

Title: Messsätze komponieren – Ordinarien kopieren : Frühe Messzyklen zwischen pragmatischer Kompilation, pluraler Autorschaft und diachroner Kollaboration

Author(s): Esther Dubke

Source: *Kollaboration – Kooperation – Ko-Kreativität. Musikalische Gemeinschaftsarbeit in der Renaissance*, ed. by Nicole Schwindt (troja 2023), Dresden 2025, p. 51–84.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20233954>

Creative Commons license: CC BY-SA 4.0

Vorliegende Publikation wird unter obengenannter CC-Lizenz durch musiconn.publish im Open Access bereitgestellt.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: <https://musiconn.qucosa.de/>

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: <https://www.musiconn.de/>

Messsätze komponieren – Ordinarien kopieren. Frühe Messzyklen zwischen pragmatischer Kompilation, pluraler Autorschaft und diachroner Kollaboration

Dass die mehrstimmige Vertonung des Ordinarium Missae in besonderem Maße dazu anregt, Überlegungen zu kollaborativen Kompositionsprozessen – und damit verbunden zu pluralen Autorschaften – anzustellen, liegt schon in der Genese der Gattung begründet. Die Herausbildung der mehrstimmigen, musikalisch verknüpften und daher zyklischen Vertonung des Messtextes ab etwa der Mitte des 15. Jahrhunderts hat ihren Ausgangspunkt nicht nur in einer neuen kompositorischen Hinwendung zur und schließlich Fokussierung auf die Ordinariumstexte im Spätmittelalter. Auch die ab der Mitte des 14. Jahrhunderts einsetzende Überlieferung von Satzpaaren und Messzyklen, die aus einzelnen Vertonungen der Ordinariumssektionen kompiliert sind, gilt bis heute als notwendige Voraussetzung dafür, dass in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und den folgenden Dekaden so viele Messkompositionen entstanden, die einen vollständigen und musikalisch zusammenhängenden Ordinariumszyklus bilden und somit dazu beitrugen, eine musikalische Gattung im engeren Sinne zu konstituieren.¹ Erst für diese zyklischen Messen wurde in der Forschung spätestens seit Manfred Bukofzer² und im deutschsprachigen Raum insbesondere seit Ludwig Finschers gattungsgeschichtlichen Überblick das Prädikat des »musikalischen Kunstwerks«³ bemüht. Den früheren mehrstimmigen Einzelsätzen und Satzpaaren (als evolutionär notwendigen Zwischenstadien) blieb hingegen – und bleibt mitunter bis heute – diese qualitative Etikettierung vorenthalten.⁴ Die neue

1 Christiane Wiesenfeldt, Art. »Messe, IV.3. Erste Ordinariumskompositionen«, in: *MGG Online* <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/508528> (14.08.2025).

2 Manfred Bukofzer, *Studies in Medieval & Renaissance Music*, New York 1950, S. 217f.

3 Ludwig Finscher, »Die Messe als musikalisches Kunstwerk«, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von dems., Laaber 1989 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 3.1), S. 193–276: S. 193.

4 Finscher interpretierte Satzpaare, die mittels »kompositorische[r] Maßnahmen zusammengeschlossen sind« lediglich als »entscheidenden Schritt hin zur zyklischen Komposition des Ordinariums, zur relativen Autonomie der Messe als Kunstwerk«, ebda., S. 196.

künstlerisch selbstbewusste Idee einer satzübergreifenden Disposition und die Einbindung einheitsstiftenden musikalischen Materials habe erst in einem jahrzehntelangen Prozess »errungen«⁵ werden müssen, bis die polyphone Messe »in der praktischen Musikausübung und in der theoretischen Reflexion als zentrale Ausdrucksform der abendländischen Kunstmusik schlechthin«⁶ gelten konnte. Mit dieser nur grob skizzierten, teleologisch aufgeladenen Gattungshistoriographie geht eine starke Betonung der musikalischen Autorschaft einher, die neben Kanonisierungs- und Wertungseffekten nicht zuletzt eine wissenschaftliche (und musikpraktische) Vernachlässigung der zahlreichen anonymen Messkompositionen des Spätmittelalters (und der Renaissance) nach sich zog. Angesichts der im Laufe des 15. Jahrhunderts immer frequenter auftretenden Komponistenzuschreibungen in den Quellen kann sich auch die aktuelle Forschung scheinbar nur schwer dem seit dem 19. Jahrhundert etablierten Modell eines Autors oder Komponisten als alleinigem (genialen) Schöpfer entziehen, der als Garant für die musikalische Qualität, kompositorische Kohärenz und Individualität einer Komposition herangezogen wird.

Vor diesem Hintergrund sollen im Folgenden zwei Problemfelder der Gattungsgeschichte der mehrstimmigen Messvertonung näher beleuchtet werden: Zum einen wird nach den Instanzen und Motivationen gefragt, die sich für die Überlieferung der frühesten Messzyklen und Satzpaare als richtungsweisend benennen lassen. Es gilt exemplarisch zu erörtern, welche Rollen den Autoren respektive Komponisten von Messsätzen und den Kopisten respektive Autoren von Handschriften für die Entwicklung der zyklischen Messen einnehmen, ob und unter welchen Umständen von einer pluralen Autorschaft und diachronen (oder gar synchronen?) Kollaboration die Rede sein kann. Zum anderen wird reflektiert, inwieweit der Kunstwerk-Topos mit Blick auf die frühen Einzelsätze, Satzpaare und Kompilationen vor und um 1400 überdacht werden sollte und das Konzept einer wie auch immer verantworteten Zyklicität als Prämisse eines Individualitäts- oder gar Originalitätsanspruchs im Kontext der zeitgenössischer Musikpraxis überhaupt tragfähig ist. Schließlich gilt auch für Einzelsätze, Satzpaare und Kompilationen des Ordinarium Missae, dass sie sich – wie schon Stefan Gasch mit Blick auf das wissenschaftlich wenig beachtete Proprium Missae

5 Finscher bezeichnet die »Entwicklung des Meßordinariums zu einer autonom musikalischen, das heißt mit kompositorischen Mitteln gebildeten Form« einleitend als »größte kompositionsgeschichtliche Errungenschaft des 15. Jahrhunderts«, ebda., S. 193.

6 Andrea Ammendola, Daniel Glowotz und Jürgen Heidrich, »Vorwort«, in: *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert. Funktion, Kontext, Symbol*, hrsg. von dens., Göttingen 2012, S. 9–11: S. 9.

darlegte⁷ – vom überwiegend einstimmigen Messalltag abheben und mitunter weite Verbreitung fanden. Darüber hinaus finden sich noch im 16. Jahrhundert – zu einer Zeit, als vollständige Ordinarien zumindest in der Regel von nur einer Person komponiert wurden – Messkompilationen, in denen Kopisten Einzelsätze aus bereits bestehenden »zyklischen Einheiten« herauslösten und ungeachtet einer daraus folgenden heterogenen Urheberschaft neu kombinierten.⁸

Pragmatische Kompilation und plurale Autorschaft

Die Lokalisierung der ersten Messpaare in den Handschriften des ausgehenden 14. und frühen 15. Jahrhunderts verdankt sich im Wesentlichen zwei methodischen Zugriffen: Zum einen können polyphone Satzpaare des Ordinarium Missae anhand kodikologischer Befunde als aufeinander bezogen beschrieben werden, wenn sie in der Quelle unmittelbar aufeinanderfolgend notiert wurden. Zum anderen eröffnet die musikalische Analyse die Möglichkeit, auch bei materiell isoliert überlieferten Vertonungen innermusikalische Bezüge aufzudecken, auf deren Grundlage zu argumentieren wäre, dass eine Paarung kompositorisch intendiert war. Mit diesen beiden methodischen Zugängen rücken zwei verschiedene Protagonisten in den Blick, denen in der Frage nach der Zusammengehörigkeit zweier oder mehrerer Messsätze Autorität zugesprochen werden kann: Während der Kopist durch die Zusammenstellung von isoliert vorliegenden Notaten einen Zyklus formt, schafft der Komponist mit seinen Vertonungen einen bewusst konzipierten Zyklus.

Inbesondere für das 14. und 15. Jahrhundert ist dokumentiert, dass Schreiber als lokal agierende Instanzen Satzpaare oder vollständige Messen als »Bedarfs-

7 Stefan Gasch setzt sich mit diesem Topos vor allem mit Blick auf die lange wissenschaftliche Vernachlässigung des Proprium Missae kritisch auseinander und geht den Hintergründen und Motivationen dieses Rezeptionsphänomens nach. Vgl. ausführlich S. Gasch, »Das mehrstimmige Ordinarium Missae als »musikalisches Kunstwerk«? Gedanken zu einem musikwissenschaftlichen Topos«, in: *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert*, ebda., S. 39–52.

8 Die Handschrift E-TZ Ms. 5 überliefert beispielsweise ein vierstimmiges Requiem (*Missa in agendis mortuorum*), das aus Sätzen von Juan García de Basurto, Johannes Ockeghem und Antoine Brumel besteht. Zu kompilierten Marienmessen siehe Verzeichnis 1 in: Christiane Wiesenfeldt, »*Majestas Mariae*«. Studien zu marianischen Choralordinarien des 16. Jahrhunderts, Stuttgart 2012 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 70), S. 260–281. Das Münchner Chorbuch 65 überliefert außerdem Brumels *Missa de Beata Virgine*, wobei der Zyklus eine anderes Credo aufweist (nämlich dasjenige seiner *Missa dominicalis*), als sowohl in gedruckter als auch handschriftlicher Überlieferung dominiert, vgl. dazu Esther Dubke, *Orlando di Lassos Messen. Ordinariumsvertonung zwischen Tradition und Neuordnung*, Beeskow 2021 (*Musica poetica/Musik der Frühen Neuzeit*, 4), S. 115–119. Darüber hinaus wird die in Entstehung befindliche Dissertation von Roman Lüttin (DFG-Projekt *Kollaboratives Komponieren in der Frühen Neuzeit*) weitere Untersuchungen zu Kompilationen und Kollaborationen bei Messvertonungen des 16. Jahrhunderts liefern.

kompositionen«⁹ durch aufeinanderfolgende Notation als zusammenhängend herausstellen konnten. Eine solche pragmatische, materielle Verknüpfung impliziert jedoch nicht, dass sich eine genuin kompositorische Verbundenheit über die einzelnen Sätze hinweg entfaltet. Auch lassen sich aus der notierten Abfolge solcher mehr oder weniger vollständigen editorischen Zyklen wie den *Misse de Tournai* (B-Tc, 476), *Sorbonne* (F-Pim, s.s.), *Barcelona* (E-Bbc, 971) und *Toulouse* (F-TLm, 94)¹⁰ nicht zwingend Rückschlüsse über eine fortlaufende Verwendung im liturgischen Kontext ableiten:¹¹ Es bleibt zu berücksichtigen, dass die Quellen früher mehrstimmiger Messvertonungen insbesondere im französischen, niederländischen und englischen Raum das Repertoire in der Regel nach liturgischen Kategorien ordnen.¹² Bei der Kopie von jeweils nur einem Satz pro jeweiliger Messektion zieht dies zwangsläufig eine lineare Niederschrift der Ordinariumsteile nach sich, die wiederum eine zyklische Ausführung signalisieren kann.¹³ Ob eine solche Darbietung im entsprechenden Kontext tatsächlich erfolgte, lassen die

9 C. Wiesenfeldt, Art. »Messe, IV.3. Erste Ordinariumskompositionen« (wie Anm. 1).

10 Auflösung der Quellensigel unter <https://rism.info/de/community/sigla.html> (14.08.2025).

11 C. Wiesenfeldt, Art. »Messe, IV.3. Erste Ordinariumskompositionen« (wie Anm. 1). Einen ersten Überblick zu musikalischen Verbindungen in den genannten Kompilationen bei James W. McKinnon u. a., Art. »Mass, II.4. 14th-century mass cycles«, in: *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-c-0000045872> (14.08.2025).

