

<b>Zeitschrift:</b>	Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft
<b>Herausgeber:</b>	Neue Schweizerische Musikgesellschaft
<b>Band:</b>	7 (1938)
<b>Artikel:</b>	Der St. Galler Organist Fridolin Sicher und seine Orgeltabulatur
<b>Autor:</b>	Nef, Walter Robert
<b>Kapitel:</b>	IV: Der Inhalt der Orgeltabulatur
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-835042">https://doi.org/10.5169/seals-835042</a>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 25.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Viertes Kapitel.

# Der Inhalt der Orgeltabulatur.

### 1. Vorbemerkung.

Man kann die uns erhaltenen Orgelkompositionen aus der Zeit bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts in vier Gruppen aufteilen:

1. Übertragungen mehrstimmiger Vokal- und Instrumentalwerke in Orgeltabulatur,
2. Orgelkompositionen über einen in der Regel dem gregorianischen Choral entnommenen *Cantus firmus*,
3. Stücke improvisatorischer Art, sog. «freie Sätze», die mit Namen wie «Praeambulum», «Prooemium», «Fantasia», «Carmen» und dgl. bezeichnet werden, und
4. Tänze.

1. sind sekundäre, von Werken mit einer ursprünglich andern Aufführungsbestimmung abgeleitete Orgelstücke, 2.—4. dagegen primäre, unmittelbar für das Instrument geschaffene Kompositionen. In der Sicherschen Tabulatur überwiegt von diesen vier Gruppen die erste bei weitem. Zur grossen Masse der Übertragungen gesellen sich einige Beispiele der zweiten Gruppe und ein paar freie Sätze; Tänze sind keine darin enthalten.

Von den mit einem Textanfang versehenen Stücken sind anähernd zwei Drittel geistlich, ein Drittel weltlich. Das Fehlen der Tänze und die Überzahl der geistlichen Sätze zeigen deutlich die Zweckbestimmung des Orgelbuches. Während der Konstanzer Unterrichtszeit begonnen, war es später vor allem im Hinblick auf die praktische Verwendung in der Kirche fortgesetzt worden. Im Unterschied etwa zu den Tabulaturen Hans Kotters, die für den Hausgebrauch des Humanisten Bonifacius Amerbach, also an erster Stelle für die Hausinstrumente (Clavizymbel, Clavichord und Hausorgel) angelegt waren, ist die st. gallische Handschrift vorherrschend eine kirchlich-liturgische und somit eine spezifische Orgeltabulatur.

Das schliesst natürlich nicht aus, dass ein grosser Teil des Inhalts auf den Hausinstrumenten wiedergegeben werden kann und wahrscheinlich auch wiedergegeben worden ist. Zum mindesten müssen wir es für die immerhin beträchtliche Zahl von weltlichen Sätzen vermuten, deren Aufnahme in die Tabulatur doch wohl nicht zur Darbietung in der Kirche erfolgt ist. Wir müssen es vermuten, auch wenn wir auf Grund der wiederholten Klagen und Verbote<sup>1</sup> das Einschmuggeln von weltlichem Gut in die gottesdienstliche Musik als eine geläufige Erscheinung in Rechnung stellen. Sie würde, wie mir scheint, nicht genügen, um das Vorhandensein der ungefähr sechzig weltlichen Sätze hinreichend zu erklären. Mit der Vermutung, die weltlichen Stücke seien hauptsächlich zur Darbietung ausserhalb der Kirche bestimmt gewesen, sind indes noch nicht alle Schwierigkeiten behoben. Es stellt sich als ein weiteres die Frage nach dem Instrument. Diese wird dadurch kompliziert, dass viele der in Betracht fallenden Sätze nur ungenügend oder überhaupt nicht mit zwei Händen dargestellt werden können (zumal bei der primitiven Fingertechnik von damals), sondern vielmehr zu einer sinnvollen und anständigen Wiedergabe auch der Mitwirkung der Füsse, d. h. des Pedals, bedürfen. Da die Mehrzahl der Hausinstrumente, sowohl die besaiteten wie auch die durch Wind gespiesenen, nicht mit einem Pedal ausgestattet waren, ist die Frage nicht ohne weiteres zu beantworten. Vielleicht dürfen wir in diesem Zusammenhang an das Pedalclavichord denken, wie es bei Virdung erwähnt wird<sup>2</sup> und wie es neuerdings von Jacques Handschin<sup>3</sup> auch für das 15. Jahrhundert bei Paulirinus von Prag (in dessen um 1460 entstandenem «Liber XX artium») und am Ende der Stuttgarter Handschrift der «Flores musice» des Hugo von Reutlingen (dort sogar mit einer Abbildung) nachgewiesen wird. Vielleicht hat dieses Instrument nicht nur zu Übungszwecken, sondern als eigentliches Musikinstrument eine grössere Rolle gespielt, als es aus den spärlichen Belegen hervorzugehen scheint.

Die Kompositionen der ersten Gruppe konnten wörtlich in die Tabulatur eingetragen oder mit Verzierungen ausgeschmückt, «koloriert» werden. Das zweite, für das damalige Orgelspiel

<sup>1</sup> Siehe für St. Gallen einen Passus in der Bestallungsurkunde mit Valentin Negelin, Anhang III, S. 146.

<sup>2</sup> «vnd werden das merer teyl darumb also gemacht / das man den selben angehenckte pedalia mag zü geben» (Virdung fo F r).

<sup>3</sup> «Das Pedalklavier», ZfMw XVII, Heft 9/10, S. 418 ff.

charakteristische Verfahren verlieh ihnen erst ein eigentlich orgelartiges Aussehen. Es fällt deshalb auf, dass in der Sicherschen Tabulatur die grosse Mehrzahl der Sätze im grossen und ganzen originalgetreu eingetragen ist. Möglicherweise fügte der Organist die Schnörkel und Läuflein, die sich ja oft auf starre Formeln beschränkten, beim Spiel improvisierend hinzu. Bei den Übertragungen ist bloss die Tendenz zu beobachten, dass lange Werte durch Tonwiederholung in kleinere zerlegt, Bindungen (besonders solche «über den Taktstrich hinaus») durch eingeschobene kurze Pausen unterbrochen werden. Ein Beispiel für viele: Stellen wie



im Original werden in der Tabulaturübertragung gewöhnlich zu:



Die Erscheinung ist verschieden interpretiert worden. Wilhelm Merian<sup>4</sup> führt sie zurück auf den rasch verklingenden Klang der Klavierinstrumente (Cembalo und Clavichord), als dessen Folge «ein Aussetzen der Stimme auf dem guten Taktteil den gleichen Dienst tut wie eine Synkope», und möchte in diesen Pausen geradezu ein Indiz für die spezifische Klavierbestimmung eines Stücks oder einer ganzen Tabulatur erblicken, eine Annahme übrigens, die durch die spezifische Orgeltabulatur Sichers fraglich werden muss. H. J. Moser<sup>5</sup> nimmt an, dass die Pausen, welche Vokal- und Instrumentalfassung fast stets scheiden, eingeschoben seien, «um der Auflösung (der Vorhalte) durch ‚freien Fingerfall‘ besondern Nachdruck zu verleihen». Als weitere Erklärungsmöglichkeit scheint sich mir auch diejenige einer Erleichterung der Spieltechnik anzubieten. Strenge Bindung beim Spiel eines polyphonen Satzes, auf der Orgel von besonderer Wichtigkeit, bringt — das weiss jeder Spieler aus den Werken Bachs — dem Ausführenden oft erhebliche Schwierigkeiten. Die Aufgabe wird vereinfacht, wenn von Zeit zu Zeit die Möglichkeit besteht, den Finger von der Taste zu lösen und für den nächsten Einsatz frei zu machen. Bei dem primitiven

<sup>4</sup> Wilhelm Merian, *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern*, S. 11.

<sup>5</sup> H. J. Moser, Hofhaimer, S. 111.

Fingersatz der Organisten der Reformationszeit waren solche «Fingerfallpausen» (wie Moser sie bezeichnet) wohl unumgänglich, um überhaupt polyphone Sätze, wie wir sie in den Tabulaturbüchern antreffen, auf dem Tasteninstrument spielbar zu machen.

Da der Inhalt des Orgelbuches in grossen Teilen kein spezifisch orgelmässiges Aussehen darbietet, die Stücke andererseits anscheinend nicht nach einem festen Plan eingetragen worden sind und in keinem innern Zusammenhang stehen, soll auf eine zusammenfassende Würdigung verzichtet werden. Eine solche könnte erst sinnvoll werden durch eingehende Vergleiche mit den übrigen erhaltenen Sammlungen, eine Aufgabe, die Umfang und Ziel dieser Arbeit weit übersteigen würde.

Ein Wort sei indes zur immer noch umstrittenen Akzidentienfrage beigefügt. Sind, was die Akzidentien anlangt, die Orgeltabulaturen als Kronzeugen auch für die Parallelen anzurufen oder nicht? Die Meinungen darüber gehen auseinander. Für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hat Elly Frerichs<sup>6</sup> Vergleiche an Lassoschen Motetten angestellt zwischen vokalen Fassungen und den intavolierten bei Elias Nicolaus Ammerbach (1575) und Bernhard Schmid d. Ae. (1577). Sie ist dabei zum Ergebnis gekommen, dass eine allgemeine Regel nicht gegeben werden kann, sondern jede einzelne Tabulatur zunächst auf die Art und die Exaktheit der Eintragungen geprüft werden muss und erst auf Grund dieser Prüfung ein Entscheid bloss jedesmal für den einzelnen Fall möglich ist. Wenn dies für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts gilt, eine Zeit, in der infolge des Hervortretens der Chromatik die Akzidentien im allgemeinen sorgfältiger als vorher gesetzt wurden, so dürfte es in vermehrtem Sinne für die früheren Zeiten Geltung besitzen, in denen die Aufzeichnung eine zufälligere war. Oftmals wird auch hier, wie in vielem andern, der persönliche Geschmack des Einzelnen den Ausschlag gegeben haben. Ausserdem muss man die Frage im Auge behalten, ob der Gebrauch der Alterationen für die Vokalmusik wie für die Tabu-

<sup>6</sup> ZfMw VII, S. 99 ff. Im allgemeinen zur Akzidentienfrage vgl. besonders die Beiträge von Rudolf Schwarz, Theodor Kroyer, Johannes Wolf, Eduard Bernoulli und Oscar Chilesotti im Bericht über den III. Kongress der internationalen Musikgesellschaft, Haydn-Zentenarfeier (Wien und Leipzig 1909). Während des Drucks erhalte ich einen neuen Beitrag zu diesem Thema in der Arbeit von Willi Apel, Accidentien und Tonalität in den Musikdenkmälern des 15. und 16. Jahrhunderts (Heitz, Strassburg 1937), die sich eingehend mit den Orgeltabulaturen beschäftigt und auch die Sichersche Tabulatur in den Kreis ihrer Betrachtung einbezieht.

laturen der gleiche gewesen ist, eine Frage, die man doch wohl nicht ohne weiteres wird vernachlässigen dürfen.

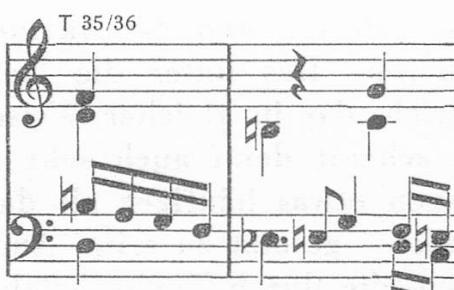
Es ist nicht unsere Absicht, das Problem weiter zu verfolgen, dies müsste einmal Gegenstand einer Spezialuntersuchung sein. Es seien blos einige Beobachtungen aus der Sicherschen Tabulatur angefügt, die vielleicht demjenigen nützlich sein können, der sich mit diesem Fragenkomplex beschäftigt. Die Oberstimme und die Unterstimmen sind gesondert zu betrachten. Die erste ist mit Mensuralnotation auf Linien aufgezeichnet und unterscheidet sich hinsichtlich der Akzidentien nicht von den übrigen Denkmälern dieser Notenschrift. Der Organist war durch die Art der Notierungsweise selbst nicht gezwungen, die Akzidentien genauer aufzuzeichnen als er sie in der Vorlage vorfand. Er konnte sich auf seine Musikalität verlassen und die Akzidentien beim Spiel nach Bedarf improvisieren. Das unter die Note gesetzte Kreuz mit schrägem Querstrich, das in gleicher Weise Erhöhung und Erniedrigung anzeigt, scheint denn auch sehr zufällig — wenn auch vielleicht im ganzen etwas häufiger als das entsprechende Kreuz in der Vokalmusik — gesetzt zu sein. Anders verhält es sich mit den Unterstimmen, die durch Tonbuchstaben wiedergegeben sind. Hier, so sollte man meinen, war der Intavolator zu einer klaren und eindeutigen Stellungnahme gezwungen: er musste sich z. B. für h oder b, c oder cis entscheiden. Allein, er scheint seiner Pflicht nicht immer gewissenhaft nachgekommen zu sein. Das wird besonders sichtbar in Fällen, in denen der Tabulatursatz gegenüber der Originalvorlage eine Transposition darstellt. Als Beispiel mag Nr. 86 «*Troplus secret*» von Pierre de la Rue angeführt werden, das in der Vorlage in d, bei Sicher transponiert in g (mit b) steht. Das b nun, das ja gar kein eigentliches Accidens, sondern ein leitereigener Ton ist, wird scheinbar nach Belieben manchmal als solches, manchmal als h eingetragen. Das braucht uns nicht besonders zu überraschen, da die ganze Niederschrift des Orgelbuches den Eindruck der Raschheit und Flüchtigkeit erweckt. In diesem oder einem ähnlichen Fall wird die Tabulatur als Kronzeuge für das Original ausscheiden und der moderne Herausgeber berechtigt sein, eine Korrektur vorzunehmen. In andern Fällen jedoch, und wenn keine Transposition vorliegt, ist die Lage nicht so einfach. Beispiele liefern zwei Sätze von Heinrich Isaac: «*In gottes namen I*» (Nr. 83) und «*Min muterlin*» (Nr. 113). In beiden Fällen sind die Unterschiede zwischen Vorlage und Tabulatur so eigenartig, dass man weder dem Tabulatursatz Flüchtigkeit vorwerfen noch

ihn als massgeblich für die vokale Fassung ansprechen möchte. «In gottes namen I» erhält in der Tabulatur durch Vorherrschen von f und b eine dunklere, in der vokalen Version durch h und häufiges fis eine lichtere Färbung<sup>7</sup>. «Min Muterlin» umgekehrt ist nach Ott 1544 in der Gesamtausgabe durchgehend mit b, in der Tabulatur dagegen durchgehend mit h aufgezeichnet. Welche von beiden sind nun die autentischen, welche die verdorbenen Versionen? Kopfzerbrechen hinsichtlich der richtigen Setzung der Akzidentien verursachen ferner Stellen wie die folgenden:

Nr. 71. Pipelare,  
Hic est vere martir



Nr. 75. Busnois,  
On est bien maldi



Nr. 78. Compère,  
Ung franc archier

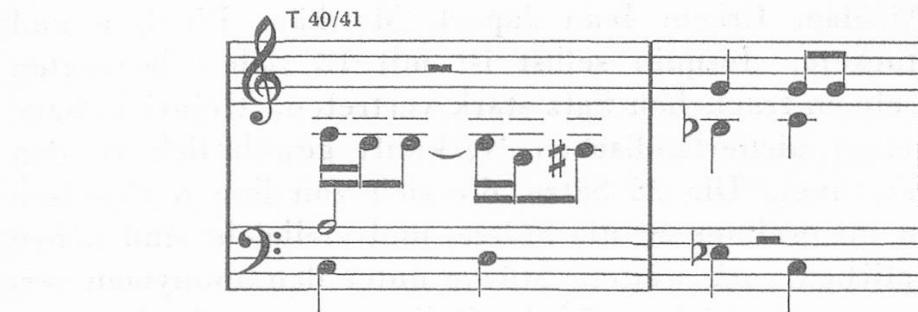


Sie sind, wenn man jede Stimme für sich betrachtet, durchgehend verständlich und sinnvoll, im Zusammenklang aber überraschend und, man möchte sagen, unwahrscheinlich kühn. Sind sie von unserm Organisten wirklich in dieser Weise gespielt worden? Man setzt ein Fragezeichen dazu, kann jedoch die Tatsachen nicht ohne weiteres aus der Welt schaffen. Auffallend, aber immerhin bedeutend plausibler, ist im gleichen Stück von Pipelare



die übermässige Quinte b—fis' oder in «Equi ledira» von Isaac (Nr. 111)

<sup>7</sup> Eine Probe siehe im Katalog Nr. 83, S. 99.



der verminderte Quartschritt fis—b, der auf dem Instrument mühe-los zu spielen ist, während er dem Sänger Schwierigkeiten bereitet. Die Vokalvorlagen haben denn auch an dieser Stelle übereinstim-mend f—b. Alle diese Beispiele zeigen, dass die Akzidentienfrage noch manche Rätsel aufgibt, die einer weitern Klärung bedürfen.

Das Sichersche Orgelbuch enthält insgesamt 176 Tonsätze und ist damit die umfangreichste der mir bekannten ältern Tabula-turen auf deutschem Sprachgebiet. Die anonymen Kompositionen sind in der Überzahl: 110 anonymen Stücken stehen bloss 66 gegen-über, die mit dem Namen des Komponisten bezeichnet sind. Durch ausgedehnte Vergleiche ist es gelungen, bisher zu 28 anonymen Sätzen die Namen der Autoren zu ergänzen. Sie sind in den nach-folgenden Verzeichnissen durch Einklammerung kenntlich gemacht. Der Codex 530 der Stiftsbibliothek St. Gallen war nicht das einzige Orgelbuch, das Sicher zur Verfügung stand. Es kann somit auch nicht als allein massgebend für sein Repertoire betrachtet werden. Dreimal (auf fo 48 v, 57 v und 66 r) ist von einem andern Buche («aliud libellum» oder «alius liber») die Rede, in dem sich weitere Kompositionen finden sollten. Leider muss es als verloren ange-sehen werden.

Die Komponisten setzen sich zusammen aus Vertretern der jüngern franco-niederländischen Schule und gleichzeitigen Musikern des deutschen Sprachgebietes mit Einschluss der deutschen Schweiz. Die grössten Meister der Epoche, ein Jakob Obrecht, Josquin des Prés, Heinrich Isaac, Ludwig Senfl, Paul Hofhaimer, sind unter ihnen. Beides, die Reichhaltigkeit und der Wert (zum mindesten eines grossen Teils) des Inhaltes, sichern der Tabulatur über die lokale Bedeutung hinaus ein allgemeines Interesse. Unter den Niederländern im weitesten Sinn gehören Andreas Busnois, Antoine Brumel und Jakob Obrecht zu den ältesten Meistern. Auf sie folgt die Generation, als deren Fürst Josquin des Prés angesehen wird, mit Loyset Compère, Pierre de la Rue, Jean Mouton, Gaspar van Werbecke und einigen von der Forschung weniger berücksich-

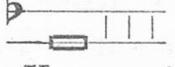
tigten wie Nicolaus Craen, Jean Japart, Matthäus Pipelare und Jo(annes) Stockem. Josquin selbst ist mit 12 sicher bezeugten Stücken und einem fraglichen Satz stark vertreten. Heinrich Isaac wird trotz seiner niederländischen Herkunft gewöhnlich zu den Deutschen gerechnet. Die 22 Sätze, die sich von ihm nachweisen lassen, stellen ihn weitaus an die Spitze, und vielleicht sind neben den zwei fraglichen noch weitere Stücke unter den anonymen verborgen. Das mag ein Zeichen für die Beliebtheit und Verbreitung der Werke zu seinen Lebzeiten sein. Vielleicht aber ist die grosse Zahl auch auf die nahen Beziehungen Sichers zu Konstanz zurückzuführen, wo sich Isaac ja am Anfang des Jahrhunderts aufgehalten hatte. Dass Sicher selbst mit dem Hofkomponisten Maximilians in Berührung gekommen wäre, ist nicht überliefert, wohl aber dürfen wir in Konstanz ein lebendiges Nachwirken seiner Persönlichkeit annehmen. Isaacs grosser Schüler und Nachfolger, der Schweizer Ludwig Senfl, der mit Sicher ungefähr im gleichen Alter steht, gehört bereits zur Generation, deren Schaffen erst nach dem Abschluss des Orgelbuches in grösserem Umfang bekannt geworden war. So braucht es uns nicht zu verwundern, dass wir nur einen einzigen Satz von ihm in der Tabulatur antreffen. Gleichaltrig mit Isaac dürfte Alexander Agricola («Ackermann») sein, dessen Gestalt und Werk noch recht im Dunkel stehen. Andreas Silvanus ist bekannt als Führer des Dialogs in Sebastian Virdungs «Musica getutscht» (1511) und vielleicht identisch mit dem päpstlichen Kapellsänger Andreas de Silva. Zu den kleinern deutschen Meistern gehört ferner der Stuttgarter Hofmusiker Johann Fuchswild von Ellwangen<sup>8</sup>. Endlich ist, wie nicht anders zu erwarten, der kaiserliche Hoforganist, Paul Hofhaimer, zusammen mit dreien seiner Schüler, Hans Buchner (Sichers Lehrer), Hans Kotter und Wolfgang Gräfinger, vertreten, denen sich als Enkelschüler Sicher selbst anschliesst. Der «Magister Bernhart in Salem» wird, vielleicht ebenfalls ein Schüler Buchners, im Kloster Salem, unweit von Konstanz, als Organist gedient haben<sup>9</sup>.

Einige Namen bieten der Identifizierung Schwierigkeiten dar. Da ist zunächst der mysteriöse «Magister Johannes Schrem» zu be-

<sup>8</sup> Vgl. H. J. Moser, Hofhaimer, S. 77.

<sup>9</sup> Das Totenbuch von Salem, in dem eine Reihe von Musikernamen, auch welche aus dem 15./16. Jahrhundert, verzeichnet sind, kennt keinen Musiker mit dem Vornamen Bernhart. Vgl. Franz Ludwig Baumann, Das Totenbuch von Salem (Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, neue Folge, Bd. XIV, S. 351 und 511).

trachten, von dem in unserer Tabulatur ein «*Salve Regina*» (Nr. 3) und ein «*Sancta Maria*» (Nr. 12) und ausserdem ein vierstimmiges Lied «*Ich seufftz vnd klag*» in der Hs. Basel, Univ. Bibl. F X 1—4 Nr. 43 (Tenorheft fo 60 r) überliefert sind. Irgend eine weitere Nachricht über ihn ist nicht bekannt. Die drei Kompositionen zeigen alle einen auffallend guten und wohlklingenden Satz, sie müssen von einem Komponisten von Rang geschaffen sein. Entweder ist Schrem selbst dieser unbekannte Grosse, der ausser diesen drei Werken keine Spuren für die Nachwelt hinterlassen hätte, oder es verbirgt sich als zweite Möglichkeit hinter diesem Namen ein anderer, uns bekannter Meister. Aber welcher? Eine scharfe Analyse der Zusätze, mit denen der Name in der Tabulatur versehen ist, weist uns vielleicht den Weg. Zuerst fällt auf, dass Schrem als «*Magister*» bezeichnet wird, ein Titel, mit dem Sicher anscheinend nur die ihm bekannten Organisten unter den Komponisten ausstattet wie Buchner, Hofhaimer, Vogelmaier. Wahrscheinlich haben wir es also auch bei Schrem mit einem Organisten zu tun. Die Überschrift zum «*Salve Regina*» lautet «*Sequitur nunc*

Salve Regina Magistri Johannis Schrem  Buchner»<sup>10</sup>.

Was bedeutet das? Entweder der eine ist der Komponist, der andere der Intavolator des Stückes (was Moser annimmt, mit Schrem bzw. Rem als Komponisten und Buchner als Intavolator) oder — beide sind miteinander identisch, sind einundderselbe. In diesem Falle wäre Buchner der Komponist und Schrem ein uns nicht mehr verständlicher Beinahme<sup>11</sup>. Diese zweite Interpretation, die vielleicht zunächst gewagt, mir aber nicht von vorneherein unmöglich

<sup>10</sup> Zwischen den Namen Schrem und Buchner befindet sich ein Notenrätsel: eine Brevis re und drei Brevispausen, die als m gedeutet werden können, also «rem». Es hat H. J. Moser (Hofhaimer S. 32 und S. 189) zur Vermutung geführt, dass mit Schrem der Augsburger Hans Rem gemeint sein könnte, eine Hypothese, die mir jedoch sehr unwahrscheinlich erscheint.

<sup>11</sup> Dass derartige Beinamen damals an der Tagesordnung waren, braucht nicht bewiesen zu werden. Sicher selbst, der auch unter dem Namen «*Besserer*» vorkommt, ist ein Beispiel dafür. Ein anderes, geradezu unwahrscheinliches, liefert der Dekan des Klosters St. Gallen, Otmar Gluss. Er hieß mit seinem bürgerlichen Namen Johannes Schumacher. Sein Vater wurde wegen seines aufbrausenden Temperamentes Wild genannt, welche Bezeichnung auch auf den Sohn überging. Den Namen Gluss erhielt er später von einer Verwandten mütterlicherseits, die sich seiner in der Jugend angenommen hatte, der Konkubine des St. Galler Bürgers Andreas Gluss (des «*Glußen dirn*»). Den neuen Vornamen wählte er beim Eintritt ins Kloster. Diese beiden letzten sind ihm dann geblieben (Joseph Müller, *Die Tagebücher Rudolf Sailer*, S. 513).

erscheint, erhält eine gewisse Stützung durch Schrems zweiten Orgelsatz in der Tabulatur, sein «*Sancta Maria*». Dieser findet sich auch in der Tabulatur des Leonhard Kleber auf fo 129 v, dort mit den Initialen H(ans) B(uchner). Es liegt kein Grund vor, Buchner in diesem Falle nur als Intavolator anzunehmen (wie Moser es tut); warum soll er nicht der Komponist sein? Dann aber sind der Komponist bei Kleber und bei Sicher, also Buchner und Schrem, miteinander identisch und somit wäre Buchner auch dieses «*Sancta Maria*» zuzuerkennen. Ich glaube, diese Überlegungen zeigen, dass die Möglichkeit zur Identifizierung der beiden Namen Buchner und Schrem vorhanden ist. Die Hypothese wäre geeignet, eine Erklärung zu geben, weshalb von dem «*Magister Johannes Schrem*», der nach den drei von ihm erhaltenen Sätzen ein tüchtiger Komponist gewesen sein muss, nicht die geringste Spur sich erhalten hätte. Vielleicht wird einmal ein glücklicher Zufall das Rätsel lösen, sei es im Sinne dieser Vermutung, sei es in anderer Weise.

Ein weiterer bisher nicht bekannter Komponist verbirgt sich hinter «H. B. v. Rischach C. H.»<sup>12</sup>. Die Familie von Rischach oder von Reischach war in Baden ein weitverzweigtes Geschlecht. Unter ihren Mitgliedern, die Kindler von Knobloch in seinem oberbadischen Geschlechterbuch<sup>13</sup> zusammengestellt hat, kommt als Komponist bei Sicher am ehesten ein Vertreter der Linie zu Hohenstoffeln in Betracht: Burkhard von Rischach, Sohn des Bilgri von R. (gest. 1533) und der Afra von Helmstorff (tot 1529). Er war an der Universität Freiburg immatrikuliert am 13. November 1504, *Chorherr in Bischofszell* 15 . . (?), leistete den üblichen Verzicht am 20. September 1513 und starb als Dekan des Stifts Murbach am 27. November 1523. Die Initialen bei Sicher wären dann mit H(err) B(urkhard) v(on) Rischach zu lesen, wobei immer noch das C. H. am Schluss nicht aufgeklärt ist. Fraglich bleiben schliesslich Andreas N (Nr. 40 und 52) oder gar Johannes (Nr. 70), ein unter den damaligen Musikern sehr häufiger Vorname, zweideutig die beiden Überschriften «*Cardinal*» (Nr. 31) und «*Jacket*» (Nr. 161): sie können sich sowohl auf den Autor als auch auf den Text der betreffenden Stücke beziehen.

Eine nicht leichte Aufgabe war das systematische Aufsuchen der Originale. Der Stand der Erforschung des Zeitraumes von 1480 bis

<sup>12</sup> Vgl. Nr. 84.

<sup>13</sup> Band III, Heidelberg 1919.

1530, der dafür an erster Stelle in Betracht fällt, gestattet wohl, ein Gesamtbild der Epoche zu erhalten. Im einzelnen bestehen jedoch noch zu viele Lücken, um eine solche Konkordanzenzusammenstellung mit Aussicht auf eine annähernde Vollständigkeit führen zu können. Erschwerende Momente liegen aber auch in der Tabulatur selbst begründet. Einerseits durch die weitgehende Anonymität der Kompositionen, andererseits durch die Ungenauigkeit und Flüchtigkeit der Niederschrift, die manche Stellen für den modernen Interpreten dunkel erscheinen lässt. Nicht immer gelang es, eine befriedigende Abklärung zu gewinnen. So sind denn auch die Resultate der Untersuchungen, die im nachfolgenden Katalog zusammengestellt sind, vielfach negativ ausgefallen.

