



Fig. 1b. Verona, Biblioteca Capitolare, MS 761, fol. 2

MARTIN STAEHELIN

Petrucis Canti B in deutschen Musikdrucken des 16. Jahrhunderts

I

Der Rang, den sich der Verleger und Drucker Ottaviano Petrucci mit seinen Musikeditionen erworben hat, muß in der eigenen Zeit überaus groß gewesen sein, und zwar nicht nur in Italien, sondern auch nördlich der Alpen, im deutschsprachigen Gebiet. Das zeigt sich nicht bloß in einigen mehr zufälligen Einzelbelegen, wie etwa der getreulichen Abschrift aller Messentitel aus Petruccis entsprechenden Obrecht- und Brumel-Editionen in der Basler Handschrift F VI 26d von etwa 1520¹ oder dem Reichtum der Konkordanzen in der etwas späteren Tricinienhandschrift Zwickau 78,3² mit Petruccis *Odhecaton*³, schließlich auch der Tatsache, daß noch 1542 der mitteldeutsche Komponist Wolf Heintz in Halle sich stolz als Erwerber von vier originalen Stimmbuchdrucken Petruccis bezeichnet hat⁴. Die Bedeutung Petruccis und seiner Erzeugnisse erweist sich wesentlich auch daran, daß deutsche Musikdrucker, die neue Musikeditionen planten und überlegten, sich mitunter dafür entschieden, in irgendeiner Weise Drucke Petruccis als Vorlagen auszuwerten. Dafür scheinen namentlich die *Canti B* attraktiv gewesen zu sein, und zwar nicht nur in den ersten Folgejahren direkt nach ihrer Veröffentlichung, sondern sogar noch Jahrzehnte später; seltsamerweise hat das die Musikforschung bisher kaum oder überhaupt nicht wahrgenommen, obschon es eigentlich leicht zu erkennen ist und obschon vergleichbare Vorgänge mit deutschen Tenorliedern in den exklusiven Lieddrucken eben dieser Verleger längst bekannt sind.

Im Sinne des Hauptthemas dieser Tagung von der "Entstehung einer musikalischen Quelle" soll die Leitfrage dieses Beitrages lauten: Was tut ein deutscher Musikverleger und -drucker des 16. Jahrhunderts, wenn er den Inhalt bzw. das Repertoire einer neuen Musikalie vorbereitet, die sich eines gegebenen Druckes, nämlich der *Canti B*, bedient oder bedienen soll? Es seien im Folgenden zwei Fälle vorgeführt, die zwei gewissermaßen klassische deutsche Musikverleger und zugleich zwei verschiedene Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts betreffen, die aber vor allem auch zwei verschiedene Modelle einer solchen Petrucci-Nutzung bei der Inhalts- und Repertoireedisposition des neuen Druckes widerpiegeln.

II

1. Der erste Fall betrifft den Mainzer Verleger Peter Schöffers d. J., der unter dem Datum des 7. Februar 1513, also mitten in seiner von 1512 bis etwa 1515 verlaufenden Mainzer Produktion von Musikeditionen⁵, einen Druck mit dem Titel *Quinquagena carminum* herausgebracht hat: dieser Druck ist nur im Tenorstimmbuch in der Universitätsbibliothek Innsbruck erhalten geblieben und von der Musikforschung bisher wenig beachtet, ja sogar von RISM übersehen worden⁶. Es ist leicht feststellbar, daß Schöffers hierin nichts anderes als Petruccis *Canti B*⁷, sogar in identischer Reihenfolge der fünfzig Sätze und sozusagen notengetreuer Wiedergabe nachgedruckt hat. Offenbar ist Schöffers Intention damals gewesen, sein Musika-

1 Vgl. J. Kmetz, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts. Quellenkritische und historische Untersuchung*, Basel 1988, S. 56.

2 Vgl. H. M. Brown, *Music for Town Official in Sixteenth-Century Zwickau*, *Musica Antiqua, Acta Scientifica (Bydgoszcz)* 7 (1985), S. 479–491. – Herrn cand.phil. Armin Brinzing, Heidelberg/Göttingen, danke ich auch an dieser Stelle für die mir freundlich gewährte Einsichtnahme in diesen Text.

3 RISM 1501; im Folgenden abgekürzt als *Odhecaton*. Vgl. *Harmonice Musices Odhecaton A*, ed. by H. Hewitt/I. Pope, Cambridge (Mass.) 1946.

