Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 16 (1996)

Artikel: Funktion der Fehler - Zur Rezeption eines internationalen Chanson-Repertoires nördlich der Alpen im 15. Jahrhundert

Autor: Kirnbauer, Martin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835332

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 14.07.2025

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

Funktion der Fehler – Zur Rezeption eines internationalen Chanson-Repertoires nördlich der Alpen im 15. Jahrhundert[1]

MARTIN KIRNBAUER

In den Jahren um 1460 begann Hartmann Schedel, ein junger Student aus der Nürnberger Oberschicht und späterer berühmter Humanist, mit der Anlage einer privaten Musikhandschrift, die heute unter dem Namen *Schedelsches Liederbuch* bekannt ist[2]. In diesen kleinformatigen (ca. 15 x 10,5 cm) *Liber musicalis cum cantilenis* – so Schedels eigene Bezeichnung – trug er insgesamt 128 Kompositionen ein, von denen er (1463?) knapp 100 in einem originalen Index erfasste. Die Hälfte dieses «Kernbestandes» gehört zu einem internationalen, in Frankreich und Italien in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstandenen Repertoire, das überwiegend aus dreistimmigen Chansons besteht. Damit zählt Schedels vollständig erhaltenes Chansonnier nördlich der Alpen zu einer der umfangreichsten Quellen für dieses Repertoire, für die gesamte Überlieferung zugleich zu einer der frühesten.

Seine Sammlung zeigt verschiedene Merkmale, die als typisch für ihre Entstehung in einer Randsituation gelten: Am auffälligsten ist, dass für das internationale Repertoire durchgehend der ursprüngliche, meist französische Text fehlt. Schedels Einträge bieten überwiegend nur ein mehr oder weniger verstümmeltes Incipit oder einen lateinischen Kontrafakturtext, der sich aber nur selten sinnvoll unterlegen lässt.

Auch fallen Schedels vielfache Fehler in der Notation auf, die Willi Apel in seinem Handbuch *The Notation of Polyphonic Music 900–1600* veranlassten, diese Quelle als besonderes Beispiel für «careless writing and clerical errors» anzuführen[3]. Diese charakteristisch häufigen und entstellenden Schreibfehler würden ein Musizieren aus dem Manuskript erschweren, wenn nicht sogar unmöglich machen; bezeichnenderweise fehlen auch entsprechende Benutzungsspuren.

Diese Fehlerhaftigkeit begegnet auch bei anderen Quellen und liesse sich vielleicht als Unterschied zwischen «living repertory» und seiner schriftlich kodifizierten Form interpretieren[4], hier verstärkt durch die grosse räumliche und kulturelle Entfernung zwischen den Orten der Pflege dieser «élite»-Musik (Reinhard Strohm) und dem Ort

1 Der Text entspricht einem Vortrag, der auf der 75. Generalversammlung der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft am 15. Oktober 1994 in Basel gehalten wurde; für die Druckfassung wurde er geringfügig überarbeitet, Stil und Diktion des Mündlichen sind beibehalten worden.

2 Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm. 810; im folgenden mit *Sche* abgekürzt. Siehe Martin Kirnbauer, *«Carmina francigenum liber hic predulcia claudit»* – Das *«Schedelsche Liederbuch»*, in: *Pirckheimer-Jahrbuch* 9 (1994), S. 171–193.

3 Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music 900–1600*, Cambridge MA 4/1949 (= *The Medieval Academy of America Publication* 38), S. 136.

4 So ein Ansatz Reinhard Strohms, *Introduction zum Round Table II «Constituzione e conservatione dei repertorii polifonici nei secoli XIV e XV»*, in: *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologica Bologna 1987*, Turin 1990, Bd. I, S. 93–96, S. 93; auch in *AMl* 59 (1987), S. 10–13, S. 11.

