



PUBLIKATIONEN DER GESELLSCHAFT  
ZUR HERAUSGABE DER

# DENKMÄLER DER TONKUNST

IN

# ÖSTERREICH.

---

HERAUSGEGEBEN MIT UNTERSTÜTZUNG  
DES K. K. MINISTERIUMS FÜR KULTUS UND UNTERRICHT.

UNTER LEITUNG VON  
**GUIDO ADLER.**

---

**XIV. JAHRGANG.**

Erster Teil.

HEINRICH ISAAC, WELTLICHE WERKE.

---

Mit Vorbehalt aller Rechte.

WIEN 1907.

ARTARIA & CO.  
LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL.

---

Denkmäler der Tonkunst in Österreich.

---

# HEINRICH ISAAC

WELTLICHE WERKE.

BEARBEITET

VON

JOHANNES WOLF.



WIEN 1907.

ARTARIA & CO.

LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL.



A handwritten musical score on aged paper, consisting of approximately 15 staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The text 'In gottes namen fare wyr.' is written across several staves in a cursive hand. There are also some markings that appear to be 'h. Fahrt' and '1/2'. The score is somewhat obscured by ink smudges and a large dark stain on the left side.

Berlin, Kgl. Bibl. Mus. Ms. Z 21  
In gottes namen fare wyr.  
(Vielleicht Autograph)





Rom , Archivio della Cappella Giulia, Cod. cart. sec. XVI fol.1-2  
»Palle, palle«, ein Loblied auf die Medici.





## EINLEITUNG.

---

Ein gewaltiges Vorwärtsdrängen macht sich in der Entwicklung der Musik seit dem 14. Jahrhundert geltend. Eine Periode des Aufschwungs löst die andere aus, eine Ars nova der Dunstable, Dufay, Binchois wird der andern eines Philippe de Vitry und Johannes de Muris nachgesetzt. Kaum hat sich in Italien eine herrliche Eigenblüte der Liedmusik entfaltet, so wird sie durch eine neue Entwicklung, welche vom Norden ihren Ausgang nimmt, wie vom Sturm hinweggeweht. Steht das 14. Jahrhundert bis zum letzten Viertel noch ganz unter dem Banne des absoluten Kontrapunkts, so dringt nunmehr von England her harmonische Auffassung in die Polyphonie ein. Die Stimmen eines mehrstimmigen Satzes, welche bis dahin mehr ein Einzelleben führten, ordnen sich jetzt dem Ganzen unter. Die Zufälligkeit und Verworrenheit der Zusammenklänge weicht harmonischer Absicht und Klarheit. Als Bahnbrecher des neuen Stils, für den als Hochsitz Cambrai Bedeutung gewinnt, kennen wir vor allem Power, Benet, Tapissier, Carmen, Cesaris Ciconia, Dunstable, Binchois, Dufay. Ihnen reiht sich eine schier endlose Kette erlesener Meister an, die als Apostel des Fortschritts in alle Welt ausströmen, nach Frankreich, Italien, Spanien und Deutschland, überall befruchtend wirkend.


Ein buntes Bild bot damals die musikalische Welt dar. Johannes Gallicus aus Namur wirkte in Mantua, Johannes de Monte in Spanien, der Spanier Ramis in Bologna, der Engländer Hothby in Lucca, die Niederländer Tinctoris aus Poperinge, Ycaert und Guarnier in Neapel, alle beseelt von niederländischem Geiste, alle unter dem Einflusse der großen Meister aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Internationalen Klang hatte um die Wende des 15. Jahrhunderts auch der Name Heinrich Isaac's, alias Ugonis de Flandria, dessen niederländische Herkunft nach den archivalischen Funden Milanese's über allen Zweifel steht. Die Musikentwicklung dreier Nationen ist aufs engste mit seinem Wirken verknüpft. In niederländischer Kunst auferzogen, hatte er um 1480 bereits einen solchen Ruf, daß Lorenzo Magnifico ihn als Nachfolger Squarcialupi's an seinen Hof zog. In Florenz fand unser Meister eine zweite Heimat; der Kunstsinn des Medicäers bot die rechte Grundlage für seine künstlerische Entfaltung. Der Tod Lorenzos, welcher auch in Isaac's Schaffen in zwei ergreifenden Klagen (siehe S. 45 ff. seinen Ausdruck fand, machte der ruhigen Kunstentwicklung in Florenz ein Ende. Politische Wirren brachen herein und veranlaßten Heinrich Isaac um 1495, an den Hof des Lorenzo geistesverwandten Kaiser Maximilian zu gehen, in dessen Dienste er bis zu seinem Tode 1517 nachweisbar ist. Aber immer wieder zieht es ihn nach Florenz zurück, mit welcher Stadt ihn verwandtschaftliche Bande verknüpften. Gesundheitliche Rücksichten scheinen auch im Spiele gewesen zu sein) (Testamente von 1502, 1512, 1516; Eingabe von 1515, ihn in Florenz zu belassen.) Jedenfalls hat sich Isaac mit der ernstesten Absicht getragen, in italienische Dienstverhältnisse zurückzutreten, wofür sowohl der Bericht eines Agenten an Hercules von Ferrara um 1502 als auch ein Brief des Nicolaus de Pittis 1514 Zeugnis ablegen. Erster Bericht wirft helles Licht auf die Persönlichkeit unseres Meisters, der als lebenswürdiger und gefälliger bescheidener Mensch, als gewandter Tonsetzer von reicher Erfindung und großem Können, als sympathischer und brauchbarer denn Josquin, der mehr nur arbeite, wenn er Lust habe, geschildert wird.

Für beide Länder, für Italien sowohl wie für Deutschland, gewann Isaac als weltlicher Meister nationale Bedeutung. Er machte sich mit dem Stile und dem Empfinden beider Völker aufs innigste vertraut und schuf aus ihrem Geiste heraus Werke bedeutender Faktur, welche die nationale Kunstentwicklung förderten und für heimische Meister vorbildlich wurden.

In niederländischer Satztechnik herangebildet, kam er nach Italien. Hier fand er ganz andere Verhältnisse vor. Den fein entwickelten Ballaten und Madrigalen des 14. Jahrhunderts, wie sie uns in den Werken der Florentiner Johannes, Franciscus, Ghirardellus, Andreas, Paulus, des Paduaners Bartolinus, des Bolognesen Jacobus, des Perugianers Nicolaus und anderer vorliegen, wußte hier das 15. Jahrhundert von heimischer Kunst wenig entgegensetzen. Was wir auch prüfen, trägt entweder das Gepräge rechnerischer Grübelei, wie z. B. die Mehrzahl der Sätze aus Kodex Modena L. 568 und die Kompositionen des Ugolino von Orvieto, oder schlichtesten homophonen Charakter. Fast Note gegen Note gesetzt sind die frottolenartigen Gebilde der Florentiner Alexander Coppinus und Bartholomaeus, des Pisaners Bernardo, der Broccus, Crispinus bis hin zu den Meistern der ersten Frottolendrucke, den Foglianus, Tromboncino, Cara, Philippus de Lurano, Prete Michele, Ansanus, Ludovico Milanese, Piero da Lodi, Ranieri.

Ob die ältesten dieser Meister vielleicht bereits unter dem Einflusse Isaac's standen, ist vorderhand schwer nachweisbar. Jedenfalls ist die älteste Quelle für diese auch Quelle für unseren Meister. Zehn solcher mit vollständigen italienischen Texten versehenen Frottole sind auf uns gekommen, Sätze einfachsten Aufbaus, die mit den gewaltigen polyphonen Schöpfungen im Choralis Constantinus wenig Gemeinsames haben und sich technisch auch nicht mit ähnlichen Liedsätzen von Obrecht oder Ockeghem vergleichen lassen, an Wohllaut es aber mit Josquinischer Kunst aufnehmen. Wie dieser betont Isaac stark die Terz, bevorzugt an Nebenkadenzstellen die Terzlage, bringt Vorhalte zu reicher Verwendung und findet namentlich Gefallen an Vorhalten, welche bei der Auflösung über die verminderte

Quinte in die Terz führen: . Dadurch kommt gewissermaßen ein sentimentaler Zug in seine Musik,

der namentlich in den deutschen Liedern stark hervortritt. Wem es gefällt, Jagd auf Quinten- und Oktavparallelen zu machen, findet hier bei Isaac reiche Ausbeute. Aber nicht bei ihm allein; die ganze Zeit geht leicht über jene theoretisch viel betonte, aber praktisch wenig gehaltene Regel der Kontrapunktik hinweg. Ganz muntere Oktavparallelen treffen wir z. B. in Josquin's »*Adieu mes amours*«, und absteigende Quinten-Parallelen in der Form, daß die zweite Quinte mit dem unteren Tone über die Sexte in die Septime übergeht, finden sich in der ganzen niederländischen Schule, vor allem auch bei Obrecht, z. B. in seinem Liede »*Tortorella*«.

Ein paar Lieder seien aus den italienischen Gesängen Isaac's besonders herausgehoben. »*Donna di dentro*« scheint sich wie die »*Missa carminum*« auf Volksmelodien zu stützen. »*Ne piu bella di queste*« stellt ein Loblied auf Florenz dar, welches das dortige fröhliche Treiben schildert. Ein Pendant zu ihm bildet Pietrequin's »*La Florence iolie*«. Wertvoll als seltener Repräsentant des Calendimaggio-Liedes, eines Vorfahrs der »*canti carnascialeschi*«, ist das leider nur in einer Stimme erhaltene »*Or' è di Maggio che rinverdisce ogni herba*«. Nach altem Florentiner Gebrauch wurde der erste Mai festlich mit Mummenschanz und Lied begangen.

Isaac's Name steht in Beziehung zu einer eigenen Florentiner Liedgattung, die nach dem Zeugnis des um die Mitte des 16. Jahrhunderts wirkenden Grazzini von Lorenzo und unserm Meister kreiert worden ist, die Gattung der »*canti carnascialeschi*«. Sie knüpfen an ältere Mummenschanzereien (am Calendimaggio-Feste) an, in denen junge Leute in Frauenkleidern ihr Unwesen trieben und z. T. zotige Lieder sangen. Lorenzo rückt diese Maskeraden auf ein höheres Niveau. Er belebt das Interesse für sie, indem er das Stoffgebiet erweitert, bald einzelne Stände aufziehen und in launigen und drastischen, nicht selten erotisch gefärbten Liedern ihre Fähigkeiten anpreisen läßt, bald auf mythologische Vorgänge zurückgreift wie im »*Trionfo del Bacco e di Arianna*«, bald symbolische Stoffe heranzieht, wie im »*Trionfo dei sette pianeti*«. Aufs glänzendste werden diese Umzüge szenisch ausgestattet, alle Künste, speziell die Musik, zur Mitwirkung herangezogen. Unter der Begleitung von Fackelträgern bewegt sich der Zug bei Dunkelheit durch die Straßen und läßt seine Verse erklingen.

Das erste Beispiel dieser Gattung, Lorenzos Gesang der Zuckerbäcker:

»*Bericuocoli, donne, e confortini,  
Se ne volete, i nostri son dei fini*«

soll von Isaac komponiert worden sein. Dieser Satz hat sich nicht erhalten, ebenso wenig ist bisher ein anderes mit seinem Namen belegtes Beispiel der »*canti carnascialeschi*« aufzufinden gewesen, vielleicht, daß unter den in Handschriften von Florenz und Perugia anonym auf uns gekommenen Karnevalsliedern ihm das eine oder das andere zugehört. Wohl aber besitzen wir von seinem in Florenz neben ihm wirkenden Landsmanne Alexander Agricola die Komposition des Lorenzo zugeschriebenen Gesangs der Ölpresserinnen: »*Donne no sian dell'olio facitori*«. Akkordisch ist die Anlage aller dieser Sätze, im Stile der Frottole ähnlich.

Den kirchlichen Kompositionen näher stehen Isaac's außerkirchliche lateinische Gesänge, welche durch ihre Beziehungen zu Lorenzo und Maximilian besondere Wichtigkeit erhalten. Die Trauermusiken auf den Tod Lorenzos 1492 wie die vermutlich für den Konstanzer Reichstag 1507 geschriebenen Maximilians-Motetten zeigen den Charakter von Festmusiken, angelegt auf prächtige Klangwirkung hin.

Andere Verhältnisse als in Italien traf Isaac in Deutschland an. Neben dem in seiner Bedeutung noch nicht genügend gewürdigten Meistergesange blühte frisch das geistliche und weltliche Volkslied empor, das seit dem 15. Jahrhundert auch kunstmäßige Pflege genoß. Doch welch ein gewaltiger Abstand zwischen den mehrstimmigen Liedsätzen Oswald Wolkenstein's, eines der letzten Ausläufer des Minnesangs, und den Schöpfungen aus der Wende des Jahrhunderts. Welche rapide Entwicklung in kaum sechs Jahrzehnten, eine Entwicklung, die ohne Frage unter dem Einflusse der Niederländer steht, aber auch selbständige Wege nahm. Schon die mehrstimmigen Lieder des Lochamer Liederbuchs, dessen Niederschrift wenige Jahre nach dem Tode Oswalds erfolgt ist, sind von ganz anderem Geiste besetzt als Wolkenstein's Gebilde. Dem unsicheren Tasten nach passenden Zusammenklängen bei Wolkenstein steht hier eine bewußte Stimmführung gegenüber. Wirksam aufgebaute Harmonien, geschickt verwendete Vorhaltsakkorde vertiefen den innigen Ton, der schon aus den Melodien zu uns spricht. Und wie wohlklingende Sätze lassen sich nicht schon einige Jahrzehnte später im Münchener und Berliner Liederbuch nachweisen. Erinnert sei nur an Wenzel Nodler's »*Ach Gott, ich klag des Winters Art*« aus München, Mus. Ms. 3232, oder an »*Groß schneu ich im herzen trag*« aus Berlin, Mus.

Ms. Z. 98, Sätze, aus denen wir schon Isaac's Ton zu vernehmen glauben. Dazu welche verhältnismäßig reiche kontrapunktische Struktur dieser Werke gegenüber dem homophonen Frottolenstil der Italiener!

Isaac machte den Geist dieses mehrstimmigen Liedgesanges sich ganz zu eigen, schwang sich zum bedeutendsten deutschen Liedkomponisten an der Schwelle des 16. Jahrhunderts empor. Was der um diese Zeit in Süddeutschland wirkende Adam von Fulda zur Liedkomposition beitrug, ist beachtenswert, kann sich aber mit den Schöpfungen Isaac's weder nach Seiten der Technik, noch des Gefühlsinhaltes messen. Ein fast ebenbürtiger Meister stand ihm dagegen in der Person Paul Hoffheimer's gegenüber, neben welchem er lange Jahre wirkte.

Isaac weiß als Niederländer die Technik aufs gewandteste zu handhaben, spielend gehorcht ihm der Kontrapunkt, immer luftig bleibt sein Liedsatz trotz aller Nachahmung. Homophoner und polyphoner Stil durchdringen sich bei ihm in vollkommener Weise. Höchstes Gesetz ist ihm Klangschönheit wie Josquin, mit dem er auch sonst noch so manchen verwandten Zug teilt, wie den Gebrauch der schwebenden Sexte, gleichsam als Vorhalt vor der Quinte, und die ausklingende Schlußbildung. In der Anwendung von Vorhalten geht Isaac über Josquin hinaus. Neben einer Überfülle von Septimen- und Nonenvorhalten finden sich vollständige Nonenakkorde mit und ohne Oktavton, Septimenakkorde mit Quartvorhalten neben vorliegendem Terztone und anderes mehr. Von in Deutschland wirkenden Landsleuten steht ihm in der Liedertechnik Adam Rener sehr nahe. Isaac's deutsche Gesänge, von denen sich mit vollständigen Texten 22 eruieren lassen, sind zum großen Teil auf denselben sehnsüchtigen, weichen Ton abgestimmt, der durch die verminderte Quinte charakterisiert wird. Doch steht dem Meister auch eine kräftigere Tonsprache, wie in »Greiner, zancker, schnüpfitzer« zu Gebote. Seine Melodik ist blühend und reich an Koloraturen, die organisch aus der Melodie herauswachsen. Mannigfaltigkeit in der Klangfarbe wird durch verschiedene Gruppierung der Stimmen erzielt. Mit dem alten Scheideliede »Insbruck, ich muß dich lassen« ist noch heute Isaac's Name in den weitesten Kreisen lebendig. Unerledigt ist bis jetzt der Streit, der jüngst von Adolf Thürlings in seiner wertvollen Studie »Innsbruck ich muß dich lassen« in der »Festschrift« zum zweiten Kongreß der Internationalen Musik-Gesellschaft (Basel 1906, S. 54 ff.) neu beleuchtet worden ist, ob die Oberstimme Lehnweise oder Eigengut ist. Darauf hingewiesen sei, daß die Tenormelodie mehrfach dem Wortakzent widerstreitet und die Hauptmelodie auch in jener Zeit schon zuweilen von der Oberstimme gebracht wird, ganz zu schweigen von der Tatsache, daß die Oberstimme in Isaac's »Missa carminum« Verwendung gefunden hat.

Italienische, lateinische, deutsche und die im niederländischen Stile abgefaßten französischen Lieder machen aber erst einen kleinen Teil des weltlichen Schaffens Isaac's aus. Hinzu kommt jene Masse von weltlichen Tonsätzen, die entweder nur Textanfänge oder kurze Titel oder nur die Bezeichnung als »carmen« tragen. Ihre Bestimmung für Instrumente, gerade wie die der Liederbücher Petrucci's, Peter Schoeffer's, Erhard Oeglin's oder Formschneyder's »*Trium vocum carmina*« wird durch einige Überlegungen evident. Gesungen konnten vor allem jene Stücke nicht werden, da keine Texte untergelegt sind. Überdies läßt sich die Entwicklung instrumentaler Musik auf dem Boden vokaler Kunst seit dem Mittelalter verfolgen.

Nach Ausweis literarischer Zeugnisse (Theoria des Jo. de Grocheo, Romane) gab es im 13. und 14. Jahrhundert kaum eine Form, die nicht von Instrumenten gespielt werden konnte. Eine der Hauptfunktionen der Instrumentisten im Bereiche der Kunstmusik scheint es gewesen zu sein, schwache Stimmen zu stützen und fehlende zu ersetzen. Die Zinken traten im 16. Jahrhundert gern den Oberstimmen, die Violen und Trombonen den Unterstimmen zur Seite. Mangelte es an Sängern, so wurde auch der ganze Vokalsatz von Orgel, Laute oder einem Instrumentenchor ausgeführt. Dieselbe Musik diente Stimmen und Instrumenten, worauf auch Bemerkungen in den Titeln der Werke jener Zeit zielen. Der Ausdruck »carmen« trifft ursprünglich wohl die Liedweise (Censorinus, fragmenti cap. 11) und ist in Parallele zu setzen zu *πρωμυζ*, welches in Byzantiner Handschriften des 14. Jahrhunderts nach Fleischer's Mitteilung ebenfalls für die Gesangsmelodie gebraucht wird. Das Textliche tritt bei dem Terminus »carmen« allmählich ganz in den Hintergrund, der Begriff instrumentaler Ausführung (vgl. Formschneyder, »*Trium vocum carmina*«, 1538) scheint die Oberhand zu gewinnen. Neben dieser erborgten instrumentalen Praxis steht aber auch schon früh eine mit Gesang in Verbindung stehende und eine durchaus selbständige. Für erstere hat jüngst Riemann in den Sammelbänden der I.-M.-G., VII, 529 ff. einige Zeugnisse zusammengetragen. Erinnert sei nur an die Intonation von Liedern des Mönches und Wolkenstein's und an instrumentale Vor- und Zwischenspiele in der italienischen Liedmusik des 14., sowie in französischen Chansons des 15. Jahrhunderts. Auch um Klanglücken auszufüllen, traten die Instrumente in Funktion. Für so manchen Kontratenor seit dem Ende des 14. Jahrhunderts steht bei der Sprunghaftigkeit der Führung und der Wahl unsanglicher Intervalle die instrumentale Bestimmung außer allem Zweifel. Als ein besonders markantes Beispiel sei der von Matheus de Perusio zu Grenon's »*Je ne requiers de ma dame*« hinzugefügte Kontratenor aufgewiesen. Neben dieser Praxis, in der Gesang und Instrumente sich die Hand reichen, steht aber schon im Mittelalter selbständiges Instrumentenspiel. An Quellen der älteren Literatur fehlt es nicht, wenn auch die Musik der Instrumentisten jener Zeit, der Spielleute, meist ungeschrieben blieb. Erhalten ist uns aus der Wende des 12. Jahrhunderts jene *Estampida*, über welche Rambault de Vaqueiras sein »*Kalenda maya*« dichtete; auf uns gekommen sind in englischen Handschriften (Oxford Bodley Douce 139; London British Museum Harl. 978), ein- und zweistimmige Tänze aus dem 13. Jahrhundert sowie ganze Sammlungen einstimmiger Tanzstücke französischer und italienischer Provenienz aus dem 14. Jahrhundert in Pariser und Londoner Kodices (Bibl. Nat. fr. 844 und British Museum Add. 29987.) Erstere ist jüngst von Pierre Aubry im »*Mercure musical*« ausgeschöpft worden). Ihnen reihen sich aus dem 15. Jahrhundert Stücke, wie die »*Que ne note*« aus Oxford Digby 167, die »*fantazies de Josquin*« aus St. Gallen 462 und die vielen text-

losen Stücke des Berliner und Münchner Liederbuches an. Reine Instrumentalmusik im Bereiche der Kunstmusik war also in Isaac's Zeit kein Novum. Schon 200 Jahre früher ward sie in den Kreis theoretischer Erörterung gezogen. Gab der in dem ersten Drittel des 13. Jahrhunderts wirkende Johannes de Garlandia bei Definition des Ausdruckes »color« sequenzenhafte Melodiebildung und Nachahmung als Charakteristika instrumentaler Kunst an, so finden wir diese Stilregeln in den textlosen Werken Obrecht's, Pierre de la Rue's, Alexander Agricola's, Josquin's, Isaac's (von dem übrigens das textlose »*La me la sol*« in dem Berichte des Agenten Gian an Hercules von Ferrara auch als Phantasie angesprochen wird) und anderer bestätigt. Kurze Motive werden aufgestellt, die in denselben und in verschiedenen Stimmen, in denselben und in verschiedenen Tonlagen ihre Nachahmung finden. Kleine Spielfiguren treten auf, weit ausgreifende Passagen werden eingeführt, wie z. B. in »*Le scrüteur*« oder in »*O venus bant*«. Charakteristisch ist auch die Bezeichnung dieser Sätze. Neben Textanfängen ursprünglicher Lieder findet sich eine ganze Reihe selbständiger Titel. Begegnen uns in den italienischen Tanzstücken des 14. Jahrhunderts Bezeichnungen wie Istampita Gaeta, Isabella, Belicha oder Manfredina, enthalten die sogenannten Münchener und Berliner Liederbücher textlose Stücke mit dem Namen »der Pfauenschwanz«, »die Katzenpfote«, »der Kranichschnabel«, »die Eselskrone«, »das Jägerhorn«, »der Rattenschwanz«, »die Krebscheere«, so bietet Isaac Titel wie »*la morra (mora)*«, wie »*la martinella*« das Hämmerchen, wie »*l'hombre*« der Schatten dar. Als ausführende Instrumente kommen bei imitierender Satzweise wohl vor allem Geigen, Violen, Lauten und Cithernen in Betracht, während bei mehr akkordischen, für den Vortrag im Freien bestimmten Stücken besser an Zinken und Posaunen zu denken ist.

Isaac's Instrumentalsätze erschöpfen aber bei weitem nicht seine Bedeutung für die Instrumentalmusik. Durch die Vermittlung von Laute und Orgel kam eine ganze Reihe seiner Kompositionen vokaler wie instrumentaler Art in die Hausmusik. Die Organisten Schlick, Kotter, Kleber, Ammerbach die Lautenisten Spinacino, Hans Newsidler, Heckel und Ochsenkun setzten Werke von Isaac auf ihr Instrument ab. Interessant ist hierbei ihr Verhalten zu den Vorlagen. Spinacino's Tabulatur stellt gewissermaßen den Klavierauszug jener Tage dar. Kaum eine Note der Partitur ist im Lautensatze verändert. Freier schalten die deutschen Lautenisten Newsidler, Heckel und Ochsenkun. Sie bringen Eigenes hinzu; lange Noten werden mit Hilfe von Nebennoten in Spielfiguren aufgelöst, die Kadenzen koloristisch reicher ausgestattet. Die Grundlinien der Stimmen bleiben aber gewahrt, die Stimmenzahl wird gewöhnlich festgehalten. Zu Schulzwecken beschränkt man sich, wie in »*la morra*«, zuweilen auf die Wiedergabe der beiden unteren Stimmen, holt dann aber für Geübtere später den vollständigen Satz nach.

Noch interessanter ist es, die Arbeit der Organisten zu beobachten, die aus dem Geiste des Instrumentes heraus namentlich an getragenen Stellen eine Reihe von Ornamenten und Spielfiguren einflechten und den rhythmischen Reichtum der Sätze wesentlich erhöhen.

Die Tatsache, daß Isaac in der Hausmusik ein so breiter Raum gewährt wurde, läßt die Wertschätzung erkennen, welche er zu seiner Zeit genoß. Dafür spricht auch die weitgehende handschriftliche Verbreitung seiner Kompositionen, die sich bis nach Pommern verfolgen läßt. Isaac gehört unstreitig zu den Großen unserer Kunst. Die Gesamtausgabe wird zeigen, daß er auch in der Entwicklung weltlicher Musik einen Markstein bedeutet.

Dr. Johannes Wolf.

# INHALTS-VERZEICHNIS.

Reproduktionen . . . . .	Seite V
Einleitung . . . . .	IX

## Kompositionen.

### A. Deutsche Lieder.

1. Ach, was will doch mein hertz damit . . . . .	1
2. Al mein mut . . . . .	3
3. Crist ist erstanden . . . . .	4
4. Ein frolich wesen(th) . . . . .	5
5. Erkennen thu mein traurigs gmüt . . . . .	6
6. Es het ein Baur ein Töchterlein . . . . .	7
7. Es wo't ein meydlein grasen gan . . . . .	9
8. Freundlich vnd mild . . . . .	10
9. Greiner, zancker, schnöpffitzer . . . . .	11
10. Ich stund an einem morgen . . . . .	12
11. In Gottes namen faren wir . . . . .	14
12. Isbruck, ich muß dich lassen . . . . .	15
13. Kein frewd . . . . .	16
14. Mein freud allein . . . . .	17
15. Mein Mütterlein . . . . .	18
16. Mich wundert hart . . . . .	19
17. O weiblich art . . . . .	20
18. O werdes glück . . . . .	21
19. Svesser vatter, herre got . . . . .	23
20. Wann ich des morgens frü auffstehe . . . . .	24
21. Was frewet mich . . . . .	25
22. Zwischen perg vnd tieffe tal . . . . .	26

### B. Französische Lieder.

1. Fille, vous aues mal gardé . . . . .	27
2. J'ay pris amours . . . . .	29
3. Je ne puis viure . . . . .	30
4. Le seruiteur . . . . .	31
5. Maudit soit . . . . .	33

### C. Italienische Lieder.

1. Donna, di dentro dalla tuo casa . . . . .	35
2. Fanmi una gratia, amore . . . . .	37
3. La piu vagha et piu bella . . . . .	38
4. Lasso quel ch'altri fugge . . . . .	39
5. Lieto et contento . . . . .	39
6. Ne piu bella di queste . . . . .	40
7. Or' e di Maggio . . . . .	41
8. Questo mostrarsi adirata . . . . .	42
9. Sempre giro piangendo . . . . .	43
10. Un di lieto giamai non hebbi . . . . .	44

## D. Lateinische Gesänge.

	Seite
1. Quis dabit capiti meo aquam . . . . .	45
2. Quis dabit pacem populo timenti . . . . .	49
3. Imperii proceres . . . . .	53
4. Sancti spiritus assit nobis gratia . . . . .	57
5. Substituimus pacem . . . . .	59

## E. Instrumentalsätze.

1. Ach hertzigs K . . . . .	61
2. Ain frelich wesen . . . . .	62
3. Amis des que . . . . .	63
4. A l'fortune content . . . . .	64
5. An buos . . . . .	65
6. Coment poit auoir yoye . . . . .	66
7. Corri fortuna . . . . .	67
8. Der welte fundt . . . . .	68
9. Die prunlein, die da vliessen . . . . .	69
10. Digau alez donzelles . . . . .	70
11. Et ie boi d'autant . . . . .	71
12. Et qui le dira . . . . .	72
13. Fortuna, Bruder Conrat . . . . .	73
14. Fortuna desperata . . . . .	74
15. Helas que deuera mon cuer . . . . .	75
16. Helogierons nous . . . . .	76
17. J'ay pris amous . . . . .	77
18. J'ay pris amours . . . . .	78
19. Je suys malcontent . . . . .	80
20. In meinem sinn I . . . . .	81
21. In meinem sinn II . . . . .	82
22. Insprugk, ich muß dich lassen . . . . .	83
23. La la hö hö . . . . .	84
24. La Martinella . . . . .	86
25. La mi la sol . . . . .	87
26. La morra . . . . .	90
27. Las rauschen . . . . .	92
28. L'ombre . . . . .	92
29. Maudit soyt . . . . .	94
30. Mon père m'a doné mari . . . . .	96
31. O venus bant . . . . .	97
32. Palle, palle . . . . .	98
33. (P)Ar ung chies do cure . . . . .	100
34. Par ung iour de matinee . . . . .	101
35. Pour vous plaisiers . . . . .	103
36. Si dormiero . . . . .	104
37. Suesser Vatter . . . . .	106
38. Tart ara . . . . .	107
39. Tmeiskin uas iunch . . . . .	109
40. Wolauff, gut gsell von hinnen . . . . .	110
41. Zart liebste frucht . . . . .	111
42. Satz ohne Titel in <i>g</i> . . . . .	112
43. Satz ohne Titel in <i>d</i> . . . . .	113
44. Satz ohne Titel in <i>g</i> . . . . .	113
45. Carmen in <i>f</i> . . . . .	114
46. Exemplum in <i>c</i> . . . . .	115
47. Carmen in <i>f</i> . . . . .	116
48. Satz ohne Titel in <i>g</i> . . . . .	117
49. Satz ohne Titel in <i>g</i> . . . . .	117
50. Carmen in <i>g</i> . . . . .	118
51. Satz ohne Titel in <i>g</i> . . . . .	119
52. Satz ohne Titel in <i>g</i> . . . . .	120
53. Satz ohne Titel in <i>c</i> . . . . .	121
54. Satz ohne Titel in <i>a</i> . . . . .	122
55. Satz ohne Titel in <i>g</i> . . . . .	123
56. Carmen in <i>f</i> . . . . .	124
57. Satz ohne Titel in <i>c</i> . . . . .	124
58. Satz ohne Titel in <i>g</i> . . . . .	125

## F. Werke, bei denen Isaac's Verfasserschaft fraglich erscheint.

	Seite
1. Die brünlein, die da fliessen . . . . .	126
2a. Kein ding auff erd . . . . .	127
2b. Kain ding auf erd . . . . .	128
3. Vergangen ist mir glück vnd heyl . . . . .	129
Secunda pars: Beclag dich nit so hertziglich . . . . .	131
4. Pouter me mischin dolente . . . . .	132
5. Se io te o dato l'anima e'l core . . . . .	132
6. Satz ohne Text in <i>c</i> . . . . .	133
7. Fortuna desperata in mi . . . . .	134

## G. Heinrich Isaac in der Hausmusik des 16. Jahrhunderts.

### Orgel- und Lauten-Tabulaturen.

1. Adiu mes amors . . . . .	135
2. Ain Frewlich wesen . . . . .	136
3. D(ecem) P(recepta), T(rium) in sol non colloratum . . . . .	136
4. X BOT -- Decem precepta. In sol . . . . .	137
5. Die brünle. P. II. . . . .	138
6a. Die brünlein, die da fliessen . . . . .	138
6b. Die brünlein, die da fliessen . . . . .	139
7a. Die prunnlein, die da fliessen . . . . .	140
7b. Die prunnlein, die da fliessen . . . . .	141
8. Ein frölich wesen . . . . .	141
9. Fortuna in mi . . . . .	143
10. Fortuna in mi . . . . .	144
11. Frater conradus . . . . .	145
12. Graciensi plaisat . . . . .	146
13. Herr Gott, laß dich erbarmen . . . . .	147
14. In meinem sinn . . . . .	147
15. In meinem sinn . . . . .	149
16. La martinella . . . . .	150
17a. La mora . . . . .	151
17b. La mora . . . . .	152
18. La morra . . . . .	154
19a. Mein freud allain . . . . .	155
19b. Mein freud allain . . . . .	156
20. Mein freidt allein . . . . .	157
21. Mein freud allein . . . . .	158
22. Metzkin . . . . .	159
23. Nil n'est plasier . . . . .	160
24. O weiblich art . . . . .	161
25. Palle . . . . .	161
26. Si dederò . . . . .	163
27. Si dormiero . . . . .	164
28. Tart ara . . . . .	166
29. Zwischen berg und tiefem tal. In sol. FB . . . . .	168
-----	
Revisionsbericht: I. Quellen . . . . .	169
II. Lesarten . . . . .	179







# A. Deutsche Lieder.

## 1. Ach, was will doch mein hertz.

Ach, was will doch mein hertz da - mit! kleg - li-cher  
 Al - - - lein so ich der zeyt ge - denck, mich hart be -

Ach, was will doch mein hertz da - mit! kleg - li-cher  
 Al - lein so ich der zeyt ge - denck, mich hart

Ach, was will doch mein hertz da - mit! kleg -  
 Al - - - lein so ich der zeyt ge - denck, mich hart

Ach, was will doch mein hertz da - mit! kleg - li - cher bitt  
 Al - lein so ich der zeyt ge - - denck, mich hart be-krenck

bitt ruff ich vnd schrey, da - bey mich hart be - trübt  
 krenck nach sol - - - cher freud vnd meyd meis her - tzen gir;

bitt ruff ich vnd schrey, da - bey mich hart be - trübt vnd übt  
 be - - krenck nach sol - - cher freud vnd meyd meis her - tzen gir;

li - cher bitt ruff ich vnd schrey, da - bey mich hart be - trübt  
 hart be - - krenck nach sol - - cher freud vnd meyd meis her - tzen gir;

ruff nach ich vnd schrey, da - bey mich hart be - trübt  
 nach sol - cher freud vnd meyd meis her - tzen gir;

vnd übt mein gmüt durch schwers ver - lan - - gen.  
 in mir ist all kürztz - weyl ver - gan - - gen, Seyt

in mir mein gmüt durch schwe - res ver - lan - gen.  
 ist all kürztz - weyl ver - gan - gen, Seyt

vnd übt mein gmüt durch schwers ver - lan - - gen.  
 in mir ist all kürztz - weyl ver - gan - - gen, Seyt

vnd übt mein gmüt durch schwers ver - lan - - gen.  
 in mir ist all kürztz - weyl ver - gan - - gen, Seyt

25 30

ich mein lust an lie - - - bes Brust nit büs - - - sen mag. Das

ich mein lust an lie - - - bes Brust nit büs - - - sen mag.

35

klag ich. Wenn was mein hertz het freud vnd  
büssen mag. Das klag ich heim - - - lich vnd ver - bor - gen; wenn was mein hertz  
Das klag ich heimlich vnd ver - bor - gen; wenn was mein hertz

Das klag ich heimlich vnd ver - bor - gen

40 45

schertz ein kur - tze nacht, ein kur - tze nacht, hat bracht der  
het freud vnd schertz ein kur - tze, ein kur - tze nacht, hat bracht der  
het freud vnd schertz ein kur - tze nacht, hat

het freud vnd schertz ein kur - tze nacht, hat ge -

50 55

tag mir als zu sor - - - gen, sor - - - gen.  
tag mir als zu sor - - - gen, sor - - - gen.  
bracht der tag mir als zu sor - - - gen, sor - - - gen.

bracht der tag mir als zu sor - - - gen, sor - - - gen.

2. Erkenn doch, du mein edler hort, das klaglich wort!  
Hat mir behafft mit krafft  
all mein begir; zů dir  
thů ich mein willen setzen.  
Wiewol du mir genommen bist zů dieser frist,  
das klag ich ser, ye mer  
ich denck daran, vnd kan  
mich dein doch nit ergetzen.  
Darumb ich lig, vil iamers pflig  
offt manche nacht, betracht  
mein gantz verborgen leyden,  
das mich erschreckt vnd oft erweckt  
zů sorgen vil. Noch wil  
ich ũch darvmb nit meiden.

3. Die hoffnung ist mein auffenthalt, das ich den gvalt  
der lieb betzwing vnd ding  
auf kunfftig zeit; das freit  
mich noch allein besunder.  
Ob ich das zil erharten müss, wunsch ich mein grüss  
dyr alzeit hin vnd bin  
mit solcher gir zů dir,  
gantz ellend ist kein wunder.  
Wie möcht dan sein, das ich mich dein  
nit frewen solt? Ich wolt  
fur dich al weg auffgeben,  
hertzliebste fraw, der glich ich traw,  
du thůst dein fleis der weis,  
in meinem dienst ze leben.

## 2. Al mein mut.

Al mein mut, auch hertz vnd sin stet zu dir da - - -

Al mein mut, auch hertz vnd sin

Al mein mut

hin, mein e - - dle metz. Ich bit, er - getz, thu mich in freud ent - hal - - -

stet zu dir da - hin, mein e - dle metz. Ich bit, er - getz, thu mich in freud ent - hal - - - ten,

stet zu dir da - hin, in freud ent - hal - - ten,

ten! Du hast es macht, sich vnd be - tracht, seit es dir brin - get

ent - hal - - - ten. Du hast es macht, sich vnd be - - - tracht, seit es dir

ent - hal - - - ten. Du hast es macht, sich vnd be - tracht, seit es dir

keinscha - - - den, ver - gynn mir dei - ner gna - - - - den! Kain finstu meins ge -

brin - get kein scha - den, vergynn mir dei - ner gna - - - - den! Kain finstu meins ge - lei -

brin - - get kein schaden, ver - gynn mir dei - ner gna - - - - den! Kain finstu meins ge -

lei - - - chen, der sich so gar im le - ben er - geben, mein

- - - chen, der sich so gar im le - - - ben, im le - ben er - geben, mein

lei - chen, der sich so gar im le - - - ben er - ge - ben, im le - ben er - geben, mein

ausser - wel - te schöne kei - se - rin, al - lein dir zu ge - fal - len, zu ge - fal - - - - len.

auss - er - wel - te schö - ne kei - se - rin, al - lein dir zu ge - fal - len, al - lein dir zu ge - - fal - - - - len.

ausser - wel - te schöne kei - se - rin, al - lein dir zu ge - fal - len, zu ge - - fal - - - - len.

## 3. Crist ist erstanden.

5 10

Crist ist er - stan - den vonder  
 Crist ist er - stan - den, Crist ist er - stan - den von der mar -  
 Crist ist er - stan - den Crist ist er - stan - den

15 20

mar - ter al - len. Des sol - len wir al - le fro sin, fro  
 - - - - ter al - len. Des sollen wir al - le fro sin, al - - - le fro sin, al - le  
 von der mar - ter al - - - len. Des sollen wir al - le fro sin,  
 - - - - - len. Des sollen wir al - le fro sin, des sollen wir al - le

25 30

sin, des sollen wir al - le fro sin, Crist soll vn - ser trost sin.  
 fro sin, Crist soll vn - ser trost sin, Crist soll vn - ser trost sin. Al -  
 des fro sin, Crist soll vn - ser trost sin, Crist soll

fro sin, al - le fro sin, Crist soll vn - ser trost, Crist soll vn - ser

35 40

Al - le - - - lu - - - ia,  
 le - lu - ia, al - - - le - - - lu - - - ia, al - le - - - lu - - - ia.  
 vn - ser trost sin. Al - - - le - - - lu - - - ia.  
 trost sin. Al - - - le - - - lu - - - ia.

## 4. Ein frolich wesen[th].

5

Ain frew-lich we - - sen hab ich er-le - -

Ain frew-lich we - - sen hab ich er - le - -

Ain frew - - lich we - - sen hab

10

- - - sen vnnd sich mich vmb. Wa ich hin kumm in fremb - - de

- - - sen vnnd sich mich vmb. Wa ich hin kumm in fremb - - de

ich er - le - - sen vnnd sich mich vmb. Wa ich hin kummin

15

20

landt, wirät mir be - kanndt yetz arg, dann gut

landt, wirdt mir be - - kanndt, wirdt mir be - kanndt yetz arg, dann gut

fremb-de landt, wirdt mir be - - kanndt yetz arg, dann

25

30

durch se - - nes flüt. Glych hewr als ferdt vff di - - ser

durch se - - nes flüt. Glych hewr als ferdt vff di - ser erd thû ich mich

güt durch se - - nes flüt. Glych hewr als ferdt vff diser erd thû

35

40

45(♯) ♯

erd thû ich mich selbs er-ken-nen, vff di - - ser erd thû ich mich selbs er-ken - - nen.

selbs er-ken - - nen, vff di - - ser erd thû ich mich selbs er - ken - - nen.

ich mich selbs er - ken - - nen, vff di - - ser erd thû ich mich selbs er - ken - - nen.

2. Wann ich dann lend, lang als behend  
mit groser gir, begegnet mir  
manch wunder da. Wa ich kumm scha,  
gilt es mir glych in allem reyeh:  
küm war ich well, kain gelt, kain gsell.  
Doch thû ich mich nit nennen.

3. So es nun kem, das mir gezem  
gieng wie es wolt, thet was ich solt  
recht willig gern in zucht vnd eern  
fir mein person vf guten won  
in treüwer pflicht on args geschicht.  
Doch kümmert mich gross senen.



## 6. Es het ein Baur ein Töchterlein.

5

Es het ein Baur ein Töch - ter - lein,

Es het ein Baur ein Töchterlein, das wolt nit lenger

Eshet ein Baur ein Töch - - ter - lein,

Es het ein Baurein Töchter - lein, ein Töch - - - ter - lein, das wolt nit len - ger ein

10 15

das wolt nit len - ger ein meid - lein sein. Du schö - Du schö -

ein meid - lein sein. Du schö - - - ne mein Ma - rusch - - - ka, du schöne

das wolt nit lenger ein meid - lein sein. Du schöne mein Ma - - rusch - - - ka, schöne

meid - lein sein. Du schö - - ne mein Ma - rusch - - ka, in dem el - - lend lass ich dich nit.

20 25

- - ne mein Ma - rusch - - ka, in dem el - lend lass ich dich nit, im el - - lend lass ich dich nit.

mein Ma - rusch - - ka, in dem el - - lend lass ich dich nit.

Marusch - - - ka, in dem el - - lend lass ich

Du schöne mein Ma - ruschka, mein Ma - rusch - ka, in dem el - lend lass

30 35

Eshet ein Baur ein Töch - - - ter - lein, das wolt nit lenger ein meid - lein

Es het ein Baurein Töch - - - ter - lein, das wolt nit len - ger ein meid - -

dich nit. Eshet ein Baur ein Töchterlein, das wolt nit lengerein meid - - - lein sein, ein meidlein

ich dich nit. Es het ein Baur ein Töch - ter - - lein, das wolt nit len - ger ein meidlein

40 45 #

sein. Du schöne mein Ma-rusch-ka, in dem el-lend lass ich dich nit. Du schö-ne mein Ma-rusch-ka, in dem el-lend lass ich dich nit. Du schö-ne mein Ma-rusch-ka, in dem el-lend lass ich dich nit. Du schö-ne mein Ma-rusch-ka, in dem el-lend lass ich dich nit. Es het ein Baur ein

50 #

Du schö-ne mein Ma-rusch-ka, in dem el-lend lass ich dich nit. Es het ein Baur ein Töch-ter-lein, Töch-ter-lein, das wolt nit lenger ein meidlein sein. Du schö-ne mein Ma-rusch-ka, in dem el-lend lass ich dich nit. Du schö-nemein Ma-rusch-ka, in dem

55 # 60

nit. Es het ein Baur ein Töch-ter-lein, das wolt nit lenger ein meidlein ein Töch-ter-lein, es het ein Baur ein Töch-ter-lein, das wolt nit lenger ein meidlein lass ich dich nit. Es het ein Baur ein Töch-ter-lein, das wolt nit len-ger ein meidlein el-lend lass ich dich nit. Es het ein Baur ein Töch-ter-lein, das wolt nit len-ger ein meidlein

65 70 #

sein. Du schöne mein Ma-rusch-ka, in dem el-lend lass ich dich nit. sein. Du schö-ne mein Ma-rusch-ka, im el-lend lass ich dich nit. sein. Du schö-nemein Ma-rusch-ka, in dem el-lend lass ich dich nit. sein. Du schö-nemein Ma-rusch-ka, in dem el-lend lass ich dich nit.



# 7. Es wolt ein meydlein grasen gan.

Es wolt ein meyd-lein grasen gan: Juck mich, lie-ber Pe -

Es wolt ein meydlein gra-sen, gra-sen gan: Juck mich, lie-ber Pe - - - ter!

ter! Es wolt ein meyd-lein gra-sen gan, gra - - - sen gan: Juck mich, lie-ber Pe -

Es wolt ein meyd - lein, ein meyd - lein gra - - - sen gan: Juck mich,

Es wolt ein meyd - lein gra-sen gan: Juck mich, lie - ber

Es wolt ein meyd-lein gra-sen gan:

ter! Vnd do die ro - ten röss-lein ston, juck

lie-ber Pe - ter, juck mich, lie - - - ber Peter! Vnd do die roten röss - - - lein ston, juck mich, lie - - -

Pe - - - ter. Vnd do die ro - ten rösslein ston.

Juck mich, lie - ber Pe - - ter, vnd do die ro - ten

mich, lie - ber Pe - - - ter. Juck mich mer, du hast sein ehr.

- - ber Pe - - - ter. Juck mich mer, du hast sein ehr. Kanstus nit,

Juck mich mer, du hast sein ehr.

röss - lein ston. Juck mich mer, du hast sein ehr. Kanstus nit, ich

Kan - stus nit, ich wil dichs le - - - ren. Juck mich, lie - ber Pe - - - ter!

ich wil dichs le - - - ren. Juck mich, lie - ber Pe - - - ter!

Kanstus nit, ich wil dichs lern. Juck mich, lie - ber Pe - - - ter!

wil dichs lern. Juck mich, lie - ber Pe - - - ter!

# 8. Freundlich vnd mild.

Freundt - lich vnd mild, zart rey - - - nes bild,  
 Hie - - - rumb ich mich hab emb - - - - sig - klich

Freundt - lich vnd mild, zart rey - - - nes bild, hast mich  
 Hie - rumb ich mich hab emb - - - - sig - klich an dich

Freundt - lich vnd mild, zart rey - - - nes bild,  
 Hie - - - rumb ich mich hab emb - - - - sig - klich

Freundt - - - lich vnd mild, zart rey - - - nes bild,  
 Hie - - - - rumb ich mich hab emb - - - - sig - klich

hast mich ob al - - - len; ge - fal - len thut mir dein züch - tig berd vnd weiss.  
 an dich er - ge - - - ben zu le - ben nach trew - er art vnd höch - stem

ob al - - len; ge - fal - - len thut mir dein züch - - - tig berd vnd weiss.  
 er - ge - - - ben zu le - - - ben nach trew - er art vnd höchstem fleyss.

hast mich ob al - len; ge - fal - len thut mir dein züch - tig berd vnd weiss.  
 an dich er - ge - ben zu le - ben nach trew - er art vnd höch - stem

hast mich ob al - len; ge - fal - len züch - - - tig berd vnd weiss.  
 an dich er - ge - ben zu le - ben nach trew - er art vnd höchstem fleyss.

fleyss. Ye len - ger mer, mein F., ich ger, mich treu - lich ver -  
 Ye len - - - ger mer, mein F., ich ger, mich treu -

fleyss. Ye len - ger mer, mein F., ich ger, mich treu - lich

Ye len - ger, ye mer, mein F., ich ger, mich treu - - - - lich

pflich - - - - ten in züch - - - - ten zu dir mit gir, hoff  
 lich ver - pflich - ten in züch - - ten zu dir mit gir, zu dir mit

ver - - pflich - - - ten in züch - - ten zu dir mit gir, mit gir,

ver - - pflich - - - ten in züch - - ten zu dir mit gir, mit gir, hoff



25 30

sen. Wie ge - - felt dir das?  
 ge - - felt dir das? Ich will bey dir am tisch si - tzen vnd  
*wie ge-felt dir das? Ich will bey dir am tisch si - tzen vnd dein weib ins maul küs - sen. Wie ge-felt dir*  
 wie ge - - felt dir das? Ich will bey dir am tisch si - - tzen vnd dein weib ins

35

Greiner, zan - cker, schnöpffitzer, wie gefelt dir das, *wie ge-felt dir das?* Ich will bey dir am tisch si -  
 dein weibins maul küs - - sen, wie ge - felt dir das, wie gefelt dir  
 das? Ich will bey dir am tisch si - tzen vnd dein weib ins maul, vnd dein weib ins  
 maul küs - - sen, wie gefelt dir das? Ich will bey dir am tisch si - - tzen vnd

40 45

tzen vnd dein weib ins maul küs - sen, wie ge - - felt dir das, ge - felt dir das?  
 das, wie gefelt dir das wie ge-felt dir das, gfelt dir das?  
 maul küs - - sen, wie gefelt dir das, wie ge - - felt dir das, wie ge - felt dir das?  
 dein weib ins maul küs - - sen, wie ge-felt dir das, wie ge - felt dir das?

