

THOMAS SCHMIDT

## **Repertoire- und Traditionsbildung in Musik-Sammelhandschriften des 16. Jahrhunderts**

### **Die Handschriften der Kathedrale von Casale Monferrato**

Die materiale Präsentation mehrstimmiger Musik unterliegt wahrscheinlich einer größeren Bandbreite und größeren Schwankungen als jede andere Text- oder Buchgattung. Das liegt zuallererst in der Sache selbst begründet: Nirgendwo sonst in der europäischen Schriftkultur sind Texte so konstituiert, dass erstens (zumindest in Vokalmusik) mindestens zwei unterschiedliche Zeichensysteme – Wort- und Musiknotation, ggf. noch paratextuelle Zusatzinformationen – auf der Seite koordiniert werden müssen, und dass zweitens ihre Kodifizierung einen Schreib- und Leseprozess erfordert, in dem mehrere Leser zur selben Zeit verschiedene Dinge an verschiedenen Orten lesen müssen, deren Notation dennoch die präzise Synchronisation dieser Lesevorgänge sicherstellen muss.<sup>1</sup> Wir sind heute gewöhnt, die Notate, die diesen Prozess gewährleisten, so koordiniert zu sehen, dass die Gleichzeitigkeit der musikalischen Ereignisse ein räumliches Abbild auf der Seite finden, indem die Stimmen untereinander in einer Partitur aufgezeichnet sind. Dies ist aber weder historisch noch aktuell das einzig mögliche oder auch nur vorherrschende Verfahren – bis zu dem Punkt, dass überhaupt jede Stimme in einem getrennten Schriftobjekt aufgezeichnet ist, etwa in Orchesterstimmen oder Vokalstimmbüchern. Hier sieht also jeder Lesende nur das spezifisch relevante Notat, und die Einzelbestandteile des musikalischen Satzes vereinen sich überhaupt erst in der klingenden Realisierung zu einem Ganzen – eine Koordinationsleistung durch wechselseitige nonverbale Kommunikation auf der Basis eines notwendig unvollständigen Notats, deren historische wie aktuelle Selbstverständlichkeit nicht darüber hinwegtäuschen kann, wie erstaunlich es ist, dass sie regelmäßig und unfallfrei funktioniert.

Die Aufzeichnung der Polyphonie des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit folgt demselben grundsätzlichen Prinzip der Synchronisierung räumlich getrennter Lese-Orte. Entsprechend den epochenspezifischen Notationen, vor allem aber entsprechend den damit assoziierten Lese- und Performanzkontexten materialisiert sich die Musik jedoch in Objekten, die sich von modernen Partituren und Stimmen in wesentlichen Aspekten unterscheiden. Dies gilt allemal für die Kodifizierung in Musikhandschriften im Unterschied zum Druck, der für mehrstimmige Musik erst ab den 1520er/30er Jahren eine wirklich wesentliche Rolle spielt und die handschriftliche Überlieferung auch nicht (im Sinne einer bis vor kurzem

1 Vgl. hierzu grundlegend BORGHETTI 2004, SCHMIDT 2018.

gerne postulierten ‚print revolution‘) ersetzt, sondern bis mindestens zum Ende des 16. Jahrhunderts begleitet und komplementiert.<sup>2</sup> Für Handschriften ist zuallererst zu berücksichtigen, dass es bis auf wenige Ausnahmen keine Mehrfachexemplare gibt. Das ist auch für Texthandschriften eine Selbstverständlichkeit, stellt dort aber die Leser nicht vor dieselben performativen Herausforderungen, da keine simultanen Leseprozesse zu koordinieren waren. Für mehrstimmige Musik – wenn denn die praktische Ausführung intendiert war oder zumindest als eine Möglichkeit mitgedacht war – hieß es hingegen, das gleichzeitige Lesen von einer einzigen Seite oder Doppelseite sicherzustellen, wenn nicht im Falle von Stimmbüchern jeder Sänger aus einem je eigenen Buchobjekt las.

Während für den Musikdruck das Stimmbuchformat rasch zur Regel wird, bleibt in der handschriftlichen Überlieferung für die Polyphonie des 16. Jahrhunderts die Aufzeichnung aller Stimmen in einem Buch der Normalfall. Je nach performativem Kontext konnte das in Büchern sehr unterschiedlicher Größe und Machart resultieren: Wir finden winzige Chansonniers, im Stil von Stunden- oder Gebetbüchern; der so genannte „Leuven Chansonnier“ mit französischem Repertoire aus den 1470er Jahren misst gerade einmal  $12 \times 8,5$  cm, offenbar kaum dafür gedacht, dass drei oder vier Individuen wirklich aus ihm singen sollten, sondern für den Gebrauch einer Einzelperson zum Betrachten und Nachlesen.<sup>3</sup> Das andere Extrem wird von enormen Chorbüchern verkörpert, wie die Bücher der großen englischen Kapellen um 1500 (etwa das *Eton Choirbook*,  $60 \times 42,5$  cm)<sup>4</sup> oder die Prachtkodizes aus der Werkstatt des Petrus Alamire am Hof der habsburgischen Statthalterin Margarethe von Österreich in Mechelen in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts,<sup>5</sup> die im Kodex *Jena 4* Größen von fast 80 cm erreichen, was sie zu den größten Buchobjekten der Epoche zählen lässt.<sup>6</sup>

Diese Größe hat natürlich ebenso sehr repräsentative wie praktische Gründe: Die *Alamire-Kodizes* wurden von Mechelen aus als Geschenkobjekte über die Höfe ganz Europas verteilt, und es ist offensichtlich, dass nicht nur der reiche Bildschmuck, der diesen Büchern eignet, sondern auch die schiere Größe dazu angehtan war, Eindruck zu schinden.<sup>7</sup> Und bei Präsentationskodizes ist nicht einmal klar, ob sie je für die praktische Ausführung durch ein Ensemble intendiert waren

2 Der griffige, aber mittlerweile umstrittene Begriff der ‚printing revolution‘ (nach EISENSTEIN 1979 und 2005) ist für die mehrstimmige Musik vor allem von Kate van Orden kritisch neu beleuchtet worden; siehe VAN ORDEN 2013 und 2015. Zur Gleichzeitigkeit von Handschrift und Druck im 16. Jahrhundert siehe STAEHELIN 2003.