## 2. Katalog der Sicherschen Orgeltabulatur.

Die Reihenfolge ist diejenige des Originals, die Numerierung ist beigefügt worden.

### Abkürzungen:

A	=	Alt	(k)	=	koloriert
B	=	Bass	r	=	recto
Cf	=	Cantus firmus	v	=	verso
D	=	Diskant	T	=	Takt
fo	=	folio			

### 1. Anonym. Ach Juppiter.

fo V v/VI r, vierstimmig, 85 Takte, Schluss F—f—c'—f'.

Der Textanfang befindet sich nur im Register, der Satz selbst ist unbezeichnet. Text (nach Christian Egenolf, Reutterliedlin, Frankfurt a. M. 1535, Nr. XXXIII):

Ach Jupiter hetstu gewalt / so manigfalt / als etwa was erhöcht dein  
preiß.  
Mein klag die für ich tausenntfalt / in der gestalt / vor deinem thron  
kleglicher weiß.  
Mein bitt / würt nit / von dir gewendt / behend / er man ich dich der  
gir /  
da dich / schwerlich / der liebe krafft / behafft durch fraw Diane zir /  
Hör merck mein klag / die ich dir sag / Send hülff vnd trost ee ich  
verzag.

(Erste von drei Strophen. — Bei Arnt von Aich, zum Satz von Adam von Fulda, hat der Text zwölf Strophen. Neuauflage S. 74 ff.)

Eine Originalvorlage kann ich nicht nachweisen.

Zwischen Takt 50 und 51 ist in der Tabulatur die um eine Minima verschobene Diskantstimme der Takte 51—55 aufgezeichnet. Der Schreiber bemerkte dann offenbar seinen Fehler und korrigierte.

H. J. Moser gibt<sup>1</sup> einen Bericht über das Lied. Er unterscheidet drei Satztypen: 1. Adam von Fulda (Cf Tenor), 2. Ludwig Senfl (Cf Bass), 3. Leonhard Kleber (Cf Diskant). Unser Satz, der Moser nicht bekannt ist, stimmt mit keinem dieser drei Typen überein, zeigt aber eine gewisse Verwandtschaft mit Senfl, der u. a. bei Johann Ott 1544 leicht zugänglich ist. Beide Stücke sind vierstimmig, stehen in der gleichen Tonart (f-jonisch) und haben den Cf, der nur unwesentliche Abweichungen aufweist, im Bass. Auch ist die Schlusskadenz (Ott-Senfl T 69 = Sicher T 83) mit Ausnahme einer Note (dritte Stimme Ott-Senfl erste

<sup>1</sup> Jahrbuch der staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik I, Berlin 1929 (Leben und Lieder des Adam von Fulda, S. 11).

Note d', Sicher b) identisch. Die drei Oberstimmen sind aber in beiden Sätzen recht verschieden geführt. Senfl mit vielen Semiminimae in Folgen ist flüssiger, Sicher durch häufige punktierte Noten stockender. Die Abschnitte des Cf sind bei Sicher durch Pausen auseinander gerissen, wodurch der Satz gegenüber Ott-Senfl um 15 Takte länger wird. Auch die Form ist nicht ganz übereinstimmend: Senfl aa, bb', c; Sicher aa', bb', c. Der Sichersche Satz weist manche Härten auf, die allerdings zum Teil auf Kosten einer unsorgfältigen Aufzeichnung gesetzt werden können. Der Befund lässt eine genaue Entscheidung nicht zu. Die Unterschiede sind zu gross, als dass der (nicht ausgezierte) Tabulatursatz als eine Intavolierung von Senfl (im Sinne einer Zurechtmachung für das Instrument) gelten könnte. Indes ist es möglich, dass der Verfasser des Stückes bei Sicher von der Senflschen Fassung des Liedes Kenntnis hatte.

## 2. Anonym. *So wend wir auff den berg (k).*

fo VI v/VII r, vierstimmig, 60 Takte, Schluss G—g—d'—h' (b'?).

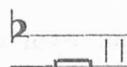
Einen Text oder eine Originalvorlage kann ich nicht nachweisen.

Mit recht schematischer Kolorierung sind die drei Oberstimmen versehen. Der g-dorische Cf des durchimitierenden Satzes liegt im Bass. Er wird im zweiten Teil (Takt 32 ff. — die beiden Oberstimmen beginnen Takt 28 schon mit einer Vorimitation) nochmals in auf die Hälfte verkürzten Werten durchgeführt.

## 3. Johannes Schrem. *Salve Regina (k).*

Salve Regina	fo 1 r,	vierstimmig, 40 Takte, Schluss d—f—a—a'
Ad te clamamus	fo 1 v,	dreistimmig, 28 » d—d—d'
Eia ergo	fo 2 v/3 r,	vierstimmig, 71 » d—d—a—d'
O clemens	fo 3 r,	vierstimmig, 17 » A—a—e'—a'
O dulcis Maria	fo 3 v,	vierstimmig, 35 » d—f—a—a.

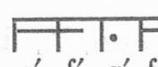
Die genaue Überschrift lautet «Sequitur nunc Salve Regina Magistri Johannis

Schrem  Buchner»<sup>2</sup>.

Text (siehe Antiphonale).

Das Stück ist eine originale Orgelkomposition über einen gregorianischen Cf.

Übertragung bei H. J. Moser, Frühmeister, Nr. 9, S. 28. Dort zwei Takte des Originals zu einem Grosstakt zusammengezogen.

Irrtümliche Lesungen bei Moser: Salve T 8 Alt letzte Note c', T 17 und 23 Bass zweite Note G, T 37 Bass im Original deutlich G A. Ad te clamamus T 7 Bass dritte Note G, T 25 Tenor zweite Note punktiert, dritte Note Semiminima, T 27 anstelle der Pause am Anfang a, Bass zweite Note G. Eia ergo T 25 und 62 Bass zweite Note G. O dulcis T 5 Alt  etc.

Zum «O dulcis» ist ein zweiter Anfang von 9 Takten vorhanden, der im Diskant (T 2) bis ins g'' hinaufsteigt.

Vergleiche Nr. 24.

<sup>2</sup> Vgl. zu Schrem und Buchner S. 62 ff.

4. (Heinrich Isaac). *Tristitia vestra (k).*

fo 5 r, dreistimmig, 37 Takte, Schluss c—c—c'.

Der Textanfang befindet sich nur im Register, der Satz selbst ist unbezeichnet. Text (nach J. H. Moser, Hofhaimer, S. 140, «Vesperale vaticanum, feria II Hebdomade post Pascha»):

Tristitia vestra vertetur in gaudium.

(Antiphone der Osterzeit, heute noch mit derselben Melodie.)

Originalvorlagen:

Johannes Heer (St. Gallen 462), fo 36 v (anonym).

Formschneider, Trium vocum carmina (1538), Nr. 23.

Petrejus, Trium vocum cantiones centum (Nürnberg 1541), Nr. 24 (H. Isaac).

Montanus und Neuber, Variarum linguarum tricinia (Nürnberg 1560), Nr. 7.

Sicher bringt einen zweiten Schluss von vier Takten, der anstelle von T 36/37 gespielt werden kann. Das Stück hat dann 39 Takte.

Die Kolorierung unseres Satzes kann von Sicher selbst oder einem andern Organisten (zum Beispiel seinem Lehrer Buchner) ausgeführt worden sein. Eine weitere Orgelbearbeitung derselben Vorlage, dort mit dem Namen des Komponisten, steht bei Kotter (Basel F IX 22, Nr. 1)<sup>3</sup>. Kotter, Heer und Petrejus sind eine Quinte höher in G. Die häufige Auflösung des b in h, selbst an Stellen, wo man es nicht erwarten würde (T 20!), nähert den Sicherschen Satz unserm C-dur und ist vielleicht ein Hinweis, in der Vorlage das f ebenso oft zu erhöhen, desgleichen in T 30 das c' des Tenors in cis'. Das Prinzip der Bearbeitung ist bei Kotter und Sicher das gleiche: Cf im Bass (mit Ausnahme unwesentlicher Tonzerteilungen bei Sicher in beiden Fassungen übereinstimmend) und zwei verzierte Oberstimmen, die aber nichts miteinander zu tun haben. Einen dreistimmigen Satz mit demselben Cf im Diskant von Paul Hofhaimer aus Rhaus Tricinien (Wittenberg 1542) gibt H. J. Moser (Paul Hofhaimer Werke, Nr. 4, S. 22).

Übertragung bei H. J. Moser, Frühmeister, Nr. 11, S. 40, dort anonym und mit der irrtümlichen Überschrift «In tristitia vestra». Wiederum sind zwei Takte des Originals zu einem Grosstakt zusammengezogen.

Irrtümliche Lesung bei Moser: T 36 Bass G.

5. (Heinrich Isaac). *Der Hund.*

I. Teil fo 5 v/6 r, dreistimmig, 118 Takte, Schluss c—c—c'

II. Teil fo 6 v/7 r, dreistimmig, 115 Takte, Schluss c—c—c'.

Der Textanfang befindet sich nur im Register, der Satz selbst ist unbezeichnet.

Originalvorlagen:

Johannes Heer (St. Gallen 462), fo 49 v/50 r (in f).

Formschneider, Trium vocum carmina (1538), Nr. 2 (nach DTOe 37, 2, Rev. Ber. S. 106).

Johannes Wolf teilt in der Isaacgesamtausgabe (DTOe XVI, 1, Nr. 8, S. 225) den Satz als Fragment (1. und 3. Stimme) mit. Inzwischen ist er von H. J. Moser

<sup>3</sup> Vgl. Merian Diss. S. 1.

nach Heer ergänzt worden (H. J. Moser und Fritz Piersig, *Carmina, ausgewählte Instrumentalsätze des XVI. Jahrhunderts*, 1929, Nagels Musikarchiv 53). Eine weitere Übertragung findet sich in DTOe 37, 2, S. 75. Die Sichersche Fassung, die von kleinen Ausnahmen abgesehen (hauptsächlich Fingerfallpausen) mit Heer übereinstimmt, war bisher unbekannt. Heer und Sicher bringen das Stück anonym.

Ein kurzer Liedsatz, betitelt «Der hundt», befindet sich u. a. bei Georg Forster 1539 (Nr. 44) und in den Reutterliedlin des Christian Egenolf 1535 (Nr. XXI), übertragen bei H. J. Moser, *Hofhaimer Werke* S. 166 (unter den fraglichen Hofhaimer-Kompositionen). Er hat folgenden Text (nach Egenolf):

Der hundt mir vor dem liecht umb gaht,  
fru unnd auch spaat  
hab ich kein ruw,  
wie ich jm thu,  
das richtet als der klaffer zu.

Da der Cf in beiden Sätzen am Anfang übereinstimmt (aufsteigendes Dreiklangsmotiv) und auch später gewisse Anklänge aufweist, darf vermutet werden, dass das weitausgesponnene Stück von Isaac auf dieses Lied zurückgeht.

#### 6. Anonym. *Ave Sanctissima* (k).

fo 7 v, dreistimmig, 40 Takte, Schluss c—c—c'.

Die Überschrift befindet sich nur im Register, der Satz selbst ist unbezeichnet. Eine Originalvorlage kann ich nicht nachweisen.

Der unverzierte Cf liegt im Bass, darüber sind zwei bewegte Oberstimmen.

Vergleiche Nr. 173. Es ist fraglich, ob der dort gegebene Text auch zu diesem bedeutend kürzern Satze gehört. Vielleicht ist Nr. 6 nur ein Bruchstück eines grösseren Ganzen.

#### 7. Anonym. *Ohne Textanfang* (k).

fo 8 r, dreistimmig, 40 Takte, Schluss c—c'—c''.

Der durch seinen grossen Umfang auffallende Cf (g—f'') liegt im Diskant. Er verläuft in ruhigen Noten und ist nur an den Kadenzen ausgeziert. Die ganze Kolorierung ist spärlich und beschränkt sich auf ein paar schematische Wendungen. Der Satz zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit dem vorangehenden, besonders deutlich im letzten Abschnitt des Cf, und könnte vielleicht einen zweiten Teil zum «Ave Sanctissima» (Nr. 6) darstellen.

#### 8. Anonym. *Ohne Textanfang* (k).

fo 8 v, vierstimmig, 47 Takte, Schluss c—e—g—c'.

Bloss die Oberstimme besitzt ein paar schematische Verzierungen. Die beiden Oberstimmen sind lebhafter, die beiden Unterstimmen ruhiger geführt. Als Cf ist am ehesten die dritte Stimme, der Tenor, anzusprechen, aber auch sie ergibt keine gerundete Melodie. Der Satz ist nicht sehr sorgfältig gearbeitet, er hat z. B. Quinten zwischen Alt und Bass in T 43/44.

9. Anonym. Ohne Textanfang (k).

fo 9 r, dreistimmig, 54 Takte, Schluss c—c'—c''.

Die Oberstimme allein ist mit wenigen schematischen Verzierungen versehen. Die Struktur des Satzes — kein ausgesprochener Cf, Motivwiederholungen, Sequenzbildungen im zweiten Teil, besonders T 33 ff. — macht es wahrscheinlich, dass wir einen ursprünglichen Instrumentalsatz vor uns haben.

10. Anonym. Dies est leticie (k).

fo 9 v, vierstimmig, 43 Takte, Schluss c—c—g—c'.

Text:

Dies est laetitiae  
in ortu regali  
nam processit hodie  
ventre virginali  
puer admirabilis  
totus delectabilis  
in humanitate,  
quae inaestimabilis  
est et ineffabilis  
in divinitate.

(Erste von vier Strophen.)

Das alte Weihnachtslied geht in seiner lateinischen und deutschen Fassung («Der Tag, der ist so freudenreich») nach Text und Melodie in vorreformatorische Zeit zurück. In unserm Satz liegt der Cf ohne jegliche Ausschmückung, selbst ohne die Umspielungen auf lae- ti - ti - ae und den Parallelstellen, im Tenor. Wenige schematische Verzierungen weisen nur die Oberstimmen auf. Vgl. über das Lied Bäumker I, 43 (S. 286) und Zahn IV, 7869/70 (S. 589), auch Liliencron, Nr. 24 (S. 78) und Erk-Böhme III, 635.

11. Anonym. Exaudi (k).

fo 10 r/10 v, dreistimmig, 47 Takte, Schluss A—a—e'.

Text (aus «Responsoria et Antiphonae, quae dominicis diebus per annum in nonnullis festiuitatibus ad Processionem in Ecclesiis collegiatis cantari debent»<sup>4</sup>, S. 76):

Exaudi, exaudi, exaudi Domine preces nostras. Sancta Maria ora pro nobis.  
Alleluia.

(Alia Antiphona in qua duo pueri praecinentes canunt. — Aus einer Reihe von Antiphonen unter dem Obertitel «Antiphonae, quae in Maiori et Minori Litanie hactenus cantari consueuerunt».)

Der ziemlich unveränderte Cf, der mit der gregorianischen Vorlage im ganzen übereinstimmt, liegt im Bass. Über ihm sind zwei lebhafte, mit wenigen Verzierungen durchsetzte Gegenstimmen, die durch Motivwiederholungen und Sequenzierungen gekennzeichnet werden. Streckenweise, so in T 34/35 und am

<sup>4</sup> Druck, auf S. 15 unten mit der handschriftlichen Notiz «Richartus Brunckh (ev. Branckh) Choralis anno 1630», im Besitze von Fräulein Ina Lohr, Basel, die mich in freundlicher Weise Einblick nehmen liess.

Ende, mutet das Stück, das vielleicht eine originale Orgelkomposition darstellt, recht altertümlich an. Ursprünglich war das «Exaudi» eine Litanei. Sie ist z. B. in Ms. Paris Bibl. Nat. latin 12584, fo 380 v, aufgezeichnet, dort in Neumen ohne Linien, so dass leider über die Verwandtschaft der Melodie mit dem Cf unseres Satzes nichts Bestimmtes ausgesagt werden kann<sup>5</sup>.

12. *Johannes Schrem. Sancta Maria (k).*

fo 10 v—11 v, dreistimmig, 107 Takte, Schluss F—f—f'.

Text (aus Baumann nach Berlin ms. mus. 40021, fo 240 v):

Sancta Maria won unß bey  
und laß unß nicht verderben  
mach unß von allen synden frey  
und wen wyr sollen sterben  
vor dem teufel unß bewar  
hilff rayne magd Maria.  
hilf uns zu der liben engel schar.  
Szo singen wir alleluia  
alleluia singen wyr  
den waren Gott den loben wyr  
auff das her unß zu lone  
dy hymmelische Krone  
Kyrieleis, Kyrieleis, gelobet seystu maria.

Baumann widmet dem Liede eine eingehende Besprechung (Nr. 70, S. 141). Der Text ist nach den meisten Hymnologen wahrscheinlich eine deutsche Bearbeitung der römischen Allerheiligenlitanei und bestimmt vorreformatorisch. Luther hat ihn dann nochmals umgedichtet zu «Gott der Vater wohn' uns bei»<sup>6</sup>. Baumann unterscheidet drei Melodietypen: 1. Luther, 2. Kleber (fo 72 v und 129 v) u. a., 3. Gesangbuch der böhmischen Brüder. Sicher gehört mit den beiden Kleberschen Orgelstücken dem zweiten Typus an. Der unkolorierte Cf liegt im Bass. Die beiden ausgezirten Oberstimmen nehmen häufig Motive der Liedmelodie nachahmend auf, gelegentlich in thematischer Vorausnahme, so zu Beginn (wo besser von Initialimitation in der Oktave als von einem Canon gesprochen wird, der streng genommen nicht vorliegt) und T 32 ff. «Sancta Maria» ist eines der reizvollsten wirklichen Orgelstücke in der Tabulatur.

Übertragung bei H. J. Moser, Frühmeister, Nr. 10, S. 37, mit der Überschrift «*Sancta Maria (bitt' für uns)*» = «*Dies sind die heil'gen zehn Gebot'*» (Luther) und dem Vermerk «aus Leonh. Klebers Tabulaturbuch». Die ersten Anfangsworte meinen einen ähnlichen Text (Wackernagel II, Nr. 686, S. 518), die zweiten sind eine Verwechslung. «*Dies sind die heil'gen zehn Gebot'*» geht zurück auf das alte Wallfahrtslied «*In Gottes Namen fahren wir*» (vgl. Nr. 83 und 132), die Umdichtung unseres Liedes ist, wie Moser selbst an einer andern Stelle (Hofhaimer, S. 189, Anm. 51) richtig sagt, die oben angeführte. Der Vermerk ist ebenfalls ein Irrtum. Der mitgeteilte Satz ist der Sichersche. Kleber enthält zwei Orgelbearbeitungen des Liedes: fo 72 v mit den Initialen L(eonhard)

<sup>5</sup> Den freundlichen Hinweis verdanke ich Herrn Prof. Jacques Handschin (Basel).

<sup>6</sup> Vgl. zur lutherischen Melodie Rudolf Gerber in Festschrift für Max Schneider (Halle 1935), S. 37 f.

K(leber) G(öppingen) ist wohl ein Originalsatz Klebers, fo 129 v H(ans) B(uchner) stellt eine Variante zu Sicher dar (vgl. darüber S. 63 f.) und dürfte ein Originalsatz Buchners sein.

Zwei Takte des Originals sind in der Übertragung zu einem Grosstakt zusammengezogen.

Irrtümliche Lesungen bei Moser: T 1—5 Tenor eine Oktave höher, T 9 Tenor erste Note e', T 10 Diskant zweite Note, T 11 letzte Note, T 13 erste Note und T 15 zweite Note mit Mordent, T 17 Tenor zweite Note e', T 25 Diskant zweite Note mit Mordent, T 65 Tenor dritte Note h, T 67 Tenor erste Note c, T 101 Tenor erste Note e', T 103 Tenor erste Note e (dadurch wird die originale Folge im Diskant d'e'f'g'a'b'c" möglich und die Oktaven vermieden), T 104 Tenor zweite Note c', T 105 Bass zweite, T 106 erste Note es.

### 13. *Alexander Agricola. Non Diua parens (k).*

fo 11 v/12 r, dreistimmig, 67 Takte, Schluss G—g—g'.

Die Überschrift heisst wohl «Diua (Diva) parens». Jakob Obrecht schrieb eine Messe «Salve diva parens» (Obrecht Werke, Missen I, S. 193), von deren Text Johannes Wolf jedoch keinen Cf nachweisen kann. Eine Verwandtschaft zwischen Obrecht und Sicher Nr. 13 und 14 sehe ich nicht. Das Stück ohne ausgesprochenen Cf, mit gelegentlichen Sequenzierungen und grossen Sprüngen, erscheint wie ein Instrumentalsatz. Auffallend sind die beiden alttümlichen Unterterzkadenzen im Diskant T 35 und 44 sowie zahlreiche Härten im Satz.

### 14. *Alexander Agricola. Diua parens (k).*

prima pars fo 12 v—13 v, dreistimmig, 118 Takte, Schluss A—c'—e'.

altera pars fo 13 v—14 v, dreistimmig, 125 Takte, Schluss d—d—d'.

Von der Überschrift gilt das gleiche wie für Nr. 13. Die Kolorierung beschränkt sich, wie beim vorhergehenden Stück, mit wenigen schematischen Figuren auf die beiden Oberstimmen. Auch dieses Stück mit seinen beiden ausgedehnten Teilen macht den Eindruck eines Instrumentalsatzes. Einen näheren Zusammenhang zwischen Nr. 13 und 14 kann ich nicht feststellen, es sei denn eine gewisse allgemeine Ähnlichkeit in der Kompositionsweise.

### 15. (Jakob Obrecht). *Parce Domine (k).*

fo 14 v—15 v, dreistimmig, 114 Takte, Schluss A—a—a'.

Das Stück gliedert sich in drei ineinander übergehende Abschnitte: I umfasst T 1—45, II T 46—87, III T 88—114. Teil I ist eine kolorierte Fassung der Motette von Jakob Obrecht.

Text (nach Glarean, Dodekachordon):

Parce Domine, parce populo tuo; quia pius es et misericors exaudi nos in aeternum Domine.

Originalvorlagen:

Glarean, Dodekachordon, S. 260.

(Glarean/Bohn, S. 207).

Aegidius Tschudi (St. Gallen 463), Nr. 128 (Diskant und Alt, d. h. mit einer vierten Stimme), veröffentlicht Obrecht Werke, Motetten, Nr 10, S. 95 (weitere Quellen siehe Revisionsbericht S. X).

Teil II bringt den im Bass liegenden Cf von hinten nach vorn, worauf eine Bemerkung auf fo 14 v der Tabulatur hinweist: «A cauda incipiens pro secunda parte et dupla rediens». Teil III ist frei komponiert, ohne deutliche Reminissenzen an den vorangegangenen Cf. Obrecht ist sicher der Autor von Teil I, möglicherweise sind aber auch Teil II und III von seiner Hand.

Eine zweite Orgelfassung der gleichen Motette (Teil I), die jedoch mit der unsrigen nichts zu tun hat und stärker vom Original abweicht, findet sich in den «Treze Motetz musicaulx avec ung Prélude . . .» des Pariser Verlegers Pierre Attaingnant (April 1531) auf fo CXVII. Sie ist zusammen mit der Motette veröffentlicht von Yvonne Rokseth, Publications de la société française de musicologie, première série, t. V, 1930, S. 24.

Vgl. Nr. 56.

16. *Anonym. Imprepel (Impropol?) Frantaz (k).*

fo 15 v/16 r, dreistimmig, 69 Takte, Schluss F—f—f'.

Das Stück, für das ich eine Originalvorlage nicht nachweisen kann, scheint eine französische Chanson oder eine italienische Frottola zu sein. Die beiden ihm übergeschriebenen Anfangsworte des Textes sind in dieser Form nicht verständlich und können, da es sich wahrscheinlich um Ausdrücke in einer Fremdsprache handelt, leicht verschrieben sein. Die Kolorierung ist spärlich und beschränkt sich auf die beiden Oberstimmen.

17. *Anonym. Factio For or su fa ps («Fa chio fo hor su fa presto») (k).*

fo 16 r, dreistimmig, 24 Takte, Schluss F—f—f'.

Text (nach Petrucci):

- |  |   |
|--|---|
| 1. Fa chio fo hor su fa presto<br>Chio mi mora cor mio caro<br>Sto piacer tanto raro<br>Si non fai chio morta resto<br>Fa chio . . . | 3. Tu uoresti cambiar locho<br>Bene mio falo honesto<br>Alena bena chio fo momo<br>Ognun faccia del suo resto<br>Fa chio . . .    |
| 2. Fa che fai specta un pocho<br>Facesti in festa e giocho<br>Donna mia fa chio fo<br>Faccia piu chi piu far po<br>Fa chio . . .     | 4. Fa hor festa bene mio<br>Posa in pace adio adio<br>Chio o fatto el mio desio<br>Fin che uien quel altro resto<br>Fa chio . . . |

Originalvorlage: Ottaviano dei Petrucci, Frottola libro tertio, fo 58 v/59 r (Exemplar in der Bayerischen Staatsbibliothek München).

Am Schluss des Sätzchens folgt in der Handschrift bei Sicher ein Fragment von fünf Takten, die eine Variante der Takte 17—21 darstellen.

Die vokale Fassung ist vierstimmig; im Tabulatursatz fehlt der Alt. Ebenfalls ist in der Tabulatur der erste Takt weggelassen, in welchem Bass und Alt auf f in Hoquetus-Manier einsetzen. Koloriert sind nur die beiden oberen Stimmen, hauptsächlich der Diskant. Der Bass weist gegenüber dem Original einige Abweichungen, besonders Oktavversetzungen, auf. Der dreistimmige Satz ist harmonisch einwandfrei und als solcher, auch ohne die vierte Stimme, gut spielbar.

18. *Anonym. 2a pars Mater patris / labores etc pro in (?) oder sit? matoria (k).*  
fo 16 v/17 r, dreistimmig, 88 Takte, Schluss G—g—g' (bzw. d—d—d'').

Die Takte 85—88 sind zuerst fragmentarisch und fehlerhaft, dann ein zweites Mal korrekt eingetragen.

Wie es scheint, ist der Satz eine secunda pars zu einem nicht in der Tabulatur befindlichen ersten Teil. Mit dem unmittelbar vorangehenden Stückchen hat er jedenfalls keine Verbindung. Am Ende befindet sich die zum Teil undeutlich geschriebene und schwer lesbare Bemerkung «Discantum transpones in quintam supra et tenorem ac bassum in quartam infra Et sic sonat in organis Et cum bassu potteris (?) consequi (?) ambitum». Es ist nicht recht klar, was den Intavolator zu dieser Bemerkung veranlasst hat. Wohl liegen, besonders im ersten Teil, die drei Stimmen des Satzes oft eng ineinander (gelegentlich sogar mit der Oberstimme zu unterst), jedoch nicht mehr als in andern Fällen in unserm Tabulaturbuch. Auch steht der Ausführung mit zwei Händen, wenigstens auf einem zweimanualigen Instrument, kein Hindernis entgegen. Ausserdem entstehen durch die mit der Transposition zum Teil bedingte Umkehrung der Intervalle ungeschickte Stimmführungen (in T 31 z. B. eine unschöne leere Quarte zwischen Ober- und Unterstimme). Auch entfernt sich auf lange Strecken hin die Oberstimme von den beiden andern Stimmen um mehr als eine Oktave. Das Bedürfnis einer Transposition dürfte trotzdem in dem Wunsche nach Vereinfachung der Spieltechnik zu erblicken sein. Die originale Form der Motette ist aber zweifellos die untransponierte. Mit spärlichen Verzierungen ist zur Hauptsache nur die Oberstimme versehen.

19. *Alexander (Agricola oder Heinrich Isaac).* *Si dedero — Si dormiero (k).*  
Si dedero (prima pars), fo 17 v/18 r, dreistimmig, 76 Takte, Schluss G—g—g'.

Text (nach Merian, Diss. S. 2, Anm. 4):

Si dedero somnum oculis meis et palpebris meis dormitationem (Psalm 132, 4).  
(Vers zum Responsorium «In pace»<sup>7</sup>.)

Das Stück kursiert unter verschiedenen Autornamen, nämlich:

Alexander Agricola, Petrucci, Odhecaton, fo 61 v/62 r; Bologna, Lic. Mus. cod. ms. 148, fo 34 v<sup>8</sup>; Florenz, Bibl. Naz. Centr. XIX, 59, fo 56 v<sup>8</sup>; Florenz, Bibl. Naz. Centr. XIX, 11. 178, fo 32<sup>8</sup>; Florenz, Bibl. Naz. Centr. Panciatichi 27, fo 57 v<sup>8</sup>; Rom, Archivio della Cappella Giulia, cod. med. fo 19 s et d<sup>8</sup>.

Heinrich Isaac, Kotter, Basel F IX 22, fo 13 r (übertragen bei Joh. Wolf, Isaac Werke, DTOe XIV, 1, G 26, S. 163) — eine zweite, reicher ausgezierte Intavolierung des Satzes.

Verbonet, Aegidius Tschudi (St. Gallen 463, Nr. 16).

