

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

Teil I
Beschreibung und Transkription

Kateryna Schöning



Impressum

Diese frei zugängliche Publikation ist verfügbar unter:

www.forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch

Zitierweise: Kateryna Schöning, «Ein Unikat: D-LEm I.8°191 – eine mitteldeutsche Harfentabulatur aus der Zeit um 1540. Teil I: Beschreibung und Transkription».

Forschungsportal Schola Cantorum Basiliensis, 2026.

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

DOI: 10.26254/pwj0-mk79

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

Einleitung	5
1. Herkunft und Schreibweise	9
2. Das Fundamentum – eine singuläre Lehre für Harfe und ein <i>exercitium</i> zu Agricolas <i>Musica instrumentalis</i>	14
3. Das Repertoire im Kontext seiner Konkordanzen. Unikate	19
4. Kompositorisch-technisches Verfahren im Kontext instrumentaler Lehren des 16. Jahrhunderts	21
Intavolierung oder <i>compositio</i> ?	21
Textunterlegung	25
Ein verstecktes Ex-tempore-Vorhaben	28
5. D-LEm I.8°191 in der Sammlung von Carl Ferdinand Becker (1804–1877)	31
6. Inhaltsverzeichnis des Manuskripts	35
7. Richtlinien zur Transkription der Texte und der Tabulatur	36
8. Synopse: Transkription und vokale Vorlagen	38
9. Kommentare zur Transkription	98
Anhänge:	100
Abkürzungen und Abbildungsnachweise	100
Liste der Vokalvorlagen und instrumentalen Konkordanzen	101
Erwähnte Quellen	104
Sekundärliteratur	106

Einleitung

Dass sich unter der Signatur I.8°191 der Sammlung von Carl Ferdinand Becker (1804–1877) Leipziger Stadtbibliothek (D-LEm) eine einzigartige Harfentabulatur aus dem deutschen Raum des 16. Jahrhunderts verbirgt, war bis vor kurzem nicht bekannt und wurde nur durch Zufall entdeckt. Bei der Recherche zu den Lautentabulaturen im Rahmen des Projekts *Soloistic Instrumental Music in the Central European Cultural Region (c. 1500 – c. 1550): Instrumental Praxis and Humanistic Contexts*¹ stieß ich 2018 auf diese Tabulatur und beschäftigte mich zunächst nur aus kontextuellem Interesse mit ihr. Die Informationen zu dieser Quelle waren rar. Die Tabulatur ist ein handschriftlicher Anhang zu zwei gedruckten Lehrbüchern von Martin Agricola – *Ein kurtz deudsche musica* [1528] und *Musica intrumentalis deudsch* 1529 –, in einem noch im 16. Jahrhundert zusammengefügt Band. Häufig erlauben solche handschriftlichen Anhänge mit erhaltener originaler Bindung des gesamten Bandes Rückschlüsse auf die Hauptteile des Konvoluts, auf dessen zeitgenössische oder spätere Nutzung, auf praktische Übungen und möglicherweise auch weiterführende theoretische Reflexionen über den im Hauptteil dargelegten Lehrstoff. Die Bezüge können zudem eine regionale Prägung aufweisen.

Bis dato wurde der Anhang nur bei Brown in der Anmerkung zu Martin Agricola, *Musica intrumentalis deudsch*, 1529₁, als «German keyboard tablature» erwähnt, samt einer Auflistung aller Einträge.² In RISM ist diese Tabulatur bis heute nicht gelistet. Bedauerlicherweise wurde die Tabulatur auch weder bei der elektronischen Katalogisierung im DFG-Projekt (2010–2013) *Online-Erschließung der Musikbibliothek von Carl Ferdinand Becker*, zu deren Bestand die Signatur D-LEm I.8°191 gehört, noch im von der SLUB Dresden koordinierten *Landesdigitalisierungsprogramm für Wissenschaft und Kultur (SachenDigital)* erfasst.³ Die sonst fein ausgearbeiteten Suchsysteme dieses Portals finden daher die Signatur nicht. Nur der Katalog *Leipziger Städtische Bibliotheken* führt den Band unter Martin Agricola, *Musica Instrume[n]talis deudsch* [...] 1529, Signatur I.8°191, Lokal-ISBN 69334959X, und ders. *Ein kurtz deudsche Musica*, 1528, dies. Signatur, Lokal-ISBN 693346833, allerdings ohne Erwähnung der Handschrift.⁴ Das Digitalisat ist nicht öffentlich zugänglich. Bis jetzt gab es auch keine Edition des D-LEm I.8°191, abgesehen von zwei Stücken – *Mein einigs A* und *Nach Willen dein*, die als Übertragungen für Orgel in die Edition der Werke Paul Hofhaimers aufgenommen wurden.⁵

¹ Österreichischer Wissenschaftsfonds (FWF), DOI 10.55776/V661.

² Brown, *Instrumental Music*, 27. Die Angabe zur letzten Nummer der Handschrift sollte korrigiert werden: statt «Sive Preludi» steht im Original «Zwe Preludia». Signaturen von Brown sind im Folgenden in die Jahreszahl eingeschlossen.

³ Vgl. www.ub.uni-leipzig.de/forschungsbibliothek/projekte/projekte-chronologisch-alle/musikbibliothek-von-carl-ferdinand-becker und <https://sachsen.digital/das-programm> (11.6.2026).

⁴ Entsprechende Änderungen in aufgezählten Katalogen und digitalen Portalen sind angefragt.

⁵ Strobl, *Paul Hofhaimer. Ausgabe sämtlicher Werke* II, 65, 66.

Vor 2018 gab es nur eine einzige Recherche zum Anhang D-LEm I.8°191: der 1972 erschienene Aufsatz von Jörg Stenzl *Un'intavolatura tedesca sconosciuta della prima metà del Cinquecento*.⁶ Diese Arbeit berührt etliche ungelöste Fragen: Stenzl betrachtete das Manuskript als ein Tastenmusik-Notat («organ or cembalo tablature») und behauptete, das Repertoire könne der 'Süddeutschen Schule' und dem 'Hofhaimer Kreis' bzw. unmittelbar Paul Hofhaimer zugeordnet werden, die Lehre hingegen den Tabulaturen von Kotter, Kleber und Buchner. Im Gegensatz dazu schrieb er die Notation der Tabulatur D-LEm I.8°191 nicht dem erwähnten Tabulaturkreis zu. Laut Stenzls Wasserzeichenanalyse sei die Handschrift um 1535 «im lutherischen Sachsen oder Brandenburg» entstanden. Die Intavolierungen gäben die Anweisungen von Martin Agricola wieder.⁷ Unklar blieb jedoch, worauf sich der Anhang D-LEm I.8°191 genau bezog. Ist die Handschrift eine Rezeption der Drucke Martin Agricolas, könnte sie vielleicht das einzige erhaltene Exemplar eines Tastenmusik-Notats im mitteldeutschen Raum vor dem Tabulatur-Druck von Elias Nicolaus Ammerbach (1571)⁸ sein und darüber hinaus die weiterführende Rezeption der Lehrbücher des protestantischen Musiklehrers Agricola belegen. Bezieht sie sich auf die überlieferten Orgeltabulaturen der süddeutschen und polnischen Region (Kleber 1520–1524; die Bonifacius Amerbach Tabulaturen, hier u. a. Kotter 1513–1525 und Buchner vor 1550; Jan z Lublina 1537–1548)⁹ oder auch auf die Musiklehrbücher aus dieser Gegend (hier seien zumindest Schlick 1512₁ oder Virdung 1511₃ genannt)¹⁰, bleiben die Fragen zur Überlieferung dieses Lehrmaterials in die nördlicheren Gebiete und zur Verarbeitung dieses Materials im reformierten Deutschland noch weitgehend unbeantwortet. Die Problematik ist komplex, denn die Handschrift D-LEm I.8°191 ist ein didaktisch angelegtes Übungsheft mit einem kurzen, textlosen und in jeder Hinsicht eigenartigen Fundamentum. Bedenkt man, dass im 16. Jahrhundert in der sogenannten älteren deutschen Orgeltabulatur nicht nur Tastenmusik, sondern auch Stücke für Harfe, Psalterium, Strohfiel und Hackbrett «appliciert» wurden, sowie den Fakt, dass das Manuskript durchgehend mit weltlicher Musik gefüllt ist, so fragt man sich, für welches Instrument diese Quelle eigentlich gedacht ist, welche Praktiken sie wiedergibt und woher sie kommt. Meine Recherchen begannen unter anderem mit der Feststellung, dass die von mir erstellte Übertragung in die *common western music notation* auf Grund häufiger weiter Stimmenabstände in einer Hand und Stimmkreuzungen auf einem Tasteninstrument schlecht spielbar war. Das Fundamentum ließ sich außerdem keinem historischen Tasteninstrument zuordnen.

⁶ Stenzl, Jörg, «Un'intavolatura tedesca», 51–84.

⁷ Ebd., 55, 60, 64, 75, 76, 84.

⁸ Ammerbach, *Orgel oder Instrument Tabulatur*.

⁹ Kleber, *Tabulatur für die Orgel*; Kotter, *Fundamentum*, Fundamentum für Oswald Holzach, Tänze und Lieder in Tabulatur gesetzt von Hans Kotter; Buchner, *Fundamentum*; Lublin-Tabulatur; *Tabulatura organowa z klastoru Ducha sw. w Krakowie*.

¹⁰ Schlick, *Tabulaturen etlicher Lobgesang*; Virdung, *Musica getutscht*.

In den Jahren 2018–2020 konnte ich durch die Förderung der Alexander von Humboldt Stiftung Recherchen zur Kodikologie, Paläographie und zum Repertoire des Manuskripts anstellen. Auf dieser Grundlage begann 2021 die Zusammenarbeit mit Kollegen der Schola Cantorum Basiliensis, denen ich für ihre Mitwirkung und Unterstützung zutiefst danke. Prof. Dr. Martin Kirnbauer empfahl mir, die Idee mit der Harfe ernsthaft zu verfolgen, und die damalige Dozentin für Historische Harfe, Heidrun Rosenzweig, erprobte mit ihrer Klasse das ganze Repertoire des Manuskripts auf Renaissanceharfen und begann ihre Recherche zur Harfentechnik. Die Hypothese, dass das Manuskript für eine diatonische Renaissanceharfe geschrieben worden war, verfestigte sich immer mehr und damit die Erkenntnis der Einzigartigkeit dieser Quelle. 2021 waren keine Überlieferungen von Harfentabulaturen in der sogenannten älteren deutschen Orgeltabulatur-Notation und generell aus dem deutschen Raum des 16. Jahrhunderts bekannt. Die einzige überlieferte Quelle im gesamten europäischen Raum dieser Zeit ist bekanntlich nur ein Stück in spanischer Ziffer-Orgeltabulatur, das eindeutig für Orgel und Harfe vorgesehen war – Alonso Mudarras (1546) *Cifras para harpa y organo*.¹¹ In der einzigen auf den Britischen Inseln überlieferten Harfentabulatur – im Harfenmanuskript Robert ap Huws (um 1613) – sind die Stücke aus dem 16. Jahrhundert in einer anderen, reinen Buchstaben-Tabulatur notiert.¹² Die moderne Rezeption des Manuskripts D-LEm I.8°191 durch Harfenist:innen des bis jetzt also einzigen schriftlichen Zeugnisses in der Mensural-Noten-Buchstaben-Tabulatur (‘ältere deutsche Orgeltabulatur’) brachte naturgemäß zahlreiche Fragen aus der Praxis mit sich. Diese betrafen etwa die ‘harfentypischen’ Intavolierungstechniken, Diminutionen und *musica ficta*, die Repertoireauswahl, Stimmung, Rekonstruktionen der Praktiken etc. Neben mehreren Präsentationen, Workshops und Publikationen mündete unsere gemeinsame Arbeit in die vorliegende vollständige Edition des handschriftlichen Anhangs D-LEm I.8°191 (siehe Teile I und II). Seit 2024 sind die Harfenklassen von Claire Piganiol (Dozentin für Harfe Mittelalter und Renaissance) und Flora Papadopoulos (Dozentin für Harfe Renaissance und Klassik) am Editionsprojekt beteiligt und verantworten die Aufnahmen der meisten Stücke dieser Edition. Die Struktur der Edition spiegelt unsere Recherche wider. Sie besteht aus zwei größeren Teilen. Teil I **Beschreibung und Transkription** (Kateryna Schöning) umfasst Kapitel über die Paläographie und Kodikologie des Manuskripts, seine Geschichte und Funktionen mit originalgetreuer Übertragung aller Einträge mit synoptischen Ansichten der vokalen Vorlagen und ihren Intavolierungen. Die die Transkription umrahmenden **Richtlinien** und **Kommentare** geben Einblick in die Konkordanzlandschaften des Manuskripts, in die Auswahl seiner Vorlagen sowie

¹¹ Mudarra, *Tres libros de música*, 3. Buch, fol. [112r], Scan 227.

¹² Siehe dazu die Erklärung in «ap Huw pages» von Paul Dooley, in: http://www.pauldooley.com/aphuw_pages/manuscript.html (11.2.2025); Rosenzweig, «Die vergessene Perfektion», 367–370.

– aus kompositorischer und kontextueller Perspektive – in seine Vorbilder und die in der Transkription sichtbar werdenden Techniken. Teil II **Aspekte der Spielpraxis, Kommentar & praktische Edition für Renaissanceharfe** (Heidrun Rosenzweig) bietet eine aufführungspraktische Edition für diatonische Renaissanceharfe mit einer Darstellung der Recherchen zu Harfenidiomatik und Harfentechniken aus aufführungspraktischer Sicht. Die Anhänge **Liste der Vokalvorlagen und instrumentalen Konkordanzen, Erwähnte Quellen und Sekundärliteratur** finden sich sowohl in Teil I als auch in Teil II unseres Projekts, da diese separat als PDF-Dateien heruntergeladen werden können und unabhängig voneinander verwendbar sind. Das **Inhaltsverzeichnis des Manuskripts** ist sowohl im Teil I als auch bei dem komplett abgebildeten Faksimile vorhanden. Auf dem Forschungsportal der SCB finden sich auch **Audioaufnahmen D-LEm I.8°191** (Heidrun Rosenzweig, Claire Piganiol, Flora Papadopoulos mit ihren Harfenklassen). Die Transkription (im Teil I) und Edition (im Teil II) sind keine elaborierten digitalen Fassungen wie etwa in MEI. Eine solche Kodierung und die damit verbundenen digitalen Implementationen der Handschrift und ihrer Notation sind im Rahmen des Projekts E-LAUTE¹³ geplant. Allerdings liegt die Realisierung noch in ferner Zukunft, da ein MEI-Schema für die ‘ältere deutsche Orgeltabulatur’ zur Zeit noch nicht existiert. Transkription und Edition können dennoch sowohl vergleichend als auch unabhängig voneinander benutzt werden. Etwaige Überschneidungen wurden in Kauf genommen, um die jeweilige Darstellungsweise beider Autorinnen zu bewahren, zumal die einzelnen Abschnitte unterschiedliche Schwerpunkte verfolgen.

¹³ <https://e-laute.info> (26.6.2026); <https://edition.onb.ac.at/context:elaute> (26.6.2026).

1. Herkunft und Schreibweise

Das Manuskript D-LEm I.8°191 bildet den handschriftlichen Anhang eines im 16. Jahrhundert zusammengefügt Bandes, der zwei Drucke Martin Agricolas enthält: *Ein kurtz deudsche musica* [1528] und *Musica instrumentalis deudsch* (1529). Erhalten sind insgesamt 62 Folios im Oktavformat (14,8×10,2 cm). Dem Hauptteil gehen drei ungezählte und unbeschriebene Seiten voraus, in der modernen Bleistiftfoliierung ist auch fol. 1r leer. Die Eintragungen beginnen auf fol. 1v und reichen kontinuierlich bis fol. 43r, sie umfassen damit 41 beschriebene Folios. Auf fol. 1v–2r findet sich ein [Fundamentum], während die Notation in der sogenannten älteren deutschen Orgeltabulatur ab fol. 2v einsetzt. Die fol. 43v–44v sind unbeschrieben, es folgen 15 weitere leere, unfoliierte Blätter (→ Kap. 6).

