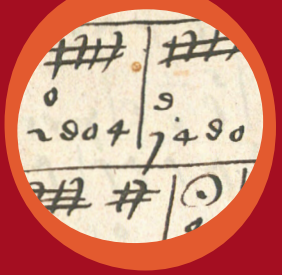
WIENER FORUM



Kateryna Schöning

Loci communes und Tabulaturen des 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum

HOLLITZER

Loci communes und Tabulaturen des 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum

WIENER FORUM
FÜR ÄLTERE MUSIKGESCHICHTE

Herausgegeben von Birgit Lodes

BAND 16

Kateryna Schöning

Loci communes und Tabulaturen des 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum

Kateryna Schöning

Loci communes und Tabulaturen des 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum

HOLLITZER

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF):
Grant-DOI 10.55776/V661
(Forschungsergebnisse des FWF-Projektes Grant-DOI 10.55776/V661)
Leitung: Kateryna Schöning



Die vorliegende Publikation ist – wo nicht anders festgehalten – gemäß den Bedingungen der internationalen Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0) (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) lizenziert, die die Nutzung, gemeinsame Nutzung, Anpassung, Verbreitung und Vervielfältigung in jedem Medium oder Format erlaubt, solange Sie den:die ursprüngliche:n Autor:in bzw. die ursprünglichen Autor:innen und die Quelle in angemessener Weise anführen, einen Link zur Creative-Commons-Lizenz setzen und etwaige Änderungen angeben. Die Bilder oder anderes Material Dritter in der vorliegenden Publikation sind durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt, sofern in einem Verweis auf das Material nichts anderes angegeben ist. Wenn das Material nicht durch die Creative-Commons-Lizenz der Publikation abgedeckt ist und die beabsichtigte Nutzung aufgrund von gesetzlichen Bestimmungen nicht gestattet ist oder über die erlaubte Nutzung hinausgeht, muss die Genehmigung für die Nutzung direkt von dem:der Urheberrechtsinhaber:in eingeholt werden. Sämtliche Angaben in dieser Publikation erfolgen trotz sorgfältiger Bearbeitung ohne Gewähr; eine Haftung des:der Autor:in, des:der Herausgeber:in oder des Verlags ist ausgeschlossen.

Wissenschaftlicher Beirat
Anna Maria Busse Berger (USA), Paweł Gancarczyk (PL), Andreas Haug (D),
Klaus Pietschmann (D), Nicole Schwindt (D), Reinhard Strohm (GB)
Diese Publikation wurde im Peer-Review-Verfahren evaluiert.

Coverdesign: Inga Seidl
Notensatz: Henning Burghoff
Satz: Gabriel Fischer
Hergestellt in der EU

© Hollitzer Verlag, Wien 2025

Hollitzer Wissenschaftsverlag
Trautsongasse 6/6, A-1080 Wien

kontakt@hollitzer.at
www.hollitzer.at

ISBN 978-3-99094-611-4
ISSN 2617-2534



FÜR SOPHIE,
ALLA & VALERII

INHALT

Einführung und Dank 13

I Zupfinstrumente in Wort und Bild im 16. Jahrhundert. Symbolik, Ästhetik, Räumlichkeiten 29

I.1 Sünden, Erotika und edle Freunde. Vom „sündigen“ „seytenspiel“ im Theater bis zum Topos „Bündnis“ in frühen *alba amicorum* 35

Das „sündige“ Tanzen | Die Laster der Erotika und des Rausches versus christliche Erkenntnis | Sozialisierung der „Sünde“ und erlaubtes Liebesbündnis – Ambivalenz der Darstellung | Dichotomien in Emblemata- und Stammbüchern

I.2 Saitenspiel als Spiegelung der „Himmelsharmonie“ im Bürgertum 60

Von Gott zu Mensch – poetische Perspektiven | Sozialer Spiegel und allgegenwärtige Sünde

I.3 Errungenschaften des Humanismus: sinnliches Urteilsvermögen, Bildung und Beruf. Humanistische *foedera* 66

Tugend der Bildung und der Arbeit. „Frau Musica“ in ambivalenten Darstellungen | Das bildliche Programm Hans Judenkünigs | Das Kennzeichen des Könnens. Die Netzwerke der Humanisten

II Grundlagen der *loci communes* in den Tabulaturen: Konzepte des Wissens – Konzepte des Produzierens 83

II.1 *Loci communes*, Enzyklopädik und Instrumentalmusik. Handschriftliche Tabulaturen und Systematik im Laufe des 16. Jahrhunderts 83

II.2 Topisches Weltbild und literarische Quellenlage in den Tabulaturen 92

Tabulatur und Enzyklopädie | Zwischen Gott und Narr. Tabulatur und Konfession: Die Tabulaturen des Basler-Züricher Raums (1550er Jahre–ca. 1619) | Rezeption, Nachahmung und andere Lösungen topischer Konzeption: Tabulaturen deutscher Ost- und

Nord-Gebiete (1550er Jahre–ca. 1617) | Literarische Bezüge in Tabulaturen vor 1550 und nach 1600. Die Dichotomie das „Göttliche" – das „Alltägliche" bei Pastor Petrus Fabricius und dem Jesuiten Jacobus Apfell

II.3 Sammelhandschriften als „offene Texte": „Der Leser möge korrigieren, falls der Schreiber geirrt habe…". Schreiber der Texte – Schreiber der Musik 136

Methodische Prolegomena I | Das Schreiben von Wurstisens und der Krakauer Tabulatur | Das Schreiben von Iselins Tabulatur1, der *Tabvlatvr vf die Lvten*, des Arpin-Codex und von Strialius' Tabulatur | Das Schreibverfahren in Manuskriptgruppen: *Tabvlatvr vf die Lvten* und D-KA Don Mus.Autogr. 1. Tabulaturen des Wiener Raums

II.4 Humanistische *amicitia* 155

Die „unsichtbare" und die „sichtbare" Gemeinschaft. Verfasser der Tabulaturen. Tabulaturtypen | *Amicitia* und einige materielle Formen der Tabulaturen. Wege zum *liber amicorum* | *Amicitia* und instrumentales Lehrbuch

III Topische und semantische Konstrukte der *loci communes* in den Tabulaturen. Die Spezifizierung von *loci communes philosophici* 199

III.1 Methodische Prolegomena II 199

III.2 Topische Konstanten 203

„Gesellen" – „Gott". „Gott" – „Sünde" | „Gesellen" – „Narrheit" | „Tugend" – „Musik" | „Gesellen" – „Musik" | „Gesellen" – „Frauen". „Liebe" – „Sünde" | „Gesellen" – „Obrigkeit" | Andere moralische Topoi | Zusammenfassung | Retrospektive in die Vorformen und Perspektive auf die weitere Entwicklung topischer Konstanten. Die Braunsberg-Olivaer Orgeltabulatur (1610–ca. 1630) und Fabricius' Tabulatur (1605–1615)

III.3 „Unsichtbares" Konzept oder „individuelle" Lösungen? 279

Die Schlüsselfrage der Tugend | Rhetorik des Werdens und Vergehens | Wie Emanuel Wurstisen das Tabulaturbuch „fleyssig zesammen gelásenn"

IV *Loci-communes*-Techniken in der Instrumentalmusik 303

IV.1 Methodische Prolegomena III 303

IV.2 Das originalgetreue Intavolieren. Die Arbeit mit dem Text 319

Theoretische Ansätze, praktische Unterweisung und Realisierung | Das Intavolieren und die Semantik des Textes. Das Intavolieren als intertextueller Dialog

IV.3 „Lehre für den Amicus": *Loci-communes*-Techniken im Text und in der Musik 363

Grundsätze: *Loci communes* auswählen, ordnen und bearbeiten | Metrische *exercitia* als ein Aspekt der *variatio*. Metrik oder Freiheit? Praxis und handschriftliche Überlieferung | *Loci communes* und Aspekte der rhetorischen *compositio*. Das freie Intavolieren. Priamel und ihre Varianten in der Literatur und in der Musik

