



PUBLIKATION
ÄLTERER PRAKTISCHER UND THEORETISCHER
MUSIKWERKE

VORZUGSWEISE DES XV. UND XVI. JAHRHUNDERTS.

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

UNTER PROTECTION

SR. KGL. HOHEIT DES PRINZEN GEORG VON PREUSSEN.

JAHRGANG IV.

SUBSCRIPTIONSPREIS 15 M.

BERLIN W. 1876.

L. LIEPMANNSSOHN.

MARKGRAFEN-STRASSE 52.

301723

EINLEITUNG,
BIOGRAPHIEEN, MELODIEEN UND GEDICHTE
ZU
JOHANN OTT'S LIEDERSAMMLUNG
VON 1544.

BETITELT:
HUNDERT UND FUNFZEHN GUTER NEUER LIEDELEIN MIT
VIER, FÜNF, SECHS STIMMEN ETC. VON DEN
BERÜHMTESTEN DIESER KUNST GEMACHT.

NEUE AUSGABE IN PARTITUR,
3 BÄNDE IN GR. FOLIO
MIT DEM PORTRÄT LUDWIG SENFL'S.

HERGESTELLT
VON
R. EITNER, L. ERK UND O. KADE.

IV. BAND.

BERLIN W. 1876.
L. LIEPMANNSSOHN.
MARKGRAFEN-STRASSE 52.



Inhaltsverzeichniss.

	Seite
Einleitung von Otto Kade	1—35
Beschreibung des alten Druckes von Eitner	36
Vertheilung der Arbeit bei der Herausgabe der Liedersammlung	38
Unterlegung des Textes unter die Singstimmen	39
Herstellung der Texte	41
Biographien der Autoren Breitengraser	45
Bruck (Arnold von)	46
Bruyer	48
Crequillon (Thomas)	49
Dietrich (Sixt)	49
Eckel (Matthias)	58
Gombert (Nicolas)	58
Hellinck (Lupus)	59
Isaac (Heinrich)	60
Mahu (Steffan)	63
Müller (Johann)	64
Naich (Hubert oder Robert)	64
Paminger (Leonhart)	65
Reytter (Oswalt)	67
Richafort (Jean)	67
Senfl (Ludwig)	67
Stoltzer (Thomas)	83
Verdelot (Philippe)	85
Wannenmacher (Johann)	86
Die Melodien und Texte der deutschen Lieder in alphabetischer Ordnung	91
Die geistlichen deutschen Lieder	239
Lieder mit lateinischen Texten	241
Lieder mit französischen und italienischen Texten nebst deutscher Uebersetzung	242
Anhang. Zusätze und Verbesserungen zu	
Sixt Dietrich	249
Hellinck	249
Paminger	249
Ludwig Senfl	249
Wannenmacher	250
Hubert Naich	250

Subscriptions-Bedingungen.

Jederzeit können neue Subscribenten eintreten. Die ersten zwei Jahre betragen die Einzahlungen pro Jahr 15 Mark und die folgenden 12 Mark. Weitere Herabsetzungen werden bekannt gemacht und richten sich nach dem Stande des angesammelten Kapitals und des daraus entstehenden Zuschusses an Zinsen. Der Subscribent kann sich beliebige Werke aussuchen, soweit sie noch auf Lager sind und mehrere Jahrgänge durch die entsprechende Zahlung mit einem Male erwerben. Jeder Subscribent erhält einen Subscriptions-Schein, der später auf eine andere Person übertragen werden kann, doch muss die Umschreibung vom Sekretär der Gesellschaft geschehen. Einzelne Jahrgänge können zum Preise von 18 Mark erworben werden.

Rob. Eitner

Sekretär der Gesellschaft für Musikforschung.
Berlin SW., Königgrätzerstr. 111.

Subscriptions-Liste.

- | | |
|---|--|
| Se. Majestät der Kaiser von Deutschland und König von Preußen, Wilhelm I. 5 Exemplare. | Se. Königl. Hoheit der Großherzog von Hessen-Darmstadt in Darmstadt. |
| Ihre K. K. Hoheit die Frau Kronprinzessin des deutschen Reiches und Kronprinzessin von Preußen. | Se. Hoheit der Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha in Coburg. |
| Se. Königl. Maj. der König von Schweden und Norwegen, Oscar II. 2 Exemplare. | Se. Königl. Hoheit der Prinz Georg von Preußen. |
| Se. Kgl. Hoheit der Großherzog von Mecklenburg-Schwerin. | Se. Königl. Hoheit der Prinz Albrecht von Preußen. |
| Se. Kgl. Hoheit der Großherzog von Sachsen-Weimar in Weimar. 2 Expl. | Se. Königl. Hoheit der Prinz Georg von Sachsen. 2 Exemplare. |
| | Se. Durchlaucht der Herzog von Ratibor, Fürst von Corvey. |

Se. Durchlaucht der Prinz Heinrich IV.
 von Reufs-Köstritz in Ernstbrunn.
 Das Königl. preussische Ministerium
 der geistlichen, Unterrichts- und Me-
 dicinal-Angelegenheiten. 25 Expl.
 Die K. K. Hofbibliothek in Wien.
 Die Königl. Hof- und Staatsbibliothek
 in München.
 Die Kaiserl. Universitäts- und Landes-
 bibliothek in Straßburg im Elsass.
 Die Königl. öffentliche Bibliothek in
 Stuttgart.
 Die gräflich Stolberg - Wernigeroder
 Bibliothek in Wernigerode im Harz.
 Die Stiftsbibliothek in St. Einsiedeln
 (Schweiz).
 Die Königl. Universitätsbibliothek in
 Tübingen.
 Die Königl. Musikalien-Sammlung in
 Dresden. 3 Exemplare.
 Die große Königl. Bibliothek in Kopen-
 hagen.
 Die herzogliche Seminar-Bibliothek in
 Altenburg.
 Die Königl. Seminar-Bibliothek in
 Zschopau (Sachsen).
 Der Königl. Domchor in Berlin.
 Die Gesellschaft der Musikfreunde des
 österreichischen Staates in Wien.
 Die Bischöfl. Proske'sche Bibliothek
 in Regensburg.
 Der nord-niederländische Verein zur Be-
 förderung d. Tonkunst in Amsterdam.
 Der Tonkünstler-Verein in Dresden.
 2 Exemplare.
 Der Tonkünstler-Verein in Cöln.
 Der Tonkünstler-Verein in Hamburg.
 Das Kgl. Conservatorium für Musik
 in Stuttgart.

Das K. K. Conservatorium für Musik
 in St. Petersburg (Russland).
 Die Musikschule in Basel.
 Der Gesängverein in Basel.
 Der Cäcilienverein in Brixen.
 Der Cäcilienverein in Kopenhagen.
 Der Zernial'sche Gesängverein in Neu-
 haldensleben bei Magdeburg.
 Herr Theodor Ackermann, Buchhand-
 lung und Antiquariat in München.
 Herr Prof. Dr. Jul. Alsleben in Berlin.
 Herr A. Ascher & Comp., Buchhand-
 lung und Antiquariat in Berlin und
 London.
 Herr Ad. Auberlen, Pfarrer in Hass-
 felden (Württemberg).
 Herr Georg Becker in Lancy bei Gent.
 Herr Pfarrer Bethge in Schlettau.
 Herr Willh. Bitter, Kaufmann in Cöln.
 Herr Hugo Bock (Firma Bote & Bock)
 Kgl. Hof-Musikhandlung in Berlin.
 Herr H. Böckeler, Domdirigent in
 Aachen.
 Herr Dr. Böcker, Pfarrer in Fischeln
 bei Crefeld (Rheinpr.).
 Herr Graf Victor von Boos-Waldeck
 in Prag.
 Herr Adolf Cohn, Antiquariat & Ver-
 lag in Berlin.
 Herr Dirschke, Organist in Breslau.
 Herr Kapellmeister Carl Eckert in
 Berlin.
 Herr Louis Ehlert in Berlin.
 Herr Emil Ehrismann, Fabrikant in
 Pforzheim.
 Herr Robert Eitner in Berlin.
 Herr S. Engel, Kaufmann in Posen.
 Herr Ludwig Erk, Musikdirektor in
 Berlin.

Herr Prof. Dr. Im. Faifst, Director
des Conservatorium in Stuttgart.

Herr Ed. Friese, Musikdirektor in
Offenbach a. M.

Herr Moritz Fürstenau, Kgl. Kammer-
musiker und Bibliothekar S. M. des
Königs von Sachsen in Dresden.

Herr Prof. Friedr. Gernsheim, Direktor
des Conservatorium in Rotterdam.

Herr A. Gosohorsky's Buchhandlung
(Ad. Kiepert) in Breslau.

Herr Dr. Grandaaur, Kgl. Hof-Opern-
regisseur in München.

Herr Frz. Xav. Haberl, Domkapell-
meister in Regensburg.

Herr S. A. E. Hagen (Firma: Horne-
mann & Ersleo) in Kopenhagen.

Herr Hofbaumeister Hahnemann in
Berlin.

Se. Hochw. Herr Anton Hannecker,
Dompropst in Eichstätt (Bayern).

Herr I. M. Heberle (H. Lemperts &
Söhne) Antiquariat in Cöln.

Herr C. Hennig, Cantor in Posen.

Herr Domvikar H. Hüls in Münster
(Westfalen).

Herr A. Jacob, Assessor und Biblio-
thekar in Regensburg.

Herr Prof. Joseph Joachim, Direktor
der Königl. Hochschule für Musik
in Berlin.

Herr Wilh. Jüncke, Kaufmann in Danzig.

Herr Otto Kade, Musikdirektor in
Schwerin-Meklenburg.

Herren Kirchhoff & Wigand, Anti-
quariat in Leipzig.

Herr F. Koenen, Domchor-Dirigent in
Cöln.

Herr H. Kotzolt, Musikdirektor in Berlin.

Herr Alex. Kraus Sohn in Florenz
(Italien).

Herr Emil Krause, Tonkünstler in
Hamburg.

Herr Prof. Dr. Theod. Kullack, Di-
rector der neuen Akademie der Ton-
kunst zu Berlin.

Herr Julius Lehnert, Tonkünstler in
Breslau.

Der Hochwürdigste Herr Franz Leo-
pold von Leonrod, Bischof von Eich-
staett.

Herr Hermann Levi, Königl. Hof-
kapellmeister in München.

Herr L. Liepmannssohn, Buchhand-
lung in Berlin.

Herr Dr. Franz Liszt in Pest.

Herr Justus W. Lyra, Pastor in Be-
vensen.

Lippert'sche Buchhandlung (Herr Max
Niemeyer) in Halle a. S. 2 Expl.

Herr Em. Mai, Antiquariat in Berlin.

Herr Jos. Jul. Maier, Kustos an der
Kgl. Staatsbibliothek in München.

Herr J. H. Meier, Organist in Schön-
berg (Mecklenburg).

Herr F. Freiherr von Mettingh in
Zerzabelshof bei Nürnberg.

Herr Arthur Modes, Musikalienhand-
lung in Düsseldorf.

Herr Nachtmann, Musikdirektor in
Bielefeld.

Herr David Nutt, Antiquariat in
London. 5 Exemplare.

Herr Wigand Oppel in Frankfurt am
Main.

Herr Pegelow, Musiklehrer in Danzig.

Herr A. Prechter, Buchhandlung in
Neuburg a. D.

Herr Dr. Ludw. Prochazka, Redakteur
der Musikzeitung Dalibor in Prag.
Se. Hochwürden Herr Joh. E. Prunner,
Domkapitular und Regent in Eich-
stätt (Bayern).

Herr Kapellmeister Robert Radecke
in Berlin.

Herr Dr. Jul. Rietz, Ober-Kapell-
meister in Dresden.

Herr Joh. Rodenkirchen in Cöln.

Herr Prof. Ad. Rudhart, Musiker à la
Chatelaines bei Genf.

Herr E. C. Rudolphi, Schweizerisches
. Antiquariat (Orell, Füssli & Co.) in
Zürich.

Herr Julius Rühlmann, Kgl. Kammer-
musiker in Dresden.

Herr Otto Runge in Bremen.

Herr Dr. Jul. Schaeffer, Kgl. Musik-
direktor in Breslau.

Herr Universitäts-Professor Schafhütl
in München.

Herr Prof. Dr. Wilh. Schell in Carls-
ruhe (Baden).

Herr Raym. Schlecht, geistlicher Rath
in Eichstaett (Bayern). 2 Exempl.

Ihre Excellenz die Freifrau v. Schlei-
nitz, geb. v. Buch in Berlin. 2 Expl.

Herr H. M. Schletterer, Kapellmeister
in Augsburg.

Herr Richard Schmidt, Tonkünstler
in Berlin.

Herr Felix Schneider (Ad. Geering),
Verlagsbuchhandlung in Basel.

Herr Dr. Schubring in Dessau.

Herr Rud. Schurig, Gerichtsath in
Chemnitz.

Herr Hugo von Senger, Komponist in
Genf.

Herr Joh. Singenberger, Musiker in
Amerika.

Herr Prof. Jul. Stern, Musikdirector
in Berlin.

Die T. Trautwein'sche Kgl. Hof-Buch-
und Musikhandlung (Püschel und
Wentzel) in Berlin.

Herr G. Freiherr von Tucher, Ober-
appellrath a. D. in München.

Herr Herm. Tzschaschel, Musikalien-
handlung in Görlitz.

Herr Leop. Unterkreuter, Pfarrer in
Ober-Drauburg (Kärnten).

Herr Joaquim de Vasconcellos in Porto
(Portugal).

Herr Musikdirector Georg Vierling in
Neuenheim bei Heidelberg.

Herr Vogel, Hofopernsänger in München.

Herr G. Voigt, Organist in Zehdenick.

Herr Prof. Dr. R. Wagener in Mar-
burg (Hessen).

Herr S. Welsch, Cantor in New-York
(Amerika).

Herr Oskar Wermann, Musik- und
Oberlehrer am Seminar in Dresden.

Herr Dr. Franz Witt, Pfarrer in Schatz-
hofen bei Landshut in Niederbayern.

Herr Woworsky, Königl. Hof-Opern-
sänger a. D. in Berlin.

Herr Ladislaus von Wszelaczynski in
Lemberg.

Herr F. Wüllner, Hofkapellmeister in
München.



Einleitung.

Motto.

Was in der Zeiten Bilder Saal
Jemals ist trefflich gewesen,
Das wird immer einer einmal
Wieder auffrischen und lesen.
Goethe.

Mit gegenwärtiger Lieferung findet das Ott'sche Liederwerk von 1544 seinen Abschluss. Die Herausgeber halten sich, da nunmehr ihre Arbeit vollendet ist, in mehrfacher Beziehung für verpflichtet, Rechenschaft über Wahl, Plan und Ausführung dieses ebenso bedeutenden wie schwierigen Werkes abzulegen. Vielfältig muss diese Verantwortlichkeit um deswillen bezeichnet werden, einmal weil die kulturhistorische und musikalisch-künstlerische Bedeutsamkeit des vorliegenden Werkes für die deutsche Kunst von so überaus mächtiger Tragweite ist, zweitens weil die Schwierigkeiten der Wiederherstellung sich beinahe ins Unglaubliche steigerten, drittens endlich, weil die Herausgeber die Liedersammlung erst in Angriff nahmen, als die Gesellschaft für Musikforschung sie mit dem Auftrage beehrte, und binnen kurzer Zeit die weitgehendsten Untersuchungen über ein noch wenig bebautes Feld gemacht werden mussten, die zwar durch die Theilung der Arbeit wesentlich erleichtert, bei streitigen Punkten aber, wenn auch zum Besten der Sache, wieder erschwert wurden. Die Herausgeber sind sich der Schwere dieser mehrfachen Verantwortlichkeit: dem Werke, dem Publikum, sowie der Gesellschaft gegenüber wohl bewusst gewesen. Sie glauben die Versicherung mit vollem Rechte und mit gutem Gewissen aussprechen zu dürfen — denn sich seines Fleißes rühmen ist noch kein Selbstlob — Alles gethan zu haben, was zur

Wiederbelebung eines in der deutschen Cultur- und Musikgeschichte so bedeutsamen, nichts desto weniger aber beinahe gänzlich verschollenen Kunstzweiges irgendwie förderlich sein konnte — keine Mühe gescheut, keinen Fleiß gespart zu haben, wodurch das Verständniss für dieses echt nationale Kunstprodukt im größeren Publikum wieder angebahnt und die Liebe für das ältere deutsche weltliche Lied auch in weiteren Kreisen von neuem geweckt und verbreitet werden dürfte. Ob die Herausgeber überall das Richtige getroffen, ob sie nicht im Einzelnen vielleicht des Guten zu viel, in der Hauptsache jedoch nach anderen Gesichtspunkten hätten verfahren sollen oder umgekehrt, ob nicht dennoch mit der Zeit Wünsche hervortreten möchten, die in einzelnen Punkten abweichende Ansichten zur Geltung bringen werden, müssen die Herausgeber ruhig abwarten. Es muss ihnen in dem gegebenen Falle, wo zur Zeit ein Analogon oder ein Musterwerk eines größeren neu aufgelegten älteren deutschen Liederwerkes zur Nachachtung noch nicht vorlag, die Ueberzeugung zur Beruhigung dienen, nach besten Kräften gehandelt, zweifelhafte Punkte nur erst nach reiflicher Ueberlegung und nach erfolgtem gegenseitigen Austausche der verschiedenen Meinungen zur Erledigung gebracht zu haben. Damit glaubten sie genug gethan zu haben!

Der nachstehende Rechenschaftsbericht wird sich nun zuvörderst über die Wahl des Werkes auszusprechen haben. Vor Allem war hierbei die Vorfrage zur Erledigung zu bringen, ob der Reigen der Veröffentlichungen mit einem geistlichen oder weltlichen Tonwerke zu eröffnen sei. Ueber diese Vorfrage einigte man sich im Vorstande sehr bald, da unter den damaligen religiösen wie politischen Zuständen, die sich seitdem leider bis auf einen unleidlichen Grad zugespitzt haben, es dringend geboten schien, von einem geistlichen Tonwerke unbedingt Abstand zu nehmen, um allen konfessionellen Bedenken ein für alle Mal aus dem Wege zu gehen. Denn die Wahl mochte nun auf ein protestantisches oder katholisches Werk fallen, so hätte immer ein Theil der deutschen Bevölkerung an dem Unternehmen Anstoß nehmen können. Zwar war der Gesellschaft von Seiten eines seiner Vorstandsmitglieder das erste protestantische vierstimmige Choralbuch von Johann Walther vom Jahre 1524 in einem druckfertigen Manuscripte zur Disposition gestellt worden — eine Versuchung, die bei der Bedeutung, Seltenheit und Wichtigkeit des betreffenden Werkes leicht eine Meinungsschwankung hätte zur Folge haben können. Allein, so viel Bestechendes dieses Anerbieten auch haben mochte, so drängte sich doch allen Betheiligten die Ueber-

zeugung unwillkürlich auf, dass unter den obwaltenden Umständen das erste Produkt der Gesellschaftsthätigkeit nothwendiger Weise einen vollständig neutralen Charakter an sich tragen müsse, wenn beide Parteien, Katholiken wie Protestanten für das neu beginnende Unternehmen gewonnen werden sollten. So kam man denn einstimmig zu dem Beschluss, ein älteres deutsches weltliches Liederwerk zur Herausgabe zu bestimmen. Am liebsten hätte man bei dieser Gattung von Tonwerken die chronologische Folge festgehalten und somit mit der frühesten in Deutschland erschienenen Liedersammlung von Erhart Oeglin in Augsburg vom Jahre 1512 begonnen. Allein gegen dieses Werk machten sich gegründete Bedenken mancherlei Art geltend. Vor allem lag dem Vorstande vorzugsweise daran, ein Gesamtbild der deutschen Liedkomposition damaliger Zeit in möglichst umfassender Weise dem Publikum zur Anschauung zu bringen. Diesen Zweck zu erfüllen war aber die Oeglin'sche Sammlung von 1512 schon darum wenig oder gar nicht geeignet, weil sie eines Theils die kleine Anzahl von nur 49 Liedern enthält, anderen Theils aber — und das ist der grössere Mangel — alle Lieder nur anonym, ohne Bezeichnung der Autoren bringt. So blieb unter diesen Umständen denn nichts übrig, als von dem Princip der chronologischen Folge überhaupt abzusehen und das Augenmerk vorzugsweise auf größtmögliche Reichhaltigkeit des Stoffes, auf eine grössere Reihenfolge von Tonsetzern, sowie auf die Ursprünglichkeit und Güte der Quelle zu richten. Nach reiflicher Sichtung aller hier in Betracht kommenden Quellenwerke, wie der Liederbücher von Peter Schöffler, I. 1513, Johann Ott, I. 1534, Heinrich Finck, 1536, Peter Schöffler, II. 1536 (?), Georg Forster (1539—1556) und Johann Ott, II. 1544, schien keine Sammlung unseren Zwecken in jeder Beziehung so vollständig zu entsprechen, als die zweite Sammlung des Nürnberger Buchhändlers und Kunstfreundes Johann Ott, die unter dem Titel: 115 Lieder etc. im Jahre 1544 erschien. Auffallen möchte es hierbei, dass gerade die Wahl auf diese zweite, spätere Sammlung von Ott gefallen ist, die streng genommen eigentlich nur den zweiten Theil zu der früheren im Jahre 1534 erschienenen Sammlung Lieder bildet. Beide Werke sind Liedersammlungen, deren Inhalt unter sich nicht in einem solchen streng logischen Zusammenhange steht, dass sie nicht auch einzeln ausser der Reihenfolge unabhängig von einander gedacht und veröffentlicht werden könnten. Nur bot die zweite spätere Sammlung von 1544 den nicht zu unterschätzenden Vortheil, dass sie, wenn auch etwas geringer an Zahl der Lieder, doch einen weit grösseren Reichthum an

Tonsetzern aufweist, als die frühere Sammlung desselben Herausgebers von 1534. Während nämlich die letztere, also die Sammlung von 1534, bei 121 Liedern nur drei Autoren namhaft macht (nämlich 20 Nummern von Arnold von Bruck, 82 Nummern von Ludwig Senfl, 15 Nummern von Wilhelm Breitengrasser, wozu noch 4 Lieder *incerti auctoris* kommen), weist die spätere Sammlung von 1544 zwar nur 115 Lieder, aber eine Gruppe von 13 Tonsetzern auf, die noch dazu zu den bedeutendsten im Tonsatze des weltlichen deutschen Liedes gerechnet werden müssen; nämlich: Wilhelm Breitengrasser mit 2 Nummern, Arnold von Bruck mit 2 Nummern, Sixt Dietrich mit 1 Nummer, Matthias Eckel mit 4 Nummern, Lupus Hellinck mit 2 Nummern, Heinrich Isaac mit 10 Nummern, Stephan Mahu mit 3 Nummern, Johann Müller mit 3 Nummern, Leonhard Paminger mit 1 Nummer, Oswalt Reyttter mit 3 Nummern, Ludwig Senfl mit 64 Nummern, Thomas Stoltzer mit 3 Nummern und Johann Wannenmacher mit 1 Nummer. Mit einer solchen Sammlung von verschiedenen Tonsätzen, deren Werth sich namentlich dadurch noch steigert, dass die bedeutendsten Künstler, wie Senfl und Isaac auch am stärksten darin vertreten sind, kann nicht leicht eine andere Sammlung in die Schranken treten, wenn man namentlich von der großen Forster'schen Sammlung absieht, die zwar in Bezug auf die Masse des Stoffes nichts zu wünschen übrig lässt, wohl aber in Bezug auf die Originalität der Quelle. Gegen die Ott'schen Sammlungen von 1534 und 1544 kann sie entschieden nur eine secundäre Stellung einnehmen.

Nicht als das geringste Motiv zu der Wahl der Ott'schen Sammlung muss allerdings — wie durchaus nicht geläugnet werden soll — der Gedanke bezeichnet werden, dem Manne, der so viel für die Nachwelt gethan hat, dem die Kunstentwicklung so namhafte Verdienste verdankt, dem die gegenwärtige Kunst so vielen Dank schuldet, ein kleines Ehrendenkmal zu seinem Gedächtnisse durch gegenwärtige Ausgabe zu stiften.

Es kommt den Herausgebern nicht im entferntesten in den Sinn, die hohen Verdienste, die sich dieser einfache Nürnberger Bürger und Buchführer, wie sich Johannes Ott meist unterzeichnet, um Kunst und Literatur des deutschen Volkes in so hohem Grade erworben hat, in entsprechender Weise damit ehren und würdigen zu wollen. Es wird diese Aufgabe bedeutenderen Kräften überlassen werden müssen! Aber einen kleinen Theil jener Schuld, die im Laufe der Jahrhunderte nun schon der Vergessenheit anheimzufallen droht, deren sich aber eine

„grata et candida posteritas“ — um sich der eigenen Worte Johann Ott's zu bedienen — sehr wohl bewusst ist, in Etwas zu tilgen und abzutragen, das kann wohl füglich als Zweck gegenwärtiger Ausgabe bezeichnet werden. Oder glaubt man, die Verdienste um die ältere Tonkunst, namentlich um die deutsche Tonkunst dieses kunstliebenden Mannes hier überschätzt zu sehen? Man vergegenwärtige sich nur, wie die Kenntniss um die ältere Tonkunst beschaffen sein würde ohne ihn, ohne Ott's kunstsinnige Thätigkeit! Was hülfe uns des gelehrten Glarean's — des Vasari unserer Kunst — Auseinandersetzungen und Kunsturtheile, wenn Ott die grössten und bedeutendsten Werke unserer Kunst, von denen Glarean und Andere mit so begeisterten Lobeserhebungen uns so viel zu berichten wissen, ihrer Mehrzahl nach nicht unmittelbar uns vor Augen gelegt, nicht direkt zu unserer eigenen Anschauung durch den Druck übermittelt hätte? Aus den meist unvollständigen Proben, wie sie Glarean schon seiner Textdisposition wegen gar nicht anders geben konnte, hätten wir nimmer eine Anschauung unserer Kunst erhalten, so wichtig uns auch das Glarean'sche Werk für die Kunstgeschichte als erstes Quellenwerk sein und bleiben wird.

Welch ein reiches Kunstmaterial hat uns dagegen Johann Ott in den beinahe 20 Jahren (von 1533—1550) seiner Wirksamkeit hinterlassen! Er kann, wenn man die Ehre der Erfindung des beweglichen Metalltypendruckes in Abrechnung bringt und nur die Verlagsthätigkeit ins Auge fasst, füglich als Rivale mit dem Italiener Ottaviano dei Petrucci von deutscher Seite betrachtet werden. Gleich diesem reiht der deutsche Reichsbürger Johann Ott eine Sammlung nach der andern, meist in grösstem Mafsstabe und Umfange, in ziemlich kurzen Pausen aneinander. Er schenkt allen Kunstformen seiner Zeit eine gleiche Berücksichtigung; das grösste und bedeutendste kirchliche Tonwerk seiner Zeit nicht allein, sondern vielleicht aller Zeiten, von dem erhabensten Ernste, sowie die kleine leichte Liedgattung von der heitersten und launigsten Stimmung, nimmt er mit gleicher Gunst auf, weil er in ihnen allen die Mittel zur Bildung, zur Veredelung des menschlichen Gemüthes erblickt. Doch es wird Zeit, diesem edlen, geistreichen, für die Kulturentwicklung seines Volkes insbesondere besorgten Manne etwas näher unter die Augen zu treten.

Die Kenntniss dieses edlen Mannes, seiner Geburt, seines Bildungsganges und Wirkens ist leider in ein tiefes Dunkel gehüllt. Alles was wir über ihn wissen, beschränkt sich im Ganzen genommen auf die Vorreden und Bemerkungen, die sich seinen Werken und Sammlungen

vorgedruckt finden. Die bekannten Tonkünstler- und Gelehrtenlexica geben meist nur die trockene Notiz, dass Johann Ott, ein Nürnberger Bürger und Buchhändler das große Werk: *Opus musicum insigne etc.*, in zwei Abtheilungen vom Jahr 1537 und 1538 herausgegeben habe und 1560 mit Tode abgegangen sei.¹⁾ Von seinem früheren Leben bis zum Jahre 1533, wo Ott zum ersten Male in einem Aktenstücke vorkommt, wissen sie Nichts. Dem Musikschriftsteller Professor Ambros gebührt das Verdienst, auf diesen lebenswürdigen Mann zuerst wieder näher aufmerksam gemacht zu haben, indem er einzelne sehr werthvolle Aeußerungen und Bemerkungen über gewisse Tonstücke an verschiedenen Stellen seiner Kunstgeschichte eingeflochten hat. Auch uns ist es nicht gelungen, wesentlich neue Thatsachen über ihn beizubringen. Selbst eine an das germanische Museum zu Nürnberg im Jahre 1873 gerichtete Anfrage ergab kein besseres Resultat, indem der Direktor und Vorstand der Bibliothek des germanischen Museums, Herr Dr. Frommann, uns unter dem 22. April 1873 die Versicherung ertheilte, „dass er in Bezug auf unseren Mann Nachforschungen, sowohl im germanischen Museum, als auch bei dem königlichen wie städtischen Archive und in der Stadtbibliothek zu Nürnberg zwar angestellt habe, leider jedoch ohne allen Erfolg.“

Trotzdem glauben die Herausgeber, dass der Mann es wohl verdient, dass man die hie und da zerstreuten Mittheilungen sowohl über als auch von ihm zu einem Ganzen zusammenflechte, um auf diese Weise wenigstens zu einem wenn auch noch so unvollständigen Lebensbilde zu gelangen.

Eine Familie „Ott“ wird in den Annalen der Stadt Nürnberg mehrmals genannt. So wird ein Hanns Ott, der Lautenschläger, 1435 unter die vorzüglichsten Beamten gezählt und mit einem Gehalt von „quartaliter 3 fl. Besoldung“ angeführt. Das Tonkünstlerlexicon von Gerber erwähnt nur eines Ott's, Lautenmacher 1463, welcher der Vater vielleicht unsers Johann Ott (Buchhändler) gewesen ist. Ob diese Daten einen inneren Zusammenhang haben, müssen weitere Forschungen ergeben.

Johannes Ott tritt uns aktenmäÙig zum ersten Male im Jahre 1533 entgegen, wo er vom römischen Könige Ferdinand I.²⁾ ein Privilegium zur Herausgabe von Tonwerken erbittet und erhält. Der Inhalt dieses lateinisch verfassten und mit „Ferenberger“ unterzeich-

¹⁾ Diese letztere Angabe wird der Berichtigung bedürfen wie wir später sehen werden.

²⁾ Bruder des Kaiser Karl V., seit 1531 römischer König.

neten Privilegiums, in welchem er übrigens „Joannes Otto (nicht wie deutsche Lesart meistens lautet, blos Ott, oder gar Ottl) civis et Bibliopola Noribergensis“ genannt wird, ist in der Kürze folgender. Johannes Otto habe, wird darin berichtet, mit besonderem Eifer und Sorgfalt (*singulari studio et cura*) Tonwerke von den vorzüglichsten Meistern dieser Kunst gesammelt (*a praestantissimis ejus artis magistris*) und gedächte sie auch zu veröffentlichen, wenn er nicht befürchten müsste, dass die von ihm mit großer Mühe und Kostenaufwand (*magno labore et sumptu conquisita*) gesammelten Tonwerke von andern Typographen zu seinem großen Schaden wieder nachgedruckt werden möchten. Darauf wird ihm denn ein Privilegium auf je 4 Jahre für jedes „neu herausgegebene Werk“, vorzugsweise „um der Jugend willen“ (*maxime Juventutis causa*) gewährt, jedoch mit der ausdrücklichen Voraussetzung und Verwarnung, dass die Kompositionen selbst nichts „Obscönes“ (*quae nihil obscönae habent*) enthalten dürften. Dieses Privilegium setzte Johann Ott seinem ersten Werke, den 121 weltlichen Liedern vom Jahre 1534 (nicht 1533, wie Becker und Ant. Schmid irrthümlich angeben) zum ersten Male vor, wie er es denn später den meisten seiner Ausgaben vordrucken ließ. So allgemein dasselbe auch gehalten ist, so setzt es doch einen Umstand völlig ins Klare, über welchen bis jetzt die Ansichten schwankten, dass nämlich Ott Buchhändler (*Bibliopola*) und nicht Buchdrucker (*Typographus*) war. Er unterzeichnet sich nämlich in seinen Ausgaben von 1534 und 1544 mit „Buchfuerer“ und hat man daraus geschlossen, wie noch Arnold in der Vorrede zum Locheimer Liederbuch (Seite 8) annimmt, dass er in irgend einer Druckerei das Amt eines Buchführers verwaltet hat. Diese Annahme ist aber irrig, denn der Ausdruck: „Buchfuerer“ ist nicht in dem heutigen Sinne eines Buch- oder Rechnungsführer, sondern lediglich in dem eines Buchhändlers zu nehmen, „der Bücher zum Verkauf führt“, wie wir auch heute noch den kaufmännischen Ausdruck besitzen, die und die Firma führt folgende Artikel. Um seine Sammlungen drucken zu lassen, trat er vielmehr mit dem Nürnberger Buchdrucker Hieronymus Formschneider (auch Grapheus genannt) in Verbindung, dessen Typen zu den schönsten Deutschlands dieser Zeit gerechnet werden müssen. Erst später, wahrscheinlich vom Jahre 1544 an, scheint er selbständig eine Druckerei besessen zu haben, denn die in diesem Jahre erfolgten 115 Lieder tragen am Ende des Buches seine Druckeradresse. Auch nennt ihn die von Formschneider unterzeichnete Dedication des großen Isaac'schen Werkes:

Coralis Constantinus an den Nürnberger Senat vom Jahre 1550 in der That „Johannes Ottel, Typographus noster.“

Joh. Ott gab, theils in Verbindung mit Formschneider, theils selbstständig folgende Werke heraus:

1. Der erst teil: Hundert vnd ainundzweintzig neue Lieder, von berühmtenn diser kunst gesetzt, lustig zu singen, vnd auff allerley Instrument dienstlich, vormals dergleichen im Truck nie aufgangen. Gedruckt zu Nurenberg durch Iheronimum Formschneyder M.D.XXXIII. Die Dedication an den kaiserl. obersten Kapellmeister Arnoldo von Bruck, Dechant des Stiftes zu Laubach, ist unterzeichnet: Nurenberg den 20. tag des monats Augusti Anno 1534. Hans Ottl, Buchfuierer.¹⁾

Inhalt: 20 Lieder von Arnoldus de Bruck, 82 Lieder von Ludwig Senfl, 16 Lieder von Guglielmus Breittengraserus und 3 incerti auctoris.

2. Novum et insigne opus musicum, sex, quinque et quatuor vocum, cujus in Germania hactenus nihil simile usquam est editum. Jesus Syrach 40. ca. Vinum et Musica laetificant cor. Am Schluss: Finit insigne et novum opus musicum excusum Noribergae in celeberrima Germaniae urbe, arte Hieronymi Graphei Civis Noribergensis M. D. XXXVII. Die Augusti.

Die Dedication ist an den Kaiser Ferdinand gerichtet und von Joannes Otto am Tage Jacobi 1537 unterzeichnet. Ambros theilt daraus die vorzüglichsten Stellen mit (vide T. II. Vorr. xxiv.). Enthält 57 Gesänge, davon 12 zu 6, 20 zu 5 und 25 zu 4 Stimmen. Von deutschen Tonsetzern ist Balthasar Artopius, Arnold von Bruck, Matthias Eckel, Galliculus, L. Haydenhamer, Joh. Heugel, Heinrich Isaac, Leon. Pamingier, Ludwig Senfl und Thomas Stoltzer vertreten. Senfl mit 12 Nummern. Aufserdem findet man noch niederländische und französische Meister, unter denen Josquin mit 14 Nummern vertreten ist.

3. Secundus tomus novi operis musici, 6, 5 et 4 vocum, nunc recens in lucem editus. Vinum et Musica etc. Arte Hieronymi Graphei, Noribergae, M. D. XXXVIII. mense Octobri.

Inhalt 43 Motetten: 9 zu 6, 18 zu 5 und 16 zu 4 Stimmen. Aufser den vorher erwähnten deutschen Komponisten kommt hier noch

¹⁾ Eine typographisch genaue Beschreibung nebst dem Index ist in der soeben erschienenen Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts von Rob. Eitner, Berlin bei Liepmannssohn zu finden, sowie die hierauf folgenden Werke.

Hermannus (scilic. Matthias Werrecorensis), Joh. Grefinger und Heinrich Finck, dem aber fälschlich die Josquin'sche Motette No. 40 „Magnus es tu domine“ untergeschoben ist. Josquin ist hier mit 10, respect. 11 Nummern vertreten, darunter das berühmte Stabat mater und die Motette: In illo tempore, zu 6 Stimmen.

4. Missae tredecim quatuor vocum a praestantissimis artificib: compositae etc. Am Ende: Finit novum et insigne opus Missarum Norimbergae in celeberr. germaniae urbe excusum, arte Hieronymi Graphei, Civis Norimbergensis Anno 1539. Septimo Idus Februarii.

Johann Ott (Joannes Otto geschrieben) richtet die Dedication an die Senatoren von Nürnberg, welche dasselbe Datum, den 7. Februar trägt. Die 13 Messen sind von Brumel, Isaac, Josquin (5), Obrecht und Petrus de la Rue. Die Messe: Sub tuum praesidium ist (nach Ambros) nicht von Josquin, sondern von Petrus de la Rue. Exemplare dieses Werkes sind vielfach erhalten und zwar in der k. k. Hofbibliothek in Wien, in der Rathsbibliothek in Zwickau, kgl. Universitäts-Bibliothek in Königsberg i. Pr. und Jena, Gymnasialbibliothek in Heilbronn und außerdem noch mehrfach in Privatbibliotheken.

Zwischen diesem Drucke und dem folgenden tritt eine große Lücke ein und ersieht man aus der Dedication zu den 115 Liedern von 1544, dass er mindestens noch ein deutsches Liederbuch in der Zeit herausgegeben hat, denn er sagt „ich hab jetzt zum dritten mal wieder deutsches gesang ein gute anzahl bekommen und in truck bracht“, während uns nur zwei deutsche Liederbücher bekannt sind, nämlich das von 1534 und das eben erwähnte. Wie viel Bibliotheken mögen durch den 30jährigen Krieg zerstört worden sein, denn Katholiken wie Protestanten wetteiferten in Zerstörung des gegenseitigen Eigenthums, und es ist zu verwundern, wie gerade in Mitteldeutschland sich noch so zahlreiche Bibliotheken mit den ältesten Drucken erhalten haben.

5. Hundert vnd fünfftzehen guter newer Liedlein, mit vier, fünf vnd sechs stimmen etc. 1544.

Dies ist das vorliegende Werk, von dem die Partitur-Ausgabe veranstaltet worden ist. Eine nähere Beschreibung des Druckwerkes ist weiterhin zu finden und der Originaltitel ist facsimilirt dem 1. Bande beigegeben, sowie die an Oswald von Eck gerichtete Widmung.

Ott's Thätigkeit schließt streng genommen mit der Herausgabe dieser Liedersammlung ab, da ihn ein frühzeitiger Tod seinem Berufe entriss. Nichtsdestoweniger nehmen wir keinen Anstand auch das

nachstehende Werk mit unter seine Leistungen aufzunehmen, da er die Veröffentlichung desselben in der Vorrede zum *Opus novum musicum*, Tom. I. 1537 ausdrücklich schon versprochen hatte, daher sein Geschäftsfreund Formschneider für sein gegebenes Wort eintrat und die Herausgabe besorgte. Der Titel lautet:

6. PRIMVS TOMVS (respect. II. u. III. Tomus). | TENOR CORALIS CONSTANTINI, VT | vulgo vocant, opus infigne & praeclarum, vereq; coelestis harmoniae, Authore nunquā fatis laudato Mufico, Henrico Isaac, Diui quondam Caesaris Maximiliani Symphonista Regis, opus | inquam, illustris Isaci, officina dignum, & propter compositionis artificium, & cygneam | venustatem, adeo vt ex faecundissimo tanti artificis pectore, vere | emanasse videatur || Nornbergae (sic?) imprimebat Hieronymus Formschneider | Cum gratia & priuilegio Caesaræae Maiestatis ad quinquennium. | Anno 1550. |

4 Stb. in kl. quer 4^o. Tenor Dedic. „Senatui Reipubl: Norimbergensis.“ Gez. von Formschneider ohne Datum. Tenor sign. Aa—Qq.

Exemplare komplet: kgl. Staatsbibliothek in München, kgl. Universitäts-Bibl. in Upsala u. kgl. Bibl. in Berlin nur Tom. I.

Der 1. Band enthält: *Domenica a Trinitate usque ad adventum Domini*.

Der 2. Band: *Continens partem primam historiarum de Sanctis, quae diebus festis in templis canunt*.

Der 3. Band enthält: *De Sanctis*.

Ob außer diesen sechs großen und umfangreichen Sammlungen Ott auch noch anderweitig bei den Presserzeugnissen der Formschneider'schen Officin betheiligt gewesen ist, lässt sich nicht nachweisen, da denselben weder ein Vorwort noch eine Dedication beigegeben ist. Mindestens lässt sich aber annehmen, dass er Formschneider mit seinem Rath beigestanden hat. Es sind dies folgende Werke:

a) TENOR | MAGNIFICAT OCTO TONO- | RVM AVTORE LVDO- | VICO SENFLIO | HELVETIO. | Cum privilegio Caesaræae atq; Regiæ maiestatis ad sexennium. | Am Ende: *Impressum Nurenberge apud Hieronimum | Formschnyder | Anno. M. D. xxxij. |*

4 Stb. in kl. quer 4^o o. Dedic. 8 Magnificat zu 4 u. 5 Stim. Tenor sign. A—C.

Komplet: Kgl. Staatsbibl. in München u. kgl. Bibl. in Berlin. Landesbibl. in Kassel fehlt der Altus, Disc. defect, Tenor und Bass komplet.

b) Schöne auszerlesne lieder des hoch berümpften Henrici Finckens¹⁾ etc. 1536. Gedruckt zu Nürenberg durch Hieronymum Formschneyder.

Die geistige Verwandtschaft, in welcher die unter a und b bezeichneten Sammlungen mit Ott's Geschmacksrichtung und Kunstbildung stehen ist zu auffallend, als dass man Ott's Theilnahme so ohne Weiteres ablehnen könnte. Wäre dies aber in der That auch nicht der Fall, so reichen die unter seinem Namen erschienenen sechs Sammlungen allein schon hin, dem edlen Kunstfreunde, dem trefflichen Kunstkenner ein ehrenvolles Andenken bei der Nachwelt zu sichern. Man überschlage sich nur einmal den ganzen Umfang, den vollen Werth des darin niedergelegten ungeheuren Tonmaterials, und man wird sich sagen müssen, dass eine mit solchem Kunstverständniss und so feinem Geschmacke zusammengebrachte Sammlung, in welcher sich die größten und erhabensten Meisterwerke des 15. und 16. Jahrhunderts zu einem wunderbaren Kranze ewig frischer Kunsterzeugnisse vereinigt finden, wohl nicht leicht wieder anzutreffen sein dürfte. Sie gleicht einer köstlichen Bildergallerie, die mit Plan, Sinn, Geschmack, ohne Rücksichten auf Kostenpunkt zusammengebracht, nur Meisterwerke von höchster Kunstvollendung in sich zu vereinigen bestimmt war.

Der hoch gebildete, von klassischer Kultur durchdrungene, an den Schriften der alten Griechen und Römer groß gezogene edle Kunstfreund nimmt daher auch keinen Anstand, die darin niedergelegten Erzeugnisse dieser edlen Kunst: „*egregia monumenta veterum Musicorum*:“ ausgezeichnete Denkmäler älterer Tonsetzer (siehe Vorrede zum 2. Theile seines *Novum insigne opus musicum*, 1538) zu nennen. Nicht der leiseste Tadel darf ihn hierbei der Uebertreibung beschuldigen, denn es verhält sich in der That so. Dem Idealen in der Kunst in allen Verhältnissen des gewöhnlichen Lebens treu zu bleiben,

¹⁾ Zur Ehrenrettung dieses schwergekränkten altdeutschen Meisters möge gestattet sein, hier Protest gegen eine Aeufserung einzulegen, die sich in dem Buche findet: Schneider, musikalische Lied, Tom. II. S. 350. Dasselbst spricht der Verfasser die Vermuthung aus, dass Heinrich Finck ein „sehr eitler Tonsetzer“ gewesen sein müsse, da er meist nur seine Lieder veröffentlicht, und gleichsam nur zu seiner „Selbstverherrlichung“ diese Ausgabe veranstaltet habe. Abgesehen von der höchst eigenthümlichen Logik, die aus dieser Bemerkung spricht, kann schon deswegen Heinrich Fink diese Ausgabe nicht selbst veröffentlicht haben (auch wenn der Autor noch 1536 gelebt haben sollte, der schon 1480 berühmter Kapellmeister am polnischen Hofe war), weil der Titel dieser Ausgabe ausdrücklich von H. Finck als dritten Person spricht: „Schöne auszerlesne Lieder des hochberümpften Henrici Finckens. Mit solchen Phrasen schreibt man noch immer Geschichte!

ist der Grundgedanke seines Wirkens und Schaffens, der sich überall Bahn bricht, auf den er überall wieder zurückkommt, und den fort und fort zur Geltung in der realen Wirklichkeit zu bringen sein vornehmstes Bestreben ist. Diese Freude an der edlen Kunst ist um so höher bei ihm anzuschlagen, als schon damals, wie fast zu allen Zeiten, Gegenströmungen sich geltend machten, die weniger die sittlich veredelnde Seite der Kunst, als vielmehr die unterhaltende im Auge hatten, ja wohl gar auf die gänzliche Beseitigung derselben — wenn auch nur in der Kirche — gerichtet waren. Ott hat hierbei offenbar die Wiedertäufer im Auge, auf welche er aus diesem Grunde gar nicht gut zu sprechen ist und ihnen, wo er kann, zu Leibe geht. Davon giebt noch selbst die Vorrede in der vorliegenden Sammlung einen deutlichen Beitrag, wenn er in die Worte ausbricht: „Vnd ist noch heutigs tages ein löblicher vnd nutzer brauch, das man die Music nit aller ding, wie die ungelerten groben Esel, die Wider-täufer vnd andere schwirmer thun, aufs der kirchen ausschusset!“ Trotzdem, dass dem Geschäftsmanne die leichtere Seite der Kunst, welche in dem Kunstbetriebe den größeren Gewinn abzuwerfen versprach, ungleich näher hätte liegen sollen, tritt Ott doch stets für das Edlere in der Kunst ein, wobei er tief bedauert, dass die große Menge sich wenig oder gar nicht für diese Seite der Kunst erwärmen könne. Höchst charakteristisch ist für diesen Punkt die Stelle aus der schon oben angeführten Vorrede zum zweiten Theile seines *Opus musicum*, welche diesen wunden Punkt bespricht: „*Sicut enim nunc tempora et mores sunt,*“ so lässt er sich daselbst vernehmen: „*non Musicae solum sed aliis quoque honestis artibus Barbaries extrema minatur. Deinde hoc summis viribus perficiendum, ut ipsarum artium dignitas, quas vulgus tam illiberaliter negligit, augeatur.*“ (Es sind jetzt Zeiten und Sitten, durch welche nicht der Musik allein, sondern allen andern ehrbaren Künsten die äußerste Sittenverwilderung droht. Darum muss es mit allen Kräften dahin gebracht werden, dass die Würde der Kunst, welche der gemeine Haufe in so niedrigdenkender Weise verachtet, mehr und mehr gefördert werde.) Nicht blos im Allgemeinen stellt er diesen Grundsatz auf, er will ihn auch im Besondern in jedem einzelnen Falle in Anwendung gebracht wissen. Nicht durch vorübergehenden Ohrenkitzel, nicht durch ein augenblickliches Wohlbehagen oder äußere Klangwirkung vermag ein oder das andere Tonstück ihn zur Aufnahme in seine gewählte Sammlung zu bestimmen. Seine Ansprüche sind höherer Art: er verlangt tieferen geistigen Gehalt in demselben, nachhaltige Wirkung, sittliche Ver-

edellung durch dasselbe, ganz wie es dem echten Schüler eines Plato, Aristoteles und Sophokles zukommt. Darum will er den herrlichen Ausspruch des griechischen Tragödiendichters Sophokles aus dem Oedipus rex, 614.¹⁾ über den guten Mann: „Die Zeit allein macht den Guten kund, den schlechten kann man auch an einem Tage erkennen“, auch auf die Tonwerke angewandt wissen, und ihnen nur dann den Zutritt gewähren, wenn sie die Feuerprobe der sittlichen und künstlerischen Schmelze bestanden, und will, dass wir „diligenti iudicio aurium adhibito eas (scilicet cantiones) diligimus, quae aut suavitatem aut ingenio praestabant“ nach einer fleißigen Prüfung durch das Ohr nur wählen, was sich durch Süßigkeit und Geist ausgezeichnet hat. Diese Sorgfalt und Strenge in der Wahl der Stücke hatte natürlich auch zur Folge, dass seinem feingebildeten geläuterten Geschmacke nur ein sehr kleiner Kreis von Tonsetzern unter den vielen an und für sich trefflichen Komponisten vollständig Genüge leisten wollte. Weit entfernt daraus ein Hehl zu machen, spricht er sich im Gegentheil unverhohlen bei einer Stelle in derselben Vorrede²⁾ darüber aus, wo er die Einfachheit der Kunstmittel in der Tonkunst bewundert und die Meinung hinzufügt, dass nur wenigen Künstlern — er drückt sich sogar etwas stark aus unter tausend Künstlern kaum einigen — es gelingen wolle, dem Kunstwerke den eigenthümlichen Stempel göttlicher Herkunft aufzudrücken. Wer diese feine Unterscheidungsgabe nicht besitze, oder durch die Süßigkeit der Harmonie nicht bewegt würde, der sei vollständig werth, wie unser Autor in seiner mit attischem Salze gewürzten Sprache weiter fortfährt, „entweder keine oder des Midas ähnliche Ohren zu besitzen.“

Unter diesen Verhältnissen kann es denn nicht befremden, wenn unser Kunstmäcen eigentlich nur drei Künstlern diese Palme der höchsten Meisterschaft zuerkennt, nämlich vor Allen und in erster Linie dem unnachahmlichen Altmeister Josquin de Près, sodann Heinrich Isaac und endlich dem Schweizer Ludwig Senfl. Zwar spricht er diese Ueberzeugung nirgends förmlich aus; aber die Sache selbst geht aus Thatsachen unzweideutig hervor. In seinen Vorreden

¹⁾ χρόνος δίδαιον δείκνυσιν μόνος, καὶ ὅν δὲ καὶ ἐν ἡμέρᾳ γινώσκω μὲν.

²⁾ Sunt paucissimae voces, consonantiae, quoque ex vocibus rite mixtis numero paucissimae sunt et tamen ex hac paucitate infinitum quiddam excrecit, cum ita miscentur consonantiae ut inter mille artifices, singuli quidam proprium habeant. Quare si qua ita barbari sunt, ut haec neque intelligere curent, nec sensu aliquo Harmoniae suavissimae afficiantur, dignissimi erant, qui aut aures non haberent, aut Midas similes haberent.

und Dedicationen werden nur diese drei Tonsetzer überhaupt von ihm namhaft gemacht, auf die Compositionen nur dieser drei Meister geht er mit einem speciellen Urtheile ein und nur diesen spendet er sein Lob in reichstem Mafse. Zwar gruppirt er fast in jeder seiner Sammlungen auch andere Tonsetzer um diese drei herum, so namentlich räumt er dem Arnoldus de Bruck eine bedeutungsvolle Stelle in denselben ein, wie er auch seine erste Liedersammlung von 1534 diesem geistlichen Herrn ausdrücklich zueignet. Aber der Schwerpunkt seiner sämmtlichen Ausgaben neigt sich entschieden auf die Seite dieser drei genannten Meister, die im Verhältniss zu den andern Tonsetzern quantitativ stets im Uebergewichte stehen.¹⁾ Auch die Rangordnung und Reihenfolge, die er ihnen unter sich wieder anweist, ist nicht ohne Bedeutung. Obenan steht jederzeit Josquin,²⁾ den er den Heros seiner Kunst nennt³⁾ und diesen Ausspruch durch den Nachsatz begründet: Denn er hat etwas wahrhaft Göttliches und Unnachahmliches.

Trefflich weifs er dieses allgemeine Urtheil auch im besonderen Falle zu begründen. Rührend beinahe ist die schöne Stelle, wo Ott von der Passionsmotette Josquin's: *Huc me sidereo*,⁴⁾ die er besonders auszeichnete und ihr auch den obersten Platz in seinem großen *Novum opus musicum* einräumte, innigst ergriffen nun die Frage aufwirft: „wann habe ein Maler das Angesicht des leidenden Erlösers ausdrucksvoller gemalt, als es hier in Tönen geschieht?“ Oder wenn er bei dem berühmten *Miserere* dieses Meisters fragt, wer hier wohl gleichgiltig zuhören könne, wo ein von seiner Sündenlast zerknirschtes Gemüth durch den oft wiederholten, in weiten Zwischenräumen

¹⁾ Von Josquin hat Ott nach den uns bekannten Werken 29 Gesänge, von Isaac 15 und von Senfl 163 Gesänge veröffentlicht. Von Isaac wollte er noch drei Bände liturgische Gesänge veröffentlichen, die, wie schon erwähnt, Formschneider 1550 herausgab.

²⁾ So auch in der Dedication zu den 115 Liedern von 1544 an Oswald von Eck, wo dieselbe Reihenfolge beobachtet ist.

³⁾ Siehe Vorrede zum *Novum opus mus.* Tom. I. *Quare id sine cujusquam contumelia factum est Josquinum celeberrimum hujus artis Heroem facile agnoscent omnes, habet enim vere dignum et inimitabile quiddam.* Es ist dieselbe Stelle, auf welche schon Ambros in der Einleitung zum 2. Bande aufmerksam macht.

⁴⁾ *Quis pictor u. s. w.* siehe das Original wie die Uebersetzung davon, Ambros, III. S. 31, deren Aufnahme hier wir uns gestattet haben, weil sie treffender nicht wiederzugeben ist.

stufenweise auf- und niedersteigenden Ruf: „Miserere mei Domine“, um Erbarmen flehe?¹⁾)

Aehnlicher Art ist die Stellung, welche Ott dem an zweiter Stelle genannten Tonsetzer Heinrich Isaac einräumt. Die Vorrede zum Choralis Constantinus, die zwar von Ott nicht direct herrührt, sondern von Formschneider, aber ohne Zweifel von Ott inspirirt und den Grundzügen nach angegeben, nennt unseren Isaac den vollkommensten und vollendetsten Künstler („absolutissimus et consumatissimus artifex“). Wie hoch Ott diesen Meister in der That schätzte, geht aus folgendem kleinen Umstande hervor. Ott hatte in sein *Novum opus musicum* Tom. I. nur eine einzige Arbeit von Isaac aufgenommen, und für den zweiten Theil dieser Sammlung auch nur die sehr beschränkte Zahl von zwei Nummern von Isaac bestimmt. Er mochte befürchten, dass ihm dieses übel ausgelegt werden könnte. Er sieht sich daher veranlasst, gleichsam zur eigenen Entschuldigung die Anzeige dem Publikum zu machen, dass er nur darum Nichts oder nur sehr wenig von Isaac hier gegeben habe, weil er mit dem Plane umgehe, das große liturgische Werk, das Isaac auf das ganze laufende Kirchenjahr unter Zugrundelegung des alten gregorianischen Gesanges oder Choralis Constantinus gesetzt habe, in den Druck zu geben.²⁾)

Auch das Urtheil Ott's über den letztgenannten Meister Ludwig Senfl stützt sich nicht auf so ganz allgemeine, mehr der Höflichkeitssprache entnommene Aeußerungen, als es den Anschein auf den ersten Blick wohl haben könnte. Er räumt ihm zwar die erste Stelle nach Josquin und Isaac ein (*artificis nostra aetate facile in hoc genere primi Ludovici Senflii*),³⁾ in welchem der Geist seines unübertrefflichen Lehrers Heinrich Isaac sich verrathe (*in hoc magistri Isaaci ingenium deprehendet*), der erfahrene und geübte Kunstkennner — denn das wird hier wohl der Ausdruck *diligens et eruditus musicus* besagen wollen,⁴⁾ bewundere aber noch eine besondere Kraft und wahrhaft deutsche Würde, die Plato in

¹⁾ Siehe die Stelle im Original, abgedruckt im Ambros Tom. III. 31.

²⁾ Siehe die Vorrede dazu: *Isaaci pauca habere potui, sed facile id pensabimus proxima editione, qua Choralem cantum constantiensem, ut vocant vulgabimus insignem profecto thesaurum Musices, adeoque dignum, qui diutius lateat.*“

³⁾ Siehe die Vorrede zum *Novum opus musicum*, Tom. I. 1537.

⁴⁾ *diligens et eruditus musicus* sed etiam in homine ex nobilissima superioris Germaniae parte, nato singularem δεινότητα seu vim et vere germanam gravitatem admirabitur, quam Plato in Musica praecipue commendat *μαλακίας* autem καὶ

der Musik so vornehmlich empfiehlt, dagegen die Verweichlichung und Schlawheit, in welcher heutigen Tages die anderen Nationen befangen zu liegen scheinen, als nicht würdig genug für Männer, ja sogar als gefährlich für die Sitten verwirft.

Dass Ott offenbar den schweren Ernst, den tiefen Gehalt, den kunstvoll geordneten Bau, durch welche sich fast sämtliche Compositionen Ludwig Senfl's auszeichnen, hier zunächst im Auge hat, leidet wohl keinen Zweifel. Bei alledem will es scheinen, als ob er hierbei auf eine specielle Kunstthätigkeit dieses Meisters hindeuten wolle, die bei der Beurtheilung desselben eine nicht unwesentliche Rolle spielt. Es ist die überaus groſe Vorliebe Senfl's für das deutsche weltliche Lied hier gewiss gemeint, durch welche Senfl unser Herz unwillkürlich gefangen nimmt. Kein Künstler weder vor noch nach ihm kann sich rühmen, diesem wahrhaft nationalen Produkte eine Theilnahme von der Art, dass man sie beinahe eine ausschließliche nennen möchte, sowohl in quantitativer wie qualitativer Beziehung erwiesen zu haben. Weder ein Hofheimer, noch ein Isaac, noch ein Arnold von Bruck, — so fruchtbar sich dieselben auch sonst auf dem Gebiete des geistlichen, wie weltlichen Tonsatzes erwiesen haben — können sich mit Senfl's Fruchtbarkeit auf dem engeren Gebiete des weltlichen deutschen Liedes in irgend einer Weise messen. Diese Seite der Künstlerthätigkeit Senfl's ist selbst von Ambros noch nicht mit der nöthigen Schärfe hervorgehoben worden, so sehr auch sonst die Verdienste Senfl's von diesem hochachtbaren Schriftsteller anerkannt werden. Nur einzelne Andeutungen über Senfl's Verhältniss zum deutsch weltlichen Tonsatz finden sich in der kleinen, wenig verbreiteten Schrift vom Verfasser dieses (die deutsche weltliche Liedweise etc. Mainz, Schott, 1873), in welcher namentlich die Stellung zu seinen Kunstgenossen Heinrich Isaac und Paul Hofheimer kurz angedeutet ist.

Man überschlage sich nur den groſsen Reichthum der Senfl'schen Liedproduktion in der oberflächlichsten Weise, und man wird gestehen müssen, dass dieser Meister wohl verdient, der Liederkomponist des 16. Jahrhunderts genannt zu werden. Senfl's Name beim deutschen weltlichen Liede taucht zuerst in der Ott'schen Sammlung von 1534 auf. Früher dürfte derselbe gedruckt

χαλαρότητα, ut ipse appellat, quam aliae nationes hodie maxime videntur captare et republica sua tanquam non satis dignam viris et moribus etiam perniciosam ejicit.*
Vorrede zum Novum opus music. Tom. I. 1537.

wohl schwer nachweisbar sein. In derselben ist er aber gleich mit der enormen Zahl von 82 Liedern vertreten. Darnach erscheint er in Egenolff's 2 Liedersammlungen von 1535 sieben Mal und in Finck's Liedersammlung von 1536 neun Mal; in der zweiten Ott'schen Sammlung von 1544 wieder mit 64 Nummern; in der zweiten Peter Schöffler'schen Sammlung (s. a. circa 1536) mit 7 Liedern, dann in den fünf Theilen der Forster'schen Sammlung mit 42 Liedern. Außerdem in Kriesstein's *Selectissimae* von 1540 mit 11 Liedern. Dies ergibt, wenn man die mehrfach veröffentlichten und die geistlichen deutschen Lieder abzieht, die Summe von 185 Liedern. Bedenkt man, dass fast jedem dieser Lieder ein besonderer kontrapunktischer Bau innewohnt, dass jede Nummer sich auf irgend eine neue und interessante Weise der Motivverbindung auszeichnet, so kann man einigermassen den Riesengeist dieses Künstlers ermessen, der eine so enorme Fruchtbarkeit musikalischer Kombinationsgabe in so engem Rahmen mit spielender Gewandtheit aufzeigen konnte. In dieser Liedproduktion Senfl's spricht sich ein vollständiges kontrapunktisches System aus, dessen rother Faden nur durch die Vorlage der ganzen ununterbrochenen Reihenfolge Senfl'scher Lieder erkannt zu werden verspricht. Und danken wir diese ungemein lehrreiche und höchst interessante Vorlage Senfl'scher Liedproduktion nicht zum grössten Theile unserem edlen Kunstfreunde Johann Ott? Was würde von derselben übrig geblieben sein, wenn uns nicht der Hauptstamm derselben in seinen beiden Sammlungen von 1534 und 1544 übermittelt worden wäre? Oder meint man, sein Verdienst, das er sich um die Erhaltung dieser Kunstdenkmale erworben hat, lediglich auf Rechnung kaufmännischer Spekulation und pekuniären Gewinnes setzen zu müssen? Den wollen wir auf die schöne Stelle in der Dedication zu dem Choralis Constantinus verweisen, die zwar nicht unmittelbar mehr von ihm herrührt, aber offenbar seinen letzten Willen durch den Mund seines Geschäftsfreundes Formschneider ausspricht, wo es heisst: „Ne autem is labor hujus summi viri (nämlich Isaaci) cum tempore, ut fieri solet, instar aliorum optimorum virorum, qui posteritati confulere huicque prodesse voluerunt, intercideret — Johannes Ottel typographus noster, non solum hunc, verum et aliorum doctissimorum virorum labores, sumptibus et studiis suis a situ et interitu vindicavit.“ (Damit aber diese Arbeit nicht ebenso, wie die anderer vorzüglicher Männer, welche für die Nachwelt Sorge tragen und ihr nutzen wollten, im Laufe der Zeit, wie es zu geschehen pflegt, dem Untergange anheim falle, so hat Johannes

Ottl, unser Typograph, nicht allein diese, sondern auch vieler andrer sehr gebildeter Männer Arbeiten auf seine Kosten und durch seine Bemühungen vor Vergessenheit und Untergang bewahrt.) Ja man möchte anzunehmen geneigt sein, dass Ott bei seiner Vorliebe für die Pflege des weltlichen deutschen Liedes, und für seinen erkorenen Liebling in diesem Fache den Schweizer Ludwig Senfl¹⁾ die erste Veranlassung zu diesem regen Kunstverkehre gegeben habe, dass Senfl wohl gar auf specielle Anregung und Bestellung von Ott auf diesem Gebiete so überaus thätig und fruchtbar gewesen ist. Denn wie liefse sich wohl der Umstand erklären, dass Ott gleich in die erste Sammlung von 1534 die enorme Summe von 82 Liedern von Senfl's Arbeit aufnehmen konnte, wo es erwiesen ist, dass Senfl öffentlich mit seinem Namen noch in keiner Sammlung vorher bei weltlichen deutschen Liedern zu finden ist? Damit jedoch nicht zufrieden, stellt Ott in seiner zweiten Sammlung von 1544 abermals eine neue Serie von 64 Liedern desselben Komponisten wieder auf, während gleichzeitige Sammlungen Mühe haben von Senfl's Arbeiten nur ein Dutzend Lieder aufzuweisen. Bei der sonstigen Ehrenhaftigkeit des Ott'schen Charakters ist eine solche Fülle von Arbeiten dieses Meisters ohne direkten Verkehr und besondere Bestellung kaum denkbar! Mag immerhin die kaufmännische Spekulation die erste und mächtigste Triebfeder zu einer derartigen Geschäftsverbindung abgegeben haben; das eine Verdienst, die überaus hohe Begabung Senfl's für das deutsche weltliche Lied zuerst erkannt, gezeitigt, zur höchsten Vollendung gereift, zum Besten der Kunst und der deutschen Nation im edelsten Sinne des Wortes ausgebeutet zu haben, das muss als eins der Hauptverdienste des edlen Kunstfreundes und Nürnberger Kunsthändlers Johann Ott unzweifelhaft bezeichnet werden!

Leider wurde dieser herrliche Mann der Kunst und der Kultur viel zu früh durch den Tod entrissen. Die allgemein angenommene Ansicht, dass er erst im Jahre 1560 gestorben sei, erweist sich als falsch und muss unbedingt aufgegeben werden. Die dieser Annahme gegenüberstehende Stelle widerspricht so direkt und ist so authentisch, dass ein Zweifel an derselben nicht aufkommen kann. Johannes Ott muss, wenn nicht schon im Jahre 1549, so doch mindestens im Jahre 1550 mit dem Tode abgegangen sein, denn die von Form-

¹⁾ Schneider, musikalische Lied, II. S. 336 rechnet ihn gar zu den „Nord-deutschen.“

schneider verfasste und vielfach erwähnte Dedication an den Nürnberger Senat zu dem Choralis Constantinus, welcher im Jahre 1550 erschien (die Dedication trägt kein Datum), enthält folgende darauf bezügliche Stelle, die entscheidend ist: „Cum autem ille (nämlich Johannes Ott) immatura morte sublatus hocque opus orbi, ut instituerat, communicare non potuit, uxor et liberi ejus, ne diutius orbis haec privaretur, laboribus atque impensis nostris, hoc nobis excudendum et publicandum commiserunt. Quia autem publicae utilitati nos pro futuros speraremus, laborem subterfugere, ipsisque denegare non potuimus.“ (Da aber Johannes Ott von einem frühzeitigen Tode dahingerafft, dieses Werk der Veröffentlichung nicht mehr übergeben konnte, wie er beabsichtigt hatte, so überliefsen seine Gattin und seine Kinder, damit es der Welt nicht länger vorenthalten bliebe, dasselbe uns, um es mit unserer Arbeit und auf unsere Unkosten herauszugeben und zu veröffentlichen. Weil aber wir uns zum Vortheil der Kinder eines allgemeinen Nutzens versprochen, so mochten wir der Arbeit uns nicht entziehen, noch ihnen dieselbe verweigern.)

Wahrlich zu früh, nur allzufrüh wurde dieser eines längeren Lebens würdige Mann — *vir longiore vita dignus* — wie ihn Formschneider bezeichnet, der so viel für die Erhaltung der Kunst gethan hatte, dem Leben und der Kunst entrissen! Welche Schätze hätte uns dieser Kunstfreund noch eröffnet, Schätze vielleicht, von deren Existenz wir zur Zeit keine Ahnung mehr haben. Denn Thatsache ist, dass seine Sammlung Kostbarkeiten der seltensten Art enthielt, die nicht zur Veröffentlichung gelangten und höchst wahrscheinlich bei einem längeren Leben Ott's der Erlösung durch den Druck entgegengegangen wären! So steht unumstößlich fest, dass das kostbare handschriftliche Liederbuch, das unter dem Namen des Locheimer Liederbuches (zwischen 1452—1460) bekannt geworden ist und durch Arnold und Bellermand vor einigen Jahren wieder zum Abdruck gelangte, in seinem Besitze, in seiner Sammlung sich befunden hat. Denn die Liederhandschrift, die jetzt als Unicum auf der gräfl. Wernigeroder Bibliothek aufbewahrt wird, trägt noch heute seinen Namen und seine Devise, wahrscheinlich von ihm selbst mit eigener Hand in dieselbe eingetragen. Es ist ein roh mit der Feder gezeichneter Schmetterling, an dessen beiden Flügelenden der Name „Hanns Ott“ und unterhalb die Devise: „modo coronantur et palmam accipiunt“ eingezeichnet stehen. Dass ihm nicht vergönnt war, dieses Liederbuch einer Revision und Herausgabe zu unterziehen, ist ein für uns unersetzlicher Verlust, da Ott sich jeden Falls noch im

Besitze des Traditionsfadens befand, ohne welchen die schwer verständliche Handschrift kaum mehr zu enträthseln sein dürfte. Es darf hierbei nicht unbemerkt gelassen werden, dass Ott sich auf dieser Handschrift einer Devise bedient, die sonst nirgends bei ihm wieder vorkommt. In der Regel setzt er seinen Ausgaben den Spruch aus Jesus Sirach Kap. 40 vor: *Vinum et musica laetificant cor.* Mit Recht lässt sich daher vermuthen, dass Ott's Sammlung diese Handschrift nicht allein enthalten, dass sie vielmehr noch andere werthvolle Manuscripte von musik- und kulturgeschichtlicher Bedeutung umfasst habe, unter welchen der Briefwechsel mit den Künstlern, mit denen Ott in Geschäfts- und Freundschaftsverkehre gestanden hat, nicht den geringsten Theil ausgemacht haben wird. Welch eine Fülle von künstlerischem wie biographischem Material mag mit diesem Hausarchive verloren gegangen sein!

Das schönste Denkmal, welches Ott sich und seinem Lieblingsmeister Heinrich Isaac aber setzen konnte, bleibt unstreitig die Ausgabe des großen liturgischen Werkes von Heinrich Isaac, das unter dem Namen *Choralis Constantinus* bekannt ist. Dasselbe ist in der That „ein Ehrendenkmal deutscher Kunst und deutschen Fleißes,“ wie es Ambros Tom. III. S. 408 sehr richtig nennt. Beide Männer, sowohl Tonsetzer wie Verleger, konnten sich ein schöneres Epitaphium wohl kaum setzen als durch dieses großartige Werk, das zugleich für beide Männer den Schlussstein ihrer Thätigkeit bildet. Denn Isaac ward an der Vollendung dieses Riesenwerkes durch den Tod verhindert, so dass sein Schüler Ludwig Senfl die letzte ordnende und feilende Hand an dasselbe legen musste, um es der Oeffentlichkeit übergeben zu können. Und Johann Ott wurde kurz vor dem Erscheinen des Werkes, das er schon mehr als zehn Jahre früher (1537) angekündigt hatte, durch den Tod aus diesem Leben abberufen, so dass sein langjähriger Geschäftsfreund Formschneider noch für ihn eintreten musste, um das schon in Angriff genommene Werk nicht ins Stocken gerathen zu lassen. Doppelt ehrwürdig muss uns eine Hinterlassenschaft sein, die der Gefahr der Vergessenheit und des Unterganges nur mit knapper Noth entronnen ist.

Sehen wir jedoch von dem persönlichen Interesse für den liebenswürdigen Nürnberger Sammler und Kunstfreund ab und betrachten wir die gegenwärtige neu redigirte Sammlung ihrem allgemeinen Kunstwerthe nach, so wird uns die hohe Bedeutung derselben in kultur- und musikgeschichtlicher Beziehung sofort in die Augen springen müssen. Das deutsche weltliche Lied ist seit den frühesten Zeiten

christlicher Kultur des Germanen treuester Begleiter durchs Leben gewesen. Ueberall wo die tiefverborgenste Saite des menschlichen Herzens und Gemüthes zum Klingen gebracht werden soll, tritt das deutsche Lied ein, der höchste Inbegriff tiefsten Gefühls, der unmittelbarste Ausdruck des ganzen inneren Seelenlebens. Darum ist das Lied jeder Zeit der treueste Spiegel, der schärfste Reflector, welcher auf den Bildungsgrad, auf das innere Seelenleben ganzer Generationen ein weithin helleuchtendes Licht wirft, und uns die innersten Falten des menschlichen Herzens offenbart. Das Lied ist unser Freund in Noth und Tod, unser Genosse in Freud und Leid! Was Wunder, dass unter solchen Umständen ein Flor der herrlichsten Blüten zur Erscheinung kommen musste, deren Werth nach keiner Zeitdauer fragt und der Jahrhunderte spottet. Denn ein so werthvolles Gefäß mit nichtigem Inhalte zu füllen, lag nicht in der Natur und dem Charakter des Germanen! — Die Geschichte dieses lyrischen deutschen Nationalschatzes stellt daher gleichwie bei allen anderen Nationen einen großen Bildungsprocess dar, in welchem derselbe bald bedingend, bald bedingt erscheint. Ohnstreitig muss die Blüthezeit dieser weltlichen deutschen Lyrik in eine ziemlich frühe Zeit, ja um ein Erhebliches früher angesetzt werden, als man bisher immer anzunehmen gewohnt gewesen ist. Die Zeit von der Mitte des 14. Jahrhunderts bis zum Ausgange des 15. Jahrhunderts muss allen Anzeigen nach für die weltliche Liedproduktion, sowohl quantitativ wie qualitativ als die fruchtbringendste bezeichnet werden, wie der hohe Aufschwung in Wissenschaften und Künsten um diese Zeit auch für das kleine unscheinbare Lied, das man daher wohl füglich als den Widerschein der Kunst in ihrer Wirkung auf das Volk bezeichnen möchte, nicht ohne Einfluss bleiben konnte. Nach allem was uns über die Fruchtbarkeit auf dem Gebiete des Gesanges gelegentlich berichtet wird, muss die Schaffenskraft dieser Zeit eine bedeutende, die Anzahl dieser Lieder eine fast unbegrenzte gewesen sein. Allein schon der Vorrath von Liedern, von welchen uns die Limburger Chronik (circa 1347—1380) in so liebenswürdiger Weise erzählt, kann davon einen kleinen Beweis geben. Leider hat uns ein nicht genug zu beklagendes Missgeschick den Besitz dieses köstlichen Schatzes selbst nicht gegönnt und uns desselben bis auf wenige Ueberreste fast gänzlich beraubt. Nur ein kleiner Bruchtheil davon ist uns erhalten geblieben, in einzelnen Fällen nicht ohne Vermittelung des geistlichen protestantischen Liederschatzes, in welchen sich einige dieser alten Lieder hinübergerettet und geflüchtet haben,

natürlich nicht ohne starke Spuren dieses gewaltsamen Ueberganges an sich zu erfahren.

Die handschriftlichen Sammlungen aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, an der Spitze das Locheimer Liederbuch aus den Jahren 1452 und 1460, auf der Wernigeroder Bibliothek befindlich, ferner die beiden von Eitner in den Monatsheften für Musikgeschichte, Jahrgang VI, No. 5 und 10 angezeigten, ebenfalls handschriftlichen Liederbücher aus etwas späterer Zeit, sowie die frühesten gedruckten Liedsammlungen des 16. Jahrhunderts von Oeglin 1512, Peter Schöffers 1513 und 1536, Arnt von Aich, circa 1519, die beiden Ott'sammlungen aus den Jahren 1534 und 1544, die beiden Egenolff'schen von 1535 und Forster'schen von 1539—1556, enthalten durchschnittlich wohl das Meiste und Beste, was aus dieser Zeit der älteren Lyrik uns erhalten geblieben ist.

Im Hinblick nun auf den hohen Werth dieses edlen Kulturproduktes können wir uns leider des beschämenden Geständnisses nicht erwehren, dass es mit unserer Kenntniss dieses ureigensten Nationalproduktes trotz vielfacher Bestrebungen höchst anerkennenswerther Art noch ziemlich schwach bestellt ist. Noch betrübender wird diese Bemerkung, wenn wir uns der Ueberzeugung nicht verschließen dürfen, dass die Textforschung der musikalischen bei Weitem den Rang abgelaufen hat, dass letztere offenbar sich im Rückstande befindet, und ernstere Anstrengungen als bisher wird machen müssen, wenn sie mit ersterer gleichen Schritt wird halten wollen. Hoffentlich sind wir der Zeit auf immer entrückt, wo ein Forkel noch im Jahre 1801 über die Texte zu den Liedern eben dieser vorliegenden Ott'schen Sammlung das Urtheil fällen konnte, sie seien „erbärmlich, und völlig den Texten unserer Handwerksburschen-Lieder gleich, auch ebenso mit Zweideutigkeiten untermischt.“¹⁾ Die Forschungen eines Uhland, Fallersleben und Anderer auf diesem Gebiete haben über den Werth und Unwerth dieser Texte das Urtheil längst berichtigt und festgestellt, so dass derartige Ausbrüche einer einseitig befangenen Geschmacksrichtung leicht auf das richtige Maß zurückgeführt werden können.

Nicht ganz so verhält es sich mit dem musikalischen Theile dieser Liedproduktion, wo sich noch die heftigsten Widersprüche und Gegensätze begegnen! Im Interesse der schwer geschädigten Sache müssen wir lebhaft bedauern, dass Bücher, wie Schneider's musikali-

¹⁾ Siehe Geschichte der Musik, Tom. II. S. 676.

sches Lied, in welchem beinahe auf frivole Weise Betrachtungen und Folgerungen der confusesten Art bunt durch- und nebeneinander gewürfelt erscheinen, haben geschrieben, ja noch schlimmer, haben veröffentlicht werden können. Derselbe Vorwurf der Fröhreife und des Mangels an Gründlichkeit in der Disposition kann auch den Reissmann'schen Büchern leider nicht erspart werden. Oberflächlichkeit und Dilettantismus reichen sich in beiden einander freundschaftlich die Hand. Die goldenen Worte Lessing's: „aus allgemeinen Begriffen allein über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen führen, die man über kurz oder lang zu seiner Beschämung in den Werken der Kunst widerlegt findet“, können eine passendere Anwendung kaum finden, als hier auf dem Gebiete der deutschen weltlichen Liedweise. Sie sind nicht streng genug immer von neuem wieder einzuschärfen! So lange die Documente selbst noch so mühsam zu beschaffen sind, so lange der Vorrath an denselben bei Weitem nicht reichlicher vorhanden ist als bisher, wird auf diesem so äußerst schwierigen Felde der Forschung, wo die geringste Thatsache mit Sicherheit festzustellen mit unverhältnismäßigen Opfern an Zeit und Mühe verknüpft ist, nur verfrühte Schlussfolgerungen nach sich ziehen, wie Schneider und Reissmann genugsam beweisen. Auch wird mit den Documenten allein ein zuverlässiges Resultat kaum gewonnen werden; es müssen sich mit den Beweisen allmählich Meinungen und Ansichten absetzen, die Begriffe klären und sichten.

Doch treten wir dem ganzen hier gebotenen musikalischen Stoffmaterial etwas näher. Dasselbe zerfällt in zwei Haupttheile, in einen melodischen, nur die Tonweise zu dem Liede enthaltenden und in einen harmonischen, den mehrstimmigen Tonsatz zu dieser Tonweise betreffenden Theil.

Das Beste, was wir über die deutsche weltliche Liedweise nicht sowohl in textischer als vielmehr in musikalischer Beziehung besitzen, ist offenbar in der Einleitung zu der Ausgabe des Locheimer Liederbuches von Fr. W. Arnold enthalten, obgleich auch hier die größte Vorsicht in der Benutzung der darin niedergelegten Beobachtungen geboten ist. Denn die Leichtigkeit, mit welcher einzelne Thatsachen seinen Schlussfolgerungen sich haben beugen müssen, hat natürlich auch hier zu Trugschlüssen geführt. Nichtsdestoweniger bleibt vortrefflich, was er über den Bau und musikalische Struktur der Lieder im Locheimer Liederbuche sagt. Diese Charakteristik ist darum von Werth, weil sie aus scharfer Beobachtung der Liedweisen

selbst unmittelbar hervorgegangen ist. Da der melodische Bau dieser weltlichen Lieder auf Jahrhunderte hindurch die fast allein maßgebende und angewendete Form blieb, dürfte hier die geeignete Stelle sein, auf diese Charakteristik und zwar in etwas erweiterter Form zurückzukommen.

Ein melodisches Motiv, nicht immer von großer Bedeutung, aber stets elastisch¹⁾ und entwicklungsfähig von höchstens 4 bis 6 Takten²⁾, steht scharf ausgeprägt an der Spitze. Ihm folgt der mit strengster musikalischer Konsequenz aus dem ersten Motive geformte Nachsatz gleich einem der Frage folgenden Antwortsatz. Diese zwei Vordersätze — selten sind deren drei zu finden — bilden den Aufgesang, der zur Wiederholung kommt, um das rhythmische Gleichgewicht zwischen dem kürzeren Aufgesange und dem ausgeführten Abgesange zu gewinnen. Im Abgesange folgt nun die Verarbeitung der einzelnen Motive, als deren Hauptaufgabe die Transposition einzelner Motivglieder gilt. Dass hier nur von einer Transposition auf tonischer Grundlage, nicht von einer chromatischen oder modernen Transposition die Rede sein kann, versteht sich von selbst. Nur die mit der Haupttonart in nächster Verwandtschaft stehenden Nebentonarten kommen hierbei in Berührung. Man könnte daher diese Stollen sehr gut Transpositionsstollen nennen.

Den Schluss endlich bildet ein melodisches, meist aus Motiven der Aufgesangsstollen entnommenes Motiv, das aber bedeutungsvoll erweitert mit einem höchst wirkungsvollen reizenden Melisma geschmückt ist, das sich meist auf der vorletzten oder drittletzten schweren und betonten Silbe aufbaut. Von höchster Bedeutung muss dieses Melisma als besonders charakteristische Eigenthümlichkeit für die weltliche Liedweise bezeichnet werden, in welchem Viele leider nur die Ausgeburt einer verdorbenen Geschmacksrichtung zu sehen wännen, während in demselben noch einmal die Grundstimmung des Liedes, die ganze Wonne der Empfindung am Schlusse aushauchend, sich widerspiegelt. Das war im großen Ganzen die Regel. Dass sich hie und da auch Ausnahmen von derselben finden und je nach den Umständen wesentlich abgewichen wurde, versteht sich von selbst. Aus solchen scharf ausgeprägten Vordersätzen mit

¹⁾ Arnold braucht hier den Ausdruck „langathmig“, was zu einem Missverständnisse in nachtheiliger Weise führen könnte.

²⁾ Arnold führt nur vier oder mindestens zwei Takte an, was durchaus der Sache nicht ganz entspricht.

ihren der strengsten Logik entfloßenen Nachsätzen, gingen die alten Melodien hervor, die so ewig sind wie die Gesetze der Logik selbst. Aus dieser sequenzartigen Durchführung des Motivs entstand eben jene felsenfeste Architektur, die lebhaft an den Dombau des Mittelalters erinnert und — allen Zeiten zum Trotz — unsere Bewunderung noch heute erregt!

Dagegen vermögen wir uns in Betracht des lyrischen melodischen Tonschatzes von der Ansicht nicht zu trennen, dass sämtliche Liedweisen, soweit sie uns von der frühesten Zeit bis etwa gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts noch vorliegen, sich auf die Charaktertypen des gregorianischen Gesanges und die alten Kirchentonarten unzweifelhaft gründen. Dabei soll jedoch nicht im Entferntesten in Abrede gestellt werden, dass einzelne dieser Tongattungen in früherer Zeit mehr, andere dagegen weniger in Anwendung kamen, dass namentlich die ältesten dieses Liedschatzes die versetzte dorische Tonart, demnach G mit b, kleiner Septime und großer Sexte: g a b c d e f g am häufigsten, ja fast ausschließlich aufzeigen, dass die ältere deutsche weltliche Liedweise sich überhaupt mehr zu den Molltonarten dieser Tongattungen hinneigte, als zu den Durtonleitern, daher die dorische, die prachtvolle phrygische, die aeolische, vorzugsweise in älterer Zeit, die jonische und mixolydische mehr in späterer Zeit benutzt ward. Dass Deutschland sich aber zweihundert Jahre früher als das übrige Europa von dem romanischen Tonsystem emancipirt und eine selbständige deutsche Tonalität in der Lyrik verfolgt, erstrebt und erlangt habe, davon können wir uns zur Zeit noch nicht überzeugen. Unmöglich können die Formen der Kirche so spurlos und wirkungslos an dieser Kulturblüthe zu einer Zeit vorübergegangen sein, wo der Priester allenthalben in Scherz und Ernst auch zugleich Lehrer des Volkes war. Der Sänger ist wohl nicht anders aus dessen Mitte herausgetreten wie der Dichter, als Repräsentant der Bildung seiner Zeit und nicht des Volkslebens.

Auch stützt Arnold seine Beweisführung insbesondere auf den Vergleich zweier Lieder, eines weltlichen aus dem Locheimer Liederbuche entnommenen (also mindestens vor 1452): Ich var dahin (Nr. 8) und eines geistlichen um circa 100 Jahre späteren, „Ein feste Burg“ 1529, um darzuthun, dass jenes in der Modulation nach der Oberdominante hinstrebe, dieses im Sinne der alten Kirchentonarten mehr nach der Unterdominante.

Das erste von diesen Beispielen ist darum hier ganz ungeeignet, weil die weltliche Liedweise zu: „Ich var dahin“ uns in einem

Zustande überliefert worden ist, der eine sichere Bestimmung über die Tonart gar nicht zulässt. Das Locheimer Liederbuch theilt sie nämlich ohne Schlüssel und ohne Vorzeichnung mit. Der Vorschlag Bellermann's, dieselbe mit einem *b* rotundum zu versehen und sie entweder mit dem Cschlüssel auf der ersten Linie, (also in *F* mit *b*) oder mit dem Cschlüssel auf der vierten Linie, als versetzt dorisch (in *G* mit *b*, kleiner Septime und großer Sexte) auszulegen, beruht nur auf persönlicher Anschauung. Schon dieses „Oder“ beweist genugsam, dass weder das eine noch das andere sein kann. Alle inneren Merkmale und Kennzeichen sprechen im Gegentheil dafür, dass das Original unversehrt beibehalten werden müsse, d. h. zunächst ohne ein *b* rotundum. Daraus ergibt sich aber wiederum als nothwendige Folge — denn eine andere Auslegung ist dann nicht denkbar — dass sie auch mit dem Cschlüssel auf der vierten Linie gelesen werden müsse, also weder der jonischen, noch der dorischen, sondern vielmehr der mixolydischen Tonart zuzuweisen ist. Gesetzt aber auch den Fall, dass die wirkliche ursprüngliche Fassung dieses Liedes jonisch gewesen sei, und nach der Oberdominante hinneige, so wäre eben dadurch wieder das moderne *Dur* unzweifelhaft dargethan, das Arnold aber als das charakteristische Kennzeichen jüngerer, wesentlich späterer weltlichen Tonweisen bezeichnet.

Dies nur als ein Beispiel von den Widersprüchen, in die sich die Musikforschung verwickelt, die von dem Saumpfade der Thatsachen nur um Fusses Breite sich verirrt.

Die Vorliebe der späteren Liedweisen für die *Dur*tonarten, ja die ganze sogenannte Mutation, d. h. die Umwandlung der Tonart bei ein und demselben Melodiekörper, ist aber nicht ein specielles Kennzeichen der weltlichen Liedweise im Besondern. Sie gilt für die ganze Musikproduktion im Allgemeinen, und hing mit der seit der Mitte des 16. Jahrhunderts sich allmählig bahnbrechenden Aenderung des ältern Ton- und Harmoniesystems in das moderne Musiksystem eng zusammen. Namentlich ist diese Mutation im geistlichen Tonsatze fühlbar und nachweisbar, wo sich beide Fassungen ein und derselben Melodie länger oder kürzer nebeneinander im Gebrauche erhielten. So möge hier an die bekannte Melodie zu „Ach Gott und Herr“ erinnert werden, die, ursprünglich mixolydisch, sich mit der Zeit in eine völlig moderne Tonart — meist zwar in unser *Dur*, doch, wenn auch nur in einem sehr vereinzelten Falle, ebenso nach *Moll* — umwandelte. Auch die Ansicht, dass für das Alter dieser Liedweisen die Dreitheiligkeit des Maßes als besonders charakteristisches

Merkmal spreche, während der zweitheilige Takt mehr den späteren Liedweisen zugesprochen werden müsse, lässt sich unbedingt keineswegs ablängnen, bestätigt sich vielmehr in sehr vielen Fällen, zu denen selbst unsere Sammlung deutliche Belege noch liefern kann. Man vergleiche nur unter anderen die Nummern 6, 14, 15, 22, 24, 30, 32, 35, 39, 63, 91, 94 und 97, die offenbar den Stempel einer sehr frühen Zeit an sich tragen. Nur wolle man nicht außer Acht lassen, dass unsere Sammlung ebensogut eine Anzahl Lieder aufzeigt, die gewiss in Bezug auf das Alter mit obigen Liedern sich messen können, gleichwohl im Zweiteltakt gezeichnet sind. Das sind die Lieder: „Entlaubet ist der Walde“ (No. 54 und 55), „Ich stund an einem Morgen“ (No. 73), „Es liegt ein Haus im Oberland“ (No. 8), „Mit Lust thät ich ausreiten“ (No. 25) und andere mehr. Es wäre denn, man wollte diese Erscheinung auf Rechnung des Tonsatzes und speciell des betreffenden Tonsetzers setzen, wozu freilich eine Nummer unserer Sammlung die triftigste Veranlassung abgibt, indem das Lied: Es taget vor dem Walde ein Mal im Tripeltakte (No. 97), ein anderes Mal im Zweiteltakte erscheint (No. 99). Auch dieser Punkt also wird weiterer Untersuchung noch vorbehalten bleiben müssen.

Bei der Vorlage einer so bedeutenden Anzahl reizender, wunderlieblicher Gesangsblüthen deutscher Lyrik, muss sich die Frage nach den Autoren derselben unwillkürlich in den Vordergrund drängen. Leider versagen über diesen Punkt mit Ausnahme ganz unbedeutender gelegentlich eingestreuter Bemerkungen alle Quellen hartnäckig den Dienst. Gleichwohl lässt der künstliche Bau derselben den Gedanken einer ursprünglichen Zeugung durch den Volksmund schwer aufkommen, wie überhaupt der Begriff „Volkslied“ ein zur Zeit noch so verschwommener ist, dass man vor der überall üblichen Eintheilung und Gliederung in „Volkslied“ und „Kunstlied“ nicht genug warnen zu können meint. Bevor diese Begriffe musikalisch nicht fester bestimmt und begränzt sind als bisher, kann und muss aus dem Gebrauche dieser Ausdrücke nur Begriffsverwirrung die Folge sein. Ob die von mir in der schon oben erwähnten Schrift dagegen aufgestellte Gruppierung des ganzen Tonmaterials die Frage endgiltig löst und zur Entscheidung bringt, muss der weitem Untersuchung vorbehalten bleiben. Die vorgeschlagene Scheidung des Materials ist folgende: einmal in das Lied als einstimmigen Melodiekörper, erfunden und gedacht ohne Bewusstsein der harmonischen Verhältnisse der Töne unter sich — also vorzugsweise melodisches Produkt — und dann

in das Lied auf harmonischer und instrumentaler Grundlage. Beide Gruppen scheiden sich zeitlich insofern, als die erstere jener frühen Zeit melodischen Schaffens angehört, in welcher das Bewusstsein harmonischer Verwandtschaft der Töne noch nicht erwacht war. Es ist die älteste Zeit der Melodik, die ungefähr bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts hinabreicht, wo die Spuren dieser melodischen Schaffenskraft nach und nach erlöschen, das alte Tonsystem in den Hintergrund tritt und dem neuern Harmoniesystem mehr und mehr Platz macht. Nur muss man freilich die Bedeutung des Wortes „Melodik“ sich klar gemacht haben, das hier nicht in jenem weiteren Sinne zu nehmen ist, wonach eine jede beliebige, einigermaßen dem Ohre gefällige Tonreihe mit dem Namen „Melodie“ belegt zu werden verdient. Es gehören dazu ähnliche innere Eigenschaften, wie wir sie am architektonischen Baue derselben kennen gelernt haben.¹⁾ In der Natur des Gegenstandes scheint es daher begründet zu sein, wenn wir vom Dichter sowohl, als auch vom Musiker nur ausnahmsweise eine Auskunft erhalten. In der Regel hüllen sich beide in ein nebelhaftes mystisches Dunkel. Dass aber bei Beschaffung und Erzeugung dieser köstlichen Liedweisen in erster Linie an Künstler, an kunstgeübte wohlerfahrene Männer gedacht werden muss, scheint unter allen Umständen ohne allen Zweifel zu sein. Dies bestätigen auch alle hie und da vereinzelte Mittheilungen früherer Zeit. Die Limburger Chronik erwähnt einen aussätzigen Barfüßermönch, der um die Mitte des 14. Jahrhunderts (im Jahre 1370) die besten Lieder und Reihen (Liedweisen) in der Welt gemacht, dass ihm niemand „uf Rheinesstrom oder sonst wo gleichen mochte. Und was er sung, das sungens die Leute alle gern, und alle Meister piffen und andere Spielleute führten den Gesang und das Gedicht.“ — Ein Jahrhundert später erörterte Glarean 1547 (Dodecachordon Seite 38) die Frage, wozu mehr Begabung gehöre, „einen neuen Tenor zu erfinden oder aber einen solchen Tenor mit drei oder mehr Stimmen nach den Gesetzen der Kunst zu bearbeiten. Ohne Zweifel, meint er dazu, können beiderlei Talent in einem und demselben Musiker vereinigt sein.“ Der Nürnberger Arzt, Sammler und Herausgeber von deutschen Liedern, Georg Forster, setzt zu dem Tonsatze von Ludwig Senfl: Mag ich Unglück nicht widerstan (1. Theil No. 102, 1539) ausdrücklich die Bemerkung hinzu: „welchen ton etwan Ludwig Senfl vor jaren gemacht hat.“ Die Frankfurter Chronik sagt unter

¹⁾ Siehe das Nähere in obiger Schrift S. 7.

anderem: „Musica ampliata est nam novi cantores surrexere et componistae et figuristae incipere alios modos assuere.“ Ist aber die Urheberschaft dieser weltlichen Liedweisen auf Künstler zunächst zurückzuführen, so können es auch nur deutsche Künstler gewesen sein, wenn man einige ganz vereinzelt dastehende Fälle davon in Wegfall bringen will. Denn so vielfach auch der umgekehrte Fall in der Literatur nachzuweisen ist, dass deutsche Künstler sich bei der Bereicherung der weltlichen Liedproduktion fremder Nationen betheiligten, so selten ist der Fall anzuführen, wo fremde, nicht deutsche Künstler an der deutschen Liedproduktion thätigen Antheil nahmen. Schließsen wir die wenigen Fälle aus, z. B. bei dem Liede: „In minen sinn hab ich mir auserkoren ein megdlein jung von jaren“, das sich sowohl bei Alexander Agricola als auch bei Josquin¹⁾ findet, oder „Ein frölich wesen hab ich erlesen“ von Obrecht in der Tschudi'schen Handschrift in St. Gallen (vide Monatshefte VI, 132), sowie noch ein oder das andere deutsche Lied, so dürften so ziemlich die Fälle erschöpft sein, wo sich ein gleiches Verhältniss nachweisen liefse. Nur dann, wenn es gelingen sollte, bei dem geistreichsten Tonsetzer im deutschen Liede, bei Heinrich Isaac, die fremde Nationalität authentisch nachzuweisen²⁾, der bis jetzt unter die deutschen Komponisten gerechnet wird, möchte das Verhältniss einigermaßen alterirt werden, wenngleich die kosmopolitische Natur dieses großen Meisters es nicht zuließe, in dem Maße, wie etwa sein Schüler Ludwig Senfl für das deutsche weltliche Lied zu wirken. Denn der Antheil Isaac's am deutschen weltlichen Liede beschränkt sich zur Zeit leider nur auf die kleine Zahl von 16 Liedern, darunter freilich kostbare Perlen lyrisch-deutschen Gesanges.

Es ist unter diesen Umständen daher ein voreiliger Schluss gewiss nicht zu nennen, wenn wir die deutsch weltliche Liedproduktion als ein durchaus nationales Kunstprodukt und zwar in doppelter Beziehung bezeichnen, weil sich sowohl mit der Beschaffung der Tonweise, sowie des mehrstimmigen Tonsatzes dazu, nur deutsche Künstler befasst haben, auch nur, schon aus sprachlichen Gründen, befassen konnten, im Gegensatze zu dem geistlichen Tonsatze, wo mit wenig Ausnahmen entweder das Ritualmotiv des gregorianischen Gesanges, oder das weltliche Lied fremder Nationalität die Grund-

¹⁾ Reuterliedlein, Egenolff, 1535 No. 37.

²⁾ Tschudi rechnet ihn nämlich in der oben erwähnten Handschrift zu den Belgiern (vide Monatsh. f. Musikgesch. VI, 133).

lage mehrstimmiger Tonsätze abgab. Auch hier weicht Isaac, dem keine Regel galt, wohl zuerst von dem allgemeinen Gebrauche ab, indem er auch deutsche weltliche Liedweisen seinen geistlichen Kompositionen zu Grunde legte.

Wir sind hier bei dem Punkte angelangt, wo sich die Frage nach der Art und Weise der Aufnahme dieser weltlichen Tonweisen in den mehrstimmigen Tonsatz, nach dem Verhältniss derselben zu dem letztern, wie von selbst unwillkürlich anknüpft. Dass eine derartige Verbindung beider schon in sehr früher Zeit stattgefunden haben muss, dass die Tonweise, um sich eines Gleichnisses zu bedienen, schon frühzeitig in die Schmelze gebracht worden sei, beweist das Loch-eimer Liederbuch 1452—1460, dem wir die bis jetzt ältesten Dokumente der deutschen Kunstentwicklung verdanken. Dieselben stehen aber schon auf einer Stufe der Ausbildung und Vollendung, welche zu der Annahme vollkommen berechtigt, dass die Pflege des mehrstimmigen Tonsatzes zu dem weltlichen Liede in Deutschland eine beträchtliche Zeit vorher fleissig hat betrieben werden müssen, wenn sie um 1452 schon solche Blüthen hat zeitigen können. Es ist daher gewiss nicht zu viel behauptet, wenn wir den deutschen Tonsatz zu dem weltlichen Liede mindestens gleichzeitig mit der Kunstübung andrer Nationen, namentlich der Belgier und Italiener, also in den Anfang des 15. Jahrhunderts, wenn nicht gar schon in das Ende des 14. Jahrhunderts setzen. Der Codex Sguarcialupi in der Laurenziana zu Florenz, circa 1430, bietet für diesen Kunstzweig das beste Analogon italienischer Seits dar. Nur eine bisher einseitig betriebene Kunstgeschichtsforschung konnte behaupten, dass die Belgier allein das Monopol zum Komponiren im 15. und Anfange des 16. Jahrhunderts besaßen. Die Belgier brachten allerdings in dieser Zeit eine Reihe der bedeutendsten Genies hervor, gerade wie seit Ende des 18. Jahrhunderts und Anfang des jetzigen die Deutschen das Glück haben, die bedeutendsten Komponisten unter die Ihrigen zählen zu können, doch die anderen Völkerschaften deshalb als der Barbarei verfallen zu schildern, ist eine Annahme, die als durchaus veraltet gelten kann.

Der Tonsatz der frühesten Zeit ist meist nur zu drei Stimmen, gewöhnlich für Discant, Tenor und Contratenor. Nur selten finden sich Sätze zu vier Stimmen, so im Codex Dijon, im Walther'schen und Berliner Liederbuch. Dagegen im deutschen weltlichen Liede ist diese Ausnahme für die ältere Periode vorläufig nicht nachweisbar. Die weltliche Liedweise ward nun dieser Stimmenver-

bindung in der Art einverflochten, dass sie als ein in sich abgeschlossener, selbstständig für sich aufgeführter lyrischer Melodiekörper auftritt, der mit dem Tonsatze selbst nur in geringem Bezuge zu stehen den Anschein hat. Gleichwohl bildet er in melodischer, harmonischer, rhythmischer und textischer Beziehung das Muster- und Vorbild, die Grundlage und Norm für die anderen Stimmen. In der Regel war die zur Uebernahme des weltlichen Melodiekörpers auserwählte Stimme der Tenor, der deswegen auch der Führer und der Leiter der Stimmen genannt wurde, wie Theophil Folengo in seinem Gedichte sagt: *Sed tenor est vocum rector vel guida tonorum*. Nur ausnahmsweise liegt der Cantus firmus im Discant, wozu besondere Gründe meist erst die Veranlassung geben mussten, wie z. B. bei dem sogenannten Doppelliede, wo theils im Tenor, theils im Discant oder einer anderen Stimme eine zweite Tonweise eingeflochten wird, die sich melodisch und harmonisch eben mit einander verbinden ließen; oder auch es geschah zur Unterscheidung mit einem früheren Tonsatze zu demselben Melodiekörper, dem man irgend eine beliebige Stimme entnahm, sie in den Discant verlegte und einen neuen Satz darauf gründete, quasi als Concurrenzarbeit. Ob die Ausnahmefälle, welche aus den beiden handschriftlichen Sammlungen der königlichen Bibliothek zu München und Berlin, von Eitner in den Monatsheften für Musikgeschichte (VI, 67 u. 147) angezeigt und besprochen, dieses Verhältniss zu alteriren im Stande sind, bedarf noch der genaueren Untersuchung, wie obiger Verfasser selbst zugesteht. Von den in unserer Sammlung enthaltenen deutschen Liedern — die fremdländischen Erzeugnisse können hier nicht in Betracht kommen, da sie unter eine ganz andere Kategorie gehören — können streng genommen nur zwei Nummern angeführt werden, wo die Discantstimme den Hauptgedanken enthält. Das eine ist Nummer 74 zu vier Stimmen: „Jetzt scheiden bringt mir schwer“ und das andere No. 91 zu 5 Stimmen: „Es ist nit alles Golde“ wo Senfl ein sinniges Frag- und Antwortspiel unter zwei Discantstimmen treiben lässt, von denen nur die eine den wirklichen Cantus firmus führt, die andere aber die Nachahmung in so strenger Folge, dass man sie füglich „canonisch“ nennen könnte. In zwei Fällen liegen Doppellieder vor, bei denen sich die Benutzung der Discantstimmen zur Führung des Cantus firmus wie von selbst ergibt. Das sind die beiden Nummern 15 und 99, erstere zu vier Stimmen, letztere zu 5 Stimmen. In ersterem Liede hat der Tenor die Tonweise: Es taget vor dem

Walde und der Discant: O Elslein, liebes Elslein mein¹⁾; im letzteren der Discant: Es taget vor dem Walde und der Tenor: Wiewol viel herter Orden sind. Nur eine Nummer in der ganzen Sammlung spottet jeder Berechnung und Form, indem sie alle Schranken der herkömmlichen Kunstübung über den Haufen wirft und in ihrer Ausnahmestellung von ganz besonderem Kunstinteresse ist. Das ist der höchst eigenthümliche Tonsatz zu dem Liede: „Es hat ein Baur ein Töchterlein“, No. 45 von dem genialen Heinrich Isaac. In diesem Stücke scheint dem Discant die Hauptaufgabe wenigstens in der ersten Hälfte zugefallen zu sein, diesem zunächst kommt der Bass, dann der Tenor, der erst in der zweiten Hälfte des Satzes die Melodie erhält, und den spärlichsten Antheil an der Durchführung des Melodiekörpers wird dem Alt zuertheilt, der nur den Stollen: „Du schöne mein Maruschka“ zur Ausführung bekommen hat. Ganz abgesehen von dem ästhetischen Werthe dieser Komposition, gewährt diese vollständig abweichende Formbildung ungemein interessante und belehrende Einblicke. Isaac greift wie immer seiner Zeit voraus. Man glaubt nicht einen Satz aus dem Ende des 15. oder frühestens aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts vor sich zu haben, sondern sich in die Zeit versetzt zu sehen, wo die ältere Satzweise zum weltlichen deutschen Liede mit Senfl's Tode zum Abschluss gekommen und die italienische Madrigalform seit der Mitte des 16. Jahrhunderts zur herrschenden geworden ist. Darum verdiente diese Nummer wohl eines besonderen Commentars, zu welchem uns aber hier weder Raum noch Gelegenheit gegeben ist. Nur glaubten wir auf die höchst bedeutsame Construction dieses Satzes mit Nachdruck aufmerksam machen zu müssen.

Die Verlegung der Melodie in den Tenor wird aber durch unsere Sammlung nicht allein bestätigt. Auch die große Forster'sche Sammlung liefert den weiteren Beleg dazu. Unter den 130 Liedern des ersten Theiles ist nicht eine Nummer zu bezeichnen, wo die Melodie anders eingeführt wäre, als im Tenor, man müsste denn jenes Lied darunter rechnen: „Inspruck ich muss dich lassen“, von Isaac, über welches noch Meinungsverschiedenheit herrscht, obgleich die Sache ziemlich klar vorliegt. Auch in den übrigen Liedern des II., III., IV. und V. Bandes dieser Sammlung, lassen sich nur ganz vereinzelte Fälle namhaft machen, wo der Discant die Haupt-

¹⁾ Diese Melodie liegt in fünffacher Lesart vor und ist mit Ausnahme in der Bicinia von 1545, stets im Discant verwendet.

stimme erhalten hat, darunter einige Doppellieder, (wie Tom. V. 20, 22, 46) oder Lieder zu mehr als vier Stimmen, die eine genauere Scheidung nicht zuließen, wie z. B. Tom. V, 14 und andere. Diese kurze Statistik ließe sich leicht erweitern. Man hat in diesem Verfahren der Alten, dem sie fast über ein Jahrhundert unausgesetzt und beinahe ausnahmslos treu geblieben sind, von circa 1480 bis 1550, nur Laune und Willkür erblicken wollen. Dabei hat man vollständig übersehen, dass die Alten die gründlichsten Kenner der menschlichen Stimme und des Gesanges waren, welche der Natur ihre tiefsten und verborgensten Geheimnisse in einem Grade abgelauscht hatten, dass keine Kunstperiode ihnen in dieser Kenntniss nur annäherungsweise gleichzustellen ist. Für diese genaue Kenntniss des menschlichen Stimmorgans und des Vocalsatzes überhaupt spricht eben der Umstand, dass sie nur die schöne volle und gründlich gebildete ergiebige Tenorstimme allein für geeignet hielten, den schwersten Theil ihrer an und für sich gar nicht leichten Aufgabe zu übernehmen. Es ist daher nicht im Geringsten als Redensart aufzufassen, wenn sie diesen mit der Hauptstimme betrauten Tenor „*vocum rector et guida tonorum*“ nannten, sondern sie ist es in der That und realiter, sowohl in melodischer, harmonischer, rhythmischer wie textischer Beziehung. Die Tonweise gehörte thatsächlich einem Tonsysteme an das in sich streng geordnet auf dem Stufenaufbau der tonischen Secunde seine Grundlage hatte. Dieses musste sich bei der gleichzeitigen Verbindung mehrerer Stimmen nothwendiger Weise zu einem Harmoniesysteme erweitern. Die Keime dazu lagen in der Tonweise selbst schon verborgen. Diesem Harmoniesysteme mussten sich aber die dazu gesetzten Stimmen unbedingt unterwerfen, sollte die Einheit zwischen Tonweise und Tonsatz nicht auf das Empfindlichste verletzt und gestört werden. Einführung und Abtreten derselben, beim Beginne des Satzes, wie bei den einzelnen Zeilenabschnitten, waren an dieses Harmoniesystem gebunden. Auch die kleinen Imitationen, welche dem Tonsatze erst Bedeutung, Leben und innere Frische verleihen, ohne ihm deswegen den Charakter des einfachen Tonsatzes (*nota contra notam*) zu benehmen, ordneten sich nur nach diesem Ton- und Harmoniesysteme. Noch weiter, auch für die rhythmische Gliederung, als deren wesentlichstes Hauptstück die Textirung zu bezeichnen ist, blieb der Melodiekörper überall Muster und Vorbild. Nach seinem Vorgange musste sich der Numerus und die Textirung der übrigen Stimmen, wenn auch in erweiterter Form und Ausdehnung ordnen und regeln. Die Gliederung der Tonreihe einer jeden einzelnen Stimme

in thematischen Melodiekörper und Melisma, bildet eins der wesentlichsten Stücke der beiden im Verein wirkenden Factoren: Rhythmus und Textunterlage. Alle diese Aufgaben, deren eine jede für sich schon Schwierigkeiten genug bietet in künstlerischer Weise zur Lösung zu bringen — charakteristisch ausdrucksvolle, gesangreiche melodische Tonreihe, auf Grund des tonischen Systems, nervige Harmonieführung, maßvolle Beschränkung des Melisma, thematisch kontrapunktische Verwerthung des melodischen Grundgedankens, Gleichgewicht aller Stimmen — das sind in der Kürze die besonderen Eigenschaften des älteren Tonsatzes, an deren vollem Besitze man die Meisterhand am sichersten eben zu erkennen pflegt.

