

## ERICH M. VON HORNPOSTEL (1875-1935)

VON CURT SACHS

Die Hornpostels waren ursprünglich im Westfälischen ansässig. Einer von ihnen siedelte — ich weiß nicht wann — nach Wien über. Erichs Großvater gründete dort die Österreichische Kreditanstalt und wurde 1848 Minister. Vater von Hornpostel, Jurist, heiratete Helene Magnus, ein schönes Mädchen aus einer der angesehensten jüdischen Familien Hamburgs, die später vom österreichischen Kaiser mit dem Titel K. K. Kammer Sängerin ausgezeichnet wurde, obgleich sie (soviel ich weiß) ihre Gesangkunst als verheiratete Frau niemals beruflich ausübte. Erichs Elternhaus gehörte zu den Musikheimen Wiens und hatte seine ständige Kammermusik. Brahms war unter den Freunden und führte hier seine Liebesliederwalzer zum ersten Male auf. Erich lernte Klavier und ein Streichinstrument; Mandiczewsky lehrte ihn Harmonie und Kontrapunkt.

Seltsam genug: als es ans Studieren ging, wählte er Chemie und arbeitete unter Bunsen in Heidelberg. Erst in Berlin, im Bannkreis Stumpfs, fand er den Weg zur Musikwissenschaft, ohne aber je den Bezirk der Naturwissenschaften zu verlassen. Im ersten Weltkrieg erfand er eine (oder die?) Methode des Richtungshörens, um die Quelle von Geschützfeuer mit Sicherheit zu bestimmen und reiste, zusammen mit seinem Freunde und Miterfinder Max Wertheimer, von Front zu Front, von Festung zu Unterseeboot, bis ausgebildete Schallmeßtruppen eine regelrechte Waffengattung wurden. Neben Akustik und Physiologie war Psychologie eines seiner Lieblingsgebiete. Und in all diesen Zweigen der Naturwissenschaft leitete ihn die strenge Schulung des Laboratoriums-Chemikers, verbunden mit dem ihm eigenen Weitblick und Einbildungsvermögen.

Seine Beschäftigung mit Musik, die sich in seiner Berliner Zeit langsam in den Vordergrund drängte, knüpfte da an, wo sich von selbst Beziehungen zu Physik, Physiologie und Psychologie ergaben: Er wurde einer der Gründer der vergleichenden Musikwissenschaft — ein Feld, in dem man erfolgreich nicht arbeiten kann, ohne mit Akustik, Tonerzeugung und dem Seelenleben anderer Rassen vertraut zu sein. Es braucht kaum hinzugefügt zu werden, daß damit auch die Völkerkunde in den Kreis seiner leitenden Interessen trat.

Hornpostels vergleichende Musikwissenschaft war anfangs auf guten Zufall angewiesen. Ein paar Wachszylinder von hier oder da, die ein Forscher von seinen Entdeckungsreisen zurückbrachte, oder eigene Aufnahmen wurden mit Hilfe seines außergewöhnlichen Ohrs in Noten-

schrift übertragen und mit der Genauigkeit des Naturforschers analysiert. Aber in wenigen Jahren gelang es ihm, die ernsteren Ethnologen von der Wichtigkeit der „Musik-Ethnologie“ zu überzeugen; binnen kurzem ließen sich die besten Forschungsreisenden von ihm mit Edison-Phonographen ausstatten und im Aufnahmeverfahren unterweisen; binnen kurzem sammelte sich ein Archiv von mehr als zehntausend Walzen an, das in loser Form der Preußischen Akademie der Wissenschaften angegliedert und im Psychologischen Institut der Berliner Universität aufbewahrt wurde.

So weit hatte Hornbostel alle Arbeit ohne Entgelt geleistet. Selbst die zeitraubenden Übertragungen und Analysen von Walzen hatte er den Forschungsreisenden zum Abdruck in ihren Büchern überlassen, ohne für sich mehr zu fordern als eine Anzahl von Sonderabdrucken seines Beitrages. Dann kam die Inflation. Hornbostel trug die Verarmung ohne Klage. Aber Frau und Sohn mußten leben. Die Universität hatte für einen Gelehrten seines Schlages keine Professur. Aber wenigstens erleichterte sie ihm die Habilitation, ohne ihm eine besondere Habilitationsschrift oder ein Kolloquium zuzumuten, und das Ministerium gewährte einen bescheidenen Lehrauftrag. Die fernere Frage nach dem Schicksal des Phonogrammarchivs wurde vom Minister dahin entschieden, daß die Walzen zu gleichen Teilen Privateigentum Carl Stumpfs und von Hornbostels seien und daß (nachdem Carl Stumpf auf seinen Anteil verzichtet hatte) die Walzen vom Staate übernommen würden, während, als Gegenleistung, der Staat dem bisherigen Eigentümer ein kleines Entgelt als Sammlungsleiter bezahlte. Im Jahre 1933 wurde von Hornbostel seiner jüdischen Mutter wegen entlassen — aber ohne das Archiv, auf das der Staat logischerweise keinen Anspruch mehr hatte. Die School for Social Research in New York berief den nun Heimatlosen. Er erreichte den neuen Erdteil und versuchte Wurzeln zu schlagen. Aber die Aufregungen der letzten Monate und die tropische Feuchtigkeit New Yorks verschlimmerten ein altes Herzleiden so sehr, daß er seine Professur aufgeben mußte und in England Zuflucht suchte. Es ist dreizehn Jahre her, daß er in Cambridge seinem Leiden erlag. Wenige Wochen vor seinem Tode konnte ich von Paris aus zu ihm fahren, um ihn nach einem Vierteljahrhundert gemeinsamer Arbeit ein letztes Mal zu sehen und stärker denn je zu empfinden, wieviel ich und die Welt ihm verdanken. Ich, persönlich, weil ich in ständigem Gedankenaustausch seiner Anregung, Aufmunterung und warnenden Kritik mehr schuldete, als ich jemals fähig war ihm wiederzugeben; die Welt, weil er neue Wege zu neuen Zielen gewiesen hat; weil er vorbildlich der Gelehrte war, dem es nur um Erkenntnis ging, ohne sich darum zu kümmern, ob andere von seinem Wissen und Sehen zehrten; weil er zu den wenigen gehörte, die über dem Ganzen nie die Einzelheit und über der Einzelheit nie das Ganze vergaßen; und weil er in all seiner beispiellosen Gelehrsamkeit so warm und menschlich war.

## MAX DESSOIR ZUM GEDÄCHTNIS

VON WALTHER VETTER

Der am 19. Juli 1947 dahingegangene Philosoph, Psychologe und Kunstwissenschaftler Max Dessoir hat ein Anrecht auf Würdigung durch die Musikwissenschaft, denn er war kein einseitiger Fachgelehrter: für ihn gab es keine Kunstbetrachtung, innerhalb welcher er die Einbeziehung musikalischer Probleme für entbehrlich gehalten hätte, und umgekehrt erblickte er in allen musikalischen Fragen eine Angelegenheit der Kunst überhaupt. Diese Haltung ist aus seinem Entwicklungsgang erklärlich. Die musikalische Komponente seiner Bildung trat früh hervor. Er wuchs zu einem ausgezeichneten Geiger heran. Bezeichnend ist Karl Fleschs Bekenntnis, daß er als Verfasser der „Kunst des Violinspiels“ von dem „geigerisch hochstehenden Gelehrten“ viel gelernt habe. Dessoir hätte das Zeug gehabt, Musiker zu werden oder sich ganz der Musikwissenschaft zuzuwenden. Er wählte jedoch einen Weg, der ihn über Philosophie, Psychologie, Physiologie zur Kunst im allgemeinen führte. Für gewisse Grenzfragen der Psychologie und Physiologie blieb sein Interesse allezeit rege, das sich im übrigen zwischen Naturwissenschaft, Geisteswissenschaft und Kunst bewegte. Der maß- und zuchtvolle Grundzug seines Wesens bewahrte ihn vor Zersplitterung.

In seinem Hauptwerk „Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“ (1906) nimmt die Tonkunst einen breiten Raum ein; die zur selben Zeit unter dem gleichen Titel durch ihn begründete Zeitschrift blieb bis zur jüngsten Vergangenheit weithin sichtbares Betätigungsfeld auch der Musikwissenschaft, deren Äußerungen hier eine besondere Resonanz fanden; auf den seit 1913 in längeren Abschnitten stattfindenden Kongressen für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft kam es zu musikwissenschaftlichen Diskussionen, die umso fruchtbarer waren, je weniger exklusiv der Kreis der beteiligten Musikforscher war. Der von Dessoir vertretene kunsttheoretische Realismus erwies sich als ein auch für den Musikwissenschaftler im engeren Sinne bebauungsfähiger Boden, und an den gesund formalistischen Einschlag seiner Ästhetik konnte insbesondere die phänomenologische Betrachtungsweise musikalischer Werke anknüpfen. Allerdings zielt Dessoirs Arbeitsweise, wie bei den anderen Künsten, so auch in der Musik weniger auf Beurteilung des Kunstwerkes als auf seine Beschreibung und auf die Erklärung seiner Wirkung. Harmonie und Proportion, namentlich aber Rhythmus und Metrum sind die Begriffe, die er im Rahmen seiner allgemeinen Kunsttheorie auch für die Musik zu klären trachtet. Was er in diesem Zusammenhang über die Bedeutung des absoluten Quantums (beispiels-

weise über den Aufwand an Intensität in Berlioz' Requiem) sagt, gehört zu den wichtigen neuzeitlichen Erkenntnissen über den Einfluß des Quantitätsprinzips auf die tonkünstlerische Gestaltung. Der für den Ästhetiker Dessoir kennzeichnende erkenntnistheoretische Realismus zeigt sich auch dort, wo er die Frage nach dem spezifischen Inhalte der Musik aufwirft. Die Klänge sind für ihn „selbstwertige Ereignisse“, die Musik entbehrt in ihrem Inhalte der Beziehung zur Wirklichkeit. Dessoir kommt auf diesem Wege zu der umstrittenen Behauptung, daß Bachs Fugen keinerlei Stimmung ausdrücken, sondern lediglich durch die Gliederung ihrer Abschnitte und die Gesetzmäßigkeit ihrer Stimmführung wirken. Diese These will als Teil der organischen Ganzheit der Kunstlehre Dessoirs verstanden sein. Diese führt in ihrer Betrachtung der Kunst um 1920 zu einer scharfen Kritik der „wilden Ausdruckskunst“. Die „okkultistische und expressionistische Verfratzung“ stiftet nach Dessoirs Meinung nur Unheil; er versucht den Irrationalismus seiner Zeit, die er für krank hält, zu der Wahrheit zurückzulenken, daß hinter den Erscheinungen der göttliche Geist wirkt.

Die Fruchtbarkeit des für Max Dessoir charakteristischen allgemeinen kunstwissenschaftlichen Aspektes zeigt sich dort, wo er spezielle musikgeschichtliche Wahrheiten aus allgemeinen kunsttheoretischen Voraussetzungen ableitet. Dies geschieht zum Beispiel, wenn er die angemessene Würdigung der Klassiker einschließlich Bachs von der Ignorierung des Taktstrichs abhängig macht. Hier vereinigen sich Intuition des Musikers und Erkenntnis des Philosophen zu einer Gesamtschau, in deren Lichte die im einzelnen strenger begründeten Ergebnisse der speziellen musikwissenschaftlichen Forschung eine willkommene Vertiefung erfahren. An ähnlichen feinen Beobachtungen ist das grundlegende Werk des Philosophen und Kunstwissenschaftlers reich. Auch in der Geschichte der Musikwissenschaft darf Max Dessoir eine ernsthafte Würdigung beanspruchen.

## DAS LOCHAMER LIEDERBUCH AUS NÜRNBERG

VON HEINRICH BESSELER

Am Beginn der jüngeren Diskussion des Lochamer Liederbuches steht Wilibald Gurlitts Karlsruher Mittelalter-Vorführung vom 24.—26. September 1922. Dort wurde das deutsche Tenorlied auf Grund eines Planes, der bald eingehende Begründung fand, gleichzeitigen Chansons des Westens gegenübergestellt.<sup>1</sup> Diese Anregung wirkte sich vor allem in Amelns Faksimiledruck aus, der seit 1925 das Fundament jeder Un-

<sup>1</sup> Bericht von Fr. Ludwig, Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe, ZfMw 5, 1922/23, 446. Zum Sonderthema W. Gurlitt, Burgundische Chanson- und deutsche Liedkunst des 15. Jahrhunderts, Kongreßbericht Basel 1924, 153—176.

tersuchung bildet. Kurz vorher hatte Otto Ursprung die Entstehung des Liederbuches aus inneren und äußeren Gründen in Nürnberg angesetzt und von einem „Denkmal Nürnberger Musikkultur um 1450“ gesprochen.<sup>2</sup> Er wies die Familie derer von Locham oder Locheim als ein Nürnberger Geschlecht seit 1390 nach, den Besitzervermerk „Wolflin von Locham(m)er“ somit als Eigennamen, „Wisshe(i)m“ als kleines Reichsstädtchen bei Nürnberg und „Ag(en)dorf“ als einen Ort in der Nähe Lochams, des vermutlichen Stammsitzes der Familie. Konrad Ameln machte im Nachwort zur Faksimileausgabe darauf aufmerksam, daß der Besitzervermerk jünger ist und mit der Entstehung der Handschrift nichts zu tun hat.<sup>3</sup> Auch er betonte die Herkunft aus dem städtischen Patriziat, wies auf den Zusammenhang der Liedersammlung (Lage 1—2) mit dem Fundamentum organisandi (Lage 3—4) hin und nannte daraus u. a. die Musiker „Paumgartner“ und „Georg de Pute(n)heim“ als vermeintliche Paumannschüler in Nürnberg.<sup>4</sup>

So einleuchtend dies klingen mag — ein dokumentarischer oder topographischer Beweis für die Niederschrift in Nürnberg fehlt. Herbert Loewenstein konnte 1932 ganz andere Punkte betonen, die den Blick nach Nordwesten und Holland lenkten: die Stadt Lochem in Gelderland, das Kloster Windesheim bei Zwolle, vor allem gewisse niederdeutsche Sprachformen.<sup>5</sup> Günther Lehmann gelang es 1940, den irrigen Ortsnamen Ag(en)dorf auszumerzen, der in Wahrheit eine Datierung „Ag(athae) Dor(otheae)“ = 5./6. Februar darstellt.<sup>6</sup> Die gleichzeitige Untersuchung des Brevierbruchstückes auf dem Pergamentumschlag führte zu keinem Ergebnis. Merkwürdigerweise blieb aber bisher der Kometenvermerk vom Jahre 1456, den ein Schreiber am Ende des Kodex, oben auf der Innenseite des Pergamentumschlags eingetragen hat, ganz außer Betracht. Den Wortlaut hatte bereits Friedrich Wilhelm Arnold richtig mitgeteilt, ohne daß man daraus einen Schluß zog.<sup>7</sup> Der erwähnte Komet wurde in mehreren süddeutschen Städten beobachtet, wie Speyer, Regensburg und Nürnberg.<sup>8</sup> Eine Nürnberger Chronik berichtet darüber:

„Des jars an sant Veits obent (14. Juni) da sah man einen stern auf der vesten, der gab einen schein als feurein flammen und het einen swantz, der was weis als ein weiße wulken, und der ließ sich 4 tag sehen und gieng 3<sup>1</sup>/<sub>2</sub> stund in die naht auf und gieng oberhalb Erlang auf. und am

<sup>2</sup> Vier Studien zur Geschichte des deutschen Liedes / III. Wolflin von Lochammer's Liederbuch, ein Denkmal Nürnberger Musikkultur um 1450. AfMw 5, 1923, 316—326.

<sup>3</sup> Locheimer Liederbuch und Fundamentum organisandi des Conrad Paumana. Faksimileneudruck, Berlin 1925, 5f.

<sup>4</sup> Daß der Name nicht Puteheim lautet, zeigt das Faksimile S. 84 oben, wo der vom e zurückgeschwungene Schnörkel ein n anzeigt.

<sup>5</sup> Philologisches zum Locheimer Liederbuch. ZfMw 14, 1931/32, 317—19.

<sup>6</sup> Neue Beiträge zur Erforschung des Lochamer Liederbuchs. AfMf 5, 1940, 1—11.

<sup>7</sup> Das Locheimer Liederbuch. Chrysanders Jahrbücher Bd. 2, 1867, 7.

<sup>8</sup> Die Chroniken der deutschen Städte, Bd. X Nürnberg, Bc. 4, 1272, 215 und Fußnote 4.

suntag darnach (20. Juni) gieng ein ander stern auf umb ein stund in die nacht, der was cleiner und het auch einen liechten clainen swantz, der gieng auch ob Erlang auf.“

Auf den ersten dieser beiden Kometen bezieht sich offenbar die Notiz am Ende des Lochamer Liederbuches, deren Zeitangabe etwas ungenauer erscheint, aber ebenfalls den St. Veitstag (15. Juni) erwähnt:

„Anno 1456 Tres dies an(te) Viti et p(ost) videba(tur) cometa ad mod(um) stelle h(abe)ns cauda(m) supra se tamqua(m) pauonis / et o(mn)es ho(mine)s miraba(ntur) d(icente)s se nu(n)qu(am) t(a)lia vidisse et p(er)noctaba(n)t una noctiu(m) vigila(n)te)s i(n) mo(n)te castr(io) viror(um) ac m(u)lier(um) pl(us) q(uam) mille ho(m)i(n)es et fieba(n)t ibi(dem) multe truffe etc.“

Gemeint ist wohl, daß der Komet „drei Tage lang, vor und nach St. Veit, zu sehen war“, während die Chronik von vier Tagen nach St. Veitsabend sprach. Den Kern bildet aber die Nachricht, daß in diesen Nächten eine Menge Menschen, mehr als tausend, wach blieben und den Kometen „in monte castr(io)“ beobachteten. Es war also in unmittelbarer Nähe ein Berg dieses Namens vorhanden, der als gegebener Versammlungsort über tausend Menschen fassen konnte. Das trifft auf den mitten in der Stadt gelegenen Nürnberger Burgberg zu.

Handelt es sich wirklich um Nürnberg? Der Name wird nicht erwähnt. Aber es fällt stark ins Gewicht, daß der Ausdruck „mons castrius“ neun Jahre später in ähnlichem Zusammenhang nochmals vorkommt, nämlich im Liederbuch des Nürnberger Arztes Dr. Hartmann Schedel, heute München mus. 3232 = Cim. 351a. Der Hauptteil der Schedel-Handschrift reicht wahrscheinlich in die Leipziger Studenten- und Magisterzeit des Sammlers zurück und wurde spätestens 1463 durch einen Index abgeschlossen. Denn Ende dieses Jahres begab sich Schedel zum Studium der Medizin von Nürnberg nach Padua, um erst nach der Doktorpromotion (April 1466) wieder in die Heimat zurückzukehren.<sup>9</sup> Seine jüngeren Eintragungen im Liederbuch fallen durch veränderte, etwas größere und rundliche Schrift auf und enthalten f. 139 das Datum „Anno (14)67“. Während des zweieinhalbjährigen Italienaufenthaltes 1463—66 hat Schedel sein Liederbuch offenbar in Nürnberg belassen. Gegen Ende findet sich nämlich f. 160' von fremder Hand, keinesfalls von Schedel, folgende Notiz über einen Sonnenuntergang am St. Thomastage 1465, also am 21. Dezember:

„Anno d(omi)ni millesimo q(ua)dringentesimo sexagesimo qui(n)to in die beati Thome ap(osto)li occidebat sol postq(uam) tangebatur castriu(m) / q(u)ide(m) videba(tur) totus et p(ost) videba(tur) nisi p(ri)ma p(ar)s / tu(n)c app(ar)ebat dista(r)e una ulna a castrio.“

<sup>9</sup> Alle Nachweise bringt demnächst die vom Verfasser fertiggestellte Ausgabe des Schedel-Liederbuches.

Das klingt wie die Beschreibung einer partiellen Finsternis kurz vor dem Sonnenuntergang. Aber diese Ansicht läßt sich nicht halten, und zwar aus folgendem Grunde.

Wir kennen die genau errechneten Sonnenfinsternisse zu historischer Zeit und wissen, daß ein solches Ereignis weder auf den 21. Dezember 1465, noch in zeitliche Nähe, noch auf den 21. Dezember eines Nachbarjahres fiel.<sup>10</sup> Auch die gleichzeitigen und späteren Nürnberger Chroniken berichten nichts von einer Finsternis am Thomastage.<sup>11</sup> Es kann sich also nur um eine terrestrische Erscheinung handeln, vermutlich um eine Wolkenbank, die beim Sonnenuntergang das Gestirn zum Teil verdeckte. Für den Beobachter schien die Sonne dabei um eine Elle abzustehen „a castrio“. Da ein Hauptwort „castrium“ oder „castrius“ nicht existiert, so verwendet der Verfasser offensichtlich das Adjektiv als Abkürzung von „mons castrius“, meint also den Nürnberger Burgberg. Denn daß wir uns in Nürnberg befinden, kann beim Schedel-Liederbuch nicht zweifelhaft sein. Da die Sonne am 21. Dezember im Südwesten unterging und zuletzt neben dem Burgberg zu stehen schien, muß die Beobachtung östlich des Burgberges gemacht worden sein. Im Bereich der Altstadt kommt nach freundlicher Auskunft des Nürnberger Stadtarchivs hierfür wohl nur der Paniersplatz und seine Umgebung in Frage, der den östlichen Ausläufer des Burgbergplateaus darstellt. In der Tat ist Schedelscher Familienbesitz auf dem Paniersberg nachweisbar, wenn auch erst 1544. Da aus den 1460er Jahren keine Unterlagen erhalten sind, läßt sich der Grundbesitz der Familie für 1465 nicht sicher feststellen.<sup>12</sup> Diese Frage hat auch nur sekundären Rang, denn Schedel könnte ja während seiner Italienreise das Liederbuch einem Freund oder Verwandten überlassen haben.

Was der Vermerk über den Sonnenuntergang im Schedel-Liederbuch besagt, ist hiermit wohl klargestellt. Der betreffende Nürnberger Beobachter benutzte 1465 den Burgberg als Bezugspunkt, wie er ihn täglich vor sich sah. Wenn neun Jahre zuvor im Lochamer Liederbuch der „mons castrius“ den Beobachtern des Kometen von 1456 als Aussichts-ort diente, dann ist kaum ein Zweifel möglich, daß wir uns ebenfalls in Nürnberg befinden. Es müßte eine andere deutsche Stadt genannt werden, auf deren „Burgberg“ sich ohne weiteres über tausend Menschen versammeln konnten. Solange dieser Nachweis fehlt, ist aus dem Kometenvermerk zu schließen, daß die Handschrift sich 1456 in Nürnberg befand. Sie war damals bereits in der heutigen Pergamentschale zusammengebunden. Ob der Schreiber des Vermerks auch vorher, etwa

<sup>10</sup> Th. von Oppolzer, Canon der Finsternisse. Denkschriften der kais. Akad. der Wiss. Wien, Math.-phys. Klasse, Bd. 52, 1883.

<sup>11</sup> Nach dankenswerter Mitteilung von Herrn Archivdirektor Dr. Pfeiffer im Nürnberger Stadtarchiv.

<sup>12</sup> Für die erwähnten Feststellungen über den Paniersplatz und Schedels Familienbesitz bin ich Herrn Archivdirektor Dr. Pfeiffer zu besonderem Dank verpflichtet.

im Fundamentum S. 88—91, beteiligt war, läßt sich nicht sicher entscheiden. Da von ihm jedoch die drei Tabulaturzeilen unter dem Kometenvermerk stammen, gehörte er wohl jedenfalls dem Musikerkreis an, aus dem das Lochamer Liederbuch nebst Fundamentum organisandi hervorgegangen ist.<sup>13</sup>

Ihr volles Gewicht erhält aber diese Feststellung erst durch die bisher unbeachtete Tatsache, daß die Handschriften Locham und Schedel zum Teil dasselbe Papier verwenden. Das Wasserzeichen Locham Nr. 4 in Amelns Ausgabe, ein Turm mit drei Zinnen, kehrt bei Schedel in Lage 1, 2 und 13 wieder.<sup>14</sup> Wasserzeichen Nr. 2, ein griechisches Kreuz, findet sich in den Lagen 3—8 von Schedel.<sup>15</sup> Das Zeichen Nr. 3, ein Ochsenkopf mit fünfblättriger Blume, kommt zwar nicht im Liederbuch, aber in den zeitlich benachbarten Handschriften München lat. 129 und lat. 261 vor, die Schedel in den Jahren 1459—61 angelegt hat.<sup>16</sup> Die Lochamer Sammlung dürfte, nach dem ältesten Datum zu schließen, um 1452 begonnen worden sein, diejenige Schedels um 1460. Wenn trotz dieses Zeitabstandes drei Papiersorten in Locham mit solchen übereinstimmen, die der Nürnberger Hartmann Schedel jahrelang benutzt hat, dann ist für die Lokalisierung ein Anhaltspunkt gewonnen. Er bedeutet ein weiteres Gewicht auf der Waagschale Nürnbergs.