Das Einbinden leerer Bögen zwischen die gedruckten Lagen oder an deren Schluss war im 16. Jahrhundert eine gebräuchliche Praxis. Es war beim Buchbinder bestellbar und ermöglichte dem Leser bzw. Auftraggeber das aktive Lesen, denn auf den leeren Blättern konnten Kommentare, Notizen, andere Stücke etc. aufgezeichnet werden. Dies war besonders für den Unterricht praktisch, man hatte so sein eigenes Übungsheft gleich mit eingebunden. Für diese leeren Blätter, wie auch für viele Gebrauchstabulaturen, insbesondere Lautentabulaturen, wurden in der Regel Papierreste verwendet, bei denen die Wasserzeichen stark beschnitten oder gar ganz abgeschnitten waren. Dies macht die Identifikation des Papiers schwer bis unmöglich. Jörg Stenzl glaubte, im Wasserzeichen des Papiers des D-LEm I.8°191 das mit 1534 datierte Schrägbalkenwappen der Markgräfin Margaretha von Brandenburg (1511–1577) erkennen zu können (Quellenbestand aus Himmelpfort, Brandenburg).¹⁴ Es wird aber heute als unwahrscheinlich angesehen, dass die Markgräfin ein eigenes Wasserzeichen führte.¹⁵ Außerdem sieht man im Papier nur Bruchteile eines kleinen Schrägbalkenwappens, die kein vollständiges Bild ergeben und keine Identifizierung des Wasserzeichens ermöglichen. Teile des Wasserzeichens kommen nur an den Kanten der fol. [0], 2, 7, 10, 15, 18, 24, 25, 32, 33, 39 und 42 vor. Die Werte des Wasserzeichens sind vage: Der Rippenabstand beträgt 30–32 mm; das Zeichen steht vertikal, seine Breite misst ca. 24 mm, seine Höhe ca. 20 mm. Bei Margaretha von Brandenburg sehen die entsprechenden Werte so aus: Rippenabstand 30 mm, Breite 20 mm, Höhe 28 mm. Analysiert man alle ähnlichen Wasserzeichen, die bis heute im Wasserzeichen-Informationssystem (WZIS) erschlossen sind, kommen zwei weitere Schrägbalkenwappen in Betracht: Das eine ist aus dem *Annaberger Chorbuch*, D-Dl Mus. 1-D-505, um 1520,¹⁶ das andere

¹⁴ DE9150-PO-24280, WZIS: <https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/struktur.php?ref=DE9150-PO-24280> (13.12.2025).

¹⁵ Für die Auskunft bedanke ich mich bei Andrea Lothe, Papierhistorische Sammlungen des Deutschen Buch- und Schriftmuseums der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig.

¹⁶ DE1935-1D505_999, WZIS: https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/struktur.php?ref=DE1935-1D505_999 (13.12.2025).

gehörte vermutlich Kardinal Albrecht (1490–1545) und wurde 1534 in Halle ausgestellt.¹⁷ Es fällt auf, dass alle drei hypothetischen Quellen aus Mitteldeutschland stammen – Brandenburg, Sachsen oder Sachsen-Anhalt. Keine südliche Provenienz kommt vor.

Der Einband von D-LEm I.8°191 (Leder, restauriert) lässt darauf schließen, dass der Band in einer kleinen Buchbinderei hergestellt oder von einem wandernden Buchbinder laienhaft angefertigt wurde, da der Binder die zentrale Tugendrolle, die für Foliobände vorgesehen war, auf dem Oktavband platzierte und die kleinen Rosettenstempel nicht sorgfältig einprägte. Auf Vorder- und Hinterdeckel bestehen die Rahmen aus einer Laubstabrolle sowie der Tugendrolle in zwei parallelen Streifen im Mittelteil (Abb. 1–2). Die Überschneidungen und historische Nutzungszeit dieser Motive lassen eine Entstehung des Einbandes zwischen 1525 und 1535 vermuten. In kleineren Werkstätten war die Weiterverwendung älterer, günstig erworbener Stempel jedoch durchaus üblich, sodass die Datierung des Einbandes eher in die späten 1530er bis 1540er Jahre zu setzen ist. Die Zahl auf dem Vorderdeckel ‘15’ (Abb. 3) gehört zu einer halbabgeriebenen Jahreszahl 15..., die das Jahr der Herstellung des Stempels und nicht das Datum des Einbandes fixiert. Eine genaue Region lässt sich dabei nicht feststellen, da die genannten Stempel zu dieser Zeit im ganzen deutschen Raum verbreitet waren.¹⁸ Diese Besonderheiten legen jedoch nahe, dass sich der Band D-LEm I.8°191 im Besitz einer sozialen Schicht befand, die eher dem Bürgertum und dem schulischen Betrieb als dem Hochadel zuzuordnen ist – wie ihn etwa die Markgräfin Margaretha von Brandenburg oder Kardinal Albrecht repräsentieren. Als Gebrauchshandschrift wäre der Band einschließlich seines Anhangs dann eher mit dem *Annaberger Chorbuch* verwandt, zumal das Chorbuch auch als Gebrauchshandschrift, in diesem Fall für das figurale Musizieren, ab 1520 in der Annenkirche (Annaberg-Buchholz, Sachsen) genutzt wurde.¹⁹ In den Hilfsblättern des Chorbuchs findet sich übrigens das gleiche Wasserzeichen in Form eines Schrägbalkenwappens wie im D-LEm I.8°191 (Chorbuch, Vorsatzblatt, Wasserzeichen 1). Ein weiteres Wasserzeichen des Chorbuches (Wasserzeichen 6) ist der Ochsenkopf mit Schlange und Kreuz,²⁰ ähnlich wie in Agricolas Druck *Musica intrumentalis deudsch* aus dem D-LEm I.8°191.

¹⁷ DE9150-PO-24318, WZIS:

<https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/struktur.php?ref=DE9150-PO-24318> (13.12.2025).

¹⁸ Für die Analyse und Auswertung des Einbandes bedanke ich mich bei Dr. Thomas Thibault Döring, Sondersammlungen der Universitätsbibliothek Leipzig.

¹⁹ RISM ID: 211008049, <https://opac.rism.info/metaopac/search?View=rism&id=211008049> (13.12.2025).

²⁰ DE1935-1D505_999 und DE1935-1D505_430, WZIS:

https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/struktur.php?ref=DE1935-1D505_999 und

https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/struktur.php?ref=DE1935-1D505_430 (13.12.2025).



Abb. 1: D-LEm I. 8° 191, Vorderdeckel, Foto von Kateryna Schöning.



Abb. 2: D-LEm I. 8° 191, Foto von Kateryna Schöning.



Abb. 3: D-LEm I. 8° 191, Vorderdeckel, Ausschnitt, Links im Bild: Zahl "15". Foto von Kateryna Schöning.

Die Tabulatur wurde auf den leeren, bereits eingebundenen Blättern eingetragen. Der Schreiber rastrierte die leeren Blätter händisch mit jeweils zwei Fünf-Linien-Systemen in brauner Tinte und notierte die Tabulatur seitenübergreifend quer durch die Verso- und Recto-Seiten der Folios. Dass er das auf vorgebundenen Blättern tat, verraten die leichten Krümmungen am Ende der Notenlinien (z. B. fol. 3v–4r) und vor allem das lückenlose Schreiben der Musik auf allen Folios. Die Arbeit verlief in mindestens zwei Schritten: Zuerst wurde die Tabulatur niedergeschrieben. Die Schreibart ist hier sehr akkurat, fast ohne Neigung, die Buchstaben und Noten sind mit breiter Feder kalligraphisch aufgezeichnet. Im zweiten Schritt versah der Schreiber die Stücke mit Titeln. Er

arbeitete nun mit dünnerer Feder, und die Schreibart wurde fließend mit gebundenen und gerundeten Buchstaben. Die Ähnlichkeiten in der Schreibweise der Buchstaben, auch zwischen denen im [Fundamentum], fol. 1v–2r, und in den Überschriften im restlichen Manuskript, deutet darauf hin, dass es sich um dieselbe Hand handelt.

Die orthographische Untersuchung der Überschriften zeigte, dass nicht nur der Einband, das Papier und die beiden eingebundenen Drucke Agricolas, sondern auch der Schreiber selbst nicht süddeutscher, sondern ostmitteldeutscher Herkunft war. Das konsequente Schreiben des Diphthongs <ey>, <ey> und nicht <ai> anstelle von <ei>, wie zum Beispiel in den Überschriften *Der stadtpfeyffer tancz*, *Si ist meyn büll*, *Nach wyllen deyenn*, *Eyn final* (→ Kap. 6, Nr. 1, 3, 9, 17),²¹ deutet auf mitteldeutsche und nicht auf oberdeutsche, schweizerische oder österreichische Regionen hin, in welchen der Diphthong <ai> im 16. Jahrhundert noch weit verbreitet war. Die Schreibweise des Diphthongs <ie> wird außerdem auch im 16. Jahrhundert gerade in den östlichen Teilen Mitteldeutschland zum Monophthong <i>, wie z. B. in den Titeln *Si ist meyn büll*, *Ellsleyñ libes elssley* oder *Ach lib mith leyth* (→ Kap. 6, Nr. 3, 5, 10). Ein eindeutiges Beispiel für die regionale Einordnung des Schreibers ist das doppelte Auftragen des gleichen Titels in zwei Schreibvarianten in Nr. 10: *Ach Lieb mit laidt*: *Ach lib mith leyth*, fol. 24v–25r. Die übliche ostmitteldeutsche Variante wird rechts angezeigt und verortet den Schreiber im östlichen Mitteldeutschland. Die linke Variante hingegen hat oberdeutsche Diphthonge. An der Stelle scheint entweder eine andere Hand beteiligt gewesen zu sein, oder der (Haupt)Schreiber versuchte, im Verlauf seiner Arbeit mit vokalen Druckquellen sich an die Schreibweise der gedruckten Vorlagen anzupassen, was er dann aber zugunsten der regionalen Schreibart nicht weiter verfolgte. Letzteres scheint angesichts der Tatsache, dass es sich um das einzige Beispiel in dieser Handschrift handelt, plausibler. Ein Überblick zu den möglichen Quellen für die Intavolierung des Musikstückes *Ach Lieb mit laidt* zeigt, dass der Schreiber mit dem Ersten Liederbuch des Erhard Öglin (Öglin I, RISM B/I 1512¹) arbeitete. Es handelt sich um eine originalgetreue Intavolierung mit drei abgeschrieben Stimmen des vierstimmigen vokalen Originals (DTB, ohne A) → Kap. 8. Die Schreibweise des linken Titels, als *Ach Lieb mit laidt* ist mit dem Druck Öglins (dort «laid» und «layd») fast identisch. In späteren Drucken, die dieses Lied von Hofhaimer enthalten, kommt nur die Schreibweise *Ach lieb mit leid* vor, vgl. beispielsweise Forster I, RISM B/I 1539²⁷. Daher kann von der Nutzung und Rezeption dieses Gesangbuches im östlichen Mitteldeutschland ausgegangen werden. Auf den mitteldeutschen Raum, und zwar auf Sachsen, deutet außerdem die Überschrift *Der stadtpfeyffer tancz* (Nr. 1) hin, weil der Begriff ‘Stadtpfeifer’ für diese Region

²¹ Im Anhang wurden die Pünktchen über dem y nicht abgebildet, siehe dazu die für die Transkription geltenden Regeln der Textwiedergabe (→ Kap. 7).

viel charakteristischer als für den Süden war.²² Dies wird in der städtischen und kirchlichen Musikpraxis Sachsens vielfältig belegt, z. B. ein «Chor von Stadtpfeifern» zur Unterstützung des Kirchengesangs im Jahr 1567 im sächsischen Zittau.²³

²² Nach Auskunft von Dr. Klaus Petermayr, Sammlungsleiter der musikalischen Abteilung des Oberösterreichischen Landesmuseums, war der Gebrauch des Wortes 'Stadtpfeifer' beispielsweise in Österreich kaum üblich. Hier wurde 'Thürmer' gesagt. Das erinnert an die Leipziger Stadtpfeiferkultur. Vgl. Wustmann, «Die Leipziger Stadtmusikanten», 311–333.

²³ Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege*, 37.

2. Das Fundamentum – eine singuläre Lehre für Harfe und ein *exercitium* zu Agricolas *Musica instrumentalis*

Tendenziell würde man die Handschrift, die in der älteren deutschen Orgeltabulatur-Notation geschrieben wurde, als erstes einem Tasteninstrument zuschreiben. Der auffallend simple Charakter des Fundamentums am Beginn des Manuskripts sowie die einfache Darlegung der Stücke könnten zu der Behauptung verführen, dass es sich hier um die ersten Schritte einer Lehre für das *clavicordio* handelt. Das «clavicordio» beschrieb Virdung (1511) als Basisinstrument, nach dem alle anderen Instrumente – Lauten, Flöten, Harfen und eine Reihe von «clavierten instrumenten» – gelernt werden.²⁴ Mit Harfen meinte Virdung vor allem die seit dem Ende des 15. Jahrhunderts und über das ganze 16. Jahrhundert verbreitete, einreihige diatonische Renaissance-Harfe mit 22–24 Saiten.²⁵ Im zwölften Kapitel der *Musica instrumentalis* (1529) schrieb Agricola, dass «Harffen», wie auch Hackbrett und Psalter nicht vermieden werden sollten, und zeigte, wie «Die Tabelthur auff die Harffen appliciert» wird, wie also die Buchstaben-Skala auf Harfen-Saiten verteilt werden muss (Abb. 4).²⁶



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

²⁴ Virdung, *Musica getutscht*, Bg. Er.

²⁵ Eine Übersicht über die Entwicklung der historischen Harfen und der Spielpraxis auf diesen Instrumenten gab zuletzt Heidrun Rosenzweig in ihrem Artikel «Die vergessene Perfektion», 345–376. Vgl. auch: dies., «Die ‘gemeine Harff’», 251–272; samt einem Klangbeispiel vgl. Marc Lewon, «Harfe». Die Anzahl der Saiten konnte allerdings variieren, es gibt Instrumente mit 19 bis 27 oder mehr Saiten, die Harfe auf der Abbildung Agricolas (Abb. 4) hat 26 Saiten. Vgl. dazu Rosenzweig, «Die ‘gemeine Harff’», 264, 254–255 und Teil II dieses Projekts.

²⁶ Agricola, *Musica instrumentalis* (1529), fol. liiijr.

Diese Abbildung veranschaulicht, wie ein Stück in Harfen-Tabulatur geschrieben wurde, und zwar offenbar nach den Prinzipien der Orgeltabulatur, die Agricola zuvor behandelte. Zu sehen ist hier eine diatonische Harfe mit 26 Saiten wahlweise in der Stimmung *F* (mit *b*) oder *C* (mit *h*) im Gesamtumfang *F-c'''*. Dieser für die Bildungstradition des 16. Jahrhunderts typische Verweis auf eine Abbildung ohne einen Kommentar zur Materie bleibt auch in der erweiterten Auflage dieses Drucks (1545) erhalten. Die wenigen Zeilen Text zur Harfentabulatur, die dort erschienen, bestätigen diesen Brauch:²⁷

So sich diese figur[n] [Abbildung] an / Da wirstus klerlich finden stan. / [...] So will ich doch umb der kúrtz will / Auff dis mal daruon schweigen still / Vnd sparn bis auff ein ander zeit / Bis ich hab mehr gelegenheit.

