

Zeitschrift: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft : Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 3

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 3 (1978)

Artikel: Neue Quellen zur mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts in der Schweiz

Autor: Staehelin, Martin

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835372>

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: 12.01.2026

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

Neue Quellen zur mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts in der Schweiz

MARTIN STAEHELIN

Im Laufe der Jahre ist der Verfasser der vorliegenden Mitteilungen auf verschiedene Quellen zur mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts gestossen oder hingewiesen worden, die in schweizerischen Bibliotheken und Archiven liegen und der Musikforschung bisher überhaupt nicht oder nur ungenügend bekannt geworden sind. Die Bedeutung, die einzelne dieser Stücke, auch über die Grenzen der Schweiz hinaus, besitzen, empfiehlt es, sie im folgenden vorzustellen und, soweit nötig und möglich, mit knappem Kommentar zu versehen; eine weiterausgeführte Bearbeitung möchte sich der Verfasser für die Zukunft vorbehalten ¹.

I. Basel, Staatsarchiv, Urkunden-Fragmente *(abgelöst von Klosterarchiv, St. Clara Q 1 1522) ²* (vgl. Abb. 1)

Einzelnes Pergamentblatt des frühen 15., in Teilen vielleicht noch des späten 14. Jahrhunderts (s. u.); 37,2 x 24,5 cm (Hochformat; eine Längsseite etwas beschnitten); 1522 als Deckblatt zu einem Rechnungsrodel des Basler Clarissenklosters verwendet. Die äussere (recto-)Seite heute stark verblasst, aber im Fluoreszenzlicht ³

- ¹ Allen besitzenden Bibliotheken und Archiven danke ich für die Erlaubnis, die Quellen einzusehen und zu publizieren, sowie für die Anfertigung von Photographien. – Es werden die folgenden Abkürzungen verwendet: A = Alt; B = Bass; CT = Contratenor; D = Diskant; I = Incipit(s); K = Konkordanz(en); S = Superius; T = Tenor. Ich glaube darauf verzichten zu dürfen, die Kurztitel der im folgenden zitierten K- und Parallel-Quellen förmlich auszuschreiben, da jene leicht zu identifizieren sind, auch dort, wo sie RISM noch nicht folgen können. I-Noten biete ich nur, wenn sie nicht in bequemer erreichbarer Literatur, in Editionen oder Faksimile-Drucken greifbar sind.
- ² Für den Hinweis auf dieses Blatt danke ich Frau Dr. V. Gerz (Paris) bestens; cf. etiam V. Gerz, *Geschichte des Clarissenklosters St. Clara in Kleinbasel 1266–1529*, Basel 1969, 67. – Gerne habe ich K. v. Fischer, im Hinblick auf RISM B. IV, auf das Blatt aufmerksam gemacht; dort ist es, 117 s., erstmals vorgelegt, so dass ich für I und K auf RISM verweisen kann.
- ³ Herrn Dr. h. c. E. P. Martin (Basel) danke ich für die Herstellung von Fluoreszenz-Aufnahmen.

so weit lesbar, dass wenigstens der Notentext ganz übertragen werden kann; die innere (verso-)Seite nur an der Schnittkante leicht verwischt. Auf beiden Seiten je zwei parallele senkrechte Spalten von 11 in roter Farbe rastrierten Notensystemen; da eine Folio-Zahl nirgends zu erkennen ist, lässt sich über den Umfang der mutmasslichen Provenienzhandschrift, aus der das Blatt ausgeschnitten wurde, nichts sagen.

1. *recto, Spalte links*: Dreistimmige, nicht-isorhythmische Motette mässigen Umfangs; die Texte aller drei Stimmen sind nicht ganz lesbar (leider schon ihre Anfänge nicht), doch verraten die gesicherten Cantus-Zeilen «... ut filias Clare nemini detur assimilare ...» und «... Ipsis [sc. filiis Clare] hoc carmen offero pro munere ...», dass es sich um eine den Basler Clarissen dedizierte Komposition handeln muss. – Schrift des ersten Drittels des 15. Jahrhunderts.

K: unbekannt. – I: vgl. RISM B. IV³, 117.

2. *recto, Spalte rechts*: Einstimmige Cantio, mit nur teilweise lesbarem rhythmischem Marien-Text; wohl gleicher Schreiber wie oben. – Unter dem untersten System Niederschrift eines (wohl unfertigen) deutschen Liebeslied-Textes:

Jch kam an [?] <ei>ne liebesthur | die thur die
was beschlossen | der Rigel vnd der <?> fur [?]

Jch was kein [?] grosser liden | dann so
ich dich herz lieb muss miden

K: unbekannt. – I: vgl. RISM B. IV³, 117

3. *verso, Spalte links*: Zweistimmiges Virelai «Je languis damors». Dem Schriftductus und der korrekten Textierung nach in französischsprachigem Bereich entstandene Notation des frühen 15., vielleicht noch des späten 14. Jahrhunderts. Als zweistimmige Version und nach der Vergleichung der musikalischen Lesarten dürfte die vorliegende Fassung der K in CS-Pu XI E 9 (s. u.) verhältnismässig nahe stehen, und damit, in lehrreicher Weise, einer Handschrift, die oberrheinischer (genauer: Strassburgischer) Herkunft ist und ebenfalls Beziehungen zum Clarissenorden erkennen lässt⁴.

K: CS-Pu XI E 9, Nr. 12 (2st.); F-Pn 568, Nr. 193; F-Sm 222, Nr. 106; I-Fn 26, Nr. 128; I-Pec 15, Nr. 7 (alle 3st.); F-Pn 6771, Nr. 147 (4st.). – I: vgl. RISM B. IV³, 527 (nur S und T).

4. *verso, Spalte rechts*: Dreistimmige Cantio «Ab arcanis oritur», von einer dritten, wohl deutschen Hand etwa des frühen zweiten Drittels des 15. Jahrhunderts notiert.

K: CS-CH, Nr. 15; CS-HK II A 6, Nr. 28 (beide nur 2st.). – I: vgl. RISM B. IV³, 118.

Die beiden einzigen K finden sich, ohne den offenbar nachträglich zugefügten CT und erst aus dem 16. Jahrhundert stammend, allein in böhmischen Handschriften (s. o.). Somit liegt hier ein weiterer Beleg für die auffällige Erscheinung vor, dass vereinzelte Fassungen von Cantionen mit entschiedenem zeitlichem Vorsprung in «westdeutschem» Bereich auftreten, vor der Hauptmasse ihrer Parallelüberlieferung in Osteuropa; diese folgt mit unübersehbarer Verspätung. Im einzelnen untersucht ist dieses Phänomen erst in Ansätzen⁵; es ist aber, aufgrund verschiedener Beobachtungen, zu vermuten, dass

4 cf. RISM B. IV³, 255 s.

5 K. v. Fischer, «Zum Repertoire der böhmischen Mehrstimmigkeit vom 14. bis zum 16. Jahrhundert – Die Verbreitung des böhmischen Repertoires ausserhalb Böhmens», *Colloquium Musica bohémica et europaea Brno 1970*, Brno 1972, 55–61, bes. 59–61.

diese Stücke ursprünglich aus böhmischem Bereich stammen und von dort aus im frühern 15. Jahrhundert den Weg nach Westen gefunden haben, in Böhmen selber aber, im Zuge der damaligen Religionswirren, mit den entsprechenden Manuskripten verloren gegangen sind und in östlichen Quellen erst wieder des 16. und 17. Jahrhunderts überlebt haben. Damit ist ein neuer Hinweis auf die musikalische Ausstrahlung Ost-West im 15. Jahrhundert gegeben, eine Ausstrahlung, die sich übrigens auch in der choralen Einstimmigkeit abzeichnet⁶. Auf welchen Wegen diese Stücke nach Westen weitergereicht worden sind, ist gegenwärtig noch nicht klar; sicher bedarf eingehender Prüfung, ob dies allenfalls über monastische Verbindungen (Clarissen?) geschehen sein könnte. Von grundsätzlicher Bedeutung ist jedenfalls die Tatsache, dass das 15. Jahrhundert nicht nur einen Nord-Süd-Austausch zwischen Frankreich, England, den Niederlanden und Italien erlebt hat, sondern auch eine, wenn auch weniger starke Strömung von Ost nach West⁷.

II. Lausanne, Archives Cantionales Vaudoises, A e 15⁸

(vgl. Abb. 2 und 3)

Untere Hälfte eines Pergament-Chorbuch-Blattes etwa der Mitte des 15. Jahrhunderts; 25,9 x 37,6 cm (heute Quer-, ursprünglich Hochformat von circa 50 x 38 cm; s. u.); im Jahre 1560 im Besitz des Notars Claude Place in Cully und 1568 oder schon früher von diesem zum Einfassen der «Registres des Instruments pour les heritiers de feu honn. Jehan Vuagnaz» verwendet (gemäss Notizen auf der recto-Seite unten)⁹. Ganz erhalten sind auf beiden Blattseiten je die fünf untersten Systeme; die ganze ursprüngliche Chorbuch-Seite umfasste, was sich mit Hilfe der einen eruierten Konkordanz erschliessen lässt (s. u.), mindestens 11–12 rot rastrierte Systeme und entsprach damit, was überrascht, einem ansehnlichen Folio-Format (s. u.). – Schwarze (!) Notation; rote Colores. Leicht verzierte, zum Teil mit blauer, seltener hellgrüner Farbe bereicherte Initialen bei Stimmenanfang. Textierung offensichtlich in allen Stimmen gut.

⁶ In Bezeichnungen wie «bohemicum», «ungaricum» usw.

⁷ Die Ausstrahlung Böhmens ist ausgeprägter und schon länger bekannt im Bereich der Kunst, allerdings entschieden früher als in der Musik, nämlich durchaus noch im 14. und frühen 15. Jahrhundert. Wertvolle Anregungen verdanke ich Gesprächen mit den Herren Dr. W. Raeber und Prof. Dr. H. Landolt (beiden Basel).

⁸ Verschiedene der zu diesem Blatt gefundenen Einsichten sind im lebhaften Gedankenaustausch mit Herrn Dr. R. Meylan (Münchenstein-Basel) gewonnen, was ich zugleich mit herzlichem Dank festhalten möchte; Meylan verdanke ich auch den Hinweis auf das Fragment. – Die erste Erwähnung des Blatts in der musikgeschichtlichen Literatur bringt der Artikel «Lausanne», MGG VIII (1960), in dem freilich (338) von einer «T-Stimme einer Motette» gesprochen wird, vielleicht nach E.-S. Dupraz, *La Cathedrale de Lausanne*, Lausanne 1957, 282.

⁹ Unter den zahlreichen übrigen, von Claude Place verwendeten Einband-Materialien (A e 15 und D i 48) finden sich meist Pergamente mit Text-, gelegentlich Choralschriften, aber keine mehrstimmigen Musikalien.

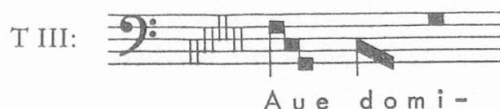
1. *recto*: Fragment einer grossen fünfstimmigen, nicht-isorhythmischen Motette «Ave regina caelorum»; erhalten ist ein umfangreiches Stück des T II und der ganze T III.

K: Trento 89, fol. 103'-105 (= Tr. Nr. 567); anonym; weiss [!] notiert.



(Anfangspartie
angeschnitten)

Für die weiss notierte Fassung
in Trento 89 vgl. DTÖ VII
(1900), 49, Nr. 567 (I des CT
übersehen und fehlend).



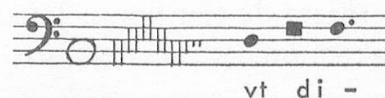
2. *verso*: Fragment einer umfangreichen Motette «Anima mea liquefacta est»; erhalten sind der Rest eines mutmasslichen D sowie der ganze B. – Den verschiedenen melodischen Quintfall- und Quartsprungklauseln des B zufolge muss das Stück mindestens vierstimmig gewesen sein; vielleicht war es, entsprechend der vorstehenden Motette, sogar fünfstimmig, was eine Anordnung dreier, etwa gleichwertiger Mittelstimmen auf dem folgenden recto vermuten liesse und die etwas unerwartete dichte Zusammenstellung von D und B auf derselben verso-Seite erklären könnte. In diesem Fall läge auch in der musikalischen Stimmendisposition eine Ähnlichkeit mit dem vorhergehenden Stück vor.

K: unbekannt. – I: D:



(Anfangspartie
hoffnungslos
beschnitten)

B:



Der Fundort und Besseler, an die bekannten, ebenfalls schwarz notierten Chorbücher Cambrai 6 und 11 angelehnte These von Dufays Schöpferschaft des Manuskript-Typus des mehrstimmigen Chorbuchs¹⁰ lassen im ersten Augenblick an eine Verbindung des Lausanner Fragments mit Dufay denken: dieser ist sowohl in Beziehungen zu Lausanne¹¹ als auch, was besser bekannt ist, als während geraumer Zeit am nahen savoyischen Hofe bedienstet nachgewiesen¹². Ein genaueres Studium widerlegt freilich solche Vermutungen¹³ und lässt nur eine englische Provenienz

10 H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, 139–157, bes. 144 und 157.

11 cf. M. Schuler, «Zur Geschichte der Kapelle Papst Eugens IV.», *AMl* XL (1968), 220–227, bes. 223.

