

# **DAS CHORWERK**

herausgegeben von Friedrich Blume

Heft 32

DEUTSCHE MEISTER DES 15. JÄHRHUNDERTS  
HEINRICH FINCK, ADAM VON FULDA u. a.

## **ZWÖLF HYMNEN**

zu 3-5 Stimmen

für Singstimmen und Instrumente

herausgegeben von Rudolf Gerber

M O S E L E R V E R L A G W O L F E N B Ü T T E L

## Vorwort.

Auffallend ist die ausgedehnte Pflege, die der mehrstimmige Hymnus in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erfuhr. Zu einer Zeit, da die Hymnenkomposition in der burgundisch-niederländischen Überlieferung mehr und mehr zurücktritt, blüht sie im deutschen Bereich zu einem mächtigen Zweig empor, der weithin sichtbar noch die frühprotestantische Liedbearbeitung des 16. Jahrhunderts beschattet. Daß die Deutschen dem mehrstimmigen Hymnus ein besonderes Interesse entgegenbrachten, mag denselben Neigungen entsprungen sein, die auch die erste Hochblüte ihrer weltlichen Liedbearbeitung herbeigeführt haben. Es ist ein ursprünglicher Hang zur Engräumigkeit des Liedes und zum liedhaften Ausdruck, der den deutschen Musiktrieb in hohem Maße beseelt und infolgedessen das liedartige Gebilde des Hymnus stärker und eigenartiger als bei Burgundern und Niederländern in den Brennpunkt der spätmittelalterlichen deutschen Mehrstimmigkeit treten ließ.

Auf den „deutschen“ Musikstil jenes Halbjahrhunderts hat schon Hugo Riemann hingewiesen. Wenn auch seine Meinung nicht unwidersprochen geblieben ist, so scheint doch innerhalb der dreistimmigen Kompositionen „die Ausarbeitung kunstvoller Tonsätze zu einem hochliegenden (Diskant) cantus firmus“, der „durchaus choralmäßig in langen (relativ gleichwertigen) Noten fortschreitet“, eine vorwiegend deutsche Eigentümlichkeit zu sein. Gerade hierdurch wird innerhalb der Hymnen ein gewisses liedhaftes Gepräge geschaffen, das in denjenigen Sätzen noch deutlicher zur Geltung kommt, die die einzelnen Hymnenverse durch „Zwischenspiele“ der instrumentalen Gegenstimmen isolieren und damit die Zeilenfolge plastisch gliedern (Nr. 5, 6). Die vier- und fünfstimmigen Sätze verlegen den ähnlich gebildeten cantus firmus in den Tenor und hüllen ihn gleichzeitig in ein polyphones Gespinnst lebhaft bewegter Gegenstimmen ein. Dieser Typus ist noch bis zu Johann Walter und Georg Rhau zu verfolgen.

Eine besondere Eigenart der deutschen Hymnenvertonung scheint ferner in der Verwendung zweier, textlich aufeinander abgestimmter cantus firmi zu liegen. Es handelt sich also hier nicht um die Beigabe eines beliebigen zweiten c. f., der nur konstruktiv-formale Bedeutung hat, wie die weltlichen cantus firmi in geistlichen Werken der Niederländer, auch nicht um eine beliebige geistliche Melodie, die mit ihrem eigenen Text der Hymnenmelodie beigesellt wird, sondern um die beziehungsvolle Koppelung einer meist liturgischen Weise mit dem cantus primarius. Dieser zweite c. f. hat gleichsam tropierenden Charakter, und gerade in dieser inhaltlich-interpretativen Bezogenheit der beiden Texte wird man die spezifisch deutsche Eigenart erblicken dürfen. In Nr. 10 ist es neben dem Pfingsthymnus die Pfingstsequenz (also ein Text aus dem Graduale, der hier in das Offizium hinüberwandert), in Nr. 11 ist es eine heute nicht mehr gebräuchliche Antiphon, die den bekannten Johanneshymnus (Ut queant laxis) auf das Fest der Enthauptung des Täufers spezifiziert. Ähnliche Kombinationen lassen sich im

