

**Ein Unikat: D-LEm I.8°191 – eine mitteldeutsche Harfentabulatur
aus der Zeit um 1540**

**Teil II
Aspekte der Spielpraxis, Kommentar und Edition für
Renaissanceharfe**

Heidrun Rosenzweig



Impressum

Diese frei zugängliche Publikation ist verfügbar unter:

www.forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch

Zitierweise: Heidrun Rosenzweig, «Ein Unikat: D-LEm I.8°191 – eine mitteldeutsche Harfentabulatur aus der Zeit um 1540, Teil II: Aspekte der Spielpraxis, Kommentar und Edition für Renaissanceharfe». Forschungsportal Schola Cantorum Basiliensis, 2026.

<https://www.forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch/de/forschung/harfentabulatur/rosenzweig-spielpraxis-edition-d-lem-i-8-191.html> (Abgerufen am TT.MM.JJJJ)

DOI: 10.26254/kx8b-ag48

Copyright: © die Autorin

Lizenz: Dies ist eine frei zugängliche Publikation, die unter den Bedingungen der Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY-NC-ND-4.0) veröffentlicht wird. Sie erlaubt die uneingeschränkte Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung in allen Medien, sofern der ursprüngliche Autor und die Quelle genannt werden.

Danksagung

Wir bedanken uns aufrichtig für die Unterstützung unseres Projekts bei:

- Leipziger Städtische Bibliothek – Musikbibliothek für die großzügige Unterstützung bei der Recherche am Manuskript, die Bereitstellung von Digitalisaten sowie die freundliche Genehmigung zur Nutzung dieser Materialien auf der Plattform der Schola Cantorum Basiliensis und in weiteren Publikationen.
- Schola Cantorum Basiliensis, hier insbesondere bei Prof. Dr. Martin Kirnbauer (vielseitige Unterstützung), Dr. Martina Papiro (digitale Implementation in die Forschungsplattform der SCB) und den Dozentinnen Flora Papadopoulos und Claire Piganiol mit ihren Harfenklassen (Audioaufnahmen).
- Alexander von Humboldt Stiftung für die Förderung eines Forschungsaufenthaltes von Kateryna Schöning in Leipzig im Rahmen des Projektes *Eine unbekannte Tabulatur aus der Sammlung von Carl Ferdinand Becker (1804–1877): zwei bürgerliche Musikkulturen im Dialog* vom 1.10.2018 bis zum 31.12.2018; Gastgeber Prof. Dr. Christoph Hust am Institut für Musikwissenschaft, Hochschule für Musik und Theater «Felix Mendelssohn Bartholdy» Leipzig.
- Österreichischer Wissenschaftsfonds (FWF), da die Recherchen zur Tabulatur teilweise im Projekt *Solistische Instrumentalmusik im mitteleuropäischen Kulturraum (ca. 1500–ca. 1550): instrumentale Praxis und humanistische Kontexte*, PI Kateryna Schöning, DOI 10.55776/V661, Laufzeit 2019–2025, Institut für Musikwissenschaft, Universität Wien, durchgeführt wurden.
- Institut für Musikwissenschaft an der Universität Wien, insbesondere bei Prof. Dr. Birgit Lodes für die Unterstützung und rege Diskussionen.
- *Study Group Tablature in Western Music, International Musicology Society (IMS)* ebenfalls für Anregungen und Diskussionen.

Inhaltsverzeichnis

1. Harfenspieler im deutschsprachigen Raum vom ausgehenden 15. bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts	6
2. Grundlagen zur Harfenpraxis im 16. Jahrhundert	9
3. Offene Fragen	10
4. Die Intavolierungspraxis im Manuskript D-LEm I.8°191 – Eine Rekonstruktion	10
Auswahl der Stücke: Modi und Transposition	11
Dreistimmige Satztechnik: Reduktion und strukturelle Klarheit	12
Standardisierte Kadenz – ‘Harfenkadenz’	13
Umgang mit <i>musica ficta</i>	14
Strukturbildende Ornamentik	15
Umgang mit Dissonanz, Vorhalt und Punktierung	16
Generalpausen, eingeschobene Takteile und Notenwertveränderungen	18
5. Das Kernprinzip	21
6. Bedeutung des Manuskripts D-LEm I.8°191	22
7. Aufführungspraktische Edition für Renaissanceharfe	23
Editionsvorhaben und Notation	23
Instrument und Stimmung	23
Satztechnik und Spielpraxis	24
Inhaltsverzeichnis der Edition	26
8. Kritischer Bericht zur Harfenedition	48
Stücke ohne vokale Vorlagen	48
Stücke mit vokalen Vorlagen	48

	5
Freie Stücke	51
Anhänge:	52
Abkürzungen und Abbildungsnachweise	52
Liste der Vokalvorlagen und instrumentalen Konkordanzen	53
Erwähnte Quellen	56
Sekundärliteratur	58

1. Harfenspieler im deutschsprachigen Raum vom ausgehenden 15. bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts

Zeitgenössische Quellen belegen, dass die Harfe im deutschsprachigen Raum des frühen 16. Jahrhunderts keineswegs ein marginales Instrument war, sondern zunehmend präsent. Besonders deutlich zeigt sich dabei die enge Verbindung zwischen Harfenspiel und Orgelpraxis. So bezeichnet Konrad Paumanns Grabstein (1473) ihn als «Meister der Musik» und als Virtuosen auf zahlreichen Instrumenten, darunter ausdrücklich auch der Harfe: Unter der Inschrift «der kunstreichist all instrument und der Musica maistr» wurde Conrad Paumann am Organetto, daneben Laute, Harfe, Fidel und Flöte dargestellt (Abb. 1). Arnold Schlick (1512) wird in zeitgenössischen Berichten als erfahrener Spieler auf Orgel, Laute und Harfe beschrieben: «Bin ich bewegt dich / als ein alten erfarnen derselben / uff orgeln / lauten / harpffen [...]».¹ Auch Tobias Droitlin aus Brüssel, im 16. Jahrhundert weithin bekannt, ist sowohl als Organist als auch als Harfenist belegt: er bewarb sich 1582 als «Orgaharffenist» um eine Stelle in der Kapelle der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach.² Am Dresdner Hof war um 1590 vorgeschrieben, dass Organisten zugleich die Harfe zu bedienen hatte.³ Selbst für Lautenisten scheint Harfenspiel zum professionellen Kompetenzprofil gehört zu haben: Ein Anstellungsvertrag der schwedischen Hofkapelle von 1539 fordert ausdrücklich Unterricht «in der rechten Kunst auf der Laute und der Harfe»: «er [Cornelius Hoffmann, Lautenist aus Danzig] soll verpflichtet sein, einen Knecht in der rechten Kunst sowohl auf der Laute als auch auf der Harfe zu unterrichten».⁴ Ein besonders aufschlussreiches Selbstzeugnis liefert schließlich das Tagebuch des Basler Humanisten, Arztes und Musikliebhabers Felix Platter (1536–1614), der am 22. Oktober 1556 den Beginn seines Harfenunterrichts in Montpellier dokumentiert: «So hab ich auch hernoch von Coitero zu Mompelien und hernoch von einem Engellender uf der ha(r)pffen gelert zimlich schlachen; den ich am Tenesmo zelon curiert hab».⁵

¹ Schlick, *Tabulaturen etlicher Lobgesang*, Vorwort seines Sohnes, 3.

² Schröder; Kadar, «Von KapellHarfenisten», 2–4.

³ Zingel, *Harfe und Harfenspiel*, 229.

⁴ Norlind, *Die schwedische Hofkapelle in der Reformationszeit*, 150.

⁵ Platter, *Tagebuch (Lebensbeschreibung) 1536–1567*, 73.

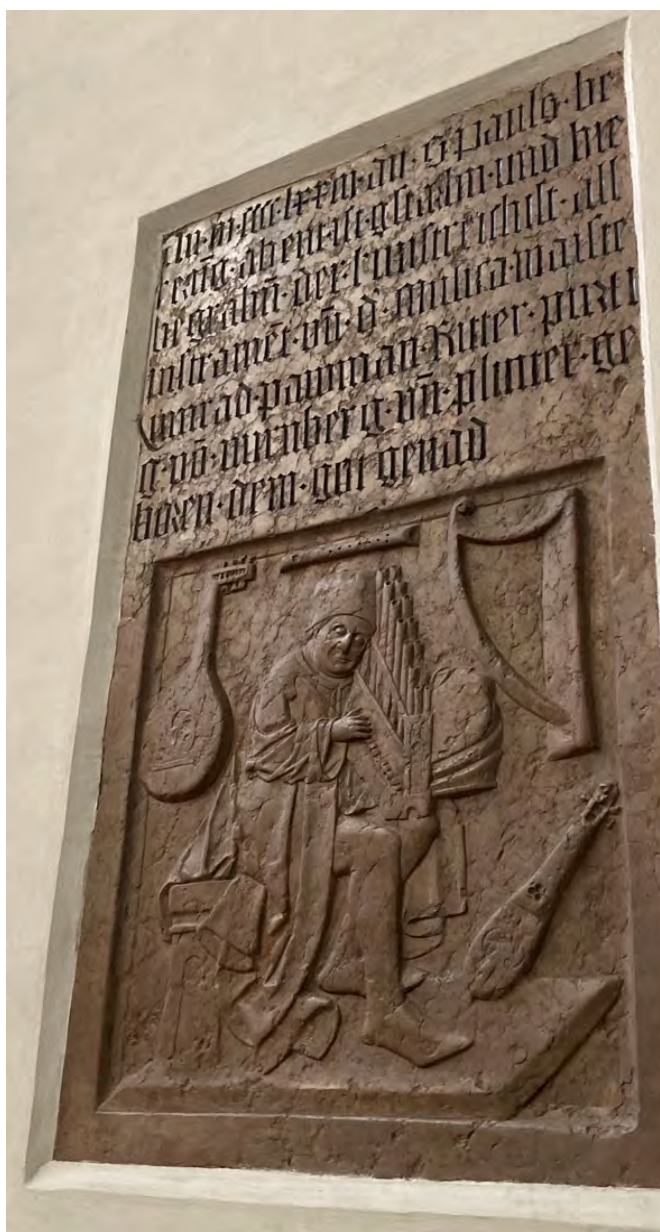


Abb. 1: Der Grabstein von Konrad Paumann in der Frauenkirche, München (1473), Foto von Kateryna Schöning.

Auch bildliche Darstellungen deuten darauf hin, dass die Harfe im humanistischen Milieu als kultiviertes und gesellschaftlich anerkanntes Instrument galt. Ein um 1520 entstandenes Porträt des Luzerner Humanisten Johannes Zimmermann (Xylotectus) aus dem Umkreis Hans Holbeins d. J. zeigt ihn mit einer Harfe, deren L-förmige Schnarrhaken deutlich erkennbar sind. Diese erzeugen insbesondere im Bassregister einen durchdringenden, lange nachhallenden Ton, welcher sich als ein charakteristisches Merkmal frühneuzeitlicher Harfen erweist. Das Porträt erlaubt zudem vorsichtige Rückschlüsse auf die Spielweise: Die rechte Hand scheint überwiegend dreifingrig eingesetzt zu werden, während die linke Hand zweistimmig größere Intervalle greift und nahe am Resonanzkörper positioniert ist (Abb. 2).



Abb. 2: Hans Holbein, *Bildnis des Johannes Zimmermann (Xylotectus)*, um 1520.

Aus dem Bereich der Organologie lässt sich letztendlich anmerken, dass ein bislang kaum beachtetes Originalinstrument sich im «Haus der Instrumente» in Luzern-Kriens befindet. Die sogenannte Engelberger Harfe stammt aus dem Benediktinerkloster Engelberg (Kanton Obwalden) und lässt sich vorsichtig in das späte 16. oder frühe 17. Jahrhundert datieren (Abb. 3). Sie stellt damit eines der wenigen erhaltenen Beispiele einer einreihigen frühneuzeitlichen Harfe im schweizerischen Raum dar.



Abb. 3: Harfe «Engelberg», Luzern-Kriens, Haus der Instrumente. Foto von Adrian Steger.

Höhe der Säule 135 cm, 111 cm (Resonanzkörper), Schulterbreite 45 cm, 31 Saiten, *F-g'''*.

2. Grundlagen zur Harfenpraxis im 16. Jahrhundert

Die Erforschung des Harfenspiels im frühen 16. Jahrhundert stützt sich bislang auf eine vergleichsweise schmale Quellenbasis. Als frühestes überliefertes Solostück für Harfe auf dem europäischen Kontinent gilt in der musikwissenschaftlichen Literatur Alonso Mudarras 1546 datiertes *Tiento para harpa y órgano* im *F*-Modus.⁶ Dieses Werk erweist sich bei näherer Betrachtung jedoch als nur eingeschränkt geeignet, um Rückschlüsse auf die Praxis einreihiger diatonischer Harfen zu ziehen. Es ist auf vierzehn Notenlinien notiert, setzt durchgängig die Verwendung von $\sharp$ und $\flat$ voraus und behandelt die Harfe faktisch gleichrangig mit einem

⁶ Mudarra, *Cifras para Harpa y Organo* in: ders., *Tres Libros*, fol. [112r], Scan 227.

chromatisch disponierten Tasteninstrument. Die vorausgesetzten Alterationen lassen sich auf einer frühneuzeitlichen einreihigen Harfe nur mit erheblichem technischem Aufwand realisieren. Das auf der Harfe in *F*-Stimmung realisierte Tiento benötigt ein zusätzliches Einstimmen vor Spielbeginn von *eb* und *eb''*. Die im Stück auftretenden chromatische Alterationen (*musica ficta*) von *h* und *eb'* (welches als *d#'* gegriffen wird), müssen zudem mit dem linken Daumen am Harfenhals abgedrückt werden bei gleichzeitigem Spielen eines weiteren Basstons und Anzupfen der Ficta mittels der rechten Hand. Trotz seiner einfachen Satzstruktur ist das Stück damit spielpraktisch komplex und nur bedingt repräsentativ für eine verbreitete Harfenpraxis.