12 cf. G. Borghezio, «La fondazione del Collegio nuovo «Puerorum innocentium» del Duomo di Torino», *Note d'archivio* I (1924), 200–266, bes. 206–210; S. Cordero di Pamparato, «Guglielmo Dufay alla Corte di Savoia», *Santa Cecilia* XXVII (1925), 19–21, 34–46; H. Besseler, «Die Entstehung der Posaune», *AMl* XXII (1950), 8–35, bes. 29.

13 Im Zusammenhang mit Dufay ist zunächst der Eintrag der savoyischen Hofrechnungen vom 19. August 1435 bestechend: «Libravit . . . domino Petro Theobaldi capellano et scriptori cuiusdam libri cantus quem dominus fieri facit pro eius capella, videlicet pro expensis suis fiendis eundo apud Friburgum causa apportandi pergamenum necessarium pro dicto libro, II florenos» (bei Borghezio, op. cit. (n. 12), 231, Nr. 47). Dieser «liber cantus», der kurz nach Dufays Weggang von

des Fragments zu. Bleibt die paläographische Bestimmung der Textschrift, infolge des geringen Buchstabenbestandes, leider aussageschwach, so deuten bereits die kleinen Zierinitialen die Wahrscheinlichkeit englischer Herkunft an ¹⁴: sie lassen sich in übereinstimmender Art in englischen Manuskripten des 15. Jahrhunderts immer wieder nachweisen. Noch eindeutiger ist aber der liturgische und der musikalische Befund: Zunächst deutet die Folge zweier Marien-Antiphonen, vielleicht sogar in alphabetischer Reihenfolge, auf England hin, das im 15. Jahrhundert bekanntlich eine besondere Vorliebe für die Vertonung eben dieser Texte besass ¹⁵; noch beweiskräftiger ist sodann das Auftreten der spezifisch englischen Textvariante «*Ave gloriosa*» zu Beginn des zweiten Teils der «*Ave-regina*»-Motette, anstelle der kontinentalen Lesart «*Gaude gloriosa*» ¹⁶. Im kompositorischen Bereich spricht die stilistische Ähnlichkeit dieser, übrigens meisterhaften Komposition mit englischen Vergleichsstücken, wie etwa dem bekannten «*Ave regina*» Leonels ¹⁷, für englische Entstehung, auch das mehrfache Auftreten der von Charles Hamm als hierfür charakteristisch bezeichneten «*english figure*» ¹⁸: beides lässt sich an der Übertragung des Werks nach der vollständigen *K* in Trento 89 (s. o.) leicht aufzeigen. Schliesslich kennt man gerade im englischen Bereich ein im 15. Jahrhundert verhältnismässig früh ausgebildetes «chorisches» Verständnis ¹⁹ und überdies eine Reihe zeitlich und ihrem Blattformat nach zwischen dem Old-Hall-Manuskript (41,6 x 27,6 cm) und dem

Savoyen nach Rom entstand – erst seit Juni 1435 ist Dufay wieder in der päpstlichen Kapelle bezeugt, cf. F. X. Haberl, «Wilhelm du Fay», *VfMw* I (1885), 397–530, bes. 463 s. – kann nur ein aussergewöhnliches mehrstimmiges Manuskript gewesen sein, da ein reines Choralbuch kaum als «*liber cantus*» bezeichnet und nicht auf ausdrücklichen Befehl des Herzogs angefertigt worden wäre; nach dem Datum darf man annehmen, dass hier Kompositionen Dufays eingetragen worden sind. Die anfängliche Spekulation freilich, das Aussergewöhnliche an diesem Manuskript könnte ein Chorbuch-Format gewesen sein, ist durch nichts zu erhärten und verliert aufgrund des unten zum englischen Chorbuch-Beitrag Gesagten auch die letzte Überzeugungskraft. – Ob das neue Dufay-Fragment vom Grossen St. Bernhard vielleicht aus dem verlorenen Savoyer Manuskript stammt? cf. J. Stenzl, *Repertorium der liturgischen Musikhandschriften der Diözesen Sitten, Lausanne und Genf*, Freiburg i. Ue. 1972, I, 154 (mit Faks. 79 und 80).

14 Für eine text-paläographische Beurteilung danke ich Herrn Prof. Dr. D. Schwarz (Zürich), für die Prüfung der Initialen Frau Prof. Dr. E. Beer (Bern). Besonders sei Frau Dr. M. Bent (London) gedankt, die im British Museum englische Handschriften, namentlich auf Schriften und Initialen hin verglich und, als ausgezeichnete Kennerin englischer Musikmanuskripte, überhaupt sehr wertvolle Hinweise gab.

15 cf. F. L. Harrison, *Music in Medieval Britain*, ² London 1963, bes. Kap. VI.

16 Dankenswerte Auskunft von Herrn cand. phil. E. F. Fiedler (Frankfurt a. M.).

17 Abdruck z. B. in *DTÖ* VII (1900), 210–212.

18 Ch. Hamm, «A group of anonymous English pieces in Trent 87», *ML* XLI (1960), 211–215, bes. 211–213.

19 cf. A. Hughes, «Mensural Polyphony for Choir in 15th-Century England», *JAMS* XIX (1966), 352–369; id., «The Choir in Fifteenth-Century English Music: Non-mensural Polyphony», *Essays in Musicology in honour of D. Plamenac*, Pittsburgh 1969, 127–145.

Eton-Chorbuch (59,5 x 42,5 cm) einzuordnender Handschriften-Fragmente, die sich viel länger der schwarzen Notation bedienen und auch ein grösseres Blattformat zeigen, als dies beides bei den zeitlich entsprechenden Quellen des Festlands der Fall ist ²⁰: sie bezeugen die relativ frühe Existenz eigentlicher mehrstimmiger und schwarz notierter Chorbücher in England. In die Zahl dieser Zeugnisse reiht sich nun auch das Lausanner Fragment ein; wie und wann es den Weg an den Genfersee gefunden hat, bleibt leider dunkel ²¹.

III. Basel, Universitätsbibliothek, (Ms.) F. X. 38 ²²

(vgl. Abb. 4 und 5)

Einzelnes Papierheft des frühesten 16. Jahrhunderts (s. u.), betitelt «discant» und enthaltend eine anonyme, am Schluss wohl unfertige Anleitung zum Blockflötenspiel in deutscher Sprache; circa 16 x 11,5 cm (Querformat); Titelblatt und 5, vom selben Schreiber stammende, modern foliierte Blätter; Ochsenkopf-Wasserzeichen.

fol.	Inhalt
<i>Titelblatt</i>	Nur Vermerk «discant».
1	Nach oben ausfaltbar und die Zeichnung einer Blockflöte darbietend; die Grifflöcher sind je mit den zugehörigen Tonbuchstaben markiert: «Du müst merken das yglichs löchlin bezeichnet wird mit einem büchstaben wie ich dich vnderweysen wird und leren» usw. Dazu Erläuterungen und Skalen-Beispiele.
1'–(1a)	leer.
<1a>'–2	Skalen, Terz-, Quart-, Quinten-Übungen, mit erklärendem Text, z. B.: «Hie merck wen ein note möchte Zwischen Zwyhen ston so heb zwen finger vff als du sichst by den roten düpfplin» (dazu entsprechendes Notenbeispiel mit farbigen Markierungen), oder: «Das sind tertzen die zû piffen heb vff zwen finger», usw.
2'	Darstellung der Notenwerte und Pausen, mit Erklärung.
3	«ybunge der clauseln» (in diesem Fall als linear ablaufende, melodische Schlusswendungen verstanden), sowie Beispiel für das Punctum additionis.
3'–4	Skalen und Intervall-Übungen, ohne Textkommentar.
4'	leer.

20 Vergleiche z. B. M. Bent, «A lost English Choirbook of the fifteenth Century», IMS, *Report of the Eleventh Congress Copenhagen 1972*, Kopenhagen 1974, I, 257–262; vergleiche z. B. auch die Fragmente Cambridge, University Library, Pembroke Ms. 314, oder Oxford, Christ Church, Okes 253, und All Souls College, Ms. 330, sowie schliesslich die Blätter London, Royal College of Physicians oder Zwickau, Ratsschulbibliothek, Mus. 95b (alle schwarz notiert).

21 Wie das in n. 20 genannte Fragment nach Zwickau kam, ist ebenfalls unbekannt; dankenswerte Mitteilung der Ratsschulbibliothek Zwickau.

22 Den Hinweis auf dieses Manuskript verdanke ich den Herren Dres. M. Burckhardt und M. Steinmann (beiden Basel).

Es dürfte unzweifelhaft sein, dass es sich hier um die bisher vermisste *Introductio gschriben vf pfifen* handelt, die das vor 1578 angelegte, sogenannte Inventar A des Amerbach-Nachlasses zusammen mit zwei erhaltenen Musikalien aufführt ²³. Die Untersuchung des Wasserzeichens ergibt mit Sicherheit Basler Provenienz sowie als wahrscheinlichen Beschriftungs-Zeitraum des Papiers die Spanne von 1509/10 bis 1513 ²⁴. Fragt man sich, wem im Hause Amerbach das vorliegende Unterrichts- heft dienen konnte, so wird man, angesichts der etwas kindlichen, recht elementar formulierenden Sprache, an einen jungen Menschen denken: hier drängt sich der im Jahre 1495 geborene junge Bonifacius Amerbach selber geradezu auf; wer sein Lehrer und damit der Verfasser der Anleitung war, ist nicht mehr auszumachen.

Die Genauigkeit der Datierung lässt sich durch die Überlegung fördern, dass im Jahre 1511, und zwar ebenfalls in Basel, die *Musica getutscht* des Sebastian Virdung erschien, die ja auch eine Anleitung zum Blockflötenspiel enthält. Es ist dabei sehr wahrscheinlich, dass ein Blockflötenlehrer, gerade in Basel, seinem Zögling diesen neuen Traktat zum Unterricht empfohlen hätte, wenn er schon erschienen gewesen wäre: das spricht dafür, dass die Entstehung der *Introductio* eben noch vor das Erscheinen von Virdungs Werk im Jahre 1511, also in den Zeitraum 1509/10, zu setzen ist. Damit gewinnt das bescheidene Werklein aus Amerbachs Jugend schon als überhaupt früheste erhaltene Anleitung zum Blockflötenspiel seine besondere Bedeutung.

Wichtig wird diese Anweisung nun aber auch dadurch, dass sie wesentliche Aussagen Virdungs bestätigt ²⁵. Das betrifft zunächst die terminologische Übereinstimmung in der Verwendung des Begriffs der «pfiffen» für die Blockflöte, sodann, und wichtiger, die identische Bezeichnung «Discant» für eine, vom kleinen g aufsteigende Stimmlage. Auffällig ist dann allerdings der Verzicht der Amerbachschen Anleitung auf eine mit Zahlen arbeitende Noten- oder Griffbezeichnung; das könnte sich freilich aus der pädagogischen Absicht erklären, die Unterweisung nicht zusätzlich zu belasten. In Anordnung und Zahl der Grifflöcher besteht wiederum Entsprechung, auch – und das ist nicht unwichtig – in dem Vorgang, eine Tonhöhe nicht, wie in späteren Zeiten, aufgrund des gedeckten und geschlossenen, sondern des geöffneten, freien Griffloches zu bezeichnen: so kennt, entgegen dem ersten,

23 cf. P. Ganz und E. Major, *Die Entstehung des Amerbach'schen Kunstkabinets und die Amerbach'schen Inventare*, Öffentliche Kunstsammlung in Basel, 59. Jahres-Bericht, N. F. 3, Basel 1907, Beilage, 33.

24 cf. G. Piccard, *Die Ochsenkopfwasserzeichen*, Stuttgart 1966, Typ X 411. Herrn G. Piccard (Stuttgart) danke ich für die Begutachtung des Wasserzeichens.

25 Wertvolle Anregungen für das Folgende verdanke ich Herrn cand. phil. G. Stradner (Saarbrücken), der eine Dissertation über Virdung vorbereitet. – Zu den im folgenden besprochenen Gemeinsamkeiten cf. S. Virdung, *Musica getutscht*, Basel 1511, bes. fol. <Miii>, <Oiii>, N, Nii-Nii'.

von der Flöten-Zeichnung genommenen Eindruck, die *Introductio* ebenfalls nur insgesamt acht Grifflöcher, wobei das unterste, mit «a» beschriftete nur in geöffnetem Zustand auch den Ton «a» erklingen lässt; sind alle Löcher, auch dieses unterste, gedeckt, so ergibt sich der Ton «g», was bei der Amerbachschen Flöten-Abbildung zu einem «imaginären», schwarz ausgefüllten Loch für «g» und bei Virdung, sachlich übereinstimmend, zum graphischen Zeichen ○ führt. Den Vorgang, Halbtöne zu erzeugen, merkt die *Introductio* leider nur mit einem kurzen Hinweis auf Gabelgriffe an (fol. 2: «Du müst mercken das man das löchlin dorin f oder b bezeichnet wird, alweg müß dempfen dass du den negsten finger vnder dem f oder b müst zu thun als hye» [folgt Musikbeispiel]); gar nicht mehr ausgeführt ist das Überblasen in die Oktave, obwohl zu Beginn «die gellen» ausdrücklich genannt wird.