Bereich der deutschen Hymnenkomposition (ganz im Gegensatz zur burgundisch-niederländischen Praxis) in relativ großer Anzahl namhaft machen. Mit Unica hat man es in Nr. 8 und 9 zu tun. Hier sind es weltliche Texte, die mit ihren Melodien in den Hymnus eingebaut sind. Aber auch sie sind nicht beliebig. Dem Pfingsthymnus Nr. 9, der die göttliche Erleuchtung für das schwache Menschengeschlecht erbittet, ist als zweiter c. f. (Baß) das alte Tannhäuserlied (erstes Zeilenpaar der 2. Strophe) beigegeben<sup>1)</sup>, durch das ebenso auf den konkreten Einzelfall exemplifiziert zu sein scheint (auf den in Sünde verstrickten Tannhäuser), wie in Nr. 8, wo mit dem Jungfrauenhymnus (in dem Jesus als Geliebter von den Jungfrauen angeschwärmt wird) das, u. a. aus dem schönen Othmayr-Satz bekannte „Ich soll und muß ein Buhlen haben“ (hier in Moll und in der Textfassung: „Ein frischen puelen muß ich haben“ im Alt) gekoppelt wird. Man darf vielleicht gerade in der Beigabe derartiger beziehungsreicher deutscher Liedtexte mit ihren Weisen etwas wesentlich Deutsches erblicken, durch das das Objektiv-Typische des lateinischen Hymnus in einer drastisch-volkstümlichen Weise konkret dargelegt wird<sup>2)</sup>. In beiden Fällen sind die weltlichen Melodien wohl kaum als gesungen zu betrachten, während man dies bei einem geistlichen zweiten c. f. als wahrscheinlich annehmen darf.

Deutsch ist schließlich in all diesen Werken noch eine gewisse Schwere, eine Wucht des rhythmischen Schreitens, die gern zu kurzen Phrasen und rasch aufeinanderfolgenden Kadenzten drängt, sowie eine unverkennbare Klangfülle (Nr. 2–4 oder 10–12).

Die vorstehende Auswahl von Hymnenkompositionen entstammt den wichtigsten deutschen Handschriften der Epoche, die im chronologischen Sinne etwa folgendermaßen anzuordnen wären:

	Neuausgabe: Nr.	Handschrift fol.
1. München, Staatsbibl. 3232a . . . . .	1	133'
2. Berlin, Staatsbibl. 40098 (Glogauer Liederbuch) .	2, 3	Themat. Verz. v. Ringmann Nr. 57, 82 <sup>3)</sup>
3. Leipzig, Univers. Bibl. 1494 (Apelscher Codex) . .	4, 5, 7, 10, 11	22'/23, 20'/21, 30'/31, 39'/40, 6'/7
4. Berlin, Staatsbibl. 40021 . . . . .	6	97'/98
5. München, Staatsbibl. 3154 (Leop. Nikol. v. Innsbruck)	8, 9	154, 151
6. Annaberg i. S., Kirchenbibl. 1126 . . . . .	12	pag. 521/522

Von der Hälfte der Sätze sind die Komponisten bekannt. Der Paumann-Generation dürfte ein gewisser Urbanus Kungesperger<sup>4)</sup> zuzuordnen sein (Nr. 1), über den freilich vorläufig ebensowenig in Erfahrung zu bringen war, wie über den jüngeren Florigal oder Floridigal (Nr. 4), der jedoch in verschiedenen deutschen Hdss. der Zeit auftaucht (vielleicht auch identisch mit Flor in Berlin 40021). Mit den ersten Großmeistern der frühdeutschen Mehrstimmigkeit,

<sup>1)</sup> Womit eine weitere Quelle dieses selten überlieferten Liedes bekannt geworden ist. Vgl. F. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch S. 82, dessen Vervollständigung der Weise hiernach zu berichtigen wäre.

<sup>2)</sup> H. Wölfflin, Italien und das deutsche Formgefühl (1931) S. 171 ff.

<sup>3)</sup> Für freundliche Überlassung des Verzeichnisses danke ich Herrn Dr. H. Ringmann (Breslau).

<sup>4)</sup> So ist der abgekürzte Schriftzug in der Hds. (vgl. ZfMW X, S. 65 ff. und besonders S. 97) vermutlich zu lesen.