3 Vgl. BURN 2017; siehe auch das Digitalisat unter <https://idemdatabse.org/items/show/166> (Stand: 11. Juli 2020). Zum materialen Sonderstatus der kleinformatigen Chansonniers vgl. ALDEN 2005 und 2010.

4 Eton, College Library, MS 178; ein Faksimile ist ediert als WILLIAMSON 2010.

5 Vgl. KELLMAN 1999.

6 Vgl. WIJSMAN 2010, 114–121.

7 Vgl. BOORMAN 2003, SCHMIDT-BESTE 2009.

oder nicht vielmehr als Anschauungsobjekte, mit der Bibliothek oder Wunderkammer als Bestimmungsort und nicht dem Altarraum. Andererseits aber haben die Abmessungen dieser Bücher zumindest potenziell auch pragmatische Implikationen: Je größer nämlich eine Handschrift ist, desto mehr Leute können daraus singen. Gewiss war in der Aufführungspraxis der Musik um 1500 vielerorts die Regel wohl die solistische Besetzung, d. h. mit nur einem Sänger pro Stimme,<sup>8</sup> aber selbst hierfür bedurfte es einer Buchgröße, die es mindestens drei bis vier Individuen ermöglichte, nebeneinanderstehend ihre jeweiligen Stimmen lesen zu können.

Die bedeutenden geistlichen Institutionen der Epoche – Hofkapellen, Kathedralen etc. – unterhielten jedoch Ensembles singender Kleriker speziell für die regelmäßige Ausgestaltung der Gottesdienstliturgie in auskomponierter und notierter (d. h. nicht ‚super librum‘ über den gregorianischen Choral extemporierter) Mehrstimmigkeit, und für diese Ensembles, deren Personalstärke im Verlauf des 16. Jahrhunderts oft zwanzig oder mehr Sänger betrug, wurden ‚Chorbücher‘ im wahrsten Sinne des Wortes angelegt, aufgestellt eben *in medio chori* auf entsprechend großen Lesepulten, nebst den ebenfalls großformatigen Büchern mit gregorianischem Choral.<sup>9</sup> Und diese institutionellen Chorbücher korrespondieren in ihrer Größe tatsächlich der zahlenmäßigen Stärke der jeweiligen Sängerkapelle, bzw. wuchsen mit ihr mit, in dem Sinne, dass für einen über die Jahrzehnte wachsenden Chor auch immer größere Bücher erforderlich wurden – Bücher, deren physische Größe sicher nach wie vor auch mit institutioneller Selbstdarstellung zu tun hatte, deren pragmatischer Aspekt aber doch im Vordergrund steht, auch angesichts der Tatsache, dass in diesen auf Papier statt Pergament kopierten Gebrauchshandschriften die visuelle Ausstattung weniger auf ostentativen Bildschmuck als auf praxisorientiertes Stimmenlayout fokussiert ist.<sup>10</sup>

Hier handelt es sich also um Sammlungen oder Repositorien, die ganz spezifisch für den Gebrauch bzw. den Bedarf einer ganz bestimmten Institution angelegt wurden – und zwar spezifisch sowohl was (wie eben beschrieben) ihre Materialität betrifft als auch das darin enthaltene Repertoire. Und genau an dieser Stelle setzen auch meine Überlegungen zum Thema des Bandes an, d. h. dazu, wie in solchen institutionellen Quellen mehrstimmiger Musik Tradition gebildet und abgebildet wird. Das hierfür gewählte Fallbeispiel sind die Handschriften der Kathedrale von Casale Monferrato, wo sich der Bestand mehrstimmiger Kodizes des 16. Jahrhunderts, soweit feststellbar, komplett erhalten hat; zunächst aber noch einige allgemeine Beobachtungen zur Repertoirebildung und Überlieferung geistlichen mehrstimmigen Repertoires in institutionellen Musikquellen der Jahrzehnte nach 1500.

Wie erwähnt sind die in diesen Quellen enthaltenen Musikstücke Teil der Gottesdienstpraxis; anders als der gregorianische Choral ist der Einsatz von Mehrstimmig-

8 Vgl. SHERR 1987.

9 Vgl. WILLIAMSON 2015.

10 Vgl. SCHMIDT-BESTE 2006, 195–200.

keit aber fakultativ. Abgesehen von ganz wenigen Ausnahmen wie dem burgundischen Hof, wo der Kapelle vorgeschrieben war, die tägliche Messe polyphon auszuführen,<sup>11</sup> hängt der Einsatz notierter Polyphonie von Faktoren wie lokalem oder regionalem Usus, schlichter Präferenz sowie entscheidend von der Verfügbarkeit sowohl von geeigneten Sängern als auch von geeignetem Repertoire ab, liturgisch (d. h. den Choral ersetzend) oder paraliturgisch (d. h. die Liturgie interpolierend). Dies hieß aber auch, dass die Auswahl des *spezifischen* Repertoires sehr frei war. Vorgeschrieben oder festem Usus folgend war allenfalls, ob und in welchem Ausmaß die Messe oder Vesper – oder Teile davon – mehrstimmig zu bestreiten waren; aber selbst ein fester dementsprechender Usus ließ immer noch großen Spielraum, welche Vertonung der Messe, Motette, Hymnus, Magnificat man sang. Der Entscheidungsprozess, welche spezifischen Kompositionen in ein gegebenes Kapellrepertoire Aufnahme fanden, dort gesungen und eben auch aufgezeichnet wurden, ist nicht oft präzise nachzuvollziehen – soweit feststellbar vollzog sich dieser Prozess in der Regel institutionsintern, fiel in die Kompetenz des Kapellmeisters oder (wie etwa im Fall der päpstlichen Kapelle) kollektiv der Sänger.<sup>12</sup>

Hierzu korrespondierend erfolgte auch die Herstellung der entsprechenden Handschriften nicht durch professionelle Skriptorien, wie oft für die liturgischen Choralhandschriften (deren Inhalt und Ordnung viel klarer definierten Kriterien folgte), sondern vor Ort, kompiliert und kopiert von Kapellsängern, denen die Schreiarbeit gewissermaßen im Nebenberuf übertragen wurde; selbst dort, wo Institutionen eigene Schreiber beschäftigten, handelte es sich fast immer um (ehemalige oder aktuelle) Sänger.<sup>13</sup> Das heißt, dass nicht nur die Repertoireauswahl, sondern auch die materiale Präsentation örtlichen Vorgaben und Möglichkeiten entspricht: Die Kodizes sind fast immer auf Papier (und nicht auf das wertvollere Pergament) kopiert, weitgehend ohne Bildschmuck, und die Priorität liegt auf Klarheit und Lesbarkeit des Notenbildes; dies sicherzustellen waren eben Sänger besser in der Lage als professionelle Kalligraphen, da das (Ab-)Schreiben mehrstimmiger Musik im Chorbuchformat eine genaue Kenntnis der Regeln und Gebräuche des mehrstimmigen Satzes erforderte, hinsichtlich der mensuralen Notation, der Textunterlegung, des Layouts etc.