Jakob Obrecht, Newsidler 1536 II, fo Ff ii v (veröffentlicht von Joh. Wolf, Obrecht Werke, Missen 3, Anhang II zur Messe «Si dedero», S. 58); Formschneyder, Trium vocum carmina 1538, Nr. 13 (handschriftlich in ein Berliner Exemplar eingetragen; Wolf, a. a. O. Anhang I, S. 55).

<sup>7</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Jacques Handschin (Basel).

<sup>8</sup> Nach Joh. Wolf, Obrecht Werke, Missen 3, wo die Motette auch als Anhang zur Messe «Si dedero» veröffentlicht ist.

Schliesslich kommen dazu eine Reihe von anonymen Überlieferungen, u. a. bei Johannes Heer (St. Gallen 462), fo. 35 v.

Die überwiegende Mehrheit der Quellen weist den Satz Agricola zu, der somit, was schon Wolf (Obrecht Werke, Missen 3, Einleitung S. VII) nachweist, als Autor anzunehmen ist. Die Sichersche, nur mit wenigen schematischen Verzierungen versehene Intavolierung, bringt eine weitere Stützung dafür. Ausserdem unterzieht Otto Gombosi (Jakob Obrecht, S. 120 ff.) die Motette einer eingehenden stilkritischen Untersuchung, auf Grund deren er den Satz ebenfalls Agricola zuerkennt. Vgl. dazu ausserdem Merian Diss. S. 13 f.

Si dormiero (secunda pars), fo 18 v/19 r, dreistimmig, 113 Takte, Schluss A—a—a'.

Vorlage: Isaac Werke, E 36, S. 104.

Joh. Wolf gibt den Satz mit Isaac als Autor nach Wien 18810, Greifswald Univ. Bibl. Eb 133, ferner anonym Zwickau, Ratschulbibl. Ms. 12. Eine zweite Orgelbearbeitung findet sich bei Kotter, Basel F IX 22, Nr. 19 (abgedruckt von Wolf, Isaac Werke, G 27, S. 164), ebenfalls mit Isaac als Autornamen (Vgl. Merian Diss. S. 35). Drei Quellen sprechen somit für Isaac, Sicher allein für Agricola, er immerhin sehr deutlich, indem er die Motette der vorhergehenden als zweiten Teil anfügt. Dennoch dürfte wohl Isaac der Verfasser sein; ich muss die Frage vorerst offen lassen.

#### 20. Anonym. *Et incarnatus est I.*

fo 18 r, dreistimmig, 33 Takte, Schluss f—f—f'.

Text: *Et incarnatus est de spiritu sancto ex Maria virgine, et homo factus est* (Abschnitt des Credo in der Messe).

Das kurze Stück ist zwischen die beiden vorhergehenden Sätze auf eine übrig gebliebene halbe Seite eingetragen.

Der Bass wiederholt mehrfach dasselbe Motiv, zuerst dreimal von c, dann zweimal von f aus. Der Schluss ist neu. Darüber bewegen sich zwei freie Oberstimmen, die zu Beginn das Bassmotiv thematisch vorausnehmen, der Diskant in der Undezime, der Tenor in der Quarte.

#### 21. Alexander (Agricola oder Jakob Obrecht). *Si sumpsero pennas (k).*

fo 19 v/20 r, dreistimmig, 103 Takte, Schluss G—g—g'.

Text (nach Wolf, Obrecht Werke):

Si sumpsero pennas meas diluculo et habitavero in extremis maris, non timebo mala quoniam tu mecum es.

Originalvorlagen:

Aegidius Tschudi, St. Gallen 463, Nr. 24 (Diskant), anonym (eine Quarte höher in c mit b).

Petrucci, Canti B numero Cinquanta 1501, fo 42 v (Obrecht)<sup>9</sup>.

Brüssel, Ms. 11. 239, fo 33 v—35 r (anonym).

Heilbronn, Gymnasialbibl. X, 2, fo 7 v/8 r (Obrecht).

<sup>9</sup> Quellen von Petrucci an nach Joh. Wolf, Obrecht Werke.

Greifswald, Universitätsbibl. Eb 133, Nr. 12 (anonym).  
Formschneider, Trium vocum carmina 1538, Nr. 12 (anonym).  
Newsidler 1536 II, fo H IIII r/J II r (Jakobus Obrecht).

Die Motette ist abgedruckt von Joh. Wolf, Obrecht Werke, Motetten, Nr. 19, S. 175 (eine Quarte höher in c mit b), die Lautenbearbeitung von Newsidler auf S. 194. Da drei Quellen den Satz Obrecht zuweisen und bloss Sicher Alexander als Autor nennt, dürfte Obrecht der Komponist sein. Eine zweite, reich ausgezierte Orgelbearbeitung befindet sich anonym bei Kleber, fo 37 r (veröffentlicht von Wolf, a. a. O. S. 197). Die spärliche Kolorierung bei Sicher beschränkt sich auf wenige Floskeln in der Oberstimme. Sicher ist um einen Takt kürzer als die Vorlage; T 58 der Vorlage ist in der Tabulatur ausgelassen.

Am Ende des Stückes folgt die Notiz «sequitur si ascendero in celum tu illic es si descendero ad in Nicolaus Kraen». Die Eintragung davon ist indessen unterblieben, fo 20 v/21 r sind leer<sup>10</sup>. Zu Craen vgl. die Nr. 55, 72 und 109.

## 22. Anonym. *In dulci jubilo.*

fo 21 v, dreistimmig, 39 Takte, Schluss F—f—f'.

Im Original heisst es «In dulce! jubilo».

Text (nach Bäumker):

In dulci iubilo  
nu singet und seyt fro!  
vnsers hertzens wonne  
leyt in presepio  
Vnd leuchtet als die sonne  
matris in gremio.  
Alpha es et O, alpha es et O.

(Erste von vier Strophen.)

Die Melodie des wahrscheinlich im 14. Jahrhundert entstandenen Weihnachtsliedes liegt im Tenor (vgl. Hoffmann von Fallersleben, In dulci jubilo, kurze Geschichte der lateinisch-deutschen Mischpoesie, Bäumker I, 50, S. 308, Zahn III, 4947, S. 244, Böhme Nr. 528 a/b, S. 633 f., Erk-Böhme III, S. 636—638). Sie ist an den Zeilenenden und auch im Innern gelegentlich erweitert und ausgeziert. Fünfmal wird der wiegende Dreierhythmus des Satzes durch Syncopen unterbrochen (Takte 18, 32, 33, 36 und 38).

Das reizende Stück ist zweimal neu veröffentlicht worden, bei H. J. Moser, Frühmeister, Nr. 3, S. 7, und (nach Moser) bei Baum, Alte Weihnachtsmusik für Klavier, Bärenreiter-Ausgabe 826, S. 42.

Irrtümliche Lesungen in den beiden Ausgaben: T 3 Bass anstelle der Pause f, T 34 Bass zweimal c, T 36 Bass c (das letzte ergibt allerdings Oktavparallelen und ist vielleicht besser als e zu belassen).

<sup>10</sup> Die Motette ist zu finden bei Petrucci, Canti C, Numero Cento Cinquanta (1503), fo 150.

23. *Anonym. Resonet in laudibus (k).*

fo 21 v/22 r, dreistimmig, 55 Takte, Schluss F—f—f'.

Text (nach Bäumker I):

Resonet in laudibus  
cum iucundis plausibus  
Syon cum fidelibus.  
Apparuit, quem genuit Maria.  
Sunt impleta quae praedixit Gabriel,  
Eia, Eia,  
Virgo deum genuit  
quem divina voluit clementia.  
Hodie apparuit, apparuit in Israel,  
quod annunciatum est per Gabriel.

Der lateinische und der deutsche Text («Joseph, lieber Joseph mein») kommen bereits im 14. Jahrhundert nebeneinander vor. Die ebenfalls vorreformatorische Melodie liegt, mit kleinen melodischen und rhythmischen Veränderungen, im Tenor. Die Oberstimme vollführt reiche Koloraturen. Vgl. Bäumker I, 48, S. 301, Zahn V, 8573—75, S. 252, Böhme Nr. 521 a/b, S. 627 ff., Erk-Böhme III, 642—44.

Übertragung bei H. J. Moser, Frühmeister, Nr. 4, S. 8.

Irrtümliche Lesungen bei Moser: T 26 Bass zweite Note G, T 40 Tenor synkopisch (Minima-Semibrevis), T 44 Tenor nicht synkopisch (Semibrevis-Minima), T 45 Bass zweite Note A.

24. *Paul Hofhaimer. Salve Regina (k).*

Salve Regina	fo 22 v/23 r,	dreistimmig,	34 Takte,	Schluss	G—g—g'
Ad te clamamus	fo 23 r,	»	31	»	G—g—g'
Eya ergo	fo 23 r/24 v,	»	67	»	G—g—g'
Nobis post hoc					
(Johannis Kotter)	fo 24 r,	»	20	»	G—g—g'
O clemens	fo 24 v,	»	13	»	d—d'—d''
O dulcis Maria	fo 24 v,	»	18	»	vierstimmig G—g—b—g'.

Text (siehe Antiphonale).

Übertragung bei H. J. Moser, Frühmeister, Nr. 7, S. 16, und Hofhaimer Werke, Nr. 2, S. 8. Mit Ausnahme des «O dulcis» nimmt Moser überall zwei Takte des Originals zu einem Grosstakt zusammen. Im «Salve» hat Sicher auffallenderweise selbst Grosstakte (Einheit = Longa).

Irrtümliche Lesungen bei Moser: Salve T 3 erste Hälfte Diskant punktierte Minima — Semiminima — zwei Minimae, T 3 zweite Hälfte anstelle der Pause g', T 25 Tenor b, Bass zweite Note wohl eine Oktave tiefer, T 20 Diskant Mordent auf der vierten Note, T 33 Diskant Mordent auf g', dann Fingerfallpause. Ad te T 5 Tenor letzte vier Semiminimae e'd'e'fis', T 9 Tenor dritte Note e', T 11 Tenor statt Minimenpause e', T 23/24 Tenor Rhythmus Minima — zwei Semibreves — zwei Semiminimae etc., T 25 Bass g Semibrevis — Minimenpause — G Minima, T 26 Tenor Semiminimenpause — e' Semiminima — f' punktierte Minima — e' Semiminima — c' Minima, T 29 Bass erste zwei Noten G F. Eya ergo T 5

und 7 Diskant Mordent auf d'', T 15 Bass zweite Note e, T 26 Diskant die originale Lesung (c''b'cis''d''b'cis'') ! wohl ein Schreibfehler, die Fassung bei Moser mit zweimal h' sicher die richtige, T 33 Diskant letzte Note, T 45 f' Mordent, T 55 Bass erste Note B, T 59 Diskant erste Note nicht cis'', sondern c'' mit Mordent; die Bemerkung Mosers, der (Hofhaimer S. 136) von einem «merkwürdigen Fall romantisch herb-süßer Alteration, die sogar den hier im Sopran liegenden Cantus Firmus zum übermässigen Sekundensprung an gewagtester Stelle chromatisiert», spricht, ist somit hinfällig. Nobis T 19 Diskant Mordent auf der zweiten Note. O dulcis T 8 Tenor zweite Note e', T 16 Bass erste Note G (Oktaven!), T 17/18 vierstimmig. Der Tenor wird zweite Stimme (d'd'b), das es' von T 16 springt nicht ins a, sondern löst sich ganz manierlich ins d' auf, wodurch auch die zweite Bemerkung von Moser (a. a. O. S. 137) «Und um des sanften Triadenvollklangs willen wählt H. sogar den Sprung der verminderten Quinte» dahinfällt. Unter den Tenor schiebt sich eine dritte Stimme mit a a g ein.

H. J. Moser stellt (Hofhaimer S. 135) sechs Orgelbearbeitungen des «Salve Regina» aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zusammen. Zu diesen kommen nachträglich zwei weitere aus der Orgeltabulatur Stadtbibl. Trient Hs. 1947 (vgl. darüber H. J. Moser, Studien zur Musikgeschichte, Festschrift Guido Adler, Wien 1930, S. 84 ff.), von denen die zweite, bedeutendere, wie Moser vermutet, vielleicht Hofhaimer zum Verfasser hat. Sie ist inzwischen von Moser als Nachtrag zu seinem Hofhaimerbuch veröffentlicht worden (ZfMw XV, 1932/33, S. 132). Dieser fragliche Hofhaimersatz und der ihm bestimmt zugewiesene bei Sicher stimmen im Cf in den Grundzügen und darüber hinaus in einigen auffallenden Einzelheiten miteinander überein, was vielleicht als ein weiterer Hinweis für die Verfasserschaft Hofhaimers angesehen werden darf.

Von diesen acht Orgelbearbeitungen der marianischen Antiphone sind fünf im Neudruck zugänglich: Arnolt Schlick («Tabulaturen etlicher lobgesang . . .», Harms, Ugrino-Klecken, jetzt Bärenreiter Ausgabe 675, S. 18), Hans Kotter (Frühmeister, S. 22, Nr. 8), Johannes Schrem (vgl. Nr. 3), Hofhaimer-Sicher und Hofhaimer (?)-Trient (siehe oben). Ein Vergleich der Cantus firmi zeigt diese in den Hauptzügen übereinstimmend. Immerhin sind einige melodische Varianten von Bedeutung: der Anfang des «Salve» ist bei Schlick und Schrem der gleiche, den das heutige römische Antiphonale darbietet, nämlich *agad*; bei Hofhaimer und Kotter dagegen wird er mit der Wechselnote b umspielt *abag ad*. Im «Eya ergo» beginnen Schlick und Hofhaimer mit *fgfegad'abagagf . . .*, Kotter und Schrem dagegen *fgfegac'gagfedgf . . .*, und später (bei «misericordes») heisst es bei Schlick einfach *d'c'agfg*, bei den andern dagegen ausgeschmückt *d'c'abagfg*. Endlich lautet der Anfang des «O dulcis Maria» bei Hofhaimer und Kotter *adfed . . .*, bei Schlick *adfed . . .* und bei Schrem am reichsten *agadfed . . .* In «Ad te clamamus» und «O clemens — o pia» sind die Übereinstimmungen am genauesten. Drei vokale Cantus firmi aus den Jahren 1413, 1415/18 und 1572, die ungefähr als Vorlagen für die den Orgelbearbeitungen zugrunde gelegten gelten dürfen, findet man bei Paul Runge, Der Marienleich Heinrich Laufenbergs «Wilkom lobes werde» (Liliencron-Festschrift 1910, S. 228).

## 25. Anonym. *Et incarnatus est II.*

fo 25 r, dreistimmig, 37 Takte, Schluss G—g—g'.

Text (siehe Nr. 20).

Nr. 20 und 25 haben melodisch nichts miteinander zu tun. Dieses «Et incarnatus» baut sich auf einem fünftaktigen Bassmotiv auf, das sich jeweils im Abstand von einem Takt Pause stufenweise abwärts von g aus auf f, es, d, c und schliesslich nochmals auf g wiederholt. Darüber sind zwei freie Stimmen, die sich nur zu Beginn motivisch an den Bass anlehnen.

26. *Anonym. Duo.*

fo 25 v/26 r, zweistimmig, 66 Takte, Schluss d—d'.

Zwei lebhafte Stimmen ahmen sich gegenseitig in enger Lage, mit häufigen Stimmkreuzungen und nicht ohne Härten, nach. Das Stück ist offenbar als Fingerübung (auf zwei Manualen?) zu denken.

27. (*Paul Hofhaimer*). *T'Andernaken (k).*

fo 26 r—27 v, dreistimmig, 77 Takte, Schluss A—a—c'.

Sicher schreibt einmal «Dandernack», einmal «Tandernack».

Text (nach Florian van Duyse, *Het oude nederlandsche lied II*, 1905, Nr. 294, S. 1050, nach dem Antwerpener Liederbuch von 1544):

T'Andernaken al op den Rijn  
Daer vant ic twee maechdekkens spelen gaen;  
Die eene dochte mi, aen haer aenschyn,  
Haer ooghen waren met tranen ombeuaen:  
«Nu segt mi, lieve ghespele goet,  
Hoe sweert u herte, hoe truert uwen moet,  
Waer om ist, dat woud ys mi maken vroet?»  
«Ic en cans u niet gesagen;  
Tis die moeder diet mit doet,  
Si wil mijn boel verjagen».

(Erste von sechs Strophen.)

Über das beliebte Lied ist mehrfach geschrieben worden (Wolf, Obrecht, Wereldelijke Werken, S. XVff., Merian Diss. S. 27 ff., Moser, Hofhaimer, S. 155 ff., Baumann Nr. 31, S. 82); es erübrigt sich deshalb, das gleiche nochmals zu wiederholen. Zwei Parallelsätze zu Sicher enthalten Kleber fo 17 v, dreistimmig in la (veröffentlicht in DTOe 37, 2, S. 92) und Kotter, Basel F IX 22, Nr. 15 und 56 (veröffentlicht DTOe 37, 2, S. 91), dieser mit der ausführlichen Angabe «Pauli Hofheimer Max. Aemiliani. Imp. musici carmen». Kleber ist wie Sicher anonym. Als einziger bringt Kotter am Schlusse des Buches auf fo 103 r einen von Bonifacius Amerbach eingetragenen Altus als vierte Stimme, «von eim andern dazu zuschlagen».

Moser hat bei der Veröffentlichung die drei Fassungen zusammengezogen (Hofhaimer Werke, Nr. 18, S. 80, und Frühmeister, Nr. 20, S. 52).

28. *Anonym. Mon cuer languit (k).*

fo 27 v/28 r, dreistimmig, 47 Takte, Schluss G—g—g'.

Nur die Oberstimme hat wenige schematische Auszierungen. Auffallend sind in T 39 und 40 die beiden altertümlichen Unterterzkadenzen.

29. *Anonym. Nun denck ich seer vyl hin und her.*

fo 28 r, vierstimmig, 33 Takte, Schluss G—g—h—g'.

compositum per (Name fehlt leider) Anno 1531 scriptum in Ensisheim.

Ich kann weder einen Text noch eine Vorlage nachweisen.

30. *Heinrich Isaac. Helas.*

fo 28 v/29 r, dreistimmig, 59 Takte, Schluss F—f—f'.

Mit dem Namen «<sup>o</sup>Ulricus Schwegl», der neben Isaac über dem Stücke steht, kann nicht der Intavolator gemeint sein, da der Satz originalgetreu eingetragen ist, eher vielleicht der Vermittler des Stückes, wenn er nicht gar zum vorangehenden Liede (Nr. 29) gehört.

Vorlage: Isaac Werke, DTOe XIV, 1, E 15, S. 75, Instrumentalsatz.

Sicher ist mit wenigen unwesentlichen Abweichungen die originalgetreue Übertragung des Stückes. In T 22 im Bass ist bei Sicher als letzte Note fälschlich f statt c notiert.

Joh. Wolf hat auch den Sicherschen Satz in doppelt grössern Werten, Brevis gleich Ganze, abgedruckt (Isaac Werke, DTOe XVI, 1, S. 234).

Irrtümliche Lesungen bei Wolf: T 8/9 das d' als Minima hinübergebunden, die beiden nächsten Noten c' b Semiminimae, T 27/28 ebenso mit a g f.

31. *Cardinal.*

fo 29 r, dreistimmig, 34 Takte, Schluss d—d'—d''.

Es ist unsicher, ob mit Cardinal etwas vom Text oder der Komponist angedeutet werden soll. Der bekannteste Cardinal, von dem Kompositionen auf uns gekommen sind, war zu Sichers Zeit Johannes von Medici, der spätere Papst Leo X. Daneben kommt durch die engen Beziehungen unserer Tabulatur zum Hofhaimerkreis auch Cardinal Matthäus Lang in Salzburg in Frage, über dessen Musikkenntnisse wir unterrichtet sind (vgl. H. J. Moser, Hofhaimer, S. 49 f.). Moser teilt a. a. O. S. 50 den Anfang einer dreistimmigen Fantasie in re aus Kleber mit der Bezeichnung «Card. Sal. etc.» mit, die möglicherweise Lang zum Autor hat.

32. *Anonym. Ohne Textanfang.*

fo 29 v, dreistimmig, 25 Takte, Schluss d—d'—d''.

Auf fo 29 r unten ist ein Fragment von 6 Takten Diskant und einem Takt Tenor mit der Bemerkung «Verte folium verum invenies». Es sind T 12—17 dieses Stücks. Am Schluss folgt die Notiz «datum michi a magistro (?) kurtzen». Der hübsch klingende dorische Satz könnte eventuell die Fortsetzung von Nr. 31 darstellen. Auffallend ist im Diskant T 5/6 eine altertümliche Unterterzkadenz.

33. *Ludwig Senfl. Ich stund ain<sup>11</sup> ainem morgen.*

fo 29 v—30 v, dreistimmig, 94 Takte, Schluss d—d—d'.

Der Satz ist überschrieben «In (statt ich) stund ain ainem morgen Ludwig Senffli alias Schwitzer von Zürch».

<sup>11</sup> Die Form «ain» statt «an» kommt auch in der Sicherschen Chronik und bei andern Autoren öfters vor (vgl. Ernst Götzinger, Einleitung zur Neuauflage der Chronik, S. XVII).

Text (nach Tschudi):

Ich stand an einem morgen  
heimlich an einem ort  
da hat ich mich verborgen  
ich hort klägliche wort,  
von einer maget was hüpsch und fin  
si sprach zu irem bülén,  
es müß gescheiden sin.

Originalvorlagen:

Aegidius Tschudi (St. Gallen 463), Nr. 47 (Diskant).  
Formschneider, trium vocum carmina 1538, Nr. 95<sup>12</sup>.

Der Cf liegt im Bass. Er erscheint ein erstes Mal T 10—59, dann ein zweites Mal in auf die Hälfte verkürzten Werten T 64—87; der Schluss T 88—94 ist freie Komposition.

Vergleiche zu dem in einer Menge von Sätzen überlieferten Lied Baumann Nr. 29, S. 76. Der allein vorhandene Diskant bei Tschudi trägt dieselbe Notiz wie Sicher «Ludovicus Senfli Heluetius Tigurinus». Er steht wie die mit Sicher übereinstimmende Fassung bei Formschneider eine Quinte höher in a (Hypoaeolius decimus). Das durch die Transposition gegenüber den Vorlagen erforderliche Versetzungszeichen b ist bei Sicher sehr ungenau gesetzt. Tschudi wird von Baumann als Nr. 11 zitiert, jedoch nicht mit Formschneider in Verbindung gebracht. Eine zweite Orgelbearbeitung, diesmal in der Oberstimme und gelegentlich auch im Contra reich koloriert, in derselben Lage wie Sicher, enthält Kleber, fo 148 v, mit der Bemerkung «pedaliter in re»<sup>12</sup>. Eine dritte Fassung schliesslich befindet sich in der polnischen Orgeltabulatur Warschau Hs. 564, Nr. 34, S. 70<sup>12</sup>. Sie ist, so gut man es aus der schwer leserlichen Photokopie entnehmen kann, mit Ausnahme einiger Kadenzfloskeln in der Oberstimme unkoloriert, mit zahlreichen Fingerfallpausen durchsetzt und zeichnet sich durch eine vierte Stimme aus (Alt), die wohl eine spätere Zutat ist<sup>13</sup>. Baumann sind weder Sicher noch Warschau bekannt.

#### 34. Fridolin Sicher. *Resonet in laudibus (k).*

fo 30 v/30 bis r, dreistimmig, 52 Takte, Schluss F—f—f'.

Die vorangestellte Notiz «resonet per me Fridolinum Sicher compositum» ist ausschlaggebend für das Erkennen des Verfassers der ganzen Handschrift (vgl. S. 47).

Vgl. Text und Anmerkungen zu Nr. 23.

Sichers Originalkomposition ist ein recht ansprechendes Stück, ohne allerdings ein starkes kompositorisches Talent zu verraten. Dazu sind die beiden freien Stimmen (der Cf liegt in der Mittelstimme), besonders der Bass, zu wenig eigentümlich gestaltet. Der Diskant ist lebhaft geführt und mit Verzierungen versehen, der ruhigere Bass oft syncopiert. Auffallend ist die ausserordentlich weite Lage der Stimme in der zweistimmigen Stelle T 35—39, während welcher der Cf pausiert.

<sup>12</sup> Herr Dr. Arnold Geering, Basel, stellte mir in liebenswürdiger Weise seine Photokopien zur Verfügung.

<sup>13</sup> Vgl. zur Warschauer Tabulatur Z. Jachimecki in ZfMw II, 206 ff.

Übertragung bei H. J. Moser, Frühmeister, Nr. 1, S. 2.

Irrtümliche Lesungen bei Moser: T 6—10 (eine Zeile im Original) sind versehentlich ausgelassen, wodurch der Aufbau des Cf unverständlich wird, T 11 Diskant achte Note d'', T 14 Bass zweite Note B, T 18 Bass dritte Note G, T 31 und 49 Bass zweite Note e. — T 46—52 sind eine wörtliche Wiederholung von T 28—34 und im Original nicht ausgeschrieben.

35. *Magister Bernhard in Salem. Resonet in laudibus I (k).*

fo 30 bis v—31 v, dreistimmig, 66 Takte, Schluss F—f—f'.

Vgl. Text und Anmerkungen zu Nr. 23.

Der Cf liegt zuerst im Bass (T 1—23), dann im Tenor (T 27—48) und von T 51 bis zum Schluss im Diskant, im letzten Abschnitt durch Verzierungen unterbrochen. In eigentümlicher Weise ist er von T 43 bis zum Schluss um eine Semibrevis verschoben (ob es sich nicht um einen Fehler beim Eintragen handelt?). Seine Abschnitte sind im ganzen Stück durch Pausen auseinandergezogen. Aufallend in T 38/39 sind die beiden altertümlichen Unterterzkadenzen im Bass.

Übertragung bei H. J. Moser, Frühmeister, Nr. 2, S. 4.

Moser nennt Bernhard einen «organista excellens». Ich lese in der Tabulatur nur «Resonet quod composuit Magister Bernhardus in Salem organista etc. trium vocum».

Irrtümliche Lesungen bei Moser: T 14 Tenor letzte Note vielleicht e, T 20 Tenor erste Note e, T 22 Bass dritte Note F, T 23 Bass zweite/dritte Note e c, T 37 Bass letzte Note c, T 40—42 Diskant Rhythmus gegenüber Bass um eine Minima verschoben, erste Note Semibrevis, T 42 zweite Note Minima, Bass zweite Note B, T 54 Tenor letzte Note f, T 55/56 ebenso, T 56 Bass dritte Note c, T 58 (un-deutlich geschrieben) Diskant muss zweifellos eine Terz höher sein, nur so erfolgt eine verständliche Kadenz auf c'', Tenor zweite Note e', Bass zweite Note c, T 59 Tenor letzte vier Noten e' (Minima), d' (Semiminima), c' c' (Fusae), T 60 Tenor zweite Note c', T 64 Tenor vierte Note c', T 65 Bass zweite Note wohl c.

36. *Magister Bernhard in Salem. Resonet in laudibus II (k).*

fo 31 v—33 r, dreistimmig, 92 Takte, Schluss F—f—f'.

Vgl. Text und Anmerkungen zu Nr. 23, ebenso Nr. 35.

Der Cf liegt zuerst im Diskant (T 1—33), dann im Tenor (T 42—72) und endlich im Bass (T 78—92). Noch mehr als in Nr. 35 sind seine Abschnitte durch Pausen auseinandergerissen, so dass mehrtaktige zweistimmige Zwischenspiele durch die am Cf nicht beteiligten Stimmen entstehen.

37. *Anonym. Inviolata.*

fo 33 v/34 r, vierstimmig, 103 Takte, Schluss F—f—c'—f'.

Text:

Inviolata, integra et casta es, Maria,  
Quae es effecta, fulgida caeli porta.

O Mater alma Christi carissima:  
 Suscipe pia laudum praeconia.  
 Te nunc flagitant devota corda et ora:  
 Nostra ut pura pectora sint et corpora.  
 Tua per precata dulcisona:  
 Nobis concedas veniam per saecula.  
 O benigna! O Regina! O Maria!  
 Quae sola inviolata permansisti.

(Ursprünglich Tropus zum Responsorium «Gaude Maria»<sup>14</sup>.)

Das Stück ist in zehn kleine Versetten gegliedert:

I	zweistimmig, D u. A,	11 Takte, Schluss f'—a',	gerader	Takt
II	vierstimmig, 7	» » F—a—f'—a',	ungerader	»
III	zweistimmig, D u. A, 9	» » a—a',	gerader	»
IV	vierstimmig, 8	» » A—a—e'—a',	ungerader	»
V	zweistimmig, A u. B, 9	» » F—f,	gerader	»
VI	dreistimmig, 8	» » F—f' (ohne Tenor),	»	»
VII	vierstimmig, 8	» » F—f—a—f',	»	»
VIII	zweistimmig, D u. A, 7	» » a—a',	»	»
IX	vierstimmig, 20	» » F—f—a—f',	»	»
X	vierstimmig, 16	» » F—f—c'—f',	»	»

Die zweistimmigen Sätzchen beginnen alle canonisch, ohne indes den Canon bis zu Ende streng durchzuführen. Zweimal wird am Anfang in hübscher Weise die Wiederholung der Versette in den Tripeltakt gesetzt (II und IV). In den meisten Versetten lässt sich die Melodie, wie sie z. B. in «Varii cantus ad processionem et benedictionem Ss. sacramenti (Desclée), S. 36» vorliegt, deutlich feststellen; der Schluss dagegen ist verschieden.