Die gemeinsame Erwähnung des „Burgberges“ in beiden Liederbüchern sowie die Übereinstimmung des Papiers schaffen keine absolute Gewißheit. Aber zu den bereits vorhandenen Anzeichen, die nach Nürnberg weisen, treten diese beiden neuen ausschlaggebend hinzu, so daß ein Zweifel kaum noch mit Argumenten zu stützen wäre. Das Lochamer Liederbuch befand sich nach Ausweis des Kometenvermerks 1456 in Nürnberg. Es erhielt 1460 die beiden Nachträge S. 37 und 41, die keineswegs im rätselhaften „Agendorf“, sondern am Agathen-Dorotheen-Tag, dem 5. und 6. Februar, wahrscheinlich gleichfalls in Nürnberg vom Frater Judocus (aus dem benachbarten Windsheim) eingetragen wurden. Da diese Nachträge sich, ebenso wie die sonstigen, dem Hauptbestand organisch einfügen, sind wir berechtigt, das Lochamer Liederbuch in der Tat als ein Denkmal Nürnberger Hausmusik um die Mitte des 15. Jahrhunderts zu betrachten.

Wenn die Dinge so liegen, dann muß auch der Inhalt beider Liederbücher eng zusammengehören und sich zu einer Geschichte des deutschen Tenorliedes vereinigen lassen. Das wäre die Gegenprobe zu den bisher beigebrachten äußeren Merkmalen. Robert Eitners Teilaus-

<sup>13</sup> Den Beweis, daß Fachmusiker an der Handschrift beteiligt waren, liefert vor allem S. 84 „Mein Hercz in hohen frewden ist“, laut Überschrift ein Autograph des Komponisten Georg von Putenheim.

<sup>14</sup> Ausgabe Ameln 1925, Nachwort S. 2 ff. — Der Turm (Briquet IV, Nr. 15873) begegnet in Schedel f. 4, 5, 15, 20, 21, 23 und 154—155.

<sup>15</sup> Das griechische Kreuz (Briquet II, Nr. 5550) begegnet in Schedel f. 25, 27, 38, 48, 50, 52, 58, 60, 64 usw.

<sup>16</sup> R. Stauber, Die Schedelsche Bibliothek, Freiburg 1908, 41f.

gabe des Schedel-Liederbuches erscheint allerdings dazu nicht verwendbar, da sie durch ihre Grundauffassung und zahllose Einzelfehler ein falsches Bild hervorgerufen hat.<sup>17</sup> Es war für den Schreiber dieser Zeilen eine große Überraschung, beim Übertragen des Ganzen festzustellen, daß die Schedel-Handschrift als die eigentlich zentrale, jedenfalls die aufschlußreichste Quelle für das deutsche Tenorlied im 15. Jahrhundert gelten muß.<sup>18</sup> Von dort fällt neues Licht sowohl auf die jüngeren Formen wie vor allem auf manches Rätsel im Lochamer Liederbuch. Erst jetzt konnte man daran gehen, dessen Inhalt chronologisch zu ordnen und die Frühgeschichte des Liedtenors aufzuhellen. Eine Untersuchung von Walter Salmen, die diesem Ziel gewidmet ist, liegt bereits vor.<sup>19</sup> Auch sie möge — und damit kehrt der kurze Überblick zum Ausgangspunkt zurück — unserem Jubilar zeigen, daß seine vor 25 Jahren gegebene Anregung fruchtbar gewesen ist und bereits von der Generation der Enkelschüler weitergetragen wird!

## PEROTINS BEATA VISCERA MARIAE VIRGINIS UND DIE „MODALTHEORIE“<sup>1</sup>

VON FRIEDRICH GENNRICH

„Magister Perotinus fecit triplices conductus, ut: Salvatoris hodie; et duplices conductus, sicut: Dum sigillum summi patris, et simplices conductus cum pluribus aliis: Beata viscera; Justitia, etc. berichtet uns der Anonymus IV.“<sup>2</sup>

Von den Conductus des bedeutendsten Schöpfers mehrstimmiger Musik des Mittelalters ist uns bisher nur bekannt geworden: das 3- bzw. 2-stimmige „Salvatoris hodie sanguis pregustator . . .“ aus den Hss Wolfen-

<sup>17</sup> Das deutsche Lied des XV. und XVI. Jahrhunderts Bd. 2, Berlin, 1830.

<sup>18</sup> Das für die Reichsdenkmale 1943 fertiggestellte Manuskript gelangte nicht mehr zum Druck. Es erscheint demnächst in derselben Reihe.

<sup>19</sup> Das deutsche Tenorlied bis zum Lochamer Liederbuch (Dissertation).

<sup>1</sup> Der Beitrag bildete einen Teil der „Max Seiffert-Festschrift“, in der ich Folgendes ausführte: Keiner der noch lebenden Musikwissenschaftler dürfte wie Sie, hochgeehrter Herr Kollege, als Herausgeber der „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft“, der „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft“ und später des „Archivs für Musikwissenschaft“ so tiefen Einblick gewonnen haben in den Werdegang und die Entwicklung der „Modaltheorie“, jener Theorie, die mit einem Schlage den Zugang zum zentralen Mittelalter geöffnet hat. Namen wie J. B. Beck, wie P. Aubry und F. Ludwig werden Ihnen als Verfasser von Abhandlungen für die unter Ihrer Leitung stehenden Zeitschriften noch in bester Erinnerung sein. Sie werden sich wahrscheinlich des wenig schönen Prioritätstreites erinnern, der sich an diese Theorie anschloß, der leider auch bis zu einem gewissen Grade den Tod des trefflichen P. Aubry zur Folge hatte.

Ich hoffe, Ihnen, hochverehrter Herr Kollege, eine kleine Freude bereiten zu können, wenn ich, als einer der Mitbeteiligten an der Entwicklung jener Theorie, Ihnen diesen Beitrag, der zeigen mag, was heute, nach 40 Jahren, aus dieser Theorie geworden ist, als bescheidene Gabe zu Ihrem 80. Geburtstag überreiche.

\* Vgl. E. de Coussemaker, Scriptorum I, 342.

büttel, Herzog August Bibl. olim Helmst. 628 (=W<sub>1</sub>) fol. 95r<sup>o</sup> und olim Helmst. 1099 (=W<sub>2</sub>) fol. 31r<sup>o</sup>; Florenz, Bibl. Laurentiana, Plut. 29 codex 1 (=F) fol. 201r<sup>o</sup> und 307r<sup>o</sup>; Madrid, Bibl. nac. Hh 167 (=Ma) fol. 111v<sup>o</sup> und London, Brit. Mus. Egerton 2615 (=Lo A) fol. 86v<sup>o</sup><sup>3</sup>, sowie der einstimmige Conductus Beata viscera / Mariae virginis... aus den Hss F fol. 422r<sup>o</sup>, W<sub>2</sub> fol. 156v<sup>o</sup>, St. Gallen, Stiftsbibl. 383 (=St Gall) fol. 174 und Bologna, Bibl. des Liceo musicale Q 11 (=Bol.) fol. 5r<sup>o</sup>, dessen vierstrophiger Text<sup>4</sup> von dem bekannten Kanzler der Pariser Kirche, von Philippe de Grève stammt, wie eindeutig aus der weiteren Überlieferung hervorgeht<sup>5</sup>. Der Text des Conductus ist ohne Musik außerdem noch überliefert in den Hss Oxford, Bodleiana, Rawlison C 510 fol. 19r<sup>o</sup>, Troyes, Bibl. munic. 990 fol. 112v<sup>o</sup> und Darmstadt, Landesbibl. 2777 Nr. 10<sup>6</sup>, desgleichen in dem Codex Prag, Bibl. des Domkapitels N. VIII fol., mir noch unbekannt.

Der letztgenannte Conductus wird von F. Ludwig „als Beispiel Peroninischen Melodienebenmaßes und -schwunges (in der melodischen Fassung der Handschrift Wolfenbüttel olim Helmst. 1099, die in den in der Überlieferung etwas differierenden Melismen des Refrains unter den guten Handschriften den melodischen Bogen am weitesten spannt), gleichzeitig als Beispiel der Zusammenarbeit dieser beiden großen Pariser Zeitgenossen“ in Übertragung mitgeteilt. Sie lautet:<sup>7</sup>

Be - a - ta vis - ce - ra Ma - ri - e vir - gi - nis,  
cu - jus ad u - be - ra rex ma - gni na - mi - nis, ve -  
ste sub al - te - ra vim ce - lans nu - mi - nis, dic - ta - lit fe - de - ra De -  
i et ho - mi - nis. O  
mi - ra no - ri - tas et no - vum gaudi - um, ma - tris in - te - gri - tas post  
pu - er - pe - ri - um!

<sup>3</sup> Zur Literatur vgl. E. Gröninger, Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre Dame-Conductus, in „Kölner Beiträge zur Musikforschung“ Bd. 2 Regensburg (1939) 70.

<sup>4</sup> Textausgabe: Mone, Hymnen 2,46; F. W. Roth, Romanische Forschungen 6 (1891) 452; Dreves, Anal. hym. 20,148.

<sup>5</sup> Vgl. F. Ludwig, Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stilii, Halle (1910) 246.

<sup>6</sup> Vgl. F. Ludwig, Repertorium 124.

<sup>7</sup> Vgl. F. Ludwig, Die geistliche nicht liturgische, weltliche einstimmige Musik des Mittelalters, in „Adlers Handbuch der Musikgeschichte“ Berlin <sup>2</sup>(1930) 186f.

F. Ludwig fügt der Übertragung noch hinzu: „Textlicher und musikalischer Bau sind dem der französischen Refrainchanson und Ballade gleich. 1. Stollen und 2. Stollen nach gleicher Melodie, hier in der Quint schließend, also auf die Fortsetzung spannend, 3. Abgesang und 4. Refrain, der in allen Strophen auch textlich gleich bleibt und musikalisch hier besonders herausgehoben ist. Als Rhythmus ist der 1. Modus angenommen; die rhythmische Übertragung der beiden großen Melismen bleibt eine offene Frage.“

Im Gegensatz zu der sonst guten Überlieferung der lateinischen Conductus weist eigenartigerweise der Conductus „Beata viscera...“ unvermutete musikalische Varianten auf: die Melismatik des Refrains weicht in allen Hss ab, und auch im Strophenkorpus sind Abweichungen festzustellen, ganz abgesehen von der Transposition des Stückes in Hs W<sub>2</sub>, in der die Finalis D lautet gegenüber G in den übrigen Hss, und geradezu „epigonenhaft entartet“ ist die zweistimmige Fassung in der Hs. Bol., in der die Refrainmelismatik noch die der Hs W<sub>2</sub> übertrifft.

Alles das macht stutzig bei einem Lied des für seine Zeit bekannten und hoch geschätzten Komponisten. So dankbar wir auch für alle Mitteilungen sein müssen — zu diesen gehören auch die eingangs zitierten des Anonymus IV —, die uns den Schleier der Anonymität, der über die meisten Werke der mittelalterlichen Autoren gebreitet ist, etwas lüften, so merkwürdig will uns erscheinen, daß Perotin, der größte Meister der Polyphonie seiner Zeit, einstimmige Conductus wie „Beata viscera“ geschaffen haben soll, wo es ihm doch ein Leichtes gewesen wäre, die anderen Stimmen auch hinzuzufügen. Sollte da nicht ein — vielleicht unverschuldeter — Irrtum vonseiten des Anonymus IV vorliegen?

Wie mir scheint, ist ein Zweifel an der Richtigkeit der Angaben des Anonymus durchaus berechtigt, weil

1. die Hs W<sub>2</sub> den Conductus als einziges einstimmiges Werk unter die zweistimmigen Motetten ihres 2. Alphabets aufgenommen hat, und zwar als einzige Melodie des großen einstimmigen Conductus-Repertoires der Hs F. Allerdings fehlt in der Hs W<sub>2</sub> der Raum zum Eintragen eines Tenors, und, wie F. Ludwig bemerkt, „mit Recht ist auch kein Platz für den Tenor gelassen, da zu diesem einstimmigen Conductus kein Tenor gehört.“<sup>8</sup>

Wenn die Komposition auch keinen Anspruch auf einen Tenor erheben kann, so ist trotzdem nicht ausgeschlossen, daß der Compiler der Hs W<sub>2</sub> die Komposition als zweistimmig gekannt hat, ihm aber die zweite Stimme aus seiner Vorlage nicht zugänglich war; denn es ist jedenfalls interessant, daß die Hs Bol. den Conductus zweistimmig überliefert. Und wenn die Überlieferung dieser Hs noch so „epigonenhaft entartet“

---

<sup>8</sup> Vgl. F. Ludwig, Repertorium 185.

ist, völlig aus der Luft gegriffen ist die zweistimmige Fassung sicher nicht.

Es ist wohl möglich, daß der Conductus „Beata viscera...“ in den als Lieder-Hss angelegten Hss nur einstimmig, also nur mit der eigentlichen Gesangsmelodie überliefert wurde, während ihn die als Motetten- bzw. Conductus-Hss angelegten Hss in mehrstimmiger Form überliefert haben, wie das auch sonst üblich ist, so daß die Überlieferung der Hs. Bol. auf eine der zuletzt genannten Hss zurückginge.

Diese ein- bzw. zweistimmige Überlieferung kennen wir auch aus den Liedern Rayn. 12 „De sainte Leochade...“ und Rayn. 83 „Entendez tuit ensemble...“ von Gautier de Coinci in derselben Art, und das scheint mir bezeichnend zu sein, denn wie wir später sehen werden, handelt es sich auch hier um dieselbe Melodie<sup>9</sup>.

Eine Verwechslung des Conductus mit der mit gleichem Wortlaut beginnenden Motette [588] „Beata viscera Marie virginis tam salutifera...“, wie sie E. de Coussemaeker in seiner „Art harmonique“ unterließ<sup>10</sup>, dürfte für den Compiler der Hs W<sub>2</sub> wohl kaum der Grund für die Aufnahme des Conductus in die Hs W<sub>2</sub> gewesen sein, denn die Motette gehört einer späteren Epoche an als die im 2. Alphabet von W<sub>2</sub> vereinigten Motetten<sup>11</sup>.

2. Auch die Angabe, als habe Perotin den Text von Philippe de Grève vertont, löst insofern berechtigte Zweifel aus, als Philippe de Grève — wie sein Zeitgenosse Gautier de Coinci — bisher nur als Dichter von allerdings formvollendeten und auch inhaltlich durchaus wertvollen Kontrafakta bekannt gewesen ist, so daß der Conductus „Beata viscera...“ ebenfalls als Kontrafaktum in Betracht kommen kann. Damit rücken aber möglicherweise die Entstehungszeiten von Melodie und Text von „Beata viscera...“ beträchtlich auseinander, so daß die „Zusammenarbeit der beiden großen Pariser Zeitgenossen“ damit in Frage gestellt ist.

Es ist also nicht ganz unmöglich, daß dem viel später in Paris sich aufhaltenden englischen Anonymus IV in Bezug auf den Conductus „Beata viscera...“ ein wohl unverschuldeter Irrtum unterlaufen ist.

Die obigen Feststellungen gewinnen an Wahrscheinlichkeit, seitdem H. Spanke nachgewiesen hat, daß die von Phil. de Grève verwendete Strophenform bereits ein Menschenalter vor ihm von Walther von Châtillon in seinem Weihnachtslied: „A patre genitus / ante luciferum...“ verwendet worden ist<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Vgl. F. Gennrich, Die beiden neuesten Bibliographien altfranzösischer und altprovenzalischer Lieder. in „Zeitschrift für romanische Philologie“ 41 (1921) 316.

<sup>10</sup> Vgl. E. de Coussemaeker, L'Art harmonique, Paris (1865) 66.

<sup>11</sup> Vgl. F. Ludwig, Repertorium 402.

<sup>12</sup> Vgl. H. Spanke, Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik, in „Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen“ Phil.-hist. Klasse 3. Folge Nr. 18 Berlin (1936) 38.

Leider ist die Hs von St. Omer, die die Lieder Walthers von Châtillon überliefert, ohne Notation, so daß nicht mehr festgestellt werden kann, ob „A patre genitus.“ auf dieselbe Melodie wie „Beata viscera...“ gesungen wurde. Die Möglichkeit besteht aber durchaus<sup>13</sup>.

Es könnte also der Fall vorliegen, der in der Kontrafaktur zur Genüge bekannt ist, daß Phil. de Grève sein „Beata viscera...“ als Kontrafaktum zu dem Waltherschen „A Patre genitus...“ gedichtet hat, das Kontrafaktum aber infolge seiner Qualitäten bekannter geworden ist und weitere Verbreitung gefunden hat als das Vorbild, so daß der bedeutend später lebende Anonymus IV die Perotinsche Melodie nur noch aus dem Kontrafaktum gekannt hat.

Die Möglichkeit, daß beide lateinischen Conductus auf ein älteres französisches Lied zurückgehen, könnte auch vorliegen, obwohl der Sechsilbner als Vers isometrischer Strophenlieder recht selten verwendet wurde.

Der Komplex gewinnt aber erheblich dadurch an Interesse, daß H. Spanke auf metrische Beziehungen zwischen „Beata viscera...“ und Gautier de Coinci's Liedern Rayn. 12 „De sainte Leochade...“ und Rayn. 83 „Entendez tuit ensemble...“ hingewiesen hat<sup>14</sup>.

P. Verrier ist diesen Anregungen weiter nachgegangen und hat festgestellt, daß zwar der Strophenbau von Gautier de Coinci's Lied Rayn. 83 nicht mit dem von „Beata viscera...“ übereinstimme, daß aber die Melodie des Liedes mit der von „Beata viscera...“ korrespondiere<sup>15</sup>.

H. Spanke konnte zwar nicht umhin, das Verdienst P. Verriers, den musikalischen Sachverhalt, der zwischen den drei Liedern besteht, aufgedeckt zu haben, anzuerkennen, konnte sich aber nicht enthalten, mit einer völlig unangebrachten Herabsetzung des ihm unbequemen französischen Forschers die Bemerkung zu verbinden, daß er sich mit den von diesem an den Komplex angeknüpften Hypothesen nicht einverstanden erklären könne<sup>16</sup>.

Gautier de Coinci hat dieselbe Melodie zu seinen beiden Liedern Rayn. 12 und Rayn. 83 verwendet und zwar dürfte er sie sehr wahrscheinlich einem zweistimmigen lateinischen Conductus entlehnt haben, weil derartige altfranzösische Lieder aus jener Zeit nicht bekannt sind. Die erwähnten Gautier-Lieder sind die einzigen Lieder in französischer Sprache, die diese zweistimmige Form aufweisen, und da sie Kontrafakta sind, kommen für sie französische Vorbilder nicht in Betracht.

---

<sup>13</sup> Vgl. K. Streckler, Die Lieder Walthers von Châtillon in der Hs 351 von St. Omer, Berlin (1925) Nr. 1.

Vgl. dazu H. Spanke, Zu den Gedichten Walthers von Châtillon, in „Volkstum und Kultur der Romanen“ 4 (1931) 199.

<sup>14</sup> Vgl. H. Spanke, Studien zur Geschichte des altfranzösischen Liedes, in „Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literatur“ 156 (1929) 215f.

<sup>15</sup> Vgl. P. Verrier, La „Chanson de Notre Dame“ de Gautier de Coinci, in „Romania“ 59 (1933) 497ff.

<sup>16</sup> Vgl. H. Spanke, Beziehungen etc. 40.

Zwei- und dreistimmige lateinische Conductus sind uns dagegen in großer Zahl bekannt<sup>17</sup>.

Gautier de Coinci hat die Melodie zu seinen Liedern also einem zweistimmigen „Beata viscera...“ oder dem zweistimmigen „A Patre genitus...“ entlehnt, jedenfalls sind uns andere lat. Lieder von diesem Strophenbau bisher nicht bekannt geworden.

Die beiden Lieder Gautiers lauten in zweistimmiger Form: Rayn. 83 nach der Hs Paris, Bibl. nat. fr 1536 (=  $\gamma$  X) fol. 217d und Rayn 12 nach Hs Soissons, Bibl. du Séminare (=  $\gamma$  I) fol. 111r<sup>o</sup>

S.I.

En - ten - - dés tout en - sem - - ble Et li cler et li lai Le

S.I.

De sain - - te Le - o - cha - - de, La vir - ge glo - ri - eu - - se, L'en - sa - - lut nos - tre Da - - - me, Nus ne set plus dous lai; Plus mie - - lé - e, la sa - - de, La dou - ce, la pi - teu - - se De -

<sup>17</sup> Vgl. E. Gröninger, a. a. O. S. 64ff.

dous lai ne puet os - - - tre K' est a - ve Ma - - ri - - a. Cest  
 rons ci, ce me sem - - - ble, fai - re feste et me - moi - - re. Dieus

1) Fehlt in der Hs. 2) Terzverlagerung: \* eine Terz zu hoch notiert!

lai can - ta li an - gles Quant Dieus se ma - ri - - a. Erq  
 nous maint touz en - sem - - ble Par ses pre - cés en gloi - - re E! el san - - -  
 a mort nos li - - vre A - ye a - por - ta ri - - e Mas tous nous, de - li -  
 te pu - - ce - le sanz fiel Prie à tou a - mi dous Gu' en (la) gloi - re du

Et nunt a part a - ré.

Ciel Nos con-dit et maint touz.

Zwar ist die Prachthandschrift  $\gamma$  I, nach der einst P o q u e t seine Ausgabe der „Miracles de la Sainte Vierge traduits et mis en vers par Gautier de Coinci“, Paris (1857) herausgab, seit 1907 verschollen, doch ist glücklicherweise Rayn 12 aus dieser Hs als Faksimile veröffentlicht worden, so daß wir die mensural aufgezeichnete Fassung unserer Übertragung zu Grunde legen können.<sup>18</sup>

Die Liedtexte selbst entstammen den Miracles Gautiers und gehören zu der Gruppe von Liedern, die zwischen dem I. und II. Buch der Miracles eingeschaltet sind; sie dürften also 1222 entstanden sein.<sup>19</sup>

Nun wird bei der Übertragung allerdings zweierlei auffallen: einmal die ziemlich primitive Polyphonie, bei der die beiden Stimmen oft unison, mitunter in parallelen Sekunden verlaufen, eine Mehrstimmigkeit, die schlecht zu der Perotinschen Kunst, wie wir sie aus den für den Meister verbürgten mehrstimmigen Werken kennen, passen will.

Wie weit die zweistimmige Fassung der Gautierschen Lieder mit der des „Beata viscera...“ der Hs Bol. übereinstimmt, konnte ich bis jetzt noch nicht feststellen. Die Überlieferung der zweistimmigen Fassung der Gautier-Lieder ist überall dieselbe, so daß hieraus eine Verderbtheit der Überlieferung nicht festgestellt werden kann. Sollte diese zweistimmige Fassung die Originalfassung darstellen, — was bei den übrigen Kontrafakta Gautiers der Fall ist, — so könnte bezweifelt werden, daß Perotin der Autor der zweistimmigen Fassung ist.

Dann fällt weiter die völlige Übereinstimmung der melodischen Substanz der drei Lieder auf, deren Melodie zu den glücklichsten Eingebungen mittelalterlicher Liedkunst gehört, wobei uns scheinen will, daß die Verteilung der melodischen Substanz auf den französischen Text noch glücklicher ist als die auf den lateinischen. Die Melodie als solche ist wohl eines Perotin würdig, weniger die Führung der zweiten Stimme.

Eines aber muß uns eigenartig berühren: die Übertragungen derselben Melodie durch F. Ludwig und durch mich weichen so stark voneinander ab, daß hier unbedingt eine Erklärung gegeben werden muß, ja, diese Abweichungen sind für mich vor vielen Jahren — neben anderen Erscheinungen — Anlaß zur Revision der „Modaltheorie“ geworden.

<sup>18</sup> Vgl. das Faksimile in *Annales archéologiques*, 10 (1850).

<sup>19</sup> Vgl. A. Ducrot-Granderye, *Etudes sur les Miracles Notre Dame de Gautiere de Coinci*, in „*Annales Academiae scientiarum Fennicae*“ XXV, 2 Helsinki (1932) 159ff.

In den genannten Stücken liegt ein Fall irregulärer Kontrafaktur vor, der für die Musikwissenschaft von größter Bedeutung insofern ist, als er auf die „modale Interpretation“ der Ars antiqua ein völlig neues Licht wirft, das eine Revision der bisher von der Wissenschaft gehandhabten Übertragungsmethode erfordert.

Unter irregulärer Kontrafaktur versteht man eine Nachbildung, die das Vorbild abändert, die entweder eine in Bezug auf die Silbenzahl der Verse veränderte Fassung darstellt, oder die sich als eine Verkürzung bzw. Erweiterung der Vorlage zu erkennen gibt, die mitunter auch veränderte Silbenzahl und abweichenden Strophenbau aufweist.

In unserm Falle stimmt zwar äußerlich der Strophenbau der lateinischen und französischen Lieder überein, da

dem lateinischen Lied: a<sub>6</sub> b<sub>6</sub> a<sub>6</sub> b<sub>6</sub> a<sub>6</sub> b<sub>6</sub> a<sub>6</sub> b<sub>6</sub> C<sub>6</sub> D<sub>6</sub> C<sub>6</sub> D<sub>6</sub>  
 ein Bau in Rayn. 12: a<sub>6</sub> b<sub>6</sub> a<sub>6</sub> b<sub>6</sub> c<sub>6</sub> d<sub>6</sub> c<sub>6</sub> d<sub>6</sub> E<sub>6</sub> F<sub>6</sub> E<sub>6</sub> F<sub>6</sub>  
 und ein solcher

in Rayn. 83 entspricht: a<sub>6</sub> b<sub>6</sub> a<sub>6</sub> b<sub>6</sub> c<sub>6</sub> d<sub>6</sub> c<sub>6</sub> d<sub>6</sub> E<sub>6</sub> F<sub>6</sub> E<sub>6</sub> F<sub>6</sub>  
 Es müssen aber immerhin 7 Silben des französischen Textes unter derselben Tonreihe untergebracht werden wie 6 des lateinischen, zudem eine unbetonte weibliche Endung auf eine betonte männliche des lat. Liedes, also:

23

Unter der Maßgabe, daß eine rhythmische Verschiebung stattfindet, ist daher nur folgende Übertragung möglich:

<sup>23</sup> Vgl. Faksimile von W<sub>2</sub> und γ XVI bei P. Verrier, a. a. O. S. 518.