### 10. Ich stund an einem morgen.

5

Ich stund an ei-nem mor - gen gar heim - lich an ei - nem ort, da het ich  
 Ich stund an ei-nem mor - gen heim - - - lich an ei - - - nem ort, da  
 Ich stund an einem mor - gen heim - lich an ei-nem ort,  
 Ich stund an ei-nem morgen heim - - - lich an ei - nem ort,

Ott  
 borgen mich ver - bor - - - gen  
 10  
 mich ver - bor - - - gen, ich hö - ret kleg - - - li - che  
 het ich mich ver - bor - gen, ver - - bor - gen, ich hö - ret kleg - -  
 da het ich mich ver - bor - - - gen, ich hört kleg - - li - che  
 da het ich mich ver - bor - gen, ich hört kleg - li - che wort,  
 15  
 wort von ei - nem freu - lein, was hübsch vnd fein, von  
 - - - li - che wort von ei - nem freu - lein, was hübsch vnd fein, von ei - nem  
 wort von ei - nem freu - lein, was hübsch vnd fein, von  
 kleg - - li - che wort von ei - nem freu - lein, was hübsch vnd  
 20  
 ei - - nem freu - - lein, was hübsch vnd fein. Er sprach zu  
 freu - lein, was hübsch vnd fein. Er  
 ei - nem freu - lein, was hübsch vnd fein, hübsch vnd fein.  
 fein, von ei - nem freu - lein, was hübsch vnd fein.  
 25  
 sei - - nem bu - - - len: Es muss ge - schei - - - den sein.  
 sprach zu sei - nem bu - len: Es muss ge - schei - - den sein.  
 Er sprach zu sei - - nem bu - - - len: Es muss ge - schei - - den sein.  
 Er sprach zu sei - nem bu - len: Es muss ge - schei - - den sein.  
 30  
 35

2. „Hertzlieb, ich hab vernommen,  
 du wölst von hinnen schier.  
 Wann wilt du wider kommen?  
 Das solt du sagen mir!“  
 „Merck auff, mein lieb, was ich dir sag!  
 Mein zukunfft thust mich fragen;  
 weiss weder stund noch tag.“  
 3. Das freulein weinet sere,  
 sein hertz was traurens vol:  
 „So gib mir weyss vnd lehre,  
 wie ich mich halten soll!  
 Für dich setz ich mein hab vnd gut,  
 vnd wilt du hie beleyben,  
 ich verzer dich jar vnd tag.“

4. Der knab, der sprach auss mute:  
 „Dein willen ich wol spür;  
 verzer ich dir dein gute,  
 ein Jar ist bald dahin.  
 Dennoch muss es gescheiden sein.  
 Ich wil dich freundlich bitten,  
 setz du dein willen drein.“  
 5. Das freulein das schrey: „Morte,  
 mort vber alles leyd!  
 Mich krencken deine worte.  
 Hertzlieb, nit von mir scheid!  
 Für dich setz ich mein gut vnd ehr,  
 vnd solt ich mit dir ziehen,  
 kein weg ist mir zu ferr.“

6. Da sprach der knab mit sitten:  
 „Mein schatz ob allem gut,  
 ich wil dich freundlich bitten,  
 schlag solchs aus deinem muet!  
 Gedenck mer an die freunde dein,  
 die dir kein arges trawen  
 vnd teglich bey dir sein!“  
 7. Da kert er ir den rucken,  
 er sprach nit mer zu ir.  
 Das freulein thet sich schmucken  
 in einen winckel schier;  
 es weinet, das sie schier vergieng.  
 Dis hat ein Schreiber gesungen,  
 wie es eim freulein gieng.

## 11. In Gottes namen faren wir.

Altus.  
Tenor.  
Bassus.

In Gottes na - men fa - ren wir, sei -  
In Got - tes na - men fa - ren  
In Gottes namen fa - ren wir, sei -  
In Gottes na - men fa - ren wir, in Got - tes na - - men farn

ner ge - na - den be - ge - ren wir, sei - ner ge - na - den be -  
wir, sei - ner ge - na - den be - ge - ren wir, sei - ner ge - na - den  
ner gna - den be - ge - ren wir, be - ge - ren wir, be - ge -  
wir, sei - ner ge - na - den be - ge - ren wir,

ge - ren wir, das helff uns die Gottes krafft, die Got - tes krafft vnd das hei - li - ge  
bge - ren wir vnd das hei - li - ge grab, do Gott  
ren wir, das helff uns die Got - tes krafft vnd das hei - li - ge grab, do Gott sel - ber  
das helff uns die Got - tes krafft vnd das hei - li - ge grab, do Gott selber

grab, do Gott sel - ber in - ne lag. Ky - ri - e - leys. Ky - ri - e - leys,  
sel - ber in - ne lag. Ky - ri - e - leys. Ky - ri - e - leys, Cri - ste -  
in - ne lag. Ky - ri - e - leys. Ky - ri - e - leys,  
in - ne lag. Ky - ri - e - leys. Ky - ri - e - leys, Cri - ste -

40

Cri - ste - leys, das helff uns der hey - lig geyst vnd  
leys, das helff uns der hey - lig geyst, das helff uns der hey - lig geyst  
Cri - ste - leys, das helff uns der heylig geyst, das helff uns der hey - lig geyst vnd die war

45 50

leys, das helff uns der hey - lig geyst vnd die  
die war Got - tes stym, das wir frö - lich farn von hyn. Ky - ri - e - leys.  
vnd Got - tes stym, das wir frö - lich farn von hyn. Ky - ri - e - leys.  
Got - tes stym, das wir frö - lich farn von hyn. Ky - ri - e - leys.

## 12. Isbruck, ich muss dich lassen.

5 10

Is-bruck, ich muss dich las-sen, ich far dahin mein stras-sen in fremde land da-hin. Mein freud ist mir  
Is - bruck, ich muss dich las - sen, ich far dahin mein stras - sen in fremde land da-hin. Mein freud ist mir  
Is-bruck, ich muss dich las-sen, ich far dahin mein stras - sen in fremde land da-hin. Mein freud ist mir

15 20

Is - bruck, ich muss dich las - sen, ich far da-hin mein stras-sen in fremde land da-hin. Mein freud ist mir ge-  
nom - men, die ich nit weiss be-kum - men, wo ich im e - lend bin, wo ich im e - lend bin.  
genom - men, die ich nit weiss bekum - men, wo ich im e - lend bin, wo ich im e - lend bin.  
ge - nom-men, die ich nit weiss bekum - men, wo ich im e - lend bin, wo ich im e - lend bin.

2. Gross leid muss ich yetz tragen,  
das ich allein thu klagen  
dem liebsten bulen mein.  
Ach lieb, nun lass mich armen  
im hertzen dein erbarmen,  
das ich muss von dannen sein!

3. Mein trost ob allen weyben,  
dein thu ich ewig bleiben  
stet trew, der ehren fromm.  
Nun muss dich Gott bewaren,  
in aller tugendt sparen,  
biss das ich wider komm!

# 13. Kein frewd.

5  
Kein frewd hab ich vff erd, kein frewd hab ich vff erd, myn  
Das macht, myn schatz, din wis vnd perd, din wis vnd perd, nach

10  
hertz das ligt ge - fan - - gen. gen. Dann so ich dich, hertz - - lieb,  
dir hab ich ver - - lan - - gen, ver - lan - gen. Dann so ich dich,  
hertz das ligt ge - fan - - gen. gen. Dann so ich dich, hertz -  
dir hab ich ver - - lan - - gen. gen. Dann so ich dich, hertz -

15  
an - sich, so lebt, so lebt myn hertz in frew - -  
hertz - lieb, an - sich, so lebt, so lebt myn hertz in frew - - den.  
lieb, an - sich, so lebt myn hertz in frew - - den.  
lieb, an - sich, hertz - - lieb, an - sich, so lebt myn hertz, myn hertz in frew - -

20  
den. Ach hoch - - ste zier, kum schier zu mir, trost mich in my - nem ly - - - den!  
Ach hoch - ste zier, kum schier zu mir, trost mich in my - nem ly - - - den!  
Ach hoch - ste zier, kum schier zu mir, trost mich in my - nem ly - - - den!

25  
den. Ach hoch - ste zier, kum schier zu mir, trost mich in my - nem ly - - - den!

30

2. Prich nit an mir din glopte trew!  
on dich mag ich nit leben,  
Teglich mich yeb mit klag vnd rew  
vnd pin mit layd vmbgeben.  
Das macht din gestalt,  
die ich mit gwallt  
so lang hab müssen myden.  
Gib hoffnung mir,  
als ich thu dir,  
trost mich in mynem lyden!

3. Myn kleglich bitt vnd grosse pin  
lass dir ouch gen zu hertzen!  
Mit myner klag, hertzliebste myn,  
thu ich furwar nit schertzen.  
Halt dich als vor  
im alten spor!  
von dir will ich nit scheidn,  
derglichen mich  
zu dir versich.  
Tröst mich in mynem lyden!



# 14. Mein freud allein.

Mein freud al - - - - - lein in al - - - - - ler welt, mein trost zu  
 Mein hertz hat sich zu dir ge - - - - - stellt mit lieb vnd

Mein freud al - - - - - lein, mein freud al-lein in al-ler welt, mein trost zu al-  
 Mein hertz hat sich, mein hertz hatsich zudirge-stelt mit lieb zu vnd trew

Mein Mein freud hertz al - - - - - lein in al - - - - - ler welt, mein trost zu  
 Mein hertz hat sich zu dir ge - - - - - stellt mit lieb vnd

Mein freud al - - - - - lein in al - - - - - ler welt, mein trost zu  
 Mein hertz hat sich zu dir ge - - - - - stellt mit lieb vnd

al - - - - - len stun - - - - - den, 1. 2. 15 20  
 trew ver - - - - - bun - - - - - den, - - - - - den. Durch dich bin ich mit lie - bes krafft

- - - - - len stun - - - - - den, den. Durch dich bin ich mit lie - bes krafft

al - - - - - len stun - - - - - den, den. Durch dich bin ich mit lie - bes krafft

al - - - - - len stun - - - - - den, zu al - - - - - len stun - den. Durch dich bin ich mit lie - bes krafft

schwer - - - - - lich be - - - - - hafft, zu 25 30  
 dei - - - - - nem dienst mit fleysss ge - - - - - richt. An ar - gen

schwer - - - - - lich be-hafft, zu dei - - - - - nem dienst. An ar - gen

schwer - - - - - lich be - hafft, zu dei - nem dienst mit fleysss ge - richt. An

schwerlich be-hafft, zu deinem dienst mit fleysss. An ar -

list dir gantz - - - - - lich ist mein hertz in rech - ter lieb ver - pflicht. 35 40  
 list dir gantz - - - - - lich ist mein hertz in rech - ter lieb ver - pflicht.

ar - gen list dir gantzlich ist mein hertz in rech - ter lieb ver - pflicht.

gen list dir gantz - - - - - lich ist mein hertz in rech - - - - - ter lieb ver - pflicht.

2. Eyniger schatz, du weist, wie hart dein lieb mich hat vmbgeben.  
 Leyb, ehr vnd gut sey vngespart, in deinem dienst zu leben.  
 Dir gar vngfahr will ich stett sein vnd bleyben dein mit stetter trew gantz vuerkert.  
 Zu rechter still ewig ich will lieb haben dich für all auff erd.

3. Lang dienst sich an vnd grossen fleysss, lass dich, mein hort, erweychen!  
 Wann dir noch glück das stets beweyst, thue mir deinr liebe reychen.  
 Erzeyg vnd nayg dein hertz gen mir; auss rechter gir bitt ich, hertzlieb, dein trew nit krenck.  
 Nit von mir weich, mein lieb vergleich mit trewen! Bis mein eingedenck!

## 15. Mein Mütterlein.

Mein Mütterlein, mein Mütterlein, das fra- get a-ber mich,  
 Mein Mütterlein, mein Mütterlein, das fra- get a-ber mich,  
 Mein Mütterlein, mein Mütterlein, das fra- get a-ber mich, das fra- get a-ber  
 Mein Mütterlein, mein Mütterlein, das fra- get a-ber mich, das fra- get a-ber

5

ob ich wolte schrei - ber. A - - we neyn, sprach ich, nem ich denn  
 ob ich wolte ein schrei - - ber. A - - we neyn, sprach ich, nem ich denn ein  
 mich, ob ich wolte ein schrei-ber. A-we neyn, sprach ich, nem ich denn ein  
 mich, das fra- get a-ber mich, ob ich wolte ein schrei-ber. A- we neyn, sprach

10

ei-nen schrei - - ber zu ei-nem Man - - ne, so hiess man  
 nem ich den ein schrei - - ber zu ei - - nem Man - - ne, so hiess man mich frau schrei - - be - rin  
 schrei - - ber, nem ich den ein schrei-ber zu ei-nem Man- - -ne, so hiess man  
 ich, nem ich den ein schrei - ber zu ei - - nem Man - ne, so hiess man mich frau schrei - - be-rin

15

mich frau schrei-be-rin vnd ein dinten - ze - - te-rin. Wer mir ein schande,  
 vnd ein din-ten-ze- - - terin, ein din - ten - ze - - te-rin. Wer mir ein  
 mich frau schrei-berin vnd ein dinten - ze - - te-rin. Wer mir ein schande, kein  
 vnd ein din-ten-ze- te-rin. Wer mir ein schan-de, wer mir ein schande, keinehr im

20

kein ehr im lan - - de.  
 schan - - de, kein ehr im lan - - de.  
 ehr im lan - de, kein ehr im lan - - de.  
 lan - de, kein ehr im lan - - de, keinehr im lan - - de.

25

# 16. Mich wundert hart.

Musical score for the first system, measures 1-9. It features a vocal line and three piano accompaniment staves. The lyrics are: "Mich wun - - dert hart, wie ich der fart dem klaf - - fer sey / Das er mich hast vnd sich nit mast, das wol blieb vn -".

Musical score for the second system, measures 10-19. It includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The lyrics are: "ge - le - - - gen, gen. Nun hab ich nie mein syn vnd mhü auff weid - spil / - - - - gen, - - - - gen. Nun hab ich nie mein syn vnd mhü auff / le - - - - gen, - - - - gen. Nun hab ich nie mein syn vnd mhü auff / we - - - - gen, - - - - gen. Nun hab ich nie mein syn vnd mhü auff".

Musical score for the third system, measures 20-29. The lyrics are: "ranck, der ey - - len klanck ge - setzt, kein tag der - beit - ten mag. Denn wird ein tantz, / ranck, der ey - - len klanck gesetzt, kein tag der - beit - - ten mag. Denn wird ein tantz, / weid - spil ranck, der ey - - len klanck ge - setzt, kein tag der - beit - ten mag. Denn wird ein / weid - spil ranck, der ey - len klanck ge - setzt, kein tag der - beitten mag. Denn wird ein tantz, denn".

Musical score for the fourth system, measures 30-40. The lyrics are: "denn wird ein tantz, ich will der schantz er - beyt - - ten. Glück zu auff vn - ser sey - - - ten! / ich will der schantz er - beyt - - - ten. Glück zu auff vn - ser sey - - - ten! / tantz, ich will der schantz er beytten. Glück zu auff vn - - - - ser sey - - - ten! / wird ein tantz, ich will der schantz er - beytten. Glück zu auff vn - - ser sey - - - ten!

2. Ich hoff vnd traw, vntrew werd gnaw  
sein eygen Herren treffen.  
Des zweiffels klein ich schetz vnd mein,  
das es nur lig am hoffen.  
Es wirdt gar schon in gleichem lohn  
vergolten dir. Ja wie du mir  
in falsch mitferst, ist nit das erst,  
sonder offt gschicht, bin ich bericht,  
an massen vil thun vnd manigs lassen.

3. Wer du nun bist gedenck, dein list  
wirt bleyben onvergessen.  
Kumbt es füran auff alte ban,  
ich will dirs trewlich messen.  
Drumb ich dir steck zum zyl den zweck,  
dein neidisch spil vergelten will  
in gleichem stich. Wiewol du mich  
sichst selten zwar, du bist fürwar  
erzogen mit böser art geflogen.

## 17. O weiblich art.

5

O weib-lich art, hart trüb-stu mein hertz, schertz hat nim-  
 Du lebst im sauss, auss ist all dein trew, new die du

10

mer stat. Drat ha - stu ver - ges - sen dei - - ner wort.  
 mir stets thetst durch glüb vnd schriff ver - spre - - chen dort. Schriftlich vnd

15

stu ver - ges - - thetst - sen dei - - ner wort, dei - - ner wort.  
 glüb vnd schriff thetst ver - spre - - chen dort, ver - sprechen dort. Schrift - lich vnd

20

sunst durch lie - - bes brunst hab ver - - kunt mei - nen gruss. So wil - tus  
 sunst, vnd sunst durch lie - bes brunst hab ich dir ver - kunt mei - - nen gruss. So wil -  
 lich vnd sunst durch lie - - bes brunst hab ich dir ver - kunt mei - nen gruss. So

25

je sein gheis - sen die, von der ich vn - trew ler - - - nen muss?  
 tus, so wil-tus je sein gheissendie, von der ich vn - - trew, vn - - trew ler - - - nen muss?  
 wil-tus je sein gheis - - sen die, von der ich vn - trew ler - - - nen muss?

30

je sein, je sein ge - heissen die, von der ich vn - trew ler - - - nen muss?

2. Das ist mir leyd; eyd  
 sey mein zeug. Treug  
 mich nicht also! O,  
 was setz ich trew zu weyben!  
 Wie mocht es gesein! Dein  
 weyblich gut hut  
 zu diser zeyt, sey  
 mir oft het mögen schreyben!  
 So sich ich wol, dein trew ist hol  
 vnd wil sein gnant von Flandern.  
 Het ichs dir doch bissher vnd noch  
 vil weniger traut denn andern!

3. Ey, freuntlichs weyb, treyb  
 mit lust an mir! Dir  
 hab ich mit fleyss leyss  
 gedient in trewen hulden.  
 Meinstu, ob ich dich  
 vnschuldiggklich zich,  
 so du mich nit mit  
 deiner gschrift thest entschulden?  
 Alssdenn will ich gantz eygentlich  
 dein vnschuld thun vermessen.  
 Find ich dich gerecht, so sey es schlecht  
 vnd aller zorn gantz vergessen.

# 18. O werdes glück.

5

O Mit wer-des glück, mein auff - ent - halt, durch gewalt  
 der du mich hast hoch be - gabt, ge - labt

O Mit wer-des glück, mein auff - ent - halt, durch gewalt  
 der du mich hast hoch be - gabt, ge - labt ich

O Mit wer-des glück, mein auff - ent - halt, durch gewalt  
 der du mich hast hoch be - gabt, ge - labt in

O Mit wer-des glück, mein auff - ent - halt, durch gewalt  
 der du mich hast hoch be - gabt, ge - labt

10 15

ich dein ge-denck, senck mich zu dir, auss her - tzen gir  
 in süs-ser lieb mich all tag. dir danck vnd sag,

dein ge-denck, senck mich zu dir, auss her - tzen  
 süs - ser lieb; yeb mich mich all tag dir danck - tzen  
 vnd

ich dein süs - ser ge - denck, senck yeb mich zu dir, auss her - tzen  
 in süs - ser lieb; yeb mich mich all tag dir danck vnd

ich dein ge - denck, senck mich zu dir, auss her - tzen  
 in süs - ser lieb; yeb mich mich all tag dir danck vnd

20 25

1. 2.

thu ich dein gnad be - trach - - ten, ten. Wann  
 dich nym-mer will ver - ach - - ten. - ten.

gir sag, thu ich nym - mer will be - trach - - ten, Wann  
 dich nym - mer will ver - ach - - ten. - ten.

gir sag, thu ich nym - mer will be - trach - - ten, ten.  
 dich nym - mer will ver - ach - - ten. - ten.

gir thu ich dein gnad be - trach - - ten, ten. Wann  
 sag, dich nym-mer will, will, dich nym - mer will ver - ach - - ten, - ten.

30 35

du mir hie auff erd so schön vnd werd in ho - hem rhum  
 du mir hie auff erd so schön vnd werd in ho - hem rhum

Wann du mir hie auff erd so schön vnd werd in ho - hem rhum  
 du mir hie auff erd so schön vnd werd in ho - hem rhum

du mir hie auff erd so schön in ho - hem rhum

ein zar - te plum yetzt zu - - ge - fügt, der mich be - nügt. Ein

ein zar - - - te plum yetzt zu - - ge - fügt, der mich be - nügt. Ein

ein zar - te plum yetzt zu - - ge - fügt, der mich be - nügt.

ein zar - - - te plum yetzt zu - - ge - fügt, der mich be -

trost ob al - len freu - - - den bist du, mein B., vnd doch

trost ob al - - len freu - den bist du, mein B., vnd doch

Ein trost ob al - len freu - - - den bist du, mein B., vnd

nügt. Ein trost ob al - len freu - den bist du, mein B., vnd

ver - steh, gen mir wilt han kein ar - - gen wan. Das - selb leg hin!

ver - steh, gen mir wilt han kein ar - gen wan. Dasselb

doch ver - steh, gen mir wilt han kein ar - - gen wan. Das - selb

doch ver - steh, gen mir wilt han kein ar - gen wan. Das - selb leg hin!

Ich bleyb vnd bin, der dich nit lest in ley - - - den.

leg hin! Ich bleyb vnd bin, der dich nit lest in ley - - - den.

leg hin! Ich bleyb vnd bin, der dich nit lest in ley - den.

Ich bleyb vnd bin, der dich nit lest in ley - - - den.

2. Des hab gross danck, mein höchster hort! Die wort  
nym ich zu gut. Mut,  
frölich schertz hat nun mein hertz  
erlangt von deinen hulden.  
Nit grössers möcht erfrewen mich warlich  
dann solche meer. Seer  
mich verlangt vnd teglich plangt,  
wie ich das müg beschulden.  
Dasselb mein hertz sicht an; wie dus wilt han,  
bin ichs berayt in dienstbarkeyt  
gehorsam sein. Wann ich bin dein,  
das bleibt dir vnzerbrochen  
wiewol mich hat des klaffers rath  
gen dir verhetzt, inn vnmut gsetzt.  
Das klag dir auss, kumbt jm zu hauss  
vnd wirdt noch wol gerochen.

3. Wils Gott, so wirts. Darauff ich baw, getraw  
dir allweg wol, vol  
ehr vnd zucht, schon edle frucht,  
ein kron für all auff erden.  
Hast du des nam vnd preyss von mir, zu dir  
stend all mein synn in  
Venus macht bey tag vnd nacht,  
so lang biss es mag werden,  
das ich mög bey dir sein. Gross sehulich pein  
hab ich darumb, bit, rüff: Nun kumm,  
glücklich stund, gib mir den fund,  
der sich nach meinem gfallen  
in ehren frey, setz ich dabey.  
Hertzliebste B., gen wie es gen,  
halt festiglich! Glaub ewiglich,  
bist mir das liebste ob allen.

## 19. Svesser vatter, herre got.

Süesser Vat-ter, her- - re Gott, süe - - sser Vat- -

Süe - sser Vat - - ter,

Süe-sser Vat - ter, her- -re Gott, süe - -sser Vat-ter,

ter, her - re Gott, ver - leyh, das wir er - ken - - nen die ze - - henn ge -

her - re Gott, ver - leyh, das wir er - - ken - - nen die ze - - henn ge -

her - re Gott, ver - leyh, das wir er - ken - - nen die ze - - henn ge -

bott, das wirs mit wor-ten vnd mit wer - - cken all - tzeyt lay - -

bott, das wirs mit wor-ten vnd mit wer - - cken all - tzeyt lay - - - sten in

bott, das wirs mit wor- - ten vnd mit wer-cken all - tzeyt lay - - - sten in

sten in rech-ter lieb nach Got - - tes be - gir! So wer wir se - - lig vnd reych.

rech - ter lieb nach Got - - tes begir! So wer wir se - lig vnd reych.

rech - - ter lieb nach Got - - tes be - gir! So wer wir se - - lig vnd reych.

## Die zehen gebote gotes.

0) Süesser Vatter, herre Gott,  
verleyh das wir erkennen die zehenn gebott,  
das wirs mit wortenn vnd mit wercken alltzeyt laisten  
in rechter lieb nach gottes begir!  
So wer wir selig vnd reych.

2. Vor allen dingen hab Gott lieb  
von gantzen deinem hertzen nach rechter begir,  
dein nachsten als dich selbs! Das sind die maisten,  
dar auss jr vill entsprungen sindt  
die zehenn all geleich.

5. Du solt deins nachsten gmahels nit begern,  
seyn gutt lass dir nicht lieben! Das ist die leer,  
darnach wir sollen vnnser leben kerenn,  
in rechter lieb zu gottes begir,  
so wer wir selig vnd reych.

3. Mensch, gelaub an Ainen Gott,  
das du jn nicht eytel nennest, sam sey er ein spott!  
Dein vasten vnd dein feir die halt gar ordentlichen,  
vatter vnd mutter jn eren hab!  
Das bringt dir lebens vil.

4. Nicht vnrecht todt oder nyemants beschwer,  
mit diebrey nichts gewinne oder mit gener!  
Nicht vnkeusch treyb auss der ee oder ledigklichen,  
kain falsche zeugnuss gib oder sag  
das nicht die warhait sey!

Amen.

## 20. Wann ich des morgens frü auffstehe.

Wann ich des mor - - gens frü auff - - ste - he, wann ich des mor - gens  
 Wann ich des mor - - gens frü auff-steh, wann ich des mor - - gens  
 Wann ich des mor - - gens  
 Wann ich des mor - - gens frü auff-steh, wann ich des mor - - gens

frü auff - - steh, so ist mein stüb - - -lein ge - hei - - -tzet schon,  
 frü auff - - - steh, so ist mein stüb - leinge-hei - -tzet schon, so kombt mein lieb vnd  
 frü auff - - steh, so ist mein stüb - lein ge - hei - -tzet schon, so kombt mein  
 frü auff - - - - - steh, so ist mein stüb-lein ge - hei - - - -tzet schon,

so kombt mein lieb vnd beut mir ein gu - ten mor - - -gen. Ein gu - ter mor - gen ist  
 beut mir ein gu - ten mor - - gen, vnd beut mir ein gu - - -ten mor - -gen. Ein gu - ter mor - gen ist  
 lieb vnd beut mir ein gu - -ten mor - - -gen. Ein gu - ter mor - gen ist  
 so kombt mein lieb vnd beut mir ein gu - ten mor - - -gen. Ein gu - ter mor - gen ist

bald da - hin; Gott geb meim lieb ein stet - ten sin, ein stet - ten sin, dar - zu ein frölichs ge - mü - - -te!  
 bald da - hin; Gott geb meim lieb ein stet - ten sin, ein stet - ten sin, dar - zu ein frölichs ge - mü - - -te!  
 bald da - hin; Gott geb meim lie ein stet - ten sin, ein stet - ten sin, dar - zu ein frölichs ge - mü - - -te!  
 bald da - hin; Gott geb meim lieb ein stet - ten sin, ein stet - ten sin, dar - zu ein frölichs ge - mü - - -te!

2. Hett ich ein buelen, als mancher hat,  
 ich wolt im aufbinden sein gelbes har  
 mit eitell brauner seiden.  
 Ich wolts im aufbinden inn rotes gollt;  
 ich bin meim buelen von herzen holdt,  
 ich kont ir nit holder werden.



## 21. Was frewet mich.

Was frew - - et mich, das ye - - - tzund  
 Was frew - - et mich, das yetzund ich het gewalt an  
 Was frew - - et mich, das ye - - - tzund  
 Was frew - - et mich, das yetzund ich

10  
 ich het gewalt an al - - len en - - den, die schetz an mass, so et - - wan  
 al - - len en - den, an al - - len en - den, die schetz an mass, so et - wan bsas, die  
 ich het gewalt an al - - len en - - den, die schetz an mass, so  
 het gewalt an al - - len en - - den, die schetz an mass, so et - wan

15  
 bsas kung Cre - - sus! Das möcht mir el - len - - den,  
 schetz an mass, so et - - wan bsas kung Cre - - sus! Das  
 et - - wan bsas, so et - - wan bsas kung Cre - - sus! Das möcht mir el - len - den,  
 bsas, so et - wan bsas kung Cre - sus, kung Cre - - sus! Das

20  
 das möcht mir el - - len - - den nit küm - mer wen - den, wurd mir nit bas.  
 möcht mir el - len - - den nit küm - mer wen - den, wurd mir nit bas.  
 das möcht mir el - len - - den nit küm - mer wen - den, wurd mir nit bas.  
 möcht mir el - len - den nit küm - mer wen - den, wurd mir nit bas.

25  
 das möcht mir el - - len - - den nit küm - mer wen - den, wurd mir nit bas.  
 möcht mir el - len - - den nit küm - mer wen - den, wurd mir nit bas.  
 das möcht mir el - len - - den nit küm - mer wen - den, wurd mir nit bas.  
 möcht mir el - len - den nit küm - mer wen - den, wurd mir nit bas.

30  
 das möcht mir el - - len - - den nit küm - mer wen - den, wurd mir nit bas.  
 möcht mir el - len - - den nit küm - mer wen - den, wurd mir nit bas.  
 das möcht mir el - len - - den nit küm - mer wen - den, wurd mir nit bas.  
 möcht mir el - len - den nit küm - mer wen - den, wurd mir nit bas.

2. Ain frowlin guet  
 gar gwaltig thuet  
 mit lieb myn hertz vmbgeschlossen.  
 Nach ir myn sin  
 stet allzit hin,  
 ich hoff mit gwin  
 solchs zu geniessen;  
 ir vnuerdrossen  
 blyb ich vnd bin.

3. Allain vff erd  
 frewt mich die werd,  
 nach der ich hab verlangen.  
 Als myn gemuet  
 gantz pinlich wiet,  
 vor liebe gluert;  
 die mich hat gfangen,  
 villicht erlangen  
 wurd ich durch guet.

# 22. Zwischen perg vnd tieffe tal.

Zwischen perg vnd tie - - - ffem tal, zwi - schen perg vnd tie - - ffem tal da ligt  
 Zwischen perg vnd tie - - - ffem tal, zwi - schen perg vnd tie - - ffem  
 Zwi - schen  
 Zwi - schen perg vnd tie - ffem tal

10  
 ein stra - - - ssen, da ligt ein frei - e stra - ssen, ein stra - - ssen, ein freie stra -  
 tal, da ligt ein frei - - - e stra - - - ssen, da ligt ein frei - -  
 perg vnd tie - ffem tal da ligt ein frei - e

15 (b) (b)  
 da ligt ein frei - e stra - - ssen;

20  
 - e stra - - - ssen; wer sei - - nen püll nit ha - - ben mag, der muss  
 - e stra - - - ssen; wer sei - nen püll nit ha - - ben mag, der muss  
 stra - - ssen; wer sei - nen püll nit

25 (b) #  
 wer sei - nen püll nit ha - - ben mag, der muss

30  
 yn fa - ren las - sen, der muss yn fa - ren las - - - sen.  
 yn fa - ren las - - - sen, der muss yn fa - ren las - - - sen.  
 ha - ben mag, der muss yn fa - ren las - - - sen.  
 yn fa - - ren las - - - - sen, der muss yn fa - ren las - - - - sen.

35 # (b)

2. Far hin, far hin! Du hast die wal,  
 ich kan mich dein wol massen.  
 Im jar sind noch vil langer tag,  
 glück ist in allen gassen.

# B. Französische Lieder.

## 1. Fille, vous aues mal gardé.

5 10

Fil-le, vous a-ues mal gar-dé le pan d'a-uant.

Fil-le, vous a-ues

Fil-le, vous a-ues mal gar-dé le pan d'a-uant, fil-le, vous a-ues

15 20

a-ues mal gar-dé le pan d'a-uant.

Me-re, ie ne puis a--man-der, me-re, ie ne puis a-man-der,

mal gar-dé le pan d'a-uant.

mal gar-dé le pan d'a-uant. Me-re, ie ne puis a-man-der, me-re,

25 30

Me-re, ie ne puis a-man-der, c'est par le temps.

me--re, ie-ne puis a-man-der c'est par le temps.

Me-re, ie ne puis a-man-der, c'est par le temps.

ie ne puis a--man-der, c'est par le temps. Et

35

Et fi-gle, ma tre douce fil-le,

Et fi-gle, ma tre doul-ce fil-le,

Et fi-gle, ma tre doul-ce fil-le, en-a-mes vous ho-me qui

fi-gle, ma tre doul-ce fil-le, en-a-mes vous ho-me qui vi-ue,

en - a - mes vous ho - me qui vi - ue? Me - re, trop tart le m'a-ues  
 vi - - - - ue? Me - re, trop tart le m'a-ues dit et par - - - les  
 en - a - mes vous ho - me qui vi - ue? Me - re, trop tart le m'a-ues  
 qui vi - - - - ue, ho - - me qui vi - - - ue? Me - re, trop tart le m'a-ues

dit et par-les bas. Tous ior de cel - le me sou - uient  
 bas, et par-les bas. Tous ior de cel - le me sou - uient, de cel - le me sou - uient qui a la  
 dit et par-les bas. Tous ior de cel - le me sou - uient  
 dit et par-les bas. Tous ior de cel - - le me sou-uient, tous ior de cel - le me sou-uient qui a la

qui a la te - ste en - ue - - lop - pa d'un crouer -  
 te - ste en - ue - - lop - pa, ve - lop - pa d'un cro - uer - cier en - sa - fra - na, d'un crouer  
 qui a la te - ste en - ue - lop - pa d'un crouer -  
 te - - ste en - - ue - lop - pa, la te - ste en - ue - lop - pa d'un cro - uer - cier en - sa - fra - na, d'un crouer -

cier en - sa - fra - na; l'a - ma - ren - de ie l'a - - me bien, bien bin  
 cier en - sa - fra - na; l'a - ma - ren - de ie l'a - - me bien, bin bin bin bin bin bin bin  
 cier en - sa - fra - na; l'a - ma - ren - de ie l'a - me bien, bin  
 cier en - sa - fra - na; l'a - ma - ren - de ie l'a - me bien, ie l'a - - me bin bin bin bin bin bin bin

bin bin, l'a - ma - ren - de ie l'a - - me bien, ie l'a - me bien, ie l'a - me bien.  
 bin bin, l'a - ma - ren - de ie l'a - - me bin, l'a - ma - ren - de ie l'a - me bien, ie l'a - - me bien.  
 bin bin bin l'a - ma - ren - de ie l'a - me bien, ie l'a - - me bien.  
 bin bin, l'a - ma - ren - de ie l'a - me bien, ie l'a - - me bien, ie l'a - - me bien.

## 2. J'ay pris amours.

Tenor.  
Contra.

J'ay pris a - mours en ma  
S'il est au - cun qui m'en

de - ui - se pour il con - me  
de - spri - se, # il me

20 25  
doit e - que - rer ioi - eu -  
- stre par -

*Fine.*  
30 35  
- se - té. Heu - reux  
- don - né.

40 45  
se - rai en ce - st'e - sté, se

50 55 (#)(#) #  
puis ue - nir a mon com - pri - se.

2. Il me samble que c'est la guise  
qui n'a riens. Il est debouté  
et n'est de personne honnouré.  
N'esse pas droit dont que g'y vise?  
J'ay pris amours en ma deuse  
pour conquerir ioieuseté.

### 3. Je ne puis viure.

5 10 #

Contra. Je ne puis vi-

Tenor.

Contra.

15 20 #

- urea mon ay- - se, ye voy cho-se que me plai - - - se.

25 30 #

l'ay ung mal des aul - - - tres le pi - - re

35 40 #

que tous les iors croit et em - pi - - re. Je nescay a

45 50

que ie complai - se, ie ne scay a que ie com - plui - se.

## 4. Le serviteur.

Le ser - - ui - - teur  
Il me sam - - ble au

haut guer - - don - né As - - sou - -  
pri - - mee - - stre né, Car a - -

ui et bien for - - tu - né  
prez et dueil des - hor - - don - né

10

L'es - li - te des heu -  
Sui fait par nou - - uel - -

reux de  
le al- li

Fran - ce  
an - ce.  
Me treu -

*Fine.*

ue  
par la

pour - ue an - ce

D'un tout seul mot bien or -

don - né, d'un tout seul mot bien or - don - né.

2. l'estoie homme habandonné  
Et le dolent infortuné,  
Lors que vostre beniuolence  
Voult conforter mon esperance,  
Quant ce beau mot me fut donné:  
Le seruiteur hault guerdonné  
Assouui et bien fortuné  
L'eslite des heureux de France.



# 5. Maudit soit.

5

Contra. Mau - dit soit cil qui trou - ua jau - - -

Tenor. Mau - dit soit cil qui trou - ua jau - - - lo - - si -

Bassus. Mau - dit soit cil qui trou - ua

10

lo - - - si - - e pre - mie - - re - - ment et qui veult man -

trou - ua jau - lo - si - e pre - mie - re - ment, pre - mie - re - ment et

- e pre - mie - re - ment et qui veult man -

jau - lo - si - - e pre - mie - re - - ment et qui veult man -

15

- - te - - nir ses loix et ditz et ses

qui veult man - te - nir ses loix et ditz et ses com - mans

te - - - nir ses loix et ditz et

- - te - nir ses loix et ditz

20

com - - mans te - - nir. Ob - - - mis soit

te - - - nir. Ob - - - mis, ob - - mis soit

ses com - mans te - - nir. Ob - - - mis soit

et ses com - - mans te - - nir. Ob - - - mis soit

25 30

il de bon - - - ne  
 il de bon - - - ne  
 il de bon - - - ne  
 il de bon - - - ne

35

com - - pa - - gni - - e. Je m'es - - ba - is com -  
 com - - pa - - gni - - e. Je m'es - - ba -  
 com - - pa - - gni - - e. Je m'es - ba - is com - me a  
 com - - pa - - gni - - e. Je m'es - ba - is

40 45

me a tel de - a - - ble - ri - - e hom - me  
 is com - me a tel de - a - - ble - ri - - e hom - me  
 tel de - a - - ble - ri - - e hom -  
 comme a tel de - a - - ble - ri - - e hom - me

50

ui - uant se peut ou ueult te - - - nir.  
 ui - - - uant se peut ou ueult te - - - nir.  
 me ui - - - uant se peut ou veult te - - - nir.  
 ui - - - uant se peut ou veult te - - - nir.

# c. Italienische Lieder.

## 1. Donna, di dentro dalla tuo casa.

Contra.

Tenor.

Bassus.

Don - na, di den - tro dal - la tuo ca - sa

Dam-me-ne un po-cho di quel-la ma - za cro - cha, dam-me-ne un po-cho, dam-me-ne un

Dam-me-ne un po - cho di quel - la ma - za cro-cha, dam-me-neun pocho,

son ro - se, gi - glie fio - ri,

po-cho di quel - la ma - za cro - cha. Fl. Son ro - se, gi - glie fio - tem - tu - na d'un gran

For - tu - na d'un gran tempo mi se' sta - ta,

dam-me-ne un pocho et non me ne dar trop - pa. For - tu - na d'un gran tempo mi se'

e fio - ri. Tut - to ho-mo che l'an - na - sa

ri. po. Dam-me-ne un pocho, dam-me-ne un pocho,

for - tu - na d'un gran tem-po, for - tu - na d'un gran tem-po,

sta - ta. Dam-me-neun po-cho et non me ne dar trop - pa et dam-me-neun

ne sen - te ghu - stoal co - re. For - tu - na d'un gran

dam-me-neun po - cho, dam - me-neun po - cho di quel - la ma - za cro - cha et non me

for - tu - na d'un gran tem - po, for - tu - na d'un gran tempo mi

po-cho di quel-la ma - za cro-cha, dam-me-neun po - cho di quel - la ma - za cro - cha et non me

40 3 3 3 45

tem - po, dam-mi u - na ro - sa,  
 ne dar trop - pa. Dam-me-ne un pocho, dam-me-ne un po - cho di quel - la ma - za  
 se' sta - ta, gran tem - po mi se' sta - ta,  
 ne dar trop - pa. Dam-me-ne un pocho, dam-me-ne un po - cho di quel - la ma - za cro -

50 55

to te la o per-la pre-ti - o - sa.  
 cro - cha Fl. et non me ne dar trop - pa. Cort. et dam-me - la ben chot - ta. Dam-me-ne un po - cho di  
 o glo-ri - o - sa, don - na mi - a bel - la.  
 - cha et non me ne dar trop - pa. Dam-me-ne un po - cho di quel - la ma - za

60 65

Damme-ne un po - cho di quel - la ma - za cro - cha,  
 quel - la ma - za cro - cha et non me ne dar trop - pa. Damme-ne un  
 Damme-ne un po - cho di quel - la ma - za cro - cha,  
 cro - cha et non me ne dar trop - pa. Dam-me-ne un po - cho di

70

F1. dam-me-ne un po - cho di quel - la ma - za cro - cha.  
 Cort. dam-me-ne un po - co et dam-me - la ben chot - ta.  
 po - cho di quel - la ma - za cro - cha F1. et non me ne dar trop - pa.  
 Cort. et dam-me - la ben chot - ta.  
 damme-ne un po - cho di quel - la ma - za cro - cha.  
 quel - la ma - za cro - cha, quel - la ma - za cro - cha.

## 2. Fammi una gratia, amore.

Tenor.  
Bassus.

Fam-mi u-na gra-tia, a-mo-re, i te ne pre-gho. Di  
Fam-mi u-na gra-tia, a-mo-re, i te ne pre-gho. Di  
Fam-mi u-na gra-tia, a-mor, i te ne pre-gho. Di

10 a ma-don-na mi-a Che di ser-uir-la el  
a ma-don-na mi-a Che di ser-uir-la el  
a ma-don-na mi-a Che di ser-uir-la el

20 cor bra-mae di-si-a. Dil-le con tu-e a-mo-ro-se  
cor bra-mae di-si-a. Dil-le con tu-e a-mo-ro-se  
cor bra-mae di-si-a. Dil-le con tu-e a-mo-ro-se

25 pa-ro-le Ch'a su ar-den-ti ra-i Mio cor si  
pa-ro-le Ch'a su ar-den-ti ra-i Mio cor si  
pa-ro-le Ch'a su ar-den-ti ra-i Mio cor si

35 fa-ce co-me ne-ue al so-le Et po'ch'i gli mi-ra-i La  
fa-ce co-me ne-ue al so-le Et po'ch'i gli mi-ra-i La  
fa-ce co-me ne-ue al so-le Et po'ch'i gli mi-ra-i La

45 no-cte e'l gior-no, al-tro non bra-mo ma-i.  
no-cte e'l gior-no, no-cte e'l giorno, al-tro non bra-mo ma-i.  
no-cte e'l gior-no, al-tro non bra-mo ma-i.

2. Dille che di mirarla i non ardisco,  
Et s'ella ui pon cura,  
Vedra si come i tremo e'npalidisco  
Et de morte ho paura.  
Ma un suo dolce sguardo m'assicura.

3. Pregala adunque et di: Donna amorosa,  
Tu vedi, in quanto foco  
Egli arde. A te sta, bene esser pietosa.  
Fa, che ti parli un poco;  
Eleggi tu, madonna, el tempo e'l loco.

## 3. La piu vagha et piu bella.

Tenor.

Bassus.

La piu va - gha et piu bel - - la Don - na ch'al mon - do si -

La piu va - gha et piu bel - - la Don - na ch'al mon - do

La piu va - gha et piu bel - - la Don - na ch'ai mon - do

10 #

15

20

- a È la ma - don - na mi - - a ve - xo - sa et snel - - - la.

si - - a È la ma - don - na mi - - a ve - xo - sa et snel - - - la.

si - - a È la ma - don - na mi - - a ve - xo - sa et snel - - - la.

25

30

Que - sta m'a tol - to el co - - re Et io ne son con - ten - - to,

Per - ch'a gen - til si - gno - - re Ser - vir non è tor - men - - to.

Que - sta m'a tol - to el co - - re Et io ne son con - ten - - to,

Per - ch'a gen - til si - gno - - re Ser - vir non è tor - men - - to.

Que - sta m'a tol - to el co - - re Et io ne son con - ten - - to,

Per - ch'a gen - til si - gno - - re Ser - vir non è tor - men - - to.

35

Pun - to non me ne pen - - to D'es - - se - re in - a - mo - ra - - to,

Pun - to non me ne pen - - to D'es - se - re in - a - - mo - ra - - to,

Pun - to non me ne pen - - to D'es - se - re in - a - - mo - ra - - to,

40

45

Vin - to pre - so et le - ga - - to D'u - - na stel - - - la.

Vin - to pre - so et le - ga - - to D'u - - na stel - - - la.

Vin - to pre - so et le - ga - - to D'u - - na stel - - - la.

2. Qual piu felice al mondo  
Amante fu gia mai,  
Qual piu lieto et giocondo  
Di me? Poch'i trovai  
Gratia et m'iamorai  
D'una com'a Amor piauque,  
Ch'al mondo mai non naque  
Pari a quella.

3. Amor, di te mi lodo  
Et ti ringratio ogn'ora  
D'esto amoroso nodo.  
Ne fo come talora,  
Sento chi s'iamorai  
Di te dolersi scorto  
Et da tuo legge atorto  
Si ribella.

4. Ma voglio in questa eta,  
Mentre e fiorita et fresca,  
Giurarti fedelta.  
Ne creder mi rincrescha,  
Perch' ogni or' piu s'invescha  
El cor d'esto disio.  
Non temer, signor mio,  
Da te mi svella.

## 4. Lasso, quel ch'altri fugge.

Tenor.

Las - so quel ch'al - tri fug - ge I cer - cho et

Las - so quel ch'al - tri fug - ge I cer - cho et

10 di - si - an - do el cor si si di - strug - ge. Mie mor - te cer - cho ne' vo -  
Ne pos - so vi - ver san - za

15 di - si - an - do el cor si si di - strug - ge. Mie mor - te cer - cho ne' vo -  
Ne pos - so vi - ver san - za

20 str'o - chi be - gli, Ma - don - na, a tut - te l'o - re. Non m'è mo -  
ve - der que - gli. Co - si m'a con - cio a - mo - re.

25 str'o - chi be - gli, Ma - don - na, a tut - te l'o - re. Non m'è mo -  
ve - der que - gli. Co - si m'a con - cio a - mo - re.

30 rir do - lo - re. An - zi mor - te bra - man - te el cor si strug - ge.

35 rir do - lo - re. An - zi mor - te bra - man - te el cor si strug - ge.

2. D'esto dolze venen mie cor nutrisko  
Ch'altro cibo non cura  
Et tanto e ingordo del tenace vischo  
Che quanto puo ne fura.  
Cosi, mentre che dura  
Mie vita, seguio quel ch'altri fugge.

## 5. Lieto et contento.

Tenor.

Lie - to et con - ten - to, A - mo - re, Son piu ch'al - tr'uom gia -

Lie - to et con - ten - to, A - mo - re, Son piu ch'al - tr'uom gia -

Bassus.

Lie - to et con - ten - to, A - mo - re, Son piu ch'al - tr'uom gia -

10 ma - i, Po' ch'i pro - va - i Ser - vir - ti in gen - til co - re.

15 (#) ma - i, Po' ch'i pro - va - i Ser - vir - ti in gen - til co - re.

20 (#) ma - i, Po' ch'i pro - va - i Ser - vir - ti in gen - til co - re.

Chi pen-sa di tro-var ma-gior dol-ce-za Ch'a-man-does-  
Cer-cha nel tem-po'en for-tu-na fer-me-za. Que-sto e-dun-

se-re a-ma-to, Do-ve be-a-to vi-vo a tut-te l'o-re.  
que el mie sta-to, Do-ve be-a-to vi-vo a tut-te l'o-re.

- |   |   |
|---|---|
| <p>2. Ardo chi crede me d'un dolce focho,<br/>Et vivian d'una vita.<br/>Non sanno eroi entrare in si bel giocho,<br/>Ne anche amor g'l'invita.<br/>Cosi infinita forza a el suo valore.</p> | <p>4. Et se taluolta fortuna invidiosa<br/>Mie pace turbare crede,<br/>Madonna è per natura si piatosa<br/>Che, come ella la uede,<br/>Subito cede et perde el suo furore.</p>        |
| <p>3. Et quando i sono all' alma luce intento<br/>Di mie viva et decora,<br/>Quanto ben puo cadere nel mondo sento<br/>Stender nel petto allora<br/>Ne l'aurora a piu dolce splendore.</p>  | <p>5. Cosi seruendo li hor viuo in pace<br/>Sanza timor di guerra,<br/>Ne maggior vita o maggior ben mi piace<br/>Ne puo esserne in terra.<br/>Tal nodo serra me col mio signore.</p> |

### 6. Ne piu bella di queste.

Tenor.  
Contra.  
Bassus.