Heinrich Finck und Adam von Fulda, betreten wir alsdann einigermaßen bekannten Boden. Adams prachtvoll strömender Satz (Nr. 11)<sup>1)</sup> und die beiden Kompositionen von Finck (Nr. 7, 10) mit ihrer flutenden Gegenstimmpolyphonie gehören zu den besten Leistungen, die in den genannten deutschen Hdss. entgegnetreten. Die zwei (im Codex mit H. F. und H. V. bezeichneten) Finck-Hymnen bieten übrigens (wie noch mehrere, z. T. nicht signierte im Leipziger Codex) im Vergleich mit den Finckschen Hymnensätzen aus G. Rhau Liber Hymnorum (1542)<sup>2)</sup> den Schlüssel zu der stilistischen Entwicklung des Meisters: jene gedruckten Werke bei Rhau, die die mannigfachsten niederländischen Einflüsse zeigen, sind offenbar späte Schöpfungen und wohl erst nach seiner großen Reise (um 1490) entstanden, während die handschriftlichen Hymnen (so Nr. 7, 10) noch einen, vom Niederländertum unberührten spätgotisch-deutschen Satzstil zeitigen, der in Fincks Gesamtschaffen wohl vor 1490 anzusetzen ist. Schließlich ist noch Balthasar Hartzler (im Codex: B. H.) zu nennen (Nr. 6), von dem hier nicht untersucht werden soll, ob er mit dem „Bischof von Leipa“ Balthasar Resinarius bei Rhau 1544 identisch ist. Unmöglich ist dies nicht. Der hier veröffentlichte Hymnus wäre dann ebenso ein frühes, noch ins 15. Jahrhundert fallendes Werk Hartzlers, wie die handschriftlichen Hymnen Fincks, während die Resinarius-Stücke bei Rhau, die nach Blumes neuerlicher Untersuchung<sup>3)</sup> merkwürdig retrospektiv geartet sind, als späte Schöpfungen anzusehen wären.

Hinsichtlich des Klangbildes gelten für die dreistimmigen Sätze ähnliche Richtlinien, wie sie H. Bessler für Dufay (Chorwerk, Heft 19) aufgestellt hat. Da im Original grundsätzlich die Oberstimme textiert ist, die Unterstimmen nur eine Textmarke besitzen oder völlig textlos sind (in Nr. 4, 5 trägt auch die Oberstimme nur eine Textmarke), ist jene, die den Choral enthält, vokal, die lebhaften Unterstimmen dagegen sind instrumental auszuführen. Von den dreistimmigen Sätzen zeigt nur Nr. 6 eine Textierung in allen drei Stimmen; die Neuausgabe verfährt hier jedoch in derselben Weise, wie in den vorangehenden, stilistisch ähnlich gearteten Stücken. In Nr. 3 und 6 ist die Oberstimme übrigens mit je zwei Textstrophen versehen; aus Raummangel konnte hier nur die jeweils erste wiedergegeben werden. Soll der ganze Hymnus musiziert werden<sup>4)</sup>, so geschieht dies nach den zeitgenössischen Gepflogenheiten in der Weise, daß die ungeradzahligen Strophen choraliter, die geradzahligen figuraliter (oder umgekehrt, je nachdem welche Strophe als oberste unterlegt ist) ausgeführt werden. Schließlich ist auch eine rein instrumentale Ausführung angebracht, durch ein möglichst mannigfaltiges Instrumentensemble (Blockflöten, Fagotte, Bratschen, Gamben) oder durch die Orgel. Rein instrumental können auch die 4–5 stimmigen Stücke wiedergegeben werden; eine derartige Tönung wird hier sogar z. T. durch völlige Textlosigkeit nahegelegt, so in Nr. 7, 10. Die zugehörigen Texte waren demnach hier erst zu ermitteln. Aber ebenso naheliegend und angebracht ist in all diesen Fällen auch die gemischt vokal=instrumentale Besetzung, so wie sie die Neuausgabe vorschlägt (vokaler Tenor=c. f. + instrumentale Gegenstimmen). In Nr. 10 ist dabei auch der zweite c. f. (Vagans) vokal auszuführen. In Nr. 11 sind die beiden choralhaltigen Kanonstimmen, Diskant und Tenor,

<sup>1)</sup> Von W. Niemann (Kirchenmusik. Jahrb. 1902 S. 11) unzulänglich herausgegeben.

<sup>2)</sup> Vgl. meine Auswahl im „Chorwerk“ Heft 9.

<sup>3)</sup> Die Evangelische Kirchenmusik (1931/34) S. 51.