3. Offene Fragen

Trotz dieser Einzelnachweise bleibt unser Wissen über Repertoire und konkrete Spielpraxis einreihiger Harfen im 16. Jahrhundert fragmentarisch. Insbesondere ist bislang ungeklärt:

- welche Musik auf diesen weit verbreiteten Harfen tatsächlich gespielt wurde,
- wie vokale oder instrumentale Vorlagen für das Instrument adaptiert wurden,
- welche Veränderungen dabei vorgenommen wurden
- und wie *musica ficta* auf einem primär diatonisch organisierten Instrument realisiert wurden.

Zur Klärung dieser Fragen soll eine systematische Analyse der erhaltenen Intavolierungen im Vergleich mit den vokalen Originalen des Manuskripts D-LEm I.8°191 beitragen.

4. Die Intavolierungspraxis im Manuskript D-LEm I.8°191 – Eine Rekonstruktion

Das Manuskript D-LEm I.8°191 stellt eine außergewöhnliche Quelle dar. Entstanden um 1540, bietet es die bislang umfangreichste und detaillierteste Überlieferung zur solistischen Harfenpraxis im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts. Die Sammlung umfasst elf Intavolierungen damals verbreiteten Lieder und erlaubt einen selten klaren Einblick in die Frage, wie vokale Vorlagen auf einer einreihigen, diatonischen Harfe praktisch umgesetzt wurden.

Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass die Lösungen des Schreibers keineswegs zufällig nebeneinander stehen. Vielmehr folgt die Sammlung einem durchgehend kohärenten Vorgehen, das sich in sieben zentrale Strategien aufgliedern lässt, die im Folgenden rekonstruiert werden.

Das Instrument, das den Intavolierungen von D-LEm I.8°191 zugrunde liegt, lässt sich als Harfe mit mindestens 23 Saiten und einem Ambitus von *F* bis *g''* charakterisieren. Zum Vergleich zeigt

Agricola in seinem *Abriss* eine Harfe mit 26 Saiten und dem erweiterten Umfang von *F* bis *c'''* (Abb. 4).

Die Stimmung dieser Harfe folgt dem Prinzip aufsteigender Quinten und impliziert damit eine pythagoräische Stimmung. Auch der tiefste Ton, der hier als *F* bezeichnet wird, ist nicht als absolute Größe zu verstehen. Heinrich Glarean (1547) betont, dass sich die Spannung der tiefsten Saite nach der Belastbarkeit des Instruments richte. Je nach Größe und Bauart konnte eine Harfe also insgesamt höher oder tiefer gestimmt sein.⁷ Eine farbliche Kennzeichnung einzelner Saiten zur Fixierung von *F* und *C*, wie sie später üblich wurde, darf für das 16. Jahrhundert noch nicht vorausgesetzt werden.



Abb. 4: Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg: Georg Rhau 1529, D-Mbs Mus.th. 49, Bg. Liiijr.

Auswahl der Stücke: Modi und Transposition

Ein Blick auf die im Manuskript D-LEm I.8°191 gesammelten Stücke zeigt, dass ihre Auswahl kaum zufällig erfolgt ist. Der Schreiber greift bevorzugt auf vierstimmige, homophone Liedsätze in mäßigem bis mittlerem Zeitmaß zurück: Musik also, die sich grundsätzlich gut auf ein Zupfinstrument übertragen lässt. Stücke mit ausgeprägter Polyphonie meidet er weitgehend; eine bemerkenswerte Ausnahme bildet Hofhaimers *Mein einigs A.*, das trotz seiner komplexeren

⁷ Miller, Clement A. (Hg.), *Heinrich Glarean*, Vol. I, 95; vgl. auch Rosenzweig, «Die 'gemeine Harff'», 261.

Struktur offenbar noch als spielpraktisch umsetzbar erschien. Auffällig ist zudem, dass die Vorlagen nur selten *musica ficta* enthalten, auch dies ein Hinweis auf eine bewusst instrumentengerechte Auswahl.

Ebenso konsequent ist das Beibehalten der Modi der jeweiligen Vorlagen. Transpositionen finden nicht statt. Stattdessen richtet sich die Auswahl der Stücke erkennbar nach den Möglichkeiten der Harfe selbst. Bei einer Grundstimmung in *F* lassen sich im Manuskript sechs Intavolierungen dem *F*-Modus und vier dem *g*-Modus zuordnen. Lediglich für *Ach Lieb mit Leid* wird die Harfe einmalig nach *C* umgestimmt, um das Stück im *a*-Modus realisieren zu können. Der Schreiber folgt damit einer zeitgenössischen Praxis, wie sie auch im *Abriss* bei Agricola dargestellt ist, mit einer wahlweisen Grundstimmung von *B* oder *H*, obgleich die Bezeichnung der Töne in den jeweiligen Oktaven bei Agricola – *FF*, *GG*, *A-G*, *a-g*, *a'-g'*, *a''-c'''* – mit den Bezeichnungen des Harfenmanuskripts – *f*, *g*, *a*, *b*, *c-b*, *c'-b'*, *c''-f''* – nicht identisch ist.⁸ Bereits in der Repertoireauswahl wird damit ein zentrales Prinzip sichtbar: Das Instrument wird nicht für das Repertoire passend gemacht, sondern das Repertoire wird so ausgewählt, dass es den Möglichkeiten des Instruments entgegen kommt.

Dreistimmige Satztechnik: Reduktion und strukturelle Klarheit

Alle Stücke sind konsequent dreistimmig gesetzt. Der Altus wird weggelassen. Stattdessen tragen Bass und Tenor, mit der linken Hand gegriffen, das harmonische Fundament und orientieren sich so nah wie möglich an der vokalen Vorlage. Der mit der rechten Hand auszuführende Diskant übernimmt diminuierend die melodische Ausarbeitung und klangliche Füllung. Besonders deutlich tritt die instrumentale Logik dieser Satztechnik in den Stücken im Dreiertakt hervor. Hier behandelt der Schreiber Bass und Tenor spürbar freier. Offenbar reagiert er damit auf den lebendigeren Taktfluss und den lange nachhallenden Klang der Schnarrhaken: Harmoniewechsel werden vereinfacht, metrische Akzente klar auf den ersten und dritten Schlag gelegt, Durchgänge und Wechselnoten treten nur sporadisch auf. Auch die Griffpraxis verweist auf eine konkret gedachte Spielweise. Die linke Hand greift häufig große Intervalle bis in den Bereich von Dezimen und Duodezimen. Dies lässt auf vergleichsweise enge Mensuren historischer Harfen schließen. Wo die Spannweite dennoch nicht ausreicht, darf pragmatisch reagiert werden: Der betreffende Tenorton kann, wie vermutlich in *Mein einigs A*, situativ von der rechten Hand übernommen werden. So entsteht das Bild einer Satztechnik, die bewusst auf strukturelle Klarheit und ihre spielpraktische Umsetzbarkeit zielt.

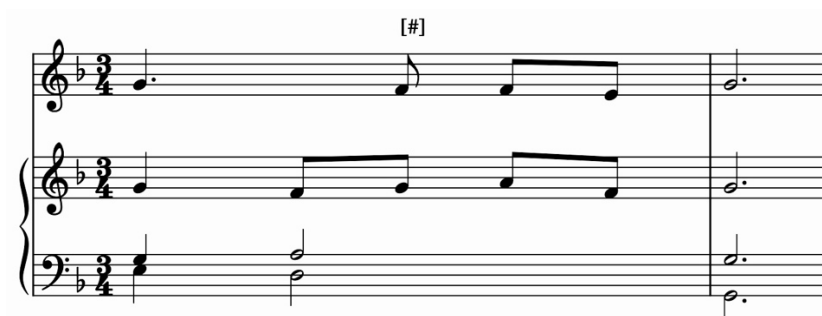
⁸ Agricola, *Musica Instrumentalis*, 12. Kapitel, fol. 53v–54r.

Standardisierte Kadenz – ‘Harfenkadenz’

Die Schlüsse der Stücke folgen weitgehend demselben Kadenztypus. Authentische wie plagale Schlüsse erscheinen in ähnlicher Form und sind weitgehend unabhängig vom jeweiligen Modus. Im Diskant wird in der Regel eine Formel aus vier Achteln verwendet: drei aufsteigende Töne, gefolgt von einer abwärts gerichteten Terzbewegung. Häufig beginnt diese Figur in Terzlage zum Bass und mündet in die Oktave. Bass und Tenor werden dabei im Quintabstand geführt und lösen sich gemeinsam in die Oktave auf. Im *F*-Modus entsteht beispielsweise die Diskantklausel mit dem charakteristischen der Halbtonschritt *E–F* (Bsp. 1).



Bsp. 1: Synopsis: a) *Deyn mürren macht*, in: Öglin II, RISM B/I [1513]³, fol. 2r, D, Ausschnitt; b) *Deyn mürren macht*, in: D-LEm I. 8° 191, fol. 13v–14r, Ausschnitt mit einer ‘Harfenkadenz’.



Bsp. 2: Synopsis: a) *Ellsleyn libes elssley*, in: Ludwig Senfl, CH-Bu F X 1–4, Nr. 5, D; b) *Ellsleyn libes elssley*, in: D-LEm I. 8° 191, fol. 14v–15r, Ausschnitt mit einer Schlusskadenz ohne Leitton.

Auffällig ist, dass die in den übrigen Modi zu erwartenden Leittonerhöhungen, etwa ein *f*[#] im *g*-Modus, konsequent fehlen. Dies wirft die Frage auf, ob solche Alterationen unter den gegebenen spieltechnischen Bedingungen überhaupt plausibel realisierbar sind. Der Ton *f*[#] (Bsp. 2) wird mit der rechten Hand gespielt. Die Alteration zu *f*[#] ist nur durch Abdrücken der Saite an den oberen Harfenhals mit der linken Hand zu realisieren. In der vorliegenden satztechnischen Situation ist dies jedoch kaum praktikabel: Der so erzeugte Halbton klingt dumpfer, ist instabil und müsste sogar zweimal unmittelbar hintereinander abgedrückt werden. Anschließend müsste die linke

Hand ihre Position wechseln, um in die untere Oktave zu springen. Der Druck auf die Saite kann dabei nicht über die gesamte Tondauer aufrechterhalten werden. Sie gleitet hörbar auf ihr ursprüngliches *f* zurück, sodass keine stabile Alteration hörbar bleibt. Bereits die Kadenzformel selbst schließt die Abgreiftechnik und damit eine chromatische Alteration aus. Dennoch wird das Kadenzmuster eindeutig als Schluss wahrgenommen: Seine Wirkung ergibt sich aus der zielgerichteten Bewegung zur Konsonanz sowie der metrischen Bündelung im Zielton (Bsp. 2). Auch rhythmisch ist das Muster klar gefasst. Es umfasst einen Taktus (eine Halbe): Im *alla breve*-Takt setzt es auf der dritten Zählzeit ein, im Dreiertakt auf der zweiten, wodurch sich häufig eine leichte hemiolische Spannung zum vorangehenden Takt ergibt. Die Formel ist klanglich eindeutig und liegt beim Spielen gut in der Hand, da sie ohne komplexe Alterationen auskommt und so ihre Wirkung zuverlässig entfaltet.

Umgang mit *musica ficta*

Im Manuskript D-LEm I.8°191 spielt *musica ficta* eine auffallend geringe Rolle. In sieben der elf intabulierten Gesangsstücke fehlen Alterationen vollständig – *Ach Lieb mit Leid, Von edler Art, Sie ist mein Buhl, Wo ich mit Leib, Unsre Magd, Mein einigs A, Dein Murren macht*. Selbst dort, wo die vokalen Vorlagen chromatische Abweichungen nahelegen, folgt der Schreiber ihnen nicht konsequent, sondern trifft pragmatische, am Instrument orientierte Entscheidungen.

Diese lassen sich an konkreten Beispielen gut nachvollziehen: In *Nach Willen dein* und *Ach Elslein* wird der Ton *es* ignoriert und stattdessen *e* gespielt. In *Nach Willen dein* erscheint zudem der Basston *es* durch *c* ersetzt. In *Zart schöne Frau* findet sich eine Kombination aus Ignorieren der Alteration und dem Ersetzen des *es* durch *g*. In *Ich hätt' mir ein Endlein* wird der Ton *es* vollständig ausgelassen. Lediglich in *Ach Elslein, liebes Elselein* eröffnet sich sogar die Möglichkeit, im Diskant gezielt ein *es* vorab einzustimmen, denn ein *es* im Bass kann nicht vorher eingestimmt werden, da *e* ebenfalls vorkommt. Ob diese Möglichkeit in der Praxis tatsächlich genutzt wurde, lässt sich jedoch nicht bestimmen. Die Alteration wird jedenfalls nicht notiert. Was dagegen durchgehend fehlt, ist jeder Hinweis auf ein aktives Abdrücken der Saite zur Erzeugung temporärer Halbtöne, wie es aus späteren iberischen Quellen beschrieben ist.⁹ Für D-LEm I.8°191 lässt sich eine solche Praxis weder nachweisen, noch erscheint sie im konkreten Spielkontext besonders naheliegend. Vielmehr entsteht das Bild einer Praxis, die die diatonische Anlage der Harfe bewusst akzeptiert und den Notentext entsprechend flexibel handhabt.