38. (*Pierre de la Rue*). *frolich wessen* («Ein fröhlich Wesen»).

fo 34 v, vierstimmig, 46 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Text (nach Baumann M d L, Nr. 10, S. 8):

Ein fröhlich wesen  
 hab ich ußerlesen.  
 Und sich mich um  
 wo ich hin kum.  
 In fremde land  
 wirt mir bekannt  
 mer argt dann gutz  
 Durch senes flutz.  
 Glich hur als feren.  
 Uff dieser Erden.  
 Tu ich mich selbst erkennen.

Originalvorlage: Wien, Nationalbibliothek, cod. 18810, Nr. 40 (*Petri de. la. rue*),  
 Diskant fo 23 v, Contra fo 21 r, Tenor und Bass fo 21 v.

Das Lied gehörte zu den beliebtesten und ist vielfach bearbeitet worden (vgl. Baumann Nr. 10, S. 37, Merian Diss. S. 21, H. J. Moser, Hofhaimer, S. 143 und

<sup>14</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Jacques Handschin (Basel).

Notenanhang S. 36/37). Die Melodie liegt in unserm Satze in der obersten Stimme, was im Register der Tabulatur durch die Bemerkung «Im Discant» angedeutet wird. Der Tabulatursatz ist eine wörtliche, aber unsorgfältige Eintragung der Vorlage. Besonders die Contra-Stimme weist viele fehlerhafte Oktavversetzungen auf. So sind gleich zu Beginn T 1—4 eine Oktave zu tief notiert, ebenso T 9, Note 2 und 3, T 40 letzte Note und T 43, T 35 umgekehrt erste Note eine Oktave zu hoch. Auffallend ist der Dezimensprung in T 8 des Originals (f'—d), den die Tabulatur nicht mitmacht. In der Tenorstimme ist in T 9 die erste Note eine Oktave zu hoch aufgezeichnet. Ausserdem fehlen in T 32 in der Tabulatur die Contra- und die Basstimme. Sie heissen: Contra e'—d', Bass c—B (je zwei Semibreves). Einige weitere kleine Unterschiede sind unwesentlich.

39. *Jean Mouton. Benedicta es.*

prima pars fo 35 v/36 r, vierstimmig, 81 Takte, Schluss G—g—h—d'  
 secunda pars fo 36 r/36 v, » 73 » » G—g—h—d'.  
 («per illud ave»)

Text (nach Besseler, Altniederländische Motetten, Bärenreiter Ausgabe 267, S. 14):

Benedicta es coelorum Regina,	Tu praeclara maris stella vocaris,
Et mundi totius Domina,	Quae salem justitiae paris,
Et aegris medicina.	A quo illuminaris.
Te Deus Pater	Sanctivicavit,
Ut Dei Mater	Sanctam servavit,
Fieres et ipse frater	Et mittens sic salutavit:
Cuius eras filia,	Ave plena gratia.
Per illud ave prolatum	Nunc Mater exora natum,
Et tuum responsum gratum	Ut nostrum tollat reatum,
Est ex te verbum incarnatum,	Et regnum det nobis paratum,
Quo salvantur omnia.	In coelesti patria. Amen.

(Sequenz, mindestens aus dem 10. Jahrhundert.)

Die Motette liegt tief und ist offenbar für Männerstimmen bestimmt (höchster Ton im ersten Teil g', im zweiten Teil a'). Die Melodie liegt im Quintcanon zwischen Diskant und Tenor und stimmt sozusagen mit der von Besseler a. a. O. veröffentlichten überein. Im ersten Teil geht der Diskant, im zweiten der Tenor eine Semibrevis voraus. Eine sechsstimmige Motette von Josquin über den gleichen Cf legt Besseler in der erwähnten Ausgabe vor.

Die Originalvorlage findet sich vermutlich (nach Eitner Bibliographie S. 739) bei Petrucci, Motetti de la corona, libro primo (1514), fo 12. Der Druck war mir nicht zugänglich.

40. *Andreas N. Noli flere Maria I.*

fo 37 r—38 r, vierstimmig, 157 T, Schluss c—c'—e'—c''.

Die Motette ist grösstenteils homophon-akkordisch gestaltet. Auffallend sind verschiedene altertümliche Unterterzkadenzen.

Vgl. Nr. 52.

41. *Jean Mouton. O pulcherrima mulierum.*

fo 38 v/39 r, vierstimmig, 96 Takte, Schluss e—g—h—e'.

Die vielen Härten im Satz sind wohl auf Schreibfehler zurückzuführen. Zur Korrektur müsste die bis jetzt nicht aufgefundene Originalvorlage herangezogen werden.

42. *Anonym. Quintus tonus («Magnificat quinti toni»).*

fo 39 v—42 v, vierstimmig.

I. Versette (Et exsultavit)	34 Takte, Schluss	F—f—a—f'
II. » (Quia fecit)	55 » » F—f—a—f'	
III. » (Fecit potentiam)	52 » » F—f—c'—f'	
IV. » «Esurientes»	61 » » F—f—c'—f'	
V. » «Sicut locutus»	44 » » F—f—c'—f'	
VI. » (Sicut erat)	63 » » F—f—a—f'.	

Die Ausführung geschieht in der Weise, dass die Orgel die geraden Versetten übernimmt, während die ungeraden gesungen werden:

Magnificat anima mea Dominum	Gesang
Et exsultavit spiritus meus...	Orgel
Quia respexit humilitatem...	Gesang
Quia fecit mihi magna... etc.	Orgel

Das vorliegende Magnificat enthält sechs Versetten für die Orgel, von denen zwei (IV und V) durch die Textanfänge gekennzeichnet sind. Alle sechs Versetten sind unkoloriert und scheinen partiturmässige Eintragungen von Motetten zu sein. Orgelmässige Magnificat veröffentlichte der Pariser Drucker Pierre Attaingnant im März 1531 in seinem Bändchen «Magnificat sur les huit tons avec Te deum laudamus et deux Préludes ...». Sie sind übertragen von Yvonne Rokseth, Deux livres d'orgue... (publications de la société française de musicologie, t. I, 1925, S. 34 ff.) und besprochen in ihrem Buch «La musique d'orgue au 15e siècle et au début du 16e». Die Annahme der Herausgeberin, a. a. O. S. 260 f., es handle sich bei den Sicherschen Magnificat nicht um getrennte Versetten, sondern um ein langes ununterbrochenes Stück, beruht indessen offenbar auf einer falschen Information.

43. *Anonym. Magnificat quarti toni.*

fo 42 v—45 r, vierstimmig.

I. Versette (Et exsultavit)	51 Takte, Schluss	A—a—e'—a'
II. » (Quia fecit)	40 » » e—(e)—h—e'	
III. » «Fecit potentiam»	48 » » A—a—a—e'	
IV. » «Esurientes»	44 » » e—e—h—e'	
V. » «Sicut locutus»	47 » » A—a—e'—a'	
VI. » (Sicut erat)	46 » » A—e—a—a'.	

Vgl. dazu Nr. 42. Von den sechs Versetten sind nur die letzten vier mit den Textanfängen bezeichnet. Wie beim vorangehenden Magnificat handelt es sich auch hier um partiturmässige Übertragungen von Vokalsätzen. Am Schluss des Stücks folgt die Ankündigung «sequitur alio modo Quia fecit», was jedoch ausbleibt.

44. Hans Buchner. *Fortuna in mi (k).*

fo 45 v/46 r, vierstimmig, 62 Takte, Schluss e—e—h—g'.

Zusammen mit Nr. 46 das einzige Stück in der Tabulatur mit der ausdrücklichen Bezeichnung «pedaliter».

Text (nach Smijers, Josquin Werke, Missen I, Anhang zur Messe «Fortuna desperata», S. 105):

Fortuna desperata,  
iniqua maledicta,  
che de tal dona electa  
la fama ay denegata.

Otto Gombosi widmet dem Lied eine ausführliche Studie (Jakob Obrecht, S. 99 ff.). Er vermutet einen dreistimmigen Satz, der den späteren Bearbeitungen zugrunde liegt, und kann einen solchen nach Abschluss seiner Arbeit nachweisen (Anonym Florenz, Bibl. Nat. XIX, 121, fo 25 v). Smijers teilt ebenfalls einen dreistimmigen anonymen Satz mit (British Museum, Add. 35087, fo 11 v/12 r, a. a. O. S. 105), der wohl mit Florenz übereinstimmt. Bald ist es die Tenormelodie, bald die Diskantmelodie, die in den späteren Bearbeitungen verwendet wird. Sie steht gewöhnlich in f ionisch, so auch in einer Reihe von Orgelfassungen:

Kleber, fo 63 v, H(ans) B(uchner), transponiert nach Ut (veröffentlicht von H. J. Moser, Frühmeister, Nr. 24, S. 60),

fo 132 r, vierstimmig, pedaliter,

fo 133 v, dreistimmig, pedaliter, m(agister) o(thmar) n(achtigall),

fo 135 v, dreistimmig, pedaliter, H(ans) B(uchner).

Pierre Attaingnant, Treze Motetz musicaulx avec ung Prélude . . . 1531,  
fo LXXXIIIv, dreistimmig (veröffentlicht von Yvonne Rokseth, a. a. O. S. 55, vgl. Introduktion p. XXIIIff.).

In unserm Stück ist die Tenormelodie, die trotz einigen kolorierten Stellen deutlich erkennbar ist, nach e phrygisch transponiert. Der Satz scheint ein originales Orgelstück von Buchner zu sein. Er ist nicht der einzige, bei dem die Melodie diese Transposition erfahren hat. Zwei weitere Fassungen, die jedoch mit Buchner keinerlei Verwandtschaft haben, sind bekannt:

Kotter F IX 22, Nr. 10, dreistimmig (veröffentlicht von Wolf, Isaac Werke, DTOe XIV, 1, G Nr. 10, S. 144),

Kotter Nr. 24 = Kleber fo 8 r, dreistimmig, manualiter (Wolf, a. a. O. G Nr. 9, S. 143).

Vgl. dazu Merian Diss. S. 14.

Übertragung bei H. J. Moser, Frühmeister, Nr. 25, S. 62.

Irrtümliche Lesungen bei Moser: T 1 Tenor erste Note e, T 5 Alt erste Note e', T 5/6 Alt hinübergebunden, T 9 Alt siebente und neunte Note e, T 13 Diskant Mordent auf der vierten statt fünften Note, T 19 Bass zweite Note e, T 19/20 Alt e' übergebunden (Semibrevis), T 21 Tenor e', T 23 Tenor d', T 38 Tenor dritte Note c', T 45 Alt vierte Note e', Tenor h (punktierter Minima) —a (Semi-minima), T 50 Alt und Tenor sind in der Tabulatur offenbar vertauscht, T 52 Alt punktiert statt Pause, Bass B G (zwei Semibreven), T 58 bis Schluss Tenor sechs Breves, nicht drei Longae.

45. Anonym. *A solis ortu(s) cardine I (k).*

fo 46 v/47 r, dreistimmig, 53 Takte, Schluss A—a—c'.

Text (nach Antiphonale):

A solis ortus cardine  
Ad usque terrae limitem  
Christum canamus Principem  
Natum Maria Virgine.

(Erste von acht Strophen — Hymnus in Nativitate Domini ad Laudes.)

Die Melodie, die in lauter Breven im Basse liegt, weicht besonders im dritten und vierten Abschnitt etwas von der heute gesungenen Form ab, ist aber deutlich zu erkennen. Die beiden Oberstimmen verlaufen mit Ausnahme weniger Unterbrechungen in einer durchgehenden Semiminimen-Bewegung, gewöhnlich in Terzen- und Sextenparallelen. Das für die Zeit eigenartige Stück ist zweifellos eine originale Orgelkomposition mit einem gregorianischen Cf. Eine reibungslose Ausführung erfordert für den Cf die Mitwirkung des Pedals.

46. Hans Buchner. *Es gieng ain man den berg uff (k).*

fo 47 v, vierstimmig, 20 Takte, Schluss c—c—g—c'.

Zusammen mit Nr. 44 das einzige Stück mit der ausdrücklichen Bemerkung «pedaliter».

Text (nach Kleber fo 158 v):

Es gieng ain man den berg uff  
mit Siben eseln,  
da raget im der sein uff,  
mit sieben eseln,  
wess Eselin, wess Eselin,  
fill Seck unnd Esel, fill Seck unnd Esel.

Vgl. Baumann Nr. 34, S. 90. Das Lied ist nach ihm nur in vier Tabulatursätzen bekannt: Buxheimer Orgelbuch Nr. 115, dreistimmig, Ein buer gein holtze. Jakobus Viletti, und Nr. 182, zweistimmig, Es für ein bulber Ins holtze, Kleber, fo 158 v, vierstimmig, pedaliter und Sicher. Kleber (in Facsimile mitgeteilt von Joh. Wolf, Schrifttafeln, Bückeburg und Leipzig 1922, 2, Blatt 16) und Sicher sind mit Ausnahme weniger Unterschiede identisch. Kleber Mordente im Diskant T 3/4 und T 9 erste und letzte Note, T 10 letzte zwei Noten, T 13; T 11 Diskant letzte Minima der Kadenz g'fis' (semiminimae) g'fis'e'fis' (fusae), analog T 19 mit c'h a. Baumann rekonstruiert die Liedmelodie nach Kleber (MdL, Nr. 34, S. 20). Vgl. dazu auch schon Erk-Böhme I, Nr. 148, S. 482, die die Melodie mit dem Text «Es fuhr ein Mann den Rhein aus» mitteilen.

Übertragung bei H. J. Moser, Frühmeister, Nr. 26, S. 65.

Irrtümliche Lesungen bei Moser: T 3 Alt sechste Note e', T 10 Tenor Rhythmus Minima — vier Semiminimen — Minima, T 13 Alt erste Note e, T 13/14 Alt eine Oktave tiefer, T 15 Tenor g g g f, T 16 Tenor e (Semibrevis) e f (Minimen).

47. Anonym. *Was sol ich machen.*

fo 47 v/48 r, dreistimmig, 80 Takte, Schluss G—g—g.

Text (nach Petrejus):

Was sol ich machen / aus disen sachen /  
al mein anschleg gen zuruck /  
mir begegnen vil fremde stuck /  
da ich mich vil gutheit het versehen /  
wil ich die warheit veriehen /  
von denen ist mir leides gschehen /  
was sol ich machen / auss disen sachen /  
far hin unglück / du bist voller tück /  
solt mich nit sehen an /  
mein trauern wil ich faren lan /  
das wetter lassen ubergan /  
die zeit villeicht / die sachen vergleicht /  
das unfal trifft / ders hat gestifft /  
erst wil ich lachen / — zu solchen sachen.

Originalvorlagen:

Petrejus, *Trium vocum cantiones centum* (Nürnberg 1541), Nr. 29.

Montanus und Neuber, *Selectissima tricinia* (Nürnberg 1559), Nr. 10.

Das durchimitierende, klanglich reizvolle G-dur Stück liegt ausserordentlich tief (höchste Note der Oberstimme f') und ist offenbar für drei Männerstimmen berechnet. Petrejus hat die beiden oberen Stimmen umgekehrt gedruckt, obschon sein Tenor den Diskant ein Weniges an Tonumfang übersteigt (Diskant Petrejus c—d', Tenor Petrejus d—f'). Auffallend ist die altertümliche, noch stark mittelhochdeutsche Sprachform des Textes. So weit mir bekannt ist, wird das Lied bisher in der musikwissenschaftlichen Literatur nirgends erwähnt.

48. Anonym. *Te deum.*

fo 48 v—51 r.

Die ersten Versetten fehlen. An ihrer Stelle findet sich die Notiz «Te eternum patrem et Tibi Cherubim cum responso Sanctus . . . (undeutlich) in alio libello». Das andere Buch, von dem einige Male die Rede ist, fehlt leider.

Pleni	dreistimmig, 18 Takte, Schluss c—c'—c''
Te prophetarum	» 19 » c—c'—c''
Te per orbem	» 21 » c—c'—c''
Venerandum	zweistimmig, 19 » c'—c''
Tu rex	dreistimmig, 10 » a—e'—a'
Tu ad liberandum	» 21 » a—e'—a'
Tu ad dexteram	» 17 » d—a—a'
Te ergo quaesumus	» 33 » A—e'—a'
Salvum fac	» 30 » A—e'—a'
Per singulos	» 17 » A—e'—a'
Dignare (Canon)	zweistimmig, 22 » g (fragmentarisch)
Erat una	dreistimmig, 32 » a—e'—a'.

Nur die geraden Versetten des ambrosianischen Lobgesanges sind in die Tabulatur eingetragen und somit für die Orgel bestimmt, die ungeraden werden vokal ausgeführt, in dieser Weise:

Gesang «Te Deum laudamus, te Dominum confitemur»  
Orgel «Te aeternum Patrem omnis terra veneratur»  
Gesang «Tibi omnes Angeli, tibi caeli et universae potestates:»  
Orgel «Tibi Cherubim et Seraphim incessabili voce proclamant»  
Gesang «Sanctus»  
Orgel «Sanctus»  
Gesang «Sanctus Dominus Deus Sabaoth»  
Orgel «Pleni sunt caeli et terra majestatis gloriae tuae» etc.

Die vorliegenden Versetten scheinen ihrer Struktur nach keine ursprünglichen Orgelkompositionen, sondern partiturmässige Übertragungen von Vokalstücken zu sein. Die den Sätzen zugrunde liegende Te deum-Melodie, die nicht als deutlicher Cf erscheint, sondern in das Satzgefüge verwoben ist, muss von der heute gesungenen Weise abgewichen haben. Nur gelegentlich, am stärksten vielleicht im «Salvum fac populum tuum», sind Anklänge festzustellen. Ein anderes, orgelmässiges Te deum bietet der Druck des Pierre Attaingnant vom März 1531 «Magnificat sur les huit tons avec Te deum laudamus ...» (herausgegeben von Yvonne Rockseth, a. a. O., S. 51 ff.). Im Gegensatz zu Sicher weist es der Orgel die ungeraden Versetten zu. Es wurde also selbst für das gleiche Stück in den verschiedenen Gegenden kein einheitlicher Brauch eingehalten (vgl. S. 18 f.).

#### 49. Anonym. Ohne Textanfang.

fo 51 r, dreistimmig, 28 Takte, Schluss G—g—g'.

Das dreistimmige Sätzchen mit der g-dorischen Melodie in der Mittelstimme scheint am ehesten eine Chanson zu sein.

#### 50. Fridolin Sicher und Hans Orgelmacher. Resonet in laudibus (k).

fo 51 v/52 r, dreistimmig, 62 Takte, Schluss c—c—c'.

Vgl. Text und Anmerkungen zu Nr. 23 und 34.

Mit Hans Orgelmacher dürfte Hans Schentzer<sup>15</sup> gemeint sein (vgl. O. Zur Nedden, ZfMw XII, 1929/30, S. 456), nicht der Basler Hans Tugi (oder Stucki), wie H. J. Moser (Hofhaimer S. 112 und 207) und nach ihm A.-E. Cherbuliez (Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte S. 159) annehmen. Wie der Anteil an der Komposition auf die beiden als Autoren Genannten zu verteilen ist, bleibt ungewiss. Der Cf liegt durchgängig im Tenor. Die beiden Aussenstimmen bewegen sich über weite Strecken in Dezimenparallelen und sind häufig in Sequenzen geführt (T 19 ff.). Der Satz klingt nicht übel, ist aber etwas schematisch und ohne kompositorischen Gehalt in den freien Stimmen.

Moser (a. a. O. S. 112) zitiert aus diesem Stück T 36/37 als Beleg für die eigentümliche Bewahrung der «alten Landinoschen Erhöhung vor der Tonikaquinte (quasi lydische Quartschärfung) noch nach 1500». Im zweiten Takt seines Zitates kadenziert der Tenor indessen nicht nach c, sondern nach e, wodurch

<sup>15</sup> Über Schentzer siehe S. 8 f. und Anhang II, 1.

die harmonische Situation verändert wird. Wir haben es nicht mit der von Moser angenommenen Erscheinung, sondern (modern gesprochen) mit einem Trugschluss auf der sechsten Stufe von g zu tun. Die von Moser gemeinte altertümliche Erscheinung findet sich jedoch an andern Stellen der Tabulatur, z. B. in Nr. 77 («Cela sans plus») T 45/46, Nr. 78 (Loiset Compère, «Ung franc archier») T 11 und 44 und Nr 144 («Ut queant laxis II») T 16.

51. *Anonym. Carmen (k).*

fo 52 v/53 r, dreistimmig, 76 Takte, Schluss d—a—d'.

Vermutlich ein freier Satz. Mehrfach erscheint eine für Kotter charakteristische Verzierungsfigur (drei Semiminimen plus zwei Fusen — vgl. Merian Diss., S. 2, Anm.). Wenn sie ausschliesslich eine Eigenart Kotters ist, müsste man annehmen, dass dieses Stück von Kotter komponiert oder doch wenigstens von ihm koloriert sei. Die Annahme ist nicht unwahrscheinlich, indem unsere Tabulatur einen Satz von Kotter enthält (vgl. Nr. 24) und vielleicht eine uns unbekannte Verbindung zwischen den beiden Organisten bestand.

52. *Andreas N. Noli flere Maria II (k).*

fo 53 v—54 v, vierstimmig, 161 Takte, Schluss F—f—a—f'.

Vgl. Nr. 40.

Dasselbe Stück wie Nr. 40, eine Quinte tiefer, koloriert und mit einigen Veränderungen. Auch hier treffen wir, allerdings nur einmal im Diskant (T 2), die für Kotter charakteristische Verzierungsfigur (vgl. das vorangehende Stück).

53. *Jean Mouton. (Text unleserlich, erster Buchstabe wohl Q).*

fo 55 r.

Fragment. Anfänglich 37 Takte dreistimmig, dann 12 Takte zweistimmig, endlich eine halbe Zeile Sopran und Tenor sowie zwei Linien Sopran, beides verschmiert und undeutlich.

54. *Anonym. Ich stund ain ainem morgen.*

fo 55 v/56 r, dreistimmig, 111 Takte, Schluss A—a—a'.

Vgl. Text und Anmerkungen zu Nr. 33.

Baumann (Nr. 29, S. 76) hat das Stück nicht zum Vergleich herangezogen. Unter den von ihm zusammengestellten Sätzen kommt keiner als Vorlage in Betracht. Der Cf in unserm Stück erklingt dreimal, T 4—43 im Tenor, T 45—84 im Bass und T 84—105 im Diskant in auf die Hälfte verkürzten Werten und mit kleinen Veränderungen, besonders an den Zwischenkadzenzen. Die Schlusstakte 105—111 sind frei erfunden.

55. *Nicolaus Craen. Ecce video celos.*

fo 56 v/57 r, dreistimmig, 106 Takte, Schluss A—a—a'.

Originalvorlagen:

Petrucci, Motetti A 33, 1502, fo 24 v/ 25 r<sup>16</sup>.

Glarean, Dodekachordon S. 326 (Glarean/Bohn S. 285).

Formschneider, Trium vocum carmina 1538, Nr. 65.

Aegidius Tschudi (St. Gallen 463), Nr. 20 (Diskant).

München, Univ. Bibl. Msgr. 324 8° (Tenor).

<sup>16</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. André Pirro (Paris).

56. Jakob Obrecht. *Parce Domine (secunda pars)*.

fo 57 v/58 r, dreistimmig, 71 Takte, Schluss A—a—a'.

«Primam partem require in alio libro» (ein solches ist leider nicht erhalten). Ein Vergleich mit dem «Parce Domine» Nr. 15 (siehe oben) zeigt, dass diese «secunda pars» Teil II und III jenes Stücks darstellt. In Nr. 56 ist am Anfang ein Takt mehr, im übrigen stimmt der erste Teil (T 1—44), von unwesentlichen Differenzen abgesehen, mit Teil II von Nr. 15 überein. Der zweite Teil von Nr. 56 bringt T 51—71 im Bass anstelle der Basstimme von Nr. 15 nochmals den Cf in auf die Hälfte verkürzten Werten. Die beiden Oberstimmen sind gelegentlich leicht verändert, lassen aber die Fassung von Nr. 15 deutlich erkennen. Der Cf erscheint also in Nr. 56 zuerst rückwärts in doppelten, dann vorwärts in einfachen Werten, was am Anfang der Basstimme mit den Worten «Canon A cauda incipias et in dupla redies» verdeutlicht wird (Der Terminus Canon ist hier nicht im gewöhnlichen Sinne zu verstehen, er bedeutet allgemeiner «Lehrsatz, Regel, Richtsatz»<sup>17</sup>). Diese Eigentümlichkeit unseres Stücks hat Yvonne Rokseth (Publ. de la société française de musicologie, première série, t. V, 1930, introduction p. XVII) zu einer Reihe von Folgerungen geführt, die sich durch den neuen, bisher nicht erkannten Tatbestand als irrtümlich herausstellen. Der Contratenor der Takte 51—71 ist nicht das Endstück eines ausgedehnteren Themas, sondern (allerdings in verkürzten Werten) der ganze Cf. Was vorangeht, ist dieselbe Melodie von vorne nach hinten. Und die Motette aus Glarean ist nicht ein kleines Fragment einer «secunda pars», sondern die dazu gehörige «prima pars». Die Identifizierung von Nr. 15 und Nr. 56 der Sicherschen Orgeltabulatur hat endlich Licht gebracht in das bis anhin unklare Verhältnis der beiden von Obrecht bekannten Parce Domine Kompositionen.

Die «secunda pars» ist übertragen von Joh. Wolf, Obrecht Wereldelijke Werken, Nr. 27, S. 79. Wie für die zweite Hälfte von Nr. 15 so ist es auch hier möglich, dass Einzelnes, z. B. die verkürzte Cf Stimme (T 51—71), später hinzugefügt worden ist.

Irrtümliche Lesungen bei Wolf: T 14 Bass erste Note e, T 15 Alt Sechzehntelpause statt der ersten Note.

57. Heinrich Isaac. *Parce domine*.

fo 58 r, dreistimmig, 34 T, Schluss A—a—a'.

Vgl. dazu Nr. 102.

58. (Josquin des Prés). *Tribulatio et angustia*.

fo 58 v/59 r, vierstimmig, 58 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Text (nach Eitner): Tribulatio et angustia invenerunt me. Quia mandata tua meditatio mea est, tribulationem et dolorem inveni, et nomen domini invocavi.

Vorlagen:

Joh. Ott, Novum et insigne opus musicum, 1537, Nr. 55.

Montanus, Tertia pars magni operis musici, 1559, Nr. 5 (nach beiden veröffentlicht von Robert Eitner, J. d. P. ausgewählte Kompositionen, Publ. älterer prakt. und theor. Musikwerke, VI, S. 62).

In der Gesamtausgabe ist die Motette bisher nicht erschienen.

<sup>17</sup> Vgl. Joh. Wolf, Handbuch der Notationskunde I, S. 426 f.

59. *Anonym. Ex(s)ultet celum (k).*

fo 59 v/60 r, dreistimmig, 47 Takte, Schluss A—a—c'.

Text (nach Wackernagel I, Nr. 200, S. 130):

Exsultet caelum laudibus,  
Resultet terra gaudiis:  
Apostolorum gloriam  
Sacra canunt solemnia.

(Erste von sechs Strophen — Hymnus de Apostolis.)

Im Antiphonale steht der Hymnus mit einem etwas veränderten Text (Exsultet orbis gaudiis, Coelum resultet laudibus: Apostolorum gloriam Tellus et astra concinunt). Keine der drei Melodien (hypophrygisch und dorisch) stimmen mit unserm Cf (a hypophrygisch) überein. Er liegt in lauter Breven im Tenor. Die Oberstimme ist ein ausgezierter Lauf, während der Bass mit dem Tenor meist den gleichen Rhythmus einhält.

60. *Anonym. Christe sanctorum decus I (k).*

fo 60 v/61 r, vierstimmig, 59 Takte, Schluss A—e—a—a'.

Text (nach Antiphonale):

Christe, sanctorum decus Angelorum,  
Gentis humanae sator ac redemptor,  
Coelitum nobis tribuas beatas  
Scandere sedes.

(Erste von sechs Strophen — Hymnus in Dedicacione S. Michaelis Archangeli, 29. September.)

Die Melodie bei Sicher (a hypophrygisch, in lauter Breven im Tenor) und die heutige im Antiphonale (dorisch) sind miteinander nicht verwandt. Reich koloriert im Sicherschen Satz ist vor allem die Oberstimme.

61. *Anonym. Christe sanctorum decus II (k).*

fo 61 r, vierstimmig, 36 Takte, Schluss fünfstimmig A—a—c'—e'—a'.

Der Textanfang befindet sich nur im Register, der Satz selbst ist unbezeichnet. Vgl. Text und Anmerkungen zu Nr. 60.

Alt und Tenor sind in der Tabulatur vertauscht. Derselbe Cf wie in Nr. 60 liegt in gleichmässigem Rhythmus (fast nur Semibreven) im Tenor. Im übrigen haben die beiden Sätze nichts miteinander zu tun. Im Unterschied zu Nr. 60 sind hier nur wenige schematische Auszierungen in der Oberstimme. Nr. 61 scheint die wenig veränderte Übertragung eines Vokalsatzes zu sein, während Nr. 60 eine orgelmässige Bearbeitung eines solchen oder möglicherweise sogar eine originale Orgelkomposition darstellt.