<sup>4)</sup> Dies gilt natürlich auch für die 4–5stimmigen Sätze.

sowie der zweite c. f. (Vagans) als vokal anzusprechen. In der Handschrift sind zwar sämtliche fünf Stimmen ausführlich textiert (Diskant, Tenor, Baß = 2. 4. 6. 8. 10. 12. Strophe, Alt = 2. 4. 6. 8. Strophe), einer rein vokalen Ausführung stünde auch in stilistischer Hinsicht nichts entgegen, da die beiden c. f.-freien Stimmen, Alt und Baß (im Gegensatz zu Fincks Außenstimmenebewegung) relativ ruhig und figurenarm sind. Gleichwohl fallen gerade in diesen Stimmen einige konventionelle Instrumentalisten auf, und auch die Art ihrer Textierung könnte u. U. mehr für instrumentale als vokale Ausführung sprechen<sup>1)</sup>. Am zweckmäßigsten wird man daher den ganzen fünfstimmigen Satz einem Instrumentenensemble (s. o.) oder der Orgel übergeben und die drei c. f.-Stimmen (Diskant, Tenor, Vagans) „in die Orgel“ (d. h. zum Instrumentalkörper) singen lassen. In Nr. 12 dagegen, wo ebenfalls alle fünf Stimmen mit drei Strophen durchtextiert sind (2. 4. 6. Strophe), dürfte nur der Tenor vokal sein, während der neuartige Diskant = Ostinato, an dem auch der Alt und vereinzelt auch der Vagans teilhaben, zusammen mit dem Baß die instrumentale Umkleidung darstellen. Auch in diesen beiden Sätzen mußte auf die Wiedergabe der Folgestrophen verzichtet werden. Von der Ausführung des zweiten c. f. in Nr. 8 und 9 war schon die Rede. Angemerkt zu werden verdient hier nur, daß in Nr. 8 der Tenor nicht durchtextiert, sondern lediglich mit einer Textmarke versehen ist, während in Nr. 9 Diskant und Tenor durchtextiert sind. In beiden Fällen ist der Tenor allein vokal. Die zu singenden Stimmen können in all den besprochenen Beispielen solistisch oder von einem kleinen Chor ausgeführt werden. Die Stimmlage ergibt sich ohne weiteres aus dem Notenbild. In den Fällen, wo die höheren Stimmregister gefordert sind, ziehe man die Besetzung durch Knabenstimmen derjenigen durch Frauenstimmen vor.

Bei der Übertragung wurde an Stelle des Mensurstrichs zwischen den Systemen der durchgezogene Taktstrich gesetzt, z. T. aus praktischen Erwägungen (wegen der obligaten Instrumentenbeteiligung), z. T. auch wegen taktmetrischer Gruppierungstendenzen im Gesamtsatz, die allerdings nicht durchweg feststellbar sind. Als Taktstriche im klassischen Sinne möge man daher die Striche nicht betrachten, als solche hätten sie in verschiedenem Abstand gesetzt werden müssen, damit sie die vorhandene polymetrische Struktur (durch Taktwechsel) zum Ausdruck hätten bringen können. Bei der „Verkürzung“ der Notenwerte galt:  $\text{C} \diamond = \text{C} \downarrow$ ; dies ist in sämtlichen Sätzen der Fall mit Ausnahme von Nr. 8, wo  $\text{C} \diamond = \text{C} \downarrow$  gesetzt wurde. Das Zeitmaß bei der Wiedergabe dürfte etwa  $\text{p} = 78 - 84 \text{ MM}$  betragen. Sämtliche Sätze sind in der originalen Stimmlage wiedergegeben. Auf die zumeist bekannten Hymnentexte und -melodien braucht im übrigen nicht besonders verwiesen zu werden, sie finden sich in den *Analecta hymnica* Bd. 2, 50, 51, im *Antiphonale Romanum*, sowie bei B. Ebel, „Das älteste alemannische Hymnar mit Noten“

<sup>1)</sup> Häufig treffen einzelne Silben in diesen beiden Stimmen auf dieselben des Diskant (cantus primarius), ohne daß dadurch eine besonders zwingende Textierung zustande käme. Dieses Zusammentreffen ist deshalb vielleicht nicht zufällig, sondern hat orientierenden Charakter für den Spieler: wenn die Silbe in seiner Stimme mit der gleichen im Diskant zusammentrifft, weiß er, daß er richtig ist.