4 Dessen Kaufvermerke stehen in den vier Petrucci-Bänden der Wolfenbütteler Herzog August Bibliothek mit der Signatur 2.8, 2.8.1–3 Musica; vgl. U. Konrad/A. Roth/M. Staehelin, *Musikalischer Lustgarten. Kostbare Zeugnisse der Musikgeschichte*, Wolfenbüttel 1985, S. 62.

5 Vgl. RISM 1512², 1513² und [c. 1515]³. Der lange Zeit als Mainzer Verlagswerk Schöffers geltende Schlicksche *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* von 1511 ist als Werk von Peter Drach in Speyer erkannt; vgl. J. Benzing, *Peter Schöffers der Jüngere, Musikdrucker zu Mainz, Worms, Straßburg und Venedig (tätig 1512–1542)*, *Jb. f. Liturgik und Hymnologie* 4 (1958/59), S. 133–135, bes. S. 134. Dafür ist Schöffers neu noch ein späterer Einblattdruck mit dem vierstimmigen Liedsatz *O Herre Gott, dein göttlich wort* von 1526 zugewiesen worden; vgl. K. Ameln, *Das Lied "O Herre Gott, dein göttlich wort". Der Einblattdruck und der musikalische Tonatz*, ebda. 3 (1957), S. 38–43.

6 Vgl. W. Senn, *Das Sammelwerk "Quinquagena Carminum" aus der Offizin Peter Schöffers d. J.*, AML 36 (1964), S. 183–185.

7 RISM 1502²; im Folgenden abgekürzt als *Canti B*. Vgl. Ottaviano

lienangebot, das bisher erst aus den Schlickschen *Tabulaturen etlicher Lobgesang*⁸ bestanden hatte, um zwei wesentliche weitere Drucke mit Musik anderer und weithin anerkannter musikalischer Gattungen zu vermehren: da nämlich bereits drei Wochen später auch die längst bekannte Schöffersche Sammlung mit 62 mehrstimmigen, allein deutschen Liedern⁹ erschien, muß man eben diesen Liederdruck und die fraglichen *Quinquagena carminum* offenbar in einer Art enger editorischer Zusammengehörigkeit sehen, die in je eigenen Drucken die Gattungen einerseits des deutschen Tenorliedes, andererseits jener französisch textierten Chanson bzw. jenes Instrumentalcarmens berücksichtigen wollte, wie sie eben die *Canti B* enthielten. Der wesentliche Unterschied zwischen den fraglichen Drucken Petruccis und Schöffers lag allein darin, daß dieser die Publikation nicht wie jener in einem einzigen Band mit chorbuchartiger Stimmenanordnung, sondern nun in einem Stimmbuchsatz vorlegte; dies geschah wahrscheinlich nicht, weil auf diese Weise hätte Papier gespart werden und die Herstellung hätte billiger ausfallen können, sondern eher deswegen, weil diese Musikaliengestalt bei einer denkbaren instrumentalen Ausführung oder doch Mitwirkung den beteiligten Musikanten mehr Bewegungsraum gewährte und die Publikation äußerlich vielleicht auch moderner wirkte.

Daß Schöffers die *Canti B* kurzerhand vollständig und, abgesehen von Details, unverändert nachdruckte, könnte an sich an bloßem Zeitmangel gelegen haben. Daß er bei seinem fast gleichzeitigen Liederdruck offenbar keine Mühe hatte, das benötigte Volumen an deutschen Liedern aufzubringen, macht indessen wahrscheinlicher, daß es dem Verleger im Jahre 1513 nördlich der Alpen noch an jenen in der Regel französisch textierten Chansons und carmina gebrach, die nicht aus Deutschland, sondern aus Frankreich und vor allem Italien stammten und 1513 erst im Begriff waren, sich ihren Weg auch nach Deutschland zu bahnen. Darauf deutet auch Schöffers begedruckte Notiz "Ad lectorem" hin¹⁰, die den Wohlklang der Stücke und die Autorität ihrer Verfasser einem damit offenbar noch wenig vertrauten Käuferpublikum eigens empfehlen mußte und zuletzt, in Anlehnung an eine Stelle der *Ars poetica* des Horaz¹¹, auch die peinlich überprüfte Fehlerlosigkeit der Notentexte pries: "Has quinquaginta musici concentus Harmonias delicatis auribus placituras quisquis es fidenter eme. Sunt enim a primarijs musices magistris edite: Sunt dulces et electe(.) Sunt iucundi caracteris(.) Sunt demum ad vngvem castigate" – dabei ist köstlich, daß genau an der letzten Stelle, da Schöffers die Fehlerlosigkeit seines Opus betont, ihm ein übler Druckfehler – "ad un-