IV.4 *Ex-tempore*-Praxis in der Schrift. Tabulatur-Notat als Reflexionsmedium. Fallstudien anhand von Drucken und Handschriften aus den 1530er und 1540er Jahren 484

Memory-Notat und Abschrift | Italienische *ex-tempore*-Praktiken in Manuskripten des deutschsprachigen Raums

V Tabulaturen und neue Medien im 16. Jahrhundert 503

V.1 Das instrumentale humanistische Lehrbuch 503

Hans Judenkünig und das humanistische Lehrbuch. *Loci-communes*-Praxis und Diagrammatik in seinem Umfeld | Ein Rätsel: Die 21 Hände der Krakauer Tabulatur | Die Leipziger Harfentabulatur (ca. 1540) als Lehrbuch und Übungsheft

V.2 Libri amicorum, Stammbücher und Tabulaturen 562

Quellen, Stand der Forschung und methodische Problematik | Stammbücher mit Tabulaturteilen: Das verlorene Stammbuch des Burggrafen Achatius zu Dohna (1550–1552) und das Stammbuch des Bernhard Schenckinck (1561–1585) | Lautentabulaturen mit Elementen des Stammbuches

Schlusswort 601

A Hinweise zur Benutzung

A.I Abkürzungen 605

A.II Erläuterung zur Übertragung der originalen Texte sowie der Tabulatur- und Mensuralnotation 606

A.III Eingehend untersuchte und oft erwähnte Tabulaturen, Handschriften und Drucke 608

B Musik und Text

B.I Hans Judenkünig, *Vtilis et compendiaria introductio.* Wien: Johann Singriener [1523], fols. 1^{v}–2^{r}. Abschrift und Übersetzung ins Deutsche 611

B.II Indexe der Musikeinträge und Beitexte

B.II.1 Wurstisens Tabulatur 613

B.II.2 Iselins Tabulatur1 und Tabulatur2 642

B.II.3 *Tabvlatvr vf die Lvten* 644

B.II.4 Arpin-Codex 646

B.II.5 Strialius' Tabulatur 649

B.II.6 D-KA Don Mus.Autogr. 1 653

B.II.7 Braunsberg-Olivaer Tabulatur 653

B.II.8 Krakauer Tabulatur 658

B.II.9 Topoi-Schemata der Krakauer Tabulatur 671

B.II.10 Topoi-Schemata der *Tabvlatvr vf die Lvten* 672

B.II.11 Topoi-Schemata in Wurstisens Tabulatur (Buch I, II, III, IV und VIII) 673

B.III Übersicht der Stammbücher mit Musikeinträgen

B.III.1 Übersicht der Noten- und Tabulatureinträge in den Stammbüchern des deutschsprachigen Raums (ca. 1470–ca. 1620) 677

B.III.2 Gesamtübersicht der Text- und Musikeinträge im Stammbuch des Burggrafen Achatius zu Dohna (RUS-KA Gen 2.150), 1550–1552 684

B.III.3 Gesamtübersicht der Text- und Musikeinträge im Stammbuch des Bernhard Schenckinck (D-MÜwl Ms 439), 1561–1585 732

C Varia: Index der Harfentabulatur und der Präludien bei Gerle und Newsidler

C.I Index von D-LEm I. 8° 191, Leipziger Harfentabulatur (ca. 1540) 749

C.II Das Präludium in den Drucken von Gerle und Newsidler 754

D Größere Faksimile- und Notenbeispiele

D.I D-Mbs, Mus.ms. 267, [ohne Titel], fols. 48^{v}–49^{r} 757

D.II D-Mbs, Mus.ms. 1511c, Motette „Aspice domine", fols. 1^{r}–6^{v} 765

D.III PL-Kj Mus.ms. 40154 (Hungersperger Tabulatur), [ohne Titel], fols. 21^{v3-4} und 30^{v1-5} 775

Verzeichnisse

Abbildungen 779

Notenbeispiele 785

Schemata und Tabellen 789

Bibliographische Abkürzungen 790

Literatur

Primärquellen (bis ca. 1620) 793

Sekundärliteratur (nach 1620) und Editionen 803

Register

Personen 825

Musiktitel und Textincipits (Musik) 833

In den Tabulaturen zitierte literarische Quellen 841

EINFÜHRUNG UND DANK

Die Arbeit an diesem Buch dauerte mehrere Jahre. Das war zum einen der Komplexität und der Neuartigkeit der Themen, zum anderen der nötigen Zeit für das Aufarbeiten des Quellenmaterials und das Ausreifen der Methoden geschuldet. Den Impuls für diese Studie gaben wie so oft Forschungsarbeiten, die ein solches Ergebnis ursprünglich gar nicht vorgesehen hatten. Nachdem ich in meiner Dissertation[1] zu spanischen und italienischen Fantasien im 16. Jahrhundert die Untragbarkeit der gattungsbasierten Analyse begründet hatte, stellte sich mir die Frage, wie die Instrumentalmusik vor 1600 musikwissenschaftlich überhaupt rezipiert werden kann, ohne in die Falle zu geraten, sie innerhalb der alten Gattungs- und Stilbegriffe zu interpretieren oder wenig fassbare, laienhafte oder veraltete Behauptungen über die „freie Improvisationskunst" zu wiederholen. Studien über das theoretische Quellenmaterial des 16. Jahrhunderts, auch im Rahmen mehrerer Seminarkurse mit Studierenden der Leipziger Hochschule für Musik und Theater sowie des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Wien, hatten die Suche nach alternativen Wegen noch verstärkt. Im Verlauf einer Reihe von Forschungsprojekten und den daraus entstandenen Publikationen (diese bereits zum Musikbestand des deutschsprachigen Raums) wurde die dürftige Forschungslage evident. Zum einen wurde die Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts immer wieder aus der Sicht der zwar modifizierten, aber dennoch bestehenden Gattungsschemata betrachtet. Diese Einstellung führte dazu, dass die Erfassung der Musik vor 1600 im Grunde oft vom einzelnen Stück ausging und daher Fragmente, Skizzen und das Prozesshafte des *ex tempore* Musizierens *a priori* ausschließen musste.[2]

1 Kateryna Schöning, *Die Fantasie für Laute im XVI. Jahrhundert: Entstehung der Gattung*, Diss. Staatliche I.-P.-Kotljarevski-Universität für Künste Charkiw 2007.

2 Die Problematik der Gattungstheorie im Hinblick auf die Analyse der Instrumentalmusik vor 1600 habe ich im Aufsatz „‚Gattung ade!' Methodische Überlegungen zur ‚freien' Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts", in *AfMw* 75,1 (2018), S. 14–28, dargelegt. An dieser Stelle seien nur ein paar der dort festgehaltenen Fakten und Überlegungen vorgestellt: Nach den umfangreichen Diskussionen zur Gattungstheorie und -geschichte in den 1960er bis 1980er Jahren und der zusammenfassenden Studie von Wolfgang Marx (Wolfgang Marx, *Klassifikation und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft*, Hildesheim u. a.: Olms 2004) war die Musikwissenschaft mit der Behauptung, „ein dynamisches

Zum anderen lag die Erforschung zum Beispiel der Lautenmusik bis vor kurzem oft in den Händen von Instrumentalisten, die ausschließlich aufführungspraktische Themen behandelten und keinen oder keinen ausreichenden Zugriff auf eine gründliche Analyse des Quellenmaterials hatten. Dieser Fakt führte insgesamt zu einer Kluft zwischen Musikwissenschaftlern und Lautenisten. Die Erforschung von Lautentabulaturen, insbesondere jenen in der deutschen Lautentabulatur-Notation, gehörte zu den „exotischen Wissenschaftsbereichen", mit denen sich nur wenige auseinandersetzten.[3] Eine gewisse Hürde entstand auch durch die Notation der Deutschen Lautentabulatur selbst, eine Aufzeichnungsform, die sogar bei Praktikern heute nicht mehr gebräuchlich ist. Die Tatsache, dass dennoch ein großes Interesse und der Drang zur Aufführung und Edition dieser Musik besteht,[4] machte die Kenntnislücken nur umso deutlicher. Es zeigten sich immer wieder die Probleme nicht aktueller oder fehler-