⁹ Noch im Jahr 1723 beschreibt der spanische Theoretiker Pablo Nassarre drei Möglichkeiten wie auf einer einreihigen Harfe die vorübergehend auftretenden Ficta erzeugt werden können: entweder weglassen, mit dem Nagel die Erhöhung produzieren, oder (vor Spielbeginn) in dem Modus einstimmen und seine Oktave nicht spielen, Nassarre, *Escuela Música según la práctica moderna*, Kapitel 19, 342, mit Dank an Mara Galassi für diesen Hinweis.

Strukturbildende Ornamentik

Die Ornamentik beruht auf wenigen, regelmäßig wiederkehrenden Mustern. Besonders häufig erscheint eine Figur aus Viertel plus vier Sechzehnteln in auf- und absteigender sowie gleichbleibender Form. Diese Figuren sind leicht memorierbar und lassen sich flexibel sequenzieren, ohne ein umfangreiches Repertoire unterschiedlicher Muster zu erfordern.



Bsp. 3: Gleiches Verzierungsmuster aufwärts, abwärts und gleichbleibend.

Die Verwendung von Diminutionen folgt klaren, wenn auch nicht explizit notierten Regeln. Das Sechzehntelmuster kann sequenzierend zweimal unmittelbar aufeinander folgen, erscheint jedoch nicht mehr als dreimal hintereinander in derselben Bewegungsrichtung. Im Dreiertakt tritt es ausschließlich auf dem zweiten Schlag auf. Daneben findet sich ein weiteres, klar erkennbares Ornamentierungsmuster: Eine ursprünglich gehaltene Halbe wird durch eine Figur aus vier Achtelnoten ersetzt, die die Melodie umspielen, gefolgt von einer Viertel. Dieses Achtermuster fungiert als Standardformel zur klanglichen Ausdehnung längerer Notenwerte im Dreier- wie im Vierertakt.



Bsp. 4: *Unser magdt kann aüssdermassen*, in: D-LEm I. 8° 191, fol. 19v–20r, T. 1–3, häufigste Ornamentierung im Dreiertakt.

Insgesamt dominiert bei den Sechzehntelmustern die absteigende Bewegung. Das in zeitgenössischer Instrumentalmusik verbreitete Auftaktmuster mit unterer Wechselnote erscheint in Leipziger Harfentabulatur nur einmal, dort nicht als Auftakt, sondern als Terzanstieg innerhalb einer Phrase: *Sie ist mein Bull*, T. 2, als Terzanstieg auf dem zweiten Schlag: *a, g, a, b, c'*. Auch für Quintabstiege werden Sechzehntelfiguren eingesetzt. In diesen Fällen dienen sie als verbindendes Element zum folgenden Ton und stehen bevorzugt auf dem letzten Schlag des Taktes: *Ach Elslein*, T. 13 und 21, *Von edler Art*, T. 19.

Funktional ist diese Ornamentik unmittelbar aus den klanglichen Eigenschaften des Instruments erklärbar: Da der Ton der Harfe rasch verklingt, ermöglichen wiederholte Anschläge eine

klangliche Verlängerung und Verbindung melodischer Linien. Die Verzierungen erzeugen zugleich einen sanften Vorwärtsdrang, der Phrasen strukturiert und Übergänge gestaltet.

Dabei greift das Repertoire auf ein überschaubares Reservoir allgemein verbreiteter Diminutionsfiguren zurück, wie sie auch in der zeitgenössischen Praxis für Laute oder Tasteninstrumente belegt sind. Die eigentliche Instrumentalidiomatik konstituiert sich hierbei weniger durch die Exklusivität der Figuren an sich, sondern durch deren konsequente Verbindung mit der Diatonik und dem spezifischen Resonanzverhalten der Harfe. Wie die übrigen Intavolierungsstrategien dient die Ornamentik somit nicht dem virtuellen Selbstzweck. Sie ist vielmehr ein pragmatisches Mittel der Spielbarkeit und einer klaren Satzgliederung. Auffällig ist dabei die Beschränkung auf wenige, repetitive Muster. Im Gegensatz zu vielen zeitgenössischen Instrumentalschulen, die eine fortschreitende Komplexität bis hin zu hochvirtuosen Passagen anstreben, verharret das Harfenmaterial bei diesen grundlegenden Modellen – eine Reduktion, die nicht zwangsläufig auf ein reines Anfängerniveau deutet, sondern die funktionalen Anforderungen des Instruments widerspiegelt.



Bsp. 5: Die sieben häufigsten Ornamentmuster.

Umgang mit Dissonanz, Vorhalt und Punktierung

Der Umgang mit Dissonanzen folgt keiner eigenständigen kontrapunktischen Logik, sondern ist deutlich von den spielpraktischen Bedingungen der Harfe geprägt. Auf einem Instrument mit begrenztem Tonvorrat und eingeschränkten Möglichkeiten zur Alteration treten Dissonanzen nicht als bewusst gestaltetes Ausdrucksmittel hervor, sondern werden dort toleriert, wo sie sich aus anderen, höher gewichteten Prinzipien ergeben, wie etwa aus der konsequenten Durchführung von Ornamentfiguren oder aus rhythmischen Anpassungen. Dissonante Reibungen entstehen besonders dort, wo ein sensibler Ton wie *es* aufgrund der diatonischen Anlage des Instruments weder zuverlässig verändert noch funktional ersetzt werden kann. In einzelnen Fällen scheinen solche Dissonanzen bewusst in Kauf genommen zu werden, weil die klangliche Logik einer Figur oder die Auflösung einer Punktierung Vorrang besitzt. Insgesamt zeigt sich, dass Dissonanzen im Manuskript keine eigenständige gestalterische Funktion besitzen und eher selten auftreten.

Bsp. 6a: Synopse: a) *Nach wyllen deyenn*, in: Öglin I, RISM B/I 1512¹, Nr. 26, D, Ausschnitt; b) *Nach wyllen deyenn*, in: D-LEm I. 8° 191, fol. 21v–24r, T. 26–28, Ausschnitt mit Durchgangsdissonanzen und Punktierung.

Bsp. 6b: Synopse: a) *Deyn mürrren macht*, in: Öglin II, RISM B/I [1513]³, fol. 2r, D, Ausschnitt; b) *Deyn mürrren macht*, in: D-LEm I. 8° 191, fol. 13v–14r, T. 5, Ausschnitt mit Durchgangsdissonanz.

Auch der Umgang mit Vorhalten folgt einem pragmatischen Prinzip. Während die vokalen Vorlagen Vorhalte in der Regel eindeutig und konsistent notieren, zeigen ihre Realisierungen in den Intabulierungen eine auffallende Vielfalt. Insgesamt lassen sich fünf unterschiedliche Varianten der Auflösung beobachten:

The image shows a musical score for six staves. The top staff is labeled 'Gesang' (Voice) and contains a single melodic line with a suspended note (Vorhalten) followed by a resolution. Below it are five staves labeled 'Typ 1' through 'Typ 5', each showing a different rhythmic pattern for the harp accompaniment. All staves are in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C).

Bsp. 7: Fünf Auflösungen von Vorhalten, geordnet nach Häufigkeit

Punktierungen werden ähnlich wie in der Lauten- und Tasteninstrumentenliteratur nicht schematisch übernommen, sondern flexibel an die idiomatischen Möglichkeiten der Harfe angepasst. Im Vierertakt werden punktierte Werte in den beiden Unterstimmen bevorzugt als zwei Viertel realisiert, während der Diskant größere Freiheit zeigt und mehrere Auflösungsmuster verwendet. Halbe Punktierungen werden am häufigsten in eine Kombination aus Halbe und Viertel oder – besonders im Dreiertakt – in vier Achtel plus Viertel umgewandelt.

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The top staff is labeled with numbers 1 through 5, indicating five different variants of resolving a dotted quarter note. The bottom staff is labeled with 1a, 1b, and 1c, showing further variations of the first variant. The key signature has one flat (B-flat).

Bsp. 13: Varianten der Auflösung punktierter Viertel in der Reihenfolge ihrer Häufigkeit

Generalpausen, eingeschobene Taktteile und Notenwertveränderungen

Mehrfach erscheinen in den vokalen Vorlagen Phrasenenden mit abschließender ganzer Note, gefolgt von einer Generalpause. In den Intavolierungen von *Ach Lieb mit Leid* und *Nach Willen dein* werden solche Pausen verkürzt oder ganz ausgelassen, wodurch sich der Takt, jedenfalls in der Notation, faktisch verkürzt. Vor dem Hintergrund der klanglichen Eigenschaften der Harfe, insbesondere des rasch abklingenden Tons, liegt die Annahme nahe, dass allzu lange Stille bewusst

vermieden werden sollte. Diese Beobachtung wird dadurch gestützt, dass auch in einzelnen Stücken im Dreiertakt Phrasenenden nicht mit punktierten Halben, sondern lediglich mit Halben notiert sind: *Der Tripel* und *Der Tripel Stadtpfeiffertanz*. Auch hier entsteht der Eindruck einer gezielten Verkürzung, um den musikalischen Fluss aufrechtzuerhalten.

D-LEm I.8°191 ist in erster Linie als Solorepertoire für die Harfe zu verstehen. Eine Ausführung gemeinsam mit Gesang ist grundsätzlich denkbar, erfordert jedoch einen angepassten Umgang mit den Generalpausen der Vorlagen. Hier zeigt sich ein Unterschied zwischen solistischem und gesangsbegleitendem Repertoire.

Die Edition → Kap. 7. nimmt die Gesangsvorlagen als Ausgangspunkt und passt die Intavolierungen behutsam in Metrik und Stimmführung an. In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage, inwieweit die leittonlosen Kadenzen der Harfe mit der vokalen Kadenzbildung kompatibel sind. Ob hier wahrnehmbar störende klangliche Reibungen entstehen, bedarf weiterer Untersuchung. Im praktischen Spiel erscheint es jedoch möglich, die Kadenzen der Harfe gegebenenfalls leicht anzupassen: durch Auslassen der Kadenzbewegung im Diskant, die dann nur in den Stimmen ausgeführt wird, Weglassen des zu alterierenden Leittons oder durch das Ersetzen der Achtelbewegung in zwei Viertel von Quartvorhalt und Quinte statt Terz als Auflösung.

Neben dem Umgang mit Pausen finden sich in mehreren Stücken Veränderungen der Taktstruktur durch Notenwertverdopplungen-, Halbierungen oder eingeschobene Halbtakte. Diese Erscheinungen betreffen insbesondere die drei Hofhaimer-Intavolierungen *Nach Willen dein*, *Ach Lieb mit Leid* und *Mein einigs A*. Einzelne Abweichungen lassen sich möglicherweise nicht auf eine bewusst angewandte Strategie, sondern auf problematische oder fehlerhaft überlieferte Vorlagen zurückführen (Bsp. 4–6). Bereits Georg Forster beklagt 1539 in seinen *Teutschen Liedlein*, dass häufig aus fehlerhaft überlieferten Exemplaren gesungen werde und Korrekturen notwendig seien.¹⁰ Vor diesem Hintergrund ist es plausibel, auch in D-LEm I.8°191 mit fehlerhaften Vorlagen zu rechnen. Gleichwohl zeigen mehrere Stellen, dass Notenwertveränderungen durchaus funktional eingesetzt werden konnten. In *Ach Lieb mit Leid*, T. 7–8, wird ein zusätzlicher Bass- und Tenorton D eingeschoben, um den Taktus stabil zu halten. In *Nach Willen dein*, T. 26–27, könnte bewusst ein zusätzlicher Halbtakt eingefügt worden sein, da sich dadurch die Stimmführung der Unterstimmen deutlich vereinfacht. In *Mein einigs A*, T. 35, werden die vier Viertel zu Achteln verkürzt, sodass die ‘Harfenkadenz’ wie gewohnt auf den letzten beiden Vierteln des Taktes erscheinen kann. Erst in T. 37 wird der reguläre Umfang des

¹⁰ Aus Forster I: «[...] das die Exemplaria / daraus ichs hin vnd wider geschriben/ ser falsch gewesen / das ich mich auch oft verwundert / vnd zum dickermal gelacht/ deren so solchen falschen gesang / für gerecht achteten / vnd sunen. Derhalb ichs dann manchs mal (damit sie gerecht weren) hab müssen endern», zit. n. Schwindt, «Popularisierung, Kanonbildung», 339.

Taktes durch Verdopplung der Notenwerte wiederhergestellt, vgl. T. 35–39 und die Intavolierung in → Kap. 8. und im Teil I.

Diese Beispiele zeigen, dass der Schreiber offenbar bereit war, den Notentext situativ zu verändern, um spielpraktische Schlüssigkeit, idiomatische Logik und strukturelle Verständlichkeit zu gewährleisten.

5. Das Kernprinzip

Das Prinzip der Intavolierungen im Manuskript D-LEm I.8°191 erschließt sich in seiner ganzen Tragweite erst in der praktischen Ausführung. Der Schreiber denkt nicht vom Notentext, sondern vom Instrument her. Er kennt die Harfe mit ihren Möglichkeiten und Grenzen genau und wählt das Repertoire so, dass es auf ihr schlüssig realisierbar bleibt. In der Umsetzung greift er auf standardisierte Muster der Ornamentierung zurück, verwendet eine gleichbleibende Kadenzformel und verzichtet auf technisch aufwändige Verfahren wie das Abdrücken der Saite zur Erzeugung chromatischer Alterationen. Die Begleitstimmen werden in einem ruhigen, gleichmäßigen Zeitmaß geführt, was dem Nachklang des Instruments entgegenkommt. Wo harmonische Abläufe unklar oder spielpraktisch ungünstig werden, greift der Schreiber in den Notentext ein: Er verkürzt oder erweitert Zeitwerte, modifiziert rhythmische Strukturen oder vereinfacht die Stimmführung. Die variantenreiche Behandlung von Vorhalten, Punktierungen und Ornamenten lässt darauf schließen, dass es sich um einen umfassend gebildeten Musiker oder Lehrer handelt, der die Gepflogenheiten der (Tasten)instrumente kennt und sie sorgfältig auf die besonderen Bedingungen der Harfe überträgt. So entstehen in der Harfentabulatur keine virtuos geprägten Musikstücke, sondern gut spielbare und klanglich überzeugende Modelle einer Harfenpraxis, die konsequent vom Instrument her gedacht ist.