62. *Anonym. Veni creator I (?).*

fo 61 v, vierstimmig, 40 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Das Stück trägt zwar die Überschrift »Hymnus qui paracletus Veni creator«, eine Verwandtschaft mit der Veni creator Melodie kann ich aber nicht feststellen. Der Cf liegt im Quartcanon zwischen Tenor und Bass.

63. *Anonym. Veni creator II.*

fo 61 v/62 r, vierstimmig, 30 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Text (nach Antiphonale):

Veni creator spiritus,  
Mentes tuorum visita:  
Imple superna gratia  
Quae tu creasti pectora.

(Erste von sieben Strophen — Hymnus in Festo Pentecostes.)

Die heute gesungene Melodie kann, allerdings recht frei, ungefähr im Tenor erkannt werden. Am Schluss des Satzes folgt die Notiz «Finis accende sequitur adhuc alias himnus». Sie bezieht sich offenbar auf die vierte Strophe («Accende lumen sensibus»)<sup>18</sup>.

64. *Anonym. Veni creator III.*

fo 62 r, vierstimmig, 30 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Vgl. Nr. 63.

Die Melodie liegt anfänglich im Bass. Später ist sie nicht mehr deutlich zu verfolgen.

65. *Anonym. Pange lingua I.*

fo 62 v, vierstimmig, 36 Takte, Schluss A—e—a—e'.

Text (nach Antiphonale):

Pange lingua gloriosi  
Corporis mysterium  
Sanguinisque pretiosi,  
Quem in mundi pretium  
Fructus ventris generosi  
Rex effudit gentium.

(Erste von sechs Strophen — Hymnus in Festo Ss. Corporis Christi.)

Die beiden Mittelstimmen sind in der Tabulatur offensichtlich vertauscht. Die Melodie liegt im Diskant und entspricht im ganzen der heute gesungenen. Zweimal («Quem in mundi» und «Rex effudit», Sicher T 20 und 30) steigt sie in der Tabulatur ins c'', heute bloss ins h' hinauf. Mit Ausnahme zweier Zwischenkadenden (T 14 und 23) ist der Satz nicht koloriert und wohl die Übertragung einer Vokalvorlage.

66. *Anonym. Pange lingua II.*

fo 62 v/63 r, vierstimmig, 48 Takte, Schluss fünfstimmig A—c—e—c'—e'.

Vgl. Text und Anmerkung zu Nr. 65.

Adolf Thürlings bemerkt in seiner Übertragung<sup>19</sup> zu diesem Stück, das in der Tabulatur keine Überschrift trägt, es sei eine zweite Strophe zum Pange lingua.

<sup>18</sup> Freundlicher Hinweis von Herrn Prof. Jacques Handschin (Basel).

<sup>19</sup> Handschriftlich Univ. Bibl. Basel, kr VI 613.

Tatsächlich lässt sich im Tenor die Pange lingua Melodie, allerdings mit Veränderungen und in Abschnitte zerteilt, erkennen. Im übrigen haben Nr. 65 und 66 nichts miteinander zu tun.

67. *Anonymous. Ut queant laxis I.*

fo 63 r/63 v, vierstimmig, 33 Takte, Schluss A—e—a—e'.

Text (nach Antiphonale):

Ut queant laxis  
Resonare fibris  
Mira gestorum  
Famuli tuorum,  
Solve polluti  
Labii reatum,  
Sancte Johannes.

(Erste von fünf Strophen — Hymnus in Nativitate S. Johannis Baptistae, 24. Juni.)

Nicht die durch die Solmisation bekannte dorische, sondern die phrygische Melodie liegt als Cf im Diskant.

Vgl. Nr. 144.

68. *Jakob Obrecht. Mamenche vel mabuche.*

fo 64 r, vierstimmig, 48 Takte, Schluss e—e—h—e'.

Der Name Obrecht ist mit Hilfe eines Notenrätsels geschrieben: «Ob-re (als Brevisnote)-cht». Das Stück ist zweifellos die kaum veränderte Übertragung eines Vokalsatzes. Da bis jetzt weder eine Vorlage noch ein vollständiger Liedtext nachzuweisen ist, haben wir vorläufig ein Unicum vor uns.

Übertragung bei Joh. Wolf, Obrecht Wereldelijke Werken, Nr. 23, S. 71.

Irrtümliche Lesungen bei Wolf: T 15/16 Tenor überträgt Wolf richtig eine Oktave höher als im Original, T 26 Bass erste Note e, T 32 Alt Rhythmus Semiminima-Pause — Semiminima — Minima — Semibrevis.

69. *Jakob Obrecht. Ic ret my not spacieren.*

fo 64 v, vierstimmig, 51 Takte, Schluss A—a—e'—a'.

Der Satz ist wie der vorhergehende vorderhand Unicum. Weder eine Vorlage noch ein vollständiger Liedertext sind bisher beizubringen. Zum Text vgl. Wolf, Obrecht Werke, Revisionsbericht S. XXIV f. Wolf macht dort die Mitteilung, in der einst Hoffmann von Fallersleben gehörigen Berliner Handschrift germ. oct. 185 fo 65 v finde sich bei «Een liedekeijn wil ic singhen» die Angabe «dit is die wyse Ick reet my wt spacieren al in dat groene wolt daer vandic» und verweist auf Hoffmann von Fallersleben, Niederdeutsche geistliche Lieder des XV. Jahrhunderts, Hannover 1854, Nr. 95. Nach dieser Version gibt Wolf den Textanfang «my wt», während bei Sicher deutlich «my not» zu lesen ist. Die transponiert phrygische Melodie (a mit b) liegt im Tenor. Die drei Oberstimmen haben alle mit Ausnahme eines einzigen Tones im Diskant (T 26 b') denselben Umfang (f—a') und bilden häufig Stimmkreuzungen. Das Stück beginnt auf-

taktig (Diskant und Bass gleichzeitig) mit Semibrevispausen am Anfang. Vielleicht sind sie ein Zeichen, dass noch eine fünfte Stimme dazu gehört.

Übertragung bei Joh. Wolf, Obrecht, Wereldelike Werken, Nr. 32, S. 69.

Irrtümliche Lesungen bei Wolf: T 11 Bass zweite Note c, T 14 Alt erste zwei Noten eher zwei Semiminimen mit einer bei Sicher fehlenden Minimen-Pause davor, T 20 Alt erste Note eher Semiminima mit Semiminimen-Pause davor, die bei Sicher fehlt, T 41 Alt erste Note f, T 42 Alt zweite Note c'.

70. *Johannes (?)*. *Zela zons plus* («*Cela sans plus*»).

fo 65 r, vierstimmig, 47 Takte, Schluss c—c—g—c'.

Text (nach Florenz XIX 176, abgedruckt von Joh. Wolf, Obrecht Wereldelike Werken, S. XVIII):

Cela sant plus et puis ola  
ien tabregiera bella de bon reban  
ietes mon cor hors de vous prison  
sela sans plus et puis ola.

(Leider ist nur diese stark verderbte Fassung bekannt.)

Vgl. über das Lied Otto Gombosi, Jakob Obrecht, S. 75 ff. Es ist unsicher, welcher Komponist mit «*Johannes*» gemeint ist. Gombosi erwähnt eine Bearbeitung des *Johannes Japart* (Florenz XIX. 59, fo 111 v), die möglicherweise die Vorlage unseres Tabulatursatzes bildet. Ein fünfstimmiges «*Cela sans plus*» mit gleichem Cf im Tenor (dritte Stimme) von *Johannes Cardinalis de Medicis* (Papa Leo Decimus) befindet sich u. a. in Basel, Univ. Bibl. F X 1—4 Nr. 105 und Aegidius Tschudi (St. Gallen 463), Nr. 203 (Vgl. Haberl, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1888, S. 39 ff., wo der Satz nach Cod. Pernner, Regensburg, veröffentlicht ist). In unserm Tabulatursatz, der zweifellos die kaum veränderte Eintragung eines Vokalsatzes darstellt, liegt der Cf im Oktavcanon zwischen Diskant und Tenor (der Diskant geht zwei Takte voraus), der nur in den Zwischenkadenzen nicht streng eingehalten wird. Die Melodie ist transponiert mixolydisch (in c mit b). Der Cf stimmt überein mit Obrecht (Wereldelike Werken Nr. 5, S. 12, dort im Tenor). Der ganze Satz ist verwandt mit *Colinet de Lannoy*, der, eine Quinte höher, abgedruckt ist von Wolf, Obrecht Werke, a. a. O. S. 83 (Diskant und Tenor stimmen sozusagen wörtlich überein, Alt und Bass nur in gelegentlichen Anklängen).

71. *Matthäus Pipelare. Hic est vere martir.*

fo 65 v/66 r, vierstimmig, 63 Takte, Schluss F—f—c'—f'.

Text (aus «*Processionale monasticum, ad usum congregationis gallicae ordinis Sancti Benedicti*», S. 218):<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Solesmes 1893. — Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Jacques Handschin (Basel). Text und Melodie befinden sich auch in «*Responsoria et Antiphonae quae dominicis diebus... cantari debent*», S. 151, vgl. S. 70 Nr. 11 und Anm.<sup>4</sup>.

Hic est vere martyr qui pro Christi nomine sanguinem suum fudit.  
Qui minas iudicum non timuit nec terrenae dignitatis gloriam quaesiuit,  
sed ad coelestia regna pervenit.  
(Versus) Iustum deduxit dominus per vias rectas et ostendit illi regnum Dei.

(In festo unius Martyris ad Processionem Responsorium.)

Dieser Text dürfte zum Tabulatursatz gehören, der zweifellos die kaum veränderte Eintragung einer Motette darstellt. Musikalisch jedoch besteht kein Zusammenhang zwischen dem Prozessionsresponsorium und dem Satz von Pipelare. Der Cf verläuft im Quartcanon zwischen Tenor und Bass, der Bass geht um eine Brevis voraus. Eine Motette über den gleichen Text ist von Palestrina bekannt (Gesamtausgabe, Bd. V, S. 92). Sie hat aber weder mit der gregorianischen Melodie noch mit Pipelare Verwandtschaft.

72. *Nicolaus Craen. Mins lefkins pruyn oghen.*

fo 66 r, vierstimmig, 29 Takte, Schluss d—d—a—d'.

Text (nach R. Lenaerts, *Het Nederlands Polifonies Lied in de zestiende eeuw*, 1933, S. 70):

Myns liefkins bruun ooghen  
ende haren lachende mont,  
die doen my pyne doeghen  
in alder stont.  
Daer ic haer zien noch spreken niet en mach,  
dat claeghe ic Gode en mijnen ooghen.  
Ic ben bedroghen.

Der Tabulatursatz mit dem Cf im Tenor ist bestimmt die kaum veränderte Eintragung einer vokalen Vorlage. Lenaerts a. a. O. nennt fünf mehrstimmige Fassungen des Liedes aus dem 16. Jahrhundert: Tielmann Susato, vierstimmig (Van Duyse, *Het ierste Muzyckboexken van T. S.*, 1908, Nr. 9); Swillaert (Souliaert), vierstimmig, Susato Nr. 12; Jorius Vender, sechsstimmig, Benedictus, fünfstimmig, beide *Selectissimae Cantiones*, Kriesstein, 1540; Joan Zacheus, vierstimmig (Tijdst. N. M. III, 73). Vender und Benedictus sind von Lenaerts veröffentlicht (Muziekbijlage S. [30] und [35]). Craen als ältere, vielleicht noch dem ausgehenden 15. Jahrhundert angehörende Bearbeitung desselben Cf wird von ihm nicht erwähnt. Am Ende des Satzes folgt in der Tabulatur die Bemerkung «Alio libro habeo super trium per alios componistas». Wieder der leider nicht erhaltene «alius liber». Vgl. auch Joh. Wolf, 25 driestimmige Oud Nederlandsche Lieder volgens het hs. Add. MSS. 35087 uit het British Museum (1910), bl. 6.

73. *Matthäus Pipelare. Vray dieu damor* («*Vray dieu d'amours*»).

fo 66 v, vierstimmig, 55 Takte, Schluss F—f—c'—f'.

Originalvorlage: Fridolin Sicher Liederbuch (St. Gallen 461) S. 56/57, Neuausgabe Schott 2439/40, S. 66 (anonym).

Mit Ausnahme unwichtiger Abweichungen ist der Tabulatursatz die wörtliche Übertragung der Vorlage. Der Diskant ist gleich dem Tenor von Nr. 92 (Johann Sthokem, «Porquoy iene puis dire»). Die Übereinstimmung ist keine wörtliche, aber deutlich zu erkennende. Ein dreistimmiges «*Vray dieu d'amours*» von Antoine Brumel geht im Sicherschen Liederbuch unmittelbar voran (S. 54/55). Es hat jedoch thematisch mit unserm Satz nichts zu tun.

74. *Matthäus Pipelare. Vray dieu güel secunda pars Recordamini.*

fo 67 r, vierstimmig, 53 Takte, Schluss g—g—d'—g'.

Die beiden Mittelstimmen sind in der Tabulatur vertauscht (vgl. S. 54). Die Überschrift vermag ich vorderhand nicht zu erklären. Der Cf des Satzes liegt gleichzeitig im Diskant und Tenor. Beide Stimmen sind imitierend geführt, ohne einen strengen Canon zu bilden.

75. *Andreas Busnois. On est bien maldi pour amor trop.*

fo 67 v/68 r, vierstimmig, 57 Takte, Schluss c—g—c'—c'.

Der Cf liegt im Tenor mit Nachahmungen in den übrigen Stimmen. Der Autor ist einer der ältesten Komponisten der in der Tabulatur vertretenen. Altertümliche Unterterz-Kadenzen (Alt T 10/11, T 49/50, Diskant T 20/21) brauchen deshalb nicht besonders aufzufallen.

76. *Anonym. Da pacem Domine in diebus I.*

fo 68 r, vierstimmig, 33 Takte, Schluss d—d—a—d'.

Text (nach Cantuale, Vesper-en Lofboek, Utrecht 1917, Nr. 51, S. 267):

Da pacem Domine in diebus nostris, quia non est alius, qui pugnet pro nobis nisi Tu, Deus noster.

Der dorische Cf liegt, in kleine Stücke aufgelöst, im Tenor. Die übrigen Stimmen sind thematisch stark von ihm durchsetzt. Der Satz ist unkoloriert und wahrscheinlich die kaum veränderte Eintragung einer vokalen Vorlage.

Drei Orgelbearbeitungen desselben Cf, der in den Niederlanden heute noch gesungen wird, finden wir bei Arnolt Schlick, «Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein . . .», Mainz 1511 (Neuausgabe Harms, Ugrino-Klecken, jetzt Bärenreiter Ausgabe 675). Hier erscheint der Cf als zusammenhängende Melodie von lauter Breven, im ersten dreistimmigen Satz im Diskant (S. 35), im zweiten vierstimmigen im Tenor (S. 36) und im dritten vierstimmigen im Bass (S. 37). Die Cantus firmi bei Schlick und bei Sicher sind abgesehen von der rhythmischen Gestalt auch melodisch nicht ganz identisch. Schlick erreicht (wie Cantuale) als höchsten Melodieton c' (z. B. zweite Fassung T 26), während Sicher nur bis zum b (T 19) hinaufsteigt. Über den gemeinsamen Cf hinaus besteht zwischen Schlick und Sicher keine weitere Verwandtschaft.

Vgl. No. 130.

77. *Anonym. Zela sans plus non susipias («Cela sans plus non sufi pas») (k).*

fo 68 v, vierstimmig, 47 Takte, Schluss c—c—g—c'.

Originalvorlage: Ottaviano dei Petrucci, Odhecaton, fo 26 v (anonym).

Die Intavolierung stimmt mit der Vorlage überein, abgesehen von einigen Diminutionen und Auszierungen, vor allem an den Kadenzen (so T 20 und 45). In der Schlusskadenz fällt in der Tabulatur die altertümliche Erhöhung des Leittons zur Tonikaquinte (fis-g) im Alt auf (vgl. Nr. 50).

Die Melodien von Nr. 70 und 77 sind nicht übereinstimmend, — wie auch die Textanfänge verschieden lauten — ja, sie haben sogar nur eine entfernte Ver-

wandtschaft. Nr. 70 ist transponiert mixolydisch (c mit b), 77 transponiert dorisch (c mit b und es, das es allerdings bisweilen erhöht). Dennoch sind die zwei Sätze einander in ihrer Struktur ähnlich. Sie haben die gleiche Länge, in beiden ist der Cf im Oktavcanon zwischen Diskant und Tenor geführt, der nur in den Zwischenkadendenzen nicht genau eingehalten wird. Im Gegensatz zu Nr. 70 geht in Nr. 77 der Tenor zwei Takte voran.

78. (Loyset Compère). *Nunc franc archier Arsier* («Ung franc archier»).

fo 69 r, vierstimmig, 49 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Originalvorlage: Petrucci, Odhecaton, fo 30 v (Compère).

Mit Ausnahme unwichtiger Varianten sind Original und der nicht ausgezogene Tabulatursatz miteinander identisch. Der Cf liegt im Quintcanon zwischen Diskant und Alt. Die Vorlage hat b (im Alt b und es) vorgezeichnet. Das nach g aufsteigende f ist in der Tabulatur fast regelmässig, im Odhecaton nirgends, zu fis erhöht.

79. Anonym. *Ave Maria gratia*.

fo 69 v/70 r, vierstimmig, 74 Takte, Schluss c—g—c'—e'.

Der Tenor rezitiert im ersten Teil ausschliesslich auf g, mit T 33 wird er melodisch lebhafter. Die unkolorierte Intavolierung ist bestimmt die kaum veränderte Übertragung einer Motette. Vgl. Nr. 109 und 116. Zwischen den drei Ave Maria sehe ich keine Ähnlichkeit.

80. Anonym. *Verlangen thut umb geben mich*.

fo 70 r/70 v, vierstimmig, 33 Takte, Schluss e—e—h—e'.

Die phrygische Melodie liegt im Tenor. Das Stück ist unkoloriert und ohne Zweifel die getreue Eintragung eines Liedsatzes.

81. Anonym. *Sparge fidelibus tuis verbum*.

fo 70 v/71 r, vierstimmig, 70 Takte, Schluss c—g—c'—e'.

Offensichtlich die kaum veränderte Eintragung einer Motette.

82. Anonym. *Liebs maitli güt*.

fo 71 r, vierstimmig, 24 Takte, Schluss A—e—c'—e'.

Ein kurzer partiturmässig eingetragener Liedsatz mit der phrygischen Melodie im Tenor. Der Textanfang könnte vielleicht auf die Schweiz hinweisen.

83. Heinrich Isaac. *In gottes namen I.*

fo 71 v/72 r, vierstimmig, 54 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Text (nach Joh. Wolf, Isaac Werke, DTOe XIV, 1, A 11, S. 14):

In Gottes namen faren wir, seiner genaden begeren wir,  
das helff uns die Gottes krafft und das heilige grab,  
do Gott selber inne lag. Kyrieleys, Christeleys,  
das helff uns der heylig geyst und die war Gottes stym,  
das wir frölich farn von hyn. Kyrieleis.

Vorlage: Isaac Werke a. a. O. (Das Lied ist in Facsimile und Übertragung veröffentlicht bei Guido Adler, Handbuch, 2. Aufl. 1929, I 320 ff. Das Original im Besitz der preussischen Staatsbibl. Berlin hat am oberen Rand den Vermerk «H. Isaac de manu sua», ist also Autograph.)

Die Intavolierung ist nicht koloriert und im ganzen originalgetreu, erhält aber durch die häufige Erniedrigung des h zu b harmonisch eine andere Färbung. Man stelle gleich am Anfang die T 3—5 in den beiden Versionen einander gegenüber:

*Sicher* (Brevis =  $\text{D}$ )

*Wolf* (Brevis =  $\text{M}\text{M}$ )

Auffallend sind einige Härten im Tabulatursatz. Die Kadenzen in T 28—31 mit dem altägyptischen Leitton vor der Quinte bei Sicher verlaufen in der vokalen Version bedeutend reibungsloser:

*Sicher* (Brevis =  $\text{D}$ )

*Wolf* (Brevis =  $\text{M}\text{M}$ )

In den Anfangszeilen lässt sich das alte Wallfahrtslied bis ins 13. Jahrhundert zurückverfolgen. Nach Böhme (Altdt. Liederbuch Nr. 568, S. 677) erscheint der Textanfang erstmals im Tristan des Gottfried von Strassburg (um 1215), Vers 11536 ff. «mit höher stimme huobens an unde sungen einez und zwir: in gotes namen varen wir». Der vollständige Text ist aus dem Jahre 1422 bekannt (Vgl. Bäumker I, Nr. 295, S. 572 und Jos. Müller-Blattau in Festschrift Max Schneider, 1935, S. 65). Luther hat der Melodie die Worte «Dies sind die heilgen zehn Gebott» (Erfurter Enchiridion 1524) unterlegt, mit denen sie im Protestantismus weiterlebte (vgl. Zahn I, 1951—55).

Isaac hat den Cf, der hier in der zweiten Stimme liegt, ein zweites Mal vierstimmig gesetzt (vgl. Nr. 132). Einen vierstimmigen Satz mit der Melodie im Tenor von Heinrich Finck (aus Formschneider 1536, Nr. 2) teilt Liliencron mit (Deutsches Leben im Volkslied um 1530, Nr. 135, S. 383).

84. *H(err?) B(urkhard?) v(on) Rischach C. H. Was wers das (?)*.

fo 72 r, vierstimmig, 39 Takte, Schluss d—d—a—d'.

Im Register ist das Stück mit «Was wers das Rischach» bezeichnet. Die drei ersten Worte sind möglicherweise der Textanfang. Vermutlich haben wir es mit einem Liedsatz eines bisher unbekannten Komponisten (vgl. dazu Seite 64) zu tun. Die dorische Melodie liegt im Tenor. Am Schlusse folgen in der Tabulatur die Takte 23—28 ein zweites Mal in veränderter Fassung.

85. (*Josquin des Prés*). *Mente tota muteta*.

fo 72 v/73 r, vierstimmig, 100 Takte, Schluss d—d—a—d'.

Das Stück ist der fünfte Teil einer grossangelegten siebenteiligen Motette mit folgenden Textanfängen:

Vultum tuum deprecabuntur	prima pars
Sancta Dei Genitrix, Virgo semper Maria	secunda pars
Intemerata virgo	tertia pars
O Maria nullam tam gravem	quarta pars
Mente tota tibi supplicamus	quinta pars
Ora pro nobis sine termino	sexta pars
Christe, Fili Dei	septima pars

Text (nach Smijers, Josquin Werke, Motetten, Bundel IV, Nr. 24, S. 125):

Mente tota tibi supplicamus, ut sicut Filio tuo Domino nostro Jesu Christo aliquando displicuimus, modo vice versa immutatis moribus per te usque in finem ei complaceamus. Preces nostras, virgo mirabilis, ideo ne despicias, quia ore indigno nomen sanctum tuum invocare praesumimus. Sancta Maria, ora pro nobis, Sancta Dei Genitrix, ora pro nobis. Sancta virgo virginum, intercede pro nobis.

Vorlage: Smijers, Josquin Werke, a. a. O.

Der Tabulatursatz ist nicht verziert und stellt mit geringfügigen Abweichungen die partiturmässige Eintragung der Vokalvorlage dar. In der Josquin Ausgabe steht die Motette eine Quarte höher in g (mit b).

86. (Pierre de la Rue.) *Troplus secret.*

fo 73 v/74 r, vierstimmig, 55 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Originalvorlage: Basel, Univ. Bibl. F X 1—4, Nr. 108 (Pirson und pe De la — als Note — rue).

Das Original steht eine Quarte tiefer in d. Der Tabulatursatz ist partiturmässig eingetragen und mit der Vorlage im ganzen identisch.

87. *Anonym. Allein on End.*

fo 74 r, vierstimmig, 40 Takte, Schluss F—f—c'—f'.

Die unverzierte Übertragung eines Liedsatzes, dessen Original ich nicht nachweisen kann. Die hypojonische Melodie (in f mit b) liegt wie gewöhnlich im Tenor.

88. Heinrich Isaac. *Sub tuum praesidium.*

fo 74 v/75 r, vierstimmig, 64 Takte, Schluss A—a—e'—a'.

Mit der für die Datierung der Handschrift wichtigen Notiz «Ex petic(i)one Magistri Martini Vogelmayer Organista tunc temporis Constantie» (vgl. S. 48).

Text (nach Antiphonale):

Sub tuum praesidium confugimus, sancta Dei Genitrix: nostras deprecatio-  
nes ne despicias in necessitatibus: sed a periculis cunctis libera nos  
semper, Virgo gloriosa et benedicta.

(Antiphona ad Completorium, officium parvum B. M. V. extra Adventum).

Übertragung bei Joh. Wolf, Isaac Werke, DTOe XVI, 1, F 9, S. 229. Da die Melodie unserer Motette (am deutlichsten im Diskant mit vielen Nachahmungen im Tenor) von derjenigen im Antiphonale durchaus verschieden ist, ist es ungewiss, ob tatsächlich die oben angeführte Antiphona unserm Stück zugrunde liegt. Jedenfalls ist es aber nicht «das einzige reine Orgelwerk, das von Isaac überliefert scheint», wie Wolf annimmt (er teilt es unter dem Titel «Ricercar» mit), sondern die kaum veränderte Eintragung einer Motette. Dafür spricht einerseits der von Wolf nicht beachtete Textanfang am Ende des Satzes («Finis sub tuum praesidium»), andererseits die Struktur, die das normale Bild einer Motette darstellt und mit Ausnahme einer kleinen Floskel im Bass (T 37) keine spezifisch orgelmässigen Züge aufweist.

89. (Jean Japart). *Lenziota mia* («Nenciozza mia»).

fo 75 r, vierstimmig, 42 Takte, Schluss F—f—c'—f'.

Originalvorlagen:

Petrucci, Odhecaton, fo 9 v (danach veröffentlicht von Arnold Schering, Musikgeschichte in Beispielen, Nr. 67, S. 66).

Fridolin Sicher Liederbuch (St. Gallen 461), S. 60/61 (Neuausgabe Schott 2439/40, S. 70, dort mit der ungenauen Lesung der Anfangsworte «Ve  
mozza mia»), beide Quellen mit Japart als Komponisten.

Der Tabulatursatz ist nicht koloriert, sondern mit unwesentlichen Varianten originalgetreu eingetragen. Das Stück liegt sehr tief und erreicht im Bass (T 40)

einmal das tiefe E. Da Sichers Orgel wie die meisten Instrumente von damals nicht über diesen Ton verfügte, ist die Stimme im ganzen Takt eine Oktave höher gelegt.

90. (*Pierre de la Rue*). *Porquoy non.*

fo 75 v/76 r, vierstimmig, 67 Takte, Schluss F—f—c'—f'.

Text (nach Blume, Das Chorwerk, Kallmeyer, Heft 3, Nr. 11, S. 29):

Pourquoy non ne suis-je morir,  
pourquoy non ne dois-je guerir  
la fin de ma dolente vie,  
quand j'aime qui ne m'aime pas,  
et sers sans guerdon acquerir.

Originalvorlagen:

Petrucci, Odhecaton, fo 17 v (Pe de larue).

Basel, Univ. Bibl. F X 1—4, Nr. 110 (Pirson).

Blume a. a. O. veröffentlicht die Chanson nach Maldeghems «Trésor musical» einen Ton höher in g.

Der Tabulatursatz ist die sozusagen getreue Eintragung der Vokalvorlage. Als seltener, in der Tabulatur einziger Fall, sei das Vorkommen eines Gis in der Bedeutung von As (T 34 im Bass) registriert. In den beiden Vorlagen ist das A in normaler Weise durch ein vorangestelltes b um einen Halbton erniedrigt.

91. *Anonym. Nisi tu Domine.*

fo 76 r, vierstimmig, 37 Takte, Schluss G—d—g—g'.

Text (nach Erhart Oeglin, Liederbuch):

Nisi tu, Domine, servabis nos, in vanum vigilant oculi nostri (Psalm 126).

Originalvorlagen:

Erhart Oeglin, Liederbuch (Neudruck von Eitner, Publ., Bd. 9, S. 83).

München, Mus. Ms. 1516, Nr. 168 (nach Eitner a. a. O.).

Mit Ausnahme zweier Auszierungen in T 1 (Alt) und T 15 (Diskant) ist der Tabulatursatz die getreue Übertragung der Vokalvorlage. Der Cf liegt im Quintcanon zwischen Tenor und Bass.

92. (*Jo Stockem*). *Por quoy ieno puis dire.*

fo 76 v/78 r<sup>21</sup>, vierstimmig, 74 Takte, Schluss F—f—c'—f'.

Originalvorlage: Petrucci, Odhecaton, fo 18 v (Jo Sthokem).