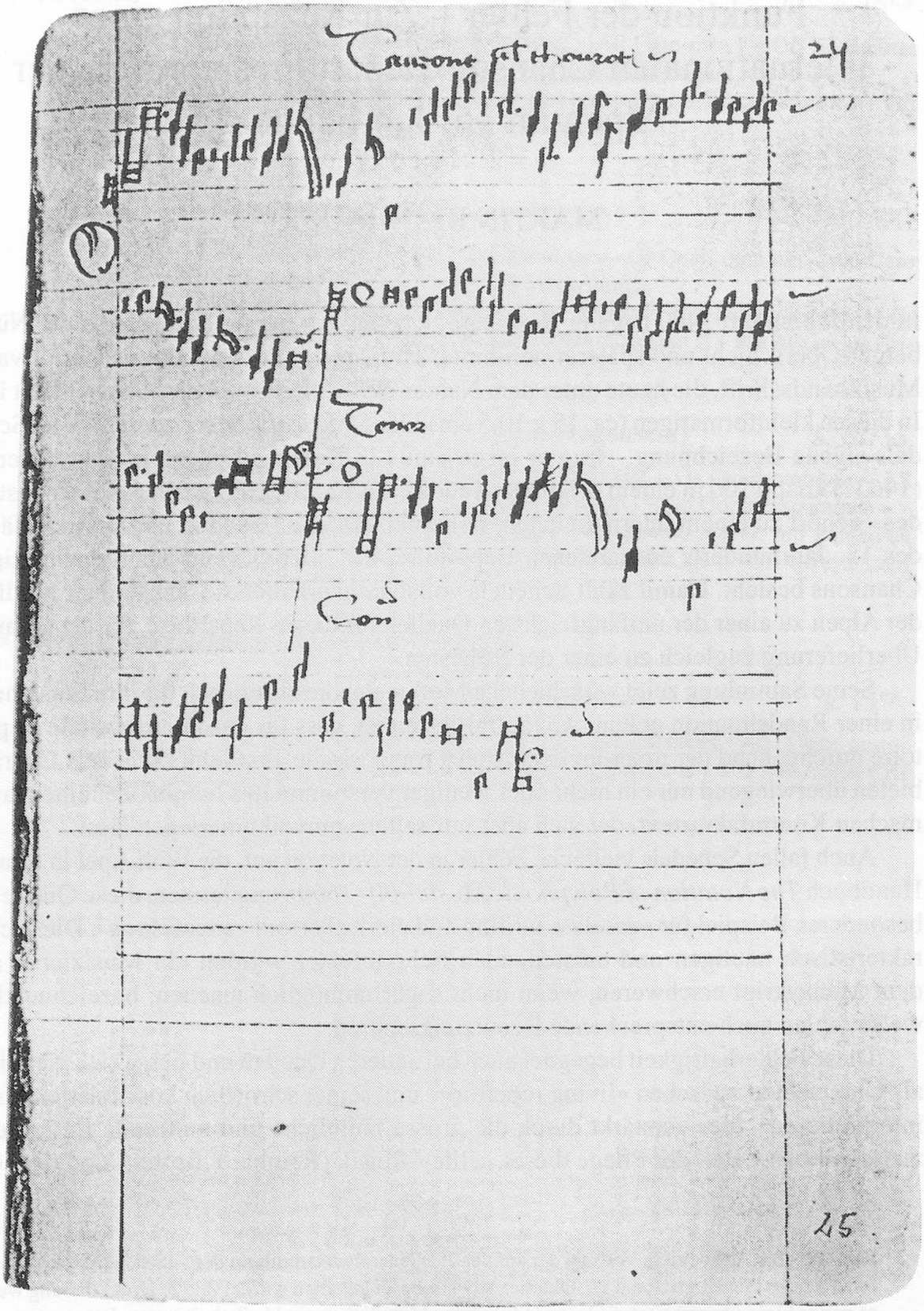

Abb. 1

ihrer Aufzeichnung. Dies beantwortet aber noch keine Fragen nach der Funktion und dem Funktionieren einer solchen Sammlung. Weshalb hat sich Hartmann Schedel seine Sammlung zusammengestellt? Welche Rolle kann die darin aufgezeichnete Musik im damaligen Nürnberg gespielt haben? Damit handelt es sich zugleich um generelle Fragen zur Rezeption von aktueller Musik abseits ihrer Zentren, hier besonders zur Art der Verbreitung und Überlieferung eines internationalen Repertoires im Bereich nördlich der Alpen.

*

Überall in Schedels Chansonnier finden sich Hinweise auf ein kaum reflektiertes Kopieren aus Vorlagen. Symptomatisch ist etwa die doppelte Kopie einer Chanson im Abstand weniger Seiten[5]. Bei diesen Abschriften bemühte sich Schedel offensichtlich um eine getreue Reproduktion dessen, was er in seiner Vorlage vorfand. Dieser Befund lässt sich durch weitere Beispiele erweitern:

Von der Motette «O florens rosa» (*Sche* Nr. 22, f. 25) trug Schedel nur den Beginn ein (Abb. 1, siehe Seite 2). Wie in allen erhaltenen Überlieferungen[6] nennt auch sein Eintrag den Komponisten Johannes Touront. Vom ursprünglichen Text ist nur die vorangestellte Initiale «O» vorhanden, die Fortsetzung «florens rosa mater Domini speciosa ...» würde erst nach dem hier aufgezeichneten melismatischen Initium einsetzen. Am Ende der Stimmen finden sich korrekt gesetzte Custoden, die auf die – hier eben nicht aufgezeichnete – Fortsetzung hinweisen. Es bietet sich das Bild einer Übernahme aus einer vollständigen Vorlage, die aber in Schedels Sammlung Fragment blieb: sei es, weil bereits seine Vorlage unvollständig war, oder sei es, weil er keinen Platz für die gesamte Komposition hatte[7]. Zugleich finden sich auch die von Willi Apel gerügten «Ungenauigkeiten» und Schreibfehler wie etwa ein inkompletter Schlüssel im Contratenor, fehlende Pausen zu Beginn des Tenors, eine um eine Sekunde zu tief notierte Passage im Cantus sowie unklar gesetzte Ligaturen. Das Problem der falschen oder unvollständigen Schlüsselsetzung ist typisch für Schedels Aufzeichnungen. Es lässt sich vermuten, dass in erster Linie die graphische Erscheinung eines Schlüssels am Beginn der Stimme wichtig war, dessen Ort bzw. musikalische Bedeutung hingegen zweitrangig.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch bei Schedels Abschrift der berühmten und häufiger überlieferten[8] Motette «O pulcherima mulierum» (*Sche* Nr. 69, f. 79v–80)[9]