Sieben Strategien der Intavolierung. Eine tabellarische Darstellung:

Instrument: Harfe: einreihig, *F/C* Grundstimmung, Ambitus *F–g''*

Nr.	Strategie	Kurzbeschreibung	Charakteristische Merkmale
1	Auswahl der Stücke	Das Repertoire wird so gewählt, dass es der Grundstimmung der Harfe entspricht.	Bevorzugung homophoner Sätze, kaum <i>musica ficta</i> in den Vorlagen, keine Transposition, Modi orientieren sich an <i>F</i> - bzw. <i>C</i> -Stimmung.
2	Dreistimmige Satztechnik	Reduktion der Vorlage zugunsten struktureller Klarheit und spielpraktischer Umsetzung.	Altus entfällt, Bass und Tenor möglichst originalgetreu (mit linker Hand gespielt), Diskant diminuiert (mit rechter Hand); Harmonische Vereinfachung im Dreiertakt.
3	Standardisierte Harfenkadenz	Ein kadenzierendes Muster ersetzt konsequent den Leittonmechanismus.	Formelhaftes Kadenzmuster mit Schlusswirkung, Ignorieren zu erwartende Alterationen, Hemiolenwirkung im Dreiertakt.
4	Umgang mit <i>musica ficta</i>	Komplette Vermeidung.	<i>Musica ficta</i> meist ignoriert, ersetzt oder ausgelassen.

5	Strukturbildende Ornamentik	Ornamentierung dient primär der Klangverlängerung und Phrasierung.	Wenige stereotype Muster, ausschließlich im Diskant, strukturbildend (klangverlängernd, übergangsbildend), weniger dekorativ.
6	Umgang mit Dissonanz, Vorhalt und Punktierung	Dissonanzen selten, Vorhalte variabel statt aufgelöst, variantenreiche Punktierungen.	Flexibler Umgang: Dissonanzen toleriert; Vorhalte variabel realisiert; Punktierungen dem Instrument angepasst.
7	Generalpausen, eingeschobene Takteile und Notenwertveränderungen	Flexibler Umgang und situative Anpassung.	Verkürzte Generalpausen, zusätzliche Halbtakte, Notenwertverdopplung/-halbierung, Eingriffe in Taktstruktur.

6. Bedeutung des Manuskripts D-LEm I.8°191

Das Manuskript D-LEm I.8°191 dokumentiert nicht nur eine selten greifbare Harfenpraxis des 16. Jahrhunderts, sondern erlaubt erstmals, ihre leitenden Prinzipien systematisch zu rekonstruieren. Es zeigt eine konsequent instrumentenorientierte Intavolierungsweise: Stückauswahl und Tonart folgen den Möglichkeiten und Gegebenheiten des Instruments, der Satz wird auf ein spielbares Gerüst reduziert. Ornamentik, Kadenzbildung sowie der Umgang mit *musica ficta* werden von den Möglichkeiten des Instruments her gelöst. Es wird nachvollziehbar, wie Gesangssätze auf der Harfe klanglich überzeugend und praktisch realisierbar umgesetzt wurden.

Damit wird die Leipziger Harfentabulatur zu einem Schlüsselzeugnis für eine bislang bestenfalls fragmentarisch belegte Tradition. Es eröffnet einen differenzierten Blick auf harfenspezifische Spiel- und Gestaltungsweisen und zeigt exemplarisch, wie vokale Vorlagen für eine diatonische einreihige Harfe eingerichtet wurden. Zugleich bietet das Manuskript eine methodische Grundlage, auch weiteres Repertoire der Zeit wie Tenorlieder, Chansons oder Motetten stilgerecht für die Harfe zu erschließen. Auf diese Weise trägt D-LEm I.8°191 wesentlich dazu bei, die Harfe als eigenständiges Instrument innerhalb der historischen Aufführungspraxis des 16. Jahrhunderts klarer hervortreten zu lassen.

7. Aufführungspraktische Edition für Renaissanceharfe

Editionsvorhaben und Notation

Die vorliegende Edition des Manuskripts D-LEm I.8°191 verfolgt das Ziel, die originale Harfentabulatur des mittleren 16. Jahrhunderts in einer spielpraktisch zugänglichen Form zu erschließen. Diese für die Harfe konzipierte Handschrift umfasst Tanzstücke, Intavolierungen von im 16. Jahrhundert verbreiteten Liedsätzen sowie mehrere kurze freie Stücke. Das zentrale Anliegen der Edition ist es, die Übertragung der untaktierten Mensuralnotation in ein übersichtliches modernes Taktsystem (CMN) zu bringen, um die Stücke spielpraktisch klar und gut ausführbar zu machen. Diese Umnotation erfolgte mit größtmöglicher Zurückhaltung: Die Taktstriche dienen hierbei der Lesbarkeit und folgen nicht einer strikten metrischen Reorganisation.

Die Überlieferungslage des Manuskripts ist nicht einheitlich. Während einige Intavolierungen nahezu exakt der vokalen Vorlage entsprechen, weisen andere Stücke erhebliche Notationsprobleme auf: fehlende Takte oder Taktteile, verrutschte Stimmen, oder unklare Notenwerte. In diesen Fällen waren behutsame rhythmische Korrekturen, Ergänzungen oder Rekonstruktionen notwendig. Sämtliche Eingriffe wurden ausschließlich dort vorgenommen, wo sie für ein nachvollziehbares musikalisches Ergebnis unverzichtbar sind, und orientieren sich stets an den überlieferten vokalen Konkordanzen. Die Festlegung der Taktstriche und die Klärung rhythmischer Uneindeutigkeiten erfolgte ebenfalls anhand der vokalen Konkordanzen. Kadenzen vorbereitende Linien bleiben bewusst vor dem Taktstrich, damit ihre musikalische Funktion erhalten bleibt. Die Semibrevis bildet die Grundlage der Transkription und wird als Halbe notiert. Eine Ausnahme bildet *Mein Murren macht*, in dem die Semibrevis als Viertel wiedergegeben ist, um stileinheitlich mit den Diminutionen und Kadenzen der übrigen Stücke zu bleiben. Halbierete oder verdoppelte Notenwerte der Quelle können dazu führen, dass moderne Takte nicht vollständig erscheinen; auf metrische Wechsel wurde bewusst verzichtet. Die Titel der Stücke sind in dieser Edition parallel in der originalen Schreibweise und auf Hochdeutsch wiedergegeben.

Ziel dieser Edition ist es, das Repertoire einem größeren Kreis von Interessierten zugänglich zu machen und eine historisch informierte Praxis auf der Harfe zu unterstützen. Alle Veränderungen sind im kritischen Bericht dokumentiert.

Instrument und Stimmung

Das zugrunde liegende Instrument ist eine einreihige Harfe mit einem Ambitus von mindestens 23 Saiten, *F–g''*. Da im frühen 16. Jahrhundert eine farbliche Kennzeichnung von C- und F-Saiten nicht üblich war, sind die Tonhöhen relativ zu verstehen. Nach Glarean (*Dodekachordon*, 1547)

wird die tiefste Saite so gestimmt, dass sie gut klingt; dieser Ton wird als *F* bezeichnet. Die Stücke lassen sich daher auch auf Harfen mit abweichendem Ambitus spielen. Für solche historisch informierte Praxis empfiehlt sich eine Stimmung in reinen Quinten (pythagoräisch). Die im Manuskript implizierte Reihenfolge lautet: *F–f, F–c, c–g, g–G, G–d, d–a, a–A, A–e, f–B, B–b, c–c'* (siehe Teil I). Die Grundstimmung ist *F*; nur bei *Ach Lieb mit Leid* ist ein Umstimmen nach *C* erforderlich. Ein charakteristisches Klangmerkmal der Renaissanceharfe waren die L-förmigen Schnarrhaken am Resonanzkörper, die einen verstärkten, leicht schnarrenden Ton erzeugen. Dieser Resonanzcharakter prägt die Klangästhetik der Stücke.

Satztechnik und Spielpraxis

Alle intavolierten Gesangsstücke folgen demselben Aufbau: Die Oberstimme wird diminuiert und mit der rechten Hand ausgeführt. Bass- und Tenorlinie werden in meist gleichmäßigen Notenwerten von der linken Hand gespielt; der Altus entfällt vollständig. In Tanzliedern im 3er-Takt werden Bass- und Tenorführung mittels Durchgängen vereinfacht und meist auf dem 1. und 3. Schlag harmonisiert. Bei den *alla breve*-Stücken bleiben Bass und Tenor weitgehend quellengetreu. Das Manuskript enthält keine Angaben zu Fingersätzen. Die zweistimmige Notation impliziert für die linke Hand den Gebrauch von Daumen für den Tenor, sowie Mittel- und gelegentlich Zeige- und Ringfinger für die Bassstimme. Für die rechte Hand ergibt sich – analog zu spanischen Quellen – häufig ein Dreifingerspiel (Daumen, Zeige-, Mittelfinger), mit Übergreifen des 2. über den 3. Finger bei abwärts gerichteten Linien.

Kadenzierende Muster sind wie die Hemiolen mit Bindebogen gekennzeichnet, um auf ihre besondere Funktion aufmerksam zu machen – insbesondere dort, wo kein erwarteter Leitton erscheint.

Alterationen werden in den Harfenstücken streng vermieden. Ficta der vokalen Vorlagen (meist *eb* im Bass oder Tenor) werden entweder als *e* notiert (z.B. *Zart schöne Frau, Ach Elslein*), ausgelassen (*Ich hätt mir ein Endlein*) oder durch *c* ersetzt (*Nach Willen dein*).

Die in den Transkriptionen auftretenden großen Intervallgriffe von bis zu zwei Oktaven entsprechen den vokalen Vorlagen. Auf Harfen mit kleinerer Mensur sind sie spielbar, aber weit; in Ausnahmefällen können sie von der rechten Hand übernommen werden.

In den Vokalintabulierungen erscheinen am Phrasenende häufig ganze Noten mit anschließenden halben Generalpausen. Bei Hofhaimers *Ach Lieb mit Leid* und *Nach Willen dein* sind diese Pausen verkürzt. Aufgrund des rasch verklingenden Harfenklanges kann diese Praxis sinnvoll auf andere Stücke übertragen werden. Ebenso können im 3er-Takt punktierte Halbe optional als Halbe verkürzt werden. Für alle Fälle wurde das Zeichen // als Hinweis für eine optionale Verkürzung eingefügt.

Die fünf kurzen freien Stücke am Manuskriptende – drei Präludien, eine Präambel und ein Final – sind ohne Taktstriche transkribiert. Sie können frei kombiniert, den Stücken vor- oder nachgestellt und als improvisatorische Modelle genutzt werden. Exemplarisch wurde das Final beim *Stadtpfeiffertanz* in das Stück integriert (vgl. Teil I unseres Projekts).

Inhaltsverzeichnis der Edition

Nr.	Fol.	Musikbeiträge	Stimmung (Harfe)	Seiten in der Edition
	1r	leer		
0	1v–2r	[Fundamentum]		
	2v–3r	leer		
1	3v–7r	<i>Der stadpfeyffer tancz</i> / Der Stadtpfeifertanz	<i>F</i>	28
2	7v–9r	<i>der Trippel</i> / Der Tripel	<i>F</i>	30
3	9v–11r	<i>Si ist meyn búll</i> / Sie ist meine Buhle	<i>F</i>	31
4	11v–13r	<i>Ich het mir eyn anelein fürgnommen</i> / Ich hatt' mir ein Ännelein vorgenommen	<i>F</i>	32
5	13v–15r	<i>Ellsleyn libes elssley</i> / Ach Elslein, liebes Elselein	<i>F</i>	33
6	15v–17r	<i>Eyn Tancz</i> / Ein Tanz	<i>F</i>	34
7	17v–19r	<i>Der Trippel</i> / Der Tripel	<i>F</i>	35
8	19v–21r	<i>Unser magdt kann aüssdermassen</i> / Unsere Magd kann ausgezeichnet [kochen]	<i>F</i>	36
9	21v–24r	<i>Nach wyllen deyenn</i> / Nach Willen dein	<i>F</i>	37
10	24v–27r	<i>Ach Lieb mit laidt: Ach lib mith leyth</i> / Ach Lieb mit Leid	<i>C</i>	38
11	27v–30r	<i>Von edler arth</i> / Von edler Art	<i>F</i>	39
12	30v–33r	<i>Zarth schone fraw</i> / Zart schöne Frau	<i>F</i>	41
13	33v–36r	<i>Meyn eyniges a</i> / Mein einigs A	<i>F</i>	42
14	36v–38r	<i>Deyn múrren macht</i> / Dein Murren macht	<i>F</i>	44
15	38v–40r	<i>Wo ich mith leyb</i> / Wo ich mit Leib	<i>F</i>	45
16	40v–41r	<i>Prelúdiúm</i> / Präludium	<i>F</i>	46