## Revisionsbericht.

- Nr. 1: T. 6 an Stelle von h in der Unterstimme findet sich im Orig. a. Die mehrfach vorkommenden Quintenparallelen lassen das Stück als relativ urwüchsig erscheinen.
- „ 4: T. 15, 2. Viertel in der Unterstimme im Orig. G (statt A), T. 33 Duodezimen.
- „ 6: T. 4 letztes Achtel in der Unterstimme im Orig. g (statt f), ebenso T. 15, 1. Viertel.  
T. 32, Unterstimme, 3./4. Viertel fehlt im Orig., wurde hier hypothetisch ergänzt.
- „ 7: T. 7, Alt, 2. Viertel im Orig. mit Punkt, ebenso T. 36, 1. Viertel.  
T. 17, jeder Notenwert des Basses im Orig. halb so groß.
- „ 8: T. 5, 27 Oktavparallelen.
- „ 9: T. 17, tiefster Ton des Tripelgriffes im Alt (Gambel) im Orig. F (statt G), T. 13 Quintenparallelen.
- „ 10: T. 24, 4. Viertel im Diskant im Orig. mit Punkt, T. 26 Oktavparallelen.
- „ 11: findet sich anonym und ohne Text auch in Annaberg i. S., Kirchenbibl. 1248. Hier einige Varianten im Alt:  
T. 7, 3./4. Viertel ist mit T. 8, 3./4. Viertel vertauscht.



T. 28, 37 Oktavparallelen.

- „ 12: T. 6–8 ist die klein gestochene Partie eine hypothetische Ergänzung der im Orig. fehlenden Notenreihe.

Gießen, im August 1934

Rudolf Gerber

## Inhalt.

	Nummer	Seite
Adam von Fulda, Nuntius celso veniens (= 2. Str. von: Ut queant laxis, mit: Meretrix suadet) . . . . .	11	21
Anonymus, Cuius magna est generatio (= 2. Str. von: Gaude visceribus)	2	8
Anonymus, Festum nunc celebre . . . . .	3	9
Anonymus, Jesu, corona virginum (mit: Ein frischen Buhlen) . . . . .	8	16
Anonymus, Qui paraclitus diceris (= 2. Str. von: Veni creator spiritus) .	12	23
Anonymus, Urbs beata Jerusalem . . . . .	5	11
Anonymus, Veni creator spiritus (mit: Tannhäuser ihr seid mir lieb) . . .	9	18
Finck, Heinrich, Festum nunc celebre . . . . .	7	14
Finck, Heinrich, Veni creator spiritus (mit: Veni sancte spiritus) . . . . .	10	19
Florigal, V., Conscendit iubilans (= 2. Str. von: Festum nunc celebre) . .	4	10
Hartzer, Balthasar, Qui pascis inter lilia (= 2. Str. von: Jesu, corona virginum)	6	13
Kungesperger, Urbanus, Urbs beata Jerusalem . . . . .	1	7

# In Dedicatione Ecclesiae

Urbanus Kungesperger

5

Urbs be - a - ta Je - ru - sa - lem, di -  
 Stadt des Glück - kes, Je - ru - sa - lem, die

10

cta pa - cis vi - si o, quæ con - stru - i -  
 du Frie - dens - au - e heißt, auf - ge - türmt in

15

tur in cœ - lis vi - vis ex  
 Him - mels - hö - hen, Le - ben aus

20

la - pi - di - bus, et an - ge - lis co - ro -  
 den Stei - nen gleißt, und von En - geln rings ge -

25 30

na - ta ut spon - sa - ta co - mi - te.  
 krö - net wie im bräut - li - chen Ge - leit.

# In Assumptione Beatæ Mariæ Virginis

5

Cu - ius ma - gni - fi - ca est  
*Seht, wie be - wun - derns - wert ist*

10

ge - ne - ra - ti - o, cu - ius vi - ta sa -  
*ih - re Ah - nen - schaft, und ihr Le - ben er -*

15 20

cris cla - ru - it a - cti -  
*hellt hei - li - ger Ta - ten*

25

bus cu - ius fi - nis ho - no - rem sun -  
*Glans, selbst im Tod wird ihr zu - teil höck -*

30 35

- - mum fi - ne te - net si - ne.  
*- - ste, un - be - grenz - te Eh - rung.*



## In Ascensione Domini

5

Fe - stum nunc ce - le - bre ma - - gna - que  
 Fe - stes - glanz - ü - ber - all, ju - - beln - der

10

gau - - di - a com - pel - - lant  
 Freu - - de Schall drän - gen die

15 20

a - - ni - mos car - mi - na pro - -  
 Her - - zen, sin - gend zu prei - -

25

- - me - re, cum Chri - - - stus  
 - - sen, denn Chri - - - stus

30 35

so - li - - um scan - - - dit ad ar - -  
 schwe - bet heut em - - - por sum Him - -

40

- du - um,      ece - lo - rum      pi - us      ar -  
 - mels - thron,      höch - ster      Wel -      ten - ge - bie -

45

bi - ter. - ter.