Das oft eher nüchterne äußere Erscheinungsbild dieser Handschriften (siehe als Beispiel eine Doppelseite aus dem Fundus der Kathedrale von Casale Monferrato, Abb. 1), ebenso wie ihre materiale Beschaffenheit (Papier statt Pergament) verweist zudem auf die relative Lebensdauer polyphonen Repertoires: Im Unterschied wiederum zum Choral, der zumindest konzeptionell ‚für die Ewigkeit‘ angelegt war, ist Polyphonie ephemere – kaum je länger als ein oder zwei Generationen in Gebrauch. Das war auch den Zeitgenossen bewusst, wie unter anderem die

11 FALLONS 1983, 147.

12 Vgl. DEAN 1997; SHERR 2005, PIETSCHMANN 2007, 178–192; SCHMIDT-BESTE 2012.

13 Vgl. SCHMIDT-BESTE 2006, 203–207.

berühmt gewordene Bemerkung des Theoretikers Johannes Tinctoris aus seinem *Proportionale Musices* von 1477 belegt: „Neque [...] quippiam compositum nisi citra annos quadraginta extat quod auditu dignum ab eruditis existimetur“ („noch existiert etwas, was vor mehr als 40 Jahren komponiert worden ist, was den Kennern als hörensenswert gilt“).<sup>14</sup> Auch das liturgische Gebrauchsrepertoire musste also zumindest dort, wo man ‚up to date‘ bleiben wollte, in regelmäßigen Abständen erneuert werden; die Kodizes mit dem obsoleten Repertoire wurden ausgesondert – in vielen Fällen offenbar auch einfach weggeworfen. Wo sie sich aber in den Archiven der Institutionen erhalten haben, resultiert gerade dieser ephemere Charakter des Repertoires in einer Quellenlage, an der sich die musikalische Traditionsbildung eines Ortes oder einer Institution geradezu beispielhaft untersuchen lässt, bisweilen über mehrere Jahrhunderte hinweg.<sup>15</sup>



Abb. 1: Casale Monferrato, Archivio Capitolare, Fondo Musicale 1 (olim M(D)), fol. 19<sup>v</sup>–20<sup>r</sup> (Andreas de Silva, *Missa Angelus ad pastores ait*, Kyrie).

14 TINCTORIS 1978, 12.

15 Das klassische Beispiel für eine solche retrospektive Kodifizierung des Repertoires ist die päpstliche Kapelle, vgl. ROTH 1998; JANZ 2000; PIETSCHMANN 2007, 178ff.; SCHMIDT-BESTE 2012.

Diese flächendeckende Praxis des sich regelmäßig erneuernden polyphonen Repertoires beginnt selbst in größeren Institutionen erst im späten 15. Jahrhundert, vor allem in Italien und Deutschland; nur im franko-flämischen Raum (d. h. dem heutigen Nordfrankreich und Belgien) ist die entsprechende Praxis und entsprechende Ausbildung schon früher weitverbreitet, was sicher auch der Hauptgrund dafür ist, dass von hier die meisten Sänger und Komponisten stammen, die bis über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinweg die großen Kapellen in ganz Europa dominieren. Jedenfalls resultiert das geradezu explosionsartige Anwachsen des Gebrauchs komponierter Polyphonie in der liturgischen Praxis in einer massiv steigenden Nachfrage nach entsprechend ausgebildeten Sängern und eben auch Handschriften, da ein Grundstock mehrstimmigen Repertoires an den meisten Orten ganz neu angelegt werden musste. Das ist einer der Gründe, weswegen die Jahrzehnte um 1500 für den Musikforscher so faszinierend sind: Man kann hier an einer Reihe von Orten gleichzeitig vergleichend untersuchen, mit welchen Prioritäten und welchen Mitteln verschiedene Institutionen an diese Aufgabe neu herangingen.

Generell führt diese rasant gestiegene Nachfrage im Verein mit der sich vielerorts überhaupt erst konsolidierenden lokalen Expertise zu einer Angebotsverknappung und der Notwendigkeit, neben der Expertise selbst (d. h. den Sängern) auch das Repertoire zu importieren – beides scheint vor allem in Italien der Fall zu sein, während nördlich der Alpen lokal produziertes Repertoire stärker im Vordergrund steht.<sup>16</sup> In den italienischen Handschriftenkorpora der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts dominieren (bis auf Ausnahmen wie den Mailänder Dom, der eine weitgehend isolierte Repertoirepflege betrieb) Kompositionen der namhaftesten Komponisten franko-flämischer Provenienz, weitgehend ungeachtet dessen, ob diese Komponisten selbst nördlich oder südlich der Alpen wirkten. Dieses Repertoire war erstens leicht erhältlich, da weit verbreitet, und zweitens vermutlich dazu angetan, das Prestige junger, aber doch ambitionierter Institutionen und ihrer Sängerkapellen zu erhöhen, indem man sich Zugang zu denselben Kompositionen verschaffte, die etwa auch am französischen Hof und an der päpstlichen Kapelle gesungen wurden. Man darf nicht vergessen, dass sich auch der seit 1501 aufkommende Musikdruck, aus dem nachweislich auch die handschriftlichen Chorbücher Repertoire schöpften,<sup>17</sup> in den Gattungen Messe und Motette in den ersten Jahrzehnten stark auf das franko-flämische Repertoire kaprizierte – die frühesten Messendrucke aus der Offizin Ottaviano Petruccis, zwischen 1503 und 1507 erschienen, sind Werken von Josquin Desprez, Jacob Obrecht, Antoine Brumel, Johannes Ghiselin, Pierre de La Rue, Alexander Agricola, Marbrianus de Orto, Heinrich Isaac und Gaspar van Weerbeke gewidmet.<sup>18</sup> Die Kapazität für lokal produziertes Repertoire

16 Vgl. WEGMAN 2010.

17 Vgl. CUMMING 2007.

18 Vgl. BOORMAN 2006.

musste sich erst noch entwickeln, außer an den großen internationalen Institutionen, die sich die franko-flämischen Meister gleich direkt importierten, wie Josquin Desprez in Rom und Ferrara, Gaspar van Weerbeke in Mailand oder Heinrich Isaac in Florenz. An den kleineren und mittleren Zentren wird lokales Repertoire erst ab dem 2. Drittel des 16. Jahrhunderts zu einem bestimmenden Faktor.