17	41r	<i>Eyn final</i> / Ein Finale	<i>F</i>	46
18	41v–42r	<i>Preamble</i> / Präambel	<i>F</i>	46
19– 20	42v–43r	<i>Zwe Prelúdia</i> / Zwei Präludien	<i>F</i>	47

43v– leer
[62v]

[1] Der stadpfeyffer tancz / Der Stadtpfeiffertanz

fols. 3v-7r



25

29

33

37

41

45

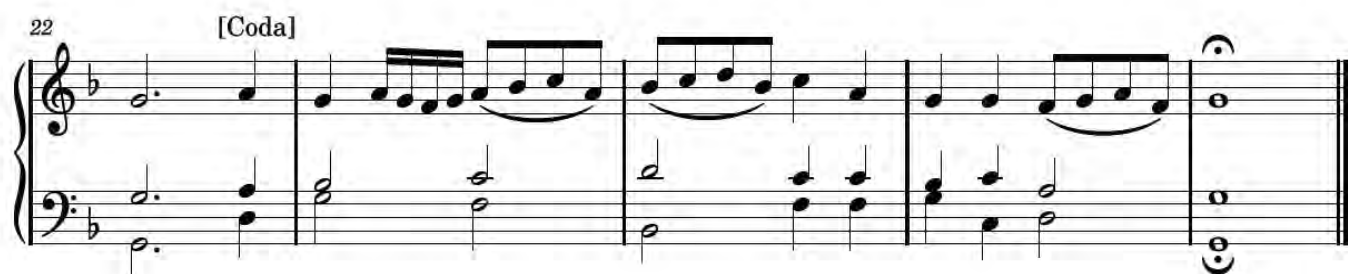
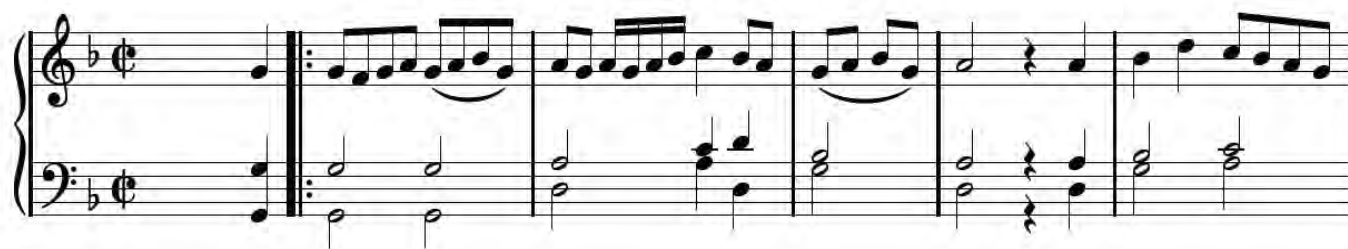
[+Final]

[2] der Trippel / Der Trippel
fols. 7v–9r



[3] Si ist meyn búll / Sie ist mein Bull

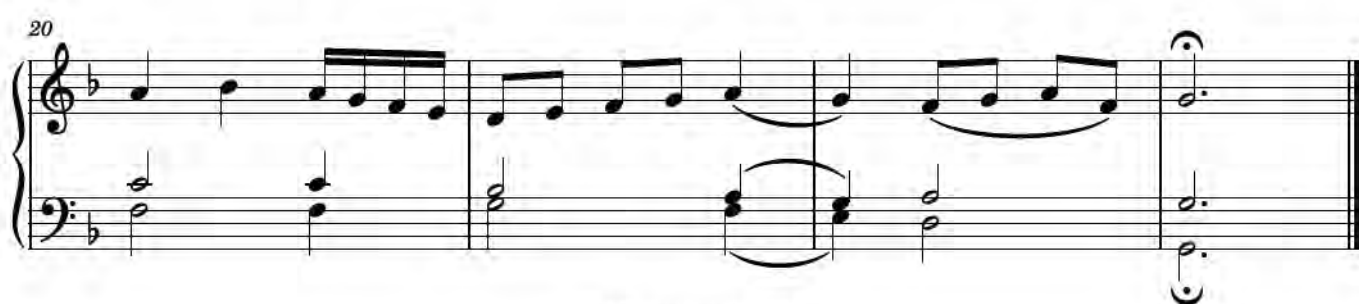
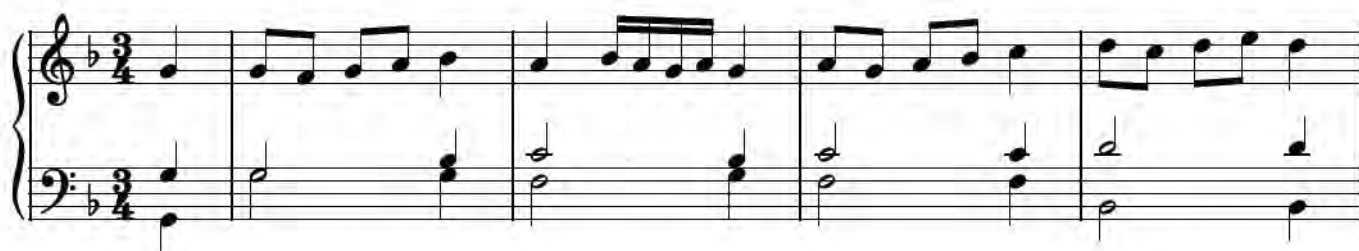
fols. 9v–11r



[4] Ich het mir eyn anelein fürgnommen / Ich hätt mir ein Endlein fürgnommen
fols. 11v–13r



[5] Ellsleyn libes elssley / Ach Elslein, liebes Elselein
fols. 13v–15r



[6] Eyn Tancz / Ein Tanz

fols. 15v-17r

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It is written for voice and piano. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of four measures. The vocal line (treble clef) starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, then a quarter note Bb4, and a quarter note A4. In the second measure, it has a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The third measure has a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4, with a slur over the last two notes. The fourth measure has a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The piano accompaniment (bass clef) starts with a half note G3, followed by a half note F3. In the second measure, it has a half note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3. The third measure has a half note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3, with a slur over the last two notes. The fourth measure has a half note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3.

5

9

Example 10-10

13

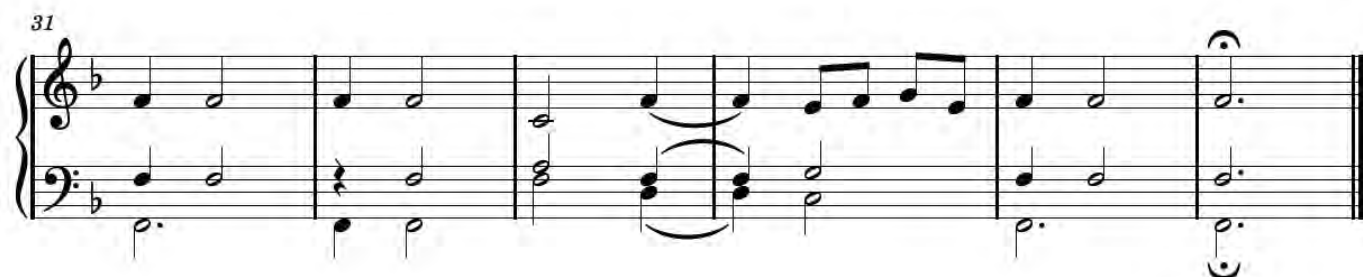
This block contains measures 13, 14, and 15 of the musical score. Measure 13 features a treble clef with a melody of eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4) and a bass clef with a sustained chord of G2 and B2. Measure 14 continues the treble melody with eighth notes (F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3) and the bass clef with a sustained chord of G2 and B2. Measure 15 shows the treble clef with a melody of eighth notes (F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3) and a bass clef with a sustained chord of G2 and B2. The key signature remains one flat (Bb).

16

Musical score for measures 16-18 of 'The Rose Tree'. The score is in 2/4 time, key of B-flat major (two flats). Measure 16: Treble clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4. Bass clef has a quarter note G2, quarter note A2, quarter note Bb2. Measure 17: Treble clef has a beamed eighth-note pair G4-A4, eighth-note Bb4, eighth-note G4, eighth-note F4, eighth-note E4, eighth-note D4, eighth-note C4, eighth-note Bb3. Bass clef has a half note G2-A2. Measure 18: Treble clef has a half note G4-A4-Bb4. Bass clef has a half note G2-A2-Bb2. The piece ends with a double bar line.

[7] Der Trippel / Der Trippel

fols. 17v–19r



[8] Unser magdt kann aússdermassen / Unsere Magd kann ausdermassen
fols. 19v–21r



[9] Nach wyllen deynn / Nach Willen Dein

fols. 21v–24r



[10] Ach Lieb mit laidt: Ach lib mith leyth / Ach Lieb mit Leid

fols. 24v–27r



[11] Von edler arth / Von edler Art

fols. 27v–30r





[12] Zarth schone fraw / Zart schöne Frau

fols. 30v-33r



[13] Meyn eyniges a / Mein einigs A
fols. 33v–36r



21

Musical notation for measures 21-24. Treble clef has a key signature of one flat. Bass clef has a key signature of one flat. Measure 21: Treble has a half note G4, quarter note A4, and a beamed eighth-note pair B4-C5. Bass has a half note G3, quarter note A3, and a half note B3. Measure 22: Treble has a half note A4, quarter note B4, and a beamed eighth-note pair C5-D5. Bass has a half note A3, quarter note B3, and a half note C4. Measure 23: Treble has a half note B4, quarter note C5, and a half note D5. Bass has a half note B3, quarter note C4, and a half note D4. Measure 24: Treble has a whole note D5. Bass has a whole note D4. A double bar line is at the end of measure 24.

25

Musical notation for measures 25-27. Treble clef has a key signature of one flat. Bass clef has a key signature of one flat. Measure 25: Treble has a whole rest, quarter note G4, and a beamed eighth-note pair A4-B4. Bass has a whole rest, quarter note G3, and a half note A3. Measure 26: Treble has a half note A4, quarter note B4, and a beamed eighth-note pair C5-D5. Bass has a half note A3, quarter note B3, and a half note C4. Measure 27: Treble has a half note B4, quarter note C5, and a half note D5. Bass has a half note B3, quarter note C4, and a half note D4. A double bar line is at the end of measure 27.

28

Musical notation for measures 28-32. Treble clef has a key signature of one flat. Bass clef has a key signature of one flat. Measure 28: Treble has a half note G4, quarter note A4, and a beamed eighth-note pair B4-C5. Bass has a half note G3, quarter note A3, and a half note B3. Measure 29: Treble has a whole note D5. Bass has a whole note D4. A double bar line is at the end of measure 29. Measure 30: Treble has a whole rest, quarter note G4, and a half note A4. Bass has a whole rest, quarter note G3, and a half note A3. Measure 31: Treble has a half note A4, quarter note B4, and a half note C5. Bass has a half note A3, quarter note B3, and a half note C4. Measure 32: Treble has a half note B4, quarter note C5, and a half note D5. Bass has a half note B3, quarter note C4, and a half note D4. A double bar line is at the end of measure 32.

33

Musical notation for measures 33-35. Treble clef has a key signature of one flat. Bass clef has a key signature of one flat. Measure 33: Treble has a half note G4, quarter note A4, and a beamed eighth-note pair B4-C5. Bass has a half note G3, quarter note A3, and a half note B3. Measure 34: Treble has a whole rest, quarter note G4, and a half note A4. Bass has a whole rest, quarter note G3, and a half note A3. Measure 35: Treble has a half note A4, quarter note B4, and a beamed eighth-note pair C5-D5. Bass has a half note A3, quarter note B3, and a half note C4. A double bar line is at the end of measure 35.

36

Musical notation for measures 36-39. Treble clef has a key signature of one flat. Bass clef has a key signature of one flat. Measure 36: Treble has a half note G4, quarter note A4, and a beamed eighth-note pair B4-C5. Bass has a half note G3, quarter note A3, and a half note B3. Measure 37: Treble has a whole rest, quarter note G4, and a half note A4. Bass has a whole rest, quarter note G3, and a half note A3. Measure 38: Treble has a half note A4, quarter note B4, and a beamed eighth-note pair C5-D5. Bass has a half note A3, quarter note B3, and a half note C4. Measure 39: Treble has a half note B4, quarter note C5, and a half note D5. Bass has a half note B3, quarter note C4, and a half note D4. A double bar line is at the end of measure 39.

[14] Deyn múrren macht / Dein Murren macht

fols. 36v–38r



[15] Wo ich mith leyb / Wo ich mit Leib
fols. 38v–40r



[16] Prelúdiúm / Präludium
fols. 40v–41r



[17] Eyn final / Ein Finale
fol. 41r



[18] Preambel / Präambel
fols. 41v–42r



[19–20] Zwe Prelúdia / Zwei Präludien

fols. 42v–43r

Praeludium 1

Handwritten musical score for Praeludium 1, measures 1 through 8. The piece is in G minor (one flat) and 4/4 time. The notation is in a grand staff with a treble and bass clef. The melody in the treble clef begins with a half note G4, followed by a quarter note F4, and then a series of eighth notes: E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. The bass line starts with a half note G3, followed by a quarter note F3, and then a series of eighth notes: E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2. The piece concludes with a final cadence in measure 8, featuring a half note G4 in the treble and a half note G3 in the bass, both with fermatas.

Praeludium 2

Handwritten musical score for Praeludium 2, measures 1 through 5. The piece is in G minor (one flat) and 4/4 time. The notation is in a grand staff with a treble and bass clef. The melody in the treble clef begins with a half note G4, followed by a quarter note F4, and then a series of eighth notes: E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. The bass line starts with a half note G3, followed by a quarter note F3, and then a series of eighth notes: E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2. The piece concludes with a final cadence in measure 5, featuring a half note G4 in the treble and a half note G3 in the bass, both with fermatas.