5 «Puisque [je] vis» *Sche* Nr. 35 (f. 41v–42) & *Sche* Nr. 38a (f. 45v–46). Die von mir benutzte Numerierung der Einträge folgt dem Faksimile; Bettina Wackernagel (Hg.), Das Liederbuch des *Dr. Hartmann Schedel,* Kassel et al. 1978 (= *EDM* 84). Zur Untersuchung aller Handschriften wurden Filme aus dem Bestand des Mikrofilm-Archives am Basler Musikwissenschaftlichen Institut benutzt.

6 Im sogenannten Codex *Strahov*, Památník Národního Písemnictví Praha, Strahovská Knihovna, D. G. IV 47, Nr. 188 (f. 203v–204/p. 405–6) und im Ms. 88 des Museo Provinciale, Castello del Buonconsiglio Trento, im folgenden abgekürzt *Trient 88*, Nr. 426 (f. 301v–302).

7 Es handelt sich um einen nicht im Index verzeichneten «Nachtrag» auf die vordere Aussenseite der 3. Lage.

8 Allerdings nur noch ein weiteres Mal in einer gleichfalls vierstimmigen Fassung: *Trient 88*, Nr. 239 (f. 69v–70). David Fallows danke ich herzlich für die Benutzung seines umfangreichen, noch ungedruckten *Catalogue of Polyphonic Songs 1415–1480.*

9 R. Strohm, *Music in Late Medieval Bruges,* Oxford 1985 *(= Oxford Monographs on Music)*, S. 133, schrieb diese Komposition aufgrund stilistischer Kriterien John Plummer zu.

machen. Auch hier trug er nur den ersten Teil der Komposition ein, ein Custos im Contratenor primus verweist aber auf die Fortsetzung (Abb. 2 a).

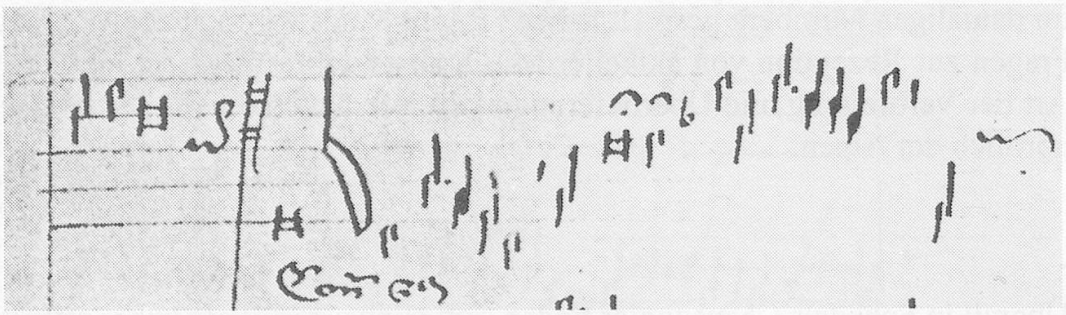

Abb. 2 a

Im Vergleich mit dem Schriftbild einer konkordanten Überlieferung lassen sich einige der Fehler bzw. Merkwürdigkeiten seiner Abschrift sichtbar machen. Im Contratenor secundus setzte Schedel über der Note nach der Corona irrtümlich den Bogen einer weiteren; hinter diese Ruine schrieb er ein «b», die darauf bezogene Note plazierte er aber um ein Spatium zu hoch, wie ein Blick auf die parallele Stelle in *Trient 88* zeigt (Abb. 2 b).

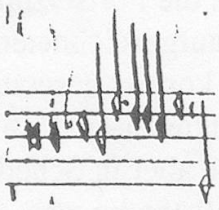

Abb. 2 b

Zwei Zeilen weiter findet sich in Schedels Eintrag zu Beginn der Zeile unterhalb des Liniensystems eine geschwärzte, d.h. vermutlich getilgte Note; statt dessen setzte er eine Pause im Wert einer Semibrevis (Abb. 3 a).