S XVI.  
fol. 223<sup>r</sup>

En-tan-doz fruit ou-sert - - - ble, Et li clerc et li lai, Plus  
Le so-lu nos-tre Du - - - me, Mes ne ont plus doz lai.

S I.  
fol. 111<sup>p</sup>

De sam-te, Le - - o-chi - - - de, La vir-ge glo-ri-ou - - - se, De -  
L'en-mi-le-e, la sa - - - te, La dou-ce, la pi-iteu - - - se,

te sub al - - te-ra Vim ce-lans nu-mi - - nis Dic-ta-vit fe-de-ra De - -

te sub al - - te-ra Vim ce-lans nu-mi - - nis Dic-ta-vit fe-de-ra De - -

doz lai ne puet es - - - tre Qu'est a - ve Ma-ri - - a: Cest lai chan-la li an - - gles Quant'

vous ci, ce me sem - - - ble, Fai-re festz et me-moi - re, Dieus nous maint touz en-sem - - - ble Par

i et ho - - mi - - - nis. O!

i et ho - - mi - - - nis O!

Dieu se Ma - ri - - a. Esp

ses pre-cés en gloi - re. E! e! sainte



mi - - ra no - vi - fas Et no - vum gau - di - - um Ma - tris in - te - - gri - fas.

mi - - ra no - - vi - fas Et no - vum gau - di - - um Ma - tris in - te - - gri - fas.

a mort. nos li - vra Et Eve a - por - ta vé. Mais loz nos de - li - vra Et

pu - - ce - le sanz fiol Prie a ton a - mi douz Qu'en [le] gloi - re du ciel Nous

Post pu - er - pe - - ri - - um.

Post pu - er - pe - - ri - - um.

nust a port a - vé.

con - duc et maint fouz.

Bei der Übertragung liedhafter Musikdenkmäler der Ars antiqua kann es sich nicht darum handeln, rein schematisch den einen oder anderen Modus anzuwenden, sondern man wird alle im Rahmen der „Modaltheorie“ gegebenen Möglichkeiten bei der Übertragung in Erwägung ziehen müssen, die sowohl der Dichtung wie der Musik zu ihrer vollen Entfaltung verhelfen.

Zwar ist man ursprünglich auf Grund textmetrischer Überlegungen auf die Modaltheorie gekommen; wenn man nun aber von Seiten der Sprachphilologie den Rhythmus der Musik mit Hilfe sprachlicher Erwägungen bestimmen, wenn man einem langen bzw. kurzen Vokal einen langen bzw. kurzen Ton entsprechen lassen will, um daraus schließlich den musikalischen Rhythmus zu eruieren und kategorisch zu erklären, daß die deutsche Spruchdichtung wegen der Gleichsetzung von

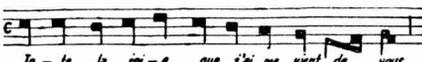
⌊x und ⌋x nur geradtaktig gewesen sein kann,<sup>21</sup> so können die Musikphilologen ein solches Vorgehen nur als undiskutabel ablehnen.<sup>22</sup>

Andererseits muß mit allem Nachdruck erklärt werden, daß zu allen Zeiten im Lied eine Einheit von Text und Melodie vorliegt, die ihren Anspruch aus der einheitlichen Voraussetzung im Seelischen her leitet. Da der Text die äußere, symbolische Darstellung innerer, seelischer Regungen ist, muß auch die Musik eine diesen Regungen adäquate Wirkung hervorrufen. Diese Wirkung wird nicht nur durch die Formung einer entsprechenden Tonreihe erzeugt, sondern in noch höherem Maße durch die dieser Tonreihe beigegebene Rhythmik.

Es kann daher nicht etwa jeder Siebensilbner nur deshalb auf die gleiche Weise übertragen werden, weil er ein Siebensilbner und nicht etwa ein Achtsilbner ist; nein, der Siebensilbner stellt in jedem Fall einen besonderen Inhalt dar und erfordert dementsprechend eine besondere, allerdings im Rahmen der „Modaltheorie“ mögliche Interpretation.

Ein Beispiel mag zur Illustration dienen.

Der Refrain [1227] kommt mit einer kleinen Textvariante in zwei verschiedenen melodischen Fassungen vor.

I. 

II. 

Beide Male liegt ein gewöhnlicher Elfsilbner mit männlicher Zäsur nach der 7. betonten Silbe vor, und man wird den bisherigen Ansichten gemäß im 1. Modus wie folgt übertragen:

I. 

II. 

<sup>21</sup> Vgl. C. Bützler, Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide, in „Deutsche Arbeiten der Universität Köln“ Nr. 12, Jena (1940) 10.

<sup>22</sup> Vgl. F. Gennrich, Melodien Walthers von der Vogelweide, in „Zeitschrift für deutsches Altertum“ 79 (1942) 27f.

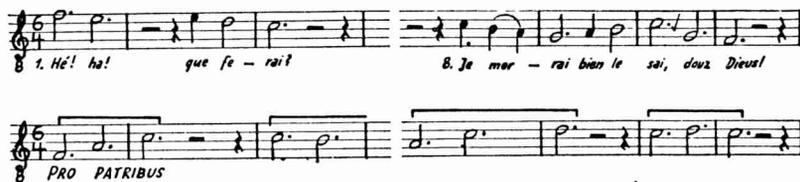
Gegen die Übertragung von I. ist nichts einzuwenden; die von II. dagegen wird weder dem Text noch der zugehörigen Melodie gerecht. Die Tonsubstanz für die letzten 5 Silben stimmt in beiden Fassungen überein; die Tonsubstanz für die ersten 6 Silben ist dem Inhalte des Textes entsprechend verschieden.

II. beginnt mit dem Ausruf: „Vrai Dieux!“ dem auch in der melodischen Gestaltung Rechnung getragen wird, indem das Wort „Dieux“ den melodischen Gipfel erhält. Weiter ist der Hauptbegriff des Refrains „joie“ das mit einer besonderen Melismatik ausgestattet worden ist. Wenn der melodische Gipfel zur vollen Geltung kommen soll, muß er auf den schweren Takteil fallen, wenn der Begriff „joie“ zu seinem Recht gelangen soll, muß die Stammsilbe von „joie“ gedehnt werden, so daß sich im Rahmen der „Modatheorie“ folgende Übertragung ergibt.



In dieser Übertragung erhalten sowohl der melodische Gipfel wie auch der Begriff der „joie“ das ihnen zukommende Gewicht. Diese Übertragung findet aber durch die mensurale Überlieferung vollauf ihre Bestätigung.

Dasselbe Bild zeigt die mehrstimmige Musik: wenn begründet, findet eine Unterbrechung des gleichmäßigen Ablaufes des Modus durch Dehnung statt. Als Beispiel diene die Motette [405], an deren Anfang der Ausruf „Hé! ha!“ und in Vers 8 der Ausruf „douz Dieux!“ durch Dehnung das ihnen zukommende Gewicht erhalten.



Mit der Interjektion „ach!“ z. B. wird einer Stimmung, einem Kummer, einem Schmerz, einer Betrübnis, also einer seelischen Regung Ausdruck verliehen. Dasselbe „ach!“ kann aber auch zum Flickwort ohne besondere Bedeutung absinken, wie etwa in dem Ausdruck: „ach nein!“ durch den selbst die Verneinung kaum eine merkliche Nuancierung erfährt. Diese Tatsache ist nicht nur im deutschen Sprachgebrauch festzustellen, sie begegnet in gleicher Weise beim französischen „Eh!“ und „Eh bien!“

Es liegt nun auf der Hand, daß diese Interjektion eine ihrer Bedeutung entsprechende Behandlung bei der Übertragung erfahren muß,

wenn sie durch falsche Rhythmisierung nicht in das Gegenteil dessen verdreht werden soll, was der Autor durch sie ausdrücken wollte.

Wenn Bernart von Ventadorn in seinem populärsten und verbreitetsten Lied B. Gr. 70. 43 „Can vei la lauzete mover...“ in der 1. Hälfte der 1. Strophe schildert, wie die Lerche aus Freude ihre Schwingen gegen die Sonne erhebt und aus Wonne, die sie im Herzen trägt, sich vergessend auf und nieder schwebt, beim Beginn der 2. Strophenhälfte einem sie beklemmenden Schmerz durch den Ausruf „ai!“ — „ach!“ Luft macht, um dann fortzufahren: „vor Neid zergehe ich beim Anblick jedes Unbeschwerten; Wunder nimmt mich, daß mir das Herz nicht sogleich vor Sehnsucht bricht“ — eine Situation, die sich in der 6. Strophe ähnlich wiederholt —, dann kommt dieser Interjektion eine ganz besondere Bedeutung zu, die auch in der Melodie durch Melismatik unterstrichen wird. Diese besondere Lage muß auch in der musikalischen Gestaltung zum Ausdruck kommen, wenn nicht die oben erhobene Forderung nach der Einheit der sprachlichen und musikalischen Konzeption leeres Gerede sein soll.

In der Tat versehen die die Melodie überliefernden Hss diesen Ausruf mit einem 4- bis 5-tönigen Melisma. Sie verfahren dabei völlig dem Gebrauch der Zeit und der „Modaltheorie“ entsprechend, die gedehnte Notenwerte von besonderer Bedeutung in Teilwerte aufspaltet (melismatische Auszierung). Man wird dementsprechend bei der Übertragung auf diese Forderung Rücksicht nehmen müssen und der Interjektion die ihr gebührende Stellung einräumen.

Bisher hatte man die Melodie mit Rückgliederung des Auftaktes in den Volltakt im 1. Modus übertragen,<sup>23</sup> so daß die fragliche Stelle nach Hs Paris, Bibl. nat. fr. 844 (=W) fol. 190d wie folgt lautet:



1924 hatte ich, an der Tradition festhaltend, auch wie obenstehend übertragen.<sup>24</sup>

Die Unmöglichkeit einer solchen Übertragung liegt nach dem oben Gesagten auf der Hand: durch die Sechzehntel-Figur wird die Wirkung des befreienden Aufschreies förmlich ins Gegenteil verwandelt, in eine belanglose Floskel. Eine dem Textinhalt konforme Lösung läßt sich nur durch Dehnung des Ausrufes auf einen  $3/4$ -Takt erreichen.

Diese Situation muß aber auch in der ersten Distinktion vorgelegen haben, denn die 2. Strophe verlangt eine solche Behandlung für den Text: „Ai, las! tan cuidava saber...“ und die 6. mit „Merces es perdu-

<sup>23</sup> Vgl. Beck, Die Melodien der Troubadours, Straßburg (1908) 190.

<sup>24</sup> Vgl. F. Gennrich, Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minnelieder, in „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ 7 (1924) 68f.

da...“ desgleichen. Auch hierin läßt die bisherige Übertragung alles zu wünschen übrig, denn nach ihr ist wie folgt zu lesen:<sup>25</sup>

Ms G

Ms W

1. Can vai la lau-ze-ta mo-ver  
2. Ri las! fan cui-da-ua sa-ber  
3. Mer-ces es per-du-da, per-ve'.

Es fällt weiter auf, daß die Noten für die 1. bis 5. Silbe in allen Distinktionen die ausgesprochene Tendenz für einen Ton zeigen, während die Noten für die 6. und 7. Silbe jeder Distinktion die Tendenz zur Aufspaltung an den Tag legen, woraus sich auf eine Rhythmik von:



schließen läßt. Damit kommen wir aber zu einer der beliebtesten Rhythmisierungen des Achtsilbners, zu einer Interpretation, wie sie in der mensuriert überlieferten Fassung von:

De-us in ad-iu-to-ri-um In-ten-de-la-bo-ran-ti-um

vorliegt.<sup>26</sup>

Bernarts Lied ist also wie folgt zu übertragen:

Can vai la lau-ze-ta mo-ver De joi ses a-las con-tral  
rai, Que s'a-blid'e's lais-sa cha-zer Per la dous-sor c'al cor li  
vai. Ri! fant grans enre-ya m'en ve De cui qu'eu ve-ya jau-zi-on, Me-  
ra-vil-has ai, car des-se Lo cor de de-zi-er no-m fan.

Ohne Zweifel wird diese Übertragung dem Textinhalt bedeutend mehr gerecht als die bisher übliche, zumal die Aufspaltungen nun viel ebenmäßiger auf die Melodie verteilt sind.

<sup>25</sup> Vgl. Faksimile von Hs. W bei C. Appel, Die Singweisen Bernarts von Ventadorn, in „Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie“ Heft 81 Halle (1934) Tafel VII. Faksimile der Hs G bei C. Appel, Bernart von Ventadorn, Halle (1915) Tafel 22.

<sup>26</sup> Faksimile bei: F. Genrich, Abriß der frankonischen Mensuralnotation, Nieder-Modau (1946) Tafel XXa.

Aus dem oben dargelegten Grunde kann ich mich heute auch nicht mehr mit der Rhythmisierung, wie sie F. Ludwig von dem bekannten Pilgergesang: „O Roma nobilis...“ gegeben hat, einverstanden erklären. Wie kann die von höchster Verehrung der weltbeherrschenden Stadt zeugende Ehrfurcht in das Gewand eines hier gar noch etwas komisch wirkenden Rhythmus gekleidet werden? Die Rhythmisierung, die F. Ludwig im reinen auftaktigen 1. Modus bietet, wird der Wucht des Textes in keiner Weise gerecht. Die Länge der Distinktionsfinalis steht in einem merkwürdigen Verhältnis zu der Länge der übrigen Distinktionen.

Es liegt mir fern, auch nur im geringsten die Richtigkeit der „Modaltheorie“ anzweifeln zu wollen, ich muß aber gestehen, daß diese Interpretation der Modaltheorie doch noch sehr stark in den Anfängen stecken geblieben ist. Wenn man damals erklärte, daß für die Monodie nur der 1., 2. und 3. Modus in Betracht kommen könnten, so muß ich heute feststellen, daß nicht nur die bekannten 6 Modi, sondern darüber hinaus noch andere Nebenformen in Betracht gezogen werden müssen, die sämtlich im Rahmen der „Modaltheorie“ ihre Berechtigung haben. Dem Pilgergesang liegt der asklepiadeische Vers zu Grunde, der sich beim Übertritt in die rhythmische Form in den Zwölfsilbner mit männlicher Zäsur nach der 6. betonten Silbe verwandelt hat. Aus 6 solchen Zwölfsilbnern setzt sich die Strophe des Pilgergesanges zusammen. Nach Johannes de Grocheo liegt — dem Inhalt des Pilgergesanges gemäß — der Fall vor, von dem er wie folgt spricht: „est enim cantus de delectabile materia et ardua...“, der im 5. Modus: „ex omnibus longis et perfectis“ ausgeführt wurde. Ich (II.) übertrage den Pilgergesang daher zum Unterschied von F. Ludwig g (I):<sup>27</sup>

I

II

O Ro - ma no - bi - lis or - bis et do - mi - na,  
 Cunc - ta - rum ur - bi - um ex - cel - len - tis - si - ma,  
 Ro - se - o mar - ty - rum san - gui - ne ru - be - a,  
 Al - bis et li - li - is vir - gi - num can - di - da. Sa - lu - tem di - ci -

mus Ti - bi per om - ni - a Te be - ne - di - ci - mus Sal - ve per se - - - cu - la.<sup>27)</sup>

<sup>27</sup> gedr. F. Ludwig, Musik des Mittelalters 161.

<sup>28</sup> Die beiden Fassungen der Melodie: Hs Rom, Bibl. vat. 3227 in diastematischen Neumen und Hs Monte Cassino, Q 318 (olim 136 vel 536) in Buchstabennotation auf 6 Linien sind identisch. Vgl. P. Wagner, O Roma nobilis, in „Kirchenmusikalisches Jahrbuch“ 22 (1909) 9ff.

Es wird niemand bestreiten können, daß diese Rhythmisierung der lateinischen Akzentuierung weit besser gerecht wird als die Ludwigsche. Mit ihr befinden wir uns aber in allerbesten Gesellschaft: es ist die Rhythmisierung vieler lateinischer Kirchenhymnen, als deren Vertreter die Hymne: „Sanctorum meritis inclita gaudia...“ genannt sei. Daß der Pilgergesang eher an die Rhythmik der Kirchenhymnen von gleichem Versbau anknüpft als an irgend einen anderen beliebigen Rhythmus, dürfte natürlich sein.

Nun benützt bekanntlich das im 10. Jahrhundert entstandene laszive lat. Liebeslied: „O admirabile Veneris idolum...“ dieselbe Melodie, die nach der in Cambridge überlieferten Neumierung von H. Besseler veröffentlicht wurde.<sup>29</sup> Es liegt also eine Kontrafaktur vor, bei der das Pilgerlied als Vorbild anzusehen ist, während das parodistische lat. Liebeslied als Nachbildung zu gelten hat. Auch der Text dieser asklepiadeischen Verse fügt sich ohne Zwang der obigen Rhythmisierung. Alle überlieferten Fassungen der ausgeglichenen Melodie verteilen die Aufspaltungen auf die modalen Längen, nie auf die Kürzen.

An einen ursächlichen Zusammenhang der Melodie des Pilgergesanges mit der des syrischen Qâle, die H. Besseler im Zusammenhang mit dem Liebeslied mitteilt, dürfte wohl Besseler trotz der gleichen Linienführung am Anfang nicht gedacht haben. Derartige melodische Übereinstimmungen können zu Dutzenden zwischen der Gregorianik und der Troubadourmelodik nachgewiesen werden; auch hier liegt eine rein zufällige Übereinstimmung vor.

Zweifel an der Geltung der Modaltheorie als solcher als Grundlage der Rhythmik der Musik des zentralen Mittelalters sind nicht geäußert, wohl aber waren solche an der Richtigkeit der bisher geübten Praxis dieser Theorie ausgesprochen worden, vor allen Dingen von J. Handschin.<sup>30</sup> Doch hat es bisher an überzeugenden Beweisen gefehlt. Immerhin haben die vorgebrachten Einwände Anlaß gegeben, die Möglichkeiten der Modaltheorie gründlich zu überprüfen.

In dieser Hinsicht ist nun inzwischen viel von dem Versäumten nachgeholt worden: nicht nur haben die bisher wenig berücksichtigten Umschriften modaler Aufzeichnungen in mensurale einen vertieften Einblick in die rhythmische Gestaltung der vokalen Musik ergeben, sondern es steht heute auch dank dem in den letzten Jahren erfolgten Ausbau der Kontrafaktur ein Material zur Verfügung, das erhoffen läßt, daß auch die Frage der Modaltheorie einer endgültigen Lösung entgegengeführt werden wird. Hierzu sei die Bearbeitung des mit der „Beata virginis“-Melodie zusammenhängenden Komplexes ein erster Anfang.

---

<sup>29</sup> H. Besseler, Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, in „Handbuch der Musikwissenschaft“ 72.

<sup>30</sup> Vgl. J. Handschin, Die Modaltheorie und Carl Appels Ausgabe der Gesänge von Bernart de Ventadorn, in *Medium aevum* 4 (1935) 69ff.

## ZWEI QUELLEN ZUR DEUTSCHEN MUSIKGESCHICHTE DER REFORMATIONSZEIT

Die Handschriften Bártfa 22 und 23  
des Ungarischen Nationalmuseums zu Budapest

VON HANS ALBRECHT

Die Musikalien aus der Pfarrkirche St. Ägidien zu Bartfeld (Bártfa), die zu Beginn des ersten Weltkrieges in den Besitz der Bibliothek des Ungarischen Nationalmuseums zu Budapest kamen, bilden als Ganzes einen recht beträchtlichen Bestand.<sup>1</sup> Sie geben ein anschauliches Bild von dem Stande der Musikpflege in einer deutsch-protestantischen Gemeinde des 16. Jahrhunderts außerhalb des geschlossenen deutschen Kulturraumes. Die Stadt Bartfeld in der Zips, ehemals zu Oberungarn gehörig, auf Grund der Pariser Vorortverträge von 1919 dem ungarischen Staate abgesprochen, liegt innerhalb des slowakischen Sprachgebiets und gehört daher heute zur Tschechoslowakei. Uns interessiert hier allerdings weniger die Bedeutung der erhaltenen musikalischen Quellen für die Erkenntnis der Bartfelder Musikgeschichte als vielmehr die Tatsache, daß in ihnen, besonders in zwei ziemlich umfangreichen Hss., reiches Material zur deutschen Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts überliefert ist.

Gegenstand dieser Betrachtung sind die beiden Hss. Bártfa 22 und 23, die schon Gombosi als die ältesten und wichtigsten des Bartfelder Bestandes erkannt hat. Da die Hss. selbst mir nicht zugänglich waren, mußte ich mich auf die Photokopien des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung stützen. Einzelheiten über Format, Papier etc. kann ich daher nicht mitteilen. Da aber für diese Ausführungen ohnehin der musikalische Inhalt der Quellen im Vordergrund steht und sich aus ihm allein schon reiche Erkenntnisse gewinnen lassen, wird man die genaue Hs.-Beschreibung verschmerzen können.

Ms. 22 ist in zwei Stimmbüchern erhalten (Tenor und Vagans), es fehlen also Discantus, Altus, Bassus und möglicherweise Sexta vox. Der Tenor enthält in zeitgenössischer Numerierung Nr. 1—177. Das letzte Stück ist unvollständig, kurz nach seinem Beginn reißt die Hs. ab. Man kann daher auf den ursprünglichen Umfang nur aus dem Vagans-Stimmbuch schließen. Dieses beginnt mit Nr. 28 und endet mit Nr. 173. Da es hier offenbar ordnungsgemäß abschließt und demnach vollständig sein dürfte, ist anzunehmen, daß auch der Tenor nicht wesentlich mehr als 177 Stücke enthalten haben dürfte. Die Mischung von vier- und fünfstimmigen Kompositionen in der Hs. würde sonst wohl zur Folge gehabt haben, daß auch im Vagans noch mehr Nummern überliefert wären. Ob zu einigen von den Sätzen Nr. 1—27 ursprünglich auch noch eine Vagansstimme erhalten war, läßt sich nicht mit Sicherheit beurteilen. Es ist aber unwahrscheinlich.

Ms. 23 ist nur in einem Stimmbuch (Bassus) erhalten, es fehlen also Discantus, Altus, Tenor, Vagans und — vielleicht — Sexta vox. Der Bassus enthält in ebenfalls zeitgenössischer Numerierung Nr. 1—199 und scheint vollständig zu sein.

Beide Hss. sind durch allerlei Einwirkungen stark mitgenommen. Besonders an den Rändern der Stimmbücher haben sich die langsam, aber sicher zerstörenden Kräfte der Feuchtigkeit bei schlechter Aufbewahrung und mangelnder Pflege auswirken können. Verhältnismäßig gut ist der Vagans von Ms. 22 erhalten geblieben, bei der selteneren Benutzung der Vagans- und Quinta-vox-Stimmbücher erklärlich und daher auch eine allgemeine Erscheinung bei älteren Quellen. Besonders zerfressen ist der untere Rand des Tenors von Ms. 22. Tintenfraß und das leidige Nachdunkeln des Papiers, vor allem aber das Durchschlagen der Tinte auf die Rückseite haben das Ihre dazu beigetragen, daß man an manchen Stellen nur noch mutmaßen kann, wie der Notentext gelaute haben mag. Wo es sich um liturgisch gebräuchliche und sonst bekannte Texte handelt, kann man manchmal einigen Aufschluß aus dem weiteren Wortlaut erhalten. Wo aber ganze Anfänge von Kompositionen zerstört sind, hilft auch die beste Kombinationsgabe nicht mehr weiter.

Die Ansicht, die beiden Hss. seien wahrscheinlich von derselben Hand geschrieben wie die Mss. Mus. 1/H/2 und 1/H/4 der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden oder wie Ms. 73 der Ratschulbibliothek Zwickau, halte ich für falsch, wenigstens was das Zwickauer Ms. betrifft. Eine Ähnlichkeit zwischen den Schriften kann ich nicht entdecken. Auch für die Dresdener Hss. scheint mir die Annahme eines gleichen Schreibers nicht glaubwürdig. Dagegen ist in der Auswahl der Komponisten eine gewisse Ähnlichkeit zwischen den Bartfelder und den Dresdener und Zwickauer Quellen nicht zu verkennen. Vor allem aber scheint mir die leider ebenfalls unvollständige Hs. Zwickau 81,2 in vielen Punkten ein Gegenstück zu den Mss. aus Bartfeld. Ob diese wirklich aus Sachsen stammen oder nur die sächsische Tradition in Bartfeld widerspiegeln, steht hier nicht zur Erörterung und mag daher offen bleiben.