System des Gattungsverständnisses" sei offen, flexibel und für jede alte und neue Gattung passend, zufrieden. Die Gattungsanalyse erwies sich als sehr dominierend. Alle Renaissance-Stücke wurden als Gattungen betrachtet, auch dann, wenn dies offenbar unpassend war (z. B. im Falle von „freien Gattungen", wie Tokkata oder Intonatio usw.), u. a. in den Arbeiten von Friedrich Blume 1963, Wulf Arlt 1982 und Wolfgang Marx 2004 (alle Beiträge siehe in *Theorie der Gattungen*, hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber: Laaber Verlag 2005 (Handbuch der musikalischen Gattungen 15). Parallel dazu wurde erkannt, dass die Begriffe „Gattung", „Stil" und „Form" einander überschneiden. Tendenziell neigte man zu „Stil"-Begriffen und insbesondere zu speziellen Begriffsmischungen, wie „Stilgattung" und „Gattungsstil" bei Ernest Ferand 1938 und „Stilform" bei Blume 1963. Oder es wurde der Verzicht auf Definitionen proklamiert (ebd. und in Ernest Ferand, *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung*, Zürich: Rhein-Verlag 1938, S. 420; zum Repertoire späterer Zeiten, aber dennoch symptomatisch: Heribert Klein, *Die Toccaten Girolamo Frescobaldis*, Mainz u. a.: Schott 1989, S. 27–28). Das „Ineinanderschieben" von „Gattung" und „Stil" verlagerte den methodischen Schwerpunkt auf Kontexte, man berichtete mehr über „Gattungskontexte" als über „Gattungen einzelner Stücke". In dieser übergeordneten Bedeutung wurde „Gattung" zur „normativen Denkform" für die Musik der Renaissance, wie z. B. bei Arnfried Edler 1997, 2007 oder Laurenz Lütteken 2011 (Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*. Teil 1: *Von den Anfängen bis 1750*, hrsg. von Siegfied Mauser, Laaber: Laaber Verlag 1997 (Handbuch der musikalischen Gattungen 7,1), S. 383; Laurenz Lütteken, *Musik der Renaissance*, Kassel: J. B. Metzler 2011, S. 116). Damit bereitete die Musikwissenschaft selbst den Weg für den nächsten methodischen Schritt, nämlich die Sinnrichtung der Musikanalyse ganz zu ändern und die Sache im Kontext, ja auch in der Tradition der *loci-communes*-Praxis, wie in der vorliegenden Arbeit, zu betrachten.

3 Das sieht man auch im quantitativ deutlich geringeren Anteil von Beiträgen zur Lautenmusik auf internationalen Konferenzen, z. B. bei der jährlichen *Medieval and Renaissance Conference* (*MedRen*). Dem entgegen wirkt bereits die *IMS Study Group Tablature in Western Music*, geleitet von John Griffiths, die immer mehr junge Forschende heranzieht.

4 Siehe z. B. die Aktivitäten und Publikationen der *Deutschen Lautengesellschaft*, https://www.lautengesellschaft.de (1.11.2024), wie die Gesamtausgabe der Lautenmusik aus Hans Gerles Drucken.

hafter Indexierung von Musikeinträgen, falscher Zuweisungen oder fehlender Erfassung einzelner Bestände, und dies insbesondere bei den Manuskripten des deutschsprachigen Raums. Die Kataloge von Christian Meyer und das Druckverzeichnis von Howard Mayer Brown enthalten Fehler und Lücken.[5] RISM führt viele Tabulatureinträge nicht auf. Außerdem wurden die meisten Lautentabulaturen gar nicht in die allgemein lesbare Mensuralnotation übertragen und bleiben schon aus diesem Grund der Wissenschaft verschlossen. Die umfassende quellenkundliche Aufarbeitung und Recherche geht entsprechend langsam voran und verzeichnet nur in einzelnen Publikationen Erfolge.[6]

5 *SMT*, I–III; Howard Mayer Brown, *Instrumental Music Printed before 1600: A Bibliography*, Cambridge (Mass.)/London: Harvard University Press 1965.

6 Zu den umfassenden Recherchen zu Lautentabulaturen im deutschsprachigen Raum der letzten Jahre gehören die Einzelstudien von Martin Kirnbauer und Marc Lewon zu den Quellen überwiegend aus dem 15. Jahrhundert: Martin Kirnbauer, „Die frühesten deutschen Quellen für Lautentabulaturen: der Kasseler Lautenkragen (D-Kl, 2° Ms. Math. 31), das ‚Königsteiner Liederbuch' (D-Bsb, Ms. Germ. Qu. 719) und das Regensburger Diagramm (D-Rp, Ms. Th. 98 4°)", in *Frühe Lautentabulaturen im Faksimile*, hrsg. von Crawford Young und Martin Kirnbauer, Winterthur/Schweiz: Amadeus 2003 (Pratica Musicale 6), S. 171–204; ders., „‚Blindhamers Lautentabulatur' – Deutsche Lautentabulatur um 1525 (A-Wn, Mus. Hs. 41950)", in ebd., S. 205–260; ders., „‚Das Mathematik- und Tabulaturbuch des Jorg Wiltzell' – Deutsche Lautentabulatur von 1524 (D-Mu, 4° Cod. ms. 718)", in ebd., S. 261–272; ders., „Lieder ohne Worte. Hans Judenkünigs Lautentabulaturen von 1523", in *Kultur- und kommunikationshistorischer Wandel des Liedes im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Albert Classen, Michael Fischer und Nils Grosch, Münster u. a.: Waxmann 2012 (Populäre Kultur und Musik 3), S. 155–168; ders., „Die Wiener Lautentabulatur des ‚weitberümpt meister Adolff Plindthamer Lutinist' – eine Quelle für professionelles Lautenspiel aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts (A-Wn, Mus. Hs. 41950)", in *Wiener Quellen der älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht. Eine Ringvorlesung*, hrsg. von Birgit Lodes, Tutzing: Schneider 2007 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 1), S. 347–359; Marc Lewon, *Transformational Practices in Fifteenth-Century German Music*, Diss. University of Oxford 2017 (zu Lochamer Liederbuch und Wolfenbüttler Lautentabulatur); ders., „The Earliest Source for the Lute: The Wolfenbüttel Lute Tablature", in *JLSA* 46 (2013/2017), S. 1–70 & Abbildungen 1–6; ders., „A (Re)Construction of the Wolfenbüttel Lute Tablature-Fragments", in *QLSA* 51,1 (2016), S. 12–25; ders., „‚Auf die (…) grossen unnd kleinen Geygen / auch Lautten'. Strategien zur Intavolierung von Vokalmusik in deutschen Lehrbüchern des frühen 16. Jahrhunderts", in *Groß Geigen um 1500. Orazio Michi und die Harfe um 1600*, hrsg. von Martina Papiro, Basel: Schwabe 2020, S. 147–169.
Der Mangel an Forschung und lesbarem, zugänglichem und einheitlich ediertem Notenmaterial führte zur Entstehung eines großen internationalen Editionsprojekts *E-LAUTE (Electronic Linked, Annotated, and Unified Tablature Edition: Die Laute im deutschsprachigen Raum 1450–1550)*, welches im März 2023 startete und von der Verfasserin geleitet wird. Eine umfassende moderne Gesamtedition des Korpus von Tabulaturen im deutschsprachigen Raum bis 1550 wird das gesamte Material in allen gängigen Tabulatur- und Mensuralnotationen darstellen, begleitet von ausführlichen Recherchen zur Bibliographie, Paläographie, Notation, Texten und Aufführungspraxis. Das Projekt verwendet elaborierte Bearbeitungen und Darstellungen in MEI und TEI Formaten, sodass die