Damit sind in der Kürze die Hauptstücke des älteren Tonsatzes skizzirt, die das Verständniß derselben einigermassen erleichtern mögen. Leider besitzen wir keine auf Quellenstudien ruhende Darstellung eines oder des anderen Zweiges dieser Kunstleistung. Gleichwohl würden uns z. B. eine Geschichte der weltlichen Weise, eine Darstellung des ältern Ton- und Harmoniesystemes, eine Darstellung des tonischen Imitationssystems aus den verschiedenen Perioden des älteren Tonsatzes und ähnliche Arbeiten ungleich mehr Nutzen verschaffen, als aller ästhetische Wortkram! Freilich Aufgaben, deren jede für sich bei dem Mangel an zuverlässigem Material eines Menschen Leben in Anspruch nehmen dürfte.

So muss denn der mehrstimmige Tonsatz zu dem weltlichen deutschen Liede dieser Zeit ein in sich vollendetes, nach den strengsten Gesetzen der Kunst und der Schönheit eingerichtetes, wenn auch im engsten Rahmen und kleinsten Raume ausgeführtes Kunstwerk bezeichnet werden, dessen hoher Kunstwerth immer und zu allen Zeiten denselben Anspruch auf unsere Würdigung zu erheben berechtigt ist, wie eine jede andere in ihrer Art in sich vollkommene auf den höchsten Grad der Vollendung gelangte Kunstgattung. In manchem kleinen unscheinbaren Tonsatze dieser Gattung liegt uns daher oft eine gehaltvollere Arbeit vor, als in manchem Kunsterzeugnisse des Theaters, des Concertsaales, oder der Kirche unserer Zeit. Nur ist ohne die Frage nach der Form, nach deren Bedingungen, nach dem Zwecke der Aufgabe, der eigentliche Kunstwerth unmittelbar nicht fassbar; absolut ist er gar nicht zu bemessen.

Dieses herrliche Kleinod „der Kleinkunst“, wie es Ambros sehr treffend bezeichnet, war in seiner Vollendung und letzten Entwicklung freilich nicht gleich von Anfang an vorhanden, auch hielt es sich auf diesem Grade der Vollendung verhältnissmäßig nicht lange Zeit. Die Blüthezeit dieses edlen Kunstzweiges begreift nicht ganz

ein Jahrhundert, etwa von 1490 bis um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Von da an tritt es sichtlich in den Hintergrund, bis es endlich von dem mehr und mehr überhand nehmenden italienischen Kunstprodukte, dem Madrigal gänzlich überwuchert, verdrängt und bei Seite geschoben ward. Einer der letzten Vertreter der älteren deutschen Liedkomposition in ihrer reinsten Eigenthümlichkeit ist unstreitig der schon oft genannte Ludwig Senfl. Mit dessen Tode (circa 1555) schließt sie beinahe jäh ab und der ganze Kunstzweig erlischt überraschend schnell. Die letzten Spuren deutscher Liedklänge finden sich schon bald darauf bei einem Niederländer, dem chursächsischen Kapellmeister Matthias Le Mestre¹⁾, der in seinem großen Liederwerke von 1566 mehrere dieser Lieder aus vorliegender Sammlung benutzt, freilich in ganz anderer Weise, meist in mehrstimmigen Quodlibets, nur bruchstückweise und sporadisch, so dass der Zusammenhang mit unserem deutschen Nationalschatze nur sehr lose gewahrt ist. Das Madrigal, d. h. die auf freier Erfindung beruhende, nicht auf eine bestimmte weltliche Tonweise gebaute Komposition, schiebt unser ächt deutsches Lied in seiner Ursprünglichkeit endlich gegen 1570 völlig bei Seite.

Diesen principiellen Gegensatz der Kompositionsweise vermag die kleine in unserer Sammlung aufgenommene Reihenfolge fremdländischer Produkte, theils französischer, italienischer und lateinischer Lieder (siehe die Nummern 78–90) recht lebhaft uns vor Augen zu führen. In keiner dieser Nummern lässt sich eine bestimmte, fest durchgeführte weltliche Liedweise erkennen, die Komposition beruht durchweg auf freier Erfindung. Alle Vorzüge und Nachtheile der mit dieser Madrigalform verbundenen Schreibweise treten auch hier zu Tage. Die Glätte des harmonischen Gefüges und die Geschmeidigkeit der einzelnen Stimmen vermag den Mangel eines durchgehenden Gedankenganges wohl scheinbar zu verdecken, wodurch der Laie geneigt sein dürfte, dieser fremdländischen Produktion den Vorzug vor unserer deutschen Liedkomposition zuzugestehen. Gleichwohl ruht der eigentliche Schwerpunkt und Werthmesser der vorliegenden Sammlung nicht in diesem fremdländischen Erzeugnisse, sondern in unserem körnigen, kräftigen, innigen ächt deutschen Liede, wenngleich es für den ersten Augenblick von dem fremden Produkte durch gefälligere Formrundung, weichere Sprache der Accente, geschmeidigere Stimmen- wie Harmonieführung in den Schatten gestellt werden dürfte.

Otto Kade.

¹⁾ Siehe dessen Biographie von O. Kade, Mainz, Schott 1862.

Die Ott'sche Liedersammlung ist in vier Stimmbüchern gedruckt, deren genaue Größe man aus dem in der Partitur mitgetheilten facsimilirten Titelblatt des Tenors ersehen kann. Das Tenorbuch enthält auf der Rückseite des Titelblattes das Register über alle Lieder. Darauf folgt die bereits in der Partitur abgedruckte Widmung an Oswald von Eck und Bogen a4 beginnt der Notendruck der vierstimmigen Lieder von No. 1—90, signirt a bis q2. Hierauf folgt ein neues Titelblatt: TENOR | der Liedlin mit Fünffen. | signirt a1—4 bis d2, Lieder No. 1 bis 13, darauf das Titelblatt: TENOR | der Liedlin mit Sechsen. | signirt a1—4 bis e2, enthält No. 1—12. Die erste Strophe Text steht unter den Noten, die übrigen folgen nach ohne Versabschnitte. Ein Drucker ist nicht genannt.

DISCANT | der Liedlin mit Vieren. | lautet der Titel des Discantbuches. 2. Blatt enthält das Register, darauf folgt Lied No. 1 bis 90, Bogen AA1—4 bis OO2. Discant | der Liedlin mit Fünffen. | Rückseite das Register, 2. Blatt beginnt Lied No. 1—13, signirt AA 1—4 bis CC4. Letztes Blatt enthält die Druckerfirma:

Impressum Normbergæ, impenfis honesti uiri |

Johannis Otthonis Bibliopolæ. | Anno M. D. LXIII. |

Letzte Seite weiß. Darauf folgt ein neuer Titel: Discant | der Liedlin mit Sechsen. | Rückseite das Register und dann das Lied No. 1—12, signirt AA1—4 bis FF2, letzte Seite weiß. Nur die erste Strophe Text steht unter den Noten.

ALTUS | der Liedlin mit Vieren. |

Die Einrichtung ist ganz ebenso wie im Discantbuch, nur fehlt die

Anzeige des Druckers. Signirt ist das Buch 1) aa1—4 bis oo2, 2) Aa1—4 bis Dd4 und 3) aa1—4 bis ee 4.

BASS | der Liedlin mit Vieren. |

hat gleiche Einrichtung, doch sowohl nach den fünfstimmigen als sechsstimmigen Liedern befindet sich obige Druckerfirma. Die Signatur ist 1) A1—4 bis N2, 2) A1—4 bis C3 und 3) A1—4 bis D3.

Die 5. und 6. Stimme ist je nach der Lage derselben dem betreffenden Stimmbuch zugetheilt und befindet sich daher einmal im Discant, das andere mal im Alt u. s. f. Der Druck ist durchweg mit gothischen Lettern ausgeführt. Die Gesänge sind numerirt, die Seiten nicht paginirt.

Ein vollständiges und schön erhaltenes Exemplar von diesem äußerst seltenen Werke besitzt nur die königl. Bibliothek in Berlin, außerdem finden sich aber einzelne Stimmen in der kgl. Universitäts-Bibliothek in Jena (Disc., Alt, Bass)¹⁾, in der Privatbibliothek des Herrn Georg Becker in Lancy die Bassstimme und nach Ph. Wackernagel ein Tenorbuch im Besitze des Herrn Dr. Osterhausen in Nürnberg.

Dies ist das einzige Verlagswerk Ott's, welches er nicht bei Formschneider in Nürnberg hat drucken lassen und scheint es fast, als wenn er selbst eine Druckerei zur Zeit sich angeschafft hätte, denn die Typen unterscheiden sich wesentlich von denen Formschneider's. Da es aber das letzte Werk ist, was Ott nach unserer Kenntniss herausgab, so lässt sich weiter kein Schluss daraus ziehen. Was nun die Jahreszahl 1564 betrifft, die auf dem Druckwerk dreimal vorkommt, so ist dies nur als Druckfehler zu erklären, indem die X statt vor die L, hinter dieselbe gesetzt ist und beweist dies auch, außer dem Datum der Widmung, der Einbanddeckel des Jenaer Exemplares, welcher vom Buchbinder mit der Jahreszahl 1546 versehen ist und außerdem die Quodlibets von Schmeltzel von 1544 umfasst.

Die Korrektur beim Drucke des Originalwerkes ist sehr flüchtig geschehen und muss Händen anvertraut gewesen sein, die wenig von der Bedeutung der Aufgabe verstanden haben. Die fortlaufenden Nummern sind oft

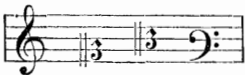
¹⁾ Diese drei Stimmbücher wurden uns von dem dortigen Bibliothekar, Herrn Professor Klette, mit der größten Bereitwilligkeit zur Verfügung gestellt und sind wir für die dadurch ersparte Zeit dem Herrn Bibliothekar doppelt dankbar, denn das berliner Exemplar durfte nur in den Bibliotheksräumen zu bestimmten Stunden benutzt werden.

verdruckt, Autornamen falsch eingestellt, Textworte vergessen und der Text selbst ganz willkürlich unter die Noten gesetzt.

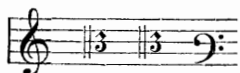
Bei der doppelten Beschaffenheit des Stoffes, die eine Mischkunstform von Dichtung und Musik ist, durfte der Vorstand nicht daran denken, die Last dieser heterogenen Arbeit einer Hand allein aufzubürden, und von einer Person bewältigt zu sehen. Die beiden Hauptbestandtheile, in welche die Sammlung zerfällt: intextisches und musikalisches Material machten zur Bedingung, auch für jedes der verschiedenen Fächer einen geeigneten Fachmann zu gewinnen, der in diesem Gebiete vollständig zu Hause sei. Da aber die beiden hierfür ins Auge gefassten Männer nicht im Stande waren das Material zu sammeln, der eine wegen Ueberhäufung mit Berufsgeschäften, der andere wegen seinem hierfür ungünstig gelegenen Wohnorte (Schwerin in Mecklenburg), so übernahm diese Aufgabe Robert Eitner in Berlin, welcher nicht nur das musikalische wie textische Material aus den Quellen sammelte, sondern auch zusammenstellte und die Partitur anfertigte. Der königl. Musikdirektor Ludwig Erk in Berlin übernahm dagegen die Redaktion und Verantwortlichkeit für die Texte und Textunterlage und Otto Kade, Musikdirektor in Schwerin i. M., die Redaktion nebst Verantwortlichkeit für den rein musikalischen Theil. Dass hierbei trotz der getrennten Verantwortlichkeit dennoch ein gemeinsames Arbeiten und Besprechen stattfand und so Manches erst nach mehrfachen Versuchen und Einsprüchen zur Reife gelangte, beweisen die unzähligen Zettel, welche die Reise oft mehrfach hin und her gemacht haben.

Eine unserer Hauptaufgaben war: die Principien festzustellen, in welcher Weise alte Musikwerke herauszugeben sind, so dass einerseits die alten Eigenthümlichkeiten des Originals gewahrt bleiben und doch andererseits das Kunstwerk unserer Zeit verständlich und genießbar wird. Wir durften daher die alten Schlüssel nicht in unsere heutige Schreibweise übertragen, sondern mussten nach dem Princip suchen, wonach die Alten verfahren sind, um daraus eine feste und einheitliche Ordnung der Schlüssel zu erreichen.

Es würde hier zu weit führen die gewonnenen Resultate einer eingehenden Besprechung zu unterziehen und sparen wir dies für eine andere Gelegenheit auf, schon deshalb, weil die Meinungen dem Principe nach doch zu weit auseinandergehen. Wir stellten daher als Norm die drei Cschlüssel auf der 1. 3. und 4. Linie und den

Fschlüssel auf der 4. Linie fest. Traten die höheren Schlüssel im Originale auf, nämlich , so wurden sie beibehalten,

da sich dieselben durch Transposition leicht in der obigen Schlüssel-
folge lesen lassen. Anfänglich haben wir dieses Hilfsmittel den
betreffenden Gesängen vorgesetzt, z. B. bei No. 28, 29, 34 etc. um
den weniger Geübten darauf aufmerksam zu machen. Wies dagegen
das Original ein Gemisch von hohen und tiefen Schlüsseln auf, oder
wechselte es mitten im Satze mit den Schlüsseln, so wählten wir zwei
Wege: Waren die hohen Schlüssel vorwiegend vorhanden, so wurde
der tiefe Schlüssel auch in einen hohen verwandelt, so dass wieder
obige hohe Schlüsselfamilie, wie man sie zu nennen pflegt, vorhanden
war, trat dagegen der umgekehrte Fall ein, so wurde der hohe Schlüssel
in einen tiefen versetzt und der Originalschlüssel stets als Anmerkung
vorhergesetzt. Nun weist aber die Ott'sche Sammlung noch eine
dritte Schlüsselfamilie auf, die ihm ganz eigenthümlich ist, nämlich

 oder  und da wir diese Schlüsselzusammen-

stellung (mit Ausschluss des Fschlüssels auf der dritten Linie) noch
heute in unseren Streichquartetten benützen, so konnte sie ohne Be-
denken beibehalten werden.

Eine der schwersten Aufgaben war die richtige d. h. gesangliche
der musikalischen Tonreihe angepasste Unterlegung des Textes. Ueber
diesen Punkt besitzen wir zwar eine kurze Abhandlung von Beller-
mann, welche uns auch manche gute Dienste geleistet hat. Allein
dieselbe ist offenbar auf lateinischen Text schärfer zugerichtet als auf
deutschen. Gleichwohl bietet gerade die Uebertragung der Regeln für
gute Textstellung von der lateinischen auf die deutsche Sprache die
meisten Schwierigkeiten, und zwar darum, weil das Accentsystem
wechselt. Somit waren wir vielfältig auf die subjective Meinung angewiesen.

Die Grundsätze, welchen wir gefolgt sind, und von denen ab-
zuweichen uns nur die factische Nothwendigkeit zwingen konnte, sind
ungefähr folgende:

1. Silbe und Note sind so lange mit einander zu verbinden,
als bis die letzte schwere Silbe der Zeile erscheint, mag diese nun
auf die drittletzte, zweitletzte oder letzte Silbe fallen, auf welche dann
das Melisma erfolgt z. B.



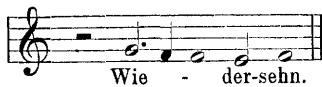


No. 27. Senfl.



2. Ligaturen sind nur auf eine Silbe zu bringen.

3. Die bekannte Cadenzformel mit dem doppelten Niederschlage ein und derselben Note:



ist nicht mit einer Silbe zu belegen. Diese Regel erleidet auch dann keine Ausnahme, wenn die vorletzte Silbe eine schwere betonte ist, weil die Alten sich lieber einen Verstofs gegen die Quantität gefallen lassen, als die Anmuth dieser Wiederholung entbehren wollten.

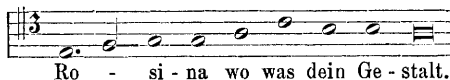
4. Die sogenannte Cambiata ist nicht mit Silben zu belegen:

z. B. Ott, 1534, Isaac No. 69.



5. Eine Silbenaussprache erfolgt in der Regel nur nach einer der beiden gröfsern Notengattung, demnach nach $\circ$ oder f , selten nach einer kurzen Note. Einem einzeln stehenden Viertel kann jedoch unbedenklich eine Silbe zuertheilt werden.

Alle diese Punkte in ihrer letzten Konsequenz und Strenge überall aufrecht erhalten zu wollen, wäre ein Ding der Unmöglichkeit gewesen. Je nach der Tonweise, die nicht immer den Unterschied zwischen Melodiekörper und Melisma erkennen liefs, musste auch die Textunterlage mehr oder minder starke Abweichungen erfahren. So z. B. gleich zu Punkt 1 mag nur ein Fall aufgeführt werden, der die Nothwendigkeit der Modificirung für jeden speciellen Fall am besten darthun kann. Senfl beginnt No. 75 das Lied Rosina wo was dein Gestalt:



sogleich mit einem kleinen Melisma, das zu umgehen, der Regel zu

Liebe, geradezu einen Nonsens von Textstellung mit sich geführt haben würde. Das nur einer der leichteren Fälle. Aber sie kamen weit bedenklicher und schlimmer im Laufe der Arbeit. Für diese Art Fälle glaubten wir nach dem Vorgange eines jüngern Meisters, der aber immerhin noch ein Muster in der Textstellung sein muss, nach Michael Prätorius, uns richten zu dürfen. Dieser textirt unter andern den Satz von Johann Walther im 5. Bande seiner Musae Sioniae No. 11 wie folgt:

Nun bit - ten wir den . . . hei - li - gen Geist,
 nu bit - ten wir . . . den hei -
 li - gen Geist, den . . hei - li - gen Geist, das er uns
 be - hü - te be - hü - te. Ky - ri -
 e e - lei - son. rech - ten glau - ben . . .
 al - ler - meist . . . al - lerreist.

Was nun die Texte selbst betrifft, so konnten wir uns damit nicht begnügen, was das Druckwerk Ott's oft in ganz mangelhafter und fehlerhafter Weise bietet und ist es geglückt für die meisten Lieder in alten Drucken, besonders fliegenden Blättern, oder auch Musikdrucken bessere Lesarten aufzufinden. Doch sei noch bemerkt, dass nur dann die Vorlage von Ott verlassen wurde, wenn sie verdorben oder fehlerhaft war. Die Orthographie der Texte in der Partitur wurde, so weit wie es ging, der modernen sich anschließend hergestellt. Wir konnten dies um so eher wagen, da die Texte bei Mittheilung der Melodien noch einmal und zwar vollständig abgedruckt und hierbei die von Uhland, Liliencron u. a. festgestellte Orthographie angewendet werden sollte.

Da ferner die neue Ausgabe nicht nur dem Fachmanne zugänglich sein soll, sondern auch dem Philologen und Musikdilettanten, so musste ein Weg gefunden werden, welcher den heutigen technischen Fertigkeiten die alte Schreibweise näher rückt, und wurde deshalb der Gesangssatz noch in einem Klavierauszuge wiedergegeben.

So ausgerüstet senden wir die Partitur in die Welt, und hoffen nicht nur ein vielleicht nachahmungswerthes Beispiel gegeben, sondern auch den Grundstein gelegt zu haben, worauf weiter gebaut werden kann.

Eitner und Kade.



BIOGRAPHIEEN.

Breitengraser, Braitengrasser, Breyttengasser (Wilhelm) ist wohl als Komponist von weltlichen deutschen Liedern und einigen geistlichen bekannt, doch über sein Leben ist wenig zu berichten. Nur in D. Fr. Strauß's Ulrich von Hutten (Lpz. 1858, 2. Thl. p. 353) ist eine Nachricht durch Eoban Hesse über ihn der Nachwelt erhalten. Dort heißt es: Eoban lebte in Nürnberg und verkehrte oft mit Wilhelm Breitengraser, von dem er sich gern deutsche Lieder vorsingen liefs. Als Eoban 1533 nach Erfurt ging, schrieb er von da an Breitengraser, ihm doch die Lieder: Hat er dich gestochen; Unsere liebe Hühner; die Ochsentreiber kommen¹⁾, nach Erfurt zu schicken. Breitengraser hat demnach im Anfange des 16. Jahrhunderts in Nürnberg gelebt, und dass er dort eine angesehene Stellung eingenommen hat und zu den Heroen der Kunst gerechnet wurde, ersieht man aus dem 1. Sammelwerke deutscher Lieder, welches Joh. Ott in Nürnberg 1534 herausgab. Hier ist Breitengraser mit 16 Liedern vertreten und wurde von Ott, dem strengen Kunstrichter, für würdig gehalten neben den bedeutendsten Meistern, nämlich Arnold von Bruck und Ludwig Senfl, den dritten Platz einzunehmen. Von seinen Kompositionen sind bis jetzt überhaupt etwa 24 Gesänge und ein geistliches Lied für Laute arrangirt: „Erhalt uns Herr bei deinem wort“ (Ochsenkhun, Tabulaturbuch 1558 fol. 60) aufgefunden, die sich in Sammelwerken von 1534—1542 befinden. Darunter eine Messe „Dominicale“ zu vier Stimmen, die in dem Musikwerke: Liber quindecim Missarum, Norimbergae apud Joh. Petreium 1539“ unter No. 12 steht. Die beiden Lieder: „Freuntliches K.“ No. 60 und „Sich hat mein herz zu dir ge-

¹⁾ Vielleicht ist dies das Lied im Ott 1534, No. 4 von A. von Bruck: Es get gen diesem sumer, oho, las einher gan, die ochsentreiber kummen etc.

naigt“, No. 71 in der vorliegenden Sammlung, die ersten und bisher einzigen Kompositionen, die von B. in moderne Partitur gesetzt worden sind, rechtfertigen die Annahme vollkommen, dass B. einst zu den angesehensten Komponisten gehört hat. Wie reizend und innig ist die viermalige Wiederholung des Basses in No. 60, wie geschmeidig und wohlklingend fügt sich Stimme an Stimme und giebt dem Texte den wahren innigen Ausdruck. Da ist nichts von Künstelei und gesuchten kontrapunktischen Hilfsmitteln zu finden. Auch formell ist der Satz unter No. 60 von seltener Klarheit: Mit Takt 15 schließt der 1. Theil ab und leitet zugleich in den 2. über, und von Takt 26 ab geht es in den Schlusstheil über. Aehnlich ist No. 71 angelegt. Mit Takt 12 schließt der 1. Theil und bei Takt 25 geht es in den Schluss über. Ganz überraschend wirken hier die 3 Schlusstakte durch ihre breite und harmonische Aufeinanderfolge. Es ist, als wenn der Komponist die Liebesversicherung „das glaub mir gewiss“ so recht aus vollem Herzen geben wollte. Beide Melodien im Tenor sind sicherlich Erfindungen Breitengraser's, denn sie zeigen nirgends den fließenden Charakter von Volksmelodien und die Geschmeidigkeit des Ausdruckes, welcher die Melodie erst befähigt in den Mund des Volkes übergehen zu können. Auch die übrigen mehrstimmigen Lieder im Ott von 1534 sind Erfindungen Breitengraser's.

Ueber die Zeit seines Todes giebt uns ein auf sein Leichenbängniß komponirter Gesang, der sich in einem Sammelwerke von 1546 befindet (*Selectissimae Symphoniae*. Norimberg. in officina J. Montani et Ulr. Neuber) ungefähre Nachricht. Leider ist weder die Dedication datirt noch die Druckadresse mit Tag und Monat der Herausgabe des Werkes versehen, so dass man das Jahr 1545 oder 1546 als Grenze seines Lebens bezeichnen muss. Der Todtengesang steht in obigem Werke unter No. 6 auf den Text: *Non secus atque olim*, von Gaspar Othmayer komponirt und überschrieben: „In funere Guilielmi Breitengaser.“ Ein Exemplar dieses Druckes findet man auf der kgl. Staatsbibl. in München. Die Gesänge Breitengraser's sind verzeichnet in der Bibliographie der Musiksammlerwerke des 16. und 17. Jahrhunderts (Berlin bei Liepmannssohn) vom Schreiber dieser Zeilen.

Arnold von Bruck (Arnoldus de Bruck, A. de Prugkh, oder Arnoldo de Ponto) wurde bisher für einen Niederländer aus Brügge gehalten, wogegen Ambros (*Gesch. d. Mus.* III, 400) mit Recht Protest einlegt. Ein Komponist, der so entschieden deutsch denkt und schreibt, kann kein Belgier sein und es ist weit eher anzunehmen, dass er ein

Schweizer aus Bruck im Aargau war. Das erste Vorkommen seines Namens zeigt ihn bereits als berühmten Komponisten, der in hohem Amt und Ehren steht, und zwar widmet ihm der Buchhändler Johann Ott in Nürnberg seine 1. Liedersammlung von 1534. Arnold wird dort oberster Kapellmeister Sr. Römischen Königl. Majestät und Dechant des Stiftes zu Laubach (Laibach) genannt und als Komponist hoch gefeiert, indem er sagt: es wird sich wohl Niemand finden der E. E. nicht frei bekenne, allen Komponisten den Vorsprung abgewonnen zu haben. Die Liedersammlung selbst enthält in erster Reihe 20 geistliche und weltliche deutsche Lieder zu vier bis sechs Stimmen von ihm, die das hohe Lob vollkommen bestätigen. 1536 wurde eine Münze ihm zu Ehren geprägt, welche sich im k. k. Münzkabinette in Wien befindet. Sie giebt auf dem Avers das Brustbild Arnold's mit der Umschrift: Eikon Arnoldi a Bruck, Romanorum regiae majestatis R. C. (= rectoris capellae), cantorum praesidis. 1536. und auf dem Revers einen Kranz von Oelzweigen, mit dem Distichon: Omnia quae mundo sunt ornatissima cessunt, ingenii solum statque manetque decus. (deutsch: Alles, was in der Welt im Hochglanz strahlet, entschwindet, aber des Genius Ruhm bleibt und bestehet allein.) Die Angabe im Fétis, dass er 1536 starb, ist ein Irrthum, denn in den Registern der kaiserlichen Hof-Musikkapelle zu Wien (von Köchel 1869 p. 42) ist er von 1543—1545 als „Obrister Kapellmeister“ verzeichnet. 1546 folgte ihm Petrus Moessanus (Maessens) im Amte nach. Ob er in dem genannten Jahre starb oder pensionirt wurde, ist bisher nicht ermittelt worden. Arnold wurde mächtig angeregt durch die religiös reformatorischen Bestrebungen seiner Zeit und schuf eine Reihe protestantischer geistlicher Lieder, die sich zu 4 und 5 Stimmen bearbeitet in Ott's 1. und dem vorliegenden Sammelwerke, sowie in Rhau's 123 Liedern von 1544 befinden, doch scheint er später, wie Ambros sehr richtig bemerkt, sich in seinem Innern bedrängt gefühlt zu haben und in diesem Sinne sein Gebet an die heilige Dreifaltigkeit (6stimmig) komponirt, in dem er sich an den Heiland wendet und bittet: Hilf richten disen Streit, dieweil du der Mittler bist; sieh wie ein Jammer ist jetzt worden in deinem Haus. Sehr bezeichnend ist hierbei der dreistimmige Canon mit der Devise: „Trinitas in unitate.“ Wenn die Muthmaßung Ambros' richtig ist, so erzeugte dieser Abfall vom Glauben bei seinen Kunstgenossen böses Blut und Stephan Zirler gab diesem durch ein Pamphlet, welches sich wohl auf ihn bezogen haben kann, derben Ausdruck: „Ich wil hinfort gut Bepstisch sein, des Luthers sehr verachten; nach guten tagen wil ich mir und feisten

pfründen¹⁾ trachten. Nach zins und rent steht mein intent, wenn ich die het, so könt ich stet in lust und freuden leben etc. (7 Strophen in Forster's Liedersammlung, Th. IV, No. 28²⁾). Vielleicht öfter als wir glauben und Gelegenheit haben es mit Belegen nachzuweisen, sind die damaligen Komponisten auch die Verfasser der Gedichte gewesen. So wissen wir, dass Ludwig Senfl das Gedicht „Lust hab ich gehabt zur Musica“ verfasst hat und ebenso wird das Trinklied „So trinken wir alle diesen wein mit schalle“ Arnold's Poesie sein. Dasselbe ist an Dietrich Schwartz (Theodorich Schwartz von Haselbach und Ebermassdorf) gerichtet, derselbe oder vielleicht der Vater, dem der 5. Theil der Forster'schen Liedersammlung gewidmet ist. Ein späterer Bearbeiter derselben Melodie (Forster II, 41) verändert den an Dietrich gerichteten Vers „trink mein liebes Dieterlein“ in „trink du lieber N. mein.“

Die vorliegende Sammlung enthält von Arnold nur 2 geistliche vierstimmige Lieder: No. 61, mit dem Cantus firmus im Tenor „Herre, das sein deine Gebot“, gab dem Komponisten Gelegenheit in den 3 Theilen den Cantus firmus nach allen Seiten hin auszunutzen. Wie gewandt Arnold hierbei verfährt und immer neue Seiten der Melodie abzugewinnen weifs, giebt ein beredtes Zeugniß für seine Begabung. Einfach und kraftvoll gehalten ist das zweite, No. 62, „Wir glauben all an einen Gott.“ Weltliche deutsche Lieder, dreizehn an der Zahl, sind im Ott 1534, Finck 1536, Schöffner 1536, und Forster zu finden. Hiervon ist eine wahre Perle das Liebeslied „Elend ich rief und seufz so tief (Forster I, 100 und Peter Schöffner 1536 No. 36).

Fétis, Biographie universelle, giebt ein Verzeichniß seiner Compositionen und ebenso ist im Ambros (l. c.) eine vortreffliche Analyse über eine große Anzahl derselben zu finden. Eine selbstständige Sammlung im Druck ist von ihm nicht bekannt und sind wir nur auf die Sammelwerke des 16. Jahrhunderts angewiesen. In italienischen Drucken wird er auch kurzweg nur mit „Arnoldo“ bezeichnet.

Bruyer, Broyer, Broier, Anthoine Brubyer, Brugier, Bruhier scheinen ein und denselben Autor zu bezeichnen. Teofilo Folengo erwähnt ihn in seinen Maccaronea, lib. 25, unter den Sängern Papst Leo X. Ambros (Gesch. der Musik III, 189) rechnet ihn unter die Tonsetzer der Okeghem'schen Zeit und glaubt, dass der Gesang „Lamour de moy“ zu 2 Stimmen (Bicinia 1545, II. No. 28) mit Brugier

¹⁾ Wohl eine Anspielung auf die Pfründe zu Laibach, die er schon 1534 besaß.

²⁾ Die Angabe im Ambros ist falsch.

gezeichnet, auch demselben Komponisten zuzuschreiben sei. Von handschriftlich vorhandenen Werken führt Ambros eine Messe (in den Ambraser Messen) und 6 französische vierstimmige Lieder (Liederhandschrift Basevi) an und sagt: seine Arbeiten sind interessant, aber sehr alterthümlich. Dies Urtheil passt auch vollkommen auf das vorliegende Trinklied. Seine gedruckten Kompositionen sind nur in Sammelwerken des 16. Jahrhunderts zu finden und verweise ich auf meine Bibliographie der Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts.

Crequillon, Crecquillon oder Cricquillon (Thomas), Ott schreibt ihn sogar Grequillon, war ein Belgier und Kapellmeister Kaiser Karl V., wie der Titel des 3. Buchs Chansons von 1544 (Anvers par T. Susato) besagt. In den „Trophées de Brabant“ von Butkens (III, 103 nach Fétis) ist ein Verzeichniss der Kapellmitglieder veröffentlicht (1545 oder 1547), unter denen „Crecquillon“ aber nur als Sänger und Komponist angeführt ist, so dass obige Angabe sehr in Zweifel gezogen werden muss. In den Registern des königlich belgischen Archivs ist er ferner angeführt im Besitze des Kanonikats von Saint-Aubin zu Namur. 1552 tauschte er mit dem zu Termonde und endlich 1557 mit dem an der Kirche zu Béthune. Seine zahlreichen Kompositionen wurden in den Jahren 1543—1578 gedruckt und bestehen aus Messen, wovon ein Band 1554 erschien, Motetten und Chansons, die wieder zum größten Theil in Sammelwerken stehen.

Ott nahm drei Chansons in seine Sammlung auf, die unter No. 81, 82 und 83 stehen und sich besonders durch ihre ansprechende melodiose Stimmenführung auszeichnen. Dem Chanson „Reveillez vous tous amoureux“ wird wohl Niemand die Anerkennung versagen und selbst der verstockteste Verächter alter Musik wird zugestehen müssen, dass dieser Satz an Lieblichkeit mit jedem neueren Liede wetteifern kann. Ebenso reizend ist der Schluss von „Guerissez-moi du mal.“ Am wenigsten ansprechend ist „Jamais en ce monde.“

Dietrich, Dittrich, Dieterich (Sixt) oder lateinisirt Xistus Theodoricus. Alles was wir bisher über Dietrich wussten, beruhte auf wenige Angaben, die sich auf diesem oder jenem seiner Druckwerke als Beiworte bei seinem Namen fanden; so steht auf dem Titel der Hymnen von 1545 das Beiwort „Augustano“ und auf dem Titel der Antiphonen von 1541 „Musicus Constantiensis.“ Seit der Veröffentlichung aber von 8 Briefen in den Monatsheften für Musikgeschichte (Jahrg. VII, No. 7 ff.) durch den Archivar Ed. His in Basel, welcher sie unter den Papieren von Bonifacius Amerbach auf der öffentlichen Bibliothek in Basel fand, sind wir in den Stand gesetzt, wenn auch

nicht über Geburt und Tod, doch über den Mann selbst, als Mensch und Künstler ein sicheres Urtheil zu fällen. Die Bezeichnung „Augusta“ mit Augsburg zu übersetzen, war nur F. J. Fétis vorbehalten, denn bekanntlich giebt es 36 Städte, welche den Namen Augusta, gleichsam als Vornamen tragen, der aber noch gar nicht sagt, welche Stadt von den sechs und dreißig gemeint ist. So viel wissen wir aber aus den Briefen, dass Dietrich ein Deutscher war und zu Freiburg (im Breisgau) erzogen wurde. Dietrich schreibt im 3. Briefe „mich rewent meine jungen tag, die ich zu Freyburg so unnützlich verzert hab, do möcht ich studirt haben (nämlich Musik), und dass er sich auch mit einer Freiburgerin verheirathet hat, erfahren wir aus dem Briefe von 1517. Möglich ist es daher, dass er zu Freiburg geboren ist und der Zusatz „Augustanus“ auf dem Titel des Rhau'schen Druckes von 1545 ohne sein Wissen geschehen ist; doch kann dies nur als Muthmaßung aufgefasst werden, denn man gab früher die Knaben schon in jungem Alter in die Klostererziehungs-Anstalten.

Dietrich hatte als junger unerfahrener Mann geheirathet und mehr an den Besitz seiner Braut, als an Ernährungssorgen gedacht. In Freiburg scheint sich keine passende Gelegenheit gefunden zu haben Geld zu verdienen, so dass wir ihn 1517 in Straßburg finden, wo er bei Hans Rudolfinger in Diensten stand, wahrscheinlich als Schreiber. Doch auch diese Stellung warf nicht soviel ab, dass er sich und seine Frau ernähren konnte und er sah sich daher gezwungen, dieselbe nach Freiburg zu ihrer Mutter zu schicken. Noch in demselben Jahre meldete er sich als „preceptor juvenum“ in Constanx, und hatte große Hoffnung den Posten zu erhalten, denn er meldet seinem Freunde Amerbach nach Freiburg, dass er dort ein Gehalt von 140 Gulden jährlich erhalte, außerdem Kleidung und Behausung, dafür aber die Knaben beköstigen müsse. (Viele werden es wohl nicht gewesen sein.) Er scheint den Posten auch gleich darauf erhalten zu haben, denn er schreibt Amerbach 1518, dass er seine Schuldner in Freiburg beruhigen möchte, da er jetzt in geregelten Geldverhältnissen lebe und sie alle befriedigen wolle: den Mathis, den Probst, Bastian Scherer und Uzen. In Constanx blieb er auf seiner Schulmeisterstelle fest sitzen, trotz aller Sehnsucht ein geeignetes Feld für seine Thätigkeit zu finden. So schreibt er im 3. Briefe von 1535: Meinen Gesang schicke ich stets in die königl. Cantorei, da wird er ehrlich tractiert, denn sie geben mir allesammt viel zu schreiben, und ist nur ein Mangel, den Ihr wohl verstehen möget, sonst wär ich längst Capellmeister. Der Mangel bestand darin, dass er nicht nach Rechts Musik studirt hatte und daher

auch nicht schriftlich attestirt beweisen konnte, dass er ein guter Musiker, respective Capellmeister sei. Ein Grund, den wir heute kaum begreifen können und der doch in alter Zeit genügte, jede officiële Stelle zu verschleißen, trotz aller Beliebtheit als Komponist. Dietrich schreibt deshalb auch an Amerbach (Seite 127): Ich muss Musicam speculativam studieren und solt ich hundertmeil Wegs ziehen. Kein guter Arbeiter kam zu spät. Wan ich wüsst, dass Gryneus (ein Gelehrter zu Basel) das Beste mit mir thun wollte, und ihm nicht beschwerlich wär, wollt ich ein Vierteljahr oder mehr zu euch hinab gen Basel und mein Geld daselbst bei euch verzehren, denn es steht sonst der Nahrung halb von Gotts Gnaden wohl um mich. Aus letzter Aeußerung erfahren wir nebenbei, dass er sich damals in vermögenden Verhältnissen befunden haben muss, wahrscheinlich nach der Schwiegermutter Tode, denn wenn er sein Geld verzehren kann, wo er will, so musste er den Schullehrergehalt nicht mehr so nöthig bedürfen und behielt nur die Stelle bei, um eine feste und bestimmte Beschäftigung zu haben. Auch sehen wir ihn viel in der Welt herum reisen, damals eine zeitraubende Beschäftigung, und erzählt Amerbach von Köln, Straßburg, Freiburg; sogar bis Wittenberg kam er mehreremals, wo man ihn gern festhalten wollte, wie er im 6. Briefe von 1544 schreibt. 1537 hatte er den kühnen Plan nach England zu gehen, doch rieth ihm sein Freund Amerbach davon ab, worüber er sich nachträglich (Brief 4, p. 128) bei ihm bedankt. Die treuherzige und biedere Art, wie Dietrich dies thut, ist reizend. Er schreibt: Hab euch in dem gefolgt, dass ich nit nach England gezogen (bin), werde euch je lenger (je) mer folgen, denn Ihr nur allweg zum Besten rathet. Gott der sei Euer Lohn. Wollte Gott, dass ich allweg bei Euch sollte sein, damit ich Euren treuen Rath allweg (stets) haben möchte. — Wie schnell und lebhaft Dietrich komponirte, darüber giebt uns der Brief von 1518 Auskunft, wo er Amerbach mittheilt, dass er das Gedicht, welches er ihm gedichtet und gesendet hat, binnen einer Stund mit vier Stimmen komponirt habe, er (Amerbach) möchte aber verzeihen, dass er Einiges am Gedichte geändert habe (also gerade so wie es die heutigen Komponisten noch machen).

Schon 1540 klagt er seinem Freunde wie sehr ihn das Podagra plage, und schreibt darüber sehr humoristisch: Ich glaub gänzlich (sicherlich), es sei mir das Podagra nicht vom Wasser trinken kommen, sondern vom guten Wein. 1544 ist der letzte Brief an Amerbach datirt und 1547 erschien das letzte Druckwerk von ihm; von da ab fehlen uns jegliche Nachrichten und doch kann er erst gegen 1564 gestorben

sein, denn in diesem Jahre erscheint im 4. Bande des Sammelwerkes: *Thesaurus musicus* (Norib. apud Montanum et Neuber) ein Epitaph auf Theodorus von Andreas Schwarz Francus (Text: *Ocnib clarus*, 5 voc.) komponirt und lässt sich annehmen, dass er also auch erst kurz vorher gestorben ist.

Die Briefe Dietrich's werfen das hellste Licht auf den Charakter des Mannes. Mit inniger Treue hängt er an seinem Jugendfreunde Amerbach und ebenso weiß er Andere an sich zu fesseln und sie mit seinem regen Geiste anzuziehen. Hans Rudolffinger in Straßburg, bei dem er einst als junger Mann in Diensten stand, hat das lebhafteste Interesse für die Kompositionen Dietrich's gewonnen und erscheint selbst als Herausgeber mehrerer; ebenso muss er mit dem Buchdrucker und einstmaligen Leipziger Kantor Georg Rhau in Wittenberg in lebhaftem Verkehr gestanden haben. Glarean, der gelehrte Schweizer, nennt ihn in seinem *Dodecachord* „seinen Freund“ und so finden wir Dietrich im innigsten Verkehre mit den damals bedeutendsten Männern der Wissenschaft und Kunst.

Dietrich's Kompositionen müssen sich ihrer Zeit einer großen Beliebtheit erfreut haben, denn die damaligen Sammelwerke, das *Thermometer* des öffentlichen Urtheils, enthalten von 1532 bis gegen 1550 stets ein oder mehrere Gesänge Dietrich's, wie die von Egenolff, Schöffler, Forster, Kriesstein, Ulhard, Ott, besonders aber von Rhau, der ihn hoch zu schätzen schien. Selbst Glarean nimmt drei Gesänge als Musterbeispiele in sein *Dodecachord* auf und in Tschudi's eigenhändig geschriebenen Musikbüchern finden sich auch Dietrich'sche Kompositionen vor (Stifts-Bibliothek in St. Gallen).

Unsere Zeit hat bisher wenig Notiz von dem einst beliebten Liedersänger genommen und außer zwei geistlichen vierstimmigen Liedern, die im Winterfeld und André stehen, liegen mir noch handschriftlich eine Hymne aus 1545, 5 deutsche weltliche Lieder und das gedruckte Lied im Ott No. 70 vor, die sich sämmtlich durch Klarheit, Einfachheit und gediegene Arbeit auszeichnen. Ambros scheint mehr von ihm in Partitur zu besitzen (siehe Geschichte der Musik III, 395), denn er spricht sich sehr eingehend und beredt über ihn aus. Selbst in den von Dietrich gewählten Texten zu den weltlichen Liedern, spricht sich seine Liebe zum Wein und das treuherzige und innige Gemüth des Mannes aus, wie z. B. „Nur närrisch sein ist mein manir, | die zu behalten ich beger, | ich trink vil lieber wein, dann bir, | der narren thut man finden mer. | Wein ist mein freud | zu aller zeit, | zu wein bin ich beschaffen; | wein macht mir mut, | frischt

mir mein blut, | macht mich lustig zu schlafen, | vol sein bin ich beschaffen.“ Diese Komposition wurde binnen 5 Jahren dreimal in verschiedenen Sammelwerken gedruckt. Oder das Liebeslied: „Nu grüß dich got, mein feine krot, | du liebest mir im herzen, | ich bin dir hold, o dass ich sollt | freuntlichen mit dir scherzen; | dazu zwingt mich | gewaltiglich | dein züchtig leib und berden; | kein schöner ist zu dieser Frist, | die jetztund lebt auf erden.“

Seine gedruckten Kompositionen sind folgende:

EPICEDON | THOMAE SPORERI MVSICORVM | Principis, Modulis musicis à | SIXTODITTRICHO | illustratum. | TENOR | MDXXXIII. |

In fol. 2 Portraits: Rudolphingus und Baldungus. 2. Bl. Joannes Rudolphingus, Lucae Edenbergio & Joanni Baldungo S. P. D. 4 Seiten Vorwort, gezeichnet: Argentorati Sexto Calendas Augusti 1534. Folgt: Apotheosis seu Chorus Musarum. | Thomae Sporero Musicorum Principi sacer | Colloquio: Dietterichi, Sporeri, | Clius & Chori. | Joanne Sapido autore. | (3 Seiten) dann folgt der Gesang in 3 Theilen: Plangent eum universi musici. Alt und Vagans dagegen führen ein Zwiegespräch zwischen Dietrich und Clio aus. Am Ende des Tenors:

Argentorati, apud Petrum Schoeffer | Et Mathiam Apiarium. Tenor 6 Bll., Alt 5 Bll., Vagans 5 Bll., Discant und Bass fehlen (Stadtbibl. in Augsburg). Sporer war ein damaliger Komponist und Freund Dietrich's. Im 1. Briefe (p. 125) schickt er die Komposition Amerbach. Der dort erwähnte Hannsen von Straßburg ist obiger Rudolphingus. Aus dem unvollständig erhaltenen Exemplare ist wenig zu sehen.

T | MAGNIFICAT | OCTO TONORVM. | AVTORE XISTO THEO | DERICO. | Liber Primus. |

4 Stb. in kl. quer 8^o 6 Blätter auf den Bogen. Tenor signirt A1—3 und A1—6 bis C1—6; am Ende die Druckfirma:

Argentorati, per Petrum Schaefferum, & Mathiam Apiarium. Anno M.D,XXXV. Sexta die Martij. Der Discant, Alt und Bass haben auf dem Titelblatt nur den Anfangsbuchstaben der betreffenden Stimme und darunter: Magnificat, Liber Primus. | Signirt von A—D je 6 Bll., der Bass vom Bogen Dd nur 3 Bll. Im Tenor befindet sich die Dedication an Simoni Grynaeo Viro Omni | Disciplinarvm Genere Ornatis | simo. Petrus Schefferus, & Mathias Apiarius. | S. Dicunt, | am Schluss der 5. Seite unterzeichnet mit Argentorati, | ex officina no | stra libra | ria. | M.D.XXXV. | Calendas Martij. | Seite 6: Joan. Sapidus Pio Cantori, ein Gedicht. Darauf folgen die 8 Magnificat. Seite 33 liest man: Huius te in fine nostri laboris, pie cantor,

monendum duximus, ut erratula quae etc. und dann obige Druckerfirma. Ein komplettes Exemplar besitzt die Rathsschulbibliothek in Zwickau (noch ungebunden, als wenn es eben aus der Druckerei käme) und die kgl. Staatsbibliothek in München nur 3 Stb.

Bemerkenswerth ist der Gebrauch in damaliger Zeit, dass nicht der Komponist selbst seine Werke herausgab, sondern entweder der Drucker und Verleger des Werkes, oder ein Freund des Autors und die Person desselben dadurch völlig zurücktritt und fast wie eine bereits gestorbene betrachtet wird, so dass wir uns auch nicht wundern dürfen, wenn dem noch lebenden Komponisten auf dem Titel die überschwänglichsten Epitheton beigelegt werden, wie „des berühmten Heinrici Finckens Lieder“. Der Verfasser des Gedichtes auf Bogen A3, Joh. Sapidus, ist auch der Dichter des Epicedon und lebte wahrscheinlich (nach Brief I, 125) in Straßburg. Man sieht, in wie regem geistigen Verkehr damals die Männer der Kunst und Wissenschaft standen, und dass sie, auch ohne öffentliche Posteinrichtung, doch in steter Verbindung waren. Gryneus und Amerbach in Basel, Dietrich in Constanz und die übrigen in Straßburg verkehrten mit einander, als wenn sie Nachbarn wären, und das Dreieck auf der Landkarte nimmt fast einen Raum von 30 deutschen Meilen ein. Die Dedication (lateinisch abgefasst) bietet nur wenig Bemerkenswerthes. Nach einigen einleitenden Worten sagen die Verfasser: „Dass dieses Werkchen, mit unseren Typen gedruckt und veröffentlicht wird, ist nur durch deinen (Grynaeus) Antrieb geschehen, man schuldet es also allein deiner Liebe gegen die schönen Künste. Wenn ferner die Musikbegeisterten irgend welchen Nutzen hiervon haben werden, wenn Xistus Theodoricus, dieses Gesanges herrlicher Schöpfer und Künstler, nachdem die früher berühmten (Gesänge) geschlagen sind, in jedermanns Munde höheren Ruhm genießen wird, so möchten wir hier mit Recht weilen, wenn es nicht lächerlich wäre, den durch seinen ureigenen Geschmack beliebten Mann mit Epheu zu schmücken.“ Und weiter hin: „Wir wissen hier jedoch sehr wohl, dass Xistus diese Schöpfung seines glücklichen Geistes — zu Straßburg entstanden: — zu Willen und auf Antrieb des Johann Rudolphingus, eines in allen Punkten vollkommenen Mannes und des höchsten Beschützers aller Musiksänger (musicarum candidatorum), einst herausgegeben hat, weshalb Jemand meinen könnte, diese Dedication (an Grynaeus) geschehe zu Unrecht jenes (ich meine Rudolphing), welchen auch wir wegen seines besonderen Wohlwollens gegen alle Pfleger der schönen Künste ein-

müthig hochachten und verehren, und dass darum (das Buch) unter jenes Namen hätte veröffentlicht werden müssen; dieses (des Jemand) Meinung wollen wir damit genug thuen, dass es am wenigsten unsere Sache ist, uns zu bemühen, Jemandes Gutthaten oder Ehre zu mindern; es hat Rudolphingus vom Xistus, was sein ist und was ihm auch von uns unverletzt und unberührt gelassen werden wird; rücksichtlich der Mühe und des Fleißes unserer Officin, welche hier hinzukam, wollten wir jedoch, dass sie (die Dedication) an Dich gehe“ u. s. f.

NOVVM AC INSIGNE | OPVS MVSICVM TRI- | GINTA SEX AN-
TIPHONARVM. | PER SYXTVM DIETERICH MVSICVM CONSTANTI- |
ENSEM COMPOSITVM, ET DEDICATVM CELE- | BERRIMAE
ECCLESIAE AC SCHOLAE | VITEBERGENSI. | TENOR | Vitebergae
impressum, per G. R. Mense Martio M.D.XLI. |

4 Stb. in kl. quer 4°. Exemplare: kgl. Bibl. in Berlin und Rathsschulbibliothek in Zwickau. Tenor, Dedication: Ecclesiae et scholae Vitebergensi, profitenti Christi doctrinam, Sixtus Dieterich, Musicus Constantiensis S. D., gezeichnet: Vitebergae Calendis Januarii. Anno 1541.

Die übrigen 3 Stb.: DISCANTVS | ANTIPHONARVM | DOMI-
NICALIVM ET | FERALIVN. Ebenso Altus und Bassus. Am Ende ein Kranz mit einem Wappen.

Tenor signirt: A1—4 bis G1—4. Discant aa bis ff. Alt a bis g. Bass AA bis FF1—6.

Der Drucker ist Georg Rhaw.

NOVVM OPVS | MVSICVM. | TRES TOMOS SACRORVM |
HYMNORVM CONTINENS NVNC PRI- | mum ab eximio huius aetatis
Symphonista SIXTO | DIETRICH Augustano composi- | tum, & typis
excusum. |

VITEBERGAE apud GEORGIVM Rhau. 1545.

4 Stb. in kl. quer 4°. Rathsschulbibliothek in Zwickau und Universitäts-Bibl. in Jena. Titelblatt im Tenorbuch mit Arabesken umgeben und unten drei Portraits: links M. Luther, dann Joh. Friedrich, Churfürst von Sachsen und rechts Ph. Melanton.

Die anderen 3 Stb., Titelblatt:

DISCANTVS | HYMNORVM. SIXTI DIET. | M.D.XLV. | respective
ALTVS und BASSVS, umgeben von 4 Medaillons mit Abbildungen:
Ochse, Adler, Löwe, Engel und darüber das Crucifix.

Im Tenor die Dedication an Melchior Cling, Dr. beider Rechte, „Musicae ac Musicorum favori summo“, seinem Patron von

Sixtus Dietrich gewidmet. 4 Seiten lang, gez. Constantia, 5. Octob. 1544. Inhalt derselben ganz allgemein. Hierauf folgt der Index, dann ein Gedicht an die Musik, mit Hinweisung auf Sixt Dietrich und links eine Abbildung einer damals modern gekleideten Dame mit der Guitarre im Arm.

Darauf folgt: Typographos ad studiosos musicae. Inhalt unwichtig.

Auf Bogen B beginnt die Musik. (Das vorhergehende nimmt 6 Bll. ein.)

Tom. I. enthält No. 1—42. Tom. II. No. 43—89. Tom. III. No. 90—122. Die anderen Stb. enth. nur die Musik, den oben erwähnten Titel und am Ende die Druckfirma:

Wittembergae apud Ge | orgium Khaw Musi | cae Typographum. |

Index zu den 3 Theilen (Hymnen.)

A solis ortus cardine	5	Christe cunctorum	111
(Seiten nicht paginirt, Gesänge numerirt.)		Dies absoluti praetereunt	15
Audi benigne conditor	19	Deus Creator omnium	94
Ad coenam agni prouidi	33	Defensor noster aspice	18
Accende lumen sensibus	41	Deus tuorum militum	105
Amatorem pauperitatis	62	Deo patri sit gloria	92
Alma Christi cum doctrina	66	Da cuncta Christe gaudia	106
Alma lux syderum	69	Deus Creator omnium	103
Aue Catharina	81	Ex more docti mystico	16
Aurem benignam protinus	104	Eia fraterculi fide repleti	84
Aeterne rerum conditor	112	Exultet aula coelica	86
Beata nobis gaudia	47	Exultet coelum laudibus	101
Bernhardus Doctor inclytus	119	Foelix mater Constantia	61
Conditor alme syderum	1	Fit porta Christi peruia	25
Cantemus cuncti melodum	14	Gloria laus et honor	26
Christe qui lux es & dies	17	Gaude ciuitas Augusta	56
Clarum decus jejuniij	20	Gaude visceribus mater	63
Crux fidelis inter omnes	28	Grateletur Ecclesia	85
Chorus novae Hierusalem	36	Gaude mater Ecclesia	88
Conscendit jubilans laetus	37	Hymnum Deo vox jocunda	76
Clamat anus cum jubilo	52	Haec dies celeberrima	89
Clara dei gaudia	54	Hymnum dicamus	117
Christe Sanctorum, decus		Ibant Magi quam viderant stellam	11
Angelus	67	Jesu quadragenariae	21
Christe Sanct., Alius Tenor	68	Inventor rutili	29
Christe tuis dans famulis	73	Jesu nostra redemptio	39
		Jesu Christe auctor vitae	53

Jesu Saluator seculi	74	Qui pace Christi affluens	75
Iste Confessor Domini sacratus	107	Qui, pius, prudens, humilis	108
Jesu corona Virginum	109	Qui paseis inter lilia	101
Janitor coeli	50	Rex Christe factor omnium	27
Illuminans altissime	120	Rex sanctorum Angelorum	30
Intende qui regis	121	Rex gloriose Martyrum	103
Lucis Creator optime	93	Stephanus primus Martyrum	8
Martyris sanctum caelebrando		Solennis dies aduenit	9
festum	13	Saluete flores Martyrum	10
Martyr egregie Deo dilecte	35	Salue festa dies	31
Magister cum Discipulis	48	Salue Crux sancta	36
Martyris Christi colimus		Sacris solennijs juncta sint.	46
triumphum	57	Sancte Dei praeciose	55
Mysterium Ecclesiae	118	Salue spes nostra	65
Non ex virili semine	2	Sacrae parentes virginis	80
Novum sydus emicuit	77	Sit laus Deo patri	100
Novum sydus, Alius Tenor	78	Splendor paternae gloria	115
Nunccius celso veniens olympo	49	Summi largitor	116
Nunc sancte nobis Spiritus	114	Tibi Christe, sit cum patre	7
O beatus partus ille	6	Te mane laudum carmine	91
Oramus Domine conditor	38	Te lucis ante terminum	95
O lux beata Trinitas	43	Te lucis ante terminum	96
Ora tu patrem pro nobis	30	Te lucis Alius Tenor	97
O salue sancta Maria	64	Te lucis	98
Omnes superni ordines	72	Te lucis	99
O Dei sapientia	79	Te deum laudamus	112
O praeclara Constantia	82	Vox clara ecce intonat	3
O praeclara Constantia, Alius		Verbum supernum prodiens	4
Tenor	83	Vexilla regis prodeunt	22
O sponsa Christi fulgida	87	Vita Sanctorum, decus Angl.	32
O lux beata Trinitas	90	Veni creator Spiritus	40
O crux aue spes vnica	33	Verbum supernum prodiens	47
Pange lingua gloriosi	44	Vita Sanctorum, via, spes,	
Pange lingua Sexti toni	45	salusque	70
Pontifex Sixtus	58	Vita Sanctorum, al. Ten.	71
Plebs rumpe cordis nubila	60	Vrbs beata Hierusalem	111
Quod Chorus vatum venerandus	12	Verae praecones fidei	102
Quem terra Pontus, Aethera	59		

Außerdem besitzt die kgl. Bibl. in Berlin und Staatsbibliothek in München noch ein Quartblatt (starkes Papier), auf dem ein Canon,

einstimmig, *Laudate dominum*, auf 5 Zeilen notirt ist, der in vierfacher Weise aufgelöst werden kann. Rund um das Blatt ist der Autor, Herausgeber (Sigism. Salminger), Drucker (Phil. Ulhardus) und die Stadt (Augustae Vindelicorum 1547) verzeichnet.

Eckel (Matthias) ist nur durch wenige deutsche und lateinische Gesänge bekannt, die sich in Sammelwerken von 1536–1544 befinden. Ambros nennt ihn einen braven Meister. Seine vier im Ott sich befindenden Lieder (No. 13, 32, 101 und 110) sind so echte Vertreter des deutsch Volksthümlichen, und zeichnen sich durch Innigkeit, Gemüthlichkeit und derben Humor aus. Dass er aber auch ein Meister alter Kontrapunktik war, beweist das Lied No. 110 „Ich armer Mann, was hab ich than“, dessen 2. Discant die alte Volksmelodie „O du armer Judas, was hast du gethan“, und der Tenor 2 gleichsam den Refrain zum Hauptgedichte singt: „Hastu mich genommen, su musstu mich han.“ Wie zum Spott wird dies dem armen Manne fortwährend zugerufen. Trotz dem gleichzeitigen Zusammenführen von 3 Melodien, sind doch die übrigen 3 Stimmen nicht als Füllstimmen behandelt, die ohne Sinn und Zusammenhang herauf- und herunterhüpfen, sondern nehmen lebhaften Antheil an den Motiven der Tenor-Melodie.

Gombert (Nicolas) aus Brügge, wie auf dem Titel der 1540 bei Girolamo Scotto in Venedig gedruckten Motetten steht, war ein Schüler Josquin de Près, wie Herm. Finck ihn bezeichnet „Josquini piaie memoriae discipulus“¹⁾ und in der Kapelle Kaiser Karls V. angestellt als „musicus imperatorius“; ob dies das Amt des Kapellmeisters war, oder damit ein anderes Amt bezeichnet wurde, ist schwer festzustellen. So hiefs z. B. 1536 Arnold von Bruck „rector capellae, cantorum praeses“; Bischof Georg von Slatkonja heifst „Georgius ordinat, Augusti Cantor, Rectorque Capellae Austriacae“ und auf dessen Grabstein in der Stephanskirche zu Wien (er starb 1527) liest man: *divi Maximiliani Caesaris Augustissimi a Consilio, Archimusicusque*²⁾ Petrus Moessanus oder Massenus nennt sich 1549 „Moderatus, Regiae Romanorum a sacra musica praefectus.“ Isaac dagegen heifst „Symphonista regius.“ Die ersteren waren nachweislich Kapellmeister, Isaac dagegen war es nicht. Gombert wird in Hermann Finck's theoretischem Werk als derjenige bezeichnet, der den übrigen den Weg zeigte (*qui omnibus musicis ostendit viam*), er muss daher nicht nur

¹⁾ Ambros hat sich großen Dank erworben, dass er die Stelle aus Finck's theoretischem Werke in seiner Geschichte der Musik III, 299) abgedruckt hat, die über ältere Musiker und Zeitgenossen Finck's handelt.

²⁾ Ambros l. c. p. 389.

der ältere, sondern auch der bedeutendste Schüler Josquin's gewesen sein. In den alten Registern der Kirche Notre-Dame in Antwerpen ist ein Chorsänger „Maitre Nicolas“ genannt, Fétis glaubt, dass damit vielleicht Gombert gemeint ist; dies gewinnt noch mehr Wahrscheinlichkeit durch die ältesten Sammelwerke des 16. Jahrhunderts, wo er vielfach nur mit Nicolas angeführt ist. 1530 und 1534 ist Gombert in den Registern des Archivs des Königreich Belgien als „maitre des enfants de choeur de la chapelle de Madrid“ genannt. Fétis macht darauf aufmerksam, dass das kaiserliche Haus damals drei Kapellen unterhielt: eine zu Wien, eine andere zu Madrid und die dritte zu Brüssel. Ob die Stellung in Madrid seine letzte war, wissen wir nicht, auch ist das Datum seines Todes nicht bekannt. Seine zahlreichen Werke erschienen zwischen 1529 und 1559 und befinden sich die meisten derselben in Sammelwerken, da nur wenige eigene Sammlungen bis auf uns gekommen sind (siehe Fétis Biog. univ. tom. IV, 53).

Ott nahm zwei Chansons unter No. 79 und 80 von ihm auf, die aber kein günstiges Licht auf seine musikalische Inspiration werfen; besseres weiß Ambros (l. c. 294 ff.) anzuführen, der ihn den „edeln Gombert“ nennt, denn einen auffallend edeln Zug hat Alles was er geschaffen.“

Hellinck, Hellinc oder Helling (Lupus), meist nur Lupus genannt, ist nicht zu verwechseln mit Lupi, dessen voller Name Joannes Lupi ist. Tilman Susato in Antwerpen nennt obigen Autor sogar einmal Joannes Lupus hellingus (Missae, lib. II. 1545), lässt aber im Index der Messen den Namen Joannes wieder weg. Die alten Drucker und Verleger haben sich zwar manchen Druckfehler zu Schulden kommen lassen, doch sonst waren sie genau orientirt, da sie auch meist selbst angesehene Komponisten waren, wie obiger Susato, ferner Gardano, Scotto, Waelrand, Montanus (vom Berg), Antonio Barre, Adrian le Roy u. a. Ihre Angaben beruhen daher meist auf eigener Erfahrung und Kenntniss und sind nicht so unklar als sie uns oft erscheinen. So trennen sie obigen Lupus Hellinck von Joannes Lupi streng durch die Bezeichnung von Lupus und Lupi. Beide Komponisten lebten zu gleicher Zeit und genossen die lebhafteste Anerkennung ihrer Zeitgenossen, daher genügte auch die kurze Bezeichnung eines oder des anderen Namens, um genau zu wissen wer gemeint sei.

Ueber Lupus Hellinck fehlen uns alle Lebensnachrichten. Die Einen halten ihn für einen Deutschen, da er viel geistliche deutsche

Kirchenlieder in Musik gesetzt hat, Andere für einen Niederländer, da er vielfach in Sammelwerken von niederländischen Drucken vorkommt. Doch ebenso erscheint er in den frühesten französischen und italienischen Druckwerken. Wir müssen diese Frage dahingestellt sein lassen, bis uns ein glücklicher Fund in den Stand setzt, dieselbe mit Sicherheit beantworten zu können. Seine zahlreichen Werke, die sich nur in Sammelwerken des 16. Jahrhunderts finden, harren noch der Neuveröffentlichung, nur Winterfeld theilt in seinem evangelischen Kirchengesange (B. I, 33) ein deutsches geistliches Lied mit. Der im Ott sich befindende geistliche Gesang: „Capitan, Herr Gott Vater mein“ (No. 67), ist ein prachtvoller, tief empfundener und auf breiter Basis angelegter Satz und man möchte allerdings geneigt sein, ein echt deutsches tiefinniges Gemüth in ihm zu erkennen. Noch sei erwähnt, dass ihn Hermann Finck unter die Meister seiner Zeit rechnet, also vor 1550.

Isaac (Heinrich), auch Isac, Ysac, Yzac und bei den Italienern Arrhigo Tedesco genannt, ist vor Ludwig Senfl der größte deutsche Tonsetzer und zugleich Lehrer Senfl's gewesen. Ambros weist in seiner Geschichte der Musik (III, 380) nach, dass eine alte Tradition, die ihn Isaac von Prag nennt, nicht so von der Hand zu weisen sei, obgleich thatsächliche Beweise nicht beizubringen sind. Isaac aber einen Schüler Josquin's zu nennen, ist ein arger chronologischer Irrthum, denn beide lebten zu gleicher Zeit und hat dies bereits Fétis sehr richtig nachgewiesen. Die älteren Schriftsteller stimmen fast alle darin überein, dass Isaac ein Deutscher sei; Luscinus sagt „ex Germanis nostris Henricus Isaac“, Glarian giebt ihm die Bezeichnung „germanus“, nur Tschudi (siehe seine Musikbücher in der Stiftsbibliothek in St. Gallen) nennt ihn „Henricus Isaac Belga Brabantius“, während er wieder von dem Italiener Fr. Grazzini, genannt Lasca, mit dem Namen Arrhigo, d. h. Heinrich, tedesco belegt wird.¹⁾ Die Oxforder Universitätsbibliothek besitzt ein Manuscript von 1488, welches die Musik von Isaac zu einem religiösen Drama, „San Giovanni e San Paolo“ von Lorenzo de Medici gedichtet enthält und das uns auch zugleich Nachricht von seinem Aufenthalte in Florenz

¹⁾ Nebenbei sei hierbei bemerkt, dass zur selben Zeit als Isaac in Italien lebte auch ein Arzt und Schriftsteller Eximius Isaac in Padua 1487 mehrere medicinische Werke herausgab, welche die antiquarische Buchhandlung von A. Asher & Comp. in Berlin im Jahre 1868 für 8 Thlr. zum Verkauf anbot (Katalog LXXXV. Seite 8 No. 70).

giebt. Er war daselbst Kapellmeister an der Kirche San Giovanni und Lehrer der Kinder des Fürsten Lorenzo von Medici; wie Ambros aber noch hinzufügt: nach Ausweis des k. k. Archivs in Wien auch Geschäftsträger Maximilian I. bei Lorenzo in Florenz, wofür er einen Jahresgehalt von 150 fl. bezog. Maximilian I. wurde 1486 römischer König und 1493 deutscher Kaiser. Lorenzo dagegen regierte allein von 1478 bis 1492. Ich kenne die Functionen der römischen Könige nicht und weiß nicht, ob sie ihre eigenen Geschäftsträger an den Höfen hatten; nach obigen Daten zu schliessen, muss dies jedoch der Fall gewesen sein, denn als Maximilian Kaiser wurde, lebte Lorenzo schon nicht mehr. Diese Daten sind zur ungefähren Beurtheilung von Isaac's Lebenszeit von Wichtigkeit. Fügen wir noch hinzu, dass Isaac vom Kaiser Maximilian wieder an seinen Hof nach Wien berufen wurde und dort in seiner Kapelle den Posten eines „Symphonista regis“ erhielt, dass sein Schüler Ludwig Senfl nach dem Tode Isaac's denselben Posten einnahm und denselben nach dem Ableben Kaiser Maximilian I. um 1519 verlor und ein Gnadengehalt von 50 Gulden rheinisch Provision auf Engelhardszell erhielt, so können wir Isaac's Hauptthätigkeit in die Jahre 1470—1517 verlegen. Fétis irrt, wenn er sich von der Notiz auf dem Manuscript der Münchener Staatsbibliothek (No. XXXVI in fol.), welches die Officien Isaac's enthält, die von Senfl vollendet wurden und das Datum 1531 tragen, verleiten lässt, den Tod Isaac's bis zu obiger Jahreszahl hinauszuschieben (siehe Fétis Biogr. 2. Aufl. IV, 400, Spalte 2, Anmerkung). Maximilians Todestag ist der 12. Januar 1519, und dass Senfl der Nachfolger an Isaac's Stelle war, ist zu oft und genau übereinstimmend von den Zeitgenossen beglaubigt, als dass man darin einen Zweifel setzen könnte. Isaac kann daher spätestens 1517 oder 1518 gestorben sein, denn wie lange Senfl den Posten bekleidet hat wissen wir nicht. Obige Officien erschienen erst 1550 im Druck bei Formschneider in Nürnberg (siehe Seite 10).

Isaac ist bisher (außer bei Ambros) fälschlich mit dem Titel eines Kapellmeisters am kaiserl. Hofe belegt worden, Kapellmeister war aber zur Zeit Isaac's der Bischof Georg Slatkonja. Isaac wird auch stets in alten Druckwerken nur mit dem Titel „Musicus“ belegt und das Druckwerk „Coralis Constantini“ von 1550 nennt ihn „Henricus Isaac Musicus, Divi quondam Caesaris Maximiliani Symphonista Regis.“ Welches Amt damit verbunden war, lässt sich vorläufig noch nicht nachweisen, wahrscheinlich aber bezeichnete es den Dirigenten der Instrumentisten. Walther (im Music. Lexicon 1732) er-

klärt das Wort „Symphoniacus“ noch mit „ein Instrumentist, gall. Symphoniste“ (p. 590).

Isaac's Thätigkeit als Komponist ist so mannigfach und weist so verschiedene Stilarten auf, dass man sie, wie Ambros (III, 382) sehr treffend sagt, in eine italienische, niederländische und deutsche Gruppe scheiden kann und ihm einen sozusagen kosmopolitischen Zug geben. Seine italienischen Lieder tragen den leichten und anmuthigen Charakter der südlichen Halbinsel, auf der er eine Zeit lang gelebt hat, sie finden sich in den ersten Petrucci'schen Drucken und in der von Ambros mehrfach citirten Sammlung Basevi in Florenz (das in Oxford befindliche Manuscript, bereits oben erwähnt, ist zu wenig bekannt). Seine Motetten und Messen tragen dagegen ganz den niederländischen Charakter seiner Zeit und schliesen sich auch in der Ausführung den Spitzfindigkeiten der niederländischen Schule an, wenn er auch verschmäh't den Leser durch räthselhafte Notirung zu fixiren, wie es damals Sitte war, sondern deutlich niederschreibt was er haben will. Ein Band Messen erschien 1506 bei Petrucci in Venedig und enthält 5 Messen (siehe Titel und Beschreibung in Schmid's Octav. dei Petrucci Wien 1845 p. 84). Andere sind in Sammelwerken von Ott, Petrejus und Rhau zu finden (siehe meine Bibliographie der Sammelw. des 16. u. 17. Jahrh.) und noch 14 andere in Mss. der Münchener und Wiener Bibliotheken (siehe Ambros III, 386). Seine Motetten finden sich zerstreut von 1520 bis weit hinauf ins 16. Jahrhundert in damaligen Sammelwerken. Als echt deutscher Komponist ist er nur in den deutschen mehrstimmigen Liedern zu erkennen, die von 1512 bis 1544 in Sammelwerken erschienen und leider nur die geringe Ausbeute von 15 Liedern bieten. Ueber den Werth derselben spricht sich bereits mein geehrter Freund und Mitarbeiter Otto Kade in der Vorrede dieses Werkes aus und auch Ambros unterzieht dieselben einer ganz besonderen Beachtung (III, 387), sowie letzterer Isaac überhaupt einen vorzüglichen Platz giebt und mit Wärme und Begeisterung den alten Meister preist.

Ott hat in sein Liederwerk von 1544 zehn Lieder von Isaac aufgenommen, die sich unter No. 1, 2, 3, 14, 33, 39, 44, 45, 72 und 73 befinden und die grösste Zahl der von ihm uns erhaltenen Lieder repräsentiren, denn ausserdem sind nur noch wenige in den Forster'schen und Petrejus'schen Sammelwerken zu finden. Das bedeutendste und ansprechenste von den bei Ott veröffentlichten ist das Lied No. 3: „Mein freund allein in aller welt.“ Ambros nennt es einen

Juwel von unschätzbarem Werth, und kommt hier alles zum Ausdruck, was im deutschen Gemüthe Zartes, Inniges und Herzliches leben mag. Diesem ist das Lied No. 73 „Ich stund an einem morgen heimlich an einem Ort“ völlig ebenbürtig. Der Text, mit der bekannten und damals sehr beliebten Melodie, ist oft und mit besonderer Vorliebe von den alten Meistern bearbeitet worden, von Senfl allein sind sieben Bearbeitungen bekannt, doch keiner erreicht diese Innigkeit und meisterhafte Abrundung als Isaac. Welchen Denkstein sich Isaac durch das Lied „Insbruck ich muss dich lassen“, gesetzt hat, ist zu bekannt, um noch ein Wort darüber zu verlieren. Die 3 Bände *Coralis Constantini* harren noch einer Neuveröffentlichung ehe sie uns wieder zugänglich sein werden.

Mahu (Steffan) soll Sänger in der Kapelle des nachmaligen Kaisers Ferdinand I. gewesen sein, da Giovanni Joanelli ihn in sein großes Sammelwerk *Thesaurus musici* 1568 aufgenommen hat. Diese Annahme ist aber nicht ganz zuverlässig geworden, seit wir nachweisen können, dass Joanelli auch andere Komponisten, als die am kaiserlichen Hofe angestellt gewesen in sein Werk aufgenommen hat, wie z. B. Orlandus de Lassus, der nie in kaiserlichen Diensten gestanden, sondern nur besuchsweise mit seinem Herzoge am Hofe sich aufgehalten hat. Mahu ist auch in dem Verzeichniss der Kapellmitglieder der kaiserl. Hof-Musikkapelle in Wien (vom Ritter von Köchel herausgegeben) nicht zu finden, doch wäre dies noch kein Grund, dass er nicht doch einst Mitglied gewesen ist, da das Verzeichniss erst mit 1543 beginnt. Wir sind daher über seine Lebensumstände gar nicht benachrichtigt und können nur mit Sicherheit bestimmen, dass er ein Deutscher war, von Hermann Finck (*practica musica* 1556) unter die bedeutendsten Komponisten seiner Zeit gerechnet wurde und die von ihm gedruckten Werke, die sich aber nur in Sammelwerken jener Zeit heute noch vorfinden, in die Jahre 1536 bis 1568 fallen. Letztere Jahreszahl gehört dem Joanelli'schen Druckwerk an und war Mahu wahrscheinlich schon nicht mehr unter den Lebenden, denn die übrigen Drucke fallen spätestens in das Jahr 1544.

Außer den vier Gesängen, die in vorliegender Partitur veröffentlicht sind, hat nur von Winterfeld in Dr. Martin Luther's deutsche geistliche Lieder (Lpz. 1840 p. 119) den Satz: Ein' feste burg ist unser Gott in Partitur herausgegeben. Eine ausführliche und von Sachkenntniss zeugende Abhandlung über die Lamentationen von Mahu, hat der jüngst leider zu früh verstorbene Carl Dreher in den

Monatsheften für Musikgeschichte (Bd. VI, 56) veröffentlicht. Sehr anerkennend spricht sich außerdem Forkel in seiner Musikgeschichte und ebenso Ambros (Gesch. d. Musik III, 389) über Mahu aus. Die im Ott uns vorliegenden vier Gesänge No. 56, 92, 95 und 98 zeichnen sich durch eine vortreffliche Arbeit und klangvolle Harmonie aus, doch ansprechender sind die beiden weltlichen Lieder im Forster I. No. 4 und V. No. 20: „Wer edel ist zu dieser frist“ und „Ach hilf mich leid und senlich klag“ mit dem Tenor „Von edler art auch rein und zart.“¹⁾ Es ist bemerkenswerth, welche Gewandtheit die Alten besaßen, zwei verschiedene Melodien in einem Satze zu verbinden, und dabei eine solche Beherrschung des Materials bewiesen, dass man den Sätzen das Künstliche nicht anmerkt, sondern ihnen einen erhöhten Ausdruck verleiht.

Da von Mahu keine eigene Sammlung seiner Werke existirt, sondern, wie schon gesagt, seine Kompositionen sich nur in Sammelwerken des 16. Jahrhunderts finden, so verweise ich auf das Verzeichniss Mahu'scher Gesänge, welches sich in meiner Bibliographie befindet. In der Münchener Staatsbibliothek bewahrt man noch unter den Manuscripten der musikalischen Abtheilung (Codex XLIII) 2 Magnificat des 8. Tones zu 4 Stimmen auf, die ich nicht genauer kenne.

Müller (Johann). Ott theilt von diesem sonst ganz unbekannten Komponisten 3 Lieder mit (unter No. 12, 30 und 100), die sich zwar nicht als bedeutend hervorthun, doch immer den geschickten Tonsetzer bekunden. Forster im 3. Theil seiner Liedersammlung No. 2, bringt das Lied „Ach Gott wie wüt mein herz“ mit G. Müller gezeichnet; dass derselbe identisch mit obigem sein sollte, ist nicht gut anzunehmen, auch trägt die Arbeit selbst einen anderen Charakter, wenn es auch schwer ist von einem einzigen Liede aus einen sicheren Schluss ziehen zu wollen.

Naich (Hubert oder Robert). Obgleich die beiden Vornamen auf zwei verschiedene Autoren hinweisen, da Hubert und Robert nicht auf Varianten ein und desselben Namens zurückzuführen sind, so deutet doch das Wenige, was wir über den Komponisten zu berichten wissen, darauf hin, dass trotzdem, sowohl unter Robert, als Hubert stets ein und derselbe Autor gemeint ist. Nur eine Sammlung Madrigalen ist von ihm bekannt und wird er dort Huber genannt, möglich daher, dass die Bezeichnung mit Robert nur eine Ungenauigkeit der Heraus-

¹⁾ Interessant ist der Vergleich mit Arnold von Bruck's fünfstimmiger Bearbeitung derselben beiden Melodien, welche Forster gleich darauf im 5. Bande No. 22 veröffentlicht hat.

geber von Sammelwerken war. Nennt ihn doch Antonio Gardane, der berühmte venezianische Musikverleger, Drucker und Komponist mehrfach N. Ubert und erst in einer späteren Ausgabe desselben Werkes (1542 und 1543) Ubert Naich. Naich wird von Fétis unter die Belgier gerechnet und war Mitglied der „Accademia de li amici“ in Rom. Von seinen Kompositionen sind außer dem Madrigalenwerk nur wenige in Sammelwerke übergegangen (siehe meine Bibliogr.). Das Madrigal im Ott No. 87 „Rara beltà divina“ bietet anfänglich wenig Anziehendes, doch entwickelt es sich nach und nach zu größerer Wärme und bietet hin und wieder Stellen, die Empfindung und einen gediegenen Komponisten verrathen. Da es der einzige bisher bekannt gewordene Gesang desselben ist, so lässt sich daraus noch gar kein Schluss auf die Bedeutung Naich's ziehen und muss dies einer späteren Zeit vorbehalten bleiben. Der Titel der Madrigalen heißt nach Schmid's Petrucci p. 118:

Madrigali di M. Hubert Naich. A quattro et a cinque voci, tutte cose noue, et non piu viste | in stampa da persona. Libro primo.

5 Stimmbücher. Die Widmung ist an Bindo Altoviti, dem Freunde Raphael Sanzio's und Gönner Benvenuto Cellini's gerichtet. Es muss circa 1525—1530 erschienen sein. Am Ende der „Quinta pars“ liest man:

„Il fine de Madrigali di M. Hubert Naich | della Accademia de li amici | stampati in Roma per Antonio Blado.“ Die k. k. Hofbibliothek in Wien besitzt ein Exemplar dieses seltenen Werkes.¹⁾

Paminger (Leonhart) zu Aschach in Oberösterreich geboren, soll im Kloster St. Nicolai zu Passau erzogen worden sein (nach Gerber) und war später an demselben Kloster als Sekretair angestellt. Er starb daselbst am 3. Mai 1567, 73 Jahre alt und war demnach 1494 geboren. Das von seinen Söhnen herausgegebene, unten näher verzeichnete Werk von 1573, giebt hierüber die bestimmteste Auskunft und alle übrigen Nachrichten, die sich in neueren Werken über Paminger vorfinden sind unrichtig oder nicht bewiesen. Die von seinem Sohne Sophonia herausgegebene Denkschrift: *Epitaphia Leon. Pamingeri. Ratisbonae 1568* in 4^o (nach Proske, Mus. div. IV, XXIX) kenne ich nicht. Außer dem vierbändigen liturgischen Werke, welches das ganze Kirchenjahr umfasst, sind uns auch noch in Sammelwerken vielfach deutsche und lateinische Gesänge aufbewahrt. Auch Ott schätzte ihn und nahm schon 1537 in seine Motettensammlung zwei

¹⁾ Ambros' Notiz, Gesch. d. Mus. III, p. 289, Anmerk. 2 ist ein Irrthum.

Nummern auf. In Forster's Liedersammlung befindet sich (V, 52) ein merkwürdiger Satz von Paminger, der ohne Pausen fünfstimmig und mit Pausen zehnstimmig zu singen ist, und in Schmeltzel's Quodlibet von 1544 steht unter No. 23: „Das erste Feur bewaren“, ein Nachtwächterlied zu vier Stimmen, echt deutsch gemüthlich und hausbacken. Das geistliche Lied in vorliegender Partitur unter No. 69 „Ach Gott, straf mich nit im zoren dein“ ist ausdrucksvoll und innig, voller Klangreiz, einfach in der Arbeit und zeugt von einer tüchtigen und geklärten Meisterhand. Die Tenor-Melodie, wahrscheinlich auch P.'s Erfindung, denn sie ist nur hier zu finden, streitet mit den besten geistlichen Liedmelodien um den Vorrang: Innigkeit und Erhabenheit paaren sich mit der höchsten Formenvollendung. Proske (*Musica divina* IV, 394) theilt ein „Pater noster“ zu 4 Stimmen mit, was aber wenig ansprechend ist. Alles Uebrige liegt noch in den alten Stimmbüchern begraben und harret seiner Auferweckung. Die in Sammelwerken vorkommenden Kompositionen Paminger's sind in meiner Bibliographie verzeichnet und die schon oben erwähnte Motetten Sammlung trägt den Titel:

PRIMVS TOMVS ECCLE- | SIATICARVM CANTIONVM,
QVATVOR, QVIN- | QVE, SEX, ET PLVRIVM VOCVM, A PRIMA
DOMINICA AD- | VENTVS, VSQVE AD PASSIONEM DOMINI ET
SALVA- | TORIS NOSTRI JESV CHRISTI, | PER | LEONARTVM
PAMINGERVM ASCHAVIEN- | sem Auftriacum, Olim Patauij Bauariae
ad D. Nicolaum Secretarium, | Muficum clariffimum, compofitarum. |
DISCANTVS | CVM GRATIA ET PRIVILEGIO | Caefareae Maie.
ad omnes fex. || Noribergae. | in officina Theodorici | Gerlazen. |
M.D.LXXIII. |

In kl. quer 4^o Discantbuch [k. Bibl. Berlin] 245 pp. enth. die Motetten zu 26 Festen. Die übrigen Stb. sind mir unbekannt. Gymnasialbibl. in Heilbronn besitzt alle 4 Theile in 23 Stb. und die Landesbibl. in Kassel den 1.—3. Theil in 6 Stb. Außer von Leonart befinden sich 7 Nummern von seinen Söhnen Balthesar, Sophonia und Sigismund darin.

Die Rückseite des Titelblattes enthält das Portrait P.'s mit der Unterschrift: gestorben 1567 am 3. Mai, 73 Jahr alt.

Der 2. Theil enthält: A Passione Domini etc. usque ad Dominicam post festum S. Trinitatis. Noribg. 1573.

Der 3. Theil: A prima Dominica post festum S. Trinitatis usque ad primam Dominicam Adventus etc. Norimbergae, in officina typo-

graphica Katharinae Theodorici Gerlachii relictæ Viduae, et Haeredum Joannis Montani. 1576. (Nach Proske.)

Vom 4. Theil liegen mir 5 Stb. vor (vgl. Bibl. Berlin):

QVARTVS TOMVS CAN- | TIONVM ECCLESIASTICARVM,
QVATVOR, QVIN- | QVE, ET SEX VOCVM. | Continens | 1. Psalmos. |
2. Singulorum Tonorum, & eorundem differentiarum (quam contrapun-
ctum vocant) Psalmodiam. | 3. Aliquot pias preces, & sacrae scripturae
sententias. | Autore | . . . A. Austriaco, olim | Patauij, in finibus
Bauariae, ad S. Nicolaum Secretario. | Musico clariss. | Tenor. || Nori-
bergae. | in officina typographica Nicolai Knorren. | Anno M.D.LXXX. |

In kl. quer 4^o Tenor: Dedie. an den Senat von Nürnberg.
Portrait P.'s. Enth. 150 und 25 Nummern, darunter 14 Kompositionen
von seinen Söhnen.

Reyttter (Oswalt). Ausser den drei Liedern, die Ott unter
Nr. 8, 26 und 53 mittheilt, ist dieser Komponist völlig unbekannt.
Viel Embter und gar wenig blech (No. 53) ist trocken und ungenieß-
bar, doch desto lieblicher und inniger, echte Knospen deutscher Kunst,
sind die beiden anderen Lieder: „Es liegt ein haus im Oberlant“ und
„Ich dienet eim Herren drei ganze Jar.“

Richafort (Jean) ein Schüler Josquin des Près und von Geburt
ein Niederländer, der von 1543 bis 47 Kapellmeister an der Kirche
Saint-Gilles in Brüssel war. Er gehörte zu den anerkanntesten Meistern
dieser Zeit, dessen Werke weit und breit geschätzt werden. Auch
Glarean nahm eine Komposition von ihm in sein Dodecachord als
Musterbeispiel auf. Seine Werke sind nur in Sammelwerken damaliger
Zeit zu finden und bestehen in Messen, Motetten und Chansons (siehe
Ambros Gesch. der Mus. III, 286, Fétis biogr. univ. VII, 245 und
meine Bibliographie).

Das von Ott aufgenommene Chanson unter No. 78 ist ein fein
empfundener und sorgfältig ausgearbeiteter Satz, der uns den Meister
in seiner ganzen Vollendung zeigt.

Senfl (Ludwig) der Schweizer, wie er sich selbst unterschreibt.
Sein Name ist in mannigfachen Varianten zu finden; er selbst schreibt
sich in den Jahren 1532—1538 Sennffl, also in der damals beliebten
Verdoppelung der Consonanten, in Drucken damaliger Zeit dagegen
Senfel, Senffel, Senfl und mit lateinischer Endung Senflius.
Ueber Senfl's Künstlerthätigkeit und besonders seine Bedeutung für
das deutsche Lied, ist bereits in der Einleitung ausführlich gesprochen,
und habe ich mir daher hier die Aufgabe gestellt, nur über sein
äufseres Leben zu berichten und seine Druckwerke zu verzeichnen.

Um zu voller Klarheit über ersteres zu gelangen, habe ich keine Mühe und Kosten gescheut.

Es galt die bisherigen Nachrichten zu prüfen und mit authentischen Beweisen zu belegen, die nicht stichhaltigen auszuseiden, Vorurtheile zu bekämpfen und Zusammenhang in den Lebenslauf dieses großen Künstlers zu bringen. Schon über seinen Geburtsort liegen uns drei verschiedene Angaben von Zeitgenossen vor. Conrad Peutinger (*Liber selectarum cantionum* 1520) nennt Augusta Rauracorum, deutsch: Basel-Augst, ein Dorf in der Schweiz als Geburtsort. Simon Minervius (*Varia carminum* 1534) bezeichnet Senfl als Baselianer und Glarean (*Dodecachord* 1547) nennt ihn sogar einen Züricher (Tigurinus) und setzt hinzu „civis noster.“ Prüfen wir die Quellen genauer, so ist es nicht schwer die flüchtigen Angaben von den gewissenhaften zu scheiden. Zürich ist längst als Ungenauigkeit Glarean's bei Seite geschoben, dafür wurde an Basel aber desto fester gehalten, denn, wie noch P. Anselm Schubiger in seiner neuesten Schrift: die Pflege des Kirchengesanges in der Schweiz (Einsiedeln bei Benziger, 1873 p. 34) sagt, nennt Senfl selbst in einem an Barth. Schenk gerichteten Briefe Basel als seine Vaterstadt, wo er auch den ersten Gesangunterricht empfangen habe. Der Brief ist aber weder von Senfl, noch ist es überhaupt ein Brief, sondern die oben bereits erwähnte Dedication zu den Horazischen Oden von Minervius an Bartholomaeus Schrenck (nicht Schenk) gerichtet, unterzeichnet: „Monachio.“ Die Dedication von 14 Seiten liegt in ihrem genauen Wortlaute vor mir, und habe ich mich sehr bemüht auch nur eine Andeutung darüber zu finden, dass Senfl in Basel irgend welchen Unterricht genossen habe. Seite 8, letzte Zeile und Seite 9, erste Zeile ist über Senfl folgendes, in Klammer gesetzt, gesagt: „significabat autem Ludouicum meum Senflium Basiliensem, quem uulgo Heluetium“, sonst handelt die Dedication über die verschiedenen Kompositionen der Horazischen Oden und ist besonders Petrus Tritonius Athesinum als erster Komponist derselben gepriesen (sie erschienen im Druck 1507), über den es dort Seite 7 in deutscher Uebersetzung heißt: Als derselbe (Tritonius), noch Jüngling, zu Ingolstadt den Musikübungen unter Führung und Leitung des Conrad Celtes, des ersten Mannes und elegantesten Poeten in Deutschland oblag, verfasste er auf die Verse von 19 Horazischen Gedichten Melodien, welche er täglich seinen Comilitonen gegen Ende der Horazstunde, den damals Celtes mit großem Ruhm erklärte, gleichsam als Ermunterung zu singen vorschlug. Seite 8 dagegen

findet sich folgende wichtige Stelle über Senfl, dort heißt es: Es ist Jemand an des göttlichen Maximilian Hof von Klein auf als Schüler des Isaac's erzogen, (Est in Diui Maximiliani | aula à teneris eductus Isaa (sic?) disapulus, (sic?) cujus indoles, nisi me omnia fallunt) des Anlage, wenn mich nicht alles täuscht, etwas herrliches verspricht (er meinte aber den Ludovicus Senfl, den Baseler, welchen sie gewöhnlich den Schweizer nennen) [NB. der lateinische Wortlaut dieses Eingeklammerten ist bereits oben mitgetheilt] von diesem habe ich früher diesen vorzüglichen Theil meiner Thätigkeit übernommen. Dieses Wort meines Freundes (NB. es muss also dies ein Ausspruch von Tritonius sein) wie ein Orakel festhaltend, begann ich von da an den Senfl, obwohl er mir noch nicht von Angesicht bekannt war, zu lieben. Und Seite 9 unten (Hic denuo memor) heißt es: Hier von neuem eingedenk der Rede und des Urtheils des Aelteren (cf. des früheren Petrus?) habe ich nicht mehr gezaudert, von Ludovicus zu erreichen, dies meinen Bitten, seinem Ruhme, meinem Drängen, mir zu Gefallen und zum Beweise unserer Freundschaft nachzugeben, dass er die horazischen Harmonieen zuerst von allen, welche einen Namen von dieser Beschäftigung haben, die ausgezeichneten Melodieen (um mit Pollio zu reden) komponirte, wodurch sowohl wir selbst, wenn wir zusammen wären, als andere durch uns etwas besäßen, worin ihre durch schwerere Aufgaben ermüdeten Geister ermunterten. Dies hat der sich um mich sehr bekümmernde Mann sehr gern mir zugegeben und hat auf Horaz und anderer Dichter Oden, wie ich angab, Melodieen in so passenden, so angeschmiegt und so süßen Tönen geschaffen, dass er den Beifall aller erhielt, welche sie sehen und hören durften. Denn wenn, obwohl Ludovicus in Betreff anderer Belobung der Musik hinter Niemand jetzt — ich will dies ohne Neid gesagt wissen — zurücksteht, so hat er doch gewissermaßen das für sich voraus, dass er, gleichwie ein ausgezeichnete Dichter, sowohl seinen Worten Bewegung als den Gemüthern der Hörer Erregung durch seine Töne einhaucht, indem er das Erhabene stolz, das Mälsige sanft, das Angenehme süß, das Traurige wehmüthig ausdrückt und modulirt und seine Kunst überhaupt mit den Affekten übereinstimmt. Gerade dies kann man bei allen seinen geistigen Arbeiten finden und auch deutlich bemerken in den Symphonieen, welche er nach dem mit seiner Hand ausgearbeiteten sehr eleganten Original, mit meinem Namen bezeichnet, so verdedicirte, dass er sich kein einziges Exemplar reservirte. Noch wird Seite 9 oben gesagt, dass ihn (Senfl) der Herzog

Wilhelm von Bayern in seine Kapelle aufnahm. Das Datum ist nicht angegeben.

Es bleibt nun noch die Angabe Peutinger's zu prüfen übrig. Wie bekannt, hatte 1519 Senfl seinen Posten am kaiserl. Hofe durch den Tod Maximilian I. verloren († 12. Januar 1519) und erhielt, wie Ambros in Hauschild's Beiträgen (1529, Anhang S. 105 No. 832) gefunden hat, vom Kaiser Karl V. einen Gnadengehalt von fünfzig Gulden rheinisch Provision auf Engelhartzell (einer Station an der Donau in Oberösterreich). Die Urkunde ist datirt: Augsburg 19. Februar 1520. Senfl war somit aller Amtsthätigkeit enthoben und nahm gewiss mit Freuden das Anerbieten Grimm und Wyrung's (die in Augsburg eine Druckerei besaßen) an, das Manuscript zu dem von ihnen beabsichtigten großartigen Sammelwerke: *Liber selectarum cantionum* herzustellen. Wie Peutinger im Nachworte zu dem Druckwerke sagt, hat Senfl die Gesänge aus der kaiserlichen Musiksammlung entnommen und sie, wie er sich ausdrückt, mit der größten Sorgfalt ausgesucht. Peutinger wird daher, so gut wie er überall unterrichtet ist, selbst in lebhaftem Verkehr mit Senfl gestanden haben, und wenn er daher das kleine unscheinbare Dorf Baselaugst als Vaterstadt Senfl's bezeichnet, dies von Senfl selbst erfahren haben.

Nun behauptet aber unser verehrter Historiker, Herr P. Schubiger, dass das jetzige Basel die Humanisten des 15. und 16. Jahrhunderts mit dem lateinischen Namen „*Augusta Rauracorum*“ bezeichneten. Ich wandte mich, um hierüber Gewissheit zu erlangen, an den Archivar der öffentlichen Kunstsammlung Herrn Ed. His in Basel und derselbe theilte mir mit, dass es seinen und des Bibliothekars der Universitäts-Bibliothek in Basel, Herrn Dr. L. Sieber, Bemühungen nur gelungen sei ein einziges gedrucktes Buch von 1556 aufzufinden, welches Basel mit obigem lateinischen Wortlaut bezeichnet, sonst ist stets *Basilea Rauracorum* zu finden und zwar fügte er hinzu, dass man sich in dieser Zeit viel mit der alten Römerstadt beschäftigte. Allerdings wurde von einigen Gelehrten Basel mit *Augusta Rauracorum* bezeichnet, doch war diese Benennung nur sehr vereinzelt. Herr His forschte aber weiter und durchsuchte die Raths- und Gerichtsarchive des 15. und 16. Jahrhunderts, ist aber nirgends auch nur dem Namen Senfl begegnet, dagegen fanden sich in älteren Urkunden aus den Jahren 1289 bis 1298 vier Documente, welche von einem Peter Senftli handeln. Die Zeitlücke bis zum Ende des 15. Jahrhunderts ist aber zu groß, als dass man diesen Peter mit dem Musiker Ludwig in Verbindung setzen könnte. Ob daher letzterer aus dem Dorfe Augst ge-

bürtig sei, ist kaum mehr zu ermitteln, da in Dörfern keine alten Register und Urkunden anzutreffen sind. Das Zehntenbuch des Bezirks, zu welchem Augst gehört, enthält den Namen Senfl nicht. Dies der Bericht Herrn His' in Basel, der weder für Basel noch Baselaugst irgend einen festen Anhaltspunkt giebt. Ein Moment möchte ich aber noch anführen, was gegen Basel entschieden spricht. Senfl unterzeichnete sich stets mit: „genannt der Schweitzer.“ Wäre Senfl nicht aus dem kleinen Dörfchen Augst, sondern aus Basel gebürtig, so hätte er gewiss nicht „der Schweitzer“, sondern „aus Basel“ sich gezeichnet, wie es die übrigen Komponisten seiner Zeit mit Vorliebe thaten, denn Basel war doch zu seiner Zeit eine respectable Stadt.

Senfl genoss also von Klein auf, wie Minervius oben berichtet, den Unterricht Heinrich Isaac's in Wien und da Isaac wohl erst gegen 1490 oder 1493 aus Italien vom Kaiser Maximilian I. nach Wien berufen wurde, so kann auch erst von da ab Senfl den Unterricht Isaac's genossen haben. Senfl wird eine gute Discantstimme gehabt (selbst in München war er zeitlebens Vorsänger) und sich im 8. bis 10. Jahr seines Lebens befunden haben, so dass er demnach zwischen 1480 und 1483 geboren ist. Als Isaac daher gegen 1518 starb und Senfl der Nachfolger im Amte seines Lehrers wurde, wie die Dedication zum „*Liber selectarum cantionum*“ 1520 berichtet, so stand er in seinem 28. oder 30. Jahre. Isaac wird bezeichnet mit „*Symphonista regis*“ (siehe vorher die Biographie Isaac's) und auch Senfl wird nie anders als mit dem einfachen Beinamen „*Musicus*“ erwähnt. *Musico Senfl*io sagt Peutingen 1520. Bereits um 1526 (ein früheres Jahr ist nicht bekannt) hatte ihn der Herzog Wilhelm von Bayern für seine Kapelle gewonnen, wie ein auf uns gekommener Titel berichtet (das Werk selbst habe ich bis jetzt nirgends gefunden und weder Ambros noch Schubiger theilen mehr als den Titel mit) und wird er dort „*Musicus intonator*“, also Vorsänger genannt. Der Titel des Werkes lautet nach Schubiger: *Quinque salutationes D. N. Jesu Christi, ex illustrissimi Principis et Domini Wilhelmi etc. commissione a Ludovico Senfl*io ejusdem illust. D. *musico intonatore humilimo excusae dicataeque summis et studio ac obedientia. Noribergae 1526 in Fol.*

In München blieb er bis zu seinem Lebensende, was gewöhnlich ins Jahr 1557 angesetzt wird, doch scheint dies nicht richtig zu sein, denn Georg Forster, der Nürnberger Arzt und bekannte Herausgeber der fünfteiligen Liedersammlung, sagt in der Dedication zum 5. Theil, die mit dem Datum „Nürnberg den 31. Januarij 1556“ gezeichnet ist „Hab ich etliche (Lieder) und die besten aus des Herren Ludwig

Senffels seligen . . . zusammengeklauet“, und 1554 spricht David Köler in Zwickau in der Vorrede zu seinen 10 Psalmen noch von Senfl als einem Lebenden, so dass demnach das Jahr 1555 als das zutreffendste angesetzt werden muss.

Senfl unterzeichnet sich, wie schon gesagt, mit Vorliebe „der Schweitzer“, ob er aber je länger als besuchsweise in der Schweiz war, möchte ich bezweifeln, denn von Kindesbeinen an aus dem Vaterhause entfernt, pflegen die Familienbände sehr locker zu werden; dass aber Senfl gleichsam stolz darauf war, ein Schweizer zu sein, wird ihm wohl niemand verargen. In demselben Sinne ist daher wohl auch Glarean's Ausspruch „civis noster“ zu verstehen.

Von Senfl's dichterischen Produkten, die auch Minervius oben erwähnt, ist nur ein einziges nachweisbar: „Lust hab ich ghabt zur Musica“ (ungedruckt, Ms. k. k. Hofbibl. Wien, Partitur nebst Gedicht abgedruckt: Caecilia, Zeitschrift von Dehn 1845), doch lässt sich vermuthen, dass in seinen deutschen mehrstimmigen Liedern noch manches Gedicht von ihm herrührt.

Bereits 1520 stand Senfl auf der Höhe seines Ruhmes und können wir von da ab seine Thätigkeit als Komponist bis zu seinem Ende verfolgen. Auch die äußere Anerkennung blieb nicht aus und außer den begeisterten Lobpreisungen seines Genies, die ihm ein Peutinger, Minervius, Sebald Heyden u. a. in ihren Vorreden entgegen brachten, wurden auch von dem Angsburger Medailleur Hagenauer 3 in verschiedenen Jahren angefertigte Denkmünzen auf ihn geprägt; die erste trägt das Datum 1526, die zweite 1529 und die dritte ist ohne Datum. Das den Publikationen beigegebene Bild von Senfl ist nach einem schlecht ausgeführten Steindruck von Winter, der im Anfange dieses Jahrhunderts hergestellt wurde, von Hermann Katsch in München in schwarzer Kreide und größtem Format hergestellt und darnach photographirt worden. Nach den Beschreibungen der Portraits auf den Denkmünzen (Wellenheim 14,782) hat dort Senfl stets rund und kurz zugeschnittenes Haar, was auf das vorliegende Portrait nicht passt. Auch wurde von Sachverständigen, welche den obigen Steindruck sahen, behauptet, dass er nach einem guten Bilde hergestellt sein muss.

Eines der vorzüglichsten Denkmale hat aber Luther sich selbst und Senfl durch seinen bekannten Brief gesetzt. Obgleich derselbe oft citirt wird, glaube ich doch, dass ihn nur die Wenigsten genau kennen und so will ich ihn hier in einer von Herrn Raymund Schlecht in Eichstaett auf meine Bitte verfassten deutschen Ueber-

setzung wiedergeben. Den lateinischen Wortlaut nahm ich aus Forkel's „Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784“ (Leipzig bei Schwickert) und setze hier noch voran was Luther in seinen Tischreden über Senfl sagt:

„Anno 1539 am 17. Dec., da Dr. M. Luther die Sänger zu Gaste hatte, und etliche liebliche Muteten des Senfl's gesungen wurden, verwunderte er sich, und lobte sie sehr und sprach: Eine solche Mutete vermöcht ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zerreißen sollte, wie er denn auch wiederum nicht einen Psalm predigen kann, als ich. Darum sind die Gaben des Geistes mancherlei, gleichwie auch in einem Leibe mancherlei Glieder sind. Aber niemand ist zufrieden mit seiner Gabe, lässt sich nicht genügen an dem, das ihm Gott gegeben hat; alle wollen sie der ganze Leib sein, nicht Gliedmaßen.

Und nun der Brief Luther's an Senfl, geschrieben aus der Coburgischen Festung:

An den Musiker Ludwig Senfl.

Die Kunst verdiene allenthalben Lob. Preis der Musik und Vergleich derselben mit der Theologie. Er verlangt von Senfl eine Melodie des Gesanges: *In pace in idipsum*. Er habe die Musik immer geliebt, und erfreue sich ihrer um so inniger, da er dem Tode nahe sei.

Gnade und Friede in Christus! Wie wohl mein Name verhasst ist, so dass ich fürchten muss, der Brief, den ich an Dich sende, könnte nicht ohne Gefahr von Dir bester Ludwig empfangen und gelesen werden, so überwindet doch die Liebe zur Musik, mit der ich Dich von meinem Gott geschmückt und begabt sehe, diese Furcht. Diese Liebe erzeugt auch die Hoffnung, dass Dir mein Dir zugehender Brief keine Gefahr bringen werde. Wer sollte selbst in der Türkei es tadeln, wenn jemand die Kunst liebt und den Künstler lobt. Ich lobe und ehre selbst Deine bayerischen Herzoge, so wenig gerade sie mir geneigt sind, wirklich mehr als die Uebrigen, weil sie die Musik so pflegen und ehren. Es ist zweifellos, dass in jenen Gemüthern, welche der Musik zugethan sind, viel Samen hoher Tugenden liege. Jene aber, welche kein Gefühl dafür haben, halte ich Blöcken und Steinen ganz ähnlich. Wir wissen ja, dass die Musik auch den bösen Geistern verhasst und unerträglich ist. Auch ist es meine vollkommene Ueberzeugung, und ich scheue mich nicht zu behaupten, dass es nach der Theologie keine Kunst giebt, die mit der Musik sich vergleichen könnte, weil sie allein nach der Theologie das wirkt, was sonst die Theologie allein bewirkt, nämlich ein ruhiges und heiteres Gemüth,

aus dem offenbaren Grunde, weil der Teufel, der Urheber drückender Sorgen und ruheloser Verwirrungen vor den Tönen der Musik fast eben so flieht, wie er flieht beim Worte Theologie. So kam es, dass die Propheten keine Kunst in dem Maße übten, wie die Musik, indem sie ihre theologische Wissenschaft nicht auf die Geometrie, nicht auf die Arithmetik, nicht auf die Astronomie, sondern nur auf die Musik ausdehnten, so dass bei ihnen Theologie und Musik aufs Engste verbunden waren und sie die Wahrheit in Psalmen und Gesängen vortrugen. Aber wie lobe ich nun die Musik, indem ich mich bemühe auf dem Blättchen Papier einen so erhabenen Gegenstand zu zeichnen oder vielmehr zu kleksen (sudeln.) Aber meine Leidenschaft für dieselbe ist so groß und überströmend, dass sie mich oft erfrischte und von großen Beschwerden befreite.