12 Als bedeutendste Handschriften gelten die Kodizes *Ivrea* (I-IV, 115), *Apt* (F-APT, 16bis) sowie das *Old Hall Manuscript* (GB-Lbl, Add. 57950). Das Utrechter Fragment NL-Uu, 37.I überliefert auf Bifolio I und VI nach Kategorien gruppierte Gloria und Credo-Sätze. Die Faszikel dürften Teil einer größeren Sammlung von Ordinariumskompositionen gewesen sein, die nach den vertonten Messektionen – also nicht in linearer Abfolge – organisiert war. Anders als die drei erstgenannten Handschriften überliefert das Fragment mehrheitlich Unika, während *Apt*, *Ivrea* und *Old Hall* ein weitverbreitetes und über längere Zeit rezipiertes Repertoire mit nur wenigen Unika versammeln. Vermutlich dem Hof in Aragón zuzuordnen sind darüber hinaus die Fragmente E-Bbc, BM 853c–d, die mehrere Kyrie-, Gloria-, Credo- und eine Sanctus-Vertonung überliefern und überwiegend Konkordanzen zu anderen Handschriften aufweisen.

13 Ob sich aus der direkten Abfolge der einzelnen Gesänge die Annahme einer zyklischen Darbietung und eine »Bestimmung für außergewöhnliche Anlässe« rechtfertigt (Ludwig Finscher und Laurenz Lütteken, Art. »Messe, IV.2. Anfänge der Meßkomposition«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher (MGG2), Sachteil, Bd. 6, Kassel und Stuttgart 1997, Sp. 185f.: Sp. 185), wurde in der Forschung durchaus kontrovers diskutiert und soll im Rahmen dieser Studie nicht vertiefend erörtert werden. Siehe beispielsweise auch Bernhold Schmid, »Messensätze bis in das frühe 15. Jahrhundert«, in: *Messe und Motette*, hrsg. von Horst Leuchtmann und Siegfried Mauser, Laaber 1998 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 9), S. 58–90: S. 83–85, oder Karl Kügle, Art. »Ars nova – Ars subtilior, IV. Zur Entwicklung der Motette«, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51192> (14.08.2025).

Manuskripte jedoch offen.¹⁴ So ließe beispielsweise der Quellenbefund der *Messe de Toulouse* zunächst durchaus an eine kontextuell begrenzte zusammenhängende Ausführung denken, obgleich sich auch diese Kompilation aus Einzelsätzen speist, die andernorts nicht im Verbund kopiert wurden.¹⁵ Die Überlieferung in der Handschrift F-TLm, 94 zeigt Sanctus und Agnus in unmittelbarer Folge (fols. 225^v–226^v) und einen anschließenden Verweis auf die »motet s[upe]r ite missa e[st]«, die sich an früherer Stelle im Manuskript findet (fol. 147^v). Diese Notiz könnte trotz einer materiell isolierten Kodifizierung der Sätze als Hinweis darauf gewertet werden, dass zumindest Sanctus, Agnus und *Ite missa est* in linearer Abfolge gesungen wurden. Der Verweis könnte jedoch auch schlicht darüber Auskunft geben, dass eine polyphone Vertonung des Entlassungsrufes nicht an eben dieser zu erwartenden Stelle kopiert werden konnte. Schließlich wurden die Einzelsätze erst nachträglich auf den freien Flächen eines Missales notiert und unmittelbar im Anschluss an das Notat des Agnus war kein Platz mehr für das *Ite missa est* frei. Darüber hinaus ist unklar, inwieweit die Notiz zum Entlassungsruf Rückschlüsse auf die Darbietung von Kyrie, Credo und Sanctus zulässt. Ein Verweis auf das Credo, das als erster Satz der Kompilation direkt auf dem wenigen, verbliebenen Raum der ersten Seite (fol. 1^r) kopiert wurde, findet sich nach der Niederschrift des Kyrie (fols. 145^v–147^r) oder an anderer Stelle der Handschrift jedenfalls nicht.¹⁶

Die Zeugnisse für nicht-zyklische Niederschriften und gegebenenfalls isolierte musikalische Realisierungen von Messsätzen der Kompilationen *Tournai*, *Sorbonne*, *Barcelona* und *Toulouse* sind demgegenüber zahlreicher und belastbarer.

14 Der Terminus »Bedarfskompilation« sollte nach Ansicht der Autorin nur gebraucht werden, sofern man von einer linearen Darbietung der Einzelsätze im institutionsspezifischen Kontext ausgehen will.

15 Das Credo dieser Kompilation besteht beispielsweise aus einem einzelnen Tenor, der demjenigen der entsprechenden (mehrstimmigen) Vertonung der *Misa Barcelona* entspricht. Zu weiteren Konkordanzen siehe Anm. 1717.

16 Auch die besonders nachdrücklich von Irene Guletsky vertretene Annahme einer zur zyklischen Darbietung intendierten Kodifizierung und [!] Genese der *Messe de Tournai* wurde von der Forschung kritisch hinterfragt (vgl. Irene Guletsky, »The Four 14th-Century Anonymous Masses: Their Form; the Restoration of Incomplete Cycles; and the Identification of Some Authors«, in: *Acta Musicologica* 81 (2009), S. 167–227: S. 171–180; dagegen etwa Denis Collins und Jason Stoessel, »New Light on the Mid-Fourteenth-Century *Chace*: Canons Hidden in the Tournai Manuscript«, in: *Music Analysis* 39 (2019), S. 155–203: S. 155). Auch für die *Messe de Sorbonne* geht Guletsky von einer zyklischen Darbietung und Genese aus (ebda., S. 180–189). Hier ließe sich argumentieren, dass die großformale Disposition mit einer Vertonung von Gloria und *Benedicamus dominio* nicht dem römischen liturgischen Messformular entspricht, welches den in der Quelle verzeichneten Entlassungsruf (anstelle des *Ite missa est*) für Messen der Advents-, Fasten- und Passionszeit vorsieht, in denen wiederum das Gloria entfällt. Es ist daher fraglich, ob alle Sätze für eine Darbietung in unmittelbarer Abfolge im Rahmen einer Messfeier konzipiert wurden.

Die separate Überlieferung der entsprechenden Ordinariumsteile dokumentiert ihre bei Weitem überwiegende nicht-zyklische Rezeption in Manuskripten andernorts. Mitunter wurden einzelne Vertonungen in verschiedenen Quellen auch neu und gänzlich anders kombiniert.¹⁷ So teilen sich die oben erwähnte *Messe de Toulouse* und die *Misa Barcelona* den gleichen Tenor der Credo-Vertonung, die darüber hinaus in neun weiteren Handschriften jeweils isoliert überliefert ist und damit von allen Einzelsätzen der vier Messkompilationen sowohl quantitativ als auch geographisch am weitesten verbreitet war.¹⁸ Doch auch Kyrie und Agnus des Zyklus im Manuskript F-TLm, 94 finden sich ebenso isoliert in zwei weiteren Quellen.¹⁹ Ob und in welcher Konstellation einzelne Sätze im Rahmen einer rituellen Einbindung überhaupt als aufeinander bezogen wahrgenommen werden konnten, lag in der frühen Gattungsgeschichte demnach kaum in der musikalischen Verantwortlichkeit eines Autors, auch nicht mehrerer Autoren. Vielmehr

17 Kyrie, Sanctus und Agnus der *Messe de Tournai* sind nach heutigem Stand Unika, Gloria, Credo und *Ite missa* sind außer in der Handschrift B-Tc, 476 in weiteren Handschriften des 14. Jahrhunderts überliefert. Gloria: F-CA, Inc. B 165 und B 145 (digitale Rekonstruktion unter: <https://www.diamm.ac.uk/sources/4782/#/>, 14.08.2025), auch im Brevier CH-HE, Cod. chart. 151 war dieser Satz einst enthalten (Digitalisat: <http://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/hba/chart0151>); Credo: F-APT, 16bis, E-Bulh, s/n (*Las Huelgas*), E-Mn, V 21-8, Triplum in I-Rsm, Sala dei Papi, ohne Signatur, vorderer Faszikel eines Graduales (Abbildung und Transkription in: Nicola Tangari, »Mensural and polyphonic music of the fourteenth century and a new source for the Credo of Tournai in a gradual of the Basilica di Santa Maria Maggiore in Rome«, in: *Plain-song and Medieval Music* 24 (2015), S. 25–69: S. 45) sowie Triplum in F-DRGad, 7 E 45/2; *Ite missa*: I-IV, 115, PL-WRu, Ak 1955/KN 195, isolierte Nennung außerdem im Index des Chansonniers F-Pnm, NAF 23190). Die fragmentarisch überlieferten Messsätze der *Messe de Sorbonne* (Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus und Benedicamus domino sind unvollständig, eine Vertonung des Credos fehlt) sind sämtlich allein in F-Pim, s.s zu finden. Es lassen sich jedoch stilistische Bezüge zu anderen Messsätzen vor allem in I-IV, 115 und F-APT, 16bis aufzeigen (vgl. I. Guletsky, »The Four 14th-Century Anonymous Masses«, wie Anm. 16, S. 180–189). Kyrie und Agnus der *Misa Barcelona* sind nach heutigem Stand Unika, Gloria, Credo und Sanctus sind außer in E-Bc, M. 971 in weiteren Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts überliefert (Gloria: F-APT, 16bis, E-Boc, 2, F-Sm, 222 C. 22, das Manuskript ist 1870 verbrannt und nur in einer Teilkopie von Edmond de Coussemaker erhalten); Credo: F-APT, 16bis, I-IV, 115, NL-Lu, Fragment B.P.L. 2515, E-SOL, Codex 109, US-R, 44, F-CA, Inc. B 56 und B 166, es handelte sich ursprünglich um einen Band, der digital rekonstruiert wurde: <https://www.diamm.ac.uk/sources/4782/#/> (14.08.2025), I-CFm, Cod. XCVIII, Tenor des Crucifixus der *Messe de Toulouse* in F-TLm, 94, isolierte Nennung außerdem im Index des Chansonniers F-Pnm, NAF 23190, Fragment des Cantus: I-Pas, Santa Giustina catastico VII, busta 14; Sanctus: F-APT, 16bis).

18 Der Credo-Satz wird in E-Bbc, 971 dem aus Avignon stammenden und in der königlichen Kapelle in Barcelona als Komponist und Organist wirkenden Steve de Sort zugeschrieben.

19 Die Kompilation *Toulouse* (F-TLm, 94) verzeichnet kein Gloria. Die Kyrie-Vertonung findet sich auch in I-IV, 115 sowie tropiert in F-APT, 16bis, das Agnus findet sich noch in E-G, frag. 33/II und in E-Bbc, BM 853b. Die Vertonungen von Sanctus und *Ite missa est* stellen nach derzeitigem Forschungsstand Unika dar.

scheint den Kopisten im Gestaltungs- und Tradierungsprozess mehr Bedeutung zuzukommen, als ihnen bisher vonseiten der Forschung zugestanden wurde.

Auch bei den im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts in liturgischer Abfolge kopierten Ordinariumssätzen im Kodex *Pit* (F-Pnm, Italien 568) handelt es sich um Einzelkompositionen,²⁰ deren Genese nicht im Zusammenhang mit einer intendierten musikalischen Kohärenz zu sehen ist. So verzeichnet auch diese Handschrift zum einen nur jeweils eine Vertonung pro Ordinariumssektion. Zum anderen scheinen die Sätze und insbesondere die abschließende Akklamation *Benedicamus domino* von Paolo da Firenze, die zumindest nach römischem Ritus nicht mit einer Gloria-Vertonung vereinbar wäre, aus verschiedenen Jahrzehnten zu stammen.²¹ Anders als in den genannten früheren Quellen solcher Kompilationen finden sich im Florentiner Manuskript jedoch über allen Messsätzen verschiedene Komponistennamen notiert: Gloria und Agnus werden Gherardello da Firenze zugeschrieben, Credo und Sanctus Bartholus bzw. Lorenzo da Firenze.²²

20 Die Sätze sind damit etwa ein halbes Jahrhundert nach ihrer Entstehung kodifiziert worden. Zur Datierung der Handschrift vgl. einführend Dorothea Baumann, Art. »Trecento und Trecentohandschriften, III.2. Beschreibung der wichtigsten Handschriften«, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/52105> (14.08.2025).