Die ersten Schritte waren also zunächst die komplette Übertragung von ausgewählten Tabulaturen, die Deutung von Skizzen und Fragmenten sowie die Rekonstruktion von Aufführungspraktiken und Intavolierungstechniken. Dabei stand die Erfassung aller Komponenten der Manuskripte im Fokus, einschließlich der textlichen, graphischen, bildlichen, musikalischen, kodikologischen und notationsgraphischen Elemente, immer im Hinblick auf die Frage, w a s die Schreiber jeder Sammlung vermitteln wollten und w i e. Die absolute Notwendigkeit eines interdisziplinären Ansatzes wurde zunehmend offensichtlich. Es zeigte sich, dass mehrere Tabulaturen einen einheitlichen methodischen Zugang erlauben, wenn man sie aus der Perspektive der humanistischen Kultur betrachtet, zu der sie eigentlich gehören. Es sei an dieser Stelle an Peter Burke erinnert, der in seinen sozialgeschichtlichen Untersuchungen zur Renaissancekultur Italiens formulierte: „Es scheint sinnvoll, in Kunst und Literatur zwei Bedeutungsebenen zu unterscheiden – die manifeste und die latente – und mit der manifesten zu beginnen".[7] Die „manifeste Ebene", z. B. Texte oder Notenzeichen, ist tief im kulturellen Denken verankert und nur interdisziplinär zu begreifen. Auf diese Weise hat man zumindest eine Chance, die Tabulaturen als Zeugnis der *artes liberales* zu verstehen, denn, so Burke, „Will man ein ausgewogenes Bild erhalten, so ist es vielleicht aufschlussreicher, kulturelle Konfigurationen als Ganzes miteinander zu vergleichen".[8]

Tabulaturen, vor allem Lautentabulaturen, waren schriftliche Sammelmedien, die oft didaktische Zwecke verfolgten und sich ab dem frühen 16. Jahrhundert parallel zu humanistischen Bildungskanons und zur humanistischen (Lehr)Buchkultur seit Erasmus von Rotterdam (*Adagia* 1500, *De duplici copia rerum ac verborum* 1512, *De ratione studii* 1511)[9] etablierten. Daher bot es sich an, die Tabulaturen in Verbindung mit dem Hauptwerkzeug humanistischer Bil-

Ergebnisse nachhaltig und einheitlich in RISM und anderen internationalen Formaten genutzt werden können. Das Einzigartige an diesem Projekt ist, dass es international und interdisziplinär eng verzahnt ist und dadurch die Umsetzung interdisziplinärer Methoden erst ermöglicht (die Zusammenarbeit von IT mit der Aufführungspraxis der Renaissancelaute und musikwissenschaftlichen Recherchen in dem Bereich ist ja sonst keine Selbstverständlichkeit). Die breite geographische Ausdehnung des Projekts und zahlreiche internationale Forschungspartner (wie RISM Digital) lassen hoffen, dass das Projekt zu einer „Standardedition" wird und dadurch mehrere Material- und Forschungslücken schließen kann. Das Projekt wird vom Programm WEAVE im Verbund mit Österreich (FWF, „lead agency", I 6019), Deutschland (DFG) und der Schweiz (SNFS) gefördert. Weitere Information siehe unter www.e-laute.info.

7 Peter Burke, *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung*, Berlin: Wagenbach 1996, S. 151.

8 Ebd., S. 291.

9 Die Drucke erfuhren zahlreiche Neuauflagen, es ist jeweils nur das Jahr des ersten Erscheinens angegeben.

dung und Produktivität, den *loci communes* (je nach Sprache und Tradition auch „Gemeinplätze", „lieux communs" oder „commonplaces" genannt), zu untersuchen. Das Sammeln, Ordnen und inhaltliche Erarbeiten von *loci communes* ging mit der Entwicklung früher enzyklopädischer Tendenzen einher – ein weiterer Leitfaden der vorliegenden Untersuchung.

Die Forschungslage bezüglich *loci communes* hängt stark von der jeweiligen Disziplin ab, in der Musikwissenschaft ist sie rar, in anderen Disziplinen reich und verzweigt. Da die Arbeit mit *loci communes* tief in den rhetorischen Basisinstrumenten des humanistischen Denkens wie *imitatio* oder *inventio* verankert ist, hat das Phänomen insgesamt einen würdigen Platz in der Forschung zum Humanismus, die seit den 1930er und insbesondere seit den 1960er Jahren vor allem in Literatur, Philologie und Philosophie stattfindet.[10] Die Erforschung von *loci communes* in der Musik jedoch hat gerade erst begonnen, wobei die Instrumentalmusik vor 1600 bisher so gut wie ausgeschlossen war. Dies erklärt sich dadurch, dass musikalische Praxis und musikalische Quellen nicht als Orte für die Anwendung von *loci communes* anerkannt waren. Es herrschte die Meinung, dass die Musik nicht in der Lage sei, mit verbalen, semantisch aufgeladenen Textelementen, also den kopierten oder paraphrasierten Textausschnitten, Sprüchen, Sentenzen und geflügelten Worten, zu konkurrieren.[11] Cristle

10 Als Basisstudien zur „Commonplace"-Praxis in benachbarten Disziplinen gelten: Joan Marie Lechner, *Renaissance Concepts of the Commonplaces*, New York: Pageant 1962; Ann Moyer, *Musica Scientia Scholarship in the Italian Renaissance*, Ithaca: Cornell University Press 1992; Mary Thomas Crane, *Framing Authority. Sayings, Self, and Society in Sixteenth-Century England*, Princeton/New Jersey: Princeton University Press 1993; Ann Moss, *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford: Clarendon Press 1996. Eine hilfsreiche Orientierung bei den Recherchen über „Commonplace"-Praxis in den Bereichen „Commonplace Books and Memory", „Commonplace Books and Education", „Commonplace Books and Reading", „Commonplace Books and Science" bietet die Zusammenstellung von Victoria E. Burke in „Recent Studies in Commonplace Books", in *English Literary Renaissance* (2013), S. 153–177. Einen kurzen, methodisch fokussierten Blick auf die Problematik der Erforschung der Gemeinplätze, u. a. auf die bestehenden Diskussionen auf diesem Gebiet, bietet der Aufsatz „Rhetorik der Gemeinplätze" von Heinrich F. Plett, „Rhetorik der Gemeinplätze", in *Topik und Rhetorik: Ein interdisziplinäres Symposium 2000*, hrsg. von Thomas Schirren und Gert Ueding, Tübingen: De Gruyter 2000 (Rhetorik-Forschungen 13), S. 223–236. Weiterführende Forschungen stellt der Sammelband *Commonplace Culture in Western Europe in the Early Modern Period I. Reformation, Counter-Reformation and Revolt*, hrsg. von David Cowling und Mette B. Bruun, Leuven u. a.: Peeters 2011 mit methodisch fundierten Beiträgen zur Typologie von Commonplaces und Commonplace-Büchern vor.

11 Peter Schubert, „Musical Commonplaces in the Renaissance", in *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, hrsg. von Russell E. Murray u. a., Bloomington: Indiana University Press 2010, S. 167–168. Die These wurde von Judd übernommen, deren Arbeiten den Anstoß zu den Überlegungen zu *loci communes* in der Musik gaben. Dies gilt zumindest für die Verfasserin.