gruem castigate" – unterlaufen ist. Daß schließlich der Verleger die Tatsache des Nachdrucks jedenfalls in dem einzigen erhaltenen Tenor-Stimmbuch völlig verschwiegen wird nicht erstaunen, einmal, weil es bekanntlich einen urheberrechtlichen Schutz solcher Produktionen erst in der, über weite Distanzen damals ohnehin kaum sehr wirksamen Form des Privilegs gab und weil zum andern Schöffers gewiß auch kein Interesse daran hatte, just durch einen Hinweis auf Petrucci bei seinen Käufern auch noch den Verdacht zu wecken, er könnte – wenn es denn für ihn überhaupt gegolten hätte – ein Privileg mißachtet haben.

2. Vor dem Hintergrund dieses – vollständigen – Petrucci-Nachdruckes gewinnt der zweite hier vorzuziehende Fall seine besondere Kontur: er ist, wie sich gleich zeigen wird, keineswegs identisch. Bei ihm geht es um den Frankfurter Verleger Christian Egenolff und zwei Druckerzeugnisse seiner Offizin aus den Jahren 1535 oder 1536, mithin um eine Situation, die geographisch, mit Egenolffs Wirkungstätigkeit in Frankfurt, fast gleich war wie bei dem in Mainz arbeitenden Schöffers, die sich aber zeitlich erst über zwanzig Jahre später ergab.

Vergleichbar ist, jedenfalls aus heutiger Sicht, allerdings die ähnlich fragmentarische Quellenlage, denn von Egenolffs beiden, uns im Folgenden wichtigen Drucken ist jeweils einzig das – durchweg titellose – Diskant-Stimmbuch erhalten, während ihr ganzer Rest fehlt: diese beiden Diskant-Parte – sie heißen im Folgenden Druck I und Druck III – liegen, einen weiteren, unbezeichneten Diskant-Druck II in sich einschließend, in einem alten Sammelband in der Pariser Bibliothèque Nationale gebunden vor; diesen hat Nanie Bridgman schon im Jahre 1955 in einem umfangreichen Aufsatz vorgeführt.¹² Der im Pariser Stimmbuchband eingebundene mittlere Druck mit flämisch textierten Liedsätzen kann hier wegbleiben; wir dürfen uns im Folgenden auf den ersten und den dritten Druck des Gesamtbandes beschränken: beide sind, wie sich gleich zeigen wird, eng zusammenzuschließen, je-

Petrucci, *Canti B Numero cinquanta*, Venice, 1502, ed. by H. Hewitt, Chicago/London 1967.

8 Vgl. RISM 1512².

9 RISM 1513² (datiert vom 1. März 1513).

10 Vgl. W. Senn, *Quinquagena Carminum* (vgl. Anm. 6), S. 183, sowie sogleich unten.

11 Zum folgenden "ad unguem castigate" vgl. Hor., A.P., v. 294.

12 Vgl. N. Bridgman, *Christian Egenolff, Imprimeur de Musique. A propos du recueil RésVm⁷ 504 de la Bibliothèque Nationale de Paris*, Ann. Mus. 3 (1955), S. 77–177.

denfalls viel enger, als es Nanie Bridgman und auch ich selbst in einem früheren Aufsatz¹³ bemerkt haben; auf diese Zusammengehörigkeit wird gleich zurückzukommen sein.

Fragt man zunächst nach Egenolffs mutmaßlichen Vorüberlegungen zu dieser seiner Publikation, so waren sie denjenigen Schöffers wahrscheinlich nicht völlig unähnlich. Egenolff hatte seine musikpublizistische Produktion¹⁴ im Jahre 1532 mit einem Nachdruck der Horazoden in den Sätzen des Petrus Tritonius eingeleitet, übrigens ebenfalls unter Aufgabe der Chorbuchanordnung der Stimmen, die er in der Oeglinschen Vorlagenausgabe von 1507¹⁵ noch gefunden hatte: jetzt wählte er die Form des Stimmbuchsatzes¹⁶, und er behielt sie in allen weiteren umfangreichen Musikdrucken bei. 1535/36 folgten die allein deutsche Lieder enthaltenden Sammlungen, wie die *Gassenhawerlin* und die *Reutterliedlin*¹⁷, und es sieht so aus, wie wenn Egenolff es für nötig gehalten hätte, zur Komplettierung seines Gesamtangebotes an Stücken weltlicher Musikgattungen in den fraglichen Drucken I und III auch französische Chansonsätze und als Instrumentalcarmina aufgemachte Stücke zu liefern; später folgten nochmals einige Lieddrucke.