8. Kritischer Bericht zur Harfenedition

Die Übersicht wird in Stücke ohne und mit vokalen Vorlagen sowie freie Stücke unterteilt (I, II, III). Das Zeichen // bedeutet eine mögliche Verkürzung des Notenwertes von einer ganzen auf eine halbe Note.

I. Stücke ohne vokale Vorlagen

[1] fol. 3v–7r, *Der stadpfeffer tancz / Der Stadtpfeifertanz*

Der Tanz basiert auf dem Schwarz-Knab-Tanztyp, welcher aus jeweils zwei bestehenden halben Takten, die in Dreitaktgruppen gruppiert sind, zusammengesetzt ist. Eine häufige Form ist: FFF CCd CCG ddd / FFF CCG ddC FFF. Melodie- und harmonieführend ist der Tenor, nur gelegentlich der Bass.

T. 9: In der Tabulatur Bass 2. Schlag, *g* Viertelnote.

Als mögliche Coda wurde in der Edition das Final, fol. 41r, eingefügt.

[2] fol. 7v–9r, *der Trippel / Der Tripel*

Der Nachtanz zum Stadtpfeifertanz.

T. 8, 12, 24, 28 und T. 16: In der Tabulatur 1. Schlag halbe Noten in allen Stimmen.

T. 19: In der Tabulatur Bass Halb- und Viertelnoten *A*.

[6] fol. 15v–17r, *Eyn Tancz / Ein Tanz*

T. 2: Tenor, 4. Schlag, Viertelnote *f* wie im Bass, Schriftbildangleichung an T. 6.

T. 10: Bass, halbe Note *f* auf 3. Schlag.

T. 16: Bass, Viertelpause fehlt.

[7] fol. 17v–19r, *Der Trippel / Der Tripel*

Der Nachtanz zum vorherigen Tanz. Er birgt die meisten Ungereimtheiten des Manuskripts, denn es fehlen offensichtlich ganze Takte oder Taktteile. Hier eine rekonstruierte Version. Beim Vergleich mit der Originalversion in der Transkription (Teil I) von Kateryna Schöning können Sie eigene kreative Lösungen finden.

II. Stücke nach vokalen Vorlagen

[3] fol. 9v–11r, *Si ist meyn búll / Sie ist meine Buhle*

Es handelt sich um eine eher freiere Version der möglichen vokalen Vorlage *Sie ist mein buel*, in: [Liederbuch des Arnt von Aich], Köln [ca.1514–1515], RISM B/I [1519]⁵, Nr. LV, vgl. Transkription (Teil I). Diminuierung der Diskantmelodie.

Auftakt: In der Tabulatur halbe Noten in allen Stimmen. In der vokalen Vorlage Viertelnoten in allen Stimmen.

T. 2: In der vokalen Vorlage Tenor *d'*, 1. Schlag.

T. 3: In der Tabulatur ist der Takt im Vergleich zur vokalen Vorlage um insgesamt eine halbe Note gekürzt.

T. 4 (Auftakt): In der vokalen Vorlage Bass *f*, 1. Schlag.

T. 7: In der vokalen Vorlage Tenor *g*, Bass *e* (bzw. *es* mit *ficta*). Ornamentierung zur Vermeidung von Synkope im Diskant.

T. 9: In der Tabulatur sind ganze Noten, in der Edition die letzte halbe Note punktiert.

T. 10: In der vokalen Vorlage Tenor *b*, 4. Schlag.

T. 12: In der vokalen Vorlage Tenor *g*, 3. Schlag, Bass *B*, 3. Schlag.

T. 13: In der vokalen Vorlage Bass *d*, 1. Schlag.

T. 14 (Auftakt) – T. 18: In der Edition wird die Version vom Ende des Stückes verwendet.

T. 15 (Auftakt) – T. 17: In der Tabulatur werden diese Takte als Einschub wiederholt, vgl. Teil I.

T. 19: In der Tabulatur Tenor halbe Note *c'*, 3. Schlag.

T. 22 (Auftakt) – T. 26: In der Tabulatur werden diese Takte als Coda im Sinne eines Finales wiederholt.

[4] fol. 11v–13r, *Ich het mir eyn anelein fürgnommen / Ich hatt' mir ein Annelein vorgenommen*

Vgl. Ludwig Senfl, *Ich hätt mir ein Endlein fürgnomme*, in: Ott III, RISM B/I 1544²⁰, Nr. 22; SC S155, vgl. Transkription (Teil I); Diminuierung der Diskantmelodie mit vereinfachtem Bass und Tenor.

T. 19: In der Tabulatur fehlt der 1. Schlag in allen Stimmen (Hemiöle).

[5] fol. 13v–15r, *Ellsleyn libes elssley / Ach Elslein, liebes Elselein*

Vgl. Ludwig Senfl, *Elslein liebes Elslein*, in: CH-Bu F X 1–4, Nr. 5; SC S002, S155, vgl. Transkription (Teil I).

Tanzlied im 3er Takt, Diminuierung der Diskantmelodie mit vereinfachtem Bass und Tenor. Der Diskant im Takt 4 *e''* kann auch als *ficta* in *es''* gestimmt werden (*fa supra la*).

In der Tabulatur:

T. 1, 15: Tenor halbe Note *g* nicht notiert.

T. 8: Tenor, 1. Schlag, Viertelpause.

T. 12, 20: Taktverkürzung um eine Viertelnote: Tenor und Bass halbe Note, Diskant *a'*, *b'* Achtel, *a'*, *g'*, *f'*, *e'* Sechzehntel.

T. 22: Bass *es* aus der Vorlage wird ignoriert und als *e* notiert.

[8] fol. 19v–21r, *Unser magdt kann aússdermassen* / *Unsere Magd kann ausgezeichnet*

Vgl. *Unser magt kan auss dermassen kochen*, in: *Newgeborne Liedlin* [1552], RISM B/I [1535]¹⁵, Nr. 15; S155, vgl. Transkription (Teil I). Tanzlied im 3er Takt, Melodie im Tenor. Es handelt sich um eine Diminuierung der Diskantstimme, vermutlich mit vereinfachter Begleitung wie auch bei anderen Tanzliedern des Manuskripts im Dreiertakt. Vgl. Hans Neusidler, *Das Erst Buch, Ein Newes Lautenbüchlein mit vil seiner lieblichen Liedern*, Nürnberg 1544, mit Melodie im Diskant, 2-stimmige und 3-stimmige Lautenfassung.

In der Tabulatur:

T. 4: Diskant, Schreibfehler *c'*, Achtel.

T. 4, 18: 3. Schlag in allen Stimmen, Viertel.

[9] fol. 21v–24r, *Nach wyllen deyenn* / *Nach Willen dein*

Mögliche Vorlage: Paul Hofhaimer, *Nach Willen dein*, in: Öglin I, RISM B/I 1512¹, Nr. 26, vgl. Transkription (Teil I).

Originalgetreue Intavolierung, Diminuierung der Diskantstimme.

In der Tabulatur:

T. 3: Tenor *c'*, *d'*, 1. und 2. Schlag, Viertel.

T. 7: Bass *es* aus der Vokaltvorlage wird wegen *ficta* durch *c* ersetzt.

T. 10, 12: Die vokale Vorlage beginnt mit einer halben Generalpause, in T. 12 mit einer ganzen Note. Durch Weglassen der Pause und Verkürzung des Notenwerts auf eine Halbe bleibt die Gruppierung der vokalen Vorlage erhalten.

T. 18: Verkürzung der ganzen Note der vokalen Vorlage auf eine halbe Noten in allen Stimmen. Damit ergibt sich in T. 18–25: Taktverschiebung um eine Halbe.

T. 20: Bass *es* aus der Vokaltvorlage wird durch *e* ersetzt.

T. 26: Diskant, Verlängerung der zwei Achtel auf dem 1. Schlag des vokalen Originals auf zwei Viertel in der Tabulatur, Bass und Tenor werden um eine Halbe verlängert.

[10] fol. 24v–27r, *Ach Lieb mit laidt: Ach lib mith leyth* / *Ach Lieb mit Leid*

Mögliche Vorlage: Paul Hofhaimer, *Ach Lieb mit Leid*, in: Öglin I, RISM B/I 1512¹, Nr. 6, vgl. Transkription (Teil I).

Originalgetreue Intavolierung, Diminuierung der Diskantstimme. Das einzige Stück des Manuskripts in einer C-Grundstimmung.

In der Tabulatur:

T. 3: Diskant *f'*, 4. Schlag, Viertel punktiert.

T. 4: Diskant, erstes *f'* Viertel.

T. 7: Diskant *h'*, *a'*, 3. und 4. Schlag Viertelnoten, im Bass 3. und 4. Ton *g*, *f* Viertelnoten, im Tenor *d'* Halbe.

T. 8: Diskant, 2. Schlag, zusätzliche Viertelpause, Tenor und Bass Viertelnote *d* und *d'*.

T. 9, 16: Verkürzung der ganzen Note im Vergleich zur vokalen Vorlage um die Hälfte.

T. 12: Diskant, 1. Schlag *h'*, *a'* Viertel, im Bass und Tenor Halbe.

T. 14: Diskant, Bass, 2. Ton, Halbe, Diskant 4. Schlag Achtel *a'* und *g'*.

T. 19: 3. Schlag alle Stimmen Viertel.

T. 21: Bass *a*, Tenor *e* ganze Noten, D *e'* Halbe.

T. 22: 2. Schlag, alle Stimmen Halbe.

T. 24: 2. Schlag, Tenor *g*, *c' h*, als halbe Noten notiert, Pause fehlt.

T. 26: Tenor *a*, nicht notiert.

[11] fol. 27v–30r, *Von edler arth* / *Von edler Art*

Mögliche Vorlage: *Von edler Art*, in: Schöffler I, RISM 1513², Nr. 52, vgl. Transkription (Teil I).

Originalgetreue Intavolierung, Diminuierung der Diskantstimme. Die genaueste Intavolierung des Manuskripts, abgesehen von der um einen Ton verrutschten Passage von T. 27–28.

In der Tabulatur:

T. 6: Bass *B*, *c* sind Achtel.

T. 14–15: Tenor *e'*, *a* und *e* ohne Rhythmusbezeichnung.

T. 17: Bass *B*, 2. Schlag, halbe Note.

T. 18: Bass *d*, 3. Schlag ohne Rhythmusangabe.

T. 19: Tenor, 1. Schlag, Pause.

T. 24: Bass *a*, Tenor, 3. Schlag, Halbe *a*.

T. 28: Bass *a*, 1. Schlag.

T. 28–29: Offensichtlich fehlerhaftes Abschreiben der Diskantpassage – ab 2. Schlag um 1 Ton nach unten verrutscht.

T. 31: Bass *d*, 4. Schlag als Halbe notiert.

T. 34: Tenor *a*, 1. Schlag, fehlende Punktierung.

[12] fol. 30v–33r, *Zarth schone fraw / Zart schöne Frau*

Mögliche Vorlage: *Zart schöne fraw*, in: Schöffel I, RISM 1513², Nr. 46, vgl. Transkription (Teil I).

Diminuierung der Diskantstimme, Tenor und Bass originalgetreu.

T. 7: In der Tabulatur Tenor zweites *b* Viertelnote.

T. 8: In der Tabulatur Tenor fehlende Viertelpause auf 3. Schlag.

T. 11–12, 13, 28–29: Die ganze Note kann optional bei der Wiederholung auf eine halbe Note gekürzt werden.

[13] fol. 33v–36r, *Meyn eyniges a / Mein einigs A*

Mögliche Vorlage: Paul Hofhaimer, *Mein einigs A*, in: Öglin II, RISM B/I [1513]³, fol. 5r (nur Diskant) sowie in [Liederbuch des Arnt von Aich], RISM B/I [1519]⁵, Nr. XII (DTB), vgl. Transkription (Teil I).

Diminuierte Diskantstimme, Tenor und Bass originalgetreu.

In der Tabulatur:

T. 5: Bass, fehlender Punktierungspunkt der Halbe.

T. 7: Tenor *c'* und *d'* sind als Viertel notiert.

T. 8: Tenor, 1. Schlag, fehlende Viertelpause.

T. 9: Bass, 3. Schlag, fehlende Viertelpause.

T. 16: Bass *B*, 2. Schlag, Halbe, Tenor *b*, *a* Viertel.

T. 22: Tenor *g* halbe Note.

T. 35: Bass, 1. Schlag, fehlende Viertelpause.

T. 36: Bass, 3. Schlag, fehlende Viertelpause, Tenor *c'* als Halbe notiert.

T. 37: Tenor, 1. Schlag, fehlende halbe Pause, Bass, 4. Schlag, Achtel *e, f*.

[14] fol. 36v–38r, *Deyn mürren macht / Dein Murren macht*

Mögliche Vorlage: *Dein murren macht*, in: Öglin II, RISM B/I [1513]³, fol. 2r (nur Diskant), vgl. Transkription (Teil I).

3er Takt Diminuierung der Diskantstimme. Die Semibrevis aus dem Original wird hier nicht als Halbe, sondern als Viertelnote übertragen, um die Notenwerte an die anderen Stücke im Dreiertakt anzugleichen. Die Achtel- und Sechzehntel-Bebalkungen sind im Manuskript nicht als Striche, sondern als Bögen notiert. Die Achtelnoten in den Unterstimmen werden ebenfalls mit dieser Bebalckung notiert.