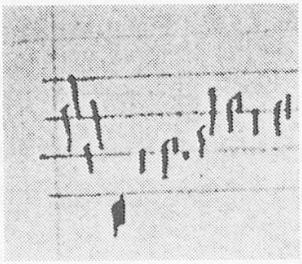

Abb. 3 a

Tatsächlich war die zuerst gesetzte Note aber zumindest in einer anderen Überlieferung vorhanden, wie die Darstellung in *Trient 88* erkennen lässt: Schedel korrigierte also keinen «Fehler» (Abb. 3 b).

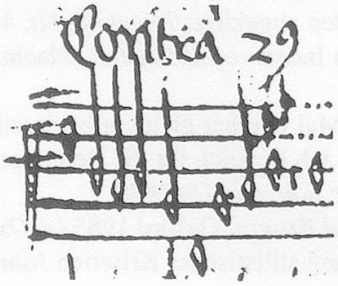

Abb. 3 b

Weitere Beispiele aus Schedels Chansonnier würden den Sachverhalt bestätigen, dass wir es hier mit Abschriften von Vorlagen zu tun haben, die mehr oder weniger sorgfältig angefertigt wurden. Nun sind mittelalterliche Texte in der Regel Reproduktionen im Geschriebenen[10]. Dies kann auch für Musikaufzeichnungen angenommen werden, wird aber nur selten explizit formuliert.

Vorlagen und der Vorgang des Abschreibens hinterlassen ihre Spuren. Diese Spuren verweisen auf eine «tradition typographique» (Paul Zumthor) und lassen sich auch in den Schriftbildern anderer Manuskripte finden. Meine bisherigen Beobachtungen an den Quellen dieses Repertoires nördlich der Alpen weisen darauf hin, dass sich der Überlieferungs- bzw. Rezeptionsvorgang dieser Musik zunächst auf eine graphische Reproduktion bezieht. Häufig lassen sich erst in einem zweiten Schritt auch Indizien für eine – schwieriger zu dokumentierende – musikalische Adaption und damit vielleicht Bezüge zu einer musikalischen Praxis zeigen, als deren Zeugen wir sie in erster Linie betrachten.

*

Durch die Studien Margaret Bents zu den nur wenige Jahre früher als Schedels Sammlung entstandenen *Trienter Codices 90 und 93* ist bekannt, dass Johannes Wiser für seine Bände aus Material kopierte, das in Trient vorhanden war[11]. Ein ähnliches Beispiel liefert die bereits genannte Motette «O pulcherima mulierum» für die *Trienter Codices 88 und 93*, mit dem zugleich ein weiterer Aspekt sichtbar wird.
Die Motette findet sich in *Trient 93* in einer drei- und in *Trient 88* einer vierstimmigen Fassung[12]. Der Codex *Trient 93* ist dabei der ältere von beiden und befand sich bereits in Trient, als Johannes Wiser *Trient 88* anlegte. Die Übereinstimmungen in beiden Einträgen reichen (mit Ausnahme der zugefügten vierten Stimme) vom gleichen Schlüsselwechsel zur Vermeidung von Hilfslinien bis zu markanten Fehlern wie z.B. einer falschen Schlüsselung und einer dissonanten Doppelnote im Tenor (Abb. 4 a+b).

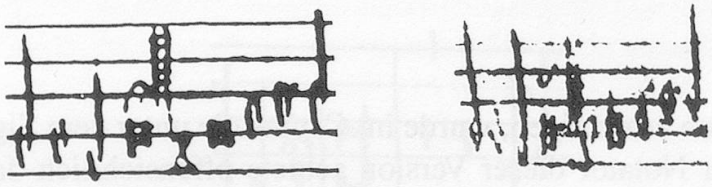

Abb. 4 a

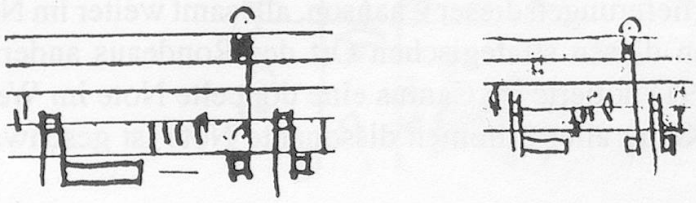

Abb. 4 b

10 Vgl. z.B. Paul Zumthor, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale,* Paris 1984 *(= Essais et Conférences du Collège de France).*

11 M. Bent, *Trent 93 and Trent 90: Johannes Wiser at work,* in: Nino Pirotta & Danilo Curti (Hg.), *I codici musicali trentini a cento anni dalla loro riscoperta: Atti del Convegno Laurence Feininger a Trento, Castello del Buonconsiglio 6–7 settembre 1986,* Trient 1986, S. 84–110.

12 *Trient 88,* Nr. 239 (f. 69v–70); Ms. BL im Museo Diocesano Trento, abgekürzt *Trient 93*, Nr. 1838 (f. 368v–369).