IV. Basel, Universitätsbibliothek, (Ms.) F. VI. 26 (b), Nr. 7

(vgl. Abb. 6)

Einzelnes, am linken und oberen Rand unter mässigem Textverlust beschädigtes Papierblatt (ohne Wasserzeichen) des frühen 16. Jahrhunderts, mit einem in älterer deutscher Orgeltabulatur von 4 beschriebenen Systemen aufgezeichneten einzigen Satz «Assumpta est Maria in celum» (zweimal von verschiedenen Händen so überschrieben); 29,5 x 21,5 cm (höchste Höhe x breiteste Breite; Hochformat). Unter der Tabulatur der Vermerk: «Johannes Kreys Organista Optimus». – Auf der Rückseite des Blattes die nicht-intavolierten D- und T-Stimmen einer anonymen und anderweitig nicht bekannten Motette «Salve genitrix sancta».

K: unbekannt. – I:



Der vierstimmige Satz ist bis auf einige geringe Einzelheiten (Papierbeschädigung) übertragbar. Stilistisch zeigt er Neigung zu homophonem Note-gegen-Note-Satz; gelegentlich begegnet auch Führung in Stimmenpaaren. Eine chorale Vorlage ist nicht zu erkennen; es scheint, dass hier nicht die Intavolierung einer vokal intendierten Motettenvorlage, sondern eine originale Orgelkomposition vorliegt.

Das schon von Julius Richter, freilich mit dem irreführenden Komponistennamen «Joh. Raps» angezeigte Blatt²⁶ verdient nicht nur als willkommener Quellenzuwachs zur frühen Orgelmusik Interesse, sondern auch durch die geglückten Recherchen in der Frage nach dem unbekannten Verfasser. Der in der Subskription angeführte Johannes Kreis lässt sich nämlich auch sonst nachweisen: er war ein Sohn eines Schriftschneiders Peter Kreis, der von 1497 bis 1513 in Basel lebte und 1520 das Strassburger Bürgerrecht erwarb²⁷. Der junge Johannes Kreis wurde am 9. Mai 1504 vom Bischof von Basel dem Bürgermeister und Rat der Stadt Freiburg i. Br. als Münsterorganist empfohlen²⁸; er erhielt die Stellung tatsächlich, aber nach etwa zwei Jahren beklagte er sich über seine schlechte Entlohnung und bat um Besserstellung bis zu seinem geplanten Eintritt in den geistlichen Stand. Er scheint dann Freiburg verlassen zu haben; jedenfalls begegnet er als Barfüssermönch in Basel, und Konrad Pellikan berichtet in seiner Chronik zum Jahre 1523 mit einiger Genauigkeit über ihn²⁹: «... frater Johannes Kreis ..., eo tempore ..., intercedente patre pro filio et matre, cuius auxilio indigerent, eum, qui contra voluntatem parentum dudum frater fuerat Basileae factus, organista egregius, iterum repetitus, et Deo magis obedire volens ac parentibus egentibus quam Guardiano, abierat Argentinam cum parente, ibi et magister ludi factus, Domino servivit . . .». Man muss beifügen, dass Kreis 1523 in frühreformatorische Wirren des Basler Barfüsserklosters hineingezogen worden war; der Ordensprovinzial Satzger erklärte ihn, der seit Ostern dieses Jahres kein Habit mehr trug³⁰, als ketzerischen Lutheraner und wollte ihn in ein anderes Kloster versetzen. Mit seinem Abgang nach Strassburg löste sich die Lage; dort ist übrigens auch sein Bruder Matern Kreis im Jahre 1523 als Priester und

26 J. Richter, *Katalog der Musik-Sammlung auf der Universitäts-Bibliothek in Basel*, Beilage zu den MfM, Leipzig 1892, 31.

27 cf. A. Bruckner, *Schweizer Stempelschneider und Schriftgiesser*, Münchenstein (1943), 40 s. Die Verwandtschaft von Peter und Johannes Kreis ist durch eine Briefstelle des Basilius Amerbach vom 22. Juni 1523 gesichert: «Joannes Eberlin, vice guardianus nostri Pellicani, Joannes Kriess [!], meister Peter gschriftschnider filius, in festo paschatis habitum abiecerunt»; cf. *Die Amerbachkorrespondenz*, ed. A. Hartmann, Basel 1942 ss., II, 433.

28 Stadtarchiv Freiburg i. Br., A I. XVAf 1504 Mai 9 [Bischöfliche Empfehlung] und A I. XVAf um 1520 [recte: um 1506; Bitte um Besserstellung]; dass sich der erste Brief auf (den nicht namentlich genannten) Kreis bezieht, geht aus dem zweiten hervor. cf. etiam A. E. Harter-Böhm, *Zur Musikgeschichte der Stadt Freiburg i. Br. um 1500*, Freiburg i. Br. 1968, 51; dass allerdings der Organist Kreis mit einem «Johannes Kreys de Leyningen, clericus Wormatiensis dioc.» identisch sei, der 1498 an der Universität Freiburg i. Br. immatrikuliert ist, halte ich nicht für richtig, da der Organist um 1506 seine Priesterschaft erst in Aussicht stellt, also noch nicht «clericus» ist. cf. etiam *Die Matrikel der Universität Freiburg i. Br. von 1460–1656*, ed. H. Mayer, Freiburg i. Br. 1907/10, I, 133, Nr. 19.

29 *Das Chronikon des Konrad Pellikan*, ed. B. Riggenbach, Basel 1877, 96.

30 cf. supra, n. 27.

Organist am Münster bezeugt ³¹. 1536 schrieb Kreis, nunmehr Schullehrer, ein grosses geistliches «Gesangbuch» ³²; im Jahre 1541 oder 1542 starb er ³³. Aufgrund der Bewahrung des Tabulaturblatts in Basel wird man richtig gehen, wenn man seine Entstehung zunächst in der Zeit der Basler Tätigkeit des Johannes Kreis, also in der Spanne von etwas vor 1510 bis nach 1520, unterbringt. Eine genauere Datierung allerdings ist nicht leicht: immerhin könnte der Schriftbefund und die ausgezogene Randbegrenzung durch senkrechte Linien eher auf ein frühes Datum, also etwa in die Zeit um oder kurz nach 1510, weisen; damit könnte das Blatt die Lücke zwischen dem älteren Kopenhagener Fragment ³⁴ und den «klassischen» Tabulaturen von Amerbach-Kotter, Kleber und Sicher füllen helfen. Übrigens zeigt die graphische Sonderung der Semibrevis-Räume, die Verwendung von hohlen Oberstimmennoten und die schnörkelartige Form des chromatischen Alterationszeichens, schliesslich auch die besondere Art der Bezeichnung und Abgrenzung der Oktavräume der drei Unterstimmen durch über- und vor allem durch untergesetzte waagrechte Strichlein eine auffällige Nähe zur gedruckten Tabulatur des Arnolt Schlick von 1512 ³⁵, in Teilen auch zu derjenigen Virdungs von 1511 ³⁶. Sollte das nicht blosser Zufall sein, so würde sich auch von hier aus eine Datierung des Blatts in die Jahre um oder kurz nach 1510 empfehlen.

V. Zürich, Zentralbibliothek, Rq 1a, 2. Folio-Zählung, fol. 45'

(vgl. Abb. 7)

Unter den Signaturen «Rq 1», «1a» und «1ab» verwahrt die Zürcher Zentralbibliothek den *Primus* bzw. *Secundus* bzw. *Tertius et ultimus operum B. Mantuani Tomus*. (Lutetiae, In aedibus Ascensianis), 1513. Die drei aus der Pariser Offizin des Druckers Jodocus Badius stammenden Foliobände mit den vielgelesenen, aber

31 cf. M. Vogeles, *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsass 500–1800*, Strassburg 1911, 208.

32 cf. ib., 237 und 344 s.

33 Nach der Pellikan-Chronik, op. cit. (n. 29), 96, gestorben 1541, nach E. Wagner, *Aktenmaterial zu einer Geschichte der protestantischen Kirchenmusik in Strassburg (1525–1681)* [Strasbourg, Archives municipales, W. 1 VII, p. 51] gestorben 2. März 1542. Den Herren Prof. Dr. M. Honegger und R. Kopff (beiden Strassburg) danke ich für freundliche Hilfe und Auskunft.

34 Kopenhagen, Kongelige Bibliotek, Fragment 17, II. cf. H. Glahn, «Et orgeltabulatur-fragment i det kgl. Bibliotek i København», *Festskrift til O. Gurvin*, Drammen 1968, 73–85. Herrn Prof. Dr. H. Glahn (Kopenhagen) danke ich für die Überlassung von Filmaufnahmen.

35 Vergleiche z. B. W. Apel, *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962, 30.

36 cf. Virdung, op. cit. (n. 25), fol. J'–<Ji>.

etwas geschwätzigen Dichtungen des Karmelitermönchs Baptista Mantuanus (1448 bis 1516) gehörten nach Ausweis des im ersten Band vorn eingetragenen Besitzer- vermerks dem Humanisten und Musiktheoretiker Heinrich Glarean; es ist denkbar, dass er sie während seiner Pariser Zeit, 1517 bis 1522, in Paris erworben hat. Die Besitzerschaft Glareans wird durch eine grosse Zahl von autographen Margi- nalien, Glossen und Bemerkungen, vor allem im ersten Band, bestätigt. Im zweiten Band findet sich, mit einer zweiten Follierung, des Mantuanus Abhandlung *de patientia* sowie seine Schrift *de vita beata*; dieser wiederum hat der Drucker das gleichbetitelte Opus des Sieneser Gelehrten Augustinus Dathus (1420–1478) bei- gegeben. Dieser Verfasser führt bereits nach kurzer Auslassung das berühmte Epi- gramm Martials über die wünschbare Gestaltung eines glücklichen Lebens im Wort- laut vor (Mart. ep. 10, 47: «Vitam quae faciunt beatiorum . . .»), und dazu hat nun Glarean eine dreizeilige Melodie notiert.

K: s. u. – I:



Martials Gedicht, seinem Versmass nach ein sogenannter Hendekasyllabus oder Phalaecus, hat in der Humanistenode des 16. Jahrhunderts eine besondere Rolle gespielt. Sein elfsilbiges Metrum, ebenso wie dasjenige des Hexameters und des elegischen Distichons, fehlt bei Horaz; aber im Verband ebendieser «tria extra Horatium» fand es, und zwar häufig durch den vorliegenden Martial-Text vertre- ten³⁷, den Weg in die Sammlungen der musikalischen Humanistenoden. So ist nicht erstaunlich, dass auch bei Glarean, am Ende des zweiten Buches seines *Dodeka- chords*³⁸, bei der Vorführung der antiken Oden und ihrer einstimmigen Vertonun- gen durch den Verfasser, eine «Phalecij carminis Harmonia» erscheint: sie stimmt musikalisch genau mit der Melodie der autographen Mantuanus-Eintragung überein; unterlegt ist im *Dodekachord* ein christlicher Text, aber der Beginn des Martial- Epigramms folgt unmittelbar darunter.

Offensichtlich hat sich also in der handschriftlichen Notiz bei Mantuanus eine frühe, ja wohl die erste Niederschrift der Glareanschen Schöpfung erhalten. Beach-

37 Vergleiche z. B. Basel F. II. 35, fol. 16; F. X. 17–20, Nr. 87; F. IX. 59–62, Nr. 16; München Clm. 24506, fol. 90'–91 (dazu K. v. Fischer, «Organal and chordal style in Renaissance sacred music: new and little-known sources», *Aspects of Medieval and Renaissance Music, A Birthday Offering to G. Reese*, New York 1966, 173–182, bes. 180 s., n. 29); auch die im Anschluss an des P. Tritonius *Melopoiae sive harmoniae tetracenticae*, Augsburg 1507, gedruckten Oden-Sammlungen brin- gen den Martial-Text gerne.

38 H. Glareanus, *Dodekachordon*, Basel 1547, 186.

tung verdient diese Tatsache vor allem wegen der Möglichkeit der Datierung der Komposition: einerseits dürfte das Druckjahr 1513 einen Terminus post quem darstellen; andererseits ist aus Glareans Brief vom 10. Juli 1538 an den Solothurner Stiftsprobst Johannes Aal bekannt, dass er dem Ende des zweiten *Dodekachord*-Buches eben zuvor zu seiner endgültigen Form verholfen und dabei auch die schon erwähnten Oden-Vertonungen beigegeben hatte ³⁹. Man wird also Grund haben, die Entstehung der Glareanschen Phalecaeus-Melodie in die Spanne zwischen 1513, vielleicht 1517 (s. o.), und 1538 zu setzen, und man wird sich darüber freuen, damit einen neuen, wenn auch nicht übermässig bedeutenden Einblick in die Vorgeschichte des Glareanschen *Dodekachords* gewinnen zu können.