Obwohl der Tabulatursatz unicoloriert ist, stimmt er mit der Vorlage nicht wörtlich überein. Den grössten Teil des Stückes hindurch zeigt Sicher eine eigentümliche Verschiebung aller Stimmen um einen halben Takt. Sie tritt in den einzelnen Stimmen nicht gleichzeitig ein, sondern im Diskant T 4 zweite Hälfte, im Alt T 8 zweite Hälfte, im Tenor bei dessen Einsatz T 10 erste Hälfte, im Bass T 6 zweite Hälfte. Der Alt verschiebt sich nochmals um einen halben

<sup>21</sup> Zur Foliierung vgl. S. 46.

Takt in T 54 erste Hälfte, was aber drei Takte später wieder ausgeglichen wird. Die anfänglichen Verschiebungen werden vor Beginn des Dreierrhythmus in T 70 aufgehoben. Die Verschiebungen ziehen naturgemäß in den beiden Versionen einige Varianten mit sich. Indes ist es ohne weitere Parallelen nicht leicht möglich, die richtige Fassung herauszuschälen. Beide Fassungen, sowohl Odhecaton als auch Sicher, sind fehlerhaft. Besonders unklar sind der Anfang (T 1—10) und die Takte 52—70, während der Rest annähernd übereinstimmt. Dass sich Sicher mit seiner Eintragung selbst nicht wohl fühlte, beweist eine zweite Notierungsweise der ersten zehn Takte, die er am Schluss anfügt. Sie unterscheidet sich von der ersten dadurch, dass der Alt die Verschiebung zugleich mit dem Diskant in T 4 zweite Hälfte mitmacht, vermag aber auch nicht restlos zu überzeugen. Der Tenor entspricht dem Diskant von Nr. 73 (Pipelare, «Vray dieu d'amours»).

93. (Loyset) *Compère*. *Propter gravamen.*

fo 78 v—79 r, vierstimmig.

Propter gravamen, prima pars, fo 78 v/77 r<sup>22</sup>, 63 Takte, Schluss d—d—f—d'  
 Succurre nobis, secunda pars, fo 77 r/77 v, 68 » » d—d—d—a—d'  
 (fünfstimmig)

Et subveni, tertia pars, fo 77 v/79 r, 57 » » d—d—a—d'.

Originalvorlage: Petrucci, Motetti A, numero 33, 1502, fo 10 v/11 r<sup>23</sup>.

94. (Heinrich Isaac). *Die zechen Gbot (Decem praecepta)*.

fo 79 r, vierstimmig, 30 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Text (nach Baumann, MdL, Nr. 2, S. 2):

Suesser vatter, herre got,  
vergleich das wir erkennen dy zechen pott,  
das mirs mit worten werchen allczeyt laysten  
aus rechter lieb mit ganczer begir  
so wernn mir salig und rain.

Vorlage: Isaac Werke, DTOe XIV, 1, E 37, S. 106 («Süsser Vatter»).

Vgl. zu diesem Liede Baumann Nr. 2, S. 4. Er unterscheidet zwei Melodie-Typen. Dem zweiten gehören ausser der Sicherschen, die Baumann nicht bekannt ist, zwei Intavolierungen von Kleber an (fo 108 r, vierstimmig, X B O T. Decem precepta. In Sol, H. Jsaac, und fo 109 r, dreistimmig, trium in sol non colloratum, D(ecem) P(raecepta) T(rium), beide veröffentlicht von Wolf, a. a. O. G 3/4, S. 136/37). Sicher ist mit geringfügigen Abweichungen die partiturgetreue Übertragung der Vokalvorlage. In T 6—9 fehlt in der Tabulatur irrtümlicherweise der Oktavstrich im Tenor; T 17 dritte Note im Tenor muss wohl f statt fis, T 18 erste Note im Alt muss g statt a heissen.

Über das Lied und seine Melodien, deren älteste Fassung im 15. Jahrhundert nachgewiesen werden kann, vgl. auch Bäumker I, Nr. 176, S. 420, Böhme Nr. 621, S. 730, Erk-Böhme III, S. 710. Der Luthersche Text «Dies sind die heilgen zehn Gebot» gehört zur Melodie «In Gottes Namen fahren wir» (vgl. Nr. 83).

<sup>22</sup> Zur Foliierung vgl. S. 46.

<sup>23</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. André Pirro (Paris).

Übertragung bei Joh. Wolf, Isaac Werke, DTOe XVI, 1, F 12, S. 232.  
Irrtümliche Lesungen bei Wolf: T 28 Diskant Rhythmus Minima punktiert —  
Semiminima — Minima — Minima.

95. (Alexander) *Agricola. D. Jenay dueul.*

prima pars fo 79 v/80 r, vierstimmig, 57 Takte, Schluss d—d—d—a—d'  
(fünfstimmig)  
secunda pars fo 80 r, » 35 » » d—d—a—a—d'  
(fünfstimmig).

Originalvorlagen:

Petrucci, Odhecaton, fo 42 v.  
Regensburg, Cod. Pernner<sup>24</sup>.  
Rom, Hs. Archiv St. Peter<sup>24</sup>.

Das D. in der Überschrift bezieht sich wohl auf die Tonart. Die Vokalvorlage ist partiturmässig in die Tabulatur eingetragen. Der Schluss des ersten Teils ist in der Vorlage um einen Takt länger: während Diskant, Tenor und Bass liegen bleiben, macht der Alt die Bewegung d a (Semibreven) d (Brevis). In der Tabulatur ist diese Erweiterung durch ein a unter und neben dem d des Alts ungenau angedeutet. Ein weiterer auffallender Unterschied betrifft die Versetzungszeichen. In der Vorlage hat nur der Bass ein b vorgezeichnet, die übrigen Stimmen sind ohne Versetzungszeichen; in der Tabulatur kommen in allen Stimmen häufig sowohl Erhöhungen wie auch Erniedrigungen vor (vgl. dazu S. 58 ff.).

96. Anonym. *Praeambulum super d.*

fo 80 r, vierstimmig, 10 Takte, Schluss d—d—a—a.

Das kurze Sätzchen ist vielleicht das Werk Sichers.

97. Josquin des Prés. *Virgo prudentissima.*

fo 80 v/81 r, vierstimmig, 73 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Text (nach Aegidius Tschudi):

Virgo prudentissima quo progrederis quasi aurora valde rutilans filia  
Syon, tota formosa et suavis es, pulchra ut luna, electa ut sol.

Originalvorlagen:

Petrucci, Motetti A, numero 33, 1502, fo 8 (Eitner, Bibliographie S. 524),  
Josquin.  
Aegidius Tschudi (St. Gallen 463), N. 99, Diskant und Alt, Josquin.  
München, Univ. Bibl. Mscr. 324 8°, fo 4 r (Tenor).  
Johannes Ott, Novum et insigne opus musicum, 1537, Nr. 37, Heinrich  
Isaac (abgedruckt bei Ambros V, S. 327).  
(Montanus, 1559 a, Nr. 24, Heinrich Isaac).

Smijers hat die Motette veröffentlicht: Josquin Werke, Motetten 1, S. 133, dazu  
im Anhang S. 174 die gregorianische Melodie. Der durch die obigen und eine

<sup>24</sup> Vgl. Haberl, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1888, S. 41 und 48.

Münchner Quelle (Univ. Bibl. Ms. 322—25) bezeugen Autorschaft Josquins steht eine Quelle mit Isaac gegenüber (Montanus als spätere erweiterte Auflage von Ott kann keinen selbständigen Quellenwert beanspruchen). Ausser der grössern Zahl der Quellen scheint mir der Stil eher auf Josquin als auf Isaac hinzuweisen. Auch Smijers nimmt Josquin als Autor der Motette an.

98. (*Heinrich Isaac*). *Erkennen thu.*

fo 81 r, vierstimmig, 29 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Text (nach Georg Forster):

Erkennen thu mein traurigs gmüt  
in dem dein güt gewaltig ist,  
Dann zu dir stet hertz mut und sinn  
von mir vorhin das wissen bist  
Ob ich dich meid  
durch argen neid,  
mich etwas leidt  
on willen mein,  
jedoch sol sein  
im hertzen unvergessen dein.

(Erste von drei Strophen.)

Originalvorlagen:

Georg Forster, «Ein außzug ... (1539 und 1543), Nr. 81, Heinrich Isaac.  
Johannes Heer (St. Gallen 462), fo 60 v/61 r, anonym.

Johannes Wolf veröffentlicht den Liedsatz nach Forster (Isaac Werke, DTOe XIV, 1, A 5, S. 6), die anonymen Fassungen bei Heer und Sicher sind ihm nicht bekannt. Die Intavolierung ist die partiturmässige Übertragung des Liedsatzes. Bei Forster springt der Alt im Schlussakkord in die Terz h, bei Heer und Sicher bleibt er auf der Quinte d liegen. Der Bass ist bei Sicher in T 13, sowie T 23 (von der zweiten Note an) und T 24 eine Oktave höher als in den Vorlagen, vielleicht zur bessern Greifbarkeit auf dem Instrument, vielleicht nur versehentlich. Ein Zeichen für die Wiederholung des Stollens (T 12) fehlt in der Tabulatur.

99. *Anonym. Descendi in (h)ortum meum.*

fo 81 v/82 r, vierstimmig.

Descendi (erster Teil) 60 Takte, Schluss c—c—g—c'.

Revertere (zweiter Teil) 31 » » c—g—c'—e'.

Text (nach Palestrina Gesamtausgabe, Bd. IV, Nr. 24, S. 66):

Descendi in hortum meum ut viderem poma convallium et inspicerem  
si florissent vinea et germinassent mala punica.

Revertere ut intueamur te.

Originalvorlage: Aegidius Tschudi (St. Gallen 463), Nr. 118 (Diskant und Alt).

Tschudi steht in g (mixolydisch), Sicher in c (transponiert mixolydisch). Das b, das durch die Transposition nötig wird, ist in der Tabulatur sehr ungenau eingetragen. Im letzten Takt des zweiten Teiles geht der Alt bei Tschudi nach g, während er in der Tabulatur nach oben in die Terz e' springt. Die Palestrina-Motette über den gleichen Text hat musikalisch mit Sicher nichts zu tun.

100. *Anonym. Ohne Textanfang («Praeambulum»).*

fo 82 r, vierstimmig, 14 Takte, Schluss c—c'—e'—c'.

Das kleine Stück ist wahrscheinlich ein «freier Satz», vielleicht von Sicher komponiert.

101. *Gaspar (van Werbecke). Adonay sanctissime.*

fo 82 v/83 r, mit der Notiz «Verte et invenies adhuc aliter notatum». Verbessert eingetragen auf

fo 83 v/84 v, vierstimmig, 65 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Im Original lautet der Titel irrtümlich «Adonay sanctissimi».

Text (nach Tschudi):

Adonay sanctissime Domine Deus, exaudi preces servorum tuorum et da nobis locum poenitentiae et ne claudas ora canentium te Domine.

Originalvorlagen:

Petrucci, Motetti A, numero 33, 1502, fo 15 v/16 r<sup>25</sup>.

Aegidius Tschudi (St. Gallen 463), Nr. 104, Diskant und Alt (Gaspar).

Bei Tschudi folgt eine ungefähr gleich lange «secunda pars» mit dem Textanfang «Misit manum tuam per foramen».

102. *(Heinrich Isaac). Parce domine.*

fo 83 r, vierstimmig, 34 Takte, Schluss A—a—e'—a'.

Text (nach Basel, Tschudi und Rhaw):

Parce domine populo tuo (quod pius es et misericors) et ne des haereditatem tuam in perditionem.

Originalvorlagen:

Basel Univ. Bibl. F X 1—4, Nr. 89 (H. Y.).

Georg Rhaw, Symphoniae iucundae, Wittenberg 1538, Nr. 192 (Henricus Isaac).

Aegidius Tschudi (St. Gallen 463), Nr. 129, Diskant und Alt (Isaac).

Nr. 57 ist das gleiche Stück ohne den Alt. Beide Tabulaturfassungen, die drei- und die vierstimmige, sind partiturmässig eingetragen. Der Cf (im Quintcanon zwischen Tenor und Bass) zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit demjenigen bei Obrecht (Nr. 15 und 56), ohne jedoch mit ihm übereinzustimmen. Bei Rhaw steigt der Alt im Schlussakkord in die Terz c' hinab, während er sonst auf der Quinte e' liegen bleibt.

103. *(Jakob Obrecht). Meß kin es hu («Meskin es hu»).*

fo 84 r, vierstimmig, 30 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Ein vollständiger Liedertext ist nach Wolf nicht festzustellen.

Vorlage: Joh. Wolf, Obrecht, Wereldelijke Werken, Nr. 1, S. 1.

Übertragung bei Wolf, a. a. O., Nr. 26, S. 78.

<sup>25</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. André Pirro (Paris).

104. Josquin (des Prés). *Victimae paschali* — *Dung aultere amer*. *Victimae paschali* — *Dung aultere amer*.  
fo 84 v—85 v, vierstimmig.

Dung aultere amer — *Victimae paschali*, 46 Takte, Schluss G—d—g—g'.  
De tous biens — *Sepulchrum Christi*, 43 Takte, Schluss G—d—d—g—d'—g'—g'  
(siebenstimmig).

Texte: *Victimae paschali laudes* (Ostersequenz — siehe Graduale).

D'un autre amer mon cuer s'abesseroit,  
Il ne fault ja penser que je l'estrange,  
Ne que pour rien de ce propos me change;  
Car mon honneur en appetiseroit.

Je l'aime tant que jamais ne seroit  
Possible a moi de consentir l'eschange.  
D'un autre amer...

La mort, par Dieu, avant me desferoit,  
Qu'en mon vivant j'accointace ung estrange,  
Ne cuide nul qu'a cela je me range,  
Ma leauté trop fort se mesferoit.  
D'un autre amer...

(Nach Knud Jeppesen, *Der Kopenhagener Chansonnier*, 1927, Transcriptionen Nr. 28, S. 52.)

De tous biens plaine est ma maistresse,  
Chascun lui doit tribut d'onneur;  
Car assouvye est en valeur  
Autant que jamais fut deesse.  
En la veant j'ai tel leesse  
Que c'est paradis en mon cuer.  
De tous biens...

Je n'ay cure d'autre richesse  
Si non d'estre son serviteur,  
Et pource qu'il n'est chois milleur  
En mon mot porteray sans cesse:  
De tous biens...

(Nach Knud Jeppesen, a. a. O. Nr. 5, S. 7. Vgl. dazu die Motette «Omnium bonorum plena» von Loiset Compère in den Trierer Codices I, DTOe VII, 2, S. 113.)

Originalvorlagen:

Petrucci, Motetti A, numero 33, 1502, fo 16 v/17 r<sup>26</sup>.  
Glarean, Dodekachordon, S. 368 (Iodocus Pratensis), Glarean/Bohn S. 328.  
Aegidius Tschudi (St. Gallen 463), Nr. 100, Diskant und Alt (Josquin).  
München, Univ. Bibl., Mscr. 324 8°, Tenor.

<sup>26</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. André Pirro (Paris).

In beiden Teilen der Motette trägt die Sequenzmelodie der Tenor. Im Diskant sind mit ihr jeweils die beiden Liedmelodien kombiniert. Von «D'un autre amer» verwendet Josquin sozusagen unverändert die Diskantweise des von Jeppesen abgedruckten dreistimmigen Satzes Ockeghems. Über «De tous biens» vergleiche Otto Gombosi, Jakob Obrecht, S. 34 ff., über den Satz von Josquin insbesondere S. 43 f. Nach Gombosi gehen alle «De tous biens»-Bearbeitungen auf einen Satz von Hayne van Ghizeghem zurück (veröffentlicht im Notenanhang Nr. XIV, S. 24 und bei Jeppesen a. a. O.). Teils wird später die Diskant-, teils die Tenor-melodie verarbeitet. In unserm Falle ist es wie beim andern Lied die Diskant- (nicht wie Gombosi anführt die Tenor-)Melodie.

105. *Anonym. O Sancte Sebastiane.*

fo 85 v/86 r, vierstimmig, 86 Takte, Schluss F—f—c'—f'.

Vermutlicher Text (nach P. Gall Morel, lateinische Hymnen des Mittelalters, 1866, Nr. 534, S. 305):

O sancte Sebastiane,  
semper, vespere et mane,  
horis cunctis ac momentis,  
dum adhuc sum sanae mentis,  
me protege et conserva,  
et a me, martyr, enerva  
infirmitatem noxiam,  
vocatam epidemiam.

(Erste von sechs ungleichen Strophen).

Der Text, der einem lateinischen Gebetbuche des Abtes Ulrich Rösch von St. Gallen aus dem Jahre 1472 entnommen ist (Hs. Einsiedeln Nr. 285, S. 4), scheint mir zum Cf im Tenor passen zu können. Der Tabulatursatz ist zweifellos die kaum veränderte Übertragung einer Motette. Vgl. über einen mutmasslichen Komponisten dieses Stückes Moser, Hofhaimer S. 104 und 207, Anmerkung 147.

106. *Anonym. Benedicta sit creatrix et gubernatrix.*

fo 86 v/87 r, vierstimmig, 68 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Text (nach Tschudi und Antiphonale):

Benedicta sit creatrix et gubernatrix omnium, sancta et individua Trinitas,  
et nunc et semper et per infinita saeculorum saecula.  
(Antiphona ad Benedictus, in Festo Ss. Trinitatis).

Originalvorlagen:

Petrucci, Motetti A, numero 33, 1502, fo 18 v/19 r<sup>27</sup>.

Aegidius Tschudi (St. Gallen 463) Nr. 125, Diskant und Alt.

München Univ. Bibl. Mscr. 324 8°, fo 5 v, Tenor.

Die Motette ist unverziert und ohne nennenswerte Abweichungen von der Vokalvorlage in die Tabulatur eingetragen. Die Grundmelodie ist auf alle Stimmen verteilt und nicht die heute gesungene.

<sup>27</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. André Pirro (Paris).

107. (Paul Hofhaimer). *Ade mit laid.*

fo 87 r, vierstimmig, 21 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Text (nach Moser, Hofhaimer Werke, S. 30):

Ade mit leid  
ich von dir scheid,  
dardurch mein herz  
unseglich schmerz  
al stund empfindt  
und ist entzündt  
in jamers we  
Ade, ade,  
on dich lust mich keinr freuden me.

Originalvorlagen:

Erhart Oeglin, Liederbuch, 1512 (Neuausgabe Eitner, Publicationen Band IX, Nr. 18, S. 30), anonym,  
Aegidius Tschudi (St. Gallen 463), Nr. 70, Diskant und Alt, anonym.

Weitere Parallelen siehe bei H. J. Moser, der das Lied nach Oeglin a. a. O. veröffentlicht. Die meisten Quellen bringen das Lied anonym. Hofhaimers Name findet sich lediglich in zwei Orgelbearbeitungen bei Kleber (fo 74 v = fo 166 r) und Kotter (Basel F IX 22, fo 42 r, dreistimmig, vgl. Merian Diss. Nr. 22, S. 39). Die Anfänge beider sind von Moser a. a. O. S. 32 wiedergegeben, alle drei Bearbeitungen (Kleber, Kotter und Sicher) vollständig in DTOe XXXVII, 2, S. 81, veröffentlicht. Sicher bietet den Satz unkoloriert und ohne wichtige Abweichungen gegenüber den Vorlagen. Die beiden Mittelstimmen, Alt und Tenor, sind in der Tabulatur vertauscht (vgl. S. 54). Zum Lied und seinen verschiedenen Bearbeitungen vergleiche auch Baumann Nr. 15, S. 47.

108. (Antoine) Brumel. *Regina celi.*

(prima pars) fo 87 v/88 r, vierstimmig, 63 Takte, Schluss F—f—c'—f'  
altera pars  
Resurrexit fo 88 r/88 v, » 68 » » F—f—c'—f'.

Text (nach Antiphonale):

Regina coeli laetare, alleluia:  
Quia quem meruisti portare, alleluia:  
Resurrexit, sicut dixit, alleluia:  
Ora pro nobis Deum, alleluia.

(Marianische Antiphone. A completorio Sabbati sancti usque ad nonam  
Sabbati infra octavam Pentecostes inclusive).

Originalvorlage: Petrucci, Motetti A, numero 33, 1502, fo 19 v/20 r<sup>28</sup> (übertragen  
bei Ambros V, S. 172).

Ambros zählt versehentlich zwischen T 30 und 35 nur 4 statt 5 Takte und kommt so auf total 64 statt richtig 63. Die Intavolierung ist unkoloriert und im ganzen originalgetreu. Die Choralmelodie liegt im Tenor, mit Imitationen in den übrigen Stimmen, und stimmt, mit streckenweise beträchtlichen Abweichungen, in den Grundzügen mit der heute gesungenen überein.

<sup>28</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. André Pirro (Paris).

109. Nicolaus Craen. *Ave Maria.*

fo 88 v/89 r, vierstimmig, 71 Takte, Schluss F—f—c'—f'.

Originalvorlage: Petrucci, Motetti A, numero 33, 1502, fo 34 v/35 r<sup>29</sup>, anonym.

Vergleiche Nr. 79 und 116. Der Tabulatursatz ist nicht ausgeziert und wohl die partiturmässige Eintragung der Motette.

110. Gaspar (van Werbecke). *Virgo Maria.*

fo 89 v, vierstimmig, 53 Takte, Schluss e—e—h—e'.

Text (nach Ambros):

Virgo Maria non est tibi similis nata in mundo inter omnes mulieres florens  
ut rosa fragrans ut lily. Intercede pro nobis ad Dominum Jesum  
Christum.

Originalvorlage: Petrucci, Motteti A, numero 33, 1502, fo 21 v/22 r<sup>29</sup> (übertragen bei Ambros V, S. 183).

Sicher stimmt ohne nennenswerte Unterschiede mit der Vorlage überein.

111. Heinrich Isaac. *Equi le dira.*

fo 90 r, vierstimmig, 49 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Text (nach Wolf):

Et qui la dira, dira, la douleur que mon cuer a.  
J'ayme une belle fille, ne scay, s'elle m'aymera.  
Il me faulsit ung varlet qui bien parler y alast.  
A qui la dira, dira, la douleur que mon cuer a?

Vorlagen:

Wolf, Isaac Werke, DTOe XIV, 1, B 3, S. 205, Vokalsatz,  
E 12, S. 72, Instrumentalsatz.

Übertragung bei Wolf, Isaac Werke, DTOe XVI, 1, F 13, S. 233.

Irrtümliche Lesung bei Wolf: T 26/27 Tenor a (Semibrevis) d' (Brevis «über den Takt hinüber») cis' (Semibrevis).

112. Josquin des Prés. *A diu mors («Adieu mes amours»).*

fo 90 v/91 r, vierstimmig, 60 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Text (nach Heer):

Adieu mes amours, adieu vous coumant  
Adieu je vous dis jusques au pomtemp  
Je suis au soucy de quoy je vivray  
La rayson pourquoy je la vous diray  
Je nay plus dargent vivray ie du vent  
Largent du roy ne vient plus souuant.

<sup>29</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. André Pirro (Paris).

Originalvorlagen:

Petrucci, Odhecaton, fo 16 v/17 r (Josquin).

Johannes Heer (St. Gallen 462) fo 40 r/41 v (anonym), darnach veröffentlicht von Joh. Wolf, Obrecht Werke, Missen 4, Anhang II zur Messe «Adieu mes amours», S. 38.

Rom, Casanatensis, Cod. membranaico, O. V. 208, S. 106, darnach bei Ambros V, S. 131.

Aegidius Tschudi (St. Gallen 463) Nr. 177, Diskant und Alt (Josquinus Pratensis).

Die Chanson ist ebenfalls veröffentlicht von Ed. Bernoulli, Aus Liederbüchern..., Beilage IV, S. 63 (nach Heer und Ambros), dagegen noch nicht in der Gesamtausgabe erschienen. Eine weitere Orgelbearbeitung, vielleicht von Isaac, wahrscheinlicher von Kotter intavoliert, enthält Kotter (Basel F IX 22 Nr. 21). Sie ist übertragen von Wolf, Isaac Werke, DTOe XIV, 1, G 1, S. 135. Vgl. dazu Merian, Diss. Nr. 21, S. 36.

### 113. Heinrich Isaac. *Min muterlin, min muterlin.*

fo 91 r, vierstimmig, 29 Takte, Schluss d—a—d'—d''.

Text (nach Wolf):

Min muterlin, min muterlin, das fraget aber mich, ob ich wolt ein Schreiber.  
Awe neyn, sprach ich, nem ich denn ein schreiber zu einem Manne,  
so hiess man mich frau schreiberin und ein dintenzeterin.  
Wer mir ein schande, kein ehr im Lande.

(Erste Strophe.)

Vorlage: Wolf, Isaac Werke, DTOe XIV, 1, A 15, S. 18 (siehe auch Eitner, Publicationen I, S. 106 und Liliencron, Deutsches Leben im Volkslied, Nr. 87, S. 259, beide nach Ott 1544, Nr. 39).

Wolf gibt den Tenor (nach Ott) durchgehends mit b und konjiziert infolgedessen gelegentlich auch in den andern Stimmen ein b. Bei Sicher (wie auch in der Übertragung bei Liliencron) ist im ganzen Stück nirgends ein b vorgezeichnet. Vergleiche zu diesem Liede auch Baumann Nr. 61, S. 132. Baumann nennt als einzigen Orgelsatz Kleber fo 115 v, dreistimmig, H(ans) P(uchner) mit der Vorlage bei Forms Schneider, Trium vocum carmina 1538, Nr. 38; Sicher ist ihm nicht bekannt.

### 114. (Jean) Jaspart. *Jay pris a mours.*

fo 91 v/92 r, vierstimmig, 70 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Text (nach Wolf, Obrecht, Wereldelijke Werken, S. 92):

J'ay pris amours en ma deuise  
pour conquerir ioieuseté.  
Heureux seray en cest' esté,  
s'advenir puis a mon emprise.

Originalvorlage: Petrucci, Odhecaton, fo 8 v/9 r (anonym).

Vergleiche zur Liedmelodie und ihren Bearbeitungen Otto Gombosi, Jakob Obrecht, S. 61 ff., zu unserm Satze insbesondere S. 64 f. Zwei Cf sind miteinander kombiniert, «Jay pris amours» im Diskant und «De tous biens plaine» im Tenor (im Unterschied zu Nr. 104 die Tenormelodie des Satzes von Hayne van Ghizeghem, vgl. das dort Ausgeführte). Odhecaton ist anonym, Sicher weist die Chanson Jean Jaspart zu. Nach den Stileigentümlichkeiten zu schliessen, die Gombosi als für diesen Meister kennzeichnend anführt — Talent zur Koppelung mehrerer Liedthemen, Bevorzugung von leeren Zusammenklängen (oft ohne Notwendigkeit), Armut der eigenen Erfindung (Alt mit Verlegenheitsstellen wie T 67/68), schlecht verdeckte Parallelen auf betonte Taktteile (Oktaven zwischen Diskant und Tenor in T 66) — und die sich alle in diesem Satz vorfinden, dürfte die Zuweisung richtig sein. Zu den beiden bisher bekannten Bearbeitungen der «Jay pris amours»-Melodie durch Jaspart (Odhecaton fo 23 v/24 r, abgedruckt von Gombosi, Notenanhang Nr. XXIV, S. 51, und Rom, Cod. Cap. Giulia — vgl. zu beiden Gombosi, a. a. O. S. 67) gesellt sich mit der vorliegenden eine dritte. Sie ist mit kleinen Abweichungen die getreue Übertragung der Vorlage.

115. Heinrich Isaac. *Maria junckfrow hoch geborn.*

fo 92 r, vierstimmig, 38 Takte, Schluss e—h—e'—g'.

Weder ein vollständiger Liedtext noch eine Originalvorlage ist aufzufinden; dennoch handelt es sich, wie Wolf mit Recht annimmt, zweifellos um die kaum veränderte Eintragung eines Vokalsatzes.

Übertragung bei Wolf, Isaac Werke, DTOe XVI, 1, F 10, S. 230.

Irrtümliche Lesung bei Wolf: T 36 Alt erste Note punktierte Minima, zweite Note Semiminima.

116. (Josquin des Prés)<sup>30</sup>. *Das lang Ave Maria.*

fo 92 v—93 v, vierstimmig, 143 Takte, Schluss B—b—f'—b'.

Der Überschrift ist die Angabe «Et enim sequentia est» beigefügt.

Text (nach Smijers):

Ave Maria, Gratia plena, Dominus tecum, Virgo serena.  
Ave cuius conceptio, Solemni plena gaudio, Coelestia, terrestria,  
Nova replet laetitia.  
Ave cuius nativitas, Nostra fuit solemnitas, Ut lucifer lux oriens,  
Verum solem praeveniens.  
Ave pia humilitas, sine viro foecunditas, Cuius annuntiatio, Nostra  
fuit salvatio.  
Ave vera virginitas, Immaculata castitas, Cuius purificatio, Nostra  
fuit purgatio.  
Ave praeclara omnibus Angelicis virtutibus, Cuius fuit assumptio,  
Nostra glorificatio.  
O Mater Dei, Memento mei, Amen.

<sup>30</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. André Pirro (Paris).

Originalvorlagen:

Glarean, Dodekachordon, S. 358 (Iodokus), Glarean/Bohn, S. 318.  
Aegidius Tschudi (St. Gallen 463), Nr. 148, Diskant und Alt (Josquin).  
München Univ. Bibl. Mscr. 324 8°, Nr. 1 (Tenor).