Hans Gerle (1533) stellte ausdrücklich fest, dass «Wiewol die Or/ganisten vnd Citharisten ire Tabulatur mit den púchstaben in der Musica gegrúndt setzen».²⁸

Das Fundamentum des D-LEm I.8°191, fol. 1v–2r (Abb. 5) verkörpert diese Tradition und lehrte exakt, wie man «púchstaben in der Musica gegrúndt setzen» musste. Die Skala in der Mitte des Blattes und die Stimmeinleitung in der letzten Zeile zeigen das Stimmsystem einer mindestens 22-saitigen diatonischen Harfe in der Grundstimmung *F* und im Ambitus *F-f'*. In dieser ‘gekürzten’ Variante (als *scala b mollis*, ohne *H*, *h* oder *h'*) ähnelt die Skala deshalb keinem bisher bekannten Fundamentum für Tasteninstrumente und auch keiner zeitgenössischen Instrumentalanweisung für Tasteninstrumente, wie sie z. B. in der miteingebundenen *Musica intrumentalis* Agricolas vorkamen. Gegen ein Tasteninstrument spricht auch die Verwendung von Punkten für die Buchstaben der großen Oktave. Die gewöhnlichen Bezeichnungen in der Skala für Tasteninstrumente waren: große oder kleine unterstrichene Tonbuchstaben in der großen Oktave, kleine Tonbuchstaben in der kleinen, eingestrichene Tonbuchstaben in der ersten und zweigestrichene oder doppelte Tonbuchstaben in der zweiten Oktave. Die Bezeichnung der Oktave wechselte zudem selten mit *c* (zum Teil bei Virdung), sondern mit *h* oder *f* (Virdung, Buchner, Orgeltabulatur des Fridolin Sicher 1503–1531) und mit *a* (Agricola 1529 und 1545). Die Skala umfasste den Tonumfang *F-g''/a''*. Die Punkte könnten aus den gliedernden Punkten in den lateinischen Lehrbüchern (Schulgrammatiken) abgeleitet sein.²⁹ Es ist aber auch nicht auszuschließen, dass in den Tonbuchstaben mit Punkten eine spezifische Harfentradition ihren Ausdruck fand, und zwar Kleinbuchstaben mit seitlichen Punkten für die höhere Oktave wie im Manuskript Robert ap Huws. In diesen verschiedenen Formen zeigt sich die offenbar über das 15. Jahrhundert hinaus bestehende Tendenz, mit Buchstaben-Notaten das gesamte Instrumentalspiel, sowohl mit Saiten als auch mit Tasten, zu bedienen (vgl. Wolfenbüttler

²⁷ Agricola, *Musica intrumentalis* (1545), in Kapitel V [o. fol.].

²⁸ Gerle, *Tabulatur auff die Laudten*, Bg. Aiiir. Weitere Hinweise zu theoretischen Quellen siehe Rosenzweig, «Die vergessene Perfektion», 349 und im Teil II.

²⁹ Vgl. Schöning, *Loci communes*, 542–543.

außerdem die Harfen-Tabulatur in genau jenen Aspekten, die der Harfen-Abbildung Agricolas unmöglich zu entnehmen waren. Die Ziffern über der Stimmanweisung (letzte Zeile) verdeutlichen zusätzlich die Intervalle beim Stimmen. Die Ziffern über der Skala, fol. 2r (mittlere Zeile, rechts) erklären die Schlüsseldisposition der mensural notierten Diskantstimme. Die Ziffern 1 bis 6 oberhalb der eingestrichenen Buchstaben zeigen, dass der Ton *c'* sich auf der ersten unteren Linie der Tabulatur (Ziffer 1) befindet, die Töne *e'* und *g'* sind auf der zweiten und dritten Linie (Ziffern 2 und 3) zu suchen und die Töne *b'* und *d''* wurden auf der vierten und fünften Linie platziert (Ziffern 4 und 5). Die sechste Linie (Ton *f''*) entspricht dann der oberen Zusatzlinie. Die Diskantstimme der Stücke ist tatsächlich fast im ganzen Manuskript auf den fünf Linien in der folgenden Schlüsselung niedergeschrieben: *c* – erste Linie, *g* – dritte und *dd* – fünfte Linie. Die einzelnen Ausnahmen sind: *Der stadpfeyffer tancz* (Nr. 1) mit einer Zusatzlinie für den Ton *f''*, fol. 3v, sowie *Prelüdiüm* (Nr. 16), fol. 40v–41r, in der Schlüsselung *f* – erste Linie, *c* – dritte und *g* – fünfte Linie mit einer oberen Zusatzlinie, fol. 41r; sowie *Preamble* (Nr. 18), fol. 41v–42r, in der Schlüsselung *g* – zweite Linie, *dd* – vierte Linie. Die Erklärung von Notenwerten und Pausen wurden auf das zum Spielen Nötigste reduziert. Die Semibrevis-Pause wurde in der Darstellung von Pausen- und Notenzeichen ausgelassen und der kleinste Notenwert blieb *fusa*, ohne weitere Division zur Semifusa.

Diese offenbar auf unmittelbares Praktizieren zugeschnittene Aufklärung und Erweiterung von Agricolas Vorschriften, lässt vermuten, dass die Tabulatur D-LEm I.8°191 eine Fortsetzung von Agricolas Lehrwerk war. Das wäre ein weiterer Grund, die Handschrift in der Bildungslandschaft Mitteldeutschlands zu verorten. Agricola schrieb an Georg Rhau (in der Vorrede seiner redigierten Fassung von *Musica instrumentalis* 1545), dass er in seinem Wirkungsort Magdeburg mit dem Niveau der Schüler unzufrieden sei und außerdem ein schlechtes Feedback für seine *Musica instrumentalis* (1529) seitens praktizierender Knaben bekommen habe.

Zum andern las / ich mich bedüncken das die Instrumentalis welche ich / für 16. jarn hab lassen ausge/ben [also 1529] den knaben an etlichen / örtern zutunckel vnd schwer zu / verstehen ist. Auff das ich ihn / nu jnn solcher edlen kunst nem/lich in der Instrumental nach / meinem vermógen weiter die/nen móchte Welche denn die/se wissen viel unnützer specu/lation fantasey vnd gedancken / aus dem kopffe wegtreibt vn(d) merckliche recreation vnd erlú/stigung (wie ichs erfarn hab) gebirt.³²

Die *Musica instrumentalis* wurde also 16 Jahre lang als zu ‘dunkel’ und ‘unverständlich’ empfunden. Es mangelte offenbar an Lehrbüchern und praktischen Anweisungen für die Instrumentalmusik. Um die Mitte des Jahrhunderts vollzog sich eine in ihrer Klarheit für Mitteldeutschland und Schlesien spezifische Trennung zwischen Theorie (*praecepta choralis et mensuralis*) und Ausübung (*exercitium*), die von Listenius’ *musica theorica* und *musica practica* abgeleitet war.³³ Die praktische Seite (*exercitium*) überwog dabei eindeutig. Die Lehrbücher dazu

³² Agricola, *Musica instrumentalis* (1545), fol. [2v]–3r.

³³ Listenius, *Musica* (1539). Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege*, 57–58.

mussten selbst geschrieben werden, und zwar in möglichst einfacher Form, d. h. mit Beispielen, Diagrammen und Tabellen statt mit Texten.³⁴

Zusammen betrachtet deckten D-LEm I.8°191 und die eingebundenen Drucke Agricolas (*Ein kurtz deudsche musica* [1528] und *Musica intrumentalis* 1529) die Bedürfnisse des schulischen Betriebs vollständig ab: Der erste Druck war für die *praecepta choralis et mensuralis* und – berücksichtig man die zahlreichen Choral-Beispiele – für die *exercitia* in diesem Bereich gedacht. Der zweite Druck stellte dann die *praecepta* in der Instrumentalmusik, also den überwiegend theoretischen Teil dar. Der handschriftliche Anhang erfüllte die Funktion der eigenhändig konzipierten *exercitia*, und zwar gerade für den Teil (Harfe), den Agricola auch in der Auflage 1545 ohne praktische Beispiele hatte drucken lassen.

Ein Spezifikum der Leipziger Harfentabulatur sind die komplett ausgelassenen Bezeichnungen für Alterationen jeglicher Art. Die oberste, mensural notierte Stimme hat, entgegen den Regeln der Orgeltabulatur-Notation, keinen einzigen Hinweis auf *musica ficta*. Das Problem existierte in den Orgeltabulaturen des 16. Jahrhunderts nämlich überhaupt nicht. Agricola schrieb zwar, dass *musica ficta* in jedem konkreten Fall vom Lehrer erklärt werden sollten, diese in der vokalen Aufführungspraxis an sich bekannte Sachlage wurde in den instrumentalen Tastentabulaturen jedoch nie berücksichtigt. Selbst die Beispiele von Agricola haben immer Cauden, mit denen die *semitonia* reguliert wurden.³⁵ Den Tonraum in der Harfentabulatur hingegen bestimmte die vorgegebene diatonische Stimmung, meistens in *F* (mit *b*), was die Bezeichnung des *bs* in der Oberstimme erübrigte. Rein diatonisch sehen auch die unteren zwei buchstabierten Stimmen aus. Die Diatonik war, wie später noch gezeigt wird, für die Handhabung des Repertoires in der Leipziger Tabulatur weitgehend bestimmend, sowohl in spieltechnischer als auch in kompositorischer und satztechnischer Hinsicht.

³⁴ Ebd., 664–665.

³⁵ Agricola, *Musica intrumentalis* (1529), fol. XIXr; vgl. auch die Tabellen «Die Art der Composition» und «Die Art der Orglichen tab[ulatu]r» im Exemplar D-LEm I.8°191, ohne fol.

3. Das Repertoire im Kontext seiner Konkordanzen. Unikate

Der Schreiber der Leipziger Harfentabulatur bediente sich einer für die Tabulaturen dieser Zeit insgesamt typischen Aufteilung des Repertoires in Intavolierungen, Tänze und Ex-tempore-Stücke (Präludien). Die Einzigartigkeit der Tabulatur, die anscheinend überwiegend der Diatonik des Instruments geschuldet ist, besteht allerdings darin, dass sich bislang keine Abschriften oder Konkordanzen im engeren Sinne (im Sinne fast identischer Einträge) in anderen Quellen gefunden haben, obwohl die Musiktitel sehr häufig vorkommen. Die Stücke mit identischen oder ähnlichen Musiktiteln in anderen Tabulaturen zeigen andere, oft sehr abweichende Varianten, deren Verhältnis zur Harfentabulatur sehr vage ist und oft nur über eine gemeinsame Vorlage erklärt werden kann. Ebenso schwierig ist es, die genauen vokalen Vorlagen zu eruieren. *Ellsleyn libes elssley* (Nr. 5) ist beispielsweise als eine eigene Melodie-Verarbeitung zu deuten, denn in dieser Fassung ist das Lied weder mit der Senfl-Variante noch mit irgendeiner anderen Lautenfassung identisch. Die Varianten für Laute von Judenkünig (1523), Gerle (1532) und Newsidler (1536), obwohl sie ebenso wie D-LEm I.8°191 eine schlichte Fassung und eine einfache, beinahe modellhafte Verarbeitung des Liedes bieten, sind anders harmonisiert (→ Kap. 9). Aufgrund mehrerer originalgetreu übertragenen Stimmen lässt sich jedoch bei den Intavolierungen der Kreis der vokalen Quellen, die der Schreiber wahrscheinlich als Vorlagen nutzte, ziemlich genau umreißen.

Mit Sicherheit lassen sich die kontinuierlichen Bezüge auf Öglins Liederbücher 1512 und 1513 (Öglin I und II) feststellen. Der Schreiber intavolierte aus dem Druck von 1512 nicht nur *Ach Lieb mit laidt* (Nr. 10) (zur übereinstimmenden Schreibweise des Titels siehe oben), sondern möglicherweise auch das unmittelbar davorstehende *Nach wyllen deynn* (Nr. 9). Hier zeigt sich eine über Jahrzehnte bestehende Rezeption dieses frühen Vokaldrucks und die Signifikanz seiner Lieder, die als Modelle auch im Harfenspiel bzw. mit Harfenbegleitung gepflegt wurden (siehe Teil II). Auf Öglins Vorlagen von 1513 weisen auch die drei letzten Intavolierungen hin: *Meyn eyniges a*, *Deyn mürren macht* und *Wo ich mith leyb* (Nr. 13, 14, 15). Dabei ist *Deyn mürren macht* (Nr. 14) einzig im Druck Öglin II (RISM B/I [ca. 1513]³) nachgewiesen. Beim letzten Lied – *Wo ich mith leyb* (Nr. 15) – sollte die Entscheidung zwischen Öglins II und Forsters Druck, Forster III (RISM B/I 1549³⁷), wohl ebenfalls zugunsten des ersteren fallen, da in Forsters Liedbuch das Lied *Wo ich mith leyb* vierstimmig imitativ angelegt und damit weit vom Gestus von D-LEm I.8°191 entfernt ist. Angesichts der Tatsache, dass uns von Öglin II nur das Diskantus-Stimmbuch erhalten geblieben ist, ist die Überlieferung dieser Stücke in der Leipziger Harfentabulatur einzigartig, da sie die sonst nicht überlieferten Stimmen ergänzt. Die Intavolierung *Unser magdt kann aüssdermassen* (Nr. 8) korrespondiert vor dem Hintergrund der aktuellen Forschungslage zu den erhaltenen Liederbüchern von Egenolff zu einer Druckausgabe der vokalen Vorlage, die später als

die Tabulatur datiert ist (1552).³⁶ Auch in diesem Fall handelt es sich um eine instrumentale Fassung eines Liedes, die dessen frühere Überlieferung in der Tabulatur dokumentiert. Andere Intavolierungen korrespondieren wiederum überwiegend mit dem früheren Bestand vokaler Drucke. *Si ist meyn búll* (Nr. 3) und *Meyn eyntiges a* (Nr. 13) stützen sich auf das Liederbuch des Arnt von Aich, ca. 1514–ca. 1515 (RISM B/I [1519]⁵), *Von edler arth* (Nr. 11) und *Zarth schone fraw* (Nr. 12) beziehen sich auf Schöffers I, 1513 (RISM B/I 1513²), sowie *Ich het mir eyne anelein fürgnommen* (Nr. 4) und *Ellsleyn libes elssley* (Nr. 5) auf F X 1–4, [Amerbach-Liederbuch], ca. 1518–1526, Ott III und Ott I, 1544 und 1534 (RISM B/I 1544²⁰ und B/I 1534¹⁷).

³⁶ Siehe *Newgeborne Liedlin* [1552], RISM B/I [1535]¹⁵ und den Aufsatz von Gustavson, «The music editions of Christian Egenolff», 153–195. Für den Hinweis auf die andere Datierung des Liederbuches, die erst nach Abschluss meiner Recherche zu der Tabulatur bekannt geworden ist, bedanke ich mich ganz herzlich bei Prof. Dr. Nicole Schwindt.

4. Kompositorisch-technisches Verfahren im Kontext instrumentaler Lehren des 16. Jahrhunderts

Intavolierung oder *compositio*?

Der besondere Wert der Leipziger Tabulatur besteht darin, dass sie unmittelbar (als Übungsheft und *exercitium*) zeigt, wie in der Mitte des 16. Jahrhunderts instrumental gearbeitet wurde. In dem Manuskript kann man wesentliche Bereiche dieser Arbeit erkennen, insbesondere die Technik der Intavolierung, hier an die Harfenidiomatik und -spieltechnik angepasst, sowie das Verfahren der sogenannten freien Improvisation. Unter der Annahme, dass originalgetreue Intavolierungen nicht nur solistisch-instrumental, sondern auch unter Einbeziehung einer oder mehrerer Vokalstimmen aufgeführt werden konnten, stellt sich auch die Frage nach möglichen Textrezeptionen und Textunterlegungen im Vergleich zu den mutmaßlichen vokalen Vorlagen. Aufgrund der kontinuierlichen Niederschrift des Manuskripts lassen sich zudem präzise methodische Schritte in der Materialbehandlung erkennen, die sich sowohl auf der notationsgraphischen Ebene – beispielsweise in Form von Leerstellen oder Schreibfehlern – als auch im kompositionstechnischen und repertoirespezifischen Bereich zeigen. Diesen Fragen soll hier kurz nachgegangen werden, wobei Aspekte der Harfenidiomatik und -spieltechnik ausgeklammert bleiben, da sie Gegenstand von Teil II sind.