Beide Hss. dürften erst nach 1550 vollendet worden sein, wie aus den öfter anzutreffenden Kompositionsdaten hervorgeht, enthalten aber wesentlich älteres Material in verhältnismäßig großer Fülle. Daß es sich bei den Dateneintragungen zu einer Reihe von Stücken wirklich um Kompositions- und nicht um Schreiberdaten handelt, muß als sicher gelten.<sup>2</sup> Dafür spricht in allen mir bekannten, solche Daten enthaltenden Hss. die meist nicht chronologische Folge der Eintragungen. Außer-

---

<sup>1</sup> O. Gombosi, Die Musikalien der Pfarrkirche zu St. Aegidi in Bártfa (Festschrift für Johannes Wolf, Berlin 1930, S. 38 ff.). — Derselbe, Quellen aus dem 16.—17. Jahrhundert zur Geschichte der Musikpflege in Bartfeld (Bártfa) und Oberungarn (Ungarische Jahrbücher Bd. 12, Berlin 1932, S. 331 ff.).

<sup>2</sup> Vgl. auch G. Pietzsch in AfMf. VII, S. 102, der diese Frage offen läßt.

dem stimmen in Bartfeld die Daten beim Luther-Epitaph (1546) und bei dem für Veit Dietrich (1549) mit den Todesjahren überein. In Ms. 22 ist das früheste Datum 1518, das späteste 1550, wobei dem ersteren wesentlich spätere vorangehen (1543, 1545, 1547). Wie sollte sich daraus folgern lassen, die Daten gäben den Zeitpunkt der Eintragung in die Hs. an? Das einzige Argument, das man bisher gegen die Auffassung vorbringen konnte, es handele sich um Kompositionsdaten, war die Behauptung, in Ms. Zwickau 73 seien Werke von Wilhelm Breitengraser überliefert, die nach seinem Tode datiert seien. Da aber Breitengraser, wie sich neuerdings herausgestellt hat, nicht 1535, sondern am 23. Dezember 1542 gestorben ist,<sup>3</sup> trifft diese Feststellung nicht mehr zu. Wir können also mit Fug und Recht die Daten in den Dresdener, Zwickauer und Budapester Hss. als solche der Entstehung der Kompositionen ansehen<sup>4</sup> und gewinnen damit wertvolle Hilfe zu ihrer datenmäßigen Festlegung, in manchen Fällen auch zur Biographie der Komponisten.

Wenden wir uns nun dem Inhalt der beiden Bartfelder Quellen zu, so überrascht uns die Fülle der deutschen Meister. Besonders Komponisten aus dem obersächsischen Kreis sind es, die uns hier, z. T. zum ersten Male, als schaffende Musiker entgegentreten. Die von uns heute durchweg unterschätzte Fruchtbarkeit der obersächsischen Meister in den Jahren von etwa 1525 bis etwa 1555 wird durch die beiden Hss. erneut erwiesen. Dazu kommt die durch Zwickauer und in geringerem Maße auch durch Dresdener und Leipziger Quellen belegte Bedeutung Sachsens für die Überlieferung des Schaffens der drei deutschen Großmeister Finck, Stoltzer und Senfl. Diesen Quellen, denen wir zum guten Teil unsere Kenntnis der ungedruckten Werke der drei Meister verdanken, gesellen sich auch die Hss. aus Bartfeld zu.

Sie erweisen sich als eine wahre Fundgrube an Stoltzer-„Neuheiten“. Insgesamt kann man heute in Ms. 22 dreizehn, in Ms. 23 neun Sätze Stoltzers feststellen, die zum überwiegenden Teil sonst nicht überliefert sind und daher bis zur Entdeckung der Hss. unbekannt waren. Bemerkenswert ist, daß sich unter seinen Werken hier einige Sequenzbearbeitungen finden, eine Gattung, mit der er auch in der Zwickauer Hs. 81,2 vertreten ist, aus der wir aber bisher nur ein einziges vollständig erhaltenes Beispiel aus seiner Feder besitzen.<sup>5</sup> Außerdem enthalten die Hss. von ihm *Missae breves*, *Magnificats*, *Hymnen* u. a. Auch aus Heinrich Fincks Schaffen hat eine größere Zahl von Se-

<sup>3</sup> Feststellung von Rudolf Wagner-Fürth, der über seine Breitengraserforschungen demnächst berichten wird und mir einstweilen schon seine Notizen zur Verfügung gestellt hat, wofür ich ihm auch hier danke.

<sup>4</sup> Trägt doch Nr. 1 in Ms. 23 ausdrücklich den Vermerk: „Valentinus Rab Composuit Anno 1545 6. Januarij“.

<sup>5</sup> Im Eisenacher Kantorenbuch, dem bekannten Chorbuch der Carl-Alexanderbibl. zu Eisenach, findet sich auf fol. 34–41 die Prosa de ascensione Domini „Qui coeli qui terrae regit scepra“ von Stoltzer. Vgl. O. Schröder, Das Eisenacher Kantorenbuch (ZfMw. XIV, S. 173 ff.).

sequenzen Aufnahme gefunden. Er ist außerdem mit Magnificats und Kompositionen verschiedener Gattungen in beiden Quellen vertreten. Im ganzen enthält Ms. 22 dreizehn, Ms 23 zehn Stücke, die man als seine Werke ansprechen kann.

Von Ludwig Senfl kann man in Ms. 22 elf, in Ms. 23 neun Kompositionen nachweisen, von denen allerdings eine (Ms. 23, Nr. 29) zweifelhaft ist. Hier tritt die Sequenz schon stärker zurück. Es bedarf keiner besonderen Betonung, daß sich im Laufe der Zeit bzw. durch spezielle bibliographische Studien sicherlich noch mehr Kompositionen, vor allem Fincks und Senfls, in den Hss. feststellen lassen werden, bei Stoltzer halte ich nach meinen — inzwischen verloren gegangenen — bibliographischen Aufnahmen seiner Werke eine solche Vermehrung für ausgeschlossen. Ich konnte jedoch vorerst nur das mir erreichbare Quellenmaterial zum Vergleich heranziehen, Vollständigkeit der Konkordanzen zu erreichen, ist ohnehin zunächst unmöglich.

Zu den Sequenzen der drei Großmeister treten dann noch eine erkleckliche Zahl von anonym aufgezeichneten und einige von kleineren Meistern. Jedenfalls ist diese Gattung in der protestantischen Ägidienkirche zu Bartfeld in einem Maße gepflegt worden, für das Ursachen nicht ohne weiteres zu erkennen sind. Aus anderen Hss. eindeutig protestantischer Herkunft — und an dieser wird man für die beiden Hss. angesichts der vielen protestantischen Komponistennamen festhalten müssen — ist mir eine solche Fülle von Sequenzenbearbeitungen nicht bekannt.<sup>6</sup> Besonders die zahlreich vertretenen Heiligensequenzen lassen einen Vergleich allenfalls mit den Annaberger Chorbüchern zu, die ja aber nachweislich aus katholischer Zeit stammen. Unsere beiden Quellen bringen z. B. Sequenzen auf Andreas, Martin, Michael, Anna, Peter und Paul, um nur einige zu nennen. Man muß vielleicht daraus folgern, daß im Bartfelder Gottesdienst an der Sequenz, deren Verwendung in lutherischen Kirchen durchaus möglich war und durch Georg Rhaus „Vesperarum precum officia“ belegt ist, besonders zäh festgehalten worden ist.

Neben die Meister Finck, Stoltzer und Senfl, jene Trias, deren Werke über Jahrzehnte hinaus und über landschaftliche und stammesmäßige Grenzen hinweg das Repertoire der deutschen Kirchen vom vorreformatorischen bis weit in das frühprotestantische Zeitalter hinein befruchtet haben, treten nun in erstaunlicher Vielzahl und mit unerwartet reichem Schaffen die kleineren, meist sächsischen und überwiegend dem Luthertum verschworenen Komponisten. Unter ihnen begegnet

<sup>6</sup> Daß mehrstimmige Sequenzenkompositionen auch in protestantischen Hss. vorkommen, z. B. in Zwickau Ms. 81,2 oder im Eisenacher Kantorenbuch, ist mir natürlich bekannt. Diese Tatsache bedeutet aber angesichts der großen Anzahl solcher Kompositionen in den beiden Bartfelder Hss. keine Einschränkung für die hier getroffene Feststellung. Auch die in Rhaus „Vesperarum precum officia“ enthaltenen mehrstimmigen Sequenzen für den protestantischen Gottesdienst bedeuten gegenüber dem Reichtum der Bartfelder Hss. kein Gegenargument.

uns der bisher hauptsächlich und fast ausschließlich als Theoretiker bekannte Heinrich Faber, dessen Bedeutung als Kompositionslehrer neuerdings wieder stärker gewürdigt wird.<sup>7</sup> Der in Lichtenfels geborene, später in Naumburg und Braunschweig wirkende Meister starb 1552 als Rektor in Oelsnitz (Vogtland). Die fünf in Ms. 23 überlieferten Kompositionen, außer den Beispielen in seinen theoretischen Schriften meines Wissens die einzigen heute bekannten aus seiner Feder, lassen auf eine schöpferische Tätigkeit größeren Ausmaßes nicht ohne weiteres schließen. Wahrscheinlich sind seine Werke bald über seinen für Generationen von Kantoren grundlegenden Traktaten vergessen worden. Sein Schüler Johannes Reusch ist mit vier Sätzen (in Ms. 22) anzutreffen; einer von diesen ist als 1543 komponiert bezeichnet („Prope est dominus“). Das sonst nicht überlieferte Luther-Epithum „Martini hic iacet corpus“ ist 1546 entstanden. Die Gelegenheitsmotette „Meureus speciosa fert“, die nach dem Vermerk unserer Hs. 1550 komponiert worden ist, war wohl für den berühmten Leipziger Mediziner und Universitätsrektor Wolfgang Meurer bestimmt, mit dem Reusch und der bekannte Humanist Georg Fabricius, Rektor der Meißener Fürstenschule, eng befreundet waren.<sup>8</sup> Daß man derartige Gelegenheitskompositionen, die vielfach ganz auf die Person des Empfangenden abgestimmt sind und deren Text für alle anderen ohne Interesse sein muß, in Hss. findet, die weit vom Wohnort sowohl des Besungenen als auch des Komponisten gebraucht wurden, muß immer wieder überraschen. Bei politischen Motetten großen Stiles und mit Huldigungen an die Mächtigen der Erde nimmt uns weite Verbreitung nicht wunder. Wenn wir aber diese Meurer-Motette in Bartfeld oder Othmayrsche Symbola in Regensburg wiederfinden, dann werden wir das hergebrachte Urteil über die humanistische Gelegenheitskomposition wohl energisch revidieren müssen. Selbst wenn man annehmen wollte, die Aufnahme solcher Werke in entlegene Quellen habe immer einen außermusikalischen Grund gehabt — etwa Freundschaft des Schreibers oder Auftraggebers der Hs. mit dem Besungenen, Aufenthalt des Widmungsträgers in der Stadt, in der die Hs. geschrieben ist, usw. —, so wird man nicht bestreiten können, daß diese Kompositionen dann eben doch keine „Papiermusik“ gewesen sind, die vielleicht einmal bei der Übergabe an den Besungenen zum Klingen gebracht, im übrigen aber „zu den Akten“ gelegt worden sei. Anscheinend sind solche Sätze auch außerhalb des engeren Kreises der Beteiligten öfter und dann doch wohl mit um ihres musikalischen Wertes willen gesungen worden.

<sup>7</sup> W. Gurlitt, Der Begriff der *sortisatio* in der deutschen Kompositionslehre des 16. Jahrhunderts (Tijdschrift der Vereeniging voor Nederl. Muziekgeschiedenis, XVI, Amsterdam 1942, S. 194 ff.).

<sup>8</sup> Vgl. Georgii Fabricii Chemnicensis Epistolae ad Wolfgangum Meurerum et alios aequales, ed. D. C. G. Baumgarten-Crusius, Lipsiae 1845.

Gerade der sozusagen klassische Meister der bürgerlich-humanistischen Symbolumkomposition Caspar O t h m a y r ist in Ms. 22 mit zwei Werken vertreten. Er ist unter den deutschen Meistern der beiden Hss. einer der wenigen, die nicht zum sächsischen Kulturraum gehören. Sein Epitaph für Herzog Georg von Sachsen ist einer der vielen Anhaltspunkte für die engen Beziehungen der Bartfelder deutschen Gemeinde zu Sachsen.

Mit einem Dutzend Stücken, die das wenige von ihm sonst Erhaltene verhältnismäßig stattlich vermehren, begegnet uns in beiden Hss. Thomas P o p e l (Pöpel). Eine Komposition in Ms. 22 trägt die Jahreszahl 1545, vier weitere sind als 1546 entstanden gekennzeichnet. Popel, der angeblich in Leipzig studiert hat,<sup>9</sup> stammte aus Schneeberg.<sup>10</sup> Er war Sohn eines Bergmanns und wurde wohl schon in jungen Jahren Schulmeister in seiner Vaterstadt. Als solcher schloß er sich bereits früh der Reformation an. Schneebergs Chronist Christian Meltzer rühmt ihn, daß er „mit Hintansetzung der päpstischen Satzunge an einem Freytag Fleisch gegessen hat“. Infolge der Karlstadtschen Wirren mußte er 1522 aus Schneeberg fortziehen und wandte sich mit einigen Lehrern seiner Schule nach Joachimsthal („in Tal“), wo er als Bergmann sein Leben fristen mußte („und den Haspel gezogen“). Schon bald kehrte er aber wieder zurück und wurde „einer der Gerichten- und Mühlen-Herr“, blieb in seiner Vaterstadt, „ob er schon zu höheren Ehren hätte gelangen können“, und starb 1573 im Alter von 76 Jahren. Demnach muß er 1496 oder 1497 geboren sein. Beim Bau der Orgel in der Schneeberger Pfarrkirche 1536 gab er gute Ratschläge. Sein Amt als Schulmeister hat er nach seiner Rückkehr aus Joachimsthal nicht wieder angetreten, denn unter den „Gerichts- oder Ratspersonen“ wird er 1531 erwähnt mit dem Bemerkn „zuvor Schulmeister allhier, ehe er in Thal gezogen“. 1544 war er „Vorsteher aus der Gemeinde“. Ebenso überraschend wie die Zahl der Werke Popels ist die der Sätze von Antonius M u s a. Die elf von ihm hier überlieferten Kompositionen zeigen uns, daß sein Schaffen wesentlich fruchtbarer war, als wir nach den spärlichen, andernorts erhaltenen Proben bisher annehmen konnten. Musa,<sup>11</sup> dessen bürgerlicher Name Anton West oder Wesch war, wurde

<sup>9</sup> G. Pietzsch, Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten... AfMf. VII, S. 102.

<sup>10</sup> Diese und die folgenden Nachrichten aus „Historia Schneebergensis Renovata. Das ist: Erneuerte Stadt- und Berg-Chronica der ... Freyen Berg-Stadt Schneeberg... von Christian Meltzern... Schneeberg 1716“, S. 79, 340, 426, 478.

<sup>11</sup> Über Musa vgl. O. Clemen, Beiträge zur Reformationsgeschichte I, Berlin 1900, S. 62 ff.; ebenda III, Berlin 1903, S. 105 f. — O. Clemen, Briefe von Antonius Musa an Fürst Georg von Anhalt 1544—1547 (Archiv f. Reformationsgesch. 9. Jahrg., Leipzig 1912, S. 23 f.). — C. Krause, Melanthoniana. Zerbst 1885, S. 111 f. — P. Fleming, Die erste Visitation im Hochstift Merseburg (1544—45) (Zeitschrift d. Vereins f. Kirchengesch. in d. Prov. Sachsen Jahrg. 3, Magdeburg 1906, S. 145 ff.). — Der Briefwechsel des Justus Jonas. Gesammelt u. bearb. v. G. Kawerau. (Geschichtsquellen d. Prov. Sachsen 17. Bd. 1885, S. 132, 133 ff., 219 f.). — C. A. H. Burkhardt, Ge-

vermutlich zwischen 1490 und 1500 zu Wiehe in der Goldenen Aue geboren. Ostern 1506 wurde er an der Universität Erfurt immatrikuliert, 1507 *baccalaureus artium* daselbst, und die Magisterliste führt seinen Namen 1517 auf. Er schloß sich dem Kreis um Eoban Hesse an und erhielt von diesem Führer der Erfurter Humanisten den Namen *Musa*. Wie der größte Teil seiner Gesinnungsgenossen wandte er sich nach Luthers Auftreten sofort der Theologie zu. Am 11. Mai 1521 schon wurde er Pfarrer an St. Moritz in Erfurt, nicht viel später wirkte er an der Erfurter Augustinerkirche in der gleichen Eigenschaft. Im Sommer 1524 ging er als Prediger nach Jena und wurde dort am 13. August 1527 Pfarrer und Superintendent. Seit 1535 aus Jena fortstrebend, kam er am 10. Dezember 1537 als Superintendent nach Rochlitz. Am 8. Mai 1544 erhielt er an der Universität Leipzig den Grad eines Licentiaten der Theologie, nachdem er bereits 1542 in der renovierten Leipziger Paulinerkirche die Festpredigt zur Einweihung und am 23. Dezember 1543 eine Rede vor der Universität gehalten hatte. 1545 ging er als Superintendent und Domprediger nach Merseburg, wo er zu dem geistlichen Coadjutor des Bistums, dem Fürsten Georg von Anhalt, einer der lautersten Persönlichkeiten aus den nachlutherischen Jahrzehnten, in engste Beziehungen trat. Angeblich hat er später dem Herzog Moritz von Sachsen während des Schmalkaldischen Krieges als Feldprediger gedient. Er starb 1547, wahrscheinlich zwischen dem 5. und 28. Mai. Es ist ein besonders glücklicher Zufall, daß uns außer seinen relativ zahlreichen Werken in den beiden Bartfelder Hss. auch ein Epitaphium auf ihn aus der Feder des Freiburger Kantors Melchior Graupitz zum ersten Male begegnet.<sup>12</sup> Sein Briefwechsel mit Stephan Roth, Fürst Georg von Anhalt, Justus Jonas u. a. ist z. T. erhalten. Bemerkenswert ist die in Ms. 23 überlieferte deutsche Psalmenmotette (Nr. 49). Mit ihr stellt er sich uns als ein bisher unbekannter Vertreter dieser von den sächsischen Meistern der vierziger und fünfziger Jahre mit Vorliebe gepflegten Gattung vor.

Die Hs. 22 überliefert nicht weniger als 24 Kompositionen von Matthias Eckel, darunter wiederum einige Sequenzenbearbeitungen. Über diesen Meister sind wir bis heute nur sehr mangelhaft unterrichtet, obwohl sein Name in Sammeldrucken und -handschriften nicht einmal sehr selten begegnet und bereits von Ambros<sup>13</sup> genannt wird. Das einzige feste Datum aus seinem Leben war die Nachricht, daß er als herzoglicher Rentschreiber zu Dresden für den Rat der Stadt Leipzig

---

schichte der sächsischen Kirchen- und Schulvisitationen von 1524 bis 1545. Leipzig 1879, S. 28, 79 f., 124. — A. Fraustadt, Die Einführung der Reformation im Hochstift Merseburg. Leipzig 1843, S. 159, 176 f., 181 ff., 262. — B. Reiner, Die Geschichte der Stadtschule zu Oelsnitz i. V. Diss. Leipzig o. J., S. 12. — R. Vollhardt, Geschichte der Kantoren u. Organisten von den Städten im Königreich Sachsen, Berlin 1899, S. 278.

<sup>12</sup> Siehe S. 276.

<sup>13</sup> Geschichte der Musik III, S. 393.

im Jahre 1516 eine Motette komponiert hatte und dafür 3 Schock 4 Groschen erhielt.<sup>14</sup> Diese Motette hatte das „39. cap. Ecclesiastici“ (Sirach) als Text und scheint nicht erhalten zu sein.<sup>15</sup> Dem durch die Leipziger Ratsakten überlieferten Datum der Entstehung dieses Werks fügt nun die Hs. 22 einige weitere aus Eckels Lebenswerk hinzu. So sind die Jahreszahlen 1518 und 1529 bei zwei Kompositionen (Nr. 135 und 138) neue Belege für den Zeitraum seines Schaffens. Dazu kommt der Vermerk, den die Hs. bei seinem Sequenzensatz „Veni sancte spiritus“ (Nr. 139) bringt: „Ex iussu ducis Henrici de Saxonia 1537“. Damit sind vorläufig die datenmäßig festzulegenden Grenzen seiner kompositorischen Tätigkeit für die Zeit 1516—1537 bestimmt. Zweifellos gehört Eckel innerhalb des Kreises der an den beiden Bartfelder Quellen beteiligten sächsischen Meister zur älteren Generation, steht also altersmäßig mit Popel und Kropstein auf einer Stufe. Sollte er aber tatsächlich mit dem 1482 in die Leipziger Universitätsmatrikel eingetragenen „Matthias Heckel de Redwitz“ identisch sein, wie man vermutet hat,<sup>16</sup> so müßte er noch wesentlich älter gewesen und Ende der sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts geboren sein. Vielleicht läßt sich durch Vergleich seiner vollständig erhaltenen Sätze mit denen anderer deutscher Meister ein Anhaltspunkt dafür finden, ob seine Identität mit dem Leipziger Studenten Heckel glaubhaft oder ob er nicht doch erst so spät geboren ist, daß jene Immatrikulationsnotiz sich nicht auf ihn beziehen kann. Auf das Letztere lassen die verhältnismäßig späten Hss. und Drucke schließen, in denen uns Werke von ihm überliefert sind. Ähnlich ist es ja auch bei Stoltzer, dessen Werke uns ebenfalls in relativ späten Quellen begegnen und bei dem ein vergleichender Blick auf seine und Fincks Kompositionen lehrt, daß sein in der älteren Literatur angenommenes Geburtsdatum (vor 1450) erheblich zu früh angesetzt worden ist. Aus Dresdener Hss., wo er mit Beiträgen zur deutschen Psalmenmotette erscheint, ist bekannt Nikolaus Kropstein, dessen einzige gedruckte Komposition Rhau in seiner Hymnensammlung von 1542 veröffentlichte. In den Bartfelder Quellen ist er mit insgesamt neun Sätzen vertreten, darunter ein vierstimmiges, dreimal komponiertes „O lux beata trinitas“ (Ms. 23, Nr. 55—57). Über sein Leben wußte man bisher nur, daß er Sommer 1512 in Leipzig immatrikuliert, dort relegiert und in Wittenberg am 6. Mai 1513 wiederum immatrikuliert wurde. Hier wird er als „de Zwickau“ stammend bezeichnet.<sup>17</sup> Er war dann später Diakon an St. Katharinen in Zwickau und wurde 1539 Pfarrer an der Kirche

<sup>14</sup> R. Wustmann, Musikgeschichte Leipzigs Bd. I, 2. Aufl. Leipzig 1926, S. 37.

<sup>15</sup> H. J. Moser, Paul Hofhaimer, Stuttgart 1929, S. 193, vermutet, es habe sich um die Verse 17 ff. dieses Kapitels gehandelt.

<sup>16</sup> H. J. Moser, a. a. O. S. 93.

<sup>17</sup> Pletzsch, a. a. O. AfMf. VII, S. 101 f.

zum Geyer bei Schneeberg. Anscheinend hat er dieses Amt wieder mit einem Diakonat (in Schneeberg?) vertauscht.<sup>18</sup>

Auch Valentin Rab (oder Rabe) ist besonders durch seine deutschen Motetten bekannt. Er war Kantor in Schneeberg vor 1540, später in Marienberg.<sup>19</sup> Wenn er wirklich mit dem im Juni 1542 an der Wittenberger Universität immatrikulierten Studenten gleichen Namens identisch ist, der dort als „Lesnicensis“ bezeichnet ist,<sup>20</sup> also aus Löbnitz gebürtig war, dann hat er zwischen den Kantoraten in Schneeberg und Marienberg studiert, was an sich nichts Ungewöhnliches wäre und nicht gegen diese Identität spräche. Unsere Hss. bringen von ihm zehn Sätze, von denen vier 1545, je einer 1549 und 1550 entstanden sind.

Als Komponist war bisher der Freiburger Kantor Melchior Graupitz völlig unbekannt. Aus Dresden gebürtig, im Sommer 1542 in Leipzig immatrikuliert und dort am 27. Februar 1544 zum baccalaureus artium promoviert,<sup>21</sup> war er von 1546 bis zu seinem Tode (9. Oktober 1552) Kantor in Freiberg.<sup>22</sup> Ms. 23 enthält drei Sätze aus seiner Feder. Eine dieser Kompositionen (Nr. 83) entpuppt sich bei näherem Hinschauen als ein Epitaphium auf Anton Musa,<sup>23</sup> ist also mit Sicherheit im Jahre 1547 entstanden. Offensichtlich gehört Graupitz zu einer relativ jungen Komponistenschicht der beiden Bartfelder Quellen. Das Studium und noch mehr der Eintritt ins Kantorat in den vierziger Jahren des Jahrhunderts deuten jedenfalls darauf hin.

Zur gleichen Altersstufe scheint man auch Jakob Reichardt rechnen zu müssen. Genau wie bei Graupitz waren Kompositionen von ihm nicht bekannt. Man wußte von ihm nur einige Lebensdaten: Er war 1546 Kantor in Schneeberg und wirkte in gleicher Eigenschaft — daneben auch als Organist — von 1549 bis zu seinem Tode (3. Mai 1570) in Mittweida.<sup>24</sup> Die drei Sätze, die Ms. 23 von ihm überliefert, zwei Hymnen und eine Sequenz, stellen ihn in die Reihe der produktiven Kantoren des 16. Jahrhunderts, in welcher er bisher nicht genannt werden konnte.