Wie ging Egenolff sodann bei der inhaltlichen Gestaltung der Drucke I und III vor¹⁸? Nicht vollständig wie Schöffers, aber in zwei größeren Ausschnitten druckte er in den beiden Sammlungen Satzfolgen nach Petruccis *Canti B* nach; die hier beigegebene Übersicht (vgl. S. 129–131) zeigt¹⁹, daß in Druck I die Nr. 17–33 und Druck III die Nr. 14–25 wesentlich den Stücken Nr. 7–34 und Nr. 39–51 der *Canti B* folgen: an diesem grundsätzlichen Vorgang Egenolffs bei der Herstellung der beiden Drucke kann, wie sich klar aus der Lage und Numerierung der Petrucci-Konkordanzen im Einzelnen ergibt, kein Zweifel bestehen. Zugleich wird – was bisher nicht erkannt worden ist – deutlich, daß Egenolff, von Schöffers abweichend, die Stücke Petruccis bereits von Anfang an nach ihrer Stimmenzahl ordnete und nicht nur in eine einzige Publikation übernahm, sondern auf zwei verschiedene Drucke aufteilte: die vierstimmigen kamen in den ersten, die dreistimmigen in den zweiten projektierten Druck. Allgemein wird daran wieder einmal das Kriterium der Stimmenzahl als Ordnungsprinzip von Quellenlagen und -inhalten der fraglichen Zeit deutlich; für den vorliegenden Einzelfall ergibt sich zudem, daß die beiden Drucke Egenolffs nach Repertoire und gewiß auch Entstehungszeit eng zusammengehören, eine Einsicht, die auch das weitgehende Durchlaufen der Bogen-Markierung der beiden Stimmbuchdrucke²⁰ bestätigt. Ebenfalls läßt sich erkennen, daß

Egenolff die am Ende des ersten Drittels des 16. Jahrhunderts eigentlich überholt erscheinende Dreistimmigkeit nicht aus einer schlummernden Tradition, sondern im über Jahrzehnte gespreizten förmlichen Rückgriff auf Pe-

13 Vgl. N. Bridgman, ebda., und M. Staehelin, *Zum Egenolff-Diskantband der Bibliothèque Nationale in Paris. Ein Beitrag zur musikalischen Quellenkunde der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts*, AfMw 23 (1966), S. 93–109.

14 Vgl. RISM T 1215 und vor allem H.-Chr. Müller, *Die Liederdrucke Christian Egenolffs*, Diss. (maschr.) Kiel 1965, bes. S. 24ff. Herrn Professor Dr. Friedhelm Krummacher, Kiel, danke ich für die gütig ermöglichte Einsicht in diese Arbeit auch an dieser Stelle bestens.

15 Vgl. RISM T 1249; vgl. auch *Musikalischer Lustgarten* (vgl. Anm. 4), S. 57f.

16 Vgl. auch *Musikalischer Lustgarten* (vgl. Anm. 4), S. 58f.

17 Vgl. RISM 1535¹⁰, 1535¹¹ und [c. 1535]¹³ sowie das titellose Fragment [c. 1535]¹⁵ (Nachdruck von RISM [1536]⁸). H.-Chr. Müller, *Egenolff* (vgl. Anm. 14), S. 72, datiert – von RISM abweichend und unter aus heutiger Sicht teilweise nicht mehr gegebenen Voraussetzungen, – Druck I auf 1536 oder kurz danach, Druck III auf 1536 oder sogar vor 1535.

18 In der Einleitung zur Faksimile-Ausgabe der Egenolffschen *Gassenhawerlin und Reutterliedlin*, Augsburg/Köln 1927, S. 2, vermutet H. J. Moser, daß Hans Heugel der musikalische Berater Egenolffs gewesen sei, weil jene Sammlung mit einem Satz Heugels eröffnet würde; in Egenolffs Druck III wiederholt sich die Anfangsstellung eines Heugel-Satzes. Das hat Ludwig Finscher in der Diskussion zum vorliegenden Referat erwägen lassen, es könnte eine solche Beteiligung Heugels über seine Beziehung zum Heidelberger Pfalzgrafen Friedrich II. zustande gekommen und wirksam geworden sein, so daß sich eine Verbindungslinie Heugel (Kassel) – Pfalzgraf Friedrich II. (Heidelberg) – Egenolff (Frankfurt am Main) ergäbe. Wenngleich (kompositorische) Beziehungen Heugels zum Pfalzgrafen für 1535 verbürgt sind (vgl. namentlich G. Pietzsch, *Quellen und Forschungen zur Geschichte der Musik am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622*, Mainz/Wiesbaden 1963, S. 70), fehlen vorläufig noch alle Zeugnisse, welche die Annahme einer solchen Verbindung stützen könnten, so daß im Folgenden Egenolff selbst weiterhin als der "Redaktor" seiner Musikdrucke betrachtet werden muß.