An Dich wende ich mich wieder und bitte Dich, dass Du ein Dir etwa vorrätiges Exemplar des genannten Gesanges (In pace in idipsum) für mich abschreiben und mir übersenden lassen wollest. Der Tenor dieses Gesanges hat mich von Jugend auf erfreut, und jetzt um so mehr als ich die Worte erst (an mir) erkenne. Ich habe diese Antiphon noch nicht für mehrere Stimmen komponirt gesehen; will Dir aber durch die Mühe sie zu komponiren nicht lästig fallen, sondern setze voraus, dass Du sie schon irgend einmal komponirt hast. Ich hoffe in der That, dass das Ende meines Lebens naht. Die Welt hasst mich und kann mich nicht ertragen, ebenso eckelt sie mich an und ich verachte sie. Daher habe ich nun angefangen diese Antiphon häufig zu singen, und möchte sie komponirt hören. Für den Fall, dass Du sie nicht hast, oder nicht kennst, sende ich sie Dir in Noten geschrieben, Du magst sie, wenn es Dir gefällt, selbst nach meinem Tode komponiren. Der Herr Jesus sei mit Dir in Ewigkeit, Amen. Habe Nachsicht mit meiner Kühnheit und Geschwätzigkeit. Grüße mir ehrerbietig Deinen ganzen Musikechor.

Coburg, den 4. October 1530.

Martin Luther.

Aus den bereits oben erwähnten 10 Psalmen Davids mit 4 bis 6 Stimmen, gesetzt durch David Köler von Zwickau (Leipzig 1554, 5 Stb. in kl. quer 4^o Rathsschulbibliothek in Zwickau) erfahren wir, nachdem Köler obigen Brief im Vorwort seines Werkes verdeutscht wiedergegeben hat, dass Senfl hierauf Luther vorläufig den Psalm „Non moriar“ sandte und erst später den gewünschten Psalm „In pace“ und fügt Köler hinzu „wie denn dieselbigen beide geseng noch vorhanden sein (siehe näheres Monatsh. f. Musikg. VII. Jahrg.)

Wie hoch Senfl vom Markgrafen Albrecht, Herzog von Preussen

geschätzt und auch belohnt wurde, ersehen wir aus den wenigen uns von Senfl erhaltenen Briefen, die sich im kgl. Archive in Königsberg i. Pr. befinden. Gern hätte ich zu dem Portrait Senfl's auch seine Handschrift mitgegeben, um auch etwas gleichsam Körperliches von ihm zu besitzen, doch theilt mir Herr R. Philippi, kgl. Staatsarchivar in Königsberg mit, dass die Briefe von verschiedenen Händen geschrieben sind und sich nicht entscheiden lässt, ob überhaupt eine und welche Senfl's Handschrift ist. Vier von den Briefen sind zwar bereits von Herrn Moritz Fürstenau in der Allgemeinen musikalischen Zeitung in Leipzig im Jahre 1863 Seite 564 u. f. veröffentlicht, doch ist wohl hier der Ort, um Alles über Senfl zusammen zu haben, sie nochmals und zwar diplomatisch genau wiederzugeben.

I.

Dem Durchleuchtigen Hochgebornen Fursten und herrn Herrn
Albrechten Marggraven zu Brandenburg Hertzog in Preißen
Hertzog etc. meinem genedigsten herrn.

Durchleuchtiger Hochgeborner Genedigfter Furst und herr. Mir zweiffelt gar nit E. F. G. [Euer Fürstliche Gnaden] tragen genedigs wissen, das ich auff derselben zuschreiben verchiner Jar etlich Motetten und gefang zu undertenigem gefallen in sechs eingepunten swartzen piechln (Büchern) überantworten hab lassen. Dagegen mir in namen E. F. G. durch Michln Spilberger dazumall derselben Canntzler ain erung mit zweundzwaintzigk ellen preißischen tamalt zugesagt. Wiewoll mir derselb bither nit geantwurt worden ist, aber wie ich gedenkh nit E. F. G., sunder der nachlässigen schuld, denen sollichs zu thuen bevolhen worden ist. Wie dann E. F. G. das ab hiebeyliegendem sendbrieff von ermelten Spilberger aufgangen genediglichen zu vernemen haben. Ist demnach an E. F. G. mein underthenig Bitt, den erlten bevelch des tamalts widerumben zu erneuern, und damit aber E. F. G. in gnaden vernemen, das ich derselben noch nit gar vergeßten hab, so schickh ich E. F. G. hiemit ain claine music mit dem erpieten, was ich guets neus ubercome, E. F. G. nimer damit zu vergessen, funder pald mer etwas zu schickhen. Und ob mir E. F. G. zu gnaden was zuschickhen wollten, ist mein underthenig Beger (Begehr) mir dasselb E. F. G. Cantzler zu Annoltzpach Jorgen Vogler zu antwurten bevelhen, Alda es mir gewislich zugestellt wirdet. Das erpeut ich mich umb E. F. G. in aller underthenigkait zu verdienen, dem ich mich alls meinem genedigsten herrn in un-

derthenigkait bevelhen thue. Datum München den ersten Augusti
Anno etc. XXXII^{do}.

E. F. G.

Undertheniger Ludwig Sennfl
genannt Sweitzer Fürstlicher
Componist zu München.

II.

Dem Durchleuchtigen Hochgebornen Fürsten und Herren,
Herren Albrechten, Marggrafen zu Brandenburg in Preussen
Herzogen etc. Meinem Genadigsten Herren

— — Genadiger Herr, von E. F. G. ist mir ein schreiben sampt
dreien Tenoren und Texten vor langer Zeyt uberantwort worden,
Darinn ich E. F. G. gnedigen willen ainer Fürstlichen vereerung
underthenigklich vernomen, aber nachmalen gemelte Fürstliche
vereerung und schankung durch den hochgelerten Herren Doctor Joann
Apel¹⁾ aufs E. F. G. bayssen mit höchsten Freiden vernomen, Nemb-
lichen dergestalt, das gedachter Doctor Apel mir von wegen und in
Namen E. F. G. durch Herren Hieronimus Bomgartner, Burgern und
des Rats zu Nueremberg hat lassen antworten geen Munchen Ein
schone zwifache vergulte schewren (Becher) aufs pafft gemacht auf
Funfftzig gulden Rh. und auf paiden poden E. F. G. und derselben
gemahel, meiner gnedigsten Frawen Klainat und wappen, dabey auch
Funfftzig gulden Rein. an geltt und gueter Muntz. Der Fürstlichen
hohen gaben und großer Vererung sag Ich sambt meiner lieben hauf-
frawen hochsten und underthenigsten Dankh, Erkenn mich auch pillich,
das Ich solch Fürstliche gab weder mit vor an E. F. G. gefanther,
noch ytziger hiemit gefanter Music lang nit verdienen kan, Wiewol
Ich E. F. G. des hochtrefflichen verstands wol erkenn, E. F. G. werden
meinen klainen underthenigen vleys und willen dafur gnedigklich an-
nemen und die Musicam, so Ich yetz E. F. G. uberfende, in gnedigem
willen emphahen. Es seind E. F. G. drey gefannt Tenores mit vier
stimben gesetzt, dabey uberfende Ich auch ein klaine dankhflagung
umb E. F. G. fürstliche vereerung mit Sex stimen gesetzt und in-
titulirt also, Quid retribuam domino pro omnibus quae retri-
buit mihi: Calicem salutaris accipiam, et nomen domini
invocabo. Darzu schickh Ich E. F. G. zwen psallm, ainen mit

¹⁾ Ein Geschäftsfreund Senfl's in Königsberg.

vieren, Deus in adiutorium meum intende, Den andern mit Funffen, De profundis clamavi ad te, Domine, Dabey ist an E. F. G. mein underthenigst hochst pitt, welle solch klaine und schlechte Musica von mir in gnaden annemen, dabey auch Ich der Hoffnung bin, sofern die Musica E. F. G. gefallen, E. F. G. werde mit der Zeit mir mer arbeit in allen gnaden zusenden, dabey gnedigen bericht anzaigen, wie Ich kunfftige Musica, so mir zugesant wirt, machen, auch auf was Monier E. F. G. dieselben gern hetten, Will Ich underthenigsts vleyss so vil mir von got verlichen, in allem dem mir von E. F. G. zugesant verrichten, E. F. G. mich hiemit sambt meinem gemahel, die solcher furstlichen vererung sonder gefallen tregt, underthenigst bevelhend. Wir wellen auch paide gegen got den almechtigen mit unserm armen gepet umb E. E. G. und derselben hochloblichen gemahl, unser gnedigste Frawen, geffissen sein umb deren langleben und gluckselig Regiment taeglich zu pitten. Datum Munchen afftermontag nach Margarethe im funffunddreyssigsten Jar.

E. F. G.

Underthenigster gehorsamister

Ludwig Sennffl.

genant Schweytzer.

III.

(An Georg Schultheis.)

Mir ist vor Jars Zeit von Meinem Gnedigsten Herrn Hertzogen In Preyssen, zu komen Etlich Tenores vnd Text Irn F. G. zu setzen, die Ich dann Lengigt gefertigt, wais nit wem Ich dieselben vberantworten sol, damit Sy Ir F. G. gewisslich werden, vnd ist mir Ein besonder Schwer. Ir F. G. mochten mainen, Ich hets nit gemacht, Doctor Apel seliger der ist Mein factor gewesen, derhalben wollt Ich gern gewissen bescheid haben, durch wen Ich solche Music, der Ein stukh ader Sexse seind, Ir F. g. vberantworten sol.

Ludwig Sennffl

Furstlicher Componist
zu Munchen.

IV.

Dem Durchleuchtigen Hochgebornen Fursten und Herrn Herren Albrechten Marggraven zu Brandenburg, in Preyssen Hertzog etc. Meinem gnedigsten Herren

Durchleuchtiger Hochgeborner Furst Genadiger herr. E. F. G. seien mein underthenig gehorsam willige Dienst zuvor bereit. Ge-

nadiger Furst und herr. Ich mochte bei E. F. G. nicht on urfach der undankparhait und Nachlassigkeit gefchetz werden, weil Ich also langsam auf E. F. G. zugefante Music und Tenores mein underthenig dinst und arbeit bei mir biszhert hab ingehalten. Dann Ich nach abschaidn doctors Apells seligen gemellte E. F. G. Music nicht allain vertrawn hab wellen E. F. G. zu zufenen, Sonder Niemandt auch von meinen aigen gefelln sehen hab wellen lassen. Und warlich dieselbig vor Jars fristen verfertigt, bisz Ich als hent dato E. F. G. gnedig schreiben von Nuremberg durch zufenen E. F. G. diener Georgen Schultheis emphanen, welcher Schultheis mir zwentzig gulden Rh. in Muntz und meinem gefelln herren lucasen vorm halben Jar X Fl. und yetz auch zehen von wegen E. F. G. zugefant hat, deren Ich E. F. G. underthenigen dankh sag. Dann eben an disem tag durch gottes gnad mein hauffraw (mit) einer Thochter niederkomen was, Darumb Ich dann E. F. G. vererung insonderheit fur ein gluckh angenommen hab. Wann aber uberfante Music und arbeit nach E. F. G. gefalln gemacht, were mir warlich ein freid, dann Ich E. F. G. fürstliche vererung des furstlichen vergullten trinckhgeschirrs, auch dabei der funffzig gulden in Muntz noch nit vergeffen hab und bin gleich fro, das ich von E. F. G. vertroft bin, Ich solle was Music Ich E. F. G. zufenen wolle, gedachtem E. F. G. dienern Georgen Schultheisz zufenen, Des Ich auch hiemit in aller underthenighait verpetchafft überfende, undertheniger hoffnung E. F. G. werde durch sollichen E. F. G. dienern Schultheisen, nach E. F. G. gelegenhait mir mit der Zeit allweg Ocaſion der Music auch was E. F. G. furfelt zu machen geben, des Ich doch gern (so Ich yetz wider gewisse potschafft mag haben) in allerunderthenigheit on verzug verfertigen will, E. F. G. mich hiemit in allerundertheniger dinstparhait bevelhend. Dat. Munchen 23. Mai im 37 Jar.

E. F. G.

Undertheniger gehorſamer
Ludwig Sennfl
F. Componist.“

V.

Dem Achtparen vnd Erbaren Georgen Schultheis des Durchleuchtigen etc. — — in Preussen etc. Hertzogen etc. factor vnd diener, zu Nueremberg zu henden Meinem befondern guten freund.

Mein gantz willig dienst zuvor, Gunstiger lieber herr Schultes, Ich bedankh mich hoch und vast Ewer vereerung den gueten val zu

den hofen, auch aller gueten gefellſchaft und Eer, ſo Ir uns (als Ir zu Munchen gewelt) von wegen Meines Gnedigſten herrn, herrn Albrechten in preuſen etc. bewiſen habet, und hiemit Schikh Ich Euch ein Copei, die Ich mit aigner handt geſchriben hab, die wellet hochgedachtem Meinem gnedigſten herrn, herrn Albrechten in preuſen hertzogen etc. in Ir F. G. Selb handen antwurten, dabei Ir F. G. drei Compoſition der lieder, ſo Ich Ir F. g. zu underthenigem gefallen Componirt hab auf die hoffweis, die herr lucas Iren F. g. geſchriben, ſambt Anderer Merer Muſica hiemit ſendet, dem Ir In allweg wol zu thun wiſſet, bevelcht mich Iren F. G. als meinem gnedigſten herren piſ wills got ſchier was weiters nacher kommet, herr lucas hat auch auf M lich Inſonderhait, Muſic zuge mit groſſer arbeit beladen bin ll got vns allen ſein gnad mittailen Datis Munchen den 2 Auguſti Im 38. Jar der wenigern Zal,

E. williger

L. Sennfl

Componiſt zu
Munchen.

Das Verzeichniſſ der im Druck herausgegebenen Sammlungen Senfl'scher Werke iſt nur klein, wie Vieles mag in den 3 Jahrhunderten verloren gegangen ſein, deſto mehr iſt uns aber in Sammelwerken des 16. Jahrhunderts aufbewahrt. Letztere findet man in meiner Bibliographie genau verzeichnet. Von den erſteren ſind die noch nicht wieder aufgefundenen 5 Salutationes (1526) kurz vorher genannt, die 8 Magnificat (1532) ſind bereits Seite 10 in der Einleitung beſchrieben und auſerdem liegen mir noch zwei Werke vor:

VARIA CARMI | NVM GENERA, QVIBVS TVM | Horatius, tum alij egregij Poetae, Graeci & Latini, ueteres & recentiores | ſacri & prophani uſi ſunt, ſuauiſſimis harmonijs copoſita, authore | Lvdovico Senflio Helvetio, Illuſtriſſi- | mi Boiorum principis Guilielmi etc. | Muſico primario. | Am Ende: Norimbergae apud Hieronymū Formſchneider | Anno M.D.XXXIII. |

4 Stb. in kl. quer 8° a 4 Bogen. Die übrigen 3 Stb. tragen nur den Namen der Stimme. 31 Nummern Dedic. Bartholomeo Schrenck Monachiae Reipub. patricio ac consulari M. Simon Minervius S. P. D. Gez. Monachio, ohne Datum.

Kgl. Staatsbibl. in München komplet. Kgl. Bibl. in Berlin nur „MEDIA VOX“ ſignirt A 1–8 bis D 1–8.

Auſerdem finden ſich noch in den Hofheimer'schen Oden Horaz's von 1539 am Ende 9 Oden von Senfl. Ob dieſelben aus den „Varia

Carminum“ von 1534 entnommen sind, habe ich nicht untersuchen können. Die Hoffheimer'schen Oden sind neuerdings von Innocenz Achleitner in Salzburg 1868 in Partitur und Stimmen veröffentlicht (Salzburg im Selbstverlage des Herausgebers, in gr. 8°), doch hat er leider die Senfl'schen weder mit veröffentlicht noch sie überhaupt erwähnt. Ich lasse hier Titel und Beschreibung des Werkes folgen, da beides in der Achleitner'schen Vorrede sehr mangelhaft ist.

HARMO | NIAE POETICAE PAVLI HOF- | heimeri, uiri equestri dignitate insigni, ac Musici excel- | lentis, quale sub ipsam mortem cecinit, qualesq; ante | hac nunquam uisae, tum uoabus (sic) humanis, tum etiam in- | strumentis accommodatissimae. | Quibus praefixus | est libellus plenus doctissimorum uirorū | de eodem D. Paulo testimonijs. | Unā cum selectis ad hanc rem locis, è Poetis, ac- | commodatioribus, seorsim tum decantandis, | tum praelegendis. || Norimbergae apud Johan. Petreium. | Anno M.D.XXXIX. | Cum Priuilegio Caesareae atq; Regiae | Maiestatis ad quinquennium. |

5 Bücher in kl. 8°. 1. Buch obiger Titel. Rücks. Dedie. dem Cardinal von Salzburg D. D. Matthaeo von Johannes Stomius. Darauf folgt eine Epistola „in laudem Domini Pauli Hoffheymeri“, gez. Viennae, mense Decembri, anno 1517. Dann 2 Gedichte an Paul Hoffheimer, hierauf wieder Prosa an H., dann 19 Gedichte und Epigramme. Dann „Ottomarus Luscinius in opere Musico.“

Dies ist alles signirt a bis Bogen e4. Dann folgt ein neuer Titel:

Harmo- | niae poeticae Pavli Hof- | heimeri, & Ludouici Senflii, Musicorū praestantiss. | unā cum selectis ad hanc rem locis, è poetis ac- | commodatioribus, seorsim tum decantan- | dis tum praelegendis. | Media | vox. || Norimbergae apud Johan. Petreium. |

Rückseite beginnt die Musik, signirt a—d. | Alta | vox. | aa—dd. Infima | vox. | A—D. | Svprema | vox. | AA—DD. 34 Gesg. zu 4 St. von Hofheimer und 9 von Senfl.

Die von Senfl komponirten Oden beginnen Bogen d3 verso und ist der Index dazu folgender:

Rectius uives Lycini, neque altum,
Integer vitae sceleris que purus,
Trojani belli scriptorem maxime Lolli,
Non usitata nec tenui ferar,
Hanc tua Penelope lento tibi mittit Ulysses,
Si tecum mihi chare Martialis,
O summe rerum conditor,
Collis o heliconij Cultor,
Quod non Tenarijs domus est.

Exemplare kenne ich nur auf der kgl. Bibl. in Berlin und british Museum in London, doch wird wahrscheinlich Herr Achleitner auch eins in Salzburg gefunden haben.

Die in Wien, München und Zwickau erhaltenen Manuscripte liefern noch ein reiches Material Senfl'scher Kompositionen, doch fehlt eine genauere Untersuchung und Sichtung derselben, wie weit dieselben bereits anderweitig durch den Druck bekannt sind. Ich kann mich hier vorläufig nur darauf beschränken die Quellen zu verzeichnen und eine Prüfung des Materials späterer Zeit vorbehalten.

Die k. k. Hofbibliothek in Wien besitzt nur in einer handschriftlichen Sammlung ihrer reichen Musik-Bibliothek Werke von Senfl. Es sind dies 5 gut geschriebene Stimmbücher aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und ist Senfl darin mit 19 theils deutschen, theils lateinischen und französischen Liedern vertreten (vide Caecilia, Zeitschrift B. 24, 1845 p. 120).

Die kgl. Staatsbibliothek in München dagegen weist in ihrer Manuscripten-Sammlung einen größeren Reichthum auf und zwar sind es hier die Codices X (Salutatio Jesu Christi, vielleicht die oben erwähnten Salutationes, die 1526 erschienen sein sollen, und außerdem noch 11 geistliche Gesänge), Codex XII enthält 8 Gesänge von Senfl; ferner Codex XIX, XXV, XXXV, XXXVI, XXXVII (hier sind drei Messen darunter), XLVII und Codex LII (Liber vesperarum).

In der Rathsschulbibliothek in Zwickau ist Senfl auch vielfach in den wenigen dort befindlichen Mss. zu finden und habe ich darüber in den Monatsheften (Jahrgang VII) Näheres berichtet.

Auch die kgl. Landesschule in Grimma besitzt eine werthvolle Manuscripten-Sammlung, unter denen (Katalog No. LI, 3 Stb., Discantus fehlt) sich eine von Wolfgang Figulus angelegte Sammlung von Weihnachtsliedern befindet, die einige Gesänge von Senfl enthält. Bei näherer Prüfung ist uns aber diese Sammlung auch im Druck in einem vollständigen Exemplare erhalten und zwar erschien sie 1575 in „Franckfurt an der Oder bei Johan Eichhorn“ und besitzt ein Exemplar die kgl. Staatsbibliothek in München.

Eine vorzügliche Würdigung der Leistungen Senfl's als Komponist ist auch in Ambros' Geschichte der Musik, Band 3, zu finden.

Silva, Sylva (Andreas de) war nach Teofil Folengo Sänger in der päpstlichen Kapelle unter Leo X. Nun giebt es aber noch einen Andreas Silvanus, mit dem Sebastian Virdung seine theoretische Abhandlung bespricht, die 1511 in der Musica getuscht sich befindet. Bogen A4 sieht man das Portrait der beiden Männer in ganzer Figur

und Seite 6 liest man: „Hie nach wirt herr Bastian (scilic. Virdung) von Andrea Siluano dem musico mit sollichen nachfolgenden worten empfangen“ und folgt darauf das Zwiegespräch (dies zugleich als Replik auf Ambros' Anmerkg. 1) III, 269). Ferner besitzen wir einige 20 Gesänge, welche theils den Namen Andreas de Silva, oder auch nur de Silva tragen, theils mit Andreas Silvanus überschrieben sind. Ein deutsches Lied davon steht im Egenolff 1535 No. 11, mit Andreas Silvanus gezeichnet, welches Forster in den 1. Theil seiner Liedersammlung No. 85 wieder aufnimmt und mit Joh. Wenk überschreibt. Forster passirt so etwas öfter und giebt daher keinen Auschlag. Auch Schoeffer (Cantiones 1539 No. 11) zeichnet ihn nur Andreas Silva.

Der Freund Virdung's war jedenfalls ein Deutscher, denn Virdung spricht mit ihm deutsch, in damaliger Zeit gewiss ein Zeichen der deutschen Abstammung. Obiges erwähnte deutsche Lied ist sehr steif und wenig ansprechend. Doch was will ein Lied sagen? Ambros sagt: Mag de Silva welcher Nation immer angehören, in seinen Kompositionen ist er ein richtiger Niederländer. Wenn übrigens Ambros die Uebersetzung von de Silva in „von Wald“ ablehnt und damit die deutsche Herkunft desselben verneint, indem er sagt „von Wald hat in Deutschland seit den Zeiten der Schlacht im Teutoburger Walde bis auf diesen Tagen kein Mensch geheissen“, so möchte ich hiergegen doch anführen, dass es 8 Städte, Herrschaften, Flecken und Marktflecken giebt, welche den Namen „Wald“ tragen und in Berlin ein Tischler lebt, der „Waldt“ heisst. Das lateinische Wörtchen „de“ führten doch nicht nur die Adeligen, sondern findet sich bei den Musikern damaliger Zeit sehr oft; ob sie alle geadelt sein sollten, wird sich schwer feststellen lassen. Fügen doch heute noch manche Schriftsteller den Geburtsort ihrem Namen bei und setzen das Wörtchen „von“ dazwischen. Vorläufig muss es daher dahingestellt bleiben, ob de Silva und Silvanus zwei verschiedene Männer sind und damit auch die Nationalität des Ersteren auf sich beruhen.

Das Lied im Ott No. 89 „Che sentisti madonna“ ist ein fein empfundener Satz und gehört mit zu dem Besten was die damalige Zeit aufzuweisen hat. Man prüfe nur die Stellen „che soave odir, o che gran sorte (T. 26—30) und den Schluss von Takt 35 ab. Solche empfindungsvolle Sätzchen müssen uns doch belehren, dass der musikalische Ausdruck auch den Alten die Hauptsache war und nicht die kontrapunktischen Kunststücke, wie immer noch die meisten heutigen Schriftsteller uns glauben machen wollen. Es waltet übrigens ein

eigener Unstern über den Kompositionen Silva's, denn dasselbe Madrigal „Che sentisti madonna“ giebt bereits 1537 der Venetianer Ottaviano Scotto im 3. Buche Madrigale von Verdelotto unter No. 7 heraus. Da sich aber in dem Buche noch 5 andere Autoren befinden, so ist es immer möglich, dass Scotto sich irrte und Ott das Madrigal deshalb wählte, um den eigentlichen Komponisten zu Ehren zu bringen, denn in allen vier Stimmbüchern ist über dem Madrigal Andreas de Silva zu lesen.

Stoltzer, Stolzer (Thomas). Walther's Lexicon nennt ihn auch Stollerus und Stolcer. Die ältesten Nachrichten über ihn findet man in den Silesia Togata von Kunradus (nach C. J. Hoffmann's Tonkünstl. Schlesiens), in denen folgendes Epigramm steht:

Stolcerus vagulis certans Syrenibus undas

Occupat; O vestrum turba canora decus.

(Stolcer, streitend mit den zügellosen Syrenen, bemächtigt sich der Wellen. O singende Schaar, eure Ehre.)

Ferner wird er in Melch. Adami Vitas german. jureconsultorum et politicorum, unter dem Artikel Joan. Langus, p. 36 erwähnt und heisst es dort von ihm „puerorum symphoniacorum et artes discentium praeceptor fuit.“ Hermann Finck in seiner Practica Musica (Vitebg. 1556) zählt ihn zu den ersten Meistern seines Zeitalters. Er war aus Schweidnitz in Schlesien gebürtig. Fétis setzt hinzu „um 1490“, doch kann das nur eine Muthmaßung Fétis sein, da uns jegliche Nachricht darüber fehlt. Stoltzer war um 1520 Kapellmeister am Hofe König Ludwigs von Ungarn und soll nach Fétis am 29. August 1526 gestorben sein. Woher er diesen genauen Datum hat, sagt er nicht, und möchte ich ihn so lange in Zweifel ziehen, bis authentische Beweise dafür vorliegen. Die Gründe dagegen liegen in der Veröffentlichung seiner Kompositionen und in der Wahrnehmung, dass in damaliger Zeit nur wenige Jahre nach dem Tode eines Komponisten seine Werke noch eine Beachtung in neuen Auflagen fanden. Selbst die Angesehensten verschwinden nach kurzer Zeit und müssen den Jüngeren Platz machen, so Isaac, Senfl und später auch Lassus und Palestrina. Nur ein Einziger besiegte alle Nebenbuhler und das war Josquin de Près. Wenn wir also aus dieser Beobachtung einen Schluss ziehen wollen, so musste Stoltzer mindestens noch 1542 am Leben sein.

Stoltzer besuchte auch einst den Herzog Albrecht von Preußen, mit dem er seit der Zeit in Verbindung und Briefwechsel geblieben ist. Er schickte 1526 dem Herzoge den von Luther verdeutschten Psalm „Noli aemulari“ zum ersten Male „motettisch“ gesetzt, und zwar mit der Anwendung von „Krummhörnern“; dann auch den

lateinischen Psalm: *Exultabo te*, den er jüngst, wie er selbst im Briefe an den Herzog Albrecht bekennt, „aus besonderer Lust an den über-schönen Worten gesetzt habe.“ (Der Brief befindet sich im königl. Staatsarchive in Königsberg i. Pr. und wird in nächster Zeit in den Monatsheften veröffentlicht werden.)

Seine bis auf unsere Zeit erhaltenen Kompositionen finden sich nur in Sammelwerken und bestehen aus mehrstimmigen deutschen Liedern, mit weltlichen und geistlichen Texten und einer großen Anzahl lateinischer Psalmen und Hymnen, die sich in Georg Rhau's Sammelwerken von 1540 und 1542 befinden. Die deutschen Lieder stehen im Egenolff, Schoeffer, Forster und Ott. In der vorliegenden Partitur sind nur ein geistliches (No. 65) und zwei weltliche Lieder (No. 10 und No. 35) aufgenommen, außerdem steht noch in moderner Partitur das Lied: *Entlaubet ist der walde*, in der *Cäcilia* (Zeitschrift 1846 p. 200) aus Schoeffer's und Forster's Liedersammlung von 1536 und 1539 entnommen. Alle übrigen Kompositionen harren noch der Wiedererweckung. Das geistliche Lied: *König, ein Herr ob alle Reich* (No. 10), schreitet kraftvoll und mächtig daher und spricht sich ein festes glaubensstarkes Gemüth darin aus. Ganz besonders der Schluss, der letzte Vers, macht einen erhabenen Eindruck. Wenn wir den Gesamteindruck der uns vorliegenden Stoltzer'schen Kompositionen (aus Forster liegen mir 7 Lieder vor) zusammenfassen, so umweht sie alle ein hoher Ernst, der selbst bei den Liebesliedern vorherrscht, wie „*Entlaubet ist der walde*.“ Besonders wirkungsvoll sind die einfachen Akkorde mit denen er hin und wieder den Fluss der Stimmen unterbricht. Für die modern verwöhnten Ohren ist er wenig geeignet Sympathieen zu erwecken und es gehört ein liebevolles Studium dazu, um die Schönheiten seiner Tonsätze würdigen zu können. So das Lied in vorliegender Partitur: „*Ich wünsch allen frauen ehr*“ und „*Heimlich bin ich in treuen dein*.“ In beiden Liedern kommen Härten vor, die unser Ohr nicht leicht zu fassen weiß, und wer sich vom oberflächlichen Eindruck bestimmen lässt, wird die Stoltzer'sche Muse nicht zu der seinen machen: Und doch ist es Mark und Kern was er giebt, und je länger man sich in ihn vertieft, je lieber gewinnt man ihn. (Siehe auch Ambros, *Geschichte der Mus.* III, 372.) Herr Otto Kade theilt mir noch folgendes mit:

Die königl. Bibliothek zu Dresden besitzt eine große handschriftliche Sammlung (5 Stimmbände M. B. 1270), welche folgende deutsche Kompositionen dieses fruchtbaren Tonsetzers enthält: Psalm 37. *Erzürne dich nicht über die Bösen*, zu 6 und 7 Stimmen in 7 Ab-

theilungen; die Tertia und Quarta Pars, 3 vocum, sind auch in Rhau's Tricinia übergegangen. Psalm 86, Herr neige deine Ohren, 6 vocum, in 3 Abtheilungen. Ferner in einer zweiten handschriftlichen Sammlung derselben Bibliothek: Psalm 16, bewahr mich Gott, 6 vocum. Die Partituren befinden sich im Besitze des obigen Herren.

Außerdem sind auch in Mss. der Rathsschulbibl. in Zwickau noch eine große Anzahl Gesänge von Stoltzer zu finden, doch bedürfen sie noch der näheren Untersuchung, inwieweit sie neues Material liefern.

Verdelot, Verdelotto (Philippe). Man ist im Zweifel, welcher Nation man V. zutheilen soll. Fétis glaubt einen Belgier in ihm zu erkennen und Ambros (Geschichte der Musik III, 287) setzt ihn in die niederländisch-französische Schule. Seinen Aufenthalt hatte er, soweit wir sein Leben verfolgen können, in Italien, daraus aber den Schluss ziehen zu wollen, dass er auch dort geboren ist, wäre ganz unmotiviert. Schon 1526 erscheint sein Name in einem Sammelwerke von Jacob Junte in Rom und bis 1549 finden sich in den Sammelwerken aller Nationen seine Kompositionen zahlreich vertreten, oft vorwiegend mit seinen Werken hergestellt. Zahlreiche Aussprüche von Zeitgenossen, sogar Kunstgenossen geben uns Zeugnis, wie angesehen er war und mit wie großem Enthusiasmus man seine Gesänge entgegen nahm. Wenn wir den wenigen Nachrichten folgen, die uns hie und da überliefert worden sind, so war er nach Georgio Vasari (*Ragionamenti sopra le inventioni da lui depinti*) Kapellmeister zu Venedig¹⁾. Guicciardini nennt ihn einen Belgier, der um 1567 starb. Nach Cosimo Bartoli (*Ragion. acad. sopra alcuni luoghi difficili di Dante*, lib. III, fol. 36) lebte er zu Florenz und war ein Freund Bartoli's (Abdruck des Citats in Fétis' biogr. unv. VIII, 319). Galilei, Vater des berühmten Astronoms und ein angesehener Musiker, belegt V.'s Kompositionen in seinem Werke *Fronimo* mit dem Worte „*eccelescente*.“ Wenn Fétis p. 320 sagt, die Kompositionen von diesem Künstler sind sehr selten geworden, so genügt ein Blick in meine Bibliographie der Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, um sich vom Gegentheil zu überzeugen. Neun Sammelwerke nennen seinen Namen als bevorzugten schon auf dem Titel, und in sehr vielen anderen Drucken befindet sich ein und das andere Werk von ihm.

Ott hat drei Madrigale aufgenommen: No. 85, 86 und 88, die sich durch Klarheit und Einfachheit wesentlich von allen anderen unterscheiden. Ich möchte ihn den Mendelssohn seiner Zeit nennen.

¹⁾ Ambros sagt „Sänger an der Capelle von S. Marco in Venedig.“

Ohne den Kontrapunkt zu verschmähen, stellt er ihn doch ganz nebenbei hin und erreicht gerade dadurch eine ganz besondere Abwechslung und Steigerung der Empfindung, so dass ihm einstmals Musiker wie Laie begeistert zugethan waren. Er besaß die seltene Kunst den Zuhörer zu fesseln, ohne von demselben mehr als einen empfänglich musikalischen Sinn zu verlangen. Wie innig und empfindungsvoll sind z. B. die Schlussworte in dem Madrigal „Donna leggiadr' e bella“ behandelt, wie charakteristisch ist dies immer tiefer und tiefere Sinken der Stimmen.

Wannenmacher, lateinisch Vannius (Johann) stammt aus dem Breisgau in der Schweiz und bekleidete in den Jahren 1510 bis 1530 das Amt eines Chorherrn und Cantors an St. Nikolausmünster zu Freiburg (Schweiz), wurde aber in letzterem Jahre wegen seinem Abfall vom katholischen Glauben verbannt, ging nach Deutschland und trat zu den Lutheranern über²⁾. Wo er sein Leben geendigt hat ist unbekannt, doch scheint es fast, als wenn er in späteren Jahren wieder nach der Schweiz zurückgekehrt, in Bern gewohnt und auch dort gestorben sei, denn in dem unten angezeigten Druckwerke heisst es in der Dedication, die vom Drucker Mathias Apiarius (wahrscheinlich ein Jüngerer) geschrieben ist: ... „Hab ich dife acht Psalmen vnd andere Lieder zutrucken fürgenommen, vnd das vñs funderlichem antrib vnd fürschub Joannis Kiener, Leermeyfters in der Loblichen Statt Bernn, wölcher jm vnd für sich selb, diewyl er nit der wenigft Muficus ift: vorgeante Psalmen vnd Lieder zufamen gelesen, woelche vorhin der fürträffenlich Muficus vnd Componift, Johans Vannius, Wannenmacher genant, feliger gedechnuß hinder jm verlassen vnd mit funderm flyß für sich selb componiert vnd zufamen gefetzt, damit fo etwan zwen zufamen kaemend, sich erluftigen möchtend.“

Wannenmacher muss demnach gegen 1550 gestorben sein. Seiner Zeit stand er als Komponist in hohem Ansehen, denn Glarean nimmt eine Motette zu vier Stimmen „Attende popule meus legem meam“, die er 1516 komponirt haben soll, in sein Dodecachord 1547 p. 306 auf und auch in seinem „Musicae Epitome sive Compendium“ (1557) ist ein 3stimmiges Agnus dei als Musterbeispiel zu finden. Die bis auf uns gekommenen Kompositionen Wannenmacher's beschränken sich, außer dem unten angezeigten Druckwerke von 1553, nur auf einige Gesänge, die in Sammelwerken damaliger Zeit sich finden.

²⁾ Obige Nachrichten sind dem Werke von Pater Anselm Schubiger: Die Pflege des Kirchengesanges in der deutschen kath. Schweiz, Einsiedeln 1873 p. 33 entnommen, wo noch des Weiteren nachzulesen ist.

Doch genügt schon der eine Gesang im Ott No. 104: „An Wasserflüssen Babylon“ (zu 3, 4, 5 und 6 Stimmen), um Wannenmacher unter die Meister ersten Ranges damaliger Zeit zu versetzen, die nicht nur der Tonsetzkunst die Gesetze vorschreiben, sondern den musikalischen Formen auch Leben und Unvergänglichkeit einzuhauchen wissen. Obiger Satz übt heute noch dieselbe Anziehungskraft auf unser Gemüth aus wie in damaliger Zeit, als Ott ihm einen Ehrenplatz in seinen Druckwerken anwies. Die einzige bekannte Sammlung von ihm, doch auch nur inkomplet vorhanden, trägt den Titel:

BICINIA SIVE | DVO GERMANICA | Ad AEquales. | Tütsche Psalmen vnnd andre Lieder, | Durch Joannem Vannium mit zweyen | Stimmen zusammen gesetzt. | (Druckerstock) | Mit R. R. Maissat Sreyheit, Inn sibem | Jaren nit nachzutrueden. | VOX COMMVNIS. | Getruckt inn der Loblichen Statt Bernn, durch | Mathiam Apiarium Im 1553. Jar. |

Nur das Stimmbuch Vox Communis vorhanden, in kl. quer 4°, kgl. Staatsbibliothek in München. Auf der 3. Seite steht die Dedication, überschrieben:

Den Ehrengachten vnnd Kunstliebenden Meyster Michel Coppen Feldtrummeter, Wendlen Schärer Feldtpfyffer, vnnd Sigfriden Apiario, genannt Biner synem Sun, diser zyt am Stattpfyffer Dienst, vn vff dißmal all diener der Loblichen Statt Bernn, Wünscht Mathias Apiarius Bückhrucker daselbst, gnad vnd frid durch Christum vnsern Herren. Unterzeichnet: Geben in der Loblichen Statt Bernn den 13. Augusti 1553. Ein Index ist nicht vorhanden, doch lautet der Inhalt wie folgt:

- No. 1. An wasser flüssen Babylon
- No. 2. Aus tieffer not schry
- No. 3. Der dorecht spricht
- No. 4. O Herre Gott begnade mich
- No. 5. O Herr wär wirt wonunge han
- No. 6. Ach Got vō himmel sich darin
- No. 7. Es wöll vns Got genädig syn
- No. 8. Do Ifrael vls Egypten zoch

Volgendt hernach | etliche Tütsche Lieder mit | zweyen Stimmen |

- No. 1. Wyl ich groß gült
- No. 2. Zwüschem berg und tiefe Thal
- No. 3. Was wirdt es doch
- No. 4. Entzündt bich ich
- No. 5. Myn gemüht vnd plüt

No. 6. Erst hept sich not vn jamer

No. 7. Von edler art

Ohne No., überschrieben: Math: Apiar: ¹⁾ olim faciebat. Text: Es taget vor dem walde

No. 8. Jetzt scheiden bringt mir schwer

No. 9. Ach hulff mich leid. Math: Apiari: olim faciebat.

Am Ende liest man: End der Tütschen Psalmen vnd Liederen mit zweyen stimmen.

¹⁾ Sollte dies der einst mit Peter Schöffler in Straßburg um 1535 vereinte Buch- und Notendrucker Mathias Apiarius sein?

Eitner.



DIE MELODIEEN UND TEXTE.

Sollen die Melodien in der uns überlieferten Gestalt, oder außerdem noch in einer modernen Uebertragung, d. h. in Takt und Rhythmisirung wiedergegeben werden; soll die Rhythmisirung der freien Wahl und nur dem subjectiven Gefühl überlassen bleiben, oder die eine oder andere Vorlage bestimmend dafür sein? — das waren die Fragen, die erst endgültig entschieden werden mussten, ehe die Hand ans Werk gelegt werden konnte. Meine geehrten Mitarbeiter waren nur für die Mittheilung der Originalien, ohne irgend eine Zuthat. Damit konnte ich mich aber nicht begnügen, besonders da mir die Aufgabe zufiel, die Originale herbeizuschaffen. Wem sollte es überlassen bleiben die Materialien zu verwerthen, wenn wir selbst sie nur herbeischaffen und dann am Wege liegen lassen? Es ist dem Menschen eigen, sich dasjenige dienstbar zu machen, mit dem er umgeht. Seit einer Reihe von Jahren bin ich bemüht die alten Melodien zu sammeln und mich an ihnen zu erfreuen und zu erbauen. Die alten Meister thaten ein Gleiches, nur mit dem Unterschiede, dass sie die Melodie ihrem Tonsatze dienstbar machten. Sie entnahmen die Motive denselben, legten die Melodie selbst als Cantus firmus in den Tenor und schufen in der Weise die kleinen Meisterwerke, die uns heute noch erfreuen. Es konnte den alten Meistern nicht darum zu thun sein, die Melodie in ihrem Tonsatze als zusammenhängendes Ganze zu behandeln und dafür Sorge zu tragen, dass sie auch beim Vortrage ganz besonders hervortrete, sonst hätten sie dieselbe nicht in einer Weise zerrissen, die ihren Zusammenhang oft gänzlich aufhebt, indem sie einzelne Noten unmäßig ausdehnen, dann wieder Längen in Kürzen verwandeln, Theile weglassen, andere wiederholen, oft vier- bis fünfmal hintereinander, Melodieschritte ändern, welche die Erinnerung an dieselbe völlig in Frage stellen. Alles dies giebt uns den sicheren Be-

weis, dass den alten Meistern die Melodie nur zur Grundlage diene und an der sich, gleichsam wie an einem Spalier, ihre Gedanken emporrankten. Sie waren so gewöhnt nach und mit einem Cantus firmus zu arbeiten, dass es ihnen schwer wurde und sie ungern an eine Komposition gingen, bei der sie ohne denselben arbeiten mussten. So schreibt der Freiburger Organist, Jacob Kotter, 1515 an Bonifacius Amerbach, der ihn um einige Tänze gebeten hatte: Ich hab keine besondere Neigung und wenig acht auf Tänze, denn hierauf muss eine besondere Uebung sein. Auch ist der Mangel, dass ich keinen Tenor habe, wie bei dem Chorgesange etc. (Siehe Monatshefte für Musikgesch. VII, 124.)

Die alten Melodien, die uns nur durch die oben erwähnten Bearbeitungen im mehrstimmigen Satze erhalten sind, lassen sich bei einiger Vertrautheit mit ihnen leicht in zwei Kategorien theilen: Melodien, die bedeutend älter als der Tonsatz sind und Melodien, die der Komponist des Tonsatzes selbst, gleichsam als Cantus firmus, erfunden hat. Die ersteren besonders haben jene Zersetzung und Zerlegung an ihren Motiven erfahren, während die letzteren wenig von ihrer ursprünglichen Fassung eingebüßt haben. Da uns aber von den ersteren mehrfache, sogar oft vielfache Lesarten aufbewahrt sind, so lässt sich durch den Vergleich und durch eine glückliche Combination der verschiedenen Lesarten oft die Melodie wieder so herstellen, dass sie ein rhythmisch geordnetes und abgeschlossenes Ganze bildet. Wenn man hiergegen einwirft, dass wir durch unsere moderne musikalische Bildung der Melodie etwas Fremdartiges in Rhythmus und Taktirung aufdrängen, so möchte ich dies sehr entschieden verneinen. Es ist uns ein Lied aufbewahrt, und zwar in zahlreichen Bearbeitungen, welche fast durchweg dieselbe Eintheilung in Takt und Rhythmus aufweisen, und uns den sicheren Beweis geben, dass heute wie damals das taktische und rhythmische Bedürfniss auf denselben Grundlagen und Anschauungen beruhen und wir trotz unserer harmonischen und formellen Ausbildung der Tonkunst doch im Wesen der Melodiebildung dieselben Grundbedingungen und dasselbe musikalische Gefühl behalten haben. Das Lied ist das wohlbekannte „Ach Elslein, liebes Elslein mein, wie gern wär ich bei dir“ (siehe die Melodie unter „O Elslein“). Doch kann mir entgegnet werden: der Schlussfall der Melodie, die Cadenz, weicht von unserer Art zu deklamiren wesentlich ab, und gerade dies ist das Charakteristische der alten Art, das in keiner Weise gestört werden darf. Hier beweisen uns aber wieder die verschiedenen Lesarten, dass dies nicht ein besonderes charakteristisches Zeichen der

Zeit ist, sondern nur mit dem mehrstimmigen Tonsatze zusammenhängt, und wo der Bearbeiter der Melodie diese rhythmische Aenderung nicht bedurfte, er ganz in unserer Weise deklamirte. Zum besseren Vergleiche lasse ich die Cadenzen hier folgen:

Senfl, Ott 1544 Nr. 15, Takt 6—8, Takt 15—17:



Ebenso deklamirt ist die Melodie im Ott 1534 Nr. 37, Schoeffer 1536 Nr. 9 und Forster 1540 Nr. 49 zu finden. Dagegen weist das berliner Liederbuch in einem dreistimmigen Satze und die Bicinia von Rhau, 1545, 2. Thl. Nr. 99, folgende Cadenzen auf. Die erste Cadenz in der Bicinia ist mit obiger übereinstimmend, das Liederbuch dagegen hat folgende:

Die 2. Cadenz in der Bicinia lautet:



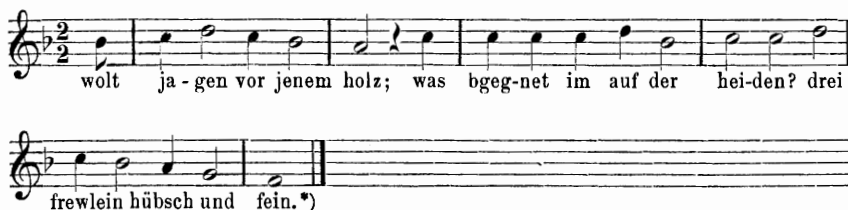
in dem Liederbuche dagegen:



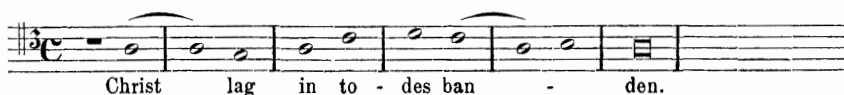
Ich begreife nicht, wie man bei so schlagenden Beweisen noch dabei beharren kann, dass die Rhythmisirung der Cadenz: ♩ - | - | ein ganz besonders charakteristisches Zeichen der alten Melodiebildung ist. Wer aber daran seine Freude hat und diese meinem Gefühle unnatürliche Deklamation für eine ganz besondere rhythmische Schönheit hält, dem bleibt dieselbe unversehrt durch die Quellenmittheilung, die ich jeder Melodie beifüge.

In wie große Irrthümer man verfallen kann, wenn man den Tenor eines mehrstimmigen alten Liedes für die reine unverfälschte Melodie hält, der sehe sich die modernen Uebertragungen in R. von Liliencron's historischen Volksliedern (Nachtrag, Leipzig 1869 Vogel in 8°) an, die in weiter nichts bestehen, als die vorhandenen Noten und Pausen ihrem Werthe nach in Takte einzutheilen; und da der Verfasser dabei mit einer Taktart nicht ausreichte, so griff er zur größten Willkürlichkeit, um nur die Noten in den Takt unterzubringen. Man vergleiche z. B. das Lied Nr. 34, Seite 51: Es wolt ein jeger jagen, wolt jagen

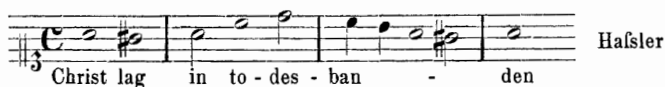
vor jenem holz. Wer da nicht zur Einsicht gelangt, dass wir in der Weise nie zu einem annähernden Begriffe und einer genussreichen Hingabe der alten Liedweisen gelangen, dem gehen die antiquarischen Liebhabereien über die Erkenntniss des wahrhaft Schönen. Wer Freude an hinkenden Cadenzen hat, der kann sich an R. von Liliencron's Uebertragung obiger Melodie Seite 51 hinreichend sättigen:



*) Herr Raym. Schlecht, eine Autorität im Choralgesange, mit dem ich über dasselbe Thema korrespondirte, schrieb mir am 14. Februar 1875: „Ihre Ansicht über das in Frage stehende Thema ist so natürlich und klar, dass ich nicht geahnt hätte, dieselbe könnte je in Frage gezogen werden. Die Notirung einer Melodie in kontrapunktischen Bearbeitungen und besonders in Cadenzen haben wenig Geltung. Das lässt sich an vielen Beispielen zeigen, wenn die Natur des Kontrapunkts nicht dafür hinreichender Beweis wäre. Oft ist die Melodie selbst des Kontrapunkts wegen verschoben, z. B. „Christ lag in Todesbanden“ rhythmisirt Resinarius:



Wäre nun die Melodie nur durch diese eine Bearbeitung bekannt, so müsste man der Ansicht Anderer zufolge, gegen jeden natürlichen Sinn diese widerharige Rhythmisirung lassen. Nicht viel besser ist sie im Gesius zu finden:



dagegen schreibt sie richtig:



wie sie sich bei einer natürlichen Kritik aus den beiden ersten Schreibweisen von selbst ergibt. Da Sie sich auf den gregorianischen Gesang berufen, so will ich auch aus diesem ein Beispiel anführen. Ich verwende dazu die Choralmelodie nach Gra-duale Antwerp. (a), nach Hans Kugelman (b) und Joh. L. Hafsler (c):

Um noch an einem Beispiele zu zeigen, wie mannigfach die Tonsetzer alter Zeit sich die Liedweise dienstbar machten und zu ihrem

a

b

c

a

b

c

nun ist groß

a

b

c

Ueber die durch die kontrapunktischen Melismen und Ligaturen alterirten Melodien führe ich kein weiteres Beispiel an als das Lied: „Da Jesus an dem Kreuze stand“, dessen Melodie hinreichend bekannt ist. Senfl schließt dieselbe in der Weise ab:

Zwecke benützten, theile ich den Anfang eines sehr bekannten alten Liedes in dreifacher Lesart mit, und man wird mir zugestehen müssen, dass nur durch den Vergleich mehrerer Lesarten einer Melodie es möglich ist, die einstige Gestalt derselben wieder zu erkennen und sie in eine dem Originalen annähernde Form zu bringen:

Ott 1534 Nr. 30, 5stim. von Senfl.

Ott 1544 Nr. 15, 4stim. von Senfl.

Ott 1534 Nr. 19, 5stim. von A. v. Bruck.

Es ta-get vor dem wal-de, stand auf, Ket-ter-lein! die ha-sen

, während Gesius schreibt

und Eccard am richtigsten

Die Cadenzen | | | sind

meist nur entstanden durch die (gewöhnlich im Sopran) gebrauchte Quartligatur | 4 # | 3. Im Volksgesange ist sie nicht natürlich. Im Liede „in dulce júbilo“

schreibt Eccard es muss aber heißen , so

-bi-lo

notirt auch das Münchener Gesangbuch von 1586 bei Adam Berg. Der Volksgesang ist allerdings Naturgesang und seine Betonung die Quantität der Silben, aber er steht auch unter dem Gesetze des Rhythmus und zwar eines natürlichen, der von Ligaturen und künstlichen Rückungen nichts weiß, sondern sich im geraden oder ungeraden Takt oder in beiden abwechselnd bewegt. Für letzteren Fall führe ich das Lied „Prinz Eugenius“, oder was Sie mir mittheilen „Wo soll ich mich hinkehren, ich armes brüderlein“ an

etc.

lau - fen bal - de; stand auf, Ket - ter - lein, hol - der bul!

Nach dem festgesetzten Arbeitsplane bei Herausgabe des Ott'schen Liederwerkes war nachfolgende Arbeit meinem verehrten Mitarbeiter Herrn Ludwig Erk zugetheilt worden. Leider war aber derselbe durch anderweitige Berufsarbeiten so in Anspruch genommen, dass er dieselbe ablehnen musste. Um nun die Ausgabe dadurch nicht ins Stocken zu bringen, musste ich dieselbe nothgedrungener Weise ausführen und kamen mir dabei meine schon früher in diesem Fache gemachten Quellenstudien wesentlich zu statten. Herr L. Erk unterstützte mich zwar dabei, auch übersandte ich ihm meine Arbeit zur Durchsicht und habe ihm manche Nachweise und Verbesserungen in den Texten zu danken, doch konnte ich auf seine Einwürfe in Betreff der Wiedergabe der Melodien nicht eingehen. Auch Herrn Dr. B. A. Wagner in Berlin bin ich für seine Belehrung und Unterstützung bei Herstellung der Gedichte großen Dank schuldig, denn seinen philologischen Kenntnissen in der mittelhochdeutschen Sprache habe ich es hauptsächlich zu danken, dass ich mich in dies mir neue Feld so bald eingearbeitet habe.

Berlin, im October 1875.

Rob. Eitner.

Die erste, in moderner Wiedergabe mitgetheilte Melodie, ist das aus den Lesarten gezogene Resultat, oder bei nur einer vorhandenen Lesart die bei den anderen Melodien gemachten Erfahrungen. Darauf folgen die Lesarten in der Originalnotation; ist eine oder die andere mit Taktstrichen versehen worden, so geschah dies nur des leichteren Vergleiches halber. Die Originalnotation des Ott'schen Druckwerkes ist aus der vorliegenden Partitur zu ersehen, wenn man sich die Taktstriche wegdenkt, und ist daher hier nicht aufgenommen worden.

Ach du armer Judas, siehe: O du armer Judas.

Ach Elslein, liebstes Elslein mein, siehe: O Elslein.

Ott 1544, 101.

(Nr. 11 der fünfstimmigen Lieder.)

Melodie in beiden Tenoren im Canon.

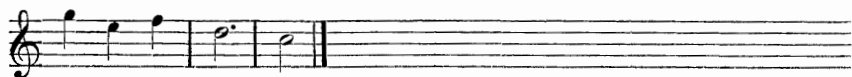
Mathias Eckel.



Ach junkfrau, ir seit wol-ge - mut; in eu - rem pusch wer
ja - gen gut. Do fi - delt er ir, do geigt sie im gar
wun - der - sü - fse, gar leiden*) sü - fse.

Allem Anscheine nach tritt im 2. Theile der dreitheilige Takt ein und würde dann die Melodie so lauten:

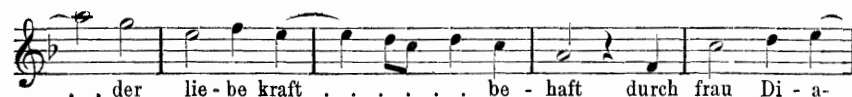
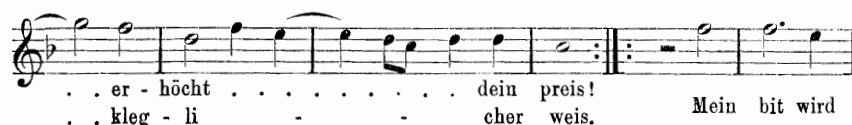
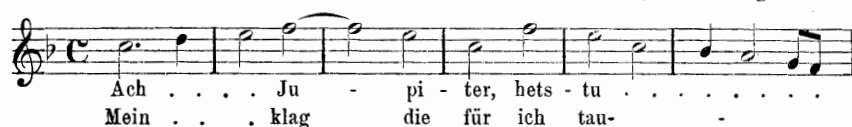
*) leiden, sehr.

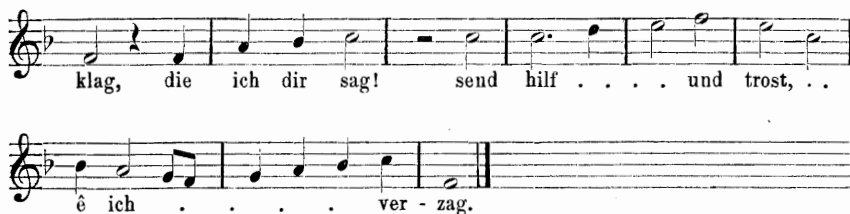


Nur eine Strophe bekannt. In der Partitur ist im Bass, Takt 33 a f g in a e f verbessert worden; auch hat der Discant auf der 1. Zeile den Violinschlüssel fälschlich auf der 3. Linie statt auf der 2.

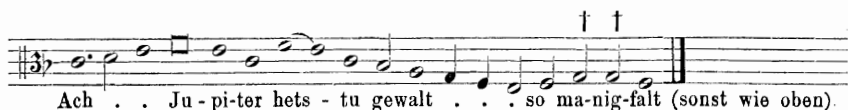
Melodie im Bass.

Ott 1544, 4. Ludwig Senfl.





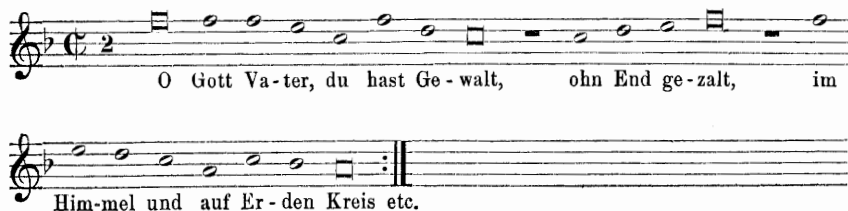
Varianten: Aich (1519) fol. 40; Reuterliedlin 1535, Nr. 33 u. Ms. mus. Nr. 142a fol. 29 in Augsburg, Tenor:



In einem Quodlibet (Schmeltzel 1544 Nr. 6) Tenor:



Herr L. Erk theilt mir folgenden Melodieanfang mit und glaubt, dass dies die alte Volksweise ist (Valentin Babst'sches Gesangbuch von 1564, I. Nr. 48):



1. „Ach Jupiter, hetstu gewalt so manigfalt,
als etwan was erhöcht dein preis!
Mein klag die für ich tausentfalt in der gestalt
vor deinem thron kleglicher weis.
Mein bit wird nit
von dir gewendt, behend
erman ich dich der gir,
do dich schwerlich
der liebe kraft behaft
durch frau Diana zir:

Hör, merk mein klag, die ich dir sag!
 send hilf und trost, ê ich verzag.

2. Das herz in mir hat hart versert mit seinem schwert
 Cupido, der sun Veneris.
 Alls mein geplüt ist ganz verkert und gar verzert,
 herr Mars solehs in mir ieben ist.
 Kein lab ich hab,
 die mich enthalt, erkalt
 ist mir herz, mut und sin.
 Umb hilf ich gîlf
 zu dir, mein trost, den rost
 magst du mir nemen hin:
 Durch all dein ehr, hör mein beger,
 tröst mich, ich hab nicht trostes mer!“

3. Auf deine wort gezimbt mir nicht, gesel, mit icht
 zu antwurten an keinem ort,
 wann niemand ist auf erd verpflichtet, bin ich bericht,
 antwort zu thun auf alle wort.
 Und wer mein lâr,
 du liest darvon: der lôn
 der lieb ist traurigs end!
 Gedenk, bekrenk
 dich selbs nit fast, du hast
 in lieb nie leid erkent.
 Solehs nit beger, es brecht mir schwer,
 sunst ich verlür scham, zucht und êr.

4. „Mein einigs Ein, ich hoff dein zir thu nit an mir
 so übel, als du reden thust.
 Wann leib und gut ich ê verlir, ê ich an dir
 wolt sehen deiner êrn verlust.
 On zucht kein frucht
 die lieb mag han, auch kan
 nit bleiben êr on scham.
 Mein hort, die wort
 Aurioli noch nie
 so streng Lucreciam
 bedunken sein, als dich die mein.
 Was zeichstu mich? ich bin der dein.“

5. Umb sunst, gesel, ist dein beger; was wiltu mer?
 dein suesse wort irren mich nicht.
 Ich setz, ob mir schon zimlich wer in zucht und êr
 zu lieben dich als oft geschicht,
 doch solt und wolt
 ich hüten mich: ich sich,
 der furwitz bringt grofs leid.
 Sapho also
 ihr êr verletzt, auch setzt
 der furwitz manche meid
 in wê und ach, als Diana gschach,
 die Sichein bracht in ungemach.

6. „Ob ich, mein hort, dich weiter bit, ist wunder nit:
 grofs lieb darzu thut zwingen mich,
 dein schön, zucht, weis, geberd und sit, da du mich mit
 gefangen hast gewaltiglich.
 Herzlieb, betrieb
 mich nit so sêr, ich ger
 genad von dir, mein heil.
 Dein hert gefert
 nit lang mehr treib, mein leib
 wurd sunst dem tod zu teil.
 In solche not bracht frau Isôt
 herrn Tristian, der vor leid lag tot.“

7. Nim war, gesell, du hast kein rast und bitst mich fast,
 als solt ich deiner lieb sein fro.
 Kein stete lieb mag han ein gast, als du wol hast
 gelesen in Ovidio.
 Dido also
 betrogen ist, durch list
 wart auch Joles betort,
 Rea, Dea
 nam bösen Ion, Jason
 Medeam auch verfort:
 Drumb ich nit vil in disem spil
 gewinnen noch verlieren wil.

8. „Freuntlicher hort, du klagst dich sêr, wenn solchs nit wer
 geschehen oft von frauen list:

Circes bracht manchen held in schwer, durch weibs gefer
herr Hercules betrogen ist;

Adam der kam
durch weib in not, den tot
Horestes*) auch entpfing.

Sampson ist von
einm weib betort,
grofs mort Semiramis begieng:

Solt darumb ich auch meiden dich,
ich sturb vor leid, glaubs sicherlich!“

9. Von herzen wer ich dir geneigt, so sich erzeigt,
dein herz, als lauten sein dein wort.
So ich in lieb mich gen dir eiget und wurd geschweigt,
beging ich an mir selbs ein mort.

All ding gering
lieb uberwindt, ist blind,
ôn forecht, bedenkt kein end:

Thamar ward gar
verachtet hie, do sie
Amon in lieb erkennt.

Lieb bringt grofs leid nach kurtzer freid,
ist voller angst und sorglichkeit.

10. „Lass ab, mein trost, von solcher klag: es ist am tag,
dass lieb selten ôn leid zergêt.

Was unglück darin würken mag, ich mit dir trag,
als Piramus mit Thisbe têt.

Furwâr, ich spar
kein dienst an dir, solt mir
der tot drumb werden kunt;
mein herz vor schmerz
in lieb erdorrt, mein hort,
mach mich durch lieb gesunt!

Pontum umbfloss manch unfall grofs,
bis Sidonia wart sein genoss.“

11. Dein wort, gesell, hat mich behaft in solcher kraft,
dass ich dir nit versagen wil.

*) Horestes nach dem fl. Blatt.

Lieb acht nit, was ein jeder klafft: ir eigenschaft
in weibes bild ist gar on zil.

Sich umb, ich kumb
dir an dein arm; erbarm
dich mein, ich habs gewagt!
so du mich nu
verliest zuletzt du hetst
ein kleine êr erjagt.

Herzliebster gsell, nit von mir stel,
ich halt mich dein, gê wie es well!

12. „Ach herzigs herz, glaubs sicherlich: dein ja hat mich
in freud gesetzt außs schwerer not“.

Ê ich wolt, lieb, verlassen dich, ê williglich
wolt ich mir selbs welen den tot!

„Ach frau, vertrau
mir bessers zu, ich thu
so schmaechlich nit an dir“.

Gesel, kein fêl
ieh an dir han, sich an,
dein lieb wend nit von mir!

„Ach einigs Ein, dein red lass sein,
du bist, die ich mit treuen mein“.

Quellen. Text: Ott 1544 bis Strophe 4. Arnt von Aich's Liederbuch (1519) 12 Strophen. Fliegendes Blatt, kgl. Bibl. Berlin Yd fol. 7801. Yd 8° 9201, 9206, 9211. (Wackernagel, deutsches Kirchenlied 1841, Abdruck p. 842.)

Musik: Arnt von Aich's Liederbuch (1519) fol. 40 nur Tenorstimme (kgl. Bibl. Berlin) ohne Autor. Melodie gleich Ott. — Reutterliedlin, Frankfurt 1535 Nr. 33 (Rathsbibl. in Zwickau) ohne Autor, 4stimmig, Melodie im Tenor. Vielleicht derselbe Tonsatz wie im Aich. — Ms. mus. Nr. 142a fol. 29 (Stadtbibl. Augsburg) ohne Autor, gleicher Tonsatz wie in den Reutterliedlin.

Korrekturen im Tonsatz. Takt 18 im Bass sind die beiden Viertelnoten d c in f e geändert worden, um die fatalen Quinten mit dem Tenor zu vermeiden.

Aus Tschudi's Handschrift (Stiftsbibl. in St. Gallen. Querquarto

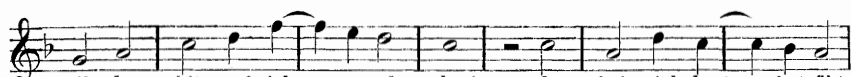
Nr. 463. Beschreibung Monatsh. für Musikgesch. VI, 131) wissen wir, dass das Lied von Adam von Fulda gedichtet ist und vielleicht auch die Melodie von ihm herrührt. Adam's bekannter Tractat *de Musica* (Gerbert III, 329) ist am Ende mit dem 5. November 1490 gezeichnet; er selbst bezeichnet sich als *ducalis musicus* und im 7. Kapitel des 1. Buches nennt er die Musiker Wilhelm Dufay und Antonius de Bufna als seine älteren Zeitgenossen. Dufay soll von 1380 bis 1432 gelebt haben; Adam von Fulda muss demnach 1490 schon in vorgerückten Jahren gewesen sein. Antonius de Bufna ist unbekannt. Von Adam von Fulda's Kompositionen ist nur ein Gesang, den Gla-rean in seinem Dodecachord (1547) veröffentlicht hat, bekannt und zwar p. 262 „O vera lux et gloria“, 4 voc. Sehr wahrscheinlich sind aber auch folgende Lieder von ihm: „Ach Jupiter hetstu gewalt“ im Aich, Reutterliedlin und Ms. 142a; „Ach hilf mich leid und senlich klag“ in Peter Schöffers Liederbuch von 1513, Nr. 1 (Staatsbibl. München) und „Appollo aller kunst ein hort“, vierstimmig, im Aich (1519 fol. 73) und Ms. 142a fol. 32 (Stadtbibl. Augsburg).

Melodie im Tenor.

Ott 1544, 1. Heinrich Isaac.



Ach was wil doch mein herz da - mit! kleg-
Al - lein so ich der zeit ge - denk, mich



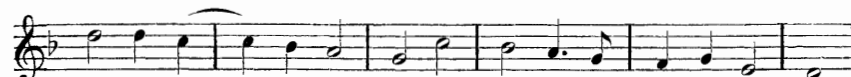
li - cher bit ruf ich und schrei, da - bei mich hart betrübt,
hart be - krenk nach sol - cher freud und meid meins her - zen gir.



und übt mein gmüt durch schwers verlan - gen.
In mir ist all kurz - weil ver-gan - gen,



seit ich mein lust an lie - bes brust nit



bü - ssen mag; das klag ich heim - lich und ver - bor - gen!



Arnt von Aich (1519) fol. 20, o. Autor, Varianten:



1. Ach was wil doch mein herz damit!
 kleglicher bit
 ruf ich und schrei, dabei
 mich hart betrübt, und übt
 mein gemüt durch schwers verlangen.
 Allein so ich der zeit gedenk,
 mich hart bekrenk
 nach solcher freud und meid
 meins herzen gir. In mir
 ist all kurzweil vergangen,
 seit ich mein lust in liebes Brust
 nit büßen mag; das klag
 ich heimlich und verborgen!
 Wan was mein herz het freud und schmerz,
 ein kurze nacht hat bracht
 der tag mir alls zu sorgen.
2. Erkenn doch du, mein edler hort,
 das kleglich wort
 hat mir behaft mit kraft
 all mein begir, mit dir
 tu ich mein willen setzen.

Wie wol du mir genomen bist
 zu diser frist,
 das klag ich ser, je mer
 ich denk daran, und kan
 mich dein doch nit ergetzen.

Darumb ich lig, vil jamers pflig
 oft manche nacht, betracht
 mein ganz verborgen leiden,
 das mich erschreckt und oft erweckt
 zu sorgen viel, noch wil
 ich dich darumb nit meiden.

3. Die hofnung ist mein aufenthalt,
 dass ich den gwalt
 der lieb bezwing und ding
 auf kunftig zeit, das freit
 mich noch allein besunder.

Ob ich das zil erharten muss,
 wunsch ich mein grufs
 dir alzeit hin, und bin
 mit solcher gir zu dir
 ganz ellend, ist kein wunder.

Wie möcht dan sein, dass ich mich dein
 nit freuen solt, ich wolt
 fur dich alweg aufgeben,
 herz liebste frau, der glich ich trau,
 du tust dein fleifs, der weis
 in meinem dienst zeleben.

Quellen. Text: Ott nur 1. Strophe, dagegen Aich (1519, fol. 20)
 3 Strophen, ebenso die Reutterliedlin von 1535 Nr. 29.

Musik: Arnt von Aich's Liederbuch fol. 20 nur Tenorstimme (ohne
 Autor). Melodie bis auf Kleinigkeiten gleich Ott. — Reutterliedlin,
 Frankfurt 1535 Nr. 29, 4stim. ohne Autor. Melodie gleich Aich; der
 Tonsatz ist ein anderer als der von H. Isaac.

Ott 1544 Nr. 96

(Nr. 6 der fünfstimmigen)

Ludwig Senfl.

Melodie Tenor I.



Aus gu - tem grund . . . von mund ich sing und sag, dass
kein mensch mag . . . ir höf-lich zucht be - schrei-
ben; man muss sie las - sen blei - ben ein zier der schö-nen
wei - ben.

1. Aus gutem grund von mund
ich sing und sag, dass kein mensch mag
ir höflich zucht beschreiben;
man muss sie lassen bleiben
ein zier der schönen weiben.
2. Nit hie allein, ich mein,
wird sie gepreist. Ir güt beweist;
dan sie kan lob erjagen,
der gleichen bei meinen tagen
vor nie hab hören sagen.
3. Nacht, tag und zeit, so weit
ich immer kan on abelan
sol ir das lob beschehen.
Von wem sie wird gesehen,
der muss ir guts verjehen.*)

Quellen. Text: Ott mit Forster, 5. Thl. 1556 Nr. 42, übereinstimmend, ebenso die Musik.

Der Klavierauszug ist eine Sekunde höher transponirt worden, um dadurch anzuzeigen, in welcher Tonhöhe das Lied zu singen ist.

*) mhd. verjēhen, eingestehen, zuerkennen.

Melodie im Tenor.

Ott 1544, 9. Ludwig Senfl.

Der ehlich stant ist billich gnant ein Sa-cra-ment; solchs
ich be - kent an - fangs meinr eh, dar - auf ich steh, und
gib Got preis mit höchstem fleiß, von herz und gir, drumb
dass er mir nach bschlossem rat be - schaffen hat mein
hold - se - li - ge Ja - co - bê

1. Der ehlich stant ist billich gnant
ein Sacrament; solchs ich bekent
anfangs meinr eh, darauf ich steh,
und gib Got preis mit höchstem fleiß,
von herz und gir, drumb dass er mir
nach bschlossem rat beschaffen hat
mein holdselige Jacobê.
2. Deshalben ich von herzen mich
der gnad erfreu, und bit dabei
umb glück und sig, gleich rechtförmig
gut regiment. Sein gwaltig hent
beschütz mein kind, alls hofgesind,
auch unterthan: doch zu voran
mein holdselige Jacobê.
3. Vor unfals gfar gnedig bewar
mich hie und dort, auf dass ich fort
nach deiner lër mit foreht und êr

lebe sitlich. Darnach tröstlich
 an meinem end den Engel send,
 der bhüt die sêl vor pein und quel,
 mein und meiner liebsten Jacobê.

Quellen. Text: Ott 3 Strophen, Georg Rhaw, 123 Lieder 1544
 Nr. 117 nur die 1. Strophe.

Musik: Derselbe Tonsatz in obigem Werke von Rhaw (Partitur
 in v. Winterfeld's Evang. Kirchengesg. B. I Nr. 9 mit mehrfachen
 Fehlern).

Im Alt des Ott'schen Druckwerkes steht Takt 37 bis 38 c c (ff),
 wir haben nach Rhaw eine ganze Note daraus gemacht.

Melodie im Tenor.

Ott 1544, 11. L. Senfl.



Dich mei-den zwingt, durchdringt schmerzlich . . all
 Mein herz das ringt und bringt mir leid, . . grofs



mein ge-blüt, dass ich . . nach dei - ner
 un ge-müt,



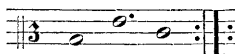
güt in sênen tob und wüt.

1. Dich meiden zwingt, durchdringt
 schmerzlich all mein geblüt.
 Mein herz das ringt und bringt
 mir leid, grofs ungemüt,
 dass ich nach deiner güt
 in sênen tob und wüt.
2. Vil mêt der last on rast
 durch kunst nit ringer sein;
 so fürcht ich fast, du hast,
 herzlieb, mich gar in pein

verlan. Ich bin doch dein,
ewig sunst niemand mein.

3. Tû nicht dein zucht in flucht
davon mir wenden schlecht,
du reine frucht! Mein sucht
noch wol zu freuden brecht
in liebe deinen knecht;
dir bleib am end gerecht.

Derselbe Tonsatz und Text ist abgedruckt im Forster, 4. Thl. 1556 Nr. 6 (Partitur in den Monatsheften f. Musikgesch. Berlin 1871, III p. 183). Bei der Herstellung der Partitur ist mehrfach die Forster'sche Ausgabe benützt worden; so steht Takt 13 im Alt bei Ott:



Takt 16 im Discant:



und Takt 19:



während bei Takt 21 und 22 im Alt und Tenor die Ott'sche Lesart beibehalten ist.

Der Satz gehört mit zu dem Besten und Reizendsten, was uns von Senfl aufbewahrt ist. Melodie und Tonsatz sind wie aus einem Guss. Keine Stimme ist unbedeutend, sondern nimmt Theil an der lieblichen und beweglichen Tenor-Melodie, die ohne Zweifel Senfl auch erfunden hat. Ich möchte den Beweis hierfür darin suchen, dass die Melismen so unbedingt zur Melodie gehören und einen wesentlichen Bestandtheil derselben bilden, dass sie nicht als eine spätere Zuthat des Kontrapunktisten bei Benützung der älteren Melodie anzusehen sind. Eine solche Melodie wird auch nie in den Volksmund übergehen.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 40. L. Senfl.



Dort o - ben auf dem ber - ge, döl-pel, döl-pel,



1. Dort oben auf dem berge
 dölpel, dölpel, dölpel, dölpel, berge,
 |: da stêt ein hohes haus; :|
2. Da gênd wol alle morgen
 dölpel, dölpel, dölpel, dölpel, morgen,
 |: drei hüpsche Freulein aus*). :|
3. Die erst die ist mein schwester,
 dölpel, dölpel, dölpel, dölpel, schwester,
 |: die ander ist mir gefreundt. :|
4. Die drit die hat kein namen
 dölpel, dölpel, dölpel, dölpel, namen,
 |: die muss mein eigen sein. :|

Die einzige Quelle ist Ott's Sammelwerk aus der auch Uhland das Gedicht mittheilt (Volkslieder Nr. 21 B), dasselbe aber in freier Weise umformt. Reissmann (das deutsche Lied 1861 Nr. 14) theilt die Melodie mit, ändert aber das c im 10. Takt in cis und macht im vorletzten Takt aus f ein e. Die Wiederholung der 2 letzten Takte ist oben weggeblieben.

Melodie anfänglich im Discant,
 dann im Tenor.

Ott Nr. 23. L. Senfl.



*) Ott „ein“.



1. Ein Abt den wöll wir weihen,
ist aus der maßen gut;
ein Kloster wöll wir bauen ¹⁾
ligt so in großer armut.
Darinne wont manicher Bruder ân ²⁾ bar gelt:
unser Orden regiert in aller diser welt.
2. Und wollt ir herren wissen,
wie unser Orden sei gestalt?
und der in unsern Orden wil,
dass er kein pfenning bhalt.
Allzeit zerrissen, nackend, barfuß sol er gan;
was sol der Bruder für ein seltsame gugel ³⁾ han!
3. Ein narren kappen zimbt im wol,
wie sol sein gugel sein.
Zerissen kleider stend im wol,
darin er wol erscheinen.
Schmarotzen, betteln tut uns armen Brüdern wol,
trachten nur, dass wir tag und nacht werden vol.
4. Da kam ein Bruder bald herfür,
fragt: was mein Orden sei?
Drei würfel zucket ich herfür
und warf zink, ⁴⁾ quater, drei.
„Du magst mir wol ein rechter Bruder im Orden sein!“
Er schloss mir auf und liefs mich in sein klösterlein.

¹⁾ bauen, bewohnen. ²⁾ ân, ohne. ³⁾ Gugel, Kappe, Kapuze ⁴⁾ zink = cinque.

Uhland (Volksl. Nr. 209) theilt das Gedicht nach obiger Quelle mit, verglichen mit Ochsenkhun's Tabulaturbuch, Heidelberg 1558, Bl. 76 b und Melch. Schaerer's Gesang mit 3 St. Nürnberg. 1602, Thl. 3, Nr. 14. In den beiden letzten Sammlungen fehlt Str. 4. Fischart (Geschichtsklitterung 1590, c. 4 p. 86) bringt nur die 1. Str. Außerdem theilt es noch Hoffmann von Fallersleben in seinen Gesellschaftsliedern (II, 245) nach Ochsenkhun mit. Reissmann (Das deutsche Lied, 1861 Nr. 15) zieht aus obiger Quelle die Melodie, bringt dabei aber die Wiederholung des 1. Thls. in rhythmische Unordnung und schreibt im vorletzten Takte c statt b. Ott hat im Tenor (Takt 8), gleichlautend wie im Discant (T. 2), 4 halbe Noten d gesetzt, da aber die Tenor-Melodie im halben Takt beginnt, so habe ich dieselbe genau dem Discant nachgebildet, wodurch auch die Textsilben mit der Anzahl der Noten übereinstimmen. Reissmann hat dies übersehen und kommt daher auf die wunderliche Rhythmisirung. Der Tonsatz im Ochsenkhun (1558 Bl. 76 d) ist derselbe wie im Ott.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 63. L. Senfl.

Ein alt bös weib, run - zelt am leib nach gemei-ner

art, helt wi - der - part stêt i - rem man, der ir nit

kan zu gfal - len sein, er tû dan, was . . sie wöl, . .

. . . . al - lein.

1. Ein alt bös weib, runzelt am leib
nach gemeiner art, helt widerpart
stêt irem man, der ir nit kan
zu gefallen sein
er tû dan, was sie wöl, allein.

2. Al stund zu feld ligt sie ân gelt;
umb ein wort drei, mit großem gschrei
gibt sie oft dir; kein streich an ir
nit helfen wil.
Der wol angêt, ist nicht zu vil.

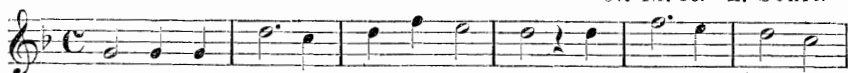
3. Recht als ein ber brumbt sie daher;
wie an der sau die bôrster rauh,
also ir hâr; zurrût empor
den bock sie reit,
damit erbelt sie manchen streit.

4. Kein wunder, ob mancher drob
oft fleucht darvon. Ein böser lôn
umb ein alt weib! lumpet am leib,
kalt, ongestalt¹⁾,
als obs der teufel het gemalt.

Die Melodie habe ich hier genau nach der Vorlage wiedergegeben obgleich sie mehrfache rhythmische Störungen aufweist, so im Takt 4 5, Takt 9, 10 und der Schluss. Obgleich der Periodenbau klar zu Tage liegt, so ist doch hier, bei nur einer Vorlage, nicht zu erkennen, welche Noten die unwesentlichen sind und den Rhythmus stören.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 36. L. Senfl.



Ein junkfrau mir ge - fal - len têt, für an-der'n frau - en
Mit der kam ich eins mals . . in red, ob ir nit bschech miss-



al - len.
fal - len, so wolt . . ich sie eins morgens frü

¹⁾ ongestalt, missgestalt.



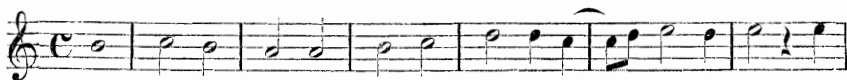
1. Ein junkfrau mir gefallen têt
 für andern frauen allen.
 Mit der kam ich eins mals in red,
 ob¹⁾ ir nit bschech²⁾ missfallen,
 so wolt ich sie eins morgens frü
 zu rechter zeit aufwecken.
 Sprach sie zu mir: „Unkeck seit ir,
 ir tût mich nit erschrecken!“
2. Das nim ich alls in gutem an
 mit fleifs mich darnach richten.
 So sie mich wil zum wecker han,
 wil ich mich des verpflichten.
 Alls was ir gfiel, das wer mein will
 nach irem gfallen leben.
 Sunst anders kein', dan die allein,
 nach der mein herz tût streben.
3. „Unkeck, unkeck wil ich nicht sein,
 wie du mich hast geheifsén.
 Darumb, herzlíeb, gedenk ich dein,
 und wil mich des befeífsén.
 Ob ich die zeit, eh ich hinreit,
 von dir jetzt mócht erfahren;
 so wil ich mich, glaub sicherlich,
 kein tag noch nacht nicht sparen“.

Hier ist nur zu erwáhnen, dass in der Partitur im Tenor, Takt 13, eine halbe Taktpause hinzugefügt werden musste.

¹⁾ ob, wenn ²⁾ beschehen, durch höhere Schickung sich ereignen.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 76. L. Sen fl.



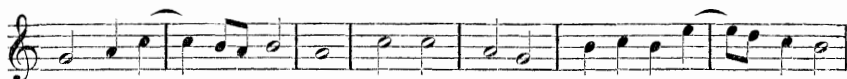
El - lend bringt pein dem her - zen mein, . . . , . . so
mein herz schreit ach vor leid . . . der sach, der



ich dich, lieb, muss mei - den;
klaf-fer tut mich nei - den: Mit



sei - ner macht hat er mich bracht . . in trau-ren und

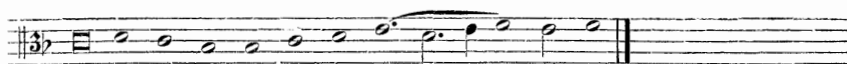


schmer zen. Dass er erblind', der mirs nit günt; . . .



. . das wünsch ich im . . von her - zen.

Quodlibet im Schmelzel 1544 Nr. 6, Tenor:



Ellend bringt pein dem jungen her - zen mein.

1. Ellend bringt pein dem herzen mein,
so ich dich, lieb, muss meiden;
mein herz schreit ach vor leid der sach,
der klaffer tut mich neiden:
Mit seiner macht hat er mich bracht
in trauren und in schmerzen.
Dass er erblind', der mirs nit günt;
das wünsch ich im von herzen.

2. „Lass drumb nit ab, mein stolzer knob,
 ker dich nit an des klaffers schwatz;
 bleib alweg mein, als ich bleib dein,
 du schöner anserwelter schatz!
 Kum her zu mir mit ganzer gir,
 mein herz tut nach dir streben:
 ganz eigen dein ja wil ich sein,
 dieweil ich hab dasleben.

3. Schöns lieblichs bild, in treuen mild
 hastu mein herz besessen.
 All stund und tag treib ich mein klag,
 ich kan dein nicht vergessen.
 Stets wer mein will bei dir in still
 nach lust, herzliebster trost, zu sein:
 Glück füg und schick, all augenblick
 wünsch ich mich dir ins herz hinein.

Quellen: Forster 3. Thl. 1549 Nr. 79, Tonsatz und Gedicht gleich Ott. Peter Schoeffer (Liederbuch s. a. 1536) Nr. 43 und Forster 1. Thl. 1539 Nr. 92 dasselbe Gedicht und Melodie, der Tonsatz dagegen von Benedictus Ducis. Ott und Schoeffer geben nur 2 Strophen, Forster beidemale 3 Strophen. Das Gedicht noch fliegend. Blatt Yd 8° 9575 kgl. Bibl. in Berlin. Bemerkenswerthe Varianten sind Str. 2, Vers 3:

Bleib alzeit mein, so spricht der Reim.

Im Ott'schen Drucke fehlt im Tenor, Takt 8, das zweite a und ist nach Forster eingefügt worden.

Ogleich die Melodie mehrfache rhythmische Rückungen und Dehnungen aufweist, habe ich doch nirgends etwas geändert, da bei Streichung der einen Ligatur dann sämtliche fallen müssen und schliesslich nur ein Gerippe übrig bleibt. Ob dies die damals sehr beliebte und als „Ton“ über Gedichten oft verzeichnete Melodie ist, kann ich nicht entscheiden, jedenfalls aber ist sie dann nicht in obiger Form gesungen worden.

Elslein, liebstes Elslein mein, siehe: O Elslein.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 54 und 55. L. Senfl.

Ent - laubet ist der wal - de gen di - sem win - ter
 be - raubet wird ich bal - de mein liebs, das macht . . . mich

kalt,
 alt. Dass ich die schön muss mei - den, die mir ge - fal - len

tut, bringt mir heim - li - ches lei - den und macht mir schwe -

- - ren mut.

I. Gassenhawerlin 1535 Nr. 1 von H. Heugel.

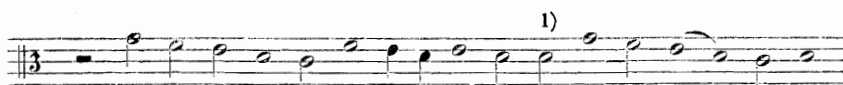
Entlaubet ist der wal - de gen di - sem win - ter kalt,
 beraubet wird ich balde meins liebs, das macht . . . mich alt.

Dass ich die schön muss mei - den, die mir gefal - len

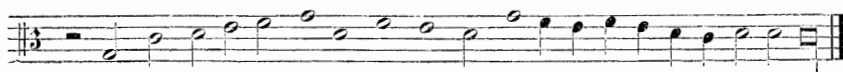
tut, bringt mir heim - li - ches lei - den, und macht mir schwe - ren mut.

II. Schöeffer 1536 Nr. 42 und Forster I, 1539 Nr. 61 von Thomas Stoltzer.

Ent - lau - bet ist der wal - de gen di - sem win - ter kalt,
 be - rau - bet wird ich bal - de meins liebs, das macht mich alt.



dass ich die schön muss mei - den, die mir ge - fal - len tut,

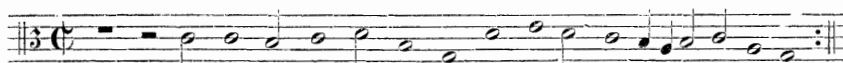


pringt mir manchfältig leiden, macht mir fast schwe - ren mut.

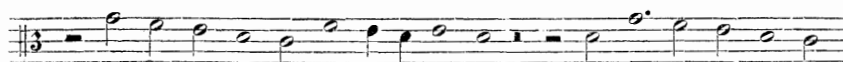
1) Forster ändert an Stoltzer's Niederschrift:



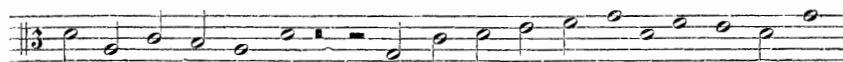
III. Forster III, 1549 Nr. 5 von Othmayr.



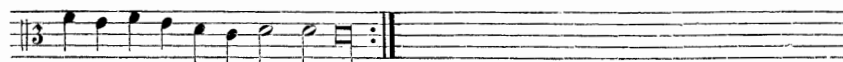
Ent-lau-bet ist der wal - de gen disem win - ter kalt,
be-rau-bet wird ich bal-de meins liebs, das macht . . mich alt.



Dass ich die schön muss mei - den, die mir ge - fal - len



tut, ge - fal - len tut, bringt mir vil heim-lich leiden da - zu ein schwe-



- - - ren mut.

IV. Bicinia 1545, II Nr. 93 ohne Autor. Die Unterstimme ist zwar im Wesentlichen mit obigen Lesarten übereinstimmend, doch ist die Melodie vielfach mit ausgedehnten Melismen versehen. Einen Abdruck beider Stimmen ist im Ambros (Gesch. d. Mus. II, 285) zu finden und verweise ich auf diesen.

V. Das Lochheimer Liederbuch (Chrysander's Jahrbücher II, 118, Tenor) enthält eine andere Melodie, auch ist der Text nur in der

1. Strophe dem Sinne nach übereinstimmend, während die übrigen 5 Strophen anders lauten.

Ein interessanter Aufsatz von W. Dehn über diese Melodie, nebst dem Abdruck von 5 Tonsätzen aus Gerle's Musica Teusch für Laute, 1532, Ott's Liederbuch 1544 Nr. 54 und 55, Forster's Liederbuch 1539 Nr. 61, Rhan's Bicinia 1545, II Nr. 93 und der geistlichen Umdichtung „Ich dank dir lieber Herre“ befindet sich in der Zeitschrift „Cäcilia“ 1846 (Mainz bei Schott) Seite 178. (Gerle's Arrangement für Laute ist nach Stoltzer's Tonsatz.)

1. Entlaubet ist der walde
 gen disem winter kalt,
 beraubet wird ich balde
 meins liebs, das macht mich alt.
 Dass ich die schön muss meiden,
 die mir gefallen tut,
 bringt mir heimliches leiden,
 und macht mir schweren mut.

2. Was lest du mir zu letze,
 mein schöns brauns meidelein,
 das mich die weil ergetze,
 so ich von dir muss sein?
 Hofnung tut mich ernerren,
 nach dir so werd ich krank,
 tu bald herwieder keren,
 die zeit ist mir zu lang.

3. Sei weis, lass dich nit affen¹⁾,
 der klaffer sein zu vil;
 halt dich gen mir rechtschaffen,
 treulich dich warnen wil.
 Hüt dich vor falschen zungen,
 darauf sei wol bedacht
 Sei dir, schöns lieb, gesungen
 zu tausent guter nacht.

¹⁾ affen, zum Narren haben.

Das Gedicht muss einstmals sehr verbreitet gewesen sein, denn bis heute sind uns noch viele Abdrucke davon erhalten, so im Ambraser Liederbuch 1582 Nr. 16, im berliner Liederbuch (o. Ort) 1582 Nr. 68, in fliegenden Blättern (vgl. Bibl. in Berlin Yd 8° 9287, 9672, 9676). Uhland (Volksl. Nr. 68) theilt noch andere Drucke und Handschriften mit.

Die uns erhaltenen Tenore aus mehrstimmigen Tonsätzen habe ich oben mitgetheilt. Sie sind im Wesentlichen, d. h. in den Tonschritten, fast übereinstimmend, doch in der rhythmischen Gliederung sehr abweichend. Die Melodie ist vielfach in modernen Werken abgedruckt, so im Winterfeld, evang. Kirchengesang I, 59, Becker, Liederbuch II, 9, Schneider, Gesch. des Liedes II, 161, Reissmann, Gesch. des Liedes Nr. 9 und Musikgesch. Bd. II, 34, doch scheint den Verfassern nur eine oder die andere Lesart vorgelegen zu haben, denn keiner gelangt zu einer befriedigenden Lösung. Die uns erhaltenen Lesarten stehen alle im geraden Takt und doch, besonders wenn man die unter III mitgetheilte Lesart genauer zergliedert, tritt der ungerade Takt deutlich zu Tage. Die Erscheinung ist nicht ungewöhnlich, dass die alten Komponisten die Taktart nach Gefallen änderten, schon in der Einleitung zu den Melodien (Seite 96) habe ich ein ähnliches Beispiel mitgetheilt. Die vier uns erhaltenen Niederzeichnungen können daher nicht unbedingt maßgebend sein — wie viele mögen der Zeit zum Opfer gefallen sein — wenn ich daher den Versuch gemacht habe die Melodie im ungeraden Takte herzustellen und dadurch sowohl mehr Fluss und Zusammenhang erreicht, als auch die ihr inne wohnende Lieblichkeit zu besserem Ausdrucke gebracht habe, so möge man dies eben nur als einen Versuch auf dem nur wenig bebauten Felde aufnehmen. Vielleicht findet sich Ein oder der Andere, den die Melodie in dieser Darstellung ebenso befriedigt als mich. Der Ott'sche Druck weist mehrfach das Tempus imperfectum ohne Strich (E) auf, der von uns ergänzt worden ist.

Melodie im Tenor.

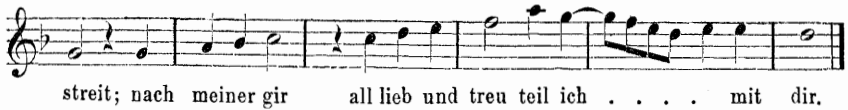
Ott Nr. 38. L. Sen fl.



E. schön und zart, von ed - ler art, er - zeigt hast dich .



. . gen mir freuntlich. Was das be - deut, bleib mir der



1. E. schön und zart, von edler art
erzeigt hast dich gen mir freuntlich.
Was das bedeut, bleib mir der streit;
nach meiner gir
all lieb und treu teil ich mit dir.
2. Sech ich, dass ich gelück für sich
kert auf mein fart, obs mich schon hart
wolt kommen an: leit mir nit dran,
in freuden reich
wie dus nur wilt gilt mir geleich.
3. Lieb hat kein mafs! bedenk fürbass
die sach. Ich mein nur dir allein
aus ganzer gnad; so wers doch schad,
dass ich dich liefs.
Schöns meidlein fein, hab kein verdrieß!

Melodie im Discant, von Takt 30
ab im Bass, Takt 44 ab im Tenor
und Takt 58 abermals im Discant.

Ott Nr. 45. Heinrich Isaac.



Es het ein baur ein töchter - lein, das wolt nit lenger ein meidlein



sein. Du schöne mein Ma - ruschka! in dem el-lend lass ich dich nit.

Es het ein baur ein töchterlein,
das wolt nit lenger ein meidlein sein.
Du schöne mein Maruschka!
in dem ellend¹⁾ lass ich dich nit.

¹⁾ ellend, die Fremde.

Hier haben wir das belehrendste Beispiel vor uns, in welcher Weise die alten Meister sich die Melodie dienstbar machten, und in dem einen Tonsatze haben wir alles Material vereint, was sonst erst aus den verschiedensten Werken zusammengelesen werden muss. Isaac treibt ein tändelndes Spiel mit der Melodie: er führt sie in ihrer unverletzten Reinheit vor (Tenor, Takt 44—56), dann mit einer geringen Variante (Bass, Takt 30—42) über die Zweifel herrschen können, ob sie nicht die ursprüngliche Lesart sei, und zwar betrifft es Takt 33 und 34, also den 4. und 5. Takt der Melodie, und könnte man wohl geneigt sein der Lesart des Basses den Vorzug zu ertheilen, da der 2. Vers hier analog dem ersten einsetzt, nämlich



Die übrigen Einsätze der Melodie weisen die mannigfachsten Veränderungen auf, theils in Dehnungen der Noten, theils in Einfügung von Melismen, theils in Cadenzformeln. Am Schlusse erfasst sie nochmals der Discant und führt sie mit wenig Aenderungen, die aber gerade recht lehrreich sind, bis zum Ende. Man vergleiche hiermit die Wiedergabe der Melodie in Schneider's Gesch. des musik. Liedes (II, 167).

Im Tonsatze sind von uns folgende Noten geändert worden: Discant, Takt 36 steht im Ott  Takt 45 heisst die 2. Note d statt fis. Alt, Takt 66:



In Forkel's Geschichte der Musik (II, 676) befindet sich derselbe Tonsatz in Partitur.

Melodie im Discant und Alt
im Canon in der Quint.

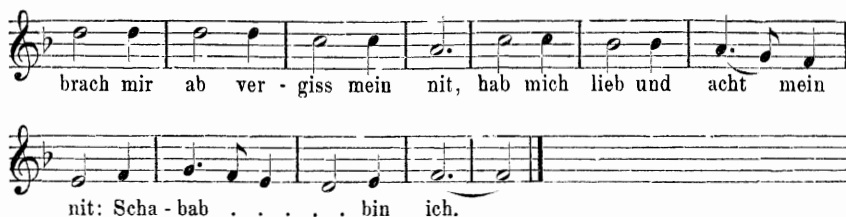
Ott Nr. 91 (Nr. 1 der fünfst.)
L. Senfl.



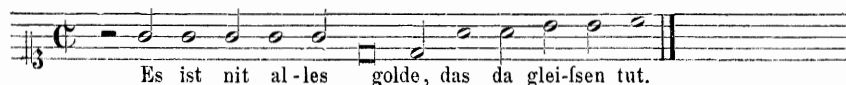
Es ist nit al - les gol - de, und das da glei - sen tut;
ich bin dir nit gar hol - de, das macht dein u - ber - mut.



Schabab ist mir ge - wach - sen ein gan - zer gar - ten vol. Ich

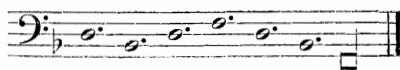


Quodlib. Schmeltzel 1544 Nr. 11. Discant:



Es ist nit alles golde,
 und das das gleißen¹⁾ tut;
 ich bin dir nit gar holde,
 das macht dein übermut.
 Schabab²⁾ ist mir gewachsen
 ein ganzer garten vol.
 Ich brach mir ab vergiss mein nit,
 hab mich lieb und acht mein nit,
 Schabab bin ich.

Aenderungen im Tonsatz sind folgende vorgenommen worden:
 Takt 15 im Bass a statt b. Takt 29 im Tenor II, 1. Note g statt e.
 Takt 25 bis 40 im Bass steht fälschlich der Schlüssel auf der 3. statt
 4. Linie. Bass, Takt 50 bis zum Ende ist so notirt:



Melodie im Tenor.

Ott Nr. 6. L. Senfl.



¹⁾ gleißen, glänzen. ²⁾ das Schabab, Achilleskraut, Euphrasia officinalis, bei deren Blüte es mit dem Sommer schon schabab (zu Ende) zu gehen pflegt.



1. Es jagt ein jäger gschwinde
dort oben vor dem holz;
mit seiner schnellen winde
fand er ein wild, was stolz.
Auf einer weiten heiden,
da er das wild ersach,
mit seinen winden beiden
hetzt er im hinden nach.
„Vom gspür wil ich nit scheiden“,
der selbig jäger sprach.
2. Das wild hat keinen namen,
da ichs bei nennen wil;
aus adelich gezamen¹⁾,
gibt er der kurzweil vil.
Sein euglein sind im gschwinnet,²⁾
darin man sich ersicht;
der mund vor röte brinnet,
darmit sich jäger geschwicht,³⁾
ob glück dem jäger ginnet,
darauf lag sein gedicht.
3. Sein horen er erschellet,
dass in dem wald erhall.

¹⁾ gezamen, mhd. gezaeme, das hübsche Ansehen, daher aus adelichem Ansehen. ²⁾ geschwinnet, von geswinden, mir entschwindet die Besinnung, das Augenlicht, daher hier dem Sinne nach, es vergeben mir die Sinne. ³⁾ geschwicht, von geschiche, Verlust, daher hier der Jäger hat sich geschändet, blamirt.

Das wild was wol gestellet,
 sprung uber berg und tal,
 bis dass ers nider fellet
 bei einem brünlein rein;
 er auch ganz stet nach stellet
 dem edlen gspüre sein.
 Den spür es auserwelet;
 das bracht das gwild in pein.

Das Gedicht liegt in mehreren Lesarten vor: kgl. Bibliothek in Berlin Ms. germ. 4° 709 Nr. 35 und im Einzeldruck Yd 7804 fol. Bl. 19 und fol. 21. Die beiden letzten Drucke tragen die Ueberschrift: Ein newes lied von einem Jeger. In dem thon als | man singt das frawen lob. Der wald hat sich | entlaubet | gedenken macht mich alt. | Das Gedicht besteht dort aus 11 Strophen, jede zu 6 Versen, so dass aus je einer Strophe obigen Gedichtes zwei entstanden und zur ersten Hälfte je zwei Verse hinzugefügt sind. Auch die Ordnung der Strophen ist eine andere und treten später neue hinzu. Die letzte lautet:

Obs wider zusammen kamen,
 dasselbig waifs ich nicht.
 Jörg Graff heift er mit namen,
 der machet das gedicht,
 als jn der Jeger Schrot den dreck
 von Bissigen hat bericht.

Einen Abdruck des elfstrophigen Gedichtes findet man im Weimarer Jahrb. IV, 434 von Hoffmann von Fallersleben. Siehe auch Emil Weller, Annalen I, 213 (circ. 1530).

Die Wiedergabe obiger Melodie vergleiche man mit dem Tenore in der Partitur und urtheile, ob meine Uebertragung sinngemäß ist. Reissmann, Geschichte des Liedes 1861 und 1874 theilt die Melodie einmal im $\frac{3}{4}$ und das anderemal im $\frac{6}{8}$ Takt mit; ohne den Senfl'schen Tenor genau zu kopiren, gehen doch die Aenderungen nicht so weit, dass sie die Symmetrie der Perioden herstellen. Noch sei erwähnt, dass das im Forster 2. Thl. Nr. 10 befindliche Lied „Es jagt ein jeger vor dem holz“ und ebendort Nr. 17 „Es wolt ein jeger jagen“, sowohl andere Gedichte wie andere Melodien sind. Letztere ist in den historischen Volksliedern von v. Liliencron, Nachtrag p. 51 zu finden.

In der Partitur sind folgende Noten geändert worden: Alt, Takt 8, 1. Note e in f. Bass, T. 37, 1. Note c in d.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 8. Oswalt Reytter.

Es ligt ein haus im O-ber-land, das ist gar wol er-bau -
 - et, da reit der herr von Falckenstein auf seinem braunen
 gau - le, ja gau - le.

Forster, 2. Thl. 1549 Nr. 77. Tenor. Tonsatz 4stim. von Caspar Othmayr.

Es ligt ein schlos in O - ste-reich, das ist gar wol er-
 bau - et von zimmet und von ne - ge - lein:
 wo findt man solche mauren, ja mau - ren?

Berliner Liederbuch, Ms. mus. Z 98 in 4°, 3 Stb., 15. Jahrh. (vgl. Bibl. Berlin). 3stim. Melodie im Discant (Bog. c 4), Text fehlt, aufser dem Anfang:

Es leyt ein schlofs in oe-ster-reich.

Es ligt ein schloss im Oberland,
 das ist gar wol erbauet,
 da reit der herr von Falckenstein
 auf seinem braunen gaule, ja gaule.

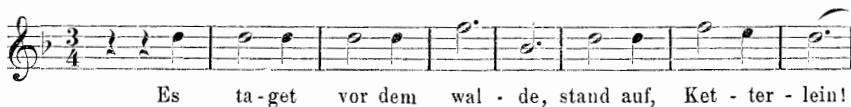
Uhland (Volksl. Nr. 124B) theilt ein Gedicht von 13 Strophen mit „Es ligt ein schloss in Hessenlant“, welches mit obigem zwar nur wenig Aehnlichkeit hat, doch das gleiche Versmafs aufweist. Auch Nr. 125 hat Aehnlichkeit und zählt 17 Strophen. Ebenso verschieden wie die Texte sind auch die Melodien, deren ich drei oben mittheile. Ott und Forster stimmen in vielfacher Weise überein, während die älteste Quelle aus dem 15. Jahrh. nur den Anfangs- und Endton gemein hat. Auch in den Sonterliedekens von 1540 ist Psalm 6 überschrieben: Nach der Melodie „In oostenrijck daer staet een stadt, ti is so wel ghecieret“, doch hat die Melodie mit keiner der obigen eine Aehnlichkeit.

Der Klavierauszug unter der Partitur ist eine Terz höher transponirt worden, um dadurch anzuzeigen, in welcher Tonhöhe das Lied zu singen ist.

Melodie im Tenor.

Ott. Nr. 15 u. 97 (Nr. 7 der 5st.)

L. Senfl.



Ott 1544 (Nr. 9 der fünfstim.) Discant II.

L. Senfl.

Es taget vordem wal-de, stand auf, Ket-ter - lein! die hasen laufen bal - de; stand auf, Ket - ter-lein, hol - der bul! Hei - a - ho! Du bist mein und ich bin dein! stand auf, Ket-ter - lein!

Ott 1544 Nr. 108 im 2. Disc. (Nr. 5 der 6stim.)

L. Senfl.

Es ta-get vordem wal - de, stand auf, Ket - ter - lein! die vo-gel sin-gen al - le; stand auf, Ketter - lein, hol - der bul! Hei - a - ho! Du bist mein und ich bin dein! stand auf, Ket - ter - lein!

Forster, 5. Thl. 1556 Nr. 43, im Tenor; 5stim. von L. Senfl.

Es ta-get vor dem wal - de, stand auf, Ketter - lein! die ha-sen laufen bal - de; stand auf, Ket-ter-lein, holder bul! Du bist mein und ich bin dein! stand auf, Ket-ter - lein!

Ott 1534 Nr. 19 und Forster 5. Thl. 1556 Nr. 46, im Disc. I, 5stim.
von Arnold von Bruck (in der Originalnotation).

Es ta - get vor dem wal - de etc.

Quodlibet, Schmeltzel 1544 Nr. 10 im Alt, 4stim. ohne Autor.

Es ta - get vor dem hol - ze etc.

Ott 1534 Nr. 30. Melodie im Discant und Vagans. 5stim. von Senfl.

Es ta - get vor dem wal - de etc.

Es taget vor dem walde
stand auf, Ketterlein!
die hasen laufen balde;
stand auf, Ketterlein, holder bul!
das heiaho!
Du bist mein und ich bin dein!
stand auf, Ketterlein!

Bei Mittheilung der verschiedenen Lesarten der Melodie ist zugleich die Quellenangabe verzeichnet, und habe ich bereits in der Vorrede zu den Melodien (S. 96) dieselbe als besonders geeignet angeführt, meine dort ausgesprochenen Ansichten mit Beweisen zu belegen. Die vermehrte Quellenmittheilung wird derselben noch größeren Nachdruck verleihen.

In der Partitur von Nr. 15 sind im Discant, Takt 11 und 22 aus der Brevisnote a zwei Semibreves von uns gemacht worden. Im Tenor, Takt 13 heisst es im Ott $\square e$ und in Nr. 97, Takt 4 im Disc. II: $\square e$.

Melodie bis Takt 20 im Tenor,
dann im Discant und von Takt 31
bis zum Schluss wieder im Tenor.

Ott Nr. 92 (Nr. 2 der 5stim.)
Steffan Mahu.

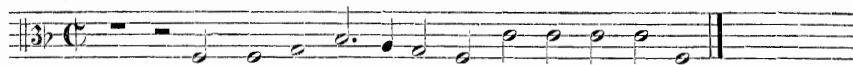


Es wolt ein alt man auf die bulschaft gan, es wolt ein



alt man auf die bulschaft gan, . . do legt er sei-ne besten kleider an.

Quodlib. Schmeltzel Nr. 8 Tenor:



Es wolt ein al - ter man auf die bulschaft gan.