Als dritten Meister, dessen kompositorische Tätigkeit bisher nur dunkel bekannt war, stellen uns die Bartfelder Hss. Johannes Mopsus vor. Ihm gab am 1. April 1536 der Rat der Stadt Leipzig 1 Schock 20 Groschen für ein „Gloria, laus et honor“, am 17. März 1537 erhielt er wieder 24 Groschen „von dem liede hort ir hern lost euch sagen, der seiger der hat IX geschlagen abzusetzen“ und am 17. November 1537 zahlte

<sup>18</sup> Meltzer, a. a. O. S. 325, 1190. Die Ausführungen Ms über den Tausch der beiden Ämter sind etwas undurchsichtig.

<sup>19</sup> Meltzer, a. a. O. S. 357. — Vollhardt, a. a. O. S. 300.

<sup>20</sup> Pietzsch, a. a. O. AfMf. VII, S. 106.

<sup>21</sup> Pietzsch, a. a. O. AfMf. III, S. 317.

<sup>22</sup> Vollhardt, a. a. O. S. 222, 224.

<sup>23</sup> Siehe S. 276.

<sup>24</sup> Meltzer, a. a. O. S. 357. — Vollhardt, a. a. O. S. 222, 224.

man ihm 1 Schock 36 Groschen für eine Motette „Omnis anima potestatis subdita sit“.<sup>25</sup> Alle drei Kompositionen sind uns offenbar nicht erhalten. Georg Fabricius nennt ihn in seiner Schrift „In poetarum veterum Ecclesiasticorum Christiana opera... Commentarius“, Basel 1564, unter den Meistern, die Prudentianische Hymnen vertont haben. Mopsus ist demnach ein Vertreter der humanistischen Odentechnik gewesen. Leider sind seine Prudentius-Vertonungen nicht erhalten. In den Leipziger Akten wird er als Kantor bezeichnet. Wo er als solcher tätig war, wird nicht mitgeteilt.<sup>26</sup> Die sieben Sätze, die in unseren Mss. erhalten sind, beweisen, daß er als Komponist nicht nur beim Rat der Stadt Leipzig angesehen war. Bei drei Stücken (Ms. 22, Nr. 73, 74 und 76) ist als Kompositionsdatum der April 1546 angegeben. Demnach könnte Mopsus wohl spätestens um 1500—1510 geboren worden sein, da er ja 1536 schon einen gewissen Ruf als Komponist gehabt haben muß.

Schließlich ist auch Wolfgang Cyclopius als Komponist zunächst nur durch seine beiden Stücke in Ms. 22 bekannt. Sein Name ist natürlich humanistisches Pseudonym, er lautete ursprünglich Kannegießer. Um 1475 in Zwickau geboren, studierte Kannegießer-Cyclopius 1502 in Wittenberg, wurde 1503 baccalaureus artium und 1504 Magister. Bis 1508 dozierte er Philosophie, wirkte dann 1508—1510 als Rektor in Zwickau und studierte später noch Medizin, wiederum in Wittenberg. Er gab 1512 „Ein ser andechtig christenlich Büchlein aus heiligen schriften und Lerern von Adam von Fulda in deutsch reymen gesetzt“ heraus, eine Veröffentlichung aus dem Nachlaß Adams von Fulda.<sup>27</sup> 1518 wurde er Leibarzt der Herzöge von Braunschweig-Lüneburg-Celle in Celle. Als er 1524 nach Zwickau zurückkehrte, beteiligte er sich unterwegs an der Einführung der Reformation in Magdeburg.<sup>28</sup> Nikolaus von Amsdorf richtete gegen ihn eine Schrift „Vermanung an die von Magdeburg wider den Rotten und Secten Gaist D. Ciclops“, die 1525 gedruckt ist (o. O.). In einem vermutlich 1520 geschriebenen, an Justus Jonas gerichteten Brief läßt Spalatin Cyclopius grüßen, mit dem er am Abend vorher bei einem Gastmahl im Hause des Jonas zu Erfurt zusammengekommen ist.<sup>29</sup> Der offenbar sehr wenig selbstbewußte Cyclopius muß also in diesem Jahre in Erfurt geweiht haben.

Gänzlich unbekannt und auch vorläufig nicht näher bestimmbar ist Joachim Teuber, dessen einzige bisher aufgetauchte Komposition in Ms. 23 zu finden ist. Hier wird er als „Natzgenrodensis“ bezeichnet,

<sup>25</sup> Wustmann, a. a. O. S. 37.

<sup>26</sup> Wustmann zählt ihn zu den auswärtigen Musikern. In Leipzig ist er also demnach nicht Kantor gewesen. — H. Funk, Martin Agricola, Wolfenbüttel 1933, S. 136 glaubt, er sei 1536/37 Thomaskantor gewesen.

<sup>27</sup> W. Ehm ann, Adam von Fulda als Vertreter der ersten deutschen Komponistengeneration. Berlin 1936.

<sup>28</sup> O. Clemen, Ein Brief des Wolfgang Cyclopius von Zwickau. (Neues Archiv f. Sächs. Gesch. u. Altertumskunde, Bd. 23, Dresden 1902, S. 134 ff.).

<sup>29</sup> Der Briefwechsel des Justus Jonas. Gesammelt u. bearb. v. G. Kawerau. (Geschichtsquellen d. Prov. Sachsen, 17. Bd., Halle 1884, I, S. 47).

müßte demnach aus einem heute in Deutschland vergeblich zu suchenden Orte Natzgenrode stammen. Da aber im 16. Jahrhundert Harzgerode auch unter den Bezeichnungen „Haczkenrode“ und „Hatzkerode“ vorkommt,<sup>30</sup> wird es sich wohl um diesen Ort handeln, den der Schreiber des Ms. verlesen oder verhört haben kann, wenn er ihn nicht einfach verschrieben hat.

Wer der auch im Zwickauer Ms. 73 anzutreffende und in den beiden Bartfelder Hss. mit je einer Komposition vertretene Johannes Mollitor ist, muß offen bleiben. Wenn er mit dem 1493 an der Johanneskirche zu Zittau tätigen Kantor gleichen Namens<sup>31</sup> identisch sein sollte, so müßte er ein ziemlich hohes Alter erreicht haben, da seine Kompositionen wohl kaum nach seinem Tode in die Zwickauer und Bartfelder Quellen gekommen sein dürften. Dazu wäre er denn doch zu unbedeutend gewesen. Angesichts der Möglichkeit, daß es viele Johannes Mollitors unter den Meistern in den kleinen Kantoratensachsen, Böhmen und der mitteldeutschen Gebiete gegeben haben wird, halte ich die Identität auch nicht für nur aus der Namensgleichheit nachweisbar.

Gleichfalls in Zwickau 73 zu finden ist Johann Förster, von dem unser Ms. 22 ein „Gloria Angelicum“ überliefert. Der mit seinem Namen in der Zwickauer Hs. gezeichnete Satz ist übrigens nicht mit Sicherheit als sein Werk anzusehen, da er bei Petrejus (1538) mit „Galliculus“ signiert ist, welche Autorbezeichnung auch die Hs. A. R. 940/941 der Bibliothek Proske in Regensburg übernommen hat. An eine Identität Galliculus-Förster zu glauben, wäre ganz abwegig. Der Hofkapellmeister Johann Förster, der von 1586 bis zu seinem Ableben 1587 in Dresden wirkte<sup>32</sup>, ist sicherlich ebenfalls eine ganz andere Person als der Förster der beiden uns beschäftigenden Quellen. Vielleicht aber handelt es sich auch hier, wie bei Kropstein und Musa, um einen komponierenden Theologen. Ein Johannes Förster<sup>33</sup> aus Augsburg, der nach Studien in Ingolstadt und Wittenberg 1535 Prediger in seiner Vaterstadt wurde, lehrte 1538—1541 in Tübingen und war 1541—1543 Probsteiverweser in Nürnberg. Nach diesen Daten käme er eigentlich für eine Identität mit dem Komponisten gar nicht in Betracht, aber er wurde nach seinem Fortgang von Nürnberg Superintendent der Hennebergischen Kirchen in Schleusingen und war — was für uns noch wichtiger ist — 1548 Prediger in Merseburg, um endlich 1549 als Professor nach Wittenberg zu gehen, wo er bis zu seinem Tode 1556 blieb. Damit gelangt dieser schwäbische Johannes Förster also ganz in den Umkreis, aus dem viele der Meister der Bartfelder Hss. kommen. Angesichts der überwiegend sächsischen Herkunft der Kompositionen in diesen Hss. liegt der Gedanke,

<sup>30</sup> O. Clemen, Briefe von Antonius Musa an Fürst Georg von Anhalt, S. 59.

<sup>31</sup> Vollhardt, a. a. O. S. 344.

<sup>32</sup> Vollhardt, a. a. O. S. 63.

<sup>33</sup> Krause, a. a. O. S. 103.

der Prediger und Professor Förster sei auch der gesuchte Komponist, nicht so fern.

Wesentlich besser steht es mit unserer Kenntnis bei David Köler. Der um 1530 in Zwickau geborene Meister, dessen „Zehen Psalmen Davids“ (Leipzig 1554) zu den bedeutendsten Zeugnissen der bevorzugten Pflege deutscher Motetten in Sachsen und Mitteldeutschland gehören, fand, nachdem er musikalische Ämter in Altenburg, Weimar und Schwerin bekleidet hatte, in seiner Vaterstadt Zwickau eine Anstellung als Marienkantor. Als solcher starb er schon am 25. Juli 1565<sup>34</sup>. Seine in Ms. 23 enthaltenen Sätze sind sonst nicht überliefert.

Der Altmeister der lutherischen Kirchenmusik Johann Walter und sein gleichnamiger Sohn, über die an dieser Stelle kein Wort verloren zu werden braucht, sind nur spärlich vertreten, der Vater mit drei, der Sohn mit zwei Kompositionen.

Auch nicht aus dem obersächsischen Musikerkreis stammende Komponisten treten in den Bartfelder Hss. in recht stattlicher Zahl auf. Allerdings — und das setzt ihre Beteiligung sehr herab — sind sie in der Regel nur mit wenigen, meist sogar nur mit einem Werk berücksichtigt. Außer dem bereits erwähnten Othmayr sind hier zu nennen: Ulrich Brätl, Ludwig Haidenheimer, Wolfgang Grefinger, Wilhelm Breitengraser, Virgilius Hauck, Lorenz Lemlin, Leonhard (Ms. 22 schreibt „Lau“:) Paminge, Andreas Schwartz Francus, Stephan Mahu, Benedict Ducis, Balthasar Arthopius, Ruprecht Unterholtzer, Georg Hemmerle, Andreas Capella.

Unsicher ist die Zugehörigkeit von Georg Blanckenmüller, Gregor Arnoldt und Sebastian Crocauer, letztere beide auch in Zwickau 73 vertreten, also vielleicht zu den Sachsen zu rechnen. Wer sich hinter dem „Capeln gesell“ der Hs. 22 verbirgt, ist vorerst nicht zu enträtseln. Vielleicht hängt diese Bezeichnung mit Andreas Capella zusammen, der ja auch als Capellus und Cappel vorkommt und in Ms. 23 vertreten ist. Es wäre denkbar, daß entweder er selbst oder ein Schüler („Geselle“) von ihm gemeint sind.

Das Auftreten außerdeutscher Meister ist in den Bartfelder Quellen, wie in den verwandten sächsischen Hss., auf ein erstaunlich geringes Maß beschränkt. Von Josquin sind z. B. nur zwei Kompositionen zu finden, wenn nicht unter den anonymen noch einige aus seiner Feder sein sollten. Daß die Abkürzung „An: bröm:“ in Ms. 22 (Nr. 16) Anton Brumel bezeichnet, steht angesichts des Signums „AB“ bei derselben Komposition in der Zwickauer Hs. 81,2 wohl fest. An weiteren Ausländern, vorwiegend natürlich Niederländern, nennen die Hss. Johannes de Medicis Cardinalis, Johannes Mouton, Philipp Verde-

---

<sup>34</sup> Eitner, Quellenlexikon V, S. 403. — Vollhard, a. a. O. S. 366. — Herzog, Geschichte des Zwickauer Gymnasiums . . . S. 96. Die Erlanger Dissertation über Köler von G. Eismann ist noch ungedruckt und daher von mir nicht benutzt worden.

lot, Tilman Susato, Lupus Hellinck, Gascogne, Loiset Piéton, Clemens non Papa, Joskin Jungkers, Michael Gossen, Adrian Willaert, Heinrich Isaac, Constantinus (Sebastianus) Festa, Nicolaus Gombert, Cornelius Canis, Heliseo Ghibelli, Jaquet, Thomas Crecquillon, Noel Balduin, Jakob Arcadelt, Cadeac.

Daß fast alle diese außerdeutschen Meister mit nur einem oder zwei Sätzen vertreten sind, trifft selbst auf solche europäischen Größen wie Josquin und Willaert und auf so weit wirkende Meister wie Gombert und Verdelot zu, die sonst auch in deutschen Hss. durchaus stärker berücksichtigt sind. Wenn dem Niederländer Jungkers (Jonckers) eine deutsche Spruchmotette zugeschrieben wird: „Christus ist um unserer Sünde willen“ (Ms. 22, Nr. 165), so mag man das als Fehlzuschreibung auffassen und darin einen Anhaltspunkt für etwaige Beziehungen des Meisters zur deutschen Musik erblicken. Daß es sich um eine deutsche Textunterlegung unter eine ursprünglich fremdsprachige Komposition handelt, ist nicht sehr wahrscheinlich. Überraschend ist der Anteil des Italieners Ghibelli, von dessen sechs geistlichen Werken in Ms. 23 der bibliographischen Literatur bisher nichts bekannt war. Ob sich hier Beziehungen Bartfelds zu Italien niedergeschlagen haben, ist zweifelhaft.

Beide Hss. führen uns also aufs neue den Reichtum des Schaffens in einer unserer fruchtbarsten musikalischen Landschaften vor Augen. Indem sie uns über manche bisher kaum beachtete, über manche völlig unbekannte Komponisten unterrichten, geben sie neue Einzelheiten über das gesamte Kleinmeistertum, bereichern aber auch unsere Kenntnis vom Schaffen der Großmeister nicht unerheblich. Angesichts der Werte, die sie vermitteln, steigert sich das Bedauern, daß nur wenige der in ihnen enthaltenen Kompositionen auch in anderen Quellen zu finden sind, so daß also die hier überlieferte Musik zum größten Teil stumm bleibt und wohl auch für immer verstummt ist. Zu den vielen leider unvollständig erhaltenen handschriftlichen Quellen — ich erinnere nur nochmals an das unseren Hss. verwandte Ms. 81,2 der Ratsschulbibliothek Zwickau —, bei denen wir den Verlust von Stimmbüchern sehr schmerzlich empfinden, gehören also auch die beiden Bartfelder Quellen. Für die singuläre Überlieferung von Dutzenden deutscher Werke als bedeutender Zuwachs freudig begrüßt, lassen sie uns durch das Fehlen der verloren gegangenen Stimmbücher dann doch wieder im Stich.

Im Folgenden gebe ich nun die Inhaltsverzeichnisse der beiden Hss. Die gesamte Musikliteratur des 16. Jahrhunderts auf Konkordanzen durchzuarbeiten, war natürlich heute weniger möglich denn je. Trotzdem werden die Verzeichnisse der Forschung willkommen sein, da eine eingehendere Beschreibung des Inhalts der Mss. bisher fehlt.

## Ms. Bártfa 22

- Nr.  
 1 LS = Ludovicus Senfl  
 [Spiritus domini] Replevit orbem terrarum<sup>35</sup>  
 A templo sancto tuo
- 2 [L. Senfl?]  
 Alleluia Veni sancte spiritus<sup>36</sup>
- 3 —  
 Quae corda nostra sibi faciat habitaculum<sup>37</sup>  
 Spiritus alme  
 Amator sancte  
 Tu purificator omnium  
 Ut videri supremus  
 [Ut praeconia Christi]<sup>38</sup>  
 Quando machinam  
 Tu animabus vivificandis  
 Tu divisas [!] per linguas  
 Ergo nos supplicantes  
 Tu qui omnium  
 Hunc diem gloriosum  
 „Communio“. Advenientis spiritus vehementis
- 4 TS = Thomas Stoltzer  
 Kyrie, Gloria und Sanctus<sup>39</sup>
- 5 Johan Förster  
 „Angelicum“. Gloria
- 6 —  
 „Angelorum“. Kyrie und Gloria<sup>40</sup>  
 Kyrie fons bonitatis  
 „Apostolicum“. Kyrie<sup>41</sup>
- 7 —  
 „Angelicum“. Kyrie und Gloria
- 8 HF = Henricus Finck  
 Kyrie und Gloria
- 9 Vlrich Braitl  
 Victimae paschali laudes

<sup>35</sup> Der Bassus einer gleichnamigen Komposition in Ms. 23 (Nr. 166) gehört nicht zu diesem Tenor.

Zur graphischen Kennzeichnung einiger Einzelheiten sei bemerkt: Autorennamen sind stets in originaler Schreibung wiedergegeben. Bei Auflösung der Signa ist allerdings eine einheitliche Schreibweise gewählt worden. Wörter in [ ] sind Zutat des Verf., Namen in [ ] aus anderen Quellen eruiert. In „“ gesetzte Bezeichnungen sind originale Eintragungen. Die Sperrung der Komponistennamen stammt natürlich vom Verfasser. Aus drucktechnischen Gründen können die Signa nicht in originaler Form wiedergegeben werden. Ineinander geschlungene oder miteinander verbundene Buchstaben müssen also hier zwangsläufig nebeneinander gesetzt werden.

<sup>36</sup> In Zwickau, Ratsschulbibl., Ms. 81,2 I, Nr. 76 an „Benedicta sit sancta trinitas“ von „L: Senffel“ angehängt.

<sup>37</sup> Der sonst häufig mitkomponierte erste Vers „Sancti spiritus assit nobis gratia“ fehlt hier. Vgl. auch Nr. 15. Diese Pfingstsequenz begegnet in beiden Hss. öfter, entsprechend ihrer Beliebtheit. (Vgl. *Analecta hymnica* Bd. 53, Nr. 70).

<sup>38</sup> Textanfang zerstört.

<sup>39</sup> Zwickau, Ratsschulbibl., Ms. 81,2 I, Nr. 23 als „Kyrie Paschale Thomas Stoltzer“. Das erste Kyrie im vorliegenden Ms. fast völlig zerstört.

<sup>40</sup> Die drei unter Nr. 6 erscheinenden Kyrie sind natürlich jedes für sich selbständig.

<sup>41</sup> Das erste Kyrie fast ganz zerstört und unleserlich.

- Agnus redemit oves  
Dic nobis, Maria  
Credendum est magis
- 10 LS = Ludovicus Senfl  
Salve rex aeternae misericordiae<sup>42</sup>  
Vita dulcedo  
Ad te clamamus  
Ad te suspiramus  
Eia ergo advocate  
Et [pium benedictum]  
O clemens  
O dulcis
- 11 — Hodie completi sunt dies  
12 — Quiescat ira tua, domine  
13 — Venite et videte locum  
14 — Ohne Text. Acht Teile<sup>43</sup>  
15 LS = Ludovicus Senfl -  
Sancti spiritus assit nobis gratia  
Quae corda nostra  
Spiritus alme  
Amator sancte  
Tu purificator  
Ut videri supremus  
Ut praeconia Christi  
Quando machinam „Tacet“  
Tu animabus vivificandis  
Tu divisum [per linguas]  
Ergo nos supplicantes  
Tu qui omnium  
Hunc diem gloriosum
- 16 An: bröm: = Antonius Brumel  
[Haec est dies], quam fecit dominus<sup>44</sup>
- 17 [Thomas Stoltzer] .  
Kyrie, Gloria und Sanctus<sup>45</sup>
- 18 — Resurrexi et adhuc tecum sum  
Domine [probasti me]  
Kyrie und Gloria  
Alleluia. Pascha nostrum  
Ludovicus Haidenheimer  
Victimae [paschali laudes]  
Agnus [redemit oves]  
Dic nobis, [Maria]  
Credendum est [magis]

<sup>42</sup> Zwickau, Ratsschulbibl., Ms. 81, 2, I, Nr. 75 (fehlt Altus und Bassus) anonym. Um-  
dichtung der Marienantiphon „Salve Regina“ auf Christus.

<sup>43</sup> Die roten Balken zur Unterstreichung der Textanfänge sind vom Schreiber schon  
gezogen, der Text selbst ist dann aber nicht eingetragen worden.

<sup>44</sup> Zwickau, Ratsschulbibl., Ms. 81, 2, I, Nr. 30 (fehlt Altus) „AB“.

<sup>45</sup> Kyrie in Breslau, Stadtbibl., Ms. Mus. 92, fol. 20r als „Kyrie Angelicum T. S.“  
Vergl. Reichsdenkmale Bd. 22.

- 19 — Immolatus est Christus  
Ascendo ad patrem meum  
Ascendo ad patrem meum
- 20 — Laudate dominum  
Quoniam confirmata est
- 21 — Magnificat
- 22 — In principio erat verbum  
Erat lux vera
- 23 — In illo tempore Petrus et Ioannes
- 24 N. C.<sup>46</sup> Adesto mēltertia (?) (mellertia ?)<sup>47</sup>  
Benedicta  
Et benedicta  
De qua sine  
Adesto diva
- 25 Wolfgan. Greffinger  
„In dedicatione templi in prima vespera“  
[Sanctificavit] Dominus tabernaculum
- 26 — Salve rex aeternae : Vita dulcedo<sup>48</sup>  
Ad te clamamus  
Ad te suspiramus  
Eia ergo advocate  
Et pium benedictum  
O clemens : O pie  
O dulcis
- 27 — Haec est praeclarum vas  
Haec est sole speciosior  
Sancta Maria clemens
- 28 — Ecce sacerdos magnus „Quinque“  
Benefac, domine
- 29 — Pater noster [5 v.]  
Panem nostrum „Vagans ex tenore in subdiapente  
Ave Maria post semibreve“
- 30 — Ecce concipies „Quinque“  
(Vagans: Ecce quam bonum)
- 31 — Audi tellus [5 v.]  
Transierunt rerum materies  
Ubi David rex doctissimus  
(Tenor in allen Teilen: Alexander)
- 32 — Alleluia, angelus domini descendit  
Et introeuntes in monumentum
- 33 — Dum transisset sabbatum  
Et valde mane una sabbatorum
- 34 HF = Henricus Finck  
Lauda Sion

<sup>46</sup> Eine Auflösung dieses Signums ist mir bisher nicht gelungen.

<sup>47</sup> Der Text ist nur in den hier wiedergegebenen Marken unterlegt. Das fragliche Wort ist kaum leserlich. Der Text selbst ist mir unbekannt.

<sup>48</sup> Sind einem Satz zwei Texte unterlegt, so werden beide hier durch : getrennt. Der erste ist stets der im Original obere.

- Laudis thema spiritalis  
 In hac mensa  
 Quod in caena  
 Quod non capis „ex Bas: in diapason“  
 Caro cibus  
 Sumit unus  
 Mors est malis  
 Nulla rei fit  
 Ecce panis  
 [Bone pastor] Panis vere
- 35 HF = Henricus Finck  
 Rex omnipotens die hodierna<sup>49</sup> „Quatuor“  
 „Ascensionis  
 domini“ Victor ascendit  
 Nam quadraginta, postquam  
 Apostolorum „ex Basso“  
 Et misit eos in mundum  
 Et convescens  
 Non post multos enim dies  
 Et cum haec dixisset  
 Ecce, steterunt amicti  
 Quibus<sup>50</sup> „tenor ex basso“  
 Iesus enim „ex Basso post duo tempora“  
 O deus maris  
 Sanguine proprio: Iudex dum veneris  
 In qua tibi
- 36 TS = Thomas Stoltzer  
 Stabat mater „Quatuor“  
 „De compassione  
 beate virginis  
 Marie“ O quam tristis  
 Quis est homo  
 Pro peccatis  
 Eia mater  
 Sancta mater: Fac me plagis  
 Fac me vere tecum flere  
 Virgo virginum  
 Christe cum sit
- 37 HF = Henricus Finck  
 Ave praeclara maris stella<sup>51</sup> „Quatuor“  
 Euge dei porta  
 Te plenam fide virgam  
 Tu agnum regem terrae  
 Hinc gentium nos reliquiae  
 Fac fontem [dulcem]  
 Audi nos. Nam te filius  
 Da fontem boni  
 Christianismi [fidem]

<sup>49</sup> Vgl. zu dieser Himmelfahrtssequenz Anal. hymn. 53, S. 111.

<sup>50</sup> Nach dem originalen Text müßte diese Strophe beginnen „Qui et dixerunt“.

<sup>51</sup> Zwickau, Ratsschulbibl., Ms. 81, 2, I, Nr. 21 „Prosa Heyntz Fingk“. Zum Text vgl. Anal. hymn. 50, Nr. 241.