19 Die tabellarische Übersicht beschränkt sich für Egenolffs Drucke I und III auf die Nummer des Satzes im Druck, auf die dort gebotene Textmarke, den erschlossenen Komponisten sowie die Angabe einer Konkordanz im *Odhecaton* oder in den *Canti B* sowie, falls vorhanden, die bloße Zahl der übrigen nachweisbaren Konkordanzen, in der Regel gewonnen aus den entsprechenden Mitteilungen bei N. Bridgman, *Egenolff* (vgl. Anm. 12) und M. Staehelin, *Egenolff-Diskantband* (vgl. Anm. 13). Wo "(1 Konk.)" angegeben wird, bezieht sich das auf die Heilbronner Teilabschrift des verlorenen Basses von Druck III, die es überhaupt erst ermöglicht, einen Komponistennamen zu benennen; vgl. M. Staehelin (ebda.). Der Name muß so im Tenor von Druck III ge-

trucci reaktivierte und damit, als erster deutscher Verleger von allein dreistimmigen Sätzen, das Wiederaufblühen dieser Dreistimmigkeit in den deutschen Musikdrucken des 16. Jahrhunderts einleitete²¹; daß ihm weitere Verleger gefolgt sind, ist bekannt.

Die Kriterien, die Egenolff bei der Auswahl der Petrucci-Vorlagenstücke, neben der Stimmenzahl, leiteten, sind mit letzter Sicherheit natürlich nicht mehr zu benennen, aber einige seiner Überlegungen lassen sich doch noch erkennen. Offensichtlich erschien eine leicht lesbare musikalische Notation und damit die nicht übertrieben schwere Aufführbarkeit der aufzunehmenden Sätze wichtig: so hat Egenolff keine Stücke aus den *Canti B* oder anderen Quellen – dazu gleich mehr – zum Nachdruck gebracht, die nicht in geradzähliger, meist diminuierter Mensur stünden, er hat sodann²² alle mit verbalen Kanonvorschriften arbeitenden Stücke (wie Josquins *L'hommé-armé*-Satz), auch keine Komposition mit, die Mensur verändernden Proportionszeichen aufgenommen; eine einzige Ausnahme ist ein einfacher Tripla-Umschwung in Brumels dreistimmiger *Ave ancilla*-Motette. Schließlich hat er Sätze mit längeren Notenkolorierungen (wie Busnois' *L'autrier que passa*), vielleicht auch Stücke mit zahlreichen besonders kleinen Notenwerten gemieden (wie Compères *Lourdault*-Satz). Rücksichten auf eine besondere Popularität der Stücke oder eine solche ihrer Komponisten scheinen ihm nicht besonders wichtig gewesen zu sein; vielmehr dürfte Egenolff die Hauptabsicht gehabt haben, das angebotene Repertoire so zu gestalten, daß es einem breiteren musikfreudigen, wengleich nicht aus Virtuosen bestehenden Käuferpublikum seiner Zeit zur Aufführung auch wirklich verwendbar wurde.

Nach der grundsätzlichen Auswahl der Petrucci-Vorlagenstücke hatte Egenolff über deren Stellung im Ablauf der beiden Drucke zu entscheiden. Durchweg setzt er sie nicht etwa eröffnend an den Anfang der Drucke, sondern placierte sie erst nach einem Vorlauf von 16 bzw. 13 nicht aus schon vorhandenen Drucken bezogenen Stücken, dann aber jeweils als eigentlichen Block, nachher vom großen Rest der Sätze gefolgt. Man darf vorsichtig erwägen, ob diese Stellung der Petrucci-Sätze in Egenolffs möglicher Absicht begründet lag, ihren eigentlich rechtswidrigen Raub nicht gerade überdeutlich zu plakatieren; sicher ist eine solche Absicht freilich keineswegs.