D-LEm I.8°191 belegt erstmals, wie vokale Stücke – in diesem Fall ausschließlich deutsche Lieder mit hoher Überlieferungsdichte im frühen 16. Jahrhundert – auf der Harfe intavoliert wurden. Es lässt sich feststellen, dass der Schreiber sich offenkundig an Techniken und Übungsstrategien orientierte, die aus zeitgenössischen Orgelfundamenta und den Anweisungen für Tasteninstrumente in den theoretischen Lehrbüchern bekannt sind. Diese wandte er jedoch ausschließlich auf das weltliche Repertoire an (ohne liturgische Orientierung wie bei Buchner oder Lublin). Da instrumentaler Unterricht jeglicher Art mit dem «üben zuerst im Gesange» begann, insbesondere dann, wenn man ein instrumentales Fundamentum «richtig beherrschen» wollte (Agricola, *Musica instrumentalis* 1529, 1545),³⁷ war der kürzeste und einfachste Weg zur Intavolierung – und dieser galt für jedes Instrument! – mit dem mensural notierten Diskant zu beginnen (d. h. diesen abzuschreiben) und entsprechend die ältere deutsche Orgeltabulatur zu nutzen (Agricola 1529, 1532 und 1545; Lublin 1537–1548): «Ein solch absetzen sag ich dir behend / Magstu brauchen auff alle Instrument. Sie sind Clauirt odder vngeclauirt».³⁸ Das Abschreiben des Diskantus bereitete dem Harfenisten offenbar keine Schwierigkeiten, da er die Stimme womöglich in der originalen Stimmhöhenlage übernahm und sie in der Melodik wie auch in der

³⁷ Agricola, *Musica instrumentalis* (1529), fol. VIr.

³⁸ Ebd., fol. XXVv; übernommen in den Auflagen 1532 und 1545.

Syntax des Liedes (Phrasengliederung, Pausen, Kadenzen und Wiederholungen) meistens originalgetreu und erkennbar beließ. Die Anhäufung von Leerstellen und Schreibfehlern in der Mittelstimme und im Bass deuten darauf hin, dass der Schreiber nach dem Diskant offenbar den Bass (die Stimme mit den wenigsten Abweichungen) und erst danach die mittlere Stimme (die Stimme mit den meisten Abweichungen und Lücken) aufzeichnete, vgl. fol. 28v–29r, 34v.

Aus den Orgelfundamenta wissen wir, dass der Instrumentalist weiter lernen musste, sowohl mit einzelnen entlehnten Stimmen (wie bei der Bearbeitung des Cantus firmus) als auch mit allen oder den meisten Stimmen der vokalen Vorlage simultan (wie beim Intavolieren) zu arbeiten. In Analogie dazu zeigte der Schreiber der Leipziger Harfentabulatur zunächst (Nr. 3–5, 8) wie man mit Stimmen einzeln und kombiniert arbeitete. In *Si ist meyn búll* (Nr. 3) ließ er nur Tenor und Bass des Liedes beinahe identisch mit dem Original. Die Bearbeitungsübungen begann man offenbar leichter mit dem Diskant, denn auf der zweistimmigen Basis fügte der Schreiber in das Lied den leicht kolorierten Diskant ein. In den folgenden Stücken *Ich het mir eyne anelein fürgnommen* und *Ellsleyn libes elssley* (Nr. 4, 5) demonstrierte er die Verarbeitung einer einzelnen, der Vorlage entnommenen Stimme – hier erneut des Diskantus. Mit *Unser magdt kann außsdermassen* (Nr. 8) vollführte man den nächsten Schritt, eine Übung zum Aufbau des Stückes über den Tenor – die Diskantstimme des Originals wurde als Tenor in das Stück eingearbeitet. In den weiteren Intavolierungen (Nr. 9–14) bearbeitete der Schreiber drei Stimmen der Vorlage (ohne den Alt) und kehrte dann in der letzten Intavolierung *Wo ich mith leyb* (Nr. 15) zu einer Tenor-Bearbeitung zurück, wobei er diese meist in ein imitatives Gefüge einbettete. Nicht zu übersehen ist die Absicht des Schreibers, mit möglichst homophonen Liedern zu beginnen und sich zu den imitativen Liedern vorzuarbeiten, siehe die Steigerung imitativer Texturen in Nr. 11, 13 und 14. Diese didaktische Strategie empfahl Buchner: Laut seinem Fundamentum sollte der Schüler die Imitationen am Beginn des Stückes oder eines Abschnittes (*ars fugandi*) als letzte Übung ausprobieren.³⁹

In der Harfentabulatur überschneidet sich diese Methode mit der instrumental-idiomatisch festgelegten funktionalen Aufteilung der Harfentextur in Melodik (Diskant – rechte Hand) und intervallische Begleitung (Tenor, Bass – linke Hand), siehe Teil II. Diese idiomatisch bedingte Orientierung am satztechnischen Muster – die melodische Verzierung des Diskants über zwei deutlich weniger beweglichen Begleitstimmen – blieb grundsätzlich die Norm. Sie forderte von den Instrumentalisten mehrere Änderungen an der Vorlage, die durchaus die Grenze zur *compositio*, also zur Zusammenstellung neuer Varianten, überschreiten. Die Wechsel in der Harmonik wurden im Vergleich zum Original oder anderen instrumentalen Varianten des gleichen

³⁹ Schmidt, *Hans Buchner*, 23.

Stückes tendenziell reduziert. Die Harmonisierung von *Ellsleyn libes elssley* (Nr. 5) mit dominierender wechselnder Intervallik in *g* und *F* ergab zum Beispiel eine bisher nicht bekannte, harmonisch statische Variante dieses Tanzliedes über das Gerüst *g-F-g-d*, das einer Passamezzo-antico-Formel ähnlich ist, fol. 13v–15r (vgl. Nr. 5 und die Variante des Liedes von Ludwig Senfl im Bsp. 1).

a)

D
A
T
B

Ach Els - lein, lie - bes El - se -

b)

fol. 13^v

a)

-lein, wie gern wär ich bei dir, so

b)

fol. 14^r

fol. 13^v

Bsp. 1: Synopsis: a) Ludwig Senfl, *Ach Elslein liebes Elselein*, in: Ott I (RISM B/I 1534¹⁷), Nr. 37, Ausschnitt; b) *Ellsleyn libes elssley*, in: D-Lem I. 8° 191, fol. 13v–14r, Ausschnitt.

Der Schreiber notierte bei imitativen Stellen die mittlere Stimme nur dann aus, wenn der Einsatz dieser Stimme eine motivisch tragende Funktion erfüllte und daher nicht ganz ausgelassen werden konnte, wie etwa in *Meyn eynges a* (Nr. 13). Alternativ fehlen im Tenor die rhythmischen Zeichen. Der Tenor ist zugunsten der Zweistimmigkeit in einer Dezimenparallelbewegung zum Teil ausgelassen und setzt erst später ein (Bsp. 2) oder er wird geändert (z. B. *a-b-f* statt *a-b-c'* in Bsp. 2, Ende der Zeile 1).

a)

20

D
A
T
B

Das Herz in mir kränkt sich nach dir; da - rumb

Das Herz in mir kränkt sich nach dir; da

Das Herz in mir kränkt sich nach dir; da

Das Herz in mir kränkt sich nach dir; da

b)

fol. 28^v

[?] [?] [?]

a)

25

D
A
T
B

ich gehr auf all dein Ehr: Hilf mir, ich hab, rumb ich gehr auf all dein Ehr: Hilf mir, da - rumb ich gehr auf all dein Ehr: Hilf mir, ich hab, rumb ich gehr auf all dein Ehr: Hilf mir, ich hab,

b)

fol. 29^v

*

fol. 30^r

[?] [?]

Bsp. 2: Synopsis: a) *Von edler Art*, in: Schöffers I (RISM B/I 1513²), Nr. 7, Ausschnitt; b) *Von edler arth*, in: D-LEm I. 8° 191, fol. 28v–30r, Ausschnitt.

Die Diatonik der Harfe erforderte vom Schreiber außerdem eigene Anpassungen des Repertoires, um die *ficta*-Stellen aus den vokalen Vorlagen zu umgehen oder abzuändern: In der Intavolierung *Nach wyllen deynn* (Nr. 9) ist *e* statt *es* notiert, obwohl im Original (Öglin I) und in den überlieferten Übertragungen des Liedes stets *es* in der Unterstimme erklingt (Bsp. 3). An der hier mit einem Stern markierten Stelle erklingt *e-g-g'* statt *es-g-g'*. Das *es* in der zweiten Zeile wird aus dem Klanggerüst ganz ausgeschlossen, vgl. T. 7 von Hofhaimers *Nach willen dein* und den (zerlegten) Klang *c-g-c'-g'* in der Intavolierung. Das *es* und *e* im Bass wurden ebenso ausgelassen, die flüchtige None *f g'* zwischen den Außenstimmen wurde klanglich toleriert (vgl. → Kap. 8).

a) 20

b) fol. 22^b fol. 23^r

Bsp. 3: Synopsis: a) *Nach Willen Dein*, in: Öglin I (RISM B/I 1512¹), Nr. 26, Ausschnitt; b) *Nach wyllen deynn*, in: D-LEm I. 8° 191, Nr. 9, fol. 21v–24r, Ausschnitt.

Textunterlegung

Obwohl D-LEm I.8°191 keine Texte überliefert, stellt sich die Frage nach der Rezeption der zugrunde liegenden Vokaltexthe. Dies gilt insbesondere dann, wenn die Intavolierungen die Vorlagen so originalgetreu wiedergeben, dass deren Erkennbarkeit samt Text gewahrt bleibt. Wie bereits erwähnt, konnten die Intavolierungen in der Praxis vermutlich auch mit einer oder mehreren Vokalstimmen aufgeführt werden. Besonders aufschlussreich sind dabei jene Fälle, in denen der Schreiber trotz einer grundsätzlich originalgetreuen Intavolierung offenbar absichtlich in die musikalische Struktur eingriff. Dadurch schuf er eine eigene, sonst nicht überlieferte Variante des Liedes.

In der originalgetreuen Intavolierung *Si ist meyn búll* (Nr. 3) wiederholte der Schreiber die Kadenzformel (k) des Abschnittes b (vgl. Abb. 6 und Bsp. 4). Die musikalische Wiederholung

entspricht dem Beginn des Verses b_1 im Text, der – zumindest im Druck von Aich – weder im Text noch im Lied wiederholt wird.

Si ist meyn búll, Textstruktur und musikalische Form (Intavolierung)

Der Text wird zit. n. [Liederbuch des Arnt von Aich], Exemplar D-B Mus.ant.pract. A 180, Bg. Hiiiir. Die sich wiederholenden Zeilen sind fett hervorgehoben.

1. Strophe	2. Strophe	3. Strophe	Text	Musik
Sie ist mein bul ich byn yr gauch vnd wils gar gern beleibe(n)	Ir gnadt ich allzyt wart vnd har mocht ich die selb erlangen	Wil sie dan eynen gauckelma(n) an myr ist sie geweret	a	a
Was yr gelibt gefelt mir auch mein trost ob allen weiben	So wurd erfreut ich armer narr vn(d) wer mein schmerz zergange(n)	Dar zú ein fasnacht butzen han vn(d) was yr hertz begeret	a_1	a
hat gewalt vn(d) macht tag vnd auch nacht	Yr junges kint vn(d) treuwes gsynt	d(a)s selb versprich ich yr gentzlich	b	b
vn(d) kan(n) den bracht [vnd kann den bracht]	ich mich verbint [ich mich verbint]	vnd nymmer prich [vnd nymmer prich]	b_1	k k
dar zú den esel treiben.	wāt sie hat mich gefangen.	die weil myn leben werer.	c	b_1

Der wiederholte Vers hebt semantisch wichtige Ereignisse dieser noch vom mittelalterlichen Minnesang stark beeinflussten Lyrik hervor. Das zeigt sich besonders in der zweiten und dritten Strophe: Das männliche Ich fühlt sich an die verehrte Geliebte gebunden («ich mich verbint») und gedenkt den Bund niemals zu brechen («vnd nymmer prich»). Die doppelte instrumentale Ausführung des Verses unterstreicht die semantische Intention des Textes. Dass dies die Absicht des Instrumentalisten war, legt seine Suche nach einer äquivalenten rhythmischen Wiedergabe der Liedmelodie nahe. Nachdem er zweimal die Kadenz (k) in einem nicht ganz korrekten Rhythmus – M M SB SB SB – in die Intavolierung geschrieben hatte, notierte er diesen Abschnitt nach der letzten Fermate separat und korrigierte den Rhythmus – M SB (=M+M) SB SB, womit er auf das Wort *vnd* einen korrekten (originalen) ‘Auftakt’ in den zwei Unterstimmen bekam (vgl. Abb. 6 und Bsp. 4). Die letzte Variante entspricht exakt der Textvertonung im Lied. Wenn die wiederholte Kadenz nur instrumental aufgeführt wurde, betonte die Pause in der Textierung den letzten Vers im Text, der sowohl formal als auch semantisch eine wichtige Pointe bildet. War die Wiederholung mit Text aufgeführt oder mitgedacht, wurden die Versform im Vergleich zu Aich ausführlicher gestaltet und der Text deutlich ‘hörbar’.



lv

Sie ist mein bul ich byn yr gauch / vnd wils gar gern be-
 leibe / Was yr gelibt gefelt mir auch / mein trost ob allen
 weiben hat gewalt vñ macht / tag vnd auch nacht vñ
 kan den bracht / dar zuden esel treiben.

¶ Ir gnadt ich allzyt wart vnd har / mocht ich die selb erlangen /
 So wurd erfreut ich armer nar / vñ wer mein schmerz zergangē /
 yr unges kint / vñ treuwes gsynt / ich mich verbint / wāt sie hat mich
 gefangen.

¶ Wil sie dan eynen gauckelmā / an myr ist sie geweret / Dar zū
 ein fasnacht burzen han / vñ was yr hertz begeret / dz selb versprich /
 ich yr genglich / vnd nymmer prich / die weil myn leben weret.

H iij

Abb. 6: *Sie ist mein bul*, in:
 [Liederbuch des Arnt von
 Aich], D-B Mus.ant.pract.
 A180, T und der Text zum
 T, Nr. LV.

fol. 9^v fol. 10^r

Sie ist mein búll ich byn yr gauch, vnd wils gar gern

fol. 9^v fol. 10^r

be - lei - ben. Hat gewalt vnd macht tag vnd

fol. 10^v fol. 11^r

auch nacht vnd kann den bracht dar zu

Orig: M M SB SB SB

fol. 10^v fol. 11^r

den e - sel trei - ben. [vnd kann den bracht]

Orig: M SB=(M M) SB SB

Bsp. 4: *Si ist meyn búll*, in: D-Lem I. 8° 191, fol. 9v–11r, mit unterlegtem Text.

Ein verstecktes Ex-tempore-Vorhaben

Die im vorherigen Kapitel gezeigte, separat nach dem Ende des Liedes ausgeschriebene Kadenz bezeugt eine andere Praxis: Einzelne Formeln – Kadenzen sind besonders dafür geeignet – sollen wie ‘Bausteine’ separat aufgeschrieben, memoriert, womöglich variiert, transponiert und letztlich für eine andere notierte *compositio* oder das Ex-tempore-Spiel verwendet werden. Offenbar sollte auch die ‘ausgeschnittene’ Kadenz in *d* (Nr. 3, fol. 11r) getrennt von dem anderen Stoff memoriert und in der Transposition geübt werden.⁴⁰ Eine korrespondierende Sammlung ähnlicher Kadenzformeln in *F* sieht man am Ende des Manuskripts in fünf Präludien (Nr. 16–20). In diesem Fall handelt es sich um eine Sammlung von fünf Varianten der vorangestellten Kadenzformel in *F*

⁴⁰ Schöning, *Loci communes*, 414–483.