Ne piu bel-la di que-ste nel piu de- - - -gnia Si  
Ju non ve-de-te che nel ciel su re- - - -gnia. Ve-

truo-va al-cu-na i-de-a, Ve-de-te qui Mi-ner-  
de-te Ci-the-re-a, Madre dol-ze d'a-mo-re, Ve-de-te qui Mi-ner-



25 30

- ua, El Mar-ti - al fu - ro - re, Dom-ma coll'  
 ua, Che gl'in - ge - gni con - ser - ua, El Mar-ti - al fu - ro - re, Dom-ma coll'  
 ua, Che gl'in - ge - gni con - ser - ua, Dom-ma coll'  
 ua, El Mar-ti - al fu - ro - re, Dom-ma coll'

35 40

A - re - te et col - la Sa-pien - za, Ve-nu-ti in - sie-me ad a - bi - tar Fio-ren - za.  
 A - re - te et col - la Sa-pien - za, Ve-nu-ti in - sie-me ad a - bi - tar Fio - ren - za.  
 A - re - te et col - la Sa-pien - za, Ve-nu-ti in - sie-me ad a - bi - tar Fio-ren - za.  
 A - re - te et col - la Sa - pien - za, Ve-nu-ti in - sie-me ad a - bi - tar Fio - ren - za.

2. Fiorenza, tu sarai la piu famosa  
 Cipta che uegha el sole;  
 Di lor presenza sarai gloriosa.  
 lu non tuo stato vuole  
 Crescere et in concordia  
 Tener donne et mariti  
 E ciptadini vniti  
 Terra senza discordia,  
 Fara el popol fruire fuor d'ogni usanza  
 Sano et gagliardo et sempre in abbondanza

3. Minerua saggia ci dara vittoria  
 Contro animici in guerra,  
 Fara ti trionphar con somma gloria  
 Et per mare et per terra  
 In tutte le buone arte  
 O di mano o d'ingegno.  
 Sola passera el segno  
 Felice in ogni parte,  
 Tochando el cielo colla superba chioma,  
 Fiorenza, bella figliuola di Roma.

4. Ma Vener bella sempre in canti e'n feste,  
 In balli e'n noze et mostre,  
 In varie foggie et nuove sopraveste,  
 In torneamenti et giostre  
 Fara galante et belle  
 Tutte donne et donzelle.  
 Con amorosa vista  
 . . . . .  
 Terra sempre Fiorenza in canti et riso  
 Et dirassi Fiorenza el paradiso.

## 7. Or' e di Maggio.

Or' e di mag - gio che rin - uer - di - sce o - gni her -  
 - ba, o - gni her - ba, che rin - uer - di - sce o - gni her - ba fi - gluol del  
 re fatt' al - la fi - ne - strel - la, fatt' al - la fi - ne - strel -  
 - la, fatt' al - la fi - ne - strel - la e mi re - guarda e sguard'e  
 mi - ra qual e la piu bel - la fatt' al - la fi - ne - strel - la.

## 8. Questo mostrarsi adirata.

Tenor.

Bassus.

Que - sto mo - - strar - si ad - i - - ra - ta di fo - re, don - na, non  
 Que - sto mo - strar - si ad - i - - ra - ta di fo - re, don - na, non  
 Que - sto mo - strar - si ad - i - - ra - ta di fo - re, don - na, non

10  
 mi dis - pia - - ce, pur - ch'i stie'n pa - - ce poi col  
 mi dis - pia - - ce, pur - ch'i stie'n pa - - ce poi col  
 mi dis - pia - - ce, pur - ch'i stie'n pa - - ce poi col

20  
 vo - - stro co - - re. Ma, per - ch'i so - - no  
 I vi ve - gho el mio be - - ne  
 vo - - stro co - - re. Ma, per - ch'i so - - no  
 I vi ve - gho el mio be - - ne  
 vo - - stro co - - re. Ma, per - ch'i so - - no  
 I vi ve - gho el mio be - - ne

30  
 del vo - stro a - mo - - re in - cer - - to, co - gli o - chi mi con - si - glio;  
 e'l mio mal cer - - to, che se mo - ve - t'un ci - glio,  
 del vo - stro a - mo - - re in - cer - - to, co - gli o - chi mi con - si - glio;  
 e'l mio mal cer - - to, che se mo - ve - t'un ci - glio,  
 del vo - stro a - mo - - re in - cer - - to, co - gli o - chi mi con - si - glio;  
 e'l mio mal cer - - to, che se mo - ve - t'un ci - glio,

40  
 su - bi - to pi - - glio spe - ran - - za d'a - - mo - - re.  
 su - bi - to pi - - glio spe - ran - - za d'a - - mo - - re.  
 su - bi - to pi - - glio spe - ran - - za d'a - - mo - - re.

2. Se poi vi uego in atto disdegnosa,  
 Par che il cor si disfaccia:  
 Et credo allor di non poter far cosa,  
 Donna, che mai vi piaccia;  
 Così s'adiacca et crede a tutte l'ore.  
 Ma se talor(a) qualche piata mostrassi  
 Negl'ochi, o diva stella,  
 No faresti d'amore ardere e sassi?  
 Piata fa donna bella:  
 Piata e quella, onde amor nasce et more.

# 9. Sempre giro piangendo.

Tenor.  
Contra.

Sem - pre gi - - - - ro pian - gen -

do per a - - spre sel - - ue for -

te.

te.

te.

te.

te.

te.

te.

te.

te.

te.

## 10. Un di lieto giamai non hebbi.

Un di lie - to gia - ma - - - - i Non heb - bi, A - mor,  
 Un di lie - to gia - ma - - - - i Non heb - bi, A - mor,  
 Un di lie - to gia - ma - - - - i Non heb - bi, A -

10 da poi Che da gli lac - ci tuo - - - - i Mi dis - le - gha - -  
 da poi Che da gli lac - ci tuo - - - - i Mi dis - le -  
 mor, da poi Che da gli lac - ci tuo - - - - i Mi dis - le - gha - -

25 i. Ca - gion del - la ni - mi - - - - cha  
 Co - si con - vien ch'i di - - - - cha  
 gha - - i. Ca - gion del - la ni - mi - - - - cha  
 Co - si con - vien ch'i di - - - - cha  
 i. Ca - gion del - la ni - mi - - - - cha  
 Co - si con - vien ch'i di - - - - cha

35 (4) Mie don - na a cui ser - vi - - - - a.  
 La suo dis - cor - te - si - - - - a.  
 A - mor a tal fol - li - - a M'in - dus - seal -  
 Mie don - na a cui ser - vi - - - - a.  
 La suo dis - cor - te - si - - - - a.  
 A - mor a tal fol - li - - a M'in - dus - seal -  
 Mie don - na a cui ser - vi - - - - a.  
 La suo dis - cor - te - si - - - - a. A - mor a tal fol - li - - a M'in - dus - seal -

45 lor chi rup - pi I tuoi a - mo - ro - si gruppi E ti la - scia - - - - i.  
 lor chi rup - pi I tuoi a - mo - ro - si gruppi E ti la - scia - - - - i.  
 lor chi rup - pi I tuoi a - mo - ro - si gruppi E ti la - scia - - - - i.

2. Fanne tu, Amor, vendetta,  
 Perchè di me non cura  
 Anzi talor m'alletta  
 Cogl'ochi et m'assicura,  
 Et poi mi stratia et giura,  
 Che te et me dispreza:  
 Cotanto male aueza,  
 Signior l'ai.

3. Ma se pur vuoi che in pace  
 Ritorni io, Amore, in quella,  
 De, fa che la tuo face  
 Arda me insieme et ella.  
 Po' non temer mi suella  
 Unquanquo, Amor, da lei,  
 Et così lieti miei  
 Giorni farai.

4. Ma lasso, or del mio errore  
 M'avego et me ne pento,  
 Che senza te, Amore,  
 Assai piu doglia sento;  
 Allor qualche contento  
 Sentivo in mezo a lutto,  
 Hor quello è perso tutto,  
 Et vivo in guai.

(Lorenzo dei Medici.)

# D. Lateinische Gesänge.

## 1. Quis dabit capiti meo aquam?

Quis da - bit ca - pi - ti me - o a - - - - - quam?  
Quis da - bit ca - pi - ti me - o a - - - - - quam?  
Quis da - bit ca - - - pi - ti me - o a - - - - - quam?  
Quis da - bit ca - pi - ti me - o a - - - - - quam?

Quis o - cu - lis me - - - is fon - tem la - chri - ma -  
Quis o - cu - lis me - - - is fon - tem la - chri -  
Quis o - cu - lis me - - - is fon - tem la - chri -  
Quis o - cu - lis me - - - is fon - tem la - chri - ma - rum, fon - tem la - chri -

- - - rum da - - - bit, ut no - - - cte fle -  
ma - - - rum da - - - bit,  
ma - - - rum da - - - bit?  
ma - - - rum da - bit, ut no - - - cte fle - am, ut

- - - am, ut lu - ce fle - - am?  
ut lu - ce fle - - am?  
lu - - ce fle - - - - - am?

35 40

Sic tur-tur ui-du-us so-let, sic cy-gnus mo-ri-  
 Sic tur-tur ui-du-us so-let, sic cy-gnus mo-ri-  
 Sic tur-tur ui-du-us so-let, sic cy-gnus mo-ri-  
 Sic tur-tur ui-du-us so-let, sic cy-gnus mo-ri-

45

ens so-let, sic lu-sci-ni-  
 ens so-let, sic lu-sci-ni-  
 ens so-let, sic lu-sci-ni-  
 ens so-let, sic lu-sci-ni-

50 55

a con-que-ri, con-que-ri. Heu mi-ser, o  
 a con-que-ri. Heu mi-ser,  
 Heu mi-ser, o  
 a con-que-ri. Heu mi-ser, o

60

-ser, mi-ser, o do-lor, do-lor!  
 mi-ser, o do-lor, do-lor!  
 do-lor, do-lor!  
 do-lor, do-lor!

## Secunda pars.

Lau-rus im-pe-tu ful - mi - nis il - la il - la

Lau - rus, lau-rus im-pe-tu ful - mi - nis il - la il - la

*Tenor Laurus tacet.*

Et re-qui - e - sca - mus in pa - ce, et re-qui -

ia - - - cet su - - - bi - to, lau - - - rus

ia - - - cet su - bi - to, lau - - - rus

e - sca-mus in pa - ce, et re-qui - e - sca-mus in pa - ce,

om-ni-um ce - - - le - bris mu -

- - rus om-ni-um ce - le - bris mu - sa - rum cho - - - ris, nym - - -

et re-qui - e - sca-mus in pa - ce, et re-qui -

sa rum cho - - - ris, nym-pha - - - rum cho - - - ris, cho - ris.

- - pha - rum cho - - - ris. Lau - rus ia-cet im-pe-tu ful - mi - nis.

e - sca-mus in pa - ce, et re-qui - e - sca-mus in pa - - ce.

*Tertia pars.*

5 10

Sub cuius patula co-ma et Phe-bi li -

Sub cuius patula co-ma et Phe-bi li -

Sub cuius patula  
Sub cuius patula  
Sub cuius patula  
Sub cuius patula

Sub cuius patula co-ma et Phe-bi

Sub cuius patula co-ma et Phe-bi li -

15 20

ra blan-di-us in-so-nat et uox blan-di -

ra blan-di-us in-so-nat et uox blan-di -

li-ra blan-di-us so-nat,

ra blan-di-us et uox blan-di-us

25 30

- di-us, nunc mu-ta om-ni-a, om-ni-a, nunc

us in-so-nat, nunc mu-ta om-ni-a, om-ni-

nunc mu-ta om-ni-a, nunc

in-so-nat,

35

sur-da om-ni-a.

a, nunc sur-da om-ni-a.

sur-da om-ni-a.

nunc sur-da om-ni-a, nunc mu-ta om-ni-a.



## 2. Quis dabit pacem populo timenti?

5 10

Quis da-bit pa-cem po-pu-lo ti-men-ti? Si quid i-

Quis da-bit pa-cem po-pu-lo ti-men-ti?

Quis da-bit pa-cem po-pu-lo ti-men-ti? Si quid i-

Quis da-bit pa-cem po-pu-lo ti-men-ti? Si

15 20

Si quid i-ra-ti su-pe-ri per ur-bes Jus-serint

Si quid i-ra-ti su-pe-ri per ur-bes Jus-serint

ra-ti su-pe-ri per ur-bes Jus-serint na-sci, ia-

quid i-ra-ti su-pe-ri per ur-bes Jus-serint na-sci, ia-

25 30

na-sci, ia-cet om-ni-bus par? Quem pa-rem tel-lus ge-nu-it to-

na-sci, ia-cet om-ni-bus par? Quem pa-rem tel-lus ge-nu-

-cet om-ni-bus par? Quem pa-rem tel-lus ge-nu-it to-nan-ti?

-cet om-ni-bus par? Quem pa-rem tel-lus ge-nu-

35 40

nan-ti? Plan-ctus im-men-sas re-so-net per ur-bes; Nul-la

it to-nan-ti? Plan-ctus im-men-sas re-so-net per ur-bes; Nul-la

Plan-ctus im-men-sas re-so-net per ur-bes; Nul-la

it to-nan-ti? Plan-ctus im-men-sas re-so-net per ur-bes, per ur-bes;

45

te ter - - ris Tu co - mes Phoe - bo co-mes i - bis,

te ter - - ris ra - - pi - et ue - tu - stas. Tu co-mes Phoe - bo

ra - pi - et ue - tu - stas. co - mes

ra - pi - et ue - - tu - - stas. co - mes

50

55

i - bis a - stris. An - te na - sce - tur se - ges in pro - fun -

co - mes i - bis a - - stris. An - te na - sce - tur se - ges in pro - fun -

i - bis a - - - stris. An - te na - sce - tur se - ges in

i - bis a - - - stris. An - te na - sce - tur in

60

65

do, Uel fre - tum dul - ci re - so - na - bit un - da.

do, Uel fre - tum dul - ci re - so - na - bit un - da. An - te dis - ce - det gla -

pro - fun - do. An - te dis - ce - det gla - ci - a - lis

pro - fun - do. An - te dis - ce - det gla - ci - a -

70

75

Si - - dus et pon - to ue - ti - to fru - e - tur.

- ci - a - lis ur - se et pon - to ue - ti - to fru - e - tur.

ur - se et pon - to ue - ti - to fru - e - tur.

- lis ur - se et pon - to ue - ti - to fru - e - tur.

80

Secunda pars.

5

Quam tu-as lau-des po-pu-li qui-e - - - - - scant,  
 Quam tu-as lau-des po-pu-li qui-e - - - - - scant,  
 Quam tu-as lau-des po-pu-li  
 Quam tu-as lau-des po-pu-li

10 15

Di-ue pax or-bis me-di-ce, qui no-stros Ca-sus in-ter-ris  
 Di-ue pax or-bis me-di-ce, qui no-stros Ca-sus in-ter-ris  
 qui-e - - - - - scant, me-di-ce, qui no-stros Ca-sus in-ter-ris  
 qui-e - - - - - scant, Ca-sus in-ter-ris

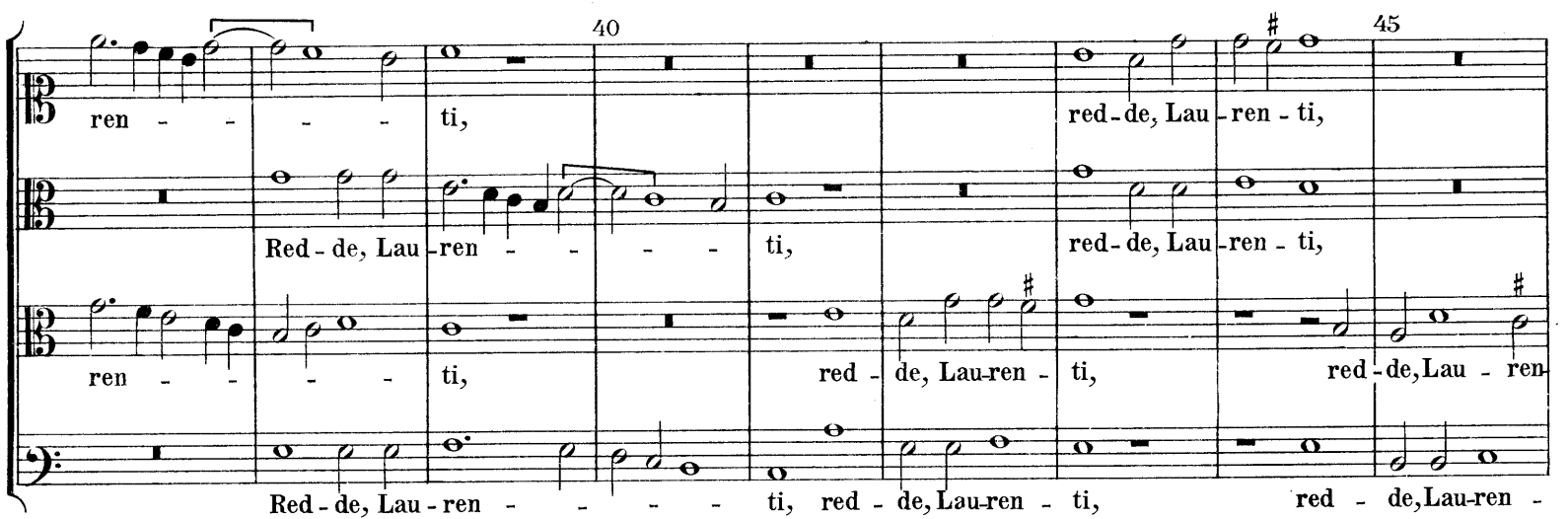
20 25

mi-se-ra-tus o - - - - - lim? Ma-xi-ma Phoe-  
 mi-se-ra-tus o - lim, o - - - - - lim? Ma-xi-ma Phoe-  
 mi-se-ra-tus o - - - - - lim? Ma-xi-ma Phoe-  
 mi-se-ra-tus o - - - - - lim? Ma-xi-ma Phoe-

30 35

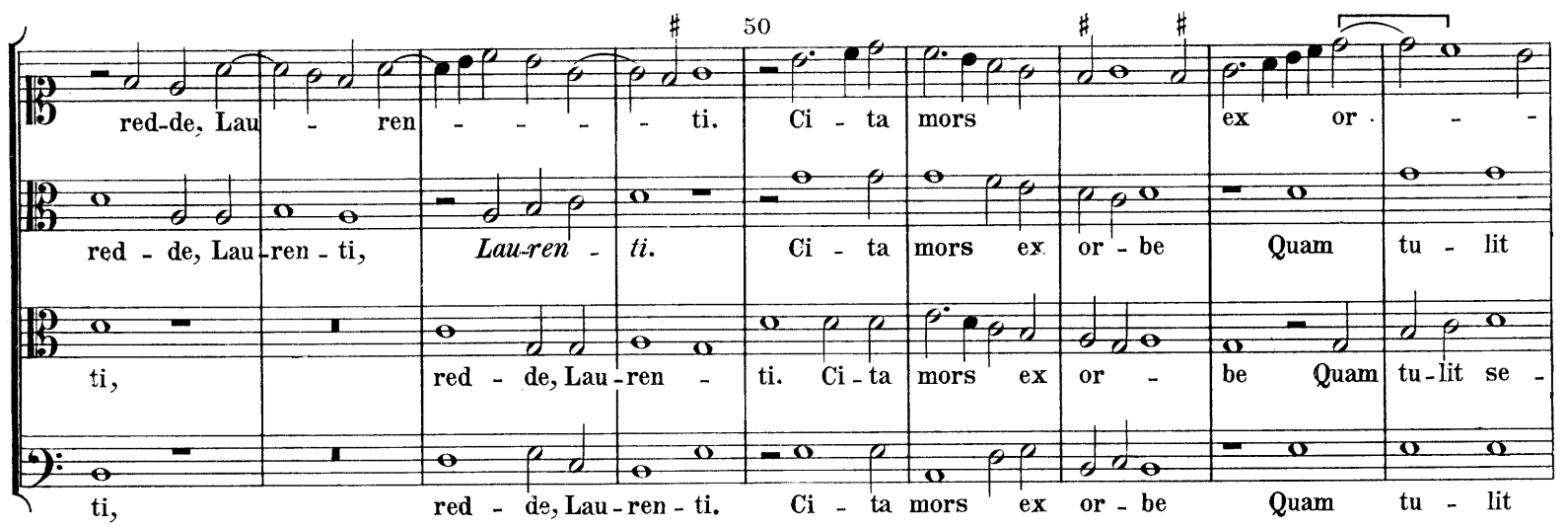
bi so-bo-les, ex al-to Red-de, Lau-  
 bi so-bo-les, ex al-to ex al-to  
 bi so-bo-les, ex al-to Red-de, Lau-  
 bi so-bo-les, ex al-to, ex al-to

40 45



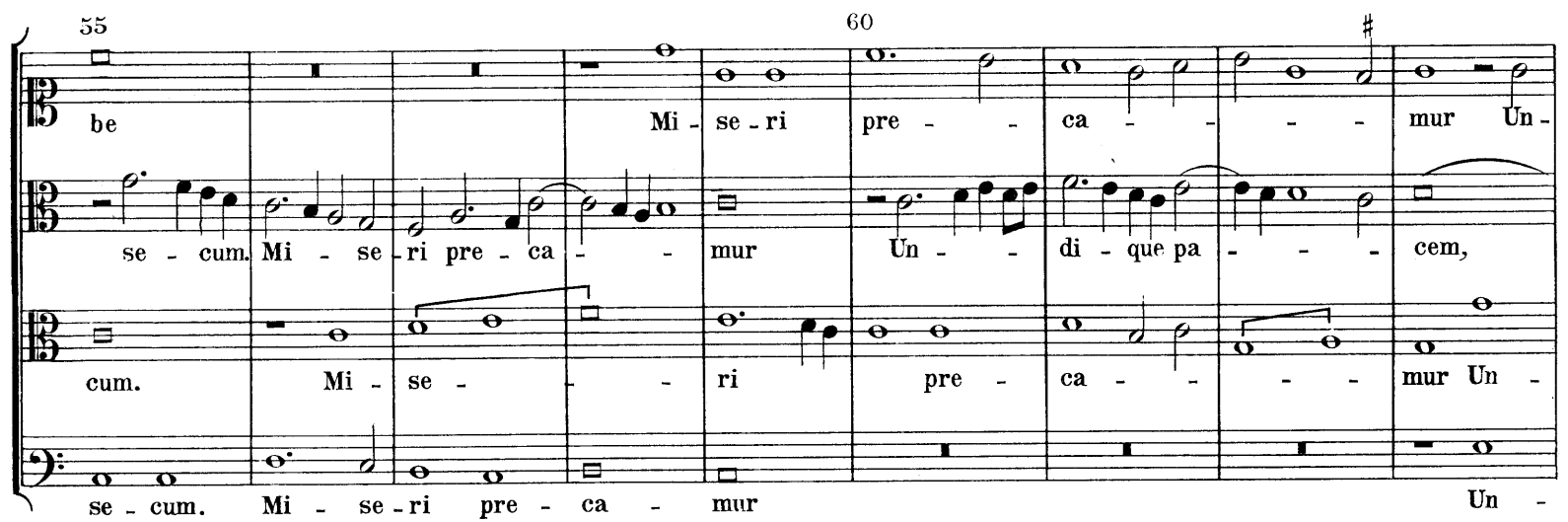
ren - - - ti, red-de, Lau-ren ti,  
Red-de, Lau-ren - - - ti, red-de, Lau-ren - ti,  
ren - - - ti, red-de, Lau-ren ti, red-de, Lau-ren  
Red-de, Lau-ren - - - ti, red-de, Lau-ren ti, red-de, Lau-ren -

50



red-de, Lau-ren - - - ti. Ci-ta mors ex or. - -  
red-de, Lau-ren ti, *Lau-ren ti.* Ci-ta mors ex or-be Quam tu-lit  
ti, red-de, Lau-ren - ti. Ci-ta mors ex or-be Quam tu-lit se -  
ti, red-de, Lau-ren ti. Ci-ta mors ex or-be Quam tu-lit

55 60



be Mi-se-ri pre-ca-mur Un -  
se-cum. Mi-se-ri pre-ca-mur Un-di-que pa-cem,  
cum. Mi-se-ri pre-ca-mur Un -  
se-cum. Mi-se-ri pre-ca-mur Un -

65 70



di-que pa-cem. A-men.  
un-di-que pa-cem. A-men.  
di-que pa-cem. A-men.  
di-que pa-cem. A-men.

## 3. Imperii proceres.

Im - pe - ri - i pro - ce - res, Ro - ma - ni glo - ri - a re - - gni, vos

Im - pe - ri - i pro - ce - res, Ro - ma - ni glo - ri - a re - - gni, vos

Im - pe - ri - i pro - ce - res, Ro - ma - ni glo - ri - a re - - gni, vos

Im - pe - ri - i pro - ce - res, Ro - ma - ni glo - ri - a re - - gni, vos

e - le - cto - res et om - nes pon - ti - fi - ces to - tus - que si - mul ec - cle - sia - sti -

e - le - cto - res et om - nes pon - ti - fi - ces to - tus - que si - mul ec - cle - sia - sti -

e - le - cto - res, vos ar - chi - e - pi - sco - pi to - tus si - mul ec - cle - si - a - sti -

e - le - cto - res, vos ar - chi - e - pi - sco - pi to - tus si - mul ec - cle - si - a - sti -

cus or - do ar - mo - rum - que du - ces, vos lau - de gra - ui po - ten -

cus or - do ar - mo - rum - que du - ces, vos lau - de gra - ui po - ten -

cus or - do ar - mo - rum - que du - ces, vos lau - de gra - ui - que po - ten -

cus or - do ar - mo - rum - que du - ces, vos lau - de gra - ui - que po - ten -

tes, co - mes no - bi - les, seu po - pu - li, im -

tes, marchi - e quis - quis ad - es, et ba - ro, ur - bis re - ctor seu po - pu - li, im -

tes, co - mes no - bi - les, seu po - pu - li, im -

tes, marchi - e quis - quis ad - es, et ba - ro, ur - bis re - ctor seu po - pu - li, im -

50 55

pe-ri - o quem fe-de-ra iun - gunt: con - su - li - te, con-su - - li -

pe-ri - o quem fe - de-ra iun - gunt, iun - - gunt: con - su - li te, con -

pe-ri - o quem fe - de-ra iun - - - - gunt: con - su - - li

pe-ri - o quem fe - de-ra iun - gunt, quem fe-de-ra iun - gunt: con -

60 65

te, con - su - li - te in me - - - di - um, con - su - li -

su - - li - te, con - su - li - te, con-su-li - te in me - dium, con - su - li -

te, con - su - li - te in me - - - - di - um, con - su - li -

su - li - te, con - su - li - te, con-su-li - te in me-di - um, con - su - li -

70 75

te, con-su-li-te in me - dium. In re - bus suc-cur-ri - te fes - - - sis, ec - cle - si -

te, con-su-li-te in me-di-um. In re - bus suc-cur-ri-te fes - - - sis, ec - cle - si -

te, con-su-li-te in me-di-um. In re - bus suc-cur-ri - te fes - - - sis, ec - cle - si -

te, con-su-li-te in me-di-um. In re - bus suc-cur-ri - te fes - - - sis, ec - cle - si -

80 85 90

am ful - ci - - te sa - cram, con - cor - di - a nos san - cto strin - gat vin - cu -

am ful - ci - - te sa - cram, con - cor - di - a nos san - cto strin - gat vin - cu -

am ful - ci - - te sa - cram, con - cor - - dia nos san - cto strin - gat vin - cu -

am ful - ci - - te sa - cram, con - cor - di - a nos san - cto strin - gat vin - cu -

95 100

lo pro-pri - is et re-bus ad - e - ste, pro-pri -

lo pro-pri - is et re - bus ad - e - ste, pro-pri - is et re - bus ad - e - - - ste!

lo pro-pri - is et re - bus ad - e - ste,

lo pro-pri - is et re - bus ad - e - ste,

lo pro-pri - is et re - bus ad - e - ste, pro-pri - is et re - bus ad - e - - - ste!

105 110

is et re - bus ad - e - - - - ste! Au - scul - ta - - te, au - scul -

pro - pri - is et re - bus ad - e - - - - ste! Au - scul - ta - - te, au - scul -

Au - scul - ta - - te, au - scul -

115

ta - te pi - - - o Ma - xi - mi - li -

ta - te pi - - - o psal -

ta - te pi - - - o Ma - xi - mi - li -

ta - te pi - - - o Ma - xi - mi - li -

120 125

a - - no psal - li - te! Ac - - ce - das, fa - - - uor

- - - li - te! Ac - - ce - - das, fa - - -

a - - no psal - li - te! fa - - - uor

a - - no psal - li - te! Ac - - ce - - das, fa - - -

130 135

o - - - pti - me. Ju - be, qui

- - - uor o - - - pti - me. Ju - be, qui

o - - - pti - me. Ju - be, qui

- - - uor o - - - pti - me. Ju - be, qui

140

pa - ter es pa - - - trum; da, de - -

es pa - ter pa - trum, pel - las fre - - mo - - - res re - bel - les; da, de - -

es pa - ter pa - trum; da, de - -

es pa - ter pa - trum, pel - las fre - mo - res re - bel - les; da, de - -

145 150 155

us, da, de - us, da, de - us, im - pe - ri - i iu - stis ca - dat e - mu - lus

us, da, de - us, da, de - us, im - pe - ri - i iu - stis ca - dat e -

us, da, de - us, da, de - us, im - pe - ri - i iu - stis ca - dat e - mu - lus

us, da, de - us, da, de - us, im - pe - ri - i iu - stis ca - dat e - mu - lus

160 165

ar - - - mis! hinc ti - bi de - uo - tas red - da - - - mus

mu - lus ar - - - mis! hinc ti - bi de - uo - tas red - da - - - mus

ar - - - mis!

ar - - - mis!

170 175

car - mi - ne gra - tes at - que tu - as lau - des ce - le - - bret Ger - ma - ni - a vi - tus(?)

car - mi - ne gra - tes at - que tu - as lau - des ce - le - - bret Ger - ma - ni - a vi -

car - mi - ne gra - tes at - que tu - as lau - des ce - - - le - bret Ger - ma - ni - a

car - mi - ne gra - tes at - que tu - as lau - des ce - - - le - - - bret Ger - ma - ni - a vi

180

A - - - ctus(?) A - - - ctus(?) A - - - ctus(?) A - - - ctus(?)

ctus(?) A - - - ctus(?) A - - - ctus(?) A - - - ctus(?)

vi - - - ctus(?) A - - - ctus(?) A - - - ctus(?) A - - - ctus(?)

- ctus(?) A - - - ctus(?) A - - - ctus(?) A - - - ctus(?)

185 190

-men. -men. -men. -men.

-men. -men. -men. -men.

-men. -men. -men. -men.

-men. -men. -men. -men.



# 4. Sancti spiritus assit nobis gratia.

5 10

San-cti spi-ri-tus as-sit no-bis gra-ti-a

15 20

no-bis gra-ti-a

25 30

a-mor-que, de-us, spi-ri-tum a-ni-ma re-plens, re-spi-ce con-

35 40

ci-li-i ce-tum, re-spi-ce con-ci-li-i ce-tum con-stan-ti-no

45 50

fe - lix - que te - net im - pe - ri - i re - bus. Pi - e con - su - le re -

fe - lix - que te - net, te - net im - pe - ri - i re - bus. Pi - e con - su - le re -

fe - lix - que te - net im - pe - ri - i re - bus. Pi - e con - su - le

fe - lix - que te - net im - pe - ri - i re - bus. Pi - e con - su - le,

55 60

re - ctor, pi - e con - su - le re - ctor, ut ce - lo pa - cem di - ctas.

re - ctor, pi - e con - su - le re - ctor, ut ce - lo pa - cem di - ctas.

re - ctor, pi - e con - su - le re - ctor, ut ce - lo pa - cem di - ctas.

re - ctor, pi - e con - su - le re - ctor, ut ce - lo pa - cem di - ctas.

65 70

ctas. Au - spi - ce te ce - sar com - po -

Au - spi - ce te ce - sar com - po -

Au - spi - ce te ce - sar com - po -

Au - spi - ce te ce - sar com - po -

75 80 85

nat Ma - xi - mi - li - a - nus, Ma - xi - mi - li - a - nus.

nat Ma - xi - mi - li - a - nus, Ma - xi - mi - li - a - nus.

nat Ma - xi - mi - li - a - nus, Ma - xi - mi - li - a - nus.

nat Ma - xi - mi - li - a - nus, Ma - xi - mi - li - a - nus.

# 5. Substinuimus pacem.

En l'ombre dung buisso net  
 Sub-sti-nu i - mus pa - cem

A  
 Substi-nu - i - mus pa - cem et non in -

Una musque  
 Sub-sti-nu - i - mus pa - - - cem et

Sustinimus parate  
 Sub-sti-nu - i - mus pa - - - cem, sub-sti - nu - i - mus pa - cem, non in -

10 Do - mi - ne,  
 ue - - - ni - mus. Do - mi - ne, quae - si - ui - mus bo - - -

non in - ue - - - ni - mus. Quae - si - ui - mus bo - - -

ue - - - ni - mus. Do - mi - ne, quae - si - ui - mus bo - na et ec - - - ce tur -

20 et ec - ce tur - - - ba - ti - o. Non in per - pe - -  
 - - - na et ec - - - ce tur - ba - ti - o. Non in per - pe - tu - um

na Co - gno - ui - mus pec - ca - ta no - stra non

ba - - - ti - o. Co - - - gno - uimus pec - ca - - - ta no - - - stra, non

30 - tu - um de - - us is - - - ra - el,  
 i - ra - scaris no - - - bis, de - us is - ra - el, is - - - ra - el, qui ce -

in per - pe - tu - um i - ra - sca - ris no - bis, de - - us is - - - ra - el, qui ce -

in per - pe - tu - um i - ra - sca - ris no - bis, de - us is - - - - - ra - el, qui ce -

40 45

qui ce - lo - - - rum et a - bys - - sos tu e -  
 lo - - - rum con - - ti - nes thro - - nos et a - bys - sos in - tu -  
 lo - - - rum con - ti - nes thro - nos.  
 lo - - - rum con - ti - nes thro - nos.

50 55

ris: mon - tes pon - - - de - ras,  
 e - - ris. Domine, rex re - - - gum, ter - -  
 Domine, rex re - - - gum, ter - ram pal -  
 Domine, rex re - - - gum, mon - - tes pon - - de - ras, ter - ram pal -

60 65

Ex - au - di nos, de - us, in ge - - mi -  
 - ram pal - mo con - clu - - - dis. Exaudi nos, de - - -  
 mo con - clu - - - dis. Exaudi nos, de - - - us,  
 mo con - clu - - - dis. Exaudi nos, de - - - us, in

70

- ti - bus no - - - stris.  
 - us, in gemi ti - bus no - - - stris.  
 in gemi - ti - bus no - - - stris.  
 ge - mi - ti - bus no - - - stris.

# E. Instrumentalsätze.

## 1. Ach hertzigs K.

Musical score for measures 1-9. The score is written for four staves (treble and bass clefs). It features a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music includes various note values, rests, and dynamic markings. A measure number '5' is indicated above the first staff.

Musical score for measures 10-19. The score continues from the previous system. It includes a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) at measure 15. Measure numbers '10' and '15' are indicated above the first staff. A '(b)' marking is present in the bass staff at measure 14.

Musical score for measures 20-29. The score continues with the two-flat key signature. Measure numbers '20' and '25' are indicated above the first staff. The music features complex rhythmic patterns and phrasing.

Musical score for measures 30-39. The score continues with the two-flat key signature. Measure numbers '30' and '35' are indicated above the first staff. A key signature change to one flat (B-flat) occurs at measure 35. '(b)' markings are present in the bass staff at measures 33 and 37.

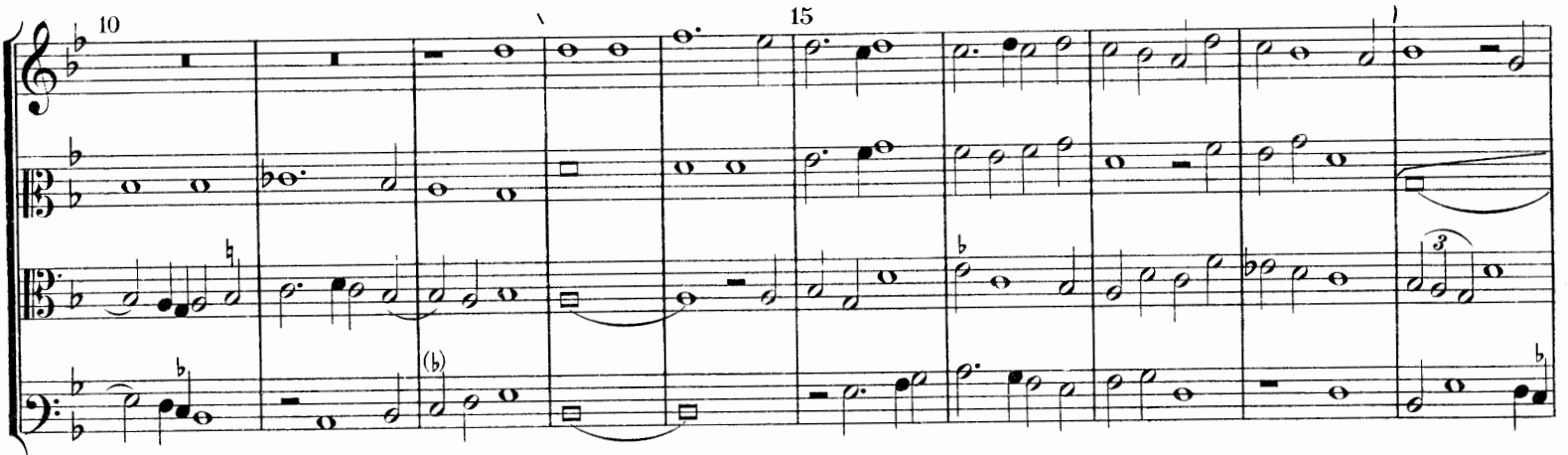
## 2. Ain frelich wesen.



5

1

First system of musical notation, measures 1-5. It features a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The music includes various note values, rests, and accidentals (sharps and flats). A fermata is present over the first measure of the second staff.



10

15

Second system of musical notation, measures 6-15. It continues the piece with similar notation, including a triplet of eighth notes in the third staff at measure 14.



20

25

Third system of musical notation, measures 16-25. It features a triplet of eighth notes in the third staff at measure 24.



30

35

Fourth system of musical notation, measures 26-35. It concludes the piece with various note values and rests.

Musical score for piano, measures 40-45. The score is written in a grand staff with treble and bass clefs. It features a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music consists of several measures with various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 40 and 45 are indicated at the top of the staff.

### 3. Amis des que.

Tenor.

Contra.

Musical score for voice, measures 5-10. The score is written in a grand staff with three bass clefs. It features a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music consists of several measures with various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, and rests. Measure number 5 is indicated at the top of the staff.

Musical score for piano, measures 10-15. The score is written in a grand staff with treble and bass clefs. It features a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music consists of several measures with various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 10 and 15 are indicated at the top of the staff.

Musical score for piano, measures 20-25. The score is written in a grand staff with treble and bass clefs. It features a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music consists of several measures with various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 20 and 25 are indicated at the top of the staff.

Musical score for piano, measures 30-35. The score is written in a grand staff with treble and bass clefs. It features a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music consists of several measures with various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 30 and 35 are indicated at the top of the staff.

# 4. A Fortune content.

Tenor.  
Contra.

Measures 1-10. Tenor part starts with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Contralto part starts with a whole note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 5 has a fermata over the Tenor part. Measure 10 has a fermata over the Contralto part.

Measures 11-20. Tenor part continues with quarter notes G5, F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Contralto part continues with quarter notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Measure 15 has a fermata over the Tenor part. Measure 20 has a fermata over the Contralto part.

Measures 21-30. Tenor part continues with quarter notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Contralto part continues with quarter notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Measure 25 has a fermata over the Tenor part. Measure 30 has a fermata over the Contralto part.

Measures 31-40. Tenor part continues with quarter notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Contralto part continues with quarter notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Measure 35 has a fermata over the Tenor part. Measure 40 has a fermata over the Contralto part.

Measures 41-50. Tenor part continues with quarter notes G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0. Contralto part continues with quarter notes G0, F0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1. Measure 45 has a fermata over the Tenor part. Measure 50 has a fermata over the Contralto part.

Measures 51-60. Tenor part continues with quarter notes G-1, F-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2. Contralto part continues with quarter notes G-2, F-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3. Measure 55 has a fermata over the Tenor part. Measure 60 has a fermata over the Contralto part.



# 5. An buos.

System 1: Measures 1-5. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features four staves: two treble clefs (soprano and alto) and two bass clefs (tenor and bass). The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and a fermata over the final measure.

System 2: Measures 6-15. This system includes a sharp sign (#) above the staff at measure 15. The notation continues with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes and rests.

System 3: Measures 16-25. This system includes a sharp sign (#) above the staff at measure 25. The music continues with similar rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

System 4: Measures 26-35. The notation continues with eighth and sixteenth notes, maintaining the rhythmic and melodic structure of the piece.

System 5: Measures 36-45. This system includes a sharp sign (#) above the staff at measure 45. The piece concludes with a final cadence, marked by a double bar line and repeat signs.

# 6. Coment poit auoir yoye.

Musical score for Tenor and Bassus, measures 1-55. The score is written in three systems, each with three staves. The top staff is for Tenor and the bottom two are for Bassus. The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, and 50 are indicated above the staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'b' (piano) and 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line at measure 55.

# 7. Corri fortuna.

The musical score is arranged in four systems, each with four staves. The staves are labeled as follows:

- Staff 1: Contrabass (basso continuo)
- Staff 2: Contralto (contralto)
- Staff 3: Tenor (tenore)
- Staff 4: Contrabass (basso continuo)

The score is in common time (C) and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Measure numbers are indicated at the beginning of each system: 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 40. The key signature is one flat (B-flat).

# 8. Der welte fundt.



First system of musical notation, measures 1-5. It features four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music is in a minor key with a common time signature. Measure 5 contains a fermata over a note.



Second system of musical notation, measures 6-10. It features four staves. Measure 10 contains a fermata over a note. The system concludes with a first ending bracket labeled '1.'.



Third system of musical notation, measures 11-20. It features four staves. Measure 11 contains a first ending bracket labeled '2.'. Measure 20 contains a fermata over a note.



Fourth system of musical notation, measures 21-25. It features four staves. Measure 25 contains a fermata over a note. The system concludes with a first ending bracket labeled '1.'.

## 9. Die prunlein, die da vliessen.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a common time signature. It contains a melody with a fermata over the first measure and a sharp sign above the fifth measure. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment, with the middle staff using a soprano clef and the bottom staff using a bass clef. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

The second system of the musical score continues the piece. It features three staves. The vocal line (top staff) has a fermata over the first measure and sharp signs above the second, third, and fifth measures. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with its eighth-note accompaniment and bass line.

The third system of the musical score continues the piece. It features three staves. The vocal line (top staff) has a sharp sign above the second measure and a fermata over the fifth measure. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with its eighth-note accompaniment and bass line.

The fourth system of the musical score continues the piece. It features three staves. The vocal line (top staff) has a sharp sign above the second measure and a fermata over the fifth measure. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with its eighth-note accompaniment and bass line.

The fifth system of the musical score concludes the piece. It features three staves. The vocal line (top staff) has a sharp sign above the second measure and a fermata over the fifth measure. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with its eighth-note accompaniment and bass line, ending with a final chord.

# 10. Digau alez donzelles.

Tenor.  
Bassus.

# 11. Et ie boi d'autant.

Contra.  
Tenor.  
Bassus.

5 10

15 20

25# 30

35 40

45 50 #

# 12. Et qui le dira.

Altus.  
Tenor.  
Bassus.

5 10 15 20 25 30 35 40 45

(b)

Detailed description: This is a musical score for three voices: Altus, Tenor, and Bassus. The score is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The music is divided into five systems, each containing four staves. The first system starts at measure 5 and ends at measure 10. The second system starts at measure 15 and ends at measure 20. The third system starts at measure 25 and ends at measure 30. The fourth system starts at measure 35 and ends at measure 40. The fifth system starts at measure 45 and ends at measure 45. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals (sharps and flats), and dynamic markings. A specific marking '(b)' is present in the second system. The overall structure is a continuous melodic and harmonic progression across the three voices.



# 13. Fortuna, Bruder Conrat.

The musical score is arranged in four systems, each containing four staves. The parts are labeled on the left as Discantus, Contratenor, Tenor, and Bassa vox. The Discantus part is written in a single bass clef staff. The vocal parts (Contratenor, Tenor, and Bassa vox) are written in three bass clef staves. The score is in common time (C) and a key signature of one flat (B-flat). Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, and 55 are indicated at the top of their respective systems. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with various rests and phrasing slurs. A double bar line is present at the end of the fifth system.

# 14. Fortuna desperata.

Measures 1-5 of the piece. The notation is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The first system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. Measure numbers 1, 5, and 10 are indicated above the staves.

Measures 6-15. The notation continues across three staves. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the staves.

Measures 16-25. The notation continues across three staves. Measure numbers 20 and 25 are indicated above the staves.

Measures 26-40. The notation continues across three staves. Measure numbers 30, 35, and 40 are indicated above the staves.

Measures 41-50. The notation continues across three staves. Measure numbers 45 and 50 are indicated above the staves.

Measures 51-60. The notation continues across three staves. Measure numbers 55 and 60 are indicated above the staves.

# 15. Helas, que deuera mon cuer.

Discantus.  
Tenor.  
Contra.

# 16. Helogierons nous.

Altus.

Tenor.

Bassus.

5

10 15 20

25

30 35

40 45 50

# 17. J'ay pris amours.

Contra.  
Tenor.  
Bassus.

5

10 15

20 25

30 35

Musical score for piano accompaniment, measures 40-45. The score is written for four staves (treble and bass clefs). Measure numbers 40, 45, and a sharp sign (#) are indicated above the staves.

Musical score for piano accompaniment, measures 50-55. The score is written for four staves (treble and bass clefs). Measure numbers 50, 55, and sharp signs (#) are indicated above the staves.

### 18. J'ay pris amours.

Musical score for vocal parts (Contra, Tenor, Contra), measures 5-10. The score is written for three staves. Measure numbers 5, 10, and a sharp sign (#) are indicated above the staves.

Musical score for piano accompaniment, measures 10-15. The score is written for four staves (treble and bass clefs). Measure numbers 10, 15, and a sharp sign (#) are indicated above the staves.

20

25 30

35

40 45

50

# 19. Je suis malcontent.

Tenor.

Contra.

The musical score is arranged in six systems, each containing three staves. The top staff of each system is for the Tenor voice, the middle for the Contralto voice, and the bottom for the piano accompaniment. The score is in 2/4 time and begins with a key signature of one sharp (F#). Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, 60, and 65 are indicated at the top of their respective systems. The piano accompaniment features a steady bass line with chords and moving lines in the right hand. The vocal parts consist of quarter and eighth notes, often with slurs and ties. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.



# 20. In meinem sinn I.

Discantus.

Altus.

Tenor.

Bassus.

10

15

20

25

30

35

40

Musical score for measures 45-50. The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a common time signature. Measure numbers 45 and 50 are indicated above the staves. The music features various rhythmic patterns and melodic lines across the voices.

Musical score for measures 55-60. The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a common time signature. Measure numbers 55 and 60 are indicated above the staves. The music continues with complex vocal and instrumental textures.

### 21. In meinem sinn II.

Discantus.

Altus.

Tenor.

Bassus.

Musical score for measures 5-10. The score is written for four staves (Discantus, Altus, Tenor, Bassus) in a common time signature. Measure numbers 5, 10 are indicated above the staves. The Discantus part is a prominent melodic line.

Musical score for measures 15-20. The score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in a common time signature. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the staves. The music features intricate vocal and instrumental parts.

25 30

This system contains measures 25 through 30. It features four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music is in a minor key with a common time signature. Measure 25 has a fermata over the first two notes. Measure 30 has a sharp sign (♯) above the staff.

35 40

This system contains measures 35 through 40. It features four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music continues in the same style. Measure 35 has a fermata over the first two notes. Measure 40 has a sharp sign (♯) above the staff and a circled 'b' (b) below the staff.

## 22. Insprugk ich muss dich lassen.

Discantus.

Altus.

Tenor.

Bassus.

5 7

This system shows the beginning of a four-part setting. The parts are labeled on the left: Discantus (top), Altus, Tenor, and Bassus (bottom). The music is in a common time signature. Measures 5 and 7 are marked with their respective measure numbers.

10 15

This system contains measures 10 through 15. It features four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music continues in the same style. Measure 10 has a fermata over the first two notes. Measure 15 has a sharp sign (♯) above the staff.

## 23. La la hõ hõ.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is in 2/4 time. A measure number '5' is placed above the first staff. The melody in the top staff features a sequence of eighth notes, followed by a quarter note, and then a half note with a slur. The accompaniment in the lower staves includes chords and rhythmic patterns.

The second system of the musical score consists of four staves. Measure numbers '10' and '15' are placed above the first staff. The melody continues with eighth notes and quarter notes. The accompaniment features a steady bass line and chordal support.

The third system of the musical score consists of four staves. Measure numbers '20' and '25' are placed above the first staff. The melody includes a half note and quarter notes. The accompaniment maintains the rhythmic and harmonic structure.