Weitere Parallelen siehe bei Smijers, Josquin Werke, Motetten 1, S. 1, wo die Sequenz veröffentlicht ist. Smijers gibt anschliessend auch eine sechsstimmige Fassung desselben Stückes. Die anonyme Fassung bei Sicher ist ihm nicht bekannt. Sie ist nicht koloriert und mit Ausnahme einiger Varianten die getreue Eintragung der Vorlage. Bei Glarean als einziger Quelle sind in den Takten 93—109 («Ave vera virginitas») Diskant und Tenor im Canon geführt. In allen übrigen Versionen (auch bei Sicher) verläuft der Tenor in jenen Takten zu den übrigen Stimmen in einer synkopischen Bewegung. Die beiden Mittelstimmen sind in der Tabulatur vertauscht, die Reihenfolge lautet Diskant — Tenor — Alt — Bass (vgl. dazu S. 54). — Vgl. die beiden andern Ave Maria in der Tabulatur, Nr. 79 und 109.

117. *Heinrich Isaac. Lamorra.*

fo 93 v/94 r, vierstimmig, 65 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Vorlage: Wolf, Isaac Werke, DTOe XIV, 1, E 26, S. 90, Instrumentalsatz.

Sicher Tenor T 55 zweite und dritte, T 56 erste Note sind versehentlich ohne Oktavstrich und müssen eine Oktave höher sein. Mit Ausnahme einer einzigen Floskel im Diskant (T 5) ist der Tabulatursatz die partiturmässige Übertragung der Vorlage. Ausser Sicher bringen nur Heer (St. Gallen 462) fo 65 r und Tschudi (St. Gallen 463) Nr. 176 den Satz vierstimmig mit dem Alt, alle übrigen Quellen (siehe Wolf a. a. O.) dreistimmig. Eine dreistimmige Orgelbearbeitung enthält Kotter (F IX 22, Nr. 18, fo 32 v). Sie ist übertragen bei Wolf, Isaac Werke, DTOe XIV, 1, G 18, S. 154 (vgl. Merian Diss. Nr. 19, S. 34).

118. (*Loyset*) *Compère. Ohne Textanfang (k).*

fo 94 v, vierstimmig, 54 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Die Melodie liegt im Diskant mit durchgehenden Imitationen im Tenor. Ein strenger Canon zwischen den beiden Stimmen liegt nicht vor. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Chanson. Die Kolorierung ist äusserst spärlich, die Eintragung fast partiturmässig. Die beiden Mittelstimmen, Alt und Tenor, sind vertauscht (vgl. S. 54).

119. *Alexander (Agricola oder Heinrich Isaac). Helgeron notis («nous»).*

fo 95 r, vierstimmig, 50 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Vorlage: Wolf, Isaac Werke, DTOe XIV, 1, E 16, S. 76.

Die Quellenlage ist die folgende:

Isaac. Bologna, Liceo musicale, cod. 148. Florenz, Bibl. Naz. Centr., Cl. XIX, cod. 59. Florenz, Bibl. Naz. Centr., XIX, 11. 178. Rom, Archivio della Cappella Giulia.

Anonym. Aegidius Tschudi (St. Gallen 463), Nr. 179. Petrucci, Odhecaton, fo 45 v/46 r. Cortona, Bibl. Communale, cod. membr. 95/96.

Agricola. Sicher.

Die Mehrheit der Quellen spricht in diesem Falle für Isaac. Sicher steht mit Agricola allein. Es ist dies der dritte Satz in unserer Tabulatur, der gleichzeitig Isaac und Agricola zugeschrieben wird (vgl. Nr. 19).

120. *Alexander (Agricola). Quatuor.*

fo 95 v/96 r, vierstimmig, 93 Takte, Schluss c—c'—g'—c''.

Der Tabulatursatz scheint die partiturmässige Eintragung eines Instrumentalstückes zu sein.

121. *Heinrich Isaac. In minem sin I.*

fo 96 v/97 r, vierstimmig, 61 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Text (nach Baumann MdL, Nr. 9, S. 7):

In meinem Sinn hab ich mir auserkoren,  
ein Meidlein jung an jaren,  
von irer lib hab ich vil hören sagen,  
umb iret willen wolt ich alles wagen,  
beide Gut und leib, ob ich ein trost möcht erjagen,  
so würd ich fro das ich sunst trauren muss.

Vorlage: Wolf, Isaac Werke, DTOe XIV, 1, E 20, S. 81.

Vergleiche zum Liede und seinen verschiedenen Bearbeitungen Baumann Nr. 9, S. 33. Eine zweite, reich kolorierte Intavolierung des Satzes befindet sich bei Kleber auf fo 145 r (Organista fryburgensis 1521), abgedruckt bei Wolf, a. a. O. G 14, S. 147. Eine dreistimmige Orgelbearbeitung, die aber weder mit Sicher 121 noch mit 122 übereinstimmt, weist Kotter auf (Basel F IX 22, fo 22 v — vgl. Merian, Diss. Nr. 15, S. 25). Sie ist ebenfalls von Wolf, a. a. O. G 15, S. 149, veröffentlicht. Kleber enthält ausserdem eine dreistimmige Bearbeitung des selben Liedes von Heinrich Finck (fo 147). Die beiden Sicherschen unkolorierten Übertragungen Nr. 121 und 122 sind Baumann nicht bekannt.

122. *Heinrich Isaac. In minem sin II.*

fo 97 r, vierstimmig, 44 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Vorlage: Wolf, Isaac Werke, DTOe XIV, 1, E 21, S. 82.

Vergleiche Text und Anmerkungen zu Nr. 121.

123. *(Matthäus Pipelare). Fors seulement.*

fo 97 v, vierstimmig, 58 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Text (nach Wolf, Obrecht Werke):

Forseulement l'attente que ie meure,  
En mon las cuer my l'espoyr ne demeure,  
Car mon malheur sy tres fort my torment  
Qui n'est douleur que par vous ce ne sente  
Pour ce que suys de vous perdre bien seure.

Originalvorlagen:

Fridolin Sicher Liederbuch (St. Gallen 461), S. 8/9 (Neuausgabe Schott 2439/40 S. 8).

Arnt von Aich Nr. 72 (Neuausgabe von E. Bernoulli und H. J. Moser, Bärenreiter 386, S. 126).

Florenz, Bibl. Naz. Centr., XIX, 164—167 (übertragen von Joh. Wolf, Obrecht, Wereldelike Werken, S. 88).

Basel, Univ. Bibl. F X 1—4, Nr. 118.

Paris, Bibl. Nat. f. fr. 1597, LXI.

Bruxelles, Bibl. Ms. 228, Nr. 16 (die beiden letzten nach Gombosi, Obrecht, S. 17).

Der Satz liegt ausserdem im Neudruck vor bei Eduard Bernoulli, *Aus Liederbüchern der Humanistenzeit*, S. 98/99 (nach Basel und St. Gallen 461). St. Gallen 461, Arnt von Aich, Basel und Florenz, die vier mir zugänglichen Quellen, stehen alle in d, eine Quinte höher als der Tabulatursatz. Über das Lied vergleiche Otto Gombosi, Jakob Obrecht, S. 16 ff. Es war eines der beliebtesten im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert. Gombosi kann es in 32 verschiedenen Sätzen nachweisen. Die meisten davon gehen zurück auf eine dreistimmige Bearbeitung von Ockeghem (u. a. in Sicher Liederbuch, St. Gallen 461, S. 2), die Gombosi im Notenanhang als Nr. IX, S. 12 veröffentlicht. Pipelare macht mit andern eine Ausnahme davon und gehört zu denjenigen Kompositionen, die «keine Spur von der Forsseulement-Melodie oder irgendeiner mit dieser in Verbindung stehenden Gegenstimme als Cf» aufweisen.

124. *Anonym. Salua nos Domine.*

fo 98 r, vierstimmig, 60 Takte, Schluss A—a—e'—a'.

Text (nach Antiphonale):

Salva nos, Domine, vigilantes, custodi nos dormientes: ut vigilemus cum Christo, et requiescamus in pace.

(Antiphona ad «Nunc dimittis» in Completorio. Tempore paschali, id est, a Completorio Sabbati ante Dominicam in Albis inclusive, usque ad Sabbatum post Festum Pentecostes exclusive).

Die transponiert phrygische (a mit b) Choralmelodie liegt im Bass. Sie ist Streckenweise diminuiert, stimmt aber im wesentlichen mit der heute gesungenen überein. Seitlich der Überschrift befindet sich die Bemerkung «ubique pro  $\natural$  canitur b». Alle h sind also durch b zu ersetzen. Auf diese Weise werden die vielen durch das gleichzeitige Zusammentreffen von h und b im gleichen Akkord entstandenen Härten behoben und der Satz erst spielbar. Die letzten vier Takte stehen auf fo 97 v unten, was durch die Notiz «in opposito adhuc paululum» angezeigt wird.

125. *Anonym. Que est ista.*

fo 98 v—100 r, vierstimmig.

prima pars	Que est ista	61 Takte, Schluss A—e—a—e'
secunda pars	Et universi	62      »      »      e—h—e'—g'
tertia pars	Ista est speciosa	68      »      »      A—e—a—e'.

Leider ist es nicht gelungen, bisher eine Vorlage zu dieser grossen Motette zu finden.

126. *Fuchswil(d).*

fo 100 r, vierstimmig, 33 Takte, G—g—d'—g'.

Text (nach Ludwig Uhland, *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder*, 1844, Nr. 157, S. 395):

Fuchswild bin ich, des sen ich mich  
so gar an manche frembde art,  
auf durrer haid sück ich mein waid,  
darumb leit es mir also hart;

tag unde nacht hab ich kein rü,  
spat unde frü,  
biß alzeit gilt: ich bin fuchswild.

(Erste von vier Strophen.)

H. J. Moser (Drei wiedergefundene Singweisen alter deutscher Lieder, Musikantengilde 1927, Juliheft, S. 104) glaubt, im Cf des Tabulatursatzes die Melodie zu dem obigen Texte gefunden zu haben, und gibt drei Textunterlegungen, die alle eine im Original nicht vermerkte, aber plausible Stollenwiederholung vorsehen (Stollen T 1—11, Abgesang T 12—33). Die Textierung des Stollens gibt sich natürlicher als die mit Wiederholungen operierende Unterlegung des Abgesanges. Etwas fraglich erscheint die Verlegung der Kadenz von g auf die Durchgangsnote b in T 7 (auf «mich» und «waid»). Ein zweiter, mir nicht zugänglicher Tabulatursatz über das Lied soll sich in der Tabulatur des Nicolaus Elias Ammerbach (Leipzig 1571) befinden.

Als Dichter, Melodisten und Kontrapunktisten nimmt Moser den Johann Fuchswild aus Ellwangen an, der unter Herzog Ulrich der Stuttgarter Hofkapelle angehört hatte, — «von dem wir andere Tonsätze verwandter Natur besonders in dem ersten Schöfferschen Liederbuch (Mainz 1513) besitzen. Auch der Nachdichter, Balthasar von Heilbronn, weist ja auf Schwaben». Ein «Jch stand an einem morgen» von Fuchswild ist in Basel, Univ. Bibl. F X 1—4, Nr. 66.

Die beiden Mittelstimmen, Alt und Tenor, sind in der Tabulatur vertauscht (siehe S. 54).

### 127. Heinrich Isaac. *Tota pulchra es amica mea.*

fo 100 v—102 r, vierstimmig.

prima pars 88 Takte, Schluss A—e—a—e'  
secunda pars 92 » » e—e—h—e'.

Text (aus dem Hohelied):

Tota pulchra es amica mea et macula non est in te, favus distillans labia tua, mel et lac sub lingua tua, odor unguentorum tuorum super omnia aromata, iam enim hiems transiit, imber abiit et recessit.  
Flores apparuerunt, vineae florentes odorem dederunt et vox turturis audita est in terra nostra; surge, propera, amica mea, veni de libano. Veni coronaberis.

(Der Text kommt als Antiphone vor<sup>31</sup>.)

Originalvorlagen:

Glarean, Dodekachordon, S. 268 (Isaac Germanus author), Glarean/Bohn S. 215.

Aegidius Tschudi (St. Gallen 463), Nr. 110, Diskant und Alt (Anonym).

Vermutlich auch: Florenz, Bibl. Naz. Centr., Ms. II. I. 232 (Magl. cl. XIX, 58), C 93 (Tota pulchra es amica mea, a 4 Yzach).

<sup>31</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Jacques Handschin (Basel).

128. *Anonym. Trina domine.*

fo 101 r, vierstimmig, 19 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Am Schluss des Sätzchens, das auf eine leere halbe Seite zwischen den ersten und zweiten Teil von «Tota pulchra» eingeschoben ist, folgt die Notiz «hoc tamen proposui propter commodum spatium sequitur nunc secunda pars tota pulchra». Die hypodorische Melodie liegt im Tenor (transponiert g mit b). Sie wie auch die übrigen Stimmen scheinen mir auf einen Liedsatz hinzudeuten.

129. *Anonym. Fama malum.*

fo 102 v/103 r, vierstimmig, 66 Takte, Schluss A—a—e'—a'.

Text (nach Oeglin aus Vergils Aeneis, IV, 174—176):

Fama malum quo non aliud velocius ullum  
mobilitate viget, virisque aquivit eundo;  
ingrediturque solo et caput inter nubila condit.

Originalvorlagen:

Erhart Oeglin, Liederbuch 1512, Nr. 48 (Neuausgabe Eitner, Publicationen, Band IX, S. 81).

München, Mus. Ms. 1516, Nr. 169 (nach Eitner).

Die beiden Mittelstimmen sind in der Tabulatur vertauscht (siehe S. 54). Ein eigenständiges Stück mit Härten im Satz, offenen und verdeckten Parallelen, z. B. Quinten zwischen Alt und Tenor in T 9, zwischen Diskant und Alt in T 13. Auffallend auch die Fauxbourdon Stelle T 39—43.

130. *Anonym. Da pacem II.*

fo 103 r, vierstimmig, 45 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Vergleiche Text und Anmerkungen zu Nr. 76.

Der im Tenor liegende Cf in transponiert dorisch (g mit b) ist der gleiche wie derjenige in Nr. 76 und stimmt wörtlich mit Schlick überein. Eine weitere Ähnlichkeit besteht aber weder mit Nr. 76 noch mit Schlick. Unser Satz ist nicht koloriert und scheint auf eine Vokalvorlage zurückzugehen.

131. *Anonym. Uß hertzen grund alias carmen in sol.*

fo 103 v, vierstimmig, 52 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Text (nach Johannes Heer):

Uß hertzens grund für ich min clag nacht und tag zu dir mins hertzig in.  
Nit schwerers lied min hertz ie pflag, sid ich nit mag schir dich und by  
dir sin.  
Wann wer ist der dem scheiden schmertz, hertz sin und mut nit hart  
versert,  
by dir min zier erkerstu dem was lieb durch scheiden mert,  
hör merk und sich wie hewenklich ich bin verwundt durch myden dich.

Originalvorlagen:

Johannes Heer (St. Gallen 462), fo 52 v/53 r.

Aegidius Tschudi (St. Gallen 463), Nr. 101, Diskant und Alt.

Ein Lied mit demselben Textanfang, aber anderer Fortsetzung «Aus hertzens grundt, bin ich verwundt nach dir meyn B» befindet sich im Liederbuch des

Arnt von Aich (Neuausgabe Bernoulli und Moser Nr. 13) und in andern Quellen. Es ist veröffentlicht unter den fraglichen Hofhaimer Sätzen (Moser, Hofhaimer, Anhang S. 158). Moser schreibt darüber im Vorwort zur Neuausgabe des Arnt von Aich: «Dass die Weise besonders in der Schweiz beliebt gewesen, beweist das Vorkommen in F. Sichers Tabulatur, bei Tschudi 462 und 463 in anderer Fassung und in der frühen Baseler Quelle F VI 26 f». Moser meint die beiden Lieder, die in den Anfangsworten zwar übereinstimmen, in der Folge aber durchaus verschieden sind, hier durcheinander. Der Cf bei Arnt von Aich ist äolisch, der Text hat paarweise Reime, der Cf bei Sicher ist transponiert dorisch (g mit b), der Text hat Barform (zwei Stollen und Abgesang). Auch die mehrstimmigen Bearbeitungen haben infolgedessen nichts miteinander zu tun, Sicher ist zudem 10 Takte länger als Arnt von Aich. Tschudi 463 enthält beide Liedsätze nebeneinander. Es sind miteinander identisch:

1. Sicher Nr. 131, Heer 462 fo 52 v und Tschudi 463 Nr. 101 («Uß hertzen grund für ich min clag»).
2. Arnt von Aich Nr. 13, Basel F VI 26 f und Tschudi 463 Nr. 75 («Uß hertzens grundt bin ich verwundt»).

Übertragung bei H. J. Moser, Frühmeister, Nr. 27, S. 66.

Irrtümliche Lesungen bei Moser: T 15 Tenor letzte Note c', T 29 Bass letzte Note B, T 37 Bass letzte Note G, T 38 Bass muss nach Heer lauten G A B G, T 41 Alt f.

### 132. Heinrich Isaac. *In gottes namen II.*

fo 104 r, vierstimmig, 49 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Vergleiche Text und Anmerkungen zu Nr. 83.

In diesem zweiten Satz über das alte Wallfahrtslied befindet sich die Melodie im Tenor. Eine Originalvorlage, die zweifellos zugrunde liegt (der Tabulatursatz ist unkoloriert), ist nicht aufzufinden.

Übertragung bei Joh. Wolf, Isaac Werke, DTOe XVI, 1, F 15, S. 235.

### 133. Anonym. *Virgo dei genitrix.*

fo 104 v—105 v, vierstimmig.

(prima pars) 70 Takte Schluss c—g—c'—e' (es')

Altera pars In tua se clausit 35 » » G—g—d'—g'.

Text (nach P. Gall Morel, Lateinische Hymnen des Mittelalters, 1866, S. 102):

Virgo dei genitrix, quem totus non capit orbis,  
in tua se clausit viscera factus homo.

(Erste von vier Strophen.)

(Hymnus in Festis B. M. V.)

Originalvorlage: Erhart Oeglin, Liederbuch, 1512, Nr. 43/44 (Neuausgabe Eitner, Publicationen Band IX, S. 68).

Original und Intavolierung sind im wesentlichen übereinstimmend. Oeglin steht eine Quinte höher als Sicher. Durch die tiefe Lage und die wiederholte Erniedrigung von e zu es erhält der Tabulatursatz eine dunklere Färbung als die Vorlage. Von T 63—68 Mitte des ersten Teils ist der Tenor bei Sicher irrtümlich eine Oktave zu hoch. Im zweiten Teil T 6 Bass heißt es bei Oeglin besser d (Semibrevis) B (Minima) AG (Semiminimae). Auffallend im zweiten Teil sind die Quintenparallelen in T 8/9 (Alt-Tenor) und T 16/17 (Diskant-Alt).

134. *Anonym. Spem in alium numquam habui.*

fo 105 v/106 r, vierstimmig, 76 Takte, Schluss e (c)—g—g—c''.

Text (nach Oeglin):

Spem in alium numquam habui praeter in te Deum Israel, qui israsceris et propitius eris et omnia peccata hominum in tribulatione dimittis. Domine Deus, creator coeli et terrae, respice ad humilitatem nostram. (Responsorium dominicale, nach Eitner.)

Originalvorlagen:

Erhart Oeglin, Liederbuch 1512, Nr. 46 (Neuausgabe Eitner, Publicationen Band IX, S. 75).

München, Mus. Ms. 1516, Nr. 167 (nach Eitner).

Sicher notiert den Diskant eine Oktave höher, vielleicht um der Übersichtlichkeit willen, und setzt ausserdem von T 64 bis zum Schluss den Bass eine Quinte (!) hinauf. Daher der merkwürdige Sextakkord am Ende. Von T 71 an ist der Bass gegenüber den andern Stimmen zudem um einen Takt verschoben.

135. *Anonym. Virgo mater.*

fo 106 r/106 v, vierstimmig, 34 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Text (nach Oeglin):

Virgo, mater ecclesiae,  
Aeternae porta gloriae,  
Exaudi preces omnium  
Ad te pie, clamantium,  
O clemens!

(Hymnus de B. M. V., nach Eitner. Wohl eher Salve Regina Tropus<sup>32</sup>.)

Originalvorlage: Erhart Oeglin, Liederbuch 1512, Nr. 45 (Neuausgabe Eitner, Publicationen Band IX, S. 73).

Wie in Nr. 134 steht auch hier der Tabulatursatz gegenüber dem Original eine Quinte tiefer. In T 24/25 ist der Tenor bei Sicher eine Oktave zu hoch, in T 31/32 sind Oktavparallelen zwischen Diskant und Alt, die Eitner in der Neuausgabe korrigiert. Der Bass wiederholt sechsmal das gleiche Motiv, durch Pausen getrennt, auf den Stufen G A B d e s und A.

136. *Anonym. Paranimphus salutat virginem.*

fo 106 v/107 r, vierstimmig.

prima pars 44 Takte, Schluss d—f—a—d''

altera pars 28 » » G—g—d'—g'.

Text (nach Oeglin):

Paranimphus salutat virginem intemeratam  
Deus tecum inter mulieres beata  
Ave inquit gratia plena humilis Maria.  
Ecce virgo decora  
Virginitate servata  
Tu paries filium intacta  
Maria.

<sup>32</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Jacques Handschin (Basel).

Originalvorlage: Erhart Oeglin, Liederbuch 1512, Nr. 47 (Neuausgabe Eitner, Publicationen Band IX, S. 78).

Wie in Nr. 134 hat Sicher bei der Intavolierung die oberste Stimme eine Oktave höher eingetragen. Wird diese Änderung korrigiert, so haben wir wie beim erstgenannten Stück einen richtigen Männerchorsatz. Eine Sequenz mit gleichem Textanfang, jedoch anderem Fortgang («Paranimphus salutat virginem novi partus assignans ordinem...») und auch anderer Melodie, aus dem 12. Jahrhundert, ist u. a. zu finden in Cod. Helmst. 628 (W 1), fo 184 r, in Facsimile neu herausgegeben unter dem Titel «An old St. Andrews Music Book» von J. H. Baxter (1931)<sup>33</sup>.

137. *Anonym. Ohne Textanfang («Praeambulum»).*

fo 107 r, vierstimmig, 14 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Das kleine Stück ist wahrscheinlich ein «freier Satz», vielleicht von Sicher selbst komponiert.

138. *Anonym. Am ersten mal lang mir wol.*

fo 107 v, vierstimmig, 46 Takte, Schluss e—e—h—e'.

Die phrygische Melodie liegt im Tenor. Zu Beginn von T 16 befindet sich ein Wiederholungszeichen; der (unbekannte) Liedertext muss also die Barform (zwei Stollen und Abgesang) haben.

139. *Anonym. Carmen in A.*

fo 108 r, vierstimmig, 45 Takte, Schluss A—a—e'—a'.

Das Stück scheint mir der Struktur nach eher ein Liedsatz mit (bisher) unbekanntem Text als ein instrumentales Carmen zu sein.

140. *Anonym. Ave regina celorum I.*

fo 108 v/ 109 r, vierstimmig.

prima pars 45 Takte, Schluss G—g—h—g'  
altera pars Gaude gloriosa 60 » » G—g—h—g'.

Text (nach Antiphonale):

Ave regina celorum  
Ave domina angelorum  
Salve radix, salve porta,  
Ex qua mundo lux est orta.

Gaude, virgo gloriosa,  
Super omnes speciosa  
Vale, o valde decora,  
Et pro nobis Christum exora.

(Marianische Antiphone. — Post Purificationem, id est, a Completorio diei secundi Februarii, etiam quando transferatur Festum Purificationis B. M. V., usque ad Completorium Feriae IV. Majoris Hebdomadae inclusive.)

Am Ende des zweiten Teils findet sich der irrtümliche Vermerk «Finis Ave Maria». Siehe Nr. 141.

<sup>33</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Jacques Handschin (Basel).

141. *Anonym. Ave regina celorum II.*

fo 109 v—111 r, vierstimmig.

prima pars 76 Takte, Schluss G—g—d'—g'  
altera pars Gaude gloriosa 65 » » G—g—d'—g'.

Text (vgl. Nr. 140).

Die beiden «Ave Regina» sind im Satz nicht miteinander verwandt. Bei beiden scheint es sich um freie, wohl instrumentale Bearbeitungen der marianischen Antiphone zu handeln. Einerseits fallen die vielen sequenzartigen Stellen und Wiederholungen auf, andererseits ist in keiner Stimme ein durchgehender Cf zu erkennen.

142. *Anonym. Hilf fraw von auch.*

fo 111 r, vierstimmig, 47 Takte, Schluss A—e—a—e'.

Text (nach Oeglin):

Hilf, Frau von Ach!  
wie schwach ohn mass  
ich armer Sünder bin,  
und bald ist hin mein Sinn  
ohn Gwinn mir zu verführen.  
Spüren mag ich gründlich,  
dass Gott missfällt  
der Welt Undankbarkeit.  
O reine Maid, wie hart mir das zu Herzen  
will dringen zwar,  
Gnad mir nit spar  
und nimm mein wahr,  
Frau, durch dein' sieben Schmerzen.

(Erste von drei Strophen.)

Originalvorlage: Erhart Oeglin, Liederbuch, 1512, Nr. 2 (Neuausgabe Eitner, Publicationen Band IX, S. 3).

Der Tabulatursatz ist eine im ganzen wörtliche Eintragung der Vorlage.

143. *Jo Schekem («Jo Stockem»). Brunete.*

fo 111 v, fünfstimmig (Diskant, Alt, Tenor I und II, Bass), 45 Takte, Schluss F—f—a—c(c')—f'.

Originalvorlagen:

Petrucci, Odhecaton. fo 7 v/8 r (Jo Stokem).

Fridolin Sicher, Liederbuch (St. Gallen 461), S. 26/27, Jo Stockem (Neuausgabe Schott 2439/40, S. 26).

Der Cf liegt im Quintcanon zwischen Tenor I und II, Tenor I geht zwei Takte voran. Neben die Überschrift bei Sicher ist mit roter Tinte die Bemerkung «falsum carmen non correctum corrigere» gesetzt. Falsch eingetragen sind die beiden Tenorstimmen, während Diskant, Alt und Bass sozusagen mit den Originalen übereinstimmen. Erstens vertauscht Sicher die beiden Tenorstimmen in der Anordnung und setzt Tenor I häufig eine Oktave zu tief, so T 5—8 und T 24 bis Schluss. Zweitens führt er von T 24 bis zum Ende die beiden Stimmen in Quartenparallelen (!) anstatt im richtigen Abstand als Canon. In T 25 ff. macht er nochmals einen untauglichen Versuch, den Fehler zu korrigieren.

144. *Anonym. Ut queant laxis II.*

fo 112 v, vierstimmig, 49 Takte, Schluss A—e—c'—e'.

Vergleiche Text und Anmerkungen zu Nr. 67.

Die gleiche Melodie wie in Nr. 67 liegt als Cf im Diskant, zeitweise (T 31—41) allerdings nur schwer zu erkennen. Die beiden Sätze haben nichts miteinander zu tun. In T 16 ist das f im Alt in altertümlicher Weise zu fis vor der Tonikaquinte erhöht (vgl. Nr. 50).

145. *Anonym. Nobis natus.*

fo 113 r, vierstimmig, 53 Takte, Schluss d—f—a—d'.

Text (zweite Strophe zum «Pange lingua»):

Nobis datus, nobis natus  
Ex intacta Virgine,  
Et in mundo conversatus,  
Sparso verbi semine,  
Sui moras incolatus  
Miro clausit ordine.

Dem Stück liegt nicht die Pange lingua-Weise zugrunde, sondern eine der verschiedenen Melodien, die heute nur mehr zum «Tantum ergo» gesungen werden (sie findet sich z. B. im Cantuale, Vesper- en Lofboek voor de Kerkprovincie van Nederland, van Rossum, Utrecht 1917, Nr. 17, S. 228). Sie ist, mit Ausschmückungen versehen, im Tenor und Diskant des Orgelsatzes zu erkennen, welche beiden Stimmen teilweise im Canon geführt sind. Vgl. zum «Pange lingua» Nr. 65 und 66.

146. *Anonym. Salve crux.*

fo 113 v, vierstimmig, 58 Takte, Schluss A—a—e'—a'.

Es ist fraglich, ob die Antiphone «Salve crux pretiosa» (in die S. Andreæ Apostoli, 30. November) zugrunde liegt. Jedenfalls ist sie in einer andern Tonart (mixolydisch) als der Cf unserer Motette (hypophrygisch) und melodisch anders geführt.

147. *Anonym. («Tripelliad»).*

fo 114 r, fünfstimmig, 46 Takte, Schluss d—d—a—d'—d'.

Discantus «Crist ist erstanden», Tenor «Christe qui (lux es et dies)», primus bassus «Vexilla regis».

Texte:

Christ ist erstanden  
von der Marter alle,  
des sollen wir alle froh sein,  
Christ will unser Trost sein. Kyrieleis.

Christe qui lux es et dies,  
Noctis tenebras detegis,  
Lucisque lumen crederis  
Lumen beatum praedicans.