(Bsp. 5.1–5): kürzere Versionen mit Passagen in Paralleldezimen oder als Proporz, kürzere und längere Versionen mit Akkordik, sequenzierende Elemente sowie Passagen in Paralleldezimen. In der Praxis konnten diese Präludien an jede passende Kadenz im Harfenmanuskript gekoppelt werden oder diese ersetzen, denn alle Stücke bis auf eines stehen in der Leipziger Harfentabulatur in *F*. Nichts spricht gegen die Übung der Transposition und den Einsatz dieser Präludien außerhalb des Repertoires dieses Manuskripts, denn diese Praxis wurde gerade in den Quellen der 1520er bis 1550er Jahre reichlich überliefert. Ein Beispiel dafür findet sich etwa in dem Hinweis von Hans Gerle (1533) vor seinem *Ein gút Preamble auff allerley Claues*: «Zum ersten hab ich zusammen gesetzt in diß búch fünff Preamble / Das erst ist lang das magstu kúrtzen wo du wilt dann du findest zu allen Claussen ein außgang».⁴¹ Der Schüler durfte das längere Präludium zergliedern und die Ausschnitte transponieren. Ein oft erwähntes, auch bereits zusammengestellt niedergeschriebenes Beispiel, das in der Praxis sowohl als ganzes ‘Stück’ als auch in einzelnen separaten Segmenten funktioniert, ist das erste Präambulum aus Blindhamers Lautentabulatur (A-Wn Mus.Hs. 41950, fol. 1r–3r).

Auf den ersten Blick ist die metrische Struktur in den Präludien des Harfenmanuskripts eigenartig. Der Schreiber wiederholte die gleichen metrischen Formeln in verschiedenen Musikbeiträgen. Eine irreguläre Abfolge von Kürzen und Längen kommt im *Preamble* vor (Nr. 18, fol. 41v–42r), (Bsp. 5.1). In der Wiederholung der Metrik – ◡ – ◡◡ – – erkennt man Elemente des Priapeus (– ◡ – ◡◡ – ◡ – || – ◡ – ◡◡ – –), eine genauere Definition lässt sich jedoch nicht festlegen. Die musikalische Kadenz dieser Präambel wurde in *Prelúdium* und *Eyn final* (Nr. 16, 17, fol. 40v–41r) eingefügt, allerdings in einer anderen metrischen Variante – – – — (Bsp. 5.2, 5.3). Eine ähnliche Kadenz im letzten Präludium (Nr. 20, fol. 42v–43r), welches in ternärer Mensur geschrieben ist, wurde gekürzt — — – — (Bsp. 5.5). Die musikalisch fast gleiche Kadenz im Präludium (Nr. 20) und im Präludium (Nr. 17) kann außerdem entweder in binärer oder ternärer Mensur gelesen werden (Bsp. 5.4 und Bsp. 5.2). In allen Fällen unterbricht die jambische Kadenz den gleichmäßigen Fluss des instrumentalen Satzes und deutet auf eine erfindungsreiche metrische Arbeit und wohl auf Experimentierfreude hin.

Diese Praxis geht auf die Pflege des metrischen Gesanges im frühen 16. Jahrhundert zurück. Dieser – auch mit instrumentaler Begleitung – war ein fester Brauch, der seit dem humanistisch-enzklopädischen Bildungsprogramm von Konrad Celtis (1491) vielseitige Anwendung in Lateinschulen und Universitäten fand. Einen greifbaren Beginn markierte die Publikation der *Melopoiae* 1507 von Celtis’ Schüler Petrus Tritonius. In der Instrumentalmusik folgten Hans Judenkünig (*Vtilis* 1523) und Jacob Thurner (ca. 1520–ca. 1523) mit ihren Lautentabulaturen

⁴¹ Gerle, *Tabulatur auff die Laudten*, Bg. [Aiiiv].

dieser Tradition. Bei deren Nachfolgern wurde sie sowohl in ihrer strengen Form (etwa bei den etablierten metrischen Schemata von Oden) als auch in einer freieren Variantenbildung von Metren weitergeführt. Da es sich bei D-LEm I.8°191 um eine Gebrauchshandschrift handelt, liegt die Vermutung nahe, dass das metrische Studium hier auch eine didaktische Bedeutung hatte. Dabei handelt es sich offenbar um ein freieres Experimentieren mit metrischen Formeln, ohne ein Schema genau zu verfolgen. Damit ließe sich dieses Prinzip erstmals innerhalb des Harfenrepertoires nachweisen und die in dem Manuskript sichtbare Praxis kontextuell dem schul-universitären Gebrauch zuordnen.



Bsp. 5.1: *Preamble*, in: D-LEm I. 8° 191, fol. 41v–42r.



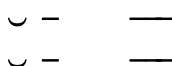
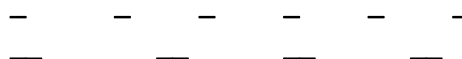
Bsp. 5.2: *Preludium*, in: D-LEm I. 8° 191, fol. 40v–41r.



Bsp. 5.3: *Eyn final*, in: D-LEm I. 8° 191, fol. 41r.



...
Oder:
...



Bsp. 5.4: *Zwe Prelúdia*, [das erste Präludium], in: D-LEm I. 8° 191, fol. 42v–43r.



(Pause —) — — — — —

Bsp. 5.4: *Zwe Prelúdia*, [das zweite Präludium], in: D-LEm I. 8° 191, fol. 42v–43r.

5. D-LEm I.8°191 in der Sammlung von Carl Ferdinand Becker (1804–1877)

Im 19. Jahrhundert gelangte D-LEm I.8°191 in die Sammlung von Carl Ferdinand Becker (1804–1877). Mit über 1900 Musikalien trug Becker im Laufe der Zeit eine umfassende Musikbibliothek

zusammen. Er nutzte diese aktiv für seine wissenschaftlichen Studien, bevor er sie 1856 vollständig der Leipziger Stadtbibliothek stiftete, in deren Bestand sie sich bis heute befindet. Den Band D-LEm I.8°191 erwarb Becker wahrscheinlich erst 1840 oder unmittelbar danach. In seiner *Systematisch-chronologischer Darstellung* (1836) und in *Hausmusik in Deutschland* (1840) bezog er sich jedenfalls nur auf die zweite Auflage von Martin Agricolas *Musica intrumentalis deudsch* von 1542, die er damals in der Leipziger Stadtbibliothek vorfand.⁴² Im gedruckten Verzeichnis seiner eigenen Sammlung 1843 und in der zweiten vermehrten Auflage 1846 erwähnte er nur die dritte, stark veränderte Ausgabe von Agricolas *Musica intrumentalis* 1545, allerdings dort unter der Katalognummer O.192. Die Nummer 191 kommt in zwei Varianten seines handschriftlichen Katalogs vor (D-LEm I.4° 262b und D-LEm I.4° 262), für beide wird heute ein Erscheinungsdatum um 1840 vermutet. Basierend auf diesen Angaben besaß Becker zu diesem Zeitpunkt vermutlich folgende Drucke von Agricola: *Rudimenta musices*, Wittenberg 1539 (Katalognummer „Oct. 190“), *Deutsche Musica* Wittenberg 1528 [sic! – *Ein kurtz deudsche musica* [1528] –]⁴³ und *Musica intrumentalis* Wittenberg 1529 (Oct. 191), die oben erwähnte spätere Auflage der *Musica intrumentalis* von 1545 (Oct. 192) sowie *Musica Choralis Deudsch* Wittenberg 1533 (Oct. 193). In der Auflage von *Musica intrumentalis* 1542 steht wiederum der Verweis auf das Exemplar der Stadtbibliothek Leipzig unter der Signatur Ascet. Oct. 27^b. Als letztes vermerkte er eine Auflage von *Kurtz Musica* Magdeburg 1541, womit er *Ein Sangbuchlein aller Sontag Evangelien*, Magdeburg 1542 gemeint haben dürfte.⁴⁴

Diese reiche Sammlung von Drucken Agricolas war vor 1850 keine Selbstverständlichkeit, denn – wie Becker selbst mehrmals erwähnte – die Schriften von Agricola waren «höchst selten». Sie fanden vor 1840 noch keinen Eingang in die musikhistorischen Darstellungen (Kiesewetter, 1834; Winterfeld, 1834)⁴⁵ oder Systematiken (Forkel, 1792). Die Tatsache, dass Agricolas Drucke unter anderen Traktaten «selbst einem Forkel entgangen waren», dürfte für Becker ein wesentliches Zeichen der Exklusivität seiner Sammlung gewesen sein, da Forkels *Allgemeine Literatur der Musik* (1792) für ihn als Vorbild galt.⁴⁶ Beckers Wertschätzung des Bandes D-LEm I.8°191 erkennt man an seiner Kurzbeschreibung des Bandes auf dem Vorsatzblatt (Abb. 7). Der erste Druck interessierte ihn vor allem wegen der «sehr seltenen und wertvollen» vierstimmigen Choräle. Dies stand im Einklang mit einem der Schwerpunkte von Beckers musikhistorischer und verlegerischer Tätigkeit, dem Sammeln, Edieren und Herausgeben von Chorälen.⁴⁷ Die *Musica intrumentalis*, die er als «vorzüglich» einschätzte, analysierte und verglich Becker in allen ihm bekannten

⁴² Becker, *Die Hausmusik in Deutschland*, 22, 25.

⁴³ Im Katalog D-LEm I.4°262 wurden diese Korrekturen vorgenommen.

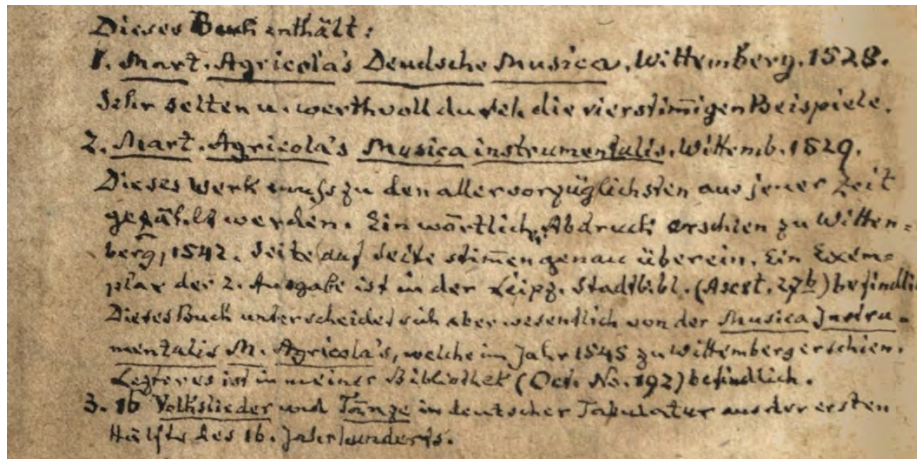
⁴⁴ D-LEm I.4°262b, fol. 1r.

⁴⁵ Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik*.

⁴⁶ Siehe das Vorwort zu Becker, *Systematisch-chronologische Darstellung*, II.

⁴⁷ Siehe die in Zusammenarbeit mit Johann Gustav Friedrich Billroth erschiene Becker, *Sammlung von Chorälen*.

Auflagen. Obwohl sich bis heute in keiner anderen Schrift von Becker Hinweise auf D-LEm I.8°191 gefunden haben, ist anzunehmen, dass Becker auch den handschriftlichen Anhang einer sorgfältigen Analyse unterzog. In deren Folge datierte er diesen auf die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts und listete das Repertoire auf. Hier hob er allerdings nur «16 Volkslieder und Tänze in deutscher Tabulatur aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts» hervor, die *Präludien* erwähnte er nicht. Ob Becker wusste, dass die Tabulatur D-LEm I.8°191 nicht für ein Tasteninstrument gedacht war, ist nicht bekannt.



Transkription von Beckers Beschreibung:

Dieses Buch enthält:

1. Mart. Agricolas Deutsche Musica, Wittenberg. 1528.
Sehr selten u. werthvoll durch die vierstimmigen Beispiele.
2. Mart. Agricolas Musica instrumentalis, Wittenb. 1529.
Dieses Werk muss zu den aller vorzüglichsten aus jener Zeit gezählt werden. Ein wörtlicher Abdruck erschien zu Wittenberg, 1542. Seite auf Seite stimmen genau überein. Ein Exemplar der 2. Ausgabe ist in der Leipz. Stadtbibl. (Ascet. 27b) befindlich.
Dieses Buch unterscheidet sich aber wesentlich von der Musica Instrumentalis M. Agricolas, welche im Jahr 1545 zu Wittenberg erschien. Letzteres ist in meiner Bibliothek (Oct. No. 192) befindlich.
3. 16 Volkslieder und Tänze in deutscher Tabulatur aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Abb. 7: D-LEm I. 8° 191, Beckers Eintrag auf dem Vorsatz des Bandes.

Die Zuwendung Beckers zum Gebiet der ‘bürgerlichen’ Musik oder ‘Hausmusik’, welcher auch der Band D-LEm I.8°191 zuzuordnen ist, stand ganz im Zeichen einer neuen Tendenz in der zeitgenössischen Musikgeschichtsschreibung. Becker ist einer der ersten Musikhistoriker, der eine umfassende und aus der Sicht des 19. Jahrhunderts historisch lückenlose musikgeschichtliche Darstellung hinterließ. Seine intensive Auseinandersetzung mit ‘alter Musik’ – gefördert auch durch den wissenschaftlichen Universalismus des 19. Jahrhunderts – stand in einer Reihe mit den Arbeiten von Kiesewetter 1834, Winterfeld 1834, Brendel 1852, 1855, Beller mann 1858, Kade 1862 bis hin zu Ambros 1862–1868. In Hinblick auf die uns hier interessierende instrumentale

Musik des 16. Jahrhunderts bestand die Innovation Beckers im Versuch, bürgerliche Musik des 16. Jahrhunderts (anhand seiner Kollektion) darzustellen. Dies bewog ihn, sich auf die 'Hausmusik' zu konzentrieren und über das Spezifikum der 'weltlichen' Musik, die sozialen Landschaften der bürgerlichen Musik und ihre instrumentale Vielfältigkeit nachzudenken. In dem Kontext dürfte der Band D-LEm I.8°191 eine wesentliche Rolle gespielt haben, zumal Becker sich sehr für die Tabulaturen und ihre Übertragungen interessierte. In sein Handexemplar von *Die Hausmusik in Deutschland* (1840) klebte Becker eigene Tabulaturübertragungen ein. Auf einem eingeklebten Blatt auf S. 28 schrieb er präzise über die Einheit von 'weltlicher' und 'kirchlicher Musik' in der Orgel- und Lautenmusik und ihre sozialen Orte – eines seiner zentralen und innovativen Themen, die er offenbar um diese Zeit weiter zu entwickeln gedachte. Hier lässt sich beobachten, wie im Rahmen des musikalischen Historismus des 19. Jahrhunderts eine Vorstellung über die 'bürgerliche Musikkultur' in der Zeit vor 1800 Schritt für Schritt reifte. 1847 unterteilte Becker die «Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts» in diejenigen für Kirche, Haus und Kammer, Schule und Bühne.⁴⁸ Besonders zukunftsweisend war sein Nachdenken über Musik in schulischen und humanistischen Kontexten («Dritte Abteilung: Tonwerke für die Schule»)⁴⁹ Becker listete zudem humanistische Literatur erstaunlich umfassend auf: darunter die wohl noch heute wenig bekannten *Melodiae scholasticae* Agricolae 1512, sowie Drucke von Bild, Tritonius, Gräfinger, Hofhaimer u. a. Es ist nicht ausgeschlossen, dass dieses Sammeln von humanistischer Schulliteratur Beckers Interesse an den Lehrbüchern von Martin Agricola förderte, insbesondere für die einfach angelegten Lehranweisungen und Übungen im handschriftlichen Anhang von D-LEm I.8°191.

⁴⁸ Becker, *Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*.

⁴⁹ Ebd., Sp. 295–302.