All diese Entwicklungen der Repertoire- und Traditionsbildung lassen sich an der Dommusik von Casale Monferrato exemplarisch beobachten. Casale ist als Fallstudie gerade dadurch bemerkenswert, dass es als musikalisches Zentrum vergleichsweise wenig bemerkenswert ist. Im Piemont etwa auf halbem Wege zwischen Mailand und Turin gelegen, war Casale als Diözese Teil des Erzbistums Vercelli und vom 14. Jahrhundert bis 1536 Sitz der Markgrafschaft Montferrat unter dem Herrscherhaus der Paleologo. In der fraglichen Zeit war es somit ein kirchliches und höfisches Zentrum mittlerer Bedeutung, geografisch gut gelegen (auf dem Weg zwischen Frankreich/Savoy und den ober- und mittelitalienischen Metropolen) und dynastisch gut vernetzt durch Verbindungen mit den Häusern der Sforza in Mailand, der Gonzaga in Mantua und von Savoy. Gerade als Mittelzentrum kann Casale als ‚Normalfall‘ einer italienischen Domkapelle im frühen 16. Jahrhundert gelten, damit stellvertretend für den oben skizzierten Konsolidierungsprozess mehrstimmiger Ensemblepraxis und Traditionsbildung in der Breite und nicht dort, wo Polyphonie schon ab der Mitte des 15. Jahrhunderts regelmäßig praktiziert wurde, wie in Mailand, Ferrara, Florenz, Rom. Aus ganz pragmatischer Sicht eignet sich Casale als Untersuchungsobjekt, da sich die mehrstimmigen Kodizes der Dommusik aus dem 16. Jahrhundert, so weit feststellbar, vollständig erhalten haben und sich damit der uns hier interessierende Prozess von Beginn an (d. h. etwa um 1510) bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus lückenlos nachvollziehen lässt.<sup>19</sup> Angesichts der oben erwähnten ephemeren Natur mehrstimmigen Repertoires, der Vergänglichkeit des Mediums Papier (von Schimmel und Tintenfraß bedroht) und des Umstandes, dass die überformatigen Chorbücher infolge der Erneuerung des Repertoires tendenziell immer mehr wurden und somit immer mehr Platz wegnahmen, wurden wie schon erwähnt die entsprechenden Kodizes gerade in den weniger gut situierten Institutionen über die Jahrhunderte hinweg vernachlässigt, vernichtet, weggeworfen, in Kriegen und Bränden zerstört – selbst dort, wo nicht wie etwa in Frankreich oder England Reformation, Religionskriege und/oder Revolutionen flächendeckende Verluste auslösten. Während man annehmen muss (und vielerorts durch archivalische Dokumente erwiesen ist), dass nahezu jede italienische Kathedrale des 16. Jahrhunderts eine Dommusik vergleichbaren Ausmaßes unterhielt, können wir das heute nur noch an wenigen Orten in Italien für das 16. Jahrhundert anhand einer weitgehend vollständig erhaltenen Materialbasis nachvollziehen: Mailand, Modena, Bologna (dort nicht die Kathedrale, sondern die Stadtkirche San Petronio) und eben Casale.

19 Vgl. CRAWFORD 1975.

Wie nun gingen die Schreiber und Kompilatoren in Casale vor? Werfen wir zunächst einen ganz allgemeinen Blick auf die erhaltenen Bücher (siehe auch Appendix 1 und 2).<sup>20</sup> Es handelt sich um sieben Kodizes (FM 1 bis FM 7), kopiert und kompiliert etwa zwischen 1515 und 1550; hinzu kommen im Bestand der Dombibliothek noch zwei weitere Bände (FM 8 und FM 9), die aber vom Ende des Jahrhunderts stammen und somit hier nicht in Betracht kommen. Schon beim ersten Öffnen fällt die Einheitlichkeit des Fundus auf: Bis auf eine Ausnahme haben alle Bände die identische Seitengröße von c. 47 × 33 cm, vermutlich auf Folio-Doppelbögen von Imperialpapier (das im Spätmittelalter unbeschnitten c. 74 × 49 cm maß).<sup>21</sup> Diese Einheitlichkeit ist offenbar auch nicht das Resultat jüngerer Eingriffe: Obwohl die Bände allesamt 1978 restauriert und neu gebunden wurden, sah Crawford Anfang der 1970er Jahre die Kodizes noch in den originalen Einbänden des 16. Jahrhunderts (die offenbar 1978 weggeworfen wurden) und dokumentiert nahezu die identischen Seitengrößen. Auch die Konfiguration der Bände ist – bis auf einige Fehlbindungen, die 1978 korrigiert wurden – offenbar noch die originale. Alle sind auf anscheinend das gleiche oder zumindest ähnliches Papier kopiert (da das Papier keine Wasserzeichen hat, kann man Näheres nicht mit Sicherheit sagen), und die Seiten sind auch sehr konsistent präpariert, entweder mit elf Systemen und einem Rastral (d. h. dem Instrument, mit dem die Fünfliniensysteme für die Noten gezogen werden) von 20 mm Höhe oder neun Systemen mit einer Rastalhöhe von 25 mm. Wir haben es also zweifelsfrei mit einem echten Handschriftenkorpus zu tun, das konsistent und systematisch an einem Ort und für einen Zweck aufgebaut wurde.