Collins Judd und Jessie Ann Owens machten jedoch bereits Ende der 1990er bzw. Anfang der 2000er Jahren darauf aufmerksam, dass es in den Quellen des frühen 16. Jahrhunderts direkte Hinweise auf eine *loci-communes*-Praxis in der Musik gibt (Johannes Murmellius, *Opusculum de discipulorum officiis* (1505); Johannes Frosch, *Rerum musicarum opusculum* ([1532]).[12] Diese und andere Untersuchungen in der Richtung, welche allerdings nur in einzelnen Aufsätzen zu finden sind, zeigen, dass die *loci-communes*-Praxis in der Kompositions- bzw. Kontrapunktlehre und in der Tonartlehre in Heinrich Glareans *Dodekachordon* (1547), Francisco de Montanos' *Arte de musica teorica y pratica* (1592) und Pedro Cerones *El melopeo* (1613) sowie in den vokalen Stücken von Juan Pablo Pujol (1573–1626) angewendet oder unmittelbar in Form eines „commonplace books" überliefert wurde.[13] Deborah Lawrence gab einen vagen Hinweis auf *loci* in einigen spanischen Lautentabulatur-Drucken.[14] Die „Musik" wird dennoch weiterhin als „fester Text-Topos", d. h. ausschließlich als topische Rubrik in Texten analysiert.[15]

Literaturwissenschaftler, unter anderem der Renaissancepoetik- und -rhetorik-Forscher Heinrich F. Plett, machten inzwischen darauf aufmerksam, dass die Medialität der *loci communes* keinesfalls auf das Verbale beschränkt ist. Im Gegenteil, die non-verbalen Praktiken bilden ebenso eine *loci-communes*-Tradition, die auf die Antike zurückgeht und sich in zahlreichen Sammlungen von Emblemata und Bildern des frühen 16. Jahrhunderts konkretisiert, wie beispielsweise in *Emblematum liber* (1531) von Andrea Alciato.[16]

12 Murmellius, *Opusculum de discipulorum officiis*, Bg. B2^{v}; Frosch, *Rerum musicarum opusculum* ([1532]), vgl. die digitalisierte Ausgabe von 1535), https://doi.org/10.3931/e-rara-25950 (1.12.2024). Vgl. Cristle Collins Judd, *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*, Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2000 (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis 14); Jessie Ann Owens, *Composers at work. The Craft of Musical Composition 1450–1600*, New York u. a.: Oxford University Press 1997. Anna Maria Busse Berger erwähnt: „The most explicit reference to memorization is found in the latest theorist to be considered here. In his *Rerum musicarum opusculum* of 1535 Johann Frosch recommends that his readers memorize large chunks of pieces (he gives a number of four-voice segments) and incorporate them into their own compositions." Anna Maria Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley u. a.: University of California Press 2005, S. 131.

13 Vgl. Judd, „Musical Commonplace Books"; Schubert, „Musical Commonplaces in the Renaissance"; Owens, *Composers at work*, S. 188–202.

14 Deborah Lawrence, „The Music of Social Climbing: Spanish Vihuela Prints as Commonplace Books", in *The Musical Quarterly* 96 (2013), S. 137–167.

15 Sven Rune Havsteen, hier als verbales Instrument der konfessionellen Identität in lutherischen Texten. Sven R. Havsteen, „Music as a *Topos* in the Lutheran Construction of a Confessional Identity in the Sixteenth and Seventeenth Centuries", in Cowling/Bruun, *Commonplace*, S. 51–75.

16 Plett, „Rhetorik der Gemeinplätze", S. 229–230. Vgl. *Alciato at Glasgow*, https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/index.php (1.12.2024).

Außerdem muss ein weiterer Forschungsbereich in der Musik erwähnt werden, der unmittelbar mit der *loci-communes*-Praxis zu tun hat, als solcher aber bisher nicht genannt und nicht behandelt wurde. Es geht um die Analyse von Sentenzen und anderen außermusikalischen Texteinträgen in den Liedersammlungen des 16. Jahrhunderts. Martin Just stellte die Frage, ob die bei den Liedern hinzugefügten lateinischen Texte mit den Liedtexten oder der aufgezeichneten Musik in Verbindung stehen. Die teilweise bejahte Antwort blieb indessen ohne weitere Folgen.[17] Interessant sind auch einzelne Bemerkungen zum musikalischen Bezug in frühen Stammbüchern.[18]

Diese Fakten und die Erkenntnisse über die nonverbalen Seiten der *loci* legitimierten zu Beginn die zentrale Fragestellung dieses Buches: Welche Auswirkungen hatten *loci communes* in Lehre und Praxis auf die Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts, insbesondere auf die außerkirchliche, ja Unterhaltungsmusik, auf das außercurriculare Unterrichten und das Ausüben der Musik auf tragbaren Instrumenten, allen voran der Laute? Die Lautenisten waren bekanntlich mit der Nachahmung, also der *imitatio*, beschäftigt. Diese Praxis ist vom Intavolieren (insbesondere wenn „originalgetreu" intavoliert wurde) bis hin zu den immer wiederholten Tanzmodellen oder anderen „Standardstücken" zu sehen. Es ist naheliegend, dass diese Musikpraxis allgemeingültiger *loci* nicht isoliert betrachtet werden darf. Zwei Aspekte treffen hier zusammen. Einer geht von den Tabulaturquellen an sich aus, gestützt auf umfassende Recherchen zu allen Komponenten, der andere ist in der Spezifik der *loci communes* in Lehre und Praxis sowie in der Enzyklopädik des 16. Jahrhunderts verortet. Diese beiden Aspekte bestimmten die Struktur, die Logik und die methodischen Zugänge der vorliegenden Studie.

17 Die Bezogenheit der Beitexte und der Musik aufeinander wertete Just als „Einzelfall" in der Handschrift D-Mbs Mus.ms. 3155 (ca. 1515 bis ca. 1535) und der Sammlung von Hans Ott *Der erst teil. Hundert vnd ainundzweintzig newe Lieder*, RISM B/I 1534[17]. Seine Beobachtung, dass in den Beitexten „die Grundgedanken des jeweiligen Liedes" formuliert wurden und dass die Beitexte oft moralisierend sind, stimmt jedoch mit den Erkenntnissen des vorliegenden Buches im Bereich der Instrumentalmusik überein. Martin Just, „Lateinische Sentenzen und Deutsche Lieder. Wilhelm Breitengrasers fünfstimmige Werke in Otts Sammlung von 1534", in *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Ulrich Konrad, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 65, 69.

18 Ein Beispiel beschrieb Joachim Lüdtke: „Der Wittenberger Student Wolfgang Küffer schloß in das Vagans-Stimmbuch seiner Musikhandschrift, die in den Jahren 1557 bis 1559 an seinem Studienort entstand, eine Sammlung von Texten – Exzerpte, Gedichte und Sprüche – mit ausschließlich musikalischen Bezügen ein, auf die Bildseiten und Stammbucheintragungen folgen", Joachim Lüdtke, *Die Lautenbücher Philipp Hainhofers (1578–1647)*, Göttingen: Vandenboeck & Ruprecht 1999, S. 107.

Struktur der Kapitel

Um die Tabulaturen zunächst im kulturhistorischen Raum des 16. Jahrhunderts einzuordnen und die semantischen Zusammenhänge im Text und in der Musik später nachvollziehen zu können, wird in Kapitel I die ambivalente symbolische und ästhetische Deutung der Saiteninstrumente in Bildern und Texten des 16. Jahrhunderts erklärt, und zwar überwiegend außerhalb der Tabulaturen, aber dennoch in den naheliegenden Texten und Illustrationen der Unterhaltungs- und Bildungsliteratur: humanistische Dichtung, Emblemata-, Erziehungs- und Lehrbücher, *libri amicorum* und Stammbücher. Denn einen Textexzerpt oder Musikbeitrag in einer Tabulatursammlung kann man nur analysieren, wenn man weiß, welche Vorstellungen und Deutungsmöglichkeiten die Musiker damals hatten, womit sie im weitgefassten Unterhaltungs- und Bildungsbereich konfrontiert wurden, von welchen Schriftmedien sie umgeben waren und welches Werkzeug und welches Material ihnen im Sinne der *loci-communes*-Praxis zur Verfügung stand. Diese Themen sind unter den genannten Blickwinkeln bisher nicht erforscht und bilden die notwendige Grundlage für den Einstieg in das *loci-communes*-Thema.