In der Tabulatur:

T. 4: Bass *d*, 1. Schlag, Halbe.

T. 5: Diskant *g'*, 1. Schlag, Achtel.

T. 7: Diskant *g'*, 2. Schlag, Viertel

T. 9: Bass, 1. Schlag *d*, 2. Schlag fehlende Viertelpause in allen Stimmen.

T. 11: Tenor *b*, 1. Schlag, Viertel.

T. 12: Bass *e*, 1. Schlag, Halbe, dann *c*, ohne Rhythmusangabe.

T. 16: Tenor *a*, 1. Schlag, Viertel.

T. 17: Bass *g*, 3. Schlag, ohne Notenwert.

T. 18: Bass *f, d* ohne Notenwert, Tenor *a*, 1. Schlag, Viertel.

T. 19: Bass *g* Achtel, Tenor *c'*, *b* Achtel.

T. 27: Diskant *f'*, 1. Schlag, Achtel.

T. 28: Diskant *g'*, 2. Schlag, fehlende Punktierung.

[15] fol. 38v–40r, *Wo ich mith leyb / Wo ich mit Leib*

Mögliche Vorlage: *Wa ich mit leib nit*, in: Öglin II, RISM B/I [1513]³, fol. 22r (nur Diskant) und *Wo ich mit leyb nit kommen mag*, in: Forster III, RISM B/I 1549³⁷, Nr. 57, vgl. Transkription (Teil I).

In der Tabulatur:

T. 7: Bass *a*, 4. Schlag.

T. 10: Diskant, Bass, 1. Schlag, Halbe.

T. 12: Diskant *f'*, 2. Schlag, Halbe.

T. 20: Diskant, 1. Schlag, Halbe punktiert, Bass *g* Halbe, *d* Viertel, Tenor *d'* Ganze.

T. 24: Bass *d*, *e, f, g* Achtel um eine Terz nach unten verrutscht.

T. 25: Bass *c'*, 1. Schlag, Viertel, Tenor *c'* Halbe.

T. 26: Bass *f*, Viertel, 1. Schlag, Diskant Viertelpause.

T. 27: Diskant, Bass, 1. Schlag, Viertel.

III. Freie Stücke

Diese kurzen Vorspiele und das Nachspiel dienen vermutlich als Beispiele zur Improvisation und können vor bzw. nach jedem Stück gespielt werden. Sie sind alle wie im Manuskript in *F* notiert und mit Ausnahme des letzten Präludiums ohne Taktstriche übertragen.

[16] fol. 40v–41r, *Prelúdiúm* / *Präludium*

Scheint im Alla Breve Rhythmus strukturiert zu sein.

[17] fol. 41r, *Eyn final* / *Ein Finale*

Der 7. Ton ist im Original eine Achtelnote.

[18] fol. 41v–42r, *Preamble* / *Präambel*

Die metrische Struktur ist wie im Original.

[19–20] fol. 42v–43r, *Zwe Prelúdia* / *Zwei Präludien*

1. Präludium: Diskant *g', f', e', d'* sind im Original Sechzehntel über dem Bass in Achteln *e, d, c, B*.

Anhänge¹¹

Abkürzungen

A	Altus
B	Bassus
CMN	Common Western Music Notation
cf.	confer
D	Diskantus
T.	Takt
M	Minima
SM	Semiminima
B	Brevis
SB	Semibrevis
T	Tenor

Abbildungsnachweise

Titelbild: Frau mit Harfe, 2. Hälfte 16. Jahrhundert, Holzschnitt, 52x38,2cm, Signatur H62/BH 10, Digitale Sammlungen der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, http://digital.bib-bvb.de/webclient/DeliveryManager?custom_att_2=simple_viewer&pid=17749836

Abb. 8: Der Grabstein von Konrad Paumann in der Frauenkirche, München (1473), Foto von Kateryna Schöning

Abb. 9: Hans Holbein, *Bildnis des Johannes Zimmermann (Xylotectus)*, um 1520, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Bildnis des Luzerner Humanisten Johannes Zimmermann / Xylotectus (1490–1526), Gm1195: <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm1195> (1.5.2026).

Abb. 10: Harfe «Engelberg», Luzern-Kriens, Haus der Instrumente, [https://museen-luzern.lu.ch/kriens/Haus der Instrumente](https://museen-luzern.lu.ch/kriens/Haus_der_Instrumente) (1.5.2026). Herzlichen Dank an den Kurator des Haus der Instrumente Adrian Steger, der die Harfe fand und die Fotos und Informationen hierzu zur Verfügung stellte.

Abb. 11: Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg: Georg Rhau 1529, D-Mbs Mus.th. 49, Bg. Liiijr. Mit freundlicher Genehmigung der Bayerischen Staatsbibliothek.

¹¹ Mit Ausnahme von Abbildungsnachweisen sind alle Anhänge aus dem Teil I übernommen worden, damit Teil I und Teil II separat benutzt werden können.

Liste der Vokalvorlagen und instrumentalen Konkordanzen

Die folgende Tabelle listet unter Vokalvorlagen ausschließlich jene Lieder auf, die weitgehend oder vollständig mit mindestens einer Stimme der jeweiligen Intavolierung im Harfenmanuskript übereinstimmen. Es handelt sich dabei entweder um Quellen, die dem Schreiber des Harfenmanuskripts höchstwahrscheinlich als direkte Vorlage dienten, oder um spätere Quellen, deren Fassungen dennoch exakt mit der (zu postulierenden) früheren Vorlage korrespondieren. Im Bereich der instrumentalen Konkordanzen lassen sich hingegen weder exakte Abschriften noch unmittelbar verwandte Stücke nachweisen. Die dort festgestellten Übereinstimmungen sind oft nur vage und lassen keinerlei Abhängigkeitsverhältnisse erkennen. Vollständige bibliographische Angaben zu den Quellen finden sich im Verzeichnis → Erwähnte Quellen und in der → Erwähnten Sekundärliteratur.

Eine solche Tabelle kann aufgrund der andauernden Forschung die komplexen Überlieferungsverhältnisse nicht erschöpfend abbilden. Interessierte Leser:innen sind daher eingeladen, D-LEm I.8°191 im Rahmen des Kooperationsprojekts E-LAUTE (www.e-laute.info) sowie über die entsprechende Plattform der ÖNB unter <https://edition.onb.ac.at/context:elaute>) zu konsultieren. Im Zuge der MEI-basierten digitalen Edition werden dort auch die Konkordanzen laufend aktualisiert und vervollständigt

Nr.	Fol.	Musikbeiträge	Vokale Vorlagen	Tabulatur-Quellen
	1r	leer		
0	1v–2r	[Fundamentum]		
	2v–3r	leer		
1	3v–7r	<i>Der stadpfeiffer tancz</i>		Vgl. ähnliche Wechsel in der Harmonik I–V, in: - Jacobäa-Tabulatur: <i>Der Erst Stat pfeiffer danntz</i> , fol. 53v–55r, <i>Der annder statpfeiffer Danntz</i> , fol. 55v–56v, <i>Der dritt stat pfeiffer dantz</i> , fol. 57r–57v (jeweils mit Proporz-Tänzen) - <i>Tabvlatvr vf die Lvten: Schwartz knab</i> , S. 56–57, <i>Schwartz knab coleriert</i> , S. 58–59, <i>Schwartz knab</i> , S. 60–62, <i>Schwartz knab</i> , S. 63–65 - Kotter, <i>Fundamentum, Tanz der Schwarz Knab von Johannes Weck</i> , fol. 63r–64v - Blindhamers Tabulatur, <i>hoff dantz</i> , fol. 12r ¹⁻⁶ - Craus-Tabulatur, <i>Coree Tanntzmass</i> , fol. 15v–16v - Hungersperger Tabulatur, <i>Gassenhaver</i> , fol. 16r
2	7v–9r	<i>der Trippel</i>		

3	9v–11r	<i>Si ist meyn búll</i>	Entlehnt DTB, diminuiert – D, originalgetreu - <i>Sie ist mein buel</i> , in: Liederbuch des Arnt von Aich, RISM B/I [1519] ⁵ , Nr. LV	- Gerle, <i>Musica Teusch</i> , Nr. 30, Bg. M3v - Newsidler, <i>Das Erst Buch. Ein Newes Lautenbüchlein</i> (1544), fol. 18v - Hungersperger Tabulatur, <i>Ich het mir ein meydlein für genúmen</i> , fol. 31v ²⁻⁴
4	11v–13r	<i>Ich het mir eyn anelein fürgenommen</i>	Entlehnt D, Tanzlied - vgl. Ludwig Senfl, <i>Ich hätt mir ein Endlein fürgenommen</i> , in: Ott III, RISM B/I 1544 ²⁰ , Nr. 22, SC S115	
5	13v–15r	<i>Ellsleyn libes elssley</i>	Entlehnt D, Tanzlied mit Passamezzo-Gerüst - vgl. Ludwig Senfl, <i>Elsle liebes elselin</i> , in: Ammerbach-Liederbuch, CH-Bu F X 1–4, fol. 16v, 16v, 36v, 16r–16v; Ludwig Senfl, <i>Ach Elßlein liebes elßlein</i> , in: Ott I, RISM B/I 1534 ¹⁷ , Nr. 37, SC S002	Weitere Varianten in den Lautentabulaturen sind von der Senfls Variante abgeleitet
6	15v–17r	<i>Eyn Tancz</i>		
7	17v–19r	<i>Der Trippel</i>		
8	19v–21r	<i>Unser magdt kann außssdermassen</i>	Entlehnt T - <i>Unser magt kan auss dermassen kochen</i> , in: <i>Newgeborne Liedlin</i> [1552], RISM B/I [1535] ¹⁵ , Nr. 15	- <i>Tabvlatvr vf die Lvten</i> , S. 34 (Melodie ist in der Oberstimme) - Schermer-Tabulatur, <i>Unser kóchin kann auß der massen kochen woll</i> , fol. 1v (Melodie ist in der Oberstimme) - Newsidler, <i>Das Erst Buch. Ein Newes Lautebüchlein</i> (1544), <i>Unser kóchin kann auß der massen kochen woll</i> , Bg. Cr
9	21v–24r	<i>Nach wyllen deynn</i>	Entlehnt DTB, originalgetreu - Paul Hofhaimer, <i>Nach Willen dein</i> , in: Öglin I, RISM B/I 1512 ¹ , Nr. 26	- <i>Tabvlatvr vf die Lvten</i> , S. 24–25 - Kotter, <i>Fundamentum</i> , <i>Nach willen din</i> , fol. 82v–83r (mit variablen und phrasenbindenden Diminutionen, kontrapunktisch) - Newsidler, <i>Lautenbuch</i> 1536/I, <i>Nach willen dein</i> , Bg. Liiir–Liiiv und <i>Lautenbuch</i> 1536/II, Bg. Ggi (mit Diminutionen in der Oberstimme)
10	24v–27r	<i>Ach Lieb mit laidt: Ach lib mith leyth</i>	Entlehnt DTB, originalgetreu - Paul Hofhaimer, <i>Ach Lieb mit Laidt</i> , in: Öglin I, RISM B/I 1512 ¹ , Nr. 6	- Newsidler, <i>Lautenbuch</i> 1536/II, <i>Ach lieb mit leid</i> , Bg. Cciiiii (mit Diminutionen in der Oberstimme)
11	27v–30r	<i>Von edler arth</i>	Entlehnt DTB, originalgetreu - <i>Von edler Art</i> , in: Schöffner I, RISM 1513 ² , Nr. 52	- Blindhamers Tabulatur, <i>von edler artt</i> , fol. 8r–8v - Hungersperger Tabulatur, fol. 12r, 35v - Harditsch-Tabulatur, fol. 61v–62v

12	30v–33r	<i>Zarth schone fraw</i>	Entlehnt DTB, originalgetreu - <i>Zart schöne fraw</i> , in: Schöffler I, RISM 1513 ² , Nr. 46	- <i>Tabvlatvr vf die Lvten</i> , S. 22–23 - Harditsch-Tabulatur, <i>Zart schöne fraw wo ist ewer Zucht</i> , fol. 45v–46r - Newsidler, <i>Lautenbuch</i> , 1536/I, <i>Zart schöne fraw</i> , Bg. kiiiv–kiiiir
13	33v–36r	<i>Meyn eyniges a</i>	Entlehnt DTB, originalgetreu - Paul Hofhaimer, <i>Mein einigs A</i> , in: Öglin II, RISM B/I [1513] ³ , fol. 5 ^r (nur D) - Liederbuch des Arnt von Aich, RISM B/I [1519] ⁵ , Nr. XIJ (DTB)	
14	36v–38r	<i>Deyn mürren macht</i>	Entlehnt DTB, originalgetreu (prüfbar nur D) - <i>Dein murren macht</i> , in: Öglin II, RISM B/I [1513] ³ , fol. 2r (nur D)	- Hungersperger Tabulatur, <i>Dein mürren macht das ich nit acht</i> , fol. 32r
15	38v–40r	<i>Wo ich mith leyb</i>	D und T kann hier gefunden werden: - <i>Wa ich mit leib nit</i> , in: Öglin II, RISM B/I [1513] ³ , fol. 22r (prüfbar nur D) Hier stimmt nur der T überein: - <i>Wo ich mit leyb nit kommen mag</i> , in: Forster III, RISM B/I 1549 ³⁷ , Nr. 57	
16	40v–41r	<i>Prelúdiúm</i>		
17	41r	<i>Eyn final</i>		
18	41v–42r	<i>Preambel</i>		
19–20	42v–43r	<i>Zwe Prelúdia</i>		
	43v– [62v]	leer		