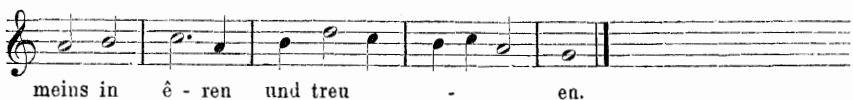
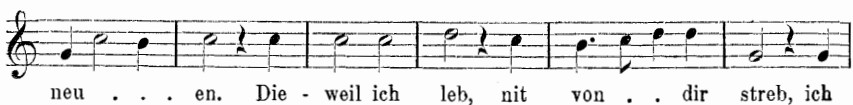
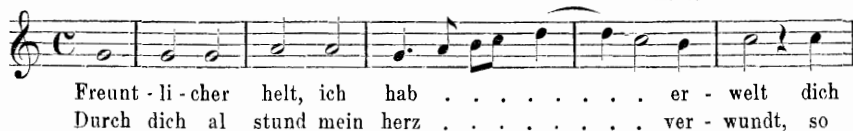
Es wolt ein alt man auf die bulschaft gan
do legt er seine besten kleider an.

Nach Peter Schoeffer's Liederbuch von circa 1536 Nr. 53, welches dieselbe Komposition von Mabu enthält, lautet der 2. Vers: „do legt er seinen besten Mantel an“.

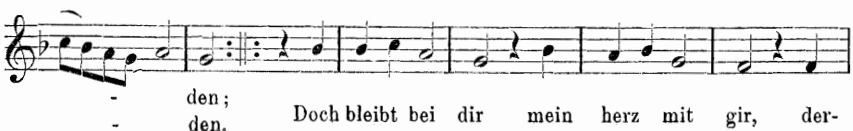
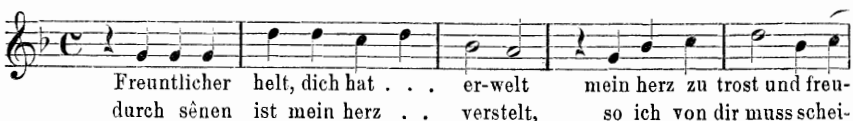
Beide Drucke weisen mehrfach falsche Noten und verschiedene Lesarten auf, so im Bass I, Takt 6 schreibt Schoeffer statt d d c nur d c (o o) und im folgenden Takt schreibt Ott nach der Pause d statt b. Bass II, Takt 18 schreibt Ott b g g statt b a g. Discant, Takt 24 letzte Note hat Ott g statt f und Takt 30, 1. Note, Schoeffer c statt b. Tenor, Takt 32, schreibt Schoeffer statt d d b nur d b (o o).

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 46. L. Senfl.



Forster 3. Thl. 1549 Nr. 34, ohne Autor.





1. Freuntlicher helt, ich hab erwelt
dich meinem herzen zu freuden.
Durch dich al stund mein herz verwundt,
so ich von dir sol scheiden.
Noch bleibt bei dir meins herzen gir,
tut sich alzeit verneuen.
Dieweil ich leb, nit von dir streb,
ich meins in êren und treuen.
2. „Freuntliches herz, on allen scherz,
dein lieb hat mich umbfangen.
Zu dir ich mich desgleich versich;
nach dir stêt mein verlangen
aus rechter gir, das glaub du mir,
mein herz hast du besessen.
Dieweil ich leb, nit von dir streb;
dein kann ich nit vergessen.“
3. Freuntliche zucht, du edle frucht,
dein lieb tut mich durchdringen.
dein schöne zir teglich liebt mir,
tut mir mein herz bezwingen.
Wo du nit bist, kein freud nit ist
bei mir auf dieser erden.
Dieweil ich leb, nit von dir streb;
durch dich mag ich tröst werden.

Ein ander lied. Freuntlicher helt, ich hab erwelt.

1. Freuntlicher held, ich hab erwelt
mein herz bei dir zu bleiben.
Durch sie ist mir mein herz verstelt,
dass ich mich muss von ir scheiden.

noch bleibt bei dir meins herzen begir,
dergleich tu dich erzeigen.
Dieweil ich leb, von mir nicht streb!
mein herz ist ganz dein eigen.

2. Freuntliches herz, ôn allen scherz,
dein lieb hat mich umfangen.
Deinthalben muss ich leiden schmerz,
nach dir stêt mein verlangen.
auß rechter begir, das glaub du mir,
mit rechter lieb umbessen.
Dieweil ich leb, von mir nit streb!
dein kan ich nit vergessen.
 3. Freuntliche zucht, du edle frucht,
dein lieb tut mich durchdringen.
Dein schöne zier die liebet mir,
tut mir mein herz bezwingen.
Wo du nicht bist, kein freud nicht ist,
alhie auf dieser erden,
dieweil ich leb, von mir nit streb!
du bist mein trost auf erden.
 4. Freuntliches bild, erzeig dich milt
gegen deinen diener arme!
Und wenn du wilt, so ist ver stelt,
nim mich in deine arme!
Auß rechtem lust geschmücket an ir brust
mit ermlein weiß umfangen,
dieweil ich leb, von mir nicht streb!
nach dir stêt mein verlangen.
 5. Freuntlicher hort, merk meine wort,
lass dir sie gehn zu herzen!
Ich fürcht, die lieb sei mir zerstört,
darumb leid ich groß schmerzen.
Von mir nicht wend, ich dir das schenk,
mein gesang hörstu erklingen.
Also erdacht zu guter nacht:
du bist mein Keiserinne.
-

Quellen. Text: Die erste Lesart ist nach Ott, die zweite nach einem fliegenden Blatte der kgl. Bibliothek in Berlin (der Einbanddeckel trägt die Jahreszahl 1539). Der letzteren Lesart am meisten ähnlich ist ein fliegendes Blatt mit der Jahreszahl 1526 (ebenfalls auf der kgl. Bibl. in Berlin). Sehr veränderte Gedichte findet man außerdem im Ambraser Liederbuch Nr. 51, berliner Liederbüchlin 1582 Nr. 103, fliegendes Blatt der k. Bibl. in Berlin Yd 8° 9081, Forster's Liederbuch, 3. Theil Nr. 22 und 34, Ochsenkhun's Tabulaturbuch von 1558 fol. 70 und Kriesstein's Sammelwerk von 1540 Nr. 78. Die Lesarten weichen so von einander ab, dass man sie fast als selbstständige Gedichte betrachten könnte.

Musik: Der Tonsatz von Senfl ist wieder abgedruckt im Forster 3. Thl. 1549 Nr. 22 mit verändertem (fehlerhaftem) Gedicht und einigen Varianten in der Musik, und zwar im Discant, Takt 29, letzte Note c theilt er in zwei halbe Noten c. Alt, T. 10 statt $\text{c} = \text{c}$ ändert er in $\text{c} = \text{f}$, T. 24, erste Note f in zwei halbe Noten f und Schlussnote d in h.

Die zweite Melodie (Forster III, 34) hat ein ähnliches Gedicht wie Forster III, 22, doch auch hier ist der Text verdorben.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 60. Wilhelm Breyttengrasser.

Freuntliches K.! ver - ferst mit ja. Got hat mich gwert des
ich be - gert auf er - den hie, wie ich . . dann je und
al - weg hatt verlan - gen nach dir, mein
trost! mich hast . . er - lost; grofs sēnen ist vergan - gen.

1. Freuntliches K.! verferst mit ja.
Got hat mich gwert des ich begert

auf erden hie, wie ich dann je
und alweg hatt verlangen.
nach dir, mein trost! mich hast erlost;
groß sênen ist vergangen.

2. Dieweils Got hat êrlich erstat
nach seiner gût, und unserm gmût
ganz angemem, nit wider zem,¹⁾
beschaffen²⁾ sol mir werden
dein weiblich zucht, die edle frucht,
ganz lieblich hie auf erden.
3. Dein bleib ich ganz! der êren glanz
mich des bewegt, wies auferlegt
von Got ist mir; dergleichen dir
samet uns unverscheiden³⁾.
Darum ich sprich: dein treu nit brich!
niemand wird dich mir leiden.

Gedicht und Melodie finden sich in Ott's erster Sammlung (1534 Nr. 82, 4stim. von Senfl) in völlig gleicher Lesart wieder. Die Note h im Tenor obigen Satzes, Takt 17, ist ein Druckfehler Ott's in 1544 und muss a heißen. Die Tonsätze dagegen sind verschieden.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 72. Heinrich Isaac.

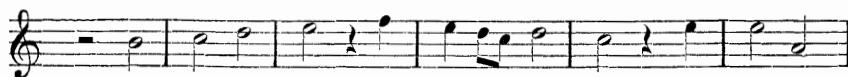


Freunt-lich und mild, zart rei-nes bild! hast mich ob
Hie - rumb ich mich hab em - sig-lich an dich er-

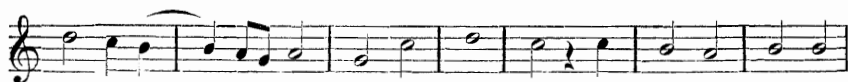


al - len. Ge - fal - len tut mir dein züch-tig berd . . und weis,
ge - ben, zu le - ben nach treu - er art und höch - stem fleiß.

¹⁾ wider zem, widerwärtig. ²⁾ beschaffen, zu eigen geben, bestimmen. ³⁾ unverscheiden, adj. ganz, ungetrennt.



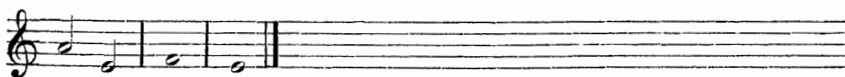
Len - ger je mër, mein F., . ich ger mich treu - li -



chen verpflicht - ten in züch - ten zu dir, mit



gir, hof . . . schier der sach . . . dich wol be-



rich - ten.

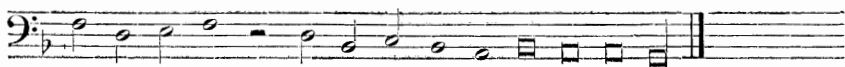
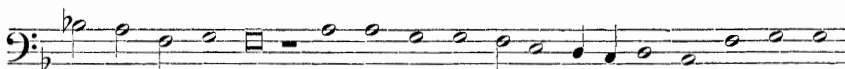
1) Variante im Arnt von Aich fol. 48.



Kleber, Ms., k. Bibl. in Berlin, fol. 128, 3stim. 2. Stim.:



A. E. Fruintlich und milt zart reines bildet, H. B. 32.



1. Freuntlich und mild, zart reines bild!
 hast mich ob allen. Gefallen
 tut mir dein züchtig berd und weis.
 Hierumb ich mich hab embsiglich
 an dich ergeben, zu leben
 nach treuer art und höchstem fleiß.
 Lenger je mêt, mein F., ich ger
 mich treulichen verpflichten in züchten
 zu dir, mit gir, hof schier
 der sach dich wol berichten.

2. Fleißlich wil ich stets üben mich,
 dein lob zu mêren, und êren
 dein weiblich schön und rein gestalt,
 die mir gefelt. Du bist erwelt
 aus weibes scharn! erfarn
 von dir hab ich das manigfalt.
 In keinem reich, mein F., dein gleich
 ist zwar wenig ersehen! mag jehen!¹⁾
 allein, sonst kein, mein ein,
 von der mir guts mag bschehen²⁾

3. Frölich und frei, sei wo ich sei,
 magst dich des halten, eralten³⁾
 wil ich dienstlich dir alzeit sein,
 willig bereit, in lieb und leid
 von dir nit setzen, ergetzen,
 glaub solchs von mir in treuem schein.
 Wer es dein will, mein F., in still
 tetst dich auch zu mir neigen, erzeigen.
 Bit dich freuntlich, gwêr mich,
 wann ich bin ganz dein eigen.

In vier verschiedenen Musikdruckwerken liegt uns dieses Lied vor und zwar: Oeglin 1512 Nr. 33, von Aich (1519) fol. 48, Reutter-liedlin 1535 Nr. 36 und im Ott 1544. Die Melodie stimmt Note für Note überein, nur im Werth der Noten treten Schwankungen ein, während die Texte mannigfache Lesarten bieten, die theils besser,

¹⁾ jehen, sagen, sprechen. ²⁾ bschehen, wiederfahren. ³⁾ eralten, alt werden.

theils schlechter als im Ott sind. Wir haben das im Ott befindliche Gedicht als maßgebend benützt und nur dort andere Lesarten gewählt, wo die Ott'sche Lesart verdorben war.

Die Tonsätze der vier Lieder scheinen dem Tenore nach durchweg andere zu sein, und trägt keine einen Autornamen als die im Ott. Im Kleber'schen Ms. sind die Buchstaben A. E. und H. B. eingezeichnet. An Verbesserungen mussten in der Partitur eintreten: Bass, Takt 15, $\frac{1}{2}$ Pause statt einer ganzen und Takt 27 musste die Pause hinzugefügt werden. Alt, Takt 28, 2. Note eine halbe statt einer ganzen.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 48. L. Sen fl.



Gar oft sich schickt, dass eim . . gelückt, so an-dern nit wil für
 . . . sich gân. Wen un - fal reit, dass er er - leit, der muss den spot zum
 schaden hân. Doch hof ich, dass mir je sol bass in mei-ner
 sach ge-lin - gen; was ich nit kan er - sprin - gen, das
 muss . . ich tun erschlei - chen, un - treu - er art entweichen.

1. Gar oft sich schickt, dass eim gelückt,
 so andern nit wil für sich gân.
 Wen unfal reit¹⁾, dass er erleit²⁾,
 der muss den spot zum schaden hân.
 Doch hof ich, dass mir je sol bass³⁾
 in meiner sach gelingen;

¹⁾ reiten, einen verfolgen, auf dem Nacken sitzen. ²⁾ erleit, erliegt. ³⁾ bass, besser.

was ich nit kan erspringen,
das muss ich tun erschleichen,
untreuer art entweichen.¹⁾

2. Ob eim gleich schon wil glück zu stân,
so findt man ein, der spil verbent²⁾
und juckt sich rein ein schelmen bein,
dass in ein jeder leicht erkent:
fiht mich nicht an! er hat sein man,
an mir ein rechten funden.
Ob mir dergleichen kunden
wöllen nichts guts verjehen
das muss ich lassen geschehen.

3. Fragt er mich das, wo im der has
bei ôren wer entschlafen,
und schaut sich bass im spiegel glas:
er sech ein rechten Affen.
Wo er ermess, vileicht vergess
er ander leut darneben,
den' er wil ordnung geben:
so lest er sich nicht schweigen;
er muss sein kolben zeigen.

Melodie im Bass, Tenor und
Discant, nach der Reihe.

Ott Nr. 44. Heinrich Isaac.



Grei-ner, zan-ner, schnöpfit-zer, wie ge-felt dir das? ich wil bei dir



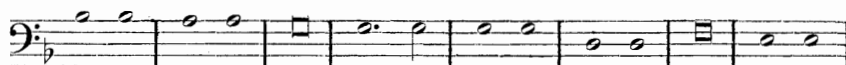
am tisch sit-zen und dein weib ins maul kūs-sen: wie ge-felt dir das?

Rhau, Tricinia 1542 Nr. 58 im Bass (3stim. von Paul Hoffheimer).

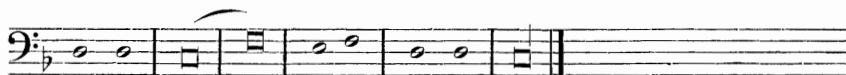


Grei - ner, zan - ner, eif - rer, wie ge - felt dir das? dass ich

¹⁾ entweichen, fortgehen. ²⁾ verbennen, verbannen.

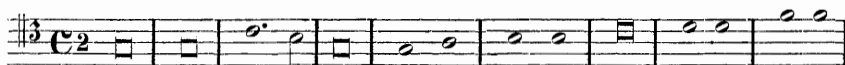


bei dein bu - len sitz, du must hin-dern o - fen schwitz, hin-dern

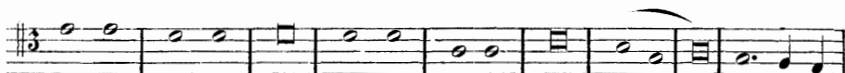


o - fen schwitz: wie ge - felt dir das?

Berliner Liederbuch (15. Jahrh.) Ms. mus. Z 98 Tenor. Vom Text nur der Anfang vorhanden.



Czén - ner grey - ner, wy ge - felt dir das?



In den Quodlibets: Forster 2. Thl. 1540 Nr. 60 und Schmelztzel 1544 vielfach benützt und zwar mehrentheils die ersten 12 Noten.

Greiner, zanner, schnöpfitzer,
wie gefelt dir das?
Ich wil bei dir am tisch sitzen
und dein weib ins maul küssen:
wie gefelt dir das?

Im Discant, Takt 22 ist die 2te Note a in f korrigirt worden. Ausserdem sind des Textes halber mehrfache Aenderungen geschehen, wie im Bass, Takt 22 d = in $\rho \rho$; Alt, Takt 35 die Ligatur g d trennt und im Bass 38 war eine ganze Note d zu viel vorhanden.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 30. Johann Müller.



Guck - guck hat sich zu tod ge - falln von ei - ner ho - len



wei - den: wer sol uns di-sen sum-mer lang die zeit und
 Ei, das sol tun frau Nach-ti - gal, die sitzt auf
 sie singt und springt, ist all - zeit frô, wenn an - der



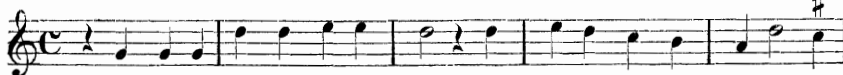
weil ver - trei - ben?
 grü-nem zwei - ge;
 vö - gel schwei - gen.

1. Guckguck hat sich zu tod gefallen
 von einer hollen weiden:
 wer sol uns disen summer lang
 die zeit und weil vertreiben?
2. Ei, das sol tun frau Nachtigal,
 die sitzt auf grünem zweige;
 sie singt und springt, ist alzeit frô,
 wenn ander vögel schweigen.

Das Gedicht liegt in vielfachen Lesarten vor, auch Uhland (Volksl. Nr. 13) giebt obiger den Vorzug. Die Melodie ist nur aus obigem Tonsatz bekannt. Bemerkenswerth ist noch im Alt und Bass die Vorzeichnung von b und es in den Originalstimmen.

Melodie schwer erkennbar. Nachfolgender
 Versuch rührt von Lud. Erk her.

Ott N. 50. Lud. Senfl.



Hans Beutler der wolt reiten aus, Hans Beutler der wolt rei - ten



aus; da kam, da kam des scherers Mi - chel ge - schli - chen



in sein haus, ge - schli - chen in sein haus.

Hans Beutler der wolt reiten aus;
 da kam des scherers Michel
 |: geschlichen in sein haus :|

Ott Nr. 51. Lud. Senfl.

Hat uns der Teu-fel gen Teiningen bracht, wol in das ko-ti-ge
 dorf und do die bösen bauren sein, seind al-ler untreu vol.

Hat uns der Teufel gen Teiningen bracht,
 wol in das kotige dorf,
 und do die bösen bauren sein,
 seind aller untreu vol.

Die Melodie liegt im Discant und Tenor; die erstere verdient den Vorzug wegen dem Schlussfall Takt 7—8 (Partitur Disc. 9—10, Tenor 11—12). Die Rhythmisirung der Melodie wie sie in dem Tonsatze auftritt, konnte nicht beibehalten werden und möge man daher obige Wiedergabe im dreitheiligen Takt als einen Versuch betrachten.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 10. Thomas Stoltzer.

Heim-lich bin ich in treu - en
 Dann du bist die e - wig al-
 dein, das solt du ganz verse - hen dich, er - ge - ben
 hie, der sich mein herz so in - nig - lich
 hat ganz . . . früh . . und spat und wil dir sein ganz un -



1. Heimlich bin ich in treuen dein,
 das solt du ganz versehen dich,
 dan du bist die einig alhie,
 der sich mein herz so inniglich
 ergeben hat ganz früh und spat,
 und wil dir sein ganz untertân;
 auf erden mër kein freud begêr,
 dan dass ich dich solt sehen an!
2. Was ich auf erd anfahen tû,
 so ist dein schön vor augen mir,
 mir wird sonst nimmer mër kein ruh,
 dan ob ich ie zu gfallen dir
 möcht sein ein zeit, sunst ist kein freud,
 die mich vor leid erhalten mag,
 Dan du bist die mir ie und ie
 benemen kan mein schmerzlich klag.
3. Ermerk¹⁾, mein trost, sênliches wê,
 damit ich werd in tod versêrt!
 Ich bit, herzliche klag verstê,
 weil sich mein lieb stets zu dir mêrt,
 Das nim zu gmût, erzeig dein güt!
 sunst gêr ich nichts, die weil ich leb,
 ob ich erdecht, zu wegen brecht,
 dass dir, mein lieb, zu schaffen geb.

In der Partitur sind folgende Fehler korrigirt worden:

Discant, Takt 4, 1. Note d in c, Takt 22, letzte Note f in f und
 Takt 41, 2. Note b in c.

¹⁾ Ermerken, bemerken.

Alt, Takt 10, 3. und 4. Note f d in d f und Takt 26 etc. heisst in allen Stimmen:



Da diese Stelle nicht so bleiben konnte, so wurde von drei Conjecturen die bereits veröffentlichte gewählt. Im Klavierauszug füge man Takt 40 als 2. Viertel in der Oberstimme ein a hinzu.

Melodie im Tenor:

Ott Nr. 16. L, Senfl.



Nr. 110, Tenor (Nr. 7 der 6stim.):

Matthias Eckel.



Forster III, 41 im Discant:

Georg Forster.





wegen lân, . . . ich wer sein noch wol kommen ; wie oft es

es bringt mir kleinen frommen ; zu grein und

mich ge - reu - et hat, das kan ich wol er - mes-

zan - ken hab . . . ich gnug, o weh meins jun-gen her-

sen! Al - zeit muss ich im ha - der stân .

zen! Ein junges weib, die wer meins fug, mit der . .

. . zum bet und auch zum es - sen.

. . wolt ich oft scherzen, scherzen.

Quodlibet, Schmeltzel 1544 Nr. 11 im Bass:

Ich armer man y was
dito Nr. 11 Tenor.
hab ich ge-than? Ich al-ter man, was hab ich gthan,
dito Nr. 7 Tenor.
ein weib hab ich gen. Ich armer man etc.

1. Ich armer man, was hab ich gtân,
dass ich ein weib hab gnommen!
Ich het es wol under wegen lân,
ich wer sein noch wol kommen;
wie oft es mich gereuet hat,
das kan ich wol ermessen!
Alzeit muss ich im hader stân
zum bet und auch zum essen.
2. Wenn ich des nachts wil schlafen gân
und freüntlich mit ir scherzen,
mit mir facht sie ein hader an,
der bringt mir heimlich schmerzen.
Sprich ich zu ir: ruck her zu mir,
sie tut sam seis entschlafen.
Wil ich vil kurzweil mit ir hân,
so muss ichs von ir kaufen.
3. Den kauf treib ich so lang im jâr,
damit bleib ich bei hulden
mit meiner frauen, sag ich für war,
die hand muss ich ir vergulden:
guldn ketten und schauben wil sie hân,
merkt auf, ir jungen knaben!
Also geschieht eim alten man,
der ein junges weib wil haben.

Das Gedicht liegt in mehrfachen Lesarten vor. Auch der Anfang: „Ich alter man“ und „Ich armer man.“ Ott hat nur die erste Strophe mitgetheilt. Das Frankfurter Liederbuch von 1582 (Nr. 120) hat 5 Strophen; flieg. Bll., kgl. Bibl. Berlin Yd fol. 7801 (27) und Yd fol. 7804 (24) sogar 7 Strophen, auch im Ambraser Liederb. von 1582 (83) steht das Gedicht und noch in einem Ms. der k. Bibl. in Berlin (Ms. germ. 4° 752 p. 23) in 3 Strophen wie oben mitgetheilt. Von Strophe 4 ab gehen die verschiedenen Drucke vollständig auseinander und sind dies jedenfalls spätere Zusätze, was schon aus der Schlussstrophe von Yd 7804 hervorgeht, wo es heisst: „Der uns dises liedlein sang, vernewet hat gesungen.“ Aus diesem Grunde haben wir die übrigen Strophen fortgelassen, besonders da sie die Qualen des Ehemannes forterzählen und also dasselbe Thema in noch krasserer Weise variiren.

Die Melodie liegt uns in drei Bearbeitungen vor. Ich habe sie vergleichend unter einander gestellt, um die Uebersicht zu erleichtern und abermals zu zeigen, in welcher Weise die Komponisten sich die Melodie zurecht legten. Die verzeichneten Anfänge aus den Quodlibets geben den Beweis, wie bekannt und verbreitet die Melodie damals war.

In der Partitur von Nr. 110 ist im Alt, T. 32, 3. Note a mit der folgenden Note a verbunden worden, obgleich sie im Ott, durch den Zeilenwechsel bedingt, zweimal gedruckt ist und im Discant I, Takt 11, heisst die letzte Note c statt b; T. 48, die letzte Note d statt e.

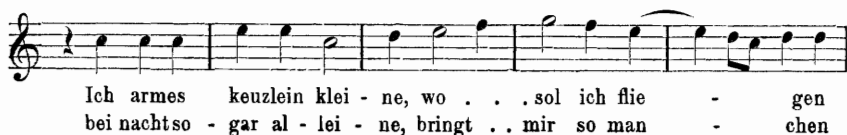
Melodie im Tenor.

Ott Nr. 59. L. Senfl.



Ich armes keuzlein klei - ne, wo sol ich fliegen aus? bei der
 nacht so gar al - lei - ne, bringt mir gar manchen graus.

Forster, 3. Thl. Nr. 11 (Jobst vom Brant) Tenor:



Ich armes keuzlein klei - ne, wo . . . sol ich flie - gen
 bei nachtso - gar al - lei - ne, bringt . . . mir so man - chen

1)

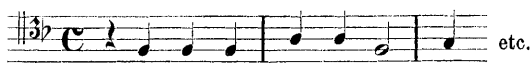


aus?
graus, das macht der eu - len un - gestalt, . . . ir drau-en!)



ma - nig - falt.

Forster III, 64 (Othmayr) Varianten, eine 5. tiefer mit b Vorz.
(Tenor:)



etc.
Ich ar-mes keuzlein klei - ne.

1)



das macht der eu-len un - ge-stalt, ir drauen ma - nig - falt.

1. Ich armes keuzlein kleine,
 wo sol ich fliegen aus?
bei der nacht so gar alleine,
 bringt mir gar manchen graus.
2. Der nast²⁾ ist mir entwichen,
 darauf ich ruhen sol,
die laublein sein verblichen,
 mein herz ist traurens vol.
3. Muss ich mich von dir scheiden,
 herzlieb, ganz traurig bin,
es gschach mir nie so leide:
 ade! ich far dohin.

Uhland (Volksl. Nr. 14) theilt aus denselben Quellen das Gedicht in 3 verschiedenen Lesarten mit und können wir daher uns hier mit der einen begnügen. Wichtiger ist ein genaueres Eingehen auf die

1) drauen (Forster: trauen, trauren), drohen. 2) nast, Ast.

Melodie und den 4stimmigen Satz, der in drei verschiedenen Bearbeitungen vorliegt. Der Tonsatz aus Ott ist auch von Forster im 3. Theil seiner Liedersammlung (1549 Nr. 4) abgedruckt mit mehreren kleinen Veränderungen. Ferner hat dieselbe Melodie mit erweitertem Text, (Uhland 14, C.) so dass ein wiederholter erster Theil entsteht, Caspar Othmayr (Forster III, 64) und Jobst vom Brant (Forster III, 11) vierstimmig gesetzt und endlich Stephan Mahu, dessen Bearbeitung aber nur in einer Lautentabulatur von Ochsenkhun 1558 (Bl. 78) bekannt ist. Sehr interessant ist die Vergleichung der drei Lesarten untereinander und möge man meinen obigen Versuch als Resultat derselben aufnehmen.

In der Partitur wurde im Discant, Takt 12, letzte Note g in h und im Bass, T. 7, die erste Note d mit dem vorhergehenden d verbunden. Die Varianten im Forster III, 4 sind im Discant Takt 4—6 folgende:

Takt 12 — 13



im Alt T. 10:



Melodie im Tenor.

Ott Nr. 47. L. Senfl.



Ich ar-mes meidlein klag . . . mich sêr, wie sol mir nur ge-
dass ich den al - ler - lieb . . . sten mein so lang nit hab ge-



sche - hen!
se - hen, der mir vil weil und zeit vertreibt, sonst keinr auf diser



er - den; wann ich gedenk, wie es im gêt, mein herz in großem



trauren stêt, ich kan nit frölich wer - den.

I. Forster 3. Thl. 1549 Nr. 31. 4stim. von L. Senfl. Tenor:



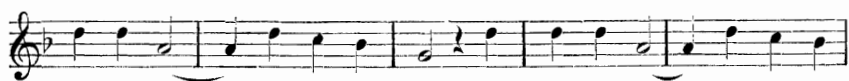
Ich ar-mes meidlein klag mich sêr, wie
dass ich den al-ler-lieb - - - - - sten mein so



sol mir leid ge-sche - hen! der mir mein zeit und weil' vertreibt, .
lang nit hab ge-se - hen,



. . . sonst keinr auf di-ser er - - - - - den; wann

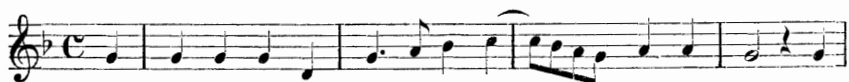


ich ge-denck, wie es im gêt, mein herz in gro-ßem trau-ren



stêt, ich kan nit frö-lich wer - - - - - den.

II. Forster 3. Thl. 1549 Nr. 32 4stim. von Caspar Othmayr. Tenor:



Ich ar-mes meidlein klag mich ser, wie
dass ich den al-ler-lieb - - - - - sten mein so



sol mir nur ge-sche - hen! der mir die zeit und weil vertreibt,
lang nit hab ge-se - hen,



sonst keinr auf di-ser er - - - - - den; wann ich ge-denck



wie es im gêt, mein herz in gro-fsem trau - ren stêt,



wie kan ich frö - lich wer - den?

1. Ich armes meidlein klag mich sêr,
wie soll mir nur geschehen!
dass ich den allerliebsten mein
so lang nit hab gesehen,
der mir vil weil und zeit vertreibt,
sonst keinr auf diser erden;
wann ich gedenk, wie es im gêt,
mein herz in grofsem trauren stêt,
ich kan nit frölich werden.
2. Ach reicher Christ, gib mir das glück:
wo er reit in dem lande,
bewar im seinen graden leib
vor leid und auch vor schande!
Das wil ich immer danken Gott
alzeit und alle stunde;
wann ich gedenk, wie es im gêt,
mein herz in grofsem trauren stêt,
kein lieber' sol mir werden.
3. Er zog mit meinem willen nit hin,
doch war sein herz mein eigen,
vil guts ich mich zu im versich,
treu dienst wil im erzeigen;
kein falsch hat er an mir erkent,
an meinem ganzen leibe:
noch ist der knab so wolgemut,
für in nem ich nit Keisers gut:
vergiss mein nit in treuen.

Uhland (Volksl. Nr. 71) theilt dasselbe Gedicht nach denselben Quellen mit und Wackernagel (Kirchenlied 1841 Nr. 695) bringt das Gedicht in einer niederdeutschen geistlichen Umdichtung. Im Forster (III, 31) weist das Gedicht mehrfache Aenderungen auf, die aber wenig Werth haben, auch ist noch eine Strophe mehr vorhanden. Die Melodie theilt bereits v. Liliencron (histor. Volksl., Nachtrag 1869 Nr. 48 und den Tonsatz aus Forster III, 31, Beilage 5) mit, doch kennt er nur die eine Lesart und zwar gerade diejenige, welche am wenigsten geeignet ist, ein richtiges Bild der Melodie zu geben. Meine obigen Mittheilungen bestehen in der freien Wiedergabe der Melodie, geschöpft aus den Lesarten, und der genauen Wiedergabe (die Noten um die Hälfte verkürzt, mit Taktstrichen versehen und die Pausen gestrichen) der beiden Melodien unter I und II. Die drei Melodien weichen so von einander ab, dass man die Abweichungen nicht mehr als Zusätze der Kontrapunktisten betrachten kann, sondern als Umbildungen einer Grundmelodie, welche sich in verschiedenen Gauen des deutschen Reiches vollzogen haben. Die Melodien unter I und II von den Zuthaten des Kontrapunktisten zu befreien, bietet an der Hand meiner Vorarbeit keine Schwierigkeit mehr.

Der Ott'sche Druck theilt den Senff'schen Satz ohne die Vorzeichnung eines $\flat$ mit und haben wir dies in der Partitur als fehlend hinzugesetzt.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 26. Oswald Reyttter.



1. Ich dienet eim Herren drei ganze jâr
wol umb sein Töchterlein, das ist wâr.
2. Ich dienet im wol, er het mich lieb,
dass ich im die nacht beim Töchterlein schlief.
3. ,Sih, Töchterlein, stê auf und zint ein liecht!
in deiner kamer ist ein dieb.'

4. „Es ist kein dieb, es ist mein lieb,
der stilt mir meine kleider nit,

5. Denn nur das schmale pentelein (bendele n),
das ich das jâr auftragen solt.“¹⁾

Melodie im Tenor und Bass im Canon
in der Octave.

Ott Nr. 93 (Nr. 3 der 5st.)
L. Senfl.



Ich hab mich redlich gehalten an-derthalbe stund, ich hab mich redlich
gehalten an-dert-hal-be stund.

Quodlibet, Schmeltzel 1544 Nr. 11 im Bass.



Ich hab mich redlich gehalten anderthal - be stund, an - dert - hal-
be . stund, an - dert-hal-be . . stund.

Ich hab mich redlich gehalten
anderthalbe stund.

Melodie im Discant und Tenor.

Ott Nr. 22. L. Senfl.



Ich het mir ein end-lein für-ge - nommen, das hiefs mich umb die
zwei-fe kommen. Und do ich umb die zwei - fe kam, ein grofs ge-

¹⁾ Nur die Jungfrauen durften die Haarflechten, die Zöpfe mit den rothen Bändern, hängen lassen; die entehrten mussten sie wie die Frauen aufbinden.

Schluss im Tenor:

1)

rümpel im haus vernam; ich barg mich hin-ter die ku - chen. ich barg mich

bin-ter die ku - chen.

Detailed description: The image shows two staves of music in G major (one sharp). The first staff contains the Tenor part, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a rhythmic style with eighth and sixteenth notes. There are two first endings marked with '1)' and a repeat sign. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody from the first ending.

Quodlibet, Schmeltzel 1544, Nr. 7, Alt:

Ich het mir ein Endlin für-ge-nom-men, es hiefs mich wol

umb die zwel-fe kom - men.

Detailed description: The image shows two staves of music in 3/4 time. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a rhythmic style with eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody from the first ending.

Ich het mir ein endlein fürgenommen,
 das hiefs mich umb die zwelfe kommen.
 Und do ich umb die zwelfe kam,
 ein grofs gerümpel im haus vernam;
 ich barg mich hinter die kuchen.

Discant und Tenor gehen bis Takt 17 im Canon in der Quint.
 Der Tenor ist rhythmisch so verschoben, dass nur der Discant ein
 richtiges Bild der Melodie giebt, doch gehen beide von Takt 18 ab
 auseinander und jede giebt einen anderen Schluss. Ich möchte dem
 Tenor den Vorzug geben und würde die Fassung so vorschlagen:

ich barg mich hin-ter die ku - chen.

Detailed description: The image shows a single staff of music in G major (one sharp). The melody is written in a rhythmic style with eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the notes.

Das Bruchstück der Melodie aus Schmeltzel giebt in verkümmerter
 Weise die ersten 8 Takte. In Hans Gerle's Musica und Tabulatur,
 Nürnberg 1546 bei Formschneider, Bogen G₁ ist derselbe Tonsatz von
 Senfl für 4 Geigen arrangirt.

Im Bass ist in der Partitur Takt 9, letzte Note, c in f verbessert
 worden.

Ich junger man, siehe Ich armer man.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 31. L. Senfl.

Ich kenn des klaffers ei-gen-schaft; da-rumb lass klaf-fen
 was da kafft, es bindt noch löst und hat kein kraft. Al-lein sich je-des
 sel-ber straft in dem, da-mit es ist . . be-haft. Bleib nur wie vor, .
 hat es nichts gschaft.

1. Ich kenn des klaffers¹⁾ eigenschaft;
 darumb lass klaffen was da kafft,
 es bindt noch löst und hat kein kraft.
 Allein sich jedes selber straft
 in dem, damit es ist behaft.
 Bleib nur wie vor, hat es nichts gschaft.
2. In schmerz sein böß begangen hat;
 dem wolt er finden klugen rät,
 durch klaffens neid on alle gnad:
 wolt er ein stellen an sein stat,
 so ists doch worden vil zu spat;
 man weiß, was er gehandelt hat.
3. Demnach, liebs glück, mir gnad versprich;
 halt dich gerecht, dein treu nicht brich!
 ôn allen falsch mein ichs treulich,
 endlich keins argen dich versich.
 Scham, êr und zucht erfreuet mich;
 in dem zwingst mich gewaltiglich.

¹⁾ klaffer, Afterredner.

Melodie im Discant und Tenor,
Canon in der Oktave.

Ott Nr. 107 (Nr. 4 der 6stim.)
L. Senfl.

Ich klag den tag und al - le stund, dass mein aus - bund nit
hat . . . sein gsund; des - halb ver - wundt mein herz im leid aus
gu - tem grund.

1. Ich klag den tag und alle stund,
dass mein ausbund
nit hat sein gsund; deshalb verwundt
mein herz im leid aus gutem grund.
2. Wie mag ôn klag mein herz nur sein,
dieweil grofs pein
sich mêrt darein: mein sonn mir schein,
dass werd getroest die liebste mein.
3. Unglück, dein tück bald von mir wend,
dardurch behend mein grofs ellend
zu gutem end;
mit frieden werd durch glück gelenkt.

Das Gedicht findet sich übereinstimmend in Ott's Liedersammlung von 1534 Nr. 27, Reutterliedlin 1535 Nr. 9, Berg und Neuber, Liederbuch (1550) Nr. 16 und im berliner Liederbüchlin von 1582 Nr. 146. Die 2. und 3. Strophe weichen aber von Ott 1544 so ab, dass sie hier einen Platz finden müssen:

2. O glück, lass sein mein traurens end,
dein hilf mir send,
verkêr ellend! thu das behend,
dass mir werd bald mein leid gewendt.
3. Ach, Jupiter, hilf zu und rât,
gib zeit und stat,

der liebe sât, mit rechter tât,
dass er werd gsund und im nichts schad.

Eine geistliche Umdichtung von H. Knaust (1571) ist in Wackernagel's d. Kirchenl. 1841 Nr. 708 abgedruckt. Die Melodie liegt in dreifacher Bearbeitung vor, und zwar zweimal von Ludwig Senfl: die 6stimmige im Ott 1544 und die 4stim. im Ott 1534 Nr. 27, wieder abgedruckt in den Reutterliedlin 1535 Nr. 9 (Berg und Neuber ist wahrscheinlich auch dieselbe Bearbeitung, doch ist nur das Tenorbuch bekannt) und einmal von Thomas Stoltzer im Forster 1. Thl. 1539 Nr. 33, wieder benützt in Gerle's Tabulatur von 1532 (Bog. C 2). Merkwürdig ist die genaue Uebereinstimmung der Melodie in den drei Bearbeitungen, die sich nur durch die verschiedenen Pausen von einander unterscheiden.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 77. L. Senfl.



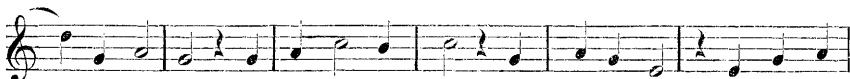
Ich scheid da - hin! noch bleibt mein sin bei
O wer-tes weib, be - war dein leib, dein



dir ganz stet im her - zen. Halt dich . wol
zucht und êr vor schmer - zen!



inn, bis wei - ser sinn; die welt tut sêr



vast lie-gen: ge-denck . der wort, mein höchster hort, und lass dich



mit be-trie - - - gen.

1. Ich scheid dahin! noch bleibt mein sin
bei dir ganz stet im herzen.
O werthes weib, bewar dein leib,
dein zucht und êr vor schmerzen!
Halt dich wol inn, bis¹⁾ weiser sinn;
die welt tut sêr vast liegen:²⁾
gedenk der wort, mein höchster hort,
und lass dich nit betriegen!

2. Seit es muss sein, herzliebste mein,
dass ich von dir muss scheiden;
so wünsch ich dir aus herzen gir,
dass Gott dich bhüt vor leiden.
Jetzt und füran ich dir das gan³⁾
für ander al auf erden;
des bis gewiss, mein nit vergiss!
mir sol kein liebre werden.

3. O werte Frau, mein treu anschau,
bewar dein weiblich gûte!
vor klaffers schwatz, mein höchster schatz,
tu dich gar eben hüten!
Mein liebe gspil glaub nit zu vil;
tu dich gar wol bedenken,
was man dir sagt; du schöne magt,
lass dir dein êr nit krenken.

Herr Ludwig Erk theilt mir noch folgende Lesart mit, die sich auf der Bibliothek in Weimar befindet.

Fl. Bl. „Drey hübsche Lieder, das Erst, für alle freud auff diser erden etc. Das ander, Ich schaid dahin, doch bleibt meyn sin. Das dritt, wie schön blüet vns der Maye. (Am Ende:) Getruckt zu Nürnberg durch Kunegund Hergotin.“ (Mit Bildniss.)

1. Ich scheid dahin! doch bleibt mein sin
und gemüt bei dir im herzen.
O werthes weib, bewar dein leib,
dein zucht und êr vor schmerzen!

1) bis, sei. 2) liegen, lügen. 3) gan, von gunnen, gönnen.

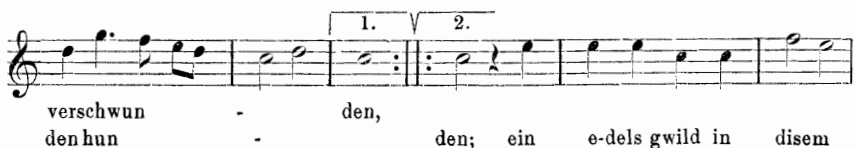
Halt dich wol inn, bis weiser sinn;
die welt tut sêr fast liegen.
Gedenk der wort, mein höchster hort,
und lass dich nicht betriegen!

2. O werter helt, mach dir gefelt
mein dienst und freuntliches erbieten,
als ich verrinn und was sich ziemt,
ich erzeig mich dir in gûten,
in stâter treu, ôn alle reu,
dieweil ich leb auf erden.
Des bis gewiss, mein nicht vergiss!
mir soll kein lieberer werden,
dieweil ich leb auf erden.
3. Seit ich muss sein, herzallerliebster mein,
dass ich mich von dir muss scheiden,
so wünsch ich dir aus meines herzen begir,
dass dich got behût vor leide.
Jetzund nun fort an ich dir des gan,
dieweil ich hab das leben.
Gedenk auch mein, ich bleib stâts dein,
dieweil ich hab das leben.

In der Partitur ist im Tenor, Takt 11, statt g ein e gesetzt worden.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 57. L. Senfl.





gild, als ichs hett aus - er - ko - ren, es scheucht ab mir, als



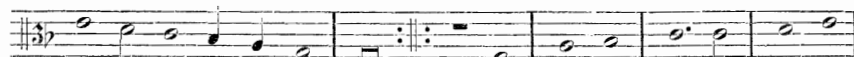
ich . . es spir, mein ja-gen ist ver - lo - ren, ver-lo - ren.

Auf denselben Text findet sich eine andere Melodie in mehrfacher Lesart vor:

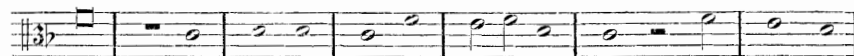
Arnt von Aich 1519 fol. 44 (ohne Autor).



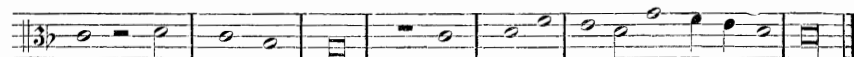
Ich schell mein horn in ja - mers ton, mein freud sint
und hab ge - jagt on a - be - lön, es lauft noch



mir verschwun - den, ein e - dels gwilt in di - sem
vor den hun - den;

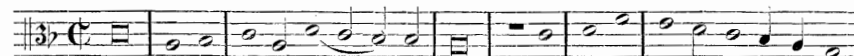


gild, als ichs het aufs - er - ko - ren, es scheucht ab

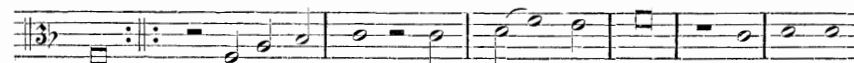


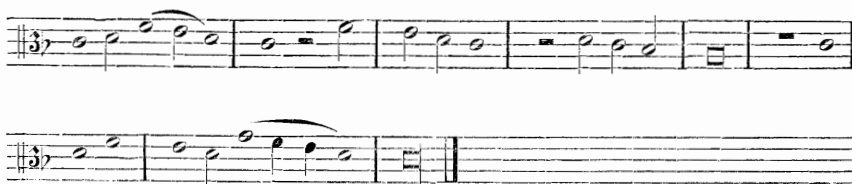
mir, als ich es spir, mein ja-gen ist ver-lo - ren.

Forster IV, 12 (Othmayr) ebenso Berg und Neuber (1550) Nr. 19 (Jobst von Brant).



Text wie bei Aich.





1. Ich schell mein horn in jamers ton,
 mein freud ist mir verschwunden,
 ich hab gejagt ôn abelôn,¹⁾
 es lauft noch vor den hunden;
 ein edels gwild in disem gild,
 als ichs hett auserkoren,
 es scheucht ab mir, als ich es spir,
 mein jagen ist verloren.

2. Far bin, gewild, in waldes lust!
 ich wil dich nimmer schrecken
 mit jagen dein schneweifse brust;
 ein ander muss dich wecken
 mit jagen frei und hundes krei²⁾
 da du nit magst entrinnen.
 Halt dich in hut, schöns thirlein gut,
 mit leid scheid ich von hinnen.

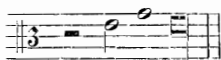
3. Kein edles thier ich jagen kan,
 des muss ich oft entgelten,
 noch halt ich stat auf jägers ban³⁾,
 wiewol mir glück komt selten:
 mag mir nit gon⁴⁾ ein hochwild schon,
 so lass ich mich beniegen
 an hasenfleisch, nit mër ich heisch,
 das mag mich nit betriegen.

Das Gedicht liegt in mehrfachen und oft recht verdorbenen Lesarten vor, unter die letzteren gehört auch die von Ott benützte. Obiger Abdruck ist theils nach Arnt von Aich's Liederbuch, theils nach Uhland's Veröffentlichung (Volksl. Nr. 179) hergestellt. Das Gedicht

¹⁾ Abelon, ablassen. ²⁾ krei, französ. crie, Geschrei. ³⁾ ban, das eingefriedigte Jagdgebiet. ⁴⁾ gon, gehen, zum Fange recht kommen.

ist wahrscheinlich von Herzog Ulrich von Württemberg um 1510 verfasst, der — ein eifriger Jäger — zugleich Musik mit großer Vorliebe pflegte. Das Gedicht beruht auf einer Allegorie: Herzog Ulrich liebte die schöne Markgräfin Elisabeth von Brandenburg, musste sich aber aus Rücksicht auf Kaiser Maximilian dazu entschließen, dessen Nichte, die nicht sehr liebenswürdige Sabina von Bayern, zu heirathen (1511).

Der Tonsatz von Senfl ist wieder abgedruckt im Forster, 3. Thl. 1549 Nr. 9. Forster lässt den Alt schließen:



Die 2te Melodie, welche ich mittheile, ist jedenfalls ansprechender als diejenige, welche Senfl benützt hat. Ob die Senfl'sche die ältere oder jüngere ist lässt sich schwer feststellen, jedenfalls sind aber die späteren Komponisten nicht im Zweifel gewesen, welcher von beiden sie den Vorzug geben sollten.

In der Partitur ist der Textfehler ins statt in, Takt 2, zu korrigiren.

Ich schwing mein horn, siehe: Ich schell mein horn.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 7. L. Senfl.

Ich sol und muss ein bu-len ha-ben, dra-be dich, dier - lein,
drab! und solt in aus der er-den graben, dra-be dich, dier - lein, drab!

Peter Schoeffer (1536) Nr. 60 von Senfl. Melodie im Alt.

Ich sol und muss ein bu-len ha-ben, tra-be dich, dier - lein, trab!
und solt in aus der erden graben, tra-be dich, dierlein, . . . tra-be!

Ich sol und muss ein bulen haben,
 drabe dich, dierlein, drab!
 und solt in aus der erden graben,
 drabe dich, dierlein, drab!

Im Forster, 3. Thl. 1549 Nr. 60, steht derselbe Tonsatz doch mit Caspar Othmayr gezeichnet. Da dieselbe Verwechselung noch bei anderen Liedern in den Forster'schen Sammlungen vorkommt, so lässt sich dieselbe nur dadurch erklären, dass Othmayr, ein Jugendfreund Forster's, demselben eine Anzahl Lieder für seine Sammlung zugeschickt hat, ohne einen Autor anzugeben, und Forster im guten Glauben, sie alle dem Othmayr zuschrieb. Zu bemerken sind die vielfachen Aenderungen an dem Senff'schen Satze, deren sich zwar Forster durchweg schuldig macht, doch hier in großer Anzahl vorkommen; wenn sie auch an und für sich die Komposition nicht verletzen, so schieben sie doch rhythmisch eine Anzahl Noten ein, die ein Sammler und Herausgeber sich nicht erlauben darf. Dass Othmayr dadurch den Charakter der Komposition ändern wollte, um die Senff'sche Komposition etwa unkenntlich zu machen, lässt sich nicht annehmen, da die Aenderungen zu unwichtig sind.

Ich theile oben noch eine zweite Lesart der Melodie mit, welche sich aber nur durch den verschobenen Rhythmus von der ersteren unterscheidet und wieder den Beweis giebt, wie wenig maßgebend zur Kenntniss einer Melodie mancher Tenor eines mehrstimmigen Satzes ist.

Nach den unten mitgetheilten Lesarten frei hergestellt:



Ich stund an einem morgen heimlich an ei-nem ort, do het ich mich ver-



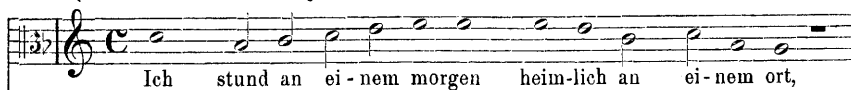
borgen, ich hort klegli - che wort von einem freulein hübsch . . und



fein, das stund bei sei-nem bu-len, es must ge-schei - den sein.

Lesarten (der Werth der Noten ist durchweg um die Hälfte verkürzt):

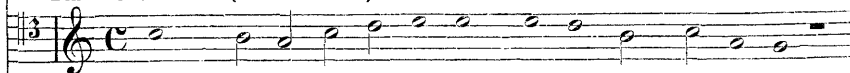
Ott 1534 Nr. 3 (von Arnold von Bruck) Nr. 22, 23, 24, 25, 26 (von Senfl)
(eine Quint höher transponirt).



Gassenhawerlin 1535 Nr. 15 (von M. Greiter).



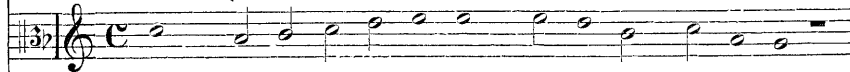
Fink 1536 Nr. 18 (von H. Finck).



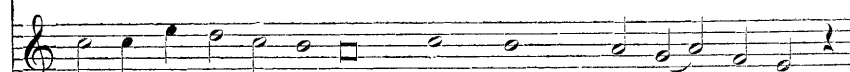
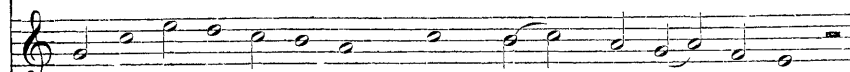
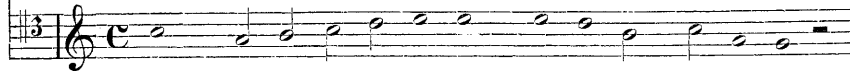
Ott 1544 Nr. 73 (von H. Isaac).



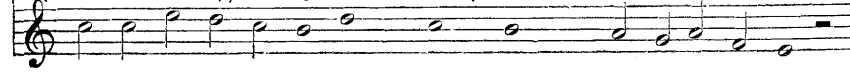
Ott 1544 Nr 108 (von Senfl) im Alt; eine Quint höher transponirt.



Ms. von Kleber Tabulatur in fol. 3stim. Satz von L. Senfl fol. 148 v., 2. Stimme



(k. Bibl. in Berlin); eine Quint höher transponirt.



von ei - nem Frewlein hübsch und fein, das stund bei sei-nem

was hübsch und fein,

was

was

bu - len, es must ge - schie - den sein.

The musical score is written on ten staves. The first six staves contain the main melody with German lyrics. The last four staves show a variation of the melody, likely for a different voice part or instrument, without lyrics. The notation includes treble clefs, various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. The lyrics are printed below the corresponding staves.

Außerdem steht sie noch in der Bicinia 1545, I. Nr. 95, Unterstimme, doch sehr frei benützt, im Bergkreyen von Rotenbacher, 1551 Nr. 5 von Tho. Stoltzer und Nr. 28 (3stim.) ohne Autor. In den Quodlibet von Schmeltzel ist sie vielfach anzutreffen, so in Nr. 6, 11, 13 u. 20.

1. Ich stund an einem morgen
heimlich an einem ort,
do het ich mich verborgen,
ich hort klegliche wort
von einem freulein hübsch und fein,
das stund bei seinem bulen,
es must gescheiden sein.
2. „Herzlieb, ich hab vernommen,
du wölst von hinnen schier:
wann wilt du wider kummen?
das solt du sagen mir!“
„So merk, feins lieb, was ich dir sag!
mein zukunft tust du fragen,
ich weifs kein stund noch tag.“
3. Das freulein weinet sêre,
sein herz was unmuts vol:
„nu gib mir weis und lêre,
wie ich mich halten sol!
ich setz für dich was ich vermag,
und wilt du hie beleiben,
ich verzer dich jâr und tag.“
4. Der knab der sprach aufs mute:
„dein willen ich wol spür,
so verzerten wir dein gute,
ein jar wer bald hinfür,
dennoch müst es gescheiden sein;
ich wil dich freuntlich bitten,
setz du dein willen drein!“
5. Das freulein das schrei: „morte!“
mort über alles leid!

mich krenken deine worte,
 herzlich, nit von mir scheid!
 für dich so setz ich gut und êr,
 und solt ich mit dir ziehen,
 kein weg wer mir zu fer¹⁾.“

6. Der knab der sprach mit züchten:

„mein schatz ob allem gut,
 ich wil dich freuntlich bitten,
 schlag dirs aus deinem mut!
 gedenk wol an die freunde dein,
 die dir keins argen gunnen
 und teglich bei dir sein.“

7. Do kert er ir den rucken,

er sprach nit mër zu ir,
 das freulein tet sich schmucken²⁾
 in einen winkel schier
 und weinet dass es schier verging;
 das hat ein schreiber gsungen,
 wie es eim freulein ging.

Das Gedicht ist in Uhland's Volksl. Nr. 70 nach denselben Quellen hergestellt. Ein fliegendes Blatt der kgl. Bibliothek in Berlin (Yd 7801 fol. Nr. 37) ist bei obigem Abdruck mehrfach benützt worden. Bei der Herstellung der Melodie sind die Vorlagen so getreu wiedergegeben, dass es eines Weiteren darüber wohl nicht bedarf. Der vierstimmige Satz von H. Isaac gehört mit zu dem Lieblichsten und Innigsten was Isaac geschaffen hat. Leider steht der Mittelsatz nicht auf gleicher Höhe, gewinnt aber wohl durch einen belebten Vortrag.

Die Melodie gehörte mit zu den beliebtesten und weitverbreitesten und wird bei Gedichten unzählige Mal als „Ton“ angeführt. Auch der geistliche Gesang bemächtigte sich ihrer sehr bald und so finden wir sie in den Souterliedekens von 1540 zu Ps. 27, der überschrieben ist „Ick ghinck noch ghister avont, soe heymelyck op een oort.“ Ich theile die Melodie noch mit, da der Vergleich sehr interessant und wohl nicht Jedem eine Ausgabe der Souterliedekens zur Hand ist:

¹⁾ fer, fern. ²⁾ schmucken, andrücken, niederbiegen, schmiegen.

vom Oberland bis an den Rein,
 wo findt man iren fug?¹⁾
 In einem dorf sie safs,
 gen markt do têt sie laufen,
 têt ire hünere verkaufen,
 als ir gewonheit was.

2. Sie zug vil hünere, genfs und schwein
 und enten also viel,
 es trug ir viel der pfennig ein,
 sie nerts alls aus der mühl
 mit weizen und mit kern;
 die müllerin west den reimen,
 die seck kunnt sie verseimen,²⁾
 das têt sie auch gar gern.
3. Sie safs nicht weit von einer stat
 da sie daheimen was,
 darin sie viel zu schaffen hat;
 ein reicher thumb³⁾ was das
 von herren und von edelleut,
 von münchen und von pfaffen,
 sie hetten viel zu schaffen:
 es was ein heilge zeit.
4. Sie trat wol für das münster,
 ir hünlein hat sie feil,
 ein thumbherr was ir günstig,
 er daucht sich frisch und geil;
 er trat fürs münster 'raus,
 hübsch red die liefs er laufen:
 „frau, wolt ir d'hünere verkaufen,
 so tragt mirs in das haus!
5. Das gelt wil ich euch geben,
 wie euer herz begert.“
 Das freulein bsach in eben,
 bis sie den herrn gewert.
 Sie trug im die hünlein heim.
 Er redt mit ir von sachen,
 das freulein fieng an zu lachen;
 sie war bei im allein.

¹⁾ fug, Geschicklichkeit. ²⁾ verseimen, auch verscheimen, Körner aus den Säcken laufen lassen(?). ³⁾ Thumb, Domstift.

6. Er gab ir gelt und grif sie an,
 er bult umb iren leib;
 sie sprach: „ir seid ein geistlich man,
 bin ich ein weltlich weib,
 die sach die hat kein sin.
 Ich hab meinem man verheiffen,
 ich woll im freundschaft leisten,
 gêtet hin und bittet in!
7. Ja, wil er mirs erlauben,
 so wil ichs gerne tun,
 ich sag euch zu, bei glauben,
 ich muss jetzt eilends heim.
 Zu schaffen hab ich viel;
 ich hab meinem volk versprochen,
 ich wil in rüben kochen
 daheim in meiner mühl.“
8. Er sprach: „ich werd bald gastung han,
 eitel köstliche leut,
 so wil euch berufen lân,
 drumb kompt zu rechter zeit!“
 Sie sprach: „ich wils nicht tûn,
 ich kom nicht in das münster,
 es sei denn nacht und finster
 und sei bei euch allein.
9. Und sol ich euch gehorsam sein,
 so bald ir mich beruft,
 so schreibt mir meinen Namen ein
 heimlich in einen brief.“
 Er sprach: „zeigt mir in an?“
 Sie sprach mit stolzem sinne:
 „ich heifs frau Esslerinne,
 also heist mich mein man.
10. So ists ein ungefüger nam
 von einem schönen weib;
 da ich erst in die mühle kam,
 het ich ein graden leib,
 mein man het noch kein knecht,
 die seck die must ich tragen
 vom karren bis auf den wagen,
 darumb heist er michs recht.“

11. Es stund nicht lange zeit darnach,
dem herren kamen gest,
es waren eitel köstlich leut,
er bereit ins aller best.
Er sprach zum knecht gar geschwind:
„tû in die mühlen treten,
tû mir den müller beten
umb sein frau Esslerin.“
12. Der knecht der têts mit willen,
er gieng in d' mühl hinaus,
er sucht denselben müller,
er fand jn in dem haus.
Er end die botschaft geschwind,
nach adelichen sitten:
„mein herr der lest euch bitten
umb eur frau Esslerin.“
13. Es nam den müller wunder,
was meint er mit meim tier?
„in meinem Stal dort unden,
da stên der esel vier,
gehe, nim welchen du wilt!“
Der knecht der nam den alten,
der hinden war zerspalten;
darauf er heime reit.
14. Da rit er durch das münster,
der esel trabt als hert,
denn es was nacht und finster;
der herr hört das gefert.
Es war ein frölich man,
er dacht in seinem sinne
es wer frau Esslerinne,
wann sie het holzschuch an.
15. Er schickt gar bald ein boten
hinab zu seinem knecht,
dass ers im versehen têt,
das wolt er haben schlecht:
mit guter speis und wein.
Darnach solt ers im füren,
wenn er wolt schlafen schiere,
in sein schlafkammerlein.

16. Der knecht der holet wein und brod,
 dazu viel guter speis,
 es hungert in, es têt im not,
 daran was er gar weis.
 Man gab im d' flaschen vol,
 der knecht der afs das gute,
 er gab dem esel sfutter,
 er dacht, es tûts im wol.
17. Darnach fûrt er in die stiegen auf
 ins herren kâmmërlein.
 Es hört in niemand in dem haus,
 sie waren al vol wein.
 Der knecht têt als er seit (sagt),
 er nam dasselbe tiere
 und band im alle viere
 und legts ins herren bett.
18. Der knecht gedacht im sinne.
 was meint mein herr damit?
 wil er mit dem esel sünden?
 die sach gefelt mir nicht.
 Er findt viel schöner weib;
 ei, wird mans von im innen,
 so wird man in verbrennen,
 reut mich sein stolzer leib.
19. Er liefs den esel liegen,
 er schlug das kâmmërlein ein.
 Der knecht der was verschwiegen,
 er gieng zum herrn hinein.
 Der herr fragt in geschwind:
 „hast mir die sach versehen?“
 ja, herr, es ist schon geschehen,
 wie ir michts geheissen habt.“
20. Der herr freut sich von herzen,
 wie er solt schlafen gân,
 er wolt gar freuntlich scherzen
 mit seiner wolgetân.
 Wie er kam für das bett
 têt er sie freuntlich grûssen;
 gedacht, sie schleßt so süsse,
 dass sie nicht mit mir redt.

21. Er zog sich mutternackend aus,
und stund mit blofsem leib.
Gedacht, so sie so feindlich schnauft,
es wer des müllers weib.
Er was ein frölich man;
da grif er zu ir nunder:
„Frau, es nimpt mich sêr wunder,
habt ir den pelz noch an?“
22. Er grif hinunter bis an den bauch,
der herr was wol gerüst!
„ach, freulein, wie seid ir so rauch,
ich weifs nicht wie euch ist?“
wie er sie zu sich zog,
„Frau, wolt ir nicht erwachen?“
Der knecht stund draus und lachet,
„wie ist mein herr ein narr.“
23. Da grif er also leise,
im bett het er kein rû,
er grif dem esel an die eisen,
erst fiels dem herren zu.
Da ruft er seinem knecht:
„Tû mir den esel dannen,
man wird mich sonst verbrennen,
da geschech mir eben recht.
24. Die frau hat mich betrogen
und bracht in grofse not,
sie hat schendlich gelogen.“
Er stach den esel tot
in einem grofsen zorn.
„Ich wil dich lieber lassen schinden,
denn solt ich mit dir sünden.“
Hört zu, wies gieng bis morgen.
25. Man sagts dem müller eben;
er lud in fürs gericht.
Er must dem müller geben,
Gott geb dem esel das gicht.
Ja zehen guelden bar,
ja für des esels leben;
het lieber hundert geben,
dass niemand het erfahren.

26. Also geschicht euch narren,
 die buler wollen sein,
 sie ziehen am eselkarren
 und setzen sich selber drein,
 und dünken sich frisch und geil.
 Ja, mit den frommen weiben,
 da wolln sie kurzweil treiben
 und ziehn am narrenseil.

Ott giebt nur die erste Strophe, doch haben mir mehrfache Lesarten vorgelegen: das Ambraser Liederbuch, 1582 Nr. 220, ein Ms. germ. in 4° 709 Nr. 30, beide unvollständig (k. Bibl. Berlin) und drei Einzeldrucke (ebendort) ohne Jahr: Ein hübsches | Lied, Von einer Müllerin | etc. Im Thon, Do Herman in der schewren lag. 1) Gedruckt zu Magdeburgk durch Andreas Schmidt, 2) ohne Drucker und 3) Gedruckt zu Nürnberg durch Valentin Newber. Jedes in kl. 8°, 4 Bl.

Die Melodie ist einfach und ganz geeignet zum erzählenden Ton. Der angeführte Ton auf den Einzeldrucken „Do Herman in der scheu- ren lag“ ist bis jetzt noch nicht aufgefunden.

Melodie im Tenor I (im Canon
 mit Alt II).

Ott. Nr. 105 (Nr. 2 der 6stim).
 L. Senfl.

Ich wil mich glücks be - tra - gen wol, je - doch man sol nach
 sei - ner art so hart sich nit darauf ver - las - sen; denn
 ei - nem gibts, den an - dern tût es has - sen.

1. Ich wil mich glücks betragen wol,
 jedoch man sol
 nach seiner art so hart
 sich nit darauf verlassen;
 denn einem gibts, den andern tût es hassen.

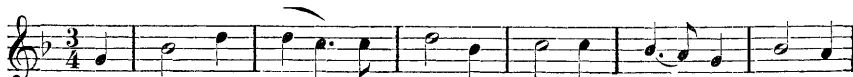
2. Dieweil dan glück sein würkung hat
 erzeugt, sein tât
 so frembder gschicht verricht
 in hoch und niedern stenden,
 hof seiner hilf ein ander zu verblenden.
3. Dem nach wil ich wol sein zu pas,
 so wirt mir das
 versprochen ist ôn list,
 wie glück weifs zu volziehen:
 als dan mag ich den unfal wol empfehlen.

In der Partitur ist im Tenor II, T. 15 die Note g als fehlend hinzugefügt worden.

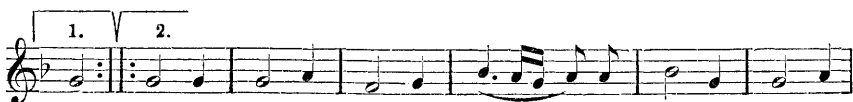
Ich wil und muss ein bulen haben, siehe Ich sol und muss ein bulen haben.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 35. Thomas Stoltzer.



Ich wünsch alln frau - en êr durch ei - ner frau - en wil -
 ich lieb ir freund - licks berd gar heimlich und gar stil -



len, len. Sie tregt der ê - ren wol . . . ein kron, wo ich sie



nur könt prei - sen schon! da - rumb hab ich sie aus er-



welt, dich wer - des weib, die mir ge - felt. A - de, mein



lieb, ge - denk da - ran: ich bleib der dein ôn a - be - lân! in zucht und



êr nit von mir kêr, . bit ich, durch al - ler . . . frauen êr.

Ich wünsch alln frauen êr
 durch einer frauen willen,
 ich lieb ir freundlichs berd
 gar heimlich und gar stillen.
 Sie tregt der êren wol ein kron,
 wo ich sie nur könt preisen schon!
 darumb hab ich sie auserwelt,
 dich werdes weib, die mir gefelt.
 Ade, mein lieb, gedenk daran:
 ich bleib der dein ôn abelân!
 in zucht und êr nit von mir kêr,
 bit ich, durch aller frauen êr.

Im Discant, Takt 26 hat Ott am Ende eine ganze Note, aus der wir des Textes halber 2 halbe gemacht haben. Im Alt, Takt 35 steht f statt d.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 70. Sixt Dietrich.



Je bö - ser mensch, je bes - ser glück, sehn wir teg-
 wie wol der bös' oft schnell und dick be - gint glück-



lich . . . auf er - den;
 haft . . . zu wer - den: folgt im doch nach ein zeit - lich



rach, wo er nit stêt von sün - den, dass dar - nach



1. Je böser mensch, je besser glück,
 sehn wir teglich auf erden;
 wie wol der bös' oft snel und dick¹⁾
 begint glückhaft zu werden:
 folgt im doch nach ein zeitlich rach,
 wo er nit stêt von sünden,
 dass darnach er so vil dest mër
 ein schweres end mag finden.
2. Je höher gwalt, je schwerer fal,
 viel beispiel uns das lèren;
 wo jemand lebt in sunden qual,
 des wolfart sich tut mëren;
 dem wird hernach behend und gach²⁾
 verdamlich leid beiwonen:
 dan Got wil je die bösen hie
 mit glück zeitlich belonen.
3. Zu fòrchten ist, so Got sein straf
 verzeucht, lang zu gedulden,
 dass nachmals er erwacht vom schlaf,
 unser streflichs verschulden.
 Mit grofser bschwert vergleichen werd,
 so wir zum bschluss gelangen;
 dan das end ist, das straft und misst
 die werk, durch uns begangen.

Ott 1544 theilt nur die 1. Strophe mit, doch in Ott's Liederbuch

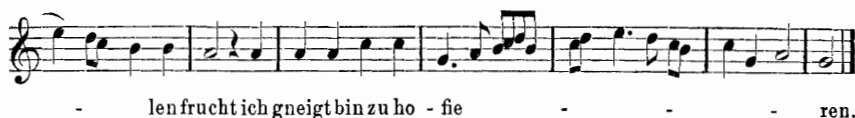
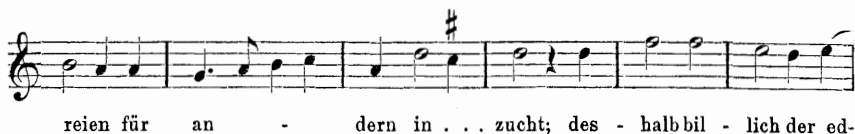
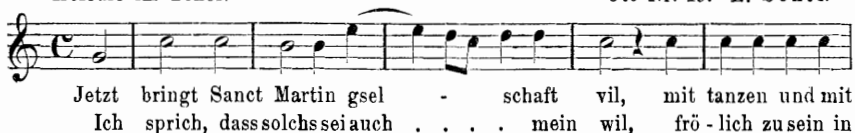
¹⁾ dick, oft. ²⁾ gach-jäch, jähe, eilig, hastig.

von 1534 Nr. 108 befinden sich obige 3 Strophen zu einer Komposition von Wilhelm Breitengrasser. Als Tenor ist dort die Melodie zu „Fortuna“ benützt und keine der übrigen Stimmen hat mit vorliegender Melodie eine Aehnlichkeit.

In der Partitur ist im Alt, Takt 5, 3. Note c in d und Takt 23, 4. Note $\text{f}^\flat$ in f verbessert worden. Dem Alt fehlt im Originaldrucke von Takt 13 ab der Text.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 49. L. Senfl.



1. Jetzt bringt St. Martin gsellschaft vil,
mit tanzen und mit saitenspiel
der liebsten zu hofieren.
Ich sprich, dass solchs sei auch mein wil,
frölich zu sein in gheim und stil;
dan sie ist, die kan zieren
den reien für andern in zucht;
deshalb billich der edlen frucht
ich gneigt bin zu hofieren.
2. In kurz darnach in einem sâl
sach ich die zart: het ich die wal,
sie würd den preis erlangen!

Deshalb ich sag: sie mir gefelt,
 ir weis und berd ist wolgestalt;
 sie kan in êren prangen.
 Das S. lest sich da schauen wol,
 derhalb ich ir vertrauen sol;
 ich hab nach ihr verlangen.

3, Gieng alls wol hin! nur scheiden macht
 mir sênen grofs; bei tag und nacht
 gedenk allein der zarten.
 Ir tugend hat ein sonderm pracht,
 darumb ich sie die liebste acht,
 hof, wöll noch wol erwarten,
 ir widerfart mich sêr erfreut
 und bringt her wider alls mein leid:
 hof noch, ich wils erwarten.

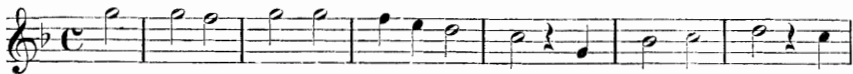
Derselbe Text und Tonsatz befindet sich auch in Ochsenkhun's Tabulatur (1558 fol. 68).

Im Tonsatz sind folgende Korrekturen vorgenommen worden: Alt, Takt 12, erste Note d statt g. Bass, Takt 25 heifst im Ott



Melodie im Tenor.

Ott Nr. 29. L. Senfl.



Jetzt merk ich wol, dass ich . mich sol zum glück für - an nichts
 Ich het ge - meint, es wer . . ver - eint mit mir und gut; nun



guts ver - län; solchs bin ich worden in - nen!
 ist mein mut mir al - les args zudrin - gen, alls



guts er - spart. Tüt wie sein art, fleugt hin und her, ist im ôn

gfer, kan sü-ße wort aus-ge - ben. Stelt sich gar
 gut, der - halb man tût sich freu - en sein, bis er . . mit pein, zu-
 letzt be - trübt das le - ben.

1. Jetzt merk ich wol, dass ich mich sol
 zum glück füran nichts guts verlân;
 solchs bin ich worden innen!
 Ich het gemeint, es wer vereint
 mit mir und gut; nun ist mein mut
 mir alles args zu dringen,
 alls guts erspart. Tût wie sein art,
 fleugt hin und her, ist im ôn gfer,
 kan süße wort ausgeben.
 Stelt sich gar gut, derhalb man tût
 sich freuen sein, bis er mit pein
 zuletzt betrübt das leben.
2. Ein Sprichwort ist, wie man es list:
 Wenn glück erscheint, dass er nun meint
 in hofnung groß zu prangen,
 dem lest es freud ein kleine zeit,
 kürzlich ôn scherz nimbt es sein herz
 mit unfals not gefangen.
 Wie großen pracht er vor bedacht,
 wie gnommen hin, unfal treibt in,
 legt manche freud und scherzen.
 Es ist sein sitt; darumb trau nit,
 wie gut es ist: zu seiner frist
 gibt es unfal mit schmerzen.
3. Kumbt es dir schon, dass du kanst hân
 kurzweilig zeit, so folgt dann neid,

der tût das spil verderben.
 Sih eben zu! wo er unrû
 anrichten kan, do must du dran,
 und solt du drüber sterben.
 Er tobt und wuet, da hilft kein guet;
 des klaffens vil treibt er am zil;
 sein art kan er nicht lassen.
 Die grösten nôt er selber hat.
 Lass im sein mut! wird alls noch gut!
 zalt in noch wol der mafszen.

Melodie im Discant.

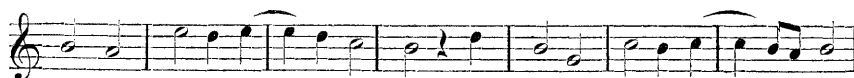
Ott Nr. 74. L. Senfl.



Jetzt scheiden bringt . . mir schwer, und macht mich trau -
 dass ich nun sol . . . von der, die oft er - freu -



- rig - lich, Mitschimpfund auch mit scher - zen hat
 - et mich.

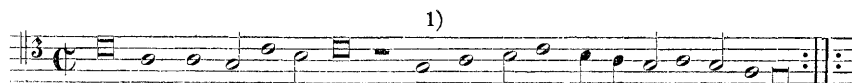


sie meingmuet - be - wart; erst würd ich krank von her -



zen, so ich ge - denk der fart.

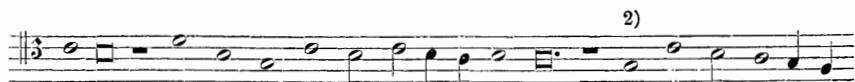
Arnt von Aich (1519) fol. 2, ohne Autor; Gassenhawerlin 1535
 Nr. 29, Berg und Neuber (1530) Nr. 22 ebenfalls ohne Autor.
 Tenor:



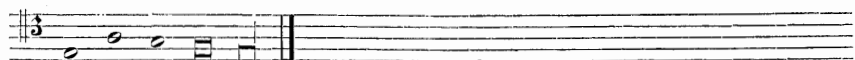
Jetzt scheiden bringt mir schwer, und macht mich trau - riglich,
 dass ich nun sol . von der, die oft erfreu - et mich.



Mit schimpf und auch mit scher - zen hat sie mein gmuet

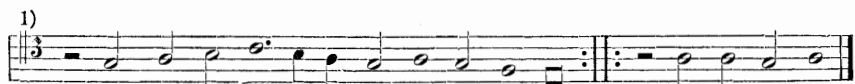


bewart; erst würd ich krank von her - zen, so ich gedenk



. der fart.

Im Berg u. Neuber sind folgende Varianten zu finden, die meiner Ansicht nach den Vorzug verdienen und auch oben zum Theil verwendet sind.



u. macht mich trau - rig - lich.



so ich gedenk der fart.

Die darauf folgende Wiederholung des Schlussverses ist unwesentlich. Im Schmeltzel, 1544 Nr. 6, Tenor, finden sich die ersten sieben Noten.

1. Jetzt scheiden bringt mir schwer,
und macht mich trauriglich,
dass ich nun sol von der,
die oft erfreuet mich.
Mit schimpf und auch mit scherzen
hat sie mein gmuet bewart;
erst würd ich krank von herzen,
so ich gedenk der fart.
2. Unfal durch seinen neid
hat solich klag erdacht,

und schickt die kleglich zeit,
 das scheiden wird verbracht.
 Dardurch ich hab grofs leiden
 und ist langweilig mir,
 dass ich die schön sol meiden,
 o glück, das klag ich dir!

3. Kum mir mit trost zu steuer
 bedenk doch scheidens end;
 vil kurzweil wird mir teuer,
 so ich von binnen lend.¹⁾
 Mit leib so muss ich scheiden
 noch bleibt das herz bei dir;
 glück bringt die zeit mit freuden,
 hilf uns zusammen schier.

Der Text liegt in mehrfachen Lesarten vor, aufser in den oben genannten Musikbüchern befindet er sich im Liederbuch, ohne Ort von 1582 Nr. 64 (Bibl. Berlin); ferner auf derselben Bibliothek: flieg. Bll. Yd 8° 9166, Yd 8° 7821 (29) und Ms. germ. 4° 733 Nr. 31. Wackernagel (d. Kirchenlied 1841 p. 855) bringt auch einen Abdruck. In Ott's Liederbuch fehlt in der 3. Strophe Zeile 6 und 7.

Die Melodie erleidet in den oben genannten Quellen nur geringe Veränderungen, doch ist sie so reich an Melismen, die unbedingt zur Melodie gehören, aber doch, wie die Lesart im Berg und Neuber beweist, der Vereinfachung fähig sind, dass mich das gewonnene Resultat noch nicht befriedigt. Der vierstimmige Satz in den Gassenbawerlin scheint derselbe zu sein wie im Aich, von dem mir nur die Tenorstimme bekannt ist.

In der Partitur sind folgende Fehler korrigirt: Tenor, Takt 17, 3. u. 4. Note e f in d e und Takt 33, vorletzte Note, die halbe Note in eine Viertelnote mit Punkt.

Melodie im Tenor I.

Ott Nr. 108 (Nr. 5 der sechsst). L. Senfl.



Kein ad - ler in der welt so schon schwebt, lebt ob
 ge - ziert, ob er gleich fuert ein kron und brangt hin

¹⁾ lend, lenke, wende.

6

seinem gfe - der als du, zart ed - le schö-
und her - wie - der:

14

- ne frucht! schwebst, lebst ob al - len wei -

19

ben mit schönem berd, lob, êr und zucht; da-

23

bei must du . . . mir blei - - ben.

Ott 1534 Nr. 19 u. Forster 5. Thl. 1556 Nr. 46 von Arnold von Bruck, Tenor, nur wenig Varianten:

Takt 19 bis 22.

etc.

Forster 5. Thl. Nr. 40 von Jobst vom Brant. Tenor fast gleich mit Ausnahme von Takt 6—7:

Takt 14—15.

Takt 23 bis zum Schluss

1. Kein adler in der welt so schon
schwebt, lebt ob seinem gfieder
geziert, ob er gleich fuert ein kron
und brangt hin und herwieder:
als du, zart edle schöne frucht!
schwebst, lebst ob allen weiben
mit schönem berd, lob, êr und zucht;
dabei must du mir bleiben.

2. Trübsal, unfal sei weit von dir,
 bist nicht darzu geboren;
 orgeln, singen, dergleich manier
 so züchtig speist dein ôren,
 dir wonet bei in rechter weis,
 mit êr, vernunft und tugent;
 dergleichen hast du groÿsen preis
 und ziert ganz wol dein jugent.
3. Nach dem du so begnadet bist
 ob allen menschen auf erden,
 gedenk derhalben sonder list,
 ob mir genad möcht werden
 umb meine dienst, so ich dir trag
 in steter lieb und treuen.
 Das sol, glaub du mir al dein tag,
 dich nimmer mêr gereuen.
3. Von herzen ich dir das zusag,
 lug, schau und merk gar eben,
 dass ich, so vil ich kan und mag,
 die weil ich hab mein leben,
 dir wil erzeugen alles das,
 so deinem herzen gefellet.
 Allein schaff, beut mit mir etwas,
 ich bin zum bot₄gestellet.

Der Text befindet sich nur vollständig im Ott 1544, während die übrigen Musikbücher nur die 1. Strophe haben. Forster (V, 40) ändert mehrfach, doch nicht zum Besten des Gedichts:

„Kein Adler in der welt so schon lebt, schwebt ob seim gefider, ob er schon tregt von gold ein kron und schwingt sich hin und wieder: als du, zart edle schöne frucht! schwebst, lebst ob allen weiben mit schön geberd, lob, zucht und ehr; dabei last man dich bleiben.“

Melodie im Tenor.

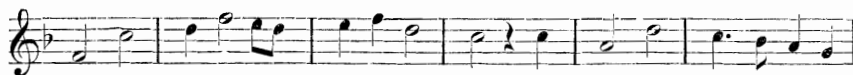
Ott N. 5. L. Senfl.



Kein hö - hers lebt, noch schwebt, dem ad - ler jetzt auf
 in al - ler welt, hoch gmet; u - ber das hei - lig



er - den gleich, die flüg ausbreit,
Rö - misch Reich



. . . helt frid und gleit den jun-gen sein, . . mit



rech - tem schein groß mil - tig - keit, groß mil - tig - keit, wild



pau und geit, zu zei - gen schon sein e-



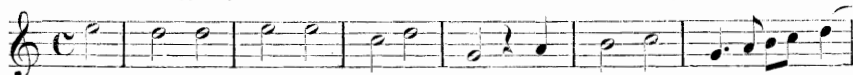
- die kei - serli - che kron.

1. Kein höhers lebt, noch schwebt
dem adler jetzt auf erden gleich,
in aller welt, hoch gmelt;
uber das heilig Römisch Reich
die flüg ausbreit, helt frid und gleit
den jungen sein, mit rechtem schein
groß militigkeit, wild pau und geit,
zu zeigen schon sein edle keiserliche kron.
2. Zu merken ist: man list,
vil Fürsten, manlich Helden,
vor langer zeit groß streit
im feld, aufschlahen zelten
nach kriegers sit, gleicht nit
des adlers art, der sich nit spart
ernstlicher spil. Got frist sein zil
auf diser ert, wann er fürt recht das geistlich schwert.

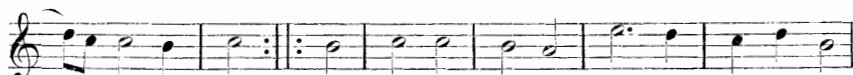
3. Mein gmuet sich frewt al zeit
 dem adler ghorsam zu leben.
 Aus treuer gir hat mir
 Burck, Stat, Thiergart eingeben,
 mit wildpret reich. Die vogel gleich
 des tages trang durch ir gesang
 anzeigen schon. Iren streitfan
 die sonn erhebt; der adler ob in' allen schwebt.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 64. L. Senfl.



Klein ist mein trost auf di-ser erd, seint mich al freud . . .
 Nun hat mein glück erst sich ver - kert, so ich mich dein . . .



. . . tûn las - sen. Was fach ich an, ich trau - rig
 . . . muss ma - ßen.



man! muss ich dich jetzt auf - ge - ben, zu di - ser zeit, al



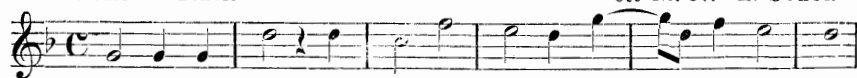
freudlich neid, das gilt mein junges le - ben.

Klein ist mein trost auf diser erd,
 seint mich al freud tûn lassen.
 Nun hat mein glück erst sich verkert,
 so ich mich dein muss maßen.
 Was fach ich an, ich traurig man!
 muss ich dich jetzt aufgeben,
 zu diser zeit, al freud ich neid,
 das gilt mein junges leben.

Im Tonsatz sind folgende Korrekturen vorgenommen: Alt, Takt 21, letzte Note d statt c und Bass, Takt 30 fehlt das 2te Viertel h.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 37. L. Senfl.



Lieb, ieb dein heil! eil! weil kein teil, ist lieb . . . im sin;
 Schickglück be - hend! end, wend el - lend! leid schei - den brecht;



gin gwin, ich bin ir . . treu - lich er - ge -
 möchtschlecht mitrecht nie trach-ten nit zu le -



- ben. Herz schmerzlich dringt, zwingt, ringt; mich
 - ben.



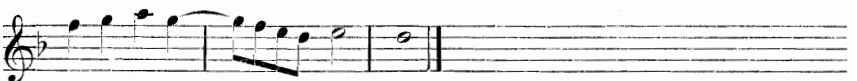
bringt ir zier in brunst, gunst, kunst und sunst mit ir mein . . lieb zu tei -



len. Wird hart er - freut neid leidt . . vil leid; klag tag und



nacht, tracht, . . . acht mit macht un - glück bei zeit für - ei -



- - - len.

Lieb, ieb dein heil!
 eil! weil kein teil,
 ist lieb im sin;
 gin¹⁾ gwin, ich bin
 ir treulich ergeben.

¹⁾ gin, gegen, gen.

Schick glück behend!
 end, wend ellend!
 leid scheiden brecht;
 möcht schlecht mit recht
 nie trachten nit zu leben.
 Herz schmerz-lich dringt,
 zwingt, ringt; mich bringt
 ir zier in brunst,
 gunst, kunst und sunst
 mit ir mein lieb zu teilen.
 Wird hart erfreut
 neid leidet vil leid;
 klag tag und nacht,
 tracht, acht mit macht
 unglück bei zeit füreilen.

Melodie im Tenor I.

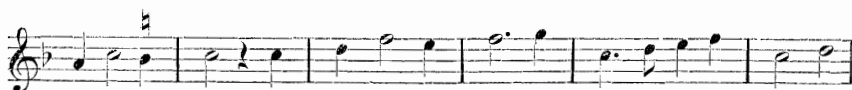
Ott Nr. 18. L. Sen fl.



Man sing, man sag, hab freud al tag gleich .



. . . wie man wöll: nit mêr ich stel nach hö . . . herm wunn. Un-



ter . . der sunn lebt jetzund . . nicht, das mich an-



ficht. Mein teil hab ich, der freu - - et mich; al



lust und freud ich vor . . . mir sich.

1. Man sing, man sag, hab freud al tag
 gleich wie man wöll: nit mêr ich stel

nach höhern wunn. Unter der sunn
 lebt jetzund nicht, das mich anfiecht.
 Mein teil hab ich, der freuet mich;
 al lust und freud ich vor mir sieh.

2. Ringers gemüts, frölicher's geplüts
 ward ich noch nie, dann da mir die
 holdselig schön, so ich hoch krön,
 Got hat beschert. Gen ir sich mêrt
 mein lieb und gunst: gen niemand sunst
 berüret mich Cupidos brunst.
3. Ach Jacobe! seit ich nun mê
 von Got bin gwert, was ich hab gêrt:
 so teil auch mit dein hilf und bit,
 dass unsre lieb niemand betrüb,
 uns darzu bescher in zucht und êr,
 dass unser nam und stam sich mêr.

Derselbe Tonsatz befindet sich auch im Forster (V, 41) und war es nur dadurch möglich denselben wieder herzustellen, da Ott die 5. Stimme (Tenor II) weggelassen hat. Forster setzt, wie in allen seinen Ausgaben, der bequemeren Deklamation halber, Noten hinzu, die sich aber meist nur auf Repetition beziehen. Ich zeige sie hier in Kürze an: Alt, Takt 6: g g g (g g g), Takt 19: g g c (g g g), Takt 30—31 g g statt $\square$, Takt 32 $\square$ statt $\simeq \square$ (Ott hat fälschlich von T. 33 ab Altschlüssel). Discant, Takt 30 d a b b (die vorletzte Note heisst im Ott fälschlich g statt fis). Bass, Takt 15 hat Forster als 2. Note fälschlich d, Takt 21 schreibt er c c f. Forster hat nur die 1. Strophe Text.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 32. Matthias Eckel.



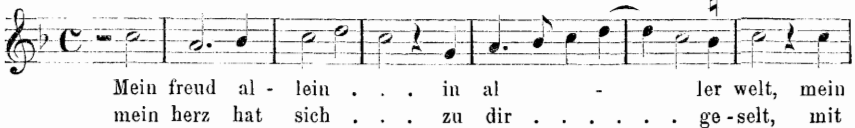
Mein esel ist ein lange frist ganz müd ge - west; dann niemand
 lest im rast noch rû, wie ich im tû. Wil je - der - man mein



1. Mein esel ist ein lange frist
ganz müd gewest; dann niemand les
im rast und rû, wie ich im tû.
Wil jederman mein esel han,
den ich selbs nit entberen kan.
2. Mein Esel gêt in alle stet,
laufft ledig umb: ob jemants kum,
der sein begert, wirt er gewert.
Wer fertig sei, hab jetzt dabei,
der mag mein esel reiten frei.
3. Mein esel kan nit lang stil stan,
wirt unverzaght und sêr geplagt.
Noch stêt er stil: wer reiten wil,
und zu im spricht, den saumbt¹⁾ er nicht,
ist aller land art wol berichtet.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 3. Heinrich Isaac.



¹⁾ saumbt, hält auf. Ott hat fälschlich „spumbt“.



1. Mein freud allein in aller welt,
 mein trost zu allen stunden!
 mein herz hat sich zu dir geselt,
 mit lieb und treu verbunden.
 Durch dich bin ich
 mit liebeskraft schwerlich behaft,
 zu deinem dienst mit fleiß gericht,
 ân argen list dir genzlich ist
 mein herz in rechter lieb verpflichtet.
2. Einiger schatz, du weißt, wie hart
 dein lieb mich hat umbgeben!
 Leib, êr und gut sei ungespart,
 in deinem dienst zu leben.
 Dir gar on gfar
 wil ich stets sein und bleiben dein,
 mit steter treu ganz unverkert,
 zu rechter stil ewig dich wil;
 lieb hab ich dich für al auf erd.
3. Lang dienst sich an und grofsen fleiß,
 lass dich, mein hort, erweichen!
 Wann dir noch glück das stets beweis,
 tû mir deiner liebe reichen!
 Erzeig und neig
 dein herz gen mir, aus rechter gir
 bit ich, herzlief, dein treu nit krenk,
 nit von mir wenk,¹⁾ gen mir dich lenk!
 mit treuen bis mein ingedenk.

¹⁾ wen ken, wanken, weichen.

Der Text liegt in drei Lesarten vor: Ott 1544, Kriesstein: Cationes 1540 Nr. 77 und Ochsenkhun: Tabulaturbuch 1558 fol. 73. Obgleich es stets denselben Tonsatz von Isaac betrifft, sind doch die Texte so abweichend und schlecht redigirt, dass es mühevoll war das Gedicht in seiner Reinheit wieder herzustellen. Als Beweis sei nur eine Stelle aus der 2. Strophe, Vers 5-6 angeführt:

Ott: Dir gar vngfer will ich sein

Kriesstein: Dir gar, on gfar, wil ich städtz kein

Ochsenkhun: Dir gar, vngfahr, will ich stett sein

Die Melodie ist nur in vorliegender Bearbeitung bekannt, und vielleicht auch von Isaac erfunden. Was den Tonsatz selbst betrifft, so hat bereits Ambros auf die Schönheit desselben hingewiesen, der ihn (Musikgesch. III, 383) „ein Juwel von unschätzbarem Werthe“ nennt.

Der Druckfehler im Ott: Alt, Takt 2: c a ist nach Kriesstein in a f verbessert worden. Kriesstein setzt ferner im Alt, Takt 40, letzte Note ein b, welches von uns aber nicht aufgenommen worden ist. Noch sei erwähnt, das Kriesstein den Tenor am Ende so führt:



Wir haben aber die Ott'sche Lesart vorgezogen, um die Quinten: Discant mit Tenor c—g, b—f zu vermeiden.

Melodie im Tenor untermischt
mit Zusätzen.

Ott Nr. 39. Heinrich Isaac.



Mein mütterlein, mein mütterlein das fraget a-ber mich: ob ich wolt ein



schreiber? „awe nein!“ sprach ich, „nem ich denn ein schreiber zu einem man-



ne, so hiefs man mich frau schreiberin und ein dinten - ze - terin: wer

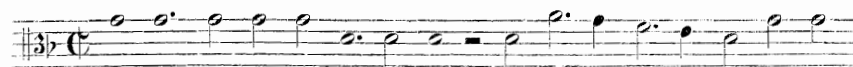


mirein schan-de, kein êr im lan - de.“

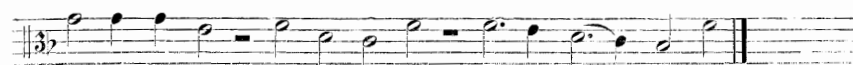
Leon. Kleber, Tabulaturb. im Ms. (k. Bibl. Berlin) fol. 115 mit
H. P. gezeichnet. 2. Stimme:



Quodlibet, Schmeltzel 1544 Nr. 7 im Alt:

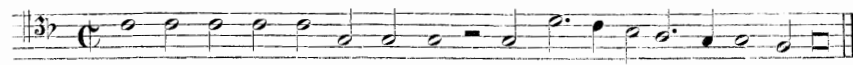


Mein Mü-ter-lin, mein Mü-terlin das fra - get a - ber



mich: ob ich wolt habnein schreiber? „awe nein,“ sprach ich.

Dito Schmeltzel Nr. 20 im Tenor:



Mein Mü-ter-lin, mein Mü-ter-lin das fra - get a - ber mich.

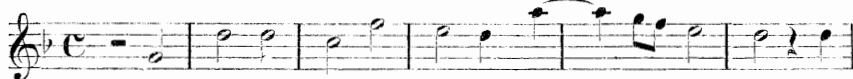
Mein mütterlein, mein mütterlein
das fraget aber mich:
ob ich wolt ein schreiber?
„awe nein!“ sprach ich,
„nem ich denn ein schreiber
zu einem manne,
so hieß man mich frau schreiberin
und ein dintenzeterin:
wer mir ein schande,
kein êr im lande.“

Ubland (Volksl. p. 688) veröffentlicht das Gedicht nach derselben Quelle. Die Melodie wäre aus Isaac's Tonsatz kaum möglich wiederherzustellen, wenn nicht das Kleber'sche Tabulaturbuch (1515—1524) die Melodie aufbewahrt hätte, denn die Fragmente aus den Quodlibets reichen nicht aus. An der Hand der Kleber'schen Notirung ist es ein Leichtes die Melodie im Isaac'schen Tenor zu verfolgen und wahrzunehmen, dass er, mit Ausnahme der Zusätze, kaum eine Note daran ändert.

In der Partitur ist im Bass, T. 17, 2. Note h in d verbessert worden.

Melodie im Tenor.

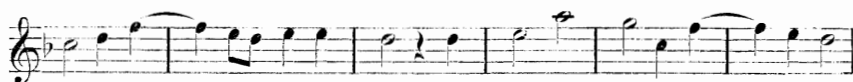
Ott Nr. 33. Heinrich Isaac.



Mich wundert hart, wie ich der fart dem
dass er mich hasst und sich nit maßt, das



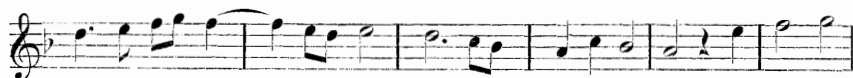
klaffer sei ge - le - gen; Nun hab ich
wol blieb unter - we - gen.



niemeinsinn und müh auf weid spil rank, der eu - len



klang ge - setzt kein tag. Der bei-ten mag, dem wirt ein tanz. Ich



wil der schanzer - bei - ten; glück zu auf



un - ser sei - ten!

1. Mich wundert hart¹⁾, wie ich der fart
dem klaffer sei gelegen;
dass er mich hasst und sich nit malst,
das wol blieb unterwegen.
Nun hab ich nie mein sinn und mûh
auf weid spil rank²⁾, der eulen klang,
gesetzt kein tag. Der beiten³⁾ mag,
dem wirt ein tanz. Ich wil der schanz⁴⁾
erbeiten; glück zu auf unser seiten!

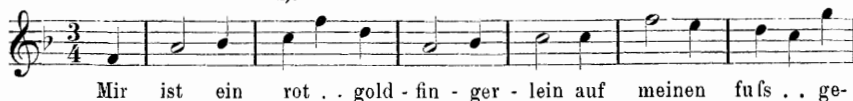
2. Ich hoff und trau, untreu werd gnau
sein eigen herren treffen.
Des zweifels klein ich schetz und mein,
dass er nur lig im hoffen.
Es wirt gar schon in gleichem lôn
vergolten dir; ja, wie du mir
in falsch mit ferst, ist nit's erst;
sonder oft geschieht, bin ich bericht,
ân mafsén vil tun und mag es lassen.

3. Wer du nit bist, gedenk dein list
wirt bleiben on vergessen.
Kumbt es für an auf alte ban,
ich wil dirs treulich messen.
Drumb ich dir steck zum zil den zweck;
dein neidisch spil vergelten wil
in gleichem stich; wie wol du mich
sichst selten zwar, du bist für war
erzogen, mit böser art geflogen.

Korrekturen im Tonsatz: Bass, Takt 16, 3. Note h statt d. Dis-
cant, T. 38, 3. Note eine Viertel statt halbe Note.

Melodie im Tenor (Canon zwischen
Tenor I und II).

Ott Nr. 94 (Nr. 4 der fünft).
L. Senfl.



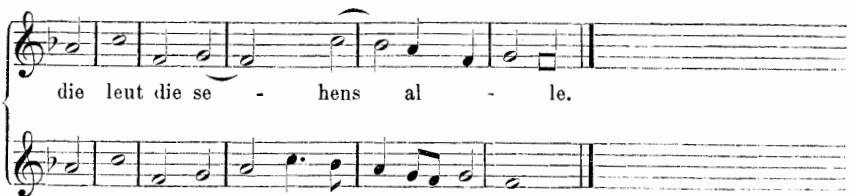
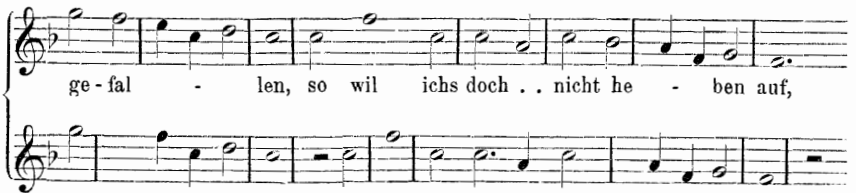
¹⁾ hart, sehr. ²⁾ rank, die Künste des Weidwerks (der Jägerei). ³⁾ beiten, warten. ⁴⁾ schanz, von la chance, Glück im Spiel.



Forster V. Thl. Nr. 6 (Lud. Senfl) Canon zwischen Tenor und Vagans (der Werth der Noten um die Hälfte verkürzt):



Forster V. Thl. N. 9 (Jobst vom Brant) Canon zwischen Tenor und Vagans (verkürzt):



Mir ist ein rot goldfingerlein
auf meinen fuß gefallen,
so darf ichs doch nit heben auf,
die leut die sehens alle.

Der Text ist schon von Uhland (Volksl. Nr. 35) nach Forster

(V, 6 u. 9) veröffentlicht, auch Wackernagel bringt ihn in seinem deutschen Lesebuch (2. Ausg. 1840, II, 35).

Die dreifache Bearbeitung der Melodie bietet wieder die beste Handhabe, die Vorurtheile zu zerstreuen, welche einer brauchbaren Herstellung der alten Melodien bisher entgegen standen. Derselbe Komponist benützt sie einmal im dreitheiligen, das anderemal im zweitheiligen Takt. So sehr der dreitheilige Rhythmus selbst aus der Darstellung der Melodie im zweitheiligen Takt hervorleuchtet, so würden, läge nur die letztere Lesart vor, doch Manche deren Darstellung im dreitheiligen Takt beanstanden, da sie von der vorgefassten Meinung ausgehen, dass die Vorlage durchaus maßgebend sei.

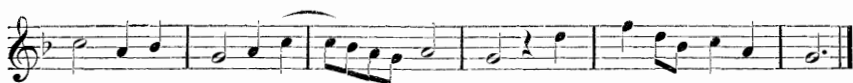
Korrekturen im Tonsatz: Alt, T. 9, 2. Note f statt g, Takt 33, 1. Note: halbe Note mit dem Punkt, während Ott nur eine halbe Note setzt. Tenor I, T. 16 c statt a. Tenor II, T. 11, 1. Note d statt c. Bass, T. 20, 3. Note c statt d.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 25. L. Senfl.

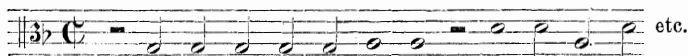


Mit lust têt ich aus - rei - ten durch einen grünen wald, darin da hört ich



singen ja sin - gen drei vöglein wol ge - stalt.

Ott 1534 Nr. 41 von L. Senfl. Nur der Anfang ist anders rhythmisiert, sonst stimmt sie Note für Note mit Ott 1544 überein:



Mit lust têt ich aus-rei-ten

1. Mit lust têt ich ausreiten
durch einen grünen wald,
darin da hört ich singen
drei vöglein wol gestalt.
2. So sein es nit drei vöglein,
es sein drei freulein fein;
soll mir das ein nit werden,
gilt es das Leben mein.

3. Das erst das heisset Ursulein,
das ander Barbelein,
das dritt hat keinen namen,
das sol des jegers sein!
-

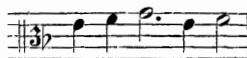
Ott theilt noch eine 4. Strophe mit, die aber zu einem anderen Liede gehört (Uhland, Volksl. Nr. 256 Str. 3). Sie heißt:

Er nam sie bei der hende
bei ir schnee weissen hand,
er fürts des walds ein ende,
da er ein bettlein fand.

Das Gedicht ist zu finden in dem berliner Liederbuch von 1582 Nr. 102, Ambraser Liederb. 1582 Nr. 50 und im neuen Abdruck: Uhland Nr. 21 A.

Die Melodie liegt in zwei verschiedenen Tonsätzen vor, wie bereits oben mitgetheilt ist. Forster hat beide Lieder wieder in seine Sammlung aufgenommen, und zwar steht Ott 1544 im 3. Thl. Nr. 30 und Ott 1534 im 5. Thl. Nr. 45. Forster begeht bei dem ersteren Liede wieder den Irrthum es seinem Freunde Caspar Othmayr zuzuschreiben (siehe die Bemerkung zu dem Liede „Ich sol und muss ein bulen haben“). Auch in späterer Zeit wurde das Gedicht von den Komponisten noch benützt, so Lassus im 3. Thl. seiner deutschen Lieder 1576 Nr. 6–8 und Thomas Mancini im 1. Buch Newer lustiger Lieder, Helmstaedt 1588 Nr. 27, doch die Melodie tritt nicht mehr auf. In Ammerbach's Tabulaturbuch (Leipzig 1571) ist sie noch in einem für Orgel arrangirten Tonsatze zu finden, die Becker in seinen Lieder und Weisen (Lpz. 1853, II. S. 14) mittheilt, doch ist nur wenig von der älteren Fassung übrig geblieben.

Bei Herstellung der Partitur ist im Alt, Takt 14 die Lesart im Forster gewählt worden; im Ott heißt der Takt



Forster's Abdruck bietet außerdem nur noch geringfügige Abweichungen, so im Alt von Takt 9–10 bindet er das f, während im Discant von Takt 8–9 die beiden d nicht gebunden sind.

Melodie 1. Strophe im Discant,
2. im Tenor, 3. im Bass.

Ott Nr. 106 (Nr. 3 der sechsst)
L. Senfl.



1. Mit lust trit ich an disen tanz,
ich hof, mir werd ein schöner kranz
von einem schön junkfreuelein;
darumb wil ich ir eigen sein.
2. So trit ich hie auf einen stein:
Gott grüßs mirs zart junkfreuelein!
und grüßs euch Gott al sambt geleich,
sie seien arm oder reich.
3. Gott grüßs euch al in einer gmein,
die großsen, darzu auch die klein!
so ich ein grüßs, die ander nit,
so wer ich kein rechter singer nit.

Herr Ludwig Erk theilt mir folgende geistliche Lieder mit, bei denen obige Melodie benützt ist:

Geistliche Ringeltentze, 1550 Nr. 2 (Titel siehe Wackernagel's d. Kirchenl. I, 434).



Jos. Klug's Gesangbuch, 1535, Bl. 4b. Joh. Walther, Wittemb. deutsch geistl. Gesangb. 1551 Nr. 71. Frz. Eler, Gesangb. 1588 S. III.



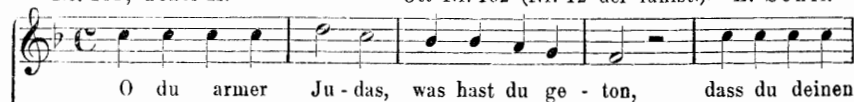


In der Partitur ist im Bass II, T. 3  statt  gesetzt worden und am Schluss  statt f f: .

O baurnknecht, lass die röslein stan, siehe: Sieh, baurnknecht.

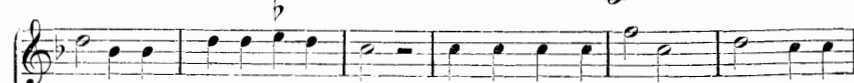
Nr. 102, Tenor II.

Ott Nr. 102 (Nr. 12 der fünfst.) L. Sen fl.

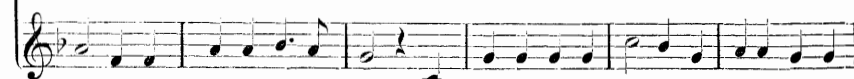


O du armer Ju-das, was hast du ge-ton, dass du deinen

Nr. 110, Discant II.