The fourth system of the musical score consists of four staves. Measure numbers '30' and '35' are placed above the first staff. The melody concludes with a half note and quarter notes. The accompaniment provides a final harmonic resolution.

40 45

This system contains measures 40 through 45. It features a treble clef staff with a melodic line starting at measure 40, marked with a slur and two sharps. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment. Measure 45 is marked with a slur and a sharp.

50 55

This system contains measures 50 through 55. The treble clef staff continues the melodic line with a slur over measures 50-55. The bass clef staff continues the accompaniment.

60 65

This system contains measures 60 through 65. The treble clef staff continues the melodic line with a slur over measures 60-65. The bass clef staff continues the accompaniment.

70 75

This system contains measures 70 through 75. The treble clef staff continues the melodic line with a slur over measures 70-75. The bass clef staff continues the accompaniment.

# 24. La Martinella.

Tenor.

Contra.

The musical score is arranged in six systems, each containing three staves. The top two staves are for the vocal parts: Tenor (soprano clef) and Contralto (alto clef). The bottom staff is the piano accompaniment (bass clef). The music is in common time (C) and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, and 60 are indicated at the beginning of their respective systems. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) between measures 55 and 60. The score concludes with a final cadence in the key of Bb.

65 70

This system contains measures 65 through 70. It features three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment in the middle, and a bass line at the bottom. The key signature has one sharp (F#). Measure numbers 65 and 70 are indicated above the vocal staff.

75 80

This system contains measures 75 through 80. It features three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment in the middle, and a bass line at the bottom. The key signature has one sharp (F#). Measure numbers 75 and 80 are indicated above the vocal staff.

85 90

This system contains measures 85 through 90. It features three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment in the middle, and a bass line at the bottom. The key signature has one sharp (F#). Measure numbers 85 and 90 are indicated above the vocal staff.

25. La mi la sol.

5 10

Contra.  
Tenor.  
Bassus.

This system shows the vocal parts for measures 5 through 10. It includes three staves labeled 'Contra.', 'Tenor.', and 'Bassus.'. The key signature has one sharp (F#). Measure numbers 5 and 10 are indicated above the vocal staves.

10 15

This system shows the piano accompaniment for measures 10 through 15. It features three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment in the middle, and a bass line at the bottom. The key signature has one sharp (F#). Measure numbers 10 and 15 are indicated above the vocal staff.

20 25

This system contains measures 20 through 25. It features four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music includes various note values, rests, and dynamic markings. A sharp sign (#) is present above the first staff at measure 20. A fermata is placed over the final measure of the system (measure 25).

30 35

This system contains measures 30 through 35. It features four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music includes various note values, rests, and dynamic markings. A sharp sign (#) is present above the first staff at measure 30. A fermata is placed over the final measure of the system (measure 35).

40 45

This system contains measures 40 through 45. It features four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music includes various note values, rests, and dynamic markings. A sharp sign (#) is present above the first staff at measure 40. A fermata is placed over the final measure of the system (measure 45).

50 55

This system contains measures 50 through 55. It features four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music includes various note values, rests, and dynamic markings. A sharp sign (#) is present above the first staff at measure 50. A fermata is placed over the final measure of the system (measure 55).

60 65

This system contains measures 60 through 65. It features four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music includes various note values, rests, and dynamic markings. A sharp sign (#) is present above the first staff at measure 60. A fermata is placed over the final measure of the system (measure 65).



Secunda pars.

5 10

System 1: Measures 1-10. The score is in 3/4 time. The top staff (Soprano) has rests. The second staff (Alto) has a melodic line with a slur over measures 7-9. The third staff (Tenor) has rests. The bottom staff (Bass) has a melodic line with a slur over measures 7-9 and a sharp sign (#) above measure 8.

15

System 2: Measures 11-20. The top staff (Soprano) has a melodic line with a slur over measures 13-15 and a sharp sign (#) above measure 14. The second staff (Alto) has a melodic line with a slur over measures 13-15. The third staff (Tenor) has rests. The bottom staff (Bass) has a melodic line with a slur over measures 13-15 and a sharp sign (#) above measure 14.

20 25

System 3: Measures 21-30. The top staff (Soprano) has a melodic line with a slur over measures 23-25. The second staff (Alto) has a melodic line with a slur over measures 23-25. The third staff (Tenor) has rests. The bottom staff (Bass) has a melodic line with a slur over measures 23-25.

30 35

System 4: Measures 31-40. The top staff (Soprano) has a melodic line with a slur over measures 33-35 and a sharp sign (#) above measure 34. The second staff (Alto) has a melodic line with a slur over measures 33-35. The third staff (Tenor) has rests. The bottom staff (Bass) has a melodic line with a slur over measures 33-35.

40 45 50#

System 5: Measures 41-50. The top staff (Soprano) has a melodic line with a slur over measures 43-45 and a sharp sign (#) above measure 44. The second staff (Alto) has a melodic line with a slur over measures 43-45. The third staff (Tenor) has rests. The bottom staff (Bass) has a melodic line with a slur over measures 43-45 and a sharp sign (#) above measure 44.

# 26. La morra.

Discantus.  
Tenor.  
Contra.  
(Bassus.)

35 40

System 1: Measures 35-40. This system contains four staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The middle two staves are for a grand piano. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. Measure numbers 35 and 40 are indicated above the first and fifth measures respectively.

45 50

System 2: Measures 45-50. This system contains four staves. The music continues from the previous system. Measure numbers 45 and 50 are indicated above the first and fifth measures respectively.

50 55

System 3: Measures 55-60. This system contains four staves. Measure numbers 50 and 55 are indicated above the first and fifth measures respectively.

60 65

System 4: Measures 60-65. This system contains four staves. Measure numbers 60 and 65 are indicated above the first and fifth measures respectively. The system concludes with a double bar line.

## 27. Las rauschen.

Musical score for 'Las rauschen' (measures 1-9). The score is written for four staves (two treble and two bass clefs) in common time. The key signature has one sharp (F#). Measure 5 contains a fermata over a whole note. Measure 9 ends with a flat (b) below the staff.

Musical score for 'Las rauschen' (measures 10-19). The score continues on four staves. Measure 10 has a sharp (#) above the staff. Measure 15 has a fermata over a whole note. Measure 19 ends with a sharp (#) above the staff.

Musical score for 'Las rauschen' (measures 20-29). The score continues on four staves. Measure 20 has a sharp (#) above the staff. Measure 25 has a fermata over a whole note. Measure 29 ends with a sharp (#) above the staff.

## 28. L'ombre.

Musical score for 'L'ombre' (measures 1-4). The score is written for four staves (two treble and two bass clefs) in common time. Measure 5 contains a fermata over a whole note.

10 15

This system contains measures 10 through 15. It features four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music is written in a common time signature. Measure 10 has a sharp sign (#) above the staff. Measure 15 has a flat sign (b) above the staff. The notation includes various note values, rests, and slurs.

20 25

This system contains measures 20 through 25. It features four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). Measure 20 has a sharp sign (#) above the staff. Measure 25 has a flat sign (b) above the staff. The notation includes various note values, rests, and slurs.

30 35

This system contains measures 30 through 35. It features four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). Measure 30 has a flat sign (b) above the staff. Measure 35 has a flat sign (b) above the staff. The notation includes various note values, rests, and slurs.

40

This system contains measures 40 through 45. It features four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). Measure 40 has a sharp sign (#) above the staff. Measure 45 has a sharp sign (#) above the staff. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Secunda pars.

Musical score for measures 1-10. The score is written for four staves (treble and bass clefs). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A fermata is present over measure 5. A sharp sign (#) is placed above the staff in measure 5. A flat sign (b) is placed below the staff in measure 6. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the staff.

Musical score for measures 11-20. The score continues with the same complex rhythmic pattern. A sharp sign (#) is placed above the staff in measure 11. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the staff.

Musical score for measures 21-30. The score continues with the same complex rhythmic pattern. A sharp sign (#) is placed above the staff in measure 25. A flat sign (b) is placed below the staff in measure 26. Measure numbers 25 and 30 are indicated above the staff.

29. Maudit soyt.

Musical score for the piece 'Maudit soyt.'. The score is written for four staves (treble and bass clefs). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A sharp sign (#) is placed above the staff in measure 1. A sharp sign (#) is placed above the staff in measure 5. A sharp sign (#) is placed above the staff in measure 9. Measure numbers 5 and 9 are indicated above the staff.

10 15 20

First system of musical notation, measures 10 to 20. It features four staves (treble, two middle, and bass clefs) with various musical notes, rests, and accidentals. Measure numbers 10, 15, and 20 are indicated above the staves.

25

Second system of musical notation, measures 21 to 30. It features four staves with musical notation. Measure number 25 is indicated above the staves.

30 35

Third system of musical notation, measures 31 to 40. It features four staves with musical notation. Measure numbers 30 and 35 are indicated above the staves.

40 45

Fourth system of musical notation, measures 41 to 50. It features four staves with musical notation. Measure numbers 40 and 45 are indicated above the staves.

50

Fifth system of musical notation, measures 51 to 60. It features four staves with musical notation. Measure number 50 is indicated above the staves.

# 30. Mon père mia doné mari.

This musical score is for the piece "30. Mon père mia doné mari." It is arranged for three voices: Contralto (Contra.), Tenor, and Contrabasso (Contra.). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music is divided into five systems, each containing four staves. The first system includes a vocal line for the Contralto and a piano accompaniment. The second system includes vocal lines for both the Contralto and Tenor, and a piano accompaniment. The third system includes vocal lines for both the Contralto and Tenor, and a piano accompaniment. The fourth system includes vocal lines for both the Contralto and Tenor, and a piano accompaniment. The fifth system includes vocal lines for both the Contralto and Tenor, and a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Measure numbers 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 40 are indicated at the beginning of their respective systems.



## 31. O venus bant.

5

10

15

20

25

30

35

40

# 32. Palle, palle.

Altus.  
Tenor.  
Bassus.

35

This system contains measures 35 through 40. It features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef staff. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A fermata is placed over a measure in the bass staff.

40

This system contains measures 40 through 45. It continues the musical notation from the previous system, with similar rhythmic and melodic structures. A fermata is present in the bass staff.

45

50

This system contains measures 45 through 50. The notation includes a key signature change to one flat (Bb) in the bass staff. A fermata is present in the bass staff.

55

This system contains measures 55 through 60. The music continues with various rhythmic and melodic patterns. A fermata is present in the bass staff.

60

65

This system contains measures 60 through 65. It features a key signature change to one sharp (F#) in the bass staff. A fermata is present in the bass staff.

### 33.(P)Ar ung chies do cure.

The musical score is arranged in four systems, each with four staves. The staves are labeled on the left as Altus, Tenor, Bassus, and an unlabeled voice part. The music is written in a common time signature (C) and features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings such as accents and hairpins. The overall structure is a polyphonic setting of a Latin text.

Musical score system 1, measures 35-40. The system consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music features various rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes, and rests.

Musical score system 2, measures 41-46. The system consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music continues with similar rhythmic patterns and includes some slurs.

Musical score system 3, measures 47-52. The system consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music concludes with a final cadence.

### 34. Par ung iour de matinee.

Vocal score for the piece "Par ung iour de matinee". It features four parts: Contra., Tenor., Bassus., and a fourth part (likely Soprano). The lyrics are: "Par ung iour de ma - ti - nee" (Contra.), "Par ung iour" (Tenor.), "Par ung iour" (Bassus.), and "Par ung iour" (Soprano). The system includes a measure number "5" above the first staff. The music is in common time (C) and features various rhythmic values and rests.

10 15

This system contains measures 10 through 15. It features four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music is written in a 3/4 time signature. Measure 10 has a first ending bracket over the first two notes. Measure 15 has a first ending bracket over the last three notes. The notation includes various note values, rests, and square-shaped dynamic markings.

20 25

This system contains measures 20 through 25. It features four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). Measure 20 has a first ending bracket over the first two notes. Measure 25 has a first ending bracket over the last three notes. The notation includes various note values, rests, and square-shaped dynamic markings.

30 35

This system contains measures 30 through 35. It features four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). Measure 30 has a first ending bracket over the first two notes. Measure 35 has a first ending bracket over the last three notes. The notation includes various note values, rests, and square-shaped dynamic markings.

40 45

This system contains measures 40 through 45. It features four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). Measure 40 has a first ending bracket over the first two notes. Measure 45 has a first ending bracket over the last three notes. The notation includes various note values, rests, and square-shaped dynamic markings.

## 35. Pour vous plaisiers.

(Altus.)

Tenor.

Bassus.

10

15

20

(b)

25

30

Dm. d. Tk. in Oest. XIV. 1.

# 36. Si dormiero.

Discantus.  
Tenor.  
Bassa vox.



60 (#) (#) 65 #

70 # 75 (#) (#)

80 85

90 95

100 105

110 #

# 37. Suesser Vatter.

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a common time signature. It contains a melody with a fermata over the fifth measure, marked with a '5'. The second and third staves are for the right hand of a piano accompaniment, and the bottom staff is for the left hand. The music is in a simple, homophonic style.

The second system of musical notation continues the piece from measure 10. It features four staves. The vocal line has a fermata over measures 14 and 15, marked with a '15'. The piano accompaniment continues with a steady rhythm. A sharp sign (#) is placed above the final note of the vocal line in measure 15.

The third system of musical notation continues from measure 20. It consists of four staves. The vocal line has a fermata over measures 24 and 25, marked with a '20'. The piano accompaniment provides harmonic support. A sharp sign (#) is placed above the final note of the vocal line in measure 25.

The fourth system of musical notation concludes the piece from measure 25. It features four staves. The vocal line has a fermata over the final measure, marked with a '25'. The piano accompaniment ends with a final chord. A sharp sign (#) is placed above the final note of the vocal line.

# 38. Tart ara.

The musical score is written for three staves: two treble clefs (top and middle) and one bass clef (bottom). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into six systems, each containing three staves. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The piece concludes with a final cadence in the last system.

First system of musical notation, measures 1-3. It features three staves: a treble clef staff with a key signature of one flat and a sharp sign, a middle bass clef staff, and a bottom bass clef staff. The music includes various rhythmic values and rests.

Second system of musical notation, measures 4-6. Measure 4 is marked with the number 25. The notation continues with three staves, showing melodic and harmonic development.

Third system of musical notation, measures 7-9. Measure 9 is marked with the number 30. The system includes three staves with complex rhythmic patterns.

Fourth system of musical notation, measures 10-12. This system features a long, sustained note in the middle staff, while the other staves continue with active musical lines.

Fifth system of musical notation, measures 13-15. Measure 13 is marked with the number 35. The notation shows a continuation of the piece's rhythmic and melodic themes.

Sixth system of musical notation, measures 16-18. Measure 18 is marked with the number 40. The system concludes with a final cadence in the treble and middle staves.

# 39. Tmeiskin uas iunch.

Altus.

Tenor.

Bassus.

5

10

15

20

25

30

35

40

45

# 40. Wolauff, gut gsell von hinnen.

Discantus.  
Tenor.  
Bassa vox.

# 41. Zart liebste frucht.

Discantus.  
Contratenor.  
Tenor.  
Bassa vox.

# 42.

Tenor.

Contra.

5 10 15 20 25 30 35 40 45 50 55

Detailed description: This is a musical score for two voices, Tenor and Contralto, in a common time signature. The score is divided into six systems, each containing three staves. The first system shows the beginning of the piece with measures 1 through 5. The second system covers measures 6 through 15. The third system covers measures 16 through 25. The fourth system covers measures 26 through 35. The fifth system covers measures 36 through 45. The sixth system covers measures 46 through 55. The music features various rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, often grouped with slurs. There are several accidentals, including sharps and flats, scattered throughout the score. The Tenor part is written on a soprano clef and the Contralto part on an alto clef. The overall style is that of a classical or romantic-era vocal setting.



## 43.

Musical score for exercise 43, measures 1-9. The score is in 3/4 time and consists of three staves. The key signature has one flat (B-flat). Measure 5 contains a fingering '5' above the treble staff. Measure 9 contains a sharp sign '(#)' above the treble staff. The bass line features a descending chromatic scale in measures 1-3 and a more active line in measures 4-9.

Musical score for exercise 43, measures 10-19. The score continues with three staves. Measure 10 has a fingering '10' above the treble staff. Measure 14 has a sharp sign '#' above the treble staff. Measure 15 has a fingering '15' above the treble staff. The bass line continues with a descending chromatic scale in measures 10-12 and then moves to a more active line in measures 13-19.

Musical score for exercise 43, measures 20-29. The score continues with three staves. Measure 20 has a fingering '20' above the treble staff. Measure 25 has a fingering '25' above the treble staff. Measure 29 has a sharp sign '#' above the treble staff. The piece concludes with a final cadence in measure 29.

## 44.

Musical score for exercise 44, measures 1-14. The score is in 3/4 time and consists of three staves. The key signature has one flat (B-flat). Measure 5 has a fingering '5' above the treble staff. Measure 10 has a fingering '10' above the treble staff. The bass line is mostly static in the first half, then becomes more active in the second half.

Musical score for exercise 44, measures 15-24. The score continues with three staves. Measure 15 has a fingering '15' above the treble staff. Measure 20 has a fingering '20' above the treble staff. The piece concludes with a final cadence in measure 24.

25 30

System 1: Measures 25-30. Treble clef with a sharp sign. Bass clef with a flat sign. The system contains three staves with musical notation including notes, rests, and bar lines.

35 40

System 2: Measures 35-40. Treble clef with a sharp sign. Bass clef with a flat sign. The system contains three staves with musical notation including notes, rests, and bar lines.

45 50

System 3: Measures 45-50. Treble clef with a sharp sign. Bass clef with a flat sign. The system contains three staves with musical notation including notes, rests, and bar lines.

55

System 4: Measures 55-60. Treble clef with a sharp sign. Bass clef with a flat sign. The system contains three staves with musical notation including notes, rests, and bar lines.

### 45. Carmen.

5

System 5: Measures 5-10. Treble clef with a sharp sign. Bass clef with a flat sign. The system contains three staves with musical notation including notes, rests, and bar lines.

10 15

System 6: Measures 10-15. Treble clef with a sharp sign. Bass clef with a flat sign. The system contains three staves with musical notation including notes, rests, and bar lines.

20 25

First system of musical notation, measures 20-25. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one flat, and two bottom staves with bass clefs. The music features various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests.

30 35

Second system of musical notation, measures 30-35. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one flat, and two bottom staves with bass clefs. The music features various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some markings in parentheses, possibly indicating fingerings or breath marks.

40 45

Third system of musical notation, measures 40-45. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one flat, and two bottom staves with bass clefs. The music features various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some markings in parentheses, possibly indicating fingerings or breath marks.

### 46. Exemplum.

5 10

Fourth system of musical notation, measures 5-10. It consists of four staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one flat, and three bottom staves with bass clefs. The music features various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some markings in parentheses, possibly indicating fingerings or breath marks.

10 15

Fifth system of musical notation, measures 10-15. It consists of four staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one flat, and three bottom staves with bass clefs. The music features various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some markings in parentheses, possibly indicating fingerings or breath marks.

# 47. Carmen.

System 1: Measures 1-10. The score is written for four staves in 3/4 time with a key signature of one flat. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the first and second staves respectively.

System 2: Measures 11-20. The score continues on four staves. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the first and second staves respectively.

System 3: Measures 21-30. The score continues on four staves. Measure numbers 25 and 30 are indicated above the first and second staves respectively.

System 4: Measures 31-40. The score continues on four staves. Measure numbers 35 and 40 are indicated above the first and second staves respectively. A dynamic marking '(h)' is present in the second staff at measure 37.

System 5: Measures 41-50. The score continues on four staves. Measure numbers 45 and 50 are indicated above the first and second staves respectively.

Tenor.

Contra.

Musical score for measures 1-9 of system 48. The Tenor part (top staff) features a melodic line with a fermata and a five-measure rest at the beginning. The Contralto part (middle staff) has a similar melodic line. The Bass part (bottom staff) provides a harmonic accompaniment with a five-measure rest at the start.

10 15

Musical score for measures 10-19 of system 48. Measures 10 and 15 are marked. The Tenor part continues with a melodic line, and the Contralto part has a similar line. The Bass part continues with a harmonic accompaniment.

20 25 30

Musical score for measures 20-29 of system 48. Measures 20, 25, and 30 are marked. The Tenor part continues with a melodic line, and the Contralto part has a similar line. The Bass part continues with a harmonic accompaniment.

35 (b) #

Musical score for measures 30-39 of system 48. Measures 35, 36, and 37 are marked with accidentals (b, #). The Tenor part continues with a melodic line, and the Contralto part has a similar line. The Bass part continues with a harmonic accompaniment.

49.

b 5

Musical score for measures 1-9 of system 49. The Tenor part (top staff) features a melodic line with a five-measure rest at the beginning. The Contralto part (middle staff) has a similar melodic line. The Bass part (bottom staff) provides a harmonic accompaniment with a five-measure rest at the start.

10 15

Musical score for measures 10-19 of system 49. Measures 10 and 15 are marked. The Tenor part continues with a melodic line, and the Contralto part has a similar line. The Bass part continues with a harmonic accompaniment.

First system of musical notation, measures 1-25. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one flat. Measure numbers 20 and 25 are indicated above the top staff.

Second system of musical notation, measures 26-35. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Measure numbers 30 and 35 are indicated above the top staff.

Third system of musical notation, measures 36-45. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Measure number 40 is indicated above the top staff.

### 50. Carmen.

Fourth system of musical notation, measures 1-10. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the top staff.

Fifth system of musical notation, measures 11-20. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the top staff.

Sixth system of musical notation, measures 21-30. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Measure numbers 25 and 30 are indicated above the top staff.

The musical score is presented in five systems, each containing four staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a common time signature. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 40 are indicated at the beginning of their respective systems. The score features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Accidental signs such as flats (b) and sharps (#) are used throughout the piece. The notation is dense and detailed, typical of a classical piano score.

# 52.

First system of musical notation, measures 1-9. It features three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 5 contains a sharp sign (#) above the staff.

Second system of musical notation, measures 10-19. It features three staves: two treble clefs and one bass clef. Measure 15 contains a sharp sign (#) above the staff.

Third system of musical notation, measures 20-29. It features three staves: two treble clefs and one bass clef. Measure 20 contains a sharp sign (#) above the staff. Measure 25 contains a question mark (?) above the staff.

Fourth system of musical notation, measures 30-39. It features three staves: two treble clefs and one bass clef. Measure 35 contains a sharp sign (#) above the staff.

Fifth system of musical notation, measures 40-49. It features three staves: two treble clefs and one bass clef. Measure 45 contains a flat sign (b) above the staff.

Sixth system of musical notation, measures 50-59. It features three staves: two treble clefs and one bass clef. Measure 50 contains a flat sign (b) above the staff. Measure 55 contains a sharp sign (#) above the staff.



Musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in a key with one flat (B-flat major or D minor) and common time. The score covers measures 60 to 65. Measure numbers 60, 65, and 66 are indicated above the staves. The music features various rhythmic values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals.

# 53.

Contra.  
Tenor.  
Bassus primus.  
Bassus secundus.

Musical score for four voices (Contra, Tenor, Bassus primus, Bassus secundus) in a key with one flat and common time. The score covers measures 5 to 10. Measure numbers 5, 10, and 15 are indicated above the staves. The music features various rhythmic values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals.

Musical score for four voices (Contra, Tenor, Bassus primus, Bassus secundus) in a key with one flat and common time. The score covers measures 15 to 20. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the staves. The music features various rhythmic values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals.

Musical score for four voices (Contra, Tenor, Bassus primus, Bassus secundus) in a key with one flat and common time. The score covers measures 25 to 30. Measure numbers 25 and 30 are indicated above the staves. The music features various rhythmic values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals.

# 54.

The musical score is presented in six systems, each containing three staves (treble, middle, and bass clefs). The piece is numbered 54. Measure numbers are indicated at the beginning of each system: 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, and 60. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and naturals). The piece concludes with a double bar line at measure 60.



Musical score system 1, measures 65-70. It features four staves with various musical notations including notes, rests, and accidentals. Measure numbers 65 and 70 are indicated above the staff.

55.

Contra.  
Tenor.  
Bassus.



Musical score system 2, measures 5-10. It features three vocal staves labeled 'Contra.', 'Tenor.', and 'Bassus.' and a piano accompaniment staff. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the staff.



Musical score system 3, measures 10-15. It features four staves with musical notation. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the staff.



Musical score system 4, measures 20-25. It features four staves with musical notation. Measure numbers 20 and 25 are indicated above the staff. A '(b)' marking is present in the second staff.



Musical score system 5, measures 30-35. It features four staves with musical notation. Measure numbers 30 and 35 are indicated above the staff.

# 56. Carmen.

Musical score for the first system of 'Carmen', measures 1 through 9. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). Measure 5 is marked with a '5' above the staff. A sharp sign (#) is present above the second staff in measure 9.

Musical score for the second system of 'Carmen', measures 10 through 19. The score continues with four staves. Measure 10 is marked with a '10' above the staff, and measure 15 is marked with a '15' above the staff.

Musical score for the third system of 'Carmen', measures 20 through 29. The score continues with four staves. Measure 20 is marked with a '20' above the staff, and measure 25 is marked with a '25' above the staff.

# 57.

Musical score for the fourth system of 'Carmen', measures 30 through 39. The score is written for three staves: one treble clef and two bass clefs. Measure 35 is marked with a '5' above the staff.

Musical score for the fifth system of 'Carmen', measures 40 through 49. The score continues with three staves. Measure 45 is marked with a '10' above the staff.



Musical score system 1, measures 1-15. It features three staves: Treble, Bass, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 15 is marked with a '15' and a sharp sign (#).

58.



Musical score system 2, measures 16-20. It features three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure 20 is marked with a '5 #' and a sharp sign (#).



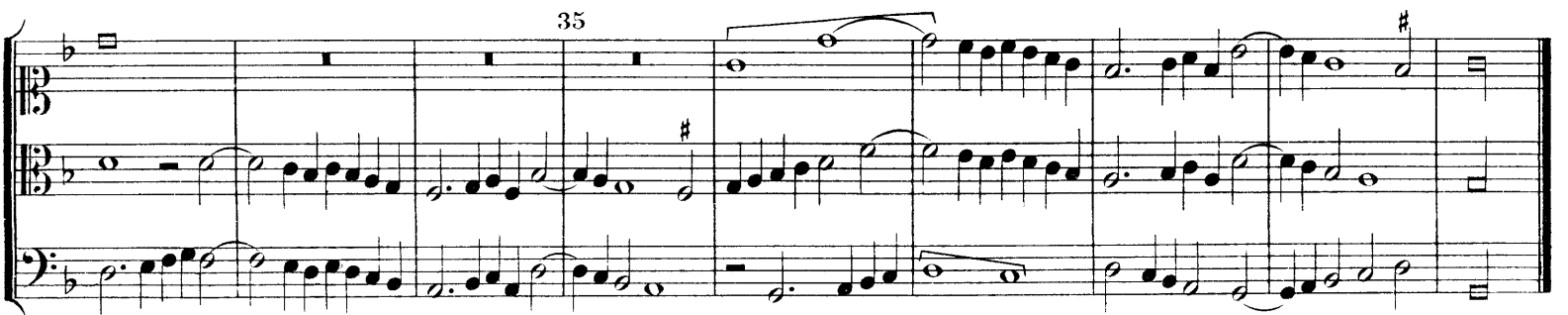
Musical score system 3, measures 21-25. It features three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure 21 is marked with a '10' and a sharp sign (#). Measure 25 is marked with a '15' and a sharp sign (#).



Musical score system 4, measures 26-30. It features three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure 26 is marked with a '20' and a sharp sign (#). Measure 30 is marked with a '25' and a sharp sign (#).



Musical score system 5, measures 31-35. It features three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure 31 is marked with a '30' and a sharp sign (#). Measure 35 is marked with a '35' and a sharp sign (#).



Musical score system 6, measures 36-40. It features three staves: Treble, Bass, and Bass. Measure 36 is marked with a '35' and a sharp sign (#). Measure 40 is marked with a '40' and a sharp sign (#).

# F. Zweifelhafte Kompositionen.

## 1. Die brünlein, die da fließen.

Die brünlein, die da fließen, die sol, die

sol man trincken, vnd wer ein ste-ten

bu-len hat, der sol im win-cken, ja win-cken mit den au-gen vnd

tret-ten auff den fus; es ist ein her-ter or-den,

der sei-nen bu-len, der sei-nen bu-len, der sei-nen bu-len mei-den mus.

# 2<sup>a</sup> Kein ding auff erd.

Kein ding auff erd, kein ding auff erd mich frew - en thut für  
 Du gibst meim hertz, du gibst meim hertz vil freud vnd mut, glaub

Kein ding auff erd, kein ding auff erd mich frew - en thut für  
 Du gibst meim hertz, du gibst meim hertz vil freud vnd mut, glaub

Kein ding auff erd, kein ding auff erd mich frew - en thut für  
 Du gibst meim hertz, du gibst meim hertz vil freud vnd mut, glaub

dich al - lein, mein her - - - tzig's ein. 1. 2. 15  
 das ich dich mit trew - - - en mein. Da - rumb hab ich

dich al - lein, mein hertz, mein her - tzig's ein  
 das ich dich mit trew, mit trew - en mein. Da - rumb hab ich gantz willig -

dich al - lein, mein her - tzig's ein.  
 das ich dich mit trew - en mein. Da - rumb hab ich gantz

dich al - lein, mein her - - - tzig's ein.  
 das ich dich mit trew - - - en mein. Da - - - rumb hab ich gantz

gantz wil - - lig - - klich er - ge - - ben mich in dei - - ne hend. Halt  
 klich, gantz wil - lig - klich er - ge - - ben mich in dei - - ne hend. Halt

wil - - - lig - klich er - ge - - ben mich in dei - ne hend.

wil - - - lig - klich er - ge - - ben mich, er - ge - - ben mich in dei - ne hend. Halt

fest an mir wie ich an dir, dein vn - uer - kert biss an mein end.  
 fest an mir, halt fest an mir wie ich an dir, dein vn - uer - kert biss an mein end.  
 Halt fest an mir wie ich an dir, dein vn - uer - kert biss an mein end.

fest an mir, halt fest an mir wie ich an dir, dein vn - uer - kert biss an mein end.

2. Bedenck, wie dir mein junges hertz mit rechter trew ist vnterthan. Ker dich, schönss lieb, herwiderwertz, ehe ich werd aller freuden on. Wann mich kein zeit on dich erfreut ferr nach vnd weit, biss thus erkennst. Hilff, glück, das ich bleib ewigklich dein vnuerkert biss an mein end.

3. Richt dich darnach vnd zweiffel nicht, ich will von dir nit scheyden ab. Schaff das mein krancks hertz nit zerbrich, ich bleib der dein biss in mein grab. Dasselb ermiss, mein nit vergiss. Du bist auch gwiss, das ich nit wend gantz fromm vnd frey, sey wo ich sey, dein vnuerkert biss an mein end.

2<sup>b</sup> Kain dinng auf erd.

5

Kain dinng auf erd mich frew - en thuet fur  
 Du gibst meim hertz vill frewd vnnnd muet. Glaub,

Kain dinng auf erd mich frew - en thuet fur dich al-lain, hertz-ai-  
 Du gibst meim hertz vill frewd vnnnd muet. Glaub, (das) ich dich in trew-

Kain dinng auf erd mich frew - en thuet  
 Du gibst meim hertz vill frewd vnnnd muet.

Kain du dinng auf erd mich frew - en thuet fur dich  
 Du gibst meim hertz vill frewd vnnnd muet. Glaub, das

10

dich al - lain, hertz-ai - nigs ain;  
 (das) ich dich in trew - en - en main! Der

- nigs ain, fur dich al - lain, hertz-ai-nigs ain;  
 - en main, glaub, das ich dich in trew - en main! Der halb

fur dich al - lain, hertz - ai - nigs ain;  
 Glaub, das ich dich in trew - en main! Der halb hab

al - lain, fur dich al - lain, hertzai - nigs ain;  
 ich dich in trewen main, in trew - en - en main! Der halb hab

20

halb hab ich ganntz wil - lig - klich er - ge - ben mich in dein - ne henndt. Hallt  
 hab ich ganntz willig - klich er - ge - ben mich in dein - ne henndt. Hallt vesst

ich ganntz wil - lig - klich er - ge - ben mich in deine henndt. Hallt

25

vesst an mir, hallt vesst an mir, wie ich an dir, dein vn - uer - khert pis auff mein enndt.  
 an mir, hallt vesst an mir, wie ich an dir, dein vn - uer - khert pis auff mein enndt.

Hallt vesst an mir, wie ich an dir, dein vnuerkhert pis auff mein enndt.

30

vesst an mir, hallt vesst an mir, wie ich an dir, dein vn - uer - khert, dein vn - uer - khert pis auff mein enndt.

2. Bedenckh, wie dier mein furiges hertz  
 mit rechter trew ist vnnnderthan!  
 Kher dich, schons lieb, herwiderwertz,  
 ee ich werd aller frewden an!  
 Wann mich khain zeitt an dich erfrewdt  
 verr nach vnnnd weit, pis tus erkhenndt.  
 Hillf glükh, das ich pleib ewigklich  
 dein vnuerkhert pis auf mein enndt!

3. Richt dich darnach vnnnd zweifel nicht,  
 ich will von dier nit schaiden ab.  
 Schaf das mein krannkhes hertz nit zerpricht,  
 wan ich pleib dein pis in mein grab.  
 Dasselb ermiss, mein nit vergiss;  
 dw pist auch gwiss, das ich nit wenndt  
 gantz frum vnnnd frey, sey wo ich sey,  
 dein vnuerkhert pis auf mein enndt.



## 3. Vergangen ist mir glück vnd heyl.

Ver - gan - gen ist mir glück vnd heyl vnd al - le freud uff er - den. El - lend bin ich

Ver - gan - gen ist mir glück vnd heyl vnd al - le freud uff er - den. El - lend bin ich

Ver - gan - gen ist mir glück vnd heyl vnd al - le freud uff er - den. El - lend bin ich

Ver - gan - gen ist mir glück vnd heyl vnd al - le freud uff er - den. El - lend bin ich

al - le freud uff er - den. El - lend bin ich

er - den, uff er - den. El - lend bin ich

al - le freud uff er - den. El - lend bin ich

freud uff er - den. El -

ver - las - sen gar, nit mag mir bös - sers wer -

ver - las - sen gar, nit mag mir bös - sers wer -

lend bin ich ver - las - sen gar, nit mag mir bös - sers

- lend bin ich ver - las - sen gar, mir mag nit bös - sers wer -

wer - den. Bis in den todt lid ich gros -

den, wer - den. Bis in den todt lid ich

wer - den. Bis in den todt lid ich gros -

- den. Bis in den todt lid grosse

30 (#)

se not. Wann ich da - - ran thun syn - -

gros - se not. Wann ich da - - ran thun syn - -

se not. Wann ich da - - ran thun syn - -

not. Wann ich da - - ran thun syn - -

35 40

nen, so bschicht mir ach. O we der sach! Mues ich michs

nen, so bschicht mir ach. O we der sach! Mues ich michs

nen, so bschicht mir ach. O we der sach!

nen, so bschicht mir ach. O we der sach!

45 #

glücks ver - zi - - hen, gros leid

glücks ver - zi - - hen, gros leid

Mues ich michs glücks ver - zi - - hen,

Mues ich michs glücksver - zi - - hen, ver - zi - -

50 #

würt mir be - sche - - hen, be - sche - - hen.

würt mir be - sche - - hen, be - sche - - hen.

gros leid würt mir be - sche - - hen.

hen, gros leid würt mir be - sche - - hen, be - sche - - hen.

2. Erbarmen thun ich mich so hart,  
wan ich daran thun sinnen;  
ich sitz oft bi gueter gsellshaft  
am tisch vnd denkh gar wyt von hinnen.  
Das schafft alleyn das unglückh mein;  
ein jeder ze Ritter an mir will werden,  
sorgt mäncher für mich. Lugt er für sich,  
het selber mit im zeschaffen,  
dan mein geheften nachzugaffen.

3. Darumb umb hilf ich rief, mein hochster Gott.  
Erhör mein sentlichs klagen,  
ach Glückh, vnd send mir die bottschaft schier!  
Ich muss sunst vor leydt verzagen.  
Mein trurigs hertz das lidt grossen schmerz,  
wie soll ichs schier vberwinden,  
es dunckt mich schier, die welt mit mir  
well zancchen vmb das Glückhe.  
Das spür ich oft vnd dickhe.

## Secunda pars.

5

Be - clag dich nit so her - - tzig - klich! Din vind mues zschanden wer -

Be - clag dich nit so her - - tzig - klich! Din vind mues zschanden wer -

Be - clag dich nit so her - - tzig - klich! Din vind mues zschanden wer -

Be - clag dich nit so her - tzig - klich! Din vind mues zschanden wer -

10 15

den, vff glou - ben ich dir das ver - - sprich. Wo er kumbt hin vff

den, vff glouben ich dir das ver - sprich. Wo er hin kumbt vff er - -

den, vff glou - ben ich dir das ver - sprich. Wo er kumbt hin vff er -

- den, vff glou - ben ich dir das ver - sprich. Wo er hin kumbt vff

20 25

er - den, er ist verschreyt so wit vnd breyt mit si - - ner gsell -

- den, er ist ver - - schreyt so wit vnd breyt mit si - ner gsell - schaft

- den, er ist ver - schreyt so wit vnd breyt mit si - ner gsell - schaft

er - - den, er ist ver - schreyt, *er ist ver - schreyt* so wit vnd breyt mit si - ner gsell - schaft

30 35

schaft al - - len, mues - sent die grünt zer - fal - - len, zer - fal - - len.

al - - len, mues - sent die grünt zer - fal - - len, zer - fal - - len.

al - - len, muessent die grünt zer - fal - - len.

al - - len, muessent die grünt zer - fal - - len, zer - fal - - len.

2. Drum biss getrost inn Eewigkeit!  
 Din glaub wurt dich behalten.  
 Es giltt alls glich, was man doch seyt,  
 das Glückh soll fürter walten  
 wie noch bis här. Redt ich für war,  
 hats dich noch nie verlassen.  
 Des dannckh Gott vber dmassen!

3. Man sicht ietz wol, wa es uss gadt.  
 Falsch redenn sindt zergangen,  
 das Glückh ietz gwaltig oben stat.  
 Darum soll niemandts verlangenn,  
 es werdt geschent all, die einwendt  
 Vnnglückh bringen mit schmerzten;  
 das wunst S. B. von hertzen.

## 4. Pouer me mischin dolente.

Altus.  
Tenor.  
Bassus.

Po - uer me mischin do - len - te, po - uer me mi - schin do -  
 Po - uer me mi - schin do - len - te, po - uer me mi - schin do -  
 Po - uer me mischin do - len - te, po - uer me mi - schin do -  
 Po - uer me mischin do - len - te, po - uer me mi - schin do -

len - te Che per trop - po a - ma - re al - trui Non so piu quel che gia  
 len - te Che per trop - po a - ma - re al - trui Non so piu quel che gia  
 len - te Che per trop - po a - ma - re al - trui Non so piu quel che gia  
 len - te Che per trop - po a - ma - re al - trui Non so piu quel che gia

fu - i, quel che gia fu - i Et gran do - gli a el mio cor sen - te.  
 fu - i, quel che gia fu - i Et gran do - gli a el mio cor sen - te.  
 fu - i, quel che gia fu - i Et gran do - gli a el mio cor sen - te.  
 fu - i, quel che gia fu - i Et gran do - gli a el mio cor sen - te.

## 5. Se io te o dato l'anima e'l core.

Altus.  
Tenor.  
Bassus.

Se io te o dato l'anima e'l core.  
 Se io te o dato l'anima e'l core.  
 Se io te o dato l'anima e'l core.

Musical score system 1, measures 10-15. It features four staves with various musical notations including notes, rests, and accidentals. A measure number '10' is at the start and '15' is above the fifth measure.

Musical score system 2, measures 20-30. It features four staves with various musical notations including notes, rests, and accidentals. Measure numbers '20', '25', and '30' are present. A double bar line is located between measures 20 and 21.

6.

Musical score system 3, measures 1-5. It features four staves with various musical notations including notes, rests, and accidentals. A measure number '5' is above the third measure.

Musical score system 4, measures 10-15. It features four staves with various musical notations including notes, rests, and accidentals. Measure numbers '10' and '15' are present.

Musical score system 5, measures 20-25. It features four staves with various musical notations including notes, rests, and accidentals. Measure numbers '20' and '25' are present.

# 7. Fortuna desperata in mi.

Measures 1-10 of the piece. The score is in 3/4 time and D major. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the staff.

Measures 11-20. The second system continues the piece. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the staff. The music continues with similar rhythmic patterns and melodic lines.

Measures 21-30. The third system continues the piece. Measure numbers 25 and 30 are indicated above the staff. The music continues with similar rhythmic patterns and melodic lines.

Measures 31-40. The fourth system continues the piece. Measure numbers 35 and 40 are indicated above the staff. The music continues with similar rhythmic patterns and melodic lines.

Measures 41-50. The fifth system continues the piece. Measure numbers 45 and 50 are indicated above the staff. The music continues with similar rhythmic patterns and melodic lines.

Measures 51-60. The sixth system continues the piece. Measure numbers 55 and 60 are indicated above the staff. The music continues with similar rhythmic patterns and melodic lines.

# G. Heinrich Isaac in der Hausmusik.

## 1. Adiu mes amors.

5

10

15

20 (#)

25

30

35

40

45

50

55

## 2. Ain Frewlich wesen.

Musical score for 'Ain Frewlich wesen.' in G minor, 3/4 time. The score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, and 45 are indicated at the beginning of their respective systems. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes in the treble staff, often with beamed runs, and a more rhythmic bass line with dotted and eighth notes.

## 3. D(ecem) P(recepta.)

T(rium) in sol non collaratum.

Musical score for 'D(ecem) P(recepta.)' in G major, 3/4 time. The score consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 5 and 10 are indicated at the beginning of their respective systems. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes in the treble staff, often with beamed runs, and a more rhythmic bass line with dotted and eighth notes.



15 20

This system contains measures 15 through 20. The music is in a 7/8 time signature with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

25

This system contains measures 21 through 26. The music continues in the same 7/8 time signature and key signature. The right hand has a more active melodic line with frequent sixteenth notes, and the left hand maintains a steady accompaniment.

#### 4. X B O T - Decem precepta. In sol.

5

This system contains measures 1 through 5. The music is in common time (C) with a key signature of one sharp (F#). The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a simple accompaniment of chords.

10

This system contains measures 6 through 10. The music continues in common time and one sharp. The right hand features a melodic line with eighth notes and some sixteenth-note runs, while the left hand provides a harmonic base.

15

This system contains measures 11 through 15. The music continues in common time and one sharp. The right hand has a melodic line with eighth notes and some sixteenth-note runs, while the left hand provides a harmonic base.

20

This system contains measures 16 through 20. The music continues in common time and one sharp. The right hand has a melodic line with eighth notes and some sixteenth-note runs, while the left hand provides a harmonic base.

25

This system contains measures 21 through 25. The music continues in common time and one sharp. The right hand has a melodic line with eighth notes and some sixteenth-note runs, while the left hand provides a harmonic base.

### 5. Die brünle, P. H.

Musical score for 'Die brünle, P. H.' in G major, 2/4 time. The score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, and 35 are indicated above the treble staff. The piece features a lively melody in the treble and a supporting bass line. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score ends with a double bar line and repeat dots.

### 6<sup>a</sup> Die prünlein, die da fliessen.

Musical score for 'Die prünlein, die da fliessen.' in G major, 2/4 time. The score consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated above the treble staff. The melody is characterized by flowing eighth-note patterns. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score ends with a double bar line and repeat dots.

25 30

First system of a musical score, measures 25-30. It features a treble and bass staff with various musical notations including notes, rests, and accidentals.

35

Second system of a musical score, measures 35-40. It continues the musical notation from the previous system.

6<sup>b</sup> Die prünlein, die da fließen.

Third system of a musical score, measures 1-4. It begins with a treble and bass staff.

5

Fourth system of a musical score, measures 5-8. It continues the musical notation.

10

Fifth system of a musical score, measures 9-12. It continues the musical notation.

15

Sixth system of a musical score, measures 13-16. It continues the musical notation.

20

Seventh system of a musical score, measures 17-20. It continues the musical notation.

25

Eighth system of a musical score, measures 21-24. It continues the musical notation.

Musical score for the first system, measures 30-40. The score is written for piano in a single system with a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 30, 35, and 40 are indicated above the staff. The music features a complex melodic line in the right hand with many sixteenth and thirty-second notes, and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

7<sup>a</sup> Die prunnlein, die da fliessen.

Musical score for the second system, measures 5-35. The score is written for piano in a single system with a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 are indicated above the staff. The music features a complex melodic line in the right hand with many sixteenth and thirty-second notes, and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

# 7<sup>b</sup> Die prunnlein, die da fliessen.

Musical score for 'Die prunnlein, die da fliessen' in G major, 3/4 time. The score consists of six systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, and 35 are indicated above the treble staves. The piece features a flowing melody in the right hand and a steady accompaniment in the left hand.

# 8. Ein frölich wesen.

Musical score for 'Ein frölich wesen' in G major, 3/4 time. The score consists of two systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the treble staves. The piece features a lively melody in the right hand and a steady accompaniment in the left hand.

This musical score is for a piano piece, likely in D major, consisting of eight systems of music. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piece begins at measure 10, with a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, and 45 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as accidentals (sharps and naturals), slurs, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The piece concludes at measure 45 with a final cadence.

# 9. Fortuna in mi.

The image displays a musical score for a piece titled "9. Fortuna in mi." The score is written in a grand staff format, consisting of a treble clef and a bass clef joined by a brace. The time signature is common time (C). The piece is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, and 60 marked at the beginning of their respective lines. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several accidentals, including sharps and naturals, scattered throughout the score. The overall style is characteristic of a classical or romantic-era piano piece.

## 10. Fortuna in mi.

The image displays a musical score for a piece titled "10. Fortuna in mi." The score is written for piano and is organized into eight systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The music is in common time (C) and the key signature has one sharp (F#), indicating the key of D major. The score begins with a five-measure rest in the treble clef, followed by a rhythmic pattern in the bass clef. The piece features a variety of rhythmic textures, including eighth-note runs, sixteenth-note passages, and chords. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 40 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with a final sharp sign at the end of the piece.



45

50

55

### 11. Frater conradus.

5

10

15 20

25

30 35

# 12. Graciensi plaisat.

The musical score is written for piano in a single system with seven systems of music. It features a treble and bass clef with a common time signature. The piece is in a key with one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, and 35 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The score concludes with a double bar line at the end of the seventh system.

## 13. Herr Gott, lass dich erbarmen.

The musical score for 'Herr Gott, lass dich erbarmen.' is written in G major and 4/4 time. It consists of four systems of piano accompaniment. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system begins at measure 10, the third at measure 15, and the fourth at measure 20. The piece concludes with a final cadence in the fourth system.

1. HERR Gott, lass dich erbarmen  
vnd sey das heyl der armen  
in disem jamerthal!  
Wölst vns gnedig erhören,  
dem Teuffel sein list weren,  
vor jm bewaren all.

2. Sorg, angst, not vnd gferligkeit,  
ellendt, schmerz, gross hertzenleid  
hebt sich in der welt an.  
Gedult gib vns darinnen,  
das wir deinr hilf empfinden,  
ehe wir scheyden daruon!

3. Mit deinem Sun Jesum Christ,  
der allein erlöser ist,  
hilff, du Herr, allermeyst,  
wann wir von dannen faren,  
lass vns dein wort bewaren  
durch trost des heilligen Geists!

## 14. In meinem sinn.

The musical score for 'In meinem sinn.' is written in D minor and 4/4 time. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system starts with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The second system begins at measure 5 and includes a first ending marked '(b) 10'. The third system begins at measure 15. The piece concludes with a final cadence in the third system.

This musical score consists of eight systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. Measure numbers 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, and 60 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings like 'p' (piano). The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth system.

# 15. In minem sinn.

The musical score is presented in a grand staff format, consisting of a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The piece is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, and 50 clearly marked above the treble staff. The music features a complex interplay between the two staves, with the bass staff often playing a more active, rhythmic role than the treble staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, such as a 'p' (piano) marking in measure 25. The piece concludes with a double bar line at the end of the final system.

# 16. La martinella.

5

10

15

20

25

30

35

40

45

Musical notation for measures 45-50. The system consists of two staves. Measure 50 is marked at the beginning of the system. The music features a complex melodic line in the right hand with many accidentals and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

Musical notation for measures 51-56. Measure 55 is marked. There are two '(b)' markings above the right-hand staff in measures 54 and 55. A sharp sign (#) is placed above the right-hand staff in measure 52. The right hand continues with intricate melodic patterns.

Musical notation for measures 57-64. Measure 60 is marked. The right hand has a series of sixteenth-note runs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Musical notation for measures 65-74. Measures 65 and 70 are marked. The right hand features a melodic line with a sharp sign (#) at the end of measure 74. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Musical notation for measures 75-80. Measure 75 is marked. The right hand has a melodic line with a sharp sign (#) at the end of measure 80. The left hand accompaniment is consistent with the previous system.