(Erste von sieben Strophen — Hymnus ad Completorium.)

Vexilla regis prodeunt,  
Fulget lucis mysterium,  
Quo carne carnis conditor  
Suspensus est patibulo.

(Erste von zehn Strophen — Hymnus in Sabbato ante Dominicam Passionis et in Inventione Sanctae Crucis.)

Die Melodie von «Christ ist erstanden» erscheint zweimal nacheinander, die beiden andern sind durch den ganzen Satz hindurch einmal verwendet, alle drei um der harmonischen Zusammenpassung willen stellenweise verändert und (besonders «Christe qui» und «Vexilla regis») vereinfacht.

Übertragung bei H. J. Moser, Frühmeister, Nr. 14, S. 43.

Irrtümliche Lesungen bei Moser: T 2 Bass erste Note c, T 9 Alt erste Note e' (Oktav- oder Einklangsparallelen entweder mit dem Bass oder mit dem Tenor sind nicht zu vermeiden). Die Bezeichnung der Stimmen erfolgt besser mit Diskant — Tenor — Contra — Bassus I und II als, wie Moser es tut, mit Diskant — Alt — Tenor — B I und II, da die drei Cf in der ersten (Diskant), zweiten (Tenor) und vierten (Bass) Stimme liegen.

148. (Jean Japart). *Fortuna de grande tempe.*

fo 114 v/115 r, vierstimmig, 76 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Der Titel mit der Bemerkung «In alia forma».

Text (nach Merian, Diss. S. 18):

Fortuna d'un gran tempo mi se' stata, o gloriosa donna mia bella.

Originalvorlage: Petrucci, Canti C (Cento cinquanta), 1503, fo 52v/53 r (Japart).

Die beiden Mittelstimmen (Alt und Tenor) sind in der Tabulatur vertauscht (vgl. S. 54). Der kurze Cf im Tenor wird im Verlaufe des Stückes viermal, jeweils im Abstand von fünf Takten, wiederholt, nämlich T 6—19, T 25—38, T 44—57 und T 63—76.

Ein dreistimmiges «Fortuna d'un gran tempo» von Josquin befindet sich im Odhecaton fo 80 v/81 r und in zwei Orgelbearbeitungen bei Kotter (F IX 22) = Holzach (Basel F VI 26 c) und Kleber fo 20 r (vgl. Merian, Diss. a. a. O. und Löwenfeld S. 74).

149. Josquin des Prés? *Ach hulf mich laid (k).*

fo 115 v/116 r, vierstimmig, 73 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Der genaue Titel in der Tabulatur lautet: «Ach hulf mich laid Tenor im pasß (ev. passus) Maister Hansen». Darunter ist in blasser Schrift gesetzt «Josquin composuit» und vor «Maister Hansen» mit einem hinweisenden Strich ein «non». Der Beleg für Josquin als Autor ist also ein sehr schwacher.

Text (nach Arnt von Aich Nr. 21):

Ach hülf mich leid und senlich klag,  
mein tag hab ich kein rast so fast  
mein hertz mit schmertz tut ringen dringen nach verlorner freid.  
Wie wol ich bsorg es sei umsunst  
mein gunst den ich ihm trug so mag  
ich nicht mit icht verlassen hassen in umb lieb und leid.

Ich arme metz setz stets mein sin  
in grosse gfar zwar gar entbrint rint  
diese treu neu aus edler art hart ward  
mir nie so we gee stee schlaf oder wach  
gmach hab ich nicht ficht dicht  
wie ich mich halt bald zu erwerben  
erben sein genad mein schad und schwer  
wer noch ein schertz hertzliebster gsel  
stel wider her ich ger nit mer dann dich freuntlich  
zu schmucken drucken an meine brust  
als etwan was deins hertzen lust.

(Zur geistlichen Umdichtung vergleiche Wackernagel II, Nr. 1314/15.)

Originalvorlagen:

Wien, ms. mus. 18810, Nr. 59, Noel Baldouin (abgedruckt von H. J. Moser, Jahrbuch der staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik I, 1929, S. 30).

Basel, Univ. Bibl. F X 1—4, Nr. 35, Pirson (de la Rue).

Schöffer, 1513, Nr. 1, anonym.

Johannes Heer (St. Gallen 462), fo 69 v/70 r, anonym.

Wolfenbüttel, ms. mus. 292, anonym.

München, Univ. Bibl. ms. mus. 328—31 (ohne Tenor), anonym (nach Eitner, MfMg 1900, S. 97 ff., komponiert von Wolfgang Gräfinger).

Der Liedsatz ist ausserdem veröffentlicht von Bernoulli, Aus Liederbüchern der Humanistenzeit, Beilage XI, S. 86 (nach St. Gallen 462, Basel und München). Die Fassungen des weitverbreiteten Liedes sind zusammengestellt bei Baumann (Nr. 28, S. 71), der einschliesslich der Orgel- und Lautenbearbeitungen 44 Sätze nachweist. Es erübrigt sich deshalb, das dort Gesagte nochmals zu wiederholen. Eine zweite, reich kolorierte Orgelbearbeitung unseres Satzes enthält Kleber fo 94 v. Weder ein Autor noch ein Intavolator, als der wohl Kleber selbst in Frage kommt, sind genannt. Die Sichersche Bearbeitung ist nur spärlich ausgeziert. Als Intavolator kommen der in der Überschrift genannte «Maister Hansen (Buchner)» und Sicher selbst in Betracht. Offen bleibt vorderhand auch die Frage nach dem Autor, für den nicht weniger als vier verschiedene Namen genannt werden: Noel Baldouin, Pierre de la Rue, Josquin des Prés und Wolfgang Gräfinger. Vergleiche zu diesem Liede auch Merian, Diss. Nr. 34, S. 53 ff. und H. J. Moser, Jahrbuch der staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik I, 1929, S. 11 ff.

150. Anonym. *Wie kumpts uff erd.*

fo 116 v, vierstimmig, 34 Takte, Schluss d—d—a—d'.

Zu Beginn von T 16 befindet sich ein Wiederholungszeichen. Es zeigt an, dass der (unbekannte) Text die Barform (zwei Stollen und Abgesang) haben muss. Der dorische Cf liegt im Tenor. Er kadenziert am Schluss des Stollens auf der Confinalis a.

151. Anonym. *Kemet fegen.*

fo 116 v/117 r, vierstimmig, 32 Takte, Schluss d—d—a—d'.

Ein Wiederholungszeichen zu Anfang von T 12 zeigt an, dass das Lied dieselbe Form hat wie das vorangehende: zwei Stollen und Abgesang. Ein anonymes

«Kemifeger»-Lied mit dem Textanfang «Jetzund far har die zit» befindet sich im Liederbuch des Johannes Heer (St. Gallen 462), fo 60 v<sup>34</sup>. Es steht jedoch mit dem zweifellos auf eine Vokalvorlage zurückgehenden Orgelstück bei Sicher nicht im Zusammenhang.

152. (Heinrich Isaac). *Bruder Conrat (k).*

fo 117 r, vierstimmig, 38 Takte, Schluss F—a—f'—f'.

Text (nach Baumann, MdL Nr. 43, S. 26):

Bruder Conrad der lag siech,  
her kunde weder sterben noch geneßen nicht,  
den Obent und den morgen,  
bruder Conrat was in grossen sorgen,  
ich fahr dohin,  
Bruder Conrad der lag siech,  
dein lieben frewet mich.

Joh. Wolf veröffentlicht (Isaac Werke DTOe XIV, 1, G 11, S. 145) einen kolorierten Orgelsatz «Frater Conrad. In Fa» aus Kleber fo 142 v/143 r mit Heinrich Isaac als Komponisten und «Organista Fryburgensis» als Intavolator. Eine Partiturvorlage sei nicht nachweisbar. Der Satz bei Sicher, dessen Kolorierung sich auf fünf Floskeln in T 9, 17, 25 und 33 beschränkt, stellt im wesentlichen zweifellos eine getreue Eintragung einer Vorlage dar und kann in Ermangelung einer andern als solche gelten. Die Melodie, welche Baumann mitteilt, lässt sich (ohne die Anfangswiederholung am Schluss) ungefähr im Diskant der Isaacschen Komposition erkennen. Einen weitern Satz von Isaac, in dem die Melodien von «Bruder Conrat» und «Fortuna desperata» kombiniert sind, gibt Wolf nach Wien Ms. 18810 (a. a. O. E 13, S. 73). Er hat im übrigen mit den Tabulatursätzen nichts zu tun. In der polnischen Tabulatur des Johannes de Lublin (aufgezeichnet 1537—48), jetzt im Besitze der Krakauer Akademie der Wissenschaften (ms. 1716), befindet sich ein Tanz mit der Überschrift «Conradus» (in zwei Fassungen fo 37 r dreistimmig und fo 216 v vierstimmig), der nach Chybinski<sup>35</sup> im melodischen Gang besonders der Alt- und Tenorstimme an den Isaacschen «Frater Conradus» erinnert. Vergleiche zu diesem Lied Baumann Nr. 43, S. 105 und Erk-Böhme III, S. 520.

153. Anonym. *A solis ortus II.*

fo 117 v/118 r, vierstimmig, 62 Takte, Schluss A—e—a—e'.

Vergleiche Text und Anmerkungen zu Nr. 45.

Die beiden Mittelstimmen (Alt und Tenor) sind vertauscht (siehe S. 54). Der Cf liegt in lauter Breven im Tenor und stimmt fast wörtlich mit demjenigen von Nr. 45 überein. Der Diskant folgt dem Tenor teilweise im Canon, ohne diesen aber bis zum Ende streng durchzuhalten. Im übrigen haben die beiden Bearbeitungen des Weihnachtshymnus (Nr. 45 und 153) nichts miteinander gemein.

<sup>34</sup> Herr Dr. Arnold Geering (Basel) liess mich in seine Übertragung gütig Einsicht nehmen.

<sup>35</sup> Adolf Chybinski, Polnische Musik und Musikkultur des 16. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zu Deutschland (SIMG XIII, 1911/12, S. 501 ff.).

154. *Anonym. Ave maris stella.*

fo 118 r, vierstimmig, 50 Takte, Schluss G—g—g—g'.

Text (nach Antiphonale):

Ave maris stella  
Dei mater alma  
Atque semper virgo  
Felix coeli porta.

(Erste von sieben Strophen — Hymnus in Festis B. M. V. per annum ad vesperas.)

Die transponiert dorische Melodie (in g mit b) liegt im Bass und stimmt fast wörtlich mit der heute gesungenen überein. Auffallend ist die durchgehende Erniedrigung der sechsten Stufe (e in es). Eine Originalvorlage, die dem Stück wohl zugrunde liegt, kann ich nicht nachweisen.

Übertragung bei H. J. Moser, Frühmeister, Nr. 12, S. 41. Die beiden Mittelstimmen sind, wie ihre Lage es erfordert, mit Recht gegenüber dem Original umgestellt.

155. *Anonym. Nobile sidus celesti sub arce.*

fo 118 v/119 r, vierstimmig.

prima pars 42 Takte, Schluss G—g—d'—g'  
secunda pars 49 » » G—g—b—g'.

Text:

Nobile sidus sub arce emicat venerabilis Gallus qui ut vedit mundi contagia sumptuosa (supriora?) sacro flatu usque agitatus deserens hunc mundum petijt desjum (?) ... (einige Wörter unleserlich) deo.

Pontifex celestis noster Gallus cum orandi gratia inter condensa veprium frutecta ambularet coreuens (?) inteream (?) ait hec requies mea in seculum seculi.

Das einzige Stück, dem der vollständige Text beigefügt ist. Die Schrift lässt sich zum Teil nur schwer entziffern. Trotz wiederholter Versuche ist es bisher nicht gelungen, das ganze sinnvoll zu deuten. An einer andern Stelle kann ich den Text nicht nachweisen. Vielleicht ist das Stück für eine bestimmte Gelegenheit gedichtet und komponiert.

156. *Heinrich Isaac. In nomine.*

fo 119 v/120 r, vierstimmig, 57 Takte, Schluss F—f—c'—f'.

Vorlage: Joh. Wolf, Isaac Werke, DTOe XIV, 1, A 2, S. 3 («Al mein mut»). Wolf verweist auf «Al mein mut», das jedoch nur eine sehr lose Verwandtschaft mit diesem Stücke aufweist. Die Bezeichnung «Inn nomine», die am Schluss des Satzes folgt, wird von Wolf nicht wiedergegeben. Der Struktur des Satzes nach scheint es sich mir am ehesten um die kaum veränderte Eintragung eines Vokalsatzes zu handeln.

Übertragung bei Joh. Wolf, Isaac Werke, DTOe XVI, 1, F 11, S. 231.

Irrtümliche Lesungen bei Wolf: T 6 Alt f (Minima, von T 5 herübergebunden) e d (Semiminimen), T 8 c' b a (ebenso), T 51 erste Note c'.

157. *Anonym.* *Fraw glaub daz ich von hertzen mich.*

fo 120 r, vierstimmig, 39 Takte, Schluss A—a—e'—a'.

Der äolische Cf liegt im Tenor.

158. *Anonym.* *Ave Ancilla Trinitatis.*

fo 120 v—121 v, vierstimmig.

prima pars	56 Takte, Schluss f—c'—f'—a'
secunda pars Ave promissio	39      »      »      F—c—f—a
tertia pars Ave fons et plenitudo	33      »      »      F—f—(c')—f'.

Eine Vorlage kann ich bisher nicht nachweisen. Florenz, Bibl. Naz. Centr. II. I. 232 (Magl. cl. XIX, 58) C 151 (nach Smijers, Josquin Werke, Motetten, Bundel I, S. IX), enthält ein mir nicht zugängliches vierstimmiges «Ave ancilla Trinitatis» von Yzach, das möglicherweise die Vorlage bildet.

159. *Heinrich Isaac.* *Wes gyre (ggre?) («Je ne puis vivre»).*

fol 21 v/122 r, vierstimmig, 53 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Text (nach Wolf, Isaac Werke):

Je ne puis vivre a mon ayse,  
ye voy chose que me plaise.  
I'ay ung mal des aultres le pire  
que tous les iors croit et empire.  
Je ne scay a que ie complaise,  
je ne scay a que ie complaise.

Vorlage: Joh. Wolf, Isaac Werke, DTOe XIV, 1, B 3, S. 30 («Je ne puis vivre»).

Mit Ausnahme kleiner Floskeln in T 26, 32 und 33 ist der Tabulatursatz nicht koloriert. T 37 ist in der Tabulatur wiederholt. Die eigentümliche Überschrift «Wes gyre» oder «ggre» vermag ich nicht zu erklären.

160. *Josquin des Prés.* *Omnia postposui... (?)*

fo 122 v/123 r, vierstimmig, 56 Takte, Schluss F—f—a—f'.

Die Überschrift ist schwer zu entziffern. In der Gesamtausgabe ist das Stück bisher nicht erschienen.

161. *Jacket* (?).

fo 123 r, vierstimmig, 41 Takte, Schluss c—c—g—c'.

Es ist unsicher, ob mit «Jacket» ein Hinweis auf den Komponisten oder der Textanfang gemeint ist. Jachet de Berchem, Jachet de Buus und Jachet de Mantua wie auch Giaches de Wert kämen als Komponisten aus zeitlichen Gründen kaum in Frage. Das Stück endigt mit zwei Sequenzierungen (T 26—29 und 36—39), die wie an das Übrige angehängt erscheinen.

162. (*Heinrich Isaac*). *Filofosz* («*Fille vous avez mal gardé*»)<sup>36</sup>.

fo 123 v/124 r, 86 Takte, Schluss F—f—a—f'.

<sup>36</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. André Pirro (Paris). Vgl. Acta musicologica, Vol. III, Fasc. 2, S. 52. «L'enigmatique «Phileuos aues» que Leonhard Kleber a transcrit en tablature est le «Fille vous avez mal gardé» d'Isaac, dont les paroles sont sans doute déguisées par pudeur».

Text (nach Wolf, Isaac Werke):

Fille vous aues mal gardé le pan d'auant.  
Mere, ie ne puis amander, c'est par le temps.  
Et figle, ma tre doulce fille, en ames vous home qui viue?  
Mere, trop tart le m'aues dit et parles bas.  
Tous ior de celle me souuient qui a la teste enueloppa  
d'un crouercier en-safrana l'amarende ie l'ame bien bin bin bin.

Vorlage: Joh. Wolf, Isaac Werke, DTOe XIV, 1, B 1, S. 27.

Infolge der rätselhaften Überschrift und der Anonymität der Chanson in der Sicherschen Tabulatur ist der Satz von Wolf nicht zum Vergleiche herangezogen worden. Er ist mit Ausnahme dreier Floskeln in T 73, 81 und 84 nicht ausgewertet. Eine zweite Orgelbearbeitung der gleichen Chanson findet sich bei Kleber fo 10 r, «Philephos aves», in fa, H(ans) P(uchner) (mit Hans Buchner dürfte der Intavolator gemeint sein). Sie ist von Wolf ebenfalls nicht veröffentlicht worden.

163. *Anonym. O dulcedo virginalis.*

fo 124 v—126 r, vierstimmig.

prima pars	149	Takte, Schluss	F—f—c'—f'
secunda pars Ave mundi spes Maria	65	»	F—f—c'—f'
prima pars (Wiederholung von T 112 an)	38	»	F—f—c'—f'

(laut einer Notiz am Schluss der prima pars «Finis prime partis sequitur secunda pars... Et incipit reiterando principium folij (fo 125 v) sine intervallo usque ad finem, Discantus c'' f' f' g' g'»).

Eine Sequenz mit der folgenden ersten Doppelstrophe

«Ave mundi spes Maria	Ave virgo singularis
ave mitis, ave pia	ave digna stella maris
ave plena gratia.	replens orbem gloria.»

aus dem 12. Jahrhundert befindet sich in Cod. Helmst. 628 (W 1), Neuausgabe fo 186 r (vgl. Nr. 136, S. 120<sup>33</sup>). Da sie in der Melodie mit Sicher keine Übereinstimmung zeigt, ist es ungewiss, ob der Text für den zweiten Teil der Motette in Frage kommt.

Die beiden Mittelstimmen (Alt und Tenor) sind vertauscht (vgl. S. 54). Eine Originalvorlage kann ich bisher nicht nachweisen.

164. (Heinrich Isaac). *Prophetarum.*

fo 126 v—128 r, vierstimmig.

(prima pars)	89	Takte, Schluss	c—c—g—c'
secunda pars Concede nobis (laut Register)	87	»	F—c—f—a.

Text (nach Grimmus und Wrysung):

Prophetarum maxime vatumque princeps egregie Qui matris in vtero manens flexis genibus redemptorem salutasti et quo nato paternae vocis organa perempta nouum soluunter in canticum luceque fruens digito terrarum orbis demonstrasti salutem dicens: Ecce agnus dei qui tollit crimina mundi.

(secunda pars) Concede nobis tuas digne concinnere laudes Viasque tuas et vocem in deserto clamantem nostra modulatione prosequi per eum cuius tu superis inferisque fuisti praecursor posuit os meum dominus quasi gladium acutum sub umbra manus tuae protexit me Elisabeth zachariae magnum virum genuit Joannem baptistam praecursorem domini.

Vorlage: Sigismundus Grimmus Medicus et Marcus Wyrzburgus, Liber selectarum cantionum quas vulgo mutetas appellant sex quinque et quatuor vocum, 1520, fo 219 v und 222 v (H. Yzac).

Der Schluss des zweiten Teiles der Motette, der mit den Worten «Elisabeth Zachariae» beginnt, stimmt überein mit der ersten Antiphone (ad Laudes et per horas) in nativitate S. Joannis Baptistae (24. Juni). Die im Diskant liegende Melodie entspricht im ganzen der heute noch gesungenen.

Die Vorlage steht eine Quinte höher in g. Die Tabulaturfassung müsste demgemäß stets mit b versehen sein. Dieses ist indes verschiedentlich zu h erhöht, wie auch die vierte Stufe zu fis (erster Teil T 45 und 87, zweiter Teil T 51). Die Vorlage weist keinerlei Erhöhungen auf, dagegen einmal (Bass T 62 dritte Note) die Erniedrigung der dritten Stufe (h) zu b. Im übrigen sind beide Fassungen sozusagen identisch.

165. *Anonym. Inter natos mulierum non surrexit maior Johannes.*

fo 128 v, vierstimmig, 39 Takte, Schluss c—c—g—c'.

Von den vier mir bekannten Melodien zu diesem Text (vierte Laudes Antiphone, Responsorium breve ad Sextam, zweiter Teil der Antiphone zum Magnificat und Processionsresponsorium, alle «In Nativitate S. Joannis Baptistae, 24. Juni») ist keine in der Motette zu entdecken. Der Tabulatursatz ist wohl die getreue, mit Ausnahme einer kleinen Floskel in T 12 (Diskant) unverzierte Übertragung einer vokalen Vorlage. Der Satz weist in T 35/36 zwischen Diskant und Alt schlecht verdeckte und offene Quintenparallelen auf.

166. (*Josquin des Prés*). *O admirabile commercium.*

fo 129 v/130 r, 103 Takte, Schluss B—b—d'—f'.

Text (nach Antiphonale):

O admirabile commercium: Creator generis humani, animatum corpus sumens, de Virgine nasci dignatus est, et procedens homo sine semine, largitus est nobis suam deitatem.

Vorlage: A. Smijers, Josquin Werke, Motetten, Bundel I, S. 24.

Smijers zählt zwischen T 35 und 40 versehentlich sechs anstatt fünf Takte und erhält so total einen Takt weniger. Vgl. Nr. 170.

167. (*Josquin des Prés*). *Quando natus es.*

fo 130 v/131 r, vierstimmig, 91 Takte, Schluss A—e—a—c'.

Text (nach Antiphonale):

Quando natus es ineffabiliter ex Virgine, tunc impletae sunt scripturae: sicut pluvia in vellus descendisti, ut salvum faceres genus humanum: te laudamus Deus noster.

Vorlage: A. Smijers, Josquin Werke, a. a. O., S. 27.

Sicher schreibt fälschlich «Quando natus est». Der Satz steht bei Smijers eine Quarte höher als in der Tabulatur, in d (mit b und es). Vgl. Nr. 170.

168. (Josquin des Prés). *Rubum quem viderat Moyses.*

fo 131 v, vierstimmig, 63 Takte, Schluss A—a—e'—c''.

Text (nach Antiphonale):

Rubum quem viderat Moyses incombustum, conservatam agnovimus tuam laudabilem virginitatem: Dei Genitrix, intercede pro nobis.

Vorlage: A. Smijers, a. a. O., S. 29.

Die Vorlage hat vor allem im Bass fast durchgehend es, der Tabulatursatz häufig e. Vgl. Nr. 170.

169. (Josquin des Prés). *Germinavit radix iesse.*

fo 132 r, vierstimmig, 67 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Text (nach Antiphonale):

Germinavit radix Jesse, orta est stella ex Jakob: virgo peperit Salvatorem: te laudamus, Deus noster.

Vgl. Nr. 170.

170. (Josquin des Prés). *Ecce Maria genuit nobis Salvatorem.*

fo 132 v/133 r, vierstimmig, 73 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Text (nach Antiphonale):

Ecce Maria genuit nobis Salvatorem, quem Joannes videns exclamavit, dicens: Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi, alleluia.

Vorlage: A. Smijers, a. a. O., S. 33.

Nr. 166—170 sind die Laudesantiphonen «In Circumcisione Domini et octava nativitatis (1. Januar)». Die Choralweise, wie sie heute gesungen wird, kann ich in den mehrstimmigen Sätzen nur ungenau und vereinzelt feststellen.

171. Andreas Silvanus. *Letatus sum in hys.*

fo 133 v — 134 v, vierstimmig.

prima pars 89 Takte, Schluss A—e—e'—c''  
secunda pars Fiat pax in virtute tua 48 » » A—a—e'—a'.

Der Zusatz «Andreas Silvanus composuit» ist in schwacher, wohl späterer Schrift beigefügt.

Text (nach Petrejus):

Letatus sum in his quae dicta sunt mihi, in domum Domini ibimus.  
Stantes erant pedes nostri in atriis tuis Hierusalem.  
Hierusalem quae edificatur ut civitas, cuius participatio eius in idipsum.  
Illuc enim ascenderunt tribus Domini testimonium Israel, ad confitendum nomini Domini.  
Quia illic sederunt sedes in iudicio, sedes super domum David.  
Rogate quae ad pacem sunt Hierusalem, et abundantia diligentibus te.  
(secunda pars) Fiat pax in virtute tua, et abundantia in turribus tuis.  
Propter fratres meos, et proximos meos loquebar pacem de te.  
Propter domum Domini Dei nostri quae sicut bona tibi (Psalm 121).

Originalvorlagen:

Petrucci, Motetti de la corona, Libro primo (1514), fo 5.

Jo. Petrejus, Tomus secundus Psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum (Nürnberg 1539), Nr. 23 (A. de Sylua).

Es ist auffallend, dass die vielen altertümlichen Unterterzkadenzen, besonders im ersten Teil der Tabulaturfassung, in der vokalen Version (mir war nur Petrejus zugänglich) fehlen. Offenbar lag Sicher die Motette in einer ältern Form vor, als er sie in sein Orgelbuch eintrug. Die Tabulatur weist ausserdem einige chromatische Veränderungen auf, die bei Petrejus fehlen, ist aber im übrigen mit der Vorlage identisch.

172. (Wolfgang) Gräfinger. *Fraw Ding uff erd mich erfrownen tut.*

fo 135 r, vierstimmig, 34 Takte, Schluss G—g—d'—g'.

Das Lied hat, wie ein Wiederholungszeichen in T 14 anzeigt, die Barform (zwei Stollen und Abgesang). Die hypomixolydische Melodie liegt im Tenor. Das Stück ist als Liedsatz mit der Überschrift «Kein ding vff erd mich erfrewen thut» veröffentlicht von Koczirz in DTOe XXXVII, 2, S. 79. Da dort keine Vorlage genannt wird, dürfte der Satz Unicum sein.

173. N (?) Gräfinger. *Ave sanctissima.*

fo 135 v—137 r, vierstimmig.

prima pars 94 Takte, Schluss F—f—c'—f'

secunda pars Tu peperisti 70 » » F—f—c'—f'.

Dem Titel ist die für die Datierung der Handschrift wichtige Bemerkung «noviter compositum per N (?) Gräfinger / anno 17 o (1517) mense maio» beigefügt.

Text (nach Arnold Schering, Musikgeschichte in Beispielen Nr. 95, S. 93):

Ave sanctissima (virgo) Maria, mater dei, regina celi, porta paradisi, domina mundi, tu es singularis, virgo pura, tu concepisti Jesum ex spiritu sancto.

Tu peperisti creatorem et salvatorem mundi in quo non dubito. Ora pro me dilectum Jesum filium tuum et libera me ab omnibus malis.

Vergleiche Nr. 6. In T 12 (Diskant) und T 18 (Tenor) sind altertümliche Unterterzkadenzen. Ein vierstimmiges «Ave sanctissima» (pedaliter) mit einer secunda pars «Ora pro me», das aber mit unserer Motette nicht zusammenstimmt, befindet sich bei Kleber auf fo 155 v, ein anderes, dreigeteiltes («Ave sanctissima» — «tu es singularis» — «Ora pro nobis Hiesum»), ebenfalls vierstimmiges von H. Yzach im Liber selectarum cantionum... Sigismundus Grimmius Medicus et Marcus Wyrzburg, 1520, auf fo 204. Bäumker II, Nr. 11, S. 83/84 teilt eine Fassung mit dem deutschen Text «Gegrüsset seistu allerheiligste Maria» nach Leisentritt mit, die im Mainzer Cantual 1605 mit der Zuschrift «Das Antiphona Aue Sanctissima Teutsch» versehen ist. Bäumker nimmt an, die (f-jonische) Melodie sei höchst wahrscheinlich der lateinischen Antiphone entnommen. Die Antiphone kann ich bisher nicht nachweisen. Die Sachlage wird aber noch dadurch erschwert, dass weder Leisentritt, noch Kleber (anonim), noch Gräfinger (Sicher Nr. 173), noch Sicher (Nr. 6), noch der sechsstimmige, offenbar frei erfundene dreifache Canon von Verdelot bei Schering melodisch miteinander verwandt sind.

174. *Anonym. Sancta Maria virgo.*

fo 137 v, vierstimmig, 59 Takte, Schluss c—g—c'—c''.

Der vermutlich gregorianische Cf liegt in canonischer Nachahmung zwischen Tenor und Bass.

175. *Anonym. Patrem omnipotentem.*

fo 138 r—139 r, vierstimmig.

prima pars patrem 62 Takte, Schluss G—g—d'—g'  
secunda pars et incarnatus est 107 » » e—e—h—e'.

Text:

(Credo in unum Deum), Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae,  
visibilium omnium et invisibilium.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est.

(Zwei Abschnitte aus dem «Credo» der Messe).

Vergleiche die beiden «Et incarnatus est» Nr. 20 und 25, mit denen aber dieses Stück nichts zu tun hat.

176. *Anonym. Salve Maria.*

fo 139 v/140 r, vierstimmig, 73 Takte, Schluss F—f—c'—f'.

Das Stück ist ohne Zweifel die getreue Übertragung einer vokalen Vorlage.