Herren al-so ver-ra ten hast! da-rumb must du lei-den hel-lische



so must du in der hel-le leiden große



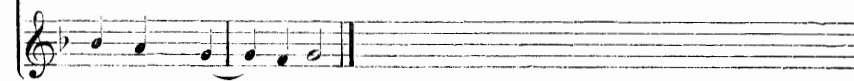
pein, Lu-ci-fers ge-sel-le must du e-wig sein. Ky-ri-e



pein, des etc. must du sein. Ky-ri-e



. . . e-lei-son, Chri-ste . . . e-lei-son.

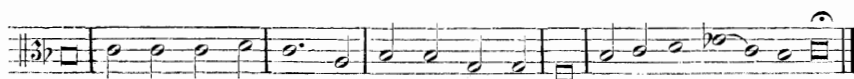
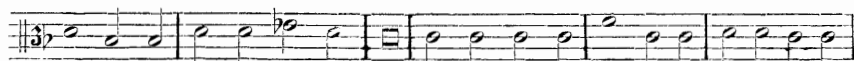


e-lei-son.

Valentin Triller's Singebuch 1555 u. 1559 („Auf die Melodie: O du armer Judas“) Bogen P. Einstimmig:



(Geistlich: Lob und danck wir sagen dir Christe Gottes son)



Ky - rie - lei - son.

O du armer Judas, was hast du geton,
dass du deinen Herren also verraten hast!
darumb must du leiden hellische pein,
Lucifers geselle must du ewig sein.
Kyrieleison, Christeleison.

Ueber den Text sehe man Meister, das kathol. deutsche Kirchenlied (Freibg. 1862, I. 294), v. Liliencron, histor. Volksl. (Lpz. 1869, Nachtrag p. 25) und Hoffmann von Fallersleben's Kirchenlied.

Die Melodie ist sehr oft von den Komponisten verwendet worden, doch nicht immer in ihrer Reinheit. Ich theile sie oben in drei Lesarten mit, in denen sie am wenigsten verändert auftritt. Zu erwähnen sind noch: Ott 1534 Nr. 17 von Arnold von Bruck, Peter Schoeffer (1536) Nr. 12 von Cosmas Alderinus. Schneider (das musikalische Lied, Lpz. 1864, II, 163) theilt die Melodie auch mit, doch bei seiner Unkenntniss der Quellen passiert ihm auch hier wieder das Unglück, dass ihm gerade eine der verstümmeltesten Lesarten unter die Hände gekommen ist. Hätte er die Melodie besser gekannt, so würde er wenigstens den Bass aus dem Tonsatze Schoeffer 1536 gewählt haben, der die Melodie zur grösseren Hälfte rein wiedergiebt. Auch Schmeltzel 1544, Quodlibet Nr. 20 bringt im Discant die ersten dreizehn Noten.

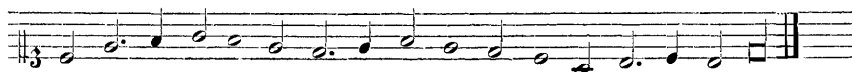
In der Partitur von Nr. 102 ist im Tenor II, Takt 5 aus der halben Pause eine ganze gemacht worden. In Nr. 110 ist im Discant I, Takt 11, letzte Note b in c verbessert und Takt 48 letzte Note d in e. Alt, Takt 32—33 ist das a verbunden. Die Varianten des Textes im Bass sind absichtlich dem Original getreu beibehalten worden.

Melodie im Discant.

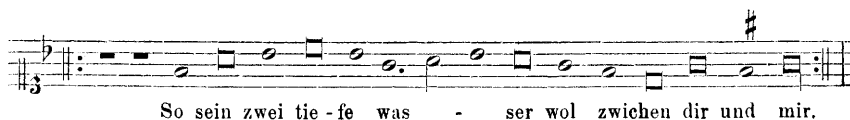
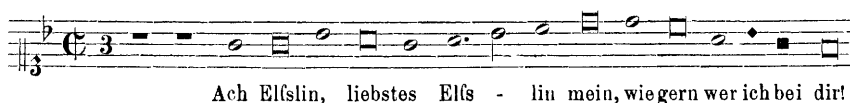
Ott Nr. 15 L. Senfl.



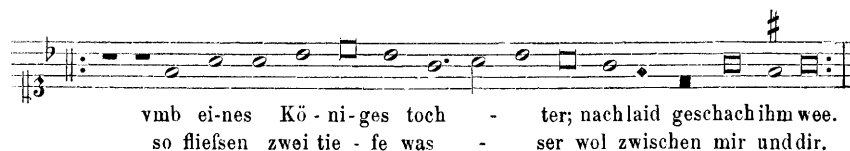
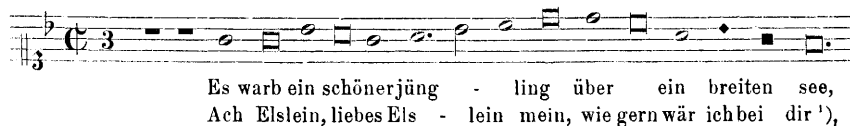
Berliner Liederbuch, Ms. mus. Z. 98, Disc. Bog. k 12. (15. Jahrh.)
In der Originalnotation im Tempus imperfectum mit der Prolatio:



Ott 1534 Nr. 37 und P. Schoeffer (1536) Nr. 9 von L. Senfl, Discant:

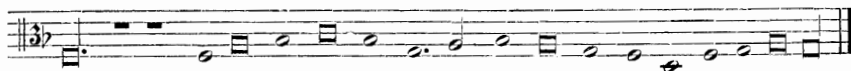
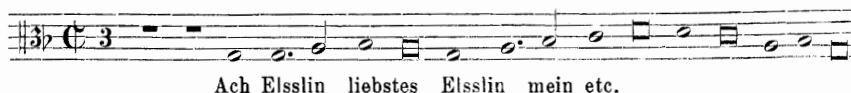


Forster 1540, 2. Thl. Nr. 49, ohne Autor, Discant:



¹⁾ Im Tenor lautet der Text: „Ach Elslein lieber bule, wie gern wär ich bei dir“ etc. Im Alt und Bass: „holder bule“.

Bicinia 1545, II 99, ohne Autor.



Außerdem ist die Melodie noch in Gerle's Lautenbuch 1532 Bogen M und Newsidler's Lautenbuch 1536 Bogen k, Oberstimme zu finden. Beide Lesarten bieten nichts Neues.

O Elslein, liebstes Elselein mein,
wie gern wer ich bei dir!
Es rinnen zwei tiefe wasser
wol zwischen mir und dir.

Uhland (Volksl. Nr. 45) theilt das Gedicht aus Ott 1534 Nr. 37 in 3 Strophen mit und unter Nr. 46 in einer späteren Nachbildung. Aus Forster's Liedersammlung (II, 49) lernen wir die Einleitungsstrophe zu dem Gedichte kennen: „Es warb ein schöner Jüngling.“ Reissmann (Geschichte des deutschen Liedes. Berlin 1874 p. 50) lässt sich verleiten den ihm unbekannten Text als eine unbekannte Tenor-Melodie zu offenbaren, während die sehr bekannte Melodie sich im Discant befindet.

Sehr interessant ist hier die älteste Lesart der Melodie aus dem berliner Liederbuche, die sich durch ihre graziöse Verbindung der Melodieschritte ganz besonders von allen anderen Lesarten unterscheidet. Am nächsten kommt ihr noch die Lesart in der Bicinia 1545.

In der Partitur sind mehrere Noten geändert: Discant, T. 11 und 22 statt $\square \circ$ ist $\circ \circ \circ$ gesetzt worden und Tenor, T. 13 statt $\square \circ$ nur $\square$. Im Klavierauszuge muss Takt 13 der Tenor b statt g heißen.

Melodie im Discant, Bass und Tenor.

Ott Nr. 21. L. Sen fl.



Quodlibet, Schmelzel 1544 Nr. 14, Tenor:



Nun geb der man ein pfenning, so hab wir a - ber bier.

Oho! so geb der Man ein pfenning,
so hab wir aber wein.

In der Partitur ist im Alt, T. 29, 3. Note f in d korrigirt worden.

Melodie im Tenor.

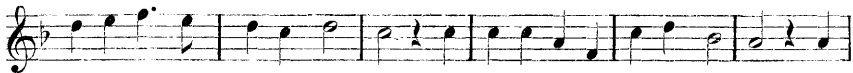
Ott Nr. 13. Matthias Eckel.



O . . . lieber Hans, versorg dein gans, lass sie nit hun - ger
Du . . . weist ir weis, dass sie ir speis zu keiner zeit . . . wil



lei - den. Gib ir vol auf, dass sie . . . nit lauf in
mei - den.



fremdeheu - ser na-schen; lest dusiefrei, ist sorg . . . da-bei, der



wolfmöchtsie . . . er - ha - schen.

Forster, 2. Thl. 1540 Nr. 3 von Georg Forster. Melodie theils im Tenor, theils im Discant:

Tenor:



Ho - ho! lieber hans versorg dein gans, lass sie nit hun - ger lei - den.
Gib . . . ir die speis, wie du wol weist nach beue-ri - schen sit - ten.

Discant:

Tenor:



Gib ir volauf, dass sie . . . nit lauf in an - dre heu -



1. O lieber Hans, versorg dein gans,
lass sie nit hunger leiden.
Du weist ir weis, dass sie ir speis
zu keiner zeit wil meiden.
Gib ir vol auf, dass sie nit lauf
in frembde heuser naschen;
lest du sie frei, ist sorg dabei,
der wolf möcht sie erhaschen.

2. O trauter Hans, du magst dein gans
mit futter bass versehen,
wilt du je nicht, dass ir mit nicht
vom wolf sol leid geschehen,
was hilft dich doch, dass du wilt noch
nach andern gensen trachten?
tregst futter aus in frembdes haus,
lest deine gans verschmachten.

3. O schöner Hans, dein ist die gans,
wirt auch dein gans wol bleiben;
wie du sie mest, gib ir das best,
tust frembde gens weg treiben.
Dein gans bewarst, kein futter sparst
des abents noch den morgen,
so darfst du dich unzweifelich
vor keinem wolf besorgen.

Im Forster steht nur die 1. Strophe, daher ist Ott die einzige Quelle für das Gedicht. Auch die Melodie lässt sich aus Forster's Tonsatz nur durch Vergleich mit Eckel's Bearbeitung herstellen, da er mehrfach wiederholt und sie stellenweis in den Discant legt.

In der Partitur ist im Discant, T. 16, 3. Note aus b ein a gemacht worden.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 2. Heinrich Isaac.



O werdes glück, mein auf - ent - halt, durchgwalt ich
mit der du mich hast hoch... be - gabt, ge - labt, in



dein ge - denk, . . . senk mich zu dir, aus her-zen
sü - fser lieb ieb mich al tag, dir dank und



gir, tû ich dein gnad be - trach - - - ten:
sag: dich nimmer wil ver - ach - - - ten.



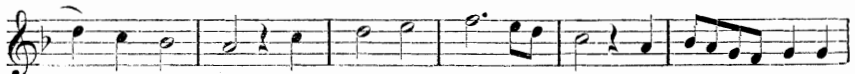
Wann du mir hie auf erd so schön und



wert, in hohem rhum ein zar - te blum jetzt



zu - ge - fügt, der mich be-nügt, ein trost ob al -



- len freu-den: Bist du mein B., und doch . . . ver-



steh: gen mir wilt han kein ar - gen wân! das selb leg



1. O werdes glück, mein aufenthalt, durch gwalt
ich dein gedenk, senk
mich zu dir, aus herzen gir,
tû ich dein gnad betrachten:
mit der du mich hast hoch begabt, gelabt,
in süßser lieb ieb
mich al tag, dir dank und sag:
dich nimmer wil verachten.

Wann du mir hie auf erd so schön und wert,
in hohem rhum ein zarte blum
jetzt zugefügt, der mich benügt,
ein trost ob allen freuden:

Bist du mein B., und doch versteh:
gen mir wilt han kein argen wân!
das selb leg hin, ich bleib und bin
der dich nit lest in leiden.

2. Des hab grofs dank, mein höchster hort! die wort
nim ich zu gut: mut,
frölich scherz hat nun mein herz
erlangt von deinen hulden.

Nit größers möcht erfreuen mich, warlich,
dann solche mêt; sêr
mich verlangt und teglich blangt¹⁾
wie ich das mûg beschûlden.

Dasselb mein herz sieht an: wie dus wilt han,
bin ich bereit, in dienstbarkeit
gehorsam sein; wann ich bin dein,
das bleibt dir unzerbrochen;

¹⁾ blangt, belangen, durch Sehnsucht erfüllen.

wie wol mich hat des klaffers rat
 gen dir verhetzt, in unmut gsetzt;
 das klag dir aus, kumbt im zu haus
 und wird noch wol gerochen.

3. Wils Gott, so wirds! darauf ich bau, getrau
 dir alweg wol, vol
 êr und zucht, schon edle frucht,
 ein kron für al auf erden.

Hast du des nam und preis von mir, zu dir
 stend al mein sin; bin
 tag und nacht in Venus macht,
 so lang bis es mag werden,
 dass ich mög bei dir sein. Grofs senlich pein
 hab ich darumb! Bit rüf; nun kum,
 glücklich stund! gib mir den fund,
 der sich nach meinem gfallen,
 in êren frei, setz ich dabei.
 Herzliebste B., geh, wie es geh!
 halt festiglich, glaub ewiglich:
 bist mir das liebste ob allen!

In der Partitur ist im Tenor, T. 62, 2. Note aus der Viertelnote
 des Originals eine halbe Note gemacht worden.

Melodie im Tenor.

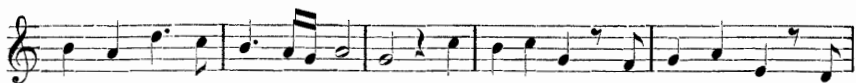
Ott Nr. 75. L. Senfl.



Ro - si-na, wo wasdeingestalt bei Kō-nig Pa-ris le -
 do . . . er den a-pfel het in gwalt derschönstensol-len ge -



- ben,
 - ben? Für - wärglaub ich, het Pa-ris dich mit



dei - ner schön ge-se - hen, Ve-nus wernit begabt da-mit, der



Ott 1544 Nr. 113 (Nr. 10 der 6stim.) von L. Senfl. Melodie im Bass mit der Variante:



1. Rosina, wo was dein gestalt
bei König Paris leben,
do er den apfel het in gwalt
der schönsten sollen geben?
Fürwâr glaub ich, het Paris dich
mit deiner schön gesehen,
Venus wer nit begabt damit,
der preis wer dir verjehen.¹⁾
2. Het dich Virgilius bekant,
weil er gedacht zu schreiben
von Helena aus Griechenland
ir zier ob allen weiben,
so het er dir vil mer dann ir
der schöne zugemessen,
mit der du hast mich hart und fast
liebhabenlich besessen.
3. Ich weiß, het Pontus seiner zeit
gesehen dich dergleichen,
Sidonia het müssen weit
von seiner lieb entweichen;
und ander vil, darumb ich wil
ir aller keine reuen²⁾
und freuden dein; dein wil ich sein,
dieweil ich leb, in treuen.

¹⁾ verjehen, zugesprochen, zuerkannt. ²⁾ reuen, keiner von allen Unrecht thun.

Das Gedicht liegt in mehrfachen Drucken vor: Ambraser Liederb. 1582 Nr. 174 u. Liederbuch in Berlin 1582 Nr. 123. Fliegende Blätter (Bibl. Berlin): Yd fol. 7801 (62), Yd 8° 9299. 9862. Ye 8° 71. Neuer Abdruck: Wackernagel Kirchenl. 1841 p. 842.

Die Melodie findet sich auſser bei Ott noch bei Arnt von Aich (1519) fol. 28 und stimmt Note für Note mit Ott Nr. 113 überein.

In der Partitur ist im Discant von Nr. 75, Takt 23, letzte Note aus d ein e gemacht worden und in Nr. 113 im Bass, Takt 16, 2. Note aus g ein f.

Schön und zart, von edler art, siehe E. schön und zart.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 71. Wilhelm Breytengrasser.



Sich hat mein herz zu dir ge - neigt; ganz un - ver -



zagt bist dus ein helt. Mir wol - ge - felt dein weis



. . . und ber. In zucht . . . und êr solt du wol sein, herzlich -



- ster mein, ge - prei - set sein mit meinem mund;



al tag und stund ich nit vergiss, das glaub mir gwiss!

1. Sich hat mein herz
zu dir geneigt;
ganz unverzagt
bist du ein helt.
Mir wolgefelt
dein weis und ber.
In zucht und êr

solt du wol sein,
herzlichster mein,
gepreiset sein
mit meinem mund;
al tag und stund
ich nit vergiss,
das glaub mir gwiss!

- | | |
|--|---|
| <p>2. Setz gut darauf,
dass es muss sein,
die teglich pein
ich dulden muss;
kein herter buß
auf erden ist,
das glaub mir gwiss,
dass mir ist wê,
gê oder stê,
schlaf oder wach,
so ist mir schwach:
mein gmüt und blüt,
im herzen
bringts mir grofsen schmerzen.</p> | <p>3. Solchs, höchster hort,
vernim die wort
und merk auf mich,
das bit ich dich:
bedenk mein schmerz
in deinem herz
al augenblick,
und nit erschrick,
weil es muss sein;
bringt scheidens pein
und muss doch sein;
wie du wol weist.
Dein treu mir leist
mit ganzem fleiß.</p> |
|--|---|

Leider war von diesem Gedichte keine Lesart weiter aufzufinden und ich musste mich darauf beschränken dasselbe nach Ott wiedergeben.

Melodie im Discant und Tenor.

Ott Nr. 24. L. Senfl.

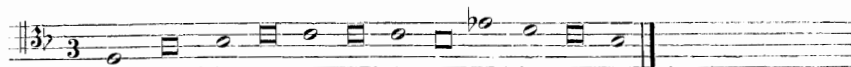


Sieh, baurnknecht lass mir die rös-lein stân! sie sein nit dein; du



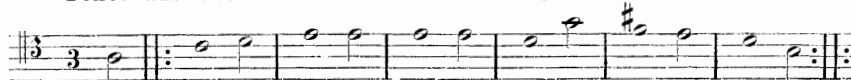
tregst noch wol von nes-sel-kraut ein kren-ze - lein.

Quodlibet, Schmelzel, 1544, VIII. Tenor:



Sich, baurnknecht, lass die ro-sen stân, sie sind nit dein.

Tenor aus Tabulatur von Ochsenkhun 1558 fol. 78.





2. Thl. variirt, 3. Thl. wie der erste.

Herr Ludwig Erk theilt mir noch folgende spätere Melodie mit, die den seltenen Fall aufweist und mit der 7. Stufe anfängt (aeolisch). Das Lochheimer Liederbuch weist einen ganz ähnlichen Fall auf bei dem Liede: „Ich far dahin“.

Melchior Franck, Quodlibet 1603.

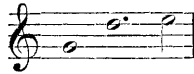


1. „Sieh, baurnknecht, lass die röslein stân!
sie sein nit dein;
du tregst noch wol von nesselkraut
ein krenzelein“.
2. Das nesselkraut ist bitter und saur
und brennet mich;
verlorn hab ich mein schönes lieb,
das reuet mich.
3. Es reut mich sehr und tût mir
in meim herzen wê:
Gesegn dich Gott, mein holder bûl!
ich gsich dich nimmer mê.

Der Text befindet sich im berliner Liederbuch (s. l.) 1582 Nr. 61, Ambraser Liederb. 1582 Nr. 9, Ochsenkhun, Tabulaturbuch 1558 fol. 78. Ott giebt nur die 1. Strophe und im Ochsenkhun ist das Gedicht sehr

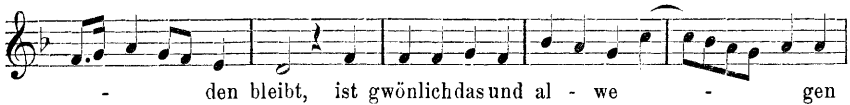
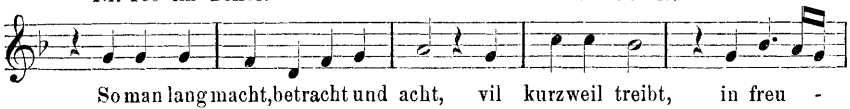
verstümmelt. Uhland theilt es unter Nr. 252 mit und setzt statt: „Sieh, baurnknecht“, „O baurnknecht“.

In der Partitur ist Discant, T. 20 geändert worden, in der Originalstimme heisst es

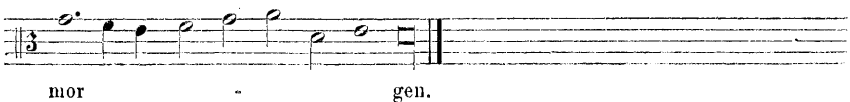
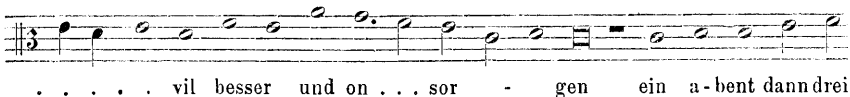
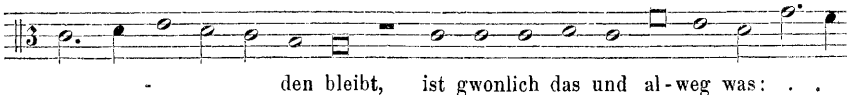


Melodie im Discant und in
Nr. 109 im Tenor.

Ott Nr. 16 und 109 (Nr. 6 der sechst.)
L. Senfl.



Gassenhawerlin 1535 Nr. 17 im Tenor (o. Autor). Ott 1534 Nr. 69,
5 voc. im Bass (Ludwig Senfl):



1. So man lang macht, betracht und acht,
vil kurzweil treibt, in freuden bleibt,
ist gwönlich das und allwegen was:
vil besser und ôn sorgen
ein abent dann drei morgen.
2. Dass dem so sei, spürt man gar frei:
des abents zeit vil mêt die leut
in freud sich wegen, mit weisheit pflegen,
in allem unverborgen,
des abents dann am morgen.
3. Schickt sich nit wol, dass man tûn sol
gsellich ding; wann nit so ring
die selben gschehen, wûrd auch gesehen
mancherlei der leut sitten
blib grofs kurzweil vermeiden.

Der Text ist nach den beiden Liedersammlungen von Ott (1534 u. 1544) und nach den Gassenhawerlin 1535 Nr. 17 hergestellt. Der Text bei Ott 1534 Nr. 69 enthält mehrere Abweichungen, besonders in der 3. Strophe, die aber wenig zu empfehlen sind.

Die Melodie liegt in mehrfachen Bearbeitungen vor und weicht nur wenig von einander ab. Außer den bereits verzeichneten Quellen ist noch zu bemerken, dass im Manuscript Nr. 142a fol. 15 auf der Stadtbibliothek in Augsburg sich derselbe Tonsatz wie in den Gassenhawerlin von 1535 befindet. Meine Wiedergabe der Melodie möge man als Versuch betrachten; die eingestreuten Melismen bieten manche Schwierigkeit.

In der Partitur von Nr. 109 ist im Tenor, T. 36  in  verwandelt und im Bass, T. 3, aus der ersten Note a ein g gemacht worden.

Melodie im Tenor. Ott Nr. 42. L. Senfl.



Tag, zeit und stund, sag ich mit grund, sind
da - rin mein gmût in treu - er gût, herz-

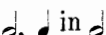
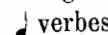
14**

bei mir nie ver-gan - gen, nach dei-ner zucht; o
 lieb, nit hat ver-lan - gen

ed - le frucht, der ich mich tû er-ge - ben in

dein treu herz, du, wend mir schmerz und mach mich fröhlich le - ben.

1. Tag, zeit und stund, sag ich mit grund,
 sind bei mir nie vergangen,
 darin mein gmüt in treuer güt
 herzlieb, nit hat verlangen
 nach deiner zucht; o edle frucht,
 der ich mich tû ergeben
 in dein treu herz, du, wend mir schmerz
 und mach mich fröhlich leben!
2. Dann je ân dich, glaub sicherlich,
 ob mir die wâl wer geben,
 wist ich mit nicht zu wûnschen icht,
 allein bei dir zu leben.
 In gleicher lieb, wie ich die üb,
 zu dir auch stêt mit treuen
 mein dienst bereit; in ewigkeit
 findest du bei mir ân reuen.
3. Darzu mich dringt, dein schön mich zwingt
 mit holdseligen sitten,
 dass ich mit fleifs freuntlicher weis
 dich herziglich tû bitten:
 du wöllst auch mich holdseliglich
 mit treuer lieb beschliessen,
 auf dass zuletzt ich werd ergetzt
 und meiner dienst mög gniessen.

In der Partitur ist im Alt, T. 9 eine Wiederholung des f e als zu viel fortgelassen und im Bass, T. 27—28  in  verbessert worden.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 19. L. Senfl.



Ungnad be - ger . . . ich nit von ir, hof, dass auch mir solchs
Was müglich ist, . . . bin ich be - reit, in lieb und leid dein



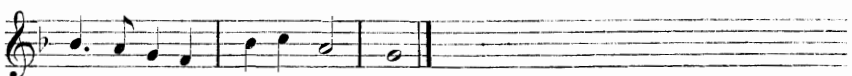
nit werd zu ge - mes - sen. Mein le-ben lang . . . nim
nim-mer zu ver - ges - sen.



ich zu dank, dass sich . . . die zart . . . weib - li - cher art er -



zei-get je, und an - ders nie er - zeiget hat, als i - ren



ê - ren wol . . an - stat.

1. Ungnad beger ich nit von ir,
hof, dass auch mir
solchs nit werd zu gemessen.
Was müglich ist, bin ich bereit,
in lieb und leid
dein nimmer zu vergessen.
Mein leben lang nim ich zu dank,
dass sich die zart weiblicher art
erzeiget je, und anders nie
erzeiget hat, als iren êren wol anstat.
2. Erentreich und wert wird sie erkant,
und billich gnant
ein kron weiblicher gûte.

Dein datum stêt allein darein,
frumb frölich sein
aus adelichem gmüte.

Verborgen ist, wie wol bös list
sind auf der ban, verdrießen möcht
nach solcher schwer, dass alls mit gfer
wird zugericht, als mir und meinem haufen geschicht.

3. Wo beurisch art zu hof regiert,
gefunden wird
gut Regiment gar selten.

Der Adel wird dardurch veracht;
als ich betracht,
muss ich gar oft entgelten
in disem fal. Es wird einmal
verkeren sich, wie wol jetzt ich
bin gschlagen aus, darf nit zum haus,
ist klaffers schuld; in irem dienst trag ich herzlich geduld.

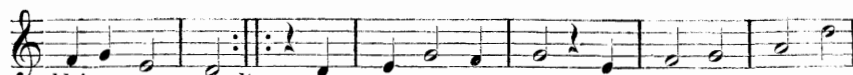
Der Text liegt in mehreren Lesarten vor, die aber sehr von einander abweichen und oft nicht mehr als der gleiche Gedankengang erkennbar ist: berliner Liederbuch 1582 Nr. 53; Ambraser Liederb. 1582 Nr. 1; fliegendes Blatt (k. Bibl. Berlin) Yd 8° 9476. Eine spätere Bearbeitung von Glanner in seinen vierstimmigen Liedern von 1578 Nr. 16 kann hier nicht in Betracht kommen, da, je weiter das Jahrhundert sich seinem Ende nähert, je verwaschener und schaler werden die von den Komponisten benutzten deutschen Poesieen. Von 1550 ab verschwinden die alten Melodien aus der Musikkultur, und nur die Gedichte erhalten sich noch einige Zeit, doch so abgeblasst und trivialisirt, dass sie kaum der Erwähnung werth sind. Die Melodie ist noch in Mich. Praetorius' Musae Sioniae 1609, VII. Thl. Nr. 59 zu finden.

In der Partitur sind folgende Fehler korrigirt: Bass, T. 8, 2. Note, a in b und T. 18 sind die beiden Viertelnoten in Achtelnoten verwandelt worden.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 53. Oswalt Reyttter.

Vil emb-ter und ... gar we - nig blech, der schlüssel vil und
nur lê - re tasch .. und schu - ster zech: umb mich hat es kein



klei - ner gwalt, Scheucht ei - ner was, muss lei-den, dass mir
an - der gsalt.



wird ge - drêt die nas.

Vil embter und gar wenig blech,
der schlüssel vil und kleiner gwalt,
nur lêre tasch und schuster zech:
umb mich hat es kein ander gsalt.
Scheucht einer was, muss leiden, dass
mir wird gar oft gedrêt die nas.

Im Ott steht statt gedret, „gedeet“, doch ein Nachdruck (Altstimme k. Bibl. Berlin) giebt das Wort richtig. Der letzte Vers lautet in den 4 Stimmen verschieden:

Discant, Alt und Bass: mir wird gar oft gedrêt die nas.

Tenor: mir wird gedrêt die nas.

Melodie im Tenor.

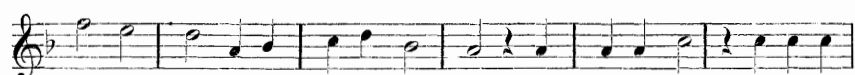
Ott Nr. 12. Johann Müller.



Von guten freunden sagt man vil, man sol in nit
als ich dann jetzt ein selt zam spil hab gse-hen von



al-weg trau - en;
ei-ner frau - en. Mit i-ren dück mich hinder rüch hat



sie mich lang . . umb - tra - gen. So hab ich doch, wo ich nur



mocht, in al-len meinen ta - gen vil guts er - zeigt; a-



- ber sie reicht mirschmach, wo sies nur fin - den . . . mag.

Von guten freunden sagt man vil,
 man sol in nit alweg trauen;
 als ich dann jetzt ein seltzam spil
 hab gsehen von einer frauen.
 Mit iren dück mich hinder rück
 hat sie mich lang umbtragen.
 So hab ich doch, wo ich nur mocht,
 in allen meinen tagen
 vil guts erzeugt; aber sie reicht
 mir schmach, wo sies nur finden mag.

In der Partitur sind folgende Fehler korrigirt: Discant fehlt Takt 4 eine halbe Taktpause. Tenor fehlt Takt 16 eine halbe Taktpause und T. 17 heisst die 1. Note a statt g.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 68. L. Senfl.



1. Vor leid und schmerz, mein herzigs herz!
 kan ich nit dir klagen, wie mir
 herz, sin und mut so gar wê tût
 nach dir allein, herz einigs ein!
 west du, wie ich als lieb het dich;
 was ich begêrt, das gwerest mich.

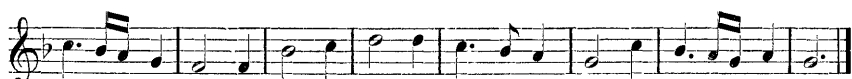
2. Wol tausend jar, dunkt mich für wâr,
sind hin, da ich hab gsehen dich.
Wo ich hingê, so tût mir wê
mein herz nach dir, herzlief, hilf mir!
ich klag, dass ich muss meiden dich.
Bleib stet und frumb, dass bitt ich dich.
3. Wie ich im tû, so hat kein rû,
glaub mir, mein herz hat leid und schmerz.
Ich schlaf, ja wach, so schreits dir nach,
wer gern bei dir. Ich bit, hilf mir!
doch mein begêr ist je nit mêr:
förcht Gott, bleib frumb, bewar dein êr!

Melodie zuerst im Tenor, dann
im Discant.

Ott Nr. 14. Heinrich Isaac.



Wann ich des morgens frü auf - stê so ist mein stüblein ge-



bei - zet schon, so kombt mein lieb und beut mirein gu - ten mor - gen.

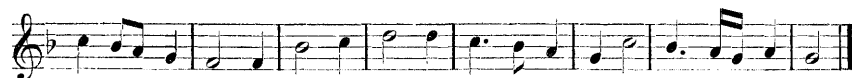
Bei der Wiederholung der Melodie im Discant heisst der Schluss:



Ott 1534 Nr. 67 von Ludwig Senfl. Tenor (Noten verkürzt):

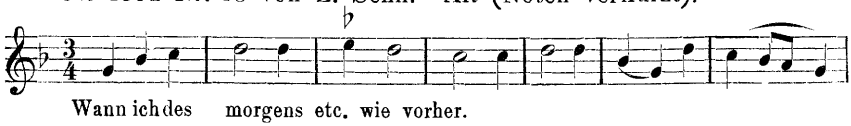


Wann ich des morgens frü auf - stê und in meins va - ters

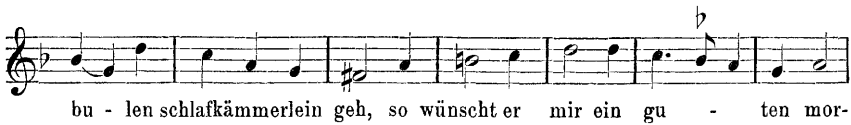


stüb - lein gê, so kombt mein lieb und beut mirein gu - ten mor - gen.

Ott 1534 Nr. 68 von L. Senfl. Alt (Noten verkürzt):



Ms. 1570 — 1599 Gymnasialbibl. in Brieg:



Quodlibet, Schmeltzel 1544 Nr. 7, Bass:



1. Wann ich des morgens frü aufstê,
so ist mein stüblein geheizet schon,
so kombt mein lieb und beut mir ein guten morgen.
2. Ein guter morgen ist bald dahin,
Gott geb meim lieb ein steten sin,
darzu ein frisch frölichs gemüte!

Ott 1534 Nr. 67 und 68 enthält ein ähnliches Gedicht, doch nur eine Strophe, das Ms. aus Brieg dagegen enthält als 2. Strophe dieselbe wie oben. Uhland (Volksl. Nr. 42 B) schöpft aus anderer Quelle und weicht mehrfach ab.

Die oben mitgetheilten Melodien bieten ebenso manigfache Abweichungen von einander, als die dazu gehörigen Gedichte, ohne jedoch den Grundtypus zu ändern und wesentlich neue Momente zu bringen. Die späteste Aufzeichnung der Melodie weist eine Anzahl Chroma auf, von denen vielleicht das *es* im dritten Takt auch auf die älteren Lesarten anzuwenden wäre, besonders da es auch Schmelzel hat.

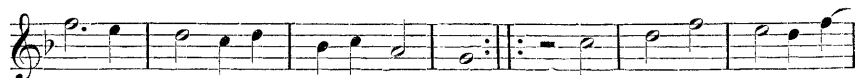
In der Partitur sind im Bass, T. 32, die zwei letzten Noten e f in fg korrigirt worden.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 17. L. Senfl.



Wann	ich	lang	sueh	der	gseel	-	schaft	vil,	so
dann	so	ich	frö-lich	le		-	ben	wil,	muss



wird doch sonst zu - letzt nichts da - raufs; und brauch teg - lich, was freu-
ich ver - lan . . . der gsel - schaft saufs,



- et mich, lass mirs zu wil-len wer - den mâr



dann vor nie. Er - spar groß mü, so ich nur möcht . .



. in gfer - den.

1. Wann ich lang such der gsellschaft vil,
so wird doch sunst zuletzt nichts draufs;
dann so ich frölich leben wil,
muss ich verlan der gsellschaft saufs,
und brauch teglich, was freuet mich,
lass mirs zu willen werden
mêr dann vor nie. Erspar grofs mü,
so ich nur möcht in gferden.

2. Dann ob ich mich schon unterstê
 nach weltes brauch zu leben,
 mir kurzweil mach, zun leuten gê,
 und tû mich in ergeben
 zu ir gsellschaft, hats doch nit kraft,
 wie es solt sein von billigkeit.
 Drumb wer das best, ich het zuletzt
 al gsellschaft von mir abgeleit.
3. Und macht mir freud, wie obgemelt,
 liefs mich nit viel bedauern,
 ob eins mich lobt, der ander schelt,
 gedecht allein mein trauren
 von mir zu tûn. Dann so ich schon
 mich solches liefs sêr fechten an,
 wers doch verlorn; drumb tût mir zorn,
 dass ich mir nit freud machen kan.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 20. L. Senfl.

Wann ich nit wer des für - witz gwant, so têt mir
 ant dein wank - - ler sin. Ei, far da-hin! ich
 hab . . . dein gnug. Mit gu - tem fug bin ich dein . .
 quit; die al-ster lest irs hu - pfens nit.

1. Wann ich nit wer des fürwitz gwant,
 so têt mir ant¹⁾)

¹⁾ ant, leid.

dein wankler sin. Ei, far dahin!
 ich hab dein gnug. Mit gutem fug
 bin ich dein quit;
 die alster lest ir hupfens nit.

2. Es ist am tag, man kent dich wol,
 ganz untreu vol
 bist du genent. Ja, wer dich kent,
 kauft nit deiner wâr. Ade, ich far
 mit freiem mut.
 Ist mein zuvil, so nembt vergut.
3. Du schambst dich nit, das ist das best,
 hetts dich gest,²⁾
 wie dein art ist; brauchst falsche list,
 das dich verfûrt. Bist abgerûrt³⁾
 wie kartenspiel:
 an dest⁴⁾ helft ich nimmer wil.

Der letzte Vers heißt im Ott: „an del heft ich nymmer will,“
 und der 2. Vers (3. Strophe): „helts dich gest“. In der Partitur ist
 im Bass, T. 24, 1. Note c in e korrigirt.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 41. Ohne Autor.



²⁾ gest, gisten, aufbrausen, schäumen. ³⁾ abgerührt, abgenutzt. ⁴⁾ dest, dicker zäher Schmutz.



1. Was unfals qual in nöten tut,
bin ich wol innen worden;
den sig hab ich mit gutem mut,
darumb so wil er morden.
Das acht ich nicht, wie bös er sei;
ganz freidig ¹⁾ ruf ich laut und schrei,
obs in verdreufst und tut im wê:
juchhe, juchhe! er tuts nit mê,
2. Was mutes er darauß entfach,
kan menniglich ermessen.
Ich denk wol dick, ²⁾ er grimm und schlag,
verzürnt darzu das essen.
Lass ich hingehn im leichten ton,
es krenkt in schon und tut im hon.
In alter weis ich stets hin gê,
juchhe, juchhe! er tuts nit mê.
3. Darauf berû ich noch zuhant, ³⁾
und wil darbei ganz bleiben;
bis er mich dringt und one-langt, ⁴⁾
kan ich mit gdult vorzeihen.
Ein neues hêr, das herber ist,
versuch sein kunst, es hilft kein list.
In ganzer hofnung ich noch stê:
juchhe, juchhe! er tuts nit mê.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 34. L. Senfl.



Was schadt nun das, ob ich für bass mit . . den - ken
Es mag doch nicht, ob man mich sticht, ich . . . jag . . umb

¹⁾ freidig, mutig. ²⁾ dick, oft. ³⁾ zuhant, sogleich. ⁴⁾ one-langt, anlangen.

vil in Ve-nus spil auch tû mein zeit ver-trei -
 sunst, mein lieb und gunst hart un - ver-gol-ten blei -
 - ben. Nichts mich er - freut; kein zeit noch stund im tag
 - ben.
 ich mag zu freu - den ke - ren, dann so ich
 tû in schla - fes rû von her - zen ir be - ge - ren.

1. Was schadt nun das, ob ich für bass
 mit denken vil in Venus spil
 auch tû mein zeit vertreiben.
 Es mag doch nicht, ob man mich sticht,
 ich jag umb sunst, mein lieb und gunst
 hart unvergolten bleiben.
 Nichts mich erfreut; kein zeit
 noch stund im tag ich mag
 zu freuden keren,
 dann so ich tû in schlafes rû
 von Herzen ir begeren.

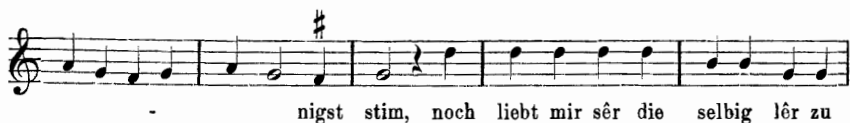
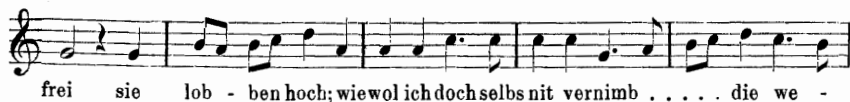
2. Ach Venus kind, Cupido blind,
 mit liebes stral hat ublich
 mein krankes gmüt getroffen;
 legt seine strick durch freuntlich blick
 und sehen an, dass ich jetzt kan
 nichts arges gen ir hoffen.
 Ob sie gen mir ir gir
 nit merken lat, noch hat
 mich lieb umgeben
 so vil, dass ich wil fleissen mich
 in irem dienst zu leben.

3. Lieb hat die art, dass sie nit spart
 kein dienst noch mü. Ob sie dann hie
 sich auch des hab geflissen,
 ist wunder nit, weil diser sit
 von alten her je mêr und mêr
 hat kreftig eingerissen,
 dass Hercules auch des
 in freuden pflag. Ich sag,
 kein man auf erden
 so stark nie ward, durch freulein zart
 möcht überwunden werden.

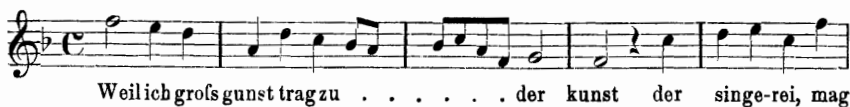
In der Partitur ist Seite 95, Anmerkung 1, das Komma zwischen „aufser wenn“ zu streichen.

Melodie im Tenor I.

Ott Nr. 100 (Nr. 10 der fünfstimmigen Lieder)
 Johann Müller.



Ott 1534 Nr. 74. L. Senfl. Tenor:





ich wol frei sie lo-ben hoch; wie wol ich doch selbs
 nit vernimb die wenigst stim, noch liebt mir sêr die sel - big lêr zu
 al-ler frist, weil sie so frei und kunst - - - reich ist.

1. Weil ich grofs gunst trag zu der kunst
 der singerei, mag ich wol frei
 sie loben hoch; wie wol ich doch
 selbs nit vernimb die wenigst stim,
 noch liebt mir sêr die selbig lêr
 zu aller frist,
 weil sie so frei und kunstreich ist.
2. Es ist am tag, darf keiner frag:
 gut Composiz gebraucht vil witz,
 wird nit umbsunst ein sinnreich kunst
 billich genant, wer mit der hand
 vil melodei artig und frei
 zusammen stimbt;
 des manchen oft grofs wunder nimbt.
3. Darumb ich preis billicher weis
 ein jeden man, der die kunst kan,
 dardurch das herz, welchs leidet schmerz,
 leichtmütig wirt, sêr jubiliert,
 sich frölich macht, kein sorg betracht:
 würd nit betrübt,
 wo man die MVSIC teglich übt.

Ott 1544 enthält nur Strophe 1 und 2, während im Ott 1534, Schoeffer 1536 und Forster 1556 drei Strophen mitgetheilt sind. Die Abweichungen sind nur gering.

Es liegen hier zwei verschiedene Melodien vor. Die im Ott von Müller benützte, findet sich noch im Peter Schoeffler (1536) Nr. 1, von Huldreich Braetel bearbeitet, in genauer Uebereinstimmung vor, während Senfl eine andere Melodie dem Texte anpasst. Forster IV Nr. 7 druckt letzteren Tonsatz wieder ab. Untersuchungen anzustellen, welches wol die ältere von beiden sei, hat hier um so weniger Werth, da keine von ihnen einen volksthümlichen Charakter hat und der Text selbst kein Volkslied ist. Die von Senfl bearbeitete ist jedenfalls auch von ihm erfunden und zeichnet sich vor der anderen durch eine interessantere Tonfolge aus.

Bei der Herstellung der Partitur mussten im Tenor II, T. 44, von der 2. Note bis zum Schluss die Noten um eine Terz tiefer gesetzt werden.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 28. L. Senfl.

Wie das glück wil, bin ich im spil und gilt mir
ob ich die schanz ver - lür beim tanz; noch wil ich

gleich dar-ne - ben, Mit je - der
frö-lich le - ben.

man, wie ich nur kan, will freuntlich mich er - zei - gen, wo

anderst ich erkenn und sich, der sich gen mir tut nei - gen.

Wie das glück wil, bin ich im spil
und gilt mir gleich darneben,
ob ich die schanz verlür beim tanz;
noch wil ich frölich leben.
Mit jederman, wie ich nur kan
wil freuntlich mich erzeigen,
wo anderst ich erkenn und sich,
der sich gen mir tut neigen.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 43. L. Senfl.



Wie ist dein trost, herz ei - nigs Ein, gen mir so
 klein! mein höch - ster hort, schleuß auf die port,
 deins her - zens schrein, nim mich . . . da - rein! es wird . . . ver-
 gleicht; mein herz e - wig von dir nit weicht.

1. Wie ist dein trost, herz einigs Ein,
 gen mir so klein!
 mein höchster hort, schleuß auf die port,
 deins herzens schrein, nim mich darein!
 es wird vergleicht;
 mein herz ewig von dir nit weicht.
2. Wiltu als ich, so hats kein end.
 Lieb zu mir send
 dein herzigs herz als falkenherz!
 neig die zu mir wie ich zu dir,
 mein herzigs N.,
 mit deiner lieb nit von mir wend!
3. Gwêr mich als ich dich bit mit fleiß:
 dein lob und preis
 an mir erzeig, dich zu mir neig
 mit deiner zucht, du edle frucht!
 du bist der wert
 der mir gefelt für all auf erd.

Melodie im Tenor.

Ott Nr. 66, Nr. 99 und Nr. 114 (4-, 5-,
und 6stimg.) L. Senfl.

Wie-wol vil her-ter or - den sind, da - rin man
noch dann ich für die streng - sten acht, die tag und



findt manch geistlich streng perso - nen; Dann wersich
nacht der Für-sten höf beiwo - nen.



geit in di-sen streit den hö-fen an-zu-han -



gen, der stelt doch gar sein sach . . . in gfar, ist stets mit furcht gefan - gen.

Forster, 3. Thl. 1549 Nr. 54 von Georg Forster. Melodie im Tenor.



Wie-wol vil her-ter or - den sind da-rin man findt manch
noch den-noch für di streng - sten acht, die tag und nacht der



geistlich streng per-so - nen; Dann wer sich geit in
Fürsten höf bei-wo - nen.



di - sen streit den hö - fen an - zu-han - gen, der



stelt . . . doch gar sein sach . . . in gfar ist stets mit furcht gefan -



gen.

1. Wiewol vil herter orden sind,
 darin man findt
manch geistlich streng personen;
noch dann ich für die strengsten acht,
 die tag und nacht
der Fürsten hof beiwonen.
Dann wer sich geit in disen streit
 den höfen anzuhanen,
der stelt doch gar sein sach in gfar,
 ist stets mit forecht gefangen.
2. Seins herrn gunst, die hilft im nicht,
 er muss verpflichtet
eim jeden sein zu gfallen,
dan unverschult und gring,
 umb torichts ding,
mag er in ungnad fallen
heut wol daran, morgen darvan
 und ganz vom hof gesündert;
villeicht kombt er darzu umb êr,
 und wirt am gut geplündert.
3. Und weil zu hof der neit ist gmein,
 so weiß ich kein,
der sich also mag halten,
dass er durch gschicklichkeit und kunst
 mag gwinnen gunst,
und jedermann behalten.
Dann must er auch gegen ein gauch
 höfflich mit worten brangen:
den liebet er, sech dass er wer
 ein schnödes tods vergangen.
4. Wer gschicklichkeit und tugent hat,
 erlangt gar spat,
dass er mag ampt verwalten,
der aber gschwind finanzen kan,
 der ist der man,
von dem man groß muss halten.

Dem neigt man mêt, denn ob er wer
 von blut Edel geboren:
 dschwetzer, dlieger, dschmeichler, trieger,
 die sein gar weit davoren.

5. Die Gottes forcht wirt gring geacht,
 ein jeder tracht,
 der wil sein tag verzeren
 an einem hof, dass er vil mêt
 sein Fürsten êr
 mit dienst denn Gott dem herren.
 Ein sprichwort ist: wer sich vermist
 zu hof ein zeit zu bleiben,
 dass er an bufs, dem Teufel muss
 sein liebe sêl verschreiben.

6. Wer gelt zu hof aus not begert,
 wirt spat gewert
 und muss lang darnach laufen;
 denn par gelt ist zu hof ein wâr,
 das glaub fürwar,
 die man teuer muss kaufen.
 Es kumbt auch selt, das er kriegt gelt,
 denn durch behend finanzen;
 wer nun das spil auch treiben wil,
 wart eben seiner schanzen.¹⁾

7. Und ob das glück beiweilen haft,
 dass man eim schafft
 ein zimlich gelt aus gnaden,
 so ist doch gwiss, dass er solchs gelt
 nicht ân entgelt,
 nachteil und grofsen schaden
 erlangen kan; denn wil ers han,
 so muss er kaufschleg treiben
 mit der finanz, dass im die schanz
 wirt kaum die helft beleiben.

¹⁾ schanz, Glück im Spiel.

8. Hofsuppen, spricht man, sein gmein,
man muss allein
gar hoch nach solchen springen.
Und ob du wol lang hungrig bist,
vil stund und frist,
dich tut der hunger zwingen.
Nach den wirt dir der selb begir
und lust nicht ehr ersetigt,
bis dass den Fürst hungert und dürst
und du bist gar genötigt.
9. Zu dem so ist zu hof kein rast,
ein gmeiner gast
mustu dich alweg messen,
dann keinen tag ist dir bekant,
in welchem land
dus andern tags solt essen.
Das gschicht ganz spat, wirst nimmer sat,
man tut auch ubel kochen;
bis mitter nacht tobt man und wacht;
frü auf, die ganzen wochen.
10. Den schatz ich ganz vor weis und geschickt,
der unverstrickt
eim andern ist mit pflichten,
so er das wol geraten mag,
und seine tag
kan rûsamlich verrichten.
Dann wer sich geit in dienstbarkeit,
der er sich mocht entladen,
der ist ein gauch, tregt billich auch
den spot zu sambt dem schaden.
11. Es ist doch ja ein töricht man,
der sich wol kan
an hilf der Fürsten nêren,
und gibt sich doch in disen zwang,
dass er erlang
vil hohe stend und êren;

so er doch weiß, wies sprichwort heist:
dass man den schönen frauen
und grofsen herrn sol dienen gern,
darneben ubel trauen.

Ott giebt nur die erste Strophe, während Forster das vollständige Gedicht mittheilt.

Es liegen zu dem Liede zwei verschiedene Melodien vor und der genannte Komponist wird wohl auch stets der Erfinder derselben sein.

In der Partitur ist in Nr. 114, Alt II, T. 43, 2. Note f in g verbessert worden.

Die geistlichen Lieder.

Ach Gott, straf mich nit im zoren dein, Nr. 69 von Leonhard Paminger. Im Discant, Alt und Bass steht in den Originalstimmen Johann Heugel als Autor. Wackernagel (Kirchenlied 1841 Nr. 815) druckt den Text aus obiger Quelle ab. Die Melodie ist unbekannt; sonst wurde der Text, Psalm 6, stets auf die Melodie des Psalm 2 gesungen. In der Partitur ist im Alt, Takt 21, letzte Note e statt f gesetzt worden.

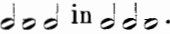
Also heilig ist diser tag, Nr. 112 (Nr. 9 der sechsstim.) von L. Senfl. Der vollständige Text findet sich in Hoffmann von Fallersleben's Geschichte des deutschen Kirchenliedes, 3. Aufl. Hannover 1861 Rümpler 8° S. 234.

An Wasserflüssen Babylon, Nr. 104 (Nr. 1 der sechsst.) von Johann Wannenmacher. In der Partitur sind folgende Fehler korrigirt:

Pars II, Discant, T. 19, 3. u. 4. Note  in  und T. 28, 2. und 3. Note b c heißen im Ott ; Alt, Takt 43, letzte Note a in g.

Pars III, Tenor II (im Altbuch) T. 35, 2. Note g in c, um die Octaven mit dem Discant zu vermeiden und vorletzte Note  in  Bass, T. 57 steht zwischen ba im Ott noch eine halbe Note tief F.

Pars IV, Tenor, T. 23 steht im Ott von a ab bis Takt 31 d Alt-schlüssel statt Tenorschlüssel.

Pars V, Discant, T. 59 bis zum Ende d in f. Bass I, T. 57  in  Bass II, T. 33, 2. Note f in g.

Capitan, Herre Gott, Vater mein, Nr. 67 von Lupus Hellinck. Ott giebt nur die 1. Strophe Text. Im Wackernagel (Kirchenl. 1841) Seite 186 ist das Lied in 9 Strophen abgedruckt.

Derselbe Tonsatz ist auch in Rhaw's 123 Liedern von 1544 Nr. 110 zu finden.

Christ der ist erstanden, Nr. 111 (Nr. 8 der sechsst.) von Ludwig Senfl. Derselbe Tonsatz findet sich in Georg Rhaw's 123 geistl. Liedern, Wittenberg 1544 Nr. 22 mit 3 Tenorstimmen. In Meister's kathol. deutsch. Kirchenlied, 1862, I. Nachtrag II, Nr. 8 ist derselbe Tonsatz nach Rhaw's Ausgabe veröffentlicht. Ott nennt keinen Komponisten, doch Rhaw verzeichnet ihn. Da er Senfl gewiss sehr gut kannte, ist seine Angabe wol zuverlässig. Die in dem Meister'schen Werke vorkommenden anderen Noten und Pausen sind Druckfehler (siehe Takt 23 — 25), auch das zweimalige Vorkommen von fis sind Zusätze des Herausgebers. Man übersehe nicht die dort über die Melodien hinzugefügte Anmerkung. Der vollständige Text findet sich im Wackernagel II Nr. 43 u. 726, Uhland Nr. 313 und an anderen Orten.

Herre, das sein deine gebot, Nr. 61 von Arnold von Bruck. Im Rhaw (123 geistl. Lieder 1544 Nr. 35) steht derselbe Tonsatz mit dem Text: „Dis sind die heiligen zehn gebot.“ Dem Tonsatze fehlt jedenfalls eine 5. Stimme, doch weder Ott noch Rhaw theilen sie mit. In Rhaw's Druck kommen mehrere geringfügige Varianten vor. Hier ist im Bass, 2. Strophe, Takt 8, 3. Note e statt g und Takt 38, 3. Note f  statt  gesetzt worden.

König, ein Herr ob alle Reich, Nr. 65 von Thomas Stoltzer. Wackernagel, Kirchenlied III Nr. 160 theilt den Text mit.

Lobt Gott, ihr Christen allen, Nr. 95 (Nr. 5 der fünfst.) von Steffan Mahu. Der Text ist im Wackernagel, deutsches Kirchenlied III, 415 mitgetheilt, auf den Ton: „Im Bruder Veyten ton“. In der Partitur ist im Bass, Takt 12, die 2. Note c in d korrigirt worden.

O Herre Gott, begnade mich, Nr. 98 von Steffan Mahu (der 51. Psalm, das Miserere). Der Text findet sich in Wackernagel's d. Kirchenl. III Nr. 120. In der Partitur sind folgende Fehler korrigirt: Tenor I, Takt 17, die Pause ist bei Ott eine Brevis-Pause; im Bass, T. 46 heisst die 3. Note h statt g und Takt 63 die ersten beiden Noten c statt d.

O Herr, ich ruf dein Namen an, Nr. 27 von L. Senfl. Text auch im Wackernagel, Kirchenlied 1841 Nr. 814 nach derselben Quelle mitgetheilt.

Theur, hoch erleucht sein Nam, Nr. 52 von L. Senfl. Weder Text noch Tonsatz kommen sonst vor.

Vater unser der du bist im himelreich, Nr. 56 von Steffan Mahu. Ott hat nur die erste Strophe, die übrigen beiden sind ergänzt

nach Wackernagel's d. Kirchenl. III, 544 (Ach, Vater unser, der du bist). In der 1. Ausg. von Wackernagel's Kirchenl. (1841, 682) steht das Lied in niederdeutscher Mundart.

In der Partitur ist im Discant, T. 31, 3. Note g für a gesetzt.

Wir gläuben all an einen Gott, Nr. 62 von Arnold von Bruck. Derselbe Tonsatz befindet sich in Rhaw's 123 geistl. Liedern (1544 Nr. 38) mit geringfügigen Varianten. Ott setzt über die Discant-Alt- und Bass-Stimme als Komponist Steffan Mahu, welches ein Druckfehler ist. Im Ott steht nur die 1. Strophe und die übrigen sind nach „Geystliche gesangk Buchleyn“ Wittemberg M. D. XXIIII Nr. 35 ergänzt.

In der Partitur ist im Alt, T. 55, 2. Note c statt d, im Tenor, T. 24, 1. Note a statt g und im Bass, T. 72 — 73 ♩ statt ♩ gesetzt worden.

Lieder mit lateinischen Texten.

Ave color boni vini, Nr. 90 von Bruyer. Die Muthmaßung liegt nahe unter Bruyer den Komponisten des 15. Jahrhunderts Broyer oder Broier zu erkennen, der nach Theophil Folengo ein Sänger der päpstlichen Kapelle unter Leo X. war. (Siehe Seite 48.)

In der Partitur mussten einige fehlende Noten ergänzt werden: Pars I, Takt 38 fehlt im Bass die 3. Note f und Pars II im Discant, T. 11, die letzte Note fis. Das Gedicht lautet in deutscher Uebersetzung:*)

Grufs dir, Farbe guten Weines,
grufs dir, Blume sondergleichen,
würd'ge uns, dass wir recht trunken
werden all von deiner Macht.
Sieh den Labtrunk!

*) Die deutsche Uebersetzung der folgenden Gedichte ist von Ad. Frölich, Stadtpfarrer in Diefenhofen in der Schweiz.

Komm, du Labtrunk ohne gleichen,
 jeder trinke, zwei-, drei-, fünfmal,
 und verdreifach jedes Dutzend,
 und begieße mit Strömen sich.

Beati omnes qui timent (Psalm 127) Nr. 115 (Nr. 12 der sechsstim.), ohne Autor.

In der Partitur ist im Tenor, pars 2, Takt 26 – 27 statt d. efga — d. cdef und im Bass, pars 1, T. 27 $\square$ statt $\circ$ gesetzt worden.

Laudate pueri, Nr. 103 (Nr. 13 der fünfstim.) von Lupus Hellinck.

In der Partitur sind folgende Fehler korrigirt worden: Pars 1, Tenor II, Takt 69 d in e. Bass, Takt 72, 1. Note c in d. Pars 2, Alt, T. 17, 1. Note $\circ$ statt $\flat$; Tenor 1, T. 50, 1. Note c statt h und T. 53, 2. Note a statt g. Bass, T. 46, letzte Note c fehlt.

Lieder mit französischen und italienischen Texten.

Vorbemerkung. Die Wiedergabe der Texte ist bei den französischen und italienischen Liedern in Ott's Druckwerk so mangelhaft, dass sie fast unbrauchbar sind und erst durch das Auffinden von anderen Drucken eine Wiederherstellung möglich war.

C'est a grand tort que moi povrette, Nr. 80, von Nicolas Gombert. Der Text ist nach livre XIII. Chansons, Anvers chez Tilm. Susato 1550 fol 16 v. hergestellt (k. Bibl. Berlin). Im Discant, Takt 5 ist in der Partitur eine ganze Taktpause statt einer halben gesetzt worden. Das Gedicht lautet in deutscher Uebersetzung:

Welch Unrecht, das ich armes Ding ertrage,
 dass von Gestalt ich bin auch gar so klein;
 Elendres wird nicht unterm Himmel sein,
 um sie zu dulden ist zu hart die Plage.

Che sentisti madonna, Nr. 89 von Andreas de Silva. Der Tonsatz nebst Gedicht findet sich in einem Druckwerke im Besitze der kgl. Staatsbibliothek in München: Il terzo libro de Madrigali di Verdelotto etc. Venetiis apud Octav. Scotum 1537 Nr. 7, doch ist dort Verdelott als Komponist genannt. Leider ist der Text auch hier mangelhaft und nur muthmaßlich herzustellen. Verbessert wurde in der Partitur im Discant, Takt 16 $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ statt $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$; Takt 30, 2. Note in beiden Drucken c statt h und Takt 34, letzte Note g statt f, respective fis; im Uebrigen wurden die Lesarten nach Ott gewählt. In deutscher Uebersetzung lautet das Gedicht:

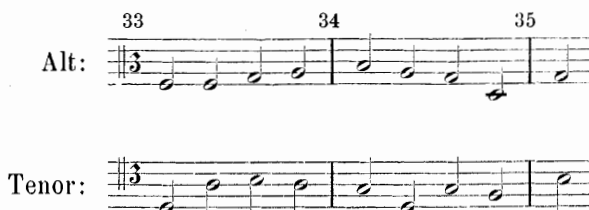
Was dachtest du, o Herrin,
dass mällig will verglühn der Liebe Feuer? —
s'ist Wohlklang edler Sprache, lieb und theuer,
zu hören süße Kunde
lieblich entströmt dem Munde;
dass zwischen Rosen und Violon selbst
zu leben ohne dich, wär wie begraben!
Solch' Hören ist so süßs, solch Glück erhaben.

Divini occhi sereni, siehe Donna leggiadr'e bella. Das Gedicht in deutscher Uebersetzung lautet:

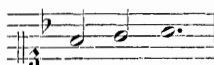
O Augen, göttlich helle,
allzeit der Anmuth und der Liebe Quelle,
verzeih'n euch andre Augen
das sonnenhafte Glänzen!
Und möchte gar mein Ausspruch taugen:
der Sonne Ruhm zu gränzen,
thu sie, wie ihr, und wage
und mach die Nacht zum Tage.

Donna leggiadr'e bella, Nr. 85, von Philippe Verdelot. Dieses Madrigal, sowie Nr. 86: Divini occhi sereni und Nr. 88: I vostri acuti dardi sind in folgendem älteren Druckwerke zu finden: Di Verdelotto tutti li Madrigali del primo et secondo libro a quatro voci etc. (Venedig) Apud Hieronymum Scotum 1540 und andere Ausgabe 1556, in kl. quer 4°, 4 Stb. (kgl. Staatsbibl. in München). Herr Kustos J. J. Maier in München hatte die Güte die drei Madrigale damit zu vergleichen und den Text zu ergänzen. Bei unwesentlichen Varianten

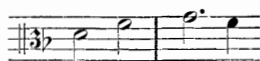
im Tonsatze wurde stets derjenigen von Ott der Vorzug gegeben. In Nr. 86 ist Takt 33 und 34 im Alt und Tenor die Abweichung so bedeutend, dass sie hier einen Platz finden muss:



In: I vostri acuti Nr. 88 ist in der Partitur im Tenor, Takt 10, 1. Note c in e; T. 22, 1. Note c in d und letzte Note am Schluss a in c verbessert worden. Ferner wurden bei Nr. 88 folgende Aenderungen getroffen: Discant, T. 13 heisst im Ott



Takt 18 fehlt in allen Stimmen die halbe Taktpause und im Alt, T. 45 heisst es im Ott von Note 3 ab:



Noch wäre zu bemerken, dass im Alt, Takt 47 — 48 die beiden c gebunden worden sind. Das Gedicht „Donna leggiadr'e bella lautet in deutscher Uebersetzung:

O lieblichste der Frauen,
 du hast mit deinen Augen mich entflammet;
 mich zog mein Stern, zu schauen
 damals so edle Schönheit, hoch entstammet.
 Und da mir nun das Loos zu Theil geworden
 ganz dein zu sein, so wolle mich nicht morden.

Guerissez-moi du mal que mon coeur, Nr. 82, von Thomas Crequillon (Grequillon schreibt Ott). Der Text wurde von dem eben verstorbenen Ed. de Coussemaker in Lille nach einem Drucke von Nicolas du Chemin (Chansons nouvelles à 4 part., Paris 1554 Nr. 14, 11. Buch) hergestellt. Derselbe Tonsatz findet sich aber auch im V. livre des Chansons à 4 part., Louvain par P. Phalese 1555 pag. 13

(k. Bibl. Berlin), nach dem die Fehler im Tonsatz korrigirt werden konnten. Die sonst vorkommenden Varianten sind ohne Belang. In der Partitur wurde geändert: im Alt, T. 10, 3. Note a in g, Takt 14, 2. Note heisst im Phalese g, und T. 22, 2. Note g in a. Tenor, T. 7 – 8  statt , T. 10 fehlt die 2. Note, sowie T. 13 die 2. und 3. Note. Im Bass wurde Takt 21, 3. Note c in e verbessert und die im Takt 29 angezeigte Repetition nach Phalese ausgeschrieben. Der Text lautet in deutscher Uebersetzung:

O heile mich von meines Herzens Plage,
denn Kunde bringt mir Jeder alle Tage,
dass ich so sehr muss deiner Huld entbehren;
und ist es so, wird Tod mich früh verzehren.
denn nirgends find' ich Trost, wo ich auch frage.

Und möcht' ich sie vergessen noch so gerne,
nur heißer stets in mir die Sehnsucht lebt,
und schau ich sie, dann suche ich die Ferne,
flieh so das Gut, das einzig ich erstrebt.

O heilge Liebe, Zeuge dieser Flucht,
o setze meinem Leiden doch ein Ende;
und wenn sie meiner zu vergessen sucht,
mach, dass ihr Herz sich doch zu mir sich wende.

I vostri acuti dardi, siehe Donna leggiadr'e bella. Der Text lautet in deutscher Uebersetzung:

O deine scharfen Pfeile,
O Frau, weh, weh mir, sie bringen mir Verderben,
dass nah' ich bin dem Sterben.
Nicht geht der träge Schritt in größrer Eile,
dass er mein armes Herz besänftigen lerne.
Wohin, so müd, so ferne
von deinen süßen Augen, den so lieben!
mir ist nur Schmerz geblieben,
ich fühl, bei Gott, hienieden
werd' nimmer ich zufrieden.

Jamais en ce monde naurai, Nr. 83, von Thomas Crequillon. Derselbe Tonsatz befindet sich in der bereits oben erwähnten Sammlung Chansons von Tilm. Susato, livre VIII, 1545 fol. 2, ohne Autor.

Außer den unten verzeichneten Verbesserungen finden sich im Drucke von Susato Noten öfter wiederholt, die Ott in eine längere Note zusammenzieht, so im Discant, Takt 3 und 4. Verbessert wurde dagegen im Tenor, T. 11 letzte Note f in g; im Alt, Takt 21, 1. Note haben beide Drucke g statt a. Im Bass, Takt 7, 3. Note d in e und letzte Note f in g. Der Text lautet:

In dieser Welt werd' ich verehren
 nur eine Einzige ganz allein;
 der Uebrigen kann ich entbehren,
 und anders soll es nimmer sein.

Quando io veggio tal hora, Nr. 84, ohne Autor. Das Gedicht musste nach Ott's mangelhafter Wiedergabe hergestellt werden, da ein anderer Druck desselben Gedichtes nicht aufzufinden war. In der ersten Hälfte desselben ist es gelungen, doch das Uebrige war nur muthmaßlich herzustellen. In der Partitur ist im Tenor I, pars II, Takt 18, 2. Note a in d; im Tenor III, pars II, T. 34, 1. Note f in g; im Bass, pars I, T. 16, 3. Note g in f; pars II, T. 29, 2. Note h in d und T. 33, 2. Note $\square$ in $\circ$ verbessert worden. In deutscher Uebersetzung lautet der Text:

Wenn ich zu mancher Stunde wol
 ganz ohne Schmuck und Zier die Feindin schaue,
 schwör' ich, nicht schöner könnte sein die Fraue.
 Doch wenn ich sie, das blonde Haar geflochten,
 erblicke: schön und strahlend
 durch ihren leichtbewegten Schleier scheinen

 wie sie sich froh und frei dem Himmel zeigt,
 dann flehet meines Herzens Liebesfrösteln:
 mög dir mein Herz gefäll'ge Herberg werden!

Rara beltà divina leggiadria, Nr. 87, von Robert Naich. Ott zeichnet nur Robertus N., doch kommt derselbe Satz in dem „Il quinto libro di Madrigali d'Archadelt a quatro voci. Venetia, Gardano 1550,“ pag. 3 (k. Staatsbibl. München) vor, wo er aber Hubert Naich genannt ist (es befinden sich dort 7 Nummern von ihm), wie er auch in der S. 65 verzeichneten Madrigalen-Sammlung genannt ist.

(Siehe auch den Anhang.) Jacob Moderne dagegen zeichnet ihn 1539 mit Robert Naich. Herr Jul. Jos. Maier in München hat auch diesen Satz verglichen, den Text hergestellt und folgende Fehler korrigirt: Discant, Takt 3, letzte Note f in g; Alt, Takt 30, 3. Note ♩ in ♩ ; Takt 39 $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ in $\text{♩} \text{♩}$ und Schlussnote d in h. Tenor, T. 41 $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ in $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ und im Bass, T. 24 $\text{♩} \text{♩}$ in $\text{♩} \text{♩}$. Im Uebrigen wurde, wo es zulässig war, die Lesart in Text und Musik bei Ott vorgezogen; so heisst es im Archadelt, Vers 7 „Pesciolina“ und im Ott „diva stella.“ Das Gedicht lautet in der Uebersetzung:

Gar seltne Schönheit, anmuthsvolle Würde,
 liebreicher Sinn, der Sprache süßes Klingen
 sind meiner Vielgeliebten hohe Zierde;
 die können stolze Herzen selbst bezwingen,
 des Himmels Götter alle selbst erstreiten.
 Dein stolzer Blick, o würd er liebreich dringen
 zu mir, du holder Stern; zu allen Zeiten
 würd' er Zufriedenheit im Schmerz bereiten.

Reveillez vous tous amoureux, Nr. 81, von Thomas Crequillon. Hier konnte kein Text zum Vergleiche herangezogen werden und ist dieser gerade von Ott auch sorgfältiger mitgetheilt als alle übrigen. Im Alt, Takt 14, wurde die 3. Note als fehlend hinzugefügt u. im Tenor, 1. Note ♩ statt ♩ ; im Bass, Takt 12, 2. Note ♩ statt ♩ und Takt 32 wurde aus der halben Pause eine ganze gemacht. In deutscher Uebersetzung lautet das Gedicht:

„Seid fröhlich, die ihr liebet all’,
 gebt euch nicht hin Gram und Verdruss,
 denn froh sein müsst ihr allzumal.
 Ihr habt ja Freude und Genuss
 an eurer süßen Liebesqual.
 Seid froh drum, die ihr liebet all.“

Sur tous regrets le mien plus piteux, Nr. 78, von Jean Richafort. Text im Ott unvollständig; er wurde hergestellt nach XIV. livre Chansons, Paris le Roy 1578 fol. 13 (k. Bibl. Berlin); in deutscher Uebersetzung lautet er:

Vor allem Leid ist meines zu beklagen,
 die Seufzer drum mein müdes Herz durchbohren,

denn einen edlen Trunk hab ich verloren,
(oder: denn ein gar edles Nass hab ich verloren,)
bedau'r ihn (es) jetzt und noch in langen Tagen.

Vôtre beauté plaisante et lie, Nr. 79, von Nicolas Gombert.
In der Discant- und Bass-Stimme ist Lupus als Komponist genannt.
Der Text wurde nach einem pariser Drucke: Chansons, Paris chez
Pierre Attaingnant 1533 (gräfl. Stolbergische Bibliothek in Wernigerode,
Discantbuch, auch mit Lupus gezeichnet) hergestellt. Im Alt ist
Takt 12, 3. Note e statt d und im Bass, T. 26 ♩. ♩ statt ♩ ♩ gesetzt
worden. Das Gedicht lautet in deutscher Uebersetzung:

„Du bist so schön, froh dein Gemüth,
das macht mich ganz beglückt;
der Brust das schöne Lied entflieht,
das mächtig stark zu dir mich zieht,
dass ich für wahrlich ganz berückt,
gedenk ich dein in treuem Sinn.

ANHANG.

Zusätze und Verbesserungen.

Seite 50, Zeile 2. Nach der in den Monatsheften für Musikgeschichte, Jahrg. VIII, Nr. 4 erfolgten Auseinandersetzung nebst Belegen ist Augsburg als die Geburtsstadt Sixt Dietrich's festgestellt. Ferner ist durch den Vorsteher der Kunstsammlung in Basel, Herrn Dr. His (er ist Seite 49 unten fälschlich mit dem Titel eines Archivars belegt worden) in dem Matrikelbuch der Universität in Freiburg im Breisgau folgende Notiz entdeckt worden: „1509, Sixtus Dietrich de Augusta XXIII. Septembris.“ Da also Dietrich 1509 angehender Studiosus war, so muss er zwischen 1490 und 1495 geboren sein.

Seite 54, Zeile 4 ist noch hinzuzufügen, dass der kgl. Staatsbibl. in München der Bassus fehlt, dagegen besitzt die Bibliothek noch eine Ausgabe von 1537 komplet.

Zu Seite 59, Hellinck, siehe meine Bibliographie der Sammelwerke des 16. und 17. Jahrh. (Berlin 1876 Liepmannssohn) und die bei Hellinck gemachte Beobachtung.

Seite 66, Zeile 8 von unten lies 6 Nrn. statt 7 Nrn., ferner Balthasar für Balthesar und Sophonias für Sophonia. Auch Theil 2 und 3 enthalten Kompositionen von den Söhnen Paminger's und zwar Tomus II sechs Gesänge und Tomus III acht. Sophonias tritt hier mehrfach als Dichter von Hymnen auf, auch sind die Einführungs-gedichte von ihm verfasst. (Mittheilung des Herrn J. J. Maier in München). Die Gesänge sind verzeichnet in meiner Bibliographie der Sammelwerke des 16. u. 17. Jahrh.)

Zu Seite 70, Absatz 3 sind in den Monatsheften f. Musikg. Jahrg. VIII Nr. 4 noch anderweitige Beweise für Baselaugst abgedruckt.

Zu Seite 71 ist noch hinzuzufügen, dass Senfl später, 1536, sich mit

„Componist“ zeichnet. In welchem Verhältniss sonst Senfl zur Kapelle stand, ist schwer zu ersehen. Im 4. Briefe, S. 78, 4. Zeile, spricht er von seinem eigenen Gesellen und Zeile 8 bedankt er sich beim Markgrafen Albrecht für die seinem Gesellen Herrn Lucasen vorm halben Jahr übersandten 10 Gulden und jetzt abermals zehn. Wagenrieder (siehe die Briefe in den Monatsheften f. Musikgesch., Jahrg. VIII Nr. 3), der Altist in der herzoglich bayerischen Kapelle war und auch Kopien für den Markgrafen machte, nennt Senfl den „Componisten“, auch wieder seinen Gesellen (Brief I, Zeile 10), so dass man hier nur unter Geselle den Kollegen, Genossen verstehen kann, denn sonst würde Senfl auch nicht das Wort „Herr“ gebrauchen.

Seite 87 ist zur Bicinia von Wannenmacher noch hinzuzufügen, dass die kgl. Bibl. in Berlin ebenfalls das Stb. Vox communis besitzt.

Zum Schlusse füge ich noch eine genaue Beschreibung nebst Index der Madrigalen von Naich bei, die ich durch die Güte des Herrn Dr. Faust Pachler erhalten habe. Der Titel ist auf Seite 65 bereits mitgetheilt und habe ich nur hinzuzufügen, dass über demselben die Bezeichnung des Stb. sich befindet und darunter ein Engel mit einem beschriebenen Bande; noch ist Zeile 3 des Titels das Komma hinter „noue“ zu streichen. Die Widmung ist von „Huberto Naich“ an den bereits Bekannten geschrieben und trägt keinen Datum. Die Signatur der 5 Stb. giebt schon Anton Schmid an. Der Index, nach der Reihenfolge des Originaldruckes mitgetheilt, lautet (ohne Zählung der Gesänge):

Le rose insieme i gigli e le Viole, 4 voc.

Scorgo mentre Madonna muove il passo, 4 voc.

Rara bella divina, 4 voc.

Madonna chi voi vede, 4 voc.

Dai bei vostri occhi el sol sua luce piglia, 4 voc.

Deh per che non posso io, 4 voc.

Spargi fiamma de amor, 4 voc.

Samor altrove i bei vostr' occhi gira, 4 voc.

Legiadra donna sopra ogn' altra bella, 4 voc.

Mentre vostre vaghezze miro ò intendo, 4 voc.

Ben veggio che per certo, 2. p. Lalma che, 4 voc.

Canzona mia quand' avanti sarai, 2. p. Madonna io ho passato, 4 voc.

Se amor nò è che dunque è quel che sento, 5 voc.

Madonna io son un medico, 4 voc.

Basciami vita mia, 4 voc.

Per folti boschi è per alpestre valle, 4 voc.

Vezzosi fiori è vaghi, 4 voc.
I soventi martiri, 5 voc.
Quando mi torn' amente el dolcie sguardo, 4 voc.
Dolce pensier che spesso mi, 5 voc.
Tu tu candida lyce, 5 voc.
Mirate altrove vita mia, 5 voc.
Sperai volgendo in questa patre in quella, 5 voc.
Dolce ire dolci sdegni, 5 voc.
Lalta gloria damor gl'alti trophei, 5 voc.
Poscia chel tempo in uano, 5 voc.
Voi che la somma crem' alma bellezza, 5 voc.
Gentil almo paese, 5 voc.
Or la fronte, 5 voc.
Sospir ardenti, 6 voc.



MUSIKALISCHE SPICILEGIEN

· ÜBER DAS

LITURGISCHE DRAMA, ORGELBAU UND ORGELSPIEL,
DAS AUSSERLITURGISCHE LIED UND DIE INSTRUMENTAL-
MUSIK DES MITTELALTERS

VON

P. ANSELM SCHUBIGER,
BENEDICTINER DES STIFTES EINSIEDELN.

V. BAND

DER PUBLIKATION ÄLTERER PRAKTISCHER UND
THEORETISCHER MUSIKWERKE

HERAUSGEGEBEN VON DER GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

JAHRGANG IV. LIEFERUNG II.

BERLIN W. 1876.

L. LIEPMANNSOHN.

MARKGRAFENSTRASSE 52.

SEINER GNADEN

DEM HOCHWÜRDIGSTEN HERRN PRÄLATEN

ANSELM,

ABT DES LÖBLICHEN BENEDIKTINERSTIFTES ENGELBERG

IN TIEFER VEREHRUNG GEWIDMET

VOM

VERFASSER.

Vorwort.

Gegen dreissig Jahre sind schon dahingeschwunden, seitdem der Verfasser dieser Schrift einzelne Stoffe zu derselben zu sammeln begonnen hatte. Mancher, der ihm mit freundlicher Bereitwilligkeit die Schatzkammern, wo man die alten, ehrwürdigen Manuscripte aufbewahrte, öffnen liefs, oder ihn sonst zu dem beabsichtigten Unternehmen aufmunterte, ist indessen zu den Vätern heimgegangen. So der hochwürdige Abt TANNER von Engelberg, der ihm nicht nur mit aller Zuvorkommenheit die Schränke zu den Codices der dortigen Klosterbibliothek zu durchforschen gestattete, sondern auch mehrere sachbezügliche Documente zu einlässlicher Benützung überliefs; ferner der hochwürdige Abt SCHALLER von Rheinau, der ihn mit gleicher Bereitwilligkeit durch seinen damaligen ebenso liebenswürdigen als dienstwilligen Bibliothekar in seinem Vorhaben unterstützte; dann wieder des Verfassers vieljähriger Freund, P. ALBERIK ZWYSSIG, der ihn wiederholt zur Ausführung seines Planes aufforderte, und ihn sicherlich, würde Gott dessen Leben noch länger gefristet haben, mit manchen ihm erwünschten Beiträgen erfreut hätte; endlich auch der hochverdiente musikalische Geschichtsforscher EDMOND DE COUSSEMAKER von Lille in Frankreich, mit welchem der Verfasser durch ein volles Decennium in brieflichem Verkehr gestanden, der ihn in seinem Werke „Les Drames liturgiques“ öffentlich zur Herausgabe der hier gesammelten geistlichen Spiele auf-

munterte, und leider nun im Beginn des laufenden Jahres der musikalischen Wissenschaft durch einen unerwartet schnellen Tod entrissen wurde.

Sieht sich nun Schreiber dieses veranlasst, den hochverehrten Hingeschiedenen für die ihm erwiesene Güte den aufrichtigen Wunsch eines ewigen Gotteslohnes ins Jenseits nachzusenden, so darf er andererseits auch nicht unterlassen, den noch Lebenden seinen Dank für ihre Mühe, womit sie zu diesem Werklein beigetragen, öffentlich hier auszusprechen; so dem Hochwürdigsten Prälaten LEODEGAR von Rheinau, ferner dem Herrn P. IGNAZ ODERMATT, vormaligen Bibliothekar und nunmehrigen Subprior in Engelberg, der ihm mit besonderem Diensteifer manches Interessante aus der dortigen Sammlung darbot, so, dass es der Verfasser gewissermaßen als Restitutionspflicht ansehen musste, dem hochwürdigsten Abte desselben diese Blätter zu weihen: — endlich dem Herrn Professor HAGEN in Bern, der ihn gleichfalls zu seiner Zeit mit einer Reihe von Auszügen aus Handschriften der dortigen Bibliothek erfreute, die hier ihre Verwendung gefunden haben.

Weiteres beizufügen hält der Verfasser nicht für nöthig. Mögen diese mittelalterlichen „Spicilegien,“ deren Herausgabe durch den Entscheid der Gesellschaft für Musikforschung in Berlin veranlasst wurde, allen Freunden der Tonkunst und ihrer Geschichte entsprechen!

Stift Einsiedeln, Anfangs Juli 1876.

Der Autor.

Inhalt.

I.

Das liturgische Drama des Mittelalters und seine Musik.

Seite 1—76.

Zweck des religiösen Dramas 1—4. Die Zeit seines Entstehens 4—5. Dessen Aehnlichkeit mit der modernen Oper und Ausbreitung in verschiedenen Ländern 5—7. Das Drama der „Erscheinung des Herrn“ in der Cathedrale von Rouen 7—11. Sanct Nicolaus-Vorstellungen 11—12. Der Sohn Getrons in der Abtei Fleuri aufgeführt 12—19. Die melodischen Weisen der kirchlichen Drama 19—24. Liturgische Schauspiele mit Gesang in Deutschland: I. Die Auferstehung Jesu 24—26. II. Die heiligen drei Könige 26—29. III. Die jammernde Rachel 29—32. IV. Der Besuch des Grabes Christi am Osterfeste 32—34. V. Die Osterfeier 34—35. VI. Die drei heiligen Frauen am Grabe 35—36. VII. Die Leidensstunden des Herrn 36—39. VIII. Die heilige Osternacht 39. IX. Der Auferstehungsmorgen 39—42. Die Melodien zu diesen dramatischen Gesängen 43—76.

II.

Orgelbau und Orgelspiel im Mittelalter.

Seite 77—96.

Historisches über Orgelbau in Deutschland 76—81. Ein Tractat über Orgelbau beiläufig aus dem 11. Jahrhundert: „De fistulis organicis quomodo fiant“ 81—85. Uebertragung des Vorstehenden 85—90. Das Orgelspiel im Mittelalter, Forderungen an den Organisten, Gesang zum Lobe des Orgelspiels 90—92. Auflösung der Buchstabentonschrift bei diesem Gesange 92—95.

III.

Die ausserliturgischen Lieder.

Seite 97—134.

Die ältesten Dichter derselben 99—100. Lied beim Anzünden des Lichtes 100—101. Vom Vaterland 101. Tischlieder 101—104. Lied zu jeder Stunde zu singen 104—105. Bußlieder 105—107. Lieder für Pflege der Tugend und

Ausrottung des Lasters 107—108. Ueber Grab und Tod 108—109. Elegie des Julius Speratus an die Nachtigall 109—111. Lieder der Studierenden 111—113. Der Geistlichen: das Lied vom Wetterhahn und von der Priesterwürde 113—119. Lieder der Kreuzfahrer: „In Gottes Namen fahren wir“, „Jerusalem, du Wunderstadt“ 120—122 und endlich der Triumphgesang vom Jahre 1492 nach der glücklichen Eroberung Granada's 123. Musikanhang 127—134 und 4 Tafeln.

IV.

Zur mittelalterlichen Instrumentalmusik.

Seite 135—166.

Die Instrumentalmusik bei den alten Germanen bis ins zehnte Jahrhundert 137—140. In den Klöstern 140—141. Am kaiserlichen Hofe 141—146. Unter dem Adel und dem Volke 146—150. Zu den Minnegesängen, zu Tänzen und Volksliedern 150—154. Die Spielleute und ihre religiösen Verbindungen im Elsass und am oberen Zürchersee 154—158. Die Concilien zu Constanz und zu Basel und ein Pfeiferkönig der schweizerischen Eidgenossenschaft 158—164. Allmälige Abnahme dieser Verbindungen für Volksmusik und Veredlung des eigentlichen Kunstfaches 164—166.



I.

DAS LITURGISCHE DRAMA DES MITTELALTERS
UND SEINE MUSIK.

Es ist beachtenswerth, wie die weisesten und talentvollsten Männer unter den gebildeten Nationen, je gründlicher und unbefangener sie den historischen Forschungen sich weihen, immer mehr zur Einsicht und Ueberzeugung gelangen, dass die christliche Kirche es sei, welche Alles, was dem Menschengenoste wahre Bildung und höhern Adel verleiht, was sein Leben hienieden wahrhaft erhebt und beseligt, und Alles, was überhaupt die Menschheit noch jetzt an höherer Wissenschaft und Kunst besitzt, entweder aus den Trümmern des alten Heidenthums in die Zeitperiode des Christenthums hinüber gerettet, oder dann schon ursprünglich aus sich selbst ins Dasein gerufen, selbes ausgebildet und der Gegenwart aufbewahrt habe. Wie sie von jeher die sorgsamste Pflegerin und Beförderin der heiligen Kunst im Allgemeinen war, so erscheint sie schon im Alterthum ebenso als die Schöpferin eines Kunstzweiges, der durch Jahrhunderte einzig von ihr und nur innerhalb der Grenzen ihres Bereiches gepflegt und gebildet worden ist; wir meinen hiemit das religiöse Drama, dessen erste Anfänge die Kirche schon in ihre altherwürdigen Liturgien aufnahm und ihm bis auf den Zeitpunkt ihre volle Aufmerksamkeit schenkte, wo selbes allmählig auf das Gebiet des Weltlichen hinübersiedelte, und sich am Ende ganz aus ihrem Heiligthum entfernte. Die Gründe, welche die Kirche bewogen haben mochten, die Dramatik zur Feier des Gottesdienstes anzuwenden, scheinen offenbar ähnliche gewesen zu sein, wie bei der Einführung ihrer heiligen Gesänge. Leitete sie bei Anordnung dieser Letztern die Absicht, die Andacht der Herzen, die Macht des Glaubens und die Tiefe gottseliger Empfindungen zu wecken, und hatte sie diese sich gestellte Aufgabe in einer Weise gelöst, dass

selbst Andersgläubige noch in der Gegenwart mit Bewunderung die alten Denkmale ihres Wirkens anstaunen, so wollte sie als die von ihrem göttlichen Stifter bestellte Lehrerin der Völker durch die Anwendung des geistlichen Dramas belehrend und erbauend zugleich auf ihre Gläubigen einwirken. Das kirchliche Schauspiel in seinen ursprünglichen Formen war wirklicher Gottesdienst und stand mit der Festfeier des Tages in engster Verbindung; es war gewissermaßen eine Predigt, wo die göttlichen Grundwahrheiten des Evangeliums dem Auge und Ohre des theilnehmenden Volkes sowohl durch Handlung als auch durch die Sprache in ihrer höhern und idealern Ausdrucksweise, nämlich durch Gesang dargestellt wurden. Diener der Kirche, Kleriker von verschiedenen Rangstufen, folglich die berechtigten Verkünder des göttlichen Wortes, waren die bei der Vorstellung handelnden Personen. Die Kleidung, in welcher sie erschienen, war, wenn auch immerhin die kirchliche, doch in Form und Farbe eine verschiedene und den Charakter der vorzustellenden Persönlichkeit, soweit dieses der religiöse Ernst des Gegenstandes erlaubte, eine genügend bezeichnende. Hatten so zum Beispiel die Geistlichen irdische Herrscher vorzustellen, so traten sie in reich mit Gold gezierten Gewanden, mit Diadem und Scepter geschmückt, auf; als Engel am Grabe Jesu waren sie in die weiße Albe gekleidet, und als die trauernden Frauen verhüllten sie ihr Haupt mit dem Schultertuche.

Der Zeitraum, in welchem die Anordnung entstand, solche dramatische Vorstellungen mit der gottesdienstlichen Feier zu verbinden, ist beiläufig in jene Jahrhunderte hinaufzusetzen, wo die wilden germanischen Völkerstämme aus dem fernen Norden das ganze alte Römerreich überfluthet, in allen Länderstrichen desselben sich angesiedelt, und zur Annahme des Christenthums entweder sich vorbereitet oder dieselbe vor noch nicht gar langer Zeit ausgeführt hatten. Die Kirche, in jenem folgewichtigen Momente ihre hohe Aufgabe vollständig erfassend, bot alles auf, um die rohen Sitten der barbarischen Einwanderer zu mildern, und sie für die hohen Segnungen des Evangeliums empfänglich zu machen. Wie einer der größten Kirchenvorsteher, Papst GREGOR der Große, dem zur Bekehrung der Angelsachsen entsandten Bischof AUGUSTIN unter den vielen Anweisungen voller Klugheit, Milde, Versöhnung und Mäßigung auch diejenige gab, den rohen Gemüthern nicht

alles auf einmal zu nehmen und den zum Christenthum Uebertretenden selbst ihre herkömmlichen Freudenmahlzeiten in der Nähe ihrer nunmehr der wahren Gottheit geheiligten Tempel am Feste der Kirchweihe oder der heiligen Märtyrer insofern noch zu gestatten, wenn sie die Thiere, statt dem Teufel zu opfern, unter Danksagung gegen Gott für die zu empfangende Sättigung dahinschlachten würden; also hatte auch später noch die Kirche, das große Bekehrungswerk der nordischen Völkerstämme Jahrhunderte hindurch fortsetzend, der schwachen Fassungskraft der Neubekehrten mit gleicher Weisheit und Milde Rechnung getragen, war ihnen entgegen gekommen, sie belehrend und unterrichtend, und hat ihnen gerade die bedeutungsvollsten Grundwahrheiten des Christenthums, namentlich die Menschwerdung und Auferstehung des Erlösers, die vielleicht ihrem Geiste noch zu hoch und zu unerreichbar schienen, auf eine liebliche, fassliche und ihre Sinne nach allen Seiten hin ansprechende Weise darzustellen sich beflissen. Wenn auch die Geschichte den Einfluss, welchen die erwähnten Vorstellungen auf die Gesittung dieser ungebildeten Horden ausgeübt, nicht näher und genauer bezeichnet hat, so erzählt sie uns doch, dass die Kirche ihre hohen Absichten durch die glänzendsten Erfolge gekrönt sah, indem die Bekehrung jener Völker zum Christenthum zur vollendeten Thatsache wurde.

Was aber die betreffenden Darstellungen nicht bloß dem Freunde der alten Liturgien, sondern auch demjenigen der alten dramatischen Tonkunst höchst interessant erscheinen lässt, ist der Umstand, dass dieselben schon die Hauptgrundzüge der aus ihnen in späterer Zeit sich entwickelnden modernen Oper in sich enthalten, und folglich als die ersten Anfänge derselben betrachtet werden müssen. Bei der Production wurde nämlich nichts gesprochen, sondern Alles, was einer vorzutragen hatte, gesungen. Ja, daselbst trifft man schon in entsprechender Abwechslung den Solo- und den Chorgesang, das Duett, öfterer noch das Terzett und den Halbchor, wenn auch alle Stimmen, bei damaliger Ermangelung des harmonischen Elementes, immerhin nur im Einklange. Das Ende der Vorstellung krönte schon damals gewöhnlich ein feierlicher Schlusschor, sei es im einfachen oder im Doppelchore oder gar, wie im modernen Vaudeville, eine oder mehrere Solostimmen mit dem allgemeinen Chore abwechselnd.

Auch die Singweisen der einzelnen Tonstücke, obgleich sich in der damals einzig bekannten und üblichen Gregorianischen bewegend, boten weit mannigfaltigere Formen dar, als viele bei nur oberflächlichem Ueberblick derselben dafürhalten möchten. Die einzelnen Parthien derselben tragen wirklich an sich bald die in den Modulationen gedehntere Form des Responsoriums, bald gehören sie zur Gattung der rascher sich bewegenden Antiphon, welche insbesondere bei einfachen Erzählungen, bei Frage und Antwort ihre Anwendung fand. Für den Ausdruck tieferer Empfindungen, sowohl der Freude als des Schmerzes, wählte man die wie in Wort, so auch in Tönen erhabener und poetischere Form des metrischen Hymnus, des eigentlichen ältesten Kirchenliedes, wo die Melodie strophenweise wiederkehrt. Endlich bediente man sich zur Erhöhung des Gesamteindrucks auch der in freier Prosa abgefassten hochfeierlichen Jubelgesänge der Kirche, als des *Te Deum*, des *Gloria in excelsis*, und vom neunten Jahrhundert an auch der Sequenzen.

Kamen auch diese liturgischen Spiele auf keiner eigentlichen Bühne zur Ausführung, sondern gemeinlich entweder vor einer im Heiligthum für die Festfeier eigens aufgestellten Weihnachtskrippe mit dem Bilde des heiligen Kindes, oder dann auf einem in gleicher Weise errichteten heiligen Grabe des Gekreuzigten, so hat sich doch manchenorts wenigstens beim Letzteren das Bühnenartige bis auf die Gegenwart erhalten, und die hieraus gezogene Folgerung, als hätte das weltliche Drama selbst die Bühne von der Kirche ererbt, wäre sonach keine gewagte. Dass bei diesen älteren geistlichen Schauspielen schon die äufsere Handlung sich nicht etwa bloß auf das Kommen und Gehen der Personen und auf das Räuchern und Ueberreichen des Grabtuches beschränkt habe, werden zum Theil die nachfolgenden Acten beweisen, wo vom Erscheinen und Verschwinden des Sternes, vom Sichniederwerfen vor der Krippe und Anbeten des heiligen Kindes, von der Vorstellung der schlafenden Könige, vom wirklichen Aufsuchen des Leichnams im Grabe und von verschiedenen andern Handlungen die Rede sein wird.

Was die Art und Weise der Ausführung, die Kürze oder Länge dieser Stücke und deren poetische Ausschmückung betraf, scheint keine genau bestimmte und allgemein geltende kirchliche Vorschrift bestanden zu haben, da zu gleicher Zeit an ver-

schiedenen Kirchen in Wort, Melodie und Darstellung nicht genau das Nämliche vorkam, jedoch bildete bei allen entweder die evangelische Erzählung oder dann das Leben und die Wunder irgend eines Heiligen die Grundlage ihres Inhalts, woraus zu schließen, dass über die Ausführung des Stoffes die Vorsteher der einzelnen Kirchen zu entscheiden hatten. Wie ausgebreitet aber ihr Gebrauch war, geht aus dem Umstande hervor, dass beinahe in allen Gegenden des Abendlandes: in England, Spanien, Italien, Frankreich und Deutschland, wo sie vorzugsweise an Domstiften und in Klosterkirchen ihre Anwendung fanden, alte Liturgiewerke getroffen werden, die solche Vorstellungen enthalten.

Es geschah vor einem Decennium, dass der berühmte musikalische Archäologe aus Frankreich, EDMOND DE COUSSEMAKER, eine interessante Sammlung solcher dramatischer Stücke aus verschiedenen Handschriften seines Vaterlandes veranstaltete (ein einziges Stück unter ihnen stammt aus Italien) und dieselben sammt ihren Originalmelodien zum ersten Male veröffentlichte. *) Schon vorhin waren verschiedene, nicht unbedeutende Arbeiten über diesen Gegenstand erschienen, so in Frankreich von MONTMERQUE, EDELSTAND DU MÉRIL, MICHEL, JUBINAL, DANJOU, LUZARCHES, FELIX CLEMENT, DIDRON dem Aeltern, BARON DE MELICOCQ, CHEREST, BOURQUELOT, DE DOUHET und ABBÉ PICARD; in Deutschland von MONE, HOFFMANN und SCHÖNEMANN; und in England von THOMAS WRIGHT, jedoch ohne Berücksichtigung des musikalischen Theils. Wir besprechen hier nur Einzelnes aus den Werken des ABBÉ PICARD und des E. DE COUSSEMAKER.

JOHANN D'AVRANCHES, vom Jahre 1069 bis 1079 Bischof der Kirche von Rouen in Frankreich, war der Verfasser eines Werkes über die kirchlichen Offizien, welches ABBÉ PICARD eine kostbare Quelle nennt für alle Freunde der liturgischen Wissenschaft, wie auch für jeden Christen, der, nicht zufrieden mit dem todtten

*) Diesem eifrigen Forscher war auch die Kunde von einigen der hier nachfolgenden Stücke zugekommen. Den Grund, warum diese nicht seinem Werke einverleibt wurden, hat er in der Einleitung pag. XVII. mit folgenden Worten angegeben: M. MONE... nous a fait connaître que le R. P. SCHUBIGER se disposait à les publier. Nous avons été charmé d'apprendre que ces documents allaient voir le jour, et de savoir que nos propres travaux n'avaient pas été étrangers à la résolution prise par le R. PÈRE. Espérons donc que se projet sera bientôt réalisé. (DE COUSSEMAKER, Drames liturgiques.)

Buchstaben, noch tiefer einzudringen wünscht in den geheimnissvollen Sinn der Ceremonien unserer Kirche. Aus diesem Buche zog der genannte Geistliche mehrere Offizien aus, die im elften Jahrhundert und noch lange nachher an der Cathedrale in Rouen gebräuchlich waren, worunter auch dasjenige vom Feste der Erscheinung unsers Herrn, dessen Schilderung hier nun folgen soll.

Die Erscheinung des Herrn.

An diesem Tage wurde in der Cathedrale von Rouen der Inhalt des Festevangeliums auf eine höchst interessante Weise dem Volke veranschaulicht. Nachdem daselbst im Chore die Tagzeit der Terz feierlich gesungen worden war, erschienen die drei ersten und vornehmsten Canoniker der bischöflichen Kirche in königlichen Schmuck gekleidet, den Scepter in ihrer Hand und das Diadem auf ihrem Haupte. Sie hatten die drei Könige vorzustellen, die aus dem Morgenlande zur Anbetung des heiligen Kindes kamen, und zogen darum gleich wie jene vom Sonnenaufgang her, und zwar der erste von der Mitte und die beiden andern von jeder Seite des Altares her. Neben ihnen gingen untergeordnete Diener in die Tunica gekleidet, von denen der eine Gold, der andere Weihrauch und ein dritter Myrrhe bei sich trug. Der erste von ihnen, welcher von der Mitte des Altares ausgezogen war, erhob nun alsobald seinen Scepter, hindeutend auf den glänzenden Stern, der im Chore des Heiligthums aufgehängt war, und sang sodann mit erhöhter Stimme die Worte: „Stella fulgore nimio rutilat“, „es leuchtet der Stern in so herrlichem Glanze“; worauf der zweite von der rechten Seite antwortete: „Quae regem regum natum demonstrat“, „welcher bezeugt, dass der König der Könige geboren“; und endlich der dritte von der linken Seite die Worte beifügte: „Quem venturum olim prophetiae signaverant“, „dessen Ankunft längst die Weissagen verkündet haben.“

Nachdem die Könige über die Stufen des Heiligthums herabgeschritten und an dem Fusse des Altares einander begegnet waren, so gaben sie sich gegenseitig den Friedenskuss und sangen:

„Eamus et inquiramus eum,
Offerentes ei munera,
Aurum, thus et myrrham;

„Lasst uns gehen und ihn suchen,
Und ihm unsere Opfer bringen,
Gold, Weihrauch und Myrrhe!“

und die Procession begann auf feierliche Weise. Bald darauf verschwand der Stern auf einige Zeit. Indessen hatte man im obern Theile des Kirchenschiffes gegenüber dem Altare des heiligen Kreuzes ein kostbares Gezelt bereitet, das mit golddurchwirkten Vorhängen verhüllt war. Bei der Rückkehr der Procession an diese Stelle erschien aufs Neue in dem obern Theile des Domes der erwähnte Stern, worauf die heiligen Könige wie beim Beginn der Procession ihre Scepter erhoben und dabei sangen:

„Ecce stella in oriente previsa	„Sieh da, der Stern, den wir im
	Oriente sahen,
Iterum preceidit nos lucida	Geht wiederum hellleuchtend uns
	voran.
Hec, inquam, stella natum de-	Wahrlich, dieser Stern bezeugt den
monstrat,	Neugeborenen,
De quo Balaam cecinerat.“	Von welchem Balaam voreinst ge-
	sungen hat.“

Bald erschienen zwei andere Canoniker, die vor die Könige hintraten, um sich über den Grund ihrer Ankunft zu erkundigen: „Qui sunt hi, qui stella duce nos adeuntes, inaudita ferunt? Wer sind wohl jene, die, von einem Stern geführt, auf uns zukommen und Unerhörtes künden? Worauf die Angefragten antworten:

„Nos sumus quos cernitis,	„Wir, die ihr da erblickt, sind
	Könige
Reges Tharsis et Arabum et Saba,	Von Tharsis, Arabien und Saba,
Dona ferentes Domino Christo	Wir bringen Christo, dem neu-
	geborenen
Regi nato domino	König, unserm Herrn, Geschenke,
Quem stella ducente	Und sind, von einem Stern geleitet,
Adorare venimus.	Ihn anzubeten hergekommen.“

Alsobald eröffneten die genannten zwei Geistlichen die Vorhänge des Gezeldes und wiesen auf das Bild des Kindes Jesu hin, das daselbst auf einer Krippe ruhte:

„Ecce puer quem queritis!	„Seht hier den Knaben, den ihr
	sucht!
Jam properate adorare,	Beeilet euch, ihn anzubeten,
Quia ipse est redemptio mundi.“	Denn er ist der Welt Erlöser!“

Hierauf warfen sich die Könige vor dem Bilde des göttlichen Kindes auf ihr Angesicht zur Erde nieder, und brachten ihm ihre Anbetung dar mit den Worten:

„Salve, princeps seculorum!“ „Sei gegrüßt, du Fürst der Zeiten!“

Zugleich legten sie ihre Geschenke vor dessen Füße, indem der Erste von ihnen sang:

„Suscipe rex aurum!“ „Empfang, o König, dieses Gold!“

Darauf der Zweite:

„Tolle thus, tu vere Deus!“ „Nimm hin, du wahrer Gott, den
Weihrauch!“

Und endlich der Dritte:

„Myrrham, signum sepulturae!“ „Ich schenk' die Myrrhe als ein
Bild des Grabes!“

Während auch die Gläubigen ihre Opfergaben dem heiligen Kinde darbrachten, blieben die drei Könige an der nämlichen Stelle, gleichwie in einen tiefen Schlaf versunken, hingestreckt. Plötzlich aber erschien vor den Schlafenden ein weifsgekleideter Knabe, den Engel, welchen die evangelische Erzählung erwähnt, vorstellend, welcher sofort den Vers vorträgt:

„Impleta sunt omnia etc.“ „Es hat sich alles nun erfüllt.“

Nun erwachten auch die Könige aus ihrem Traume, zogen nach der Mahnung des Engels auf einem andern Wege, als sie gekommen, von dannen, nämlich durch die Flügelthüre der rechten Seite hinaus, und so hatte dann diese liturgische Vorstellung ihr Ende erreicht.

Dass dieses liebliche Weihnachtsstück in seinen wesentlichen Bestandtheilen beiläufig um die gleiche Zeit auch in Deutschland bekannt war und zur Ausführung kam, hierüber wird später in dieser Schrift noch die Rede sein.

Behandelte das eben besprochene liturgische Drama einen Gegenstand, welcher der einfachen Erzählung des heiligen Evangeliums entnommen war, so gab es wieder andere, bei denen sich der Stoff mit dem Leben oder den Wunderthaten irgend eines

Heiligen beschäftigte, und die darum gewöhnlich nur für die Festfeier desselben zur öffentlichen Production bestimmt sein konnten. Wir glauben, den Lesern auch ein Beispiel von dieser Gattung vorführen zu sollen. Die Poesie wie der melodische Ausdruck derselben bewegen sich hier in einem merklich freieren Spielraum. Meist wurden derartige Vorstellungen unter freiem Himmel gegeben und mit einer festlichen Procession in Verbindung gebracht. Dabei wurde selbst der Scenerie, wie dieses aus den auf uns gelangten Monumenten mit Sicherheit hervorgeht, entsprechende Aufmerksamkeit geschenkt.

Zu den volksthümlichsten Heiligen des Mittelalters gehörte ohne Widerrede der große Bischof von Myra, der heilige NICOLAUS, dessen Fest die Kirche von jeher am 6. December gefeiert hat. Die seiner mächtigen Fürbitte bei Gott zugeschriebenen Wunderthaten, sein hilfreicher Schutz, den er namentlich dem jugendlichen Alter angedeihen ließ, seine mildherzige Ausstattung dürftiger Jungfrauen, und insbesondere die wunderbare Wiedererweckung zum Leben, die er an drei Jünglingen vollzog, welche auf ihrer Wanderung zu den Studien von ihrem Gastgeber grausam ermordet worden waren, — dies alles erhob diesen Heiligen zum vorzüglichsten Schutzpatron der Jugend, und zwar namentlich jener Knaben und Jünglinge, welche sich den Studien weihten. Von daher ist es auch zu begreifen, wie das Sanct-Nicolausfest das ganze Mittelalter hindurch an den meisten Dom- und Klosterschulen mit besonderem Glanze gefeiert wurde, deswegen schon ein alter deutscher Dichter singen konnte: diesen Tag

„den begont die schüler lobelich
und dunt sich an und zierent sich
in engelscher wot und lont sich schowen.“

Es war mit dem Geiste jener Zeit ganz übereinstimmend, wenn die Festfreude ursprünglich einen vorherrschend kirchlichen Charakter annahm, und man an diesem Tage den im Dienste der Kirche stehenden Klerikern Außergewöhnliches gestattete, indem ihnen die Aufgabe zukam, die gottesdienstlichen Festgesänge zu dieser Feier anzustimmen und zu leiten, eine glanzvolle Procession auszuführen und das Volk mit einem liturgischen Schauspiel zu erfreuen. COUSSEMAKER'S Sammlung enthält vier solcher Stücke, welche die Wundermacht des heiligen NICOLAUS preisen und ihn dem Volke als verehrungswürdig darstellen sollten. Sie

wurden einem Codex entnommen, der aus dem XII. Jahrhundert stammt und einst der berühmten Benedictiner-Abtei Fleuri (St. Benoît sur Loire) im Bisthum Orleans angehörte, woselbst diese Spiele zugleich verfasst, in Melodie gesetzt und zur Auf-
führung gebracht wurden. Dieselben behandeln vier verschiedene, durch die Fürbitte des Heiligen gewirkte Wunder, welche die Titel führen: die ausgestatteten Töchter; die studierenden Kleriker; der bestohlene Jude; und der Sohn Getrons. Um nun dem Leser auch ein Beispiel von dieser freiesten Form eines liturgischen Drama in Rücksicht des Textes vorzuführen, so lassen wir hier das letzterwähnte dieser Stücke vollständig, jedoch, was die metrische und gereimte Poesie betrifft, in etwas freier Uebersetzung folgen.