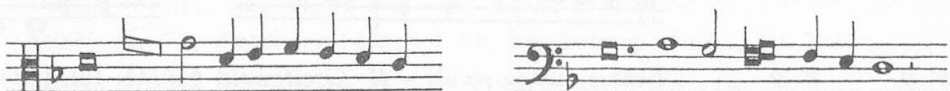
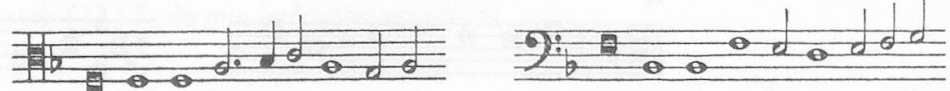

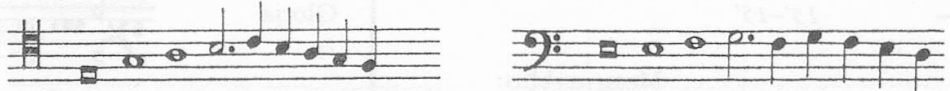
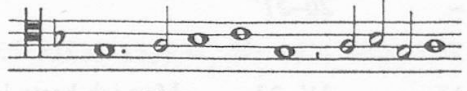
VI. Samedan (Samaden), *Fundaziun Planta*, Ms. M 30/31 ⁴⁰

(vgl. Abb. 8)

Zwei Stimmbücher (von ursprünglich vier) der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts: A (M 30), B (M 31), je circa 11 x 11 cm; Papier, mit 4 Systemen pro Seite, ohne Bindung oder Einband; 47 (M 30) bzw. 35 (M 31) erst in neuer Zeit foliierte Blätter [M 30 mit 4 Lagen: VI (fol. 1–12), VI (fol. 13–24; fol. 14, von nur 9,7 x 10,3 cm, ohne Gegenfolio nachträglich eingefügt (s. u.), und nach fol. 16 ein fol. 16bis), VI (fol. 25–36), VI (fol. 37–46; ursprünglich vorhandene fol. 47 und 48 ausgerissen); M 31 mit 3 Lagen: V (fol. 1–10), VII (fol. 11–23; ein Blatt zwischen fol. 18 und 19 ausgeschnitten), VI (fol. 24–35)]; zum Teil sehr fleckig (vermutlich Wasserschäden) und in schlechtem Zustand; Kronen-Wasserzeichen. – Soweit erkennbar, ist das Manuskript vom selben Kopisten geschrieben. Nur die lateinischen Texte sind voll unterlegt; die deutschen Sätze bringen allein Textmarken.

39 cf. E. Tatarinoff, «Die Briefe Glareans an Johannes Aal», *Mitteilungen des Solothurnischen Historischen Vereins*, Solothurn 1895, 8 s.

40 Wie ich nachträglich erfahren habe, kennt Herr Prof. Dr. A. Geering (Bern) die Musikalien aus Samedan (vgl. auch unten, VIII. und IX.) schon seit längerer Zeit; ich danke ihm für seine freundliche Bereitschaft, mir ihre Publikation zu überlassen. Herrn Dr. J. Stenzl (Freiburg i. Ue.), der in seinem Aufsatz «Un' intavolatura tedesca sconosciuta della prima metà del cinquecento», *L'Organo* X (1972), 51–82, bes. 71, mit n. 95, erstmals in der gedruckten Literatur auf die Handschrift hingewiesen hat, danke ich für verschiedene Angaben über das Manuskript, Fräulein lic. phil. R. Döbbelin (Basel) schliesslich für die Mitteilung einiger K-I. – Die Schweizerische Landesbibliothek in Bern verwahrt im Mikrofilmarchiv der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft unter der Signatur «MFR 12» eine Aufnahme des vorliegenden Manuskripts, von der auf Anfrage hin Kopien hergestellt werden können; freilich fehlt die Follierung und steht ein Teil von Ms. M 31 an falscher Stelle.

<i>A (M 30)</i>	<i>B (M 31)</i>	<i>Inhalt</i>
<i>fol.</i>	<i>fol.</i>	
1	–	leer
1'	–	Ach vnfal gros [nur Text]
2–2'	1–1'	⟨Martin Wolff⟩, Ach vnfal gros [A] / Sit tuus ille dominus [B; Kontrafaktur-Text] – K: RISM 1513 ² , Nr. 34; 1539 ²⁷ , Nr. 83.
2'–3	1'–2	Es darff nicht wort – K: München 328/31, fol. 7–7'/33'–34. I:
		
3–3'	2–2'	Zart schone fraw [vgl. unten, A, fol. 25'] – K: RISM 1513 ² , Nr. 46; 1535 ¹⁰ , Nr. 26; Basel F. X. 17–20, Nr. 4; Regensburg 940/41, Nr. 260; Ulm 236, Nr. 25; Wolfenbüttel 292, fol. 6.
4	2'–3	Vergangen ist mir [zum T von Forsters Satz, RISM 1539 ²⁷ , Nr. 15, passend] I:
		
4'	3'	Colla sublimis [vermutlich deutsches Lied mit Kontrafaktur-Textmarke] I:
		
4'–5	3'–4'	ohne Text I:
		
5'–6	4'–5	⟨Paul Hofhaimer⟩, Zucht er vnd Lob [mit abweichendem A, vgl. Abb. 8] – K: RISM 1512 ¹ , Nr. 39; [c. 1515] ³ , Nr. 36; 1535 ¹¹ , Nr. 25; 1539 ²⁷ , Nr. 30; Basel F. X. 1–4, Nr. 6; Basel F. X. 17–20, Nr. 74; Regensburg 940/41, Nr. 196; St. Gallen 463, Nr. 174.
–	5–6	ohne Text [teilweise ausgestrichen] I:
		
6–6'	6–6'	⟨Matthaeus Pipelare⟩, ohne Text ⟨Ain frölich wesen⟩ – K: Firenze 2439, fol. 26'–27; Regensburg C. 120, p. 282–283; Trento 1947/4, p. 8–9; Wien 18810, Nr. 40. I: vgl. CMM 34, I, 1.
7	7	Ey wie gar früntlich – K: RISM 1539 ²⁷ , Nr. 101; München 1501, Nr. 30.

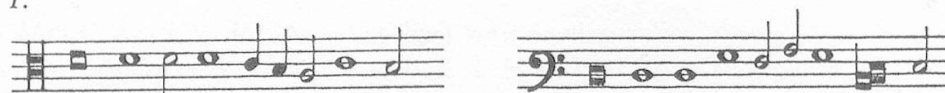
A (M 30) B (M 31) *Inhalt*
fol. *fol.*

7' 7-7' <Paul Hofhaimer>, Ach lieb vnd [!] laid – K: RISM 1512¹, Nr. 6; [c. 1515]³, Nr. 29; 1535¹⁰, Nr. 19; 1539²⁷, Nr. 97; Augsburg 142a, fol. 14'; Basel F. X. 17-20, Nr. 73; Basel F. X. 21, Nr. 36; München 3155, Nr. 22; Regensburg 940/41, Nr. 194; Ulm 236, Nr. 5.

8-8' 8-8' Dies est leticie
 I:



8'-9 8'-9 Beatus auctor seculi – K: Greifswald 640/41, fol. (74)/(55)'-(56)
 I:



9'-11 9-11 Et exultavit, mit Folgeabschnitten «Quia fecit», «Joseph lieber Joseph mein», «Fecit potentiam», «Esurientes», «Sicut locutus», «Sicut erat»
 I:

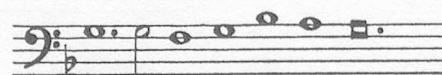


11'-12' 11-12 In natali domini
 I:



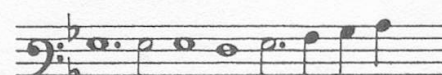
– 12-13'

Kyrie
 I:



– 13'-15'

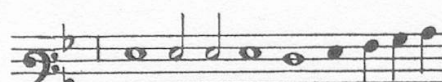
Gloria
 I:



– 16-19

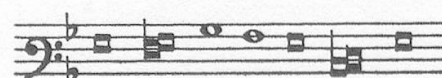
Messenzyklus:
 im A ausgefallen
 oder nur 3st.?
 [Vorlage unbestimmt]

Credo
 I:



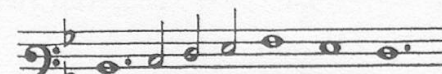
– 19-20

Sanctus
 I:



– 20-21'

ohne Text
 <Agnus> I:



13 21'-22 Mag ich hertz liebe – K: RISM 1513², Nr. 57

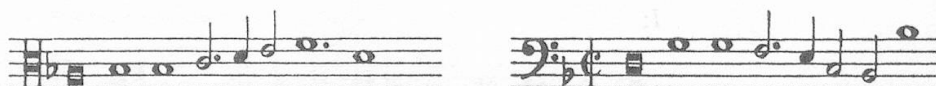
13' 22 <Jörg Schönfelder>, Von edler art – K: RISM 1513², Nr. 7; 1535¹⁰, Nr. 21; 1539²⁷, Nr. 35; Basel F. X. 17-20, Nr. 64; München 1501, Nr. 19; Ulm 236, Nr. 7; Wolfenbüttel 292, fol. 2'.

14-14' 22' Nun hab ich al min tag [Zweite Niederschrift, s. u.] – K: RISM 1512², p. 73-74; 1513², Nr. 50; 1535¹⁰, Nr. 27.

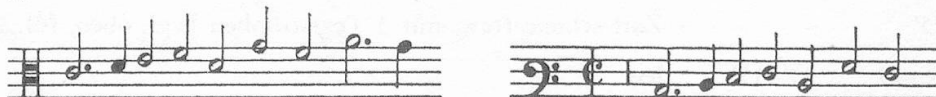
A (M 30) B (M 31) Inhalt
fol. fol.

- 15 – Nun hab ich al min tag [Erste Niederschrift, aber, da unvollständig, gestrichen und durch die auf dem nachträglich eingefügten fol. 14 (s. o.) vorangehende zweite Niederschrift ersetzt]
- 23–23' leer
- 15–15' 24 <Georg Botsch>, Offt wunsch ich Dir – K: RISM 1539²⁷, Nr. 128; München 3155, Nr. 75; Ulm 236, Nr. 60.
- 16 24' <Martin Wolff>, Gee wie es wöl – K: RISM 1513², Nr. 35; 1535¹¹, Nr. 26; 1539²⁷, Nr. 73; Augsburg 142a, fol. 29; Regensburg 940/41, Nr. 121.
- 16'–16bis 25–25' <Martin Wolff>, Jch put dir da – K: RISM 1539²⁷, Nr. 118.
- 25'–26 <Martin Wolff>, Jch put dir da [Zweite identische Niederschrift]
- 16bis– 26bis' 26–26' <Heinrich Eitelwein>, Sie ist der art – K: RISM 1539²⁷, Nr. 57; Ulm 236, Nr. 47.
- 16bis'–17 26' <Heinrich Eitelwein>, Jch wais nit wie ichs halten sol – K: RISM 1539²⁷, Nr. 106; Ulm 236, Nr. 76.

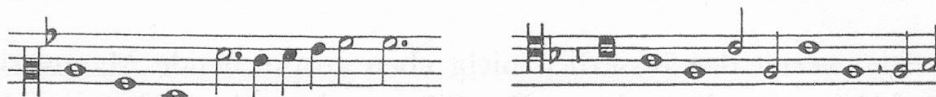
- 17–17' 27–27' Ach [?] / Ei du min ho<ch>ste zuversicht
 I:



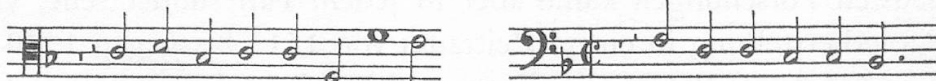
- 17'–18 27'–28 Ach nit brich
 I:



- 18–18' 28–28' O waid man
 I:



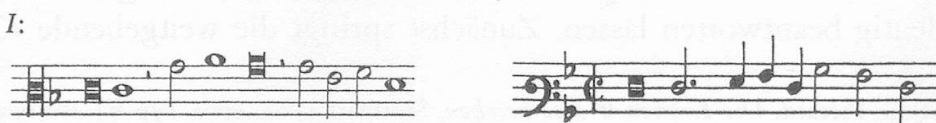
- 18'–19 28'–29 O frauw din trost
 I:



- 19–19' 29–29' <Erasmus Lapidica>, O hertzigs S – K: RISM 1539²⁷, Nr. 127; Ulm 236, Nr. 77.

- 20–20' 30–30' <Erasmus Lapidica>, Nie grosse liebe – K: RISM 1539²⁷, Nr. 109.

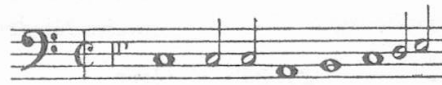
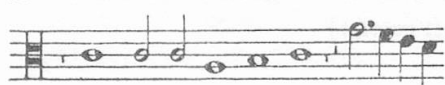
- 20'–21 30'–31 Schon fruntlichs S – K: Wolfenbüttel 292, fol. 11.



A (M 30) B (M 31) *Inhalt*
fol. *fol.*

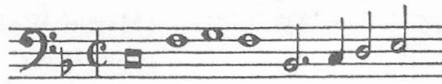
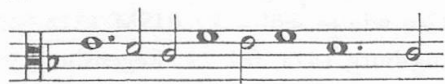
21–21' 31–31' Ach cupi(d)o – K: München 3155, Nr. 74.