Johannes Wiser fügte aber auch in der Vorlage fehlende Noten nachträglich in seine Abschrift ein, etwa eine fehlende Minima im Cantus (Abb. 5)

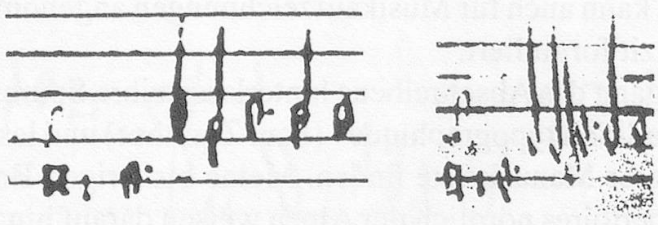

Abb. 5

Hier liegt die Nähe beider Einträge wegen des gleichen Ortes der Manuskripte nahe. Der interessante Vorgang daran ist aber, dass – trotz der Vierstimmigkeit, die eine andere Vorlage als *Trient 93* für Wisers Abschrift vermuten lässt – zunächst eine graphische Reproduktion des Notenbildes der dreistimmigen Fassung stattfand, und zwar inklusive ihrer Fehler.

Diese Form von «graphic mimicry» (Margaret Bent) lässt sich auch ausserhalb Trients und seiner gut bekannten Schreibersituation belegen, ist aber vielleicht wegen der grösseren Distanzen der Handschriften weniger offensichtlich[13].

Das anonyme[14] Rondeau «De ma dame au biau corps gentil» ist nur in dem Chansonnier *EscB* vollständig überliefert[15]. Dort markiert ein Signum congruentiae die sowohl textlich wie musikalisch wichtige Position der Mittelzäsur (Abb. 6 a).

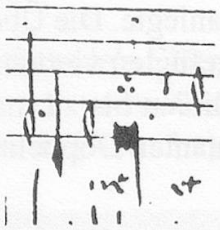

Abb. 6 a

Um eine Imperfektion anzuzeigen, wurde im Cantus die unter dem Signum stehende Longa koloriert; der Notator dieser Version achtete offensichtlich darauf, dass der Notenwert genau der Mensur entspricht.

Die übrigen Überlieferungen dieser Chanson, allesamt weiter im Norden und später entstanden, stellen diesen strategischen Ort des Rondeaus anders dar: Schedel (*Sche* Nr. 79, f. 90v–91) notierte im Cantus eine doppelte Note im Wert einer Longa – die obere und im Klang aller Stimmen dissonante Note ist geschwärzt –, darüber

13 Keineswegs ist bei den folgenden Beispielen unterstellt, dass die nur zufällig erhaltenen Quellen im Sinne einer etablierten Filiationstechnik voneinander abhängig wären.

14 Allerdings von Peter Gülke, *Johannes Pullois: Opera omnia,* s.l. 1967 (= *CMM* 41), S. XI, Jean Pullois zugeschrieben.

15 Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Biblioteca y Archivo de Musica, MS IV. a. 24, Nr. 62 (f. 75v–76); im folgenden abgekürzt *EscB*.

setzte er eine Corona; der sich direkt anschliessende zweite Teil ist mit einem langen Querstrich deutlich abgetrennt (Abb. 6 b).

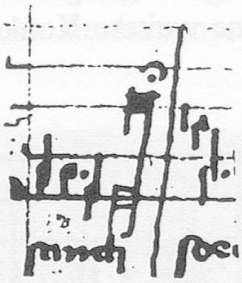

Abb. 6 b

Ein Blick auf die weiteren Konkordanzen macht deutlich, was innerhalb der Überlieferung eigentlich beabsichtigt war und was bei Schedel als graphisches Element übrigblieb.

Das Schwärzen kann bei Schedel eine verschriebene Note korrigieren, in diesem Fall wollte er aber – offensichtlich trotz der Dissonanz – eine sogenannte Klangzusatznote[16] übertragen. So zeigt der Eintrag in *Trient 90* eine solche Doppelnote im hier konsonanten Intervall einer Quarte[17] (Abb. 6 c).

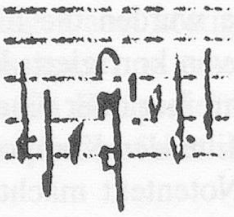

Abb. 6 c

Auch in der transponierten Intabulierung der Chanson im sogenannten *Buxheimer Orgelbuch* ist eine Doppelnote notiert, obwohl dort Intervalle (bzw. Doppelgriffe) in der Oberstimme (bzw. der rechten Hand) nur sehr selten vorkommen[18] (Abb. 6 d).

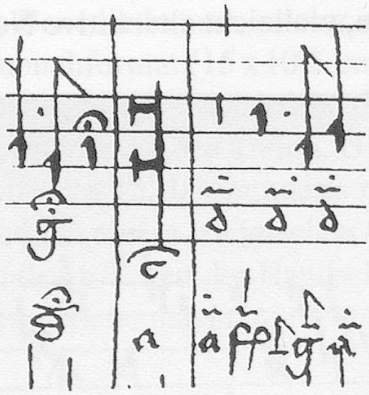

Abb. 6 d

16 Darunter ist in der Aufzeichnung eine vorübergehende Spaltung einer Stimme in zwei parallel zu lesende Noten zu verstehen; vgl. zu diesem Phänomen Heinrich Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon-Studien zum Ursprung der niederländischen Musik,* hg. von Peter Gülke, Leipzig 2/1974, S. 151 f. und Apel, *Notation,* S. 147.