Kapitel II beschäftigt sich mit der Recherche zu den Literaturquellen der in den Tabulaturen zitierten Texte (in dieser Arbeit „Beitexte" genannt). Damit sind Texte gemeint, die keinen direkten Bezug zur Musik, etwa im Sinne einer Textvertonung haben, und dennoch eine parallele literarische Ebene bilden. Das sind *loci communes* – lateinische Sentenzen und Maximen aus klassischen Quellen (Ovid, Horaz, Cicero, Cato usw.), deutsche Sprichwörter, Sinnsprüche, Priamel, Lehrgedichte, Buchstaben- und Worträtsel, Akrosticha, Schwänke sowie deutsche und polnische lyrische Dichtung. Sie wurden von den Musik-Schreibern oft unmittelbar an den Tabulaturzeilen eingetragen. Das Ziel ist, literarische Quellen und ihre Autoren, und dadurch inhaltliche (z. B. konfessionelle oder erzieherische Einstellungen) und eventuell auch regionale Bezüge der Tabulatur-Schreiber und ihrer Netzwerke zu eruieren. Die Musikeinträge werden hier parallel zu den Beitexten als Sammeleinheiten betrachtet, die einem bestimmten topischen Konzept zugeordnet werden können, da das Wissen und Können (auch auf empirischer Ebene) ab der Jahrhundertmitte zunehmend enzyklopädisch und dichotomisch aufgefasst wurde. Musikeinträge werden dabei als integrativer und historisch bedingter Teil dieses Prozesses verstanden. Methodisch stützt sich das Kapitel dabei auf die allgemeine Systematik des Wissens und der Enzyklopädik in philosophisch-theologischen und *loci-communes*-Schriften des 16. Jahrhunderts sowie auf deren Erforschung (vor allem Wilhelm Schmidt-Biggemann und Hilmar

Kallweit).[19] Die zentrale Frage ist die nach der Funktion der Tabulatursammlungen mit Beitexten im Wissens- und Erkenntnissystem des 16. Jahrhunderts. Die literarischen Zitatquellen geben Aufschluss zu topischen und semantischen Kontexten einzelner Textexzerpte. Grundlegend sind hier die Begriffe „Intertextualität" oder „fragmentary intertextuality" (Plett und Mary Thomas Crane), *loci* als „cultural codes" (Crane), „cultural material" und „models for distributing moral topics" (Ann Moss).[20] Da die Tendenzen zum Sammeln von Musik und Text nur schrittweise in den Tabulaturen sichtbar werden und ihre Blüte um 1600 erreichen, und weil sich *loci communes* als Text und Musik in den Tabulaturen prinzipiell auf Wiederholbarkeit stützen, d. h. traditionsgebunden sind, wird das Material überwiegend retrospektiv dargelegt – ausgehend von späteren Zeiten (Tabulaturen um 1600) bis in das frühe 16. Jahrhundert.

Wie *loci-communes*-Sammlungen sind auch Tabulaturbücher ineinandergreifend. Der nächste logische Schritt war deshalb zu verfolgen, inwieweit Tabulaturen als „offene Texte" (Manfred Kern) funktionierten. Hinterfragt wird die Rolle der Schreiber und der Leser im Sinne einer „produktiven Rezeption" (Cordula Kropik) sowie der Zusammenhang zwischen mehreren Tabulaturen („Tabulaturgruppen").[21] Der methodische Schwerpunkt wird dabei auf manuskriptübergreifendes Schreiben und das Prozesshafte gelegt, im Gegensatz zur fragwürdigen „Abgeschlossenheit" „eines Stückes" oder einer Sammlung. Die Problematik wird sowohl auf materieller Ebene (das Schreiben von Manuskripten und ihre Zweckbestimmung – „Tabulaturgruppen") als auch auf ideeller Ebene („humanistische *amicitia*" – humanistische Freundschaft, methodisch angelehnt an die Recherchen von Johannes Klaus Kipf) behandelt.[22] Letzteres bezieht sich auf Studien zu den Personen und Personenkreisen im

19 Wilhelm Schmidt-Biggemann, *Topica universalis. Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft*, Hamburg: Meiner 1983 (Paradeigmata 1); Hilmar Kallweit, *Kulturelle Konfigurationen. Studien zum Verhältnis von Wissensordnungen und Erzählformen*, Paderborn: Fink 2015.

20 Plett, „Rhetorik der Gemeinplätze", S. 223–236; Crane, *Framing Authority*, S. 25, 13, 17; Ann Moss, „Power and Persuasion. Commonplace Culture in Early Modern Europe", in Cowling/Bruun, *Commonplace Culture in Western Europe*, S. 1, 3.

21 Manfred Kern, „‚Lyrische Verwilderung'. Texttypen und Ästhetik in der Liebeslyrik des 15. Jahrhunderts", in *Texttyp und Textproduktion in der deutschen Lyrik des Mittelalters*, hrsg. von Elisabeth Andersen u. a., Berlin/New York: De Gruyter 2005, S. 83–117; Cordula Kropik, „Augenweide? Abgemäht! Metaphorische Responsionen im Liederbuch der Clara Hätzlerin", in *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 140,3 (2018), S. 360–394.

22 Johannes K. Kipf, „Humanistische Freundschaft im Brief – Zur Bedeutung von ‚amicus', ‚amicitia' und verwandter Begriffe in Briefcorpora deutscher Humanisten 1480–1520", in *Verwandtschaft, Freundschaft, Bruderschaft. Soziale Lebens- und Kommunikationsformen im Mittelalter*, hrsg. von Gerhard Krieger, Berlin: Akad.-Verl. 2009, S. 491–509.

Umfeld der Tabulaturen, auch zum Phänomen der Anonymität. Zwei mediale Formate spielen bei der Entwicklung der Tabulatursammlungen eine besondere Rolle: Das *liber amicorum* („Freundschaftsbuch" oder „Stammbuch", hier gestützt auf Arbeiten von Franz Josef Worstbrock, Werner Wilhelm Schnabel und Christiane Schwarz) und das instrumentale Lehrbuch (Judenkünig).[23]

Einzelne *loci communes* haben grundsätzlich zwei Seiten: einerseits die topische oder semantische und andererseits die technische oder syntaktische, organisatorische. Diesen beiden Aspekten in Bezug auf die Musik- und Textbeiträge, der „textkonstitutiven Bedeutung" (Kallweit)[24] der *loci* für die Musik, sind die Kapitel III und IV gewidmet. Es werden einzelne „Bausteine" hinsichtlich der Frage untersucht, was im semantischen Sinne mit einzelnen Text-*loci* in den Tabulaturen geschah und wie sie rezipiert wurden. In welchem Verhältnis stehen die *loci* zur Musik? Was geschieht bei der Wiederholung oder Bearbeitung gleicher Text-Topoi, Beitexte oder Musikbeiträge? Mit Text sind dabei sowohl Beitexte als auch Musiktexte (Texte der vokalen Vorlagen in den Intavolierungen) gemeint. Das topische Verständnis der Texte und die Methoden der Bearbeitung von *loci communes* stützt sich auf Primärquellen des 16. Jahrhunderts (Erasmus, Vives, Sturm) und deren Erforschung (Kallweit, Schmidt-Biggemann, Crane, Mertner).[25] Semantische Bindungen werden nach „kognitiven Schemata" (Werner Wolf) hinterfragt.[26] Von den einzelnen „Bausteinen" wird dann zu längeren zusammengestellten Konstruktionen übergegangen. Zum einen wird untersucht, ob und wie topische Konzeptionen im jeweils ganzen Manuskript zu sehen sind, also ob und wie ein Buch oder eine Sammlung als Kompositum und als Medium semantisch gefasst werden kann. Zum anderen wird die *compositio* behandelt, die formbildenden und syntakti-

23 Franz J. Worstbrock, „Album", in *Mittellateinisches Jahrbuch* 41 (2006), S. 247–264; Werner W. Schnabel, *Das Stammbuch. Konstitution und Geschichte einer textsortenbezogenen Sammelform bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer 2003 (Frühe Neuzeit 78); Christiane Schwarz, *Studien zur Stammbuchpraxis der frühen Neuzeit: Gestaltung und Nutzung des Album amicorum am Beispiel eines Hofbeamten und Dichters, eines Politikers und eines Goldschmieds (etwa 1550 bis 1650)*, Frankfurt/Main: Lang 2002.