### 17<sup>a</sup> La mora.

Musical notation for measures 1-6 of '17<sup>a</sup> La mora'. Measure 5 is marked. The right hand has a melodic line with a '5' marking above it in measure 5. The left hand has a rhythmic accompaniment.

Musical notation for measures 7-16 of '17<sup>a</sup> La mora'. Measures 10 and 15 are marked. The right hand continues with a melodic line, and the left hand provides a rhythmic accompaniment.

Musical notation for measures 15-25. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure numbers 20 and 25 are indicated above the treble staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the treble, with a steady bass accompaniment.

Musical notation for measures 26-35. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure numbers 30 and 35 are indicated above the treble staff. The treble staff shows more complex rhythmic patterns, including some triplets.

Musical notation for measures 36-45. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure numbers 40 and 45 are indicated above the treble staff. The music continues with a consistent bass line and melodic development in the treble.

Musical notation for measures 46-55. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure numbers 50 and 55 are indicated above the treble staff. The piece maintains its rhythmic and melodic structure.

Musical notation for measures 56-65. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure number 60 is indicated above the treble staff. The piece concludes with a final cadence in the treble staff.

17<sup>b</sup> La mora.

Musical notation for measures 1-5 of 'La mora'. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. A key signature of one sharp (F#) is shown at the beginning. Measure number 5 is indicated above the treble staff.

Musical notation for measures 6-10 of 'La mora'. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure number 10 is indicated above the treble staff. The piece continues with intricate melodic and harmonic textures.



15

20 25

30

35

40 45

50

55 60

65

## 18. La morra.

5

10

15

20

25

30

35

40

45

Musical score for measures 50-55. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody in the right hand features eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

Musical score for measures 60-65. The melody continues with more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs. The piece concludes with a final cadence in the right hand.

### 19<sup>a</sup> Mein freud allain.

Musical score for measures 1-5. The piece begins in 2/4 time with a key signature of one flat. The right hand starts with a simple melody, and the left hand has a bass line of quarter notes.

Musical score for measures 10-15. The melody in the right hand becomes more active with eighth notes. The left hand continues with a steady accompaniment.

Musical score for measures 20-25. The right hand features a sixteenth-note run in measure 20. The left hand has a simple bass line.

Musical score for measures 25-30. The melody in the right hand continues with eighth notes. The left hand has a steady accompaniment.

Musical score for measures 35-40. The right hand has a sixteenth-note run in measure 35. The piece concludes with a final cadence in the right hand.

19<sup>b</sup> Mein freud allain.

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The piece is marked with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 40. The melody in the treble clef is characterized by eighth-note patterns and occasional sixteenth-note runs. The bass clef provides a steady accompaniment with chords and moving lines. The piece concludes with a final cadence in the seventh system.

## 20. Mein freidt allein.

The image displays a musical score for the piece "20. Mein freidt allein." The score is written for piano and is organized into seven systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first system contains measures 1 through 5, with a measure rest in the first measure. The second system contains measures 6 through 10. The third system contains measures 11 through 15. The fourth system contains measures 16 through 20. The fifth system contains measures 21 through 25. The sixth system contains measures 26 through 35, with measure rests in measures 26 and 27. The seventh system contains measures 36 through 40. The score concludes with a double bar line and repeat dots. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

# 21. Mein freud allein.

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of seven systems of music, each with a treble and bass staff. The piece is marked with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, and 35 at the beginning of each system. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand, often with beamed runs, and a steady accompaniment in the left hand. The key signature is G major, and the time signature is 2/4.

### 22. Metzkin.

(Singstimme.)

## 23. Nil n'est plasier.

The image displays a musical score for the piece "23. Nil n'est plasier." The score is written for piano and is organized into seven systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in common time (C) and features a complex, rhythmic accompaniment. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as accents and slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the final system.



# 24. O weiblich art.

Musical score for '24. O weiblich art.' in G major, 3/4 time. The score consists of four systems of piano accompaniment. The first system starts with a treble clef and a common time signature, with a measure rest in the bass. The second system begins at measure 10, with a treble clef and a common time signature. The third system begins at measure 20, with a treble clef and a common time signature. The fourth system begins at measure 30, with a treble clef and a common time signature. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

# 25. Palle.

Musical score for '25. Palle.' in G major, 3/4 time. The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system starts with a treble clef and a common time signature, with a measure rest in the bass. The second system begins at measure 10, with a treble clef and a common time signature. The third system begins at measure 15, with a treble clef and a common time signature. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Musical notation for measures 18-25. The system consists of two staves, treble and bass. Measure numbers 20 and 25 are indicated above the staff. The music features a mix of chords and melodic lines in both hands.

Musical notation for measures 26-33. The system consists of two staves, treble and bass. Measure number 30 is indicated above the staff. The music continues with complex harmonic textures.

Musical notation for measures 34-43. The system consists of two staves, treble and bass. Measure number 35 is indicated above the staff. The piece includes a key signature change to one sharp (F#) at measure 35.

Musical notation for measures 44-51. The system consists of two staves, treble and bass. Measure numbers 40 and 45 are indicated above the staff. The music features active eighth-note patterns in the bass line.

Musical notation for measures 52-59. The system consists of two staves, treble and bass. Measure number 50 is indicated above the staff. The music continues with a steady harmonic accompaniment.

Musical notation for measures 60-67. The system consists of two staves, treble and bass. Measure numbers 55 and 60 are indicated above the staff. The music features a mix of chords and melodic lines.

Musical notation for measures 68-75. The system consists of two staves, treble and bass. Measure number 65 is indicated above the staff. The piece concludes with a final cadence.

# 26. Si dederò.

The musical score is written for piano in a single system with eight staves. It is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, and 50 marked at the beginning of their respective staves. The right hand (treble clef) plays a melodic line with frequent eighth-note patterns and some sixteenth-note runs. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note patterns. The piece concludes with a final cadence in the eighth staff.

Musical score for measures 55-60. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 55 is marked at the beginning. The music features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes in the treble, and a steady bass line with eighth notes. Measure 60 is marked at the end of the system.

Musical score for measures 65-70. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 65 is marked at the beginning. The treble staff continues with intricate rhythmic patterns, while the bass staff provides a harmonic foundation with eighth and quarter notes.

Musical score for measures 70-75. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 70 is marked at the beginning. The piece concludes with a final cadence in measure 75.

### 27. Si dormiero.

Musical score for measures 5-10. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 5 is marked at the beginning. The treble staff has a melodic line with eighth notes, and the bass staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical score for measures 10-15. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 10 is marked at the beginning. The music continues with similar rhythmic and melodic motifs.

Musical score for measures 15-20. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 15 is marked at the beginning. The treble staff features a melodic line with eighth notes, and the bass staff has a steady accompaniment.

Musical score for measures 25-30. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 25 is marked at the beginning. The piece concludes with a final cadence in measure 30.

30

Musical notation for measures 30-34. The system consists of two staves, treble and bass. Measure 30 starts with a treble clef and a common time signature. The melody in the treble staff features a series of eighth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

35 40

Musical notation for measures 35-40. The system consists of two staves, treble and bass. Measure 35 begins with a treble clef and a common time signature. The treble staff contains a melodic line with some rests, and the bass staff continues the accompaniment.

45

Musical notation for measures 45-49. The system consists of two staves, treble and bass. Measure 45 starts with a treble clef and a common time signature. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff provides accompaniment.

50 55

Musical notation for measures 50-55. The system consists of two staves, treble and bass. Measure 50 begins with a treble clef and a common time signature. The treble staff contains a melodic line with some rests, and the bass staff continues the accompaniment.

60

Musical notation for measures 60-64. The system consists of two staves, treble and bass. Measure 60 starts with a treble clef and a common time signature. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff provides accompaniment.

65 70 (#)

Musical notation for measures 65-70. The system consists of two staves, treble and bass. Measure 65 begins with a treble clef and a common time signature. The treble staff contains a melodic line with some rests, and the bass staff continues the accompaniment. A sharp sign (#) is present above measure 70.

75 80

Musical notation for measures 75-80. The system consists of two staves, treble and bass. Measure 75 starts with a treble clef and a common time signature. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff provides accompaniment.

85

Musical notation for measures 85-89. The system consists of two staves, treble and bass. Measure 85 begins with a treble clef and a common time signature. The treble staff contains a melodic line with some rests, and the bass staff continues the accompaniment.

90

95

100

105

110

Detailed description: This block contains five systems of piano music. Each system consists of a treble and bass staff. The first system starts at measure 90. The second system starts at measure 95. The third system starts at measure 100. The fourth system starts at measure 105. The fifth system starts at measure 110. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A sharp sign (#) is present above a note in the fourth system.

### 28. Tart ara.

5

10

15

20

25

Detailed description: This block contains five systems of piano music, all in a key with one sharp (F#). Each system consists of a treble and bass staff. The first system starts at measure 5. The second system starts at measure 10. The third system starts at measure 15. The fourth system starts at measure 20. The fifth system starts at measure 25. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

30 35

Musical notation for measures 30-35. The system consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#). Measure 30 starts with a treble clef chord and a bass line. Measure 35 features a treble clef chord with an 'x' above it, indicating a specific fingering or articulation.

40

Musical notation for measures 40-45. Measure 40 has a treble clef chord with an 'x' above it. The bass line continues with a steady eighth-note pattern.

45 50

Musical notation for measures 45-50. Measure 45 shows a treble clef chord with a sharp sign above it. Measure 50 has a treble clef chord with a sharp sign below it.

55 60

Musical notation for measures 55-60. Measure 55 has a treble clef chord with an 'x' above it. Measure 60 has a treble clef chord with an 'x' above it.

65

Musical notation for measures 65-70. Measure 65 has a treble clef chord with a sharp sign above it. Measure 70 has a treble clef chord with a sharp sign above it.

70

Musical notation for measures 70-75. Measure 70 has a treble clef chord with a sharp sign above it. Measure 75 has a treble clef chord with a sharp sign above it.

75 80

Musical notation for measures 75-80. Measure 75 has a treble clef chord with an 'x' above it. Measure 80 has a treble clef chord with an 'x' above it.

85

Musical notation for measures 85-90. Measure 85 has a treble clef chord with an 'x' above it. Measure 90 has a treble clef chord with an 'x' above it.

Musical score for piano, measures 90-115. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three systems of two staves each. Measure numbers 90, 95, 100, 105, 110, and 115 are indicated above the treble clef staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand, with a more rhythmic accompaniment in the left hand.

### 29. Zwischen berg und tiefem tal. In sol. HB.

Musical score for piano, measures 1-35. The score is in D minor (two flats) and 2/4 time. It consists of six systems of two staves each. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, and 35 are indicated above the treble clef staff. The piece is characterized by a prominent eighth-note pattern in the right hand and a steady accompaniment in the left hand.



# Revisionsbericht.

## I. Die Quellen.

Die Werke Heinrich Isaac's haben eine ungemeine Verbreitung gefunden, eine Erscheinung, die sich dadurch erklärt, daß dieser Meister sich in die Eigenart des Empfindens dreier Nationen so zu versenken verstand und ihren Stil so erfaßte, daß seine Werke durchaus nationales Gepräge haben. Die deutschen Lieder atmen deutschen Geist, die italienischen zeigen spezifisch Florentiner Kolorit, die französischen sind in niederländischer Manier abgefaßt. Alle aber lassen auch den Meister erkennen, dessen Schöpfungen über nationale Schranken hinweg Gemeingut einer ganzen Zeit werden konnten. Überallhin fanden seine Sätze Eingang, meist ohne Text, nicht selten, ohne daß man sich des eigentlichen Verfassers bewußt wurde. Bis nach Norddeutschland hin läßt sich im 16. Jahrhundert seine Kunst nachweisen. Bestand für den Herausgeber das Bestreben, alle nur irgend erreichbaren Quellen zu verwerten, und ist es ihm auch gelungen, eine ganze Fülle neuer Dokumente aufzudecken, so sind sicherlich doch noch Schätze ungehoben geblieben. Gar manche interessante Lesart, vielleicht auch mancher unbekannt Satz wird noch im Laufe der Jahre durch eifrige Handschriftenforschung und planmäßige thematische Katalogisierung der erhaltenen Musikdenkmäler jener Zeit an den Tag treten. In gedrängter Form sei ein Überblick über die benutzten Handschriften und Drucke mit kurzer Charakterisierung des Inhaltes gegeben. Für die deutschen Lieder liegt seit kurzem ein brauchbarer Führer in Eitner's bibliographischer Studie »Das deutsche Lied« vor, welche in den Monatsheften für Musikgeschichte, Jahrgang 1904, S. 7 ff., zum Abdruck gelangt ist. Sie sei kurz in Teil II, Die Lesarten, als »Eitner« aufgeführt.

### A. Handschriften in Stimmen.

*Ba<sup>1</sup>* 1. Basel, Univ.-Bibl. F. IX, 55. Papierhandschrift aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, in Hoch-Folio (31 × 21.9 cm), bestehend aus 6 Doppelblättern, die in Lagen von 4 und 2 Blättern geordnet sind. Fol. 1r trägt die Aufschrift: »*Matis brotbeck in der kleinen stat*«. Darunter findet sich von anderer Hand die Eintragung: »*Filius suus dono mihi misit ex Tegwiler urbe Helvetia*«. Am inneren Längsrande lautet eine Eintragung der ersten Hand: »*Venerabili magistro Jacobo salandronio lude magistro scole diui theodori*«. Zum Inhalt vergleiche Jul. Richter, Katalog der Musiksammlung auf der Universitäts-Bibliothek Basel (Leipzig 1892), S. 40 ff. Als Verfasser wird H. Isaac genannt. Fol. 3v. lese ich: »*bassus cum **suprano** (nicht *supremo*) in decimis barotonizat*.«

D Nr. 3, 4.

*Ba<sup>2</sup>* 2. Basel, Univ.-Bibl. F. X, 1, 2, 3, 4. Vier Stimmbücher in Quer-Oktav (9.7 × 15.3 cm), in goldgepreßten Leder-einbänden, von mehreren Händen geschrieben. Es finden sich die Jahreszahlen 1522, 1523, 1524. Die Bände enthalten im wesentlichen deutsche Lieder. Von Autoren werden genannt: Georgius Cesar Vindelicus, Guolffangius Dachstein Organista Argentinensis, S(ixt) D(ietrich), Benedict Ducis, Henricus Finck, Jo. Fuchswild, Mathias Gritter (Greitter) de Ayscha, M. H(ans) Organista Constan., Jo. Cardinalis de Medicis Leo papa Decimus, M. Joan., Josquin, H. Y(saac), W. Lausser, J. Mouton, Robertus Niderholtzer discipulus illius Fincken, Mathias Pipelare, Pirson (Pierre de la Rue), Johan Schleud Org. Zabernie, J. Schrem, Ludouicus Senfle (L. S.), M. F. Strus Org. Colonie, Paulus Wiest. Siehe Richter, a. a. O., S. 43 ff.

A Nr. 3, 13, 14, 21; E Nr. 1, 8, 41.

*Ba<sup>3</sup>* 3. Basel, Univ.-Bibl. F. X, 5, 6, 7, 8, 9. Fünf Stimmbücher in Quer-Oktav (9.5 × 15—16 cm). Die Niederschrift stammt von verschiedenen Händen. Folgende Daten der Abfassung liegen vor: »1535, 1544 Novemb. Inter lacus«, »1545 Junio, Berne 1546«. Diskant und Alt weisen die Eintragung auf: »*Sum Basilii Amerbachij*«. Der Tenor trägt den Namen »*Bonifacius Amerbach*«. Tenor und Diskant beginnen mit Darstellungen der Macht des Todes. An Autoren der vorliegenden Lieder und Motetten werden aufgeführt: Cosmas Alderinus, H. Ysaac, Ludw. Senfl, Sixtus Theodoricus (Sixt Dietrich), J. Vannius, A. Willart. Vgl. Richter, a. a. O., S. 54 ff.

A Nr. 7; E Nr. 20, 21.

- Ba<sup>4</sup>* 4. Basel, Univ.-Bibl. F. X, 22, 23, 24. Drei Stimmbücher, in Schweinsleder geheftet, in Quer-Duodez (10·2×7·5 cm). Fragment, ein Stammbuch fehlt; aus Basilius Amerbach's Besitz. Die Hefte enthalten gedruckt die »*Reutterliedlein (Frauckenfurt am Meyn, Chr. Egenolff, MDXXXV)*« und handschriftlich angehängt eine Sammlung von 48 Liedern. Folgende Autoren begegnen uns: Sixt Dietrich, Heinrich Isaac, Josquin, Ludw. Senfli. Vgl. Richter, a. a. O., S. 68 f.  
E Nr. 22.
- Ba<sup>5</sup>* 5. Basel, Univ.-Bibl. F. X, 17, 18, 19, 20. Vier Stimmbücher in Quer-Duodez (7·5×10·5 cm), in Ledereinbänden. Von dem ursprünglichen Bestande von 88 Liedern fehlen die Nummern 1 und 2. Verfasser sind nicht genannt, doch lassen sich unter anderen Heinrich Finck, Paul Hoffhaymer, Heinrich Isaac nachweisen. Vgl. Richter, a. a. O., S. 69 ff.  
A Nr. 12.
- Ba<sup>6</sup>* 6. Basel, Univ.-Bibl. F. IX, 59, 60, 61, 62. Vier in Leder gebundene Stimmbücher in Quer-Oktav (18×12·5 cm). Den ersten Teil der Bände nimmt Forster's Liederbuch (Nürnberg, durch Johan Petreium 1543) ein, ein Druck, welcher auch als Quelle Isaac'scher Lieder in Betracht kommt. Daran anschließt sich eine handschriftliche Sammlung französischer, italienischer und deutscher Lieder, deren zwei als Autornamen die Initialen  $\text{H}$  aufweisen, die, wenn auch nicht in dieser Anordnung, für Heinrich Isaac vorkommen. Die dabei stehenden Zahlen 1558 und 1564 müßten dann auf die Zeit der Kopie deuten. Die in Frage stehenden beiden Sätze sind sonst nicht nachweisbar. Zum Inhalt vgl. Richter, a. a. O., S. 75 ff. — F Nr. 3.
- Ba<sup>7</sup>* 7. Basel, Univ.-Bibl. F. X, 21. Fragmente. Zum Inhalt vgl. Richter, a. a. O., S. 60. »*Die brünli die do fliessen*« stimmt mit der Mittelstimme des gleichen Satzes aus Formschneyder überein. — F Nr. 1.
- Be<sup>1</sup>* 8. Berlin, Königl. Bibl. Mus.-Ms. Z. 21. Chorbuch in Groß-Folio (31·5×21 cm), in Holzband mit gepreßtem Lederücken und verzierten Messingschließen. Der Band entstammt der Wende des 15. Jahrhunderts und enthält auf 265 beschriebenen Blättern 159 überwiegend kirchliche Kompositionen. Als Verfasser werden Agricola, Aulen, Adam v. Fulda, Jo. Beham, Busnois, Heinrich Finck, Flor, Gerstenhans, Balthasar Hartzler, Paul Hoffheimer, Isaac, Jacobit, Josquin, Michael Volckmar neben vielen Unbekannten, wie E. O. und W. F. genannt. Ob die mit Isaac bezw. Ysaac »*de manu sua*« gezeichneten drei Kompositionen Autographe sind, läßt sich an Hand der aus La Mara (Musikerbriefe, I, 5) bekannten, anders gearteten Unterschrift keineswegs durchaus verneinen. Vielleicht birgt das Innsbrucker oder Florentiner Archiv noch umfassendere Autographe, an Hand deren ein sicheres Urteil zu gewinnen wäre. Beachtenswert ist, daß die drei als Autographe charakterisierten Kompositionen (»*Missa*«, Fol. 8—10; »*De sancta Katharina venerandus*«, Fol. 255 v—56 v; »*In Gottes Namen fare wyr*« auf der inneren Deckelseite — die überschüssige Zeile ist dem letzten Blatte aufgeklebt worden) auf gesonderten Blättern aufgezeichnet und dem Bande nachträglich eingefügt sind. Beruht die Notiz von Fétis (*Biogr. Univ.*, 2<sup>me</sup> édition, IV, 401) nicht auf einem Irrtum, so hat der Band früher der Kirchenbibliothek zu Halberstadt gehört. An die Königl. Bibl. Berlin kam er aus dem Besitz des Antiquars Butsch in Augsburg. Einige Stücke weisen auf Nürnberg als Entstehungsort. Vgl. Eitner, Monatshefte für Musikgesch., XXI, 93 ff. Siehe auch Hugo Riemann, »der Mensuralkodex des Magister Nikolaus Apel von Königshofen« in Haberl's kirchenmusik. Jahrbuch 1897 und Walther Niemann, »Studien zur deutschen Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts« im kirchenmusik. Jahrbuch 1902.  
A Nr. 11.
- Be<sup>2</sup>* 9. Berlin. Königl. Bibl., Mus.-Ms. Z. 92. Ein Stimmbuch (discantus) in Quer-Oktav (21×14·9 cm) in gepreßtem Ledereinbände. Es umfaßt 135 Blätter, von denen die ersten vier ein alphabetisch geordnetes Verzeichnis der nach der Stimmzahl geschiedenen deutschen Lieder tragen und nur die nächsten 65, foliert von 1—64, Musik aufweisen. Verfasser sind nicht genannt. Zwei Lieder gehören Isaac zu.  
A Nr. 14, 22.
- Bo.* 10. Bologna, Liceo musicale Cod. 148. Ein Pergamentkodex in Quer-Oktav (19×11·5 cm), bestehend aus 76 Blättern, welche die alte Foliierung 2—78 tragen. Die Blätter 1 und 10 fehlen. Abgesehen von wenigen kirchlichen lateinischen Gesängen, einem italienischen Liede und einer Reihe textloser Stücke liegen hier mehrstimmige französische Chansons vor. An Autoren sind genannt: A. Agricola, Bacho, A. Busnois, Brumel, Colinet de lannoy, Loyset Compère, Hayne, Josquin, Nino petit, Jo. Ockeghem, Philipon, Pierre de la rue, Pierquin, Prioris, Jo. Stochem, Ysac (yzac). Vgl. Gaspari-Torchi, »*Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna*« III (Bologna 1893), S. 196 u. Torchi, »*I monumenti dell' antica musica francese a Bologna*« in der Rivista Musicale Italiana XIII, 3, S. 499 ff.  
B Nr. 1; E Nr. 16, 31.
- C* 11. Cortona, Bibl. Comunale, cod. memb. 95/96 (XXII, 8). Zwei prächtig ausgestattete Stimmbücher in Quer-Oktav (12·7×17·9 cm) in alten Einbänden, geschrieben um 1520 von einem des Französischen wenig kundigen Italiener. Die beiden Bände kamen 1879 in den Besitz der Bibliothek. Neben wenigen italienischen Liedern liegen vornehmlich

mehrstimmige franz. Chansons vor. Von historischen Liedern seien zwei Nänien auf Lorenzo Magnifico und eine auf den Tod der Herzogin Anna von Bretagne am 9. Jan. 1524 herausgehoben. Verfasser sind nicht namhaft gemacht, doch lassen sich an Hand verwandter Quellen wie Bo und die Petrucci-Liederdrucke unter anderen folgende Autoren feststellen: Alexander Agricola, Loyset Compère, de la Val, Heinrich Isaac, Josquin, Prioris, Vacqueras. Vgl. Girolamo Mancini, »*I manoscritti della Libreria del Comune e dell' Accademia Etrusca di Cortona*« (Cortona 1884). Zu den Texten siehe Rodolfo Renier, »*Un mazzetto di poesie musicali francesi*« (Firenze, La Monnier, 1885).

B Nr. 1; C Nr. 1; D Nr. 1 u. 2 (?); E Nr. 16, 32.

*F<sup>1</sup>* 12. Florenz, R. Istituto Musicale, Ms. 2439, eine reich mit Miniaturen ausgestattete, aufs sorgfältigste geschriebene Pergamenthandschrift in Klein-Quer-Quart (24×17 cm) aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Léon de Burbure verlegt ihre Entstehung in die Zeit um 1532. Sie enthält überwiegend französische mehrstimmige Chansons von Meistern aus der Wende des Jahrhunderts und ist planmäßig angelegt. Ein fünfstimmiges »*Ave Maria*« leitet den Band ein, es folgen 42 vierstimmige und 44 dreistimmige Gesänge. Vertreten finden sich folgende Meister: Alex. Agricola, Antoine Brumel, Busnois, Loyset Compère, Colinet de Lannoy, Pierre de la Rue, Jo. Ghiseling, Isaac (Yzaac), Jaspas, Josquin, Ninon Le petit, Jacob Obrecht, de Orto, Pipelare, Prioris, Cornelius Rigo de Bergis, Verbonnet. Vgl. Léon de Burbure, »*Etude sur un manuscrit du XVI<sup>e</sup> siècle, contenant des chants à quatre et à trois voix*« ([*Mémoires de l'académie royale, rue 33*]) Bruxelles 1882) und R. Gandolfi, »*Biblioteca. Estratto dallo Annuario del R. Istituto musicale di Firenze*«. Anno scolastico 1898/99, (Firenze, 1899) S. 8. ff.

E Nr. 25.

*F<sup>2</sup>* 13. Florenz, R. Istituto Musicale Ms. 2440. Pergamenthandschrift des 16. Jahrhunderts mit weltlichen italienischen mehrstimmigen Gesängen von Alexander Agricola, Aiolles, Alexander Florentinus, Frate Michaelen Bernardo Pisano, Bartholomeus Florentinus Organista, Isaac. Vgl. R. Gandolfi, a. a. O., S. 8 f.

C Nr. 2.

*F<sup>3</sup>* 14. Florenz, Bibl. Naz. Centr. Manoscritti, XIX. 10. 141. Ein Papierkodex aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, 15,7 cm breit und 22 cm hoch. Musik wie Text läuft vertikal. Zwei einander zugekehrte Seiten werden als zusammengehörig gezählt. Bis 160 läuft der Text über beide Seiten in derselben Richtung, dann entgegengesetzt, so daß die Seitenenden sich an den Innenkanten berühren. Der Inhalt besteht aus *Canzonette* und *Canti carnascialeschi*. Es zeigen sich Berührungspunkte mit *F<sup>2</sup>*. Von Autoren begegnen uns: Alexander Agricola, Alexander Coppinus, Bartholomeus Florentinus, Jacobus Foglianus, Isaac, Johannes, Philippus de Lurano, Pintello, Prete Michele, neben vielen Ungenannten. Von *Canti carnascialeschi* erwähne ich nur: »*Maestri sian, perfetti brunitori; No sian donne cacciatori; Donne no sian di chianti; Buon maestri rubechine, Queste quattro sorelle che vedete; Sian galanti di valenzia; No sian donne forestiere.*«

C Nr. 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10.

*F<sup>4</sup>* 15. Florenz, Bibl. Naz. Centr. Banco dei libri rari Armadio No. 3 palchetto 3 No. 1. Ein Stimmbuch (Bassus) des 16. Jahrhunderts, 20,9 cm breit und 8,6 cm hoch, das im wesentlichen aus der gleichen Quelle schöpft wie *F<sup>3</sup>*. *Canzonette* und *Canti carnascialeschi* liegen vor von Alexander, B(artholomeo), F<sup>o</sup> (Fogliano oder Florentino?) Jo. F<sup>o</sup> (Florentino), P. de L<sup>o</sup> (Lurano), Marchetto (Cara), Michael, B(artolommeo) T(romboncino), Yzac.

C Nr. 7.

*F<sup>5</sup>* 16. Florenz, Bibl. Naz. Centr. Cl. XIX cod. 59, ein prächtig ausgestatteter Papierkodex mit Goldschnitt in gepreßtem Ledereinbände. Die beiden roten Sammetschließen, wahrscheinlich mit Messingbeschlägen, sind verloren gegangen. Diesem aus 323 Blättern mit den Maßen 16,7×23,2 cm bestehenden Chorbuche sind vorn 1 + 2 Doppelblätter aus Pergament vorgeheftet. Das erste dient als Vorsatzblatt und weist in der Mitte von Fol. 1 ein papierenes Schild mit dem Vermerke »*Francisci Caesaris Augusti Munificentia*« auf, während Fol. 2 die Signatur »*D 59*«, etwas tiefer »*G 1024*«, mit Bleistift geschrieben »*XIX mus. var.*« und unten den Stempel der Nationalbibliothek »*Firenze 1872*« trägt. Das zweite Doppelblatt enthält auf der 4. Seite eine schöne Miniatur auf blauem Grunde in Gold und Schwarz mit einem zu Bartholomeo Ramis in Beziehung stehenden Kreiskanon. Die Innenseiten des dritten Pergamentblattes weisen eine textlose Komposition von Johannes Martini auf, links (Discantus) und Tenor auf blauem Grunde, rechts Contra und Residuum von Tenor auf rotem Grunde. Reiche Blumenornamente umrahmen die linke Seite; unten halten 2 Engel ein Wappenschild, welches ich nicht zu bestimmen vermag. Die linke obere Ecke füllt eine Miniatur: der schmiedende Pythagoras vielleicht die Initiale D (Discantus) darstellend. Die rechte Seite zeigt schwarze Umrahmung mit Goldverzierung, trägt oben in goldenen Lettern den Namen des Komponisten, links eine Hand in weiß und unten zwei kleine und in der Mitte ein größeres Medaillon mit Figuren. Die linke obere Ecke nimmt ein höchst lebensvolles Bild, vielleicht des Komponisten, ein. Die Stimmenanfänge der folgenden Sätze zeigen reich verzierte Initialen mit Blumenornamenten. Eine bedeutende Rolle spielen in dieser auf

284 beschriebenen Blättern 272 Kompositionen umfassenden Sammlung Henricus yzac und Joannes martini, deren Werke — teils über französische und italienische Texte, teils ohne Text — anfangs einander abwechseln. Vertreten sind ferner Jo. tintoris mit der bekannten Komposition »*Virgo dei trono digna*«, Alexander agricola, Joannes agricola, Jacobus barle, Antonius busnoys, Caron, Collinet de lanoy, Loyset Compère, Petrus Congiet, Deplanque, Hemart, Jannes Japart, Josquin, Muriau, Jacobus obrech, Pietrequin, Jo. Regis, F. Rubinet, Jannes stochem.

B Nr. 2, 3, 4, 5; C Nr. 1; E Nr. 3, 11, 15, 16, 24, 26, 30, 42, 43, 44, 48, 49, 51, 53, 54, 55, 58.

*F<sup>6</sup>* 17. Florenz, Bibl. Naz. Centr. XIX. 11. 178, eine Papierhandschrift des 16. Jahrhunderts, 16·8 cm breit und 11·4 cm hoch. Im großen und ganzen begegnen wir hier denselben Meistern wie in *F<sup>2</sup>*. An die ältere Zeit gemahnt ein Satz von Dufay: »*Je vous prie*«. Sonst finden sich Beiträge über französische Texte von Alexander (Agricola), Loyset Compère, Gaspar, Hayne, Japart, Josquin, Johannes Martini, Jacob Obret, Pictraquin (Pietrequin), [Jo. Wrede] und Enrigus Ysac bzw. yzac.

B Nr. 1; C Nr. 9; E Nr. 3, 4, 7, 16, 18, 26.

*F<sup>7</sup>* 18. Florenz, Naz. Centr. II. I. 232, Provenienza Gaddi N. 1113, vecchia collocazione Magl. cl. XIX N. 58. Eine 28·4 cm breite, 41·5 cm hohe Papierhandschrift des 16. Jahrhunderts, in Schweinsleder gebunden. Die ersten beiden Vorsatzblättern sind leer, IIIv. trägt ein alphabetisches Verzeichnis der in dem Bande enthaltenen 62 Kompositionen über lateinische Texte. Davon gehören 2 Agricola, 3 Brumel, 3 Carpentras, 3 Luiset Compere, 1 Erasmus, 2 Eustachius, 12 Josquin, 1 Longaual, 11 Jo. Mouton, 4 Ninot, 3 G. Obreth, 1 Richafort, 2 Petrus de la Rue und 11 Yzach zu; drei sind anonym. Der eigentliche Inhalt des Kodex beginnt auf Fol. IV. Eine alte Folierung von 1—200 liegt vor.

D Nr. 1, 2, 5.

*G.* 19. Greifswald, Univ.-Bibl. E<sup>b</sup> 133 in Quer-Oktav (20×14 cm). Die Kenntnis dieser Quelle verdanke ich Herrn Dr. Ernst Praetorius. Den vier Stimmbüchern der »*Symphoniae incundae atque adco breves quatuor vocum (Vitebergae apud Georgium Rhau Anno XXXVIII)*« sind offenbar von dem Barther Pfarrer Joannes Soldeke, der 1539 dieses Exemplar kaufte, bis zu seinem um 1588 erfolgten Tode handschriftlich eine ganze Reihe von lateinischen kirchlichen Kompositionen sowie deutsche Kirchenlieder und einige weltliche deutsche Gesänge angefügt, deren einige Verfasseramen aufweisen. So sind genannt: Antonius Brumel, Carpentras, Hugo Carlier, Cornelius, Benedictus Ducis, Joannes Galliculus, Isaac, Josquin, Jacobus Obrecht, Ludovicus Senfel und Thomas Stoltzer. 1588 kamen die Bände durch Schenkung der Witwe an den Wolgaster Michael Froboese, der sie der Bibliothek seiner Vaterstadt überwies.

A Nr. 4; E Nr. 36.

*L* 20. Leipzig, Univ.-Bibl. Ms. 1494. Dieser mit *Be<sup>1</sup>* nicht nur inhaltlich, sondern auch rein äußerlich durch Papiersorten und Schriftzüge in enger Beziehung stehende Mensuralkodex des Magister Nikolaus Apel von Königshofen ist von Hugo Riemann aufgefunden und zuerst beschrieben worden (Haberl's kirchenmusikalisches Jahrbuch 1897, S. 1ff.). Vielleicht Hennebergischer Provenienz war er schon 1504 im Besitz Nikolaus Apel's, den Riemann als Professor der Philosophie und Magister der Theologie in Leipzig nachweist, und mag nach dessen Tode 1537 in die Bibliothek des großen Fürstenkollegs gekommen sein. Ein stattlicher Folio-Band (30·5×21 cm) in Holzdeckel mit Lederrücken und Messingschließen, enthält er auf 260 Blättern 188 Kompositionen, als deren Verfasser genannt werden: Adam, A. F., Adam von (de) Fulda, Aulen, B(althasar) H(arzer), Heinz Finck, H. F., H. V., Heynrich Ysaac, H. Y., M. S., Paulus de Rhoda, P. von R., C. Rupsch, Rud. H(ohenems), Verbennet, V. Florigal. Eruiert hat ferner Riemann aus dem Vergleich mit *Be<sup>1</sup>* Busnois, Jo. Jacobit, A(lexander) A(gricola), Paulus Hoffh(eymer), Florigal, Michel Volckmar, Josquin, Joh. (Beham), M. Rener u. Gerstenhans.

E Nr. 26.

*M<sup>1</sup>* 21. München, Univ.-Bibl.-Cod., Mss. 328—331 in Quer-Oktav. Vier sehr sorgfältig geschriebene Stimmbücher des 16. Jahrhunderts in zeitgenössischen gepreßten Ledereinbänden. Die Blattgröße beträgt 21·4 × 13·9 cm. Der Diskant umfaßt Register + 98 Blätter, Altus Register + 72 Blätter, Tenor Register + 154 Blätter, Bassus Register + 84 Blätter. Ein Stimmheft, die Quinta Vox, fehlt. Den Inhalt bilden 142 Kompositionen zum bei weitem größten Teile über deutsche Liedertexte. 11 der Sätze sind als »*Carmina*« bezeichnet. 6 erheben sich über französische Textanfänge, 2 über lateinische und 2 über italienische. Autoren sind nicht namhaft gemacht. 19 Sätze erweisen sich als Werke Isaac's und ergänzen zum Teil bisher bekannte Fassungen. Vgl. Monatshefte f. Musikgesch. 1900, Nr. 6/7.

A Nr. 3, 4, 7, 11, 19, 22; E Nr. 20, 21, 22, 23, 27, 28, 34, 35, 37, 40, 45, 47, 50, 56.

*M<sup>2</sup>* 22. München, Königl. Hof- u. Staats-Bibl. Mus.-Ms. 3155. Eine 104 Blätter umfassende Papierhandschrift des 16. Jahrhunderts in Originalledereinband. Die Blattgröße beträgt 13·5 cm in der Höhe und 20·4 cm in der Länge. Die Stimmen sind so angeordnet, daß die linke Blattseite des aufgeschlagenen Chorbuches meist Diskant, Alt und Baß ohne Text, die rechte den Tenor mit darauffolgendem Texte darbietet. Selten sind dem Tenor die Worte der ersten Strophe untergelegt. Als Autoren genannt sind: Senfl, Ioerg Planckhemüller und Arnoldus de Bruck,

sicher nachweisbar ferner: Isaac und Paul Hoffheimer. Vgl. Jul. Jos. Maier, die musikalischen Handschriften der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München (München 1879), S. 130, Nr. 209.

A Nr. 10, 16, 20; F Nr. 2b.

*Pe* 23. Perugia, Bibl. Comunale, Ms. 431 (G. 20). Ein Chorbuch des 15. Jahrhunderts in gepreßtem Ledereinbande ein paar Pergamentblätter mit Schriftzügen des 13. Jahrhunderts dienen als Schutzblätter. Eine alte Folierung reicht bis Fol. 164, daran schließen sich 9 unnummerierte Blätter an. Es fehlen Fol. 1—5 und 8—12. Initialen sind häufig mit Gesichtern verziert. Der Inhalt besteht zum Teil aus geistlichen, zum Teil aus weltlichen Gesängen. Mit Autorennamen belegt sind Werke Seraphini, Aeduardi, des Papa Leone X, der Busnois, Cecus, Morton, Oriola, Isaac. Mehrere Sätze sind mit einem Monogramm gezeichnet, welches ebenfalls eine Deutung auf Isaac als Verfasser offen läßt. Vgl. Mazzatinti, »*Inventarii dei Manoscritti delle Biblioteche d'Italia. Volume quinto*« (Forli 1895). S. 130f.

E Nr. 19; F Nr. 4, 5, 6.

*Re* 24. Regensburg, Proske'sche Bibl. des Bischöfl. Ordinariats Regensburg, Ms. D XII, ein von mehreren Händen geschriebener Papierkodex aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit den Maßen 21·2 × 29·9 cm. Seine Wiederfindung verdanke ich dem rastlosen Bemühen meines lieben Kollegen Dr. Carl Weinmann. »*Meinem besondern gueten framt peter perner gehört das gesangpuech zu seinen Handden*« lautet die Widmung auf Fol. 1r. Ebendort hat sich auch der Besitzer eingetragen: »*Petrus perner est meus possessor*«. Die Notiz jüngerer Hand »*Ad Veterem Capellam*« auf dem ersten erhaltenen Notenblatt lehrt uns, daß der Band später in den Besitz der Stiftskapelle in Regensburg kam. Ein Chorbuch liegt vor, die Blätter sind nicht foliert, wohl aber liegt eine alte Bezeichnung der Lagen, z. B. Boch 7, Boch 9 etc. vor. Auch ist neuerdings eine Paginierung von 1—342 durchgeführt. Ein nicht gezähltes Blatt ist auf dem hinteren Deckel aufgeklebt. Der Kodex ist in Holz mit Lederrücken und Metallschließen, die zum Teile fehlen, gebunden. Neben vielen Anonymi begegnen uns hier: Agricola, Basseron, Brumel, Bucis (?), Compère, Josquin, Isaac, Lapidida, I. C. C. de Medicis Leo papa X, Obrecht, Parson, Pipelare, Prioris, de la Rue, L. Senfl, de la Val, Verbonet. Vgl. Mettenleiter, Musikgeschichte der Stadt Regensburg (Regensburg 1866) S. 154 und Haberl, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1888, S. 47.

A Nr. 11, 19; E Nr. 2, 5, 12, 17, 20, 21, 35, 37.

*R* 25. Rom, Archivio della Cappella Giulia. Hier findet sich eine Papierhandschrift (25·1 cm. hoch, 12 cm breit) aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, in gepreßtem Ledereinband mit dem Kopfe Divi Juli, Resten von Messingschließen und den Spuren von Nägeln. Der Kodex umfaßt VI + 119 (s. u. d.) + VI Blätter. Seine Ausschmückung zeigt viele Ähnlichkeit mit jener von *Pe*. Die Reihe der Stücke eröffnet »*Pallē palle di H. Isach*«, das Lied auf die Medici, deren Wappen, 7 Kugeln, der Initiale **P** eingefügt ist. Zur weiteren Ausschmückung ist Faksimile II zu vergleichen. Den Inhalt bilden französische Chansons und italienische Frottolen, neben ein paar lateinischen Gesängen, von denen das »*Quis dabit capiti meo aquam*« vielleicht identisch ist mit jenem von Isaac komponierten Gesange auf den Tod des Lorenzo Magnifico. Die Handschrift scheint von einem italienischen Schreiber zu stammen. Die französischen Texte sind bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt. Neben *Isach*, welcher in dem Bande eine besondere Rolle spielt, kommen vor: Alex. Agricola, Ayne (= Hayne), Baccio, Basiron, Caron, Colinet, Loyset Compère, Enrique, Felice, Jo. Fresnau, Jo. Japart, Josquin, Johannes Martini, Gil Murieu, Jacobus Obrech, Okagem (Ockegeh), Petrequin, Stochen, Vincenet, Virgilius.

B Nr. 1, 5; E Nr. 6, 10, 14, 15, 16, 26, 32, 33.

*Sg<sup>1</sup>* 26. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Nr. 461. Eine Pergamenthandschrift in Quart des 15. Jahrhunderts, 94 Seiten umfassend, mit den Maßen 14·1 × 17·6 cm. Nach der Eintragung: »*Liber fridolini sichrij canonici capituli zillensis necnon capellani S. Jacobi et organiste in Sancto Gallo 1545*« gehörte sie 1545 dem St. Galler Organisten Fridolin Silcher. Sie enthält Sätze von Jo. Agricola, Alexander, Brumel, Busnoys, Loyset Compère, De Orto, Jo. Gisilin, Japart, Josquin, Obrecht, Okenhem, Pipelare, Pirson, Jo. Stochem, Jacobus Tomma, Verbonet. Vgl. das »Verzeichnis der Handschriften der Stiftsbibliothek von St. Gallen« (Halle, Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses 1875).

D Nr. 5; E Nr. 12, 25.

*Sg<sup>2</sup>* 27. St. Gallen, Stiftsbibliothek. Ms. Nr. 462 [Nr. 95 des Tschudi'schen Nachlasses]. Eine Papierhandschrift in Quer-Quart (25 × 18·3 cm) des 16. Jahrhunderts, 87 Blätter umfassend, gebunden in gepreßtes Leder. Der Inhalt besteht in deutschen Liedern, von denen 42 mit vollständigen Texten versehen sind. Als Komponisten werden genannt: Olregan (Ockegeh), Obrecht, Alexander, Isaac. Der Band gehörte ursprünglich einem Johannes Heer von Glarus, wie zwei Inschriften besagen; vorn: »*Johannes heer est possessor huius libri*« — hinten: »*Je suys au maistre Jehan her de glaris lesquel moy tient en grand honneur*«. Vgl. das »Verzeichnis der Handschriften der Stiftsbibliothek von St. Gallen«.

E Nr. 26.

*Sg<sup>3</sup>* 28. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Ms. Nr. 463/464 (Nr. 91—94 des Tschudi'schen Nachlasses). Stimmbücher des 16. Jahrhunderts in Quer-Oktav (21·6 × 15·2 cm, bzw. 21·3 × 14·4 cm). Von den ursprünglichen 6 Stimmen von der Hand Egidius Tschudi's, sind nur noch 4 (Discantus-Altus und Discantus-Bassus zusammengebunden) erhalten.

An Autoren sind im Register von 463 aufgeführt: Adamus de Fulda Germanus, Adamus Aquanus Belga, Thomas Aquanus Belga, Adrianus Villaert Gallus, Alexander Freidanck Germanus, Andreas Crutz Germanus, Antonius Brumel, Antonius de Vinea Germanus, Bisgueria, Compère Gallus, Constantius Festa Florentinus Italus, Craën, Felix Löw Tigurinus Helvetius, F. Dulot Gallus, Gaspar, Joan Ghiselin, Hotinet Bara. Gallus, Japart, Jodocus Pratensis vulgo Josquin du Prez Belga Veromanduus, omnium princeps, Henricus Isaac Belga Brabantius, Leo papa decimus, Ludouicus Senfli Tigurinus Helvetius, Joann. Mouton Gallus, Petrus Moulu, Gallus, Petrus de Platea vulgo Pierre de la Rue Gallus, Petrus Biamont Gallus, Jacobus Obrecht Belga Brabantius, Regis, Jo. Richafort Gallus, Robertus Fabri, Sixt Dietrich Constantiensis Germanus, Stephanus Niger-Swartz Sedunensis Valesianus, Tinctor, Vannius-Wannemacher Freiburgensis, Vaqueras Gallus, Verbonet. 5 Kompositionen sind mit dem Namen Isaac's belegt, eine anonyme »*Helogeron nous*« läßt sich ebenfalls auf ihn zurückführen.

E Nr. 16, 26.

*W*<sup>1</sup> 29. Wien, k. k. Hofbibliothek, Ms. 18810 (A. N. 35. E. 126). 5 handschriftliche Stimmbücher in Quer-Oktav, in zeitgenössischen Ledereinbänden mit reicher Pressung. Zwei derselben (Tenor und Baß) lassen wiederholt die Jahreszahl 1524 und die Buchstaben H. H erkennen. Die Blattgröße dieser codices cartacei beträgt etwa 21 × 15,2 cm. Die Handschrift ist aufs säuberste ausgeführt, auf jeder Seite sind vier Systeme von je 5 Linien vorgedruckt. Von Autoren sind vertreten: A. Agricola, Petrus Alamire, Noel Baldouin, Yörg Blanckenmüller, Pierre de la Rue, Henricus Finck, Job. Herbaut, P. hoffhaymer, Josquin de Pres, Antonius prumel, Adam Rener, Conrad Rupsch der Jünger, Lud. Senfl, Hanns Sigler, Barth. Singer, Henricus Ysaac. Vgl. Mantuani »*Tabulae codicum manuscriptorum in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum, vol. X*« (Vindobonae MDCCCIC), S. 219 ff.

A Nr. 3, 22; B Nr. 1, 5; E Nr. 9, 13, 23, 27, 28, 29, 34, 36, 40, 41, 45, 47, 50, 56; F Nr. 1.

*W*<sup>2</sup> 30. Wien, k. k. Hofbibliothek, Ms. 18585. Partitur des 19. Jahrhunderts in Quer-Folio. Als Vorlage für den vorliegenden vierstimmigen Satz: »*Christ ist erstanden*« von Henricus Ysaac, hat offenbar *W*<sup>1</sup> gedient. Obwohl an den Originalwerten festgehalten ist, ist eine Einteilung in semibrevis-Takte vorgenommen worden, wodurch die Betonungsverhältnisse verschoben werden. Vgl. Mantuani, a. a. O.

A Nr. 3.

*W*<sup>3</sup> 31. Wien, k. k. Hofbibliothek, Ms. 19183. Handschriftliche Partitur des 19. Jahrhunderts in Quer-Folio, mit Gesängen von Noel Baldouin, Pierre de la Rue, Henricus Finck, Paul Hofhaymer, Josquin de Prés, Ludw. Senfl, Barth. Singer, Henricus Ysaac und mehreren Incerti. Der Satz »*Die prunlein die da fliessen*« ist hier Paul Hofhaymer zugeschrieben. Vgl. Mantuani, a. a. O.

E Nr. 34, 40; F Nr. 1.

*W*<sup>4</sup> 32. Wien, k. k. Hofbibliothek, Ms. 19286. Handschriftliche Partitur des 19. Jahrhunderts, mit Sätzen Heinrich Isaac's. Vgl. Mantuani, a. a. O.

E Nr. 34, 38.

*W*<sup>5</sup> 33. Wien, k. k. Hofbibliothek, Ms. 19296. Moderne Partitur in Quer-Folio von »*Christ ist erstanden*«. Vgl. Mantuani, a. a. O.

A Nr. 3.

*W*<sup>6</sup> 34. Wien, k. k. Hofbibliothek, Ms. 19327. Moderne Partitur in Quer-Folio von »*Christ ist erstanden*« sowie der Sequenz: »*Clare sanctorum*«. Vgl. Mantuani, a. a. O.

A Nr. 3.

*Z* 35. Zwickau, Ratsschulbibliothek, Ms. 12. Drei in Schweinsleder geheftete Stimmbücher (Discantus, Tenor, Bassus) des 16. Jahrhunderts, 7 cm hoch, 8,4 cm breit. Der Inhalt besteht in 26 textlosen Kompositionen, als deren Verfasser neben anonymen Meistern Agricola, Isaac, Josquin und Obrecht genannt werden. Die Bände stammen aus der Bibliothek von Stephan Roth, der als Stadtschreiber 1546 in Zwickau starb. Vgl. Reinh. Vollhardt, Bibliographie der Musikwerke in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau. Leipzig 1893—96, S. 28 ff.

E Nr. 15, 26, 36, 42, 52.