Aufgrund von Schreiber- und Repertoirechronologien sowie Verweisen auf spezifische Personen lässt sich dieses Korpus in zwei Haupt-Produktionsphasen unterteilen, von denen die erste wiederum in zwei Teile zerfällt (siehe Appendix 1).<sup>22</sup> Zwei Dinge lassen sich hieran sehr klar beobachten. Das erste ist die klare Ordnung des Repertoires nach liturgischer Gattung, das zweite deren zeitliche Priorisierung. Als allererstes verlangte man offenbar nach mehrstimmigen Vertonungen des *Ordinarium Missae*. Das heißt auch, dass innerhalb von wenigen Jahren der Grundbedarf für diesen als am wichtigsten verstandenen Teil des Ritus erst einmal

20 Die hier gemachten Beobachtungen basieren auf der bisher einzigen monografischen Studie zum Bestand CRAWFORD 1975 sowie der Autopsie durch den Autor im Januar 2013. Die Kodizes enthalten eine Reihe alter Signaturen unklarer Systematik, auf deren Basis Crawford seine Studie aufbaute und die bis heute in der Forschung als Referenz verwendet werden; der Bestand erhielt jedoch in jüngerer Zeit (vermutlich gleichzeitig mit der Neubindung 1978) eine neue Signaturenreihe unter der Rubrik „Fondo Musicale“ (FM), nunmehr mit laufenden Nummern in chronologischer Reihenfolge der Entstehung. Siehe die Beschreibung der ersten vier Bände (FM 1 bis FM 4) online unter <http://www.proms.ac.uk/source-list/> (Stand: 15. Juli 2020).

21 Vgl. NEEDHAM 1994, 125–127.

22 CRAWFORD 1975, 33–35.

gedeckt war. Noch als dieser Teil dieser ersten Phase, aber zeitlich ein paar Jahre nach der ursprünglichen Kompilationskampagne, wird einerseits das Messenkorporus arrondiert; hinzu kommt andererseits als zweite Hauptgattung die Motette, die aber ihrerseits als (para)liturgischer Beitrag zur Messfeier zu verstehen ist, d. h. als zwar liturgisch streng genommen optionaler, aber doch fester usueller Bestandteil der mehrstimmig ausgestalteten Messe. Motetten wurden z. B. nach dem Offertorium während der Eucharistiefeyer oder nach dem *Ite missa est* gesungen, mit einem dem Kirchenfest angemessenen Text.<sup>23</sup> Die Vesperpolyphonie (d. h. Magnificats, Hymnen, Psalmen) nimmt bis zu diesem Zeitpunkt im Korpus eine absolut marginale Rolle ein; diese Gottesdienste wurden also entweder im einstimmigen Choral oder aber in der extemporierten Mehrstimmigkeit des *falsobordone* ausgeführt.<sup>24</sup>

Diese Vorrangstellung der Messe in der mehrstimmigen Gottesdienstpraxis ist zwar nichts an sich Ungewöhnliches, aber der vollständige Verzicht auf Vesperpolyphonie allemal in Oberitalien, wo die entsprechende mehrstimmige Praxis andernorts blühte, ist doch auffallend. Wir wissen nichts über die finanzielle und personelle Ausstattung des Chores, aber es scheint wahrscheinlich, dass neben liturgischen Prioritäten auch begrenzte Ressourcen – sowohl personell als auch finanziell – der Grund für eine zunächst stark fokussierte Repertoireakquisition waren. Erst in Phase 2 ab den späten 1530er Jahren ändert sich dies, wiewohl erst mit dem jüngsten Kodex dieser Phase – FM 6 aus den 1540er oder sogar 1550er Jahren – in dem ein kompletter Zyklus von acht Magnificats vorliegt, während Psalmen nach wie vor nur sporadisch aufgezeichnet sind und Hymnen erst mit dem spätesten Kodex dieser Phase (FM 7) nennenswert ins Spiel kommen. Und selbst in dieser Phase liegt das Hauptaugenmerk nach wie vor darauf, das Kernrepertoire zur Messfeier (jetzt vor allem durch Motetten) zu ergänzen und auf dem neuesten Stand zu halten.

Die spezifischen Kompositionen sind genau die, die man aufgrund der oben angestellten Überlegungen erwarten würde. Lokales Repertoire fehlt zunächst völlig – man kann allenfalls darüber spekulieren, ob die ohne Komponistennennung aufgezeichneten Werke zumindest partiell von ortsansässigen Komponisten stammen mögen.<sup>25</sup> Stattdessen machen die Schreiber den Anfang mit den Messen und Motetten der renommiertesten Meister der Jahre um 1500, unter Rückgriff auf Werke derselben Komponisten (und teils dieselben spezifischen Werke) wie sie in derselben Zeit auch in Ferrara, Modena, Verona oder im Vatikan erhalten sind.<sup>26</sup>

23 Vgl. CUMMINGS 2006.

24 Vgl. BRADSHAW 1978.

25 Vgl. CRAWFORD 1975, 87–94. Nach Crawford sind auch die Mehrzahl der in den Kodizes der Phase 2 anonym überlieferten Kompositionen wahrscheinlich von Cellavenia.

26 Nur Mailand fällt hier aus dem Rahmen, da hier die eigene (ambrosianische) Liturgietradition weiterhin gepflegt wurde und ebenso ganz spezifische mehrstimmige Gattungen; vgl. FILIPPI/PAVANELLO 2019.

Die starke Repräsentanz von Komponisten nicht nur franko-flämischer Provenienz, sondern mit direkten Verbindungen an den französischen Königshof (Jean Mouton, Pierre Moulu, Prioris, Hottinet Barra) erklärt sich in diesem Zusammenhang mit der engen Allianz des Hauses Paleologo mit Frankreich;<sup>27</sup> ein anderer Schwerpunkt liegt auf Komponisten, die mit der päpstlichen Kurie assoziiert waren (Andreas de Silva, Antoine Bruhier, Josquin Desprez, Ninot Le Petit). Dasselbe Überlieferungsmuster setzt sich mit leichten Modifikationen in Phase 1b fort: Zu den schon auch Phase 1a bekannten Komponisten treten weitere Vertreter der ‚French connection‘ (Antoine de Févin, Jean Richafort, Claudin de Sermisy) und der päpstlichen Kurie (Carpentras, Costanzo Festa, Jean L’Héritier, Vincentius Misonne), teilweise einer etwas jüngeren Generation angehörig. Sowohl die Aktualität als auch der kosmopolitische Aspekt der Auswahl in den Kodizes der Phase 1b manifestieren sich in den zahlreichen Repertoirekondordanzen mit den Musikdrucken *Andrea Anticos* (Venedig, 1520–1521), die den Kompilatoren von Casale wahrscheinlich sogar als direkte Vorlage dienten.<sup>28</sup> Daneben erscheint aber auch zum ersten Mal Repertoire nachweislich lokaler Provenienz, aus der Feder von Nicolaus de Madis (als Kapellmeister in Casale nachgewiesen zwischen 1534 und 1542).<sup>29</sup>

In Phase 2 dominieren dann jüngere Komponisten, viele davon (auch Franko-Flamen wie Jachet de Mantua oder Maistre Jhan de Ferrara) in Italien ansässig und nun neben deutlich mehr lokaler Präsenz, vor allem in der Gestalt von Francesco de Cellavenia, aus dem nahe gelegenen Cilavegna stammend und somit ein echter Einheimischer. Cellavenia ist an der Domkapelle zwischen 1551 und 1563 sicher nachgewiesen, war aber angesichts der Vielzahl seiner Werke in vor der Jahrhundertmitte kompilierten Handschriften sicher schon länger vor Ort. Costanzo Festa, der Hauskomponist der päpstlichen Kapelle der 1530er und frühen 1540er Jahre, zeichnet für die Vesperpolyphonie verantwortlich. Idealtypischer lässt sich die Repertoiregeschichte einer italienischen Dommusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kaum nachzeichnen.