Der Sohn Getrons.

Um vorzustellen, wie der heilige Nicolaus den Sohn Getrons aus der Gewalt Marmorin's, des Königs der Agarener, befreite, wird ein geeigneter Ort hiefür zubereitet mit bewaffneter Dienerschaft. König Marmorin sitzt, gleichwie auf seinem Throne, auf einem erhabenen Sitze. An anderer Stelle wird Excoranda, die Stadt Getrons, vorgestellt, und in derselben Getron mit seinen Trösterinnen, Euphrosina, dessen Gemahlin, und Adeodatus, deren Sohn. Auch befindet sich auf der Morgenseite der Stadt Excoranda eine Kirche des heiligen Nicolaus, in welcher der Knabe geraubt wird. — Nach dieser Zubereitung erscheinen Marmorin's Diener vor ihrem Könige, und tragen vor:

Alle, oder der Erste aus ihnen.

Wir grüßen dich Fürst, dich erhabnen Regenten,
Zu den Knechten, das bitten wir, wollst du dich wenden,
Um ihnen zu künden des Herzens Willen;
Wir stehen bereit, den Befehl zu erfüllen.

Der König.

So beeilt euch gleich und ziehet von hinnen;
So viel Völker ihr immer vermögt zu gewinnen,
Diese sollt ihr unserem Scepter erwerben;
Die Widerstrebenden lasst des Todes sterben.

Indessen ziehen Getron und Euphrosina mit der Schaar der Kleriker zur Kirche des heiligen Nicolaus, gleichsam um sein Fest dort zu feiern, und führen ihren Sohn bei sich. Wie sie aber die bewaffnete Kriegerschaar des

Königs herannahen sehen, so flüchten sie sich, vor Schrecken ihres Sohnes nicht gedenkend, in ihre Stadt zurück. Die Diener des Königs aber rauben den Knaben, erscheinen wieder vor dem königlichen Throne und sprechen:

Alle, oder der Zweite aus ihnen.

Deinen Willen, Monarch! zu vollzieh'n ist gelungen,
Wir haben dir mancherlei Völker bezwungen,
Und von der Beute, die wir uns erworben haben,
Ueberbringen wir dir diesen lieblichen Knaben.

Alle, oder der Dritte.

Einen Knaben, von Anmuth ganz umflossen,
Gelehrig, aus edelstem Stamme entsprossen,
Der dürfte gar trefflich, wie wir's dafür halten,
Ein Amt unter deiner Bedienung verwalten.

Der König.

Apollo, der Gott, der da leitet die Welten,
Sei immer gelobt, er soll's euch vergelten,
Weil ihr mir so viele Lande und Leute
Zum Reiche erobert als köstliche Beute.

(Zu dem Knaben.)

Nun, guter Knabe! so sage mir recht,
Wess Landes du seist, und aus welchem Geschlecht;
Zu welchem Glauben dein Volk sich bekenne,
Ob es Christ, oder ob es sich Heide nenne?

Der Knabe.

Mein Vater, den Jedermann Getron nennt,
Beherrscht Excoranda's Volk als Regent;
Der Gott, dem das Land und das Meer gehört,
Der uns Alle erschuf, ist's, den er verehrt.

Der König.

Mein Gott ist Apollo, der gab mir das Leben,
Ein Gott, der wahrhaftig und gütig beineben,
Der bestimmt ist die Welt und den Himmel zu lenken;
Mir geziemt's, ihm allein meinen Glauben zu schenken.

Der Knabe.

Dein Gott ist ein Lügner, ist böse und dumm,
Mit Blindheit geschlagen, ist taub und stumm;

Solch Gott soll bei dir alle Ehrfurcht verlieren,
Der sich selber nicht einmal vermag zu regieren.

Der König.

Lass' ab, o mein Knabe, so trotzig zu sprechen,
Der verachtete Gott sonst müchte sich rächen;
Denn hast du ihn einmal zum Zorne gebracht,
So entgehst du wohl nie seiner göttlichen Macht.

Indessen kehrt Euphrosina, nachdem sie ihren Sohn vermisst, zur St. Nicolauskirche zurück, und da sie denselben nicht auffindet, beginnt sie mit klagender Stimme:

Euphrosina.

Weh, o weh mir, Unglückseligen;
Was hab ich zu thun, was soll ich wohl sagen?
Durch welch ein Vergeh'n hab ich jetzt zu ertragen
Diesen Kindesraub, und noch länger zu leben?
Unglücklicher Vater! warum mich erzeugen?
Unglückliche Mutter! wozu mich entwöhnen?
Warum musst' meine Amme mich Arme ernähren,
Warum wollt' sie nicht lieber den Tod mir gewähren?

Die Trösterinnen treten auf und tragen vor:

Die Trösterinnen.

Was frommt's dir solch Jammer und Schmerzen zu tragen?
Höre auf, deinen Knaben so tief zu beklagen;
Zum Sohne des Vaters im Himmel dich wende,
Auf dass er ihm rathe und Hülfe ihm spende.

Euphrosina,

ohne auf ihre Trost Worte zu achten:

O du werthester Sohn, herzlichster Knabe!
O du meines Herzens köstlichste Habe!
Jetzt bietest du uns nur Jammer und Schmerzen,
Warst früher dagegen die Freude der Herzen.

Die Trösterinnen.

Nie verzweifle an Gott, der noch deiner gedenkt;
Denn sowie er dir einst diesen Knaben geschenkt,
So kann dir der Gütige wieder den gleichen
Oder dann einen andern liebevoll reichen.

Euphrosina.

Vor Betrübniß schwindet mein Lebenslicht;
 Ach, warum denn erscheint wohl der Tod mir nicht?
 Denn so lang mir der Knabe nicht wieder gegeben,
 Wollt' ich lieber sterben, als länger noch leben.

Die Trösterinnen.

Vor Verzweiflung und Jammer dich ferner verschone,
 Sie nützen dir nichts und so wenig dem Sohne.
 Beschenk' von dem Deinen die Kirchen und Armen,
 Dann wird auch der Herr sich seiner Erbarmen.
 An Nicolaus deine Gebete entsende,
 Damit er zum gütigen Vater sich wende,
 Um Errettung für deinen Knaben zu flehen;
 Er wird deine Bitten wohl nimmer verschmähen.

Euphrosina.

O du heiliger Vater, o Nicolaus!
 O du Freund des Herrn in dem himmlischen Haus!
 Willst, dass ich dich länger noch innig verehere,
 So Sorge, dass bald mein Sohn wiederkehre.
 Du hast schon so Manchen dem Meeresschlund'
 Und drei Männer entrissen dem Grabesgrund',
 So vernimm meine Bitten um meinen Sohn,
 Und sende mir sichere Kunde davon.
 Will niemals Speise von Fleisch mehr genießen,
 Kein Wein soll mir über die Lippen mehr fließen,
 Will jeglichen Trank meinem Munde verwehren,
 So lang' bis mein Söhnlein wird wiederkehren.

Getron.

O theure Gemahlin, nun ende dein Weinen,
 Denn die Thränen lassen kein Heil dir erscheinen;
 Aber fleh'n um den Knaben in frommer Geduld,
 Das lasst uns beim Vater der göttlichen Huld!
 Es begeht ja morgen die Feierlichkeit
 Des heiligen Nic'laus die Christenheit,
 Wo Jeder sich strebt in verschiedenen Weisen
 Ihn zu loben, zu ehren und hochzupreisen.
 Vernimm, was ich rathe, ich halt es für's Beste,
 Wir nehmen nun Theil an dem lieblichen Feste,

Um seine erhabene Macht zu verehren
 Und zugleich seine Hülfe für uns zu begehren.
 Wer weiß es, vielleicht liefs Gott es mich ahnen,
 Um mich an die Rettung des Sohnes zu mahnen.
 D'rum bitten wir, dass nebst Gottes Güte
 Des Nicolaus mächtige Huld ihn behüte.

Hierauf erheben sie sich und ziehen zur Kirche des heiligen Nicolaus; wie sie aber dieselbe betreten, richtet Euphrosina ihre Hände zum Himmel und spricht:

Euphrosina.

O du höchster Beherrscher aller Regenten;
 Der Lebenden Herr und derer die enden,
 O lasse den Knaben uns wieder erscheinen
 Als des Lebens einzigen Trost für die Seinen.
 Erhör' unser Schreien, zu Dir gewandt,
 Der Du deinen Sohn in die Welt gesandt,
 Auf dass Er zu Bürgern des Himmels uns weihe,
 Und uns aus den höllischen Qualen befreie.
 Gott Vater! der mächtig das Weltall lenkt,
 Der die Guten mit jeglichen Gütern beschenkt,
 O verachte mich ärmliche Sünderin nicht,
 Und geleit' meinen Sohn vor mein Angesicht.
 O Nicolaus, den wir den Heiligen nennen,
 Ist's wahr, was wir Alle von dir bekennen,
 Dann erwerbe so uns, wie dem theuersten Sohne,
 Dein Fürwort Heil an dem göttlichen Throne!

Auf dieses zieht sie aus der Kirche in ihre Wohnung zurück und bereitet einen Tisch und auf demselben Brod und Wein, um die Diener der Kirche und die Armen damit zu erquicken. Nachdem dieselben herbeigekommen und zu speisen begonnen haben, spricht Marmorin zu seinen Dienern:

Der König.

Meine lieben Getreuen! euch sei es geklagt,
 Dass mich nie noch wie heute der Hunger geplagt;
 So entsetzlichen Hunger, das muss ich euch sagen,
 Den kann und vermag ich nicht länger zu tragen.
 So bereitet mir Speise, um mich zu erquicken,
 Sonst wird mich vor Schwäche der Tod noch erdrücken.
 Wozu euer Zögern? geht fort ohne Weile,
 Und was ich geniessen soll, rüstet mit Eile!

Die Diener gehen und tragen Speisen auf und sagen zum Könige:

Die Diener.

Wir haben die Speisen nach deinem Befehle
Bereitet und tragen sie auf; nun so wähle,
Jetzt kannst du behende nach eigenem Willen
Den schrecklichen Hunger, den quälenden, stillen.

Nachdem dieses vorgetragen, bringt man Wasser; der König wäscht seine Hände, beginnt zu speisen und spricht:

Der König.

Auf den Hunger nun regt sich die dürstende Kehle,
Schafft Trank mir zum Tische, sowie ich's befehle,
Und wer mich bediene mit perlendem Wein
Sei Getrons Söhnchen, das schenke mir ein!

Wie der Knabe dieses hört, so seufzt er tief auf und spricht für sich:

Der Knabe.

O weh mir, vom Unglück Verfolgten, o wehe!
O dass dieses Lebens Ende ich sähe!
Denn so lang ich mich werde am Leben erfreuen,
Vermag mich kein Sterblicher je zu befreien.

Der König (zum Knaben.)

Was seufzst du, o Knabe! so schwer und so bang,
Gleich sah ich dich seufzen, so tief und so lang;
Was hat dieser Seufzer zu deuten, sprich,
Was fehlt dir, worüber beklagst du dich?

Der Knabe.

Ich dacht' an mein Loos, das so ferne mich bannt,
Ich dacht' an den Vater, an's Heimatland;
Da begann ich zu seufzen, im Stillen zu klagen,
Und zu mir selber also zu sagen:
Mit dem heutigen Tag ist ein Jahr verschwunden,
Seitdem ich die Ketten des Slaven gefunden;
Ein Gefangener in des Königs Hand,
Zog ich über die Grenzen in dieses Land.

Der König.

Armseliger Knabe, was kömmt dir in Sinn,
 Wo trägt dich der Kummer des Herzens noch hin?
 Kein Sterblicher kann dich mir jemal entführen,
 So lang' ich nicht selber dich will verlieren!

Indessen erscheint die den heiligen Nicolaus vorstellende Person, ergreift den Knaben, welcher den Weinbecher in der Hand hält, versetzt ihn (vor die Stadt Excoranda) ins Freie und verschwindet dann von den Uebrigen unbe- merkt. Hierauf spricht einer aus den Bürgern zum Knaben:

Ein Bürger.

Wer bist du, mein Knabe, wohin deine Reise?
 Wer mag wohl der gütige Geber sein,
 Der den Becher dir schenkte mit frischem Wein?

Der Knabe.

Ich komme hieher ohne weiter zu reisen,
 Bin des Getrons einziger Sohn geheissen;
 Der heilige Nic'laus sei hochgepriesen,
 Dessen Güte mich wieder hieher gewiesen.

Hierauf eilt dieser Bürger zu Getron hin und spricht:

Der Bürger.

Frohlocke, o Getron, und weine nicht länger,
 Dein Sohn steht draussen — ein jubelnder Sänger —
 Er preist des heiligen Nicolaus Macht,
 Der ihn wunderbar wieder zurückgebracht.

Wie Euphrosina diesen Bericht vernimmt, eilt sie zu ihrem Sohne, um- armt und küsst ihn öfter und spricht:

Euphrosina.

Unser Gott sei gelobt und hochgeehrt,
 Denn seine unendliche Gütigkeit
 Hat unsere Trauer in Freude gekehrt,
 Und uns mit der Ankunft des Sohnes erfreut.
 Auch den heiligen Nic'laus, dem hohen Patron,
 Sei ewiger Preis und Dank gespendet,
 Der sein eifriges Fleh'n am göttlichen Thron
 So wirksam für unsere Sache verwendet!

Allgemeiner Chor.

O du liebevoller Spender,
 heil'ger Bischof Nicolaus,
 Der bei Gott du triumphirest
 in des Himmels Freudenhaus;
 Steig hernieder, sieh wir flehen,
 schweb zu unserm Jammerchor;
 Zieh', wenn wir vom Leib' geschieden,
 Uns zur Engelschaar empor! *)

Was die musikalische Seite des vorstehenden Drama's betrifft, so erscheint bei den Gesängen desselben die alte Hymnenform mehr als bei andern Stücken dieser Gattung vorherrschend. Wie nämlich die ganze Dichtung metrisch und zwar fast durchweg in Strophen von je vier Versen vorliegt, so wiederholt sich auch manchmal bei derselben die nämliche Melodie, wobei jedoch das Ganze noch durch eine mannigfache melodische Variation belebt wird. Während so z. B. beim ersten Gespräche des Königs mit seinen bewaffneten Dienern diese Letztern durch drei Strophen die nämliche Weise (Tonus VII) singen, so bewegt sich die Antwort des Königs wieder in einer neuen. Das Nämliche findet statt bei der Unterredung des Erstern mit dem Knaben. Dagegen sind die Klagen der Euphrosina wie die Antworten der tröstenden Frauen in die gleiche ausdrucksvolle Melodie gefasst, wie sie hier folgt: **)

*) Dieser Schlusschor ist im Original nur mit den zwei ersten Worten: „Copiose caritatis“ sowohl in Text als in Melodie angegeben. EDELSTAND DU MÉRIL fand aber in einem Breviarium des XV. Jahrhunderts auf der Bibliothek von Caen auch die Fortsetzung dazu. Nach jenem Officium vom heiligen Nicolaus lautet dieser Gesangtext vollständig also:

Copiose caritatis
 Nicolaë pontifex,
 Qui cum Deo gloriaris
 In celi palatio,
 Condescende, supplicamus,
 Ad te suspirantibus,
 Ut exutos gravi carre
 Protrahas ad superos.

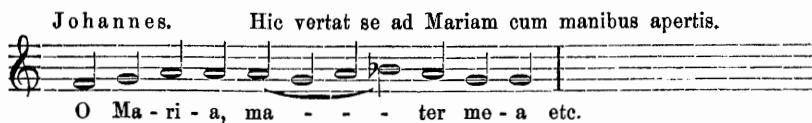
**) Wie der dramatische Stoff dieser Stelle große Aehnlichkeit hat mit den alten für den Charfreitag bestimmten „Marienklagen“, so auch die bei-



Diese nämliche Weise kehrt auch wieder beim Anlass, wo sich Euphrosina betend zu Gott und ihrem Heiligen wendet, und endlich an der Stelle, wo der Knabe vor dem Könige klagend aufseufzt. So geht es beiläufig das ganze Stück hindurch, welches man, wenn allerdings nicht ein modernes Liederspiel, doch aber ein antikes Hymnenspiel nennen dürfte.

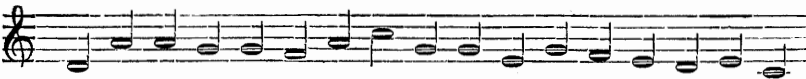
Ueberhaupt bieten diese liturgischen Vorstellungen (bei COUSSEMAKER) einen sehr reichhaltigen und in melodischer Beziehung oft höchst interessanten Liederschatz aus längst verschwundenen Zeiten. Hierin zeichnen sich durch offenbare Popularität gegen zehn Gesänge aus, welche das religiöse Drama „Daniel“ enthält, das im XII. oder XIII. Jahrhundert zu Beauvais in Frankreich von der dortigen klerikalen Jugend gedichtet und am Weihnachtsfeste zur Aufführung gebracht wurde. *) Schon der Chor der Fürsten Balthazar's, welcher aus neun Strophen besteht, trägt eine äußerst originelle sich oft wiederholende Melodie:

gegebene Melodie. So lautet der Anfang einer Stelle aus dem Codex von Cividale der Obigen sehr ähnlich:



*) Vergleiche DE COUSSEMAKER'S Werk, Seite 49. Das Stück beginnt in der Handschrift mit den Worten:

Ad honorem tui Christe,
 Danielis ludus iste
 In Belvaco est inventus
 Et invenit hunc juvenus.



A - stra te - nen - ti cun - cti po - ten - ti tur - ba vi - ri - lis et pu -
 Nam Da - ni - e - lem mul - ta fi - de - lem et sub - i - is - se at - que



e - ri - lis con - ci - o plau - dit.
 tu - lis - se fir - mi - ter au - dit.

Noch weit moderner tönt das Loblied der Satrapen auf den König beim Anlass, wo sie ihm die Gefäße überreichen:

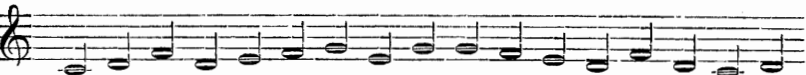


Ju - bi - le - mus re - gi no - stro mag - no ac po - ten - ti. Re - so - ne -
 Re - so - net jo - cun - da tur - ba so - lem - ni - bus o - dis. Cy - tha - ri -



mus lau - de dig - na vo - ce com - pe - ten - ti.
 zent, plaudant ma - nus, mil - le so - nent mo - dis.

In den nachfolgenden Strophen wird dieser Chorgesang mit veränderten Melodien ähnlich wie bei den alten Prosen (Sequenzen) ausgeführt. — Auf ähnliche Weise bewegt sich der Weihnachtsgesang, welchen im Laufe der Handlung die Begleitung Daniel's vorzutragen hatte:



Con - gau - den - tes ce - le - bre - mus na - ta - lis so - lemp - ni - a, jam de



mor - te nos re - de - mit De - i sa - pi - en - ti - a.

Wie in diesem Stücke das melodische Element in frischerer, bewegter und mehr dem modernen Liede ähnlichen Färbung hervortritt, so zeichnet sich die obenerwähnte „Marienklage“, welche einer Handschrift des XIV. Jahrhunderts von Cividale entnommen wurde, durch ihre innigst ansprechenden und zu tiefer Trauer stimmenden Weisen aus. — Was aber dieses liturgische Schauspiel besonders merkwürdig macht, und ihm einen Vorzug

vor allen andern verleiht, die auf unsere Zeit gekommen sind, ist der Umstand, dass allen seinen Gesängen nebst der Melodie zugleich die Action (Körperbewegung), die ein jeweiliger Sänger zu beobachten hatte, beigegeben ist, und dieses in einer Weise, die selbst noch in unserer Gegenwart nicht ohne tiefen Eindruck sein dürfte. Hier eine Probe davon aus dem Anfange des Stückes. Gleich nach dem Titel desselben: „Hic incipit Planctus Mariae et aliorum in die Parasceven“ beginnt Maria Magdalena also: (Wir geben die Actionen in Uebersetzung und in möglichst kleiner Schrift.)

Magdalena.

Hier wendet sie sich
mit ausgebreiteten Ar-
men zum Volke.

Hier zu den Frauen.

O Fratres! et sorores!

Ubi est spes mea?

O Brüder! und ihr Schwestern! Wo ist meine Hoffnung?

Hier schlägt sie auf ihre Brust.

Hier erhebt sie die Hände.

Ubi consolatio mea?

Ubi tota salus,

Wo meines Herzens bester Tröster? Wo mein einz'ges Heil,

Hier neigt sie ihr Haupt und wirft sich zu den Füßen Christi nieder.

o magister mi?

o du mein Meister?

Maria (die Mutter Jesu).

Hier schlägt sie die Hände zusammen.

Hier deutet sie mit offenen Händen

O dolor!

Proh dolor! Ergo quare fili chare,

Welch ein Schmerz! O Jammer! Ach, warum mein Sohn, du theurer,

auf Christus.

Hier klopft sie auf ihre Brust.

pendes ita, cum sis vita manens ante secula?

schwebst du also, der du doch das Leben bist seit Ewigkeit?

Johannes.

Hier zeigt er mit ausgebreiteten Händen auf Christus. Hier deutet er, sich niederwerfend, auf das Volk.

Rex celestis, pro scelestis alienas solvis penas,

Ew'ger König, für die Sünder büfsest Du die fremden Schulden,

Agnus sine macula.

o du makellooses Lamm.

Auf solche Weise wird die Angabe der körperlichen Bewegungen fortgesetzt bis gegen den Schluss des Stückes hin, dessen Ende in der Originalhandschrift leider verloren ging. Es

ist ganz begreiflich, dass eine derartige Vorstellung in Verbindung mit den klagenden Schmerzenstönen heiliger Gesänge und begleitet von Actionen, die durchaus geeignet waren die rohesten Herzen zu erweichen, nicht ohne erschütternden Eindruck auf alle Gemüther bleiben konnte. Solch ein Schauspiel musste in den empfänglichen Christenherzen das und vielleicht noch mehr bewirken, als eine der beredtesten Meisterpredigten auf den Tod unsers heiligen Erlösers. Die für den Charfreitag bestimmten Marienklagen hatten sich, wie uns die Geschichte versichert, schon frühzeitig auch in den Ländern deutscher Zunge, und zwar anfänglich in lateinischer, im späteren Mittelalter aber auch in deutscher Sprache eingebürgert. *) So berichten die Annalen der Stadt Basel, dass daselbst „Unserliebfrauenklage“ am Charfreitag des Jahres 1377 zu öffentlicher Aufführung gelangt sei. Ein trauriges Ereigniss, welches bei Anlass jener Production stattfand, ist ganz geeignet, den tiefreligiösen Ernst zu bezeichnen, mit dem das christliche Volk damals diese und ähnliche liturgische Vorstellungen aufnahm und beurtheilte. Ein Jude hatte nämlich über diese Frauenklage zu seinem eigenen schweren Unglück seinen Spott getrieben und sich lästernd über dieselbe ausgesprochen. Allein die Obrigkeit der Stadt nahm dieses nicht etwa

*) Eine alte Handschrift der Abtei Engelberg aus dem XIV. Jahrhundert enthält einen Gesangtext, welcher wahrscheinlich das Fragment eines solchen „Planctus Mariae“ war. Er beginnt mit dem Titel: In die parasceve „Ach got und Herr“. Daraus die Stelle:

„Ach zarter gott,
all unser not
setzen wir herr in din gebot.
Lass uns den tag in gnaden überschinen,
diner megden sun la dich erbarmen;
Ueber marien die viel armen,
die muoter und ouch maget ist,
La dich erbarmen Jesu Christ,
Das si nu worden ist elende.
Vor jammer windet si ir hende,
das dich so jemerlich verriet
Judas, der bösen jüdeschen liet.
O we, o we, wie mit grofser not
Sucht si dich herre got.
Des lath si giniefsen, christ,
Und tröst si, wand si trurig ist.“

nach modernen Anschauungen als bloße Kundgebung eines Fiasco über ein misslungenes Theaterstück auf. Sie liefs den Lästler gefänglich einziehen, und verurtheilte ihn nach der damaligen strengen Rechtspflege zum Feuertode. *) Eine Thatsache, aus der sich vollkommen erkennen lässt, dass man damals solche Productionen als wirklichen Gottesdienst betrachtete.

Nach diesen einleitenden Worten über die alten liturgischen Dramen im Allgemeinen, über deren Bedeutung nach dem Sinne der Kirche, über ihr Alter, ihre Geschichte und ihre Ausbreitung in verschiedenen Ländern, über deren Inhalt in Rücksicht ihres Textes und ihrer Melodien und die Art und Weise ihrer Darstellung u. s. w. gehen wir nun zur speciellen Besprechung jener Stücke über, die wir dem geneigten Leser in dieser kleinen Sammlung darzubieten beabsichtigen. Wir sehen uns hierbei nur noch zur Vorbemerkung veranlasst, dass dieselben Alle einst auf deutschem Boden zur Aufführung gelangt waren, und in Rücksicht ihres musikalischen Theils hier zum erstenmale ihre Veröffentlichung finden.

I. Die Auferstehung Jesu.

Dieses kirchliche Schauspiel ist einem Fragmentcodex der Stiftsbibliothek von Einsiedeln No. 367 entnommen, welcher der zweiten Hälfte des XI. Jahrhunderts, oder spätestens den ersten Jahrzehnten des XII. angehört, dessen Blätter aber schon vor einer Reihe von Jahrhunderten auseinander getrennt, zur Verkleidung des inneren Theils von Buchdeckeln der verschiedenartigsten Codices verwendet, und endlich im Anfang der letztverwichenen Fünfzigerjahre vom damaligen Bibliothekar P. GALL MOREL wieder abgelöst, gesammelt, und zu einem Bande von circa vierzig Blättern vereinigt wurden. Ungeachtet der mehrfachen Beweise seiner dermaligen Unvollständigkeit ist derselbe dennoch in liturgischer Rücksicht zu den Bedeutungsvolleren zu zählen, da er uns nicht nur den Namen des früher ganz unbekannten Autors der Ostersequenz „Victimae paschali laudes“ — nämlich des Hofcapellans Wipo bei der kaiserlichen Kapelle Conrads II. und Heinrichs III. aufbewahrt hat, sondern uns auch

*) Vergleiche die Schrift: Basel im XIV. Jahrhundert. Seite 397, Anm.

noch von den Autoren mehrerer anderer Gesänge — des HERMAN Contractus, Papst LEO IX. und eines Monachus HEINRICUS benachrichtigt. Nebst einer Reihe von alten Sequenzen, einer Melodien-sammlung der alten für alle Officien des Jahrescyklus bestimmten Hymnen und einiger Gloria (leider gehört das Credo, das er ursprünglich auch enthielt, und dessen Titel „Panormia fidei“ noch einzig erhalten ist, zu den verlorenen Blättern) bietet derselbe auch zwei liturgische Dramen, eben jene, von denen hier die Rede sein soll.

Schon nach Entdeckung und Zusammenstellung der zerstreuten Blätter überzeugte man sich hier, dass man in diesen zwei dramatischen Piecen einen seltenen Fund gemacht, und P. G. MOREL gab dieselben in deutscher Uebersetzung in dem damals erscheinenden „Pilger“ heraus. Später kopierte sie auch Archivdirektor MONE von Karlsruhe aus der Originalhandschrift, und veröffentlichte den Urtext derselben in seinem Werke „die Schauspiele des Mittelalters.“

Was die Notation der beiden Stücke wie der übrigen im Codex enthaltenen Gesänge betrifft, so hat sie die primitiven Neumenformen noch durchweg beibehalten. Wie in den handschriftlichen Gesangwerken des IX. und X. Jahrhunderts, so trifft man auch hier noch die Tonzeichen der Virga, des Punktes, des Podatus, der Clinis, der Plica, der Bistropa, der Tristropa, des Quilisma etc. in ihren alten Gestalten an. Nur Eines ist es, wodurch sie sich von der früheren Tonbezeichnung unterscheiden, nämlich durch die Anwendung des Notensystems, das aus einer rothgefärbten Fa- oder C-Linie, und aus drei oder vier anderen besteht, welche farblos mit Eisenstift in's Pergament eingeritzt erscheinen; ein Umstand, welcher uns nun gerade die Hauptsache, nämlich deren Uebersetzung in die moderne Tonschrift ermöglicht. *)

Das Drama der Auferstehung Jesu (in Resurrectione) scheint gleichfalls noch zu den primitiveren Stücken dieser Gattung gehört zu haben. Wenigstens lehnt sich der Text durchweg

*) Wir beobachten bei der Uebersetzung derselben ganz den gleichen Modus, den man fast überall im XII. bis XIV. Jahrhundert einhielt, wo man die alten Neumen in die Tonschrift des Cantus planus übertrug, und auch wir übersetzten z. B. die Plica wie die Clinis durch zwei abwärts steigende, die Quilismen je nach ihrer Stellung im Original durch zwei oder drei aufsteigende Töne.

nur an die einfache ruhige Erzählung des hl. Evangeliums an, und hält sich von jeder fremdartigen Zuthat und selbst von jeder poëtischen Ausschmückung ferne. Die Zahl der vorstellenden Acteurs und Sänger beschränkt sich auf nur wenige Personen — einen Engel am Grabe des Erlösers, drei trauernde Frauen und den gemeinsamen Chor der Apostel und Schüler Christi, welch Letzterer aber außer dem Schlussgesange nicht einmal Etwas vorzutragen hat.

Auch das musikalische Element bewegt sich, dem aus lauter Prosa bestehenden Textinhalt entsprechend, durchaus antiphonisch und ganz in den ruhigen Weisen der alten kirchlichen Wechselgesänge. Ihre Melodien unterscheiden sich von denjenigen in COUSSEMAKER'S Sammlung, welche manchmal in mehr oder weniger veränderter Aufeinanderfolge den gleichen evangelischen Text bieten, im Durchschnitt bedeutend. Die vorliegenden neun Gesänge sind anfänglich in der siebenten, gegen die Mitte hin in der vierten, und am Schlusse in der ersten und zweiten Kirchen-tonart gehalten. Wie bei mehreren anderen Vorstellungen dieser Gattung krönt auch hier der Feierklang des Te Deum das Ende des Stückes.

II. Die heiligen drei Könige.

Die zweite, dem nämlichen ebenerwähnten Codex entnommene Vorstellung, welcher wir den Titel „die hl. drei Könige“ beigesetzt, erscheint im Vergleiche zur Ersteren schon in einem merklich glanzvolleren dramatischen Schmucke. Schon das Personal, das sie zur Aufführung erfordert, ist ein um das Mehrfache zahlreicheres. Es besteht aus den Hirten (Pastores), die eben unter dem Freudenrufe „wir haben das Kind gesehen“ von dessen Anbetung zurückkehren; aus den Hirtenknaben (Pueri), die den Stern der herannahenden drei Weisen entdecken, sich über die Ankunft der Letzteren erkundigen, und sie dann zur Krippe des göttlichen Kindes geleiten; aus den drei Weisen (Magi), die dem im Fleische Erschienenen ihre tiefe Huldigung und ihre drei Gaben darbringen; aus dem Engel (Angelus), der die heimkehrenden Weisen einen anderen Weg zu wandern ermahnt; aus dem allgemeinen Chor (Chorus), der die Rückkehrenden mit der Feierhymne des Te Deum begleitet; aus dem Zwischenboten

(Internuntius), der den Herodes von der Heimkehr der Weisen benachrichtigt; aus dem Waffenträger (Armiger), der den heftig Erzürrten zum Kindermorde ermuntert; aus Herodes (Rex), der den Befehl zum Morden wirklich erlässt; und endlich aus den auftretenden Propheten (Prophetæ venientes), deren Chor mit dem allgemeinen Chore abwechselnd einen höchst erhebenden Weihegesang auf die gnadenreiche Erscheinung des Herrn vorträgt.

Man erkennt gleich, dass sich die religiöse Poësie in diesem Drama schon mit gröfserer Freiheit bewegt. Die einfache Erzählung des Evangeliums erscheint da schon erweitert und ausgeschmückt durch die Persönlichkeiten der Hirten und Hirtenknaben, eines Boten und Waffenträgers. Insbesondere aber ist es der Prophetenchor, dessen Inhalt dem Ganzen eine höhere poëtische Weihe verleiht, und welcher sich sowohl durch einen in derartiger Form äufserst selten anzutreffenden Strophenbau, als auch durch die Anwendung des Reimes vor dem vorhergehenden und anderen solchen Stücken auszeichnet.

Sind in melodischer Beziehung die einzelnen Sätze anfänglich mehr antiphonisch gehalten, so erscheint dabei doch alle Monotonie bestmöglich vermieden, indem sich die Weisen mannigfaltig bald einer einfacheren Recitation, wie bei der Stelle „Ecce puer adest“ nähern, oder dann in ausgedehnteren Fiorituren, wie beim „Salve rex saeculorum“ den Gefühlen tiefster Ehrfurcht den Ausdruck verleihen. Alle diese Sätze an Schönheit weit überragend tritt der Prophetenchor als ein von wahrhaft erhebener Majestät getragener Jubel- und Preisgesang jener heiligen Seher auf, welche nun nach tausendjähriger Sehnsucht in entzückender Freude die Erfüllung ihrer Weissagungen begrüßen. Dem Autor dieses Gesanges merkt man es deutlich an, wie er schon als Dichter eines feingebildeten musikalischen Ohres sich erfreute, indem er in den Worten und Reimen seines Textes eine so glückliche Auswahl der wohlklingendsten Vocale traf, wie sie sich selbst ein moderner Komponist nur wünschen darf. Wie sangbar gegen so manche klanglose, mit fast unaussprechlichen Consonanten und unsangbaren Vocalen überfüllte deutsche Liedertexte nimmt sich zum Beispiel schon der Anfang dieser Jubelhymne aus „Gloriosi et famosi“, ferner „celebrantes gaudeamus“ und „praedicantes habeamus“, gewiss ein reizender, jedes musi-

kalische Ohr höchst ansprechender Wohlklang, der bis zum Ende des Stückes beobachtet erscheint! Aber auch als Komponist lässt der Autor seine ganze Tüchtigkeit in Erfindung der Melodie erkennen. Wie nämlich dieser Gesang, von welchem bisher weder der Text noch die Melodie in irgend einer anderen Handschrift aufzufinden war, sich durch seine Originalität auszeichnet (man merke wie die Quarten- und Quintengänge bei „gaudeamus“ und „habeamus“ demselben ein ganz eigenthümliches Gepräge verleihen), so sind seine Weisen ebenso von einer so hohen Würde und Erhabenheit durchdrungen, dass sie — gleich den Wunderklängen eines *Te Deum*, der *Praefation*, des *Gloria laus*, des *Exultet* und anderer schon längst als himmlisch schön anerkannter Feiervesänge der katholischen Kirche — gleichfalls die Macht besitzen, die reinsten und heiligsten Gefühle zu wecken, und es darum auch vollends verdienen, denselben an die Seite gestellt zu werden.

Es lässt sich mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, dass der Anfang dieses kirchlichen Festspiels verloren ging, indem das unmittelbar vorangehende Blatt in unserer Handschrift wirklich fehlt. Da nun der Text, womit es daselbst beginnt, sehr ähnlich ja öfters wörtlich der Nämliche ist, wie er nach unserer früher gegebenen Schilderung in der *Cathedrale von Rouen* zur Aufführung gelangte, so lässt sich auch hieraus der Umfang des Fehlenden beiläufig ermessen. Es ist sehr bemerkenswerth, wie dieses Drama schon ziemlich frühzeitig einer so ausgedehnten Verbreitung sich erfreute und dabei, wenn auch der Hauptsache nach in ziemlich gleicher Darstellung des Stoffes, dennoch an jedem Orte mit immer etwas verändertem Texte, namentlich aber mit eigenthümlichen und von einander vielfach abweichenden Melodien gegeben wurde. Nach *EDELSTAND DU MÉRIL* und *DE COUSSEMAKER* kam es nämlich nicht nur zu *Rouen*, sondern auch in der *Abtei Fleuri* oder *St. Benedict* an der *Loire*, zu *Limoges*, und an der *Cathedrale von Freising* zur Aufführung, und dass es auch an den südlichen Grenzen des alten deutschen Reiches bekannt war beweist unsere Handschrift. Die *Codices* von *Freising* (jetzt in der königlichen Bibliothek von München No. 6264^a) aus dem XI. Jahrhundert, und von *Fleuri* (jetzt in *Orleans* No. 178) aus dem XII. Jahrhundert haben den Text dieses Stückes am ausgedehntesten behandelt, und bieten unter einander vielfache Ueber-

einstimmung. Während beim Ersten die Notation aus den alten Neumen ohne Linien besteht, ist dieselbe beim Letzteren durch ganz kleine punktartige Nötchen auf und zwischen vier rothen Linien ausgeführt. In kürzerer Fassung erscheinen die nämlichen Dramen in den Handschriften der Bibliothek Bigot (jetzt k. Bibl. von Paris No. 904, fonds latin) und derjenigen von Einsiedeln. Beide haben in Bezug auf den Text die grösste Aehnlichkeit mit dem Festspiele von Rouen. Selbst die den Fragen und Antworten beigesetzten Melodien bieten unter einander grosse Aehnlichkeit. Gross erscheint die Verschiedenheit am Schlusse, wo statt des herrlichen Prophetenchors das einfache Responsorium „Tria sunt munera“ die Vorstellung beschliesst. Erwähnenswerth ist auch, dass die Sätze, welche im Einsiedlercodex durch Hirtenknaben (Pueri) vorgetragen werden, in den zwei ersten Codices durch „Obstetrices“ und im Dritten durch zwei höhere Domherren „duo de maiore sede dalmaticis induti“ gesungen werden.

III. Die jammernde Rachel.

Schon vor einer Reihe von Jahren, zur Zeit, wo der Verfasser dieser Schrift den Stoff zu seiner „Sängerschule von St. Gallen“ sammelte, und zu diesem Zwecke die Hymnen des hl. Notker († 912), die Papst Nicolaus im Jahre 866 für den allgemeinen kirchlichen Gebrauch gutgeheissen hatte,*) einem einlässlicheren Studium unterzog, war ihm die von allen übrigen Gesängen dieses Autors sich auszeichnende durchaus dramatische Fassung einer Sequenz aufgefallen, deren Melodie den Titel: „Virgo plorans“ oder „die jammernde Jungfrau“ führt, und deren Inhalt deutlich auf ihre Bestimmung für den Festtag der unschuldigen Kinder hinweist. Den Text und die mit Neumen ohne Linien bezeichnete Melodie der Sequenz „Quid tu Virgo Mater ploras“ fand er schon in dem ältesten, wahrscheinlich in die Zeit ihres hl. Verfassers hinaufreichende Hymnensammlung des Cod. 121 der hiesigen Stiftsbibliothek, die den gleichzeitigen

*) Anno 866. Nicolaus Papa . . Iste papa Nicolaus sequentias concessit cum neumis in missa cantari, quas Sequentias Neogerus monachus S. Galli composuit. (Chronica inedita saec. XIII. cujusdam Monachi Or. Pred. Cod. Eins.)

Titel führt: „Liber ymnorum Notkeri“; jedoch für eine wirkliche Verwendung derselben zu irgend einem liturgischen Schauspiele traf er damals noch auf keine Beweise. Nun Dank den seitherigen Veröffentlichungen solcher ehrwürdiger Denkmale des Alterthums lässt sich der fragliche Gesang in der That in zwei Spielen finden, die für das genannte Fest bestimmt waren, und zwar aus zwei Handschriften, die schon oben besprochen wurden und die von Oertlichkeiten stammen, welche in sehr bedeutender Entfernung von einander stehen. Es sind dieses die vorerwähnten Codices von Freising und Fleuri.

Das erste Stück, unlängst unter Anderen von Prof. WEINHOLD nach dem Freisinger Codex herausgegeben,*) ist betitelt: „Ordo Rachelis“, enthält in Kürze die Verkündigung der Geburt Christi durch den Engel an die Hirten und deren Anbetung vor der Krippe; die Mahnung des Engels an Joseph und dessen Flucht nach Egypten; den Befehl des Herodes an den Zwischenboten (Internuntius) und den Waffenträger (Armiger) zum Morde der Kinder und dessen Ausführung; endlich die Klagen der jammernenden Rachel über den Verlust der Knaben, wiederholt unterbrochen durch die Trostworte einer Trösterin (Consolatrix) und mit Anwendung der vollständigen Notker'schen Hymne.

Das zweite Stück in DE COUSSEMAKER'S Sammlung nach der Handschrift von Fleuri „der Mord der unschuldigen Kinder“ betitelt, beginnt mit einer von verschiedenen Antiphonen begleiteten Procession „der Unschuldigen“, denen plötzlich das kreuztragende Lamm erscheint, welchem dann die Ersteren gleichfalls unter Gesang durch die Räume des Münsters (Monasterii) folgen. Herodes und sein Waffenträger erscheinen und ein Engel über der Krippe mahnt Joseph zur Flucht. Der Waffenträger verkündet dem Herodes die heimliche Rückkehr der Weisen, worauf dieser sich selbst zu ermorden beabsichtigt, von seinen Dienern aber daran verhindert wird. Nun treten wieder die Unschuldigen hinter dem Lamme einherziehend unter heiligen Gesängen auf. Dann folgt der Befehl zum Morde und dessen Ausführung; die Mütter flehen die Mörder um Erbarmung, und ein Engel mahnt die jungen Märtyrer auszuharren, bis die Zahl ihrer Brüder vollständig sei. Die jammernde Rachel, begleitet von

*) Weihnachtspiele und Lieder aus Süddeutschland und Schlesien. Graz 1870.

zwei Trösterinnen erscheint, steht klagend über den Leichen der Knaben und sinkt hie und da zusammen, doch die Trösterinnen richten die Sinkende wieder auf. Die Klag- und Trostgesänge gehen unter Angabe einzelner Actionen gleichfalls in die vollständig ausgeführte Notker'sche Sequenz über. Nur ist hier die Handlung noch etwas weiter ausgeführt, indem am Schlusse auch noch die Rückkehr aus Egypten vorgestellt wird, und so das Stück mit den Gesängen „Gaude Maria Virgo! cunctas haereses etc.“ und dem „Te Deum“ schließt.*)

Es lässt sich erkennen, dass die um ihre ermordeten Söhne jammernde Mutter, dieser so tragische und in noch späterer Zeit so oft die Veranlassung zu manchem herrlichen Kunstwerke darbietende Stoff auch in diesen zwei dramatischen Darstellungen die Hauptscene bildet. Ob nun aber Notker Balbulus, der heilige Sänger von St. Gallen, seinen Klaggesang schon ursprünglich zu einer dramatischen Production bestimmt habe? Vermag auch diese Frage kaum mehr mit Bestimmtheit entschieden zu werden, so ist doch soviel gewiss, dass Notker selbst die Melodie, die er dieser seiner Trauerhymne beisetzte, *Virgo plorans* nannte, und dass der gleiche Text in Folge der Zeiten nicht nur einer höchst ausgedehnten Verbreitung, sondern auch der thatsächlichen Verwendung für das kirchliche Drama sich erfreute. Auffallend mag es scheinen, dass die Melodie zum notkerischen Texte, wie sie der Codex von Fleuri bei Coussemaker bietet, eine von ihrer ursprünglichen Fassung durchaus verschiedene ist. So ergreifend und zu inniger Wehmuth stimmend jene in etwas späterer Zeit entstandene, als die notkerische immerhin sein mag, so glauben wir doch dem deutschen Leser auch die ursprüngliche, auf deutschem Boden so vielfach gesungene und von einem Heiligen des alten Deutschlands erfundene Weise darbieten zu sollen. Wir geben dieselbe, was die Melodie betrifft, nach dem mehrerwähnten Einsiedler Codex 366 (*Virgo plorans*) dessen Leseart mit den

*) Es ist merkwürdig, wie schon bei dem zur Sequenz einleitenden Klaggesange der Rachel mehrere Verse in den beiden Codices ganz die nämlichen sind; so die folgenden:

„O dolor, o patrum mutataque gaudia matrum!
ad lugubres luctus lacrimarum fundite fluctus!
Heu teneri partus! laceros quos cernimus artus!
heu dulces nati, sola rabie jugulati!

ältesten, in Neumen ohne Linien Ausgeführten vollkommen übereinstimmt. Was dagegen die zur dramatischen Aufführung notwendigen näheren Bestimmungen betrifft, so entnahmen wir dieselben dem Codex von Freising und die Eingeklammerten demjenigen von Fleuri.

IV. Der Besuch des Grabes Christi

am Osterfeste.

Der Text dieses im Cod. 300 der Stiftsbibliothek von Einsiedeln vorhandenen, beiläufig dem XII. Jahrhundert angehörigen Osterspieles wurde schon von MONE in seine vorerwähnte Sammlung und von P. G. MOREL in den „Pilger“ aufgenommen und der Oeffentlichkeit übergeben. Die Handlung ist in diesem Stücke ungleich ausgedehnter und dramatischer dargestellt, als wie sie in No. 1 „die Auferstehung Jesu“ enthalten ist. Jede der drei heiligen, das Grab besuchenden Frauen, haben in Wort und Ton den rührendsten und tief zum Herzen sprechenden Sologesang vorzutragen. Auf die Unterredung mit dem Engel folgt ihrerseits auch die Verkündigung der gehabten Erscheinung an Petrus, wonach Magdalena durch ein längeres drei Strophen andauerndes Solo die Erzählung jener Begebenheit fortsetzt. Während dem nachfolgenden Gesange des Apostelchors begeben sich die Frauen nochmal zum offenen Grabe, und Magdalena sucht ihren göttlichen Meister nach allen Seiten hin, den Jubelgesang der Ostersequenz „Victimae paschali“ beginnend, bis ihr der erstandene Erlöser plötzlich erscheint und sich ihr durch dreimaligen Aufruf ihres Namens zu erkennen gibt, worauf sie dann unter fortwährenden Wechselgesängen dreimal vor ihm sich hinwerfend, ihn als ihren Gott und Herrn anbetet. Nun erhält sie vom Meister die Weisung, seine Auferstehung den übrigen Aposteln mitzutheilen, und sie zu ermahnen, dass sie sich nach Galiläa begeben, um ihn dort unter den Lebenden zu sehen. Hierauf wendet sie sich zum Chore der Apostel mit der freudigen Kunde: „Er ist erstanden, wie er's sagte“ etc., und die Wippo'nische Ostersequenz in Wort und Melodie fortsetzend, stellt der Chor an sie die Frage: „Sag' uns, Maria! was sahst du am Wege?“ und ihre Antwort lautet:

„Ich sah des Grabmales Leere,
 Des Auferstandenen Ehre,
 Die Engel, glänzend vor Freude,
 Und das Schweifstuch mit dem Kleide.
 Christus, mein Hoffen, erstand,
 Zog in's Galiläische Land.“

Dann der Chor:

„Wir glauben eher Maria, der Wahren,
 Als den Lügen der jüdischen Schaaren;
 Der Heiland ist wahrhaft erstanden,
 Nicht mehr im Grabe vorhanden.
 Wir fleh'n in deinem Namen:
 Herr! schon' uns, erbarme dich. Amen.
 Alleluja! Alleluja!“

Nach Vollendung dieses Wechselgesangs wird auch, von einem passenden Chore begleitet, vorgestellt, wie Johannes und Petrus mit den Frauen zum Grabe eilen, wo aber Johannes vor den Uebrigen einzutreffen hat; da sie aber dort den heiligen Leichnam nicht finden, so stimmen sie bei ihrer Rückkehr in frohen Jubelklängen die Schlussverse der Notker'schen Ostersequenz „*Laudes Salvatori*“ an, mit den Worten:

„Lasst uns drum jubeln All' an diesem Tag', an welchem Christus
 Durch seine Auferstehung uns des Lebens Weg eröffnet.
 Es stimme Himmel, Erde und das Meer in frohen Jubel ein,
 Und alle Geisterchöre sollen den Dreieinigen im Himmel loben!“

Auch hier wird die ganze Vorstellung mit dem festlichen *Te Deum* beschlossen.

Nun glauben wir dem Leser über einen Punkt noch einige Aufschlüsse schuldig zu sein. Wir finden nämlich vorstehendes Drama im Codex No. 300 von Einsiedeln nur in bloßer Neumenschrift ohne gefärbte oder ungefärbte Linien ausgeführt. So schön und deutlich nun diese alten Tonzeichen vor uns dastehen, so würde sich doch die Melodie ohne schriftliche Tradition nie mit Sicherheit wieder geben lassen. Nun aber bot sich das gute Geschick, diese Tradition bei der Mehrzahl der zum Stücke verwendeten Gesänge noch in anderen und zwar mit Notenlinien

versehenen alten Handschriften sowohl in Text als in Melodie aufzufinden. Ein genauerer Vergleich mit unserem Neumencodex stellte heraus, dass zwischen den verglichenen melodischen Sätzen eine sehr befriedigende Uebereinstimmung stattfindet. Bei einer Reihe derselben wurde die Uebertragung in die neuere Schrift mit solcher Treue und Genauigkeit eingehalten, wie man sie sonst nur selten zu finden im Stande ist. Dieses geschah bei den Sätzen, die mit den Worten beginnen: *Ad monumentum, Victimae, Die nobis, Sepulchrum, Credendum und Scimus*, welche Alle dem Einsiedlercodex 366 angehören; ferner die Melodien zu „*Ergo die*“ und „*Astra, solum*“, die im Brander'schen Cod. 546 der St. Gallen'schen Stiftsbibliothek enthalten sind. Aber auch bei anderen Stellen, die wir in etwas freierer Uebertragung im Cod. I^{4/25} der Klosterbibliothek von Engelberg fanden, lässt sich die Identität der Melodien ohne Schwierigkeit erkennen und der Vergleich constatiren, dass ungeachtet der bei einzelnen Silben hier und da vorkommenden Abweichungen, das Wesentliche des ursprünglichen Gesanges beibehalten ist. Dieses ist der Fall bei den drei ersten Sätzen „*Heu nobis*“, dann bei „*En angeli, Cum venissem, Dolor, En lapis, Mulier, Domine, Maria, Prima quidem, Sancte, Haec priori, Sancte fortis, Ergo noli, Sancte immortalis.*“ Wir haben nun diese Sätze wieder nach der neumatichen Handschrift, so genau wir vermochten, eingerichtet, und glauben dieselbe wenigstens so getreu in der ursprünglichen Leseart zu bieten, als wie man im Allgemeinen solche alte Uebertragungen bei anderen Kirchengesängen finden kann. Nur wenige Sätze vermochten wir in Wort und Melodie anderswo nicht anzutreffen, dessen ungeachtet folgen sie nach dem Codex 300 wenigstens dem Texte nach.

V. Die Osterfeier.

Eine in möglichster Kürze und Einfachheit gehaltene dramatische Osterfeier weist uns der Codex I^{5/9} des Klosters Engelberg, dem XIII. Jahrhundert angehörend, auf. Die vortragenden Personen sind darin einzig durch die klerikalen Grade unterschieden. Priester vertreten nämlich die Stellen der heiligen Frauen und zwei Diaconen jene der Engel. Von Verwendung der Knaben erscheint in dem Stücke keine Spur. Selbst der Chor

der Apostel hat erst nach dem liturgischen Acte der „Statio“ — so nennt die Handschrift diese Vorstellung — bei seiner Rückkehr zum Kirchenchore einen Gesang vorzutragen. Ungeachtet das kleine Stück im Original gleichfalls nur in Neumen ohne Linien ausgeführt wurde, und auch anderwärts nicht alle Gesänge in übereinstimmender Melodie zu finden waren, so wurde es doch einerseits seiner kurzen Fassung wegen, deren Form in späterer Zeit wieder in kirchliche Anwendung kam, und andererseits aus dem Grunde hier aufgenommen, weil dasselbe auch in Rücksicht des Textes hiernit seine erste Veröffentlichung findet.

Wie beim vorigen Drama, so wurden auch hier die einzelnen melodischen Sätze aus andern Documenten entnommen, und jene Leseart ausgewählt, welche mit dem nämlichen Texte auch die gleiche oder wenigstens die ähnlichste und der Neumenschrift am wenigsten widersprechende Melodie darbot. Das „Venite et videte“ ist schon vor Alters sehr getreu in einem handschriftlichen Choralbuche von Rheinau übertragen; das „Maria Magdalena“ nach Cod. I^{4/25} von Engelberg; das „Quem queritis“, „Jesum Nazarenum“ etc. nach Cod. 366 von Einsiedeln und der neu-matischen Urmelodie bestmöglichst nachgebildet.

VI. Die drei heiligen Frauen am Grabe.

Ein durch seinen Inhalt in Bezug auf die alten sowohl lateinischen als auch deutschen Kirchengesänge sich vielfach auszeichnender Codex der Stiftsbibliothek von Engelberg darf derjenige unter Nr. I^{4/25} genannt werden, obgleich derselbe nur auf Papier ausgeführt ist, und erst der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts angehört. Schon der urkundliche Beweis, den er enthält, dass das liturgische Schauspiel schon vor 500 Jahren in den Schweizerklöstern nicht nur bekannt war, sondern auch zur wirklichen Aufführung gelangte, macht ihn beachtenswerth. Dieser Codex bietet uns nämlich ein dramatisches Osterstück, welchem wir den obstehenden Titel „Die drei heiligen Frauen am Grabe“ beifügten, und das an dem Osterabend des Jahres 1372 durch drei Klostergeistliche jenes Stiftes, Namens WALTHER MIRER, JOHANNES GREBLER und WALTHER STAUFFACHER (letzterer ein Blutsverwandter des berühmten Mitgründers der schweizerischen Eidgenossenschaft)

in dortiger Klosterkirche zur Aufführung gebracht wurde. Darum trägt denn auch dieses Stück, statt irgend eines Titels, folgende Bemerkung auf seiner Stirne: „Anno domini 1372 in vigilia pasce factum est hoc opus per fratres s(cilicet) fratrem WALTHERUM MIRER et JOHANNEM GREBLER et WALTHERUM STAUFFACHER; qui inveniat ipsum, reddat ipsis sub poena jehenne ignis.“

Offenbar hatten die genannten Geistlichen bei der Production des Stückes die drei Frauen vorzustellen, wie aus der nächstfolgenden Rubrik erhellt, wo es einfach heisst: „Omnes tres“, welche Bemerkung sich auf die bezeichneten „tres fratres“ bezieht, welche den unmittelbar nachfolgenden Frauengesang vorzutragen hatten.

Was die Tonschrift dieses Codex betrifft, so ist dieselbe auf vier Linien und die Noten in jener wohlbekannten Hufnägelform ausgeführt, wie man sie in den Gesangwerken des XIV. und XV. Jahrhunderts noch sehr oft angewendet finden kann. Das Stück selber beginnt mit dem „Regina coeli“, das wahrscheinlich für den festlichen Hinzug zum Grabe bestimmt war, und wobei nach jedem Alleluja eines Verses nach mittelalterlicher Sitte die Strophe eines Festtropus eingeschaltet wurde. Die ganze Ausführung dieses Drama bietet sowohl im Text (welchen MONE gleichfalls veröffentlichte), als auch in Melodie große Aehnlichkeit mit demjenigen, so wir unter No. IV. besprochen haben. Eine wesentliche Verschiedenheit in diesen beiden Beziehungen tritt in den zwei bezüglichen Handschriften nur am Anfange und am Schlusse des Stückes hervor, indem da die Gesänge durchaus von einander abweichen. Endlich findet man auch die Actionen und Körperbewegungen der Vortragenden im einsiedlichen Codex etwas einlässlicher und bestimmter angegeben, als dies beim hier gegebenen Schauspiel der Fall ist.

VII. Die Leidensstunden des Herrn.

Die Vorstellung, die wir unter obiger Benennung hier folgen lassen, scheint bei erster Ansicht nicht zu den eigentlichen liturgischen Dramen zu gehören. Wir hatten dieselbe vor Jahren einem noch dem XVI. Jahrhundert angehörenden Choralbuche von Rheinau entnommen, woselbst diese Gesänge nebst der sie begleitenden Handlung an den drei letzten Charwochentagen seiner Zeit zur Aufführung gekommen waren. Mag auch dem Stücke

in der Form, wie es vor uns liegt, Manches abgehen, was ein wirklich religiöses Drama erfordert, so halten wir dasselbe doch für die Ueberreste eines solchen. Hierfür sprechen verschiedene Umstände. Wie bei vielen und eigentlichen liturgischen Spielen wurde auch diesem der Zeitpunkt unmittelbar nach der Matutin zur Production zugewiesen. Der kurze, um Gottes Erbarmung flehende Gesang, vorgetragen von drei Sängerknaben, von denen einer sich hinter dem Choraltare, der zweite in der St. Findans- und der dritte in der St. Benediktsparkelle aufzustellen hatte, und das unmittelbar darauf folgende Geräusch und Gepolter der Charwochentafeln bietet schon etwas Dramatisches dar. Hierauf folgt das Auftreten der nämlichen Knaben am Choreingange, von wo aus sie die rührendsten Trauergesänge über das Leiden des Erlösers und zwar, um vom Volke verstanden zu werden, in deutscher Sprache vorzutragen hatten, während der gemeinsame Chor sich beim gleichen Wechselgesange der alten Kirchensprache bediente.

Mehr noch als das Vorerwähnte spricht eine historische Thatsache zu Gunsten unserer Vermuthung. Im alten Bisthum Constanz bestand im Mittelalter an verschiedenen Kirchen die Sitte, an den letzten Tagen der Charwoche unmittelbar nach Vollendung der Trauermette, den Verräther Judas unter dem Gepolter von Stangen, Tafeln und ähnlichen Geräthschaften und unter Absingung des Liedes: „O du armer Judas, was hastu getan, dass du unsern herren also verraten hast“ etc. aus dem Heiligthum der Kirche hinauszujagen. Nun sind es gerade die vorstehenden Verse, die an den zwei ersten Tagen in dem vorgeschriebenen Wechselgesange als Schlussstrophe vorkommen. Ein Umstand, der mit Grund schliessen lässt, die Handlung des Hinaustreibens möge in früherer Zeit ebenfalls mit dem Gesange in Verbindung gestanden haben. Auch der Inhalt der Gesänge deutet dahin, dass diesem Stücke ursprünglich zahlreichere dramatische Formen beigegeben waren, als es jetzt vorweist. Der Text behandelt nämlich für den hohen Donnerstag die Einsetzung des heiligen Abendmahls, die Todesangst auf dem Oelberge und die Gefangennahme durch die jüdische Rotte; am Freitage die Unbilden, die man dem zu den Gerichten geschleppten Erlöser anthat, seine Leiden und seinen Tod; und endlich am Samstage nebst erbauenden Betrachtungen die Wunder bei seinem Tode

und die Ruhe seines Leichnams auf dem Mutterschofse Mariens; lauter Vorstellungen, die zu einem eigentlichen Passionsspiele gehören. Somit wäre in diesen Gesängen gerade derjenige Stoff zu einem liturgischen oder doch wenigstens zu einem geistlichen Drama behandelt, der in der That vor Zeiten so vielfältig und im bayerischen Oberlande selbst bis auf die Gegenwart hinab dem Volke zur Erbauung und Beherzigung ausgeführt wurde; — es ist dieses die Leidensgeschichte Jesu in ihren Hauptgrundzügen. *) Auch die bei dem Passionsliede verwendeten Sängerknaben hatten in der ursprünglichen Fassung dieses Stückes wahrscheinlich die Aufgabe, noch näher bestimmte Persönlichkeiten zu vertreten. Bei anderen ähnlichen Dramen erscheinen sie nämlich oft als Engel, und so gestattet auch der Inhalt ihres Gesanges die Annahme, dass diese Knabensänger ursprünglich die beim Tode Jesu trauernden Himmelsgeister vorzustellen hatten, um das gläubige Volk durch ihre Klaggesänge zum Mitleiden, zur Buße und Besserung des Lebens zu ermahnen. Auf alle diese Gründe gestützt, tragen wir nun kein Bedenken, auch dieses Stück als musikalischen und poetischen Nachlass eines wirklichen geistlichen Schauspiels den Uebrigen einzureihen.

Was das Alter der vorkommenden Gesänge betrifft, so wird der erste derselben, der Kirchenhymnus „Rex Christe factor omnium“ schon dem heiligen Gregor dem Großen zugeschrieben. Auch das deutsche Lied: „Mit danck o Mensch betrachte“ ist wohl gegen 200 Jahre älter als die Handschrift. Die Notation bietet im Original die gleiche Hufnägelform dar, wie der unter No. VI. erwähnte Codex, nur gab man sich beim deutschen Liede noch die Mühe, durch Punkte auch die Mensur auszudrücken. Die vorkommenden Doppelnoten auf gleicher Tonhöhe und über der nämlichen Silbe übersetzten wir hier durch eine ganze Note.

*) Auch an dem Vaterorte des Verfassers dieser Schrift, in dem an der äußersten südöstlichen Gränze des alten Bisthums Constanx gelegenen Uznach, wurde eine solche Vorstellung und zwar am Charfreitage Nachmittags selbst, verbunden mit einem großartigen Trauerumgange, bis zur französischen Revolutionszeit aufgeführt. Wie ihm einst alte Leute berichteten, so strömte von allen Seiten eine sehr zahlreiche Volksmenge — Katholiken wie Protestanten herbei, und schied nie ohne tiefe Rührung und Erbauung. Die Garderobe, welche einzig zu dieser Production bestimmt und gebraucht war, wurde auf dem dortigen Rathhause, in einem eigenen Lokale, das man Charfreitagskammer nannte, aufbewahrt.

VIII. Die heilige Osternacht.

Dieses Osterspiel, das in der gleichen Handschrift wie das Vorige zu finden ist, fand ebenfalls in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts im Kloster Rheinau seine Verwendung. Es erscheint durch den Text in deutscher Sprache in einem weit neueren Kleide, als alle bisher erwähnten Festspiele zu dieser Feier. Die Art und Weise des Hinzugs zum Grabe, die dem Personal anzuweisende Stellung, und selbst das Costüm der drei Frauen ist genauer, als in früheren Dramen geschildert. Die Melodie des altherwürdigen „Christ ist erstanden“, die auch für die ersten Wechselgesänge am Grabe benützt wurde, war den Sängern damals noch so geläufig, dass man es für hinreichend hielt, nur deren Anfang in Noten hinzusetzen. Die dramatische Darstellung ist übrigens auch zu beliebiger Auswahl in der älteren Form und in lateinischer Sprache im Buche enthalten. Die Rückkehr vom Grabe zum Chore zeichnet sich von allen bisherigen Stücken dieser Gattung in auffallender Weise aus. Nebst dem Bilde des Auferstandenen wird auch das heiligste Sacrament in festlichem Zuge vom Grabe zum Chore begleitet. Auch dem Orgelspiele ist die entsprechende Zeit angewiesen. Besonders interessant ist die dramatische und mit eigenthümlichen Actionen begleitete Verwendung der Sequenz „Victimae pachali“, wobei der Celebrant als Magdalena und zwei Knaben als Engel fungirten, und der Erstere auf die Frage: „Was sahst du, Maria“ etc. bei der Antwort mit dem Finger zuerst auf den Kelch, dann das Schweisstuch emporhaltend auf die Engel, und endlich auf das Venerabile hinzudeuten hatte. Dieses Festspiel hatte Nachts ungefähr 12^{1/2} Uhr zu beginnen, worauf dann erst die Matutin vom Osterfeste folgte.

IX. Der Auferstehungsmorgen.

Das Buch, welchem diese liturgische Darstellung entnommen ist, gehört zu den interessantesten schon seiner Seltenheit wegen, dann aber auch wegen seinem Inhalte. Es ist nämlich das alte Benedictionale von Constanx, welches auf Befehl des Cardinals ANDREAS VON OESTERREICH, Bischof zu Constanx und Brixen

im Jahre 1597 in der erstgenannten bischöflichen Stadt im Drucke erschienen war. *) Eine einlässlichere Durchsicht dieses Werkes führt bald zur Ueberzeugung, dass die Verschiedenheit bei manchen liturgischen Handlungen, wie der Vergleich dieses Buches mit späteren Benedictionalien herausstellt, eine sehr merkbare ist. Waren auch die Gesänge in ihrer Mehrzahl die nämlichen, so hatten sie doch eine ziemlich veränderte Aufeinanderfolge, und manche derselben wurden in späteren Editionen wirklich beseitigt. So z. B. kam am Palmtage die Procession folgenderweise zur Ausführung: Man zog ins Freie zu einem Platze, wo man das Bild des Gekreuzigten aufgestellt hatte. Beim Hingange waren die Gesänge vorgeschrieben: *Ante sex; cum appropinquaret; cum audisset; sodann von Knaben vorzutragen das Gloria laus; hierauf unmittelbar: Fulgentibus palmis; occurrunt; coeperunt omnes; pueri Hebraeorum tollentes; pueri Hebraeorum vestimenta etc.* Sodann knieten Alle vor dem Kreuze nieder, um öffentliche Abbitte zu leisten, und der Celebrant begann zweimal die vorletzte Strophe zur Kreuzeshymne: *O Crux ave*, worauf der Chor den Hymnus zum Schlusse führte. War dies vollendet, so warf sich der Priester vor dem Kreuze zur Erde nieder, und der Diakon schlug dreimal den Prostratliegenden mit dem Palmzweige, jedesmal unter dem Sologesange: „*Scriptum est einim percutiam pastorem*“ etc., dann antwortete der sich er-

*) Das in solidester, für Jahrhunderte berechneter Ausstattung ausgeführte Werk trägt den Titel: *Benedictionale Ecclesiae et Diocesis Constantiensis. Continens ecclesiasticas certarum rerum Benedictiones, Exorcismos et Cantica nonnulla. Jussu Illustrissimi et Reverendissimi Domini D. Andreae Dei et Apostolicae Sedis Gratia, S. R. E. Tit. S. Mariae novae Diaconi, Cardinalis ab Austria, Episcopi Constantiensis, et Brixinensis, et Augiae majoris Domini, etc. editum. Constantiae, per Nicolaum Kalt, Typographum. 1597.* Dieses Werk ist aber nur eine neue Ausgabe des schon im Jahre 1502 auf Befehl des Stanzischen Bischofs Hugo von Landenberg erschienenen „*Obsequiale sive benedictionale secundum ecclesiam Constanciensem*“, dessen Druck Erhard Ratdolt, Bürger von Augsburg, besorgt hatte, und auch diese weist auf eine noch ältere hin, indem es in dem darin enthaltenen bischöflichen Erlasse heisst: „*Libros quos et obsequialia vocant priscis temporibus exiguo impressos caractere, adeoque minus distinctos liquido patet, ut experti usu quotidiano conspicientes hosce parvipendant.*“ In Bezug auf die Melodien, heisst es, dass sie von der Kirche approbirt seien „*cum cantus modulatione quem ecclesia approbat.*“ In der That sind in den beiden Ausgaben auch beim Festdrama die Gesänge vollkommen gleich.

hebende Priester auf den Knien: „Postquam autem surrexero“ etc. und der Chor: „Ibi me videbitis.“ Nach dem Gebete „Respicite quaesumus“ folgte die Rückkehr in die Kirche unter dem Gesange: „Ingrediente.“

Nicht minder ist auch am Charfreitage eine bedeutende Veränderung in der Aufeinanderfolge bemerkbar. Nach der langen Reihe der vorgeschriebenen Collecten folgt die Enthüllung des Kreuzes, wobei der Celebrant mit seinen Assistenten hinter dem Altare das *Popule meus* vorträgt. Ein Knabenchor singt das Agios und der allgemeine Chor das Sanctus, und in dieser Weise werden die Improperien zu Ende geführt. Hierauf folgt das *Ecce lignum* mit den Psalmversen *Deus misereatur*, und *Beati immaculati* im VI. Tone zur Enthüllung von den Celebrirenden gesungen, und darauf die Antiphon: *Dum fabricator*. Die Kreuzeshymne *Crux fidelis* ward wieder dem Knabenchore zugetheilt. Nach der *Missa sicca* wurde das Venerabile ohne Gesang zur Grabstätte getragen; erst dort begann der Cantor die Antiphonen „*In pace in idipsum*“ und „*Caro mea*“, und auf dem Rückwege das Responsorium „*Sepulto domino*“.

Auch die Auferstehungsfeier, von der hier eigentlich die Rede sein soll, hat noch ganz die alte dramatische Form beibehalten. Es ist dieses auch, soviel uns bekannt ist, die einzige im Drucke erschienene Liturgie, welche uns noch eine solche Darstellung vorweist, indem dieselben schon in den nächstfolgenden Jahrzehnten des XVII. Jahrhunderts aus den Benedictionalien entfernt wurden. Nun, das Buch liefert uns jedenfalls den Beweis, dass die dramatische Production der Auferstehung Christi am Schlusse des XVI. Jahrhunderts nicht nur an der Domkirche von Constanz, sondern auch an allen gröfseren Kirchen des gesammten Bisthums in Uebung und sogar kirchlich vorgeschrieben war. Der Inhalt in Bezug auf Text und Melodie hat in den drei ersten Sätzen eine an vollkommene Gleichheit gränzende Aehnlichkeit mit demjenigen von Rheinau (No. 8) von der Stelle: „*Quem quaeritis*“ an, jedoch weichen sie dann von der Mitte bis zum Schlusse durchaus von einander ab. Während im Rheinauischen nur zwei Engel figuriren, erscheint hier ein dritter, den Satz: „*Ite, nunciate*“ vortragend, und während beim ersteren die Feier mit einem Theile des „*Victimae*“ geschlossen wird, sieht man sie hier durch den Chor- „*Et recordatae sunt*“ und durch den drei-

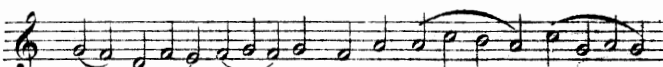
mal wiederholten Wechselgesang „Surrexit Dominus“ erweitert, worauf das Ganze mit dem *Te Deum* endigt. Wir glaubten, auch diesem Stücke, obgleich es schon längst durch den Druck veröffentlicht war, die Aufnahme in diese kleine Sammlung nicht verweigern zu sollen, und wäre es auch nur aus dem Grunde, um dadurch zu beweisen, dass die kirchlich-dramatischen Productionen auch in Deutschland und zwar in dem umfangreichsten Bisthume desselben noch gegen ein halbes Jahrhundert nach dem Concil von Trient in allgemeiner Uebung waren.

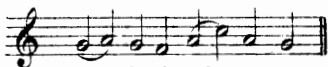
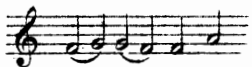
Indem wir nun diesen Bericht über die Quellen und den Inhalt der hier nachfolgenden neun dramatischen Stücke beschließen, glauben wir, uns noch in Kürze mit der Frage beschäftigen zu sollen, ob zu diesen Gesängen auch schon vor Alters irgend eine Begleitung von Musikinstrumenten ihre Anwendung gefunden habe? Wenn man auch für diese Annahme nur höchst selten welche bestimmte Angaben findet, und es wahrscheinlicher ist, dass man sie im Allgemeinen ohne deren Begleitung vortrug, so sprechen doch wieder andererseits Gründe dafür, dass man sich wenigstens in Gegenden und an Orten ihrer bediente, wo man dieselben auch zu anderen gottesdienstlichen Feierlichkeiten verwendete. Das hier nachfolgende Stück No. 8 von Rheinau, erwähnt ausdrücklich des Gebrauchs der Orgel zu den für das Drama angepassten Wechselgesängen des „*Victimae paschali*“, wenigstens bei jenen Sätzen, die der Sängerkhor vorzutragen hatte. Auch bei dem schon früher erwähnten Drama „*Daniel*“ bei COUSSEMAKER erscheint deren Anwendung beim Chorgesange der Cytharisten ganz augenscheinlich, indem dabei der Text nothwendig die Mitwirkung von Cythern, Pauken und ähnlichen Musikinstrumenten zum Gesange erfordert. So heißt es da unter Anderem: „*Resonent et tympana, Cytharistae tangant cordas; Musicorum organa resonent ad ejus praeconia.*“

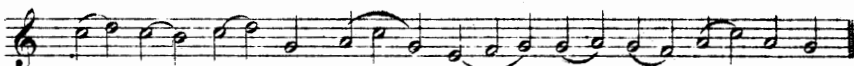
Begreiflich fand diese Begleitung, wenigstens bei den älteren Drama, nur einstimmig und je nach den Instrumenten, derer man sich bediente, auch in der Octave statt, indem damals von der harmonischen Kunst noch nicht die Rede sein konnte. Selbst von der Anwendung der noch einfachen Huchald'schen Grundsätze über Harmonie fanden wir in diesen Gesängen noch keine Spur.

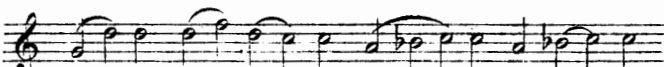
Nº 1. Die Auferstehung Jesu.

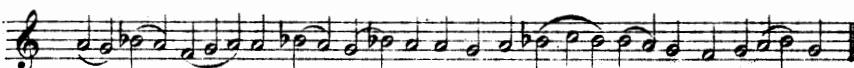
In resurrectione.

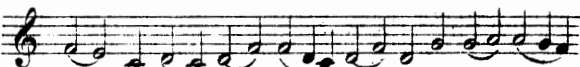
Angelus dicit  Quem que - ri - tis in se - pul - chro,

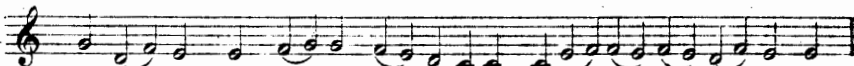
 o Chri-sti-co-lae?  Mulieres respondent Je - sum Na - za -

 re - num cru - ci - fi - xum, o coe - li - co - la.

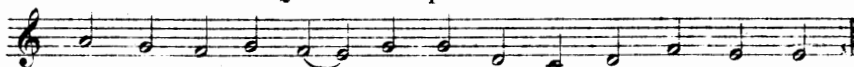
Angelus dicit  Non est hic sur - re - xit si - cut prae - di -

 xe - rat, i - te nun - ci - a - te qui - a sur - re - xit de sepul - chro.

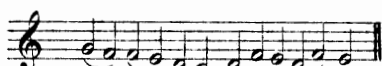
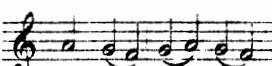
Mulieres secum cantant  Quis re - vol - vet no - bis ab ho - sti - o

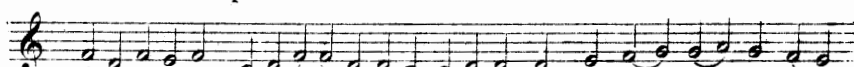
 la - pi - dem, quem te - ge - re sanctum cer - ni - mus se - pulchrum.

Angelus inquit  Quem que - ri - tis o tre - mu -

 lae mu - li - e - res in hoc tu - mu - lo plo - ran - tes?

Respondent mulieres  Je - sum na - za - re - num cru - ci -

 fi - xum que - ri - mus.  Angelus dicit Non est hic sur -

 re - xit, sed ci - to e - un - tes di - ci - te dis - ci -

pu - lis e - jus et Pe-tro, quia sur-re - - xit Chri-stus.

Mulieres redeunt
secum cantant,

Dicant nunc Ju - de - i quo -

mo - do mi - li - tes cu - sto - di - en - tes se - pul - chrum

per - di - de - runt re - gem ad la-pl-dis po-si-ti - o - nem

qua - re non ser - vabant pe - tram ju - sti - ti - ae?

aut se - pul - tum red - dant, aut re - sur - gen - tem a - do -

rent no - bis - cum di - - cen - tes: al - le - lu - ja

Venientes autem ad
discipulos dicunt

Ad mo - nu - men - tum ve - ni - mus

plo - ran - tes an - ge - lum do - mi - ni se - den - tem

vi - di - mus ac di - cen - tem qui - a sur -

Te deum laudamus.

re - xit Chri - stus. Chorus.

Nº 2. Die hl. drei Könige.

Pastores

In - fan - tem vi - di - mus,

Pueri

Qui sunt

hi,

quos stel - la du - cit nos a - de - un - tes, in - au -

Magi
di - ta fe - ren - tes? Nos su - mus quos cer - ni - tes
re - ges Thar - sis et A - ra - bum et Sa - ba, do - na of - fe -
ren - tes Chri - sto Re - gi na - to Do - mi - no.

Pueri
Ec - ce pu - er a - dest quem quae - ri - tis, jam pro - pe -
ra - te a - do - ra - re, qui - a ip - se est re - demp - ti - o mun - di.

Magi
Sal - ve Rex sae - cu - lo - rum! sus - ci - pe,
Rex! au - rum, tol - le thus, tu ve - re De - us, mirr - ham

Angelus
si - gnum se - pul - tu - rae! Im - ple - ta sunt

om - ni - a, quae pro - phe - ti - ce dic - ta sunt, ne vi - am
re - me - an - tes a - li - am ne de - la - to - res tan - ti

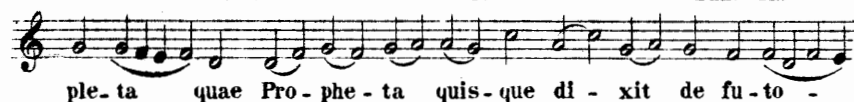
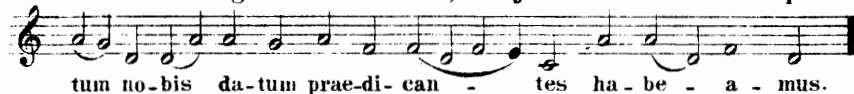
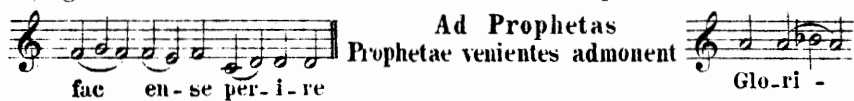
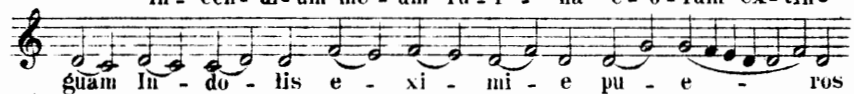
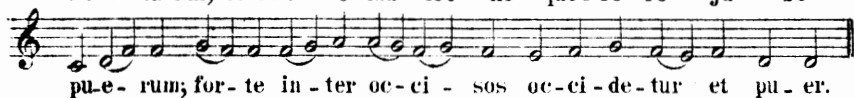
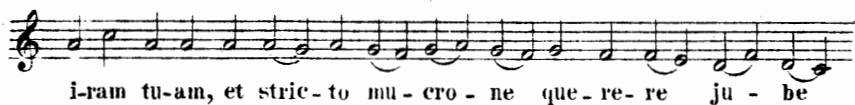
Magi
re - gis pu - ni - en - di e - ri - tis. O re - gem coeli.

Chorus:
Te Deum laudamus.

Internuntius

De - lu - sus es
do - mi - ne, Ma - gi vi - am re - di - e - runt a - li - am.

Armiger
De - cer - ne do - mi - ne vin - di - ca - re



ro summo re - ge im - pi - o - rum Ju - dae - o - rum cor - da

negant regna - tu - rum su - a le - ge. **Chorus** Glo - ri -

Prophetiae o - si et f. Di - la - ta - ta jam

pri - va - ta fit re - ga - li po - te - sta - te plebs Ju -

dae - a et gen - ti - les pri - us vi - les con - ver - tun - tur ma - je -

Chorus sta - te ae - the - re - a. Glo - ri - o -

Prophetiae si et f. De - um ve - rum Re - gem

Re - gum con - fi - ten - tes per la - va - crum sal - va - bun - tur;

sed Ju - dae - i fac - ti re - i con - dem - nan - tes sa - crum

Chorus re - gem damna - bun - tur. Glo - ri - o -

Prophetiae si et fa = Flo - ru - is - se et

de - dis - se no - vum fruc - tum di - nos - ci - tur

ra - dix Jes - se Is - ra - e - li in - fi - de - li jam

Chorus: Gloriosi. Ma - ri - a na - tus sci - tur (nunc) ad - es - se.

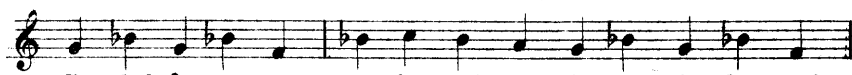
Nº 3. Die jammernde Rachel.

Rachel plorans super pueros dicat:

O dolor, o patrum mutataque gaudia matrum!
ad lugubres luctus lacrymarum fundite fluctus!
Heu teneri partus! laceros quos cernimus artus!
heu dulces nati, sola rabie jugulati!
Quid commisistis quod talia fata subistis?
cur vitam vobis livor subtraxit Herodis,
quam nondum vere vos cognovistis habere?
Heu quem nec pietas, nec vestra coercuit etas!
Heu matres misere, que cogimur ista videre!
Cur autem natis patimur superesse necatis?
saltem morte pari nobis licet hos comitari!

Consolatrix accedat 

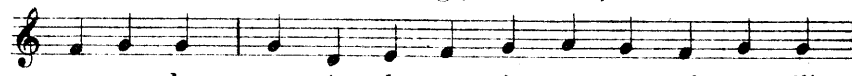
Quid tu vir - go ma - ter plo - ras,

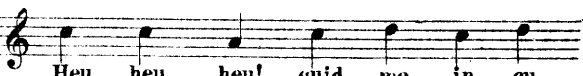
 Ra - chel for - mo - sa, cu - jus vul - tus Ja - cob de - lec - tat?

 Ceu so - ro - ris a - gni - cu - le lip - pi - tu - do e - um ju - vet!

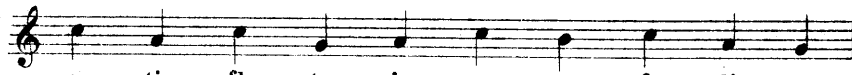
Tergat hic consolatrix  oculos Rachelis

Ter - ge, ma - ter, flu - en - tes

 o - cu - los, quam te de - cent ge - na - rum ri - vu - li!

Iterum Rachel dicat 

Heu, heu, heu! quid me in - cu -

 sa - tis, fle - tus in - cas - sum fu - dis - se,

 cum sim or - ba - ta na - to, pau - per - ta - tem me -

 am qui so - lus cu - ra - ret, qui non ho - sti - bus

ce - de - ret an - gu - stos ter - mi - nos, quos mi - hi
 Ja - cob ac - qui - si - vit, qui - que sto - li - dis fra -
 tri - bus, quos mul - tos, proh do - lor! ex - tu - li, es -
 set pro - fu - tu - rus. Consolatrix accedens dicat Num - quid flen -
 dus est i - ste, qui reg - num pos - si - det ce - le - ste,
 qui - que pre - ces fre - quen - tans mi - se - ris fra - tri - bus
 Te Deum laudamus.
 a - pud De - um au - xi - li - a - tur.

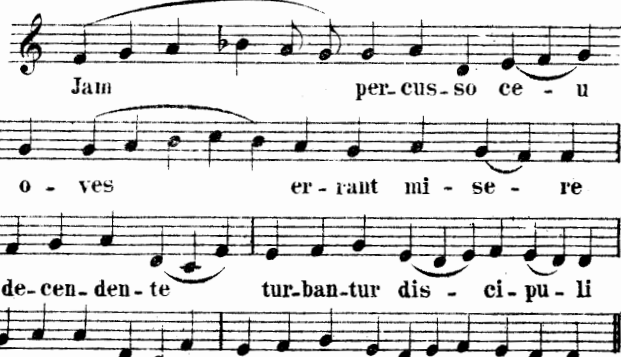
N^o. 4. Der Besuch des Grabes Christi am Osterfeste.

(Ad visitandam dominicam sepulturam.) -

Una de mulieribus
 cantet sola

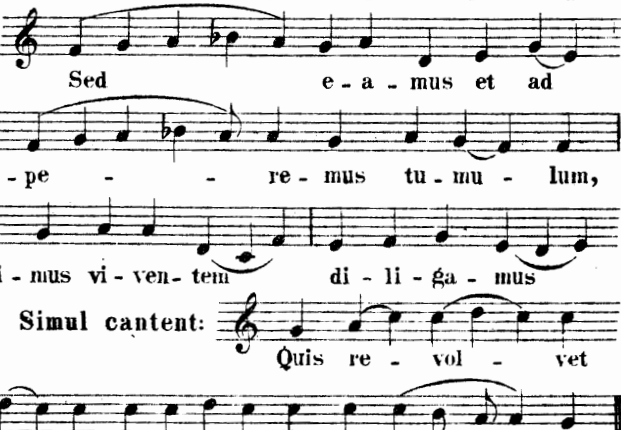
He - u no - bis in - ter -
 nas men - tes quan - ti pul - sant ge - mi - tus
 pro no - stro con - so - la - to - re quo pri - va - mur
 mi - se - re, quem cru - de - lis Ju - de - o - rum
 mor - ti de - dit po - pu - lus.

Altera item sola



Jam per-cus-so ce-u
 pa-sto-re o-ves er-rant mi-se-re
 sic ma-gi-stro de-cen-den-te tur-ban-tur dis-ci-pu-li
 at-que nos e-o ab-sen-te do-lor te-net ni-mi-us.

Maria Magdalena



Sed e-a-mus et ad
 e-jus pro-pe-re-mus tu-mu-lum,
 si di-le-xi-mus vi-ven-tem di-li-ga-mus
 mor-tu-um. Simul cantent: Quis re-vol-vet
 no-bis la-pi-dem ab ho-sti-o mo-nu-men-ti?

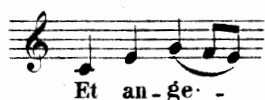
Angelus: Quem vos quem flentes || Mulieres: Nos Jesum Christum ||

Item Angelus: Non est hic vere || Mulieres revertentes cantent ad chorum



Ad mo-nu-men-tum ve-ni-mus ge-men-tes an-ge-
 lum do-mi-ni se-den-tem vi-di-mus et di-cen-tem
 qui-a sur-re-xit Je-sus.

personam Petri Apostoli omnes cantent:



Et an-ge-

li as-pec-tum vi - di-mus et res-pon-sum
e - jus au - di - vi - mus, qui te - sta-tur do-mi-
num vi - ve - re sic o - por - tet
te Si - mon cre - de - re.

Maria Magdalena sola
cantet hos tres versus

Cum ve - nis - sem un - ge - re
mor - tu - um, mo - nu - men - tum in ve - ni
va - cu - um heu nes - ci - o lo-cum dis - cer - ne - re,
u - bi pos - sim ma - gi - strum que - re - re.
Do - lor cres - cit tre-munt pre cor - di - a
de ma - gi - stri pi - i ab - sen - ti - a,
qui sa - na - vit me ple - nam vi - ci - is pul - sis
a me sep - tem de - mo - ni - is.
En la - pis est ve - re de - po - si - tus, qui
fu - e - rat in si - gnum po - si - tus mu - ni -

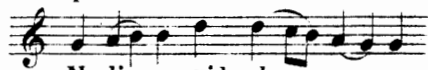


e - rant lo - cum mi - li - ti - bus lo - cus va - cat
 il - lis ab - sen - ti - bus

Chorus: Una sabbati

Mulieres recurrentes iterum ad sepulturam nichil dicant et

Maria Magdalena que - rendo circumquaque cantet  usque „dic nobis.“
 Vic - ti - me paschali

Dominica persona subito Marie 
 Magdalene apparens dicat Mu - li - er quid plo - ras,

 Maria respondeat 
 quem que - ris? Do - mi - ne, si tu su - stu -

li - sti e - um di - ci - to mi - chi u - bi po -

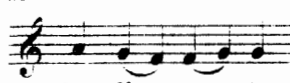
su - i - sti e - um et e - go e - um tol - lam,

al - le - lu - ja al - le - lu - ja.

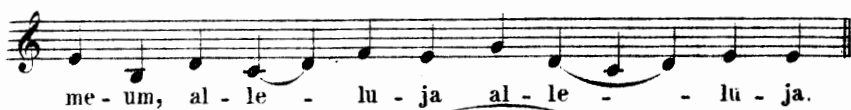
Dominica persona iterum ad eam. 
 Ma - ri - a!


 Ma - ri - a! Ma - ri - a!

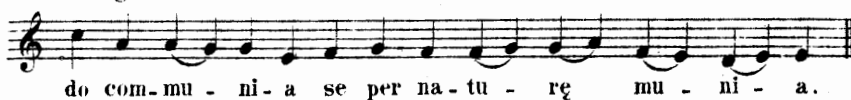
Illa procidens dicat:  quod dicitur
 Rab - bi

Magister. | Dominus ab ea paululum 
 divertens dicat No - li me tan -


 ge - re non - dum e - nim as - cen - di ad pa - trem



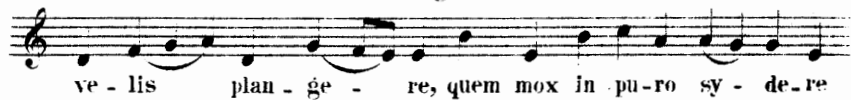
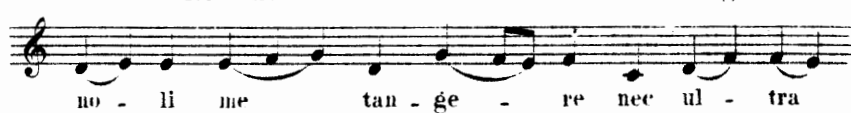
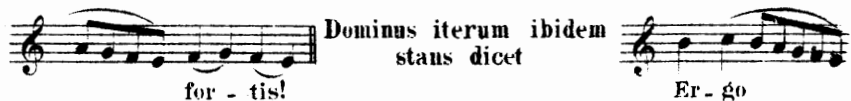
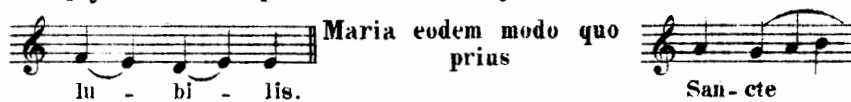
Dominica persona
stans cantet.



Maria adorans in
terra cantet:



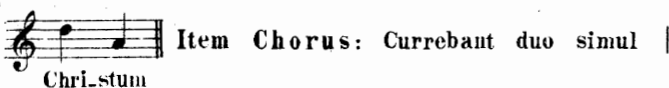
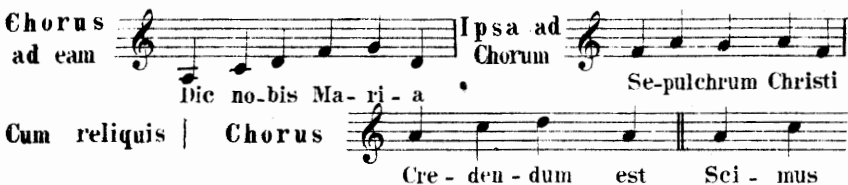
Dominica persona



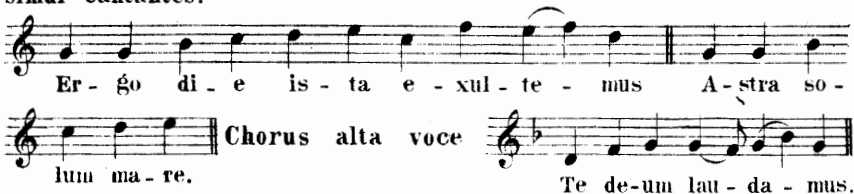


Item dominus ad eam: „Nunc ignaros hujus rei
fratres certos reddes mei
gallileam dic ut eant
et me viventem videant.“

Maria reliquis comitantibus ad
chorum sola dicat: Surrexit enim sicut.



Interea cum mulieribus Petrus et Johannes currant et Johannes
praecurrens expectet Petrum et nihil invenientes revertantur
simul cantantes:



V. Die Osterfeier.

Angelus domini. Versus. Respondens || Ant.





- le-lu-ja. Cum au - tem tran-sis - set sab - ba - tum
e - men-tes a - ro - ma - ta ve - ne - - runt
Alleluja, Alleluja
un - ge - re Je - sum.

Duo Prespiteri: quis revolvat nobis lapidem ab hostio monumenti?
Alleluja, alleluja.

Duo Diacones
respondent:



Quem que - ri - - tis
in se - pul - chro, o Chri - sti - co - le?

Item Sacerdotes
Je - sum Na - za - re - num cru - ci - fi - xum,

o ce - li - co - le. **Item diacones** Non est

hic sur - re - xit si - cut pre - di - xe - rat,

i - te nun - ti - a - te, qui - a sur - re - xit.

Ant. Ve - ni - te, et vi - de - te lo - cum, u - bi

po - si - tus e - rat do - mi - nus Al - le - lu -

Tunc omnes venientes ante Altare
cantant:
ja, al - le - lu - ja.

Ant. Surrexit dominus de sepulchro qui pro nobis pedendit in ligno.

All. All. Alleluja.

Sequitur.



Te de - um lau - da - mus.

N^o 6. Die drei hl. Frauen am Grabe.

Anno domini 1372 in vigilia pasce factum est hoc opus per fratres s. fratrem Waltherum Mirer et Johannem Grebler et Waltherum Stauffacher; qui inveniat ipsum reddat ipsis sub poena jehēſſae ignis. (Cod. Engelbergensis I 23.)

Re-gi-na ce-li lae-ta - - - re
al-le-lu-ja, qui-a quem me-ru-i-sti
por - - - ta-re
al-le-lu-ja, re-sur-re-xit
si-cut di-xit al-le-lu-ja. O-ra pro no -
bis de-um, al-le-lu-ja.
Versus super Regina coeli.
lu-ja. e u o u a e.
Gau-de vir-go glo-ri-o-sa
Post-quam su-os re-le-va-bit
Ut nos se-cum re-sur-ga-mus
te-jo-cun-da lau-dis pro-sa
pro- tho-pla-stum quos pro-stra-vit
et-le-tan-ter con-vin-ca-mus
ho-mo in no-rat ec-cle-si-a. Quia quem -
in di-e ter-a. Ora pro -
in ce-le-sti cu-ri-a Alleluja -

Omnes tres
(mulieres)

Ma - ri - - a Mag - da - le - na

et Ma - ri - a Ja - co - bi et Sa - lo - mee sab - ba - to

qui - dem si - lu - e - runt se - cun - dum man - da - tum

al - le - lu - ja. cum au - tem transi - set sab - ba - tum

e - men - tes a - ro - ma - ta ve - ne - runt un - ge - re Je - sum.

al - le - lu - ja al - le - lu - ja

Sola

Heu

no - bis in - ter - nas men - tes quan - ti pul - sant ge -

mi - tus pro no - stro con - so - la - to - re quo pri -

va - mur mi - se - re quem cru - de - lis Ju - de o -

rum mor - ti de - dit po - pu - lus.

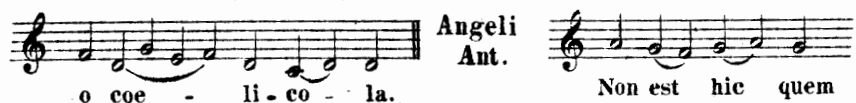
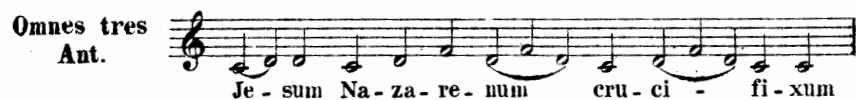
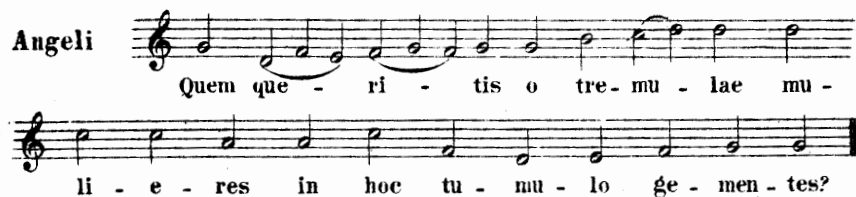
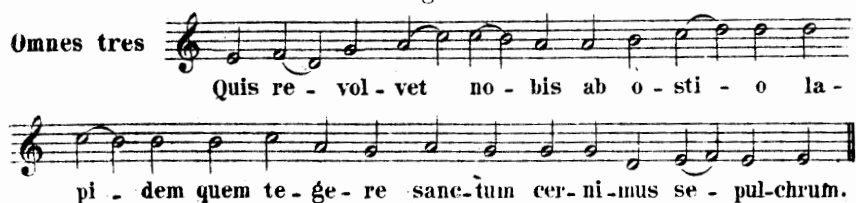
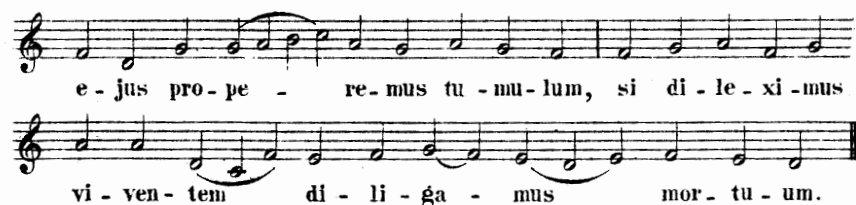
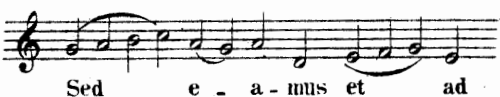
Sola
Antiphona

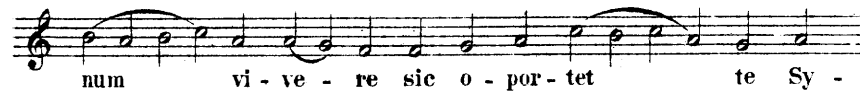
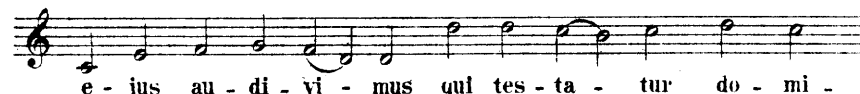
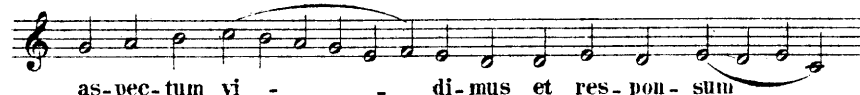
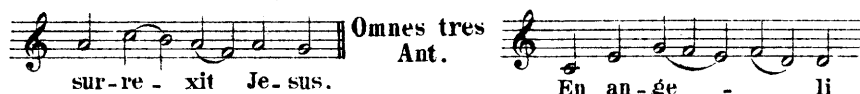
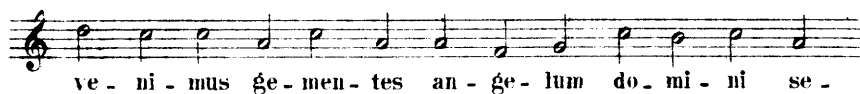
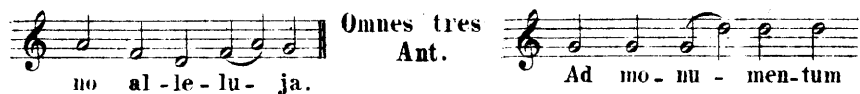
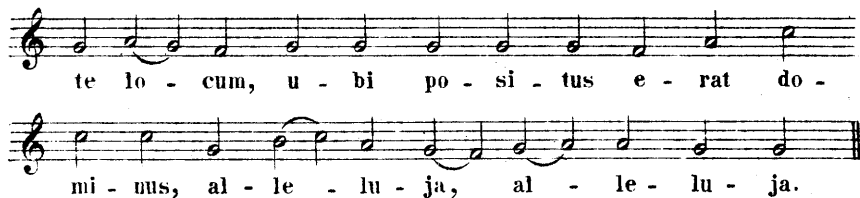
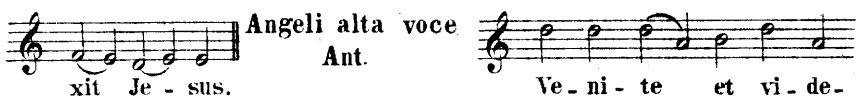
Jam per - cus - so heu pa - sto - re

o - ves er - rant mi - se - re sic ma - gi - stro dis - cen - den -

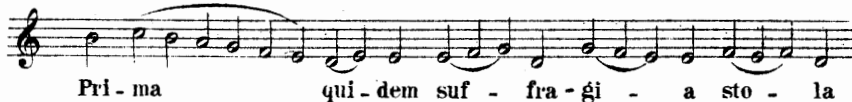
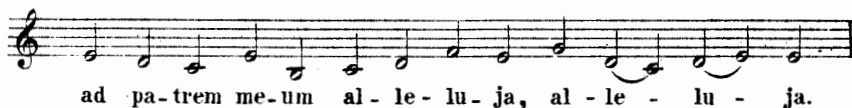
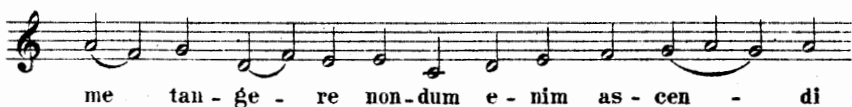
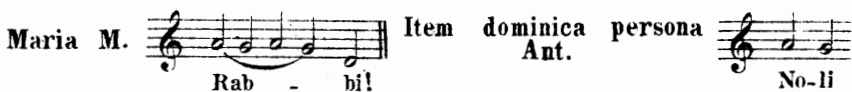
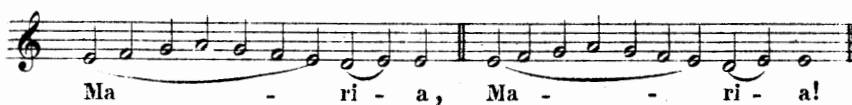
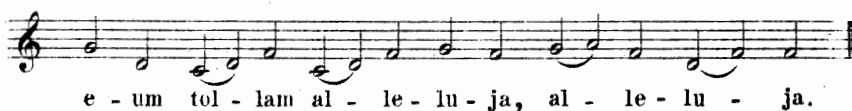
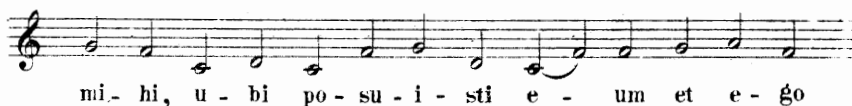
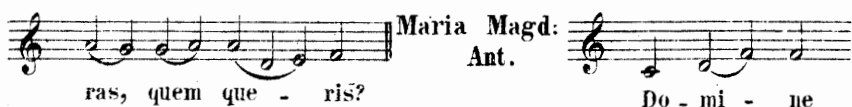


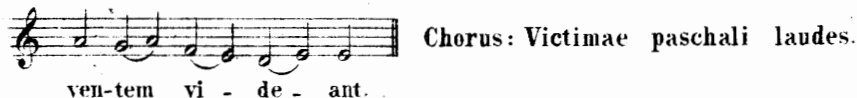
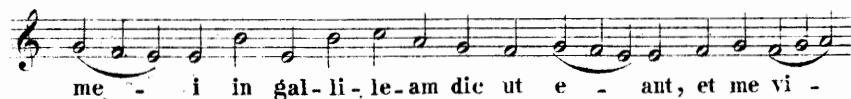
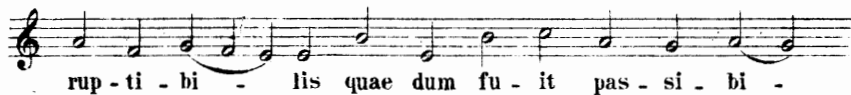
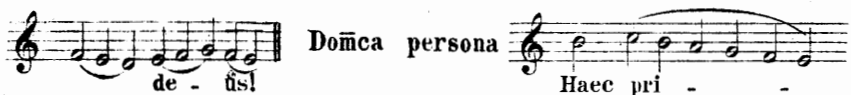
Sola St. Maria Magdalena
Surrexit Antiph.





nis - sem un - ge - re mor - tu - um mo - nu -
 men - tum in - ve - ni va - cu - um, heu nes - ci -
 o rec - te dis - cer - ne - re u - bi pos - sum
 ma - gi - strum que - re - re. **Item Maria Magd:** Do - lor
 cres - - cit tre - munt prae - cor - - di - a de
 ma - gi - stri pi - i ab - sen - ti - a qui sal - va - vit me
 ple - nam vi - ti - is pul - sis a me sep -
Item Maria Magd: Ant. En la -
 tem dae - mo - ni - is.
 pis est ve - re de - po - - si - tus qui fu - e -
 rat cum si - guo po - si - tus mu - ni - e - rat lo - cum
 mi - li - ti - bus lo - cus va - cat il - lis ab - sen -
Dominica persona Ant. Mu - li - er, quid plo -
 ti - bus.





Nº. 7. Die Leidensstunden des Herrn.

Repetitâ ad Benedictus antiphonâ, cantantur a pueris proximè sequentia hoc ordine. Kyrie primum canitur à puero, qui est retro summum altare. Christe eleison ab illo, qui est in S. Findani: Kyrie vero ultimum ab eo, qui in S. Benedicti sacello erit. Sed invertatur ordo iste oportet, dum altera vice incipiat Kyrie, qui est in sacello S. Findani: Christe, in S. Benedicti Kyrie in summo altari. Tertia autem vice Kyrie incipiat in S. Benedicti etc.



Quoties ultimum Kyrie cantatum est, toties fit pulsus cum tabulis. NB. Puerorum quisque proripit se, dum incipitur Hymnus sequens, è suo constituto loco ad Chori ingressum lateris P. Prioris, ut illic teutonici Versus ab illis cantandi commodius percipiantur a populo.



Pueri simul in chori ingressu conjuncti latus quoad P. Prioris, cantant sequentes versus melodia subscripta.

Observandum; Notulas, praesertim duplices versus folii lateras, positas, non posse cuius syllabae in sequentibus versibus inseruire, sed interdum eas minui aut augeri, aut dividi oportere.

Versus germanici sequentes cantantur à pueris sub ingressu Chori inter altaria b. M. V. et Ss. Virginum.

Mitt danek, o mensch, be-trach-te, Dins Her-ren lie-be fin: Wie am 1 etst

Donn-stag znach-te, sin lich-nam er setzt in: Den solt du hie uff

er-den, zum pfand der se-lig-keit, Mit rei-nem hertz und gbär-den,

Em-pfân um dis-se zeit. Ky-ri-e e-le-y-son.

Chorus

Cu-jus be-nig-na gra-ti-a.

Crucis per alma vulnere
 Virtute solvit ardua,
 Primi parentis vincula.

Pueri. 2. Sohn Gottes in der ewigkeit,
 aller welt ein trost:
 Durch dines tôdes bitterkeit
 du blut geschwitzet hast:
 das dâ gar krefftigklichen
 trang durch din gewand:
 Du kamst gar willigklichen
 wol in der juden hand.
 Kyrie eleyson.