I:



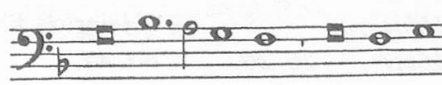
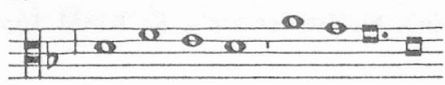
21'–22 31'–32 Jch was ain mal

I:



22–22' 32–32' Ach fruntlich hertz

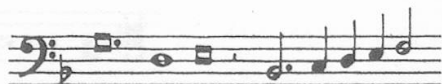
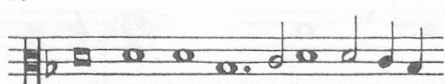
I:



22' – ohne Text <Jch was ain mal> [zweite unvollständige und gestrichene Niederschrift; vgl. A, fol. 21'–22]

23–23' 32'–33 Jch pin ain edels walt vogelein

I:



24–25 – leer, nur rastriert

25' – Zart schone fraw, nur 3 Textstrophen [vgl. oben, fol. 3–3'/2–2']

26–45 33'–35' leer

45' – Alphabet, Beginn des Pater noster, nur Text

46–46' – leer

Leider verrät das äusserlich nicht eben ansprechende Manuskript nichts über Ort und Zeit seiner Entstehung. Das Wasserzeichen ist leicht angeschnitten und deshalb an einer, für seine Bestimmung entscheidenden Stelle unvollständig: nach den neusten Forschungen käme aber in jedem Fall süddeutsche, vielleicht elsässische Papierherstellung in einem Zeitraum von 1513 bis gegen 1540 in Frage; Verbreitung hat dieses Papier allerdings weithin, bis in den deutschen Osten, ins Brandenburgische, ja nach Ostpreussen, gefunden, so dass am Wasserzeichen kein sicheres Kriterium zu gewinnen ist ⁴¹.

Etwas aussagekräftiger dürfte das musikalische Repertoire sein, obwohl auch von diesem aus sich die Fragen nach Herkunft und Datierung des Manuskripts nicht eindeutig beantworten lassen. Zunächst springt die weitgehende K-Gemeinschaft mit

41 G. Piccard, *Die Kronen-Wasserzeichen*, Stuttgart 1961, etwa Typ VI 29a bzw. VII 50a oder 52a.

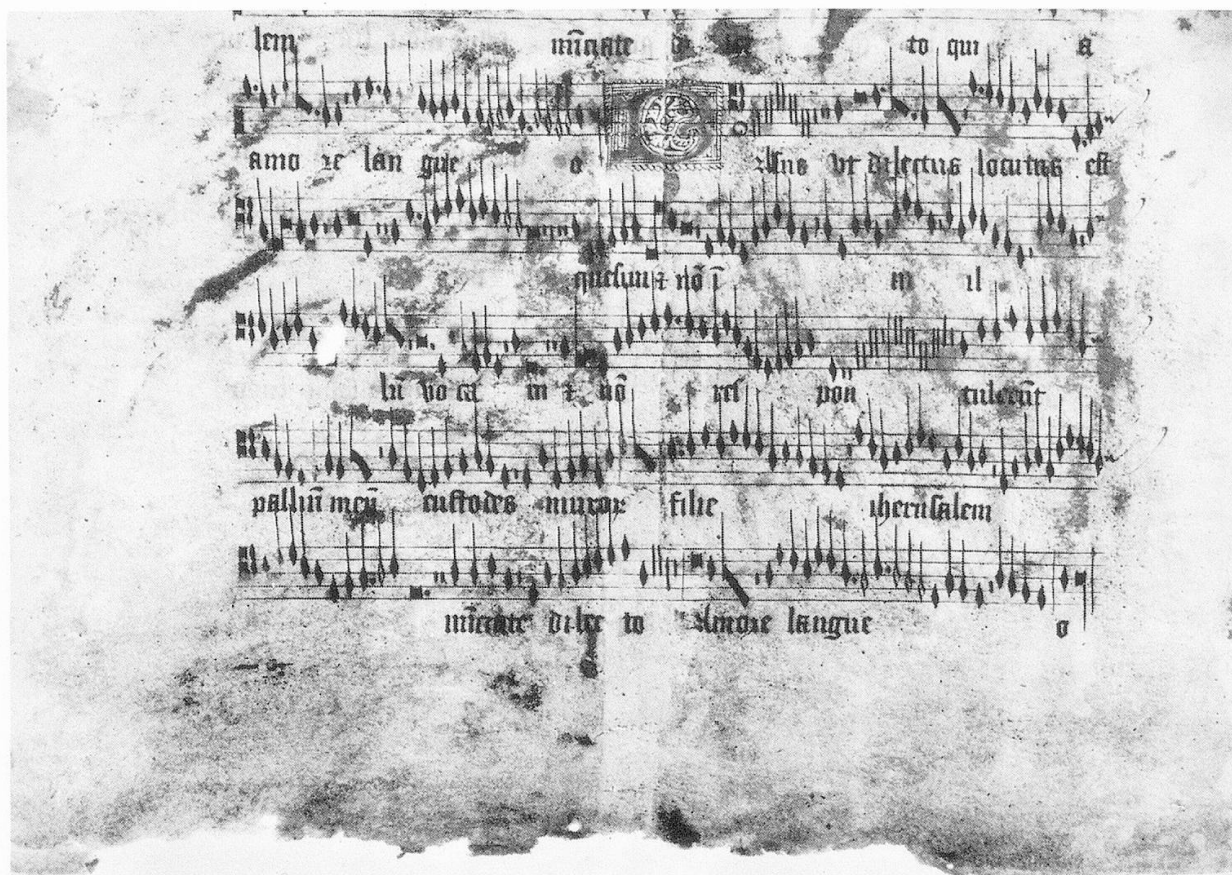


Abb. 3: Lausanne, Archives Cantonales Vaudoises, A e 15, verso [vgl. II.]

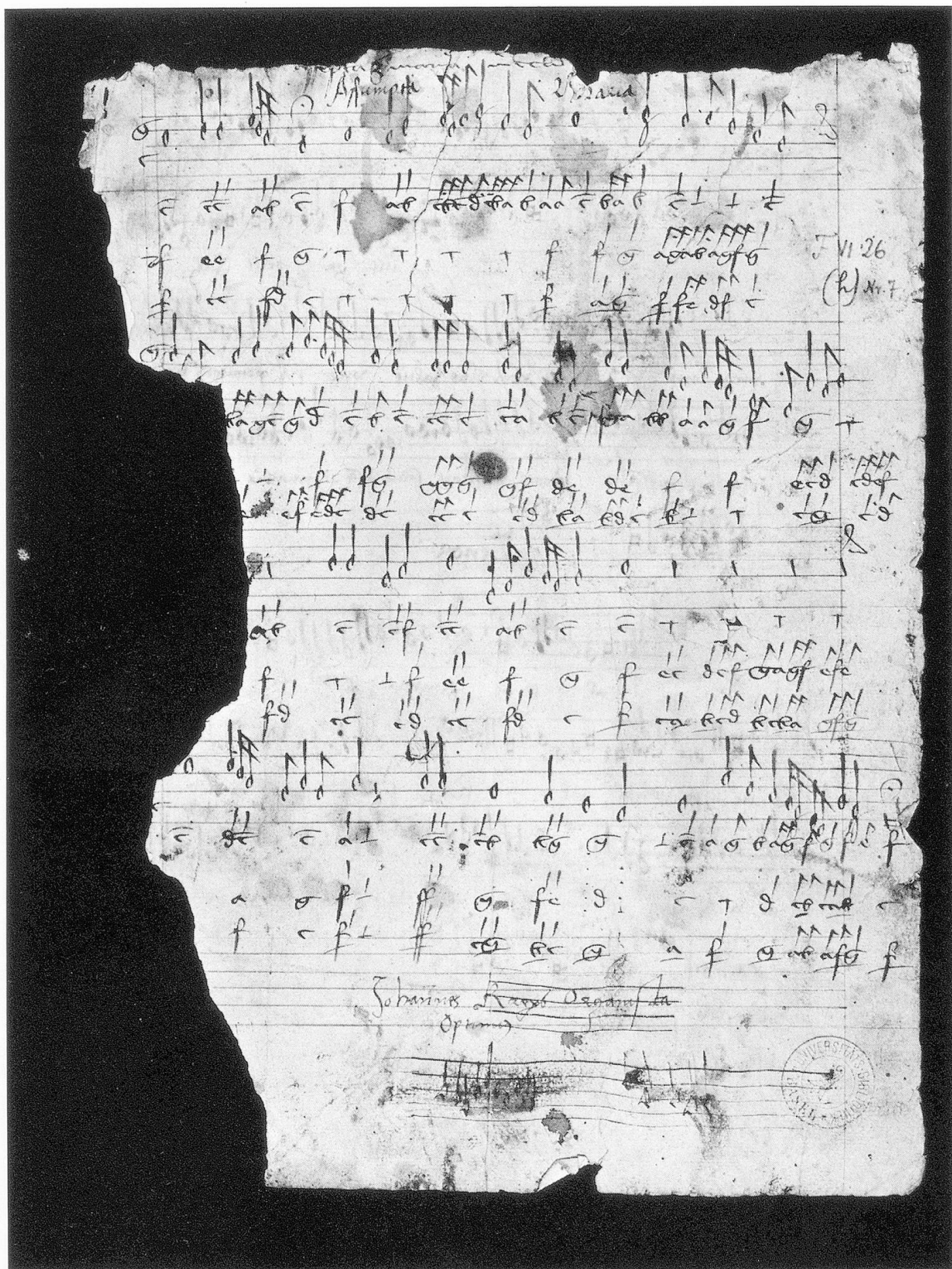


Abb. 6: Basel, Universitätsbibliothek, (Ms.) F. VI. 26 (h), Nr. 7 [vgl. IV.]

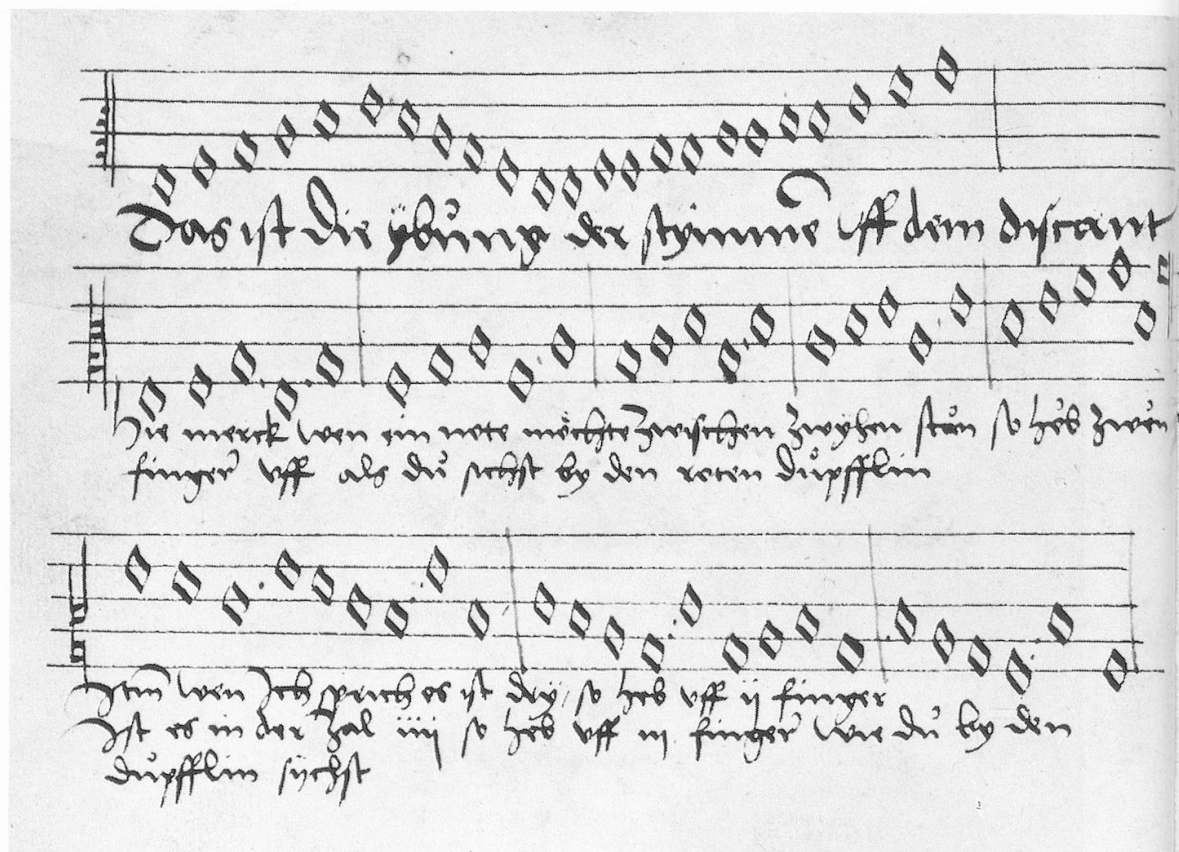
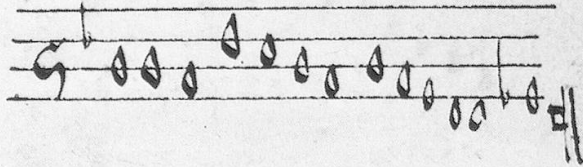


Abb. 5: Basel, Universitätsbibliothek, (Ms.) F. X. 38, fol. <1a>'–2 [vgl. III.]