24 Kallweit, *Kulturelle Konfigurationen*, S. 56.

25 Siehe außerdem Edgar Mertner, „Topos und Commonplace", in *Strena Anglica. Otto Ritter zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Gerhard Dietrich und Fritz W. Schulze, Halle/S.: Niemeyer 1956, S. 178–224.

26 Werner Wolf, „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie", in *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014). Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena*, hrsg. von Walter Bernhart, Leiden/Boston: Brill Rodopi 2018 (Studies in Intermediality 10), S. 349–438.

schen Strategien und Logiken, also die syntaktische Seite, die „implizite Form der musikalischen Rhetorik" (Bettina Varwig, Michele Calella).[27]

Die Arbeit entfernt sich also grundsätzlich von der in der Musikwissenschaft üblichen Auseinandersetzungen mit der „Rhetorik" in der Musik des 16. Jahrhunderts. Es handelt sich hier nicht um „rhetorische Figuren", nicht um „Schemata", nicht um „Gattungen" und nicht um „Formen". Es gibt hier keine auf ein einzelnes „Stück" zugeschnittene „semantische Analyse" mit „Empfehlungen" zu deren Deutung. Denn entgegen dem bisherigen Forschungsstand belegen die historischen Fakten, dass die rhetorische Produktivität in der Musik weder an die in der Musikwissenschaft anerkannte Gattungs- und Stilklassifizierung (Michael Praetorius, *Syntagma Musicum* 1614–1619) gebunden war, noch an die Anwendung der melodischen und harmonischen rhetorischen Figuren (Joachim Burmeister *Musica poetica* 1606) oder die allgemeine Aufteilung der Komposition in drei Teile – *exordium, confirmatio, epilogus* (Gallus Dreßler *Praecepta musicae poeticae* 1563; Gioseffo Zarlino *Le istitutione harmoniche* 1558). Im Gegenteil, sie hatte eine topische literarisch-musikalische (poetische) Basis. Die rhetorische *inventio* als Prozess der Produktivität (wie wurde Musik gemacht) wurde von der Musikwissenschaft noch nicht erforscht, trotz der eindeutig belegbaren Anwendung der *inventio* bis mindestens ins frühe 18. Jahrhundert.[28]

Ziel der Arbeit ist es nicht zu behaupten, dass sich Musikbeiträge und Beitexte stets aufeinander beziehen oder dass die Tabulaturen ausschließlich aus *loci communes* bestehen. Es wird gezeigt, dass Musik und Text auch eigenständige Ebenen bilden können, zudem gibt es reichlich Musikbeiträge, die keine Anbindung an Beitexte haben oder diese nicht nachvollziehbar ist. Es geht darum, die in vielerlei Hinsicht bestimmende Seite der Tabulatursammlungen aufzuzeigen, die auf *loci communes* beruht. Grundlegend ist außerdem, dass bei der Analyse von text-musikalischen Verhältnissen nicht nur textgebundene Musik (z. B. Intavolierungen), sondern alle Musikbeiträge in den Tabulaturen herangezogen werden, da tendenziell alle Beiträge mit Beitexten versehen werden konnten. Die Texte der vokalen Vorlagen werden bei der Analyse von

27 Bettina Varwig, „‚Variatio' und ‚Amplificatio'. Die rhetorischen Grundlagen der musikalischen Formbildung im 17. Jahrhundert", in *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3,3 (2006), S. 291–306 oder online, https://storage.gmth.de/zgmth/pdf/236 (13.12.2023); Michele Calella, „Text, Affekt und musikalische Rhetorik", in *Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis*, hrsg. von Michele Calella und Lothar Schmidt, Laaber: Laaber Verlag 2013 (Handbuch der Musik der Renaissance 2), S. 43–64.

28 *Loci communes* als Mittel zur Aufmunterung der musikalischen Kreativität empfahlen Johann David Heinichen und Johann Mattheson. Mertner, „Topos und Commonplace", S. 223; Klaus W. Niemöller, „Die musikalische Rhetorik und ihre Genese in Musik und Musikanschauung der Renaissance", in *Renaissance-Rhetorik. Renaissance Rhetorik*, hrsg. von Heinrich F. Plett, Berlin/New York: De Gruyter 1993, S. 291.

Intavolierungen immer im Auge behalten. Dabei entscheidend ist das Verständnis des Zugangs der Schreiber zur Vorlage, das heißt ihre Lesart: kontinuierlich (wie bei „originalgetreuer" Intavolierung) oder fragmentarisch (wie bei auf *loci-communes*-Logik basierender *compositio*, u. a. „freier" Intavolierung). Im Fokus steht also nicht nur das Intavolieren, d. h. die Arbeit über die Vorlage (oft „kontinuierlich"), sondern auch das „Improvisieren" auf der Basis der Fragmente. Die *variatio* wird als umfassendes Werkzeug verstanden, mit welchem alle Musik- und Textparameter bearbeitet werden konnten.[29] Ausgangspunkt ist immer die Frage, was vermittelt die Notation und was nicht, welche Praktiken wurden nur angedeutet oder in Skizzen realisiert.

Das V. und letzte Kapitel ist zwei im Laufe des Jahrhunderts etablierten medialen Formaten gewidmet – dem humanistischen instrumentalen Lehrbuch und dem *liber amicorum* oder Stammbuch. Fokussiert wird auf das Spezifische dieser Medien in Verbindung mit der Funktion der Lautenmusik und unter der Prämisse der auch hier geltenden *loci-communes*-Praxis. Dieser Abschnitt stützt sich zwar methodisch überwiegend auf die oben erwähnten Untersuchungen, bearbeitet aber ein neues Forschungsgebiet in der Musikwissenschaft.

Auswahl des Tabulatur-Materials. Anordnung der Anhänge

Bedingt durch das Thema des Buches wurden gezielt Tabulaturen ausgewählt, die Beitexte und Musik enthalten. Statt einer lückenlosen Darstellung, die aufgrund des enormen Umfangs des Materials ohnehin nicht möglich wäre, werden verschiedene Einblicke in Quellen und Kontexte gegeben, sodass der Leser Unterschiede und Gemeinsamkeiten, Traditionsgebundenheit und historische Dynamik der *loci communes* und ähnlicher Phänomene im Verlauf des 16. Jahrhunderts und in verschiedenen Regionen des deutschsprachigen Raums nachvollziehen kann. Aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts wurden fast alle überlieferten Quellen dieses Gebietes verwendet, da erstens die Anzahl

29 Die Forschung über die *variatio* stützt sich in der vorliegenden Arbeit auf die Regel der Rhetorik: Methoden der *variatio* (grundsätzlich Erasmus, *De Copia*). Es muss hier daran erinnert werden, dass in der musikalischen Mediävistik, also abseits der Rhetorik und in einem ganz anderen Musikbestand, analytische Methoden zur Variabilität (Stichwort „mouvance") und dem differenzierten Schreibvorgang in den Sammlungen (der Unterschied zwischen *scriptor*, *compilator*, *commentator* und *auctor*) hinreichend ausgearbeitet wurden. Hierzu nur wenige Referenzen: Andreas Haug, „Musikalische Lyrik im Mittelalter", in *Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber: Laaber Verlag 2004 (Handbuch der musikalischen Gattungen 8,1), S. 66–67; Wolfgang Hirschmann, „Der Codex als Musikbuch", in *Wiener Quellen der älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht. Eine Ringvorlesung*, hrsg. von Birgit Lodes, Tutzing: Schneider 2007 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 1), S. 37–60.

der Manuskripte überschaubar ist, und zweitens die Tabulaturen in dieser Zeit eine erste Phase der Etablierung durchlaufen, parallel zum Buch- und Notendruck, also zur sich ausbreitenden Schriftkultur (im Unterschied zu den ersten überlieferten Lautentabulaturen im 15. Jahrhundert). Ob die Tabulaturen selbst Beitexte enthalten, spielt hier eine geringere Rolle als der kontextuelle Bezug auf die Quellen mit Texten.