In der Gestaltung der musikalischen Texte hat Egenolff bei den übernommenen Sätzen gewissermaßen die Veränderungsprinzipien Petruccis fortgesetzt: wo dieser die vorgefundenen Ligaturen seiner Vorlagen auf die zweitönige Notationsform *cum opposita proprietate* reduzierte, löste

Egenolff nun auch diese auf; *colores* sind, freilich vielleicht schon durch die a priori vollzogene Meidung entsprechender Sätze, getilgt, und nur der einfache *minor color* von Semibrevis und Minima findet sich, damit also im Gegensatz zu Petrucci, der auch diesen eliminiert: Bei Egenolff wechselt er ohne erkennbare Systematik mit der unkolorierten punktierten Form ab. Zweifellos sind diese letzten Notationseigenheiten aber auch in Verbindung mit drucktechnischen Möglichkeiten Egenolffs zu sehen.

Bevor, während oder auch nachdem Egenolff seine Anleihen aus den *Canti B* placierte oder placierte hatte, mußte er sich schließlich Überlegungen machen, wie die übrigen Teile der beiden Drucke bis auf die Zahl von insgesamt 43 bzw. 68 Sätze gefüllt werden könnten. Egenolff muß sich dabei natürlich handschriftlichen Materials bedient haben, das ihm vorlag, und zwar, nun mehr als zwei Jahrzehnte nach Schöffers, gewiß in hinreichendem Umfang. Das gilt auch für die Sätze Nr. 7–12 des Druckes III, die zwar fortlaufende Konkordanz mit Petruccis *Odhecaton* aufweisen, aber, wie eine Lesartenvergleiche lehrt, nicht direkt von dort bezogen sein können: man ist vielmehr gezwungen, hier eine verlorene handschriftliche Quelle anzunehmen, die Egenolff vorlag, ein Manuskript, das sein Material allerdings letztlich ebenfalls aus dem *Odhecaton* bezogen hatte.

Leider wissen wir nichts Genaues über dieses Handschriftenmaterial, aus dem Egenolff nun seine beiden Drucke füllte: sukzessive Konkordanzreihungen, wie sie mit den *Canti B* bestehen, fehlen. Aber wenigstens der Druck III zeigt Spuren von gewissen Binnenordnungen

standen haben; von einer eigentlichen Konkordanz kann in diesen Fällen allerdings nicht die Rede sein. Herrn Professor Dr. David Fallows (Manchester) danke ich für eine freundlich mitgeteilte Ergänzung zur Tabelle.

²⁰ Dieses Durchlaufen der Bogen-Markierungen ergibt sich aus der folgenden Rekonstruktion: Egenolffs Druck I gewährt jedem seiner vier Stimmbücher 6 Bogen zu 8 Blättern; danach ergeben sich die Markierungen: Tenor Aa-Ff, Diskant Gg-Mm (so erhalten; Ii = Jj), Alt Nn-Ss, Baß Tt-Zz (Uu = Vv). Druck III gewährt jedem seiner drei Stimmbücher 10 Bogen zu 8 Blättern; danach ergeben sich die Markierungen: Tenor aa-kk (ii = jj), Diskant ll-vv (so erhalten; uu-vv), Baß ww-zz + unbekannte Buchstaben-Markierungen von weiteren 6 Bogen. Deutlich ist jedenfalls der direkte Anschluß von Druck III an Druck I mit dem Übergang der Markierungen Zz(viii) auf aa (i).

²¹ Vgl. M. Staehelin, *Egenolff-Diskantband*, (vgl. Anm. 13), S. 97 und 109.

²² Die im Folgenden namentlich genannten Stücke finden sich in den *Canti B* unter den Nummern 1, 39, 8 und 5.