- 38 TS = Thomas Stoltzer  
 [Atque] Illius nomen [omnis haereticus]<sup>52</sup>  
 „De sancto martino Italia [exsultat alitrix]  
 prosa brevis“ Sed pariter [habere se patrem]  
 Qui videndum [invexit]  
 Qui impares [se Martini meritis]  
 Et mortuorum [sua prece]  
 Hic nudis [mysteria brachiis]  
 Eius ori [nunquam Christus abfuit]  
 Etiam de coelo „ex Basso“
- 39 TS = Thomas Stoltzer  
 O beatum virum<sup>53</sup> „Quinque“
- 40 — Surrexit pastor bonus  
 Et pro suo grege  
 Surrexit dominus de sepulcro  
 „Amen ad hymnum“
- 41 — „Versiculum“. Viso, domine  
 Facta est Iudaea „Quatuor“  
 Montes exsultaverunt  
 Montes, exsultastis  
 Qui convertit petram  
 Super misericordia  
 Simulacra gentium  
 Aures habent  
 [Similes illis fiant,]<sup>54</sup> qui faciunt  
 Domus Aaron  
 Dominus memor fuit  
 Benedixit omnibus  
 Benedicti vos  
 Non mortui
- 42 TS = Thomas Stoltzer  
 Iesus Christus nostra salus<sup>55</sup> „Quatuor“
- 43 HF = Henricus Finck  
 Ave omni naevo carens<sup>56</sup> „Quatuor“  
 „De Visitatione Gaude, quae sic oneraris  
 B. Virginis“ Salve, clausa templi porta  
 Plaudite, pellis Salomonis  
 Euge, [sole] quod amicta  
 Pange, arca[e] trina ferens  
 Eia, tecum ut laudemus
- 44 TS = Thomas Stoltzer  
 Te namque [profitemur]<sup>57</sup> „Quatuor“  
 Idem tenes [perpetui]

<sup>52</sup> = Sequenz de S. Martino „Sacerdotum Christi“, Anal. hymn. 53, S. 294.

<sup>53</sup> Diese Antiphona ad Magnificat S. Martini Episcopi gehört inhaltlich also zur vorhergehenden Sequenz.

<sup>54</sup> Textanfang zerstört.

<sup>55</sup> Rhau, Sacr. Hymn. Lib. I, 1542, Nr. 71. Vgl. Reichsdenkmale Bd. 25.

<sup>56</sup> = Sequenz „Ave verbi Dei parens“; vgl. Anal. hymn. 48, Nr. 392.

<sup>57</sup> = Sequenz de S. Michaelae „Summi regis archangeli“; vgl. Anal. hymn. 53, S. 312.

- Tu in templo  
 Quando cum dracone  
 Audi nos, Michael  
 Dum sacrum mysterium
- 45 — Sanctae Annae [devotus]<sup>58</sup>  
 „De S: Anna qua- De cuius prole  
 tuor: Prosa“ Quae ut iubar  
 Gignens salutis  
 Sol Christe  
 Ut nos post tristia
- 46 HF = Henricus Finck  
 Stella sole clarior  
 Accipitur „Tenor ex cantu in diapason cancrisando.“  
 Iuvenis plena  
 Frustra tuis fidelibus  
 Ut gaudeat „fugat Bassum in Epidiapason post duo  
 tempora.“
- 47 — Festa Christi omnis<sup>59</sup>  
 „Trium regum Quae miris [sunt modis]  
 quatuor“ Ut natus est Christus  
 Secum munera deferunt  
 Hinc ira saevi  
 Anno hominis tricesimo<sup>60</sup>  
 Ecce spiritus : Patris etiam  
 Vere filius es tu meus  
 Huic omnes [auscultate]
- 48 HF = Henricus Finck  
 Grates nunc omnes  
 Huic oportet
- 49 — Clare sanctorum senatus Apostolorum<sup>61</sup>  
 „Prosa de Apostolis Ecclesiarum mores et vitam  
 quatuor“ Antiochus [et Remus]  
 Aethiopes [horridos]  
 Thoma, Bartholomaeae  
 Andrea, Thaddaeae  
 En vos oriens et occidens  
 Et idcir:[co mundus]
- 50 — Quae sine virili : Instillat profundum<sup>62</sup>  
 „Prosa Assumptio- Nam ipsa laetatur : Quo obdormiente  
 nis mariae quatuor“ Quam celebris angelis : Aedificans ex illa  
 Qua gloria in coelis : Paranymphe munere  
 Te cae[li regina] : Quam cernens

<sup>58</sup> München, Bayer. Staatsbibl., Ms. mus. 3154 (Nr. 176), anonym. Vgl. zum Text Anal. hymn. 55, S. 78.

<sup>59</sup> = Sequenz in Epiphania Domini; vgl. Anal. hymn. 53, S. 50.

<sup>60</sup> Originaler Sequenztext „trigesimo“.

<sup>61</sup> Vgl. Anal. hymn. 53, S. 367.

<sup>62</sup> Erster Text = Sequenz „Congaudent angelorum chori“; vgl. Anal. hymn. 53, S. 179. Zweiter Text von anderer Hand unterlegt. Vgl. auch Ms. 23, Nr. 170.

- Te libri virgo cecinunt : Ex meis inquit ossibus  
 „Fuga in epidiaties- Ecclesia ergo cuncta : Propter hanc ego  
 seron“
- 51 — Omnes sancti Seraphin<sup>63</sup>  
 „De omnibus Sanc- Archangeli, angeli  
 tis prosa Quatuor“ Quos in dei laudibus  
 Ut spiritales pravitates  
 Vos, patriarchae  
 Nos adiutorio
- 52 — Solemnia celebrantes<sup>64</sup>  
 „Prosa de S: Ioanne. Devoti te, sanctissime  
 Quatuor“ Ut<sup>65</sup> per haec festa  
 Tu,<sup>66</sup> qui praeparas  
 Placatus ut ip:[se]  
 Et agni [vellere] „ex Basso in Epidiatesseron“  
 Ut ipsum mereamur  
 Amice Christi, Ioannes
- 53 TS = Thomas Stoltzer  
 Ecclesiam vestris doctrinis<sup>67</sup>  
 „Prosa petri et pauli, Nam dominus, [Petre]  
 quatuor“ Mare planta te, Petre  
 Doctiloquos<sup>68</sup> [philosophos]  
 Postremo [victis omnibus]  
 Te crux associat  
 Petre, summe Christi pastor
- 54 Thomas Stoltzer  
 Mihi autem nimis honorati sunt<sup>69</sup> „Quinque“  
 Domine, probasti me  
 Tu cognovisti  
 Alleluia Quatuor  
 Dilexit Andream dominus  
 „Prosa quin- Piscatio [nati tui]  
 que“ His legibus Achaiam  
 Miraculis virtutibus  
 Istum<sup>70</sup> crucis socium  
 Nos igitur [peccatis]
- 55 — Benedicta et venerabilis es, virgo Maria „Quatuor“
- 56 TS = Thomas Stoltzer  
 Inter natos mulierum<sup>71</sup> „Quatuor“

<sup>63</sup> Vgl. Anal. hymn. 53, S. 196.

<sup>64</sup> = Sequenz Sancti Joannis Baptistae; vgl. Anal. hymn. 53, S. 257.

<sup>65</sup> Im originalen Sequenzentext „Et“.

<sup>66</sup> Im originalen Sequenzentext „Te“.

<sup>67</sup> = Sequenz „Petre, summe Christi pastor“; vgl. Anal. hymn. 53, S. 336.

<sup>68</sup> Originaler Sequenzentext (nach Anal. hymn.) „Spermologon“; die Variante „Doctiloquos“ ist in Anal. hymn. verzeichnet.

<sup>69</sup> Introitus, Alleluja und Sequenz de S. Andrea Apostolo; die Letztere beginnt „Deus, in tua virtute“, vgl. Anal. hymn. 53, S. 210.

<sup>70</sup> Im originalen Sequenzentext „Ipsum“.

<sup>71</sup> Leipzig, Univ. Bibl., Ms. 49/50 aus der Thomaskirche, fol. 80 v.

		Qui viam domino Fuit homo missus	
57	Thomas Stoltzer	Magnificat. „Sexti Toni“	„Quatuor“
58	Thomas Stoltzer	Gloria, laus et honor <sup>72</sup> Israel es tu Coetus in excelsis Plebs hebraea	„Quatuor“
59	—	Magnificat	„Quatuor“
60	—	Iesus Christus nostra salus <sup>73</sup>	„Quatuor“
61	—	Spectati tellus capit hospita corpus Erasmi <sup>74</sup>	„Quatuor“
62	Iosquin	Magnificat. „Septimi Toni“	„Quatuor“
63	Thomas Popel	„1545“ Gloria, laus et honor Israel es tu Coetus in excelsis Plebs hebraea Hi placuere tibi Hi tibi passuro Gloria, laus et honor	„Quatuor“
64	—	Spes mea, domine In te confirmatus sum	„Quinque“
65	[Benedictus Ducis]	De profundis <sup>75</sup> A custodia matutina	„Quatuor“
66	—	Deo dicamus gratias	„Quatuor“
67	—	„Paschale summum“. Deo dicamus gratias	„Quatuor“
68	—	Deo dicamus gratias	„Quatuor“
69	—	Gloria, laus <sup>76</sup> Et honor Israel es tu Coetus in excelsis Plebs hebraea Hi tibi passuro Hi placuere tibi	„Quatuor“
70	—	Te aeternum patrem (14 Teile) <sup>77</sup>	„Quatuor“
71	[Ulrich Brätzl]	Regnum mundi et omnen ornatum <sup>78</sup> Quem vidi, quem amavi Eructavit cor meum	

<sup>72</sup> Mit Dresden, Sächs. Landesbibl., Ms. Mus. 1/D/2, Nr. 4 (auch Breslau, Stadtbibl., Ms. Mus. 8, Nr. 18, anonym) nicht identisch (S. DDT 65).

<sup>73</sup> Identisch mit Nr. 104.

<sup>74</sup> Offenbar ein Epitaph auf Erasmus von Rotterdam.

<sup>75</sup> Petreius, Tom. III, psal. sel. 1542, Nr. 7. Auch in Kassel, Landesbibl., Ms. 4<sup>o</sup> 24, Nr. 28; vgl. D. B a r t h a, Benedictus Ducis und Appenzeller, Wolfenbüttel 1930, S. 22.

<sup>76</sup> Dresden, Sächs. Landesbibl., Ms. Mus. 1/E/24, p. 101 anonym.

<sup>77</sup> Die üblichen Teile des Tedeum.

<sup>78</sup> Zwickau, Ratsschulbibl., Ms. 73, IV, Nr. 29 „Ulrichus Praetli“.

72	—	Christus resurgens a mortuis „Teno:[rem] quere in Bass“:[o]	„Quatuor“
		Quod enim vivit	
73	Ioan Mopsus	„16. aprilis 46“ Quae lucescit in prima	„Quinque“
74	Ioan Mopsus	„30. aprilis 46“ Sobrii estote, vigilate	„Quatuor“
75	—	Kyrie fons bonitatis	„Quinque“
76	Io: Mopsus	„26. aprilis 46“ Sepulto domino signatum est Ponentes milites Ne forte venient	„Quatuor“
77	—	Christ ist erstanden <sup>79</sup> (Vagans: Christus resurgens)	„Quinque“
78	—	Ascendo ad patrem	„Quinque“
79	—	„psal: 150“ Laudate dominum Laudate eum in cimbalis	„Quatuor“
80	—	Non miser est, cui praeter meritum	„Quatuor“
81	—	Vivimus in luxu	„Quatuor“
82	—	O domine Iesu Christe, qui es panis	„Quatuor“
83	Ioan Mopsus	Oculi omnium in te sperant Domine deus, pater coelestis	„Quatuor“
84	Io: Mopsus	Confitemini domino Gratias agimus	„Quatuor“
85	VI: Bra: = Viricus Bratellius	Summae trinitati, simplici deo <sup>80</sup> Qui totum subdit Praestet nobis gratiam	„Quatuor“
86	—	Elisabeth Zachariae Apertum est os Zachariae	„Quinque“
87	—	Petre, amas me	„Quatuor“
88	[Johannes Mouton]	Spiritus domini replevit <sup>81</sup>	„Quatuor“
89	Valen: [tinus] Rabe	Educ de carcere <sup>82</sup> Ut confiteantur Periit fuga <sup>83</sup>	„Quatuor“ „Quinque“
90	Wolfg: Cyclopius	Ista est speciosa	„Quatuor“

<sup>79</sup> Rhau, Officia Paschalia 1539, Bogen H, anonym.

<sup>80</sup> Zwickau, Ratsschulbibl., Ms. 73, IV, Nr. 10 „Virichus Pretl: in vigilia Michaelis anno domini 1534“. Diese Jahreszahl steht auch in vorliegender Hs., ist aber (später) durchstrichen worden.

<sup>81</sup> Salblinger, Sel. cant. 1540, Nr. 18 „Ioannes Mouton“; Regensburg, Bibl. Proske, Ms. A. R. 875—877, II, Nr. 8 „Joh. Mouton“, im D.: „Henricus Isaac“.

<sup>82</sup> Zwickau, Ratsschulbibl., Ms. 73, IV, Nr. 31 „Valentinus Raab“.

<sup>83</sup> Im Vagans: „Versus ad responsorium Educ de carcere Valen: Rab“.

91	Wolfg: Cyclopius		
		Descendi in hortum meum	
92	—	Anima mea liquefacta est	„Quatuor“
		Invenerunt me custodes	„Quatuor“
		Filiae Hierusalem	
93	—	Nigra sum sed formosa <sup>84</sup>	„Quatuor“
		Sicut pelles Salomonis	
94	L.[udovicus] S.[enfl]		
		Sum tuus in vita	„Quinque“
		Cur rigido latuit	„Bassus sequitur Tenorem in subdiapason post duo tempora“
95	L.[udovicus] S.[enfl]		
		Sustinuimus pacem <sup>85</sup>	„Quinque“
		Non in perpetuum	
		Peccavimus	
96	—	Contere, domine, fortitudinem	
97	Ioan:Reusch Rotachen: [sis]	„1546“	
		Martini iacet hic corpus lugubre Lutheri	„Quinque“
		„Epitaphium Lutheri“ <sup>86</sup>	
98	Ioan. Molitor		
		In patientia vestra	
99	TS = Thomas Stoltzer		
		Kyrie und Gloria <sup>87</sup>	[4 v.]
100	—	Credo und Sanctus	
101	—	Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit	
		Christe, aller Welt Trost	
		Kyrie, Gott heiliger Geist	
		Sein Zorn auf Erden hab ein End	
		O lieber Gott, dich loben wir	
		Wir danken dir zu aller Zeit	
		Du Gottes Sohn vom Vater bist	
		Der du der Welt Sünd	
		Der du gleich sitzt	
		Der Allerhöchst allein	
		Amen, das ist gewißlich wahr	
102	—	[Suscepimus], Deus, misericordiam	
		In civitate dei	
103	—	Super salutem et omnem pulchritudinem	
		Et proposui pro luce	
		Venerunt mihi omnia bona	
		Dixi sapientiae	
104	—	Iesus Christus nostra salus <sup>88</sup>	
105	—	Eripe me de luto	[5 v.]

<sup>84</sup> In gotischen Choralnoten.

<sup>85</sup> Zwickau, Ratsschulbibl., Ms. 73, V, Nr. 13.

<sup>86</sup> Im Tenor ist von der fast völlig zerstörten Notiz noch zu entziffern: „... Epitaphium ... [L]utheri ... a Ioanne ...“.

<sup>87</sup> Das Kyrie in Königsberg, Univ. Bibl., Ms. 1968, fol. 43v und Ms. 1740, Nr. [4]; das Gloria in Königsberg, Univ. Bibl., Ms. 1740, Nr. [3].

<sup>88</sup> Identisch mit Nr. 60.

106	—	Incertitudinem horae mortis Qua enim hora	[4 v.] „Quinque“
107	—	Christus iam homo natus est : Christus ist uns ein Mensch geboren	
108	NK = Nicolaus Kropstein	„den 20. Janu. 47“ Tristitia vestra, alleluia	„Sex vocum“
109	NK = Nicolaus Kropstein	„18. Februariis 47“ In manus tuas, domine	„Sex vo:“
110	TP = Thomas Popel	„46“ Ite in orbem Qui crediderit In nomine patris	„Quatuor“
111	Thomas Popel	„1546“ Summae trinitati, simplici deo Qui totum subdit [Praestet] nobis gratiam	„Quatuor“
112	Nicolaus Kropstein	„1547. 6. martij“ Gloria, laus Et honor Cui passio domini [Israel es] tu Caetus in excelsis Plebs hebraea Hi tibi passuro Hi [tibi placuere]	„Quatuor“
113	Io: reusch:	„5 Idus Iulij 43“ Prope est dominus	„Quatuor“
114	Henricus Fingk	Magnificat. „Septimi Toni“	„Quatuor“
115	Guil. Breittengraser	Illuminare Hierusalem <sup>89</sup> Et ambulabunt gentes	„Quatuor“
116	Virgilius haugk	Ubi caritas et amor	„Quinque“
117	Thomas popel	„46“ Apparuerunt apostolis Seditque supra singulos Loquebantur variis linguis	„Quatuor“
118	Tho: Popel	„46“ Iudaea et Hierusalem Cras egredimini Constantes estote	„Quatuor“
119	Io. Reusch	Grates nunc omnes <sup>90</sup> Huic oportet	„Quatuor“
120	—	Ductus est Iesus in desertum Et cum ieiunasset	„Quinque“

<sup>89</sup> Zwickau, Ratsschulbibl., Ms. 73, IV, Nr. 30 „Guilielmus Breyttengraserus“; ebenda, Ms. 94, I, I, Nr. 13, anonym (nur Tenor).

<sup>90</sup> Rhau, Officia de Nativitate 1545, fol. 121; Breslau, Stadtbibl., Ms. Mus. 92.

- 121 T.[homas] P.[opel]  
Ascendo ad patrem meum „Quatuor“<sup>91</sup>
- 122 T.[homas] P.[opel]  
Christe, qui lux es „Quatuor“
- 123 ME = Matthias Eckel  
Benedictus es „Quinque“  
ME = Matthias Eckel  
„Prosa“. Pater, filius<sup>92</sup> „Quatuor“  
Non tres tamen dii  
Maiestas par et potestas  
Quem tremunt [impia]  
Quem laudat sol  
Eia et eia nunc simul  
O adoranda trinitas  
Per te sumus redempti  
Te adoramus, omnipotens
- 124 ME = Matthias Eckel  
A solis ortus cardine „Quinque“
- 125 ME = Matthias Eckel  
Mihi autem nimis honorati sunt „Quinque“  
[Tu] cognovisti me  
„In subdiatesseron post duo tempora“
- 126 ME = Matthias Eckel  
Caeli enarrant<sup>93</sup> „Quatuor“  
Haec enim gloria  
Istud consilium  
Hic est dominus  
Pax vobis, ego sum  
Hinc Petrus Romam  
In omnem terram  
[Quam speciosi]<sup>94</sup>  
Qui verbo  
Hi sunt caeli  
Germen iustum  
Hi caeli quos magni  
Miserere [nobis]
- 127 — Veni, sancte spiritus<sup>95</sup> „Quinque“  
„Canon In epidiapenthe post tria tempora“

<sup>91</sup> Die im Vagans notierte Baßstimme ist durchstrichen.

<sup>92</sup> = Sequenz „Benedicta semper sancta Trinitas“ in SS. Trinitate; vgl. Anal. hymn. 53, S. 139. Im Ms. ist hier von moderner Hand die Nr. 123a eingesetzt worden, offenbar zu Unrecht, da die Hs. Alleluja und Prosa als Einheit betrachtet.

<sup>93</sup> = Sequenz in Divisione Apostolorum; vgl. Anal. hymn. 50, S. 344.

<sup>94</sup> Im Ms. ist der allein unterlegte Textanfang zerstört.

<sup>95</sup> Es ist fast anzunehmen, daß dieser Satz auch von Matthias Eckel ist, wenn man die sonst ununterbrochene Reihe von Eckelschen Werken betrachtet, zwischen denen er steht. Bei dem schlechten Zustand der Hs.-Ränder ist es durchaus denkbar, daß ein ME zerstört worden ist. Leider ist der Vagans gerade bei dieser Komposition durch Kanon aus dem Tenor zu gewinnen, so daß das besser erhaltene VagansstimmBuch sich ausschweigt. Einen schlüssigen Beweis kann aber nur die Signierung mit dem Namen bringen. Die sogenannte Nestertheorie ist dazu viel zu unsicher.

- 128 ME = Matthias Eckel  
Antequam nascerer, novisti me „Quatuor“
- 129 ME = Matthias Eckel  
Surrexit dominus de sepulcro „Quinque“
- 130 ME = Matthias Eckel  
Ioannes apostolus et Evangelista „Quinque“  
„In subdiatesseron post tria tempora“
- 131 ME = Matthias Eckel  
Exclamavit „Quatuor“
- 132 ME = Matthias Eckel  
Contere, domine, fortitudinem „Quatuor“
- 133 ME = Matthias Eckel  
Christe, qui lux es „Quinque“  
„In Epidiapenthe post duo tempora“
- 134 ME = Matthias Eckel  
Accessit ad pedes „Quatuor“  
Et osculata est  
Dimissa sunt ei peccata
- 135 ME = Matthias Eckel „1518“  
Spes nostra, salus nostra „Quatuor“
- 136 ME = Matthias Eckel  
Kyrie und Gloria „Quatuor“
- 137 ME = Matthias Eckel  
Non moriar sed vivam „Quinque“  
„In subdiatesseron post tria tempora“
- 138 ME = Matthias Eckel „1529“  
Dominus tamquam ovis „Sex vocum“  
„In subdiapenthe post duo tempora“
- 139 ME = Matthias Eckel  
Veni, sancte spiritus : Veni, pater pauperum „Quatuor“  
„Ex iussu du- Veni, pater pauperum  
cis Henrici de In labore requies  
Saxonia.1537“ Sine tuo nomine  
Flecte, quod est rigidum „Duarum“  
Da tuis fidelibus
- 140 ME = Matthias Eckel  
Beatus [auctor] saeculi „Fuga“ „Quinque“
- 141 ME = Matthias Eckel  
Pacem relinquo vobis<sup>96</sup> „Septem vocum“
- 142 — Da pacem, domine<sup>97</sup> „Quinque“
- 143 ME = Matthias Eckel  
Vivo ego, dicit dominus „Quinque“
- 144 ME = Matthias Eckel  
Lumen ad revelationem „Quatuor“
- 145 ME = Matthias Eckel  
Christe, qui lux es „Quatuor“

<sup>96</sup> Aus der Schlüsselung ist ersichtlich, daß vier Stimmen aus dem Tenor durch Kanon zu gewinnen sind. Es sind notiert: Diskant-, Bariton-, Tenor- und Baßschlüssel.

<sup>97</sup> Auch dieser Satz könnte von Eckel stammen. Vgl. S. 266 Fußnote.

- 146 ME = Matthias Eckel  
 Et devotis [melodiis]<sup>98</sup> „Quatuor“  
 [Carne gloriam deitatis]  
 [Servi subiit]  
 [Sed tamen inter haec]  
 [Putres suscitāt]  
 [Post haec mira]  
 [Et se crucifigi]  
 [Illuxit dies]  
 [Favent igitur]  
 [Ergo die ista exsultemus]
- 147 ME = Matthias Eckel  
 „Summum“. Sanctus und Agnus dei „Quatuor“
- 148 Va : Rab Illuminare Hierusalem „Quatuor“  
 Et gloria domini  
 Et ambulabunt gentes
- 149 — Laetare et exsulta terra<sup>99</sup> „Quatuor“  
 Resurgant
- 150 HF = Henricus Finck  
 Laus tibi, Christe<sup>100</sup> „Quatuor“  
 Caeli, terrae, maris  
 Qui peccatores  
 Quorum de grege „Tenor ex Basso in diapason“  
 In domo Simonis  
 Pec[ator contemnit]  
 Haec sunt convivia  
 A pharisaeo  
 Daemoniis eam septem  
 Hanc, Christe, proselytam  
 Qualis sit, tu scis  
 Rex regum dives
- 151 Caspa : Othmair  
 Pallida flammifero „Quinque“  
 „Epitaphium (Tenor: Memento quaesumus)  
 Georgii ducis Pacifice princeps  
 Saxonie et (Tenor: Vitam et misericordiam)  
 princeps loquitur“
- 152 Lau : paminge r  
 Sum tuus in vita<sup>101</sup> „Quatuor“  
 [Cur etenim moriens?]<sup>102</sup>  
 Ergo mihi certam

<sup>98</sup> Diese ganze Sequenz — es handelt sich um „Laudes salvatori“ in Resurrectione Domini — ist nur mit der Textmarke des ersten Teiles („Et devotis“) textiert. Die Anfänge der übrigen partes sind von mir nach Anal. hymn. 53, S. 65 so ergänzt, daß die geradzahigen Strophen gewählt wurden.

<sup>99</sup> Eine Huldigungsmotette für Ferdinand I.?

<sup>100</sup> = Sequenz de S. Maria Magdalena; vgl. Anal. hymn. 50. S. 346.

<sup>101</sup> Montanus, Thesaurus Musicus Tom. V. 1564, Nr. 23 „Leon. Paminge“, ohne 2. und 3. pars.

<sup>102</sup> Textanfang zerstört.