6. Inhaltsverzeichnis des Manuskripts

Nr.	Fol.	Musikbeiträge	Modus (in Fettdruck) und die Lage der Mittelkadenzen	Stimmung (Harfe)	Seiten in der Transkription
	1r	leer			
0	1v–2r	[Fundamentum]			39
	2v–3r	leer			
1	3v–7r	<i>Der stadpfeyffer tancz</i>	<i>f, c</i>	<i>F</i>	40
2	7v–9r	<i>der Trippel</i>	<i>f, c</i>	<i>F</i>	42
3	9v–11r	<i>Si ist meyn búll</i>	<i>g, d</i>	<i>F</i>	44
4	11v–13r	<i>Ich het mir eyn anelein fürgnommen</i>	<i>g, d</i>	<i>F</i>	48
5	13v–15r	<i>Ellsleyn libes elssley</i>	<i>g, d</i>	<i>F</i>	51
6	15v–17r	<i>Eyn Tancz</i>	<i>f, c</i>	<i>F</i>	55
7	17v–19r	<i>Der Trippel</i>	<i>f, c</i>	<i>F</i>	56
8	19v–21r	<i>Unser magdt kann aússdermassen</i>	<i>f</i>	<i>F</i>	58
9	21v–24r	<i>Nach wyllen deynn</i>	<i>f, c, d, a, b</i>	<i>F</i>	61
10	24v–27r	<i>Ach Lieb mit laidt: Ach lib mith leyth</i>	<i>a, e, c</i>	<i>C</i>	66
11	27v–30r	<i>Von edler arth</i>	<i>f, c, a, (d), (b)</i>	<i>F</i>	71
12	30v–33r	<i>Zarth schone fraw</i>	<i>g, d, b</i>	<i>F</i>	77
13	33v–36r	<i>Meyn eyniges a</i>	<i>f, c, (a), d, (b)</i>	<i>F</i>	83
14	36v–38r	<i>Deyn múrren macht</i>	<i>f, c, g, d</i>	<i>F</i>	89
15	38v–40r	<i>Wo ich mith leyb</i>	<i>f, c, d</i>	<i>F</i>	91
16	40v–41r	<i>Prelúdiúm</i>	<i>f</i>	<i>F</i>	95
17	41r	<i>Eyn final</i>	<i>f</i>	<i>F</i>	
18	41v–42r	<i>Preambel</i>	<i>f</i>	<i>F</i>	96
19– 20	42v–43r	<i>Zwe Prelúdia</i>	<i>f</i>	<i>F</i>	97
	43v– [62v]	leer			

7. Richtlinien zur Transkription der Texte und der Tabulatur

In diesem Teil werden alle Musiktitel und Tabulturnotation des D-LEm I.8°191 grundsätzlich originalgetreu, ohne editorische Deutungen wiedergegeben. In den Musiktiteln des Harfenmanuskripts gibt es folgende Abweichungen: Die Trema bzw. Pünktchen über *y* entfallen ersatzlos, d. h. ein *ÿ* wird als *y* wiedergegeben. Die Diakritika werden einheitlich mit einem Akutstrich / Accent aigu (´) wiedergegeben. Die Setzung von *u*, *v* und *w*, sowie der Wechsel von *ai*, *ay*, *ei*, *ey*, *i*, *j* und *y* folgt dem Original. Alle Ergänzungen und unklare Stellen sind in eckige Klammern gesetzt.

Bei der Übertragung der Tabulturnotation in die mensurale Notation (Common Music Notation, = CMN) wurden alle Balkierungen und alle Zeichen verschiedenster Art, sowie das originale Layout (Zeilenumbrüche) beibehalten. Die Tabulatur wird von links nach rechts quer durch verso–recto folia gelesen. Alle Zeilenumbrüche sind mit gestrichelten Linien markiert. Eigene Ergänzungen, z. B. die leer gelassenen Lücken oder Unklarheiten sind stets mit eckigen Klammern gekennzeichnet [?] oder [? ...]. Jedem Beitrag wird die originale Stimmeneinordnung der Tabulatur vorangestellt: Diskant – Bass – Tenor. Rhythmische Symbole werden so übertragen, dass ein Strich (|, ‘ein Schlag’ oder Semibrevis in der Tabulatur) der Halben in der CMN entspricht. Der Grund für diese Entscheidung war die übliche Übertragungspraxis und die «Einheitlichkeit und leichte Vergleichbarkeit»⁵⁰ eines umfangreichen und nicht einheitlichen Korpus von Tabulaturen.⁵¹ Die Akzidentien gelten prinzipiell nur für die Note, für die sie stehen. Bedingt durch die Stimmung der diatonischen Harfe, wird die obere Stimme aus der Mensuralnotation mit dem Vorzeichen *b* in CMN wiedergegeben. Fehlende *musica ficta* werden dabei *nicht* ergänzt. Eindeutige Schreibfehler werden in der Transkription korrigiert und mit einem Kommentar → Kap. 9 versehen. Die originalen Fehler erscheinen zum Vergleich über oder unter dem System als Ossia [Orig.: ...]. Falls die rhythmischen Bezeichnungen im Original ausgelassen wurden, sind die Noten in der Transkription mit gestrichelten Notenhälsen versehen.

Doppelseitige Wiederholungszeichen (:||:), bedeuten, wie in den meisten Quellen des 16. Jahrhunderts, meistens nur die einmalige Wiederholung ‘von links’ (:||). Da wo es zweifellos der Fall ist, werden sie entsprechend als einseitige Wiederholungszeichen in CMN wiedergegeben und hinter den letzten Klang des sich wiederholenden Abschnitts verschoben.

Die Intavolierungen werden in synoptischen Ansichten gemeinsam mit der jeweiligen vokalen Vorlage präsentiert. Dabei wurde die Kontinuität der Harfentabulatur priorisiert. Die Liedvorlagen werden zugunsten der vertikalen Synopse ‘zerrissen’ dargestellt, um die optische

⁵⁰ Dorf Müller, *Studien zur Lautenmusik*, 10.

⁵¹ Vgl. die Editionen in den Reihen *Schweizerische Musikdenkmäler*, *Das Erbe deutscher Musik*, *Corpus of Early Keyboard Music* und *Die Tabulatur*, u. a. Berg-Kotterba, «Zur Edition», 142–143; Schmidt, *Hans Buchner* etc.

Übereinstimmung der Systeme überhaupt zu ermöglichen. Die Übertragung von vokalen Vorlagen stützt sich auf andere Editionen in CMN mit der dort vorgegebenen Taktnummerierung. Die Referenzquellen sind in → Kap. 9 aufgelistet.

8. Synopse: Transkription und vokale Vorlagen

[0] [Fundamentum]

[1v]

•



Brevis

♪



Semibrevis

♩



Minima

♪



Semiminima

♫



Fusa

2r

⏏

Paúsa

⏏

Súspéria

⏏

Semisúspéria

f. g. a. b. c d e f g a

8 5 5 8 5
 f. f | f. c | c g | g g. | g. d |

1 2 3 4 5 6
 b $\overline{c}$ $\overline{d}$ $\overline{e}$ $\overline{f}$ $\overline{g}$ $\overline{a}$ $\overline{bb}$ $\overline{cc}$ $\overline{dd}$ $\overline{ee}$ $\overline{ff}$

5 8 5 5 8 8
 d a | a a. | a. e | b. f | b. b | c $\overline{c}$ |

[1] Der stadpfeyffer tancz

3v 4r

D da 5

B e

T f

3v 4r [Orig.: da da da da]

[Orig.: da]

4v 5r

4v 5r

This system contains measures 4v and 5r. The treble clef staff features a continuous eighth-note melody. The bass clef staff provides harmonic support with chords and single notes. A vertical dashed line separates measure 4v from measure 5r.

5v 6r

This system contains measures 5v and 6r. The treble clef staff continues the eighth-note melody. The bass clef staff features a more active line with eighth notes and rests. A vertical dashed line separates measure 5v from measure 6r.

5v 6r

This system contains measures 5v and 6r. The treble clef staff continues the eighth-note melody. The bass clef staff features a more active line with eighth notes and rests. A vertical dashed line separates measure 5v from measure 6r.

First system of musical notation. The treble clef staff is labeled **6v** and **7r**. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a supporting line with quarter and eighth notes. A vertical dashed line separates measures 6v and 7r.

Second system of musical notation. The treble clef staff is labeled **6v** and **7r**. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a supporting line with quarter and eighth notes. A vertical dashed line separates measures 6v and 7r. The system ends with a repeat sign.

[2] der Trippel

Third system of musical notation. The treble clef staff is labeled **7v** and **8r**. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a supporting line with quarter and eighth notes. A vertical dashed line separates measures 7v and 8r. To the left of the staff, there are markings for dynamics: **f** (forte) and **f** (forte).

7v 8r

This system contains measures 7v and 8r. The key signature has one flat (B-flat). The treble clef staff features a continuous eighth-note melody. The bass clef staff provides harmonic support with chords and single notes. A vertical dashed line separates measure 7v from measure 8r.

8v 9r

This system contains measures 8v and 9r. The treble clef staff continues the eighth-note melody. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment. A vertical dashed line separates measure 8v from measure 9r.

8v 9r

This system contains measures 8v and 9r. The treble clef staff continues the eighth-note melody. The bass clef staff continues the harmonic accompaniment. A vertical dashed line separates measure 8v from measure 9r. The system concludes with a double bar line and repeat signs (two vertical lines with dots) on both staves.

Sie ist mein bul ich bin ir gauch

D: Sie ist mein bul ich bin ir gauch / und wils gar ge:
 Was ir ge - libt ge - felt mir auch / mein trost ob al
 A: Sie ist mein bul ich bin ir gauch / und wils gar gern
 Was ir ge - libt ge - felt mir auch / mein trost ob al
 T: Sie ist mein bul ich bin ir gauch / und wils gar
 Was ir ge - libt ge - felt mir auch / mein trost ob al
 B: Sie ist mein bul ich bin ir gauch / und wils gar
 Was ir ge - libt ge - felt mir auch / mein trost ob al

[3] Si ist meyn búll

D: *9v* *10r*
 B: *g.*
 T: *g.*

Three voices and basso continuo. The first system (9v) shows the vocal parts with lyrics: "rn - len be - lei - ben / be - lei - ben / be - lei - ben /". The second system (10r) shows the vocal parts with lyrics: "hat gwalt und macht / tag und hat gwalt und macht / tag und hat gwalt und macht / tag und".

9v

10r

Piano accompaniment for measures 9v and 10r. The first system (9v) shows the piano part with a treble and bass staff. The second system (10r) shows the piano part with a treble and bass staff.

9v

10r

auch nacht / und kann den bracht /

und auch nacht / und kann den bracht /

auch nacht / und kann den bracht /

auch nacht / und kann den bracht /

dar zu den

dar zu den

dar zu den

dar zu

10v

11r

Vocal score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are: "e - sel trei - ben." and "den e - sel trei - ben."

Piano accompaniment for measures 10v and 11r. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment, while the right hand (treble clef) plays a melody with eighth and sixteenth notes. Measure 10v ends with a repeat sign, and measure 11r begins with a repeat sign.

Ich hett mir ein Endlein fürgenommen

5

D
A
T
B

Ich hett mir ein Endlein fürgenommen, das hieß mich umb die

[4] Ich het mir eyne anlein fürgenommen

11v 12r

D
B
T

Ich het mir eyne anlein fürgenommen

10

die Zwöl - fe kom - men, und do ich umb die Zwöl - fe kam, ein groß Ge

die Zwöl - fe kom - men, und do ich umb die Zwöl - fe kam, ein groß Ge

die Zwöl fe kom - men, und do ich umb die Zwöl fe kam, ein groß

Zwöl - fe kom - men, und do ich umb die Zwöl - fe kam, ein groß Ge

11v

12r

15

rüm - pel im Haus ver - nahm. Ich borg mich hin - ter die Ku chen.

rümpel im Haus ver - nahm. Ich borg mich hin - ter d'Ku - chen.

Ge - rümpel im Haus ver - nahm. Ich borg mich hin - ter die Ku chen.

rüm - pel im Haus ver - nahm. Ich borg mich hin - ter die Ku chen.

12v

13r

Ach Elslein, liebes Elslein

D Ach Els - lein, lie - bes
 A Ach Els lein, lie - bes
 T Ach Els - lein, lie - bes
 B Ach Els - lein, lie - bes

5
 El - se - lein, wie gern wär ich bei
 El - se - lein, wie gern wär ich bei
 El - se lein, wie gern wär ich bei
 El - se - lein, wie gern wär ich bei

[5] Ellsleyn libes elssley

13v
 14r

10

dir, so flie-ßen zwei tie - fe

dir, so flie-ßen zwei tie - fe Was -

dir, so flie-ßen zwei tie - fe Was -

dir, so flie-ßen zwei tie - fe

Was - ser wohl zwi-schen

ser wohl zwi - - schen

ser wohl zwi - schen dir

Was - ser wohl zwi schen

13v

14r

15

dir und mir, so flie-ßen zwei tie - fe

dir und mir, so flie - ßen zwei tie - fe

und mir, so flie-ßen zwei tie - fe

dir und mir, so flie-ßen zwei tie - fe Was -

10

Was - ser wohl

Was - ser wohl

Was - ser wohl

- - - ser wohl

14v

15r

zwei - schen dir und mir.

zwei schen dir und mir.

zwei - schen dir und mir.

zwei - schen dir und mir.

zwei - schen dir und mir.

The image shows a vocal score for three voices (Soprano, Alto, Tenor) and a Bass. The music is in 4/4 time, key of B-flat major (two flats). The lyrics are "zwei - schen dir und mir." The Soprano part has a melodic line with a sharp sign above the final two notes. The Alto and Tenor parts have a more rhythmic line. The Bass part has a simple harmonic line. The lyrics are written below each staff.

14v

The image shows the piano accompaniment for the vocal score. It consists of a right-hand melody and a left-hand harmonic line. The right-hand melody is in 4/4 time, key of B-flat major. The left-hand harmonic line is in 4/4 time, key of B-flat major. The lyrics "zwei - schen dir und mir." are written below the piano part.

[6] Eyn Tancz

15v 16r

D $\frac{d}{c}$ 5

B $\frac{1}{c}$

T $\frac{1}{c}$

15v 16r

16v 17r

The musical score is written for three parts: D (Dance), B (Bass), and T (Tenor). The first system shows measures 15v and 16r. The second system shows measures 15v and 16r. The third system shows measures 16v and 17r. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical symbols like beams, slurs, and repeat signs.

[7] Der Trippel

17v 18r

D $\frac{4}{4}$
B $\frac{1}{c}$
T $\frac{1}{c}$

17v 18r

18v 19r

The musical score is divided into three systems. Each system consists of a piano accompaniment (grand staff) and three vocal parts (D, B, T). The first system covers measures 17v and 18r. The piano accompaniment for the first system has a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with quarter and eighth notes. The vocal parts enter in measure 17v. The second system also covers measures 17v and 18r, with the piano accompaniment continuing the rhythmic patterns. The third system covers measures 18v and 19r, showing a change in the piano accompaniment's texture and the vocal parts' entries.

18v

19r

The image shows a musical score for two staves, likely a piano accompaniment. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two measures by a vertical dashed line. The first measure is labeled '18v' and the second measure is labeled '19r'. In measure 18v, the treble staff has a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F#4. The bass staff has a half note G3, followed by a quarter note F#3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, and a half note G2. In measure 19r, the treble staff has a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F#4. The bass staff has a half note G3, followed by a quarter note F#3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, and a half note G2. The score ends with a double bar line and repeat signs on both staves.

Unser magt kan auss dermassen kochen

5

Un - ser magt kan auß - der - mas - sen ko - chen wol

Un - ser magt kan auß - der - mas - sen ko - chen wol

Un - ser magt kan auß - der - mas - sen ko - chen wol, ko - chen wol die al - ler - bes - ten rü -

10 15 20

die al - ler bes - ten rü - ben die man es - sen sol, die man es - sen sol.

ben die man es - sen sol.

Seind ge - sot - ten und ge - bra - ten wolge - ra - ten, wol ge -

[8] Unser magdt kann aüssdermassen

19v 20r

Unser magdt kann aüssdermassen

19v 20r

25 30

Seind ge - sot - ten und ge - bra - ten, wol ge - ra - ten, wol ge - ra - tenich

Seind ge - sot - ten und ge - bra - ten, wol ge - ra - ten, wol ge - ra - ten ich habs nie

ra - ten, wol ge - ra - - - - - ten ich habs nie bes - ser ges -

19v 20r

19v 20r

35

habs nie be - ser ges - sen.

be - ser ges - sen.

sen.