21 Auch in den Ausführungen des Florentiner Chronisten Filippo Villani wird die Darbietung einer mehrstimmigen Komposition als besonderes und geschätztes Ereignis beschrieben, bei der es sich um das Credo von Bartholus da Firenze zu handeln scheint: »Musice artis disciplinam multi memorabiles florentini perfectissime habuere, sed qui in ea scientia aliquid ediderint pauci extant. Inter quos Bartolus et ser Laurentius Masini pre ceteris prestantius et artificiosius cecinerunt. Quorum primus, cum alternatim organo et modulatis vocibus in nostra maiori ecclesia symbolum caneretur, tam suavi dulcique concentu diligenatia artis ipsum intonuit, ut, relicta consueta organi interposition, magno concursu populi, vocalem sequentibus armoniam deinceps vivis vocibus caneretur primusque omnium antiquam consuetudinem virilis chori organique abolere coegit.« (»Viele denkwürdige Florentiner hatten ein vollkommenes Verständnis der musikalischen Kunst, doch nur wenige haben in diesem Bereich etwas hervorgebracht. Unter ihnen komponierten Bartholus und Laurentius Masini herausragender und kunstvoller als alle anderen. Der erstgenannte, als in unserer Hauptkirche das Credo im Wechsel zwischen Orgelspiel und Chorgesang dargeboten wurde, intonierte es mit einem derart sanften und süßen Klang sowie mit solcher Kunstfertigkeit, dass – unter Verzicht auf die gewohnte Einfügung der Orgel und mit großem Zulauf des Volkes, das dem vokalen Satz folgte – das gesamte Stück fortan vokal ausgeführt wurde. Bartolo war somit der erste, der die alte Tradition des Zusammenspiels von Chor und Orgel aufzuheben vermochte.«) In: Filippo Villani, *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*, hrsg. von Giuliano Tanturli, Padua 1997 (Thesaurus mundi, 26), S. 408; außerdem Kurt von Fischer und Dorothea Baumann, Art. »Bartholus (de Florentia)«, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/18881> (14.08.2025).

22 F-Pnm, Italien 568, fol. 131^v–138^r. Die Handschrift verzeichnet keine Kyrie-Vertonung. Bei Gloria, Credo, Sanctus und Agnus handelt es sich um Kompositionen, die gegen Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden sein dürften. Die abschließende Propriumsvertonung von Paolo da Firenze wurde einige Jahrzehnte später angefügt und wurde nicht mit einer Autornennung versehen. Da Gloria und Agnus vom selben Komponisten vertont wurden und eine vage stilistische

Es stellt sich also die Frage nach Ursache und Funktion dieser Paratexte. Zu diskutieren wäre, ob die Urhebernennung als Ordnungsprinzip vor dem Hintergrund archivierender oder repräsentativer Motivationen zur Bestandsbildung ausgelegt werden kann; schließlich ist der Kodex denjenigen musikalischen Sammlungen zuzuordnen, die weniger für den praktischen Gebrauch konzipiert wurden, sondern – wie viele Handschriften oberitalienischen Ursprungs dieser Entstehungszeit – zur Bewahrung eines (älteren) Repertoires dienten.²³ Eine gänzlich andere und zunächst kontraintuitiv scheinende Richtung würde hingegen die Deutung einschlagen, dass der durch die Kopierfolge hervorgerufene Eindruck einer zyklischen Realisierung der Kompositionen durch die offengelegte, heterogene Autorschaft gerade vermieden werden sollte. Beide Interpretationsansätze würden jedoch ein Verständnis vom Autorbegriff zur Prämisse erheben, das anhand der Quellen zur mittelalterlichen Musikkultur vorerst nicht bestätigt werden kann. Denn indem vorausgesetzt wird, dass einer Autornennung zwangsläufig der Anspruch auf Individualität und womöglich gar einer damit verbundenen Originalität innewohnt, wird die erst für die Renaissance diskutierte Denkfigur der »Individualisierung« von Musik aufgerufen.²⁴

Indes lassen sich den erhaltenen Zeugnissen gegen Ende des 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts nach wie vor nur wenige und durchaus widersprüchliche Antworten auf die Frage abringen, wie sich die sprunghafte Zunahme von Komponistennamen über oder vor den Musiknotaten dieser Zeit im Einzelnen erklärt. Die Beigabe eines Autornamens und die anonyme Überlieferung sind in den Handschriften weder konsistent gehandhabt noch legen sie eine erkennbare Systematik offen. Sie können durchaus – wie auch der Kodex *Pit* dokumentiert – innerhalb eines Manuskripts unterschiedlichen Mustern folgen oder auf verschiedene Schreibstadien zurückgehen und scheinen nicht – wie nur allzu schnell geschlossen werden könnte – auf qualitative Kompositionsmerkmale zu verweisen. Auch

Verwandtschaft zeigen, vermutete Kurt von Fischer, dass sie als Teil eines anderen, kompositorischen Zyklus entstanden sein könnten. Vgl. einführend Kurt von Fischer, »The Sacred Polyphony of the Italian Trecento«, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 100 (1973/74), S. 143–157, Reprint in: *Ars Nova. French and Italian Polyphony in the Fourteenth Century*, hrsg. von John L. Nádas und Michael Scott Cuthbert, Farnham 2009 (Music in Medieval Europe, 6), S. 403–417.

23 Vgl. D. Baumann, Art. »Trecento und Trecentohandschriften« (wie Anm. 20); ferner Nino Pirrotta, »Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy«, in: *Journal of the American Musicological Society* 19 (1966), S. 127–161; Laurenz Lütken, »Wege zur Musik. Überlegungen zu Indices oberitalienischer Musikhandschriften der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts«, in: *Studien zur italienischen Musikgeschichte* 15, hrsg. von Friedrich Lippmann, Bd. 1, Laaber 1998 (Analecta Musicologica, 30), S. 15–40.

24 Laurenz Lütken, »Die Macht der Namen. Autorzuschreibungen als Problem am Beispiel des Codex Emmeram«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 62 (2005), S. 98–110: S. 98f.

übersteigt in Manuskripten des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts die Zahl der mit Urheberzuweisung kopierten Stücke nicht diejenige der anonymen Kompositionen. Die anonyme Überlieferung ist für diesen Zeitraum also nach wie vor als Regelfall zu bewerten.²⁵

Zudem bleibt zu berücksichtigen, dass der Name des Komponisten, sofern es sich nicht um eine Selbstnennung als interne musikalische Signatur im vertonten Text handelt (was in geistlichen oder liturgischen Stücken ohnehin nur eine untergeordnete und in den textlich stabilen Messsektion gar keine Rolle spielt²⁶), gerade vor der frühneuzeitlichen Druckkultur und der damit einhergehenden großflächigen Verbreitung von Kompositionen für den Rezipienten und seine ästhetische Erwartungshaltung von geringer Bedeutung gewesen sein dürfte.²⁷ Mittelalterlichen Musikhandschriften eignet als Unikate – ob als Gebrauchsmusikalien oder Kompositionsreservoirs angelegt – eine nur lokal und/oder institutionell begrenzte Reichweite, und interne Paratexte erschließen sich entsprechend nur einem kleinen Kreis aktiver und kundiger Leser, nicht aber dem passiven Hörer.²⁸ Dass zunächst vor allem Messsätze mit Autorzuschreibungen kopiert wurden, ließe sich mit den immer gleichen Texten erklären, die eine Identifizierung und Lokalisierung innerhalb von Handschriften erschweren. So sind im Index des

25 Auch noch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts übersteigt die Zahl der mit Autorzuschreibung kopierten Stücke nicht diejenige der anonym überlieferten Kompositionen. Die anonyme Überlieferung ist auch für diesen Zeitraum also als Regelfall zu bewerten. L. Lütteken weist darüber hinaus darauf hin, dass die Beigabe eines Urhebernamentens auch in dieser Periode als »qualitatives Differenzierungsmerkmal offenkundig keine, jedenfalls keine entscheidende Rolle« gespielt hat. Ebda., S. 100f.

26 Zu Selbstnennungen von Komponisten in weltlichen Gattungen und Motetten der zweiten Hälfte des 14. und ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vgl. Michele Calella, *Musikalische Autorschaft. Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Kassel 2014 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, 20), S. 85–95; Laurenz Lütteken, »Autobiographische« Musik? Kompositorische Selbstdarstellung in der Motette des 14. und 15. Jahrhunderts«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 74 (2000), S. 3–26; Lorenz Adamer, »Überlegungen zum Autorschaftskonzept der Musikermotetten«, in: *Plurale Autorschaft. Ästhetik der Co-Kreativität in der Vormoderne*, hrsg. von Stefanie Gropper u. a., Berlin 2023 (Andere Ästhetik – Koordinaten, 2), S. 185–202. Auch noch der im 16. Jahrhundert durch die Technik des *Soggetto cavato* hervorgerufene intertextuelle Referenzpunkt in Motetten und Messen recurriert selten auf ein Verhältnis zwischen Werk und Autor, sondern vielmehr auf das Beziehungsdreieck von Autor, Werk und Widmungsträger.

27 Zur »prekäre[n] Position« des Autornamens vor allem im Vergleich zur Literatur und bildenden Kunst siehe M. Calella, *Musikalische Autorschaft* (wie Anm. 26), S. 57f.

28 Rob C. Wegman weist darauf hin, dass es Johannes Tinctoris gewesen sein dürfte, der als erster von Individuen (wie ihm selbst) schreibt, die zum Zwecke des Kompositionsstudiums die Stücke bewährter (und womöglich namentlich bekannter) Komponisten nicht nur hörten, sondern auch inspizierten und untersuchten, also lasen. Vgl. Rob C. Wegman, »Johannes Tinctoris and the ›New Art‹«, in: *Music & Letters* 84 (2003), S. 171–188: S. 174f.

Kodex *Pit* nur die polyphonen Messsektionen mit Komponistennamen aufgeführt, nicht aber die umliegenden, textlich individuellen und überwiegend weltlichen Kompositionen. Ein Anspruch auf Individualität, oder gar Originalität, scheint dem Autorzusatz hier nicht zwangsläufig innezuwohnen.

Ginge man ungesehen der darlegten Argumentationen dennoch von einer bewusst zur zyklischen Ausführung zusammengestellten Kombination der Einzelsätze durch die Kopisten aus, könnte bei den genannten Kompilationen *Tournai*, *Sorbonne*, *Barcelona*, *Toulouse* und *Pit* durchaus von diachron-pluralen Tradierungs- und Gestaltungsprozessen die Rede sein. Dann nämlich ließe sich der Kopiervorgang als Maßnahme zur gemeinschaftlichen Produktion eines abgeschlossenen musikalischen Textes interpretieren. Die mehr oder wenig linear notierten Satzfolgen könnten als pragmatische Kompilationszyklen einer lokal begrenzten Musikpraxis unter pluraler Autorschaft gedeutet werden, wobei die Kopisten der Handschriften unbedingt in den Personenkreis der Autoren miteinzubeziehen wären. Schon Lukas Rösli und Stefanie Gropper formulierten mit Blick auf die mittelalterliche Textproduktion, dass Modelle pluraler Autorschaft als Folge einer diachronen Kollaboration in der Vormoderne eher die Norm als die Ausnahme waren und dass sich das Konzept der Urhebererschaft damit grundsätzlich von heutigen Vorstellungen unterscheidet: »Yet collaborative work undertaken at the same time on one text seems to have been the exception, with authorship usually reaching over several generations as texts continued to be altered, adapted, continued, and shortened – in other words, retold and rewritten. In this process, we can clearly see that the concept of authorship in the Middle Ages was not the same as the emphatic present-day notion; rather, the role played by an ›author‹ was far less definite and had a comparatively marginal position in the text.«²⁹

Auch die Varianz der Überlieferungszusammenhänge der Einzelsätze aus den Kompilationen *Tournai*, *Sorbonne*, *Barcelona* und *Toulouse* dokumentiert, dass die unterschiedlichen Funktionen, die spätestens seit dem 19. Jahrhundert mit einer einzelnen Autorfigur in Verbindung gebracht werden, in der mittelalterlichen Musikpraxis stärker auf verschiedene Instanzen wie Komponisten, Kompilatoren, Kopisten und womöglich auch Auftraggeber verteilt waren. Es bleibt im Folgenden demnach zu beleuchten, ob und inwiefern Modelle einer diachronen Kollaboration und pluralen Autorschaft auch bei der Bildung solcher Zyklen oder Satzpaare

29 Lukas Rösli und Stefanie Gropper, »In Search of the Culprit. Aspects of Medieval Authorship. Introduction«, in: *In Search of the Culprit. Aspects of Medieval Authorship*, hrsg. von dens., Berlin 2021 (Andere Ästhetik – Studien, 1), S. 9–16: S. 13.

eine Rolle spielten, die tatsächlich eine kompositorische und damit womöglich intentionale musikalische Kohärenz erkennen lassen.