- 153 Georgius Blanckenmuller  
Inter natos mulierum „Quatuor“  
Qui viam domino  
Fuit homo missus
- 154 L.[udovicus] S.[enfl]  
Domine, ysopo „Quatuor“  
Lavabis me  
Secundum magnam misericordiam  
Sicut erat in principio
- 155 VR = Valentinus Rab  
[Domi]nus nolebat (?)<sup>103</sup> „Quatuor“
- 156 Caspa: Othmair  
Audi tellus, audi magni maris „Quatuor“  
Ubi Iulius, ubi Pompeius  
Sed tu, deus rector
- 157 Andreas Schwartz Francus  
Occubuit clarus<sup>104</sup> „Quinque“  
„Epitaphium Viti Vos igitur Musas  
Theodori 1549“  
Tenor: „In prioribus duobus versiculis inest numerus annorum 1549.“
- 158 Io: Reusch „Anno 50“  
Meurerus speciosa fert  
Meurerus studio eruditione
- 159 Capeln gesell  
[Erravi] Sicut ovis „Quinque“  
Cor mundum crea in me
- 160 [Verdelot] Dormend' un giorno<sup>105</sup> „Quinque“
- 161 — Regina caeli „Quatuor“  
Resurrexit  
Ora  
Alle[luia,] domine
- 162 Anthoni musa  
Resurrexi et adhuc tecum sum „Quinque“
- 163 Io: Walter  
Beati eritis, cum vos oderint „Quatuor“  
Gaudete et exsultate
- 164 Ioan. Walter „Anno 49“<sup>106</sup>  
Nun bitten wir den heiligen Geist „Sex vocum“
- 165 Ioskin Iungkers  
Christus ist um unserer Sünde willen „Quinque“  
*αὐθιόπεσ λευκοισιν ὁμοφθονεουσιν σχηθῆσιν*<sup>107</sup>
- 166 N. Kropstein  
[Si bona susce]pimus „Quatuor ad aequales“

<sup>103</sup> Textanfang zerstört, Name nur noch z. T. leserlich.

<sup>104</sup> Montanus, Thesaurus Musicus Tom. IV 1564, Nr. 65.

<sup>105</sup> Salblinger, Select. cant. 1540, Nr. 42 „Verdelott“; Scotto, Le dotte et eccellente compositioni . . . 1540 fol. 9 „Verdelotto“.

<sup>106</sup> Im Vagans ist der Autornamen zerstört, dort ist nur noch die Jahreszahl zu lesen.

<sup>107</sup> Bezieht sich auf die in die Stimme eingestreuten schwarzen Noten.

- Dominus dedit  
In omnibus his
- 167 L.[u d o v i c u s] S.[e n f l]  
Verbum caro factum est „Quatuor“  
Plenum gratia  
Et deus erat verbum<sup>108</sup>
- 168 G e o r g i u s h e m m e r l e  
Dominus in caelo firmavit „Quatuor“  
Sicut pater oblivisci non potest
- 169 H F = H e n r i c u s F i n c k  
Stabant iuxta crucem Iesu „Quatuor“  
Mulier, ecce filius
- 170 H F (?) = H e n r i c u s F i n c k ?  
[Nigra sum sed formosa]<sup>109</sup>  
Nolite me considerare
- 171 H F = H e n r i c u s F i n c k  
Magnificat. „7mi Toni“
- 172 H F = H e n r i c u s F i n c k  
Ave Maria, gratia plena „Quatuor“  
Magnificat anima mea „Quinque“  
Quia respexit  
Ecce enim ex hoc
- 174 L.[u d o v i c u s] S.[e n f l]  
Domine, in tua misericordia : Dominus misit servum  
„Dominica prima post octavas cor-  
Christi“  
Christi“  
[Cantabo domino] : ?  
Factus est dominus<sup>110</sup>  
Diligam te, domine  
Alleluia  
Deus iudex iustus  
„Communio“. Cantabo domino
- 176 L.[u d o v i c u s] S.[e n f l]  
Respice in me  
„Dominica Tertia post octavas cor-  
poris Christi“  
Ad te, domine, levavi  
Alleluia  
Diligam te, domine  
„Communio“. Ego clamavi
- 177 L.[u d o v i c u s] S.[e n f l]  
Dominus . . . .<sup>111</sup>  
„Dominica Quarta post octavas corporis Christi“

<sup>108</sup> Textanfang zerstört.

<sup>109</sup> Sowohl Autornamen als Textanfang z. T. zerstört.

<sup>110</sup> Es ist wohl anzunehmen, daß auch diese Nr. von Senfl ist. Die absolute Gleichheit in der Anlage stellt sie eindeutig zu den Nr. 174, 176 und 177. Es handelt sich jedesmal um Introitus, Alleluja und Communio.

<sup>111</sup> Hier bricht die Hs. nach wenigen Noten ab.

**Ms. Bártfa 23**

- 1 Valentinus Rab „Composuit Anno 1545 6 Januarij“  
Formavit igitur dominus hominem  
Et factus est homo  
In principio fecit deus
- 2 Valentinus Rab „45. 5. Februarij“  
Missus est Gabriel angelus  
Ecce concipies  
Ave Maria
- 3 Valentinus Rab „45. 26. Februarij“  
Regnum mundi et omnem ornatum  
Quem vidi, quem amavi  
Eructavit cor meum
- 4 Constantinus Festa  
In illo tempore, postquam consumpti sunt<sup>112</sup> „Quatuor“  
Quod vocatum est ab angelo
- 5 — Verbum caro factum est  
Cuius gloriam vidimus  
Plenum gratia  
In principio erat verbum
- 6 — Dum transisset sabbatum  
Ut venientes ungerent  
Et valde mane una sabbatorum  
Gloria
- 7 — Reple tuorum corda fidelium
- 8 — Magnificat
- 9 Io: molitor  
Si credimus, quod Iesus Christus  
Quare ne constiristemini  
Sicut in Adam omnes
- 10 HF = Henricus Finck  
Salve regina misericordiae  
Vita [dulcedo]  
Ad te clamamus  
Ad te suspiramus  
Eia [ergo advocata]  
Et Iesum  
O clemens  
O pia  
O dulcis
- 11 Ioan: de medicis Cardinalis  
Benedictus dominus deus meus<sup>113</sup>  
Omnes gentes plaudite
- 12 [Gregorius Arnoldt]  
Verbum caro factum est<sup>114</sup> „Quatuor“

<sup>112</sup> Identisch mit Nr. 109.<sup>113</sup> Bei Petrucci und Junta, Motetti de la Corona I, 1514 und 1526, Nr. 10 mit „Ant. de Fevin“ signiert.<sup>114</sup> Zwickau, Ratsschulbibl., Ms. 73, IV, Nr. 35 „Gregorius Arnoldt“.

		[Plenum gratia] et veritate In principio erat verbum	
13	—	Fortem genitor foeno sisti volebat <sup>115</sup>	
14	—	Apprende laudem cpiger <sup>116</sup>	
15	—	Quantum [potes] <sup>117</sup>	„Quatuor“
		Quem in sacrae [mensa] In hac mensa Docti [sacris institutis] Quod non capis Caro cibus <sup>118</sup> Sumit unus Mors [est malis] Nulla rei [fit scissura] Cum Isaac [immolatur] Tu, qui cuncta scis	
16	Ste: Mahu	Ecce Maria genuit nobis <sup>119</sup>	„Quinque“
17	Balthasar	Arthopius Salutem ex inimicis nostris <sup>120</sup>	„Quinque“
18	Rupertus	Vnderholtzer Ecce ego mitto vos <sup>121</sup>	„Quinque“
19	Ioannes	Mouton Tua est potentia <sup>122</sup>	„Quinque“
20	Nicolaus	Gomberth In patientia vestra <sup>123</sup>	„Quatuor“
21	T.[homas]	S.[toltzer] Magnificat	„Quinque“
22	—	Natus est nobis hodie	
23	—	In natali domini <sup>124</sup>	[4 v.]
24	L.[udovicus]	S.[enfl] Agnus redemit oves Dic nobis, Maria Credendum est magis	„Quatuor“ „Quinque“ „Sex vocum“
25	—	In natali domini <sup>125</sup>	[4 v.]
26	—	Qui sunt hi sermones	
27	—	Post dies octo	
28	—	Surrexit dominus de sepulcro	

<sup>115</sup> Zwickau, Ratsschulbibl., Ms. 79, 1, Nr. 3 anonym.

<sup>116</sup> Zwickau, Ratsschulbibl., Ms. 79, 1, fol. 22r anonym, innerhalb eines Magnificat, Text „Apprende lumen opiger“.

<sup>117</sup> = Sequenz Corporis Christi „Lauda Sion“.

<sup>118</sup> Textmarke lautet „Toracibus“.

<sup>119</sup> Salblinger, Sel. cant. 1540, Nr. 12; identisch mit Nr. 176.

<sup>120</sup> Salblinger, Sel. cant. 1540, Nr. 13; identisch mit Nr. 177.

<sup>121</sup> Salblinger, Sel. cant. 1540, Nr. 14; identisch mit Nr. 100.

<sup>122</sup> Salblinger, Sel. cant. 1540, Nr. 16; identisch mit Nr. 178.

<sup>123</sup> Salblinger, Sel. cant. 1540, Nr. 21.

<sup>124</sup> Dresden, Sächs. Landesbibl., 1/E/24, p. 115 anonym 4 v.

<sup>125</sup> Dresden, Sächs. Landesbibl., Ms. Mus. 1/E/24, p. 53; Regensburg, Bibl. Proske, Ms. A. R. 940/941, Nr. 178 anonym 4 v.

29	Ludo: Senftl	
	Tu autem, cum oraveris <sup>126</sup>	„Sex vocum“
30	Martinus episcopus migravit	
31	T.[homas] S.[toltzer]	
	Quo Christus invictus <sup>127</sup>	„Quatuor“
32	Ioannes Walther	
	Inter natos mulierum	„Quinque“
	Qui viam domino	
	Fuit homo missus	
33	Ioannes Mopsus	
	Panem angelorum manducavit	„Quatuor“
	Corvus enim nutu	
	Eia, inquit Paulus	
34	Sebastianus Crocawer	
	Hoc est praeceptum meum	„Quinque“
35	M. Henri: Faber	
	Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort	„Quinque“
	Verleih uns Frieden	
36	Antho: Musa	
	Gloria	„Quinque“
37	Iacobus Reich: [art]	
	Veni, redemptor gentium	
38	Antho: Musa	
	Grates nunc omnes	„Quinque“
	Huic oportet	
39	Antho: Musa	
	Ecce Maria genuit <sup>128</sup>	„Quinque“
	Quem Ioannes videns	
	Ecce agnus dei	
40	Anth: Musa	
	Beatus auctor saeculi	„Quinque“
41	Antho: Musa	
	Dies est laetitiae	„Quatuor“
42	Anth: Musa	
	Deo dicamus gratias	„Quatuor“
43	Antho: Musa	
	Lumen ad revelationem	„Quatuor“
44	—	
	Benedicamus in laude Iesu	„Quinque“
45	HF = Henricus Finck	
	Mittit ad virginem <sup>129</sup>	„Quatuor“
	Naturam superat	
	Foras eiciat	
	Accede, nuntia	
	Audit et suscipit	
	Qui nobis tribuat	

<sup>126</sup> Regensburg, Bibl. Proske, Ms. B 211—215, fol. 1r „Xystus Theoderici“.

<sup>127</sup> Nicht identisch mit Rhau, Sacr. Hymn. 1542, Nr. 44; vgl. Reichsdenkmale 23.

<sup>128</sup> Die 1. pars nur als Textvorsatz vor der Komposition.

<sup>129</sup> = Sequenz in Annuntiatione Mariae; vgl. Anal. hymn. 54, S. 296.

46	Ioan: Mopsus	Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ	„Quinque“
47	Iacobus Reichart	A solis ortus [cardine]	„Quinque“
48	Antho: Musa	Domine, ad adiuvandum me	„Quinque“
49	Antho: Musa	Noch tritt auf den Weg der Sünder <sup>130</sup> Der ist wie ein Baum Aber so sind die Gottlosen nicht Denn der Herre kennet den Weg Wie es war im Anfange	„Quinque“
50	Antho: Musa	Aufer a nobis, domine Miserere ohne Text	„Quinque“
51	Thomas Pöpel	Sancti spiritus assit nobis gratia <sup>131</sup>	„Quatuor et Quinque“ „Primus versus quinque“
		Quae corda nostra Spiritus alme Amator sancte Tu purificator Ut videri supremus Prophetas Nun bitten wir den heiligen Geist	„quatuor“     „Quinque“
		Quando machinam Tu animabus vivificandis Tu divisum [per linguas] Ergo nos supplicantes Tu qui omnium Hunc diem gloriosum	     „Quinque“
52	Andreas Capella	Magnificat	„Quinque“
53	Cornel: Canis	Sancte Iesu, succurre miseris	
54	VR = Valentinus Rab	„28. Nouemb: 49“ Nun komm der Heiden Heiland	„Quinque“
55	NK = Nicolaus Kropstein	O lux beata trinitas	„Quatuor ad aequales“
56	NK = Nicolaus Kropstein	O lux beata trinitas	„Quatuor ad aequales“
57	NK = Nicolaus Kropstein	Ö lux beata trinitas	„Quatuor ad aequales“
58		Kyrie (o. Text), Gloria und Sanctus	„Quatuor“

<sup>130</sup> In dieser Komposition des Psalms 1 fehlt der Textbeginn „Wohl dem, der nicht wandelt“; der Baß beginnt ohne Pausen gleich mit „Noch tritt . . .“.

<sup>131</sup> Sequenz in Pentecoste; vgl. Ms. Bártfa 22, Nr. 3 und Nr. 15.

59	[Missa] Super O admirabile [commercium]	
		„Quatuor ad aequales“
60 NK = Nicolaus Kropstein	Ioannes est nomen eius	„Quatuor ad aequales“
61 VR = Valentinus Rab	Spiritus domini replevit	„Quatuor ad aequales“
	Confirma hoc, deus	
62 —	Contingat illis turturum concordia <sup>132</sup>	[4 v.]
63 VR = Valentinus Rab	„1550 1. Januarij“	
	Wohl für der Höllen Qual und Not <sup>133</sup>	„Quatuor“
64 —	Aspice, domine, quia factus est	„Quatuor“
65 MHF = Magister Henricus Faber	Creavit deus hominem <sup>134</sup>	[4 v.]
	Crescite et multiplicamini	
66 —	Scandala ne mundi curas <sup>135</sup>	[4 v.]
67 —	In ieiunio et flectu orabant	
	Inter vestibulum et altare	
68 Helisei Gibelli	Hodie Simon Petrus ascendit	„Quinque“
69 Helisei Gibelli	Vesperae autem sabbati	„Quinque“
70 Io: Walter iunior	Te deum laudamus	„Quatuor“
	Sanctus dominus deus	
	Patrem immensae maiestatis	
	Te ergo quaesumus	
71 —	Spem in alium nunquam habui	„Quatuor“
72 Io: Walter Iunior	Spes mea Christus	Quatuor“
73 —	Magnificat	„Quinque“
74 Melchior graupitz	Sancta Maria Magdalena	„Quatuor“
75 Melchior graupitz „dresdensis“	Puer natus est	„Quinque“
	Cantate domino	
76 L.[udovicus] S.[enfl]	Ibant magi	„Quinque“
77 Philip: Verdoloth	Da pacem, domine	„Quatuor ad aequales“
78 Tielmanus Susato	Domine, da nobis auxilium	„Quatuor“
	Tibi subiecta sit anima	

<sup>132</sup> Diese Hochzeitsmotette auch in Dresden, Sächs. Landesbibl., Ms. mus. 1/D/4, Nr. 21 und Regensburg, Bibl. Proske, Ms. A. R. 940/941, Nr. 62; in beiden Hss. ebenfalls anonym.

<sup>133</sup> Offenbar beginnt der Text mit der 2. Strophenzeile, er läßt ein geistliches Lied vermuten, das ich nicht eruieren konnte.

<sup>134</sup> Regensburg, Bibl. Proske, Ms. A. R. 940/941, Nr. 238 anonym; der einzige, bisher nachweisbare größere Satz Fabers, der vollständig erhalten ist.

<sup>135</sup> Regensburg, Bibl. Proske, Ms. A. R. 940/941, Nr. 236 anonym.

- 79 [Lupus Hellinck]  
 Mane surgens Iacob<sup>136</sup> [4 v.]  
 Cumque evigilasset Iacob
- 80 — Christus resurgens ex mortuis  
 Mortuus enim
- 81 [Georgius Blanckenmüller]  
 Christe, qui lux es<sup>137</sup> „Quinque“
- 82 — Mirabantur omnes
- 83 Melchear Grapitz  
 Musa, tuos laetos<sup>138</sup> „Quinque“
- 84 — Suscepimus, deus, misericordiam  
 Magnus dominus et laudabilis
- 85 — Nunc dimittis servum tuum  
 Quod parasti ante faciem  
 Lumen ad revelationem  
 Et gloriam plebis tuae  
 Gloria patri  
 Sicut erat  
 „Antiphona“ Lumen ad revelationem
- 86 M. Henricus Faber  
 Komm, heiliger Geist „Quinque“
- 87 — Kyrie und Gloria „Quinque“
- 88 M. Henricus Faber  
 Kyrie, magne Deus „Quatuor“  
 Christe, genite  
 Kyrie, natus Emmanuel
- 89 Huldericus Bratellius  
 Te deum laudamus (16 Teile)
- 90 [Henricus Finck]  
 Grates nunc omnes<sup>139</sup> [6 v.]  
 Huic oportet
- 91 — Nesciens mater
- 92 L. [udovicus] S. [enfl]  
 Ne reminiscaris, domine<sup>140</sup> „Quinque“
- 93 Gascongne  
 Alleluia, noli flere, Maria<sup>141</sup> „Quatuor“
- 94 Pieton Pax vobis, ego sum „Quatuor“  
 Palpate et videte
- 95 Mich:gossen  
 Angeli, archangeli, throni „Quinque“  
 Sancti leges doctores

<sup>136</sup> Susato, Liber III. sacr. cant. 1547, fol. V. „Lupus Hellinck“.

<sup>137</sup> Stephani, Cant. triginta 1568, Nr. 25 „Georgius Blanckenmüller“.

<sup>138</sup> Epitaphium für Antonius Musa. Siehe S. 248.

<sup>139</sup> Zwickau, Ratsschulbibl., Ms. 81, 2, I, Nr. (78).

<sup>140</sup> Petreius, Tom. III. psal. sel. 1542, Nr. 35 „Ludouicus Senff“; Stephani, Cant. triginta 1568, Nr. 28 „Ludouicus Senffel“.

<sup>141</sup> Montanus, III. pars magni operis 1559, Nr. 16; Susato, Liber IV. sacr. cant. 1547, fol. XVI, beide Drucke: „Ioannes Mouton“.

96	Gombert	Cum transisset Iesus <sup>142</sup> Unus autem ex illis	„Quinque“
97	—	Spem in alium nunquam habui Domine, deus caeli	„Septem vocum“
98	Adilon <sup>143</sup>	Homo dei ducebatur in cruce Oravit sanctus Andreas	„Sex vocum“
99	[Ludovicus Senfl]	Genuit puerpera regem <sup>144</sup>	„Quinque“
100	Rupertus	Vnderholtzer Ecce, ego mitto vos <sup>145</sup>	„Quinque“
101	Stephanus	Mahu Sancta et immaculata virginitas	„Quinque“
99	[Ludovicus Senfl]	Ex intacta virgine	„Quinque“
103	—	Dies est laetitiae	
104	—	Tua est potentia Aspice, domine	
105	Thomas	Stoltzer Magnificat	„Quatuor“
106	—	Ingressus Pilatus Et cum indutus fuisset Tunc ait illis	
107	Ludovicus	Senfl Homo quidam fecit [caenam magnam] <sup>146</sup> Parata sunt omnibus Venite [comedite]	
108	Laurentius	Lemlein Ubi est Abel Nescio, domine Ecce vox sanguinis Maledicta terra Ecce vox sanguinis <sup>147</sup>	„Quatuor“
109	Sebastianus	Festa In illo tempore consumpti sunt <sup>148</sup>	„Quatuor“
110	—	Sancti spiritus assit nobis gratia <sup>149</sup> Quae corda nostra Spiritus alme Amator sancte Tu purificator	

<sup>142</sup> Fehlt bei J. Schmidt-Görg, Nicolas Gombert, Bonn 1938.

<sup>143</sup> = *αδελφον*. Das Wort ist vielleicht mißverstanden und als Komponistenname aufgefaßt worden.

<sup>144</sup> Montanus, Thes. Mus. Tom. IV, 1564, Nr. 50; Regensburg, Bibl. Proske, Ms. A. R. 853—854, Nr. 35; Breslau, Stadtbibl., Ms. Mus. 14, Nr. 81. Autorbezeichnung: „Ludovicus Senfl(ius)“.

<sup>145</sup> Identisch mit Nr. 18.

<sup>146</sup> Regensburg, Bibl. Proske, Ms. C 120 (Codex Perner), p. 220, 222 und 258 „L. S.“

<sup>147</sup> Wiederholung der Repetito in diesem Falle durch die ersten drei Noten angedeutet.

<sup>148</sup> Identisch mit Nr. 4.

<sup>149</sup> Pfingstsequenz, vgl. Nr. 51.

		Ut videri supremus Prophetas tu inspirasti Quando machinam „Tu animabus quiescit“ Tu divisum Ergo nos supplicantes Tu qui omnium Hunc diem gloriosum	[„Quinque“]
111	—	Flos florum, fons ortorum	„Quinque“
112	Virgilius Haug	Pater, filius, sanctus spiritus <sup>150</sup> Non tres tamen dii Proprietas in personis Sidera, maria continens Nunc omnis vox Et nos voce praecelsa O adoranda trinitas Per te sumus creati Populum cunctum	„Quinque“
113		Beatus auctor saeculi	„Quinque“
114	[Thomas Stoltzer]	In principio erat verbum <sup>151</sup> Plenum gratia	[5 v.]
115	HF = Henricus Finck	Veni, electa mea	„Quinque“
116	—	Qui paracletus diceris	
117	Adrianus Wilhart	Obsecro, domine Qui regis Israel	„Sex vocum“
118	—	Missa	„Quinque“
119	—	Pater, filius, sanctus spiritus <sup>152</sup> Non tres tamen dii Proprietas in personis Sidera, maria continens Nunc omnis vox Et nos voce praecelsa O adoranda trinitas Per te sumus creati Populum cunctum Per infinita saecula „Vagans fugat Bassum in Diatesseron post duo tempora“	„Quatuor“ „Secundus Discantus“
120	—	Ascendit [?]	„Quatuor“
121	Thomas Stoltzer	Dies est laetitiae	„Quatuor“

<sup>150</sup> = Sequenz „Benedicta semper sancta trinitas“ de SS. Trinitate; vgl. Anal. hymn. 53, S. 139.

<sup>151</sup> = 3. und 2. pars von „Verbum caro factum est“, Zwickau, Ratsschulbibl., Ms. 73, V, Nr. 20 „Thomas Stoltzer“; in Ms. 79, 1 derselben Bibl., I, Nr. 9 anonym; vgl. Reichsdenkmale Bd. 22.

<sup>152</sup> Trinitatissequenz „Benedicta semper sancta trinitas“; vgl. Nr. 112.

122	—	In illo tempore dixit Iesus <sup>153</sup> His autem fieri	
123	—	Magnificat	
124	HF = Henricus Finck	Magnificat	
125	—	Istorum est regnum caelorum	
126	—	Ecce, dominus veniet	
127	—	Dum sequeris stantes	
128	—	Da pacem, domine	
129	HF = Henricus Finck	Scio enim, quod redemptor Quem visurus sum	
130	Ia: Reichart	Grates nunc omnes [Huic oportet]	„Quinque“
131	—	Ein Kindelein [so löblich]	
132	HF = Henricus Finck	Ecce concipies	„Quinque“
133	T. Stoltzer	Ecce completa sunt omnia	„Quinque“
134	Magister Henricus Faber	Non bonum est, hominem <sup>154</sup> Dixitque Adam	[4 v.]
135	—	Cavete autem vobis Tamquam laqueus Vigilate itaque omni tempore	
136	—	Apparuerunt apostolis Seditque supra singulos Loquebantur variis linguis	„Quatuor ad aequales“
137	—	Ne recorderis peccata mea <sup>155</sup>	„Quinque“
138	—	Alma redemptoris mater Tu, quae genuisti	„Quinque“
139	—	O lux et decus Hispaniae O singulare praesidium	
140	Iosquinus	Da siceram mentibus	„Quinque“
141	—	Resurrexi et adhuc tecum sum Domine, probasti me	„Quinque“
142	Da: [vid] Ko: [ler] <sup>156</sup>	Non nobis, domine	„Quinque“
143	HF = Henricus Finck	Clarum selegit senatum apostolorum Ecclesiarum mores Ite, docete gentes Esto ergo prudentes	„Quatuor“

<sup>153</sup> Regensburg, Bibl. Proske, Ms. A. R. 940/941, Nr. 236 anonym.

<sup>154</sup> Regensburg, Bibl. Proske, Ms. A. R. 940/941, Nr. 45 „Burckhardus Caballus“.

<sup>155</sup> Regensburg, Bibl. Proske, Ms. A. R. 940/941, Nr. 231 anonym.

<sup>156</sup> Darunter, durchstrichen: „Ludo: Senff“.