## B. Stimmendrucke.

1. 1501. Petrucci, »*Harmonice Musices Odhecaton A*. Widmung datiert: *Venetis, decimo octavo cal. iunias. Salutis anno MDI.*« Vgl. Eitner, Bibliographie der Musik-Sammelwerke (Berlin 1877), S. 1. Ex. Bologna, Treviso.

E Nr. 12, 15, 16, 39.

2. 1503. »*Canti C. No. cento Cinquanta. Impressum Uenetiis per Octavianum Petrutium foroscompronicensm.*«. Vgl. Eitner, a. a. O., S. 3.  
Ex. Treviso, Wien.  
E Nr. 17, 34, 38.
3. 1512. Erhart Öglin's Liederbuch. 4 Stb. in Quer-Oktav. Als Titel tragen die Stb. die Stimmbezeichnung und Holzschnitte von Hans Burkmaier. Kolophon: »*Aus sonderer kunstlicher art / vnd mit hochstem fleiß seind diß gesangbüecher / mit Tenor Discant Baß vnd Alt Corrigiert worden / in der Kayserlichen vnnnd deß hailigen reichs Stat Augspurg / vnd durch Erhart öglin getruckt vnd volendt / am newzehenden tag des Monats Julij von der geburt Christi vnnsers lieben herrn / ju dem XVhundertesten vnnnd zwelften jare. Got sy lob.*«. Vgl. Eitner, a. a. O., S. 9f.  
Ex. Königl. Staats-Bibl. München.  
A Nr. 8, 22.
4. 1513. Peter Schöffers Liederbuch. 4 Stb. in Klein-Quer-Oktav. Als Titelblatt fungieren die Stimmbezeichnungen mit Holzschnitt-Randleisten. Kolophon im Tenor: »*Getruckt zu Mentz / durch Peter Schöffern. Und volendt / Am ersten tag des Mertzen. Anno 1513.*«. Vgl. Eitner, a. a. O., S. 10 f.  
Ex. Königl. Staats-Bibl. München.  
A Nr. 7.
5. 1538. »*Trium vocum carmina a diversis musicis composita. Impressum Nurnberge per Hieronymum Formschneyder.*«. 3 Stb. in Klein-Quer-Quart. Vgl. Eitner, a. a. O., S. 44. Die Kompositionen tragen weder Texte noch Autornamen. Handschriftlich sind in den beiden erhaltenen Exemplaren offenbar von derselben zeitgenössischen Hand eine Reihe von Sätzen identifiziert worden. Als Verfasser sind nachweisbar: Alexander Agricola, Arnoldus a Bruck, Jacob Barbireau, Brumel, Jo. Buchner, Loyset Compere, Nicolaus Craen, Sixt Dietrich, H. Finck, Jo. Ghiselin, Hayne, Pául Hoffheymer, Isaac, Josquin, Obrecht, Ockeghem, Samson, Ludwig Senfl.  
Ex. Univ.-Bibl. Jena, kirchenmusikalisches Institut Berlin.  
E Nr. 15, 26; F Nr. 1, 8.
6. 1539. G. Forster, »*Ein außzug guter alter vnd newer Teutscher liedlein, einer rechten Teutschen art, auff allerley Instrumenten zu brauchen, außlesen. Getruckt zu Nürnberg bey Fohan Petreio anno M.D.XXXIX.*«. 4 Stb. in Klein-Quer-Quart.  
Ex. Univ.-Bibl. Jena, Ratsschulbibl. Zwickau.  
1543. Zweite Ausgabe.  
Ex. Univ.-Bibl. Basel.  
1549. Dritte Ausgabe: »*Ein außbund schöner Teutscher Liedlein zu singen vnd auff allerley Instrumenten zu gebrauchen, sonderlich außlesen. Gedrückt zu Nürnberg durch Fohann von Berg Und Ulrich Newber MDXLIX.*«, Ex. Königl. Bibl. Berlin.  
1552. Vierte Ausgabe: »*Nürnberg, durch Fohann vom Berg vnd Ulrich Newber.*«. Ex. Stadtbibl. Augsburg u. Hofbibl. Darmstadt.  
1560. Fünfte Ausgabe, ebenda.  
Ex. Königl. Staatsbibl. München, Gymnasialbibl. Heilbronn.  
1561. Sechste Ausgabe, ebenda. Der Tenor findet sich in der Königl. Bibl. Berlin (Erk-Sammlung). — »Ein zweiter Teil der Forsterschen Lieder erschien zuerst 1540, dann 1549, 1553 und 1565, ein dritter kam 1549, 1552 u. 1563 heraus, ein vierter und fünfter 1556.« Vgl. Eitner, a. a. O., S. 53 ff.  
A Nr. 5, 7, 12, 17; F Nr. 2a.
7. 1540. Sigmund Salblinger, »*Selectissimae necnon familiarissimae cantiones, ultra Centum / Vario Idiome vocum, tam multiplicium quam etiam paucarum / FUGÆ quoque, ut vocantur, a Sex usque ad duas voces: / Singulae tum artificiose, tum etiam mire iucunditatis*«. »*Besonder Außereßner, kunstlicher, lustiger Gesang, / mancherley Sprachen, mer dann Hundert Stuck, von Acht stymmen an / bis auf Zwo: Und Fugen / von Sechsen auch bis auf zwo: Alles vorder nützlich vnd handtsam zu singen, Und auf Instrument zu brauchen. Augustae Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat. Anno Domini M.D.XL.*«. 5 Stb. in Quer-Oktav.  
Ex. K. k. Hofbibl. Wien, germ. Seminar Nürnberg (Contratenor und Bassus).  
A Nr. 14.
8. 1541. »*Trium vocum cantiones centum a praestantissimis diversarum nationum ac linguarum musicis compositae Norimbergae apud Foh. Petreium, Anno M.D.XLI.*«. 3 Stb. (Discantus, Tenor, Bassus) in Quer-Quart. Vgl. Eitner a. a. O., S. 70.  
Ex. Königl. Bibl. Berlin, Stadtbibl. Hamburg, Univ.-Bibl. Jena  
A Nr. 2; F Nr. 1.

9. 1544. Joh. Ott, »Hundert vnd fünfftzehen guter / newer Liedlein, mit vier, fünff, sechs stimmen, vor / nie im truck auß gangen, Deutsch, Frantzösisch, Welsch vnd Lateinisch, lustig zu singen, vnd auff die Instrument dienstlich, von den berühmtesten, diser kunst gemacht. Impressum Normbergae, impensis honesti viri / Johannis Otthonis Bibliopolae. Anno M.D.LXIII (!)« 4 Stb. in Klein-Quer-Quart. Vgl. Eitner, Bibliographie S. 85 f.  
Ex. Königl. Bibl. Berlin, Univ.-Bibl. Jena (Disc., Alt., Bass.).  
A Nr. 1, 6, 8, 9, 10, 14, 15, 16, 18, 20.
10. 1550. Henr. Faber, »Ad musicam practicam introductio, non modo praecepta, sed exempla, quoque ad usum puerorum accommodata quam breuissime continens. Impressa Norimbergae in Officina Johannis Montani et Ulrici Neuber, Anno Domini M.D.L.« 1 vol. in Klein-Quart. Ex. Königl. Bibl. Berlin, k. k. Hofb. Wien, Ratsschulbibl. Zwickau.  
E Nr. 46.
11. 1559. »Selectissimorum Triciniorum Tenor (Discantus, Bassus) Noribergae, in officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi sociorum.« Der 3. Teil enthält das Datum: »Calend. Januarii Anno M.D.LIX.«  
Ex. Ratsschulbibl. Zwickau (Discant), Stadtbibl. Leipzig (Tenor), Königl. Bibl. Berlin (Bassus).  
A Nr. 2; F Nr. 1.
12. 1563. Wilphlingseder, »Erotemata musices practicae. Noribergae 1563«. Ex. Königl. Bibl. Berlin, Stadtbibl. Breslau, Hamburg u. a.  
E Nr. 57.

## C. Handschriftliche Tabulaturen.

### a) Lauten-Tabulaturen.

- M<sup>1</sup> 1. München, Mus. Ms.-1512. Eine Handschrift des 16. Jahrhunderts in Quer-Quart, 71 Blätter umfassend, mit den Maßen 15,5 cm hoch × 21,2 cm breit. Diese in Leder gebundene Tabulatur gehörte einst einem H. D., unter welchem Maier (Katalog, S. 145, Nr. 241) einen Hans D. von Mentz vermutet. Fol. 1r bringt den »Kragen auff die Lautten« und erklärt kurz die für sie gebräuchlichen rhythmischen Zeichen und Pausen sowie Wiederholungszeichen und Fermate. Folgende Anweisung erklärt die Stimmung der Laute:

»Die Lautten zuchen vnd Richten lernen.

Item zum ersten zeuch die Mittelsaiten nit zu hoch, das sy miteinander concordiren vund wann sy gleich Lautten so greif auf das ·n· Vnd wie das ·n· Laut also zeuch ·1· Vnd wan ·1· Laut so greif auf das ·f· vnd wie das ·f· Laut also zeuch ·4· Vnd wan ·4· Laut so greif auf das ·o· Vnd wie das ·o· Lautt also zeuch ·2· Vnd wan ·2· Laut so greiff auff das ·g· Vund wie das g Lautt also zeuch die Quint saiten Vnd wie die quint Lautt, also zeuch das ·gros· † Den Abzug las † herab wie das ·2· laut, so hastu den Abzug zeuch † hinauf wie die quint Lautt, so hastu den Auffzug.

5 a-la mire  
4 e-lani  
3 b-fa † mi  
2 g-solreut  
1 d-solre  
† A-re.«

Alle Stücke erscheinen anonym. Heinrich Isaac gehören 4 Sätze zu.

G Nr. 7, 19.

- S<sup>2</sup> 2. Stockholm, Riks-Bibliotheket. Handskrifter Skön Konst Musik. Lutebok. Ohne Signatur. Eine Pergamenthandschrift des 16. Jahrhunderts (14,2 cm breit und 12,4 cm hoch) in gepreßtem Lederdeckel mit Metallschließen. Der Band kam laut Eintragung auf Fol. 1r Febr. 1846 in die königl. Bibliothek und mag nach einem Vermerk auf derselben Seite vordem einem gewissen Tessin gehört haben. Eine andere Besitzereintragung auf fol. 112b »Dics Lythbock hoerth . . .« ist ebenso wie die auf der zweiten inneren Deckelseite ausgeradiert. Der Kodex stellt eine Abschrift folgenden Lautendruckes dar: »Ein New geordent Künstlich Lautenbuch« von Hans Newsidler, Teil I. 1536. Der Vermerk »Comparatus Anno à nato Christo 1544« läßt darauf schließen, daß die Abschrift vor dieser Zeit vollzogen war. Fol. 45r lesen wir: »Erich Sparr Sunby 1632.« Einzelne Teile der Handschrift wie Fol. 34v—40r, erweisen sich schon durch ihren flüchtigeren Charakter als spätere Nachtragungen. Der letzte datierte Vermerk findet sich auf Fol. 111v: »Casparus Schaller Cuius Fortunae uictrix est virtus.« Darunter einige



lateinische Verse und dann: »Anno 1591 in Vigilia S. Andree scriptum in Ryboholm Suetiae.« Nach der Untersuchung Tob. Norlind's, welche handschriftlich dem Bande beigelegt ist, ist die Ordnung der Lieder gegenüber dem Newsidler Druck verändert und sind aus Newsidler's II. Teil einige Nummern übernommen worden, so »Mein fleiß und müß« (Fol. 346), »Pavana mit Galliarda« (Fol. 36 b ff.), »Ich ging bey cyteler nacht« (Fol. 98 a) Vgl. zum Inhalt auch Eitner, Monatshefte f. Musikgeschichte 1871 und Radecke, Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des 16. Jahrh. (Vierteljahrsschr. f. Musikw. 1891, S. 318 ff.)

G Nr. 6a, 17, 24.

### b) Orgel-Tabulaturen.

1. Leonhard Kleber's Tabulaturbuch. Berlin, Königl. Bibl. Mus.-Ms., Z. 26. Ein 170 Blätter umfassender Kodex in Folio, der in seinen Hauptteilen in den Jahren 1520—22 geschrieben und 1524 vollendet worden ist. Am Schlusse lesen wir: »Per me Leonardum Kleber de Geppingen / Scriptum et finitum ultima Decembris / 1524 / Phorze in uadibus meis«. Über die Beschaffenheit der Handschrift wie über ihren reichen Inhalt, der Werke von Josquin, Heinrich Isaac, Anton Brumel, Jörg Schapf, Conrad Org. von Speier, H. Fink, Othmar Luscinius, Paul Hofheimer, Ludwig Senfl und andern umfaßt, erhalten wir genauen Aufschluß in der Berliner Dissertation von Hans Loewenfeld, Leonhard Kleber und sein Orgeltabulaturbuch (Berlin 1897).

G Nr. 2, 3, 4, 5, 9, 11, 14, 29.

2. Hans Kotter's Tabulaturbuch. Basel, Univ.-Bibl., F. IX. 22. Eine Papierhandschrift aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts in Quart (16.1 × 22.6 cm). Auf dem ersten Vorsatzblatt finden wir die Eintragung: »Sum Bonifacij Amerbachij Basileiensis. Nec muto dominum. M.D.XIII.« Ein zweites Vorsatzblatt enthält ein »Fundamentum totius artis Musicae Artificialiter compositum«, ein drittes den »Index carminum«, ein Verzeichnis des Inhalts. Nach drei freien Blättern beginnt der eigentliche Kodex, dessen Blätter eine alte Follierung von 1—86 aufweisen. Blatt 85v und 86 sind unbeschrieben, ebenso die nur mit Notenlinien versehenen Blätter 87—99, welche erst später numeriert worden sind. Musik tragen die Fol. 100—101, 103—104r. Mit Blatt 105 und zwei Nachsatzblättern schließt der Band ab. Er enthält, geschrieben von der Hand Jo. Kotter's (»manu sua scribebat Jo. Kotter musicorum musicotatos«) neben reinen Instrumentalsätzen (*Fantasia, Prohoemium, Preludium, Preambulum, Tancz, Carmen etc.*) intavolierte deutsche, französische, italienische und lateinische Gesänge von Heinrich Isaac (Isac, Isacius, Izack, yzaack), Joannes Kotter, Josquin, Paul Hofheimer, Jo. Weck, Sixt Dietrich, M[eister] H[ans] v. Constantz, J[ohannes] b[uchner] zu constantz. Die Aufzeichnung geschieht mit Hilfe der deutschen Orgel-Tabulatur. Die Oberstimme ist mit Mensuralnoten auf einem System von 6 Linien notiert, denen die Schlüsselbuchstaben *c, g, dd* vorgezeichnet sind. Die übrigen Stimmen gelangen durch die Buchstaben von *a—g* in Verbindung mit den bekannten rhythmischen Zeichen zum Ausdruck. Die tiefste Stimme ist der Oberstimme im graphischen Bilde möglichst nahe gerückt Vgl. zum Inhalt Julius Richter, a. a. O., S. 32 ff.

G Nr. 1, 10, 12, 15, 16, 18, 23, 26, 27.

## D. Tabulatur-Drucke.

1. 1507. Francesco Spinacino, »Intabulatura de Lauto. Libro primo. Impressum Venetiis. Per Octavianum Petrutium Forosemproniensem«. Italienische Tabulatur. Der Inhalt besteht vornehmlich aus Chansons und Ricercari. Ex. Königl. Bibl. Berlin.  
E Nr. 26 intavoliert.  
Francesco Spinacino. »Intabulatura de Lauto. Libro secondo. Impressum Venetiis. Per Octavianum Petrutium Forosemproniensem«. Inhalt: Chansons und Ricercari. Ex. Königl. Bibl. Berlin.  
G Nr. 25 und E Nr. 16 intavoliert.
2. 1512. Arnolt Schlick, »Tabulaturen Etlicher lobgesang vnd liedlein vff die orgeln vnd lauten, ein theil mit zweien stimen zu zwicken vnd die drit dartzu singen, etlich on gesanck mit dreien . . . Getruckt zu Mentz durch Peter Schöffern. Uff sant Matheis abent. Anno M. d. XII.«  
Ex. Königl. Bibl. Berlin, Stadt-Bibl. Leipzig.  
G Nr. 22.
3. 1536. Hans Newsidler, »Ein New geordent Künstlich Lautenbuch / In zween theyl getheylt. Der erst für die ansehenden Schüler . . . . Getruckt zu Nurnberg bei Johan Petreio / durch angebung vnd verlegung / Hansen Newsidler Lutinisten / bürtig von Preßburck jetzt bürger zu Nurnberg. Anno Tausent funff hundert vnd sechs vnd dreyßig.«  
Ex. Königl. Bibl. Berlin, Leipzig, Liegnitz, München, Nürnberg, Strassburg, Wolfenbüttel, Kopenhagen.  
G Nr. 6, 17, 24, 28.

4. 1556. Wolff Heckel, »*Discant. Lautten Buch von mancherley schönen vnd lieblichen stucken mit zweyen Lautten zusammen zeschlagen / vnd auch sonst das mehrertheyl für sich selbs alleyn gehet. Gute Teutsche / Lateinische / Frantzöbische / Itallianische Stuck oder Lieder. Auch vilfaltige Newe Dantz / sampt mancherley Fantaseyen / Recercari / Pauana / Saltarelli / Unnd Gassenhawer etc. Getruckt zu Straßburg durch Urban Wyß Rechenmeister M.D.L.VI.*  
Ex. Königl. Bibl. Berlin.  
G Nr. 8, 20.
5. 1558. Sebastian Ochsenkun. *Tabulaturbuch auff die Lauten / von Moteten / Frantzösischen-Welschen vnd Teutschen Geystlichen vnd Weltlichen Liedern / sampt etlichen jren Texten / mit Vieren / Fünffen / vnd Sechs stimmen . . . Gedruckt in der Churfürstlichen Stat Heydelberg durch Johann Kholen.*« Ex. Königl. Bibl. Berlin enthält einen 1562 datierten handschriftlichen Anhang in deutscher Orgel-Tabulatur. Zehn Gesänge sind »*auff das Clauir abgesetzt*«. Das Exemplar stammt aus dem Besitz von Steffan Zirler, der neben W. Braittengrasser, Jobst von Brandt, Caspar Glanner, Paulus Hoffheimer, Heinrich Isaac, Hans Kilian, Steffan Mahu, Caspar Ottmaier, Gregor Petschin, Ludwig Senffel, Thomas Stoltzer, Martin Zilte selbst als Autor vertreten ist.  
G Nr. 13, 21.
6. 1571. Ammerbach. Orgel- oder Instrument-Tabulatur. »*Ein nützlichs Büchlein / in welchem notwendige erklerung der Orgel oder Instrument Tabulatur / sampt der Application / Auch fröliche deutsche Stücklein vund Muteten / etliche mit Coloraturn abgesetzt / Desgleichen schöne deutsche Tentze / Galliarden vund Welsche Passometzen zubefinden / etc. Desgleichen zuvor in offenem Druck nicht ausgangen. Jetzundt aber der Jugend vnd anfahenden dieser Kunst zum besten in Druck vorfertiget / Durch **Eliam Nicolaum** sonst **Ammerbach** genandt / Organisten zu Leipzig in S. Thomas Kirchen. Mit fleis vom Autore selbs vberschen vnd Corrigirt. Anno / 1571. Kolophon: Gedruckt zu Leipzig / Durch Jacob Berwalds Erben Anno 1571.*«  
Ex. Univ. Bibl. Rostock, Stadtbibl. Leipzig, Bibl. der Musikfreunde Wien, Kopenhagen, London.  
A Nr. 12.



## II. Die Lesarten.

Um bei der Fülle der herangezogenen Vorlagen den Revisionsbericht nicht über das Maß hinauswachsen zu lassen, ist von der Mitteilung aller Lesarten Abstand genommen worden. Immerhin werden die Angaben genügen, eine jede Quelle in allen ihren wesentlichen Zügen klar erkennen zu lassen. Die für sie gebrauchten Abkürzungen sind in Teil I des Revisionsberichtes erörtert worden.

### A. Deutsche Lieder.

#### 1. »Ach, was will doch mein hertz« (S. 1).

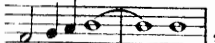
**Vorlage:** Ott 1544, Nr. 1. Dem Baß fehlt das Taktzeichen. Die einzelnen Stimmen variieren in der Schreibung des Textes. Der Tenor hat »wil, bit, schrei, yeht, meid, seit, nit«; auch Alt und Baß weisen die Form »yeht« auf. Der Alt singt »kleglicher weyß«. Kompositionen über denselben Text, welche aber mit Isaac's Satz nicht identisch sind, finden sich bei Arnt von Aich 1519 und in Egenolff's Reutterliedlin 1535. Strophen 2 und 3 sind aus ersterem Werke hinzugefügt. Das »al weg« im Abgesang von Strophe 3 ist unverständlich; vielleicht ist zu konjizieren »al ding« Vgl. »Publikationen«, Jahrg. I—III u. IV S. 105 ff. sowie Eitner, S. 7.

#### 2. »Al mein mut« (S. 2).

**Vorlagen:** Petreius 1541, Nr. XII und Montanus 1559, Nr. 20. — Diskant, Takt 25 bis 35, Note 3 ist bei Petreius im Mezzosopran-Schlüssel notiert. Die Schreibung der Texte weicht unbedeutend ab. (Eitner, S. 17.)

#### 3. »Crist ist erstanden« (S. 4).

**Vorlagen:** *Ba*<sup>2</sup>, Nr. 29, *W*<sup>1</sup>, *M*<sup>1</sup>. Nur in *Ba*<sup>2</sup> ist der Text den beiden Mittelstimmen untergelegt. Im Alt Takt 31 und Baß Takt 23 findet sich hier hinter der ersten Note ein Distinktionsstrich. *W*<sup>1</sup> und *M*<sup>1</sup> sind infolge ihrer instrumentalen Bestimmung stark ligiert und zeigen verwandte Züge. Bei beiden lautet der Kontratenor (Alt)


Takt 32/33 , beide schließen im Baß mit longa *a*. In der Ligierung bestehen Abweichungen.

Der Satz ist nicht identisch mit der Fassung in Berlin, Mus.-Ms. Z. 98 oder einer der Trienter Codices (D. D. T. i. Ö. VII). Zum Text vgl. Hoffmann v. Fallersleben, Geschichte des deutschen Kirchenliedes (dritte Ausgabe, Hannover 1861), Nr. 81—85 und 92 sowie Wackernagel, das deutsche Kirchenlied II, 43; siehe auch Erk-Böhme, Deutschen Liederhort, Nr. 1970. In moderner Partitur erhalten in *W*<sup>2</sup>, *W*<sup>5</sup> und *W*<sup>6</sup>.

#### 4. »Ein frolich wesent[h]« (S. 5).

**Vorlagen:** *G*, *M*<sup>1</sup>. Die Stimmen von *G* weisen nur den Textanfang der Überschrift auf, der Baß mit der Variante »Ein Frölich weßenth«. Auch *M*<sup>1</sup> bringt nur den Textanfang: »Ain frölich wesen«. Der ganze Text ist nach Kleber fol. 26a hinzugefügt. *M*<sup>1</sup> (Ms. 330, fol. 44v) bietet noch eine vierte Stimme, welche sich aber mit den übrigen nicht vereinigen läßt. Sie sei hier mitgeteilt:



In *G* Takt 45 heißt Note 2—4 . *M*<sup>1</sup> zeigt gegenüber *G* einige Varianten.

**Diskant:** Takt 8, Note 1 ist geteilt in 2 Viertel *d'* *e'*, Takt 9, Note 1 in zwei Viertel *a'* *g'*, deren erstes an die letzte Note des vorhergehenden Taktes gebunden ist; Takt 18, Note 1 zerfällt in 2 Viertel *c''* *b'*; Takt 23—25 sind die breves in semibreves zerlegt; Takt 26 besteht aus 2 semibreves *g*.

**Tenor:** Takt 4/5 die longa ist in brevis + 2 semibreves zerlegt; Takt 8 erste beiden Noten ligiert; Takt 18, anstatt der ersten beiden Halben steht die Viertelbewegung *es'* *d'* *c'* *b'*; Takt 27, Note 2—5 werden ersetzt durch die ganze Note *f'*; Takt 28, *b* vor *e* fehlt; Takt 39, Note 3 ersetzt durch Halbe *d'*, halbe Pause; Takt 44, letzte Note ersetzt durch die Viertel *a*, *g*; Takt 45 an Stelle der brevis findet sich punktierte Halbe *a*, Viertel *g*, Ganze *a*.

Baß: Takt 3, brevis in 2 semibreves zerpfückt; Takt 7, brevis ersetzt durch punktierte Ganze *g*, Viertel *fe*  
Takt 10, brevis zerfällt in 2 semibreves; Takt 13, 14 ligiert; Takt 17, Punkt durch Pause ersetzt; Takt 19/20



; Takt 23—26, die breves sind in semibreves zerlegt; Takt 30, Note *i* durch Pause  
ersetzt; Takt 36, brevis in 2 semibreves zerlegt; Takt 39, erste Note durch Pause ersetzt; Takt 42 wie  
Takt 43, erste Note punktiert, zweite Viertel; Takt 45 weist 2 semibreves *d* auf.

Was den Text angeht, so ist Strophe 2, Zeile 1 nicht ganz verständlich; Zeile 3 steht vielleicht »scha« für »schau«. Andere Kompositionen desselben Textes liegen von Jacob Barbireau, Mathias Pipelare und Jacob Obrecht vor. Vergl. auch Aufsatz Eitner, S. 40. Die Tabulaturen siehe unter *G* Nr. 2 und 8.

### 5. »Erkennen thu mein traurigs gmüt« (S. 6).

**Vorlagen:** Forster's »außzug« Nr. LXXXI.

Tenor: Takt 4, Note 2 in 1549 fälschlich *d* statt *c*.

Baß: Takt 1—9 in 1549 irrtümlich notiert im F-Schlüssel auf der vierten Linie.

Textvarianten siehe bei M. E. Marriage, Georg Forsters Frische Teutsche Liedlein in fünf Teilen (Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI. und XVII. Jahrh., Nr. 203—206) Halle, Niemeyer, 1903, S. 49. — Vgl. Eitner, S. 50.



### 6. »Es het ein Baur ein Töchterlein« (S. 7).

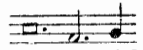
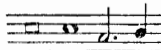
**Vorlage:** Ott 1544 Nr. 45.

Diskant: Takt 45, Note 2 in der Vorlage *d'*.

Textlich ist in Diskant und Baß der schwankende Gebrauch von »nicht« und »nit«, in Alt und Baß von »meydlein« und »meydlin«, in Tenor von »bawer« und »baur« anzumerken. Vgl. Fr. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch (Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1877) Nr. 52 und Erk-Böhme, Nr. 119<sup>d</sup>. Siehe auch den von Eitner, Erk und Kade besorgten Neudruck in den »Publikationen« der Gesellschaft für Musikforschung, Jahrg. I—IV u. Eitner, S. 52.

### 7. »Es wolt ein meydlein grasen gan« (S. 9).

**Vorlagen:** Forster II, Nr. XLVIII, Schöffler 1513, Nr. 61, *Ba*<sup>3</sup> und *M*<sup>1</sup>. Nur in *Ba*<sup>3</sup> ist als Autor H. Isaac angegeben. Forster überliefert vollständig untergelegten Text, in *Ba*<sup>3</sup> ist er zwischen Tenor und Baß verteilt, Schöffler setzt den Text an den Schluß der Tenorstimme, *M*<sup>1</sup> bietet nur den Textanfang. Der Fassung Forster steht die Gruppe der übrigen Quellen gegenüber, welche vor auf- oder absteigender Viertelbewegung verschiedene Werte gleicher Tonhöhe zusammenfassen, statt  notieren  und an Stelle zweier Halben eine Ganzenote setzen etc. Das Tonmaterial ist in allen Fassungen dasselbe bis auf Forster Alt Takt 19, wo für die semibrevis *c'* in Anlehnung an die älteren Quellen das bessere *d'* eingesetzt ist und Alt Takt 28, wo Forster an Stelle der Pause die erste Note punktiert. Der Rhythmus hat in Fassung Forster neben der ersten Note des Alt, die in brevis verwandelt ist, und in Baß Takt 32, sowie Tenor, Takt 35, dessen erste Note punktiert ist, nur eine wesentliche Änderung erfahren im

Diskant Takt 18/19, wo alle übrigen Quellen  bzw. *M*<sup>1</sup>  aufweisen, eine rhythmische Fassung,

die sich mit dem Texte aber weniger gut verbindet. Die treffliche Anpassung der Worte an Fassung Forster war ausschlaggebend für Bevorzugung derselben. Von besonderen Abweichungen seien einige verzeichnet: Forster notiert den Diskant Takt 25, Note 5 bis Schluß der Stimme im Diskant-Schlüssel. *Ba*<sup>3</sup>, *M*<sup>1</sup> und Schöffler: Alt Takt 46 semibrevis *c'* an Stelle der minimae *g'* *c'* und Takt 48 bereits longa *d'*; Baß Takt 21 erste Note punktiert, zweite Halbe. — Zu den Textvarianten in Forster siehe Marriage, S. 95; weitere Textnachweise ebenda S. 234, Nr. 44. Das anstößige »Fick mich« ist aus *Ba*<sup>3</sup> durch »fuck mich« ersetzt. *Ba*<sup>3</sup> schreibt: »medtlin«, bzw. »meitlin«, »wol da die roten rosen stand« und »du hast smer«; Schöffler: »vnd da die roten rosen stan«, sowie »du hast sein er«. Vgl. auch Aufsatz Eitner, S. 55.

### 8. »Freundlich vnd mild« (S. 10).

**Vorlage:** Ott 1544, Nr. 72, Öglin 1512, Nr. XXXIII. Nur Ott hat den Text untergelegt. Öglin bringt ihn hinter der Tenorstimme zum Abdruck. Folgende Versehen waren in Ott zu verbessern:

Alt: Takt 28, Note 2 semibrevis.

Baß: Takt 15<sup>2</sup> semibrevis-Pause; Takt 27, Minima-Pause fehlt.

Text Strophe 2: »Fleyschlich, ist zwar wenig erschen« (verbessert nach Arnt v. Aich). Strophe 3: »erhalten, treuen«. Öglin notiert irrtümlich die vorletzte Note des Diskant gefüllt und zeichnet durchgehends die zweite Stimme im Alt-Schlüssel auf. Zum Text sei Folgendes bemerkt: Öglin schreibt in Strophe 1: »Früntlich, raines, pild, perd, emsigklich, fleiß, lenger ye mer, mich gar trewlich, zychten«. Strophe 2: »yeben, meren, cren, lieplich, rain, die

*mir gefalt / du bist erkorn / auß weibes schorn / erforn, kainen reich, ist nye erschen, allain, kain, ain, bschchen*.  
Strophe 3: »*alzeit, berait, laid, sölchs, wil, stil, naigen, crczaigen, pit, früntlich, wan, pin, aigen*«. Auch bei Arnt von Aich 1519 liegt das Lied vor, aber in anderem Tonsatz. Der Text zeigt einige erhebliche Abweichungen. Vgl. den Neudruck in den »Publikationen«, Jahrg. I - III u. IV, S. 137 ff sowie Aufsatz Eitner, S. 57.

### 9. »Greiner, zancker, schnöpffitzer« (S. 11).

**Vorlage:** Ott 1544, Nr. 44.

Alt: Takt 43, Note 2 in der Vorlage *a*. Baß: Takt 39 semibrevis *d* zweimal gesetzt. Die Schreibweise des Textes variiert sogar in den einzelnen Stimmen. Nebeneinander finden sich »*greiner, grainer*« und »*grauer*«, »*schnöpffinger*« und »*schnöpffitzer*«. Derselbe Text ist unter anderen auch von Heinrich Finck (Wien, Ms. 18810) und Paul Hoffheimer (Rhau, Tricinia 1542) komponiert worden. Ein textlich naheverwandtes Lied »*Czénner greiner wie gefelt*« liegt dreistimmig in Berlin, Mus.-Ms. Z. 98, vor. Der Anfang begegnet mehrfach in Quodlibets, so in Forster II, Nr. 60 und in Schmeltzel 1544. Vgl. den Neudruck in den »Publikationen«, Bd. I—III und die zugehörige Einleitung in IV, S. 141 f; siehe auch Aufsatz Eitner, S. 59.

### 10. »Ich stund an einem morgen« (S. 12).

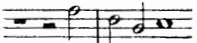
**Vorlagen:** *M*<sup>2</sup> (anonym), Ott 1544, Nr. 73. Für den musikalischen Text ist *M*<sup>2</sup> maßgebend, der Worttext ist nach Ott hinzugefügt. Fassung Ott weicht an mehreren Stellen ab. Diskant Takt 5, Note 3 und 4 ersetzt durch Viertel *f'*; Variante Takt 9—11 ist in den Text aufgenommen worden; Takt 19, Note 1/2 hat die Fassung Ott den Vorzug erhalten, da sie sich dem Text besser anpaßt; in *M*<sup>2</sup> findet sich dafür eine semibrevis *a'*. — Baß, Takt 26, Note 1 hat Ott *a*. Von Textvarianten in den einzelnen Stimmen seien erwähnt: Diskant »*do het*«, Tenor »*geschiden*«. Die Fassung des Textes in Ott 1534 zeigt erhebliche Abweichungen. Strophen 6 und 7 sind hieraus hinzugefügt. Zur Überlieferung von Text und Melodie ist zu vergleichen: Eitner, »Publikationen«, Bd. IV, Einleitung Seite 165 ff.; R. v. Liliencron, »Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert«, Nachtrag S. 63 f.; Böhme, Nr. 269, Erk-Böhme Nr. 742 und Kopp, »Die Lieder der Heidelberger Handschrift Pal. 343« (Berlin, Weidmannsche Buchh. 1905) in »Deutsche Texte des Mittelalters«, Bd. V, Nr. 153.

Neudruck der Partitur siehe in den »Publikationen«, Bd. IV. Vgl. auch Aufsatz Eitner, S. 80 f. Neben Isaac haben sich noch H. Finck, M. Greiter und L. Senffel mit diesem Liede beschäftigt. Senffel hat es fünfmal komponiert.

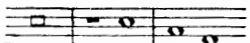
### 11. »In Gottes namen faren wir« (S. 14).

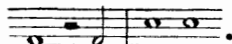
**Vorlagen:** *Be*<sup>1</sup>, *Re*, *M*<sup>1</sup>. Die erste Quelle ist wahrscheinlich Autograph, die beiden andern sind anonyme Abschriften. Alle drei Vorlagen weisen nur den Textanfang auf. Der vollständige Text ist hinzugefügt nach Wackernagel, »Das deutsche Kirchenlied«, II, 679. Siehe Faksimile 1.

*Be* Diskant: Takt 33, Note 2 *f'*.

*Re* Diskant: Takt 3, Note 3, zerlegt in 2 minimae; Takt 32/33 .

Alt: Takt 21, Note 1 ersetzt durch die minimae *c'* *c'*; Takt 28, Note 2 *c'*; Takt 47, Note 1 *d'*; Takt 53 Note 2 zerlegt in semibrevis und minima *d'*.

Tenor: Takt 3, Note 1 *h*; Takt 13—15 ; Takt 24, Note 1 *c'*; Takt 34, Note 4—6, ersetzt

durch minima *h*; Takt 36—37 .

*M*<sup>1</sup> (erhalten in den Codices 328, 329, 331, die Altstimme fehlt) entspricht im allgemeinen der Fassung *Re*.

Besonders zu bemerken ist:

Tenor: Takt 37, die zweite semibrevis von *Re* geteilt in 2 minimae.

Baß: Takt 24 *b* vor *h*; Takt 54 Schlußnote longa *g*.

Zum Text siehe noch Hoffmann v. Fallersleben Nr. 97 und Nr. 12, zur Melodie vergleiche Erk-Böhme Nr. 2019. Von Kompositionen über denselben Text seien besonders nachgewiesen der anonyme Satz in den Trienter Codices (Denkmäler VII, 266) und Sätze von Ludwig Senfl (unter anderem in München, Mus.-Ms. 3155) Paul Hoffheimer (Wien 18810) und Thomas Stoltzer (Rhau 1544).

### 12. »Isbruck, ich muss dich lassen« (S. 15).

**Vorlagen:** *Ba*<sup>5</sup>, Forster, auzug I, XXXVI, Ammerbach 1571, Nr. 41. Der Text ist nach Forster hinzugefügt worden.

*Ba*<sup>5</sup> Alt: Takt 21, fehlt Note 3. Forster: Tenor, erste Note irrtümlich brevis; Takt 17 bis Schluß im Tenorschlüssel.

Ammerbach teilt gern längere Noten in zwei kleinere und tauscht bei sich schneidenden Stimmen die übergreifenden Partien aus, so in Alt und Tenor: Takt 5—7 Note 1 und Takt 13—15 Note 1. Diskant: Takt 12, Note 2 ist ersetzt durch die Koloratur *a' g' a' b'*.

Textvarianten siehe bei Marriage S. 26. Zur Literatur des Liedes vgl. ebenda S. 212, Nr. 36 und Böhme Nr. 254, sowie Erk-Böhme Nr. 743. Heranzuziehen ist auch R. v. Liliencron, a. a. O., S. 66 f. und Beilagen S. XVII. ff. Eine Umdichtung siehe bei Kopp Nr. 139. Bibliographische Belege bietet Aufsatz Eitner, S. 84, wertvolle Vergleiche Adolf Thürlings in seiner Studie »Innsbruck ich muß dich lassen« in der »Festschrift« zum zweiten Kongreß der I. M. G. (Basel, 1906). Dort liegt auch eine Komposition desselben Textes von Cosmas Alderinus in Neudruck vor. Tabulatur siehe unter *G* Nr. 13.

### 13. »Kein frewd« (S. 16).

**Vorlage:** *Ba*<sup>2</sup>. Das Lied ist gezeichnet mit »*H. Y.*«. Der Text ist nicht untergelegt, aber in der Tenorstimme mitgeteilt. Siehe Eitner, S. 86.

### 14. »Mein freud allein« (S. 17).

**Vorlagen:** Ott 1544, Nr. 3, Salblinger, *Ba*<sup>2</sup> und *Be*<sup>2</sup> (anonym). Der Text ist auch mitgeteilt bei Ochsenkun Nr. LXXIII. Ott. Textvarianten: 1. »*durch dich ich*«; 2. »*vngfer*«, »*stett*« fehlt, »*dich will*«, »*lieb hab ich dich*«; 3. »*deiner*«, »*mit von mir wenck*«, »*ingedenck*«.

Salblinger, Kontratenor (Alt): Takt 20'21 *d*; Takt 40 *b* vor *e'*.

Tenor: Takt 33 brevis in 2 semibreves zerlegt; Takt 41, Viertel *a* gespalten in 2 Achtel *b a*.

Baß: Takt 11, über der letzten Note das Wiederholungszeichen; Takt 21, semibrevis *g*.

Textvarianten: 1. »*ou*«, »*mit gantzer trew*«; 2. »*ou gfar*«, »*in rechter still*«, »*lieb hab ich dich*«; 3. »*des stat beweiß*«, »*thu mit deiner lieb raichen*«, »*mit von mir wenck / zu mir dich lenck*«, »*inngedenck*«. Hinzu kommen eine ganze Fülle Varianten der Schreibung.

*Ba*<sup>2</sup> trägt nur den Textanfang: »*Min frewd allein*«. Die Repetition des ersten Teiles ist allein im Alt angezeigt. Diskant: Takt 39 fehlt die erste Note, welche aber durch den Kustoden als *f'* festgelegt ist.

Alt: Takt 33—35 sind die Noten nicht ligiert.

Tenor: im Altschlüssel und von Takt 28, Note 3 im Tenorschlüssel notiert. Takt 28, vierte Note punktiert, fünfte Viertel; Takt 29, anstatt der ersten beiden Viertel Halbe *f*.

*Be*<sup>2</sup> Diskant: Takt 27, Note 2 punktiert, Note 3 Viertel. Nur der Textanfang ist gegeben.

Ochsenkun, Textvarianten. 1. »*gesellt*«, »*durch dich bin ich*«, »*mit rechter trew*«; 2. »*in rechter still*«; 3. »*sihe*«, »*des statt beweyß*«, »*gegn*«, »*ingedenck*«.

Neudruck in »Publikationen«, Bd. I—III, siehe auch die zugehörige Einleitung in IV, S. 193 ff.

Bibliographische Belege in Eitner's Aufsatz, S. 109. Tabulaturen siehe unter *G* Nr. 19—21.

### 15. »Mein Mütterlein« (S. 18).

**Vorlage:** Ott 1544 Nr. 39.

Alt: Takt 11 ist brevis-Pause als drei einzelne semibrevis-Pausen notiert.

Der Tenor hat durchgehends ein *b* vorgezeichnet.

Alt und Baß: »*Awe neyn*« sprach sie.

Neudruck in »Publikationen« Bd. I—III; siehe auch die Einleitung in IV, S. 195 ff.

Vgl. ferner Fr. M. Böhme, Nr. 224, Erk-Böhme, Nr. 844 und Eitner's Aufsatz, S. 111.

### 16. »Mich wundert hart« (S. 19).

**Vorlagen:** *M*<sup>2</sup>, Ott 1544, Nr. 33. — *M*<sup>2</sup> verdient als ältere und genauere Quelle den Vorzug.

Ott, Diskant: Takt 38, Note 4 minima.

Alt: Takt 12 fehlt das Wiederholungszeichen.

Baß: Takt 3 nicht ligiert. Takt 31/32 sind beide Pausen ungenau zu einer brevis-Pause zusammengezogen. Takt 34 bis Schluß fehlt die *b*-Vorzeichnung.

Der Text ist nach Ott untergelegt mit einigen Abweichungen. Strophe 1: Die einzelnen Stimmen schwanken zwischen den Schreibweisen »*klang*« und »*klanck*«; »*derbaytten*«, »*derbeitten*«, »*erbaytten*«, »*erbeytten*« und »*erbeitten*«. Der Baß schreibt: »*des spils erbaitten*«. Strophe 2: »*das er nur lig*«, »*ist nits erst*«, »*geschicht*«, »*mags*«; Strophe 3: »*glichen*«.

*M*<sup>2</sup> weist ebenfalls Textvarianten auf. Strophe 1: »*der fart des klaffers*«, »*mir (?) 'mei sin vund gmuets*«, »*waid-spills*«, »*gescit*«, »*derpeitten*«, »*im wirt ain tannts*«; Strophe 2: »*ich hoff vund doll/ vuntrew werd woll*«, »*noch main*«, »*das es mir lig am affen*«, »*ich din bericht*«. Strophe 3: »*Khum*«, »*pan*«, »*darumb*« [*will*], »*poscr*«.

Neudruck in »Publikationen« Bd. I—III.

Siehe auch die Einleitung in »Publikationen« Bd. IV, S. 197 ff. und Eitner's Aufsatz, S. 112.

## 17. »O weiblich art« (S. 20).

**Vorlage:** Forster, außzug I, CVIII.

Diskant: Takt 29, Note 2 bis Schluß im G-Schlüssel notiert.

Tenor: Takt 13, Note 1 und 2 in der Vorlage doppelt gesetzt.

Zu Textvarianten siehe Marriage, S. 64. Vgl. auch die Nachweise ebenda S. 223, Nr. 108 und Eitner's Aufsatz, S. 118.

Tabulatur siehe unter *G* Nr. 24.

## 18. »O werdes glück« (S. 21).

**Vorlage:** Ott 1544, Nr. 2.

Tenor: Takt 62, Note 2 als semiminima notiert.

Der Text der einzelnen Stimmen zeigt ein Schwanken zwischen den Formen »plum« und »blum«, »versteht« und »verstehe«, »won«, bzw. »wohn« und »wan«. Strophe 3: »bey tag vnd nacht in Venus macht«.

Siehe auch die Einleitung in »Publikationen« Bd. IV, S. 209 ff. und Eitner's Aufsatz, S. 118.

## 19. »Suesser vatter herre got« (S. 23).

**Vorlagen:** *Re* (Discantus, Bassus), *M<sup>1</sup>* (Ms. 328, Fol. 7 v: Tenor).

In *Re* ist yfaac als Verfasser genannt, *M<sup>1</sup>* gibt keinen Autor an. Beide Quellen haben nur Textanfänge.

Älteste Belege für die Tenormelodie sind die Münchener Codices Cgm 716 (fol. 178) und Clm 6034 (fol. 86) beide Handschriften des 15. Jahrhunderts. Isaac's Tenorweise zeigt erhebliche Abweichungen. Zum Text vgl. Wackernagel II, 1005—1012. Der untergelegte Text ist der Berliner Handschrift in Quart, Nr. 659 (Anfang des 16. Jahrhunderts), fol. 39<sup>b</sup> entlehnt (nach Wackernagel). Siehe auch Meister-Bäumker, »Das katholische Kirchenlied«, I, 420, Zahn, »Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder«, II, 3999 und Erk-Böhme, Nr. 2006. Triller von Gora («Schlesisch Singebüchlein«, 1559) bringt die Melodie zu »Nu danket Got aus hertzen grundt« und einer Umdichtung von »O suesser vatter«.

Die frühesten katholischen Gesangbücher, welche das Lied enthalten, sind: Obsequiale 1570, Tegernsee 1574, Dillingen 1576, München 1586.

Böhme 621 gibt eine zweite Melodie nach der Münchener Handschrift Clm 6034 (sec. XV). Ihr Text, welcher sich auch gut der ersten Melodie anpaßt, sei hier mitgeteilt:

»Suesser vater herre got,  
verleih das wir erchennen dy zehen pot  
vnd dy mit wort vnd verchen alzeit laisten  
yn rechter lieb in deiner güt,  
so werd wir sãlden reich.«

## 20. »Wann ich des morgens frü auffstehe« (S. 24).

**Vorlagen:** Ott 1544, Nr. 14, *M<sup>2</sup>* (anonym).

*M<sup>2</sup>* Diskant: Takt 33, brevis *g'*, semibrevis *f'*, vielleicht die ursprüngliche Fassung;

Baß: Takt 6, Noten 2 und 3 zusammengezogen. Die Fassung Forster ermöglicht bessere Deklamation.

Vom Text liegt nur der Anfang »Wan Ich des morgens frue aufstan« vor.

Ott hat nur eine Strophe, die zweite ist nach Heidelberg, Pal. 343, hinzugefügt. Zu bemerken ist zu Strophe 1 der schwankende Gebrauch von »auffsteh« und »auffstehe« in den einzelnen Stimmen. Vgl. Kopp Nr. 199. Siehe auch Böhme Nr. 204 und Erk-Böhme Nr. 466<sup>a</sup>. Neudruck in »Publikationen« Bd. I—III. Bibliographische Belege in »Publikationen« Bd. IV, S. 223 ff. und Eitner's Aufsatz, Seite 12. Isaac's Diskant ist von Senfl einmal als Tenor, ein andermal als Alt eines Liedsatzes in Ott 1534 verwendet worden.

## 21. »Was frewet mich« (S. 25).

**Vorlage:** *Ba<sup>2</sup>* Nr. 39.

Diskant: Takt 23 steht unter der ersten Note *e'* ein Kreuz, durch welches offenbar das wenige Takte vorher gesetzte *b* aufgelöst werden soll.

Der vollständige Text findet sich unter der Tenorstimme. Strophe 2, Zeile 4: *dir*.

Siehe Aufsatz Eitner, S. 127.

## 22. »Zwischen perg vnd tieffem tal« (S. 26).

**Vorlagen:** *W<sup>1</sup>*, *M<sup>1</sup>*, *Be<sup>2</sup>* (Diskant), Öglin 1512, Nr. III. In den letzten drei Quellen anonym. *Be<sup>2</sup>* (Diskant) Takt 29 ligiert. *M<sup>1</sup>* und Öglin vermeiden den Schlüsselwechsel im Alt, beide haben Takt 24/25 ligiert. Öglin schreibt *berg*. Im Gegensatz zu *W<sup>1</sup>* und *M<sup>1</sup>*, welche nur Textanfänge aufweisen, bietet Öglin die ganze erste Strophe. Auch *Be<sup>2</sup>* enthält sie in einer andern Komposition mit einigen Varianten (*der seines puelens nit haben mag*). Die ungenaue Form »*tieffe*« statt »*tieffem*« ist allenthalben überliefert. Die zweite Strophe ist nach Erk-Böhme 411 aus den Bicinien von Vannius (Bern 1553) hinzugefügt worden. Siehe auch Böhme Nr. 163. Der Text ist mehrfach komponiert, so z. B. von Senffel. Ein Satz von Paul Hoffheimer liegt unter anderem in Augsburg 142<sup>3</sup>, fol. 35, vor. Bibliogr. Belege in Eitner's Aufsatz S. 134. Neudruck in »Publikationen« Bd. IX. Tabulatur siehe unter *G* Nr. 29.

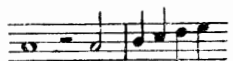
## B. Französische Lieder.

## 1. »Fille, vous aues mal gardé le pan d'auant« (S. 27).

**Vorlagen:** *R*, *Bo*, *C*, *F<sup>6</sup>*, *W<sup>1</sup>*.

Untergelegten Text weist nur *C* auf. In *R* ist der Oberstimme der Textanfang »*Fille, vous haue mal gardé*« beigegeben, in *Bo* allen Stimmen mit Ausnahme des Tenor »*Fille vous aues mal gardé le pan deuan*«. *F<sup>6</sup>* bringt den Textanfang in der Fassung »*Fille uos aue mal gardé le pan dauant*«, *W<sup>1</sup>* als »*file vos*«.