Diachrone Kollaboration und heterogene Autorschaft bei frühen Kompositpaaren

Neben den Kompilationen, die nach heutigen musikalischen Maßstäben keinen Zyklus darstellen, dokumentieren die Quellen zur Messvertonung im ausgehenden Mittelalter aufkommende Tendenzen, die Vertonungen von Messektionen mittels kompositorischer Techniken zu Satzpaaren zu verknüpfen. Die auch in diesem Zusammenhang von der Forschung immer wieder angeführte *Messe de Notre Dame* des französischen Komponisten und Dichters Guillaume de Machaut scheint dabei aus zwei Gründen kaum geeignet, um als beispielhaft für diese Entwicklung zu gelten. Zum einen treffen die seit etwa Mitte der 1960er Jahre herangezogenen Kompositionsmerkmale zur Identifizierung von musikalischen Substanzgemeinschaften im Rahmen der Messvertonung (Stimmführung und -zahl, Schlüsselung, Finalis- sowie Mensurdispositionen und schließlich die Abschnittsbildung auf großformaler Ebene³⁰) für die sechs Sätze Machauts nur zu einem geringen Teil zu: Zwar weisen alle Messsätze eine für die Mitte des 14. Jahrhunderts ungewöhnliche Vierstimmigkeit auf, doch sind sie unterschiedlich geschlüsselt. Das dürfte einerseits mit den verschiedenen Finales und den tonalen Aktionsräumen zusammenhängen, die wiederum auf die polyphon ausgesetzten liturgischen Ordinariums melodien (bzw. deren Transposition) zurückgehen.³¹ Andererseits differieren die notierten Schlüssel schon in den verschiedenen Machaut-Quellen,

30 Charles Hamm, »The Reson Mass«, in: *Journal of the American Musicological Society* 18 (1965), S. 5–21; Philip Gossett, »Unification in Early Cyclic Masses and Mass Pairs«, in: *Journal of the American Musicological Society* 19 (1966), S. 205–231; Gareth Curtis, »Musical Design and the Rise of the Cyclic Mass«, in: *Companion to Medieval and Renaissance Music*, New York 1992, S. 154–164. Die genannten Parameter wurden von Kevin Moll für ein breites, überwiegend französisches Repertoire bis 1410 kritisch hinterfragt. Seine abschließende Einschätzung zum Konzept der »zyklischen Einheit« scheint in diesem Zusammenhang besonders relevant: »I suggest that it is preferable to emphasize the means of achieving musical interest and coherence in individual movements, rather than trying to evaluate fourteenth-century Mass composition as a series of vague strivings after some idea of cyclic unity. Let us acknowledge that the issue of cycles is secondary, since the evidence indicates that the concept of musically-unified cycle (based on criteria of common cantus firmus, motto, or tonality) is anachronistic to the period in question. [...] Extant Mass cycles from the fourteenth century are without exception simply manuscript compilations, and none seem have been composed specially as unified multi-movement designs comparable to the Ordinary cycle concept as it developed in the fifteenth century.« Kevin Moll, *Structural Determinants in Polyphony for the Mass Ordinary and Related Sources (ca. 1320–1410)*, Dissertation Stanford University 1995, S. 367.

31 Auch mit der systematischen Verwendung liturgischer Cantus firmi nimmt die Messe für das 14. Jahrhundert eine Sonderrolle ein.

womit die Schlüsselsetzung (zumindest zu dieser Zeit, also vor Etablierung des *a voce piena* disponierten Satzes und normierter Schlüsselkombinationen) kaum als Kriterium für eine intendierte kompositorische Kohärenz geeignet scheint. Auch die mensurale Disposition der einzelnen Sätze, Stimmführung und Satzstruktur scheinen keine musikalische Einheit anzustreben, obgleich sie in linearer Abfolge notiert wurden und aus der Feder eines Komponisten stammen.

Damit ist auch der zweite Grund angerissen, aus dem die *Messe de Nostre Dame* kaum als vorbildhaft für die aufkommende musikalische Verknüpfung von Messsätzen in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts gelten kann. Erst von Komponisten wie John Dunstable, Arnold de Lantins oder Guillaume Dufay wurden nach aktuellem Forschungsstand wieder alle fünf Sektionen des Ordinarium Missae (ohne *Ite missa est*) von nachweislich einem einzelnen Individuum in Musik gesetzt, wobei diese eine Vielzahl an Strategien zur Verknüpfung der Sätze und kompositorische Vereinheitlichungstechniken erprobten. Machauts Vertonungen, die in immerhin fünf (nicht liturgischen) Handschriften³² mit erstaunlich geringen Abweichungen überliefert sind, müssen daher als eine (frühe) Ausnahmeerscheinung bewertet werden,³³ die im weiteren Verlauf der Musikgeschichte ohne direkte Nachfolge blieb. Dass der *Messe de Nostre Dame* dessen ungeachtet eine Art Vorreiterrolle für die Genese der zyklischen Messe zugeschrieben wurde, scheint eher mit jenen Vorstellungen von musikalischer Kohärenz, Qualität und Individualität begründbar, die seit dem 19. Jahrhundert mit einer auch nach außen kommunizierten, einzelnen Autorfigur in Verbindung gebracht werden, als dass sie tatsächlich aus der musikalischen Substanz hergeleitet werden können.

Gerade vor diesem Hintergrund scheint es sinnvoll, auch bei den frühen musikalisch verknüpften Satzpaaren zu unterscheiden zwischen solchen Vertonungen, die einem einzigen Komponisten zugeschrieben werden können, und Sätzen, die (wie die Kompilation *Pit*) nachweislich auf unterschiedliche Autoren

32 Handschrift Machaut A (F-Pn, fr. 1584, vermutlich in Reims kopiert), 1370er Jahre; Machaut B (F-Pn, fr. 1585, einzige Papierhandschrift), vor 1372; Machaut E (F-Pn, fr. 9221), um 1390; Machaut F–G (F-Pn, fr. 22545–46), spätes 14. Jahrhundert; Machaut Vg (New York, Wildenstein Galleries, nach vormaligen Besitzer Voguë benannt), um 1363/64. Das *Ite missa est* ist darüber hinaus isoliert in einem Fragment der Handschrift Pad A (I-Pu, 1475), entstanden zwischen 1390 und 1415, überliefert.

33 Die in musikalischer wie biographischer Hinsicht zentrale Position des komponierenden Dichters Guillaume de Machaut stellt auch mit Blick auf eine nach außen kommunizierte Autorschaft und hinsichtlich einer auktorialen Haltung dem eigenen Schaffen gegenüber in der Überlieferung mittelalterlicher Polyphonie eine Ausnahme dar, die auf die autororientierte Tradition der Trouvères zurückgeführt werden kann. Vgl. dazu M. Calella, *Musikalische Autorschaft* (wie Anm. 26), S. 67f., dort auch weiterführende Literatur.

zurückgehen und im Folgenden als Kompositpaare bezeichnet werden.³⁴ Es soll beleuchtet werden, ob und inwieweit eine musikalische Zusammengehörigkeit überhaupt in Relation zu einem einzelnen Urheber steht, oder ob und in welcher Form kompositorische Entscheidungen mehrerer Akteure im Rahmen einer (diachronen) Kollaboration eine musikalische Substanzgemeinschaft ausprägen können. Den Anfang wird die exemplarische Untersuchung verschiedener Kombinationen von Kompositpaaren in zwei unterschiedlichen Handschriften machen.

Der im späten 14. Jahrhundert angelegte Kodex *APT* überliefert neben Hymnen und Motetten insgesamt 35 im Wesentlichen nach liturgischen Kategorien geordnete Messsätze, von denen 18 durch unterschiedliche Kopisten in verschiedenen Schreibstadien und Lagen mit Komponistennamen ausgestattet wurden (einen Index liefert der Kodex nicht). Obschon also rund die Hälfte der Messsätze in der Handschrift einem Autor zugewiesen werden, scheinen die fixierten Paratexte zumindest nicht allein darauf abzielen, die Identität der Komponisten zur Kennzeichnung der Qualität oder gar Individualität der Kompositionen offenzulegen. So überliefert die Quelle einen mit dem Terminus »Chipse« überschriebenen Kyrie-Satz (fol. 4^v). Die Vertonung könnte demnach sowohl von einem Musiker aus Zypern als auch von einem kontinentalen Musiker, etwa anlässlich eines Besuchs zypriotischer Gesandter, komponiert worden sein.³⁵ Auch hier ließen sich die Namensnennungen demnach als rein pragmatische Zuordnungshinweise interpretieren, die nicht als Symptom eines neuzeitlichen oder gar modernen Konzeptes von Autor- und Urheberschaft gedeutet werden sollten.

Anhand der bereits oben genannten Kriterien Stimmführung und -zahl, Schlüsselungen, Finalis- sowie Mensurdispositionen und Abschnittsbildung lassen sich unter den 35 Messsätzen mehrere Satzpaare bilden, die materiell isoliert voneinander und unter Angabe einer heterogenen Autorschaft kopiert wurden. So findet sich in Lage IV ein Credo-Satz, der »[Johannes] Tapissier« zugeschrieben wird und von zwei Händen (Schreiber B und C) kopiert wurde.³⁶ Die Ver-

34 Der Terminus »composite Masses« wird vor allem von Charles Hamm für vollständige Messkompilationen verwendet (Ch. Hamm, »The Reson Mass«, wie Anm. 30). Auch Joachim Kremer bezeichnet mit »Kompositzyklen« solche Messen, die ungeachtet einer homo- oder heterogenen Autorschaft auf die Zusammenstellung von Kopisten zurückgehen (Joachim Kremer, »Einheit« und »Vielfalt« in den Messkompositionen des »musicus famosissimus« Johannes Ciconia (um 1370–1412), in: *Die Musikforschung* 56 (2003), S. 22–45: S. 28f.). In diesem Beitrag soll mit dem Begriff »Kompositpaar« also einerseits die editorische Paarbildung herausgestellt, andererseits und in Abgrenzung zu »Satzpaar« die heterogene Autorschaft hervorgehoben werden.

35 Karl Kügle, Art. »Zypern, Geschichte«, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/524984> (14.08.2025).

36 F-APT, Trésor 16bis, fols. 34^v–36^r; fol. 34^v: Hand B, fol. 35^r: Hände B und C, fol. 35^v: Hand B, fol. 36^r: Hände B und C.

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nac vo-lun-

ta-tis. Lau-damus te. Be-ne-di-ci-mus te. A-do-ra-mus te.

Glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi propter

ma-gnam glo-ri-am tu-am.

NB 1a: Beginn von Baude Cordies Gloria-Satz im Kodex *Apt*, fols. 26^v–27^r

tonung zeigt musikalische Bezüge zu einem Gloria-Satz, der von Hand B an früherer Stelle in der gleichen Lage ohne Nennung eines Komponisten kopiert wurde, aber vermittelt einer Konkordanz im Kodex *Bologna Q15* Baude Cordier zugeordnet werden kann.³⁷ Wie Robert Palmer feststellte, korrespondieren beide Kompositionen in der Schlüsselung (jeweils C1, C3^b, C3^b), Finalis- und Mensur-disposition (jeweils Finalis *c*, *tempus imperfectum prolatio minor* ohne Mensur-

³⁷ F-APT, Trésor 16bis, fols. 26^v–27^r. Im Kodex *Bologna Q15* (I-Bc, Q.15) findet sich der Satz auf fols. 32^v–33^r.

Pa - trem o-mni-po-ten-tem, fa-cto-rem ce - li et ter - re, vi-si-bi - li -
 um o-mni - um et in - vi - si-bi - li - um. Et in u-num do-mi-
 num IesumChri-stum, fi - li - um de - i u - ni - ge - ni - tum. Et ex pa -
 tre na - tum an - te o - mini - a se - cu - la.

NB 1b: Beginn von Johannes Tapissiers Credo-Satz im Kodex *Apt*, fols. 34^v–35^r

zeichen – *tempus imperfectum prolatio maior*, Amen-Melismen mit Mensurzeichen).³⁸ Darüber hinaus wird neben der vierteiligen motettenartigen Anlage eine recht unspezifische rhythmische Wendung aus einer Minima-Pause, einer Minima und zwei Semibreven ungeachtet ihrer diastematischen Ausgestaltung als musikalisch verwandt und hinsichtlich einer Paarbildung als kompositorisch intendiert herausgestellt. Im Gloria von Cordier findet sich dieses rhythmische Muster in

38 Robert E. Palmer, »Squaring the Triangle: Interrelations and Their Meanings in Some Early Fifteenth-Century Mass Pairs«, in: *The Journal of Musicology* 16 (1998), S. 494–518: S. 508–510.