Chorus. Qui es creator syderum,
 tegmen subisti carneum:
 dignatus hanc vilissimam
 pati doloris formulam.

3. Ach unschuldigs lämmelin,
 der reinen jungfrau kind: -
 Wie grimmigklich die juden,
 an dich gefallen sind:

Da sy dich hand gefangen
 als einen bösen mann:
 Mit schwärten und mit stangen
 führts der bös Judas an.
 Kyrie eleyson.

Ligatus es, ut solveres,
 Mundi ruentis complices:
 per probra tergens crimina,
 quae mundus auxit plurima.

4. Laus tibi Christe, qui pateris
 in cruce pendens pro nobis miseris:
 cum patre qui regnas in coelis
 nos reos salva in terris;
 Kyrie eleyson.

Cruci Redemptor figeris,
 terram sed omnem concutis
 tradis potentem spiritum
 nigrescit atque seculum.

5. O Mutter Maria,
 Gottsgebärerin,
 thu uns armen sünderen
 diner hilft ein schyn:
 dass wir nit müssend lyden
 in der helle pyn,
 sondern selig werdend
 durch den Sohne din.
 Kyrie eleyson.

Mox in paternae gloriae
 Victor resplendens culmine:
 cum spiritus munimine
 defende nos Rex optime.

6. O du armer Judas,
 was hast du getân:
 dass du unsern herren
 also verraten hast;

mit dinem falschen kusse
 gegeben in den tôd:
 Darum must du lyden
 ewigkliche not.
 Kyrie eleyson.

Subjungitur a Choro.



In II. Matut-Kyr. Chr. Kyrie cantantur ab iisdem pueris,
 in I. Matut. cantantibus.

Rex Christe factor omnium etc.

Pueri. Eja der groſsen unzucht
 din anſicht, herre, zart
 mit ſpeichel und mit unflât
 gar faſt entehret ward:
 Als du für gerichte
 gebunden wardeſt gbrâcht,
 da ward vil falſch gedichte,
 o herr, uf dich erdâcht. Kyrie eleison.

Cujus benigna gratia etc.

2. D'wunden niemand zelen kan,
 o wee der höchſten not:
 So dir warend angetân
 eh d'gfüret wardſt zum tod:
 mit geißlen, krönen, ſchlachen,
 darby kein gnügen war:
 bis am krüz mit vil ſchmâchen
 verlorſt din leben gar. Kyrie eleison.

Qui es creator syderum.

3. Wâr iſt, o herr, ein urſach,
 daſſo vil blutte floſſ
 von dir: und d'mutter vor und nach
 ſo viel trâheren vergoſſ:
 Als unſer ſünden ſchwäre,
 die anders nüt vermag:
 erſchrick ob diſer mâre
 min ſeel, wein, hüt und klag. Kyrie eleison.

Ligatus es ut solveres.

4. Lob söllend wir verkünden
 dir vil wärdén Christ:
 der d'rum unsern sünden
 am krüz gestorben bist:
 über uns vil armen,
 himmelischer Gott;
 wöllest dich erbarmen
 durch dinen bitteren tod. Kyrie eleison.
-

Cruci Redemptor figis etc.

5. O Maria Dei Genitrix,
 Tuum fer auxilium nobis miseris:
 Ne nos damnemur cum impiis,
 sed ut salvemur cum beatis. Kyrie eleison.
-

Mox in paternae gloriae.

6. O du armer Judas,
 was hast du getân:
 dass du unsern herren
 also verraten hast;
 mit dinem falschen kusse
 gegeben in den tôd:
 Darum must du lyden
 ewigkliche not.
 Kyrie eleison etc. wie oben.
-

In 3° Matut: Kyr. Chr. Kyrie ut in 1° Matut.

Rex Christe factor etc.

- Pueri. 1. Wir dankend dir, lieber herre,
 der grofsen marter din:
 hüt und immer mêre,
 dass du uns hast uss pyn
 erlöst gar miltigklichen,
 darumb wir warend verlorn:
 Gott vater ist gewichen
 sinem ewigen zoren. Kyrie eleison.
-

Cujus benigna gratia.

2. Ach unschuldigs lämmelin,
 der reinen jungfrau kind:
 Wie grimmigklich die juden
 an dich gefallen sind:
 Da sy dich hand gefangen
 als einen bösen mann:
 Mit schwärten und mit stangen
 führts der bös Judas an. Kyrie eleison.
-

Qui es creator syderum.

3. D'wunden niemand zelen kan,
 o wee der höchsten not:
 So dir warend angetân
 eh d'gfüret wardst zum tod:
 mit geißlen, krönen, schlachen,
 darby kein gnügen war:
 bis am crütz mit vil schmâchen
 verlorst din leben gar. Kyrie eleison.
-

Ligatus es etc.

4. Was truwren, klag und grofs not,
 o milter Heiland gut:
 Hand erzeugt in dinem tod,
 die gschöpfte mit wemut
 spürt man an felsen zersprungen.
 Sunn, monns verlorenen schin.
 Wie könden d'alt und jungen
 fürhin in sünden syn.
-

Cruci Redemptor figeris etc.

5. Wâr will on weinen künden,
 jetzt und zu andern zit,
 dass wegen unsern sünden
 der herr ganz todte ligt:
 so kläglich in der schofse,
 der heiligsten mutter sin,
 mit blut besprengt gar blofse,
 ach wie schwâr war dise pyn. Kyrie eleison.
-

Mox in paternae gloriae.

6. Derhalben führ zu herzen
im ganzen leben din:
O sündler, was für schmerzen,
sy beide hand genommen in:
so wirst guts tûn, d'sünd myden
vorus Gott dankbar syn,
hiemit dem höllschen lyden,
sicher entrünnen fin.

Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie etc.

VIII. Die heilige Osternacht.

In nocte sancta circiter duodecimae medium fit pulsus cum omnibus campanis, quo finito Sacerdos cum ministris, praeceunte Choro et II Angelis unâ cum praeferendis vexillis, cruce et luminibus, incensoque, pergit cum Ps.: Miserere è Choro inter altaria b. Blasii et b. Mariae V. in templum inferius ad sepulchrum. Absoluto autem Psalmo duo Angeli ad gradus scalarum stantes autem cantant Versus sequentes, incipientibus primo Mariis: Ist niemand hie: aut ex obsequiali: Quem quaeritis. Ingressa Processione in S. Findani sacellum Tres Mariae velis albis et vestibus lugubribus indutae incipiunt Versum primum sub melodia: Christ ist erstanden, stantes interius secus S. Findani sacelli ingressum.

Ist niemand hie by diesem grab
der uns heb den stein herab:
damit wir mögend salben
Jesus wunden alle. Alleluja.

Angeli.

Wen suchend Ihr dry frauen
dafs Ihr das grab thund bschauen:
Es nimmt uns frömbde märe
dafs Ihr sind kommen häre. Alleluja.

Tres Mariae.

Wir thund hie suchen Jesum Christ,
der an dem crüz gestorben ist:
Wir wöltend Imm gern salben
sine wunden alle. Alleluja.

Angeli.

Den Ihr hie suchend, der ist nit hie,
 sin himmlischer Vater verlief uns nie:
 Er ist fröhlich erstanden
 Von des todes banden. Alleluja.

Tres Mariae.

Wir glaubends nit üch, engelin,
 Ihr lassend uns dann zum grab hinin:
 damit wir mögend jechen (sprechen):
 Wir habend das grab lähr g'sehen. Alleluja.

Pergentibus Tribus Mariis post audita haec duo verba: Nun
 sechend ad sepulchrum et devote prospicientibus suppleant residua.

Angeli.

Nun sechend durch den heil'gen Christ
 Die statt da er gelegen ist:
 Er ist fröhlich erstanden,
 den Juden z'grofsen schanden. Alleluja.

Redit, inspecto, uti dictum est, sepulchro, unaquaeque in lo-
 cum sibi prius assignatum.

Tres Mariae.

Jetzt müssend wir wahrlich jächen *)
 Wir habend das grab lär g'sehen.
 dafs unser herr Jesus Christ
 wol von dem tod erstanden ist. Alleluja.

Angeli.

Gond hin ihr frauwen zarte **)
 Zu'n jüngern in den garten
 Und sagend Petro auch darby
 Dafs Jesus Christ erstanden sy. Alleluja.

Finito hoc versu Alleluja discedunt immediate Tres Mariae.
 Notandum vero ad Ministros spectare, ut interim incepto penultimo

*) Am Rande sind diese zwei ersten Verse in etwas neuerer Form also
 beigesetzt:

„Jetzt sprechen wärlich wir frawen
 Wir habend das Grab lär b'schawen:“

**) Auch diese Verse am Rande in etwas neuerer Lesart:

Ihr frowen nun gohnd jetz hin
 Zu des Herrn Jüngern fin.

versu ad sepulchrum se conferant, et Salvatoris imaginem paulatim elevent, ut versibus finitis sive latinis sive teutonicis possit commodissime ostendi populo, et statim cantari ab omnibus Christ ist erstanden. Interea incensatur Sacramentum et reditur in Chorum cum imagine Salvatoris ac venerab. Ss. quâ ventum est viâ.

Versuum sequentium cantentur aliquot, aut dimidiata pars aut post V. Erstanden ist, statim V. O du heiliges Crütze cum residuis, ante et post Concionem et Catechismum.



marter allen:

dess sölle wir alle frô sin;
Christ will unser trost sin, Alleluja.

Wär er nit erstanden
so wär die welt zergangen;
sidt dass er erstanden ist
so lobend wir den herrn Jesus Christ, Alleluja.
Erstanden ist der heilig Christ,
Der aller welt ein tröster ist.

Es giengend hin dry frowen,
die woltend s'grab beschowen:
sy suchtent den herrn Jesum Christ,
der von dem tod erstanden ist, Alleluja.

Ein engel sachens wyfs bekleidt,
der Ihnen verkündet grofse freud:
fürchtet Üch nicht Ihr frowen,
sönd Christo frölich schauen. Alleluja.

Er ist erstanden uss dem grab
wol an dem heil'gen ostertag:
nun gönd hiehär und b'sehend die statt
dahin man In geleet hat. Alleluja.

Sächt an das tuch, darinn er lag
gewicklet bis an dritten tag:
nun gohnd in Galileam hin,
da werdend Ihr wärlich finden In. Alleluja.

Das sünd Ihr sâgen Petro bald,
und anderen jüngern glich g'stalt:
dann in Galilea zumal
werdend Ihr Christum sechen all. Alleluja.

O Jesu lieber herre Gott,
behüt uns vor der sünden not:
gib uns frölich vom tod erston,
mit dir in's ewig leben gon. Alleluja.

O du heiliges crütze,
behüt uns christenlütthe
vor falschem glaub und grofser sünd,
wol bis in unser letzte stund. Alleluja.

Maria du vil reine,
du hast gar heifs geweinet,
umb unsern herren Jesum Christ,
dann er vom tod erstanden ist. Alleluja.

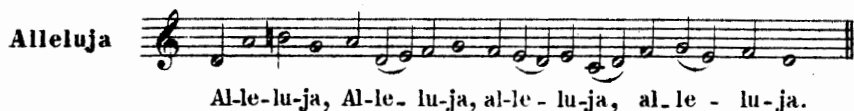
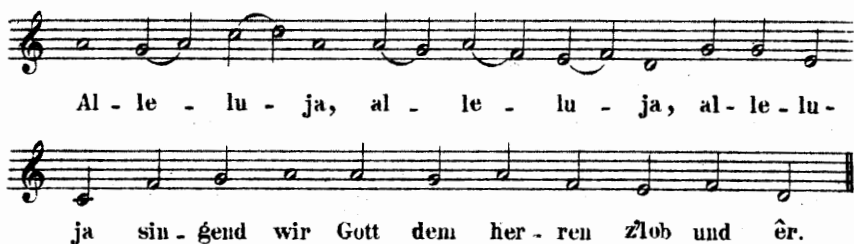
Maria du vil wârde,
leg hin die trurige g'bârden:
klag nit mehr din sohn Jesum Christ,
dann er vom tod erstanden ist. Alleluja.

Maria du vil zarte,
du bist ein rosengarte:
bitt für uns din liebes kind
so lang wir hie uff erden sind. Alleluja.

Mutter der barmherzigkeit
gedenk der ganzen Christenheit:
und wann wir söllend sterben,
thu gnad und freud erwerben. Alleluja.

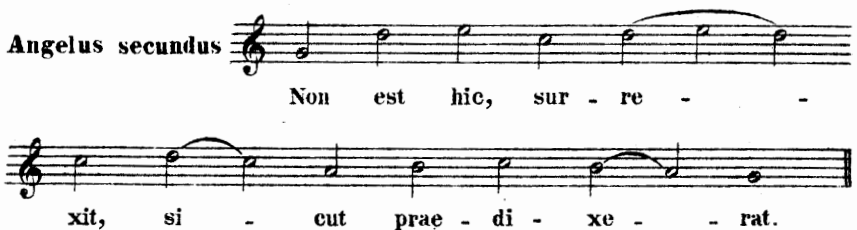
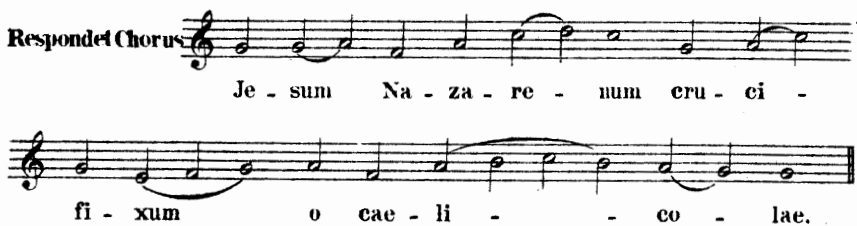
Tres sequentes Versus semper inservient fini.

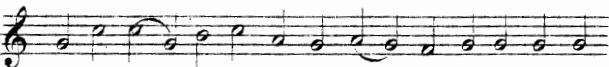
Zu dieser österlichen zeit
sey Gott gelobt in ewigkeit;
gelobt sei di heilig Dryfaltigkeit:
Gott, Vater, Sohn und heilig Geist. Alleluja.



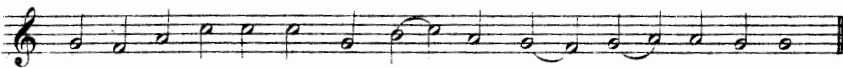
Post Christ ist erstanden luditur hâc ipsa tantum nocte in Organis Sequentia aut Prosa: Victimae Paschali Choro per vices ad finem usque respondente tam Organis quam Officiatori. Quibus omnibus, uti sequitur peractis, incipiendae sunt Matutinae.

Ingressa Processione in S. Findani sacellum canitur, nisi plus arrideant Versus teutonici Ist Niemand hie:



Angeli cantant simul 

Ve-ni-te et vi-de-te lo - cum u-bi po-si-



tus e-rat Do-mi-nus al-le - lu - ja al - le - lu - ja.

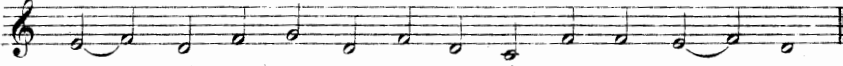
Hicce aut germanicis versibus cantatis elevata Salvatoris e sepulcro imago ostenditur, et continuo canitur ab omnibus: Christ ist erstanden regiturque Sacramento incensato cum imagine Salvatoris et venerabili Sacramento eadem qua ventum est viâ in Chorum. Post Christ ist erstanden luditur in Organis Sequentia: Victimae, Choro per vices respondente.



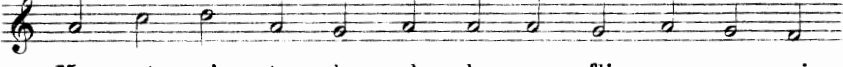
Vic-ti-mae pas-cha-li lau - des im-mo-lent Chri-sti-a - ni.



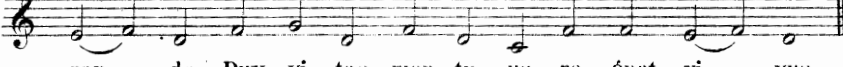
Ag - nus re - de - mit o - ves: Chri - stus in - no - cens



Pa - tri re-con-ci-li-a-vit pec-ca-to - res.



Mors et vi - ta du - el - lo con - fli - xe - re mi -

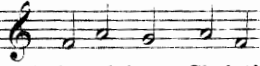


ran - do: Dux vi - tae, mor - tu - us re - gnat vi - vus.

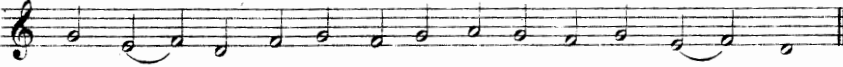
Hic silent Chorus et Organum, et Angeli ambo cantant



Die no - bis Ma - ri - a,

 Sacerdos calicem ostendens cantat 

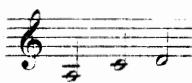
quid vi-di-sti in vi - a. Sepulchrum Christi

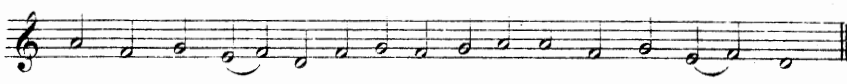


vi - ven - tis: et gło - ri - am vi - di re - sur - gen - tis.

Angeli  **Digito ostendens Angelos, interim tenendo sudarium vel linteolum.**
Die no - bis Ma - ri - a q.


An - ge - li - cos te - stes, su - da - ri - um et ve - stes.

Angeli  **Sacerdos ostendit venerabile Sacramentum.** 
Die no-bis Sur-re-xit.


Christus spes me - a: praece-det su-os in Gal-li-lae - am.

Interim, dum benedicit populum cum Ss. Sacramento, illudque recondit, canunt Angeli Versum sequentem:

V. Surrexit Dominus vere, alleluja.

R. Et apparuit Simoni alleluja.

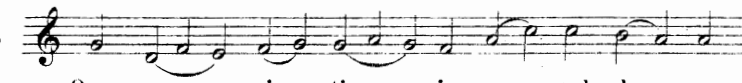
Et P. Prior (nisi ipse perficiat actum) dicat Collectam.

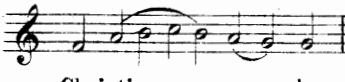
Oremus. Deus, qui hodierna die per Unigenitum etc.

His omnibus peractis incipiuntur Matutinae.

IX. Der Auferstehungsmorgen.

Ad Matutinum ante compulsionem fit processio ad tollendum venerabile Sacramentum in sepulchro positum, cum luminibus, thuribulo, et aqua benedicta, primo cantet

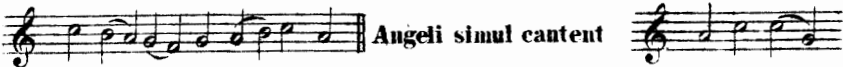
Angelus 
Quem quae - ri - tis in se - pul - chro, o

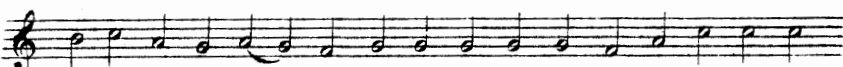
 Cantent Mariae 
Christi - co - lae Je - sum Na - za -


re - num cru - ci - fi - xum, o coe - li - co - lae.

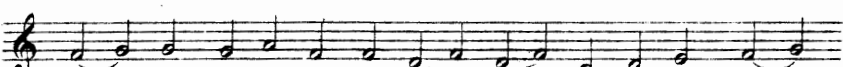
Allius Angelus.  Non est hîc, sur- re - xit, si - cut prae-di-

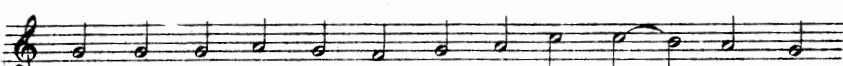
Tertius Angelus  xe- rat I - te, nun- ci - a - te, qui - a

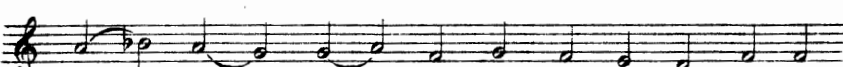
Angeli simul cantent  sur-re-xit de se-pulchro. Ve-ni-te

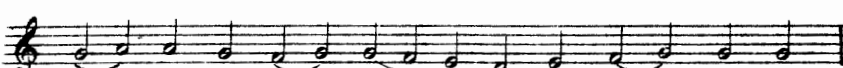
 et vi-de-te lo - cum, u - bi po-si - tus e - rat Do-mi-nus,

Chorus  al-le - lu - ja, al - le-lu - ja. Et re-cor-da -

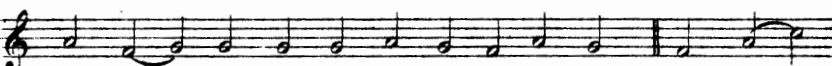
 tae sunt ver-bo-rum e - jus, et re-gres - sae

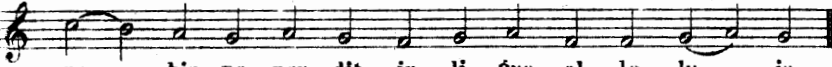
 sunt à mo - nu - men - to, nun- ci - a - ve - runt haec

 om - ni - a il - lis un - de - cim, et cae -

 te - ris om - ni - bus al - le - lu - ja.

In Choro imponit Sacerdos Antiphonam sequentem ter, et per cantores impletur.

 Sur- re - xit Do-mi-nus de se-pul-chro: Qui pro

 no - bis pe - pen - dit in li - guo, al - le - lu - ja.

Sequitur Te Deum laudamus.

II.

ZUM ORGELBAU UND ORGELSPIEL IM MITTELALTER.

Die pneumatische Orgel, dieses in der Folge der Zeit grofsartigste und vollkommenste unter allen musikalischen Instrumenten, war schon zur Zeit Karl des Grofsen in Deutschland bekannt. Der „Monachus St. Gallensis“, der uns so manche Anekdote aus dem Leben dieses Monarchen aufbewahrte, erwähnt schon, wie einst Gesandte des griechischen Kaisers vor ihm erschienen wären, die unter andern Geschenken auch eine für jene Zeit ansehnliche Orgel bei sich führten. Er schildert uns die Thatsache folgender Weise: „Dieselben Gesandten brachten auch allerlei musikalische Instrumente, nebst verschiedenen andern Dingen mit. Alles das betrachteten sich die Werkleute des einsichtigen Karl, ohne sich etwas merken zu lassen, und bildeten Alles sehr genau nach; vorzüglich jenes vortrefflichste aller Instrumente, welches mittelst der mit Luft gefüllten ledernen Blasbälge, die wunderbar durch ehernen Pfeifen blasen, das Rollen des Donners durch die Kraft des Tones und ebenso das sanfte Geflüster der Leier oder Cymbel an Süfse des Tones erreicht. Wo das aufgestellt wurde, und wie es dann mit anderm zu Grunde ging, das gehört nicht hieher.“

Von diesem Zeitpunkte an entstanden in Deutschlands Kirchen beinahe in jedem Jahrhundert bis auf die Gegenwart hinab neue Orgelwerke; so wurde auf Befehl Ludwig des Frommen im Anfange des IX. Jahrhunderts ein solches in der Kirche von Aachen aufgestellt, welchem die zeitgenössigen Schriftsteller übereinstimmend grofses Lob spendeten. Im Jahre 836 wurde Karl der Kahle im Kloster Reichenau feierlich empfangen, wobei nebst verschiedenen andern Musikinstrumenten auch eine Orgel den Gesang unterstützte. Wie thätig man im X. und XI. Jahrhundert

für den Orgelbau wirkte, beweisen noch die Abbildungen von Orgeln mit Blasebälgen und Pfeifen und die Berechnungen über die Mensur dieser Letztern, welche man in dieser Zeitperiode handschriftlich veranstaltete. NOTKER LABEO († 1020), Benedictiner von St. Gallen und Lehrer an der dasigen Schule, schrieb selbst in deutscher Sprache einen kurzen Tractat über Anfertigung von Orgelpfeifen. Im Laufe des XI. Jahrhunderts erbaute man in der Domkirche von Magdeburg eine Orgel mit 16 Tasten.

Im XII. und XIII. Säculum mehrten sich die Orgelwerke in solchem Grade, dass es aus historischen Daten mit Gewissheit hervorgeht, grössere Dom- und Stiftskirchen im südlichen Deutschland, als zu Constanz, zu Zürich, Bern, Solothurn, Basel, Einsiedeln, Engelberg etc. seien schon vor Abschluss dieser Zeitperiode mit Orgeln versehen gewesen. Von daher ist es auch zu begreifen, wie FELIX HEMMERLI, der schon um 1426 die Probstwürde zu Solothurn bekleidete, urkundlich niederschreiben konnte, „dass nach der löblichen und durch ganz Deutschland schon **lange** eingeführten Sitte fast alle Kirchen, insbesondere die Cathedral- und Kollegiatkirchen mit melodischen Orgelwerken geziert seien, und dass auch die Stiftskirche von Solothurn, sowie andere ähnliche Kirchen in der Nachbarschaft, bisanhin im Besitze einer zierlichen Orgel gewesen, die nun aber durch die Länge der Zeit und wegen Abgang eines Organisten in einen ruinösen Zustand versetzt worden sei.“ In der That bezeugen die Documente, dass in der Klosterkirche zu Einsiedeln schon im Jahre 1314 und zu Engelberg wahrscheinlich schon früher Orgelklänge ertönten; dass das Grossmünster zu Zürich 1408 eine Organistenpfründe besafs; und dass im Kloster Frauenbrunnen (Bern) der schon vor 1424 verstorbene Chorberr SERASSI von Solothurn eine Orgel erbauen liess. — Während den Concilien zu Constanz (1417) und zu Basel (1440) wurden die feierlichsten Gesänge, darunter namentlich das Te Deum laudamus, mit Orgelbegleitung vorgetragen. Wie im Jahre 1440 die Domkirche zu Worms eine neue Orgel im Werthe von 2500 Gulden erhielt, so trug man auch 1450 zu Solothurn das alte Werk ab und erbaute statt desselben ein neues. Während zu Bingen 1475 eine Altarpfründe der dortigen Stiftskirche mit Genehmigung des Papstes in eine Organistenstelle umgewandelt wurde, so verband man 1487 zu Niederwinterthur, unweit Zürich, mit

Bewilligung des Landesbischofs den Orgeldienst mit der dortigen St. Johannespfürnde. Vor dem Ende des XV. Jahrhunderts machte sich im südlichen Deutschland namentlich ein Benedictinerordensbruder aus der Abtei St. Blasien als Orgelbauer berühmt, welcher nicht nur verschiedene Kirchen des Breisgau's mit Orgeln versah, sondern eine solche auch zu Zürich in der fürstlichen Abtei des Frauenmünsters und in der dasigen, am Ausfluss des See's gelegenen Wasserkirche errichtete.

So zahlreich die urkundlichen Belege sind, welche aus dem Mittelalter von der ziemlich frühzeitigen Anwendung der Orgeln beim Gottesdienste auf unsere Zeit herabgekommen, um so sparsamer erscheinen dagegen die Aufschlüsse, die man vor Alters über die innere Beschaffenheit dieses jetzt so bedeutungsvollen Instrumentes niederschrieb. Es musste daher dem Verfasser dieser Schrift um so willkommener erscheinen, als ihm durch die Güte des Herrn Professor HAGEN aus Bern ein kurzer Tractat über den Orgelbau, der von ihm selbst aus einem Berner Codex des X. Jahrhunderts (56 b. fol. I. b.), den Martianus Capella enthaltend, genau kopirt und mit der Deutung übersendet wurde, denselben für die Wissenschaft verwenden zu dürfen. So unverstündlich und korrumpirt an mehreren Stellen der Text nun erscheinen mag, so halten wir ihn dennoch schon aus dem Grunde der Veröffentlichung werth, weil dessen Verfasser wahrscheinlich in eine noch frühere Zeit als der Schreiber des gedachten Codex hinaufzusetzen ist und derselbe wirklich einzelne interessante Aufschlüsse über den Stoff und die Art und Weise, die Orgelpfeifen zu verfertigen, über das Tongeschlecht und den Fußston, der dabei zu wählen, über die Mensur jeder einzelnen Pfeife, die Windlade, die Zahl der Bälge, Mechanik, über die Aufstellung des Pfeifenwerkes, Umfang der Tastatur, Vorrichtung für den Spieler, um die Tasten von einander zu unterscheiden, die Anwendung der Repetition bei dem mixturartigen Register und über anderes Aehnliches darbietet.

Indem wir nun den fraglichen Tractat genau nach der uns mitgetheilten Kopie hier folgen lassen, glauben wir auch zu Gunsten Derjenigen, die des Lateinischen unkundig sind, den Versuch einer Uebersetzung beifügen zu sollen, obgleich dieselbe in Rücksicht ihrer Klarheit auch uns keineswegs zufrieden stellt.

De fistulis organicis quomodo fiant.

(E codice Bernensi Martiani Capellae 56 b. pag. I b. (saec. X.)

Cuprum purissimum tundendo ad summam tenuitatem extenditur et complicatur ferro, ad hanc rem propter equalem latitudinem omnium fistularum aptato, pene quattuor pedibus longo, in modum chilindri bene rotundo, tantum ex una parte plus minus uno palmo paulatim restringitur acuendo ut, concavitas omnium fistularum in superiori foramine ovum columbae, in inferiori ovum lodici (vel) alaude possit recipere. In eo vero loco, ubi incipit equalis grossitudo ex transverso admorsa et patefacta fistula ex cupro in modum semicirculi una interius solidatur, ad quam (q) hinc inde fistulam debet comprimi, ut vox possit formari. Denique ab eo loco ubi ponitur una, sumitur cum circino totius fistule mensura ad eam partem, ubi diximus esse superius foramen, ut quantum debet esse unaqueque vel major vel minor quam altera noscatur. Si quidem que sit diatonicum genus, quo maxime decurrunt moderne cantilene, hoc modo metientur fistule. Prima, que omnibus minor est, et idcirco acutior in VIII^{to} partibus dividatur, et octava parte prime sit major secunda quam prima, ut faciant inter se tonum. Secunde similiter octava parte sit major tertia, quam secunda, et inter eas tonus. Deinde fac, ut tertia parte prime sit major quarta, quam prima, et ita faciet quarta quidem a prima diatesseron, ad tertiam hemitonium. Quinta quoque sit major quam prima medietate prime, ut faciat ad eam simphoniam diapente, ad quartam vero tonum. Ipsius etiam quinte octava parte sit major sexta, quam quinta et inter eas tonus. Quarte quoque tertia parte sit major septima, quam quarta, ut faciat ad eam rursus diatesseron, ad sextam vero emitonium. Octava quoque sit dupla prime et inter eas simphonia diapason, que semper ex diatesseron et diapente componitur. Denuo idem ordo repetatur, ut sicut colligitur mensura secunde fistule ex octava, ita per ordinem, ut dictum est, intexantur. Nam ut prime octava dupla est, ita quinta decima octave. In septem vocibus praedictae diapason ascendendo et descendendo unam quemlibet cantilenam perficies. Frequenti tamen exercitatione distantie vocum sunt colligende, ne sonos intercipias, quos presummam extensionem acuminis graves facis et eosdem iterum secundum cep-

tam melodiam acuis. Et primo fistularum ordini secundus ordo respondebit. Ceterum in hydraulis ad istarum comparisonem labor est difficilis, sed non multum ad delectationem jocundior istis.

Capsam, cui superponantur fistule, oportet fieri quadratam, aut parte altera longiorem, aut per quatuor angulos singula receptacula. Reliqui a concavitate profundiora, ut ventus divisus equaliter se infundat omnibus foraminibus. A cujus capse medie dimittitur fistula maxima, que per quatuor partes recipiat geminos folles. Antequam tamen folles jungantur predictae fistule bicorni instrumento perforato recipiuntur, quod in ipso angusto aditu faucium a fistula uno palmo aperientem et claudentem habet unam ex cupro vel ferro. Tunc tabula tenuis et plana, subtilis et recta fiat eidem capse superponenda, in qua ordinantur inncinde rectis lineis foramina, equalibus a se spaciis distantia et secundum numerum fistularum sit numerus eorundem foraminum. Sub qua tabula est alia opposita, maxime fistule, non ut ipsam obturet, sed ut ventum dividat. Per ora etiam capse ante et retro super ipsam tabulam ponuntur lingue tenues, plane, subtiles et recte, quarum foramina cum omnibus foraminibus tabule convenient tanta concordia, ut videantur una vel equales.

Post obturatis ipsis foraminibus, ut aperiri possint, liquefacto plumbo super tabulam et linguas capsam replebitur. Denuo extracte lingue in suis foraminibus erunt mobiles et cursoriae. Item.

Post hoc ordinantur fistulae ita, ut a dextra modulantis in sinistram paulatim majores prodeant. Super unamquamque vero linguam numquam nisi simple et duple fistule possunt constitui, quia his est una vox, acuta et gravis et ex his quot placuerit, scilicet aut V, aut X, aut quotlibet. Nam in his mensuris, quas non (nos?) facimus, sunt lingue XV. Deinceps instrumenta reliqua fiunt: id est in quodam ligno ante capsam firmo fiunt secundum numerum linguarum ex cornu semicirculi lamina lignae in summo ferrate ferro, q (quod) hereat medietati virgule ferreae herenti capitibus semicircularum et linguarum, ut a tergo depressa lamina tota lingua usque ad herentem virgam ferream recondatur laxa lamina lignea usque ad medietatem primi foraminis extrahatur. Summopere tamen cavendum est, ne in juncturis capse aliqua rima remaneat, per quam ventus exeat. In laminis vero ligneis scribantur alphabeti littere dupliciter ita: A. B. C. D. E. F. G. A. B. C. D. E. F. G. H. ut citius modulator possit scire,

quam linguam debeat tangere. Nam he ipse fistule possunt esse hydraulie, si supposito vase pleno aqua ventus aquam hauriat, quam cum sono per fistulas refundat. Item.

Mensuram et ordinem instrumenti organici qui scire voluerit, necesse est, ut inprimis VIII^{to} fistulas ante oculos unius longitudinis et grossitudinis (ponat). Sic tamen, ut in summitatem grossiores, in inferiori parte graciliores semper sint. Tunc accipiens primam quam longam et quam brevem illam faciat, sue sit potestati, sed pro secunda primam in novem partes dividat fistulam, et det secunde octo partes. Item secundam fistulam dividat in novem et det tertie octo partes. Pro quarta accipiat primam, dividens illam in quatuor partes, et det tres partes illius quarte fistule. Iterum divide quartam fistulam in novem partes et det quinte octo. Quintam partire in novem et dabis sexte octavam partem. Pro septima accipiat quartam fistulam dividatque in quatuor partes, det septime tres partes. Accipe septimam fistulam, divide in novem et accipiat octava octo partes. Octava peracta illo ordine, quo de prima ad octavam venit, de octava iterum perveniat ad quintam decimam, que est octave octava; de quinta decima similiter illa ipsa regula ad vicesimam primam, que est octava quinte decime. Mensura isto modo finita, ordinandum est ita, ut inter duas majores fistulas una minor ponatur, que illarum octava sit, ut in tres fistulas una consonantia sit, que diapason vocatur: id est due inferius, una iterum alterius, sicut supra docuimus per mensuram. Deficientibus itaque minoribus fistulis, sicut in praesenti loco decimo faciunt, qui C litteram notantur, veniat ad prioris C mensuram et majoris illius mensura unam fistulam loco vacuo reddat. Sic de omnibus locis, ubi deficiunt, respiciat litteram sibi notam et sicut per istud C monstravimus, vacua loca emendet.

Item de fistulis.

Si fistule aequalis grossitudinis fuerint, et major minorem in sua longitudine bis habuerit, et insuper concavitatis ejus diametrum diapason, consonantiam ad se invicem resonabunt. Si fistula major minoris longitudinem quater in se habeat, et insuper diametri, quod in cavo est, ter mensuram contineat, bis diapason consonantiam resonabunt. Si fistula major minorem in se totam habeat et insuper longitudinis ejus tertiam partem, nec non et tertiam diametri quod in cavo est, diatesseron resonabunt. Si fistula major minorem in se tota habeat, et insuper longitudinis ejus

medietatem simul cum medietate diametri quod in cavo est diapente resonabunt. Si fistula major habeat in se totam fistulam minorem et insuper longitudinis ejus octavam partem tonum resonabunt. Si fistula major fistulam in se minorem habeat totam et insuper longitudinis ejus partem sextam decimam hec consonantia semitonium erit.

Uebertragung des Vorstehenden.

Wie man die Orgelpfeifen verfertigen soll. Man schlägt ganz reines Kupfer, dehnt es aus bis es recht dünn geworden und rundet es auf einem Eisen, welches man um eine gleichmäßige Weite von allen Pfeifen zu erlangen hierzu bereitet hat, das in seiner Länge beiläufig vier Schuhe misst, und die Form eines wohlgerundeten Cylinders besitzt; nur laufe dasselbe von der einen Seite um ungefähr eine Palme*) weit allmählig spitzig aus, so dass die Höhlung aller Pfeifen in der oberen Oeffnung ein Taubenei, in der unteren aber ein Lerchenei in sich aufnehmen kann. An jener Stelle aber, wo die gleiche Dicke beginnt, wird die Pfeife in die Quere eingeschnitten**) und geöffnet und zugleich (der Pfeifenkern***) aus Kupfer in der Form eines Halbzirkels von Innen befestigt. Zu dieser Stelle†) muss man die Pfeife von beiden Seiten††) zudrücken, damit auf diese Weise ein Ton gebildet werden könne. Hierauf nimmt man mit einem Zirkel das Mafs der ganzen Pfeife von jenem Punkte aus, wo man sie aufsetzt, bis zur Stelle die wir die obere Oeffnung nannten, damit man erkennen kann, um wieviel eine jede Pfeife gröfser oder kleiner sein soll, als eine andere. Weil das diatonische Tongeschlecht es ist, in welchem sich vorzugsweise die modernen Gesänge bewegen, so werden die Pfeifen folgenderweise abgemessen.

Die Erste, welche die Kleinste und darum auch die Höchste

*) Unter „Palme“ wird die Breite einer Hand verstanden.

**) In der Orgelbausprache der „Aufschnitt.“

***) Im Original erscheint dieses Wort ausgelassen. Offenbar ist hier nichts anders gemeint, als das Metallplättchen, das die Form eines Halbkreises hat, auf den Pfeifenfufs in horizontaler Lage festgelötet wird, mit dem Unterlabium die Lichtspalte bildet und gemeiniglich Kern genannt wird.

†) Das heifst: gegen die Sehne des Pfeifenkerns.

††) Nämlich das Ober- und Unterlabium.

von Allen ist, theile man in acht Theile, und um den achten Theil der Ersten sei die zweite Pfeife größer als die Erste, so dass sie von einander um einen Ton abstehen. In gleicher Weise sei um den achten Theil der Zweiten die Dritte größer als die Zweite, und zwischen ihnen ein Ton. Mache sodann, dass die Vierte um den dritten Theil der Ersten größer als die Erste sei, so dass sie von der Ersten um eine Quart und von der Dritten um einen Halbton abstehe. Die Fünfte sei gleichfalls um die Hälfte der Ersten größer als die Erste, und bilde zu derselben die reine Quint, zur Vierten aber einen Ton. Um den achten Theil der Fünften sei auch die Sechste größer als die Fünfte, und zwischen ihnen ein Ton. Ebenso sei um den dritten Theil der Vierten die Siebente größer als die Vierte, so dass sie zu derselben abermals eine Quart, zur Sechsten aber einen Halbton bilde. Die Achte enthalte das doppelte Maß der Ersten, und stehe von ihr um die reine Octave ab, welche immer aus der Quart und Quint zusammengesetzt wird. Hierauf wiederhole man das gleiche Verfahren, damit, wie aus der Mensur der zweiten Pfeife hervorgeht, die Reihenfolge aus der Octave nach besagter Ordnung bestimmt werde. Mit den sieben Tönen der genannten Octave wirst du auf- und abwärts steigend jeglichen Gesang ausführen können, allerdings erst nach längerer Uebung. Die Tondistanzen sind wohl ins Auge zu fassen, damit du dich nicht in Töne verirrest, die du ihrer Ausdehnung wegen zu tiefen machst, und selbe nach begonnener Melodie wieder erhöhst. *) Auch soll der ersten Reihenfolge der Pfeifen die zweite entsprechen. Bei hydraulischen Pfeifen ist übrigens im Vergleich zu diesen die Arbeit schwierig und dabei nicht viel angenehmer zur Unterhaltung als bei diesen.

Die Windlade, auf welche die Pfeifen gestellt werden sollen, muss die Quadratform haben, entweder von der einen Seite länger, oder dann vierwinklicht; die einzelnen Canzellen **) im Uebrigen von tieferer Höhlung, damit der zertheilte Wind sich gleichmäßig allen Löchern mittheile. Inmitten dieser Windlade wird die größte Pfeife eingelassen, die von vier Seiten her beide

*) Diese Stelle gehört, wie noch mehrere andere, zu den Unverständlichen.

**) Wie unter „Capsa“ die Windlade, so ist unter „Receptaculum“ offenbar eine Canzelle zu verstehen.

Blasbälge aufnehme. Bevor aber die Bälge mit der vorgenannten Pfeife verbunden werden durchbohrt man sie mit einem zweizackigen Instrument und nimmt sie auf. [Der nachfolgende Satz ist corrupt und durchaus unverständlich.]

Alsdann werde ein dünnes, glattes, feines und gerades Brett hergerichtet, das über die Windlade gestellt werden soll. Man theile der Reihe nach in geraden Linien die Löcher ein, die in gleichen Zwischenräumen von einander abstehen, und nach der Anzahl der Pfeifen sei auch die Zahl der Löcher bestimmt. Unter diesem Brett befinde sich ein anderes, das der größten Pfeife gegenüber steht, nicht damit es dieselbe verschliesse, sondern damit es den Wind zertheile. Durch die Oeffnungen der Windlade, vor- und rückwärts über dem Brette selber, werden auch dünne, flache, feine und gerade Ventile*) angebracht, deren Löcher mit allen Löchern des Brettes in solchem Grade übereinstimmen, dass sie als die nämlichen und gleichen erscheinen.

Nachdem die Löcher selber verschlossen, so mache man sodann, dass sie geöffnet werden können und man giesse flüssiges Blei über dem Brette und den Ventilen auf die Lade. Endlich sollen die Ventile herausgezogen werden und in ihren Löchern beweglich hin- und herlaufen.

Auf dieses werden die Pfeifen geordnet, so dass von der Rechten des Spielenden gegen die Linke hin allmähig die größeren erscheinen. Ueber jedem Ventil können aber die Pfeifen nicht mehr als einfach und doppelt aufgestellt werden, indem denselben der nämliche hohe und tiefe Ton zukommt. Von Diesen aber soviele, als nur belieben, nämlich fünf oder zehn, oder wieviele immer; denn nach dem Umfange, wie wir sie herstellen, gibt es fünfzehn Ventile. Darnach verfertige man die übrige Mechanik; man stelle nämlich an einem gewissen vor der Windlade befestigten Holze nach der Anzahl der Ventile von der Seite des

*) „Lingua“, hier mit Ventil übersetzt, heisst eigentlich „Zunge.“ Zungen (linguae) wurden von einigen auch die „Stöfser“ bei kleinen Orgeln und Clavieren genannt. So sind nach SCHILLING'S Universallexikon (VI. pag. 516) die „Stöfser“ in kleinen Positiven, welche keine Abstrakten und Windsäckchen haben, jene kleinen Pflöckchen unter dem vordern Theile der Tasten, durch welche beim Niederdrucke dieser die Canzellen-Ventile in der Windlade sich öffnen. Bei obiger noch primitiver Einrichtung sind unter „linguae“ wohl diese Ventile selber verstanden.

Halbkreises hölzerne Plättchen*) her, zu oberst mit Eisen beschlagen, welches mittelst Eisendraht mit dem obersten Theil der Haken und Ventile zusammenhängt, so dass wenn man rückwärts das Plättchen niederdrückt, das ganze Ventil bis zum zusammenhängenden Eisendraht verdeckt wird, und man ziehe das schlaff gewordene Plättchen von Holz bis zur Mitte des ersten Loches heraus.**) Insbesondere aber muss man sich hüten, dass in den Fugen der Windlade nicht etwa ein Riss zurückbleibe, durch welchen der Wind herausströmt. Auf den hölzernen Plättchen aber soll man die Buchstaben des Alphabets doppelt also niederschreiben: A. B. C. D. E. F. G. A. B. C. D. E. F. G. H., damit der Orgelspieler desto schneller wisse, welche Taste er zu berühren habe. Diese Pfeifen können auch hydraulische sein, wenn man ein mit Wasser gefülltes Gefäß unterstellt, und der Wind Wasser schöpft, welches er mit dem Tone durch die Pfeifen ergießt.

Wer die Mensur und den Bau eines Orgelinstrumentes zu wissen wünscht, dem ist es vor Allem nothwendig, dass er acht Pfeifen von gleicher Länge und Dicke vor Augen habe, so jedoch, dass sich zu oberst immer die Größeren und zu unterst die Kleinern befinden. Dann nehme man die erste Pfeife zur Hand und mache sie so lang und so kurz, als man will. Allein für die Zweite theile man die erste Pfeife in neun Theile und gebe der zweiten acht Theile. Ebenso theile man die zweite Pfeife in neun und gebe der Dritten acht Theile. Für die Vierte ergreife man die Erste, theile sie in vier Theile, und gebe drei davon der vierten Pfeife. Wiederum theile man die vierte Pfeife in neun Theile und gebe der Fünften acht. Die Fünfte zertheile in neun und gib der Sechsten acht Theile. Für die Siebente nehme man die vierte Pfeife, theile sie in vier Theile und gebe der Siebenten drei Theile. Nimm die siebente Pfeife, theile sie in neun und gib acht Theile der Achten. Ist die Achte vollendet, so wird man auf die nämliche Weise, wie man

*) Unter diesen „laminis ligneis“ sind wohl, wie aus dem Nachfolgenden hervorgeht, die hölzernen Tasten zu verstehen. Dass selbe mit den Buchstaben des Alphabets bezeichnet werden mussten, ist begreiflich, da noch keine Obertasten vorkamen.

**) Ist äußerst dunkel.

von der Ersten zur Achten gelangte, von Dieser zur Fünfzehnten kommen, welches die Octave von der Achten ist. Von der Fünfzehnten gilt die gleiche und nämliche Regel zur Einundzwanzigsten, welche die Octave der Fünfzehnten ist. Hat man die Mensur auf solche Weise vollendet, so muss man sorgen, dass zwischen zwei grössere Pfeifen eine kleinere gestellt werde, welches die Octave von denselben sei, damit bei drei Pfeifen eine Consonanz stattfinde, die man Diapason (die Octave) nennt, nämlich zwei tiefere und eine höhere, wie wir es oben von der Mensur gelehrt haben. Wenn daher die kleinen Pfeifen ausgehen, wie das hier bei der zehnten Stelle, die mit dem Buchstaben C. bezeichnet ist, geschieht, so kehre man zur Mensur des vorigen C. zurück und gebe der leer gewordenen Stelle eine Pfeife von jener grösseren Mensur. So sehe man überall, wo dieselben ausgehen, auf den wohlbekannten Buchstaben und fülle, wie wir es bei jenem C. gezeigt haben, die Lücken aus.

Abermal von den Orgelpfeifen. *) Wenn die Pfeifen von gleicher Dicke sind und die Grössere die Kleinere in ihrer Länge zweimal in sich enthält und ebenso den Durchmesser ihrer Höhlung, so werden sie zu einander die reine Octave ertönen. Ebenso wenn die grössere Pfeife die Länge der kleineren viermal enthält und dazu den Durchmesser der Höhlung dreimal, so werden sie von einander um zwei Octaven abstehen. Ferner, wenn die grössere Pfeife die kleinere ganz in sich enthält und dazu den dritten Theil ihrer Länge und den dritten des Durchmessers ihrer Höhlung, so werden sie in der Consonanz der Quart ertönen. Ebenso wenn die grössere Pfeife die kleinere ganz in sich enthält und dazu die Hälfte ihrer Länge mit der Hälfte des Durchmessers ihrer Höhlung, so werden sie um die reine Quint von einander abstehen. Wenn ferner die grössere Pfeife die kleinere ganz in sich enthält und dazu den achten Theil ihrer Länge, so werden sie um einen Ton sich unterscheiden. Endlich, wenn die grössere Pfeife die kleinere ganz in sich enthält und dazu den sechzehnten Theil ihrer Länge, so wird sie das Semitonium ertönen lassen.

*) Dieser Passus bis zum Schlusse ist auch in der Einsiedlerhandschrift 319 saec. X enthalten, wie auch in Gerbert's „Scriptores“, wo er Hucbald zugeheilt ist.

Nachdem wir hier dem Leser gewissermaßen das Bild einer kleinen Orgel aus einer Zeitperiode vorgestellt, in welcher die Orgelbaukunst im Vergleiche zur Gegenwart sich augenscheinlich noch auf einer niedrigen Stufe befand, so möge auch noch ein anderes altes Dokument folgen, in welchem das Orgelspiel selber, so wie es auf einem so eben geschilderten Werke mochte stattgefunden haben, besprochen wird. So kurz das Gedicht, welchem man füglich den Titel: „Das Lob des Orgelspiels“ beigeben dürfte, erscheinen mag, so muss dasselbe doch schon aus dem Grunde die Neugierde jedes sich für dieses Fach Interessierenden beanspruchen, weil es einen Gegenstand behandelt, über welchen uns die Vergangenheit nur höchst Fragmentarisches aufbewahrt hat.

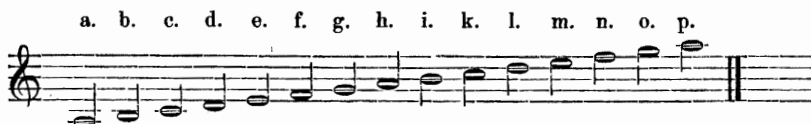
Die Benedictinerabtei Engelberg in Unterwalden besitzt einen Codex des zwölften Jahrhunderts I^{4/23}, ein Directorium Cantus, welcher auf seiner ersten Seite einen Gesang enthält, der nicht nur das Lob des Orgelspiels, sondern auch theilweise die Forderungen behandelt, die man damals an einen Organisten stellte. Wir lassen zuerst den Text vollständig [mit Ausnahme weniger durch den mehrhundertjährigen Gebrauch unlesbar gewordener Worte] sammt beigefügter Uebersetzung folgen:

Audi chorum organicum,	Horch, man spielt den Orgelchor,
Instrumentum musicum	Dieses Musikinstrument
Modernorum artificum,	Der modernen Künstlerwelt, —
Documentum mellicum	Ein honigsüßes Document! —
Ludentem canere	Horch, wie er spielt
Laudabiliter,	Und löblich singt;
Docentem ludere	Im Spiele liebvoll
Amabiliter,	Unterweist!
Docens breviter	Er lehrt in Kürze,
Subtiliter, dulciter, habiliter.	Subtil, mit Lieblichkeit und Kraft.
Scio, persuadeo, hoc amplectere;	Ich versteh's und mahne es zu ergreifen,
Iubeo, commoneo hoc attendere,	Ich ford're auf, und bitte dies zu achten
Menti figere:	Und dem Gedächtniss einzuprä- gen:
Musicae milites, te abilites,	Uebe die Musik, sie sei dir geläufig,

Usum exercites, artem visites,	Lerne den „Usus“, befeifse der Kunst dich,
Docilem pectore te praebeas,	Zeig' dich gelehrig im Geiste,
Agilem corpore te exhibeas;	Und erweis' dich gelenkig im Körper;
Follibus praevideas	Mit Bälgen wollst du dich ver- seh'n,
Bene flantes habeas	Lass sie mit vollem Wind dir weh'n;
Ista non praetereas.	Sollst Dieses ja nicht übergeh'n. —
Hiis praehabitis	Hast du so vorgesorgt,
Cantum perface doctis digitis,	Führ dann das Stück aus mit ge- läufigen Fingern,
Sonum musicae neumis placitis.	Die Töne der Musik in lieblichen Weisen.
Gravis sonus succinat,	Es schalle der Ton in der Tiefe,
Cui sonorus buccinat,	Er walle sonor in die Weite,
Choro chorus accinat	Dem Chore antworte der Chor
Diaphonico modo	In diaphonischer Weise
Et organico.	Und in organischer.
Nunc l(evando) moveas,	Steig' bald in die Höhe hinauf,
Nunc ad graves redeas	Kehr' bald zu den Tiefen zurück
Salto lirico;	Mit lyrischem Sprunge;
Nunc per voces medias	Bald lasse die mittler'n Klänge
Pervolando facias	In schnellem Fluge ertönen
Salto nobili	In edler Behändigkeit —
Manu mobili	Mit geläufiger Hand,
Delectabili	Auf ergötzliche Weise
Laudabili.	Ganz löblich.
Tali júbilo	Durch solchen Jubelklang,
Mellis aemulo	Süß wie der Honigseim,
Placens populo,	Gefällst du dem Volke,
Qui miratur	Welches erstaunt
Et laetatur	Und sich erfreut,
Dum cantatur	Wenn man so singt
Et laudatur	Zum Lob und Preiß
Deo sedulo (sic),	Des höchsten Herrn,
Qui regnat per saecula.	Der herrscht in Ewigkeit.

Zu den Eigenschaften, welche ein guter Organist im XII. Jahrhundert hiernach besitzen musste, gehörte die Kenntniss der Neumenschrift und des traditionellen Kirchengesanges, was in dem Ausdruck „usum exercites“ gefordert wird;*) ihm sollte die nöthige Uebung in der eigentlichen Musikunst nicht fehlen, „musicae milites, artem visites“; um sein Instrument gehörig zu bemeistern, sollte er der Windkraft seiner Bälge die gehörige Aufmerksamkeit schenken, „folles bene flantes habeas“, er musste Gelenkigkeit des Körpers sowie entsprechende Fingerfertigkeit besitzen, „agilem corpore, doctis digitis . . manu mobili“; endlich sollte er auch im mehrstimmigen Tonsatze bewandert sein, und daher die Regeln der Diaphonie und des Organum's inne haben „diaphonico modo et organico“.

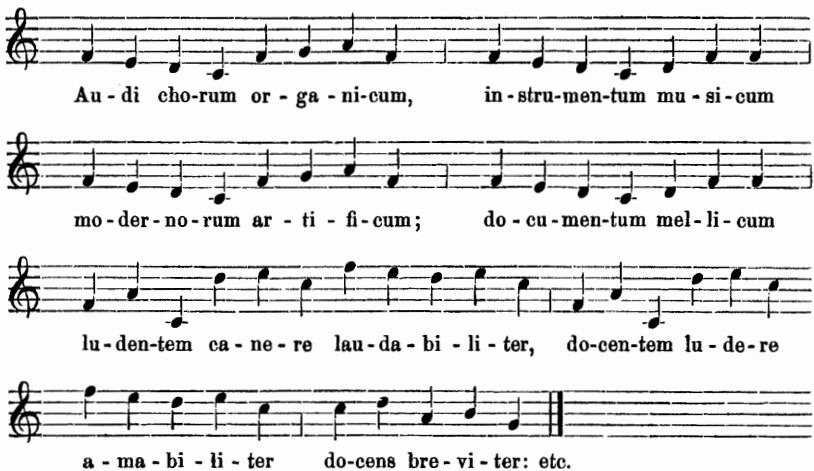
Wenn der unbekannte Autor dieses Gedichtes die Orgel ein Instrument der modernen Künstler [modernorum artificum] nennt, so scheint daraus hervorzugehen, dass es in einer Zeit entstanden, wo ein bedeutender Fortschritt entweder im Orgelspiel oder dann im Orgelbau stattgefunden hat. Der Umstand, dass die Anwendung des mehrstimmigen Spieles, nämlich der Diaphonie und des Organums erwähnt wird, deutet eher auf das Erstere hin. Sei dem aber wie ihm wolle, so erweist sich dieser Gesang noch aus einem andern Grunde als merkwürdig, denn nebst dem derselbe vollständig mit den alten Neumen (die hier aber nur aus Virgulen bestehen) bezeichnet ist, so sind die sieben ersten Verse desselben zugleich mit jener höchst seltenen Buchstabentonschrift versehen, wie sie das berühmte Antiphonar von Montpellier (IX. Jahrhundert) darbietet — einer Tonbezeichnung, die aus den fünfzehn ersten Buchstaben des Alphabets besteht, und sich von der Benennung der Orgeltöne im vorigen Tractate des Berner-codex wenigstens in der obern Octave unterscheidet. Das Schema dieser Tonschrift gestaltet sich folgenderweise:



*) Nach EKKHARD IV. von St. Gallen, HUGO von Reutlingen und andern alten Schriftstellern ist der Gesang nach dem „usus“ kein anderer als derjenige nach der Neumenschrift.

In der Handschrift selber fanden die Buchstaben nachfolgende Anwendung:

f e d c f g h f f e d c d f f
 Audi chorum organicum Instrumentum musicum
 f e d c f g h f f e d c d f f
 Modernorum artificum documentum mellicum
 f h c l m h n m l m k f h c l m h
 Ludentem canere Laudabiliter Docentem ludere
 n m l m k k l h i g
 Amabiliter Docens breviter etc. *)



Au - di cho - rum or - ga - ni - cum, in - stru - men - tum mu - si - cum
 mo - der - no - rum ar - ti - fi - cum; do - cu - men - tum mel - li - cum
 lu - den - tem ca - ne - re lau - da - bi - li - ter, do - cen - tem lu - de - re
 a - ma - bi - li - ter do - cens bre - vi - ter: etc.

Wir glauben, unsere Vermuthung sei durchaus begründet, wenn wir dafürhalten, dass die in diesem Stücke zur Tonbezeichnung verwendeten Buchstaben jene Tonschrift gewesen sei, die eigens für den Organisten bestimmt war, während die Sänger sich an die Neumenzeichen zu halten hatten. Der gleiche Codex enthält nämlich außer diesem halbweltlichen Stücke lauter Kirchengesänge, die alle mit den alten Neumen notirt sind. Die

*) Leider endet in der Handschrift mit dieser Stelle die Buchstabenbezeichnung. Ob der Organist bei „ludentem canere“ wirklich „pervolando saltu nobili“ — einen Nonensprung gemacht, oder ob der Schreiber in fehlerhafter Weise statt eines k ein c hingesetzt habe, wissen wir nicht, und hielten uns darum gewissenhaft an die Angabe des Codex.

Anzahl derjenigen unter ihnen, die man zugleich zur genauen Bestimmung der Töne mit den ebengenannten Buchstaben versah, ist sehr gering. Es sind dieses gerade jene Gesänge, die von jeher beim katholischen Chorgesange für die feierlichsten galten, nämlich die Cantica des Evangeliums „Benedictus dominus“ für die Laudes und das „Magnificat“ für die Vesper bestimmt, zu denen wirklich schon seit undenklichen Zeiten eine Orgelbegleitung an festlichen Tagen in Uebung war. So bietet uns dieser Codex das Magnificat im zweiten alten Kirchentone mit folgender Bezeichnung:

c d cf fg f f f fe c ed

/ / d / d / / / n / d /

Magnificat anima mea dominum;

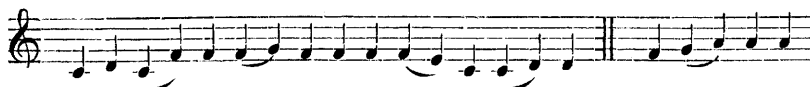
und das „Benedictus dominus“ im ersten Kirchenton also:

f gh hk h hg gf gh g

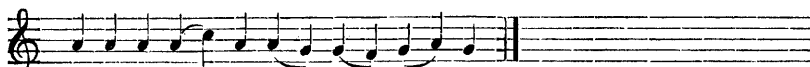
/ d / / / / / d / n n d /

Benedictus dominus deus *) plebis sue.

Beides in neuer Notation ausgeführt lautet demnach:



Magni - fi - cat a - ni - ma me - a do - mi - num. Be - ne - dictus



do - minus de - us ple - bis su - e.

Unsere Ansicht, dass in dieser Buchstabentonschrift gewissermaßen die älteste Orgeltabulatur [allerdings von höchst einfacher Gattung] zu finden sei, scheint auch das sogenannte Antiphonar von Montpellier zu bestätigen. Da nämlich dieser Codex bei weitem nicht alle Antiphonen oder Responsorien enthält, und

*) Hier sind die Worte „Israel, quia visitavit et fecit redemptionem“, welche die Mediation der Psalmodie enthalten, beflissentlich ausgelassen, weil die darauf bezügliche Melodie an einer andern Stelle des Codex behandelt wird. Man beachte, dass bei jenen Silben, die keinen Buchstaben über sich tragen, was in diesen zwei Beispielen siebenmal der Fall ist, der nächst Vorangegangene seine Geltung habe.

ebensowenig die von der Kirche vorgeschriebene Aufeinanderfolge nach dem Jahrescyclus beobachtet, so konnte derselbe unmöglich ein für den Kirchengebrauch der Sänger bestimmtes Gesangbuch gewesen sein. Jenes Buch war weder Antiphonar noch Graduale, sondern ein Tonarius, in welchem die Gesangstücke nach der Ordnung der alten Tonarten aufeinander folgen. Die Buchstaben, womit auch dort die Neumen überschrieben sind, waren daher augenscheinlich für die Instrumentalbegleitung, sei es für die Orgel oder für die Cythara,*) derer man sich bei der Einübung der Gesänge, oder auch bei ihrer Production in der Kirche bediente, bestimmt.

Dass aber der oben besprochene „Lobgesang auf das Orgelspiel“ nicht etwa auf die Anwendung der Cyther etc., sondern ausdrücklich der Orgel hinweise, geht zweifellos aus dem Inhalt des Textes hervor. Wir nehmen darum keinen Anstand, in jenem dem Texte beigegebenen Motive das Fragment eines für die Production auf der Orgel bestimmten Musikstückes zu erkennen, welches zum wenigsten drei Jahrhunderte älter sein mag, als die zweistimmigen 1452 geschriebenen Orgelpiècen CONRAD PAUMANN'S. — Mögen diese Documente über Orgelbau und Orgelspiel dazu dienen, die in mehrfacher Beziehung noch immer dunkle Musikgeschichte des Mittelalters in helleres Licht zu setzen.

*) Schon NOTKER LABEO von St. Gallen († 1022) erwähnt, dass den alten Musikern 15 Buchstaben, deren Namen sie den 15 Saiten beileigten, genügt hätten, und sie wollten, dass die Cythar so manche Saite haben sollte. (NOTKER L. De octo tonis.)

III.

DIE AUSSERLITURGISCHEN LIEDER.

Als im großen Römerstaate der Sieg des Christenthums über das Heidenthum vollendet war, mussten auch die heidnischen Lieder und Gesänge allmählig außer Uebung kommen. Schon im IV. und noch weit zahlreicher in den folgenden Jahrhunderten unserer Zeitrechnung traten christliche Sänger auf, die nicht bloß für den liturgischen Gottesdienst bestimmte Lieder dichteten und sie mit entsprechenden Melodien versahen, sondern auch eine bedeutende Anzahl solcher, die zu geselliger Erbauung bei außerliturgischen Anlässen dienen sollten. Die tiefreligiöse Richtung jener Zeit ist aber auch in diesen Liedern ausgedrückt, da nicht nur nie etwas Frivoles und nur selten etwas rein Weltliches den Gegenstand ihres Inhaltes bildet, sondern vielmehr die meisten von ihnen durch tiefen Ernst und entschieden christlichen Charakter sich auszeichnen. Während die Namen ihrer Autoren in ihrer weitaus größern Mehrzahl der Vergessenheit anheimgefallen, sind uns doch wenigstens Einige, und zwar schon aus dem frühesten Mittelalter aufbewahrt worden. Zu diesen meist religiösen Dichtern gehören HILARIUS, PRUDENTIUS, SEDULIUS, BOETIUS, VENANTIUS, ZMARACDUS, EUGENIUS, JUVENCUS, JULIUS SPERATUS und Andere.

Nachdem einmal in Folge der Zeit die nordischen Völker ihre Wanderungen eingestellt, in den verschiedenen Ländern des alten römischen Reiches sich niedergelassen und zur Annahme des Christenthums sich allmählig bereit erklärt hatten, brachten die christlichen Missionäre und ihre Nachfolger diese südlichen Erzeugnisse der Dicht- und Tonkunst auch zu den Franken, Burgundionen und Alemannen; sie wurden an den von ihnen gegründeten Kulturstätten zu einem neuen Samen, der, mit Eifer gepflegt, bald herrlich gedieh und neue Früchte dieses Kunst-

zweiges hervorbrachte — zuerst freilich in der damaligen Sprache der Gebildeten, der lateinischen Kirchensprache, später aber — vom IX. Jahrhundert an — auch in der alten deutschen Landessprache. So kam es, dass man daselbst lange vor Abschluss des Mittelalters in beiden Idiomen mit einem reichhaltigen Liederschatze für die verschiedenartigsten ausserliturgischen Anlässe und Gelegenheiten versehen war. Mögen die nachfolgenden Beispiele das Vorstehende beweisen.

Lied beim Anzünden des Lichtes. Eine allerdings bedeutungslos scheinende Handlung, und doch wusste sie die fromme Vorzeit mit einem erhebenden Gesange an den Urheber des Lichtes zu begleiten, als dessen Autor der christliche Dichter PRUDENTIUS (gestorben im Jahr 413) genannt ist. Dass das Lied ursprünglich zu ausserkirchlichem Gebrauche diene, zeigt schon der alte Titel: „Versus ad incensum lucernae“, wie ihn der dem IX. Jahrhundert angehörende Codex 455 von Bern darbietet, und dass es wirklich schon im hohen Alterthum gesungen wurde, bezeugen die daselbst beigegebenen Neumen, und jene erklärenden Buchstaben, deren sich der römische Sänger ROMANUS um 790 zu St. Gallen bediente. Das Lied zählt 8 Strophen, von denen die erste hier folgt. (S. Tafel I, Fig. 1.)

Uebertragung: Schöpfer des hellen Licht's,
 O bester Führer du!
 Der du die Zeiten theilst
 Nach dem bestimmten Lauf.
 Schwindet die Sonne uns,
 Bricht schau'rlich' Dunkel ein;
 Spende, o Christus, Licht
 Deiner getreuen Schaar!

Bemerkenswerth muss es erscheinen, dass dieses Lied später — im VIII. und IX. Jahrhundert — von der alten römischen Sängerschule zur liturgischen Feier des Charsamstags verwendet und beim Anzünden der Osterkerze vorgetragen werden musste. Von da an blieb es manchenorts noch lange Zeit in kirchlichem Gebrauche. So bietet es eine Rheinauer-Handschrift (nunmehr der Bibliothek von Zürich einverleibt) aus nachguidonischer Zeit in folgender, in ihren Grundzügen mit der vorerwähnten übereinstimmenden Leseart:

In - ven - tor ru - ti - li, dux bo - ne lu - mi - nis, qui
cer - tis vi - ci - bus tem - po - ra di - vi - dis, mer - so so - le
cha - os in - gru - it hor - ri - dum, lu - men red - de tu - is
Chri - ste, fi - de - li - bus.

Das Lied vom Vaterland. In einer Zeit, wo jede Nation und jedes Land seine duzentfältigen Lieder zur Verherrlichung der heimathlichen Erde besitzt, mag es denjenigen, der bisher von dem jungen Alter dieser Liedergattung überzeugt war, überraschen, einen solchen Stoff schon im grauen Alterthum vom Sänger ZMARACDUS behandelt zu sehen, der in edler Begeisterung die Worte sang: (S. Tafel I, Figur 2.)

Nimm das Plectrum, nach Trochäen
Rühr die Saiten mit der Hand;
Lass ein goldnes Lied ertönen,
Sing vom goldnen Vaterland!
Wo nur Seligkeit des Lebens,
Wo nur ew'ger Ruhm bekannt.

Doch auch ZMARACDUS folgte da der religiösen Richtung seiner Zeitgenossen, indem er in seinem Liede nicht das irdische, sondern das ewige und himmlische Vaterland verherrlicht und dahin sich sehnsuchtsvoll zu versetzen wünscht. Der dem gleichen Codex entnommene Gesang zählt 13 Strophen, und ist bei der ersten derselben mit der Melodie bezeichnet.

Tischlieder. Schon der heilige Cyprian erwähnt in seinen Briefen die christliche Sitte, während der Mahlzeit fromme Psalmen-

gesänge vorzutragen — eine Gewohnheit, welche im Vorbild Christi (Matth. 26, 30) ihre Begründung fand, der selbst bei seinem letzten Ostermahle mit seinen Jüngern einen Lobgesang vortrug. Nach der Ansicht ALLIOLIS waren es die Psalmen 112 und 113 vor, und 115 und 118 nach dem Genusse der Speisen. Von diesem erbaulichen Gebrauche liefs man auch in jener herrlichen Blüthezeit des Christenthums nicht nach, wo die blutigen Verfolgungen ihr Ende erreicht, denn gerade damals verfasste der schon erwähnte PRUDENTIUS zu diesem Zwecke zwei Lieder, jedes 8 Strophen zählend, das eine vor, das andere nach dem Essen vorzutragen. An der wirklichen Ausführung derselben durch Gesang darf um so weniger gezweifelt werden, da beide in obgenannter Berner-Handschrift enthaltenen Gesänge mit der alten Neumennotation und hie und da mit den Buchstaben des Romanus ausgestattet sind. (S. Tafel II, Figur 1.)

Diese Sitte wurde später besonders an hochfeierlichen Tagen beim königlichen Mahle noch fortgesetzt. So scheint das im gleichen Codex einst enthaltene Osterlied, von dem aber leider nur noch die drei letzten Strophen vorhanden [die übrigen sind ausgetilgt] am Osterfeste selber, nachdem der König Karl (wahrscheinlich der Grosse) mit seinem Hofe den hohen Leib des Herrn genossen, bei Anlass des königlichen Festmahles gesungen worden zu sein. Mag auch die Melodie beim Liede fehlen, so glauben wir die noch vorhandenen interessanten Strophen dem Leser nicht vorenthalten zu dürfen. Sie lauten:

Omnes ergo recreati
 Victimis paschalibus
 exultemus sociati
 gaudiis regalibus,
 in quibus sub Christo pollet
 orbis amor Karolus.

Neugestärkt vom Opfermahle
 Dieser hohen Osterzeit,
 Lasst uns All' den Jubel theilen
 Königlicher Fröhlichkeit,
 Welchem in dem Herrn sich weihet,
 Karl, der Schatz der Christenheit.

Omnis aetas atque sexus
 dicat voce consona:
 vive vale rex precelse
 plurima per tempora!
 Christus tibi, quem adoras,
 cuncta prestat prospera.

Alle Alter und Geschlechter
 Stimmt im gleichen Tone ein,
 Singt, leb' hoch erhabner König,
 Mögst dich stets des Wohlseins freu'n,
 Woll' der Herr, den du anbetest,
 Alles dir nach Wunsch verleihn!

Gloria eterno patri
 honor, laus sit filio,
 spiritui procedenti
 virtus[in] imperio,
 trina sit potestas semper
 in uno consilio.

Ehre sei dem ew'gen Vater,
 Lob und Ruhm dem Sohn zugleich,
 Und dem Geist von Beiden kommend
 Gottes Kraft im ew'gen Reich;
 Dreifach in dem einen Rathe
 Bleibt die Macht sich immer gleich.

Von dem ehrwürdigen Gebrauche, die Mahlzeit mit einem erbauenden Gesange zu erhöhen, war man auch noch im XI. Jahrhundert nicht abgekommen. Es geschah im Jahre 1041, dass König Heinrich III., umgeben von den Fürsten des hl. römischen Reichs, das hohe Weihnachtsfest zu Straßburg feierte, wo der priesterliche Sänger Wipo, Hofkaplan dieses Monarchen und dessen Vaters Conrad II., während der königlichen Tafel ein Festlied vortrug, in welchem er den König und alle fürstlichen Theilnehmer am Mahle zu hoher Festfreude auffordert. Die Melodie des Liedes ist leider nicht auf uns gekommen, wohl aber dessen Urtext. Es führt den Titel: Wipo's Lied bei der königlichen Tafel. „Versus Wipponis ad mensam regis.“ —

Später, als unsere vaterländische Sprache auch beim Liede allmählig ihre Anwendung fand, bediente man sich solcher auch als Tischgesänge. Bekannt ist die Thatsache, dass das altherwürdige deutsche „Christ ist erstanden“ noch im Jahre 1419 zur Osterzeit als Tischgesang gebraucht wurde. Selbst in klösterlichen Anstalten scheint man hie und da im spätern Mittelalter sich statt des Tischgebetes eines frommen Liedes vor und nach dem Essen bedient zu haben. Als interessanter Beweis hierfür mag das Tischlied gelten, das uns die Handschrift No. 392 der Stiftsbibliothek von St. Gallen, beiläufig aus dem XIV. Jahrhundert stammend, darbietet, und welches beachtenswerth erscheinen muss nicht sowohl seiner Melodie, als auch des Textes wegen, der summarisch und commentarweise das noch jetzt in religiösen Genossenschaften übliche und kirchlich vorgeschriebene Tischgebet enthält. Nach der Handschrift B. S. der Stadtbibliothek von St. Gallen ist der Mönch von Salzburg der Autor dieses Liedes, indem es dort den Titel führt: „Des Münchs benedicite von Salzburg“. (Vergleiche „Scherer, St. Gallische Handschriften S. 36.) Hier möge es vollständig folgen. (S. „Musik-Anhang“ No. I: „Allmächtiger got, her Jesu“, Lied mit 7 Strophen.)

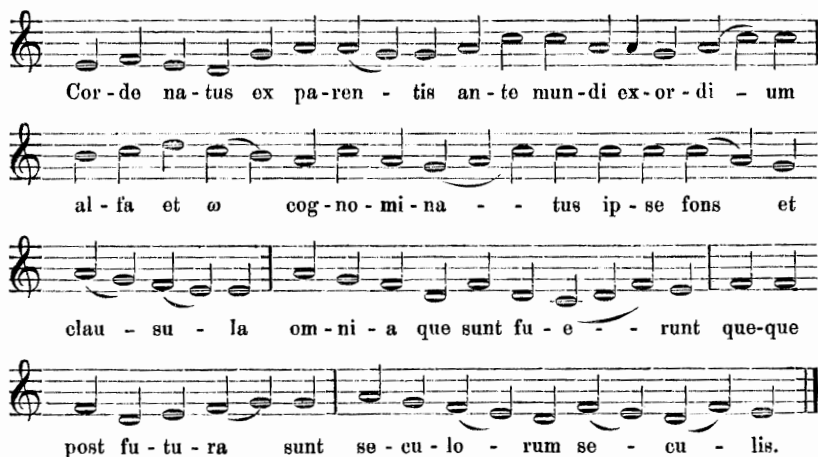
Lied zu jeder Stunde zu singen. Der Verfasser des Liedes ist PRUDENTIUS, und der mehrerwähnte Berner codex gibt ihm den Titel: „Incipit versus omni hora“. Es beginnt:

Da puer plectrum, choreis
ut canam fidelibus
dulce carmen et melodum,
gesta Christi insignia etc.

Wollst o Knab' ein Plectrum bringen,
Will ein Lied den Gläub'gen singen,
Süß, melodisch soll es klingen
Von den Wundern unsers Herrn.

Da die besagte Handschrift von Bern die Melodie des Liedes als bekannt voraussetzt und deswegen beim Texte, wie bei vielen andern Liedern die sie enthält, die Neumen wegließ, so vermöchte man die alte Melodie dieses Gesanges nicht zu bestimmen, würde uns nicht dessen vierte Strophe: Corde natus ex-

parentis etc. darauf führen, denn von dieser Stelle an wurde das Lied auch für kirchlichen Gebrauch und zwar zum Officium der Marienfeste verwendet, wie der Fragmentcodex 367 von Einsiedeln XI.—XII. Jahrhundert es mit Neumen und Linien folgendermassen bietet:



Cor-de na-tus ex pa-ren - tis an-te mun-di ex-or-di - um
 al - fa et ω cog-no-mi-na - - tus ip-se fons et
 clau - su - la om-ni-a que sunt fu - e - - runt que-que
 post fu - tu - ra sunt se - cu - lo - rum se - cu - lis.

Busflieder. Eines der Aeltesten von dieser Gattung, welches den Maurinern zufolge den hl. HILARIUS von Poitiers zum Verfasser hat, wird auch, jedoch ohne Angabe des Autors, im vielgenannten Codex 455 von Bern geboten mit der Ueberschrift: Versus de poenitentia, und gleichfalls mit der alten Notation. Es beginnt seine 23 Strophen im Urtexte wie folgt: (S. Tafel II, Figur 2.)

Ach würdig ist mein unglücklichselig Auge nicht,
 Emporzublicken zu dem hellen Sternenlicht,
 Denn tief darnieder beugt mich meine Sündenlast;
 Heiland verschone!

In die gleiche Reihe ist auch das Lied der Fastenden, „Versus jejunantium“ von PRUDENTIUS zu zählen, das der nämliche Codex also notirt enthält: (S. Tafel III, Figur 1.)

Uebertragung: O Nazarener, Bethlems Licht, des Vaters Wort,
 Den eine reine Jungfrau uns zur Welt gebar,
 O Christus! spende Hilf' zur frommen Fastenzeit,
 Und blick, o Herr, mit Huld auf unsre Feier hin,
 Da wir das Opfer der Enthaltbarkeit dir weihn.

Im Laufe des spätern Mittelalters bediente man sich der Lieder dieser Gattung auch in deutscher Sprache. Die schrecklichen Ereignisse des XIV. Jahrhunderts boten die Veranlassung, dass manche derselben zu allgemeinen Volksgesängen wurden; denn je öfter damals die Menschheit von Hunger, Pest, Krieg und schweren Krankheiten heimgesucht wurde, fand sie sich angetrieben, den Himmel durch strenge Bußwerke und insbesondere durch öffentliche Bittgänge zu versöhnen, bei denen insgemein auch allgemeine Bußlieder ihre Anwendung fanden. Hierüber bietet uns ein anonymes Carthäuser in einer seiner sechs Predigten, die er im Jahre 1481 zu Nürnberg hielt, beachtenswerthe Aufschlüsse. Er sagt da nämlich: „Wenn wir zu Abwendung eines plötzlichen Todes und mancher anderer Unglücksfälle Bittgänge mit Kreuz und Reliquien anstellen, so pflegen wir in jenen Gegenden Polens, wo ich meine Erziehung fand, zu singen:

Nu pit wir den hailigen gaist
 Umb den cristengloben allermeist
 das uns behüte an unser ende,
 So wir hinfar'n uss disem ellende. Kyrieleys. *)

Bekanntlich war dieses Lied, dessen Melodie in den ältesten gedruckten Volksgesangbüchern enthalten ist, schon ein Jahrhundert früher, zur Zeit des berühmten Franziskaners Berthold von Regensburg, ein allgemeines Volkslied, indem er es in einer seiner Predigten dem Volke zu singen anempfahl und in hohem Grade anrühmte. **) Größer war die Zahl derartiger Bußlieder, die das XIV. Jahrhundert hervorrief, wo die Pest, der schwarze Tod genannt, Tausende und aber Tausende dahinraffte. Man erinnere sich da an Lieder und Bußfahrten der Geißler. Aus gleicher Zeit stammt auch das Lied von des Menschen Hingang in die Ewigkeit, in welchem vom Gerichte, vom Tode und von den Reuethränen über das sündige Leben die Rede ist. Eine

*) Quando cum crucibus et reliquijs solemus ire contra mortem subitanam et alia mala multa, tunc solemus canere in partibus Poloniae alumpne mee: Nu pit wir etc. (Cod. Einsidl. 50.)

**) Bruder Berchtold zog als Missionär auch durch das Bisthum Constanx darum sagt die alte Klingenbergerchronik: Anno 1255 do wandlet bruoder Berchtold, der guot selig lantprediger in dem land, und prediget in diesem jar zuo dem ersten mal zuo costenz.

Handschrift des Klosters Engelberg I^{4/25}, die im Jahre 1372 daselbst geschrieben wurde, hat es uns in jener Fracturschrift aufbewahrt, deren Noten die Nägel- und Hufeisenform tragen. Das Lied scheint aber wohl noch älter. Hier stehe es vollständig. (S. „Musik-Anhang“ No. II. mit dem Text: „Wol uf der von, die zit ist hie, der herre der wil rechnung han.“)

Lieder zur Beförderung einer bestimmten Tugend oder Ausrottung eines gewissen Lasters. Ein solches verfasste nach der Berner Handschrift der schon erwähnte ZMARAGDUS zum Lobe der Keuschheit. (S. Tafel III, Figur 2.)

Wenn du nach Tugend dich sehnst und wünschest ehrbar zu leben,
Schätze die Reinigkeit hoch, sowohl an Leib als an Seel'.

Das Lied zählt 13 Distichen und besitzt die Angabe der Melodie durch Neumen, die aber bei den zwei letzten Worten ausgetilgt sind.

Ein anderes, wahrscheinlich dem SEDULIUS († 430) angehörendes Lied ist gegen die „eitle Rede“ gerichtet, und wird in der gleichen Handschrift ebenfalls mit Neumen geboten. Merkwürdig ist der daselbst schon vorkommende — in späterer Zeit so häufig angewandte Refrain. Hier die 6 ersten Strophen: (S. Tafel III, Figur 3.)

Habetote in prospectu, reddituros vos de actu
rationem coram deo qui venturus est e caelo.

Abicite vana lòqui.

Hoc de verbis ociosis idem clamat in scripturis,
ideo rogo cavete leve carmen personare.

Abicite vana lòqui.

Actus vestros immutate et corrigere studete
et dignum deo parate habitaculum in corde.

Abicite vana lòqui.

Ora vestra que factorem confitentur ac devotam
semper sint parate laudem sicut decet conditorem.

Abicite vana lòqui.

Et quid prodest hic letari, si contigerit tristari,
ubi est perennis vita gaudia quoque mansura.

Abicite vana loqui.

Uebertragung: Die ihr Christo euch verschrieben
 Sollt, was er verhiefs, bedenken:
 Dass er euch sich wolle schenken
 Einst im künftgen Himmelreiche.
 Lasset ab von eitler Rede!

Gott wird einst vom Himmel kommen,
 Das müsst ihr euch wohl bemerken,
 Ihm habt ihr von euern Werken
 Strenge Rechenschaft zu geben.
 Lasset ab von eitler Rede!

Wollt' er in den heil'gen Schriften
 Eitle Worte streng verbieten;
 Darum bitt' ich euch zu hüten
 Schlechte Zoten vorzutragen.
 Lasset ab von eitler Rede!

Aendert eu're bösen Werke,
 Trachtet selbe auszumerzen
 Und dem Herrn in eu'ern Herzen
 Würd'ge Wohnung zu bereiten.
 Lasset ab von eitler Rede!

Eu're Zungen, die den Schöpfer
 Als den Höchsten anerkennen,
 Sollen stets ihn lobend nennen,
 Wie's dem Herrn des Alls geziemet.
 Lasset ab von eitler Rede!

Ach! was frommt euch hier der Jubel,
 Wenn ihr's später müsst bereuen,
 Statt euch wonniglich zu freuen
 Ohne Maß und ohne Ende.
 Lasset ab von eitler Rede!

Lieder über Grab und Tod. Vielfältig wurde dieser Gegenstand das ganze Mittelalter hindurch besungen. Man denke nur der vielen Trauerlieder auf den Tod der Kaiser und anderer Großen der Welt. Doch lässt es sich nicht bei Allen

mit Sicherheit angeben, vielmehr bei Manchen mit Grund bezweifeln, ob sie wirklich als Gesänge zur Ausführung kamen, indem die Angabe der Melodie bei denselben eine äusserst seltene Sache ist, und deren Form (ungleiche Strophen) es unwahrscheinlich macht, dass man die Melodie als bekannt vorausgesetzt habe. Lieder, die diesen Stoff behandeln, enthält auch der oft angeführte Berner-Codex, so dasjenige, welches der Dichter **FORTUNAT** († um 600) an den König **CHILPERICH** gerichtet, 27 Distichen zählend, in dem die Wahrheit hervorgehoben, dass der Tod allen Menschen bevorstehe. Es beginnt mit den Worten: „*Aspera conditio*“. Ein anderes verfasste Bischof **EUGEN** von Toledo (VII. Jahrhundert) und zwar mit Angabe der hierzu gehörenden Melodie. In der That bezeugt der hl. **ILDEPHONS**, Eugen's Nachfolger im bischöflichen Amte zu Toledo in seiner Lobschrift auf den Letztern, dass sich derselbe bei seinem rühmlichen Eifer für die Pflege der Wissenschaften auch in der Kenntniss der Melodien ausgezeichnet, und die durch eingeschlichene Missbräuche verunstalteten Gesänge wieder verbessert habe. *) Bemerkenswerth an seinem Liede ist, dass dessen Text ohne Wiederholung der Melodie bis zum Schlusse durchkomponiert erscheint.

Ein drittes an den Tod erinnerndes Lied, das die nämliche Handschrift auch mit den Neumen bietet, wahrscheinlich von **PRUDENTIUS**, wurde bei Leichenbegängnissen angewendet. Es führt den Titel: *Versus circa exequias defuncti*.

Von weniger ernster Natur als die vorige Gattung erscheint das Lied „vom Habicht und Pfau“ im Codex von Bern 455 von unbekanntem Autor. Es führt den Titel: (S. Taf. IV, Fig. 1.)

Noch interessanter dürfte der elegische Gesang des **JULIUS SPERATUS** an die Nachtigall sein, wie ihn der Codex 36 von Bern aus dem X. Jahrhundert mit der alten Tonbezeichnung uns aufbewahrt hat. Möge er mitsammt dem Versuche einer Uebersetzung ins Deutsche hier vollständig folgen. (S. Tafel IV, Fig. 2.)

*) *Eugenius studiorum bonorum vim prosequens, cantus pessimis usibus vitiatos melodiae cognitione correxit. (S. Ildephonsus in elogio Eugenii.)*

An die Nachtigall.

Elegie des JULIUS SPERATUS.

„Bin die Gefährtin der Nacht, eine Freundin des süßen Gesanges,
Werde von Beiden darum nun Philomele genannt.“

Schlaflos singt Philomele ihr Lied durch die nächtlichen Stunden,

Wieget zum Schlummer uns ein, während sie Wachen sich lehrt.
Nachtigall sage, warum besiegst du den Schlaf mit Gesängen?

„Dass keine feindliche Macht mir meine Eier verderb’.“
Künde uns an, vermagst du die Pest durch dein Lied zu ver-
treiben?

„Kann, oder kann ich das nicht, — mir nun das Wachen beliebt.“
O Philomele es reizt deine Stimme zu lauten Gesängen,

Darum besingt dein Lob jetzo mein ländliches Lied.
Säng’rin der Nacht, dein Sang übertrifft die Zither an Wohllaut,
Und durch bezaubernden Klang siegt dein entzückender Schlag.

O Philomele dein Sang vertreibt die düsteren Sorgen,
Richtet durch schmelzenden Reiz traurende Herzen empor;
Wohnst auf blumiger Flur und erfreust dich am schattigen Strauche,
Pfliegst deine zahlreiche Brut auf dem belaubeten Baum’.

Horch! deinen Zaubergesang wiederhallen die buschigen Haine,
Selber der schattige Wald tönt mit den Blättern darein.
Wahrlich bekenn’ ich, es steht dir der Schwan und die Hetzel
und Schwalbe,

Ja auch der Papagei selbst steht im Gesange dir nach.
Wohl kein Gefiederter wird jemals deine Klänge erreichen,
Aus deinem Murrelgetön quillt uns der süsseste Meth.
Sprich denn sofort mit wirbelnder Zung’ deine zitternden Laute,
Und mit der Kehle so süß sing’ uns dein schmelzendes Lied;
Spende dem lauschenden Ohre die Nahrung lieblicher Töne!
Bitte dich, schweige doch nicht, bitte dich, schweige doch nicht!

Dir o Erlöser gebührt Lob, Preis und göttliche Ehre,
Der du dem gläubigen Volk mild solche Wonne gewährst. —
Nun denn benütze das Buch noch lang in den künftigen Zeiten
Frommer und weisester Mann, den ich so innig verehr!
Sei der Allmächtige dir in ewiger Zukunft gewogen
Reih’ er der englischen Schaar ob den Gestirnen dich an!

Ueber die Zeit und Persönlichkeit des JULIUS SPERATUS sind gar keine Nachrichten auf uns gekommen. Die Bibliotheken von Zürich, St. Gallen und Bern besitzen in Handschriften obiges Lied „de Philomela“ und zwar letztere im Cod. 36. saec. X mit den alten Neumen bezeichnet, woraus mit Sicherheit anzunehmen, dass es für den Gesang bestimmt war. Lässt sich auch beim Mangel an jeder Tradition die alte Melodie nicht mehr mit Sicherheit herstellen, so lässt sich doch aus der beigelegten Neumenschrift unschwer die musikalisch-rhythmische Leichtigkeit erkennen, in welcher sich die Melodie bewegte. In Rücksicht auf diese rhythmische Bewegung mag das Lied beiläufig so gelautet haben:



Dass dieses Lied und dessen Autor in eine frühere Epoche zu setzen ist, geht aus dessen Verbreitung in Allemannien und Burgund schon im X. Jahrhundert und besonders aus dem Umstande hervor, dass dasselbe vom Benedictiner PAULUS ALVARUS, der im IX. Jahrhundert zu Cordova lebte, in zwei Gedichten an die Nachtigall nachgeahmt wurde. Wahrscheinlich hatte SPERATUS noch andere von seinen Arbeiten mit diesem Liede an die Nachtigall in einen Band vereinigt, und denselben irgend einem angesehenen Gönner geschenkt; darauf scheinen wenigstens die drei letzten Distichen des Liedes, die bisher noch nicht ediert und ebenfalls mit der alten Tonschrift versehen sind, hinzudeuten.

Lieder der Studierenden. Wenn auch Manche der vorangehenden Lieder von der studierenden Jugend mochten gesungen worden sein, so sind doch diejenigen des BOERIUS († um 500) insbesondere in diese Klasse einzureihen, da dessen Werke das ganze Mittelalter hindurch vorzugsweise als Schulbücher jener Jünglinge dienten, die sich den Wissenschaften weihen. Wirklich wurden, wie der Berner-Codex 455 es beweist, mehrere Gedichte aus seinem Werke „de consolatione Philosophiae“ als Lie-

der gebraucht, indem sie gleichfalls mit der alten Notation versehen sind. So die folgenden: 1) *Heu quam praecipiti mersa profundo.* 2) *O stelliferi conditor orbis.* 3) *Qui se volet esse potentem.* 4) *Omne hominum genus* — welches durchkomponiert erscheint, und endlich 5) *Nubibus atris.*

Im späteren Mittelalter, wo die lateinische Sprache nur noch in den Schulen gesprochen wurde, bot man den nach der Wissenschaft strebenden Jünglingen auch solche Lieder moralischen Inhalts, die in ihrer metrischen Form und in Melodie sich ganz den Weisen der Minnesänger, in deren Blüthezeit sie auch entstanden waren, anschlossen. So der nachfolgende, dem Codex I^{4/25} von Engelberg entnommene Gesang, wo der Dichter die singenden Schüler an jene frommen Lehren erinnern mochte, die ihnen noch im Vaterhause von ihren Eltern eingeprägt worden.

Dictamen.



Qui-dam pa-ter fa-mi-li-as sic fi-li-um su-um do-ce-bat



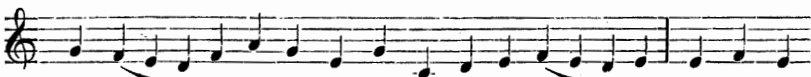
quem ha-be-bat, quo-mo-do au-di-te: Mi fi-li-ti-bi primum



do-con-si-li-um quod est su-bli-me: de-um ti-me, qui est



da-tor vi-te, a quo pro-ce-dunt om-ni-a, mi fi-li



vi-ta sompni-a, fo-men-ta vi-ti-o-rum, in ver-bis



sis vi-ri-li-tus, nec ul-lis sis damp-ni-fi-cus dum ve-ne-ris



ad fo - rum. Be - ne lo - qua - ris cunc - tis mu - li - e - ri - bus,
 pro lau - de Chri - sti te con - fer pau - pe - ri - bus bo - ni - ta - tem
 dis - ci - pli - nam et sci - en - ti - - am thesau - ri - za in a - nimam
 per car - nis ab - sti - nen - ti - am.

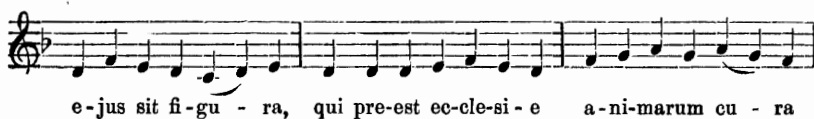
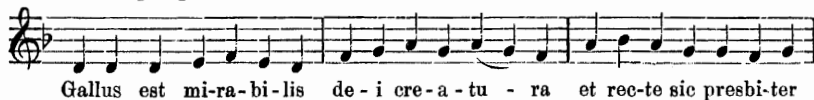
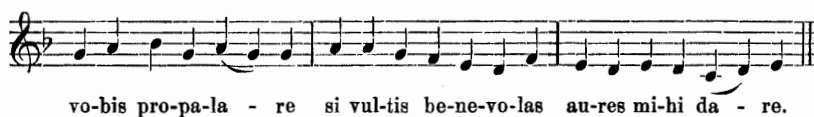
Uebertragung:

Ein Vater seinen Sohn einst unterrichtet hat,
 Ihm bietend hohe Lebenslehren;
 Wie's geschah hört eben:
 „Wohlan, mein Sohn! vor Allem geb' ich dir den Rath,
 Vernimm den hehren:
 Sollst Gott ehren,
 Der dir gab das Leben,
 Von Ihm kömmt alles Gute her.
 Die Weichlichkeit, die sollst du sehr
 Als Lasterquelle meiden.
 Im Reden halte dich als Mann,
 Füg' Niemand zu was schaden kann.
 Kömmt du zu andern Leuten,
 Sprich ehrbar immerdar vor jedem Frauenbild;
 Zum Lob des Herrn erweise dich den Armen mild.
 Willst du der Tugend und der Zucht und Wissenschaft dich weih'n,
 Pflanz' sie als Schatz ins Herz hinein
 Und halte dich im Wandel rein.“

Lieder der Geistlichen. Das Mittelalter hatte wie seine eigenthümlichen Volksfeste, so auch für die Geistlichkeit seine ausserliturgischen Feierlichkeiten. Eine solche war der Amtsantritt eines Seelsorgers in einer Pfarrgemeinde, wobei nach alter

Sitte nicht blos ein geistlicher Vorsteher, sondern auch die Amtsbrüder der ganzen Nachbarschaft persönlichen Antheil zu nehmen hatten. Und wenn dann diese nach Abschluss der kirchlichen Feier zu einem einfach-ländlichen Mahle im Pfarrhofe neben der alterthümlichen Kirche sich versammelten, auf deren Thurm oder Atrium ein Wetterhahn — das uralte Bild geistlicher Wachsamkeit — schon Jahrhunderte lang den brausenden Stürmen getrotzt hatte — wer hätte beim Anblick desselben Anstofs daran nehmen mögen, wenn aus dem traulichen Kreise „ein Sänger im langen Talare“ auftrat, und zur Erbauung und Erheiterung der Anwesenden ein Lied vortrug, wie uns ein solches die vorgenannte Handschrift von Engelberg aus dem XIV. Jahrhundert aufbewahrt hat. Die Melodie ist so frisch und neu, dass man sie für mehrere Jahrhunderte jünger halten würde, wenn nicht die alten Schriftzüge und die beigefügte Jahreszahl 1372 jedes Bedenken beseitigte.

Dictamen de presbiteris.



Multi sunt presbyteri qui ignorant, quare
 Super domum domini gallus solet stare;
 Hoc propono breviter vobis propalare,
 Si vultis benivolas aures mihi dare.
 Gallus est mirabilis Dei creatura
 Et recte sic presbyter ejus sit figura,
 Qui praeest ecclesiae animarum cura
 Stans pro suis subditis contra nocitura.

Manche aus der Geistlichkeit können's nicht ergründen,
 Warum auf dem Haus des Herrn oft ein Hahn zu finden;
 Dies gedenk ich kurzgefasst euch nun zu erklären,
 Wollt ihr ein geneigtes Ohr meinem Lied gewähren.
 Wunderbar rief Gott, der Herr, einst den Hahn ins Leben;
 Ist er jedem Priester ja als ein Bild gegeben,
 Der der Kirche vorgesetzt, Seelen in Gefahren,
 Deren Heil ihm anvertraut, unversehrt zu wahren.

Supra crucem positus gallus contra ventum
 Caput diligentius erigit extentum.
 Sic sacerdos, ubi scit demonis adventum
 Illic se objiciat pro grege bidentum.
 Quasi rex in capite gallus coronatur,
 In pede calcaribus ut miles armatur,
 Quanto plus sit senior pennis decoratur,
 In nocte dum concinit leo conturbatur.

Ob dem Kreuze steht der Hahn, steht bei Sturm und Regen,
 Richtet unverwandt sein Haupt stracks dem Wind entgegen.
 So der Priester; — wo er weiß, dass die Teufel stürmen,
 Da stell' er mit Muth sich ein, um sein Volk zu schirmen.
 Gleich den König soll den Hahn eine Krone zieren,
 Wie ein Ritter muss sein Fuß Sporn' als Waffen führen;
 Ihn soll eine Federnzierd immer bunter decken,
 Und sein Nachtgesang soll gar wilde Löwen schrecken.

Sic sacerdos, qui debet populo praeesse,
 Pigros cum calcaribus monens indefesse
 Confortando debiles verbi dei messe
 Post laborem aureus, ut rex debet esse.

Gallus granum reperit et vocat uxres
 Et illud distribuit ante cariores,
 Sic addiscant clerici pietatis mores
 Doceant et faciant scripturarum flores.

So der Priester, der bestimmt, eine Schaar zu leiten,
 Spornt die Trägen an und mahnt sie zu allen Zeiten;
 Sättigt durch das Wort des Herrn, die da schwach und zagen,
 Soll nach Müh'n dem König gleich eine Krone tragen.
 Trifft der Hahn ein Körnlein an, ruft er seine Hennen,
 Theilt es jenen liebend aus, die ihn anerkennen.
 Also soll die Klerisei fromme Sitten lieben,
 Und in Wort und Beispiel sie schriftgemäfs ausüben.

Gallus suas feminas solet verberare
 Has, quas cum extraneis novit ambulare;
 Sic sacerdos subditos debet castigare
 Contra legem domini qui solent peccare.
 Basiliscus nascitur ovis de gallorum
 Sic crescit vis demonum de presbiterorum
 Multâ negligentia, qui de subditorum
 Non curant sceleribus, nec de spe celorum.

Seine Hühnlein pflegt der Hahn öfters zu misshandeln,
 Wenn er sie mit fremdem Volk sieht zu traulich wandeln.
 Also soll ein Priester auch Untergebne büßen,
 Wenn sie das Gesetz des Herrn treten mit den Füßen;
 Aus dem Hahnenei entstehn giftgeschwoll'ne Drachen, *)
 Also wächst des Teufels Macht, und in seinen Rachen
 Stürzt der Priester Lauigkeit manche Unterthanen,
 Denen sie den Weg zur Höll', statt zum Himmel bahnen.

Gallus regit plurimam turbam gallinarum
 Et sollicitudinem magnam habet harum;
 Sic sacerdos capiens curam animarum
 Doceat et faciat, quod est deo carum.
 Gallus nunquam negligit tempus vespertinum
 Et cum suis subditis volat ad supinum,
 Ut in nocte media tempus matutinum
 Servis dei praecinat ad opus divinum.

*) Nach einer alten Fabel.

Zahlreich ist die Hennenschaar, die der Hahn geleitet
 Und mit aller Vorsicht sie überall begleitet;
 So der Priester, der beginnt Seelen zu besorgen,
 Thu' und lehr' zu jeder Zeit, dass sie Gott geborgen.
 Kommt der Abend ruft der Hahn seine Hühnlein alle,
 Fliegt mit ihnen ungesäumt hin zum Hühnerstalle,
 Dass er da zur Mitternacht, wenn es Zeit zur Mette,
 Ruf der Brüder fromme Schaar auf zum Chorgebete.

Sic et bonus presbiter respuens terrena
 Ducat suos subditos ex inferni poena,
 Praebens iter coelicum coeli per amoena
 Cum Christus advenerit turba sit serena.
 Hoc nobis sufficiat de gallo notata,
 Et in audientium corda sind dictata
 Tenaci memoriae, quasi nux muscata,
 Plus reddunt aromata bene masticata.

Also soll der Priester auch Irdisches verachten,
 Und sein Volk der Todesnacht zu entreissen trachten,
 Soll es leiten auf der Bahn nach der Himmelsaue,
 Dass es froh, wenn Christus kommt, ihm in's Antlitz schaue.
 Das genüge uns für jetzt, was vom Hahn gesungen;
 Sei es Jedem, der's gehört, tief in's Herz gedrungen,
 Bleib's noch lang, denn was gewürzt für entfernte Zeiten,
 Wird gleich einer Muscatnuss süßern Duft verbreiten. —

Noch galt von jeher eine andere Feier für die Priesterschaft sowohl als für das Volk als eine hohe seltene Festlichkeit; es war der Tag, an dem ein neugeweihter Priester zum erstenmale das Opfer des neuen Bundes Gott darbrachte. Da trat ein solcher auf als „hochgelobter Gottesdiener, der durch die Wandlungsworte es bewirken kann, dass Gott in seine Hände sich einschließt; er führt durch Christi Worte ihn auf den Altar herab, dort lässt Gott selbst sich sehen in des Priesters Händen — Er, der für uns am Kreuze hing“. Zum erstenmale tritt der Auserwählte auf als bevollmächtigter Spender der höchsten Gnadengaben, denn „wer beichtet nach seines Priesters Rath — wer Gott aus reiner Priesterhand genießt — mit Reue und ohne Missethat, dem wird verziehen und er hat Hoffnung auf jene Freude, die niemals mehr

vergeht“. Dies sind unter Anderm die Wahrheiten und Lehren, die das alte deutsche, schon im XIV. Jahrhunderte gesungene „Lied von der Priesterwürde“ darbietet, und das auch wahrscheinlich bei vorerwähnten Festlichkeiten, sei es im Freien oder bei Anlass des Festmahles, durch Sängerknaben (Schuoleren) seine Aufführung mag gefunden haben. Das Lied, gleichfalls dem mehrerwähnten Codex von Engelberg 1^{4/25} entnommen, erscheint aber noch in anderer Beziehung merkwürdig, indem dasselbe beweist, wie weit umher die Melodien des Minnesängers FRAUENLOB um jene Zeit verbreitet wurden, so dass sie auch fast an den äußersten Reichsgränzen in dem hohen, hart an dem Fusse des mit ewigem Schnee bedeckten Titlis gelegenen Thale zur Aufführung kamen. Leider ist die Melodie dem Texte nicht beigegeben; doch scheint sie die nämliche zu sein, die anderswo auch unter dem Titel „FROWENLOB'S langer Ton“ vorkömmt. *) Hier möge zur Vergleichung der Text, ungeachtet der Schreibfehler und der dadurch an mehreren Stellen entstandenen Unverständlichkeit, nach der Originalhandschrift folgen:

Ein lied von priester wirdigkeit.

In der langen wis frouwenlobs: als adam den ersten man.

So wol dir priester, hochgelofter gottesknecht,
bis eben schlecht
uf allen guoten sachen;
untugend solt du swachen,
du hochgeehrter priesters nam,
du kanst mit worten machen,
dass sich got in die hende din
drivaltiglichen schlüfset.

*) So im Cod. 120 saec. XV., einem altdeutschen Liederbuche, jetzt der Bibliothek von Donaueschingen angehörend, wo bei manchen Liedern angegeben, von welchen Autoren die Sangweise stamme. Die Lieder sind theilweise mit Musiknoten versehen. Von dem betreffenden Minnesänger werden erwähnt: pag. 236 „FROWENLOB'S über zarter ton“, pag. 245 „FROWENLOB'S georönter Rei“ und pag. 249 „FROWENLOB'S langer ton“ etc. Die Handschrift gehörte einst dem Kloster Hermetschwil im Argau und hat als Inschrift: Das buoch gehört meliora mucheim des convents in hermetiswill, schenkte mirs' min hertzlieber vatter Nicolaus muchheim Landschriber zu Ury In anno 1589, ward im zu Müllhusen mit einem druck. (Vergleiche Dr. BARRACK Handsch. zu Donaueschingen.)

Du bringest in mit worten her,
 des mus' ich jechen,
 er lat sich sechen,
 got selbe in dinen henden
 an alli missewendî,
 der für uns an dem Crüze hing.
 Menschlich nam er sin ende,
 des wol im wart;
 wer got us reinen priesters henden nüsset,
 mit rüwe, ane missetat,
 bicht nach sines priesters rat,
 dem wirt vernat rilich wat
 die freöd, die nimmer me zergat.
 Sünder hab rûw fruô und spat,
 wand wis, dass gott sin reines bluot
 nit me dur dich vergüfset.

Priester du solt über alle ding gehöhet sin!
 die ougen din
 vor arger gesicht behüte,
 dass sich kein falsch gemüte
 köm in dis herzen gir;
 gedenk dass dich gotts güte
 vor allen ding het userwählt
 und halt dich vesteckliche.
 Priester gedenk, dass sich got in din hende gibt
 und sich verwibt in ein forme kleine,
 gar sunder arge meine;
 der je was got und jener ist
 in sinem dienst erscheine:
 die tag die zit und dine jar —
 so lebt nit din geliche.
 Din hend, die sen dir sin behüot
 vor falsche griffen gar unfruot,
 darin sich tuot an argen muot
 got selber und sin reines bluot.
 Got alles guet ein uber guot,
 hilf uns! dass wir geleitet sin
 zuo dines vatters riche.