17 Museo Provinciale, Castello del Buonconsiglio Trento, Ms. 90, abgekürzt *Trient 90,* Nr. 1017 (f. 301 v).

18 Bayerische Staatsbibliothek München, Mus. ms. 3725, Nr. 3 (f. 1v).

Es scheint, dass die ursprüngliche Kolorierung nicht oder nicht mehr verstanden und in eine Doppelnote (in der stets eine Note koloriert ist) umgewandelt wurde[19]. Und bei Schedel reduziert sich diese Überlieferung zur unverstandenen Graphie.

Einen neuen Aspekt bietet eine weitere Konkordanz dieser Chanson im *Codex Strahov*[20] (Abb. 6 e).

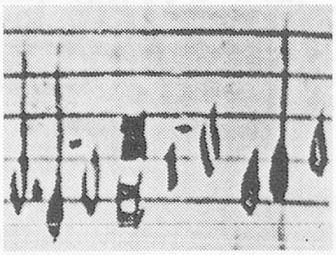

Abb. 6 e

Dort ist sie ohne Hinweis auf ihre Herkunft als Chanson mit einem lateinischen Kontrafakturtext aufgezeichnet, allerdings finden sich in der Notation noch deutliche Spuren ihrer früheren Gestalt. Auch hier steht über der betreffenden Note im Cantus eine geschwärzte Brevis (allerdings nicht verbunden); an die Position der Mittelzäsur, die bei dem neuen Text nicht mehr sinnvoll ist, erinnern noch einzelne Punkte vor und nach der Note. Interessanterweise wurden die hier ursprünglich notierten Longen durch Tilgung der Cauden in Breven korrigiert: Da eine eigentliche Corona fehlte, erschien möglicherweise dem Schreiber oder einem späteren Revisor der wirkliche Notenwert einer Longa in der Mitte der Komposition zu lang. Ein offensichtlich zunächst getreu übernommener Notentext machte im neuen Kontext keinen Sinn mehr und wurde der neuen Situation angepasst – auf den Vorgang der Abschrift folgte in diesem Manuskript eine Korrektur, die sowohl das graphische Erscheinungsbild wie auch die musikalische Relevanz umfasst.

Ein weiteres Beispiel – Schedels Abschrift von Berbigants vierstimmiger Komposition «Der pfobenswancz» (*Sche* Nr. 37, f. 43v–44) – ermöglicht es, den Befund einer solchen «tradition typographique» noch genauer zu fassen. Hier findet sich im Contratenor primus eine zweite, vielleicht alternative Note (Abb. 7 a):

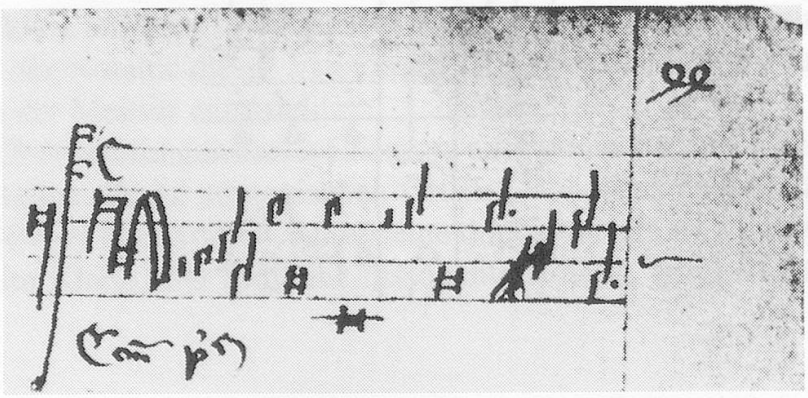

Abb. 7 a

19 Bemerkenswerterweise steht das Signum congruentiae in *EscB* auch im Quartabstand über der kolorierten Longa; möglicherweise war dies der Anlass für eine Interpretation als Doppelnote in der Überlieferung.

20 Nr. 207 (f. 225v/p. 449), «O pastor eterne ...».

Die unterhalb des Liniensystems stehende Brevis G könnte als parallel zu den eine Oktave höher notierten Noten gelesen werden[21]. Dass Schedel hier sicher etwas aus seiner Vorlage übernahm, zeigt der Eintrag der gleichen Doppelnote in dem bereits genannten Codex *Strahov*, nur wurde sie dort anschliessend getilgt[22] (Abb. 7 b).