Das sind tertzen die zu pfeifen
 Das heissen quarten zu denen heft alweg
 heft uff zwey finger
 heft in finger

Das heist ein quint zu dem heft uff in finger und gut es hand
 so thun zu in finger als zu die zwoye

du mußt mercken das man das löstelin
 dem f oder b. bezeichnen wird, alweg muß dempfen
 das du den negsten finger under dem f oder b muß
 zu thun als heft



Augustini Dathi.

Augustini Dathi Senensis libellus de
vita beata superiori consonus
feliciter incipit.

Quid sit
beatitudo.



Stoici.

Peripate-
tici.
Academi-
ci
Veteres.

Onstat neminem posse beate viuere qui idem non bene & cū vir-
tute viuat. Quid enim beatitudo sit aliud q̄ perfectio quædam vi-
tæ & (quod dici solet) status quispiam bonorum omnium comple-
xione cumulatus. Sed vera boni ratio (quod omnibus sapiētibus
viris exploratissimum est) potissimum in virtute cōsistit vt quom-
ab ea discesseris: beatam vitam inuenire nūq̄ possis. Verū hac ip-
sa de re non eadem omnes fenserunt philosophi: atq; aliter de bea-
titudine stoici locuti sunt: aliter peripatetici atq; academici illi ete-
res. Hæ enim imprimis disciplinæ stabilitatis aliquid habuisse putā-
tur. Et stoici quidem qui nihil bonum iudicarent præterq̄ quod
honestum esset sola virtute beatitudinem mēsi sunt: cum nec cor-
poris: nec fortunæ cōmoda in bonis expetendisue rebus annume-
rauerint. Peripatetici vero a quibus non fere dissident Academi-
ci veteres: virtute constare beatam vitam censuerunt: beatissimam vero etiam corporis: atq; ex-
ternis compleri. Itaq; pro eorum sententia virtus seipsa contenta est ad beate viuendum: sed ad
beatissime viuendum certe non satis. Sed horum diiudicare sententias non est aut loci hu-
ius: aut nostri consilij. Illud nequaquā ambigendum est: veram beatitudinem potissimum ex vir-
tutis ratione constare. Sed Peripateticorum probatior videtur esse sententia quam non modo
philosophi multi atq; iidem grauissimi viri præcipiunt: sed nonnulli etiam concinunt: poetæ in
quis & Martialis: qui alias videtur lusus præcassimos edidisse: hos versiculos pulcherrime de
beata vita modulatus est.

Versus Martialis de beata vita. Lib. X

Martialis.

Vitam quæ faciunt beatiorem:
Iucundissime Martialis hæc sunt.
Res non parta labore: sed relictas:
Non ingratus ager: focus perennis:
Lis nunq̄: toga rara: mens quieta:
Vires sîgenuæ: salubre corpus:
Prudens simplicitas: pares amici:
Conuictus facilis: sine arte mensa:
Nox non ebria: sed soluta curis:
Non tristis torus: attamen pudicus:
Somnus: qui faciat breues tenebras:
Quod sis esse velis: nihilq; maius.
Summum nec metuas diem: nec optes.

Vitam quæ faciunt beatiorem

Iucundissime martialis hæc sunt

Res nō parta labore sed relictas

Expositio eorundem.

Hos versiculos legunt quidem multi: sed qui intelligāt accuratius: perpauci sunt. Sed eorum
certe ea mens est: quæ facile tranquille ac beatoris vitæ rationem complectatur. Ac primum qui-



Abb. 8: Samedan (Samaden), Fundaziun Planta, Ms. M 30/31: M 30, fol. 5'-6 [vgl. VI.]



Abb. 9: Zürich, Zentralbibliothek, Ms. Q 906, Nr. 5 [vgl. VII.]

Abb. 10: Samedan (Samaden), Fundaziun Planta, Ms. M 1, p. 26-27 [vgl. VIII.]



Abb. 11: Samedan (Samaden), Fundaziun Planta, Ms. M 2, fol. 1 [vgl. IX.]

T A B V L A			Scala	TRANSPOSITIONIS.			Succedanea.
F P G	5 P G	o P G	Musice.	i P G	4 P G	n P G	
v v	f f	9 9	gg	v v	f f	9 9	9 &
p p	c c	v v	ff	p p	c c	v v	v f
f f	9 9	p p	ee	f f	9 9	p p	p o
c c	v v	f f	dd	c c	v v	f f	f i
9 9	p p	c c	cc	9 9	p p	c c	e d
v v	f f	9 9	bb	v v	f f	5 5	5 & f
p p	c c	v v	aa	p p	c c	o o	t s
f f	9 9	p p	g	f f	5 5	i d	o n
c c	v v	f f	f	c c	t o	4 4	i h
9 9	p p	c c	e	9 9	i i	n n	d c
v v	f f	5 5	d	v v	4 4	c c	4 f r
p p	c c	o o	c	p p	n n	3 3	s m
f f	9 9	d d	b	f f	3 3	2 2	n g
c c	v v	4 4	a	c c	g g	q l	h b
9 9	p p	n n	G	9 9	g g	f f	c y f
v v	f f	c c	F	v v	3 3	j j	3 r q
p p	c c	3 m	E	p p	m g	e e	m i
f f	9 9	g g	D	f f	b 2	B B	g f
c c	v v	2 2	C	c c	q q	+	b a
9 9	p p	l l	B	9 9	f f		2 f ff
v v	f f	g g	A	v v	j j		q qq
p p	c c	2 2	I	p p	+		l ll
f f	9 9	q q	F	f f			f ff
c c	v v	f f		c c			a aa
9 9	p p	j j		9 9			j E
v v	f f	e e		v v			
p p	c c	B B		p p			
f f	9 9	+		f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9 9			f f			
c c	v v			c c			
9 9	p p			9 9			
v v	f f			v v			
p p	c c			p p			
f f	9						

Abb. 12: Zürich, Staatsarchiv, E II 441, p. 580 [vgl. X.]

dem ersten Band der Forsterschen Liedersammlung (RISM 1539²⁷) ins Auge ⁴². Die entsprechende Textvergleiche zeigt, dass dabei nicht einfach Druckabschriften vorliegen, und nachdem Forsters Kollektionen sich, wie es scheint, an ein spezifisches Heidelberger Repertoire anlehnen, wird man sich die Frage stellen dürfen, ob auch das Planta-Manuskript in einer besonderen Verbindung mit Heidelberg stehe ⁴³ – zumal eine Repertoire-Beziehung zu den bayerisch-österreichischen Liederquellen des Isaac- und Nach-Isaac-Kreises nur schwach, mindestens nicht in hierfür massgebenden Stücken, ausgeprägt ist; in diesem Zusammenhang ist besonders auffällig, dass das Werk Senfls überhaupt nicht in die Handschrift eingegangen zu sein scheint.

Heidelberger Provenienz, vor allem noch des dritten Jahrzehnts, würde eine weitere Lücke erklären, nämlich das Fehlen der Werke der Generation um Sixt Dietrich, Benedictus Ducis, vielleicht Thomas Stoltzer, auch der Werke der «jüngeren» Heidelberger Meister, wie zum Beispiel Georg Forster oder Jobst von Brandt ⁴⁴. Was allerdings diese Erwägung einer besonderen Heidelberger Beziehung des Manuskripts wiederum entschieden stört, ist das Auftreten eines, durch ein deutsches Weihnachtslied interpolierten Magnificats: die Praxis, deutsche Weihnachtslieder in das lateinische Magnificat einzuschieben, deutet eben klar auf mittel- und ost-deutsches Gebiet, denn bisher sind nur von dort und auch kaum vor der Jahrhundertmitte entsprechende Vergleichsbelege bekannt geworden ⁴⁵. Diesen mutmasslichen Repertoire-«Widerspruch» durch die Annahme einzelner, aus unterschiedlich beheimateten Vorlagequellen gespiesener Manuskript-Faszikel oder -Schichten erklären zu wollen, ist, auch angesichts des ungünstigen Erhaltungszustands der Handschrift,

42 cf. deren Edition, EdM 20. – Die häufige Nennung der Handschrift Ulm 236 fällt nicht ins Gewicht: ihre Übereinstimmungen mit RISM 1539 ²⁷ sind so häufig, dass sie nur direkte Kopie nach dem Druck sein kann. Etwas weniger auffällig ist das K-Verhältnis mit dem einzelnen Stimmbuch Wolfenbüttel 292, einer Handschrift, die ihrerseits eng mit RISM 1539 ²⁷ zusammengeht – ohne aber Druckabschrift zu sein – und die ihre Nähe zu Heidelberg auch durch die namentliche Nennung des «Jo: Lienhardi» bezeugt (cf. G. Pietzsch, *Quellen und Forschungen zur Geschichte der Musik am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622*, Wiesbaden 1963, 93). Überraschend ist, nebenbei, die grosse Zahl von K, die dieses Stimmbuch mit Basel F. X. 1–4 verbindet: man wird, nachdem die Provenienz der Basler Handschrift bisher unklar ist, diese nun unter dem neuen Gesichtspunkt einer Verbindung mit Heidelberg zu prüfen haben.

43 Durch Pietzsch, op. cit. (n. 42), 85 s., 92 und 102, sind die im Manuskript Samedan je paarweise [!] auftretenden Komponisten Eitelwein, Lapidia und Wolff, mindestens zeitweise, für Heidelberg gesichert; ob Georg Botsch, wie die Literatur bedenkenlos anzunehmen scheint, mit dem Heidelberger Organisten Gregor Peschin identisch ist, bedarf meines Erachtens einer Überprüfung (cf. Pietzsch, 103).

44 cf. C. Ph. Reinhardt, *Die Heidelberger Liedmeister des 16. Jahrhunderts*, Diss. Heidelberg 1939.

45 W. Kirsch, «Die Verbindung von Magnificat und Weihnachtsliedern im 16. Jahrhundert», *Festschrift H. Osthoff zum 65. Geburtstage*, Tutzing 1961, 61–74. Die Komposition in Samedan ist mit keinem der von Kirsch beigebrachten Belege konkordant.

mit der nötigen Sicherheit nicht möglich; so wird es noch weiterer Studien bedürfen, damit dem Manuskript der ihm in der Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts zukommende Ort noch genauer zugewiesen werden kann, als sich dies heute tun lässt.

VII. Zürich, Zentralbibliothek, Ms. Q 906 ⁴⁶

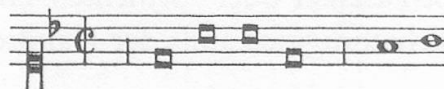
(vgl. Abb. 9)

Einzelnes T-Stimmbuch von ursprünglich vier Stimmbüchern, durch denselben Kopisten geschrieben nach 1536 (s. u.); Papier (ohne Wasserzeichen), 10,2 x 7,3 cm (Querformat) nach Neubindung und Beschnitt, durch die übrigens die Lagenordnung und die alte Follierung nicht bzw. kaum mehr erkennbar sind. Titelblatt mit aufgeklebtem Titel «Tenor», dazu 22 Notenblätter mit meist 3 Systemen pro Seite; alte Inhaltsnumerierung. Im vorderen Deckel eine Etikette, die das Heft als «Der Stadtbibliothek Zürich geschenkt von der Landesbibliothek Bern, 1915» ausweist; auf fol. 1 unten der zusätzliche Vermerk «G 938 L.-B. Bern». – Nur Nr. 1 ist (nachträglich) durchgehend textiert, alle andern Nummern tragen blosse Textmarken.

Nr. Inhalt

- 1 Iesus Christus unser heyland

I:



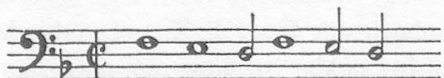
- 2 Jch stünd an eynem morgen

I:



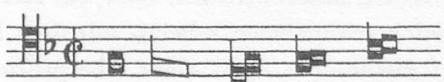
- 3 Regina coeli, Basis ad aeq(u)ales

I:



- 4 Nigra sum sed formosa

I:



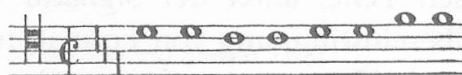
⁴⁶ Dieses Manuskript ist bereits von A. Geering, *Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation*, Aarau 1933, 5 und 55, genannt, freilich mit einer falschen Signatur, so dass es der Forschung unzugänglich geblieben ist. Auch Geerings Angaben zu vermuteter Provenienz und K von Nr. 1 sind nicht haltbar.

Nr. Inhalt

- 5 <Heinrich Isaac> Wolauff gut gsel von hinnen, 3st. – K: Bologna Q 18, fol. 68'–69; Roma, Cap. Giul. XIII. 27, fol. 117'–118; auch als «Et incarnatus» bzw. «Et in Spiritum» in Isaacs M. «Comment poit avoir joie» bzw. «Wohlauf gut Gsell von hinnen», 4- bzw. 6st.
I: vgl. DTÖ XIV, 1, 66, Nr. 6 (T); zum leicht abweichenden Anfang vgl. Abb. 9.

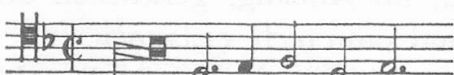
- 6 Gallus non [?]

I:



- 7 Salve rex aeternae, mit Folgeabschnitten «Eia ergo» und «Et novum» [?, für «Et Jesum»?].