innerhalb der von Egenolff zu den *Canti B*-Stücken ergänzten Sätze, deutlicher als Druck I, dessen Inhalt fast ganz aus französischen Chanson-Sätzen besteht und zu Binnenordnungen nichts, auch nichts Andeutendes verrät. In Druck III könnte hinter Nr. 2–4 eine spezifische Isaac-Quelle, hinter Nr. 7–12 eben eine *Odhecaton*-Teilschrift, hinter Nr. 39–41 eine Sammlung mit deutschen liedartigen, hinter Nr. 42–43 eine solche mit flämisch-niederdeutschen Sätzen, hinter Nr. 44–48 sodann eine mit lateinischen kleinmotettenartigen Stücken gestanden haben; die Nr. 50–68 mögen auf eine, Petruccis frühen Chanson- und carmina-Drucken ähnliche Handschrift zurückgehen, nach der Konkordanzkonzentration der Nr. 52–58 oder sogar 52–62 vielleicht auf dieselbe, die schon für Nr. 7–12 erwogen wurde. Aber es sei betont: das können alles nur vage Vermutungen sein: auch wenn Egenolff die *Canti B*-Übernahmen weitgehend in ihrer originalen Reihenfolge beließ und eine ähnliche Praxis dann auch für seine Anleihen aus dem unbekanntem handschriftlichen Material vermutet werden könnte, wäre doch durchaus denkbar, daß die eben ausgesprochenen Gruppierungen auch aus Unterlagen verschiedener Gestalt und Herkunft

stammten und von Egenolff selbst erst für den vorliegenden Druck in den vermuteten Binnenordnungen zusammengestellt wurden.

III

Die beschriebenen Fälle einer Wiederverwendung von Sätzen der *Canti B* in deutschen Musikdrucken sind schließlich wohl auch in einem allgemeineren Sinne symptomatisch, für jene musikgeschichtliche Zeitspanne nämlich, der sie angehören. Zunächst bestätigt sich an ihnen die, für die Folgejahrzehnte maßstabsetzende Geltung der Petrucci-Drucke, namentlich eben der *Canti B*; auch die allmähliche Popularisierung jenes Chanson- und Instrumentalsatzrepertoires innerhalb Deutschlands scheint sich abzuzeichnen, wie es eben die *Canti B* enthielten und wie es somit nördlich der Alpen als maßgeblich gelten konnte. Und schließlich dürfte sich auch die Veränderung der auführungspraktischen Kenntnisse und Möglichkeiten deutlich zeigen, über die das Käufer- und Benutzerpublikum verfügte. Daß trotzdem noch zahlreiche Fragen offen bleiben, liegt auf der Hand – *vivant scholares sequentes!*

Egenolff: Druck I

1	LAutre iour.		
2	JC seg adieu.		
3	PLus mils regretz.	Josquin	13 Konk.
4	ADieu mes amours.	Josquin	Odhec. Nr. 14 + 15 Konk.
5	MJlle regretz.		
6	AN bois an bois.	Moulu	1 Konk.
7	DRuc vnd verdriet.		
8	DV feu damours.		1 Konk.
9	JAi bien anne.		
10	TOut est vert en nous.		
11	VOules ouyr.		
12	PArdones moy.	A. de Févin	2 Konk.
13	AMoi plaisir.		
14	PEnsa e poy parla.		
15	MONammant.	Ninot le petit	1 Konk.
16	ISTa est speciosa.		
17	JAi pris amo.	Obrecht	Canti B Nr. 3
	IAi pris amo.		
	IAi pris amo.		
18	Cenestpas.	de la Rue	Canti B Nr. 7 + 3 Konk. Canti B Nr. 9 + 1 Konk. Canti B Nr. 10
19	REuellites vous.		
20	EN chambre.		
21	JE suis amie du forier.	Compère	Canti B Nr. 11 + 4 Konk.
22	CEla sans plus.	Obrecht	Canti B Nr. 13
23	CEla sans plus.	C. de Lannoy	Canti B Nr. 16 + 10 Konk.
24	A Qui dirella sa pense.		Canti B Nr. 15 + 2 Konk.

25	MOn pere ma marie.		Canti B Nr. 17
26	MYn morgen gaf.		Canti B Nr. 18 + 2 Konk.
27	COment peult hauer ioye.	Josquin	Canti B Nr. 19 + 5 Konk.
28	COment peult.		Canti B Nr. 20
29	HElas helas helas.	Ninot le petit	Canti B Nr. 21 + 1 Konk.
30	NOe noe noe.	Brumel	Canti B Nr. 25 + 1 Konk.
31	FOrs seulement.	Pipelare (Rue ?)	Canti B Nr. 28 + 10 Konk.
32	JEcuide.		
33	BAsies moi.	Josquin	Canti B Nr. 34 + 5 Konk.
34	ET logerons.		
35	VNe amoureuse.		
36	GArdes vous.		
37	PLaine de deul et melancolie.		
38	DAmoiselle.		
39	A Tout iammais.		
40	POur auoir fait.		
41	MOn amie.		
42	NAimes iammais.	A. de Févin	2 Konk.
43	JAmais nemerai.	Mouton	1 Konk.