Ebenso bezeichnend wie die Auswahl des Repertoires ist auch die Art und Weise, wie die Kodizes kompiliert sind. Wie auch in anderen Handschriftengattungen gibt es für Repertoiresammlungen dieser Art zwei mögliche Ansätze. Der erste ist die Zusammenführung von zunächst unabhängig voneinander präparierten und hergestellten Einzelfaszikeln, deren Auswahl und Reihenfolge möglicherweise erst retrospektiv im Stadium des Bindens im wahrsten Sinne des Wortes ‚kodifiziert‘ wird. In nicht wenigen Institutionen wurde, so weit feststellbar, überhaupt gar nicht aus den Kodizes gesungen, sondern aus handlicheren Einzellagen oder -faszikeln. Die päpstliche Kapelle ist ein Paradebeispiel hierfür, zumal sich

27 Vgl. CRAWFORD 1975, 41–48.

28 Vgl. CRAWFORD 1975, 67–68.

29 Vgl. CRAWFORD 1975, 58.

in ihrem Archiv auch solche Einzelfaszikel erhalten haben.<sup>30</sup> Die Notation mehrstimmiger Musik im Chorbuchformat bietet sich für solche Faszikelüberlieferung geradezu an, da sie nicht auf Seiten, sondern auf Lesefeldern aus zwei gegenüberliegenden Seiten disponiert ist (siehe erneut Abb. 1). Diese Disposition bringt es mit sich, dass Musikstücke regulär auf einer Verso-Seite anfangen und auf einer Recto-Seite enden, während die jeweiligen Außenseiten leer bleiben. Nachträglich aus solchen Heften kompilierte Kodizes weisen sich entsprechend durch leere Doppelseiten am Übergang von einem Faszikel zum nächsten aus. Dieser Typ des retrospektiv kompilierten Sammelkodex vermittelt zwar heute die Illusion eines in sich konsistenten Objektes, allemal wenn die einzelnen Teile aus derselben Schreibwerkstatt kommen, aber die Repertoire- und Traditionsbildung geschieht in diesen Büchern im Nachhinein. Zumal in einem Kontext, in dem die Sänger aus den Einzelfaszikeln sangen und die Einbindung in die großen Bände der Archivierung diente, ist eine solche Kompilation, die ja auch eine Auswahl aus dem Gebrauchsgut traf, demnach ein Akt der Memoria und nicht des Usus – im Falle der Cappella Sistina mit ihrem Selbstverständnis als Bewahrer der katholischen Kirchenmusik ein durchaus folgerichtiger Prozess.<sup>31</sup>

Die Kodizes in Casale sind zwar insofern teilweise ihrerseits Kompositandhandschriften, als sie aus mehreren Teilen zusammengesetzt sind, die erst im Nachhinein (wiewohl bereits im 16. Jahrhundert) eingebunden wurden; innerhalb dieser Teile jedoch verfolgen sie einen entgegengesetzten Kompilationsansatz. Lagen Grenzen werden ignoriert, und Leerseiten sind, soweit nachvollziehbar, bewusst frei gelassen, um dort später Stücke zu ergänzen. Wir sehen hier also ein prospektives, planvolles Vorgehen von Anfang an: Der Kompilator bzw. Kopist musste im Vorhinein entscheiden, was in das Buch sollte und in welcher Reihenfolge, zumindest was die jeweils geschlossenen Repertoireblöcke innerhalb der Handschriften betrifft, und diese Auswahl und Reihenfolge ließ sich dann im Nachhinein auch nicht ändern. Es ging hier ja auch nicht darum, aus einer Fülle von Repertoire das Beste zum Aufbewahren auszuwählen, sondern man wird vermuten dürfen, dass wir die Gänze dessen vor uns haben, was man an geeignetem Repertoire überhaupt beschaffen konnte (bzw. wollte, wie die frei gelassenen Seiten nahe legen), und das wurde dann blockweise in konsistent präparierte Lagen mit rastriertem Notenpapier kopiert.

Am besten lässt sich das Ausmaß, in dem ein Schreiber im Voraus plante, ja im Kontext dieser Art des Kompilierens planen musste, an solchen Stellen erkennen, wo die Planung fehlschlug. Dies ist etwa der Fall in einigen Messen des frühesten Chorbuchs FM 1: Hier fehlte in der verwendeten Vorlage für einige der Messen offenbar der letzte Satz des Zyklus, das Agnus Dei, entweder weil die Kopiervorlage einer liturgischen Tradition entstammte, in der das Agnus nicht mehrstimmig

30 Vgl. ROTH 1998, RODIN 2013.

31 Vgl. PIETSCHMANN 2007, SCHMIDT-BESTE 2012.

gesungen wurde, oder aber auf die Musik des Kyrie gesungen wurde.<sup>32</sup> In Casale wollte man aber auf die Vertonungen des Agnus offenbar nicht verzichten, und so ließ der Schreiber in Ermangelung des Satzes, aber offenbar doch in der Hoffnung, ihn irgendwann nachtragen zu können, an den entsprechenden Stellen eine Doppelseite in der Handschrift leer. Irgendwann mussten die Kompilatoren aber die Hoffnung aufgeben, der fehlenden Sätze noch habhaft werden zu können, und so folgt zum Beispiel in der dritten Messe, Andreas de Silvas *Missa Angelus ad pastores ait* (fol. 19<sup>v</sup>–27<sup>r</sup>) im Endeffekt auf das Osanna die kurze anonyme Motette *Haec dies*, ganz und gar aus dem Kontext gerissen und von einer anderen Hand kopiert, die der zweiten Repertoirephase der Jahre 1538–1545 zugehört. Dies belegt nebenbei, dass auch die frühen Handschriften ein Vierteljahrhundert nach ihrer Entstehung noch in Gebrauch waren, dass die Repertoirebildung sich über mindestens zwei Generationen hinweg additiv und nicht ersetzend vollzog.