Folgende Abweichungen der Quellen sind bemerkenswert:

Diskant: Takt 28/29 in *F<sup>6</sup>* ; Takt 51, Note 1, in *W<sup>1</sup>* *f* gebunden an *f* des vorhergehenden

Taktes; Takt 56, Note 2 in *F<sup>6</sup>* zerlegt in zwei Halbe; Takt 61, letzte Note in *F<sup>6</sup>* nicht hinüber gebunden; Takt 73, erste Note in *C* ersetzt durch zwei Viertel *g' f'*, zweite Note in *F<sup>6</sup>* geteilt; Takt 81, erste beide Viertel in *C*, *F<sup>6</sup>* und *W<sup>1</sup>* ersetzt durch Halbe *g'*, dritte Note in *F<sup>6</sup>* geteilt in zwei Halbe.

Alt (Kontratenor): Takt 6, Note 3 in *C* und *F<sup>6</sup>* zerlegt in zwei Viertel *a f*; Takt 16, letzte beide Noten in *C*

und *F<sup>6</sup>* Halbe; Takt 21/23 in *C* und *F<sup>6</sup>* ; Takt 23 in *W<sup>1</sup>* wie in *C* und *F<sup>6</sup>*;

Takt 29 in *W<sup>1</sup>* *b* vor *e'*; Takt 30 in *C* und *F<sup>6</sup>* ; Takt 33, letzte beide Noten in *C* und *F<sup>6</sup>*

Halbe; Takt 47, in *W<sup>1</sup>* erste Note punktiert, zweite Viertel; Takt 48, letzte Note in *C* und *F<sup>6</sup>* ersetzt durch zwei Viertel *a g*; Takt 53, Note 2 in *W<sup>1</sup>* zerlegt in zwei Halbe; Takt 55, Noten 3/4 in *W<sup>1</sup>* zusammengezogen; Takt 56, nur *R* hat ein *b* vor *e'*; Takt 62, erste Note in *W<sup>1</sup>* geteilt und erste an die letzte des vorhergehenden Taktes gebunden; Takt 73, in *W<sup>1</sup>* an Stelle der ersten Note zwei Viertel *f g*; Takt 81, in *F<sup>6</sup>* *b* vor Note 1; Takt 82, in *C* letzte beiden Noten Halbe.

Tenor: Takt 11, in *W<sup>1</sup>* 2 semibreves; Takt 27, in *W<sup>1</sup>* 2 semibreves *f*; Takt 36, in *W<sup>1</sup>* erste beiden Noten Halbe; ebenso Takt 41, Note 3 und 4 in *W<sup>1</sup>* und *F<sup>6</sup>*; Takt 48, *W<sup>1</sup>* zerlegt Note 3 in zwei Halbe, ebenso in Takt 56 *W<sup>1</sup>* und *F<sup>6</sup>*; Takt 62, *W<sup>1</sup>* und *F<sup>6</sup>* zerlegen Note 1 in zwei Halbe; Takt 81, in *Bo* letzte beide Noten zusammengezogen; Takt 82, dritte Note in *W<sup>1</sup>* punktiert, vierte Viertel.

Bassus (bassa vox.). In *F<sup>6</sup>* notiert im *F*-Schlüssel auf der 5. Linie; Takt 6, Note 3 in *F<sup>6</sup>* ersetzt durch die Viertel *c A*; Takt 17, Noten 1/2 in *Bo* zusammengezogen; Takt 33, Note 1 in *F<sup>6</sup>* punktiert, Note 2 Viertel; Takt 44, in *Bo* fehlt das *b* vor der ersten Note; Takt 51, Note 1 in *Bo* gespalten in zwei Halbe; in *F<sup>6</sup>* ist Note 2 gespalten; Takt 57 in *Bo* semibrevis-Pause, semibrevis *f*, ebenso in *W<sup>1</sup>*; Takt 59, in *Bo* und *W<sup>1</sup>* erste beide Noten zusammengezogen; Takt 71, in *F<sup>6</sup>* und *W<sup>1</sup>* erste Note zerlegt in zwei Halbe; Takt 73, in *F<sup>6</sup>* *b* vor *e*; Takt 79, Note 1 in *F<sup>6</sup>* und *W<sup>1</sup>* zerlegt in zwei Halbe.

## 2. »J'ay pris amours« (S. 29).

**Vorlage:** *F<sup>5</sup>*.

Vorliegender Satz wie die beiden rein instrumentalen mit demselben Textanfange (S. 67 ff.) gehen zurück auf eine dreistimmige Komposition, welche uns in Paris, Bibl. Nat. nouv. acq. fr. 4379 erhalten ist. Ich teile sie hier mit:



5 10

Jay pris\* a - mour en ma de -

Contra

Tenor

15 20

ui - - - se pour con - que - - -

25 30 (#)

rir ioi - - eu - se - té.

(#) 35 40

Heu - reux se - ray en ce - - - ste - - - ste,

45 50 55

s'ad - ve - nir puis a mon em - pri - - - se.

\* prius

S'il est aucun qui m'en desprise,  
il me doit estre pardonné.

Il me samble que c'est la guise  
qui n'a riens. Il est debouté  
et n'est de personne honnoré.  
Nesse pas droit dont que g'y vise?  
Jay pris

Zur Chanson entleht Isaac von diesem Satze die Oberstimme und stattet sie mit neuen, andere Harmonien ergebenden Gegenstimmen aus. Im ersten der beiden Instrumentalsätze stützt er sich dagegen auf den Tenor dieses Satzes. Im zweiten wird aus den ersten Takten das Zurückgreifen auf die mitgeteilte Vorlage evident; für den weiteren Verlauf bietet sie nur das motivische Material dar. Die Chanson ist in *F*<sup>5</sup> unvollkommen überliefert. Der Text ist schlecht und unvollständig mitgeteilt, ergänzt sich aber aus Paris nouv. acq. fr. 4379; das Ritornell Takt 1—30 ist nicht kenntlich gemacht.

Der Kontra ist gegen Schluß verderbt. Die klein gestochenen Noten Takt 47—50 fehlen; Takt 51 bis Schluß ist eine Terz zu hoch notiert; Takt 55/56, die beiden letzten Noten fehlen.

Textvarianten: »a ma devise«; »en ceste«; »a moy comprisc«. Die zweite Strophe fehlt.

## 3. »Je ne puis viure« (S. 30).

Vorlage  $F^5$ .

Allein der Oberstimme ist der Text untergelegt, die übrigen Stimmen haben nur den Textanfang. Alle Stimmen schreiben »pius« bzw. »pius«. Von der Unterlegung des Textes unter alle Stimmen ist Abstand genommen worden, da die Behandlung der Themen den instrumentalen Vortrag offenbar macht (vgl. Tenor Takt 19—21 mit Diskant Takt 25—27).

## 4. »Le seruiteur« (S. 31).

Vorlage  $F^5$ .

Vom Text liegen in allen drei Stimmen nur die Worte der Überschrift vor. Er ist vollständig hinzugefügt worden nach Paris, Bibl. Nat. nouv. acq. fr. 4379, fol. 25 v. Allein die Oberstimme ist vokal zu denken, die beiden andern Stimmen sind ohne Frage von Instrumenten auszuführen. In Takt 28 der Oberstimme ist man geneigt, in Rücksicht auf die beiden andern Stimmen  $e e f$  zu konjizieren, doch ist  $f f e$  aus fr. 4379 gesichert. Unterstimme Takt 28:3 steht in der Vorlage »longa« statt »brevis«. Das Lied »Le seruiteur« hat vielfache Behandlung gefunden. Als Chanson kennen wir es von Bedingham, Tadinghen, Hanart. Messen bauten darüber auf: Ockeghem, Alex. Agricola, Faugues, um nur ein paar Namen zu nennen. — Eine verwandte Chanson »Le seruiteur mal fortuné« von C. Blosset (um 1472) siehe bei Raynaud, Rondeaux etc., S. 93/94.

## 5. »Maudit soit« (S. 33).

Vorlagen:  $F^5$ ,  $R$ .

Mit einem Vorspiel versehen, treffen wir die Komposition ohne Text in  $W^1$  an. (Siehe  $E$  Nr. 29.) Der vollständige Text ist nur dem Diskant und dem zweiten Teil des Tenor untergelegt.

Oberstimme: Takt 44—46, in  $R$  sind nur die ersten beiden semibreves ligiert.

Kontra: Takt 22, Note 2 in  $R$  minima; Takt 25, Note 4 in  $R$  punktiert.

Tenor: Takt 21, letzte Note nicht hierüber gebunden; Takt 23, erste Note geteilt in  $R$  in Halbe und Viertel; Takt 47, das  $\flat$  vor  $e$  fehlt in  $R$ .

Bassus: Takt 13, erste beide Noten in  $R$  zusammengezogen; Takt 28 und 47, das  $\flat$  fehlt vor  $e$ . Auch Alex. Agricola hat die Chanson »Maudit soit« komponiert.

## C. Italienische Lieder.

## 1. »Donna di dentro dalla tuo casa« (S. 35).

Vorlagen:  $F^5$ ,  $C$  (anonym).

Die durch punktierte Bogen verbundenen Noten sind in  $F$  zusammengezogen, in  $C$  in Rücksicht auf den untergelegten Text getrennt. Folgende Varianten lassen sich im übrigen in  $C$  feststellen neben  $\downarrow \downarrow = \bullet \downarrow$  in  $F^5$ :

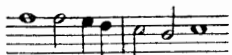
Diskant: Takt 41—43 mit Hilfe voller Noten dargestellt; Takt 53 brevis.

Kontra: Takt 11, Note 2  $d'$ ; Takt 36 nicht ligiert; Takt 54 Taktzeichen fehlt. In Takt 60 ist die punktierte Ganze der Fassung  $F^5$  nach Analogie der überlieferten Stimmen von  $C$  geteilt in  $\circ \downarrow$ . Vgl. den Neudruck dieses Liedes bei Ambros V, 351 ff. Das in demselben vorkommende »Fortuna d'un gran tempo« liegt im Odhecaton dreistimmig von Josquin vor.

## 2. »Fammi una gratia, amore« (S. 37).

Vorlagen:  $F^2$ ,  $F^3$ . Varianten von  $F^3$ :

Oberstimme: Takt 5/6, punktierte Halbe  $a'$  Viertel  $g'$  ersetzt durch Ganze  $a'$ , ebenso in Takt 21/22; Takt 12,

zweite Note  $g'$ ; Takt 27/28 ; Takte 33 und 34/35 ligiert; Takt 40, Note 1 zerlegt in

punktierte Halbe  $g'$ , Viertel  $f'$ , Halbe  $g'$ ; Takt 50, zwei semibreves  $h'$ .

Tenor: Takt 14, Pause und semibrevis  $c'$ ; Takt 28, Note 1/2 ersetzt durch Halbe  $d'$ ; Takt 45, punktierte Ganze ersetzt durch punktierte Halbe  $g'$ , Viertel  $a'$ , Halbe  $g'$ ; Takte 20/21, 42 und erste beide Noten von 57 ligiert; Takt 58, letzte beide Noten zusammengezogen.

Bassus: Takt 7, semibrevis  $d'$ , semibrevis-Pause.

Durch  $F^3$  werden folgende Mängel der Vorlage  $F^2$  beseitigt: Tenor Takt 43 brevis-Pause; Bassus Takt 13/14, die fehlende brevis  $c$  und semibrevis-Pause werden ergänzt und ebenso Takt 59 die fehlende Schlußnote. — Strophen 2 und 3 sind dem zweiten Abschnitte unterzulegen, Abschnitt I kehrt als Refrain (Ripresa) wieder.

## 3. »La piu vagha et piu bella donna« (S. 38).

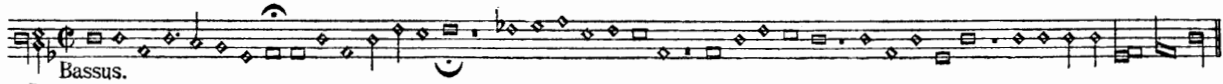
Vorlage:  $F^3$ .

Entsprechend den Takten 43/44 der Oberstimme sind auch in den beiden andern Stimmen zwei semibreves zusammengezogen worden. Abschnitt I gilt als Refrain.

## 4. »Lasso quel ch'altri fugge« (S. 39).

Vorlage: *F*<sup>3</sup>.

Die dritte Stimme, welche die Vorlage überliefert, läßt sich mit den beiden andern nicht vereinigen. Sie sei hier mitgeteilt:



Erster Abschnitt Refrain.

## 5. »Lieto et contento« (S. 39).

Vorlage: *F*<sup>3</sup>.

Abschnitt I Refrain.

## 6. »Ne piu bella di queste« (S. 40).

Vorlage: *F*<sup>3</sup>.

Domma = dogma.

Tenor: Takt 8, Note 2 a. Der Strophe 4 fehlt in der Vorlage eine Verszeile.

## 7. »Or' e di Maggio« (S. 41).



Vorlage: *F*<sup>4</sup>.

Fragment eines Calendimaggio-Liedes.

## 8. »Questo mostrarsi adirata« (S. 42).

Vorlage: *F*<sup>3</sup>.

Text von Angelo Poliziano (vgl. Rime di Mr. Angelo Poliziano con illustrazioni dell' Abate Vincenzo Nannucci e di Luigi Ciampolini. Firenze, Presso Niccolo Carli MDCCCXIV II, 54, abgedruckt nach Kodex Chigi M. 4.81) liegt auch in Med. Laur. Plut. 41 cod. 33 vor.

Tenor: Takt 10/11 *b'* *a'* irrtümlich dargestellt als  statt . — Bassus: eine spätere Hand hat zur Schlußnote die tiefere Oktav hinzugefügt.

Erhalten ist eine Komposition desselben Textes von Pintello.

## 9. »Sempre giro piangendo« (S. 43).

Vorlage: *F*<sup>6</sup>.

Nur die ersten beiden Zeilen des Textes sind mitgeteilt, der Nachweis des ganzen Liedes gelang mir nicht.

Kontra: Takt 10 semibrevis *d*.

## 10. »Un di lieto gia mai non hebbi« (S. 44).

Vorlage: *F*<sup>3</sup>.

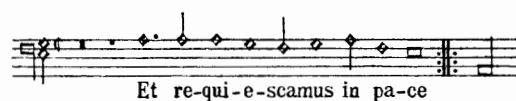
Text von Lorenzo dei Medici (vgl. Opere di Lorenzo dei Medici detto il Magnifico. Firenze, per Giuseppe Molini co' tipi Bodoniani MDCCCXXV, vol. I, p. 240/241, mitgeteilt nach Florenz Medicea Laur., Plut. 41 cod. 33). Diese Fassung hat eine andere Anordnung der Strophen (1, 4, 2, 3) und weicht mehrfach ab.

*F*<sup>3</sup>. Strophe 2, Zeile 2 heißt bei Molini: *Che mio poter non cura,*Strophe 3, Zeile 2/3: *Ritorni a te con ella**Fa sì che la tua face,*Strophe 4, Zeile 6: *Sentia a mezzo il lutto.*

Abschnitt I Refrain. — Eine andere Komposition desselben Textes ist in derselben Handschrift von Bartholomeus Florentinus erhalten.

## D. Lateinische Gesänge.

## 1. »Quis dabit capiti meo aquam« (S. 45).

Vorlage: *F*<sup>7</sup> Fol. 79v—81r und vielleicht *Pe* und *R*. Der Baß, secunda pars, ist folgendermaßen notiert:

Die viermalige Herabsetzung dieses Motivs um je eine Tonstufe ist Vermutung.

Baß: tertia pars, Takt 23/24 ist nur als brevis aufgezeichnet.

## 2. »Quis dabit pacem« (S. 49).


**Vorlage:** *F*<sup>7</sup> fol. 128v—130r und vielleicht *Pe* und *R*.

Tenor: secunda pars Takt 25/26 *maxime*.

## 3. »Imperii proceres« (S. 53).

**Vorlage:** *Ba*<sup>1</sup>. Text unvollständig und zweifelhaft.

Diskant: Taktzeichen fehlt; Takt 51—54 der Punkt neben der zweiten Note der Ligatur fehlt; Takt 157

brevis *g'* fehlt; Takt 193/94 die Ligatur hat die Form , welche der ersten Note den Wert brevis zuteilen würde.


Alt: Takt 47, Note 2 fehlt; Takt 52, letzte beide Noten als Achtel notiert; Takt 76, Note 2 *d'*; Takt 139, Note 3 semibrevis; Takt 142, Note 1 fehlt; Takt 177, halbe Pause fehlt; Takt 181, Note 1 fehlt.

Tenor: Takt 59, Note 2*g*; Takt 133 brevis-Pause fehlt; Takt 137 Note 3 *c'*; Takt 158—61 fehlt der Text.

Zum Text: die Lesung *reddamus* ist fraglich; Diskant hat *celebrat* und *vitus* (?), Alt *celebret* und *victus* (?).

## 4. »Sancti spiritus assit nobis gratia« (S. 57).

**Vorlage:** *Ba*<sup>1</sup>. Text unvollständig.

Diskant: Takt 33, Note 5 in der Vorlage gefüllt; Takt 52/53 oblique Ligatur zweier breves ; Takt 83, Note 6 nicht deutlich erkennbar; zuerst Ligatur *g'f'*, die getilgt worden ist, dann semibrevis *f'*, die auch eliminiert erscheint.

Alt: Takt 14, *g* semibrevis; Takt 83, das unter Note 2 stehende, dem Proportionszeichen  $\frac{3}{2}$  ähnlich sehende Zeichen vermag ich nicht zu deuten.

Tenor: Takt 83, Note 2 semibrevis.

Bassus: Takt 13—15, die longa muß dreizeitig sein; vielleicht bezieht sich hierauf der über der Note stehende Punkt; Takt 84, Note 1 semibrevis.

## 5. »Substinuimus pacem« (S. 59).

**Vorlagen:** *Sg*<sup>1</sup>, *F*<sup>7</sup>.

In *Sg*<sup>1</sup> sind für die Stimmen nur Textanfänge gegeben und zwar: En lombre — Una musique — A — Sustinimus parate. Einige Ungelenkheiten machten mich zweifelhaft, ob wir es trotz der Signierung h. yfaac wirklich mit einem Werke dieses Meisters zu tun hätten. Dieselbe Komposition mit vollständig untergelegtem lateinischen Text wird aber auch in *F*<sup>7</sup> für Isaac in Anspruch genommen, so daß seine Verfasserschaft als gesichert zu gelten hat. Mehrere Themen sind zusammengearbeitet. Die Oberstimme stützt sich auf die Chanson »En lombre d'un buyssonet«, ein vielverwendetes Motiv, welches z. B. in Formschnyder 1538, Nr. 75, fugierte Behandlung gefunden hat und Brumel wie Carpentras als Meßtenor dient; den Text siehe bei Gaston Paris, Chansons du XV<sup>me</sup> siècle, S. 20 f. Als Tenor fungiert das Lied »Una musque = Une mousse de Biscaye« (Text und Melodie siehe bei Gaston Paris, S. 7 f.), welches unter anderm auch von Isaac's großem Zeitgenossen und Rivalen in Ferrara Josquin vierstimmig gesetzt worden ist mit kanonischer Führung der beiden Oberstimmen (Rom, Casanatense 2856 [O V 208]). Von Abweichungen der Fassung *F*<sup>7</sup> sind zu bemerken:

Alt: Takt 9/10 keine Ligatur; Takt 15/16 *f'* gebunden; Takt 21, Note 3 und 4 zusammengezogen, ebenso Takt 27 Note 5 und 6.

Tenor: Takt 70, Note 1 geteilt in die Viertel *a g*.

Baß: Takt 12 als brevis notiert; Takt 23, Note 3 in zwei Halbe geteilt; Takt 73 *b* fehlt vor *e*.

In *F*<sup>7</sup> ist nur im Diskant auf »En lombre d'ung buissonet« als benutztes weltliches Motiv hingewiesen.

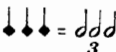
## E. Instrumentalsätze.

## 1. »Ach hertzigs K« (S. 61).

**Vorlage:** *Ba*<sup>2</sup>.

## 2. »Ain frelich wesen« (S. 62).

**Vorlage:** *Re*.

Der Textanfang des Diskants hat obige Fassung, im Alt heißt es: »Ain frelich Wessenn«, Tenor und Baß tragen keine Bezeichnung. Zur Chanson sei auf Nr. 5 der deutschen Lieder verwiesen. Die Minimen-Triole  kommt mehrfach vor.

## 3. Amis des que (S. 63).

**Vorlagen:** *F*<sup>5</sup>, *F*<sup>6</sup>.

In *F*<sup>5</sup> ohne Titel. *F*<sup>6</sup> zeigt folgende Abweichungen:

Diskant: Takt 20 nicht ligiert.

Tenor: Die Takte 20, 21, 25, 26, 27, 28 sind nicht ligiert; Takt 28  $\flat$  vor  $h$  fehlt; Takt 33—36 die Ligatur der beiden longae fehlt.

Kontra: Im Baritonschlüssel notiert; die beiden longae in Takt 7—10 sind nicht ligiert; Ligatur fehlt ferner in den Takten 13, 20, 21, 25, 26, 27, 28; Takt 28  $\flat$  vor  $H$  fehlt; Takt 38 nicht ligiert; Takt 37/38  $d' c' a h a$ .

4. »A Fortune contrent« (S. 64).

Vorlage:  $F^6$ .

»5. An buos« (S. 65).

Vorlage:  $Re$ . — Baß: Takt 29, zweite Note  $B$ .

6. »Coment poit auoir yoye« (S. 66).

Vorlage:  $R$ .

7. »Corri fortuna« (S. 67).

Vorlage:  $F^6$ .

Nur die Oberstimme trägt den Textanfang. Kontra I: es fehlt jede Vorzeichnung; Takt 26, Note 4 semibrevis. — Tenor: Takt 30, Note 4 fehlt. — Kontra II: Takt 33 brevis  $c$ .

8. »Der welte fundt« (S. 68).

Vorlage:  $Ba^2$ .

Da in der Vorlage unterschieden notiert wird  $\text{♩} \text{♩}$  und  $\text{♩} \text{♩}$ , so ist diese Schreibweise heibehalten worden. Tenor Takt 3, Note 2 dargestellt als  $\text{≡} = \text{≡}$ .

9. »Die prunlein die da vliessen« (S. 69).

Vorlage:  $W^1$ ,  $M^1$ . Als Autor ist genannt Paulus Hofhaymer. Der Satz wäre besser unter  $F$  einzureihen. Er ist zu vergleichen mit der Vokalvorlage ( $F$  Nr. 2), um zu erkennen, wie der Instrumentalist vorging. — Beide Fassungen unterscheiden sich nur wenig. Vgl. Revisionsbericht unter  $F$  Nr. 1.

10. »Digau alez donzelles« (S. 70).

Vorlage:  $R$ .

11. »Et ie boi d'autant« (S. 71).

Vorlage:  $F^5$ .

12. »Et qui le dira« (S. 72).

Vorlagen:  $Sg^1$ ,  $Re$ , Odhecaton (anonym).

In  $Sg^1$  trägt nur der Bassus Stimmbezeichnung, in  $Re$  fehlt sie ganz, Odhecaton hat auch Altus und Tenor bezeichnet. In  $Re$  heißt der Textanfang »*Et qui la dira*«.

Alt: Takt 20, Note 1 in Odhecaton Viertel; Takt 22, Note 3 in  $Sg^1$  fälschlich  $b$ ; Takt 40, erste beide Noten in  $Re$  Halbe. — Bassus: Takt 1/2, erste Note in  $Sg^1$  leicht gestielt; Takt 17 und 27 in  $Re$  beide Noten zusammengezogen; Takt 32, in  $Re$  und Odhecaton statt des Punktes eine Pause; Takt 48 in  $Re$  und Odhecaton nicht ligiert. — Ein Text »*Qui la dira*« liegt bei Wolff, Altfranzösische Volkslieder (Leipzig 1831), S. 165, vor.

13. »Fortuna, Bruder Conrat« (S. 73).

Vorlage:  $W^1$ .

Bassa vox, Kontratenor und Tenor haben den Titel: *Bruder Conrat: Super Fortuna*. Das Bruder konrad-Lied, welches in erster Linie das thematische Material hergibt, ist in Berlin, Mus.-Ms. Z. 98, erhalten. Der Tenor (fol. C ij) heißt:

Bru-der kon-rad der lag sich, her kunde we-der ster-ben noch ge-ne-by  
 nicht den obnit vnd den morgen. Bruder con-rad was yn großyn for-gin: ich far-do-  
 hin! Bru-der con-rad der lag sich, deyn li beir-frew-it mich.

Auch in  $M^1$  liegt eine mehrstimmige Bearbeitung vor.

Die zweite Quelle für unsern und zugleich für den nächsten Satz ist das Lied »*Fortuna desperata*«, welches zur Erklärung heranzuziehen ist. Es sei hier nach der Vorlage Paris, Bibl. Nat., nouv. acq. fr. 4379, fol. 40v mitgeteilt:

# Fortuna desperata.

Paris, Bibl. Nat., nouv. acq. fr. 4379 fol. 40 v.

5 10

For - tu - na, for - tu - na de - spe - ra - - -

15 20 (b)

- - - ta, in - i - - - qua e

25 30

ma - - le - de - ta che de tal don - - - na e - le - -

35 40

- - - ta la fa - ma ay de - ne - ga - - -

45 50 55

- - - ta, for - tu - na de - spe - ra - - ta.

The musical score is presented in four systems, each with four staves. The top staff is the vocal line, and the bottom three are instrumental accompaniment. The lyrics are written below the vocal line. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, and 55 are indicated above the staves. A '(b)' marking is present above measure 20. The score concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

Isaac benutzt von diesem Satz die Oberstimme und läßt den Baß leicht anklingen. Jo. Martini (Rom, Cas. 2856) beschränkt sich auf die Verwendung der Oberstimme als Diskant einer vierstimmigen Komposition. Ebenfalls die Oberstimme gebraucht Jo. Pinarol, aber als Baß eines in den Canti C. cinquanta vorliegenden vierstimmigen Satzes. — Siehe auch G Nr. 11.

#### 14. »Fortuna desperata« (S. 74).

**Vorlage:** *R*.

Das Fortuna-Thema, der Tenor des aus *fr.* 4379 mitgeteilten Satzes, der hier in der Oberstimme auftritt, erfreute sich besonderer Beliebtheit; es kommt in alle Tonarten versetzt vor. Wie hier *in ut* finden wir es in einem HB (Hans Buchner) gezeichneten Satze bei Kleber (fol. 63v—64v) verwendet. Eine sechsstimmige Fortuna-Komposition *in re* von Allexander liegt in Augsburg Ms. 142 a vor. Fortuna-Sätze *in mi* bewahren unter andern die Handschriften Kötter und *Re*. Eine *Fortuna in fa* weist die Tabulatur Kleber's auf. Kaum eine Musiksammlung jener Zeit gibt es, die das Thema nicht enthielte. Die in Formschnyder 1538 handschriftlich mit H. Isaac gezeichnete »*Fortuna desperata*« wird unter den zweifelhaften Werken zum Abdruck gelangen.

Über dem Tenor der »*Fortuna desperata*« baut sich übrigens auch eine Messe von Obrecht auf (Misse Obrecht, Petrucci 1503, Nr. 3); Josquin hat ebenfalls eine »*Missa super Fortuna desperata*« geschrieben (Petrucci, 1502).

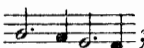
#### 15. »Helas que deuera mon cuer« (S. 75).

**Vorlagen:** *F<sup>5</sup>*, *R*, *Z*, Odhecaton, Formschnyder.

Diskant: Takt 12,  $\flat$  vor *f''* in *F<sup>5</sup>* und Od.; Takt 24, Note 1 fehlt in *F<sup>5</sup>*; Takt 27/28 nur in *F<sup>5</sup>* ligiert; Takt 58 bei Formschn. *g'* zerlegt in punktierte Halbe *g'* und Viertel *e'*. Die Bezeichnung der Stimme als discantus ist nach Formschn. hinzugefügt.

Tenor: Takt 10, Note 2 in *R* fälschlich *d'*; Takt 13 *R* zerlegt  $\circ$  in  $\circ$   $\downarrow$ ; Takt 14 in Formschn. ligiert; Takt 25,  $\flat$  vor *e'* fehlt in *R*; Takt 29/30 in Formschn.  $\square \diamond$ , in *R*  $\diamond \square$ ; Takt 37 in Formschn. ligiert, ebenso Takte 46 und 48; Takt 41, in *Z*  $\flat$  vor *e'*; Takt 52,  $\flat$  fehlt in *R* vor *e'*; Takt 54 in Od. nicht ligiert; Takt 58/59 in *Z*, Od. und Formschn. nicht ligiert.

Kontra: Takt 7, Note 2 in *R* irrtümlich *g*; Takt 10 in Od. und *Z* zwei semibreves *f*; Takt 12 in *R*, *Z*, Od. nicht ligiert, ebensowenig in Takt 15; Takt 42, Note 3 in *R* semibrevis; Takt 45 und 47 in Formschn.

ligiert; Takt 49, *Z*, Od., Formschn. haben ; Takt 58/59 in *Z*, Od., Formschn. nicht ligiert.

#### 16. »Helogierons nous« (S. 76).

**Vorlagen:** *Bo*, *R*, *F<sup>5</sup>*, *F<sup>6</sup>*, *C* (an.), *Sg<sup>3</sup>* (an.), Odhecaton (an.).

Den Textanfang gibt *Bo* als *helogierons nous ce ens lotesse*, *R* als *Hellogaron ce salotesse*, *F<sup>5</sup>* als *helogierons* bzw. *Helogierons*, *F<sup>6</sup>* als *Helongerons*, *C* als *elogeron seans hostesse*, *Sg<sup>3</sup>* als *Helogeron nous* und Odhecaton als *Helogeron nous*; die Stimmbezeichnung fehlt in *Bo*, in *F<sup>5</sup>* ist Altus und Bassus als Kontra bezeichnet.

Diskant:  $\flat$  Vorzeichnung fehlt in *F<sup>5</sup>*; Takt 3 in *R*  $\circ$   $\downarrow$   $\downarrow$ ; Takt 10, in *F<sup>6</sup>*, *C*, *Sg<sup>2</sup>*, Od. erste beide Noten zusammengezogen; Takt 35/36, die beiden *g'* sind in *F<sup>6</sup>*, *C*, *Sg<sup>2</sup>*, Od. zusammengezogen; Takt 40, Note 1/2 in *F<sup>6</sup>* vereinigt; Takt 47, Note 1/2 in *F<sup>5</sup>*, *F<sup>6</sup>*, *C*, *Sg<sup>2</sup>*, Od. zusammengezogen.

Alt: Takt 2, in *C*, *F<sup>5</sup>*, *Sg<sup>2</sup>* Note 1 geteilt in  $\circ$   $\downarrow$ ; Takt 3 nicht ligiert in *F<sup>6</sup>*, *Sg<sup>2</sup>*, O; Takt 6, Note 3 in *C*, *Sg<sup>2</sup>*, Od. zerlegt in zwei Viertel *b g'*; Takt 8 in *Sg<sup>2</sup>* und Od. brevis; Takt 10 in *F<sup>6</sup>*, *Sg<sup>2</sup>*, Od. nicht ligiert; Takt 13, letzte Note in *F<sup>6</sup>* *g*; Takt 18 und 19, Note 1 in *F<sup>5</sup>* ligiert; Takt 26 in *F<sup>5</sup>*, *Sg<sup>2</sup>* ligiert; Takt 27 in *F<sup>6</sup>*, *C*, *Sg<sup>2</sup>* und Od. nicht ligiert; Takt 28 semibrevis *a* in *F<sup>6</sup>* zweimal gesetzt; Takt 30 und 31, Note 1 in *F<sup>5</sup>* ligiert; Takt 39, in *F<sup>5</sup>* und *C* erste Note geteilt in  $\circ$   $\downarrow$ ; Takt 40 nur ligiert in *Bo*, *R*, *F<sup>5</sup>*; Takt 45 in *Sg<sup>2</sup>*, Od. brevis; Takt 47 in *F<sup>6</sup>*, *Sg<sup>2</sup>* und Od. keine Ligatur.

Tenor: In *R* im Alt-Schlüssel notiert; Takt 2  $\circ$  in *R* und *F<sup>5</sup>* getrennt in  $\circ$   $\downarrow$ ; Takt 6, Note 2, alle Quellen außer *Bo* und *F<sup>5</sup>* haben hier Viertel  $\flat$  *a*; Takt 9, Note 1 in *R* und *F<sup>5</sup>* zerlegt in  $\circ$   $\downarrow$ ; Takt 17, Note 1 in *R* nicht an 16 gebunden; Takt 21 in *F<sup>6</sup>* brevis; Takt 22/23 sind die beiden *e'* in *F<sup>6</sup>* zusammengezogen; Takt 39, erste beide Note in *F<sup>6</sup>* zusammengezogen; Takt 43, *R*, *F<sup>6</sup>* und Od. haben an Stelle von Note 3 die Viertel *g f*; Takt 46, in *F<sup>6</sup>* und Od. erste beide Noten zusammengezogen.

Baß: Takt 2, erste beide Noten in Od. zusammengezogen; Takt 3 in *F<sup>5</sup>* ligiert; Takt 5,  $\flat$  fehlt vor *e* in *F<sup>6</sup>* und Od.; Takt 8, erste beide Noten in *F<sup>6</sup>* und Od. zusammengezogen; Takt 10 in *F<sup>5</sup>* ligiert; Takt 14,  $\flat$  vor *e* fehlt in *F<sup>5</sup>*, *F<sup>6</sup>*, Od.; Takt 22, in Od.  $\circ$   $\downarrow$  statt  $\circ$ ; Takte 26, 27 in *F<sup>6</sup>* und Od. nicht ligiert; Takt 30, in *F<sup>6</sup>* fehlt  $\flat$  vor *e*; Takte 35/36 in *F<sup>5</sup>* ligiert; Takt 39, erste beide Noten in *F<sup>6</sup>* und Od. zusammengezogen;

Takt 40 in  $F^5$  ligiert; Takt 42,  $\flat$  fehlt vor  $c$  in  $F^6$  und Od.; Takt 45, erste beide Noten in  $F^6$  zusammengezogen; Takt 47 in  $F^5$  ligiert.

Intavoliert von Francesco Spinacino liegt der Satz bei Petrucci, Intabulatura de Lauto 1507, vor. Da die Tabulatur, abgesehen von der Intonation, zur Vorlage nichts hinzubringt, ist von dem Abdruck in Teil G Abstand genommen worden.

### 17. »J'ay pris amours« (S. 77).

**Vorlagen:** Canti C. cinquanta, *Re* (anonym).

Nur das Verzeichnis des Petrucci-Druckes 1503 gibt izac als Verfasser an. In *Re* lesen wir statt »pris« »prius«.

Folgende Abweichungen finden sich in *Re*:

Diskant: Im Mezzosopran-Schlüssel notiert; Takt 8/3 und 9/1 ligiert, ebenso Takte 23/24 und 41; Takt 39, erste Note punktiert, zweite Viertel, ebenso Takt 48; Takt 46, erste Note zerlegt in zwei Halbe.

Kontra: Takt 6, Note 2 und 3 zusammengezogen; Takt 32, letzte Note longa mit Fermate, ein erster Teil scheint hier abgeschlossen; Takte 36—38 ligiert; Takt 55 hat *Re* richtig eine semibrevis-Pause an Stelle der irrigen brevis-Pause bei Petrucci.

Tenor: Takt 3/4 ligiert; Takt 31, Schluß eines ersten Teiles mit longa; Takte 36—38, 43—45 und 53 nicht ligiert

### 18. »J'ay pris amours« (S. 78).

**Vorlage:**  $F^6$ .

Textanfang »iampris amors« nur bei der Oberstimme.

Tiefere Kontra: Takt 40, erste Note  $c$ ; Takt 54, letzte Note  $B$ ; Takt 55  $E$ .

### 19. »Je suys mal content« (S. 80).

**Vorlage:**  $Pc$ .

Tenor: Takte 5/6 dargestellt als Ligatur zweier longae  $\square\square$ .

Kontra: Takt 21, brevis  $c$  fehlt; Takt 41,  $\flat$  vor  $h$ .

### 20. »In meinem sinn« I (S. 81).

**Vorlagen:**  $Ba^3$  (5, 7, 8), *Re*,  $M^1$  (anonym).

In *Re* und  $M^1$  ist als vierte Stimme ein Alt hinzugetreten. Der Tenor findet sich in  $Ba^3$  im Bassus-Heft, der Bassus im Tenor-Heft.

Diskantus: Takt 53/54, brevis  $g'$  ist irrtümlich in  $Ba^3$  und *Re* nicht punktiert.

Altus: Takt 22 in  $M^1$  Ligatur zweier semibreves  $c'$   $d'$ ; Takt 28/29 sind in  $M^1$  die Noten  $d'$  zusammengezogen;

Takt 53, Note 2 in *Re* minima; Takt 55 in *Re* nicht ligiert.

Tenor: Takt 20,  $M^1$  zerlegt Ganze  $a$  in zwei Halbe; Takt 53, Note 2 fehlt in  $Ba^3$ .

Bassus: Takte 16/17 in *Re* nicht ligiert; Takte 43/44 in  $Ba^3$  nicht ligiert; Takt 51, Note 2 in  $Ba^3$   $g$ ; Takt 60  $\flat$  fehlt in  $Ba^3$  vor  $c$ .

Dasselbe Thema behandeln unter anderen auch Busnois und H. Finck. Tabulatur siehe unter  $G$  Nr. 14.

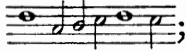
### 21. »In meinem sinn« II (S. 82).

**Vorlagen:**  $Ba^3$  (5, 7, 8), *Re*,  $M^1$  (anonym).

In *Re* und  $M^1$  tritt als vierte Stimme ein Altus hinzu.

Diskantus: Takt 3/4,  $g'$   $b'$  in  $M^1$  ligiert; Takt 30, Note 3 in  $Ba^3$   $a'$ ; Takt 42/43 in  $M^1$  keine Ligatur; Takt 43, Note 1 geteilt in zwei Viertel  $a'$   $g'$ .

Alt: Takt 42 in  $M^1$   $\flat$  vor  $c'$ .

Tenor: Takt 10/11, in  $M^1$  Ligatur  $g'$   $b'$ ; Takt 33/34 in *Re* verderbt: ; Takt 38/39 in  $M^1$   $cc'$  Ligatur;

Takt 43 in  $M^1$  nicht ligiert.

Bassus: Takt 25—27 in  $M^1$  nicht ligiert; Takt 30 fehlt in *Re* die semibrevis-Pause; Takt 32 in  $Ba^3$  nicht ligiert;

Takt 36, Note 1 kommt in  $Ba^3$  nicht zum Ausdruck, Punkt neben der brevis fehlt; Takt 43 in  $M^1$  nicht ligiert,  $\flat$  fehlt vor  $c$ .



## 22. »Insprugk, ich muß dich lassen [ad equales]« (S. 83).

Vorlagen:  $Ba^t$ ,  $M^t$ .

Der in  $Ba^t$  fehlende Tenor ergänzt sich aus  $M^t$  (328), in  $M^t$  fehlt dagegen der Diskant. In  $Ba^t$  ist der Satz betitelt: »*I(n)spruck muß ich dich lassen ad socios*«, bezw. »*ad equales*«. — Stimmen etwa der gleichen Tonlage verbinden sich. Obige Überschrift ist nach  $M^t$  gewählt.

Diskantus: Takt 16 ist in  $Ba^t$  die letzte Note punktiert.

Alt: Takt 2, Note 1 und 2 in  $M^t$  vereinigt; Takt 9, es fehlt in  $M^t$  semibrevis  $g$ .

Bassus: Takt 12, in  $Ba^t$  fehlt die Pause, die erste Note ist semibrevis. Vgl. *A* Nr. 12.

## 23. »La la hô hô« (S. 84).

Vorlagen:  $W^t$ ,  $M^t$ .

Den Titel schreibt  $M^t$  »*lala (lalla) hôhô*«. Im übrigen zeigt  $M^t$  folgende Abweichungen:

Diskant: Takte 41–67 inkl. sind im  $G$ -Schlüssel auf der ersten Linie notiert.

Alt ist im Mezzosopran-Schlüssel notiert, von Takt 72 an im Alt-Schlüssel: ligiert sind Takt 63, Note 4 und 64, 1. Tenor durchgängig im Mezzosopran-Schlüssel notiert.

Die Komposition »*La la he*« bei Kleber ist mit jener Isaac's nicht identisch. In Basel F VI. 26 findet sich eine Messe über das von Isaac bearbeitete Motiv.

## 24. »[La] Martinella« (S. 86).

Vorlage:  $F^5$ .

Titel in  $F^5$  nur Martinella. Joh. Martini hat das Thema sowohl als Chanson (D. d. T. i. Öst. VII, 224 und 288) wie als Messentenor verwendet, von anonymen Sätzen zu schweigen. Intavoliert in  $G$ . Nr. 16.


## 25. »La mi la sol« (S. 87).

Vorlage:  $Sg^t$ ,  $F^t$ .

Es ist dies offenbar die Fantasie »*La me la so la se la mi lo*« (»*la, mi, la, sol, la, sol, la, mi, la*«), welche der Agent Gian des Herzogs Herkules von Ferrara in seinem Briefe vom 2. Sept. (1502?) erwähnt. (Vgl. Vanderstraeten, *La Musique aux Pays-Bas* VI, 45 ff.)

In  $Sg^t$  ohne Titel.  $F^t$  zeigt folgende Abweichungen:

Diskant: Im Mezzosopran-Schlüssel notiert; Takt 6, Noten 2/3 zusammengezogen; Takt 14, Note 1 geteilt in zwei Viertel  $h'$   $a'$ ; Takt 19/20 keine Ligatur; Takt 20, Note 1 zerlegt in zwei Viertel  $a'$   $g'$ ; Takt 45/46 nicht ligiert; Takt 60 beide Noten zusammengezogen; Teil II, Takt 30, Note 1 zerlegt in zwei Viertel  $h'$   $a'$ .

Kontra: Takt 5, Note 3 punktiert, Note 4 Viertel; Takte 17 und 18 nicht ligiert; Takt 27/28 

Takt 43 nicht ligiert. Secunda pars im Tenor-Schlüssel notiert bis Takt 51; Takt 9 nicht ligiert; Takt 19 ligiert; Takt 35, Note 1 zerlegt in zwei Viertel  $f'$   $e'$ .

Bassus: Takt 42 nicht ligiert; Takt 67/68 ligiert. Secunda pars Takt 49/50 nicht ligiert.

## 26. »La morra« (S. 90).

Vorlagen:  $F^5$ ,  $F^6$ ,  $R$ ,  $Sg^2$ ,  $Sg^3$ ,  $Z$ ,  $L$ , Formschnyder 1538 Nr. 29 (anonym).

Der Satz trägt in  $F^5$ ,  $Z$ ,  $L$  und Formschn. keine Bezeichnung, dagegen in  $F^6$  den Titel »*la mora*«, in  $Sg^2$  und  $Sg^3$  »*la morra*« und in  $R$  »*Dona gentil*«. Er liegt dreistimmig vor in  $F^5$ ,  $F^6$ ,  $R$ ,  $Z$ ,  $L$ ; in  $Sg^2$  und  $Sg^3$  tritt ein Alt hinzu; die Stimmen Tenor und Bassus von  $Sg^3$  sind verloren gegangen.  $Sg^2$  hat am Schlusse des Basses das Datum der Kopie: »*1514 in vigilia Laurentij*« (9. August). Folgende Varianten sind zu bemerken:


Discantus: Takt 1/2 in  $R$  nicht gebunden; Takte 2, 3, 4, 5 in Formschn. zusammengezogen; Takt 4 in  $Sg^3$  zusammengezogen, Takt 5 in  $F^6$ ; Takt 16 in  $F^6$  irrtümlich  $f'$ ; Takt 22 in  $R$  und Formschn. Note 1 Halbe, Noten 2, 3 Viertel; in  $F^6$  dagegen letzte 3 Noten Viertel; Takt 25/26, 28/29 nicht ligiert in  $R$ ,  $Sg^3$ ,  $F^6$  und Formschn.; Takte 36–43, die longae in  $F^5$  nicht ligiert; Takt 42,  $\flat$  fehlt vor  $e'$  in  $Sg^2$  und  $F^6$ ; Takt 45–48, keine Ligaturen in  $R$ ,  $F^6$ , Formschn.; Takt 47/48 nicht ligiert in  $Sg^3$ ; Takt 48, Noten 1/2 in  $Z$  ersetzt durch Halbe  $c''$ ; Takt 49,  $\flat$  fehlt vor  $e''$  in  $R$ ; Takt 49 ligiert in Formschn., Note 1 in  $L$   $g'$ ; Takt 58, Noten 1/2 ersetzt durch Halbe  $b'$  in  $Sg^2$  und Formschn.; Takt 64, Noten 2 und 3 in Formschn. Halbe.

Altus: Takt 39, Note 4  $g$  in  $Sg^2$ .

Tenor: Takt 1/2 nicht gebunden in  $R$ ; Takt 2 zusammengezogen in Formschn.; Takt 3 nicht ligiert in  $R$  und  $F^6$ ; Takt 5, 1 und 6, 1 ligiert in Formschn.; Takt 12 in Formschn. Note 1 Halbe, 2, 3 Viertel; 25–29 nicht ligiert in  $R$ ; 27 nicht ligiert in  $Sg^2$ ; 27–29 nicht ligiert in  $F^6$ ; Takt 33, Note 6 in  $Sg^2$   $f'$ , Takt 34, Note 1  $c'$ ;

Takt 36—43, die longae nicht ligiert in *L* u. Formsch.; Takt 44—48, keine Ligaturen in *R* und *F<sup>6</sup>*; Takte 44 und 48 nicht ligiert in *Sg<sup>2</sup>*; Takt 47  $\flat$  vor *e'* in Formsch.; Takt 54, kein  $\flat$  vor *e'* in *Sg<sup>2</sup>*; Takt 58 nicht ligiert in *Sg<sup>2</sup>*; Takt 61,  $\flat$  fehlt vor *e'* in *R*, *Z*, *L* und *F<sup>6</sup>*; Takt 63,  $\flat$  vor *e'* in Formsch.

Bassus: Takte 2—4 ligiert in *R*; Takt 2/3 nicht ligiert in Formsch.; Takt 12 in Formsch. Halbe *Bc*, Ganze *d*; Takt 14, Pause ersetzt durch Halbe *G* in *R*, semibrevis *G* durch Pause ersetzt in Formsch.; Takt 17 in Formsch. brevis *d*; Takt 18 nicht ligiert in *R* und *Sg<sup>2</sup>*; Takt 19 in Formsch. Ligatur *Bes* Ganze, in *R* und

*Sg<sup>2</sup>* fehlt  $\flat$  vor *e*; Takt 22, letzte Note ersetzt in Formsch. durch Viertel *ef*; Takt 24/25 in Formsch. 

Takt 28/29 nicht ligiert in *R*, *Sg<sup>2</sup>*, *F<sup>6</sup>*; Takt 28,  $\flat$  fehlt vor *e* in *F<sup>6</sup>*, *L* und Formsch.; Takt 32/33 nicht gebunden in *R*; Takt 36, Note 2 irrtümlich semibrevis in *F<sup>6</sup>*; Takt 38, Note 3 in *F<sup>6</sup>* irrtümlich *e*; Takt 40/41,  $\flat$  fehlt vor *e* in *R*, *F<sup>6</sup>*; Takt 46/47 die Noten *fd* in *Z* nachträglich hinzufügt; Takt 54, Note 1 fehlt in *F<sup>6</sup>*; Takt 56,  $\flat$  fehlt vor *e* in *R*, *Sg<sup>2</sup>*; Takt 61,  $\flat$  fehlt vor *e* in *Sg<sup>2</sup>* und *Z*; Formschneyder hat gegenüber den übrigen Quellen einen männlichen Schluß. Derselbe sei von Takt 64 an mitgeteilt:



Tabulaturen siehe unter *G* Nr. 17—18.

## 27. »Las rauschen« (S. 92).

**Vorlagen:** *W<sup>1</sup>*, *M<sup>1</sup>*. Letztere Quelle zeigt folgende Abweichungen:

Tenor: Takte 11, 18, 21 nicht ligiert; Takt 12 ligiert; Takt 22/23, die Ligatur umfaßt nur Takt 22.

Bassus: Takt 2 nicht ligiert; Takt 26 kein Schlüsselwechsel; letzte Note longa *a*.

Die Grundlage bildet folgendes Lied, welches Fr. M. Böhm e, Altdeutsches Liederbuch Nr. 179, nach Schmeltzel's Quodlibets 1544, Nr. 35, mitteilt:



La rauschen, lieb, la rauschen, ich acht nit wie es get,  
ich hab mir ein bu-len er-wor-ben, er-wor-ben in  
fei-el vnd grü-nen kle. Ha-stu ein bula er-wor-ben in fei-el vnd  
grü-nen kle, so steh ich hie al-lei-ne, al-  
lei-ne, thut mei-nem hertzen we, thut mei-nem hertzen we.