NB 2a: Amen-Melisma von Baude Cordiers Gloria-Satz im Kodex *Apt*, fols. 26^v–27^r

gewisser Regelmäßigkeit zu Phrasenanfängen in den beiden unteren Stimmen (siehe Notenbeispiel 1a: M. 3, 6, 9 und 14/15), während es bei Tapissier vermehrt im Cantus auftaucht (siehe Notenbeispiel 1b: M. 12, 16 und 17/18).

Die Unterschiede werden von Palmer hingegen kaum benannt. Denn trotz der sehr vagen rhythmischen Entsprechungen bleibt doch festzuhalten, dass die rhythmische Textur von Cordies Vertonung insgesamt weit komplexer ist und vor allem der Cantus deutlich flexibler agiert. So hatte Hanna Stäblein-Harder bereits in den 1960er Jahren formuliert, dass die oberen Stimmen von Tapissiers Credo im Vergleich zu denen von Cordiers Gloria in rhythmischer Hinsicht »rather unambitious«³⁹ gestaltet seien. Schon an den Satzanfängen zeigt sich, dass dies bei Tapissier zu einer größeren Klarheit der Textdeklamation auf Semibrevis-Ebene führt.

Von beiden Autoren wurden hingegen die Amen-Melismen als finales Kriterium für die Identifizierung der Sätze als ein aufeinander bezogenes Messpaar betont (siehe Notenbeispiele 2a und 2b).⁴⁰

Und tatsächlich sind die dargelegten Korrespondenzen zwischen den Schlussmensuren nicht von der Hand zu weisen. In beiden Vertonungen wird die Akklamationsformel nach einer Finaliskadenz als eigenständiger Formteil ausgesetzt, in dem sich ein Wechsel vom *tempus imperfectum prolatio minor* hin zum *tempus imperfectum prolatio maior* vollzieht. Die ersten beiden Mensuren der Abschnitte sind

39 Hanna Stäblein-Harder, *Fourteenth-Century Mass Music in France*, Bd. 2: *Critical Text*, Tübingen 1962 (Musicological studies and documents, 7), S. 64.

40 Ebda.; R. Palmer, »Squaring the Triangle« (wie Anm. 38), S. 509f.

NB 2b: Amen-Melisma von Johannes Tapissiers Credo-Satz im Kodex *Apt*, fols. 36^v–37^r

dabei auch auf diastematischer Ebene nahezu identisch. Zudem zeigen die einzelnen Stimmen jeweils eine ähnliche melodische Kontur, die in den letzten beiden Mensuren vor der Schlusskadenz im Cantus besonders deutlich ausgeprägt ist, obgleich Konflikt-rhythmen im Gloria-Amen wiederum komplexer und zahlreicher sind (siehe M. 2, 4 und 6). Stäblein-Harder veranlassten diese Beobachtungen zu der Conclusio, dass »in essentials the *Amen* of Apt 38 [Cordier] is contained in that of Apt 42 [Tapissier]«.⁴¹

Auf der einen Seite stellt sich bei diesem Befund und mit Blick auf die liturgische Verwendung der genannten Messkompilationen die Frage, ob die genannten Analogien in den Amen-Melismen den Schluss einer gepaarten Aufführung im lokalen oder institutionellen Kontext rechtfertigen. Und obschon die Quelle *Apt* hier keine wasserdichte Beweisführung erlaubt, dürfte verwandtes musikalisches Material zur Vertonung des gleichen Textes gerade im Zeitalter der Refrain-Strukturen auf einen funktionalen und ästhetischen Zusammenhang hinweisen.⁴² Es ist wohl auch kein Zufall, dass schon in der *Messe de Notre Dame* von Machaut die größten musikalischen Entsprechungen in den Akklamationsformel von Gloria und Credo zu finden sind. Ob derlei Korrespondenzen hinsichtlich der Herausbildung einer musikalischen Zyklizität als einheitsstiftende oder nicht doch

41 H. Stäblein-Harder, *Fourteenth-Century Mass Music in France* (wie Anm. 39), S. 64.

42 In diesem Zusammenhang ließe sich für das Satzpaar von Cordier/Tapissier darüber hinaus argumentieren, dass die Schreiber in den Amen-Melismen auf weiße statt auf rote Kolorierung der Noten zurückgriffen, wie sie in der gesamten Handschrift doch weit häufiger zu finden ist.

treffender als verbindungsstiftende Elemente bezeichnet werden sollten, bleibt indes zu diskutieren.

Auf der anderen Seite ist hinsichtlich einer möglichen diachronen Kollaboration die Frage zentral, welcher Instanz sich diese kompositorischen Korrespondenzen verdanken. Gehen die musikalischen Parallelen auf die Komponisten Cordier und Tapissier als Folge einer planmäßigen (synchronen oder diachronen) kompositorischen Zusammenarbeit zurück oder haben hier die Kopisten der Handschrift nachträglich und zugunsten einer Paarbildung eingegriffen? Schließlich ist zu berücksichtigen, dass in Gloria- und Credo-Sätzen aus dem späten 14. und frühen 15. Jahrhundert häufig Überlieferungsvarianten in den textlich identischen Amen-Vertonungen beobachtet werden können.⁴³ Solche Unterschiede scheinen entsprechend weniger auf die Komponisten der Sätze zurückzuführen als vielmehr den Kopisten der Handschriften sowie den spezifischen lokalen Präferenzen oder Konventionen geschuldet zu sein. Die eine oder andere Version solcher Amen-Vertonung wie Palmer als »original setting«⁴⁴ zu deklarieren, scheint daher grundsätzlich problematisch und als analytische Prämisse recht unbedarft. Dies gilt auch für die früheste erhaltene Quelle eines Messsatzes, die sicherlich nicht zwangsläufig als »Originalfassung« interpretiert werden kann.

Sowohl von Cordiers Gloria als auch von Tapissiers Credo sind spätere Kopien überliefert. Der bereits erwähnte, wahrscheinlich zwischen 1420 und 1435 entstandene Kodex *Bologna Q15* verzeichnet beide Kompositionen, die wiederum in verschiedenen Lagen der Handschrift, also materiell voneinander isoliert, kopiert wurden.⁴⁵ Besonders die Niederschrift des Tapissier-Credos weist dabei entscheidende Abweichungen von derjenigen in *Apt* auf. Ursächlich für die Überlieferungsvariante dürfte sein, dass dem Satz in *Bologna Q15* eine Gloria-Vertonung von »Tomas fabri scolaris tapisier«⁴⁶ vorangestellt wurde – ein Satz, der offenbar von Tapissiers Schüler komponiert wurde. Der Schluss liegt nahe, dass sich die materielle und im Paratext signalisierte kontextuelle Verknüpfung auch auf eine musikalische Zusammengehörigkeit der beiden Vertonungen bezieht. Und tatsächlich zeigt Tapissiers Satz in dieser Kombination durchaus Gemeinsamkeiten mit dem vorangestellten Gloria des zwischen 1412 und 1415 in Brügge nachgewiesenen Thomas Fabri.⁴⁷ Beide Sätze sind dreistimmig, weisen die gleiche

43 Vgl. beispielsweise Erika Honisch, »The transmission of the polyphonic *Amen* in the early fifteenth century«, in: *Plain-song & Medieval Music* 21 (2012), S. 41–72: S. 46.

44 R. Palmer, »Squaring the Triangle« (wie Anm. 38), S. 500.

45 I-Bc, Q.15, fol. 32^v–33^r und 49^v–50^r.

46 Ebda., fol. 48^r.

47 Walter Kreyszig, Art. »Fabri, Thomas«, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/23282> (14.08.2025).

Et in ter-ra pax homi-ni - bus bo - nae vo-lun-ta - tis Lau -

7 da-mus te. Be - ne - di - ci-mus te. A - do - ra-mus te. Glo - ri - fi -

12 ca-mus te. Gra - ti - as a - gi-mus ti - bi pro - pter ma - gnam

16 glo-ri-am tu-am. Do-mi - ne de-us, rex ce - le - stis, de - us pa - ter om-

20 ni - po - tens. Do - mi - ne fi - li u - ni - ge - ni - te

NB 3: Beginn von Thomas Fabris Gloria in *Bologna Q15*, fol. 48^v–49^r

Schlüsselung sowie Finalis auf und sind im *tempus imperfectum prolatio minor* (ohne Mensurzeichen) gesetzt (siehe oben Notenbeispiel 1b und Notenbeispiel 3).

Darüber hinaus weisen sowohl Stäblein-Harder als auch Palmer wiederum auf das (recht unspezifische) rhythmische Motiv aus einer Minima-Pause, einer Minima und zwei Semibreven hin (ungeachtet einer diastematischen Ausgestaltung), das sich nicht nur im Tapissier-Credo, sondern auch in Fabris Vertonung in allen Stimmen findet (M. 3/4, 7/8, 17, 19, 21/22). Palmer sieht zudem in der ähnlichen Stimmführung von Cantus und Contratenor an beiden Satzanfängen (Tapissier: M. 2/3; Fabri: M. 5/6) einen Hinweis darauf, dass die Komposition des Lehrers Tapissier die Vertonung seines Schülers Fabri direkt beeinflusst habe.⁴⁸ Dass es sich bei der genannten Passage um eine schlichte Kadenzformel handelt, dürfte eine Interpretation dieses Befundes als Indiz für eine unmittelbare synchrone Kollaboration jedoch hinreichend infrage stellen. Dennoch fällt auf, dass der Cantus von Fabris Gloria rhythmisch recht gleichförmig gestaltet ist und im Wesentlichen parallel zu den unteren Stimmen geführt wird. Entsprechend finden sich auch nur wenige rhythmische Verschiebungen, was zu einer klaren Textdeklamation auf Semibrevis-Ebene führt. Obgleich konzeptionelle Korrespondenzen auf großformaler Ebene weniger deutlich ausgeprägt sind und Fabris Gloria statt einer vierteiligen eine dreiteilige Anlage aufweist, bleibt doch festzuhalten, dass der Satz musikalisch schlüssig dem Tapissier-Credo vorangestellt werden kann und gerade in rhythmischer Hinsicht größere Parallelen zu diesem aufweist als die Vertonung Cordiers.

Auch das Amen ist in Fabris Gloria als eigenständiger Formteil und als langes Melisma im *tempus imperfectum prolatio maior* vertont worden, dem eine Kadenz auf der Finalis *c* vorausgeht. Mit 20 Masuren ist der Schlussabschnitt jedoch beinahe dreimal so lang wie derjenige in der Vertonung Cordiers (sieben Masuren) und fast doppelt so lang wie in Tapeziers Credo (11 Masuren) im Kodex *Apt*. Doch weist gerade Tapissiers Credo in *Bologna Q15* eine gegenüber *Apt* vollkommen andere Amen-Vertonung auf, die mit 33 Masuren schon in der Ausdehnung dem Amen-Melisma von Fabri besser entspricht. Darüber hinaus lässt die Amen-Variante in *Bologna Q15* wiederum in der melodischen Kontur und rhythmischen Faktur Reminiszenzen an das Amen-Melisma in Fabris Gloria erkennen (siehe Notenbeispiele 4a und 4b).⁴⁹

48 Vgl. R. Palmer, »Squaring the Triangle« (wie Anm. 38), S. 495.

49 Vgl. R. Palmer, »Squaring the Triangle« (wie Anm. 38), S. 499f.; vgl. H. Stäblein-Harder, *Fourteenth-Century Mass Music in France* (wie Anm. 39), S. 64.

57

61

66

71

NB 4a: Amen-Melisma von Thomas Fabris Gloria-Satz in *Bologna Q15*, fols. 47^v–48^r

Wie schon Palmer und Stäblein-Harder bemerkten, hebt sich gerade die komplexere rhythmische Gestaltung des Cantus im Tapissier-Amen der Überlieferung in *Bologna Q15* von der übrigen Vertonung ab. Und tatsächlich finden sich nur in diesem Abschnitt kleingliedrige Figuren auf Fusa-Niveau (M. 122, 123, 143), die im Vergleich zum relativ statischen Satzverlauf der vorgegangenen Passagen kontrastieren. Stäblein-Harder stellte infolge der Ähnlichkeiten zwischen den beiden Schlussabschnitten einerseits und der satzinternen Inkohärenz andererseits die These auf, dass Fabri selbst das Amen-Melisma seines Lehrers im Zuge einer diachronen Kollaboration durch eine Vertonung ersetzt habe, die den eigenen

116

122

127

134

NB 4b (Anfang): Amen-Melisma von Johannes Tapissiers Credo-Satz in *Bologna Q15*, fols. 50^v–51^r

Gloria-Satz musikalisch kohärent ergänzt.⁵⁰ Reinhard Strohm zufolge wäre hingegen eine naheliegende Erklärung für die kompositorische Verknüpfung, dass das daraus resultierende Kompositpaar aus einem womöglich gar synchronen,

50 Stäblein-Harder vermutete, dass »it was Fabri who substituted a more richly decorated Amen for the simpler one in the composition of his master.« H. Stäblein-Harder, *Fourteenth-Century Mass Music in France* (wie Anm. 39), S. 65. Diese These hatte bereits Gilbert Reaney in seiner Edition der Sätze aufgestellt. Gilbert Reaney, »Introduction«, in: *Early Fifteenth-Century Music*, hrsg. von dems., Bd. 1: *Works of Baude Cordier, Johannis Cesaris, Johannes Carmen, Johannis Tapissier*, Rom 1955 (*Corpus mensurabilis musicae*, 11), S. I).