Deutlicher kann man den ‚Projektcharakter‘ des ganzen Unterfangens nicht machen. In der spezifischen institutions- und liturgiegeschichtlichen Situation des frühen 16. Jahrhunderts löste ein sprunghafter Anstieg in der Nachfrage nach notierter Mehrstimmigkeit im Gottesdienst einen Produktions- und Kodifizierungsprozess aus, für den der oft gebrauchte Begriff des ‚Sammelns‘ offenkundig nicht hinreicht. Hier wurde bedarfsgerecht und materialökonomisch im Voraus geplant. Das Angebot an möglichem Repertoire war zwar begrenzt, ließ aber in diesen Grenzen doch Auswahl zu, und wiewohl uns explizite Aussagen dazu fehlen, scheinen die vorherrschenden Kriterien dieser Auswahl neben dem schlichten Bedarf für den eigenen liturgischen Usus Politik, Prestige und *varietas* gewesen zu sein: Politik im Sinne der Betonung von Bündnissen oder dynastischen Verbindungen; Prestige im Sinne einer Präferenz für Repertoire namhafter Komponisten und renommierter Institutionen; *varietas* im Sinne einer möglichst großen Bandbreite. In alldem eiferte man den führenden Kapellen Italiens nach, und ebenso wie in diesen wächst im Laufe des Jahrhunderts der Fokus auf Repertoire aus lokaler Produktion.

32 Vgl. CRAWFORD 1975, 53–54.

## Literaturverzeichnis

- Alden, Jane (2005), „On the Aesthetics of 15th-Century Chansonniers“, in: *Danish Yearbook of Musicology* 33, 17–30
- Alden, Jane (2010), *Songs, Scribes, and Society: The History and Reception of the Loire Valley Chansonniers*, New York.
- Boorman, Stanley (2003), „The Purpose of the Gift: For Display or for Performance?“, in: Bruno Bouckaert u. Eugeen Schreurs (Hgg.), *The Burgundian-Habsburg Court Complex of Music Manuscripts (1500–1535) and the Workshop of Petrus Alamire. Colloquium Proceedings, Leuven, 25–28 November 1999* (Yearbook of the Alamire Foundation 5), Leuven/Neerpelt, 107–115.
- Boorman, Stanley (2006), *Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonné*, Oxford/New York.
- Borghetti, Vincenzo (2004), „Il suono e la pagina: Riflessioni sulla scrittura musicale nel rinascimento“, in: Gianmario Borio (Hg.), *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, Pisa, 89–124.
- Bradshaw, Murray C. (1978), *The Falsobordone: a Study in Renaissance and Baroque Music* (Musicological Studies and Documents 34), [Rom].
- Burn, David (2017), *Leuven Chansonnier. Study* (Leuven Library of Music in Facsimile 1), Antwerpen.
- Crawford, David (1975), *Sixteenth-Century Choirbooks in the Archivio Capitolare at Casale Monferato* (Renaissance Manuscript Studies 2), [Rom].
- Cumming, Julie E. (2007), „From Chapel Choirbook to Print Partbook and Back Again“, in: Franco Piperno, Gabriella Biagi Ravenni u. Andrea Chegai (Hgg.), *Cappelle musicali fra corte, stato e chiesa nell'Italia del Rinascimento. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Camaioere, 21–23 ottobre 2005)*, Florenz, 373–403.
- Cummings, Anthony (2006), „The Motet“, in: James Haar (Hg.), *European Music, 1520–1640*, Woodbridge, 130–156.
- Dean, Jeffrey J. (1997), „Listening to Sacred Polyphony c. 1500“, in: *Early Music* 25, 611–636.
- Eisenstein, Elizabeth L. (1979), *The Printing Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*, 2 Bde., Cambridge.
- Eisenstein, Elizabeth L. (2005), *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, 2. Aufl., Cambridge.
- Fallows, David (1983), „Specific Information on the Ensembles for Composed Polyphony, 1400–1474“, in: Stanley Boorman (Hg.), *Studies in the Performance of Late Medieval Music*, Cambridge et al., 109–159.
- Fallows, David (2015), „The Velvet Songbooks“, in: Anna Zayaruznaya, Bonnie J. Blackburn u. Stanley Boorman (Hgg.), *Qui musicam in se habet: Essays in Honor of Alejandro Enrique Planchart*, Middleton, Wis., 551–561.
- Filippi, Daniele V./Pavanello, Agnese (Hgg.) (2019), *Codici per cantare. I Libroni del Duomo nella Milano sforzesca*, Lucca.
- Janz, Bernhard (2000), *Der Fondo Cappella Sistina der Biblioteca Apostolica Vaticana. Studien zur Geschichte des Bestandes* (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik 8), Paderborn.
- Kellman, Herbert (Hg.) (1999), *The Treasury of Petrus Alamire: Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500–1535*, Gent/Amsterdam.
- Needham, Paul (1994), „Res papirea: Sizes and Formats of the Late Medieval Book“, in: Peter Rück u. Martin Boghardt (Hgg.), *Rationalisierung der Buchherstellung im Mittelalter und in der frühen Neuzeit: Ergebnisse eines buchgeschichtlichen Seminars Wolfenbüttel 12.–14. November 1990*, (elementa diplomatica 2), Marburg, 123–145.
- Pietschmann, Klaus (2007), *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Sängerkapelle und ihr Repertoire im Pontifikat Papst Pauls III. (1534–1549)* (Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta 11), Città del Vaticano.
- Rodin, Jesse (2013), *Josquin's Rome: Hearing and Composing in the Sistine Chapel*, Oxford.