Erwähnte Quellen

- [Liederbuch des Arnt von Aich] = *In dissem buechlyn fynt man. Lxxv. Hubscher*, Köln: Arnt von Aich [ca.1514–1515] (RISM B/I [1519]⁵, VD16 F 3304).
- Agricola, Martin, *Ein kurtz Deudsche Musica*, Wittenberg: Georg Rhau [1528] (VD16 A 1060, VD16 A 1061, VD16 A 1062).
- Agricola, Martin, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg: Georg Rhau 1529 (VD16 A 1066).
- Agricola, Martin, *Musica Jnstrumentalis Deudsch*, Wittenberg: Georg Rhau 1545 (VD16 A 1069).
- Ammerbach, Elias N., *Orgel oder Jnstrument Tabulatur*, Leipzig: Jakob Bärwald 1571 (VD16 ZV 527).
- Blindhamers Tabulatur = A-Wn Mus.Hs. 41950, ca. 1525.
- Buchner, Hans, *Fundamentum*, CH-Bu F I 8a, CH-Zz S 284a und 284b.
- CH-Bu F X 1–4, [Amerbach-Liederbuch], ca. 1518–1526.
- Craus-Tabulatur = A-Wn Mus.Hs. 18688, 1530er–1540er.
- Forster I = *Ein außzug guter alter vnd newer Teutscher liedlein*, hrsg. von Georg Forster, Nürnberg: Johann Petreius 1539 (RISM B/I 1539²⁷; VD16 ZV 18759).
- Forster III = Forster, Georg, *Der dritte Teyl, schöner, lieblicher later und newer teutscher Liedlein*, Nürnberg: Johann vom Berg und Ulrich Neuber 1549 (RISM B/I 1549³⁷).
- Gerle, Hans, *Musica Teusch auff die Instrument der grossen vnnd kleinen Geygen*, Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1532 (Brown 1532₂; VD16 G 1574).
- Gerle, Hans, *Tabulatur auff die Laudten*, Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1533 (Brown 1533₁; VD16 G 1578).
- Glarean, Heinrich, *Dodekachordon*, Basel: Heinrich Petri 1547 (VD16 L 2613).
- Harditsch-Tabulatur = *Tabvlatvr avf die Lavte*, PL-WRk 352, 1530er–1540er.
- Harfenmanuskript Robert ap Huws, GB-Lbl Additional MS 14905, um 1613.
- Hungersperger Tabulatur = PL-Kj Mus.ms. 40154, 1520er.
- Jacobäa-Tabulatur = D-Mbs Mus.ms. 1512, ca. 1550.
- Judenkünig, Hans, *Vtilis et compendiaria introductio*, Wien: Johann Singriener [1523] (Brown 151₁?; VD16 J 1031).
- Kleber, Tabulatur für die Orgel = Tabulatur für die Orgel von Leonhard Kleber, D-B Mus.ms. 40026, 1520–1524.
- Kotter, Hans, *Fundamentum für Oßwald Holtzach*, CH-Bu F VI 26c.
- Kotter, Hans, *Fundamentum totius qrtis musicae artificialiter compositum*, CH-Bu F IX 22.
- Kotter, Hans, *Tänze und Lieder in Tabulatur gesetzt von Hans Kotter*, CH-Bu F IX 58.
- Listenius, Nikolaus, *Musica*, Wittenberg: Georg Rhau 1539.
- Lublin-Tabulatur = *Tabulatura organowa Jana z Lublina*, PL-Kp 1716, 1537–1548.
- Mudarra, Alonso, *Tres libros de música en cifras para vihuela*, Sevilla: Iuan de Leõ 1546, in *Biblioteca Digital Hispanica*, ID bdh0000108275.
- Nassarre, Pablo, *Escuela música según la práctica moderna*, Bd. 1, Saragossa: Herederos de Diego de Larumbe 1724.
- Newgeborne Liedlin* [1552], RISM B/I [1535]¹⁵ = [56 *Teutsche Lieder*], Frankfurt/Main: Christian Egenolff [1535] (RISM B/I [1535]¹⁵).
- Newsidler, Hans, *Das Erst Buch. Ein New künstlich Lautten Buch*, Nürnberg: Johann Günther 1544 (Brown 1544₁; vdm 1030).

Newsidler, *Lautenbuch* 1536/I und *Lautenbuch* 1536/II = *Ein Newgeordent Künstlich Lautenbuch /Jn zwen theyl getheylt*, Nürnberg: Johann Petreius 1536 (Brown 1536₆; VD16 ZV 11665).

Öglin I = *Aus sonderer künstlicher art vnd mit höchstem fleiss seind diß gesangkbüecher*, Augsburg: Erhart Öglin 1512 (RISM B/I 1512¹; VD16 G 1651).

Öglin II = Zweites Liederbuch des Erhart Öglin, [Augsburg]: [Erhard Öglin] ca. 1513 (RISM B/I [ca.1513]³).

Ott I = *Der erst teil. Hundert vnd ainundzweintzig neue Lieder*, Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1534 (RISM B/I 1534¹⁷).

Ott III = *Hundert vnd fünfßtzechen guter Liedlein*, Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1544 (RISM B/I 1544²⁰).

Schermar-Tabulatur = D-Us Ms. 131b, 1556.

Schlick, Arnold, *Tabulaturen Etlicher lobgesang vnd lidlein vff die orgeln vn(d) lauten*, Mainz: Peter Schöffler d. J. 1512 (vdm12).

Schöffler I = Erstes Liederbuch des Peter Schöffler, Mainz: Peter Schöffler 1513 (RISM B/I 1513²; VD16 ZV 26523).

Tabulatura organowa z klastoru Ducha sw. w Krakowie, PL-Wn 564 bzw. eine Fotokopie im Institut für Musikforschung Berlin.

Tabvlatvr vf die Lvten = D-B Mus.ms. 40588, 1552.

Thurner-Tabulatur = Lautenbüchlein des Jakob Thurner, A-Wn Cod. 9704, in: Jacobus Thurner, *Cantilenae germanicae nec non odae latinae cum notis musicis*, Wien 1500–1533, A-Wn Cod. 9704.

Virdung, Sebastian, *Musica getutscht*, Basel: Michael Furter 1511 (VD16 V 1329).

Sekundärliteratur

SC = Ludwig Senfl – Stefan Gasch und Sonja Tröster (Hgg.), *A Catalogue Raisonné of the Works and Sources*, 2 Bd., Turnhout: BREPOLS 2019.

Moser, Hans J. und Edouard Bernoulli (Hgg.), *Das Liederbuch des Arnt von Aich (Köln um 1510). Erste Partitur-Ausgabe der 75 vierstimmigen Tonsätze*, Kassel: Bärenreiter 1930.

Geering, Arnold and Wilhelm Altwegg (Hgg.), *Ludwig Senfl. Deutsche Lieder III: Lieder aus den gedruckten Liederbüchern von Egenolf 1535, Finck 1536, Schöffler und Apiarius 1536, Forster 1539–1540, Salblinger 1540 und Ott 1544*, Wolfenbüttel und Zürich: Mösel 1949 (Das Erbe deutscher Musik 15).

Lindmayr-Brandl, Andrea (Hg.), *Paul Hofhaimer. Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. I: *Lateinische Motetten. Deutsche Lieder. Carmina*, Salzburg 2004.

Gudewill, Kurt (Hg.), *Georg Forster. Frische Teutsche Liedlein <1539–1556>*, Teil I: *Ein Auszug guter alter und neuer teutscher Liedlein <1539>*, Wolfenbüttel und Berlin: Kallmeyer 1942 (Das Erbe deutscher Musik 20).

Gudewill, Kurt (Hg.), *Fünfzehn deutsche Lieder aus Peter Schöffers Liederbuch (1513)*, Wolfenbüttel und Berlin: Kallmeyer 1934 (Das Chorwerk 29).

Gudewill, Kurt (Hg.), *Georg Forster. Frische Teutsche Liedlein <1539–1556>*, Teil III: *Ein Auszug guter alter und neuer deutscher Liedlein <1549>*, Wolfenbüttel und Zürich: Mösel 1976 (Das Erbe deutscher Musik 63).

Brown, Howard M., *Instrumental Music Printed before 1600: A Bibliography*, Cambridge (Mass.) und London: Harvard University Press 1965.

Strobl, Johannes (Hg.), *Paul Hofhaimer. Ausgabe sämtlicher Werke II: Kompositionen für Tasteninstrumente – Intavolierungen für Tasteninstrumente*, München u. a.: Strube Verlag GmbH 2009 (Denkmäler der Musik in Salzburg 15, 2).

Stenzl, Jürg, «Un'intavolatura tedesca sconosciuta della prima metà del cinquecento», in: *L'Organo* 10, 1 (1972), 51–84.

Rosenzweig, Heidrun, «Die „gemeine Harff“ im Spiegel musiktheoretischer Quellen des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts», in: Boje E. Hans Schmuhl (Hg.), *Musikalische Aufführungspraxis in nationalen Dialogen des 16. Jahrhunderts*. Teil 2: *Musikinstrumentenbau-Zentren im 16. Jahrhundert*, Augsburg u. a.: Wißner 2007 (Michaelsteiner Konferenzberichte 72), 251–272.

Rosenzweig, Heidrun, «Die vergessene Perfektion. Bemerkungen zur Spielpraxis auf historischen Harfen», in: Martina Papiro (Hg.), *Groß Geigen um 1500. Orazio Michi und die Harfe um 1600*, Basel: Schwabe 2020, 345–376.

Wustmann, Gustav, «Die Leipziger Stadtmusikanten», in: *Aus Leipzigs Vergangenheit*, Bd. 1, Leipzig: Grunow 1885, 311–333.

Niemöller, Klaus W., *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600*, Regensburg: Bosse 1969 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 54).

Lewon, Marc, «Harfe», in: *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*: <https://musical-life.net/harfe> (1.5.2026).

Schöning, Kateryna, *Loci communes und Tabulaturen des 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum*, hg. von Birgit Lodes, Wien: Hollitzer 2025 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 16).

Kirnbauer, Martin, «Die frühesten deutschen Quellen für Lautentabulaturen: der Kasseler Lautenkragen (D-Kl, 2° Ms. Math. 31), das Königsteiner Liederbuch (D-Bsb, Ms. Germ. Qu. 719) und das Regensburger Diagramm (D-Rp, Ms. Th. 98 4°)», in: Young, Crawford und Martin Kirnbauer (Hgg.), *Frühe Lautentabulaturen im Faksimile*, Winterthur (Schweiz): Amadeus 2003 (Pratica Musicale 6), 171–204.

Lewon, Marc, «A (Re-)Construction of the Wolfenbüttel Lute Tablature-Fragments», in: *QLSA* 51,1 (2016), 12–25.

- Lewon, Marc, «The Earliest Source for the Lute: The Wolfenbüttel Lute Tablature», in: *JLSA* 46 (2013/2017), 1–70 & Abbildungen 1–6.
- Gustavson, Royston, «The music editions of Christian Egenolff: a new catalogue and its implications», in: Lindmayr-Brandl u. a. (Hg.), *Early Musica Printing in German-Speaking Lands*, London und New York: Routledge 2018, 153–195.
- Schmidt, Jost H. (Hg.), *Hans Buchner. Fundamentum und Kompositionen der Handschrift Basel F I 8a*, Frankfurt/Main: Litolf 1974 (Das Erbe deutscher Musik 54).
- Becker, Carl F., *Die Hausmusik in Deutschland in dem 16., 17. und 18. Jahrhunderte*, Leipzig: Fest'sche Verlagsbuchhandlung 1840.
- Kisewetter, Raphael G., *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1834, 2. Aufl. 1846.
- Becker, Carl F., *Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit*, Leipzig: Fest'sche Verlagsbuchhandlung 1836.
- Becker, Carl F., *Sammlung von Chorälen aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert. Mit einer Einleitung von J. G. F. Billroth*, Leipzig: F. Kistner 1831.
- Becker, Carl F. *Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts oder systematisch-chronologische Zusammenstellung der in diesen zwei Jahrhunderten gedruckten Musikalien*, 1. Aufl., Leipzig: F. Kistner 1840, 2. Aufl., Leipzig: F. Kistner 1847.
- Dorfmueller, Kurt, *Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing: Schneider 1967 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 11).
- Berg-Kotterba, Karin, «Zur Edition», in: dies. (Hg.), *Die Orgeltabulaturen des Leonhard Kleber*, Teil II, Frankfurt/Main: Henry Litolf 1987 (=EdM 92/8), 142–143.
- Schröder, Julia H. und Kadar, Judy, «Von Kapellharfenisten, Orgaharffenisten und Harfenschlägern. Die Harfe am brandenburgischen Hof in Berlin im 16. und 17. Jahrhundert», in: *Kulturgeschichte Preußens Colloquien* 3 (2016), 2–4: https://perspectivia.net/receive/ploneimport_mods_00010426 (6.2.2026).
- Zingel, Hans J., *Harfe und Harfenspiel*, Laaber: Laaber-Verlag 1979.
- Norlind, Tobias, *Die schwedische Hofkapelle in der Reformationszeit, Festschrift für Johannes Wolf*, hg. von Walter Lott u. a., Berlin: Breslauer 1929.
- Platter, Felix, *Tagebuch (Lebensbeschreibung) 1536–1567*, hg. von Valentin Lötscher, Basel: Schwabe 1976 (Basler Chroniken 10).
- Miller, Clement A. (Hg.), *Heinrich Glarean. Dodekachordon*, 2 Bdn., Rom: American Institute of Musicology 1965 (Musicological Studies and Documents 6)
- Schwindt, Nicole, «Popularisierung, Kanonbildung und humanistisches Geschichts- und Nationsbewusstsein. Georg Forsters 'Teutsche Liedlein' (1539)», in: Pietschmann Klaus und Wald-Fuhrmann, Melanie (Hgg.), *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, München: Edition Text + Kritik 2013, 326–342: <https://www.academia.edu/38284026/> (21.11.2024).