# 4 In Ascensione Domini

V. Florigal

5

Con - scen - dit      iu - bi - lans      læ -      - tus      ad  
 Auf - fährt      er      jauch - zend      und      ju -      - belnd      zum

10

æ - - the - - ra,      san - cto - - rum      po -  
 Him - - mels - - thron,      al - le - Ge - - hei -

15

pu - - lus      præ - di - cat      in -      cli - tum,  
 lig -      - ten      præi - sen      ihn      se -      - lig,

20

con - ci - nit pa - ri - ter an -  
stim - men mit Freu - den den En -

30

- ge - li - - cus cho - rus vi -  
- gels - ge - - sän - gen bei, dem

35

cto - ris bo - ni glo - ri - am,  
steg - rei - - chen Hel - den zum Ruhm.

## 5

## In Dedicatione Ecclesiae

5

Urbs be - a - ta Je - ru -  
Stadt des Glück - kes, Je - ru -

10

- sa - lem, di - - cta pa - - cis  
- sa - lem, die du Frie - - dens -

vi - si - o  
au - e heißt

quæ  
auf

con - stru -  
ge - türmt

i - tur in cœ - lis  
in Him - mels - hö - hen,

20

vi - vis ex la - pi - di - bus,  
Le - ben aus den Stei - nen gleißt,

25

et an - ge - lis co - ro - na -  
und von En - geln rings ge - krö -

30

ta ut spon - sa - ta co -  
net ut im - brüt - li - chen

35

mi - te  
Ge - leit

# 6 De Virginibus

Balthasar Harzer

5

Qui pa - - scis in - - ter li -  
 Du wei - - dest un - - ter Li -

10

li - - a - - se - -  
 li - - en - - um - -

15

ptus cho - - re - is vir - - gi - num,  
 spielt vom Chor der Jung - - frau - en,

20

spon - sus de - co  
 als Bräut' - gam strah -

25

- rus glo - ri - a, spon - sis -  
 - lend, ruhm - er - - füllt, den Bräu -

que red - dens præ -  
 ten du den Lohn

30

- mi - a  
 ge - währst

7

# In Ascensione Domini

Heinrich Finck

Fe - stum nunc ce - le -  
 Fe - stes glanz ü - ber -

5

bre ma - gna - que  
 all, ju - beln - der



30

ad ar - du - um, cœ - lo - rum  
zum Him - mels - thron, höch - ster Wel - -

35

pi - us ar - - bi - - ter.  
ten - ge - - bie - - ter.

## 8 De Virginibus

5

Ein fri-schen Buh-len muß ich ha - ben, tra - be dich, Tier - lein, trab, [und sollt ich  
Je - su , co - rō-na vir - - gi-num  
Je - su , du al - ler Jung - frau Zier.

10

ihn aus der Er-de gra - ben, tra - be dich, Tier - lein, trab.]  
quem ma - -  
den je - -



15

8 - - ter il - la con - ce - pit, quæ  
- ne Mut - ter einst emp - fing, die

20

8 so - la vir - go par - tu - rit: hæc vo -  
eins' - ge Jung-frau, die ge - bar: dies Treu -

25

8 ta cle - mens ac -  
ge - liß - de, nimm

30

8 - ci - pe.  
es an.

# 9 In Festo Pentecostes

8

Ve - ni, cre - a - tor spi - ri - tus, men -  
*Komm, o Schöp - fer, Gott heil - ger Geist, ins*

Tann - hau - ser ihr seid mir

5

8 tes tu - o - rum vi - si - ta: im - ple su -  
*Herz der Dei - nen keh - re ein: er - füll mit*

lieb \_\_\_\_\_, [dar - an sollt ihr ge - den - ken!

10

8 per - na gra - ti - a, quæ  
*höch - ster Gna - de uns, die*

Ihr habt mir ein' Eid ge - schworen: Ihr wöllt von mir

15

8 tu cre - a - sti pe - cto - ra.  
*du er - schufst zu ew' - gem Sein.*

nit wen - ken.]