Egenolff: Druck III

1	Ich hab mich recht gehalten.	Heugel	(1 Konk.)
2	ILlumina oculos meos.	Isaac	5 Konk.
3	DEr hundt.	Isaac	4 Konk.
4	FA, sol, la.	Isaac	1 Konk.
5	PAter noster.		4 Konk.
6	DAs lang.	Senfl	2 Konk.
7	PEnsif mari.	Tadinghem	Odhec. Nr. 43
8	CEla sans plus.	Josquin	Odhec. Nr. 61 + 3 Konk.
9	LE renuoy.	Compère	Odhec. Nr. 77 + 8 Konk.
10	FOrtuna.	Josquin (?)	Odhec. Nr. 74 + 1 Konk.
11	ALes mon cor.	Agricola	Odhec. Nr. 65 + 1 Konk.
12	LA plus de la plus belle.	Josquin	Odhec. Nr. 64 + 3 Konk.
13	SAuaronola.		
14	AVe ancilla.	Brumel	Canti B Nr. 39 + 1 Konk.
15	SI sumpsero.	Obrecht	Canti B Nr. Nr. 40 + 8 Konk.
16	DE tous biens.	Ghiselin	Canti B Nr. 42 + 1 Konk.
17	POur quoy.		Canti B Nr. 43
18	ADieu fillette.	Isaac	Canti B Nr. 44 + 3 Konk.
19	CHanter ne puis.	Compère	Canti B Nr. 45
20	JE vous empire.	Agricola	Canti B Nr. 46
21	A Qui dirage.	Compère	Canti B Nr. 47 + 2 Konk.
22	LA regretee.	Hayne	Canti B Nr. 48 + 2 Konk.
23	EN amours.	Brumel	Canti B Nr. 49
24	JE despite tous.	Brumel	Canti B Nr. 50
25	LE grant desir.	Compère	Canti B Nr. 51 + 1 Konk.
26	ALes regres.	Hayne	Odhec. Nr. 57 + 24 Konk.
27	EN lombre.	Josquin	4 Konk.
28	SI bibero.		1 Konk.
29	ORnitoparchus.	Ornitoparch	
30	MI mi.	Schlick	(1 Konk.)

31	COmpere.	Stockhem	Odhec. Nr. 56 + 8 Konk.
32	ERasmus Lapidicida.	Lapicida	
33	WAch vff mein hort.	H. von Cöln	(1 Konk.)
34	LAmorra.	Isaac	Odhec. Nr. 44 + 19 Konk.
35	REcordare.		
36	WJr glauben.	Tel. Ungewitter	1 Konk.
37	Dlua palestina.	Craen	3 Konk.
38	VEnerantes.		1 Konk.
39	O Herre Gott begnade mich.	Greither	(1 Konk.)
40	IC stund an einem morgen.		
41	ES kompt ein selige zeit.		
42	JC seg adieu.		
43	O Venus bandt.		
44	SI dormiero.	?	7 Konk.
45	ECce uideo coelos apertos.	Craen	9 Konk.
46	BEnedictus.	Isaac	Odhec. Nr. 76 + 18 Konk.
47	CEdant.	Willart (?)/ Josquin (?)	6 Konk.
48	TOta die.	Sporer	(1 Konk.)
49	VRay dieu damours.		3 Konk.
50	COMment.	Isaac	3 Konk.
51	FOrs seulement.	A. de Févin (Josquin ?)	4 Konk.
52	ME doibt.	Compère	Odhec. Nr. 45 + 5 Konk.
53	LA alfonsina.	Ghiselin	Odhec. Nr. 80 + 4 Konk.
54	LA stangetta.		Odhec. Nr. 49 + 5 Konk.
55	HElas.	Isaac	Odhec. Nr. 50 + 8 Konk.
56	GEntil galans.		
57	DJsant adieu.	Compère	Odhec. Nr. 89 + 3 Konk.
58	MALheur me bat.	Ockeghem (?)	Odhec. Nr. 63 + 7 Konk.
59	CAR qui en vouldroit.		
60	STRuyß.		
61	REndez le moy.	Ghiselin	1 Konk.
62	RObert.	Agricola (?)	Odhec. Nr. 82 + 8 Konk.
63	PEtite fleur.		1 Konk.
64	DJctes moy.		8 Konk.
65	SY mieulx.	Compère	Odhec. Nr. 51 + 2 Konk.
66	JL tient a vous.		
67	ADieu mamour.	Agricola	2 Konk.
68	PAR vous.	Prioris	2 Konk.