Lieder der Kreuzfahrer. Als die wilden Horden Mahomeds, aus den Wüsten Arabiens hervorbrechend, immer weiter drangen und die heiligen Orte selber überflutheten, vermochten dies die tapfern kampflustigen Helden des Nordens nicht mehr zu ertragen. Hingerissen von edelster Begeisterung für Gott und Religion, die sie wohl höher und werthvoller achteten, als alle Güter dieser Welt, wälzten sich zahllose muthige Heere ostwärts nach jenem Lande, wo einst ihr Gott und Erlöser im Fleische gewandelt hatte. Der fürchterliche Kampf der christlichen Germanenstämme gegen die heißblütigen Sarazenen Asiens und Afrikas um den Besitz des heiligen Grabes begann und dauerte Jahrhunderte hindurch. Bei dieser allgemeinen Begeisterung des Abendlandes durften dessen Sänger auch nicht schweigen und ihre Lieder nicht verstummen. „Vielmehr war,“ wie ein Geistesmann neuerer Zeit es mit der ihm eigenen Wärme ausgesprochen, „ein Jauchzen und ein Jubel und ein freudig Singen diese Zeit; die Pilger zogen in allen Ländern um, und sangen in Chören von den Thaten der Kreuzfahrer, von der Wildheit der Ungläubigen und von den Wundern des Landes, und Alles horchte den Gesängen und den begeisterten Reden der Prediger, und fühlte sich auch gehoben und wollte auch schauen das Wunderland und die gebenedeite Erde“. Noch sind aus jenen vielbewegten Zeiten einzelne Lieder und selbst auch deren Melodien der Gegenwart erhalten worden, indem sich ihrer in der Folgezeit auch Manche noch bedienten, die sich den Kreuzfahrern nicht angeschlossen hatten und es vorzogen, in ihrer Heimath zu bleiben. Diese stimmten dann noch lange bei ihren Wallfahrten und Bittgängen und bei andern Anlässen die alten Weisen der Kreuzfahrer an. Selbst die Bruderschaft der Geiselbrüder entlehnte ihre Lieder theilweise von den Kreuzfahrern. Als dieselben im Jahre 1348 processionsweise in Speyer einzogen, so sangen sie folgendes, offenbar auf die Kreuzfahrer in's heilige Land bezügliche Lied:

1.

In gottes namen faren wir,
seiner gnaden begeren wir,
nu helf uns aller gottes kraft
verleih uns alzeit grofse macht.

Kyrieleis.

2.

Und das heilige krütze
Was uns alzeit nütze,
das krütz da got sein marter an leit,
dasselbige sei unser freud.

Kyrieleis.

3.

Auch das heilige grab,
 dar gott selbst inne lag
 mit seinen fünff wunden also her;
 fröhlich fahren wir daher
 gen Jerusalem.

4.

Kyrie eleison, Christe eleis!

nu helfe uns der heilige geist

und die werthe gottesmynn,

dass wir frölich faren dahin.

Kyrieleis!

Dass während den Kreuzzügen selber die Theilnehmer an denselben ihren Muth und ihre Ausdauer öfters durch geeignete Gesänge, sowohl lateinische als deutsche zu erhöhen und zu stählen trachteten, ist nicht bloß begreiflich und darf als eine Thatsache vorausgesetzt werden, sondern wird auch durch die Geschichte ausdrücklich bestätigt. So wurde während dem Kreuzzuge Fridrich Barbarossa's im Jahre 1187 am Feste Simon und Juda beim feierlichen Empfange der griechischen Gesandten der Gesang aufgeführt: „Advenistis desiderabiles“ und wieder andere sangen das Lied: „Hüte ist herr din tach“ [Heut ist der Tag des Herrn —]. Mochten solche deutsche Lieder auch nicht von allen Theilnehmern an diesen Zügen gesungen und verstanden worden sein, so war dies weniger der Fall bei den Lateinischen, bei deren Vortrag auch diejenigen deutscher Nation, wenigstens die Gebildeten unter ihnen, um so eher mitzuwirken im Stande waren, da diese Sprache damals noch das einzige allgemein vermittelnde und verstandene Idiom zum wechselseitigen Verkehre der abendländischen Völker bildete. Höchst beachtenswerth daher muss uns das Lied der Kreuzfahrer erscheinen, das in der Handschrift No. 1139 der National-Bibliothek von Paris (ancien fond latin) mit der ursprünglichen Melodie geboten wird. Es gehört dem XI. bis XII. Jahrhundert an und lautet:



Je - ru - sa - lem mi - ra - bi - lis, urbs be - a - ti - or a - li - is quam per -

Je - ru - sa - lem, du Wun - derstadt, so hoch beglückt noch keine war, nach dir



ma - nens op - ta - bi - lis gau - den - ti - bus te an - ge - lis.

sehnt sich kein Herz je satt, ob dir freut sich die Engelschaar.

Nam in te Christus veniens,	Zog einst zu dir der Herr ja hin
Aperta bona tribuens,	Und bot dir alles Gute an,
Super asinum residens,	Er ritt auf einer Eselin,
Gens flores terrae prosternens.	Mit Blumen streute man die Bahn.

Et ibi coenam fecerat,	Daselbst sein letztes Abendmahl
Cum discipulis manderat,	Mit seinen Jüngern Er beging;
Judas illum prodiderat,	Da wars, wo Judas ihn zumal
Triginta nummis venderat.	Verrieth um dreissig Silberling.

Illum Judaei emerant,	Dort kauften Ihn die Juden ein
Colaphos ei dederant,	Und geißelten das Gotteslamm,
In faciem conspuerant,	Sie speiten Ihm ins Antlitz sein,
Et in cruce suspenderant.	Erhöhten Ihn am Kreuzesstamm!

In ligno poenas passus est,	Am Holze litt er Pein und Schmach,
In latus perforatus est,	Ein Speer ihm in die Seite drang,
Pedes, manus confixus est	Und Händ' und Füß' man Ihm
	durchstach,

Ibique nos redemptus est.	Als die Erlösung uns gelang.
---------------------------	------------------------------

Et in sepulchro positus	Man legt' Ihn in ein Grab darauf,
Custoditur militibus	Von Wächtern es umgeben ward,
Tandem surrexit dominus,	Doch glorreich stand er wieder auf
Illis aspicientibus.	Und lebt' in ihrer Gegenwart.

Illuc debemus pergere,	Dahinzieh'n lasst uns um und um,
Nostros honores vendere,	Von eitler Weltlust uns befrei'n,
Templum dei acquirere,	Erretten Gottes Heiligthum,
Saracenos destruere.	Der Sarazenen Macht zerstreu'n!

Quid prodest nobis omnibus	Doch welchen Vortheil bringt es ein
Honores adquirentibus,	Zu streben nach der Ehre Gut,
Animam dare penitus	Und unser Herzensblut zu weih'n,
Infernis tribulantibus?	Ob auch die Hölle tob' vor Wuth?

Illuc quicumque tenderit,	Wer nach der heil'gen Stätte eilt
Mortuus ibi fuerit,	Und dort dem Heldentod sich weiht
Coeli bona deceperit	Der wird dem Himmel zugetheilt
Et cum sanctis permanserit.	Und seinen Heil'gen eingereicht.

Von der allgemeinen tieferligenden Begeisterung jener Zeit muss ein Ereigniss, welches kurz noch vor dem Schlusse des Mittelalters sich zugetragen, als ein mächtig tönender Nachhall angesehen werden. Es war im Jahre 1492, wo König Ferdinand von Aragonien und Isabella von Castilien, die durch ihre Vermählung seit 1469 beide Reiche mit einander vereinigt hatten, den alten und geschwornen Feind des Christenthums glorreich besiegten, dessen bedeutungsvolle feste Stadt und Provinz Granada eroberten und ihn über die Grenzen Europas zurückdrängten. Unbeschreiblich war die Freude und der Jubel, der bei der Siegeskunde die Herzen der gesammten Christenheit erfüllte. Nicht nur in Spanien, sondern auch in andern Ländern ertönten Jubellieder zur Verherrlichung des glänzenden Sieges. Ein Deutscher, EUCHARIUS SILBER, zubenannt FRANCK, war es, der einen hierauf bezüglichen Triumphgesang von unbekanntem Autor am darauf folgenden 7. März 1493 zu Rom durch den Druck veröffentlichte — einen Gesang, dessen Melodie fast durchweg als ein für jene Zeit gelungenes Volkslied betrachtet werden muss, und das wohl durch ganz Italien und vielleicht auch in Spanien von den triumphirenden Siegern selber mag gesungen worden sein. Als solches möchte es nach moderner Notation, zu zwei Stimmen gesetzt, und in deutscher Uebersetzung also geklungen haben: *)



Hoch leb' Kö-nig Don Fer-nan-do, hoch die Kön'-gin I-sa-

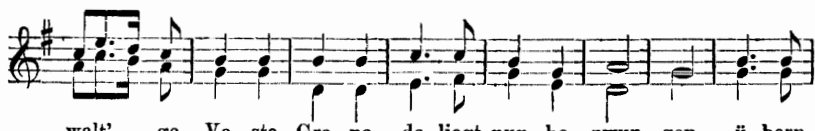


bel - la, Spa-nien hoch und Ca - sti - lien hoch! im Tri - um- phe

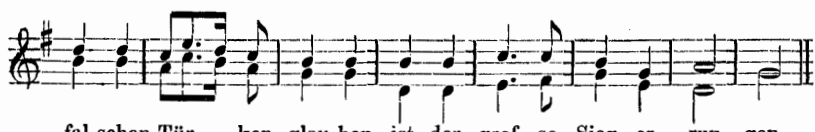
*) Wir bemerken, dass hier die alte Mensuralbezeichnung durch moderne Taktart ausgedrückt ist, und dass in der zweistimmigen Bearbeitung kein Ton vorkomme, der nicht schon im alten vierstimmigen Satze vom Jahre 1493 enthalten wäre. Ueber die Anwendung der Diesis sprechen wir uns später aus.



höch - - - - - ster Eh - - re. 1. Ma - ho - mets ge-



walt' - ge Ve - ste Gra - na - da liegt nun be - zwun - gen, ü - bern



fal - schen Tür - ken - glau - ben ist der grof - se Sieg er - run - gen.



Don Fer - nands und I - sa - bel - las tapfres Heer sei hoch be-



sun - gen Spa - nien hoch und Ca - sti - lien hoch im Tri - um - phe



höch - - - - - ster Eh - - re!

D. C. dal §

Viva el gran Re Don Fernando
Con la Reina Don Isabella
Viva Spagna et la Castella
Pien de gloria triumphando!

Hoch leb' König Don Fernando
Hoch die Kön'gin Isabella!
Spanien hoch und Castilien hoch
Im Triumphe höchster Ehre!

La cita Mahometana
 Potentissima Granata
 Da la falsa fe pagana
 E dissolta e liberata
 Per virtute et manu armata
 Del Fernando e Lisabella.
 Viva Spagna et la Castella
 Pien de gloria triumphando!

Mahomets gewalt'ge Veste,
 Granada, liegt nun bezwungen;
 Ueber'n falschen Türkenglauben
 Ist der grofse Sieg errungen,
 Don Fernands und Isabellas
 Tapfres Heer sei hoch besungen!
 Spanien hoch und Castilien hoch
 Im Triumphe höchster Ehre!

Gran auspicio e gran impresa,
 Gran consiglio e gran virtute,
 Gran honore a sancta chiesa,
 A ignorantì gran salute,
 Gran provincia in servitute
 Al Fernando e Lisabella.
 Viva Spagna et la Castella
 Pien de gloria triumphando!

Welch erhabenes Beginnen!
 Welch ein Rathschluss, welch Vollenden!
 Welch ein Ruhm der heil'gen Kirche!
 Welch ein Glück dem Volk zu spenden!
 Welch Provinz in Don Fernando's
 Und in Isabella's Händen!
 Spanien hoch und Castilien hoch
 Im Triumphe höchster Ehre!

Nostra fede ciaschun senti
 Quanto a questì e obligata,
 Perche Mori non contenti
 L'Asia et Africa occupata

In Europa debacchata
 Gia facevan sforzo et vela.
 Viva Spagna et la Castella
 Pien de gloria triumphando!

Alles fühlt, was diese Beiden
 Sich verdient um unsern Glauben;
 Denn die Mauren, nicht zufrieden
 Zwei Welttheile uns zu rauben,
 Kamen gar, um an Europa
 Selber räuberisch zu klauben.
 Spanien hoch und Castilien hoch
 Im Triumphhe höchster Ehre!

Hora ognun fa festa e canti
 El Signor regratiando
 Per tal palma tucti quanti
 Dirren ben forte gridando:
 Viva el gran Re Don Fernando
 Colla Reina Don Isabella,
 Viva Spagna et la Castella
 Pien de gloria triumphando!

Lasst uns All' ein Fest jetzt feiern
 Und dem Herrn ein Danklied singen,
 Lasst die lauten Jubelklänge
 Hin an alle Orte dringen,
 Da Fernand und Isabellen
 Wir ein Lebehoch darbringen.
 Spanien hoch und Castilien hoch
 Im Triumphhe höchster Ehre!

Nun folge zum Schlusse auch noch die ursprüngliche vierstimmige Bearbeitung dieses Triumphgesanges nach einer Incunabel der Stiftsbibliothek von Einsiedeln. (Siehe „Musik-Anhang“ No. III.)

MUSIK - ANHANG.

Nº. I. (zu Seite 104.)

Aus Cod. 392 der Stifts-Bibliothek in St. Gallen. XIV. Jahrhundert.



Al - - - - - mächtiger got herr Je - su

crist was lib-nar du uns ge-ben bist, die si ge-seg-net und be-rait

von dir mit al - ler sa - li - kait

das uns dar-in be - rür kain we, das wel got be - ne - di - ci-

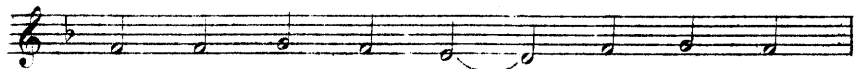
te.

2. die drifalt in den obresten tron
lob wir mit Kirielleison,
Got vater in dem himelrich,
beschirm uns nun und ewenklich
durch dinen hailgen namen,
von allem übel amen.

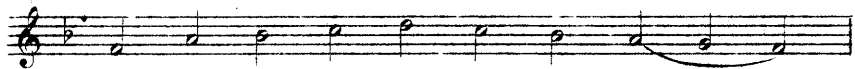
3. Herr hais dass es gesegnet sy,
Got woni ùns und der spise by
Amen und och bi dem Getrank,
das jekliche mensche got so dank,
dass er sich über uns erbarm:
Got si gelobt sprech rich und arm.
 4. Dank sag wir dir herre got,
Umb all die spis der uns ist not
Und lobend dich mit richem schall,
Umb ander sach und gùthait all;
Got der du lebst in himelrich
Und der du herschast ewenklich.
 5. Grofs lob sag wir nun dem herrn,
all menschen sollend in loben gern;
mit uns ist sin barmherzigkeit
Und ewenklich blibt sin warhait.
Der drifalt sag wir lob und er,
die ye war und ist iemer me.
 6. Gotz nam gesegnet sy on end,
sin hilf uns alles laid erwend;
Got lonet aller guoten sach,
Herr gib uns hie und dort gemach
in dinen eren iemer me,
von dem dis ding ist komen her.
 7. Wen her du bist in ewigkeit,
so behùt ùns hie von allem laid,
dass wir hie lebend sicherlich
und dich dort schowent ewenklich
in dinem fronen himelrich:
dess sprech wir amen all gelich.
-

N^o II. (zu Seite 107)

Ein liet uff des mönschen hinvert. (1372.)



Wol uf! der von die zit ist hie,



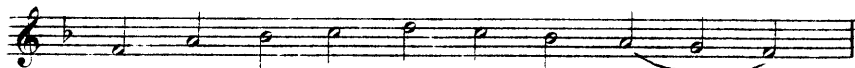
der her - re der wil rech - nung han,



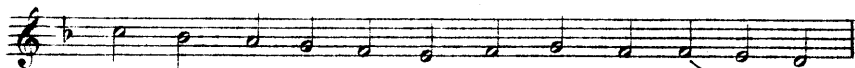
umb al - les, das er dir be - vol - hen hat



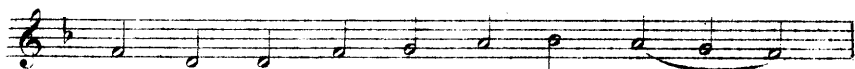
het ich den wol ge - di - net ie



So stünd ich frö - lich uff der ban,



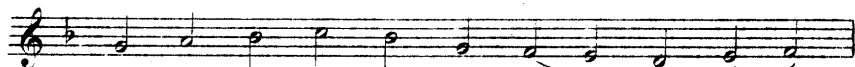
sus fürcht ich lei - der, dass mir schach und matt



ge - spro - chen werd umb gro - fse hab,



die ich nit wi - der rech - nen kan



Er wol - le mirs den las - sen ab,



so bin ich ietz ein vel - lig man



2. Ich ruf dich an, wond es tuot not,
 ich mag gewichen niemad me
 genadenvol erzeig an mir die kraft,
 ich leben noch und bin och tot,
 sufs ist mir beide wol und we,
 wenn ich gedenk an die giselleschaft,
 die do ze himelriche lebt,
 in ganzen fröuden eweklich,
 und ich dawider han gestrebt
 und ir nit volgt, das rüwet mich
 und wolte das es anders wer;
 bitt fur mich magt, den du geber.

3. Die zit, die hat verlouffen sich,
 und alle minen jungen tag,
 darin ich solte got gedienet han,
 ach herr, erbarm dich über mich,
 wond ichs nit wider bringen [kan];
 vast zittrend muos ich vor gerichte stan,
 nu list man herre von dir das,
 wie dass du solt gesprochen han:
 wen hie dem sünder wirdet nass
 sin oug, du wellest in nüt tan,
 und er ersüfzet umb sin schuld,
 damit erwerb er wol din huld.

No III. Triumphgesang der Spanier

nach der Wiedereroberung GRANADA'S im Jahre 1492 durch

König Ferdinand von Aragonien und Isabella von Castilien.*)

Ex Marcellini Verardi

Fernandus servatus.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

*) Was die Erhöhungen durch die von uns beigelegten Diesis betreffen, glauben wir nur den Ansichten gefolgt zu sein, die beinahe 100 Jahre früher, nämlich Año 1412 in Italien schon ihre Geltung hatten, indem Prosdorinus de Beldemandis (bei Coussemaker „Scriptores Tom. III p. 199) in seinem Artikel „de ficta musica“ deren Anwendung „der lieblichen Harmonie wegen“ empfiehlt, da er schreibt: „Hinc est quod quanto consonantia imperfecta magis appropinquat perfectae, ad quam accedere intendit, tanto perfectior efficitur, et inde dulcior armonia cantus.“ Darauf bietet er folgende zweistimmige Modulation als Beispiel:

Cantus superior.

Cantus inferior.

Spagna et la Ca - stel - la!

hoch und Ca - sti - lien hoch!) Pien de

Spagna et la Ca - stel - la! Pien de glo - ri - a

Pien de glo - ri -

Pien de glo - ri - a tri - umphan - do.

glo - ri - a tri - umphan - do.

tri - umphan - do.

a tri - um - phan - do tri - um - phan - do.

1. La ci - ta Ma - ho - me - ta - na po - ten -

2. Gran au - spi - cio e gran im - pre - sa gran con -

3. No - stra fe - de cías - chun sen - ti quan - to a

4. Ho - ra oí - nun fa fe - sta e can - ti el Sig -

La cit - ta Ma - ho - me - da - na po - ten -

la cit - ta Ma - ho - me - ta - na po - ten -

1. tis-si-ma Gra-na-ta da la fal-sa fe pa-
 2. sig-lie e gran vir-tu-te gran ho-nore a sanè-ta
 3. que-sti e ob-li-ga-ta per che Mo-ri non con-
 4. nor re-gra-ti-an-do per tal pal-ma tue-ti

tis-si-ma Gra-na-ta da la fal-sa fe pa-

tis-si-ma Gra-na-ta da la fal-sa fe pa-

1. ga-na e dis-sol-ta e li-be-ra-ta
 2. chie-sa a ig-no-ran-ti gran sa-lu-te
 3. ten-ti l'A-sia et A-fri-ca oc-cu-pa-ta
 4. quan-ti dir-ren ben-for-te gri-dan-do:

ga-na e dis-sol-ta e li-be-ra-ta

ga-na e dis-sol-ta e li-be-ra-ta

1. per vir-tu-te et ma-nu ar-ma-ta del Fer-nan-
 2. gran pro-phincia in ser-vi-tu-te al Fer-
 3. in Eu-ro-pa de-bac-cha-ta gia fa-
 4. vi-vael gran Re Don Fer-nan-do col-la Rei

per vir-tu-te et ma-nu ar-ma-ta del Fer-

per vir-tu-te et ma-nu ar-ma-ta del Fer-

1. nan-do e Li - sa - bel - la, vi - va Spagna et la
 2. nan-do e Li - sa - bel - la, vi - va Spagna et la
 3. ce - van sfor zo et ve - la vi - va Spagna et la
 4. na don I - sa - bel - la vi - va Spagna et la

1. Ca - stel - la. Pien de
 2. Ca - stel - la. Pien de glo - ri -
 3. Ca - stel - la. Pien de glo - ri - a glo - ri -
 4. Ca - stel - la. Pien de glo - ri - a glo - ri -

Pien de glo - ri - a

glo - ri - a tri - umphan - do.
 a tri - um - phan - do.
 a tri - um - phan - do.
 tri - um - phan - do tri - um - phan - do.

Impressum Romae per Magistrum Eucharium Silber alias Franck:
 Año Domini 1493 die VII martii.

Fig. 1. pag. 100.

~ ~ ♪ ~ ~ ~
Inventor rutili
 7 ♪ 1 - 1
dux bene luminis
 Qui 1 na - - ~
certis vicibus
 9 tempōrū dividis.
 Mersō solē chaos
 9 ingruūt horridūm.
 Lucē reddē tuis
 christe fidelibus.

Fig. 2. pag. 101.

Versus ZMARACDI.

7 7 7 7
Sume plectrum lingua metri
 9 m cōrdas trochei
 Aureūm deprome carmen
 9 7 - 7 7 ~
aurea de patria.
 ~ ~ ~ 7 ~ 7 -
Est ubi beata vita
 7 9 7 ~ ~
et perhennis gloria.

Versus ante cibum.
 O crucifer bone lucis sator Omniparens pie verbigena
 Edite corpore virginis Sed prius in genitore potens
 Patra solum mare quam ferent.
 (N. Die Neumen vor Alter nicht mehr alle testar.)

Versus post cibum.
 Patis visceribus cibique sumpto quem lex corporis inbe-
 cilla pascit. Laudem lingua deo patri rependat.

Versus de penitencia.
 Ad caeli clara non sum dignus sidera
 levare meos infelices oculos
 gravi depressus peccatorum pondera
 parce redemptor.

Fig. 1. pag. 102

Fig. 2. pag. 105.

Versus jejunantium.

^ ~ J S N, .. J | N - P J | |
O Nazarene lux bethlem verbum patris

Fig 1. | . | - - r r r - J |
Quem parvis alvi virginalis protulit

pag. Adesto vastis christe parsimoniis
 J | r J. P - - | | P J . M

105. . P J | . M - J | P J P |
Testumque nostrum rex serenus aspice

J J P | . M - r r r - J |
Jejuniorum dum litamus victimam.

Fig. 2. pag. 107.

T T / T T T ✓ / J T T T T T
Qui cupis esse bonus qui queris vitam honestam
 S S' / S' T T T T T
dilige mundiciam corporis atque anime.

Fig. 3. pag. 107.

~ 9 - 7 - 9 w ~ 1 9 ~ ~ ~ ~
Qui signati estis christe mementote repromissae
 ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~ ~
quod daturum se in celo vobis dixit in futuro.
 k. 5 - 7 f. 7 J ~
Abiite vena loqui.

Versus de accipitre et pavone.

↘ | | | ↘ | | ↘ ↘ | | ↘ |
 Aris hanc magna astra tetendit. alta
 | | | | | | |
 sublimes aspergens voces.
 ↗ | | ↗ | | ↗ | | ↗ | |
 Agnum conlaudat. auctorem cunctis.

Disticon in filomela.

| | | | | | | | | | | | | | | |
 Sum noctis socia sum cantus dulcis amica
 | | | | | | | | | | | | | | | |
 Nomen ab ambiguo sic filomela gero
 . . . | . . . | . . . | . . . | . . . | . . . | . . . | . . .
 Insomnem filomela transducit carmine noctem
 | | | | | | | | | | | | | | | |
 Nos dormire facit se vigilare docet
 . . | | . . | | . . | | . . | | . . | | . .
 Dic filomela velis cur noctem vincere cantu
 | | | | | | | | | | | | | | | |
 Ne noceat oris vis inimica meis
 . . | | . . | | . . | | . . | | . . | | . .
 Dic age nunc cantu poteris depellere pestem
 | | | | | | | | | | | | | | | |
 Aut possim aut nequeam me vigilare iuvat
 . . | | | | | | | | | | | | | | | |
 Vox filomela tua cantu(s) edicere cogit
 . . | | . . | | . . | | . . | | . . | | . .
 10 Inde tui laudem rustica lingua canit
 . . | | . . | | . . | | . . | | . . | | . .
 Vox filomela tua chitaras in carmine vincit
 | | | | | | | | | | | | | | | |
 Et superat miris musica fabra modis
 . . | | . . | | . . | | . . | | . . | | . .
 Vox filomela tua curarum semina pellit

.
 Recreat et blandis anxiam corda sonis

 15 Florea rura colis herboso cespide gaudes

 Frondibus arboreis pignora multa fovet

 Cantibus et coetus recrepant arbusta canoris

 Consonet ipsa suis frondea silva comis

 Iudice me cygnus et garrula cedat hirundo

 20 Cedat et inlustris syrtacus ore tibi

 Nulla tuus umquam cantus imitabitur ales

 Murmure namque tuo dulcia mella fluunt

 Dic ergo tremulus lingua vibrante susurrus

 Et suave liquidum guttere pange melos

 25 Porrige dulcisonas attentis auribus aescas

 Nolo tacere velis nolo tacere velis

 Gloria summa tibi laus et benedictio christe

 Cui prestat famulis haec bona grata tuis

 Uttere namque librum jugiter per secula longa

 30 Vir pie vir sapiens vir venerande mihi

 Sit tibi cunctipotens semper placatus in evum

 Tuncat et angelicis choris in astra piis.

IV.

ZUR MITTELALTERLICHEN INSTRUMENTAL-
MUSIK.

Dass schon die alten Germanen Musik liebten und übten, ist eine durch die Geschichte erwiesene Thatsache. Allerdings war bei ihnen die Kenntniss derselben nur eine ihrem noch niederen Bildungsgrade entsprechende. Schon der Geschichtschreiber TACITUS meldet, dass sie zur Verherrlichung ihrer Götter und Helden gewisse Gesänge anstimmten. Wie ihre Schlachten und Volksversammlungen, so begleiteten sie auch ihre Freudenfeste und Gastmähler mit Musik. Begreiflich war aber dieselbe eher auf Stärke als auf Wohlklang, und mehr auf Rhythmus als Melodik berechnet. Daraufhin deutet wenigstens der Gebrauch mehrerer Instrumente, deren sie sich bedienten, und von denen schon frühe die Trommeln, die Cymbeln, und bei den südlichen Bergbewohnern auch die Alpenhörner (*Cornua alpina*) genannt werden. Einer alten Uebung zufolge, die sich zum Theil bis ins XI. Jahrhundert erhielt und offenbar noch aus der Zeit des Heidenthums stammte, veranstalteten sie auch an gewissen Tagen Tänze, bei denen der Rhythmus durch Gesang und durch das Händeklatschen eines Chorführers bestimmt wurde. Das Nähere hierüber weiter unten. Dass auch die später eingewanderten nordischen Völkerstämme im Allgemeinen die Musik liebten, geht aus dem Umstande hervor, dass im Jahre 496 der Frankenkönig CHLODWIG nach Besiegung der Alemannen einen kunsterfahrenen Zitherschläger von THEODERICH, dem Könige der Ostgothen, sich erbat, und einen solchen zugleich mit dem Ansuchen erhielt: der Sieger möchte die Ueberwundenen mit Milde behandeln. *)

*) *Citharoedum etiam arte sua doctum, pariter destinavimus expetitur, qui ore manibusque consona voce cantando, gloriam vestrae potestatis oblectet.*
Brief König THEODERICH'S bei Bouquet.

So beiläufig mochten in Germanien die musikalischen Zustände noch Jahrhunderte angedauert und sich selbst um die Mitte des VI. noch nicht bedeutend verändert haben, wo ein reisender Schriftsteller den südlichen Theil desselben von Osten gegen Westen durchzogen und uns einige, wenn auch immerhin nur wenige seiner Beobachtungen und Andeutungen über den musikalischen Bildungsgrad der damaligen Landesbewohner aufbewahrt hat. Es war im Jahre 565, in welchem der Dichter VENANTIUS FORTUNATUS von seiner Heimath bei Treviso in Italien aus eine Pilgerfahrt nach Gallien zum Grabe des heiligen MARTIN unternahm. Er schlug den Weg über Deutschland ein, und es wird uns nöthig sein, ihn auf seiner Reise zu begleiten, um zu erfahren, welchen Gegenden seine Beobachtungen gelten. FORTUNAT zog, wie er selber erzählt, von Ravenna aus über den Po, die Etsch, die Brint, den Piavo, die Liguentia und den Tiliamento nach Cividale (Foro-Julii, -Friaul) und über das Juliergebirge, auf welchem die Veste Aguntum (Doblach) sich erhebt. Von da führte ihn der Weg über die durch Castelle geschützte Drau (Dravum) nach den vom Byrrhus (Aicha) durchströmten Gefilden Noricum's, in welcher Gegend ein dem heiligen VALENTIN geweihter Tempel steht. Von da kam er in ein Alpenthal, wo der Inn (Oenus) brausend seine Fluthen treibt. Dort in der Nachbarschaft hatten sich damals die Breonen ihre Wohnsitze errichtet. Die Baiern stellten seiner Pilgerfahrt kein Hinderniss in den Weg. Er gelangte nach Augsburg, vom Lech- und Windo-Flusse durchströmt, wo man die Gebeine der heiligen Martyrin AFRA verehrt. Von da weiter ziehend übersetzt er in Alemannien die Donau, und in Germanien den Rhein. „Hier,“ schreibt FORTUNAT ferner, „auf diesem weiten Zuge unter Barbaren einherschreitend, habe ich, entweder von der Reise ermüdet, oder dann von Reif und Kälte betäubt, auf Antrieb der Muse, ich weiß nicht ob einer erstarrten oder einer trunkenen, als ein neuer lyrischer Orpheus Waldtöne gesungen, die der Hain wiederhallte. Wie hätte man da während einer so ausgedehnten Reise etwas Vernünftiges vortragen können; . . auf einer Fahrt, wo kein Richter Furcht einflößte, kein Gesetz das Gebräuchliche bestimmte, keiner Begleitschaft Gunst antrieb und kein Leser kunstgerecht verbesserte; wo mir das rohe Seufzen soviel Gewinn brachte, als das Singen; ein Gänsegeschnatter soviel

galt, als ein Schwanengesang; wo auf der oft klingenden Harfe nur barbarische Lieder (*barbaros leudos*) ertönten, so dass ich unter ihnen kein musikalischer Dichter, sondern nur ein „musicus“ jeder poetischen Schönheit bar, die Dichtung nicht sang, sondern zwitscherte; wobei die Zuhörer umhersaßen, bei Bechern von Ahornholz sich Gesundheit zutranken und nach der Weise des Bacchus unsinnig tobten.“

So weit FORTUNAT. Wenn er die öftere Anwendung der Harfe zur Begleitung barbarischer Lieder erwähnt, so hat dieses seine volle Richtigkeit, indem er auch noch anderwärts auf deren Gebrauch unter den „Barbaren“ hinweist. So in einem Gedichte an den Herzog LUPUS, welcher bei seiner Durchreise durch Germanien einem Herzogthum vorstand, und wo es heisst:

„Mögen doch Andre für mich, dein Lob zu besingen sich streiten,
Und wie's ein Jeder vermag, nach deinem Wunsch dich erhöh'n;
So mit Ley'r der Römer, mit Klängen der Harfe der Barbar,
Mit des Achilleus der Griech', und mit der Chrotta der Britt'.“ *)

In späterer Zeit noch bediente man sich des Psalteriums, oder der Rota (wie man dasselbe in deutscher Sprache nannte),

*) *Romanusque lyra, plaudat tibi Barbarus harpa*

Graecus Achilliaca, Chrotta Britanna canat. (Venant. Fortunatus.)

Die „Chrotta“ war wohl das Nämliche, was die „Rota“, ein Saiteninstrument, das mit der Hand gespielt wurde und oben gewölbt war, während die Cythar die Wölbung auf der untern Seite hatte. (Cod. S. Galli 261.)

So entsetzlich barbarisch scheint es übrigens in Süddeutschland nicht überall ausgesehen zu haben. Auf seiner Durchreise kehrte FORTUNAT auch bei manchen Gebildeten ein, die er später in seinen Liedern verherrlichte, ihre Huld und Freundschaft besang, und für genossene Wohlthaten dankte. So preist er den oben erwähnten LUPUS, welchem er drei seiner Gedichte weihte (Lib. VIII, 7, 8, 9) mit den Worten:

„Als meinen Blick das germanische Land auf der Reise gefesselt,
Standest als Vater du vor, dienstest dem Lande mit Rath.

War mir die Freude gegönnt, dein liebliches Antlitz zu schauen,
Leuchtet' in doppeltem Glanz mir jeder Tag in der Welt.“

Ebenso gewogen wie LUPUS waren unserem pilgernden Dichter noch andere hochgestellte Männer, sowohl romanischer als germanischer Herkunft. So der Herzog GOGO und MAGNULF, der Bruder des LUPUS; dann wieder der Herzog BODIGISIL, der Praefect JOVINUS und Andere, die er in Deutschland gesehen und mit ihnen conversirt zu haben bezeugt.

auch zu weltlichen Belustigungen. Darum meldet der Mönch ERMENRICH von Reichenau, welcher um die Mitte des IX. Jahrhunderts lebte, die Miniker die zu seiner Zeit vor den Hausthüren der Leute aufspielten, und tanzende Slaven hätten sich dieses Instrumentes bedient. *) Auf den damals blühenden Klosterschulen Alemanniens, zu Reichenau und St. Gallen, wurde der Unterricht im Fache der Instrumentalmusik in bedeutendem Grade gepflegt. Bediente man sich in dem ersten Kloster beim Empfange des noch jugendlichen Kaisersohnes Karls des Kahlen (im Jahr 829) des Naupliums, der Flöte, des Organums und der Cymbalen, so unterrichtete einige Jahrzehnte später Mönch TUTILO zu St. Gallen die Söhne adelicher Eltern in allen damals bekannten Saiten und Blasinstrumenten, in deren Spiel er sich selber mit Meisterschaft auszeichnete. **) Diese Söhne weihten sich wohl nicht alle dem Priester- oder Ordensstande. Manche von ihnen mochten später das erlernte Spiel zu eigener und Anderer Erheiterung fortsetzen.

Auch im X. Jahrhundert wurde diese Pflege mit Eifer betrieben. Als Kaiser KONRAD I. im Jahre 912 den Schluss der Weihnachtsfeiertage im Kloster St. Gallen zubrachte und mit den Mönchen am gewöhnlichen Tische ihres Refectoriums speiste, bemühte man sich unter Anderem den Monarchen auch durch symphonistische Jubelklänge zu erfreuen, so dass nach Ekkehards Zeugniß der Speisesaal des hl. Gallus noch nie von solchen Tönen der Freude wiederhallt hatte. ***)

Als Beweis, dass in den alemannischen Klöstern der Gebrauch der Instrumente auch im ferneren Laufe des X. Jahrhunderts nicht außer Uebung kam, geht aus den Abbildungen derselben hervor, die man um diese Zeit an mehreren Orten anfertigte; so in St. Blasien, dann in St. Gallen, wo man sie jetzt noch vorweist, und in Einsiedeln, wo dieselben im Musik-

*) Tu psalterium arripe, puto non alicujus mimi ante januam stantis, sed neque Sclavi saltantis. (Epist. Ermenrici.)

**) Musicus erat (Tutilo) sicut et socii ejus, sed in omnium genere fidium et fistularum prae omnibus, nam et filios nobilium in loco ab Abbate destinato fidibus edocuit. (Ekkehard. in Casibus S. Galli.)

***) Psallunt symphoniaci; nunquam tale per se tripudium Galli habuit refectorium. (Ibidem.)

werke des BOETIUS (Cod. saec. X.) enthalten sind.**) Dies geschah wohl nicht einzig zu bequemerer Erlernung des Spieles, sondern auch zu desto leichterem Anfertigung von neuen Instrumenten, derer man theils in der Kirche zum Gottesdienste, und noch mehr zum Zwecke des Unterrichts in der Schule bedurfte. Als Lehrer und Künstler wirkte in diesem Fache NOTKER LABEO von St. Gallen († 1022), einer der ausgezeichnetsten Männer seiner Zeit, welcher unter anderem eine musikalische Abhandlung in deutscher Sprache schrieb, worin er auch die Saitenbespannung der Rota und der Leier bespricht. Was NOTKER seinem Kloster war, das leistete bald nachher der berühmte HERMANN CONTRACTUS († 1054) demjenigen von der Reichenau. Dessen Schüler und Biograph, Mönch BERTHOLD, erwähnt rühmend, derselbe habe sich durch Anfertigung von musikalischen Instrumenten vor vielen Andern ausgezeichnet.***) Auf solche Weise wurden diese beiden klösterlichen Anstalten, zu denen noch immer die Söhne des alemannischen Adels sehr zahlreich zum Zwecke höherer Ausbildung hinströmten, die Veranlassung, dass die Liebe zur Tonkunst und deren Ausübung auch außerhalb der Klostermauern sich immer mehr ausbreitete. In der That scheinen die ersten Anfänge des Minnegesangs, der später namentlich in diesen Gegenden zu so hoher Blüthe gelangte, in diesem Zeitraum schon stattgefunden zu haben. Man bediente sich desselben zur geselligen Unterhaltung am kaiserlichen Hofe, von wo aus diese Sitte auf den niedern Adel überging.

Gesang und Musik wurde in besonders hervorragender Weise am Hofe der deutschen Kaiser CONRAD II. und seines Sohnes HEINRICH III. gepflegt. Den Beleg hiefür liefert eine gleichzeitige Handschrift, die später aus Deutschland nach England wanderte, und dort noch jetzt auf der Universitätsbibliothek zu Cambridge als Cod. 1567 aufbewahrt wird. Sie enthält eine Reihe von Liedern, von denen die jüngsten der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts angehören und Manche derselben die freudigen oder traurigen Ereignisse besingen, die den kaiserlichen Hof selber,

*) Eine derselben, wahrscheinlich von St. Blasien, nahm der Fürstabt GERBERT in sein Werk: „Musica sacra“ auf.

**) In musicis instrumentis nulli non par erat (Herimannus) componendis. (BERTHOLDI elogium Herm. C.)

oder ihm nahe stehende Persönlichkeiten betrafen. So ist eine dieser Cantilenen, No. 5 der Handschrift, dem Erzbischof HERIBERT von Cöln († 1021) geweiht; No. 15 behandelt den Hinscheid Kaiser HEINRICH'S II. († 1024) und No. 7 dessen feierliche Bestattung im Dome zu Bamberg, 1024. Die Nummer 5 besingt die Kaiserkrönung CONRAD'S II. im Jahre 1027 und No. 14 die Krönung seines Sohnes, des zwölfjährigen HEINRICH III., zum Könige von Deutschland am Osterfeste von 1028. Dieses Letztere beginnt in der Uebertragung wie folgt:

- | | |
|--|---|
| 1) König der Könige,
einzig regierest,
Heinrich auf Erden | der Du im Himmel
schütz' und bewahr uns
vor seinen Feinden! |
| 2) Welchen zu Aachen,
Erzbischof Pilgrims
Und mit des Reiches
König der Könige, | wie du es wolltest,
Hand eingesegnet,
Krone gekrönt hat.
der Du (u. s. w.) |
| 3) Welchen die Römer
Klerus und Völker
nach Kaiser Conrad
König der Könige, | und treuen Franken,
Christo geweiht,
zum Herrscher erkoren.
der Du (u. s. w.) |
| 4) Ruf, o Italien,
rufe mit Deutschland,
hoch lebe Conrad!
König der Könige, | ruf frommes Gallien,
dem gottergeb'nen,
hoch lebe Heinrich!
der Du (u. s. w.)* |

-
- | | |
|--|---|
| *) 1) O rex regum,
regnas in celis,
serva in terris | qui solus in evum
Heinricum nobis
ab inimicis, |
| 2) quem voluisti
et coronari
manu Piligrini
O rex . . | tibi benedici
ad Aquisgrani
presulis archi; |
| 3) Quem Romani
clerus et populus
post Chuonradum
O rex . . | atque fidi Franki,
Christo dicatus
adoptant domnum. |
| 4) Dic Italia,
cum Germania
„Vivat Cuonradus
O rex . . etc. | dic pia Gallia,
deo devota;
vivat Heinricus |

Das Lied zählt 13 solcher Strophen. Ferner No. 23, welches im Namen der Kirche von Trier an den damaligen Erzbischof Poppo gerichtet ist. Die Nummer 31 ist ein Trauerlied auf den im Jahr 1039 erfolgten Tod CONRAD'S II. vom Hofkaplan Wipo verfasst, welchem man auch noch einige Andere, wie das Lied auf die Kaiserkrönung CONRAD'S und dasjenige auf die Königskrönung HEINRICH'S als muthmaßlichem Verfasser zuschreibt. *) Eine andere Cantilene (No. 39) erscheint als ein Glückswunsch auf die Wiedergenesung der Königin, wahrscheinlich der Gemahlin Heinrich's. Behandelten die bisher aufgezählten Lieder ausserordentliche Ereignisse, die das Kaiserhaus betrafen, so gab es wieder Andere, die entweder dessen religiöse Erbauung, oder dann dessen Erheiterung und Belustigung bezweckten. Zu den letzteren gehören die naive Erzählung aus dem Leben der Väter in der Wüste (No. 40) und insbesondere die Nummern 12 und 13, die man beide als „Schwabenstreiche“ betiteln dürfte. Im Liede No. 12 wird erzählt, wie ein Schwabe, und zwar ein Bürger von Constanx, der zuerst von seinem treulosen Weibe betrogen ward, die angethane Schmach gleichfalls durch Trug vergalt. **) Noch drolliger erscheint die folgende Nummer 13, die wir in ihrem Hauptinhalt hier folgen lassen:

„Will einmal ein Lied vom Lügen singen,
Selbes dann den Knaben zum Erklären bringen,
Um durch solchen Truggesang zu machen,
Dass ein Jeder, der ihn hört, muss lachen.“

Dann wird erzählt, wie einst ein König eine Tochter hatte, die er nur demjenigen ihrer Freier zur Gemahlin geben wollte, der folgende sonderbare Bedingung zu erfüllen verstände:

„Wer von euch erfahren ist im Lügen,
Und's versteht bis auf den Grad zu trügen,

*) WIPO ist auch der Autor der Ostersequenz „Victimae paschali laudes“, wie es der Verfasser dieser Schrift aus einem Codex der Stiftsbibliothek von Einsiedeln schon früher in seiner Sängerschule von St. Gallen nachgewiesen hat.

**) Der Schluss des Liedes lautet:

„Sic perfidam Suevus conjugem deluserat,
sic fraus fraudem vicerat;
nam quem genuit nix, recte hunc sol liquefecit.“

Dass aus des Königs Mund: „Du lügst“ wird schallen,
 Soll mit der Tochter dann zur Hochzeit wallen.“ —
 Ein Schwabe hört's, thät sich nicht lang besinnen,
 Und alsogleich, wie folgen wird, beginnen:
 „Ich war bewaffnet mit dem Pfeil und Bogen,
 Um zu jagen einzig ausgezogen;
 Nun kömmt bei anderm Wild ein Häslein hergeloffen,
 Das fiel sogleich von meinem Pfeil getroffen.
 Gleich hatte ichs befreit von seinen Eingeweiden,
 So that ich mit dem Messer ihm den Kopf abschneiden.
 Ich hob sodann mit meiner Hand das todte Haupt empor,
 Schnitt in das Ohr, da quollen hundert Maß Honig hervor;
 Und wie ich das noch unverletzte Ohr berührte,
 Mein Schnitt soviel Pisanermünzen an das Taglicht führte,
 Die unterm Hasenfell verborgen waren.
 Dann hab' ich, wie das Häslein ausgeschunden,
 Am End' des Schwanzes einen königlichen Brief gefunden,
 Der mir Dich als Eigenmann verschreibt.
 „Du lügst“, ruft schnell der König aus, „sowohl der Brief, als du!“
 So hat ein Schwabe einst den König selbst betrogen,
 Und sich zum königlichen Eidam 'rausgelogen. *)

Die weitaus grössere Mehrzahl dieser Lieder war nicht etwa bloß für das Lesen oder Declamieren, sondern wirklich für den Gesang bestimmt. Dafür bürgt einerseits der Inhalt des Textes, welcher bei manchen Stücken ausdrücklich auf den Vortrag durch Gesang hinweist, und andererseits die Form der Strophen, denen öfter, so den Nummern 5, 7, 14, 15, 16 und 31 ein Refrain beigegeben ist. Bei Einzelnen ist sogar die dem Liede zukommende Melodie eigens genannt, so beim eben gegebenen „Schwabastreiche“, welches den Titel „Modus florum“ — („Blüthweise“ — ein Ausdruck, der bei den späteren Minne- und Meistersängern oft vorkömmt) an seiner Stirne trägt; dann bei Nummer 12, dem

*) Das Lied bei „JAFKE, Cambridger-Lieder“ beginnt:

„Mendosam quam cantilenam ago,
 puerulis comentatam dabo,
 quo modulos per mendaces risum
 auditoribus ingentem ferant.“

oben gleichfalls erwähnten Schwabenliede, dessen Melodie „Modus Liebinc“ (Liebesweise?) und bei Nummer 3, wo die Singweise „Modus qui et Carelmaninc“ genannt wird. Wahrscheinlich war die Melodie des Letzteren keine Andere, als die des Carlmannsliedes, welche wirklich im XI. Jahrhundert noch gesungen und zu anderen Liedertexten verwendet wurde. *)

Es liegt außer Zweifel, dass diese Gesänge auch mit Musikinstrumenten, namentlich mit der Leier begleitet wurden. Oder dann wäre es ganz sinnlos gewesen zu singen, wie das Lied an die Nachtigall, Nummer 8, beginnt, wenn eine Begleitung dazu gemangelt hätte:

„Stimm', o goldne Leier, stimme helle Melodien an,
Jede Saite sei gespannt, und fünfzehnfüßig sei der Ton;
Mese tön' der erste Klang nach hypodorischem Gesetz!
Lasst uns Philomelen preisen in organischem Gesang,
Lasst uns singen süße Weisen, wie es sich der Musik ziemt,
Ohne deren Kenntniss wahrlich keins der Lieder recht gelingt. **)

Auf ähnliche Weise wird in diesen Gesängen noch an zahlreichen anderen Stellen eigens auf Begleitung durch Instrumente hingewiesen. ***) So enthält das Lied von der Freundschaft „Lantfried's und Cobbon's“ (wahrscheinlich eine altdeutsche Sage) sogar eine besondere Einleitung über den Gebrauch der verschiedenen Musikinstrumente, wie sie hier in beiläufiger Uebersetzung folgt:

*) Mönch EKKEHARD I. von St. Gallen († 978) übersetzte den damals noch gesungenen deutschen Text dieses Liedes ins Lateinische. Der Melodie des „Lyddi charomannici“ bediente man sich auch zur Sequenz auf den heiligen Paulus: „Concurrite huc populi.“ (Vergl. Sängerschule von St. Gallen, S. 75.)

**) Aurea personet lira clara modulamina!
simplex chorda sit extensa voce quindenaria;
primum sonum mese reddat lege ypodorica.
philomele demus laudes in voce organica,
dulce melos decantantes, sicut decet musica,
sine cujus arte vera nulla valent cantica.

Der Ausdruck „Mese“ ist nach dem System HUCBALD'S das a der modernen Tonleiter.

***) Dieses ist der Fall bei den Nummern 18, 19, 22, 31, 33, 41 der Cambridgehandschrift.

„1) Jeder Ton einer Cantilene kömmt auf dreifache Weise zu Stande, denn entweder entsteht derselbe durch den Zusammenklang der Saiten, — durch Schlagen mit der Hand und mit dem Plectrum, wie dieses durch den Unterschied der Töne bei den mannigfachen Saitengattungen geschieht.

2) Oder dann wird der tönende Hauch auf Blasinstrumenten erzeugt, wie das bei den verschiedenen Pfeifen geschieht, welche vom Hauch der Lunge und des aufgeblasenen Mundes zum Tönen gebracht das Herz angenehm erheitern.

3) Oder es entsteht der Ton vielfältig durch den in der Kehle erzeugten Gesang, so bei Menschen, bei den Vögeln und (andern) Thieren; demnach durch die Vibration der Kehle.

4) Auf diese Weisen besingen wir die Thaten treuer Freunde.“*)

Auf den Gebrauch der Leier zum Gesange ist ebenso entschieden im Liede auf einen gewissen „WILHELM“ (No. 41) hingedeutet, welches mit den Worten anhebt:

„Rühr' die Saiten, schlag ein Lied an mit der Laute vollem Klang,
Du, o Meister, lass ertönen deine Leier wonniglich,
Und du, Sänger, strebe aufwärts mit der Stimme in die Höh'
Beide seid zugleich vereinigt zum geheimnissvollen Sang.“**)

Es fehlt hiermit nicht an augenscheinlichen Beweisen, dass die Instrumentalmusik in der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts am kaiserlichen Hofe selbst einer, zumal für jene Epoche vortheilhaft auszeichnenden Pflege sich erfreute. Das übte auf die nähere Umgebung des Hofes, und namentlich auch auf den allortsher strömenden Adel den wohlthätigsten Einfluss aus, so dass die Liebe zum Gesange und zu dessen instrumentaler Begleitung immer mehr geweckt und genährt wurde. In der That bedurfte es damals im südlichen Deutschland nicht mehr ausländischer

*) *His modis* (nämlich mit Instrumenten und Gesang) *canamus carorum sociorum actus.* (Ibidem.)

**) *Chordas tange, melos pange cum lira sonabili;
tu magister eam liram fac sonare dulciter,
et tu cantor in sublime vocem tuam erige,
ambo simul adunati cantilene mistice.*

(JAFKE, Cambridger-Lieder pag. 18.)

Musiker zur Erhöhung irgend einer aufsergewöhnlichen Festlichkeit. Eine Begebenheit, die sich unter Kaiser HEINRICH III. zutrug, bietet uns hierüber hinreichenden Beleg. Es war im Jahre 1043, als dieser Monarch zu Ingelheim sich mit AGNES, der Tochter des Herzogs von Aquitanien vermählte. In und ausserhalb des deutschen Reiches hatte sich die Kunde von der heran nahenden Festlichkeit verbreitet, so dass selbst aus fränkischen Landen eine Menge von Sängern, Instrumentisten und anderen Tausendkünstlern sich einfanden, um die Feier zu erhöhen und sich eine entsprechende Belohnung zu erwerben. Doch der Kaiser hielt deren Anwesenheit für unnöthig; sei es, dass ihre Productionen nicht befriedigten, oder was noch wahrscheinlicher ist, dass man mit eigenen Musikern hinlänglich versehen war, und die zeitgenössigen Chronisten erwähnen es belobend, dass der Herrscher diese fremden Tausendkünstler unbeschenkt wieder in ihre Heimat sandte. *)

Indessen hatte sich in den süddeutschen Gegenden die Freude an Musik und Gesang auch unter dem gemeinen Volke immer mehr verbreitet. Offenbar fehlte es schon damals im eigenen Lande nicht an solchen Musikern, die sich zur Erheiterung des Volkes an öffentlichen Plätzen auf irgend einem Instrumente hören liessen. Der allemannische Dichter AMARCIUS, welcher zur Zeit Kaiser Heinrich III. lebte, aus dem Zürich- oder Thurgau stammte, und im Jahre 1045 seine metrische Arbeit verfasste, bietet uns eine nicht uninteressante Schilderung einer solchen Production, in welcher er sowohl die Fertigkeit des Künstlers, als auch das Interesse der Zuhörer hervorhebt, und sogar auf eigene Anfertigung des Saitenbezugs hindeutet. **)

*) Hermann Contracti chron.

**) Einen Auszug aus diesem Dichter veranstaltete Professor BÜDINGER, „Aelteste Denkmale der Züricherlitteratur“, welchem wir auch das Nachfolgende entheben. Ueber diesen AMARCIUS hat uns ein HUGO VON TRIMBERG, 1288 Magister von St. Gangolf, zu Bamberg in seinem „Verzeichnisse vieler Schriftsteller“ einige Aufschlüsse aufbewahrt, die wir hier folgen lassen:

„Sequitur Amarcus, doctor veritatis,
Catholicus satiricus, amator honestatis,
Turiaca provincia secus Alpes natus
Horatium in satiris suis imitatus.
Scripsit hic temporibus Caesaris Heinrici,
sed ejus cum plures sint nequit a me dici:

Doch hören wir den Dichter selber:*)

„ Knappe! hierher, o mein rüstiger Knappe!
Kennst du wohl nicht einen Sänger, sprich! oder kundigen Spielmann,
Oder auch Den, der's versteht mit dem Plectrum den Sumer zu
rühren? **)

Wisse es doch, wenn nicht lydischer Ton meine Ohren erquicket

reor tamen quod fuerit Heinricus ille pius
qui verbis et operibus totus erat dius.
quatuor nominibus est auctor is vocatus
Sextus et Amartius Gallus Pyosistratus.“

Uebrigens hat BÜDINGER aus dem Gedichte des AMARCIUS selber nachgewiesen, dass derselbe nicht, wie HUGO VON TRIMBERG glaubte, zur Zeit HEINRICH'S des Heiligen, sondern des Dritten um 1045 sein Buch verfasste. Ebenso möchten wir eher unter „provincia turiaca secus alpes“ den Thurgau, zu welchem übrigens Zürich in früherer Zeit auch gehörte, verstanden haben.

*) puer, o puer ales, adesto!
Scin aliquem lyricum, dic aut gnavum chitaristam,
aut qui quassa cavo concordet tympana plectro?
scito quidem, si non mulcebit Lidius aures
has — sed curre: ardet mea mens in amore canendi,
„ut torrela foco vel adunca cremacula igni“.
ergo ubi disposita venit mercede jocator
taurinaque chelin coepit deducere theca,
omnibus ex vicis populi currunt plateisque,
affixisque notant oculis et murmure leni
eminulis nimium digitis percurrere chordas,
quas de vervecum madidis aptaverat extis
nunquē ipsas tenuem, nunc raucum promere bombum.
si quis ab externo dimoto climate coeli
sol roseus vastos ubi rura per Afra vapores
evomit, aspiret terris qua frigida clausis
omnibus hibernas exercet zona pruinas
obcalletque tenax emuncto stiria naso, —
secum miretur coelum constare duabus
unum naturis, aestate geluque trementi —
ille fides aptans crebro diapente canoras,
straverit ut grandem pastoris funda Goliath,
ut simili argutus uxorem Suevulus arte
luserit, utque sagax nudaverit octo tenores
cantus Pythagoras et quam mera vox Philomelae
perstrepit. --

**) Sumer nannte man im spätern Mittelalter eine Art Trommel (tympanum) und bediente sich desselben zum Tanze und zu anderer Belustigung.

Dann — aber eil', denn es brennt mir das Herz vor der Lust
zum Gesange,

Gleichwie die Lohe im Herd, wie des Reisers gebogene Heizung.
Doch wenn der Spielmann erscheint, nachdem um den Lohn er
gedungen

Und seine Laute beginnt zu zieh'n aus der Hülle von Ochshaut,
Strömen die Leute herbei von den sämtlichen Weilern und Plätzen,
Heften die Augen auf ihn, und lauschen mit sanftem Gemurmél
Wie er bestreicht mit den weit sich dehnenden Fingern die Saiten,
Die er sich selbst aus dem nassen Gedärme der Hämmel bereitet,
Und sie bald lieblich und sanft, bald rauschend zu schlagen sich
anschickt;

Gleichwie Den, der aus fern' entlegener Gegend des Himmels,
Wo eine glühende Sonn' über Afrika's Fluren ergießet
Schreckliche Hitze, gelangt in ein Land wo die frostige Gegend
Ringsum zum Eise erstarrt nur Reifen des Winters erzeugt, . . .
Mächtiges Staunen ergreift, dass der nämliche Himmel aus zwei'lei
Zonen besteh', aus der heißen sowohl als der fürchterlich kalten —
Also bedient er beim tönenden Spiel sich häufiger Quinten,
Gleichwie des Hirten Wurf den großen Goliath getroffen,
Und mit ähnlicher Kunst sein Weib ein listiges Schwäblein
Hintergieng; *) wie Pythagoras einst die acht Töne der Singkunst
Weislich erfand, und wie hold Philomelens Stimme erklinget.“ **)

Während den heftigen kirchlich-politischen Stürmen des
XI. und XII. Jahrhunderts musste begreiflicherweise die Pflege
jeglicher Kunst tief darniederliegen. Kaum hatten aber diese
Stürme nur einigermaßen verbraust, so begann die Epoche des
Minnegesangs, auf welchen die schon vorher zur Blüthe gelangten
Gesänge der Troubadour's im nahen Frankreich einen bedeuten-
den Einfluss ausübten. Wie man dort die Lieder jener wandern-

*) Offenbar deutet hier AMARCIUS auf den oben bei No. 12 der Cambridger Lieder erwähnten Schwabenstreiche, nach welchem ein Constanzer Bürger den Schneebuben seines Weibes aus der Schneezone in ein heißes Land führt, woselbst er durch die Strahlen der Sonne schmilzt.

**) Aus „AMARTIUS“ bei BÜDINGER. Wenn auch der Herr Herausgeber dieser und noch anderer Stellen aus AMARTIUS seine frühere Ansicht über das Vaterland dieses Dichters wieder geändert hat, indem er ihn jetzt für keinen Alemannen mehr hält, so bleibt der historische Werth obiger Stelle dennoch unverändert.

den Sänger mit sehr verschiedenen Instrumenten, als mit der Cythara, der Harfe, Viole, Fiedel (Geige), Leier etc. begleitete, so dienten auch verschiedene Instrumente zur Begleitung des deutschen Minnegesangs. Es liegt außer Zweifel, dass einzelne Minnesänger des südlichen Deutschlands mit den Troubadour in mehrfachem Verkehr standen. So war es der Ritter ULRICH VON ZEYKON (im Thurgau), welcher den Troubadourgesang „Lanzelet vom See“, den HUGO VON MORVILLE über die Heldenthaten Lanzelets gesungen, und sich seine lange Gefangenschaft für seinen Herrn RICHARD VON LÖWENHERZ durch Gesang erträglicher machte, in deutscher Sprache bearbeitete.

„Da fasste lieber Freunde Drang
 Von Zeykoven Ulrich an,
 Für Brudersinn und deutsches Herz
 Zu stimmen fremden Harfenlaut
 Nach uns'rer Väter Minnesang.*)

Allmählig gelangte der Minnegesang auf dem Gebiete des alten Herzogthum Schwabens zu immer herrlicherer Blüthe, und namentlich war es die Gegend zwischen dem Bodensee und Zürichersee, wo einst in den grünenden Schatten dieses Hügellandes zahlreiche Sänger dessen liebliche Weisen anstimmten. Hier geschah es, dass adeliche Herren bald das Lob eines gottgeweihten tugendhaften Lebens, bald die Heldenthaten tapferer Ritter, oder auch die edeln Eigenschaften treuer Frauen in lieblichen Liedern besangen. Wie man diese Gesänge bei öffentlichen Festlichkeiten, sei es bei Turnieren, oder anderen ähnlichen Anlässen, zu denen die damalige Ritterschaft sich versammelte, von der Leier oder der Harfe begleitet vorzutragen pflegte, ebenso bediente man sich auch derselben, um die gleichförmige Lebensweise auf den Ritterburgen einigermaßen zu unterbrechen, und deren Bewohner zu höheren Gefühlen und edeln Thaten zu begeistern.

Die Sänger dieser Lieder dichteten auch insgemein den Text dazu und versahen ihn mit einer von ihnen selbst erfundenen Melodie, welche sich beiläufig in der Weise des gregorianischen Gesanges und in dessen alten Tonarten bewegte. Die Begleitung konnte bei der damaligen noch wenig verbreiteten Kenntniss der

*) Vergleiche „PUPPIKOFER, Geschichte des Thurgau's.

Harmonie im Allgemeinen nur Unisono mit der Singstimme stattfinden, ungeachtet einzelne solcher Sänger, wie HEINRICH VON LAUFENBURG auch im mehrstimmigen Satze und überhaupt in der Theorie der damaligen Tonkunst bewandert waren. So verräth auch der Sänger REGENBOGEN musikalische Kenntnisse, wenn er zum Lob der Musik singt:

„Musica wort und wise versigelt hat,
 Wer si beslossen, treit mit hoher eren rat,
 mit richen dônen er in manigen tugenden stat.
 Wer si wol kan, wie folti dem an felden misselingen.
 Froelichen fang kan mufic ouch gelêren wol,
 Von manger kêl vil gar uf hoher eren zol
 Behendeklich recht als man billich dônen sol.
 Si leret hoher saiten klank
 und ouch nach tugenden ringen.*)

Unter diesen Minnesängern haben sich eine bedeutende Anzahl in solchem Grade ausgezeichnet, dass man den Text ihrer anmuthigen Ergüsse, und wenigstens bei Einigen auch deren Melodien der Aufbewahrung für die Nachwelt würdig hielt. So gelangten im XII. und XIII. Jahrhundert zu weit verbreitetem Ruhme: Heinrich von Veldeck, Walther von der Vogelweide, Reimar der Alte, Reimar von Zweter, Ulrich von Lichtenstein, Wolfram von Eschenbach, welcher auch am wohlbekannten Sängerkriege auf der Wartburg (1207) theilnahm; ferner Gottfried von Straßburg, Graf Kraft von Toggenburg, Graf Johann von Habsburg-Laufenburg, Marschall Albrecht von Rapperswil, Heinrich von Sax, Rudolf oder Ulrich von Singenberg, Conrad von Würzburg, Johann Hadlaub von Zürich, Walther von Rheinau, Heinzelin von Constanz, Eberhard von Hohensax, der Mönch von Salzburg, Frauenlob von Mainz nebst vielen Andern.

Die Instrumente, derer sich Deutschlands Minnesänger bei der Production ihrer Lieder bedienten, waren die Laute, Leier, Fiedel (Geige), Pfeifen, Hörner und Sumer. Der Fiedel und des Fiedelbogens wird schon damals wiederholt erwähnt.**)

*) REGENBOGEN in Manesse Minnesänger, Zürich 1758, S. 198.

**) Vergleiche „AMBROS, Geschichte der Musik, Bd. II, S. 29 folg.

spricht der oben erwähnte Minnesänger ULRICH VON LICHTENSTEIN von einem Hornisten, welcher zu seinem Spiele einen *Sumber* rührt: „Darnach ein horlbläser sluot einen sumber meisterlich genuoc“. Dieses letztere Instrument scheint man damals auch zum Tanze angewendet zu haben. Wenigstens befanden sich auf einem ehemaligen, in nicht viel späterer Zeit entstandenen Todtentanz zu Basel vor einem Beinhause mit aufgehäuften Schädeln zwei Tode, beide blasend, von denen der Eine nebstdem noch mit einer Art Trommel, die man „*Sumber*“ nannte, versehen war.*)

Anders fanden früher jene noch aus dem Heidenthum stammenden, und von der Kirche wiederholt und streng verboten Tänze statt, welche man auf den Friedhöfen zur Zeit der Christnacht oder der Kirchweihe manchenorts zu veranstalten pflegte. Die Instrumente wurden dabei entweder durch bloßen Gesang ersetzt, wie dieses nach der Sage einer Chronik in dem zum Bisthum Halberstadt gehörenden Dorfe „*Corbelie*“ geschah, wo in besagter heiliger Nacht ein Bauer Namens OTBERT mit fünfzehn Männern und drei Weibern, von denen Eine MEERSWIND hiefs, in der Nähe der Kirche, in welcher die Festfeier schon begonnen hatte, ihre Tänze unter zügellosen Gesängen ausführten.**)

Aehnliches erzählte Mönch IRING von St. Blasien um das Jahr 1150, welcher vor seinem Eintritt ins Kloster die halbe Welt durchwandert hatte und einst zu einer im Norden gelegenen Insel gelangt war, wo er mit eigenen Augen bei Anlass einer Kirchweihe solchen Unfug in der Nähe der Kirche zu beobachten Gelegenheit fand. Die tanzende Menge wurde ebenfalls nicht durch den Klang musikalischer Instrumente in der rhythmischen Tanz-

*) Vergleiche: „Basel im XIV. Jahrhundert.“

**) . . . In villa campestri nomine Corbelie halberstatensis dyocesis quidam rusticus nomine Otbertus duxit coream in sancta nocte Nativitatis domini in cimiterio infra matutinale officium cum XV. viris et tribus mulieribus, quarum una vocabatur Merswind, et rogati a presbytero, ut cessarent, iterumque admoniti, ut suis dissolutis cantibus divinum officium non impedirent, nec vellent acquiescere, ipse presbyter nomine Bubertus imprecatus est eis, et maledicam congegessit . . . Illi XVIII . . . coream duxerunt saltantes in eodem ipso loco et cantantes incessanter, quo usque archiepiscopus Coloniensis nomine herbertus misericordia motus, venit illuc et ipsos in nomine domini a tali vinculo coreae liberavit. (Chronica inedita cujusdam Fratris praedicatorum. Codex Einsidl. saec. XIII.)

bewegung geleitet, sondern ein Chorführer oder Tanzmeister war es, der in ihrer Mitte einhergieng, die Bewegung theils durch seine Fußstritte, theils durch seinen Gesang, in welchen auch die sich umdrehende Menge einstimmte, bezeichnete und dann noch, um den Takt gewissermaßen auch dem Auge zu veranschaulichen, einen Stab, den er in der Hand führte und an welchem er seine Handschuhe aufgehängt hatte, in die Höhe warf und mit seinen Händen wieder auffing. *)

Noch im XIII. und XIV. Jahrhundert scheint man die Tänze theilweise unter bloßem Gesang ausgeführt zu haben. Als nämlich den um diese Zeit in Deutschland entstandenen Bußfahrten der Geißler nach und nach verwerfliche Missbräuche sich beismischten, so dass die Kirche dieselben verbot, und das Volk sie mit Hohn und Spott überhäufte, gelangten auch einzelne der gebrauchten Liederweisen in solche Verachtung, dass sie das Volk zu erheiternden Tanzliedern verwendete.

Einen bedeutsamen Aufschwung erhielt wie der Volksgesang so auch die Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts. Die zu jener Zeit verfasste kleine Limburger-Chronik enthält eine lange Reihe von Liedertexten weltlichen und ernsteren Charakters, welche damals erfunden, in allen deutschen Gauen gesungen und auch mit Blasinstrumenten vorgetragen wurden. Insbesondere strebte man im Jahre

*) Der Unfug geschah, nach IRING'S mährchenhafter Erzählung, gleichfalls während des Gottesdienstes, bei welchem sich viel Volk versammelt hatte. Der fungirende Geistliche ermahnte die Ausgelassenen von ihrem ärgerlichen Betragen abzustehen, doch umsonst. Vielmehr trug es sich zu, dass nach Lesung des Evangeliums, wo er das Volk mit einer frommen Ermahnung zu erbauen beabsichtigte: „sonus jubilantium risusque jocantium juxta summarium in atrio ecclesiae interrumpens vocem ejus, propositum suum multum impediabat.“ Die Production fand nach des alten Mannes Sage also statt: „72 homines dinumerantur, qui . . . sunt ludentes, cibum potumque sumentes, non sompnium capientes, et quod adhuc magis mirum est, tam laeti et alacres sunt, ac si eodem momento illuc concurrissent; cum se ipsis, quidquid volunt, loquuntur et jocantur, ad alios vero quoslibet advenientes nihil omnino loquuntur. Vestimenta eorum cum ipsis calceamentis integra et incorrupta perseverant. Inter hos (Irings) matronem quandam notavit, quae lasciva choreis ludentium se cum 2 filiis totidemque filiabus suis miscuerat. Choraula in medio praecambulus ibat, pedibus plaudebat, ore jubilabat, virgam, quam in manu gestabat, ad quam etiam chirothecas suas suspenderat, in altum jaciebat, et manibus recipiebat.“ (MONE, Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins.)

1360 nach Verbesserung der Gesangsmelodien, und die neu komponierten Lieder waren vollkommener, als die früheren. Darum erwähnt die genannte Chronik: „Die Meister machten neue Lieder, das hießet Widersang mit drei Gesetzen. Auch hatte sich also verwandelt mit dem Pfeiffenspiel, und hatten aufgestiegen in der Musica, dass sie nicht so gut war bishero, als nun angangen ist; denn wer vor fünf Jahren ein guter Pfeiffer war im Land, der dauchte ihn itzund nit ein Flihen.“ Besonders rühmt sie einen Barfüßermönch, welcher im Jahre 1370 die „besten Lieder und Reihen in der Welt von Gedicht und Melodien“ komponierte, und fügt ausdrücklich bei: „was er sung, das sungten die Leut alle gern, und alle Meister piffen, und andere Spielleut fuhrten den Gesang und das Gedicht.“

Immer günstiger gestalteten sich die Zeiten für die musiktreibenden Dilettanten gegen das Ende des XIV. Jahrhunderts, wo jede Reichsstadt, innerhalb deren Mauern schon früher die Minnesinger mit dem Adel, und deren Nachfolger die Meistersänger mit den Handwerktreibenden eine Zufluchtsstätte gesucht und gefunden hatten, auch ihre Pfeiffer und Geiger und öffentlichen Lautenspieler in ihrem Solde hielt. Sie hatten an gewissen Tagen und zu bestimmten Stunden an öffentlichen Plätzen zur Unterhaltung und Belustigung des Volkes ihre angelernten Weisen auf ihren Instrumenten vorzutragen. Solche musikalische Genüsse gewährten um diese Zeit derartige Tonkünstler den Bewohnern der Stadt Basel; nach Anordnung des Rathes mussten nämlich auf dem dortigen St. Petersplatze öfters drei von ihm angestellte Pfeifer (fistulatores) ihre Stücke aufspielen, während auf einer anderen Stelle Sänger ihre Lieder vortrugen. Wieder an einer anderen Stätte fand man Gelegenheit einen Geiger (figellator) oder auch den Lautenspieler Namens OBRECHT zu hören.*)

*) Der Codex 462 der Stiftsbibliothek von St. Gallen, eine dem XV. Jahrhundert zugeheilte Papierhandschrift, welche 1510 sich im Besitze des JOHANNES HEER von Glarus und nachher des AEGIDIUS TSCHUDI befand, enthält eine Sammlung von Gesängen mit Noten und vollständigem Text. Darin kömmt nun ein Lied vor, dessen Autor „OBRECHT“ genannt ist, und das folgenden Text hat:

„wo ich den lend
lang als behend
mit grofser gir etc.“

Wahrscheinlich ist der Autor dieses Liedes JACOB OBRECHT, ein Zeit-

Als Erkenntlichkeit für ihre Leistungen wurden sie vom Rathe wiederholt beschenkt, so gab er den Pfeifern 1375 zum guten Jahre zwei Gulden, und wieder 1386 ein Pfund und vier Schillinge. *)

Wie in den Reichsstädten, so war das Pfeiferwesen auch auf dem Lande zunftmäÙig geordnet. Die ganze Gegend vom Hauenstein ob Basel bis hinab zum Hagenauer Forste zwischen der Birs, dem Rhein und der Virst bildete für alle fahrenden Spielleute ein besonderes Gebiet, innerhalb welchem ein Vorsteher derselben, Pfeiferkönig genannt, über die Aufrechthaltung der Vereinsstatuten zu wachen hatte, die unter anderem forderten, dass kein Spielmann, er sei Pfeiffer, Trommelschläger, Geiger, Zinkenbläser oder welch Musikinstrument ein solcher immer handhaben möge, innerhalb dem genannten Gebiete weder in Städten, Flecken und Dörfern, noch sonst irgendwo zu öffentlichen Freischiefsen, Tänzen, oder anderen Lustbarkeiten geduldet werde, bevor dessen Aufnahme in die Verbrüderung der fahrenden Leute stattgefunden habe. Das Recht für diese Gegend, aus solchen Musikern einen Pfeiferkönig zu ernennen, stand seit unvordenklichen Zeiten den Freiherren von Rappoltzstein als ein rechtes Erblehen zu, und es geschah, dass SCHASSMANN, Herr zu Rappoltzstein im Jahr 1400, wo der damalige Pfeifferkönig HEINTZMANN GERWER krankheitshalber auf seine Würde resignierte, seinen eigenen „Pfeifer und fahrenden Mann“ Namens HENSELIN mit diesem Amte bekleidete.

Nothwendig musste ein solch geordnetes Vereinswesen den praktischen Musikern jener Zeit in verschiedenen Beziehungen zu nicht geringem Segen gereichen, denn dadurch wurde ihre Stellung zur übrigen Gesellschaft zu einer ansehnlicheren erhoben, dem bloßen Vagabundenleben und manch gegenseitigen Reibun-

genosse OKENHEIM'S, welche beide in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts blühten. Von OBRECHT erschienen 1503, 1504, 1505 Motetten in Venedig und 1503—1516 fünf Messen. Ob aber dieser Contrapunctist und der erwähnte Lautenspieler OBRECHT identische Persönlichkeiten gewesen, dürfte vor der Hand noch bezweifelt werden. In der gleichen St. Gallischen Handschrift befindet sich auch ein Lied des schweizerischen Autors LUDWIG SENFL: „Was wil es doch des wunders noch.“ (Vide OTT 1534 No. 45 und 46, FORSTER 1539 No. 24 und 5. Th. 1556 No. 51.)

*) Vergleiche: „Basel im XIV. Jahrhundert.“

gen und Feindseligkeiten gesteuert, und zur Veredlung des Spieles wie zur Verbesserung der Instrumente Bedeutendes beigetragen. Schon der Umstand, dass jeder Spielmann eine ordentliche Lehrzeit durchzumachen hatte, bevor er öffentlich zur Ausübung seiner Kunst auftreten durfte, musste fördernd auf ihre Leistungen wirken. Wollte nämlich ein solcher nur in Dörfern spielen, so hatte er vorerst sich wenigstens ein Jahr hindurch auf seinen Instrumenten auszubilden, zwei volle Jahre dagegen, wenn er sich auch in Städten wollte hören und bewundern lassen. *)

Was aber diesen Verbindungen einen unbestreitbar höheren Werth verlieh, war ihre moralische Seite. In der That müssen die fahrenden Musiker jener Zeit in um so günstigerem Lichte erscheinen, da sie die mannigfachen Gefahren der Seele erkannten, denen sie bei ihren steten Wanderungen durch die Welt, und insbesondere bei ihrer fast ununterbrochenen Theilnahme an den Lustbarkeiten und Freudenfesten dieser Erde sich ausgesetzt sahen, und aus diesem Grunde zu einem biedereren Wandel, zu frommen Andachtsübungen und zu anderen Werken der Gottseligkeit unter Eidesform sich gegenseitig verpflichteten.

Diese edle Absicht trat dann auch unverkennbar bei der Gründung jenes Vereins hervor, welcher durch die fahrenden Leute für die Gegenden des oberen Zürichersees sieben Jahre später ins Leben trat. Es geschah am Sonntage nach St. Gregorstag des Jahres 1407, an welchem sich die Spielleute der weiten Umgegend — Pfeifer und Geiger — zu Uznach, einer Stadt im Gebiete der Grafen von Toggenburg versammelten, und in der dortigen uralten Pfarrkirche für den zu Ehren des heiligen Kreuzes errichteten Altar eine eigene Verbrüderung stifteten. Jedes ihrer Mitglieder, damit es vom heiligen Kreuze geschützt und vor allem Bösen bewahrt werde, verpflichtete sich bei seinem Eintritt mit Namensunterschrift auf einem eigens hiefür bestimmten Pergament-Rodel und unter Eidesform, alljährlich am Ende seiner Fahrt 16 Pfennige Zürcherwährung an eine Kerze zu steuern, die allzeit während dem Gottesdienste vor dem genannten Altar jener Kirche brennen sollte. Unter gleicher Verbindlichkeit war jedes Mitglied gehalten, jährlich an einem zu bestimmenden Tage persönlich zu Uznach zu erscheinen, dem heiligen Kreuz noch ein

*) FORKEL, Geschichte der Musik.

besonderes Opfer zu entrichten, und an der Verhandlung der laufenden Geschäfte Theil zu nehmen. Sollte aber Einer von ihnen, außer im Nothfall, bei schwerer Krankheit oder zur Kriegszeit, worüber jedoch der Verein zum voraus in Kenntniss gesetzt werden musste, aus bloßem Muthwillen nicht erscheinen, so hätte er sich dem strafrechtlichen Spruche der Anwesenden zu fügen. Jedes Mitglied hatte ferner als Abzeichen ein silbernes Kreuzlein von beiläufig einem Loth an Gewicht auf seiner Brust zu tragen, das nach dem Tode eines jeweiligen Besitzers der Bruderschaft zufallen sollte. Damit endlich der Verein immer mehr in Aufnahme komme, und jeder „biedere Knecht“ zum Eintritt in denselben ermuntert werde, ward beschlossen, für jedes hinscheidende Mitglied eine eigene Jahrzeit zu begehen, und jeden Eintretenden als theilhaftig aller frommen Werke dieses Bundes zu erklären. Nicht nur wurden diese Beschlüsse urkundlich ausgefertigt, sondern auch vom damaligen Landesherren dieser Gegend, dem Grafen FRIEDRICH VI. von Toggenburg bestätigt und feierlich besiegelt. *) Wie zahlreich aber die Musiker der weiten

*) Wir lassen hier die noch nie veröffentlichte, von Herrn Präsident Dr. MORITZ SCHUBIGER gütig mitgetheilte Urkunde aus dem Original selber vollständig folgen: „Allen den, die disen brieff ansehend, lesent, oder hörend lesen, denan sol ze wissent sin, das wir farenden lüt all, pñfer und gyger, die mit ir namen in dem Rodel verschriben stânt, den wir darzuo geordnet und gemachet hânt, ein bruoderschaft gemacht hant ze Uznach in der altenstatt dem heiligen crütz ze lob und ze eren, das das heilig crütz uns all behüet und beschirm an lib und an sel und hant ouch dem selben heiligen crütz ein kerzen geordnet und gemachet, die da brünnen sol vor dem selben heiligen crütz ze Utznach all messen, all Vespren und als dick man gotzdienst in der selben kilchen volbringt; und hant ouch wir vorgenanten farenden lüt uns selber des an bedinget und dar umb unser jecklicher sin trüw an geswornes eydes statt geben, dis bruoderschaft ze halten nach lut und sag diss briefs; und diss vorgenanten kerzen mit guoten trüwen ân alle geverd unser jeklicher jârlichen ze end siner wil mit sechzehnen pfenningen züricher münzt, wir hânt uns selber ouch an bedinget, das wir elli jar einest ze samen komen sond gen Utznach zuo dem heiligen crütz und dem sin opfer bringen und die vorgenanten kertzen pfenning und söllend och usrichten, was wir denn ze mal ze schaffen hant von der selbigen kertzen wegen und sol uns all noch unser keinen besunder daran nit sumen noch irren, Es si den herren not, siechtag oder ander redlich not, die unser eim denn erzellen kân die in billich hie vor schürmen sol und mag. Waer aber das deheiner under uns das nüt taette und sich befund, das er das von muotwillen gelassen hett, zuo dem soeltind wir denn richten als recht wâr mit unser aller râd nach dis brieffs lut und sag. Wir vorgenanten farenden lüt hânt ouch all gemeinlich mit

Umgebung sich dieser frommen Verbrüderung vom heiligen Kreuze anschlossen, zeigt das gegenwärtig gleichfalls noch erhaltene, oben erwähnte Verzeichniss, und dass sie auch noch längere Zeit eines ökonomisch günstigen Bestandes sich erfreute, erweist sich aus anderen fast gleichzeitigen urkundlichen Belegen, in denen verschiedene Zinse „der Pfeifferbruderschaft“ erwähnt werden.

Das edle Bestreben unserer musikalischen Wanderer, ihren guten Ruf durch Kundgebung eines sittlich-ernsten Charakters und durch anständige Aufführung zu fördern und zu wahren, erwarb ihnen in immer höherem Grade wie die Gunst des Volkes so auch diejenige der Hochgestellten. Es gehörte damals überhaupt zum guten Tone, und schien für reichere Herren, die bei festlichen Anlässen, sowohl geistlicher als weltlicher Natur im vollen Glanze ihrer Würde und ihres Amtes aufzutreten hatten, eine unerlässliche Forderung des Anstandes, unter ihrem Gefolge auch einen oder mehrere fahrende Musiker zu besolden. Diese damals allgemein herrschende Sitte gewährte unseren Tonkünstlern nach kurzer Zeitfrist die herrlichsten Tage und wohl auch den reichlichsten Gewinnst, denn bald sollten ganz außerordentliche Festlichkeiten mit einer in diesen Gegenden noch nie gesehenen Prachtentfaltung beginnen. Im Jahre 1414 nahm nämlich das

unser aller rât uns selber des an gedinget, das unser jeklicher ein crütz sol hân von einem lôt silbers minder oder me on all geverd, also welcher under uns von todes wegen ab gatt, der sol das selb sin silbrin crütz geben dem heilgen crütz in unser bruoderschaft. Wir sond ôch aller der jartzit begân, die abgan von todes wegen und in unser bruoderschaft sint, dar umb das all biderb knecht dester gerner in unser bruoderschaft komint, wir sond och all die in unser bruderschaft enpfahen die des begerent und wirdig sint. Wir sint och des über ein komen alldie, die in unser bruoderschaft jetz sint, das wir uns mit unser aller namen hânt geschriben an den vogenanten Rodel, den wir darzuo geordnet und gemacht hant. Wir sond och all die mit iro namen scriben an den selben Rodel, die hernach jemer me in unser bruoderschaft koment. Man sol och wissen welcher sich lât schriben an den selben unser Rodel, der sol ôch ewanklich in unser bruoderschaft sin, mit dem gedingen als vorgeschriben stat und sol och teilhaftig sin aller deren guottatt, die in unser bruoderschaft jemer me beschehen. Und des ze urkund und ze merer sicherheit aller vorgeschribner dingen, so hant wir farenden lût da vogenant ernstlich erbetten den Edlen und wolerbornen heren graff fridrichen von Toggenburg, das er sin insigel fûr ûns im und sinen erben unschedlich offenlich gehenket hat an disen brief, der geben ward am nechsten sonntag nach sant gregorientag in dem jar do man zalt nach Cristi gebûrt vierzehen hundert jar und siben jar.“

allgemeine Concilium von Konstanz seinen Anfang. Von allen Weltgegenden her strömten mit zahlreichem Gefolge die höchsten Würdenträger geistlichen und weltlichen Standes nach der altherwürdigen Bischofsstadt. Schon bei ihren großartigen Einzügen, die gewöhnlich mit einem Pompe gefeiert wurden, der alle Zuschauer in Staunen und Bewunderung versetzte, durfte es auch im Reiche der Töne nicht schweigsam zugehen. Noch mehr musste während der Dauer des Conciliums selber für die Theilnehmer an demselben, insbesondere für diejenigen weltlichen Standes öfters das Bedürfniss aufsteigen, nach Stunden ungewohnter Anstrengungen den Geist durch musikalische Aufführungen zu erheitern. Mögen auch die damaligen Chroniken nicht melden, wie oft und welche derartige Productionen stattfanden, wie mancher edle Wettstreit um den Vorrang im technischen Vortrag die Männer vom Fache zusammenrief, und welche Tonstücke die damals beliebtesten waren, so lässt sich doch nicht anders denken, als dass ein derartiges Zusammenströmen von Musikern aus so verschiedenen Ländern nur höchst vortheilhaft auf die Veredlung der Kunst selber wirken musste. In der That fehlte es von ihrer Seite am Eifer und an ihrer lebendigen Theilnahme an diesen großartigen Festen nicht, denn, wie die Berichte übereinstimmend melden, fanden sich mit den hohen Herren über fünfhundert fahrender Tonkünstler zu Konstanz ein, Pfeifer und Geiger, Sänger, Posaunenbläser und Trompeter — Musiker und Spielleute aller Arten und Gattungen.*)

Nach dem Schlusse des Conciliums, wo die hohen Würdenträger wieder in ihr Heimathland zurückkehrten, nahmen die guten Tage für die fahrenden Leute noch kein Ende. Während sie in früheren Zeiten sich meist damit begnügen mussten, um geringes Geld von der Kirchweihe eines Dorfes zu derjenigen eines andern zu wandern, die Jahrmärkte durch die Klänge ihrer Instrumente zu beleben, oder Brautleute aus dem gemeinen Volke auf ihrem Brautgange zur Kirche und zum Altare spielend zu begleiten, so gab es für sie noch immer der Anlässe mehr als genug, auch den heimkehrenden Großen bei ihren Durchzügen durch Städte und Flecken sich anzuschließen und den Eindruck

*) Spillüt, prasuner, trummeter, pfffer, singer, giger, und allerhand spillüt der warend fünfhundert und darbi. (Klingenberger Kronik.)

ihrer glänzenden Fahrten durch die Macht ihrer Töne zu erhöhen. Dann bedienten sich auch ferner noch Kaiser und Könige, geistliche und weltliche Fürsten, Grafen und andere hohe Herren dieser Leute, sobald es galt, ihre Pracht vor dem Volke zu entfalten oder demselben ein Vergnügen zu verschaffen.

Wie in den basel'schen Gegenden und zu Utznach schon früher Genossenschaften der wandernden Musiker gestiftet wurden, so scheint um diese Zeit eine ähnliche Innung auf dem Gebiete der Eidgenossenschaft für solche gegründet worden zu sein. Die Seele des neuen Vereins und damals unstreitig die hervorragendste Persönlichkeit unter diesen Tonkünstlern war ULMAN MEIER von Bremgarten, welcher sich — wohl nicht ohne einiges Ehrgefühl — „Pffifer mines gnädigen Herrn des Appts BURKART von Wissenburg zuo Einsiedeln“ nannte. *) Er stand auf dem gesammten Gebiete der Eidgenossenschaft bei seinen Berufsgenossen in so hohem Ansehen, dass sie ihn in feierlicher Versammlung durch einhelliges Mehr zu ihrem Könige erwählten. In dieser Eigenschaft erschien er 1430 am 29. März begleitet von seinem Feldmarschall vor dem Bürgermeister und dem hohen Rathe der Stadt Zürich, um daselbst vorschriftsgemäß das Königreich der fahrenden Leute innerhalb dem ganzen Landgebiete dieser Stadt als Lehen zu empfangen. Es war nämlich das Lehensrecht der besagten Würde, das in früheren Zeiten den alten Grafen von Kyburg zugestanden hatte, sammt deren Ländereien schon längst an Zürich übergegangen. Der Rath entsprach diesem königlichen Ansuchen um so bereitwilliger, da die Eidgenossen, deren Musiker diese Königswahl getroffen hatten, schon seit längerer Zeit mit Zürich verbündet waren. Nachdem nun ULMAN, der neue Pfeifferkönig, in die Hand des Bürgermeisters FELIX MANESS die schuldige Treue angelobt hatte, so empfing er noch gleichen Tages den erwünschten Belehnungsbrief, in welchem er und sein Marschall der Schutzmacht aller Fürsten, Grafen, Freiherrn, Ritter und Edelknechte und ihrer guten Aufnahme bestens anempfohlen wurde. **) Wie lange ULMAN noch seine Würde be-

*) Abt BURKARD bekleidete die Abtwürde zu Einsiedeln von 1418 bis 1438. Wahrscheinlich sollte ihn ULMAN in der Eigenschaft als „pffifer“ an's Concil begleiten.

**) Anzeiger für schweizerische Geschichte. II. pag. 28.

kleidete und überhaupt der Pfeifferkunst oblag, vermag nicht mehr bestimmt zu werden, nur soviel ist gewiss, dass er sich gleichfalls auf das Geigenspiel verstand, indem ihn das alte Anniversarienbuch von Bremgarten auch in der Eigenschaft als „Gyger“ vorweist.

Gewiss hatte diese neue Organisation in der frohen Voraussetzung stattgefunden, die goldenen Zeiten des Conciliums von Konstanz würden sich in Bälde wiederholen. So war es auch, denn schon im folgenden Jahre 1431 fand die Eröffnung desjenigen von Basel statt. Wie früher nach Konstanz, so strömten nun von allen Seiten geistliche und weltliche Herren hohen und höchsten Ranges nach ihrem neuen Bestimmungsorte, und selber die Nachbarstädte Solothurn, Konstanz und Zürich hatten voll auf zu thun, um die durchreisenden Fürsten und Herren festlich zu empfangen, sie zu beherbergen, und die Pfeifer und Trompeter ihres Gefolges entsprechend zu beschenken. So geschahs in jenen Zeiten zu Solothurn, wo die gastfreundliche Gewohnheit herrschte, die durchreisenden geistlichen und weltlichen Herren von Seite der Stadt und des uralten St. Ursenstiftes nicht bloß festlich zu empfangen, sondern auch ihnen den Schenkwein zu reichen, die fahrenden Musiker ihres Gefolges mit Geld zu beschenken, und selbe sogar hie und da gastfrei zu bewirthen. Als im Jahre 1438 die Abgesandten von Bern durchzogen, so bot die Stadt den Pfeifern derselben eine Gabe von zwei Gulden dar. Später traf daselbst ein vornehmer Ritter aus Spanien ein, dessen Pfeifern gleichfalls ein Pfund Geld gereicht wurde, und als der Markgraf von Niederbaden mit Gefolge die Stadt besuchte, so bot sie dessen Pfeifern nicht bloß das Geschenk von zwei Gulden dar, sondern bezahlte überdies für ihre Zehrung drei Pfund und vier Schillinge. Im Jahr 1442 zog Deutschlands König, FRIEDRICH III., mit königlicher Pracht und zahlreichem Gefolge in diese sonst stille Reichsstadt ein. Nicht nur wurde er mit sammt seinen Begleitern die zwei Tage seines dasigen Aufenthaltes hindurch gastfrei gehalten, sondern auch die Pfeiffer aus seinem Gefolge noch besonders mit dem Geschenke von zehn Schillingen bedacht. Dreimal während der Dauer des Conciliums beherbergte Solothurn innerhalb seiner Mauern Papst FELIX V., nachdem es jedesmal den Eintretenden mit der seiner hohen Stellung geziemenden Ehrfurcht empfangen, und während es die schmet-

ternden Töne eines Trompeters, der sich im Gefolge eines den Papst begleitenden Patriarchen befand, mit einem Gulden belohnte, boten gewiss auch die eigenen Stadtmusiker sowohl auf den freien Plätzen als auf den Thürmen allem auf, um durch hochfeierliche Weisen die hohen Gäste zu erfreuen. *)

Aehnliche Besuche wie zu Solothurn fanden um die gleiche Zeit auch in Konstanz statt. Insbesondere war dieses der Fall im Jahre 1443, wo nach einander die Grafen ULRICH von WÜRTEMBERG, der schon erwähnte Markgraf von Niederbaden, Graf Ludwig von Württemberg, Herzog Albrecht von München, und selbst auch der deutsche König FRIEDRICH mit entsprechendem Gepränge ihren Einzug in diese Stadt hielten. Jeder dieser hohen Reisenden wurde, wie das nie fehlen durfte, unter klingendem Spiele von einer Anzahl unserer fahrenden Musiker begleitet, die auch jedesmal, wie die alten Rechnungen der Stadt jetzt noch vorweisen, auf Anordnung des Rathes mit zwei Gulden beschenkt wurden. Einzig die Spielleute des Reichsoberhauptes machten hievon eine Ausnahme, indem sie nur die Hälfte dieser Summe erhielten. **)

Während der Dauer des Conciliums herrschte zu Zürich, welche Reichsstadt gleichfalls von manchen hohen Gästen und deren wandernden Musikern besucht ward, unter den heimischen Spielleuten selber eine lobenswerthe Regsamkeit. Ermuntert durch das Beispiel ihrer Fachgenossen in den Gegenden um Basel und am obern Zürchersee gründeten auch sie unter einander eine fromme Bruderschaft, unterstellten sie dem besonderen Schutze der heiligen Jungfrau Maria, und liefsen dieselbe, wohl nicht ohne thätige Mithilfe und erwähnenswerthe Kosten ihrer Stadt, durch das Concilium von Basel bestätigen.

Auch in dieser letzteren Stadt gieng es damals nicht weniger musikalisch zu, als zu Konstanz bei der dortigen Conciliumsfeier. Aeneas Silvius Piccolomini, der zu dieser Zeit lange in Basel ver-

*) Urkundio FELIX HEMMERLIN von Fiala.

**) „Gräf Ludwigs von Wirtemberg farenden lüten zwen guldin zu erung. hies ein raut. Item mins heren des margraven spillüten von Niedernbaden zwen guldin zu erung. Gräf Ulrichs von Wirtemberg varenden lüten 2 guldin zu erung. Unsers heren des Küns varenden lütten 1 guldin zu erung. Herzog Albrechtz von München varenden lütten zwei guldin zu erung. (MONE, Zeitschrift für Oberrheinische Geschichte B. 13.)

weilte, und deren Merkwürdigkeiten niederschrieb, erwähnt ausdrücklich, wie die jungen Leute sich oft auf den öffentlichen Lustplätzen der Stadt zu gemeinsamen Spielen versammeln, wobei die übrige Menge singe, oder aber im Reigen tanze, welches letzteres wohl nicht ohne klingendes Spiel vor sich ging. Selbst die Frauen würden sich da an andern offenen Plätzen zusammenscharen, um ihren Frohsinn durch Tänze und Gesänge zu offenbaren. Nebstdem unterhielt nach seinem Zeugnisse die Stadt schon damals einen öffentlichen Lehrer, der die jungen Leute in und um Basel nicht bloß in Dialektik und Grammatik, sondern auch in der Musik unterrichtete, wobei die Instrumentalmusik gewiss auch ihre Pflege fand. — Während der großartigen Festlichkeiten selber fanden die Musiker oft Gelegenheit zu Productionen. Insbesondere wird öfters der Trompeter gedacht, die ihre schmetternden Töne hören ließen. So im Jahre 1434, als Kaiser Sigismund im Festornate auf einem eigens vor dem Münster errichteten kaiserlichen Throne die ungarischen Gesandten empfing, die ihm drei von den Türken eroberte Fahnen überreichten und sie „mit viel Trommeten und freuden praesentierten“. Bei der Weihe und Krönung Papst Felix V. im Jahre 1440 bot man allem auf; erst um 12 Uhr endeten die Ceremonien, worauf die imposanteste Procession „mit vil Trommeten zuo Pferd“ stattfand. *)

Ueberhaupt mangelte es weder hier noch in anderen Nachbarstädten diesen Leuten an Eifer in Ausübung ihres Berufes, auch boten sich nach kurzen Unterbrechungen immer wieder Anlässe, sei es auf Reisen oder innerhalb der Mauern ihrer heimatlichen Residenz, um ihre Kunstfertigkeit hören zu lassen. So erging es jenen Pfeiffern der Stadt Solothurn, die so glücklich waren, deren Gesandtschaft, bestehend aus dem Schultheissen der Stadt und drei edeln Rittersn, zur Kaiserkrönung nach Frankfurt, Aachen und Köln zu begleiten, und die weite Reise auf Kosten der Stadt auszuführen. **) Anderwärts schien bei diesen Leuten die Lust, sich zu produzieren, so groß, dass die Obrigkeit für angemessen fand, hierin gewisse Schranken zu setzen. Solches geschah zu Konstanz 1443, wo der Rath den Thurmwächtern fünf Schillinge zu einem Eimer Wein aus dem Grunde schenkte, damit

*) URSTISEN, Baslerchronik.

**) Urkundio Bd. I.

sie zur Weihnachtszeit nicht durch die Gassen ziehen, und vor den Häusern auf ihren Instrumenten „ums gute Jahr“ blasen würden. Noch bedenklichere Missbräuche hatten sich eingeschlichen bei Anstellung und Löhnung der Spielleute zu bürgerlichen Hochzeiten, insbesondere beim Brautgange in die Kirche, wobei man den Aufwand in solchem Grade übertrieb, dass sich der gleiche Rath 1444 zur Verordnung genöthigt sah, dass künftig kein Bräutigam bei seiner Hochzeit mehr als drei oder vier „fahrende man“ halten und begaben dürfe. Mit dieser Anzahl möge einer unangefochten zur Kirche ziehen, doch mit keiner größern. *)

Im ferneren Laufe des XV. Jahrhunderts kam der gute Ruf und der sittliche Ernst, dessen sich die Spielleute beim Beginn desselben so rühmlich beflissen hatten, in sichtliche Abnahme. Mit dem Verschwinden ihres guten Wandels und religiösen Eifers sank auch ihr Ansehen bei Hohen und Niedern, so dass man sie allmählig als eine Menschengattung betrachtete, die man sich so bald als möglich vom Halse schaffen soll. So sah es im Jahre 1495 der Rath der Stadt Freiburg im Breisgau als einen allgemeinen Missbrauch an, dass man Pfeifern und Herolden etwas schenke, und sich dadurch Auslagen verursache, ohne dabei irgend welchen Dank zu ernten. Darum beschloss er auch festzuhalten an der alten in Freiburg beobachteten Sitte und solchen Leuten nichts zu verabreichen. **)

Nicht minder schlimm stand es in dieser Rücksicht bald nachher zu Zürich, wo es so weit gekommen war, dass sich die zur Ehre „unserer lieben Frau“ gegründete Bruderschaft der Spielleute gar aufzulösen drohte. In schwerer Besorgniss über den durch den Ungehorsam seiner Mitglieder in Abnahme gekommenen Verein, erschienen daher 1502 am Mittwoch nach unser lieben Frauentag im August dessen Vorstände vor dem züricher'schen Rathe, sich beklagend, dass Niemand mehr in die Bruder-

*) MONE, Zeitschrift: „Item es soll ouch der brutgang zu siner hochzit kainen varenden man nit begaben dan allain dry oder vier varend man, mit den mag er ze kilchen gan ungevarlich, und nit mit mer.“ (Rathsbuch von Konstanz 1444.)

**) Ein missbruch ist allenthalb, das man pffern und herolden gwonlich etwas schenkt, da durch gelt uss geben wirt on danck. ist aber ein bruch alhie von alter har, das man sólichen lüten nichts git. hat ein rat erkent, das mag dabi bliben und denen lüten nichts geben soll. (MONE, Zeitschrift für Ober-rheinische Geschichte.)

schaft eintreten, oder die ihr sonst schuldigen Opfer entrichten wolle. Um diesem Uebel zu steuern, wurde der Rath um eine briefliche Verordnung gebeten, wonach jeder Spielmann sich bei einer vom Rathe zu bestimmenden Buße in die Bruderschaft einzukaufen habe, dass allen, die der Bruderschaft ihre Schulden zu zahlen verweigern, bei nämlicher Buße das fernere Aufspielen verboten sein solle und endlich alle Ober- und Untervögte oder Richter ihnen zur Eintreibung der verfallenen Schulden und Bußen Hilfe zu leisten hätten. Dies Gesuch der Bruderschaftsvorsteher wurde vom Rathe nicht bloß gutgeheissen, sondern auch die Summe von ein Pfund und sechs Schillingen als Buße bestimmt, und verordnet, dass dieselbe zu Händen der Bruderschaft eingezogen werden solle. *)

Wie sehr die Spielleute auch bei den Großen des Reiches ihre Gunst eingebüßt hatten, ergibt sich aus der kaiserlichen Verordnung, die Karl V. im Jahre 1530 zu Augsburg erliefs, nach welcher jeder Fürst und jede Obrigkeit ihren Pfeiffern, Trompetern und Spielleuten zu verbieten hatte, künftig andere Leute um irgendwelches Trinkgeld und Geschenke anzugehen; auch sei diese Verordnung den Verpflichtungen derselben beizufügen. Was aber zu solch allmähiger Missachtung dieser Musiker noch vieles beitrug, waren die in diese Zeit fallenden bedeutsamen Fortschritte in der Veredlung der eigentlichen Tonkunst durch Anwendung der Polyphonie. Dass man überdies schon damals in und außer der Kirche die Gesänge nicht selten mit noch andern Instrumenten als der bloßen Orgel begleitete, ergibt sich aus dem, was FELIX HEMMERLIN, Chorherr und Stiftskantor am Grossmünster zu Zürich in einem seiner Werke, das er um das Jahr 1450 niederschrieb, als geschichtliche Thatsache ausgesprochen hat, dass nämlich die Päpste und andere hohen Fürsten schon in der ersten Hälfte jenes Jahrhunderts sich im Besitze von musikalischen Kapellen befunden hätten, welche sowohl durch Gesang, als auf der Orgel oder auf anderen Musikinstrumenten die lieblichsten Zusammenklänge sonorer Stimmen und Melodien hervorbrachten. **) Das waren

*) Anzeiger für Geschichte.

**) *Detestantur (hypocritae) dulcissimas sonorum vocum et modulationum consonantias, tam ore, quam organo, seu alio musicali instrumento, quae frequenter fiunt in summi pontificis, aut aliorum magnorum principum capellis. (MALLEOLUS, de institutione novorum officiorum.)*

sicherlich schon bedeutende Leistungen von eigentlicher Kunstmusik, die dann von Jahrzehend zu Jahrzehend einen höheren Grad von Vollkommenheit erreichten, so dass mit dem Beginn des XVI. Jahrhunderts die Kapelle des Kaisers MAXIMILIAN schon einen sehr ausgebreiteten Ruf in Rücksicht ihrer kunstvollen Productionen erlangte, und aus diesem Grunde von gleichzeitigen Dichtern und Historikern aufs glänzendste verherrlicht wurde.

So trat allmählig an die Stelle der „fahrenden lüt“ eine fahrende kaiserliche Kapelle, und schon im Jahre 1512 ward dieser die Ehre zu Theil, den nämlichen Kaiser auf den Reichstag nach Trier zu begleiten, woselbst sie vielfache Gelegenheit fand, ihre Kunstfertigkeit im mehrstimmigen Gesange und auf verschiedenen Instrumenten, unter denen namentlich Trommeten, Posaunen, Zinken und Orgeln erwähnt werden, sowohl bei kirchlichen als auferkirchlichen Anlässen bewundern und durch reichliche Geschenke belohnen zu lassen. Diese Sitte fand noch im gleichen Jahrhundert selbst bei geistlichen Fürsten Eingang. So mussten die Musiker des Kardinals ANDREAS von Oestreich, Bischof von Konstanz, diesen Fürsten auf seinen vielfältigen kirchlichen Geschäftsreisen ins Tirol und ins Elsass begleiten, und nur aus diesem Grunde gab dessen konstanzer Kapellmeister Lefebure seine Hymnensammlung im Drucke heraus, um bei diesen Wanderungen nicht eine Reihe anderer Folianten nachschleppen zu müssen. Auf solche Weise war die Glanzperiode der fahrenden Pfeifer und Geiger der alten Zeit längst vorübergegangen und während ihr volksthümliches Spiel in der gebildeten Welt durch kunstgerechte Tonwerke ersetzt wurde, sahen sie sich genöthigt, ihren dürftigen Lebensunterhalt einzig noch auf den Jahrmärkten und bei den Hochzeiten und Tanzbelustigungen des gemeinern Volkes sich zu verschaffen.



Namen-Register.

	Seite		Seite
A fra, die heilige	139	G erwer, Heintzmann	155
Allioli, Dr.	102	Gogo, Herzog einer deutschen Pro-	
Amarcius, Dichter	147, 149	vinz	13
Andreas, Cardinal v. Oesterreich	39, 166	Grebler, Johann, Conventual von	
Augustin, Bischof der Angelsachsen	4	Engelberg	35, 36
B arrack, Dr.	118	H eer, Johann	154
Beldemandis, Prosdocius de . . .	131	Heinrich II., Kaiser	142
Berthold, Chronik	141	Heinrich III., Kaiser	141
Bodigisil, Herzog	139	Heinricus, Monachus	25
Boetius	99, 111, 141	Hemmerlin, Felix	165
Bourquelot	7	Henselin	155
Büdingen, Prof.	147	Heribert, Erzbischof von Köln . .	142
Burkart von Wissenburg	169	Hermann Contractus	24, 141
C hilperich, König	109	Hilarius, der heilige	99, 105
Chlodwig, Frankenkönig	137	Hoffmann	7
Clement, Felix	7	Hugo, Bischof von Constanz . . .	40
Conrad II., Kaiser	141, 142, 143	J affe, Dr.	144, 146
Coussemaker, E. de 7, 11, 20, 28, 31, 42		Ildefons, Bischof von Toledo . .	109
Cyprian, der heilige	101	Johann d'Avranches, Bischof von	
D anjou	7	Rouen	7
Didron, der ältere	7	Jovinus, Praefect einer deutschen	
Douhet (de)	7	Provinz	139
E delstand du Meril	7, 28	Jubinal	7
Ekkehard I. von St. Gallen . . .	145	Julius Speratus, Dichter	99, 110, 111
Ermenrich von Reichenau	140	Juvenus, Dichter	99
Eugenius, der heilige, Bischof von		K arl, der Grosse	102
Toledo	99, 109	Konrad I., Kaiser	140
F elix V., Papst	101	L efebure, Kapellmeister	166
Franck	123	Leo IX., Papst	25
Frauenlob, Minnesänger	118	Lupus, Herzog einer deutschen Pro-	
Friedrich III., König von Deutsch-		vinz	139
land	62, 161	Luzarches	7
Friedrich VI., Graf v. Toggenburg	157		

	Seite		Seite
Magnulf , Herzog	129	Poppo , Erzbischof von Trier . .	143
Malleolus , Fel. Hämmerlin . .	165	Prudentius . 99, 100, 103, 104, 105, 109	
Maness , Felix, Bürgermeister . .	160	Roman , Sänger in St. Gallen . .	100
Maximilian I. , Kaiser	166	Schassman , Herr zu Rappoltzstein	155
Meerswind , Tänzerin	152	Schönemann	7
Meier , Ulman, Pfeifer und Geiger	160	Sedulius	99, 107
Melicocq , Baron de	7	Serassi , Chorherr in Solothurn .	80
Michel	7	Silber , Eucharis	122
Mirer , Walther, Conventual von		Stauffacher , Wölther, Conventual	
Engelberg	36	in Engelberg	35, 36
Mone , Archivdirector	7	Theoderich , Ostgothenkönig . .	137
Montmerque	7	Tschudi , Aegidius	154
Morel , P. Gall	24, 25	Ulrich , Graf von Württemberg .	162
Münch , der von Salzburg	104	Valentin , der heilige	138
Nicolaus , der heilige, Bischof von		Venantius Fortunatus 99, 109, 138, 139	
Myra	11	Weinhold , Professor	30
Notker Balbulus	31	Wilhelm	146
Notker Labeo	141	Wippo , Kapellan Conrad II. 24, 103, 143	
Obrecht , Jacob	154	Wrihgt , Thomas	7
Otber	152	Zmaracudus , Dichter	99, 101
Paulus Alvarus	111		
Piccard , Abbe	7		