# In Festo Pentecostes

Heinrich Finck

Vagans

Ve - ni, san - cte spi - ritus,  
 Komm, o heil' ger Geist

Ve - ni, cre -  
 Komm, o Schöp -

5

ri - tus, et e - mit - te coe -  
 zu uns, gieß von Him - mels höhn

a - tor spi - ri - tus, men - tes tu - o -  
 fer, Gott heil' ger Geist, uns Herz der Dei -

10

li - tus  
 her - ab

rum vi - si - ta: im - ple  
 nen keh - re ein: er - füll

15

lu - cis tu - æ ra -  
dei - nes Lich - tes Strah -

su - per na gra - ti -  
mit - höch - ster - Gna - de

20

di - um, lu - cis tu  
len - meer, dei - nes Lich -

a, quæ tu cre a sti  
uns, die du er schafst zu

25

æ tes ra Strah di len um.  
tes Strah len meer.

pe ew cto gem ra.  
ew gem Sein.

# 11 In Decollatione S. Johannis Baptistæ

Adam von Fulda

5

Nun - ti - us cel - so ve -  
Bo - ten - mund, her - so ab von

Nun - ti - us cel - so ve -  
Bo - ten - mund, her - so ab von

Vagans  
8 Me - re - trix sua - det, pu - el - la  
Die Dir - ne rät es, die Jung - frau

In diapason fuga (Tenor ex Discantu)

Nun - ti - us cel - so  
Bo - ten - mund, her - so ab von

10

ni - ens O - lym po, te pa -  
der Hoch - burg - drin - gend, bringt dem

ni - ens O - lym po, te  
der Hoch - burg - drin - gend, bringt

sal - tat, rex iu - bet,  
tanzt der Fürst heischt es,

ve - ni - ens O - lym po,  
von der Hoch - burg - drin - gend, bringt dem

ni - ens O - lym po, te pa -  
der Hoch - burg - drin - gend, bringt dem

15

tri ma - gnum fo - re  
Va - ter - dein von der

pa - dem tri ma - gnum fo - re  
dem Va - ter - dein von der

san - ctus de - col - la - tur  
der Held wird ent - haup - tet

te pa - dem tri ma - gnum  
bringt dem Va - ter - dein gnum  
dein

tri ma - gnum fo - re  
Va - ter - dein von der

20

na - sci - tu - rum, no - men et  
na - hen Ge - burt, Na - men, Le -

na - sci - tu - rum, no - men et  
na - hen Ge - burt, Na - men, Le -

En, quo - mo - do  
Sie he, wie doch

fo - re na - sci - tu - rum, no - men et  
von der na - hen Ge - burt, Na - men, Le -

na - sci - tu - rum, no - men et  
na - hen Ge - burt, Na - men, Le -

25

vi - tæ se - ri - em  
- bens - weg und dei - nem

vi - tæ, et vi - tæ  
- bens - weg, Le - bens - weg

pe - rit iu - stus, qua  
um rit kommt der Heil - ge,

men et vi - tæ se - ri - em  
men, Le - bens - weg und dei - nem

vi - tæ se - ri - em  
- bens - weg und dei - nem

30

ge - ren - dæ  
Ge - schik - ke

se - ri - em ge - ren -  
und dei - nem Ge - schik -

si non sit De - o  
als ob er von Gott

ge - ren -  
Ge - schik -

ge - ren - dæ  
Ge - schik - ke

35

or - di - ne pro - mit.  
 laut die Ver - kün - dung.  
 - dæ or - di - ne pro - mit  
 - ke - laut die Ver - kün - dung.  
 di - le - etus.  
 ver - las - sen.  
 - dæ or - di - ne pro - mit.  
 - ke laut die Ver - kün - dung.  
 or - di - ne pro - mit  
 laut die Ver - kün - dung.

## 12 In Festo Pentecostes

5

Qui pa - ra - eli - tus di - ce - ris,  
 Der du als Trö - ster uns be - kannst,

10

do - num De - i al - tis - si - mi, fons  
 Ge - schenk vom höch - sten Got - tes thron, All -

15

8 vi - - - - vus, i - - - - gnis;  
le - - - - ben, Feu - - - - er.

20

8 ca - ri - tas et spi - ri - - - - ;  
Lie - bes - quell und himm - lisch.

25

8 ta - lis un - - - - - cti - - - - - o;  
heil' - ger Bal - - - - - sam - - - - - drift.