Diese Melodie findet sich als Tenor verwendet, zeigt aber hier viel einfachere Züge und einige bemerkenswerte Abweichungen. So ist die Proporz z. B. nicht benutzt. Der Fortfall der Auftaktnoten macht das Unterlegen des Textes unmöglich.

Vgl. auch Erk-Böhm e, Nr. 678 a.

## 28. »L'ombre« (S. 92).

**Vorlagen:** *W<sup>1</sup>*, *M<sup>1</sup>*.

Der Titel in *M<sup>1</sup>* lautet: »*Ain lumbre in re*«, der Tenor ist nur als »*Carmen in re*« bezeichnet.

Als Thema benutzt ist das Anfangsmotiv von »*En l'ombre d'un buissonet*«. *M<sup>1</sup>* zeigt folgende Abweichungen:

Diskant: Kein Schlüsselwechsel. Wiederholungszeichen fehlt in Teil II; Teil II, Takt 8, Note 3 semibrevis.

Alt: Wiederholungszeichen fehlt.

Tenor: Teil II, Takt 5, Noten 3 und 4 Halbe; Wiederholungszeichen fehlt.

Baß: Takt 10 ligiert; den Takten 22/23 und 39/40 fehlt die  $\flat$ -Vorzeichnung; Teil II, Takt 17—24 inkl. notieren im  $F$ -Schlüssel auf der 4. Linie; Wiederholungszeichen fehlt.

### 29. »Maudit soyt« (S. 94).

**Vorlage:**  $W^1$ . Vgl. französische Lieder Nr. 5.

Alt: Takt 27, Note 2  $f'$ . Den Textanfang las ich: »Maudit soyt«.

### 30. »Mon père m'a doné mari« (S. 96).

**Vorlage:**  $F^5$ .

Tenor: Takt 21, Note 1  $g$ .

Contra II: Takt 10 semibrevis-Pause.

Die Melodie fand auch zu geistlichen Liedern Verwendung nach Ausweis der Handschrift des 15. Jahrhunderts, Nr. 657 in Fol. der Bibliothek von St. Omer, wo es heißt: »chy comenche une chanson de la nativité vie et passion de Notre-Scigneur Jésus-Christ. Canson sur le chant de Mon pere m'a donné un mary«.

Folgende Textstrophe kann ich aus St. Gallen, Ms. 463, nachweisen:

»Mon pere m'a donné mary  
A que la barbe grise peint.  
Mauldit soit il qu'il la nourit,  
Car de plaisir il n'i a point.  
Il est infame,  
Il me ueult blasme;  
Il est ialeux, comme l'on dit  
De ce mignon qui n'a de nuyt«.

Als Bearbeiter der Chanson sei noch Compère nachgewiesen.

### 31. »O venus bant« (S. 97).

**Vorlage:**  $Bo$ .

Bassus: Takt 17, Note 2  $d$ .

Auch Josquin hat denselben Text behandelt (siehe Odhecaton).

### 32. »Palle, palle« (S. 98).

**Vorlagen:**  $R$ ,  $C$ . Siehe Faksimile II.

Diskant: Takt 10, Note 3 und Takt 11, Note 4 in  $R d''$ .

Alt: Takt 31,  $\flat$  hinzugefügt nach  $C$ ; diese Quelle schließt beide Noten  $b$  des Taktes zusammen, ebenso in Takt 50 die beiden  $c$ ;  $C$  ligiert Takt 52—56 Note 1.

»Palle, palle« war der Parteiruf der Anhänger der Medici und war hergenommen von den Kugeln in ihrem Wappen, nach denen sie auch »Palleschi« genannt wurden. Das Lied, dessen Anfang obige Worte bildeten und welches vielleicht die von Alessandro Pazzi improvisierte Ottave »Palle, palle« war, auf die Pietro Paolo Boscoli mit den Versen antwortete:

»E' palle palle siano  
Poiche gli antichi tuoi a questo suono  
Morti impiccati e strascinati sono«

scheint nicht erhalten. (Vgl. Girolamo Mancini, »I Manoscritti della Libreria ..... di Cortona«, Cortona 1884, p. 53.)  
Intavoliert unter  $G$  Nr. 25.

### 33. »[P]Ar ung chies de cure« (S. 100).

**Vorlage:**  $R$ .

Altus: Takt 34, Note 1  $d$ .

Bassus: Takt 30, Note 1 las ich  $d$ .

Der Textanfang ist vollständig verderbt;  $A$  ist als Initiale ausgeführt.

### 34. »Par ung iour de matinee« (S. 101).

**Vorlagen:** Petrucci 1503,  $W^1$ .

Die volkstümliche, an bekannte Lieder anklingende Chanson vermochte ich nicht nachzuweisen. Der Satz ist in  $W^1$  unter dem Titel: »Hab mich lieb« überliefert und zeigt folgende Abweichungen:

Diskant: Vorgezeichnet  $\flat$  vor  $h'$ ; Takt 9—10, Note 1 ligiert; Takt 15, Note 1,  $\flat$  aufgelöst; Takt 22, Note 4 und 5 ersetzt durch Ganze  $e'$ ; Takt 21 ligiert; in Takt 19, 33, 35, 36, 40, 44, 45 ist  $\flat$  aufgelöst; Takt 46, Note 1 Ganze, Noten 2 und 3 ersetzt durch halbe Pause; Takt 47, Noten 4/5 ersetzt durch die Viertel  $e' f' g' e'$ .

Kontra: Takt 43 brevis geteilt in 2 semibreves; Takte 47/48 nicht ligiert.

Tenor: Vorgezeichnet  $\flat$  vor  $h$ ; Schlußlonga zerlegt in brevis und longa.

Bassus: Vorgezeichnet  $\flat$  vor  $B$ ; Takt 5 ligiert; Takt 8, Note 1 punktiert, Note 2 Viertel; Takt 13 nicht ligiert; Takt 16 ligiert; Takt 18/19 ligiert, ebenso Takt 23—24, Note 1; Takt 27 ligiert; Takt 31 fehlt; Takt 38 nicht ligiert; Takt 43 zusammengezogen; Takt 45 Note durch Pause ersetzt; Takt 46/47 ligiert.

### 35. »Pour vous plaisiers« (S. 103).

**Vorlagen:** *Rc*, *M'* (anonym).

*Rc* hat die verderbte Überschrift im Diskant und abgekürzt: »*Pour vous*« im Alt. In *M'* lautet der Titel: »*Parcere prostratis*«. Der Alt, welcher durchaus nicht Isaac's Gepräge hat, sondern höchst gedrückt und unvollkommen einherschreitet, fehlt in *M'*.

In *Rc* Alt: Takt 22, Note 4 las ich  $h$ ; Takt 29 fehlt eine semibrevis-Pause.

Folgende Abweichungen weist *M'* auf:

Oberstimme: Takte 1—14 inkl. und 31 bis Schluß im Diskant-Schlüssel notiert; Ligatur findet sich nur in Takt 3

Tenor: Takt 24/25, Noten  $d'$  nicht verbunden; Takt 26, Noten  $h$  zusammengezogen, ebenso Takt 28, Noten  $a$  und Takt 30, Noten  $c$ .

Bassus: Takt 7 ligiert; Takt 16, Noten  $c$ , Takt 19 Noten  $d$  zusammengezogen. Takt 20  $c$  in zwei Halbe zerlegt ebenso Takt 32, Note  $A$ .

### 36. »Si dormiero« (S. 104).

**Vorlagen:** *W'*, *G*, *Z* (anonym).

Der Satz führt in *W'* den Titel: »*Gurctsch*«, in *Z* ist er titellos. *G* weicht in folgenden Punkten von *W'* ab:

Discantus: Takt 2/3, Noten  $h'$  gebunden; Takt 5, Noten  $h'$  zusammengezogen, ebenso in *Z*; Takt 6/7  $h'$   $a'$  ligiert, gleichwie in *Z*; Takt 10—14 ligiert; Takt 15, *G* verbessert *W'*, welches an erster Stelle eine semibrevis-Pause hat; Takt 20/21, Noten  $d''$  zusammengezogen; Takt 26/27  $a'$   $g'$  nicht ligiert, ebensowenig 32/33  $h'$   $c''$ , 33/34  $h'$   $a'$ , 41/42  $c''$   $h'$ , Abweichungen, welche sich auch in *Z* finden; Takt 85 nicht ligiert, ebensowenig Takt 99, mit welchen Abweichungen wiederum *Z* übereinstimmt.

Tenor: Im Alt-Schlüssel notiert; Takt 5, Werte zusammengezogen; Takt 6, Fassung *G* verdient Vorzug, *W'* hat zwei semibreves; Takt 8/9 keine Ligatur; Takt 16—21 ligiert; Takt 25, Noten  $d'$  zusammengezogen; Takt 27, an Stelle der ersten beiden Noten Ganze  $g$ ; Takt 29 nicht ligiert, Takt 30, Note 1 an 29 Note 2 gebunden; Takt 30, Noten 3 und 4 Halbe; Takt 31, erste beide Noten zusammengezogen; Takt 31/32,  $h$   $a$  nicht ligiert, auch nicht in *Z*; Takt 41/42 weist 4 zu je 2 ligierte semibreves  $h$   $a$   $g$   $d'$  auf, wie in *Z*; Takt 46 an 44/45 gebunden; Takt 49 beginnt Halbe  $c'$ , Viertel  $h$   $c'$ ; Takt 50 beginnt punktierte Halbe  $d'$ , Viertel  $c'$ ; Takt 50/51  $c'$   $h$  nicht ligiert, ebensowenig in *Z*; Takt 54 Pause ersetzt durch Halbe  $d'$ ; Takt 57—60 ligiert; Takt 62 zusammengezogen; Takt 71, Note 3 durch Pause ersetzt; Takt 81, Noten 3/4 zusammengezogen, wie in *Z*; Takt 82/83 mit *Z* keine Ligatur; Takt 86, Note 2 ersetzt durch Halbe  $a$  und halbe Pause; Takt 87/88 entsprechend *Z* keine Ligatur; Takt 101 ligiert, ebenso in *Z*; Takt 105/106  $c'$   $f'$  nicht ligiert, auch nicht in *Z*; Takt 109 hat *Z* Halbe  $c'$ , Viertel  $d'$   $c'$ , Ganze  $h$ .

Bassa vox: Takt 1/2  $c$  zusammengezogen; Takt 4 nicht ligiert, wie in *Z*; Takt 11—14 ligiert; Takt 41/42,  $f$   $c$  nicht ligiert, ebensowenig in *Z*; Takt 43 zusammengezogen; Takt 52/53, die beiden  $c$  gebunden; Takt 55 letzte Note  $a$  als Viertel hinübergelassen in Takt 56, zweites Viertel  $c$ , folgt Halbe  $g$ , Ganze  $f$ ; Takt 66 nicht ligiert; Takt 73 bis 74 dritte Note exkl. ergänzt Fassung *W'*; Takt 84 hat *G* die bessere Lesart, zweite Note Halbe, dritte Ganze statt zweite Note Ganze, dritte Halbe; Takt 89, Noten 2 und 3 ersetzt durch Ganze  $c$ ; Takt 90 Ganze  $c$ , Halbepause, Halbe  $c$ ; Takt 97/98 keine Ligatur; Takt 106 nicht ligiert; Takt 110, Noten 3 und 4 Halbe, ebenso Takt 114, Noten 1 und 2.

Zu den angegebenen Varianten der Fassung *Z*, welche im allgemeinen mit *W'* übereinkommt, ist noch hinzuzufügen:

Bassa vox: Takt 3, erste beide Noten zusammengezogen; Takt 41 sind  $g$   $f$  ligiert; auch Takt 87 ist ligiert.

Das gleiche Thema ist unter anderm auch von Pierre de la Rue und H. Finck behandelt worden.

Tabulatur siehe unter *G* Nr. 27.

### 37. »Suesser Vatter« (S. 106).

**Vorlagen:** *Rc*, *M'* (anonym).

In *M'* (Ms. 328) liegt nur die Tenorstimme vor, *Rc* bietet den vollständigen vierstimmigen Satz. In *M'* sind die Takte 24 und 27 ligiert.

Vgl. auch »Deutsche Lieder« Nr. 20.

Tabulatur siehe unter *G* Nr. 3 und 4.

### 38. »Tart ara« (S. 107).

**Vorlage:** Petrucci 1503.

Die Unterlage bietet wiederum eine Chanson, welche uns in Paris, Bibl. Nat. nouv. acq. fr. 4379, fol. 7 v bis 8 r, erhalten ist. Es ist diese:

## Tart ara.

Paris, Bibl. Nat., nouv. acq. fr. 4379 fol. 7 v.-8 r.

Contra.

Tart a-ra mon cuer sa plai - - san - -  
Tart a-ra mon corps son ai - - san - -

ce, tart a-ra mon bien sa nais - - san - -  
ce, tart a-ra plai - ne con - - gnois - - san - -

- - ce tart a - ra mon heur son ve - -  
- - ce de cel - le ou ne poeut ad - - ve - -

- - nir. Tart a - ra de moy sou - - ve - - nir cel - le qui sur  
- - nir. Tart a - ra de moy sou - - ve - - nir cel - le qui sur

moy a puis - san - - ce.  
moy a puis - san - - ce.

Tart ara mon dueil allegance,  
Tart ara mon bruit son advance,  
Tart ara mon vueil son desir,  
Tart ara ma dame loisir  
De garir ma dure grevance.  
Tart ara mon cuer sa plaisance  
Tart ara mon bien sa naissance,  
Tart ara mon heur son venir.

Nach Rom, Casanatense, Ms. 2856, ist Molinet der Verfasser. *Re* und *F<sup>n</sup>* bewahren sie anonym, an einzelnen Stellen durch Varianten bis zur Unkenntlichkeit entstellt.

Die Mittelstimme kehrt bei Isaac Note für Note wieder. Die Oberstimme leiht für die beiden anderen Stimmen thematisches Material her.

Tabulatur siehe unter *G* Nr. 28.

### 39. »Tmeiskin uas iunch« (S. 109).

**Vorlage:** Odhecaton.

Das in Wien (Ambraser-Sammlung) Cod. 1783, Fol. 191b, erhaltene Patrem Isaac's gebraucht diese Chanson als Tenor.

Tabulatur siehe unter *G* Nr. 22.

### 40. »Wolauff, gut gsell von hinnen« (S. 110).

**Vorlagen:** *W<sup>1</sup>*, *M<sup>1</sup>* (anonym).

*M<sup>1</sup>* zeigt folgende Abweichungen:

Tenor: Takt 9—15 inkl. im Alt-Schlüssel notiert und von Takt 56, Note 3 bis Schluß im Tenor-Schlüssel.

Baß: Takt 44 wie in *W<sup>1</sup>* offenbar eine Terz zu tief notiert; Takt 54 bis Schluß im *F*-Schlüssel auf der 4. Linie aufgezeichnet.

Den Anfang »*Wolauff, gut gsell von hinnen*« führen eine ganze Reihe von Liedern. Böhme 260a und Erk-Böhme 1684 sind mit diesem Satz nicht verwandt, wohl aber Forster II, 18, wo unser Diskant als Tenor auftritt. Der zugehörige Text ist:

*Wolauff gut gsel von hinnen!  
meins bleiben ist nimmer lie.  
Der mey der thut vns bringen  
den veyel vnd grünen kle.  
Vorn walt da hört man singen  
der kleinen vöglein gsang;  
sie singen mit heller stimmen  
den gantzen sommer lang.*

2. *Ich kan nicht mehr geschweygen,  
es glag mir nie so hart,  
das ich trag heimlich leiden  
gegen ein frowlein zart.  
Ir lieb hat mich umbfangen,  
dazzu jr gut gestalt.  
Das ich dich, lieb, muß meyden,  
dazzu zwingt mich gewalt.*

3. *Gwalt, du bist ein grosse pein,  
weche der dich tragen muß!  
Du vbst gen mir solchen schein,  
mein leyd ward nie so groß.  
Hat mir ein cyd geschworen,  
sie wol mir bleiben stet,  
sie wol daran gedennen,  
wenn sie ein ander bet.*

Vgl. Marriage, S. 154f, siehe ferner Kopp Nr. 197.

Auch das Petrus Fabritius-Lautenbuch (Kopenhagen, Thottske Sammlung, Quart, Nr. 841), weist unter Nr. 95 das Lied auf. Der Satz ist nicht jener Isaac's. Isaac selbst hat das Lied als Meßtenor verwendet. (München Mus.-Ms. 3154).

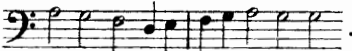
### 41. »Zart liebste frucht« (S. 111).

**Vorlagen:** *Ba<sup>2</sup>*, *W<sup>1</sup>*.

Der Kontratenor geht aus dem tempus imperfectum diminutum, die übrigen Stimmen aus dem tempus imperfectum.

Baß: Takt 18 sind in *Ba<sup>2</sup>* die Noten *f e* doppelt notiert, ebenso Takte 31 bis Schluß. Hier ist die erste, Irrtümer enthaltende Fassung durch vacat getilgt, die zweite als die richtige mit den Worten »*Hec clausula sonat*« bezeichnet. *W<sup>1</sup>* zeigt folgende Abweichungen:

Kontratenor: Nicht ligiert sind Takt 4, Note 3 und 4, Takt 10, Note 2 und 3, Takt 11, Takt 20, Note 4 und 5, Takt 21, Note 3, 4 und Takt 22, Note 1, Takt 22, Note 2 und 3, Takt 28; von Takt 6, Note 3 an Alt-Schlüssel; Takte 17—22 auf 6 Linien notiert mit *c*-Schlüssel auf der 4. Linie; Takt 23 bis Schluß Alt-Schlüssel.


Bassa vox: Takt 8—15 inkl. im Bariton-Schlüssel aufgezeichnet; Takt 10, Note 5 und Pause zusammengezogen zu einer Halben *c'*; Takte 32/33 .

42.  $\text{C} \ d \ c \ | \ d \ B \ A$  (S. 112).

Vorlagen: *F*<sup>5</sup>, *Z*.

Oberstimme: Takt 17, Note 1 in *F*<sup>5</sup> minima; Tenor: Takt 14—25 inkl. im Tenor-Schlüssel aufgezeichnet. *Z* weicht in folgenden Punkten ab:

Oberstimme: Takt 1—8 im Diskant-Schlüssel; Takt 14/15, *d' c'* nachträglich eingefügt; Takt 16/17 verbessert Fassung *F*<sup>5</sup>, welche den Takt 17 mit Ganzer *g'* beginnt; Takt 48—51 ligiert.

Tenor: bis zur Hälfte von Takt 7 im Tenor-Schlüssel aufgezeichnet; Takt 22/23, keine Ligatur; Takt 26, statt der Pause die erste Note punktiert; Takt 28, erste drei Noten ; Takt 37, letzte Note *d*; Takt 38, zweite Note *c'*.

Bassus-Kontra: Nicht ligiert sind die Takte 27/28, 40—43; ligiert 44—47, 48—51; Takt 30, *b* fehlt vor *c*; Takte 34/35 und 36/37 als longae notiert; Takt 54, zweite Note punktiert, dritte Viertel Takt 55, *g* fehlt vor *c*.

43.  $\text{C} \ d \ f \ | \ e \ d \ | \ f \ f \ f \ g \ | \ a$  (S. 113).

Vorlage: *F*<sup>5</sup>.

44.  $\text{C} \ c' \ h \ c' \ | \ d' \ c' \ h \ | \ c'$  (S. 113).

Vorlage: *F*<sup>5</sup>.

Vgl. »*A fortune contrent*«, S. 64, Takt 20 ff.

45. »Carmen in fa«.  $\text{C} \ c' \ | \ d' \ c' \ | \ d' \ e' \ | \ f'$  (S. 114).

Vorlagen: *W*<sup>1</sup>, *M*<sup>1</sup> (anonym).

*W*<sup>1</sup> fehlen die Takte 31—33 inkl. der bassa vox, welche durch *M*<sup>1</sup> ergänzt werden. *M*<sup>1</sup> ligiert Diskant Takt 3 und vollzieht den Schlüsselwechsel am Anfang von Takt 11.

46. »Exemplum« (S. 115).

Vorlage: Faber, Ad musicam Practicam Introductio (Norimbergae MDL) fol. X 3.

Die Oberstimme ist notiert .

47. »Carmen in fa«.  $\text{C} \ f' \ c'' \ | \ c'' \ d'' \ | \ b' \ c'' \ | \ a'$  (S. 116).

Vorlagen: *W*<sup>1</sup>, *M*<sup>1</sup> (anonym).


Folgende Abweichungen von *M*<sup>1</sup> sind bemerkenswert:

Diskant: Ligiert sind Takte 2<sub>2</sub> und 3<sub>1</sub>, 9<sub>2</sub> und 10<sub>1</sub>, 18<sub>2</sub> und 19<sub>1</sub>, 43<sub>3</sub> und 44<sub>1</sub>, 46; Ligaturen fehlen in Takt 6, 12, 45, 47.

Alt: Ligiert sind Takte 3<sub>2</sub> und 4<sub>1</sub>, 13<sub>2</sub> und 14<sub>1</sub>, 33/34, 36<sub>2</sub> und 37<sub>1</sub>, 38, 47; Ligaturen fehlen in Takt 15, 40/41, 48.

Tenor: Ligiert sind Takte 5<sub>2</sub> und 6<sub>1</sub>, 15<sub>2</sub> und 16<sub>1</sub>, 48<sub>2</sub> und 49<sub>1</sub>; Ligatur fehlt in Takt 10.

Baß: Ligiert sind die Takte 6<sub>2</sub> und 7<sub>1</sub>, 16<sub>2</sub> und 17<sub>1</sub>, 31, 49<sub>2</sub> und 50<sub>1</sub>, 53/54; Ligatur fehlt in Takt 9/10, 30;

Schlußnote .

48.  $\text{C} \ g' \ g' \ | \ g' \ f' \ e' \ d' \ e'$  (S. 117).

Vorlage: *F*<sup>5</sup>.

Kontra: Takt 5 fehlt die brevis-Pause in der Vorlage.

49.  $\text{♩ } \underline{g' \mid g' f' \mid e' g' f' e' \mid d' c' d' \mid e'}$  (S. 117).

Vorlage:  $F^5$ .

50.  $\text{♩ } \underline{g' g' g' \mid d'' d'' \mid es'' d'' c'' b' \mid a'}$  (S. 118).

Vorlagen:  $W^1$ ,  $M^1$  (anonym).

Vgl.: »In meinem Sinn«.

51.  $\text{♩ } \underline{g' a' b' \mid b' a' b' c'' b' \mid d''}$  (S. 119).

Vorlage:  $F^5$ .

52.  $\text{♩ } \underline{a' g' f' \mid e' d' e' \mid d'}$  (S. 120).

Vorlage:  $Z$ .

Das  $\flat$  ist nur der ersten Zeile jeder Seite vorgezeichnet.

53.  $\text{♩ } \underline{h' h' h' \mid c'' h' \mid}$  (S. 121).

Vorlage:  $F^5$ .

54.  $\text{♩ } \underline{h' \mid c'' h' a' \mid g' g' \mid a'}$  (S. 122).

Vorlage:  $F^5$ .

55.  $\text{♩ } \underline{c'' h' a' \mid g' h' a' \mid g'}$  (S. 123).

Vorlage:  $F^5$ .

Kontra: Takt 10, Note 7 in Vorlage als minima notiert.

56. »Carmen in fa«  $\text{♩ } \underline{c'' c'' c'' \mid a' g' \mid}$  (S. 124).

Vorlagen:  $W^1$ ,  $M^1$  (anonym).

$M^1$  hat die Bezeichnung »Carmen in fa«. Folgende Abweichungen von  $W^1$  lassen sich feststellen:

Diskant: Nur in Takt 13 ist ein  $\flat$  vorgezeichnet; Takt 13 nicht ligiert, Takte 16<sub>2</sub> und 17<sub>1</sub> ligiert.

Alt: Takt 5 nicht ligiert.

Baß: Takt 10, Note 3 und 4 zusammengezogen.

57.  $\text{♩ } \underline{c'' es'' c'' \mid b' c'' \mid}$  (S. 124).

Vorlage: Wilphlingseder, Erotemata musices practicae (Noribergae 1563) p. 221 sqq.

In der Mittelstimme sind die zweizeitigen breves durch volle schwarze breves zur Darstellung gelangt.

58.  $\text{♩ } \underline{d'' d'' \mid g' a' b' c'' d'' \mid d'' c'' b' a' \mid}$  (S. 125).

Vorlage:  $F^5$ .

Mittelstimme Takt 31, Note 2 in der Vorlage  $g'$ .

## F. Werke, bei denen Isaac's Autorschaft fraglich erscheint oder nur schwach belegt ist.

I. »Die brünlein, die da fließen« (S. 126).

Vorlagen: Petreius 1541, Nr. XXVIII, Montanus 1559, Nr. XI, Formschnyder 1538,  $W^1$ ,  $M^1$ ,  $Ba^7$ .

Erstere beide Quellen geben H. Isaac als Autor an,  $W^1$  dagegen Paulus hofhaymer; in  $M^1$  sind, wie in Formschnyder, keine Verfasser genannt. Kleber zeichnet den Satz mit P. H., doch könnte hier Hoffheimer als Intavolator gemeint sein. Der Stil widerspricht der Autorschaft Isaac's nicht. Den Text tragen nur die ersten beiden Quellen. Montanus zeigt einige leichte Varianten der Schreibung. Bemerkenswert ist »brünlein« statt »brünlein«.  $W^1$  gibt den Textanfang als »die prunlein die da vliessen«,  $M^1$  als »die prünlein die da fliessen«,  $Ba^7$  als »die brunli die do fliessen«.  $W^1$  und  $M^1$  stimmen überein in dem Bestreben, lange Noten zu zerteilen und Töne gleicher Höhe vor auf- oder absteigender Bewegung zusammenzuziehen. Vgl. E Nr. 9. Eine ähnliche Tendenz, wenn auch bei weitem nicht so ausgeprägt, zeigt Formschnyder. Derselbe Text ist auch sechsstimmig von Ludwig Senfl (Ott 1534) komponiert; ein anonym vierstimmiger Satz liegt in Zwickau, Ratsschulbibliothek Ms. LXXVIII, 2 vor. Vgl. auch Erk-Böhme, Nr. 429a Tabulaturen siehe unter G Nr. 5—7.



## 2 a. »Kein ding auff erd« (S. 127).

**Vorlage:** Forster I 79.

Nur die Ausgaben von 1543, 1552 und 1560/61 nennen allein in der Baßstimme H. Isaac als Komponist. Zum Text vgl. Marriage, S. 48 und 219. Die Münchener Fassung stimmt mit Forster nicht überein.

## 2 b. »Kain dinng auf erd« (S. 128).

**Vorlage:** *M*<sup>2</sup>.

Ein Verfasser ist nicht genannt. Die Anlage ist ganz die des vorigen Liedes. Der Stil paßt wohl zur Verfasserschaft Isaac's. Schon J. J. Maier (Katalog München) vermutete als Autor Isaac oder Senfl.

## 3. »Vergangen ist mir glück vnd heyl« (S. 129).

Secunda pars: **Beclag dich nit so hertziglich.**




**Vorlage:** *Ba*<sup>6</sup>.

Der erste Teil ist gezeichnet 15  $\overset{1}{H}$  58, der zweite 15  $\overset{1}{H}$  64. H. I. ist eine Abkürzung, die mehrfach für Heinrich Isaac nachweisbar ist. Die Zahlen müßten sich alsdann auf die Zeit der Abschrift beziehen. Der Satz hat zwar nichts spezifisch Isaacsches, widerstreitet aber auch dem Stile dieses Meisters nicht. Der erste Textteil ist allein mehrfach nachweisbar. Siehe Marriage, S. 14 und 208, Nr. 15. In *Ba*<sup>2</sup> ist er nur fragmentarisch erhalten.

## 4. »Pouer me mischin dolente« (S. 132).

**Vorlage:** *Pv*.

Die Vorlage enthält neben jenem bereits mitgeteilten, mit *HENRICVS ISAHC* gezeichneten »*ſc suys mal content*«

mehrere mit : oder  bzw.  gezeichnete Kompositionen. Aus der Buchstabenverbindung

heben sich deutlich Ic heraus, eine Abkürzung, für welche aus der Reihe der uns überlieferten Autorennamen jener Zeit einzig Isaac in Betracht kommen kann. Der Stil paßt aber wenig zur Meisterschaft Isaac's. Sollten uns hier vielleicht Werke der Frühzeit vorliegen? Es sei auch nicht verschwiegen, daß das *T* der Handschrift dem ersten Buchstaben zuweilen etwas ähnelt.

## 5. »Se io te o dato l'anima e'l core« (S. 132).

**Vorlage:** *Pv*.

Für diese Komposition gilt das unter 4 Gesagte.

Alt: Takt 5 findet sich in der Vorlage nur eine semibrevis; Takt 14,3 und 15,1 las ich *d'*; Takt 23, Note 2 *f*. Die Überschrift ist dem Anfange der Oberstimme untergelegt.

6.  $\text{C } a' | a' g' a' |$  (S. 133).

**Vorlage:** *Pv*.

Vgl. das unter Nr. 4 Beigebrachte. Der Satz weist mehrere arge Fehler gegen die Stimmführung auf.

Diskant: Takt 13, Note 2 in der Vorlage *g'*.

Alt: Takt 25, Note 3 in der Vorlage *d'*.

## 7. »Fortuna desperata in mi« (S. 134).

**Vorlage:** Formschneyder 1538, Nr. 88.

Sowohl im Berliner als im Jenenser Exemplar ist von derselben Hand des 16. Jahrhunderts H. Isaac als Autor bezeichnet. Der Tenor des zu Grunde liegenden Liedes (vgl. Beilage zu *E* Nr. 14), ins Phrygische übersetzt dient dem Satze als Tenor. Intavoliert findet sich der Satz ohne Autorangabe bei Kleber. Tabulatur siehe, Teil *G* Nr. 9.

## G Heinrich Isaac in der Hausmusik des 16. Jahrhunderts.

### Orgel- und Lauten-Tabulaturen.

#### 1. »Adu mes amors« (S. 135).

**Vorlage:** Kotter fol. 40r—41v.

Die Vokalvorlage ist das vierstimmige »*Adieu mes amours*«, welches nach allgemeiner Tradition Josquin zugehört. Der Satz liegt gedruckt bei Ambros V, 131 ff. vor. Der Herausgeber Kade nahm das Zitat bei Ambros III, 276 irrtümlich als vollständigen Text. Dieser lautet vielmehr nach St. Gallen 462:

*»Adieu mes amours, adieu vous coumant.  
Adieu ie vous dis jusques au printamps.  
Je suis au soucy de quoy ie viuray;  
La rayson pourquoy ie la vous diray:  
Je n'ay plus d'argent. Viuray ie du vent,  
Si l'argent du roy ne vient plus souvant?«*

Es ist nun bei der allgemeinen Verbreitung dieses Liedes und bei der universellen musikalischen Bildung des Kreises Ammerbach doch wohl kaum ein Irrtum anzunehmen, wenn die Tabulatur Isaac als Verfasser nennt. Ist hier nicht vielleicht an Isaac als Orgelspieler zu denken, als welcher er in Florenz fungierte, und anzunehmen, daß uns in der Tabulatur von Kotter eine Isaacsche Orgelübertragung erhalten ist? Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, teile ich die Tabulatur mit. Eine Übertragung desselben Satzes auf die Laute liegt übrigens bei Hans Newsidler, Teil I, p. IIIv vor.

#### 2. »Ain Frewlich wesen« (S. 136).

**Vorlage:** Kleber, fol. 27r bis 28r (anonym).

Takt 25, Mittelstimme hat in Vorlage Achtel-Pause.

Takt 35, Oberstimme, Note 5 und 9 in Vorlage *h*.

Vokalvorlage: *A*, Nr. 4.

#### 3. »D(ecem) P(recepta) T(rium) in sol non colloratum« (S. 136).

**Vorlage:** Kleber, fol. 109r.

Mittelstimme, Takt 24, der Horizontalstrich fehlt über *d* und *c*, ebenso in Takt 25 über *c*.

Partiturvorlage: *E*, Nr. 37.

#### 4. »X. Bot — Decem precepta. In sol« (S. 137).

**Vorlage:** Kleber, fol. 108r.

Takt 19, 2. Stimme, Note 1 in der Vorlage eine Oktave tiefer.

Takt 27/28, die abgesetzte Altstimme entspricht nicht der Partiturvorlage, welche die Einklangsparellen nicht aufweist.

Partiturvorlage: *E*, Nr. 37.

#### 5. »Die brünle«, P. H. (S. 138).

**Vorlage:** Kleber, fol. 117v bis 118v.

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, daß *W<sup>t</sup>* die zu grunde liegende Vokalkomposition Paul Hoffheimer zuschreibt. Auch hier ließe sich sehr wohl an P. H. als Intavolator, als Orgelbearbeiter denken.

Vokalvorlage: *F*, Nr. 1.

#### 6. »Die prünlein, die da fiessen« (S. 138).

**Vorlage:** Hans Newsidler, Teil I, fol. p und Teil II, Nr. XLVII (anonym).

6<sup>a</sup>. Takt 5, die Oberstimme hat als 7. Ton *h* statt *i*. Takt 9, das *a'* der Oberstimme tritt erst beim 2. Viertel nach der Vorlage ein. Takt 16, das *g'* der Oberstimme, darstellbar durch *o*, fehlt in der Vorlage.

6<sup>b</sup>. Oberstimme, Takt 18, Note 12 in der Vorlage 5 (*a'*) statt *k* (*h'*). Takt 23, Mittelstimme, Note 7 *c* = *c*. Die kleinstochenen spitzigen Noten fehlen.

Vokalvorlage: *F*, Nr. 1.

### 7. »Die prunnlein, die da fliessen« (S. 140).

**Vorlage:** *M*<sup>3</sup> (anonym).

In 7<sup>a</sup> sind nur die beiden Unterstimmen, in 7<sup>b</sup> alle drei Stimmen auf die Laute abgesetzt.

In 7<sup>b</sup>, Takt 21, Mittelstimme, fehlt Note 1.

Vokalvorlage: *F*, Nr. 1.

### 8. »Ein frölich wesen« (S. 141).

**Vorlage:** Heckel, Discant-Lautten-Buch, S. 23 bis 27 (anonym).

Der Part im Tenor-Lautten-Buch stimmt hiermit nicht zusammen. Um einen Satz für zwei Lauten handelt es sich bei diesem Liede nicht.

Takt 26, Mittelstimme, Halbe *e* fehlt; Takt 32, Oberstimme, Note *a'* fehlt, ebenso Takt 37, Mittelstimme, letzte Note und Unterstimme, Note *g*.

Vokalvorlage: *A*, Nr. 4.

### 9. »Fortuna in mi« (S. 143).

**Vorlage:** Kleber, fol. 8r bis 9v (anonym).

Partiturvorlage: *F*, Nr. 7.

### 10. »Fortuna in mi« (S. 144).

**Vorlage:** Kotter, fol. 15v bis 17v.

Kotter nennt Isaac als Autor. Die Partiturvorlage kann ich nicht nachweisen.

### 11. »Frater conradus. In fa.« (S. 145).

**Vorlage:** Kleber, fol. 142v bis 143r.

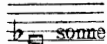
Als Verfasser ist H. Isaac, als Intavolator »*Organista Fryburgensis*« genannt.

Vgl. *E*, Nr. 13. Eine Partiturvorlage ist nicht nachweisbar.

### 12. »Graciensi plaisat« (S. 146).

**Vorlage:** Kotter, fol. 7v bis 8v.

Das Stück trägt den Vermerk: »*Henricus Isac author*«. Die Partiturvorlage ist nicht nachweisbar. Die Überschrift

ist verderbt aus »*Graciuse plaisante*«. Ein gewisser  (Misonne) ist in Rom, Cappella Sist. 26 mit

einer Messe »*Graciuse plaisat*« vertreten; Wilphlingseder erwähnt eine Messe »*Graciusa*« von Jo. Ghiselin.

Folgende Ungenauigkeiten der Vorlage sind anzumerken: Takt 8, die zweite Note der Unterstimme fehlt; Takt 11, Note 3, hat bei der Wiederholung in Takt 38 einen Mordent; Takt 12, Note 1 lautet bei der Wiederholung in Takt 39 *fs'*; Takt 13, die Unterstimme übersteigt die Mittelstimme; Takt 23, erste Note der Unterstimme deutlich *c'*; Takt 27, Mittelstimme, letzte Note in der Vorlage Halbe; Takt 31, Oberstimme, Note 2 Halbe *f*; Takt 32, die Oberstimme in der Vorlage eine Terz zu tief (man beachte nur das Thema in Takt 4); Takt 36—37, die Oberstimme liegt in der Vorlage eine Terz zu hoch, wie aus den Takten 9 und 10 evident wird.

### 13. »Herr Gott, lass dich erbarmen« (S. 147).

**Vorlage:** Ochsenkun, Tabulaturbuch auff die Lauten, fol. LVIIIv.

Als Autor ist Heinrich Isaac genannt. Die Vokalvorlage bildet: »*Isbruck ich muss dich lassen*«. Eine andere Lautenbearbeitung veröffentlichte jüngst Willh. Tappert in »Sang und Klang aus alter Zeit« (Berlin 1906), S. 26, nach dem handschriftlichen Anhang seines Exemplares von Wyssenbach's Lautenbuch, 1550. Der Text ist in der etwa der gleichen Zeit entstammenden Heidelberger Handschrift, Pal. 343, ebenfalls anzutreffen. Vgl. Kopp Nr. 2.

Vokalvorlage: *A*, Nr. 12.

## 14. »In meinem sinn« (S. 147).

**Vorlage:** Kleber, fol. 145 v bis 146 v.

Als Verfasser ist H. Isaac, als Intavolator »*Organista Fryburgensis*« mit dem Datum 1521 angegeben.

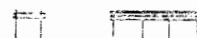
Takt 9, Oberstimme, erste Note *h'*; Takt 19, Oberstimme, Note 3, weist zwar in der Vorlage einen leichten Strich nach unten, nicht aber den Querstrich auf, welcher zur Akzidenzbezeichnung notwendig ist. Ebenso verhält es sich in Takt 20 der Oberstimme Note 6; Takt 41, Oberstimme, sind die ersten vier Zweiunddreißigstel als Sechzehntel, die zweiten als Achtel notiert. Takt 44, dritte Stimme, sind die Sechzehntel als Achtel aufgezeichnet.

Partiturvorglage: *E*, Nr. 20.

## 15. »In minem sinn« (S. 149).

**Vorlage:** Kotter, fol. 22 v bis 24 v.

Als Autor ist Isaac genannt, der Rhythmus der Unterstimme in Takt 3 ist falsch angegeben: *f e f g f e d*. Die Partiturvorglage war nicht auffindbar.



## 16. »La martinella« (S. 150).

**Vorlage:** Kotter, fol. 27 v bis 30 r.

Der Satz trägt den Vermerk: »*Isacio authore*«.

Takt 41 ist die zweite Note der Unterstimme als punktiertes Viertel notiert.

Partiturvorglage: *E*, Nr. 24.

## 17. »La mora« (S. 151).

**Vorlage:** Hans Newsidler, I, fol. g IIIr bis IIIr und fol. p v bis p IIIr.

a) Von der Partiturvorglage sind für Anfänger nur die beiden Unterstimmen intavoliert.

b) Die drei ursprünglichen Stimmen der Partiturvorglage (ohne Alt) sind auf das Instrument abgesetzt. Takt 20, Note 3 der Mittelstimme erklingt erst zur letzten Note der Unterstimme. Takt 24, Unterstimme, letzte Note 1 = *d*.

Isaac ist beidemale als Verfasser angegeben.

Partiturvorglage: *E*, Nr. 26.

## 18. »La morra« (S. 154).

**Vorlage:** Kotter, fol. 32 v bis 34 v.

Der Vermerk »*Isacius authore*« klärt über die Verfasserschaft auf. Der Alt, vielleicht fremde Zutat, ist in die Tabulatur nicht einbezogen.

Auch die Tabulatur des Francesco Spinacino (Petrucci, *Intabulatura de Lauto* 1507), berücksichtigt nur diese Stimmen. Da sie getreu die Vorlage widerspiegelt, ist sie nicht mitgeteilt worden.

Partiturvorglage: *E*, Nr. 26.

## 19. »Mein freud allain« (S. 155).

**Vorlage:** *M*<sup>3</sup> Nr. 8 und 36 (anonym).

a) Nur die beiden unteren Stimmen der Vokalvorglage sind intavoliert.

b) Discantus, Tenor und Bassus des Vokalsatzes haben in der Tabulatur ihren Niederschlag gefunden.

Vokalvorglage: *A*, Nr. 14.

## 20. »Mein freidt allein« [im abzug] (S. 157).

**Vorlage:** Heckel, Discant-Lautten-Buch, S. 224 bis 227.

Alle vier Stimmen der Vokalvorglage (*A*, Nr. 14) sind intavoliert.

Takt 3, Unterstimme, Note 3 in der Vorlage *g* = *h*, da die Laute »im abzug« steht; Takt 16, Stimme 3, Note 1r = *h*;

Takt 31, nach der Vorlage erklingt der letzte Ton der Oberstimme, bezeichnet als punktiertes Viertel, vor den als Sechzehntel notierten letzten beiden Noten der Unterstimme.

## 21. »Mein freud allein« (S. 158).

**Vorlage:** Ochsenkun.

Auch hier sind alle vier Stimmen auf das Instrument abgesetzt.

Takt 37, das *g* des Alt fehlt in der Vorlage.

Vokalvorglage: *A*, Nr. 14.

## 22. »Metzkin« (S. 159).

**Vorlage:** Arnolt Schlick, Tabulaturen etlicher lobgesang, S. 68.

Für die Tabulatur sind nur drei Stimmen der Partiturvorlage benutzt. Der Alt, vielleicht spätere Zutat, wird nicht verwendet. Die Oberstimme wird von der Singstimme ausgeführt, die beiden anderen Stimmen übernimmt das Instrument nach der Anweisung Schlick's: »*Ein stim zu singen, die andern zwicken*«. Die Werte der Oberstimme sind auf die Hälfte reduziert. Als Verfasser ist Isaac bezeichnet.

Takt 7, Unterstimme, Note 2 ist nach Schlick's Tabulatur *F*.

Partiturvorlage: *E*, Nr. 39.

## 23. »Nil n'est plasier« (S. 160).

**Vorlage:** Kotter, fol. 4v bis 6r.

Als Autor ist Henricus yzaack angegeben.

Eine Partiturvorlage scheint nicht auf uns gekommen zu sein.

## 24. »O weiblich art« (S. 161).

**Vorlage:** Hans Newsidler, I, fol. f III (anonym).

Nur die beiden unteren Stimmen der Vokalvorlage sind intavoliert.

Vokalvorlage: *A*, Nr. 17.

## 25. »Palle« (S. 161).

**Vorlage:** Intabulatura de Lauto (Petrucci 1507), Lib. II, fol. 16r bis 17r.

Als Autor ist ysach, als Intavolator Francesco Spinacino angegeben. In der Tabulatur fehlende Noten der Partitur sind in spitziger Form hinzugefügt.

Takt 43, Unterstimme, Note 4 eine Oktave höher notiert; Takt 58 erklingt das erste *f'* der Oberstimme erst zum *a* des Tenor; Takt 59 fehlt der letzte Ton des Baß.



Partiturvorlage: *E*, Nr. 32.

## 26. »Si dedero« (S. 163).

**Vorlage:** Kotter, fol. 13r bis 15v. Komposition von Ps. 132.

Die Notiz: »*Henricus Isack componbat*« erscheint zweifelhaft, da eine ganze Reihe von Handschriften den Satz Alexander Agricola zuschreiben. Ich nenne nur *Bo*, *F<sup>5</sup>* und *F<sup>6</sup>*. In *Sg<sup>2</sup>* und *G* tritt er anonym auf. Da die Annahme nicht ganz von der Hand zu weisen ist, daß etwa doch Isaac als Intavolator beteiligt sein könnte, möge der Satz unter Vorbehalt dieser Publikation einverleibt werden.

Folgendes ist zur Tabulatur zu bemerken: Takt 14/15 übersteigt die Unterstimme die Mittelstimme; Takt 16 ist

die Unterstimme bezeichnet  ; Takt 46 die Mittelstimme lautet in der Vorlage .

Takt 47, Mittelstimme, für die siebente Note fehlt die rhythmische Bezeichnung.

Daran erinnert sei, daß Obrecht eine Messe »*Si dedero*« verfaßt hat.

## 27. »Si dormiero« (S. 164).

**Vorlage:** Kotter, fol. 35r bis 38v.

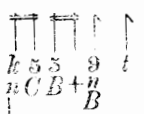
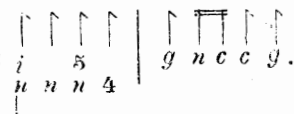
Als Autor ist Isac angegeben. Takt 75 der Oberstimme ist Note 1 in der Vorlage punktiert.

Partiturvorlage: *E*, Nr. 36.

## 28. »Tart ara« (S. 166).

**Vorlage:** Hans Newsidler II, Nr. XVIII.

In der Tabulatur fehlende Noten der Partitur sind als spitzige Noten gekennzeichnet. Takt 32 fehlt; Takt 45 lautet

in der Vorlage:  ; Takt 98/99 ist verderbt, die Tabulatur schreibt vor: .

Partiturvorlage: *E*, Nr. 38.

## 29. »Zwischen berg vnd tiefem tal. In sol« (S. 168).

**Vorlage:** Kleber, fol. 107r bis v.

Das Monogramm **HB** (Hans Buchner?) bezeichnet den Intavolator. Verfasser ist Heinrich Isaac, wie sich aus der Partiturvorlage *A*, Nr. 22 erweist.

Bei der Sammlung des Materials fand ich allenthalben wohlwollendstes Entgegenkommen. Mein herzlichster Dank gebührt allen Bibliotheksverwaltungen, insbesondere den Herren: Oberbibliothekar Dr. C. Chr. Bernoulli (Univ.-Bibl. Basel), Oberbibliothekar Dr. A. Kopfermann (Königl. Bibl. Berlin), Direktor Prof. Arnaldo Bonaventura (Bibl. Naz. Centr., Florenz), Cav. Prof. Riccardo Gandolfi (R. Istituto Musicale, Florenz), Dr. Schulz (Königl. Hof- und Staatsbibl., München), Conte Vincenzo Ansidei (Bibl. Comunale, Perugia), Dr. Carl Weinmann (Regensburg), Monsignore Galli (Cappella Giulia, Rom), Dr. Mantuani (k. k. Hofbibl. Wien) und R. Vollhardt (Ratschulbibl. Zwickau).

Bei der Textrevision konnte ich mich der Beihilfe der Herren Prof. Dr. Johannes Bolte für die deutschen Lieder und Dr. Hermann Springer für die französischen und italienischen Gesänge erfreuen. Beiden Herren sei aufrichtigste gedankt, ebenso Herrn Ludwig Wachtel für Herstellung von Faksimile II.

Zur Ausgabe selbst seien noch einige Einzelheiten hinzugefügt. Die Notationsverhältnisse sind durchgehends klare. Erwähnenswert sind einige von den Notatoren gebrauchte Verbesserungszeichen. Ein  $\eta$  unter einer geschwärzten Note tilgt die Schwärzung. Zwei strahlenförmig vom Notenkörper nach oben oder unten gehende Strichchen  $\times$  oder  $\otimes$  erhöhen oder erniedrigen die Tonhöhe um eine Stufe des Systems. Im Greifswalder Kodex wird der Wert der Ligaturen genau fixiert, indem über jeder Note derselben so viele Punkte gesetzt werden, wieviele semibreves sie mißt. Auf die auch in Singebüchern häufiger vorkommende Gruppierung von Achteln und Sechzehnteln durch gemeinsame Balken, namentlich bei stufenweisem Abstieg, sei besonders aufmerksam gemacht. Die verschiedene Streichung der Noten nach oben oder unten, je nach der Stellung im Linien-system, bürgert sich allmählich ein, ohne indes schon an der Wende des 15. Jahrhunderts zu ganz festen Normen zu führen. Halbschlüsse werden bei Wiederholung der Liedstollen selten notiert. Nicht alle unter *E* mitgeteilten Sätze schließen vokale Ausführung aus. Von den Spinacino-Tabulaturen Isaacscher Lieder ist nur eine, *Palle*, mitgeteilt, da diese Note für Note die Partitur wiedergeben. Bei allen Lauten-Übertragungen sind die Oktav-Begleitsaiten nicht berücksichtigt worden. In den Orgelstücken aus Kleber und Kotter ist am Verzierungszeichen des Mordent  $\dagger$  festgehalten worden. Zu seiner Erklärung sei folgende Stelle aus dem Fundamentbuch des Hans von Constanz nach Karl Päsler's Ausgabe in der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft«, Jahrgang V, Seite 32 f., herangezogen:

*»Memineris igitur eas notas quae curvatas habent lineas vocari mordentes, ubi observandum semper duas esse simul tangendas: ea videlicet quae per lineam curvatam signatur medio digito, proxima vero inferiorque indice digito, qui tamen tremebundus mox est subducendus.«*

Dr. Johannes Wolf.