This musical score for three voices (Soprano, Alto, Tenor) is in a common time signature. The lyrics are 'habs nie be - ser ges - sen.' The Soprano part begins with a half note 'habs', followed by a quarter note 'nie', and then a half note 'be - ser'. The Alto part begins with a half note 'be - ser', followed by a quarter note 'ges', and then a half note 'sen.'. The Tenor part begins with a half note 'sen.'. The score concludes with a double bar line.

20v

21r

This musical score is for a lute or keyboard instrument, spanning folios 20v and 21r. The piece is in a common time signature. The right hand (treble clef) plays a continuous eighth-note melody. The left hand (bass clef) plays a supporting bass line with chords and single notes. The score is divided into two sections by a dashed line, corresponding to folios 20v and 21r. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Nach willen dein

5

D Nach für wil - len auf dein mich dir al lein
für all' auf erd bist du mir werd

A Nach für wil - len auf dein mich dir al lein
für all' auf erd bist du mir werd

T Nach für wil - len auf dein mich dir al ein
für all' auf erd bist du mir werd

B Nach für wil - len auf dein mich dir al - ein
für all' auf erd bist du mir werd

in treu - en zu er
und gib mich dir für

in treu - en zu er
und gib mich dir für ai

in treu - en zu er
und gib mich dir für

in treu - en zu
und gib mich dir

[9] Nach wyllen deynn

21v 22r

D *f.*

B *f.*

T *f.*

zai
ai

zai

8 zai
ai

er zai
für ai

10

gen,
gen.

Gantz in dein

gen,
gen.

Gantz in dein

gen,
gen.

Gantz in dein

21v

22r

15

pflicht, der zu ver - sicht,

pflicht, der zu ver - sicht,

pflicht, der zu ver - sicht,

pflicht, der zu ver - sicht,

lasst dir mein

lasst dir mein

lasst dir mein

lasst dir mein

dinst ge - fa -

dienst ge fa -

dinst ge - fa -

dinst mein dinst ge - fa

22v

23r

20

len; dann glaub für war, in frau - en

len; dann glaub für - war, in frau - en

len; dann glaub für war, in frau - en

len; dann glaub für - war, in frau - en

22v

23r

schar liebste

schar liebste

schar liebste

schar liebste

25

du mir ob in al len.

du mir ob in al len.

du mir ob in al len.

du mir ob in al len.

23v

24r

Ach Lieb mit Leid

D Ach Lieb mit
 Ich hätt ge -

A Ach Lieb mit
 Ich hätt ge -

T Ach Lieb mit
 Ich hätt ge -

B Ach Lieb mit
 Ich hätt ge -

5
 Leid, wie hast dein Bscheid
 meint, wär stet ver eint,

Leid, wie hast dein Bscheid
 meint, wär stet ver eint,

Leid, wie hast dein Bscheid
 meint, wär stet ver eint,

Leid, wie hast dein Bscheid
 meint, wär stet ver eint,

kläg - lich in Kurz
 daß Lieb nit sollt

kläg - lich in
 daß Lieb nit

kläg - lich in Kurz ge -
 daß Lieb nit sollt ver -

kläg - lich in Kurz ge -
 daß Lieb nit sollt ver -

[10] Ach Lieb mit Laidt: Ach lib mith leyth

D 24v 25r
 B
 T
 B

ge - spielt auf mich!
ver - wan - deln sich.

Kurz ge spielt auf mich!
sollt ver - wan - deln sich.

spielt auf mich!
wan - deln sich.

spielt auf mich!
wan - deln sich.

10

Nun hat Un - glück

Nun hat Un - glück

Nun hat Un - glück

Nun hat Un - glück

24v

25r

ge - braucht sein Tück, ge - num - men hin;
ge - braucht sein Tück, ge - num - men hin;
ge - braucht sein Tück, ge - num - men hin;
ge - braucht sein Tück, ge - num - men hin;

mein Sinn
mein Sinn
mein Sinn
mein Sinn

25v 26r

da - rumb — be - trübt ist hart

da - rumbbe - trübt — ist hart

da - rumbbe - trübt — ist hart

da - rumbbe - trübt — ist hart.

Mich reut_ die

Mich reut die

Mich reut_ die

Mich reut_ die

Zart weip-

Zart weip-

Zart weip-

Zart weip-

25v

26r

li - cher Art, die fast Schön, Jung, Liep-lich und Frummb.

li - cher Art, die fast Schön, Jung, Liep - lich und Frummb.

li - cher Art, die fast Schön, Jung, Liep - lich und Frummb.

li - cher Art, die fast Schön, Jung, Liep - lich und Frummb.

26v

27r

Von edler Art

D Von ed - ler Art, auch
 A Von ed - ler Art, auch
 T Von ed - ler Art, auch
 B Von ed - ler Art, auch

5
 rein und zart,
 rein und zart, bist
 rein und zart,
 rein und zart, bist.

[11] Von edler arth

D *ff* 27v
 B *f*
 T *f* 28r

10

bist du ein Kron,
du ein Kron, bist du ein Kron,
bist du ein Kron,
du ein Kron,

der ich mich han
der ich mich han
der ich mich han
der ich mich han

er -
er -
er -
er -

27v

28r

15

ge - ben gar, glaub mir.

ge - ben gar, glaub

ge - ben gar, glaub

ge - ben - gar,

This system contains four staves of music. The first three staves are vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor) and the fourth is a bass line. The lyrics are 'ge - ben gar, glaub mir.' for the first staff, 'ge - ben gar, glaub' for the second, 'ge - ben gar, glaub' for the third, and 'ge - ben - gar,' for the fourth.

für wahr!

mir für wahr!

mir für wahr!

glaub mir für wahr!

This system contains four staves of music. The first three staves are vocal parts and the fourth is a bass line. The lyrics are 'für wahr!' for the first staff, 'mir für wahr!' for the second, 'mir für wahr!' for the third, and 'glaub mir für wahr!' for the fourth.

20

Das Herz in

Das Herz in mir

Das

Das Herz in

This system contains four staves of music. The first three staves are vocal parts and the fourth is a bass line. The lyrics are 'Das Herz in' for the first staff, 'Das Herz in mir' for the second, 'Das' for the third, and 'Das Herz in' for the fourth.

28v

29r

This system contains two staves of music. The first staff is a vocal part and the second is a bass line. The lyrics are '28v' for the first staff and '29r' for the second.

musical score for a vocal ensemble, measures 24-27. The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a key of B-flat major. The lyrics are in German.

Measure 24: mir kränkt sich nach dir; da - rumb

Measure 25: kränkt sich nach dir; da

Measure 26: Herz in mir kränkt sich nach

Measure 27: mir kränkt sich nach dir; da -

25

musical score for a vocal ensemble, measures 28-31. The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a key of B-flat major. The lyrics are in German.

Measure 28: ich

Measure 29: rumb ich

Measure 30: dir; da -

Measure 31: - rumbich

28v

29r

piano accompaniment for measures 28v and 29r. The score is written for piano in a key of B-flat major. The lyrics are in German.

Measure 28v: [? ...]

Measure 29r:]

gehr auf all dein Ehr:

8 gehr auf all dein

8 rumb ich gehr auf all dein

gehr auf all dein

30

Hilf mir, ich hab,

Ehr: Hilf mir,

Ehr: Hilf

Ehr: Hilf mir, ich hab,

29v

30r

35

— ich — hab — nit Tro — stes mehr!

— ich hab — nit Tro — stes mehr!

mir, ich hab nit Tro — stes mehr!

— hilf mir, ich hab, ich hab — nit Tro — stes mehr!

Detailed description: This block contains a musical score for measures 35 through 38. It features four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, and Tenor) and one basso continuo staff. The music is in a minor key, indicated by a single flat (B-flat) in the key signature. The lyrics are in German and are distributed across the staves. Measure 35 begins with the Soprano and Alto voices. The Tenor voice enters in measure 36. The basso continuo provides a harmonic foundation throughout. The lyrics are: '— ich — hab — nit Tro — stes mehr!' for Soprano and Alto, '— ich hab — nit Tro — stes mehr!' for Tenor, 'mir, ich hab nit Tro — stes mehr!' for Tenor, and '— hilf mir, ich hab, ich hab — nit Tro — stes mehr!' for the basso continuo.

29v

30r

Detailed description: This block contains a musical score for measures 29v and 30r. It features two staves: a treble staff and a bass staff. The music is in a minor key, indicated by a single flat (B-flat) in the key signature. The melody is in the treble staff, and the bass staff provides a harmonic accompaniment. The lyrics are in German and are distributed across the staves. Measure 29v begins with the treble staff. The bass staff enters in measure 30r. The lyrics are: '— hilf mir, ich hab, ich hab — nit Tro — stes mehr!' for the treble staff and '— hilf mir, ich hab, ich hab — nit Tro — stes mehr!' for the bass staff.

Zart schöne Frau

D
 A
 T
 B

Zart schön - ne Frau ge - denk und schau
 kein Ruh hab ich so lang bis sich

wie mich dein Lieb Äug-lein fein
 wie mich dein Lieb Äug-lein fein

[12] Zarth schone fraw

D
 B
 T

30v
 31r



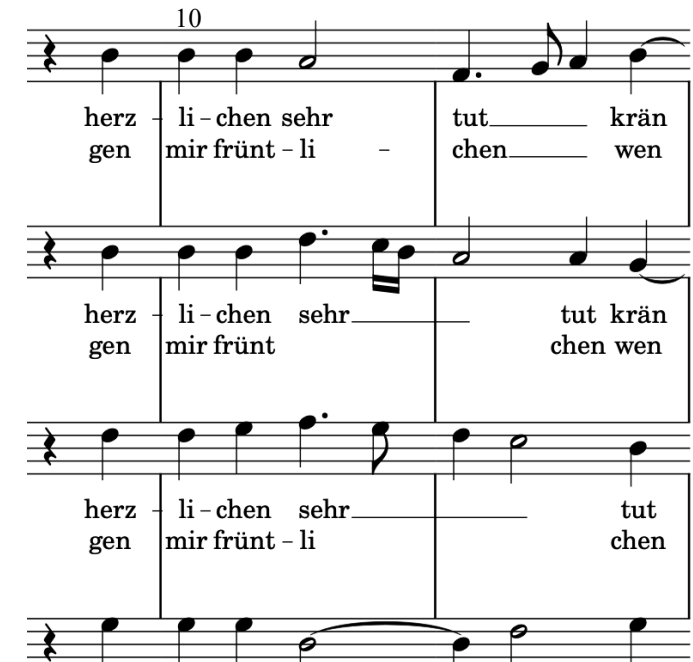
mit ste ter Jeb
mit lich tem Schein

8 Lieb mit ste - ter Jeb
fein mit lich - tem Schein

mit ste ter Jeb
mit lich tem Schein

#

mit ste ter Jeb
mit lich tem Schein



10
herz li - chen sehr tut krän
gen mir frünt - li - chen wen

herz li - chen sehr tut krän
gen mir frünt chen wen

herz li - chen sehr tut
gen mir frünt - li chen

herz - li - chen sehr tut
gen mir frünt - li chen



30v

31r

#

ken
ken

ken
ken

krän
wen

ken
ken

krän
wen

ken
ken

15

die ha - ben mich so her zig - lich

die ha - ben mich so her zig - lich

die ha - ben mich so her zig - lich

die ha - ben mich so her zig - lich

31v

32r

20

lieb ha - ben dich be - ses sen

8
lieb ha ben dich be - ses sen

8
lieb ha - ben dich be - ses sen

lieb ha - ben dich be - ses sen

31v

32r

25 #

Herz - lieb schau an was ich dir gan

Herz - lieb schau an was ich dir gan

Herz - lieb schau an was ich dir gan

Herz - lieb schau an was ich dir gan

dein kann ich nit

dein kann ich nit

dein kann ich nit

dein kann ich nit

32v 33r

Herz - lieb schau an was ich dir gan

Herz - lieb schau an was ich dir gan

30

ver - ges - sen.

8 ver - ges sen.

8 ver ges sen.

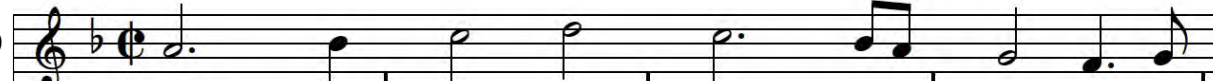
ver ges sen.

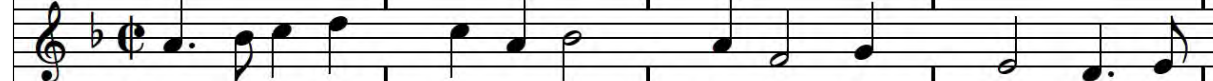
Detailed description: This block contains the musical notation for measures 30 and 31. It features four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and one bass staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 30 contains the lyrics 'ver - ges - sen.' for all parts. Measure 31 continues the phrase. The Soprano staff has a sharp sign (#) above measure 31. The Alto and Tenor staves have an '8' below the first measure. The bass staff has a 'b' (flat) below the first measure. The system ends with a double bar line.

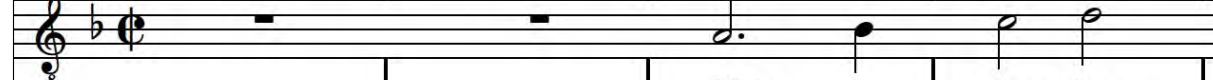
32v

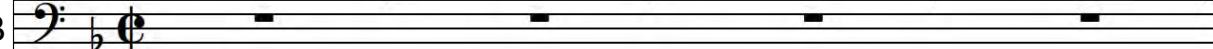
Detailed description: This block contains the musical notation for measures 32v and 33. It features two staves: a vocal staff (Soprano) and a piano accompaniment staff (Grand staff). The key signature has one flat (B-flat). Measure 32v contains the lyrics 'ver - ges - sen.' for the vocal part. Measure 33 continues the phrase. The system ends with a double bar line.

Meyn eynigs A

D 
 Mein A, ein - igs A, ich
 A, wie das gibt je

A 
 Mein A, ei nigs A, ich dein
 A, wie das gibt je tzu

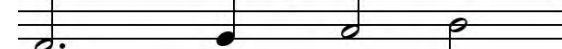
T 
 Mein A, ein - igs
 A, wie das

B 
 Mein A, ein - igs
 A, wie das


 dein tzu be-leib und
 die zeit, des


 be die


 A, gibt ich je


 Mein A, ein - igs
 A, wie das

[13] Meyn eyniges a

D 
 33v 34r

B 
 33v 34r

T 
 33v 34r

Three voices and basso continuo. The lyrics are:

mich ver-
 klaf fers
 leib und mich ver-
 zeit, des klaf fers
 dein be- leib
 tzu die zeit,
 A, ich dein be-
 gibt je tzu die

Continuation of the three voices and basso continuo. The lyrics are:

schreib all weg dienst lich
 neit den scha - den fügt
 schreib all weg dienst
 neit den scha - den
 und des mich ver - schreib all - weg
 den klaf - fers neit den scha
 leib und mich ver - schreib all -
 zeit, des klaf - fers neit den

Piano accompaniment for measures 33v and 34r. The notation shows the left and right hands with various chords and melodic lines.

in
eim

lich
fügt in
eim

weg
scha - den

dein ge bor.
zu dem spott

deim ge bot.
zu dem spott

dienst - lich dein ge bor.
den fügt zu dem spott

dienst-lich in dein ge bor.
fügt eim zu dem spott.

Mein zu - ver -

Mein zu - ver -

Mein zu - ver -

Mein zu - ver -

34v

[?]

35r

Vocal score for three voices (Soprano, Alto, Bass) and a basso continuo line. The lyrics are: sicht nit küm - mer dich, mein lieb hab ich in rech - ter.

The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: sicht nit küm - mer dich, mein lieb hab ich in rech - ter.