- Roth, Adalbert (1998)**, „Die Entstehung des ältesten Chorbuches mit polyphoner Musik der päpstlichen Kapelle: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Cappella Sistina, Ms. 35“, in: Martin Staehelin (Hg.), *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert* (Quellenstudien zur Musik der Renaissance 3; Wolfenbütteler Forschungen 83), Wiesbaden, 43–63.
- Schmidt-Beste, Thomas (2006)**, „Über Quantität und Qualität von Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts“, in: Theodor Göllner u. Bernhold Schmid (Hgg.), *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext*, München, 191–211.
- Schmidt-Beste, Thomas (2009)**, „Private or Institutional – Small or Big? Towards a Typology of Polyphonic Sources of Renaissance Music“, in: *Journal of the Alamire Foundation* 1, 13–26.
- Schmidt-Beste, Thomas (2012)**, „Die Verschriftlichung des Ephemereren – Zur Überlieferung von Gelegenheitsmusik im Fondo Cappella Sistina“, in: Klaus Pietschmann (Hg.), *Musikalische Performanz und päpstliche Repräsentation in der Renaissance* (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 11), 155–183.
- Schmidt, Thomas (2018)**, „Making Polyphonic Books in the Late Fifteenth and Early Sixteenth Centuries“, in: Ders. u. Christian Thomas Leitmeir (Hgg.), *The Production and Reading of Music Sources*, Turnhout, 3–100.
- Sherr, Richard (1987)**, „Performance Practice in the Papal Chapel in the 16th Century“, in: *Early Music* 15, 453–462.
- Sherr, Richard (2005)**, „Clement VII and the Golden Age of the Papal Choir“, in: Kenneth Gouvens u. Sheryl E. Reiss (Hgg.), *The Pontificate of Clement VII. History, Politics, Culture*, Aldershot, 227–247.
- Staehelin, Martin (2003)**, „Musikhandschrift und Musikdruck in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts“, in: Gerd Dicke u. Klaus Grubmüller (Hgg.), *Die Gleichzeitigkeit von Handschrift und Buchdruck* (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 16), Wiesbaden, 229–261.
- Strohm, Reinhard (1993)**, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge.
- Tinctoris, Johannes (1978)**, *Liber de arte contrapuncti*, hg. von Albert Seay (Johannis Tinctoris Opera theoretica 2; Corpus scriptorum de musica 22, 2), [Rom].
- Van Orden, Kate (2013)**, *Music, Authorship, and the Book in the First Century of Print*, Berkeley/Los Angeles.
- Van Orden, Kate (2015)**, *Materialities: Books, Readers, and the Chanson in Sixteenth-Century Europe*, New York/Oxford.
- Wegman, Rob C. (2010)**, „Publication before Printing: How did Flemish Polyphony Travel in Manuscript Culture?“, in: Hanno Wijsman (Hg.), *Books in Transition at the Time of Philip the Fair: Manuscripts and Printed Books in the Late Fifteenth and Early Sixteenth Century Low Countries* (Burgundica 15), Turnhout, 165–180.
- Wijsman, Hanno (2010)**, *Luxury Bound. Illuminated Manuscript Production and Noble and Princely Book Ownership in the Burgundian Netherlands, 1400–1550*, Turnhout.
- Williamson, Magnus (2015)**, „The Fate of Choirbooks in Protestant Europe“, in: *Journal of the Alamire Foundation* 7, 117–131.
- Williamson, Magnus (Hg.) (2010)**, *The Eton Choirbook: Facsimile and Introductory Study*, Oxford.

## Appendix 1

### Produktionsphasen der Chorbücher von Casale Monferrato (Datierung nach Crawford 1975, 33–35)

*Phase 1a (c. 1515–1520)*

**Ms. Fondo Musicale [FM] 1 (olim M(D)):** Ordinarium Missae (12), Motetten (4 [c. 1538–1545 hinzugefügt])

**FM 2 (olim L(B)), fol. 1–63:** Ordinarium Missae (8)

*Phase 1b (c. 1521–1526)*

**FM 2 (olim L(B)), fol. 63<sup>v</sup>–71:** Motetten (3)

**FM 3 (olim P(E)):** Ordinarium Missae (10), Motetten (8), Hymnen (2)

**FM 4 (olim D(F)), fol. 1–66:** Motetten (33), Magnificats (2), Hymnus (1)

*Phase 2 (c. 1538–1550)*

**FM 4 (olim D(F)), fol. 67–151:** Motetten (27), Hymnen (3), Reimoffizium (1), Graduale (1), Proprium (1)

**FM 5 (olim N(H)):** Motetten (38), Psalmen (6), Ordinarium Missae (4), Magnificat (4), Requiem (2), Te Deum (1)

**FM 6 (olim G):** Magnificats (11), Hymnus (1), Psalm (1), Canticum (1)

**FM 7 (olim C):** Motetten (22), Hymnen (21), Lamentationen (9), Magnificats (4), Ordinarium Missae (2)

## Appendix 2

### Komponisten in den Chorbüchern von Casale Monferrato (ortsansässige Komponisten unterstrichen)

#### *Phase 1a (c. 1515–1520)*

**FM 1:** Antoine Bruhier, Andreas de Silva, Josquin Desprez, Jean Mouton, Prioris, Pierre de La Rue, [Jachet de Mantua]

**FM 2, fol. 1–63:** Hottinet Barra, Loyset Compère, Josquin Desprez, Pierre Moulu, Jean Mouton, Ninot le Petit

#### *Phase 1b (c. 1521–1526)*

**FM 2, fol. 63<sup>v</sup>–71:** Nicolaus de Madis

**FM 3:** Antoine de Févin, Clément Janequin, Jean L'Héritier, Nicolaus de Madis, Vincent Misonne, Pierre Moulu, Jean Mouton, Andreas de Silva, Adrian Willaert

**FM 4, fol. 1–66:** Hottinet Barra, Carpentras, Danglon, La Fage, Costanzo Festa, Jean L'Héritier, Pierre Moulu, Jean Mouton, Jean Richafort, Claudin de Sermisy, Andreas de Silva, Adrian Willaert

#### *Phase 2 (c. 1538–1550)*

**FM 4, fol. 67–151:** Pierre Cadéac, Francesco Cellavenia, Mathieu Gascongne, Jean L'Héritier, Hesdin, Maistre Jhan, Jachet de Mantua, Cristóbal de Morales, Jean Mouton, Hilaire Penet, Jean Richafort, Claudin de Sermisy, Adrian Willaert

**FM 5:** Francesco Cellavenia, Charles D'Argentil, Jean L'Héritier, Maistre Jhan, Maffoni, Jachet de Mantua, Jean Mouton, Prioris, Andreas de Silva, Adrian Willaert

**FM 6:** Costanzo Festa, Cristobal de Morales

**FM 7:** Costanzo Festa, Jachet de Mantua