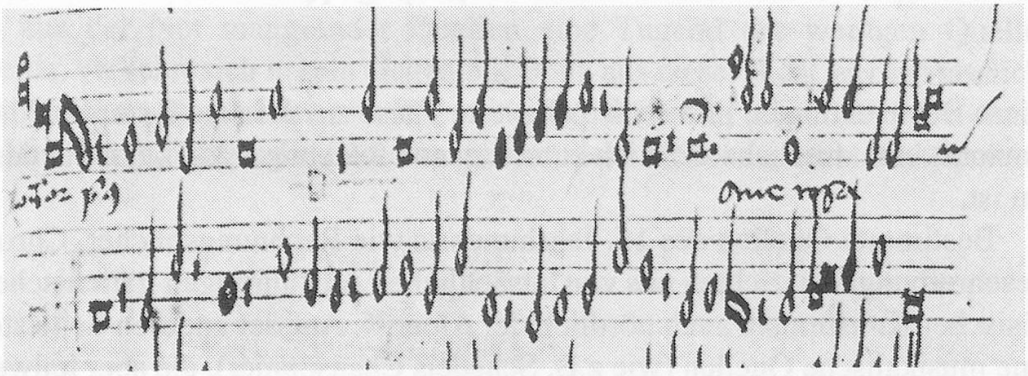

Abb. 7 b

Der Korrektor in *Strahov* war aber noch weiter aktiv. Wie die Spuren seiner Revision zeigen, überarbeitete er einen zunächst vollständig übernommenen Notentext, vergleichbar dem in Schedels Sammlung. Dabei korrigierte er sowohl Fehler und machte neue, tilgte aber auch korrekte Passagen und ersetzte sie durch neukomponierte[23]. Dieser Vorgang ist zwar einerseits ein Beispiel für eine «musikalische» Redaktion, verweist aber andererseits nachdrücklich auf den vorangegangenen Schritt einer graphischen Kopie.

*

Wie eingangs angemerkt, liesse sich Schedels Sammlung nur sehr eingeschränkt musikalisch verwenden. Das gilt auch für andere Handschriften aus den für dieses Repertoire peripheren Gebieten, wie zum Beispiel für die zum eigenen Gebrauch angefertigte Handschrift des Benediktbeurer «rector scholarium» Johannes Greis[24]. Diese Sammlung im Taschenbuchformat (15 x 10,5 cm) mit Messe-, Propriums- und Offiziumssätzen, Motetten und geistlichen Liedern für den liturgischen Gebrauch zeigt vielfache Benutzungsspuren und Korrekturen. Die ersten Lagen des Codex sind dem internationalen Repertoire des 15. Jahrhunderts reserviert, wobei die Chansons dort stets nur zweistimmig und mit einem lateinischen Kontrafakturtext aufgezeichnet sind. Im Gegensatz zu den anderen Teilen der Handschrift gibt es hier keinerlei Korrekturen und Benutzungsspuren zu beobachten, obwohl diese Aufzeichnungen zahl-

21 Ob die Brevis hier geschwärzt ist und eine Divisi-Partie anzeigt oder nicht, ist in diesem Zusammenhang unerheblich.

22 Nr. 199 (f. 217v–218/p. 433–4).

23 Zu den Spuren seiner Arbeit vergleiche man in Abb. 7b die Passage ab dem Signum congruentiae bis über den Zeilenwechsel hinweg.

24 Bayerische Staatsbibliothek München, Clm. 5023; vgl. auch Dennis Michael Davis, *The structure and contents of Munich, Bayerische Staatsbibliothek Codex Lat. Mon. 5023* (MA-thesis University of Illinois at Urbana-Champaign 1979).

reiche und schwerwiegende Fehler aufweisen. Allerdings wären sie nur einem Notenschriftkundigen – und wohl auch erst bei dem Versuch einer Aufführung – aufgefallen.

Hier zeigt sich deutlich, dass bereits allein der Besitz bzw. Erwerb einer Notensammlung erstrebenswert war, und zwar unabhängig von der Möglichkeit, sie direkt praktisch zu nutzen.

*

Diese Beobachtungen lassen die pointierte These zu, dass die Rezeption dieser Musik zunächst eine durchaus wörtlich zu nehmende Rezeption von kursierenden Abschriften ist.

Bestimmte Quellen des 15. Jahrhunderts wie Rechnungsbücher, Chroniken oder Beschreibungen berichten uns von tatsächlichen Aufführungen italienischer und französischer Kunstmusik auch nördlich der Alpen[25]. Auf der anderen Seite stehen erhaltene musikalische Quellen (wie z.B. Schedels Chansonnier), die aber teilweise in ihrer Aussagefähigkeit hinsichtlich einer Musikpraxis einzuschränken sind. Mit anderen Worten: Die Orte der Aufzeichnung von Musik sind nicht automatisch mit den Orten ihrer Aufführung gleichzusetzen. Beide stehen in einem viel unbestimmteren Verhältnis zueinander als häufig angenommen, sie stehen sozusagen auf einem anderen Blatt. Die Präsenz von Musik in musikalischen Quellen sagt nicht unbedingt etwas über deren musikalisch-praktische Rezeption aus, da sich von Musikhandschriften eben auch ein anderer als der scheinbar intendierte Gebrauch machen lässt.