Piano accompaniment for measures 34v and 35r. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: sicht nit küm - mer dich, mein lieb hab ich in rech - ter.

treu zû dir ge - kert und pleib gantz frei. Glück won uns

treu zû dir ge - kert und pleib gantz frei. Glück won uns

treu zû dir ge - kert und pleib gantz frei. Glück won uns

treu zû dir ge - kert und pleib gantz frei. Glück won uns

35v 36r

bei zu freu - den staetz gantz un - ver - sert!

bei zu freu - den staetz gantz un - ver - sert!

bei zu freu - den staetz gantz un - ver - sert!

bei zu freu - den staetz gantz un - ver - sert!

35v 36r

Dein murren macht [erhaltener Discantus]



[14] Deyn múrren macht

36v

37r

D

B

T

f

f

Two staves of musical notation. The left staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a series of eighth and quarter notes. The right staff is in bass clef with a key signature of one flat and contains a series of eighth and quarter notes. The notation is marked with '36v' and '37r'.

36v

37r

D

Two staves of musical notation. The left staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a series of eighth and quarter notes. The right staff is in bass clef with a key signature of one flat and contains a series of eighth and quarter notes. The notation is marked with '36v' and '37r'.

Sheet music for two systems, each featuring a vocal line (D) and a piano accompaniment (37v and 38r).

System 1:

- Vocal Line (D):** Two staves of music. The first staff contains measures 37v and 38r. The second staff contains measures 38r and 39v.
- Piano Accompaniment (37v and 38r):** Two staves of music. The first staff contains measures 37v and 38r. The second staff contains measures 38r and 39v.

System 2:

- Vocal Line (D):** Two staves of music. The first staff contains measures 39v and 40r. The second staff contains measures 40r and 41v.
- Piano Accompaniment (37v and 38r):** Two staves of music. The first staff contains measures 39v and 40r. The second staff contains measures 40r and 41v.

Wa ich mit leib nit (Öglin II, erhaltener Discantus)



Wo ich mit leyb nit kommen mag (Forster III, Übereinstimmungen nur im Tenor)

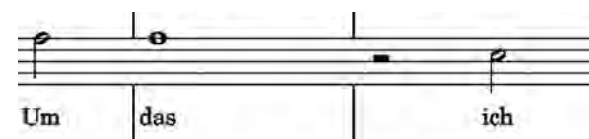
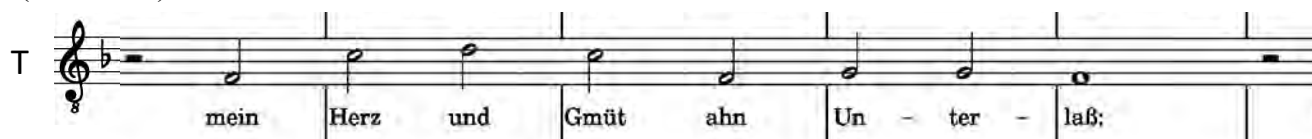


[15] Wo ich mith leyb

(Öglin II)



(Forster III)



38v

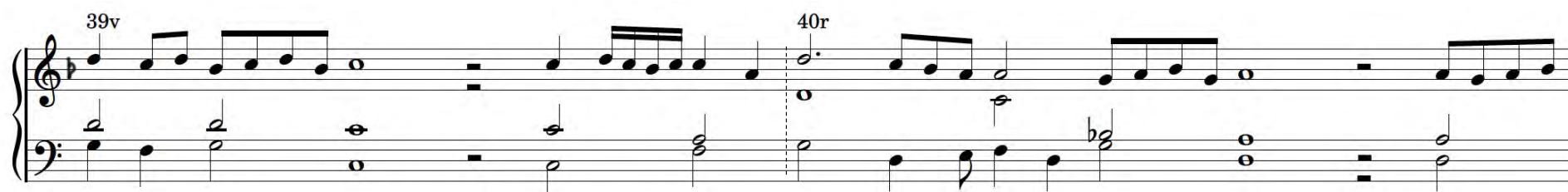
39r

Third system of musical notation for Forster III, spanning folios 38v and 39r. The system is divided by a double bar line. The left page (38v) shows a piano accompaniment with a treble and bass staff. The right page (39r) shows the continuation of the piano accompaniment, with a whole rest in the treble staff and a half note G4 in the bass staff.

(Öglin II)



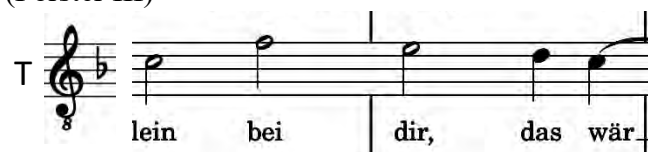
(Forster III)



(Öglin II)



(Forster III)



39v

40r

[16] Prelúdiúm

40v 41r

D θ
 ϵ
 f

B f

T f

[17] Eyn final

40v

41r

D dd
 θ
 ϵ

B Γ
 c

T

[18] Preamble

41v

42r

D *ad*

B *f*

T *c*

41v

[19–20] Zwe Prelúdia

42v 43r

D dd $\frac{f}{5}$

B $\frac{f}{a}$

T $\frac{f}{a}$

42v

42v 43r

D dd $\frac{f}{5}$

B $\frac{f}{a}$

T $\frac{f}{a}$

9. Kommentare zur Transkription

[0] fol. 1v–2r, [Fundamentum]

Siehe → Kap. 2.

[3] fol. 9v–11r, *Si ist meyn búll*

DTB, originalgetreu. D leicht diminuiert. Vokale Vorlage: *Sie ist mein buel*, in: [Liederbuch des Arnt von Aich], Köln [ca.1514–1515], RISM B/I [1519]⁵, Nr. LV; zit. n. Moser, *Das Liederbuch des Arnt von Aich (Köln um 1510)*, 96. Die Notenwerte sind im Vergleich mit dem Original jedoch nur halbiert, nicht vierfach verkürzt, wie bei Moser.

[4] fol. 11v–13r, *Ich het mir eyn anelein fürgnommen*

DTB, mit bekannten vokalen Vorlagen ist jedoch nur D identifizierbar, vgl. Ludwig Senfl *Ich hätt mir ein Endlein fürgnommen*, Ott III, RISM B/I 1544²⁰, Nr. 22; SC S155; zit. n. Geering, *Ludwig Senfl. Deutsche Lieder III*, Nr. 26, 39–40.

Tabulatur:

- fol. 12v: 3. Zeile, B, *a* gehört zum T und wurde im Original fehlerhaft eine Zeile höher geschrieben; das *d* im B muss entsprechend als | (Semibrevis) gelesen werden.

[5] fol. 13v–15r, *Ellsleyn libes elssley*

DTB, Tanzlied mit Passamezzo-Gerüst, mit bekannten vokalen Vorlagen ist jedoch nur D identifizierbar, vgl. Ludwig Senfl, CH-Bu F X 1–4, Nr. 5; SC S002; zit. n. *Ach Elslein*, Ulrich Alpers 2017, online in *IMSLP*: [https://imslp.org/wiki/Ach_Elslein_II_\(Senfl%2C_Ludwig\)](https://imslp.org/wiki/Ach_Elslein_II_(Senfl%2C_Ludwig)) Zugriff, 15.4.2026.

Tabulatur:

- fol. 14v: 3. Zeile der Tab, T, das zweite *g* als |. nicht als | entziffert.

[6] fol. 15v–17r, *Eyn Tancz*

- fol. 15v: erste Zeile, T, ein Strich über dem dritten *f* fehlt fälschlicherweise, korrigiert von *f* zu *f'*.
- fol. 17r: B, ein Punkt wurde hinzugefügt.

[7] fol. 17v–19r, *Der Trippel*

- fol. 17v: 2. Zeile, B, die letzte Pause ist eine Minimapause statt einer Semibrevispause.
- fol. 18v: 4. Zeile, B, nach dem *F* eine Semibrevispause statt einer Minimapause.

[8] fol. 19v–21r, *Unser magdt kann aüssdermassen*

DTB, mit bekannten vokalen Vorlagen ist nur die Hauptmelodie, die hier im T liegt, und diese nur im Stollen, eindeutig identifizierbar, vgl. *Unser magt kan auss dermassen kochen*, in *Newgeborne Liedlin* [1552], RISM B/I [1535]¹⁵, Nr. 15. Das Beispiel ist in eigener CMN-Übertragung.

Tabulatur:

- fol. 20r: 1. Zeile, D, am Beginn ist im Original der Rhythmus fehlerhaft als drei Semiminimen statt einer Minima und zwei Semiminimen angegeben.
- fol. 20v: 1. Zeile, T, erstes *a* ist im Original fehlerhaft als eine Semibrevis statt einer Minima angegeben.

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

DTB, originalgetreu. D leicht diminuiert. Vokale Vorlage: Paul Hofhaimer, *Nach Willen dein*, in Öglin I, RISM B/I 1512¹, Nr. 26; zit. n. Lindmayr-Brandl, *Paul Hofhaimer. Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. I, 36–37.

Tabulatur:

- fol. 24v: 2. Zeile, B, erstes *c* ist im Original fehlerhaft als eine Minima notiert.

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

DTB, originalgetreu. D leicht diminuiert. Vokale Vorlage: Paul Hofhaimer, *Ach Lieb mit Leid*, in Öglin I, RISM B/I 1512¹, Nr. 6; zit. n. Gudewill, *Georg Forster. Frische Teutsche Liedlein <1539–1556>*, Teil I, 135.

Tabulatur:

- fol. 25r–25v: jeweils 1. Zeile, BT, im Original sind die Punkte bei punktierten Noten ausgelassen.
- fol. 26r: 2. Zeile, B, am Tonbuchstaben *g* (am Ton *G*) fehlt im Original der Punkt. Da der Ton *g* hinsichtlich der Stimmführung unwahrscheinlich ist, ist der Ton zu *G* korrigiert.
- fol. 26r: 2. Zeile, T, die Übertragung von *h* als Viertel entspricht dem Original.
- fol. 26v: 1. Zeile, T, die Töne *g*, *g*, *c'*, *h*, *c'*, *a* am Beginn sind im Original alle als Semibreven notiert.

[11] fol. 27v–30r, *Von edler arth*

DTB, originalgetreu. D leicht diminuiert. Vokale Vorlage: *Von edler Art*, in Schöffner I, RISM 1513², Nr. 52; zit. n. Gudewill, *Georg Forster. Frische Teutsche Liedlein <1539–1556>*, Teil I, 50–51.

Tabulatur:

- fol. 30r: 1. Zeile, D, im Original ist die Schreibweise von punktierten Noten verwechselt worden:

|. |. |. |. |.

- fol. 29r: 1. Zeile, B, das erste *B* ist im Original fehlerhaft wie eine Semibrevis notiert.
- fol. 28v–29r: 2. Zeile, BT, im Original ist das Ende der fol. 28v aus der T-Stimme (von unten) in die B-Stimme (nach oben) verschoben worden. Hier notierte der Schreiber die T-Stimme nicht und ließ leere Stellen. In der CMN-Transkription ist dies als [? ...] in der mittleren Stimme gekennzeichnet.
- fol. 29v: 2. Zeile, B, das letzte *d* ist im Original fehlerhaft als eine Semibrevis notiert. Die in dieser Zeile letzten Minima sind offenbar von der T-Stimme in die B-Stimme ‘verrutscht’ (in der Tabulatur von unten nach oben). In der CMN-Transkription sind sie im T.

[12] fol. 30v–33r, *Zarth schone fraw*

DTB, originalgetreu, D leicht diminuiert. Vokale Vorlage: *Zart schöne fraw*, in Schöffler I, RISM 1513², Nr. 46, zit. n. Gudewill, *Fünfzehn deutsche Lieder aus Peter Schöffers Liederbuch (1513)*, Nr. 46.

Tabulatur:

- fol. 30v: 2. Zeile, T, das zweite *b* ist im Original fehlerhaft als eine Minima notiert.

[13] fol. 33v–36r, *Meyn eyniges a*

DTB, originalgetreu, D leicht diminuiert. Vokale Vorlage: Paul Hofhaimer, *Mein einigs A*, in Öglin II, RISM B/I [1513]³, fol. 5r (nur D ist überliefert) sowie im Liederbuch des Arnt von Aich, RISM B/I [1519]⁵, Nr. XIJ (DTB), zit. n. Lindmayr-Brandl, *Paul Hofhaimer. Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. I, 32–33.

Tabulatur:

- fol. 33v: 2. Zeile, B, Ende der Zeile: das *c* ist im Original als eine Minima notiert.
- fol. 34r: 1. Zeile, B, das *A* ist im Original ohne Punkt notiert.
- fol. 34v: 2. Zeile, T, das letzte *g* ist im Original ohne Punkt notiert.

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

DTB, originalgetreu, D leicht diminuiert. Vokale Vorlage: *Dein murren macht*, in Öglin II, RISM B/I [1513]³, fol. 2r. Da nur D überliefert ist, ist nur diese Stimme in der Synopse dargestellt.

Tabulatur:

- fol. 36v: 2. Zeile, D, das *f* ist im Original fehlerhaft als eine Minima notiert.
- fol. 36v: 1. Zeile, BT, die Notenwerte am Beginn (siehe *f*) sind original belassen, obgleich die Darstellung nicht korrekt ist.

[15] fol. 38v–40r, *Wo ich mith leyb*

Die Intavolierung ist anscheinend originalgetreu, entlehnt aus DTB. Allerdings findet sich unter zeitgenössischen Quellen nur D – *Wa ich mit leib nit*, in Öglin II, RISM B/I [1513]³, fol. 22r. (Nur D ist aus dieser Sammlung überliefert.) T ist in *Wo ich mit leyb nit kommen mag*, in Forster III, RISM B/I 1549³⁷, Nr. 57 zu sehen. Bei Forster ist T jedoch in eine andere, polyphone Vertonung eingearbeitet. Die Quelle scheint außerdem später als das Harfenmanuskript geschrieben worden zu sein. Die Synopse bietet den Vergleich dieser zwei Stimmen mit der Harfentabulatur. Der Discantus ist in der Selbstübertragung und der Tenor zit. n. Gudewill, *Georg Forster. Frische Teutsche Liedlein <1539–1556>*, Teil III, 115–116.

Tabulatur:

- fol. 39r: 1. Zeile, D, statt des vorletzten *g* steht im Original das *a*.

[19–20] 42v–43r, *Zwe Preludia*

- fol. 42v: 2. Zeile, BT, die erste Minima: die Stimmen wurden im Original fehlerhaft vertauscht. Orig.: in B *f*, in T *d*.

Anhänge

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

Bild auf der Titelseite: Hans Sachs, *Zweiyerley belonung, bayde der Tugend vnd laster*, Nürnberg: Hermann Hamsing 1553 (VD16 S 668), D-Mbs Res/4 P.o.germ. 176h#Beibd.34, Titelseite

Abb. 1–3, 5, 7: D-LEm I. 8° 191, mit freundlicher Genehmigung der Leipziger Musikbibliothek der Städtischen Bibliotheken.

Abb. 4: Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg: Georg Rhau 1529, D-Mbs Mus.th. 49, Bg. Liiijr. Mit freundlicher Genehmigung der Bayerischen Staatsbibliothek.

Abb. 6: *Sie ist mein bul*, in: [Liederbuch des Arnt von Aich], D-B Mus.ant.pract. A180, T und der Text zum T. Nr. LV. Mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.

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 → **Sekundärliteratur**.

Eine solche Tabelle kann außerdem angesichts 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 stadpfeyffer 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 genümen</i> , fol. 31v ²⁻⁴
4	11v–13r	<i>Ich het mir eyne 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 elßelein</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 aüssdermassen</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 deyynn</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: Schöffel 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: Schöffel 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–kiiir
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>Prelüdiüm</i>		
17	41r	<i>Eyn final</i>		
18	41v–42r	<i>Preambel</i>		
19–20	42v–43r	<i>Zwe Prelüdia</i>		
	43v– [62v]	leer		

Erwähnte Quellen

- [Liederbuch des Arnt von Aich] = *Jn 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 auf 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 151?₁; 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 getheylyt*, 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 newe Lieder*, Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1534 (RISM B/I 1534¹⁷).

Ott III = *Hundert vnd fünfftzehen 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 Schöffner d. J. 1512 (vdm12).

Schöffner I = Erstes Liederbuch des Peter Schöffner, Mainz: Peter Schöffner 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 Partiturausgabe 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).