I:

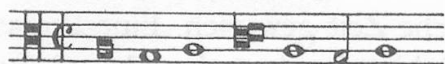


- 8 Missa [ohne Agnus], 3st. – K: RISM [1540] ⁸, Nr. XXVII: Missa Trium, Ad aequales voces, Incerto Autore [ebenfalls ohne Agnus].

I: EdM, Sonderreihe Bd. II (Kugelmann), 46–56.

- 9 Christus surrexit – Alleluia

I:



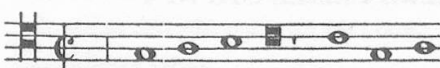
- 10 Gaudent in celis

I:



- 11 <Ecce> panis angelorum

I:



- <12> <Beatus> auctor seculi

I:



Die Hauptschwierigkeit bei der Untersuchung dieses Manuskripts liegt darin, dass das Heft keinerlei Anhaltspunkte zu den Fragen nach Herkunft und Datierung verrät: es fehlen alle Provenienz-⁴⁷ oder Besitzervermerke, ja nicht einmal ein Was-serzeichen kann weiterhelfen; auch die K bleiben aussageschwach. Wenigstens einen

⁴⁷ Dankenswerte Nachforschungen in den Eingangs- und Ausgangsregistern der Schweizerischen Landesbibliothek durch die Herren Dres. M. Bourquin und R. Wyler (beide Bern) sind ebenfalls erfolglos geblieben.

Hinweis bietet aber schliesslich das Format des Heftes: es ist so klein, wie selbständige Stimmbücher des 16. Jahrhunderts es selten sind, und es erhebt sich deshalb der Verdacht, es liege ein losgelöster handschriftlicher Nachtragsteil zu einem entsprechend kleinformatigen Stimmbuch-Druck vor. Das lässt sich denn auch bestätigen: das Manuskript hat offensichtlich zu dem vereinzelt Egenolff-T-Stimmbuch gehört, das die Zürcher Bibliothek, an anderm Ort und ohne einen Hinweis auf die ursprüngliche Zusammengehörigkeit der beiden Teile, unter der Signatur «Mus. 908» aufbewahrt. Die Verbindung ist durch Übereinstimmung von Format, modernem Einband, Provenienzetikette (s. o.) und beidenorts zugefügter Geschenk-Nummer 938 zweifelsfrei gesichert; die bunte Mischung, die das so rekonstruierte Gesamtrepertoire, mit deutschen Liedern und, im Anhang, geistlichen Stücken, kennzeichnet, ist im 16. Jahrhundert vertraut und kann nicht erstaunen.

Nun lässt sich auch eine Datierungsmöglichkeit gewinnen: der Druckteil enthält das T-Heft der Egenolffschen *Gassenhawerlin* von 1535 sowie, was übrigens RISM nicht beachtet, den fragmentarischen T-Part einer nicht inhaltlich, aber im Druck abweichenden zweiten Auflage von Egenolffs *Reutterliedlin*⁴⁸; hierin findet sich nach dem Register der gedruckte Vermerk «Jm Christmonat. M.D.XXXVI.» Das Manuskript muss deshalb nach 1536 angesetzt werden.

Damit ist man bereits in eine nachreformatorische Zeit gewiesen. Eine Provenienzuweisung in evangelisches oder katholisches Gebiet des deutschen Sprachraums ist allerdings auch nun nicht möglich, trotz dem Luther-Text von Nr. 1 und, auf der andern Seite, trotz der «Regina-coeli»-Vertonung von Nr. 3 und auch andern Stücken mit eher «katholischem» Text.

VIII. *Samedan (Samaden), Fundaziun Planta, Ms. M 1*⁴⁹

(vgl. Abb. 10)

Deutsche Lautentabulatur mit Datum 1563 (s. u.); Papier, 14,8 x 20,1 cm (Querformat); 28, in neuer Zeit paginierte Blätter, ohne Einband und nur in 7, durch Schnurheftung lose zusammengehaltenen Lagen [je II: Titelblatt und p. 1–6; p.

48 Dieser T der 2. Auflage der *Reutterliedlin* gehört nicht zum, bis auf den T vollständigen Stimmsatz ebendieser selben 2. Auflage, die in Basel F. X. 22–24 vorliegt.

49 cf. supra, n. 40. – Die im folgenden unter VIII. und IX. beschriebenen Lautentabulaturen liegen ebenfalls in einem reproduzierbaren Mikrofilm mit der Signatur «MFR 13» auf der Schweizerischen Landesbibliothek vor. – Gerne habe ich Herrn Prof. Dr. W. Boetticher (Goettingen) im Hinblick auf seinen Tabulaturen-Band im RISM von beiden Stücken Kenntnis gegeben; vergleiche nun auch W. Boetticher, «Über Stand und Aufgaben der Erforschung der Tabulaturen für Zupf- und Streichinstrumente», *Musicae Scientiae Collectanea, Festschrift K. G. Fellerer zum 70. Geburtstag*, Köln 1973, 50–63, bes. 61.

7–14; p. 15–22; p. 23–30; p. 31–38; p. 39–46; p. 47–54 (diese letzte Lage vielleicht etwas später zugefügt)]; Wasserzeichen Baselstab. Im wesentlichen offenbar von derselben sauberen Hand, wenn auch nicht fehlerfrei, geschrieben; pro Seite je 5 Tabulaturzeilen. – Heute ist in die Handschrift ein zweites, nicht zugehöriges Tabulatur-Manuskript (M 2) lose eingelegt; vgl. unten, IX.

<i>pag.</i>	<i>Inhalt</i>
–	Titelblatt mit neuem Titel.
–	Titelblatt-Rückseite: leer.
1	Languier me fais
1–2	Languier aliter.
2	Nachlauf
3	Jch armer poss ich hab khain.
4	Nach willen din
4–5	Vss diefer noth Tobias Sterneis.
5	Praeludium HWI . [Satz nachträglich ausgestrichen]
5–6	Pasamezo.
6	Proportio.
7–8	La ge(o)metrina chi(a)ren:(zana) d
9–10	Saltarello di la Geometrina.
10–11	Benzenouwer.
11–12	Swartz knab.
13	Bentzinewer Cantilena. [ausgestrichen und ersetzt durch:] Wo sol ich mich hin kheren.
13–14	Bentzinouwer Cantilena
14–15	Bentzinouwer dantz.
15	Bentzinouwer Aliter.
16	Spanioler.
17	Buchssbaum tantzmass.
17–18	Bonenlied tantz mass [p. 18, am Schluss des Satzes, das Datum:] M.D.LXIII.
18	Jch waiss mir ein maitilin etc. tantz mas
19	Lapenleury tantz.
19–20	Ein ander tantz.
20	Spislinger tantz.
21	Rosir tantz.
21–22	Bentzinouw(er) oder Zurich tantz
22–23	Kochelper(ger) tantz
23	Aliter sic habet.
24–25	Die schlacht von Pauey Tobias Sternis
26	Praeludium HWI .
26–27	Sant Jacobi tantz
27	Appenzeller tantz, ich staig vff einem fygen baum, wolt.
28–29	Swartz rüter.
29–30	Propors.
30	Der bättler Tantz.
31	Proportz.
31–32	Hellenae tantz.

<i>pag.</i>	<i>Inhalt</i>
32	Proportz
33	Chorea Meitlin khom mit mir uber ryn
33–34	Stil wasser sind gern tieff. [am Schluss, auf p. 34, zugefügter Zweizeiler:] Disce aliquid nam cum subito fortuna recedit / Ars remanet vitamque hominis non deserit umquam.
34	Proportz sequitur
34–35	Ein guter Bentzinouwer ·63· S V P [diese Initialen ausgestrichen und ersetzt durch:] I·V·S
36–38	Preambulum exquisitissimum. [am Schluss, auf pag. 38, zugefügte Zeile:] Difficilia artificem generant.
38	Pasemezo
39–40	Dun uin cela.
40–41	Dont uien cela aliter.
41–42	Recedrar [?] Salamonis
42–43	De mogio chi<a>re enzian<a>
44–45	Jl suo Saltarello.
46	leer.
47	Bentzinouwer oder Zurich tantz Tenor.
48–49	Swartz knab tantzmaas Tenor
49–50	Swartz knab Discant etc.
50–51	Passemezo oder la dentirola [= tentalora?] Tenor
52–54	leer.

Mit Rücksicht auf die grundsätzliche Problematik der *K*-Verbindungen zwischen Lautentabulaturen – es gibt ja sehr verschiedene Grade gegenseitiger Übereinstimmung – verzichtet das vorstehende Verzeichnis auf die Beigabe von *I* und «Konkordanzen»; diese letzteren mit der wünschbaren Differenziertheit beizubringen, soll einer Spezialstudie vorbehalten bleiben. Trotz diesem Verzicht aber ist, schon aus den Titeln der einzelnen Sätze, leicht zu erkennen, dass die Tabulatur in engen Repertoire-Beziehungen zu dem Lauten-Manuskript Berlin 40588⁵⁰, teilweise auch zu den Tabulaturen des Ludwig Iselin, Basel F.IX.23 und F.X.11, steht⁵¹. Damit ist man – abgesehen von den Andeutungen, welche die Satztitel «Zurich tantz» oder «Appenzeller tantz» anbieten – auf eine Herkunft aus schweizerischem Gebiet hingewiesen: nach den Wasserzeichen könnte es sich dabei um Basel handeln⁵²; die an zwei Stellen eingefügten lateinischen «Devisen» lassen mit Vorsicht an ein studen-

50 cf. J. Wolf, «Ein Lautenkodez der Staatsbibliothek Berlin», *Festschrift A. Koczirz zum 60. Geburtstag*, Wien usw. 1930, 46–50. Die Herkunft dieses Berliner Manuskripts aus Zürcher Gebiet vertritt Stenzl, op. cit. (n. 40), 55, n. 30, und 76, mit n. 109; Stenzl und M. Jenny stellen übrigens eine Publikation über diese Handschrift in Aussicht.

51 cf. Richter, op. cit. (n. 26), 78–81, und A. Weber, *Die Lautentabulatur des Ludwig Iselin. Eine kritische Übertragung der Lautentabulatur Basel U. B. Ms. F. IX. 23*, Lizentiatsarbeit Freiburg i. Ue. 1972 (Maschr.).

52 C.-M. Briquet, *Les filigranes*, Paris usw. 1907, Nr. 1276 (Lagen 1–2, 4–6); etwa Nr. 1277 (Lage 3); etwa Nr. 1291 (Lage 7).

tisches Milieu und damit ebenfalls an Basel denken, das ja bis ins 19. Jahrhundert die einzige Universitätsstadt auf schweizerischem Boden war. Für eine Datierung bietet sich das zweimal im Manuskript eingetragene Datum des Jahres 1563 an, und die Tatsache, dass die Stücke von p. 28–32 (ohne den «Proportz» auf p. 32) getreue Kopien nach dem *Lautten Buch* Wolff Heckels sind, könnte dieses Datum – übrigens auch den mutmasslichen Entstehungsort Basel – dann bekräftigen, wenn die kurz zuvor, 1562, im nahen Strassburg erschienene zweite Auflage als Vorlage verwendet worden wäre.

Für Basel spricht sodann der auf Seiten 4 und 24 genannte Name eines «Tobias Sterneis» oder «Sternis»: dieser ist als «Tobias Sterneiss Monacensis» im Jahre 1549 an der Universität Basel immatrikuliert, freilich schon 1550 an die Universitäten Heidelberg und Tübingen weitergezogen⁵³. Vollends lässt sich aber die Herkunfts- und Datierungsfrage durch den geglückten Nachweis des mutmasslichen Schreibers, sicher des Besitzers, der Handschrift beantworten: es war dies der Graubündner Johannes von Salis (1546–1624).

Man muss zunächst wissen, dass das Planta-Haus in Samedan, das, mit der «Fundaziun Planta», auch die fragliche Tabulatur birgt, noch bis um das Jahr 1800 von der Bündner Familie von Salis (-Samedan) bewohnt war; erst nachher ging es, mit Inhalt, an das Geschlecht von Planta über. Von den Mitgliedern der Familie von Salis kommt, um das Jahr 1563 und als aktiver Lautenist, im vorliegenden Zusammenhang nur der genannte Johannes in Frage: sein politisch tätiger und gelehrter Vater, Friedrich von Salis, einst Schüler Glareans in Basel⁵⁴, später Kommissar in Chiavenna, brachte den Sohn schon im Februar 1557 zur Ausbildung in Zürich unter; hier wohnte der Knabe während längerer Zeit in Pension bei Heinrich Bullinger⁵⁵ und genoss auch, auf einem eigenen Venezianer Instrument⁵⁶, den ersten

53 *Die Matrikel der Universität Basel*, ed. H. G. Wackernagel, Basel 1951 ss., II, 63, Nr. 16.

54 cf. A.-E. Cherbuliez, «Beiträge zur Geschichte der Musikpflege in Graubünden bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts», *SJbMw* V (1931), 43–112, bes. 60 (N. B. Im zitierten Glarean-Brief ist «praelo» mit «proelio» durchaus falsch erklärt; auch dürfte Glarean von den Büchern seines Dodekachords kaum «in locum», sondern «in lucem prodibunt» geschrieben haben); vergleiche auch M. Sieber, «Glarean in Basel», *Jahrbuch des Historischen Vereins des Kantons Glarus* LX (1963), 53–75, bes. 72, Nr. 8. Eine Gesamtwürdigung bei L. Vischer, «Friedrich von Salis (1512 bis 1570)», *Bündner Monatsblatt*, 1952, 329–357.