NB 4b (Fortsetzung)

kollaborativen Kompositionsprozess hervorgegangen ist⁵¹ – eine Interpretation, die ungeachtet der kadenziellen Entsprechungen und mit Blick auf das in der Handschrift kommunizierte Lehrer-Schüler-Verhältnis zunächst sicherlich ebenso denkbar ist. Doch bleibt zu berücksichtigen, dass sich das Amen-Melisma der Gloria-Vertonung von Fabri in ganz ähnlicher Weise vom Rest des Satzes unterscheidet wie die Amen-Variante des folgenden Credo von Tapissier im Vergleich zur vorangehenden Kompositionsgestaltung: Auch in Fabris Gloria macht ein rhythmisch wenig elaborierter Satz einer vielseitigeren und komplexeren Schlussgestaltung Platz, in der Cantus und Contratenor wiederum erstmalig auf Fusa-Niveau agieren (M. 59, 60, 66, 70). Entsprechend ließe sich auch für diese Schlussfindung argumentieren, dass sie es an musikalischer Kohärenz mit der übrigen Vertonung vermissen lässt und demgemäß nicht von Thomas Fabri komponiert wurde. Vor diesem Hintergrund scheint ein anderes Szenario plausibler: Der (alleinige) Kopist der Handschrift kombinierte zunächst zwei Sätze vermittlels einer aufeinanderfolgenden Präsentation und stimmte die Amen-Vertonungen entsprechend aufeinander ab.⁵² Schon Margaret Bent hatte im Rahmen ihrer detaillierten Untersuchungen der Handschrift *Bologna Q15* die Beobachtung gemacht, dass sich im gesamten Manuskript langfristige Revisions- und

51 Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1985, S. 108f. Kevin Moll interpretiert die Sätze und den Paratext in *Bologna Q15* als Belege für die Herausbildung einer frühen »Schule« (K. Moll, *Structural Determinants in Polyphony*, wie Anm. 30, S. 351).

52 Ebenso ließe sich diese Überlegung auch auf die früheste Überlieferung in *Apt* beziehen.

Modifikationsprozesse manifestieren,⁵³ die von einer »wide range of deliberate choices«⁵⁴ des Schreibers getragen werden. Es liegt somit nahe, dass die auch vermittels einer aufeinanderfolgenden Notation signalisierte Paarung der Sätze von Fabri und Tapissier mit einer Neukomposition der Amen-Melismen einherging.

Die notierte Abfolge bzw. materielle Verknüpfung der in Rede stehenden Satzpaare im Spätmittelalter wurde – wie schon die frühen Kompilationszyklen dokumentieren – unabhängig von Fragen nach einer hetero- oder homogenen Autorschaft praktiziert. Es bleibt zudem festzuhalten, dass die Kombination von Vertonungen offenbar nicht vonseiten einer kompositorischen, urheberschaftlichen Instanz autorisiert werden musste, sondern lokal begrenzten Bedingungen oder auch institutionsspezifischen Direktiven zu folgen scheint. Insofern kann sicherlich von diachron-pluralen Tradierungs- und Gestaltungsprozessen die Rede sein, wobei die Schreiber von Handschriften nicht nur als Kompilatoren, sondern auch als komponierende Akteure in Erscheinung treten können. Unabhängig von der in diesem Rahmen kaum zu klärenden Frage, in welchem Umfang musikkundige Kopisten das Notat und damit die Überlieferung eines Messpaares im Kleinen wie im Großen grundsätzlich beeinflussten,⁵⁵ ist doch evident, dass kompositorische Entscheidungen mehrerer Personen im Rahmen (diachroner) Kollaborationen die musikalischen Substanzgemeinschaften prägen konnten. Insbesondere die Untersuchung von Kompositpaaren sollte entsprechend auch die lokalen Gegebenheiten der zeitgenössischen Musik- und Kopierpraxis mitbedenken.

Homogene Autorschaft und diachrone Kollaboration in Messpaaren

Kompositorische Eingriffe durch lokal agierende Kopisten (oder gegebenenfalls Komponisten?), die in Überlieferungsvarianten sichtbar werden, scheinen in der Musikpraxis des Spätmittelalters nicht nur als legitim erachtet worden zu sein. Der auf die Zweckmäßigkeit gemünzte Umgang mit dem Repertoire kann mit

53 Sie hat sämtliche Arbeitsstadien und die damit verbundene Umorganisation der Handschrift aufgearbeitet. Margaret Bent, *Bologna Q15. The Making and Remaking of a Musical Manuscript, Introductory Study and Facsimile Edition*, 2 Bde., Lucca 2008.

54 Margaret Bent, »A Contemporary Perception of Early Fifteenth-Century Style: Bologna Q15 as a Document of Scribal Editorial Initiative«, in: *Musica Disciplina* 41 (1987) (1380–1430: *An International Style?*), S. 183–201: S. 183.

55 Margaret Bent verweist in einem ähnlichen Zusammenhang auf den Überlieferungsbefund von Antonio Zacaras Credo (vgl. *Early Fifteenth Century Music*, hrsg. von Gilbert Reaney, Rom 1977, *Corpus mensurabilis musicae* 11.7, Nr. 21), dass der Satz »as a whole is very unstably transmitted, showing symptoms of reworking or performative variation well beyond a normal expectation of manuscript variants.« Margaret Bent, »*Divisi* and *a versi* in Early Fifteenth-Century Mass Movements«, in: *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, hrsg. von Francesco Zimei, Lucca 2004 (Documenti di storia musicale abruzzese, 2), S. 95–137: S. 96.

Blick auf die Vertonung und Kodifizierung des mehrstimmigen Ordinarium Missae vielmehr als gattungskonstitutiv gelten. Insofern wird sowohl in Kompilationszyklen als auch in Kompositpaaren eine gewisse Form der schöpferischen Kollektivität sichtbar. Dass gerade den in linearer Abfolge kodifizierten editorischen Zyklen heute noch ein mehr oder weniger geschlossener Werkcharakter zugeschrieben wird und entsprechend auch zahlreiche Tonaufnahmen der Kompilationen verfügbar sind,⁵⁶ mag der eingangs skizzierten, teleologisch aufgeladenen Historiographie zur Genese der fünfteiligen, zyklisch konzipierten Messe geschuldet sein. Die mit dieser Gattungsgeschichte gleichermaßen einhergehende Betonung einer musikalischen Autorschaft dürfte zudem erklären, warum sowohl anonymen Sätzen und Satzpaaren⁵⁷ als auch Kompositpaaren für die Herausbildung kompositorischer Vereinheitlichungs- oder Verbindungstechniken vonseiten der Wissenschaft weniger Beachtung beigemessen wurde als Paarbildungen einzelner Komponisten. So hatte schon Heinrich Bessler in den 1950er Jahren die Messsätze von Johannes Ciconia als »den ersten Schritt auf einem Wege, der zum ndl. Meßzyklus des 15. Jh. geführt hat«,⁵⁸ hervorgehoben. Und noch in der Neuauflage des *New Grove* wird insbesondere mit Blick auf zyklusbildende Strategien das Schaffen des zwischen 1370 und 1375 in Lüttich geborenen Komponisten als »an important link between these dispersed movements of the 14th century«⁵⁹ und den durch Cantus-firmus-Imitationen verbundenen Messkompositionen des späteren 15. Jahrhunderts bezeichnet. Die nach heutigem Stand zehn überlieferten authentischen Gloria- und Credo-Vertonungen⁶⁰ wurden von der Forschung nicht nur als Abkehr von der weltlichen Liedkunst der Ars nova und des Trecento gedeutet, sondern sicherten dem in Rom und Padua angestellten Frankoflamen

56 Eine einfache Suche bei den gängigen Streamingdiensten (Naxos Music Library, Spotify und YouTube) legt dabei offen, dass die Zahl der Aufnahmen der *Missa Tournai* klar vorne liegt.

57 Eine Ausnahme stellt die Handschrift *Turin 9* (I-Tn, J.II.9) dar. Der Kodex enthält sieben drei- bzw. vierstimmige Gloria-Credo-Paare und drei Gloria-Sätze (Fasz. II, fols. 29^r–57^r) und wurde vermutlich zwischen 1411 und 1420 als Prachthandschrift am Lusignan-Hof auf Zypern erstellt. Obgleich das gesamte Repertoire anonym ist, wurde doch Jean Hanelle lange als Komponist der meisten verzeichneten Sätze behandelt. Neben weiteren Aspekten könnte auch in dieser hypothetischen Zuschreibung an einen Autor eine Ursache für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Messpaaren liegen.

58 Heinrich Bessler, Art. »Ciconia, Johannes«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 2, Kassel 1952, Sp. 1423–1434: Sp. 1432.

59 Maricarmen Gómez, Art. »Mass, II.5: The first half of the 15th century«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, 2nd ed., London 2001, Bd. 16, S. 68f.: S. 68.

60 Das dreistimmige *Credo II* gilt aus stilistischen Gründen als nicht authentisch. Die Zählung der Messsätze folgt der Werkausgabe *The Works of Johannes Ciconia*, hrsg. von Margaret Bent und Anne Hallmark, Monaco 1985 (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, 24).

Ciconia hinsichtlich der Messvertonung fortan auch eine kompositionsgeschichtlich herausragende Stellung zwischen Machaut und Dufay.⁶¹

In der 1960 von Suzanne Clercx besorgten Edition der Kompositionen Ciconias werden die (damals noch neun als authentisch erachteten) Ordinariumssätze zu vier Gloria/Credo-Paaren und einer alleinstehenden Gloria-Vertonungen zusammengestellt.⁶² In der von Margaret Bent edierten und 1985 vorgelegten Neuausgabe wurde die Zahl der Paare schließlich auf zwei dezimiert, »which meet currently accepted criteria as well as sharing style, technique and substance.«⁶³ Es handelt sich dabei um das dreistimmige Paar *Gloria 1* und *Credo 2*⁶⁴ sowie um das vierstimmige Paar *Gloria 3* und *Credo 4*, wohingegen die Paarbildungen *Gloria 6* und *Credo 10* sowie *Gloria 8* und *Credo 11* (so diese Credo-Vertonung überhaupt auf Ciconia zurückgeht) aufgrund stilistischer Beobachtungen verworfen wurden.⁶⁵ Obgleich mit Ausnahme des *Credo 4* alle Sätze dieser Paarbildungen in der bereits erwähnten Handschrift *Bologna Q15* überliefert sind (siehe Tabelle 1), ist die Quellenlage insgesamt doch einigermaßen erstaunlich und wirft wiederum Fragen zur Rolle der Kopisten für die materielle und musikalische Verknüpfung von Messsätzen einerseits und für die wissenschaftliche Bewertung der Befunde andererseits auf. Im Folgenden sollen daher philologische und musikanalytische Beweisführungen hinsichtlich möglicher Paarbildungen knapp nachvollzogen und reflektiert werden.

Die zehn (bzw. elf) Ordinariumssätze von Johannes Ciconia sind nach aktuellem Quellenstand in elf Handschriften (mitunter fragmentarisch) überliefert. Wie Tabelle 1 dokumentiert, sind in drei Manuskripten verschiedene Paarbildungen

Tabelle 1: Die Messsätze von Johannes Ciconia in *Bologna Q15* und weiteren Handschriften —→

61 J. Kremer, »Einheit« und »Vielfalt« (wie Anm. 34), S. 23f.

62 Susanne Clercx, *Johannes Ciconia. Un musicien liégeois et son temps (vers 1335–1411)*, Bd. 1: *La Vie et l'Œuvre*, Brüssel 1960 (Académie Royale de Belgique, Mémoires de la Classe des Beaux-Arts. Collection in-4°, 2.10.1a), S. 128–133.