So sind mindestens zwei verschiedene und teilweise offenbar voneinander unabhängige Arten zu unterscheiden, wie Musik des internationalen Repertoires nördlich der Alpen aufgenommen wurde. Simplifizierend beträfe die eine einen sinnlichen Hörgenuss, die andere den ideellen Genuss, sich (ab-)schreibend Musik anzueignen und zu besitzen, wobei beide Arten vielleicht gleichermassen mit Prestige verbunden waren. Der, der Musik aufschreibt und derjenige, der die Musik spielt, werden im traditionellen Blick der Musikwissenschaft gerne stillschweigend gleichgesetzt, in der Hoffnung, so die Spannung zwischen (erhaltener) geschriebener und (verlorener) gespielter Musik minimieren zu können.

Zu den Konsequenzen meiner These gehört, dass für die Überlieferung dieses Repertoires nördlich der Alpen andere und neue Kriterien und Modelle benötigt werden, als sie für ihre Zentren entwickelt und angewendet wurden. So steht auch nicht die philologische Rekonstruktion eines «authentischen Textes» im Vordergrund, sondern die Wahrnehmung und Erfassung der Besonderheiten einer Überlieferung. Dabei ist die einzelne Quelle genau in den Blick zu nehmen und nicht die vielen Quellen für eine Edition zu kollationieren. Eine solche, nicht streng für eine Edition instrumentalisierte Sicht auf die Quellenlage ermöglicht ein komplexeres, aber wohl auch getreueres Abbild der musikalischen und kulturellen Situation jener Region.

25 Vgl. die einschlägigen Beiträge von Keith Polk, zusammengefasst in K. Polk, *German instrumental music of the late middle ages: Players, patrons and performance practice,* Cambridge 1992 *(= Cambridge musical texts and monographs).*

Zugleich wertet die These von einer zunächst schriftlichen Aneignung die Aussagefähigkeit der peripheren Quellen auf. Denn wenn es sich um Abschriften handelt, dann wären auch Zuschreibungen an Komponisten, Titel- oder Text-Incipits etc. nach Vermögen des Schreibers weitgehend unverderbt geblieben[26]. Nur sind diese Überlieferungen nicht in erster Linie an einem authentischen Original zu messen, sondern sind innerhalb ihrer «tradition typographique» zu bewerten. Der naheliegende Vorwurf, dass aus der Not mangelnder Quellen eine Tugend der wenigen Quellen gemacht werde, verkehrt sich in sein Gegenteil. Denn aus dieser Sicht werden lässliche Fehler zu hilfreichen Merkmalen, die Hinweise darauf bieten, wie auch diese «mangelhaften» Musikaufzeichnungen in ihrem spätmittelalterlichen Kontext funktionieren konnten.

Verzeichnis der Abbildungen

1 *Sche* Nr. 22, f. 25

2 a *Sche* Nr. 69, f. 80, 2. Zeile (Ct 2)
b *Trient 88,* f. 70, 5. Zeile (Ct 2)

3 a *Sche* Nr. 69, f. 80, 4. Zeile (Ct 2)
b *Trient 88*, f. 70, 6. Zeile (Ct 2)

4 a *Trient 93*, f. 369, 1. Zeile (Ct)
Trient 88, f. 70, 1. Zeile (Ct 1)
4 b *Trient 93*, f. 368v, 6. Zeile (T)
Trient 88, f. 69v, 6. Zeile (T)

5 *Trient 93,* f. 368v, 1. Zeile (C)
Trient 88, f. 69v, 1. Zeile (C)

6 a *EscB,* f. 75v, 3. Zeile (C)
b *Sche* Nr. 79, f. 90v, 3. Zeile (C)
c *Trient 90,* f. 301v, 2. Zeile (C)
d *Buxheimer Orgelbuch*, f. 1v, 3. Zeile
e *Strahov*, f. 225v, 2. Zeile (C)

7 a *Sche* 37, f. 44, 1. Zeile (Ct 1)
b *Strahov,* f. 218, 3. und 4. Zeile (Ct 1)

26 Beispiel für eine solche «gute» Überlieferung in Schedels Abschriftensammlung wäre etwa *Sche* Nr. 40, f. 48v–49: Nur hier wird der englische Komponist John Bedyngham samt dem in peripheren Quellen häufiger genannten Incipit «fortune» aufgeführt, während fast alle italienischen Konkordanzen den Text «Gentil madonna de non m'habandonnare» überliefern. Zu überzeugenden Argumenten für die Richtigkeit der Schedelschen Überlieferung siehe D. Fallows, *English Song Repertories of the Mid-fifteenth Century,* in: *Proc. R. Mus. Ass.* 103 (1976–77), S. 61–79, hier S. 64 f.