55 cf. T. Schiess, «Bullingers Beziehungen zur Familie Salis», *Zürcher Taschenbuch*, N. F. 24 (1901), 116–153, bes. 121–142. Zum folgenden vergleiche auch Cherbuliez, op. cit. (n. 54), 61.

56 cf. T. Schiess, *Bullingers Korrespondenz mit den Graubündnern*, Basel 1904/6, II, 16 s. Der Wortlaut des Originalbriefs Friedrichs von Salis aus Venedig an Bullinger vom 1. August 1557: «Filio meo emi testudinem, Namlich ein lauten / Quam ei brevi mittam per quendam mercatorem, amicum meum, cui nomen est Laurentius Limaceus de Plurio. Itaque fuerit gratum, ut eam probe discat pulsare».

Lautenunterricht beim Salmen-Wirt Heinrich Bercker ⁵⁷ – übrigens zum Missfallen des Grossvaters, des angesehenen Johannes Travers, der befürchtete, die Hauptausbildung des Jünglings könnte unter seiner Neigung zum Lautenspiel leiden ⁵⁸. 1561/62 hielt Johannes sich wieder in Samaden auf: hier genoss er den Unterricht, auch den musikalischen, des Basler Magisters Johannes Jenatsch ⁵⁹, und von 1562 bis zum Dezember 1563 – da er wegen Pestgefahr vom Vater zurückgerufen wurde – weilte er als Student in Basel ⁶⁰. Später, 1571, wurde er ebenfalls Kommissar in Chiavenna, 1583 Vikar des Veltlins; wiederholt ging er als bündnerischer Gesandter nach Venedig.

Das Tabulatur-Manuskript spiegelt somit die Lautenpraxis, wie sie ein Student, bereits aus Zürich mit lautenistischen Vorkenntnissen ausgestattet, 1562/63 in Basel betrieb: dass die Handschrift auch damals entstand, bezeugen die genannten Jahreszahlen 1563, und wenn es noch eines letzten Beweises für die Richtigkeit der vorgetragenen Besitzeridentifikation bedürfte, so wäre er mit den auf Seite 35 eingetragenen Initialen «I·V·S» zu erbringen, die natürlich in «Iohannes von Salis» aufzulösen sind. Dass von Salis auch der Schreiber der Handschrift war, erscheint nach allem Gesagtem als das Nächstliegende, bedarf aber noch einer letzten Abklärung mit Hilfe von gesicherten Vergleichspapieren.

Das Manuskript ist nicht nur durch sein Angebot an Material, besonders auch an verschiedenen Unica, bedeutsam, sondern auch darum, weil es in willkommener Weise dazu beiträgt, eine spezifische Basler Tradition der Lautenistik im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts entschiedener auszuprägen. Zu ihren Vertretern gehörte offenbar – bisher unbekannt – schon der genannte Tobias Sterneis; später, 1552, manifestierte sich diese Tradition in den, leider verlorenen Lautenbüchern des Basler Professor Hans Jacob Wecker, dann, 1556, wohl auch in denjenigen Wolff Heckels ⁶¹ – der sich übrigens in der Planta-Tabulatur unter den Initialen **HW** bei

57 cf. Schiess, op. cit. (n. 55), 139, aus Bullingers Pensionsrechnung für Johann von Salis: «6. Junij [1557] j β iij h umm Seyten zur luten. Aber vj h . . . Dem wirt zum Salmen, Henrychen berckern, dz er inn gleret die luten, ij fl. oder iiij lb.»; vergleiche auch Schiess, 140.

58 cf. Schiess, op. cit. (n. 56), II, 31. Der Wortlaut des Originalbriefs Friedrichs von Salis an Bullinger vom 11. Oktober 1557: «Dominus socer meus admodum me redarguit, cum admiserim puerum dare operam Choeli sive Lutingae; veret enim ne hac pulsandi arte delectatus, caetera studia negligat. Ego vero hac cura omnino careo; curabis tamen pro tua singulari humanitate, ut si quid talis impedimenti obveniat, amoneatur, ne iure tandem a Domino meo socero hac in re temeritatis queam insimulari».

59 Ein unter Jenatsch geführtes Unterrichtsheft, das auch Musiktheoretisches enthält, liegt in Chur, Kantonsbibliothek, B 528; Herrn Dr. J. Stenzl (Freiburg i. Ue.) danke ich für die Überlassung einer Kopie.

60 *Matrikel Basel*, op. cit. (n. 53), II, 141, Nr. 57.

61 Heckel übernahm offenbar eine Reihe von Stücken aus der Sammlung Weckers; vgl. H. M. Brown, *Instrumental Music printed before 1600*, Cambridge (Mass.) 1967, 143 und 196–201.

den Präludien auf Seiten 5 und 26 verbergen dürfte ⁶² –, und viel später, um 1575, in den beiden Lauten-Manuskripten des Ludwig Iselin. Es wird eine Aufgabe zukünftiger Forschung sein, diese besondere Lokaltradition in ihren Elementen zu durchleuchten und von der übrigen Lautenistik in deutschsprachigem Gebiet abzuheben ⁶³.

IX. *Samedan (Samaden), Fundaziun Planta, Ms. M 2* ⁶⁴

(vgl. Abb. 11)

Deutsche Lautentabulatur wohl des dritten Viertels des 16. Jahrhunderts: einzelnes hochformatiges Papier-Doppelblatt, 32,4 x 21,5 cm, ohne Einband und Follierung; im Tabulaturteil von der Hand desselben Schreibers, mit 11 bzw. 13 bzw. 9 Tabulaturzeilen pro Seite; Wasserzeichen Buchstabe «P». – Heute in Blattmitte waagrecht gefaltet und in das grössere, nicht zugehörige Tabulatur-Manuskript (M 1) lose eingelegt; vgl. oben, VIII.

fol. *Inhalt*

fol. *Inhalt*

- <1> Nie Noch Nimmer NH
- <1> Jch wil dir [falsch für: hier?] bey den frawen ligenn NH
- <1> auff diser Erdt
- <1> ain feldtgeschray
- <1> Ein guetts feldtgeschray schweizerisch HD
- <1> lerman lerman HD
- <2> so wünsch Jch Jr ain guette Nacht
- <2> F du meini schatz
- <2> nur zwei Textzeilen: «Gott sig vnss gnedig zu allen Zytten. Amen.
Adiuua nos domine Deus»

Das Wasserzeichen ist offenbar bayerisch und datiert aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ⁶⁵; dass das Manuskript ursprünglich nicht aus schweizerischem Gebiet stammt, scheint auch der Titel des fünften Stücks anzudeuten, dessen präzisierende Angabe «schweizerisch» vollen Sinn wohl nur gewinnt, wenn man nicht-

⁶² Oder sollten diese Initialen in «Heinrich Wercker» [sprachgeschichtlich für «Bercker» (cf. n. 57) möglich] oder in «Hans Widenhuober» aufzulösen sein, den Conrad Gesner als aus St. Gallen stammenden Verfasser einer Lautentabulatur nennt? cf. L. F. Bernstein, «The Bibliography of Music in Conrad Gesner's Pandectae (1548)», *AMl* XLV (1973), 119–163, bes. 160, Nr. 293.

⁶³ Vergleiche auch n. 67.

⁶⁴ cf. n. 40 und 49.

⁶⁵ cf. Briquet, op. cit. (n. 52), etwa Nr. 8798.

schweizerische Provenienz annimmt. Für bayerische Entstehung des wenig umfangreichen, aber besonders durch seine drei Proben von Militärmusik ⁶⁶ bedeutsamen Manuskripts spricht schliesslich, dass sich hinter den Initialen «HD» offenbar derselbe Intavolator verbirgt, der in dem zweifellos bayerischen Lauten-Manuskript München 1512 mit Sätzen massgeblich vertreten ist ⁶⁷. Sehr wahrscheinlich befand sich das Blatt ebenfalls im Besitz des Johannes von Salis, denn die beiden Bittsprüche auf fol. <2> stammen von einer andern Hand als derjenigen des Tabulaturenschreibers, wohl, wie es nach Vergleich mit Samedan M 1 scheint, eben derjenigen des Johannes von Salis ⁶⁸. In diesem Fall wird man das Blatt am besten ebenfalls in das dritte Viertel des 16. Jahrhunderts datieren.

X. Zürich, Staatsarchiv, E II 441, p. 580 ⁶⁹

(vgl. Abb. 12)

Unter der Signatur E II 441 bewahrt das Zürcher Staatsarchiv einen Folio-Sammelband des Zürcher Antistititalarchivs; dieser enthält eine grosse Zahl von handschriftlichen Briefen, Traktaten u. s. f. aus der Zeit und dem Umkreis Heinrich Bullingers, nach Ausweis der Rückenbeschriftung aus den Jahren 1547–1574. Als Seite 580 ist ein einzelnes Blatt, eine gedruckte «Tabula transpositionis», eingebunden, die offenbar als Übertragungsschlüssel von der, und wohl vor allem in die deutsche Lauten-tabulatur dienen sollte. Der handschriftliche Besitzervermerk lautet: «Sum Rodolphi Gualtheri F<ili> Tigurinj ex dono authoris D. D. Georgy Burscheri, Silesy Gorlizy Heydelbergae 1571». Dadurch erweist sich das Blatt als Eigentum des jüngern Rudolf Gwalter, der am 25. März 1570 an der Heidelberger Universität immatrikuliert wurde ⁷⁰; der – sonst unbekannte – Verfasser der Tabelle hatte sich, als «Georgius Bürscher, Gorlicensis», schon am 10. Juni 1567 in die Matrikel eingeschrieben ⁷¹ und war offenbar 1571 noch Gwalters Kommilitone.

⁶⁶ Ich werde an anderer Stelle ausführlich darüber handeln.

⁶⁷ cf. K. Dorfmueller, *Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing 1967, bes. 15–19. – Übrigens teilt Herr Eike Steinmann (Zürich) aus seiner praktischen Lautenisten-Erfahrung freundlicherweise mit, dass er sich bei der unter VIII. beschriebenen Tabulatur gelegentlich ebenfalls an dieses Münchner Manuskript erinnert fühle.

⁶⁸ Samedan, Fundaziun Planta, Ms. C 5, der «Tertius epistolarum liber» des «Johannes à Salicibus», eine Sammlung von Musterbriefen und -aufsätzen über moralische Gegenstände der Antike, von 1560, bringt auf dem Titelblatt denselben lateinischen Bittspruch wie Ms. M 2.

⁶⁹ Herrn Staatsarchivar Dr. U. Helfenstein (Zürich) danke ich für den Hinweis auf dieses Dokument bestens.

⁷⁰ *Die Matrikel der Universität Heidelberg von 1386–1662*, ed. G. Töpke, Heidelberg 1884/93, II, 54, Nr. 18.

⁷¹ *ib.*, II 43, Nr. 52.

Da der vorliegende Übertragungsschlüssel, soweit ersichtlich, der Musikforschung nicht bekannt ist, mag sich eine kurze Kommentierung empfehlen. Die Rubrik etwas links der Mitte gibt, wie ihr Titel sagt, die «Scala Musicae», die diatonische Leiter, von unten nach oben aufsteigend. Links von ihr stehen, mit «Tabula» überschrieben, drei parallele Doppel-Rubriken, welche die der «Scala Musicae» entsprechenden Tabulaturzeichen angeben, und zwar von links nach rechts in F-, G- und A-Stimmung (oben, je auf g [unser g'] bezogen: «k pro g», «5 pro g» und «o pro g»; je nach Forderung der Tonhöhe b oder h unterscheiden die Hälften der drei Doppel-Rubriken ihre Griffe, und die chromatischen Halbtöne sind je in die Mitte der jeweiligen Doppel-Rubrik eingefügt. Die drei gleichartigen Doppel-Rubriken rechts der «Scala» führen dieses Schema sinngemäss weiter, und zwar für B-, C- und D-Stimmung («i pro g», «4 pro g» und «n pro g»). Ganz aussen rechts, überschrieben als «Succedanea», folgen, wiederum von unten nach oben aufsteigend, die Griffe für die chromatische Leiter, wobei in waagrechtter Linie zwei, gelegentlich gar drei, für denselben Ton mögliche Griffe angegeben sind; das hier gebotene Schema braucht natürlich keine Rücksicht auf eine Stimmung zu nehmen, weil es, gleichsam «absolut» geltend, nur die chromatische Tonfolge regelt: über die erklingende Tonhöhe entscheidet die im Einzelfall gewählte Stimmung des Instruments. Übrigens scheint die in der «Succedanea»-Folge verwendete Bezeichnung der tiefen Töne des Grossbrummers auf eine spezifische Strassburger Lautentradition zu deuten, wie sie auch bei Heckel begegnet und später bei Jobin wiederkehren wird ⁷²; es ist möglich, dass auch der schlesische Verfasser in seiner «Tabula» solchen Einflüssen unterliegt.

72 Vergleiche z. B. Apel, op. cit. (n. 35), 83.