63 *The Works of Johannes Ciconia* (wie Anm. 60), S. XI.

64 Besseler hatte nur das Paar *Gloria 1/Credo 2* als »Satzpaar« in der Art« interpretiert, »wie man später die Folge Gloria-Credo und Sanctus-Agnus einheitlich durchführte, um aus solchen Teilzyklen das Ordinarium entstehen zu lassen«. H. Besseler, Art. »Ciconia, Johannes« (wie Anm. 58), Sp. 1432.

65 Zur Paarbildung *Gloria 8/Credo 11* formulierte Bent: »[No.] 8 and 11 share little more than a large-scale structural repetition involving no musical change other than underlay adjustment; the authenticity of no. 11 has been argued above.« Bezüglich der Paarbildung *Gloria 6/Credo 10* siehe unten.

	<i>Gloria 1</i>	<i>Credo 2</i>	<i>Gloria 3</i>	<i>Credo 4</i>	<i>Gloria 5</i>	<i>Gloria 6</i>	<i>Gloria 7</i>	<i>Gloria 8</i>	<i>Gloria 9</i>	<i>Credo 10</i>	[<i>Credo 11</i>]
D-Nst, Fragm. lat. 9a									Cr		
GB-Ob, Canon. Pat. Lat. 56						Vorf- satzbl.					
GB-Ob, Canon. Msc. 213					101v- 102r		103v- 104r				
I-GR, ss.						Bv					
I-GR, Kript. Lat. 224						9v-10v				11v	
<i>Pand A⁶⁹</i>									43v- 44r		
<i>Pand D</i>						2v ⁷⁰			1r ⁷¹		
PL-Wn, lat.F.I.378 ⁶⁸			15v- 16r	9v-11r		25v- 27r	25r				
Kodex Krutinsk ⁶⁶			196v- 197r	202v- 204r			192v- 193r				
<i>Trinit 87⁶⁶</i>	53v- 53v	53v- 55r									
<i>Biologum Q15</i>	91v- 93r	93v- 96r	96v- 97r			4v-6r		184v- 185r		6v-8r	185v-187r

66 I-TRbc, 1374.

67 PL-Wn, III.8054.

68 Die Handschrift ging während des zweiten Weltkrieges verloren, es existieren jedoch Photographien der meisten Folios.

69 I-Pu, 1475.

70 I-Pu, 675.

71 I-Pu, 1283.

durch eine aufeinanderfolgende Notation von Gloria- und Credo-Vertonungen überliefert,⁷² wobei die Kopierarbeit des Schreibers von *Bologna Q15* mit insgesamt sieben Vertonungen und drei Satzpaaren in linearer Folge heraussticht. Zudem sind hier alle Messsätze Ciconias – wie die ganz überwiegende Mehrzahl aller Stücke in der Handschrift – mit dem Namen des Komponisten (»Jo C/ciconia.«) überschrieben.⁷³ Da *Bologna Q15* für den aktiven Musiziergebrauch angelegt wurde,⁷⁴ scheint diese mehr oder weniger konsequente Autorenennungen der funktionalen Ausrichtung der Niederschriften zu entsprechen.

Die von der Forschung als Satzpaar identifizierte Paarbildung *Gloria 3/Credo 4* wird durch keine Überlieferung philologisch gestützt (vgl. Tabelle 1). Grund für die Annahme einer auch von Ciconia intendierten Zusammengehörigkeit stellen demnach allein musikalische Beobachtungen wie Stimmenzahl und Schlüsselung (C2, C2, C4/F2, C4),⁷⁵ Finalis- sowie Mensurdisposition (jeweils Finalis *d*, *tempus imperfectum prolatio minor*, ohne Mensurzeichen) und vor allem die korrespondierende Formgestaltung beider Sätze dar. Sowohl *Gloria 3* als auch *Credo 4* basieren auf der dreimaligen Wiederholung zweier Tonfolgen in Tenor und Contratenor (siehe Notenbeispiel 5).

Ciconia griff in beiden Sätzen also auf ein pseudo-isorhythmisches Kompositionsprinzip zurück, bei dem *color* und *talea* zusammenfallen. Zudem zeigen die Tenor-Contratenor-Gerüste von *Gloria 3* und *Credo 4* insbesondere an den Satzanfängen eine ähnliche rhythmische und melodische Kontur, die im weiteren Verlauf der Kompositionen jedoch zunehmend verwässert.⁷⁶ Der dritte Durchlauf der Tonfolgen ist für *Gloria 3* nur in *Bologna Q15* überliefert, und zwar als optionale Variante eines langen Amen-Melismas (verbunden mit einem Mensurwechsel von *tempus imperfectum prolatione minor* zur *prolatio maior* [mit Mensurzeichen]), die sich der Formgestaltung entsprechend musikalisch kohärent dem vorangehenden Satzverlauf anschließt und gemäß Margaret Bent auf Ciconia

72 In der verlorenen Quelle PL-Wn, lat.FI.378 war das liturgische Repertoire offenbar nach Sektionen geordnet, sodass keine philologischen Argumente zur Paarbildung *Gloria 3/Credo 4* vorliegen. Siehe auch weiter unten.

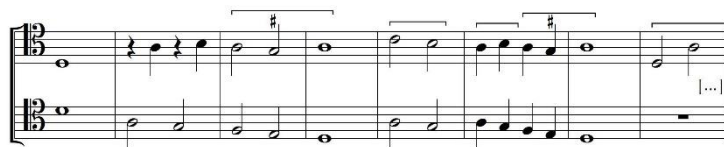
73 *Bologna Q15* gehört neben den *Kodizes Squarcialupi* (I-Fl, Pal.87) und *Chantilly* (F-CH, 564) sowie dem *Old Hall Manuscript* zu den frühesten Handschriften, in denen die Namen der meisten Komponisten notiert wurden.

74 M. Bent, *Bologna Q15* (wie Anm. 53), Bd. 1, S. 2.

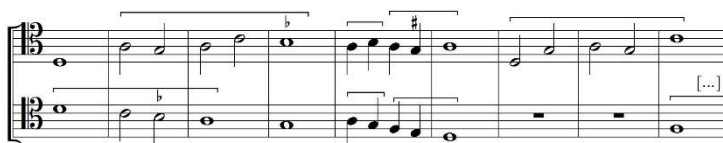
75 Die Schlüsselung von Tenor und Contratenor des *Credo 4* ist in beiden Überlieferungen inkonsistent und mitunter fehlerhaft. Vgl. *The Works of Johannes Ciconia* (wie Anm. 60), S. 200.

76 Zu möglichen Verbindungen des Satzes mit der anonymen Motette *Regina gloriosa* vgl. *The Works of Johannes Ciconia* (wie Anm. 60), S. XI, und Michael Scott Cuthbert, »Zacara's *D'amor languire* and strategies for borrowing in the early fifteenth-century Italian Mass«, in: *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo* (wie Anm. 55), S. 419–442: S. 439.

Gloria 3



Credo 4



NB 5: Tenor-Contratenor-Gerüst der Messsätze *Gloria 3* und *Credo 4* von Johannes Ciconia⁷⁷

zurückgeht.⁷⁸ Die ebenfalls in *Bologna Q15* überlieferte kurze Amen-Version (eine syllabisch unterlegte Kadenz zur Finalis *d*), lässt sich hingegen auf das folgende, anonyme Credo beziehen, das gleichermaßen mit einer schlichten, homophonen Kadenz nach *d* endet.⁷⁹ Obgleich Stil und Faktur dieser dreistimmigen Credo-Vertonung kaum Bezugspunkte zum vorangehenden *Gloria 3* aufweisen, ließe sich die kurze Amen-Variante also wiederum als kompositorische Maßnahme zur Bildung eines Kompositpaares durch den Kopisten interpretieren.⁸⁰ Vor diesem Hintergrund scheinen musikalische Aspekte in der zeitgenössischen Musizierpraxis einer Paarbildung genauso wenig im Wege gestanden zu haben, wie eine heterogene Autorschaft.

Im *Kodex Krasinski* und in PL-Wn., lat.F.I.378 (vgl. Tabelle 1) ergänzen sich die Schlussfindungen von Ciconias *Gloria 3* und *Credo 4* trotz der materiell

⁷⁷ Die inkonsistente und mitunter fehlerhafte Schlüssellung in den Quellen von *Credo 4* wurde der von *Gloria 3* angepasst.

⁷⁸ *The Works of Johannes Ciconia* (wie Anm. 60), S. XII. Weder PL-Wn, lat.F.I.378 noch der *Kodex Krasinski* (PK-Wn, rps III 8054) überliefern für *Credo 4* eine lange und melismatische Amen-Vertonung, die einen eigenen, vierten Formteil ausprägen würde.

⁷⁹ Eine Konkordanz in F-Sm, 222 C. 22 überlieferte den Namen »Cameraco«. Vgl. Reinhard Strohm, »Magister Egardus and Other Italo-Flemish Contacts«, in: *Ars Nova. French and Italian Music in the Fourteenth Century* (wie Anm. 22), S. 37–64. Eine weitere anonyme Überlieferung findet sich in E-Bbc, BM 853d, allerdings wiederum mit einer anderen, längeren und melismatischen Amen-Variante.

⁸⁰ Der Schreiber von *Bologna Q15* hatte diese Paarbildung bereits in der ersten Phase der Manuskriptentstehung angelegt und im Rahmen späterer Revisions- und Modifikationsprozesse nicht verworfen. Allerdings handelt es sich ab der zweiten Seite des Credo-Notats (fol. 98^r) um Neukopien.

isolierten Überlieferung musikalisch insofern, als dass beide Sätze kein formal eigenständiges Amen-Melisma aufweisen. Es bleibt offen, ob dies als Indiz für eine gepaarte Verwendung im lokalen Kontext gewertet werden kann. Entscheidend ist, dass in den polnischen Niederschriften von *Gloria 3* der strukturell konstitutive dritte Durchlauf des formgebenden Tenor-Contratenor-Gerüsts fehlt, was abermals auf diachron-plurale Tradierungs- und Gestaltungsprozesse weist.

Wie für die Paarbildung *Gloria 3/Credo 4* bleibt auch für das von der Forschung akzeptierte Satzpaar *Gloria 1/Credo 2* festzuhalten, dass sich die Vertonungen hinsichtlich der beschriebenen und von der Forschung akzeptierten Parameter zur Identifikation von musikalischen Substanzgemeinschaften ergänzen (Stimmenzahl und Schlüsselung: jeweils C1, C1, C3^b; Finalis- und Mensurdisposition: jeweils Finalis *f*, durchgängig *tempus perfectum prolatio* minor; ohne Mensurzeichen). Gleichwohl ist nur diese Paarbildung in mehr als einer Handschrift überliefert (darüber hinaus ist keiner der Sätze nach heutiger Quellenlage isoliert notiert worden). Zwar datieren die entsprechenden Kodizes *Bologna Q15* und *Trient 87* in eine ähnliche Zeit (letzterer entstand vermutlich zwischen 1439 und 1443) und umfassen einen weitgespannten geographischen Sammelrahmen überwiegend geistlicher Kompositionen, vor allem Vertonungen des Messordinariums. Zusammenstellung und Genese der Bände zeigen dennoch wesentliche Unterschiede.

Während *Bologna Q15* auch deutlich ältere Sätze verzeichnet (wie schon die Überlieferung der Vertonungen von Cordier und Tapissier zeigt), versammeln die sieben Trienter Kodizes – und so auch der wahrscheinlich älteste Band *Trient 87* – ein überwiegend zeitgenössisches Repertoire. Außerdem scheint eine Umstrukturierung der Lagen und die Reorganisation der Kompositionen in *Trient 87* erst im Rahmen der späteren Zusammenbindung der Kodizes erfolgt zu sein. Das Notat wurde nicht von einem, sondern von mehreren Schreibern angelegt, wenngleich die Hand des Priesters und Musikers Johannes Lupi überwiegt.⁸¹ Wie Reinhard Strohm darlegt, hatte dieser das Manuskript zum privaten Gebrauch angelegt und gemäß eines eigenhändigen Testamententwurfes von 1455 der Bozener Pfarrkirche vermachen wollen.⁸² Dass die Handschrift nicht als höfisches oder kirchliches Eigentum für den Kapellgebrauch konzipiert wurde,

81 Vgl. ausführlich Peter Wright, »Trent 87 and 92: Questions of Origin, Repertory and Physical Make-Up«, in: *Music and Culture in the Age of the Council of Basel*, hrsg. von Matteo Nanni, Turnhout 2013, S. 111–134.