- Tradent vos principibus  
 Nam spiritus patris  
 Cum nos persecuti  
 Quare nolite timere
- 144 Hene:[ricus] Finkius  
 Magnificat „Octavi Toni“<sup>157</sup>  
 145 — Caeli, terrae, maris<sup>158</sup>  
 Qui peccatores venisti  
 Quorum de grege  
 In domo Simonis  
 Peccator contemnit  
 Haec sunt convivia  
 A pharisaeo  
 Daemoniis eam septem  
 Hanc, Christe, proselytam  
 Qualis sit, tu scis  
 Rex regum dives
- 146 Senffl Apparuerunt apostolis „Quatuor“  
 „Repetitio“ Seditque supra singulos  
 „Versus“ Loquebantur variis linguis
- 147 [Stephan Mahu]  
 Accessit ad pedes Iesu peccatrix<sup>159</sup> „Quatuor“  
 „Repetitio“ Et osculata est  
 „Versus“ Dimissa sunt ei peccata
- 148 — [Viri Galilaei] quid admiramini „Quatuor“  
 „Ascensionis Ascendit deus in iubilatione  
 Domini“ Omnes gentes plaudite „Quinque“  
 Alleluia  
 Qui caeli, qui terrae regit scepra<sup>160</sup>  
 Huic nomen exstat  
 Saltum de caelo  
 Principis illius „Quinque“  
 Captivitatemque — Christ fuhr zu Himmel  
 Denique saltum dederat  
 Et tremens iudicem  
 Iam iditum nostrum vocibus  
 In fine saeculi „Quinque“
- 149 Helisei Gibelli  
 Caeli deus omnipotens „Sex vocum“  
 Deus patrum nostrorum
- 150 Gibelli Hodie Christus natus est „Quinque vocum“  
 Magnum haereditatis mysterium

<sup>157</sup> Originale Signierung: „Octavi Toni Magnif: per Hene: finkium“.

<sup>158</sup> = Sequenz „Laus tibi, Christe“ de S. Maria Magdalena; vgl. Anal. hymn. 50, S. 346. Siehe auch Ms. 22, Nr. 150.

<sup>159</sup> Rhau, Symph. iuc. 1538, Nr. 5 „Stephanus Mahu“.

<sup>160</sup> = Sequenz „Summi triumphum regis“ in Ascensione Domini; vgl. Anal. hymn. 53, S. 114. Vorauf gehen hier Introitus und Alleluja.

151 [Nicolaus Gombert]	Surge, Petre, et indue <sup>161</sup>	„Quinque“
	Angelus domini astitit	
152 [Cadeac]	In trinitate, o fideles <sup>162</sup>	„Quinque“
	Purifica mentes nostras	
153 Gombert	Beati omnes, qui timent <sup>163</sup>	„Quinque“
	Ecce sic benedicetur	
154 Clemens non Papa	Ascendit deus in iubilatione <sup>164</sup>	„Quinque“
	Ascendens Christus in altum	
155 Clemens non Papa	Levavi oculos meos <sup>165</sup>	„Sex vocum“
	Anima mea sicut passer	
156 Crequilon	Expurgate vetus fermentum <sup>166</sup>	„Quinque“
	Itaque epulemur	
157 Iohan Du Billon	Nativitas tua, dei genitrix <sup>167</sup>	„Quatuor“
158 Gosse Jungkers	Non turbetur cor vestrum <sup>168</sup>	„Quatuor“
	Ego rogabo patrem	
159 Verdelot	Victimae paschali laudes <sup>169</sup>	„Quatuor“
	Sepulchrum Christi	
160 Archadelt	Hodie beata virgo Maria <sup>170</sup>	„Quatuor“
161 —	Sic deus dilexit mundum	„Quatuor“
	Non enim misit deus	
162 —	Hesternae die dominus natus est	„Quatuor“
	Heri enim rex noster	
163 NK = Nicolaus Kropstein	Verbum caro factum est	„Quatuor“

<sup>161</sup> Montanus, Sel. cant. 1550, Nr. 13 „Gombert. In die Petri et Pauli“; Montanus, II. pars magni operis 1559, Nr. 20 „N. Gombert“. Weitere Quellen bei Schmidt-Görg, a. a. O., S. 367.

<sup>162</sup> Montanus, Sel. cant. 1550, Nr. 11 „Cadeac“; Zwickau, Ratsschulbibl., Ms. 33, 341, Nr. 15 anonym.

<sup>163</sup> Petreus, Tom. III. psal. sel. 1542, Nr. 27; weitere Quellen bei Schmidt-Görg, a. a. O., S. 362.

<sup>164</sup> Regensburg, Bibl. Proske, Ms. A. R. 875—877, II, Nr. 3; weitere Quellen bei Bernet-Kempers, Jacobus Clemens non Papa und seine Motetten, Augsburg 1928, S. 98.

<sup>165</sup> Montanus, Tom. III. psal. sel. 1553, Nr. 12; weitere Quellen bei Bernet-Kempers, a. a. O., S. 101.

<sup>166</sup> Regensburg, Bibl. Proske, Ms. A. R. 872, Nr. 20; weitere Quellen bei R. Eitner, Bibliographie . . ., S. 500.

<sup>167</sup> Modernus, III. Liber cum 4 voc. 1539, fol. 30; Gardane, I. Liber cum 4 voc. 1539, fol. 24.

<sup>168</sup> Gardane, I. liber cum 4 voc. 1539, fol. 26 „Gosse“; Regensburg, Bibl. Proske, Ms. A. R. 875—877, I, Nr. 5 „Gose Junckers“.

<sup>169</sup> Attaignant, Liber II. 1534, fol. 2; Gardane, Elect. div. mot. 1549, p. 27.

<sup>170</sup> Modernus, III. Liber cum 4 voc. 1539, fol. 8; Gardane, Elect. div. mot. 1549, p. 37.

- Plenum gratia  
In principio erat verbum  
Gloria patri
- 164 Helisei Gibelli  
Dum ortus fuerit sol de caelo „Quinque“
- 165 Helisei Gibelli  
Dum perambulet dominus „Sex vocum“  
Spiritus domini replevit „Quinque“  
A templo sancto tuo
- 166 —  
Salve festa dies „Quinque“  
Ecce renascentis testatur  
Qui crucifixus erat
- 167 —  
Christ ist erstanden „Quinque“  
O iusti<sup>171</sup> „Quinque“  
ohne Text
- 168 G.[uilelmus] B.[reitengraser]  
Christ ist erstanden „Quinque“
- 169 —  
Non bonum est, hominem „Quatuor“  
Fili sicut novellae  
„Prosa“. Instillat profundum  
Quo obdormiente  
Aedificans ex illi  
Paranympi munere  
Quam cernens humani  
Ex meis inquit ossibus  
Propter hanc ergo relinquet  
Ut sibi auxilium sit
- 170 T.[homas] S.[toltzer]  
Magnificat „Sexti Toni“ „Quatuor“
- 171 T[homas] S[toltzer]  
Puer natus est nobis „Quinque“  
Cantate domino  
Kyrie fons bonitatis  
Christe unice dei  
Kyrie ignis divine  
Gloria (5 Teile)  
Grates nunc omnes  
Huic oportet
- 172 „Authore I o a c h i m o T e u b e r o N a t z g e n r o d e n s i “  
Recordare, domine, testamenti tui<sup>172</sup> „Quinque ad aequales“
- 173 [A r c a d e l t ]  
Repleatur os meum<sup>173</sup> „Quinque“
- 174 [J a q u e t ( B e r c h e m ) ]

<sup>171</sup> Es handelt sich offenbar nicht um den Introitus „Os iusti meditabitur“.

<sup>172</sup> Salbinger, Sel. cant. 1540, Nr. 7 „Archedelt“; Regensburg, Bibl. Proske, Ms. B 211—215, fol. 57v anonym.

<sup>173</sup> Salbinger, Sel. cant. 1540, Nr. 9 „Jaquet“; Montanus, II. pars magni operis 1559, Nr. 88 „Jachet Berchem“. In beiden Quellen eine Quarte tiefer. Weitere Quellen bei E i t n e r, Bibliographie, S. 411.

175	[Noel Baldwin]	Sum tuus in vita <sup>174</sup>	„Quinque“
176	[Stephan Mahu]	Ecce Maria genuit nobis <sup>175</sup>	„Quinque“
177	[Balthasar Arthropius]	Salutem ex inimicis nostris <sup>176</sup>	„Quinque“
178	[Johannes Mouton]	Tua est potentia <sup>177</sup>	„Quinque“
179	L[udovicus] S[enfl]	Ave, sanctissime Iesu Tu es singularis filius Ora pro nobis	„Quinque“
180	Crequilon	Tua est potentia Creator omnium deus	„Quinque“
181	—	Caeli creator et terrae Nolens ut inter homines Simulque parens Maria Difficilem se simulat Hac voce ne deterrita Quae gustans Erga sponsum benignitas Haec dei ordinatio Piorum sanctae nuptiae Laus, honor tibi, domine	„Quinque“          „Sex vocum“
182	Dauid Koler	Te sanctum dominum in excelsis Cherubin et Seraphin	„Quinque“
183	T.[homas] S.[toltzer]	Agnus redemit oves Dic nobis, Maria Credendum est magis	„Quatuor“ „Quinque“
184	—	Psallite regi nostro <sup>178</sup> „Decollatio Io: Bap:“	Nato virginis [Dum] quod sonabat Praeparans Christo plebem Non licet, inquit [Sedet in tenebris] lucerna lucis Meretrix suadet Dat rex saltanti caput En, quomodo perit Cum sit eius pretiosa Nam morte turpissima Et nos in terris tibi psallere

<sup>174</sup> Salblinger, Sel. cant. 1540, Nr. 10 „Noel Baldwin“.

<sup>175</sup> Identisch mit Nr. 16.

<sup>176</sup> Identisch mit Nr. 17.

<sup>177</sup> Identisch mit Nr. 19.

<sup>178</sup> = Sequenz in Decollatione S. Johannis Baptistae; vgl. Anal. hymn. 50, S. 349.

- 185 Tho: Popel  
Circumdederunt me viri „Quatuor“  
Sed tu, domine  
Quoniam tribulatio
- 186 — Digna deo praeconia  
„Prosa de Quod creavit flammineos  
Angelis“ Qui semper vident oculis  
Ad cuius iussa alacres  
Christo fides se comites „Quinque“  
Serpens antiquus „Trium“  
Naturae leges inter fratres  
Conspurcat omnia  
Dolos periuria „Quinque“  
„Huic caetus tacet“  
Qui sequitur Christum  
Sic Daniel servatur  
Et Lot liberatur  
Sic Petrus carcere vinctus „Quinque“  
„Tres Hebraeorum tacet“  
Sic nostri curam gerentes  
Christo duci adhaerentes  
Dicimus tibi, domine „Sex vocum“
- 187 — Illuminare Hierusalem „Quatuor“  
Et gloria domini  
Et amoulabunt gentes
- 188 HF = Henricus Finck „Quatuor“  
[Resurrexi] et adhuc tecum sum  
Domine, probasti me  
Victimae paschali laudes  
Agnus redemit oves  
Dic nobis, Maria  
Credendum est : Christ ist erstanden
- 189 D. Koler „Quatuor et Quinque“  
Veni, sancte spiritus  
„De sancto spiritu“ Consolator optime „Quinque“  
O lux beatissima „Quinque“  
Lava, quod est sordidum  
Da tuis fidelibus
- 190 [Jacquet] „Quatuor“  
Alleluia surrexit dominus<sup>179</sup>
- 191 — Caeli, terrae, maris<sup>180</sup>  
Qui peccatores  
Quorum de grege  
In domo Simonis  
Peccator contemnit

<sup>179</sup> Petreius, Sel. mut. 4 voc. 1540, Nr. 15; Regensburg, Bibl. Proske, Ms. A. R. 940/941, Nr. 173 „Jacquet“. Weitere Quellen bei Eitner, Bibliographie, S. 406.

<sup>180</sup> = Sequenz „Laus tibi, Christe“ de S. Maria Magdalena. Siehe auch Nr. 145.

	Haec sunt convivia	„Quinque“
	A pharisaeo	„Quinque“
	Daemoniis eam septem	
	Hanc, Christe, proselytam	
	Qualis sit, tu scis	
	Rex regum dives	„Quinque“
192 T. [homas] P. [opel]	Gloria „Et in terra paschale“	
193 T. Popel	Sanctus „paschale“	
	Benedictus „Aliud Benedictus quinque paschale“	
194 T. [homas] P. [opel]	Sanctus und Agnus dei „Sanctus Summum“	
195 D [avid] Kol[er]	Kyrie und Gloria	
196 —	Repleti sunt omnes	
	Loquebantur variis linguis	
197 [Clemens non Papa]	Ego dormio, et cor meum <sup>181</sup>	[5 v.]
	Surrexi, ut aperiam	
198 —	O sacrum convivium	
199 MB <sup>182</sup>	Missus est Gabriel	„Quatuor“
	Ecce concipies	
	Ave Maria	

## BESPRECHUNGEN

Margarete Reimann, Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klaviersuite mit besonderer Berücksichtigung von Couperins „Ordres“. Kölner Beiträge zur Musikforschung, herausgegeben von Theodor Kroyer, Bd. III. Regensburg 1940. 8°, 127 S.

Der Plan, François Couperins Klavierwerk stilkritisch zu untersuchen, erweiterte sich der Verfasserin, da geschichtliche Vorarbeiten fehlten, zu einer Untersuchung der Form der französischen Klaviersuite von den Reihungen Chambonnières' an bis zu den Ordres Couperins. Der Blick für Wesentliches, dem die „Form“ nicht bloß starres Gehäuse, sondern leben-

dige Prägung ist, die Fähigkeit zu klarer Aussprache des Erkannten, dazu bei den Quellenstudien in Paris die freundliche Hilfe französischer Kollegen kamen der Ausführung des Planes zugute. So ist diese Kölner Dissertation ein ergebnisreiches, klar geordnetes und gut geschriebenes Buch geworden, das ein bisher vernachlässigtes, auch für uns durch die Beziehungen zu den Froberger, Fischer, Händel, Bach, Muffat wichtiges Gebiet aus dem „größten Musikjahrhundert Frankreichs“ verdienstlich erhellt.

Indem die Verfasserin — um nur einiges Hauptsächliche herauszugreifen — Chambonnières vor seinen Nachfolgern als einen Meister intimer Kammermusik mit „noch länd-

<sup>181</sup> Montanus, II. pars magni operis 1559, Nr. 53 „Iacobus Clemens non Papa“; Phalesius, Liber VII. cant. sacr. 1555, fol. 5.

<sup>182</sup> Wer sich hinter diesem Signum verbirgt, ist mir noch unklar.

lich unbeschwerten Tönen“ kennzeichnet, Louis Couperin dann als „den stärksten musikalischen Denker, den stärksten Kontrapunktiker unter den französischen Klaviermeistern“, dessen Suiten „ein einheitlicher großer Zug durchweht“, François Couperin endlich als den „Vollender der 'Réunion des deux goûts'“, der „eine homophone Welt mit polyphonen Schleiern verhüllte“ und „die letzte Vervollkommnung der Suite und gleichzeitig höchste Ausbildung ihres Widersachers, des Einzelstücks“ erreiche, zeigt sie mit wesentlichen Zügen der Formgeschichte auch solche der lebendigen geschichtlichen Kräfte auf. Ebenso in der Kennzeichnung französischer Suitenauffassung gegenüber deutscher: die französische Suite suche keine die Reihung formenden Kontraste, gehe jeder Möglichkeit zur Spannung aus dem Wege, denn „der französische Hörer dieser Zeit will nicht ergriffen, er will unterhalten sein.“ Ihm kommt es an auf den „Gebrauchswert“, „die Rücksicht auf den Spieler“, auf „freies, überlegenes Spiel ohne Zwang, von oben“. Froberger aber bleibt gegenüber dem „eigenartigen Schweben und Zerfließen, das den stärksten Reiz dieser Kunst (z. B. Hardelles) ausmacht, trotz fast stärkerer Verwendung lau-

tischer Mittel immer solide und handfest. Dafür aber hat keiner der französischen Meister der Kontinuität seiner Bewegung und dem weiten Atem seiner Linienzüge etwas entgegenzuhalten.“ Und „daß die klassische Form der Suite (Allemande-Courante-Sarabande-Gigue) eine rein deutsche ist . . ., wird nicht mehr zu bezweifeln sein“; nur bleibe fraglich, ob eine rein Frobergersche.

Eine Bemerkung zu der Auffassung, die Dur-Moll-Tonalität, die sich damals Bahn bricht, sei „Ergebnis eines Aufspaltungsprozesses“. Das scheint wohl so, wenn man nur eine Tonstufe als Dreiklangsträger im Blickfeld hat. Aber es widerspricht dem Grundstreben jener Zeit gerade nicht nach Aufspaltung, sondern nach reguliertem harmonischem Zusammenschluß alles Einzelnen zum Ganzen. Gehen wir von dem damals überlieferten tonal-harmonischen Gesamtbestand aus, so ergibt sich die Dur-Moll-Tonalität als Folge dieses Strebens nach Zentrierung, als die zwifache Möglichkeit der symmetrischen Ordnung der Harmonien um eine Mitte und damit als musikalisch-harmonischer Ausdruck des zentrierten, gestuften Universalismus des (geistigen wie politischen wie gesellschaftlichen) Lebens jener Zeit. Eine ein-

Mixolydisch:  $SSp^{\circ} SS^{\times} Sp^{\circ} S^{\times} \underline{Tp^{\circ}} \underline{T^{\times}}$   
(einseitig subdominantisch)

Lydisch:  $\underline{T^{\times}} Tp^{\circ} D^{\times} Dp^{\circ} DD^{\times} DDp^{\circ}$   
(einseitig dominantisch)

Dur:  $Sp^{\circ} S^{\times} \underline{T^{\times}} D^{\times} Dp^{\circ}$   
(gleichseitig zentriert)  $\underline{Tp^{\circ}}$

Phrygisch:  $SSp^{\times} SS^{\circ} Sp^{\times} S^{\circ} Tp^{\times} \underline{T^{\circ}}$   
(einseitig subdominantisch)

Dorisch:  $\underline{T^{\circ}} Tp^{\times} D^{\circ} Dp^{\times} DD^{\circ} DDp^{\times}$   
(einseitig dominantisch)

Moll:  $Sp^{\times} S^{\circ} \underline{T^{\circ}} D^{\circ} Dp^{\times}$   
(gleichseitig zentriert)  $\underline{Tp^{\times}}$

fache, von den geschichtlichen Zwischengliedern absehende Gegenüberstellung der aus dem Material der betreffenden diatonischen Skalen sich

ergebenden Dreiklangsordnungen verdeutliche das.<sup>1</sup> (Siehe obenstehende Tabelle.)

Rudolf Steglich

#### MITTEILUNGEN

Am 16. Januar 1949 wurde Prof. Dr. Otto Ursprung 70 Jahre alt. Der Jubilar, dem die Musikforschung mit ihren Glückwünschen zugleich den Dank für seine wissenschaftlichen Leistungen ausspricht, steht auch heute noch in seiner akademischen Lehrtätigkeit an der Universität München. In multos annos!

Prof. Dr. Wilibald Gurlitt beging am 1. März 1949 seinen 60. Geburtstag. Die Musikwissenschaft dankt ihm, der nach seiner Ausschaltung aus dem akademischen Leben wieder in voller Tätigkeit steht, für die Fülle der hochbedeutsamen Veröffentlichungen und Anregungen, durch die er den Blick auf z. T. neue oder vernachlässigte Probleme gelenkt hat. Sie verbindet mit ihren Glückwünschen die Hoffnung auf noch lange Jahre weiteren erfolgreichen Wirkens.

Abt Raphael Molitor †. Am 14. Oktober 1948 verschied in Beuron der erste Abt der 1905 gegründeten Benediktinerabtei Gerleve in Westfalen. 1873 zu Sigmaringen als Sproß einer Musikerfamilie geboren, trat er 1890 in die Erzabtei Beuron als Mönch ein und wurde in den Bann der dort entfalteteten liturgischen und kirchenmusikalischen Bewegung gezogen. Eingehende Studien an deutschen und ausländischen Bibliotheken, besonders in Rom ließen ihn zu einem der Träger der Choralwissenschaft werden. In der grundlegenden Studie Reformchoral (Leipzig 1901) wurde die nachmittelalterliche Ent-

wicklung der gregorianischen Melodien und ihrer vielen Ausgaben gezeigt, die zweibändige, auf neuer Quellenforschung beruhende Studie: Die nachtridentinische Choralreform (Leipzig 1901/2), in der die Entstehung der Editio Medicaea und die Nichtbeteiligung Palestrinas an dieser Ausgabe nachgewiesen wurde, ist neben P. Wagners Einführung in die gregorianischen Melodien ein Standardwerk der deutschen Choralforschung. In seiner Arbeit über die Choralwiegendrucke wird die frühe Drucküberlieferung der gregorianischen Melodien, besonders auch der deutsche Anteil am italienischen Missaldruck festgestellt. Als erster übertrug er die Lieder des Münsterischen Fragments und gab ihnen, darunter Walthers Palästinalied, mit Jostes eine eingehende Würdigung (SIMG XII, XIII). In dem Sammelwerk „Die Kultur der Reichenau“ (1925) widmet er der musikgeschichtlichen Bedeutung des Klosters eine eingehende Darstellung. Zahlreiche kleinere musikwissenschaftliche Untersuchungen entstanden im Laufe der Jahre, in denen der Aufbau und die Leitung des neuen Klosters, sowie theologische und kirchenrechtliche wissenschaftliche Arbeiten ihm heilige Pflicht wurden und seine musikwissenschaftlichen Studien oft in den Hintergrund treten ließen.

Choralpraxis und Choralbegleitung erhielten durch ihn ebenso wie die choralwissenschaftliche Forschung wertvolle Anregungen. Die Musikpflege, besonders die Pflege des Cho-

<sup>1</sup> O bez. X bedeutet Dur- bez. Molldreiklang der betreffenden Funktion.

ralgesangs in seinem Kloster war ihm stets persönliches Anliegen. Selbst ein trefflicher Musiker, war er auf eine reiche Musikpflege und die Entfaltung musikwissenschaftlicher Studien in seinem Kloster stets bedacht. Nicht nur im Kreise der wissenschaftlichen Organisationen des Benediktinerordens war Abt Molitor eine der führenden Persönlichkeiten; durch Papst Pius X. wurde er auf Grund seiner choralwissenschaftlichen Arbeiten in die päpstliche Choralkommission, der die Ausarbeitung der Editio Vaticana oblag, berufen und wirkte dort mit P. Wagner als maßgeblicher Vertreter der deutschen Choralforschung. Seine strenge historisch-philologische Arbeitsweise, verbunden mit lebendigem Verständnis für die musikalische Praxis, ließ seine Arbeit in der päpstlichen Choralkommission von besonderer Bedeutung werden.

Mit Abt Molitor hat die deutsche Musikwissenschaft einen in Kirche und Welt, in Deutschland und im Ausland geschätzten Vertreter der Forschung verloren. K. G. Fellerer

Professor Dr. Heinrich Bessler wurde als ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an die Universität Jena berufen.

Dr. Günter Haußwald hat sich an der Pädagogischen Fakultät der Technischen Hochschule Dresden für das Fach der Musikwissenschaft habilitiert.

Professor Dr. Wilibald Gurlitt, der von der Universität Freiburg i. Br. für drei Semester zur Vernehmung einer Gastprofessur in der Bundeshauptstadt der Schweiz beurlaubt war, hat ein erneutes Angebot der Universität Bern abgelehnt. Er wird seine Lehrtätigkeit an der Universi-

tät Freiburg i. Br., die er vor nunmehr dreißig Jahren begonnen hat, mit dem Sommersemester 1949 wieder aufnehmen.

Der IV. Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft wird vom 29. Juni bis 2. Juli in Basel stattfinden (Sekretariat: Basel, Münsterplatz 19).

#### **DIE GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG**

bittet alle Mitglieder, den Jahresbeitrag für 1949 (Einzelmitglieder DM 15.—, Behörden, Firmen, Institute DM 50.—, angeschlossene Verbände DM 100.—) auf das Postscheckkonto der Gesellschaft, PSA Hannover Nr. 28920 zu überweisen. Ostzonenmitglieder haben die Möglichkeit, Beiträge auf das Postscheckkonto der Firma Volckmar, Leipzig, PSA Leipzig Nr. 118, mit dem Vermerk „Bärenreiter-Verlag für GfM“ zu zahlen. Alle Mitglieder werden gebeten, noch einmal ihre Beitragszahlungen zu überprüfen. Es stehen vielfach noch aus:

1. Sonderbeitrag für 1948 in Höhe von DM 10.—; ausgenommen hiervon sind die nach dem 20. Juni 1948 neu eingetretenen Mitglieder, die den vollen Jahresbeitrag von DM 15.— für 1948 bezahlt haben. **1 : 10 (Einzelmitglieder DM 1.50, Behörden und Firmen DM 5.—, angeschlossene Verbände DM 10.—).**
  2. Rückständige Jahresbeiträge für 1947 und 1948 und zwar abgewer-
- Die Gesellschaft für Musikforschung ist zur Durchführung ihrer Aufgaben auf den pünktlichen Eingang der Jahresbeiträge dringend angewiesen und bittet alle ihre Mitglieder um umgehende Erledigung der rückständigen Beitragsschulden.**