82 Da Lupi 1443 nach Trient ging und dort 1467 verstarb, wurde das Testament nicht vollstreckt und die Handschriften blieben in Trient. Reinhard Strohm, »Johannes Lupi«, in: *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich* (2016), <https://musical-life.net/essays/johannes-lupi> (14.08.2025).

mag erklären, dass in den meisten Fällen auf die Beigabe von Komponistennamen verzichtet wurde – Lupi wird gewusst haben, welche Stücke welcher Komponisten er kopierte.⁸³ Entsprechend finden sich auch über den beiden in direkter Folge notierten Messsätzen von Ciconia keine Paratexte. Da jedoch Einzelsätze des Ordinarium Missae in *Trient* 87 klar dominieren, hebt sich das in direkter Folge notierte Paar *Gloria 1/Credo 2* durchaus vom umliegenden Repertoire ab.

Dennoch erschöpfen sich mit den Überlieferungen in *Bologna Q15* und *Trient* 87 die philologischen Argumente für eine stringente Paarbildung der Messvertonungen in den Ciconia-Manuskripten des 15. Jahrhunderts. Zu berücksichtigen ist in diesem Zusammenhang außerdem, dass Ciconia bereits 1412 in Padua verstorben war und beide Notate damit nicht im direkten Umfeld des Komponisten zu verorten sind. Vor diesem Hintergrund überrascht kaum, dass *Bologna Q15* eine andere und deutlich längere Amen-Version für *Gloria 1* als die Trienter Handschrift überliefert, die mit 20 Mensuren eine nahezu identische Länge wie die Amen-Vertonung des folgenden *Credo 2* aufweist (21 Mensuren). Auch hier muss also trotz der homogenen Autorschaft von diachron-pluralen Tradierungs- und Gestaltungsprozessen die Rede sein, die sich möglicherweise nicht nur auf die Schlussfindung der Sätze, sondern auch auf die Paarbildung selbst beziehen.⁸⁴

Die Paarbildungen *Gloria 1/Credo 2* sowie *Gloria 3/Credo 4* sind aus gegenwärtiger Perspektive musikalisch nachvollziehbar. Und dennoch ist evident, dass sich eine heute diagnostizierte konzeptionelle, stilistische oder strukturelle Verwandtschaft im Quellenbefund nicht durch lineare Niederschriften bestätigt finden muss (aber kann). Umgekehrt deuten die Überlieferungszusammenhänge des *Credo 10* darauf, dass eine paarweise Zusammenstellung in den Ciconia-Manuskripten keineswegs als Indiz dafür gelten kann, dass sich eine aus heutiger Sicht kompositorische Verbindung oder gar Vereinheitlichung satzübergreifend bemerkbar macht. Wie Tabelle 1 zu entnehmen ist, wurde *Credo 10* in zwei Handschriften mit jeweils einer anderen Gloria-Vertonung kombiniert. In *Bologna Q15* wurde dem Satz *Gloria 6* vorangestellt, während die frühere, auf ca. 1415 zu datierende

83 Reinhard Strohm, Art. »Trienter Codices«, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/372485> (14.08.2025); ders., »Zur Entstehung der Trienter Codices. Philologie und Kulturgeschichte«, in: *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Martin Staehelin, Wiesbaden 1998 (Wolfenbütteler Forschungen, 83; Quellenstudien zur Musik der Renaissance, 3), S. 11–20.

84 Erika Honisch kommt zu dem Schluss, dass die Version in *Trient* 87 »may reflect more closely the *Amen* Ciconia originally wrote«. Die Variante in *Bologna Q15* »contains an extended duet on the penultimate note in the Tenor that is unparalleled in Ciconia's oeuvre and stylistically incongruous with the rest of the *Amen*.« E. Honisch, »The transmission of the polyphonic *Amen*« (wie Anm. 43), S. 60.

und aus Padua stammende Handschrift I-GR, Kript. Lat. 224 *Gloria 7* überliefert. Es mag durchaus überraschen, dass ein Vergleich dieser beiden Gloria-Vertonungen offenlegt, dass sich Konzeption und Faktur gänzlich voneinander unterscheiden. Zwar sind beide Kompositionen wie *Credo 10* alternierend gestaltet, doch wechseln sich in *Gloria 6* vier- und zweistimmige Passagen ab, während *Gloria 7* und *Credo 10* jeweils zwischen einer Drei- und Zweistimmigkeit changieren. Zudem zeichnet sich *Gloria 6* durch zahlreiche Mensurwechsel und eine satztechnische Vielfalt aus, während *Gloria 7* und *Credo 10* durchgängig im *tempus imperfectum prolatio maior* stehen und weniger facettenreich gestaltet sind.

Neben diesen aus den Überlieferungsbefunden abgeleiteten bzw. kompositionstechnisch begründeten Paarbildungen wurden vonseiten der Forschung anhand stilistischer Beobachtungen schließlich noch *Gloria 5* und *Gloria 9* als mögliche ›originale‹ Kandidaten für eine von Ciconia intendierte Paarung mit *Credo 10* diskutiert,⁸⁵ »all with stronger claims for a pairing with Credo no. 10 than the Gloria no. 6.«⁸⁶ Doch zeigt die Überlieferung in *Bologna Q15* abermals, dass zumindest für diesen Kopisten musikalische Aspekte ebenso wenig wie homo- oder heterogene Urheberschaften ausschlaggebend gewesen sind, um Messsätze miteinander zu verbinden. *Gloria 6* und *Credo 10* sind in *Bologna Q15* teil eines Kompilationszyklus, der den Band eröffnet.⁸⁷ Der Introitus *Salve sancta parens*, Kyrie, Sanctus und Agnus wurden, wie auch der Kopist vermerkte, von Arnold de Lantins komponiert und können als musikalisch verwandt bezeichnet werden. Dass Schlüssellungen und Finales von Introitus/Kyrie (fols. 3^r–4^r) und Sanctus/Agnus (fols. 8^v–10^r) nicht miteinander korrespondieren, ließe sich – ähnlich wie schon bei Machauts *Messe de Nostre Dame* – mit den mehrstimmig ausgesetzten liturgischen Melodievorlagen erklären. Die mensuralen Verhältnisse und die konsultierten Kompositionstechniken zur Cantus-firmus-Verarbeitung können jedoch als aufeinander bezogen beschrieben werden.⁸⁸ Obwohl die Sätze auf musikalischer Ebene keine Bezugspunkte zu der kompositionstechnisch heterogenen Paarbildung *Gloria 6* und *Credo 10* erkennen lassen und zudem von unterschiedlichen Autoren komponiert wurden, wurden sie dennoch durch ihre lineare Niederschrift in einen Funktionszusammenhang gesetzt. Anders als in den eingangs thematisierten

85 David Fallows, Art. »Ciconia, Johannes«, in: *MGG Online*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/525798> (14.08.2025).

86 *The Works of Johannes Ciconia* (wie Anm. 60), S. XII, Argumentation und Literatur dort.

87 Es folgen direkt drei weitere »Zyklen«, wobei nur der zweite von einem einzelnen Komponisten, nämlich Dufay, komponiert wurde.

88 Vgl. ausführlich Jean Widaman, *The Mass Ordinary Settings of Arnold de Lantins: A Case Study in the Transmission of Early Fifteenth-Century Music*, Dissertation Brandeis University 1988, Ann Arbor 1989, <https://www.diamm.ac.uk/documents/52/WidVol1.pdf> (14.08.2025), S. 116–122.

Kompilationszyklen lässt sich nämlich eine zur zyklischen Darbietung intendierte Kombination der Einzelsätze aus den vertonten Texten ableiten: Der Introitus *Salve sancta parens* (Lantins), der Tropus *Spiritus et alme* im Gloria (Ciconia) und der Benedictus-Tropus *Marie filius* (Lantins) weisen diese Kompilation als Marienmesse aus. Der Kopiervorgang kann somit als Maßnahme zur diachron-kollaborativen Produktion eines abgeschlossenen musikalischen Textes interpretiert werden.

Fazit

Meines Erachtens steht außer Frage, dass zu Beginn des 14. Jahrhunderts Messvertonungen existierten, die kompositorisch aufeinander bezogen waren und von einem einzigen Urheber komponiert wurden – ob sie nun in linearer Kopierfolge überliefert sind oder nicht. Und sicherlich könnte auch für den eröffnenden Kompilationszyklus in *Bologna Q15* argumentiert werden, dass

- a) der Kopist keine passenden Sätze von Arnold de Lantins zur Hand hatte und daher keinen vollständigen Marienzyklus dieses Komponisten kopieren konnte,
- b) der Schreiber keine Kyrie-, Sanctus- und Agnus-Vertonungen von Ciconia vorliegen hatte, um einen vollständigen Zyklus dieses Komponisten zu kopieren,
- c) keine nach gegenwärtigen Maßstäben musikalisch passenderen Sätze (auch anderer Komponisten) greifbar waren, um einen zumindest auf kompositorischer Ebene homogenen Zyklus zu generieren.

Und tatsächlich sind a) von Lantins kein tropiertes Gloria und b) von Ciconia keine Kyrie-, Sanctus- und Agnus-Sätze überliefert. Mit Blick auf diese Untersuchung scheint es dem Kopisten jedoch kein primäres Anliegen gewesen, Satzpaare oder ganze Messen einzelner Autoren zusammenzustellen.⁸⁹ Doch war auch c) eine musikalische Kohärenz im heutigen Sinne nicht zu jeder Zeit und in allen Gloria/Credo-Paarbildungen ausschlaggebend für die lineare Kopierfolge. Kompositorische »Einheitlichkeit« (oder »unification«) bzw. Verwandtschaft kann eine Rolle gespielt haben, muss dies aber nicht – und gleiches gilt für die Urheberschaft. Mir scheint in diesem flexiblen Verständnis von Autorschaft einerseits und von musikalischer Zusammengehörigkeit andererseits eine Grundvoraussetzung dafür zu liegen, dass in allen besprochenen Fällen Formen diachroner musikalischer Kollaboration sichtbar wurden.

⁸⁹ *Bologna Q15* verzeichnet neben der Lantins-Ciconia-Messe noch drei weitere Kompilationen unterschiedlicher Autoren. Dem gegenüber stehen ebenfalls vier Messen einzelner Komponisten.

Obgleich es mir ein Anliegen war, den zeitlichen und geographischen Untersuchungsrahmen möglichst weit zu fassen, fanden zentrale Quellen der frühen Messvertonung wie das *Old Hall Manuscript* nur am Rande Erwähnung. Und so bleibt die Frage, ob es sich bei den Beispielen um Einzelfälle handelt, oder ob die Befunde doch eher als symptomatisch zu bezeichnen sind. Zwar scheint mir Letzteres der Fall zu sein, doch ließen sich die Beobachtungen und Schlussfolgerungen erst anhand weiterer Forschungen abstrahieren. Gleichmaßen könnte eine klare Eingrenzung oder Klassifikation des von mir sehr weit gefassten Kollaborationsbegriffs gefordert werden. Doch ist mir unklar, inwieweit eine weitere Ausdifferenzierung zielführend wäre. Die frühen (wie späteren) Messzyklen können unter dem Gesichtspunkt kollaborativer Überlieferungs- und Kompositionspraktiken *en détail* untersucht werden. Sie können aber auch weiterhin als funktionale Musiken gelten, die den spezifischen lokalen oder institutionellen Bedürfnissen angepasst wurden und daher Überlieferungsvarianten aufweisen. Gleichwohl scheint mir, dass die Vorstellung eines musikalischen Zyklus, die die musikwissenschaftliche Forschung seit den 1960er Jahren umtreibt, maßgeblich von Paarbildungen der zeitgenössischen und lokal agierenden Schreiber angetrieben ist. Allein diese Präsentation weckte offenbar den Drang, einer »Einheitlichkeit« auf die Spur zu kommen. Zumindest hätten Kopisten dann die wissenschaftliche Würdigung der ersten Messsätze, -paare und -zyklen richtungsweisend beeinflusst, obgleich das kaum ihre Intention gewesen sein dürfte. Wenn Kopisten also auch im Sinne eines eng gefassten Kollaborationsbegriffs keinen unmittelbar kompositorischen Anteil an der Genese der zyklischen Messe gehabt haben – sieht man von etwaigen kreativen Eingriffen zur Schlussfindung ab –, so dann doch an der Herausbildung eines der langlebigsten Forschungsfelder der Musikwissenschaft.