Wie bereits angemerkt, ist die Darstellung der Forschungsergebnisse oft retrospektiv, wobei trotzdem der Versuchung nachgegeben wurde, die entdeckten Mechanismen in einigen kurzen Exkursen bis in die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts zu verfolgen. Obwohl der Schwerpunkt auf Lautentabulaturen liegt, beschränkt sich die Arbeit nicht auf dieses Instrument. Gab es ähnlich herausragende Phänomene in Orgeltabulaturen oder Tabulaturen für andere Instrumente, so werden sie hier gezeigt oder zumindest erwähnt. Diese Vorgehensweise entspricht am ehesten der historisch bedingten Multifunktionalität des Tabulaturschreibens und der praktizierenden Instrumentalisten wie auch der allgemeinen Rolle der *loci communes* in den *artes*. Bei der Auswahl des Materials wurden Manuskripte gegenüber Drucken priorisiert, da sie eher Aufschluss über die gelebte Praxis geben. Das Verhältnis zu den Drucken wird jedoch nicht außer Acht gelassen, besonders die ersten Lautenlehrbücher der „drei Hänse" (Judenkünig, Gerle, Newsidler) werden behandelt.

Es gibt vier Anhänge (A bis D). Im Anhang A befindet sich ein Abkürzungsverzeichnis, die Erläuterungen zur Wiedergabe und Transkription der Text- und Musikbeiträge sowie eine Aufstellung aller untersuchten Tabulatur-Quellen. Beim Anhang D handelt es sich um größere Tabulaturbeispiele mit Übertragungen. Anhang B ist ausschließlich den text-musikalischen Verhältnissen gewidmet. Er umfasst Texte oder Texte mit Musik, die in vervollständigten oder neuerstellten Indexen gezeigt werden sowie komplette Textübersetzungen aus den Tabulaturen mit den meisten Texten. B.I gibt den kompletten lateinischen Text aus Judenkünigs *Introductio* (Wien [1523]) als Abschrift vom Original mit deutscher Übersetzung wieder. Die synoptischen Entsprechungen der Musikindexe und Beitexte finden sich in B.II.1 bis 8, wobei außer bei B.II.8 wegen des begrenzten Platzes und der parallelen Online-Aufarbeitung des Materials auf Musikkonkordanzen, Quellenangaben und Übersetzungen der Texte verzichtet wird.[30] B.II.9 bis 11 enthält eine schematische Übersicht über die topischen Konzepte anhand dreier Handschriften. Da text-musika-

30 Diese sind der Datenbank der Verfasserin *Tablatures-humanism*, https://www.tablatures-humanism.at (1.12.2024) und dem von der Verfasserin geleiteten Projekt *E-LAUTE: Electronic Linked, Annotated, and Unified Tablature Edition – Die Laute im deutschsprachigen Raum 1450–1550*, www.e-laute.info (1.12.2024) zu entnehmen.

lische Zusammenhänge in Stammbüchern überhaupt nicht erforscht sind und die Online-Aufarbeitung (z. B. im *RAA*) erst vage auf dem Plan steht, war es notwendig, eine Übersicht der Musikbeiträge in Stammbüchern bis ca. 1620 zu geben (B.III.1). B.III.2 und 3 bieten eine vollständige Auflistung der Musik und der Texte zusammen mit den Recherchen zu Musikkonkordanzen und Textquellen zweier Stammbücher (Dohna und Schenckinck). Anhang C enthält den Konkordanz-Index der neu entdeckten Leipziger Harfentabulatur, der aufgrund ihrer Exklusivität hier vollständig wiedergegeben wird, sowie die Auflistung der Präludien bzw. Präambula in Gerles und Newsidlers Drucken.[31] Den Abschluss des Buches bilden Verzeichnisse von Abbildungen, Beispielen, Tabellen, Schemata sowie die Bibliographie von Primärquellen und Sekundärliteratur. Zudem ist der Band über ein Personenregister, ein Register der Musiktitel und Textincipits und ein Register der in den Tabulaturen zitierten Text-Primärquellen zu erschließen.

Die Richtlinien für die Wiedergabe und die Transkription der Text- und Musikbeiträge sind dem Anhang A.II zu entnehmen. Trotzdem seien hier ein paar grundsätzliche Anmerkungen gegeben, die beim Lesen dieses Buches möglicherweise auftauchende Fragen vorab adressieren. Um den Vergleich der Notenbeispiele zu vereinfachen, wurden alle Lautenstücke in die Stimmung *A* übertragen. Die Wiedergabe der Lautentabulaturen in der Mensuralnotation sollte nur als eine Übertragungsvariante betrachtet werden, die dem Zweck dient, das Thema der Recherche zu illustrieren und die Beispiele für Nicht-Lautenisten lesbar zu machen. Alle Beitexte werden in der Sprache des Originals (in der Regel Latein und Deutsch) wiedergegeben. Falls der Text nur auf Latein ist, wird er mit einer oder mehreren deutschen Übersetzungen angeboten. Diese werden hierbei möglichst aus den Quellen des 16. Jahrhunderts zitiert, damit der Leser textuelle Kontexte und Text-*variatio*, die die zeitgenössischen Quellen reichlich wiedergeben, verfolgen kann. Nur in wenigen Beispielen werden eigene Übersetzungen oder in der Forschung bereits publizierte deutsche oder englische Übertragungen einzelner *loci communes* herangezogen. Einzelne lateinische Begriffe wie *compositio* oder *locus communis* werden der besseren Lesbarkeit halber nur im Nominativ Singular oder Nominativ Plural geschrieben und kursiv hervorgehoben. Deutschsprachige Dialektwörter oder -passagen werden nur in unverständlichen Fällen zusätzlich neuhochdeutsch wiedergegeben. Die Referenzverweise auf Primärquellen jeglicher

31 Eine online Erschließung des Manuskripts, inkl. eine kritische Harfenedition und Audioaufnahmen des gesamten Repertoires dieser Quelle, findet sich sowohl auf der Plattform des *E-LAUTE*-Projekts, siehe oben, als auch auf der Forschungsplattform der *Schola Cantorum Basiliensis*, https://www.forschung.schola-cantorum-basiliensis.ch/de/forschung.html (1.12.2024).

Art bis ca. 1620 erfolgt im Fließtext nur in abgekürzter Form. Bei Verweisen auf Sekundärliteratur nach ca. 1620 wird dagegen bei der ersten Nennung vollständig zitiert. Originale Titel sind stets kursiv hervorgehoben. Hochgestellte Zahlen bei *verso*- oder *recto* Folioangaben verweisen auf die Tabulaturzeilen, zum Beispiel: fol. 34^{v1-4}.

Danksagung

Dieses Buch wäre ohne die tatkräftige Unterstützung von mehreren Personen und Institutionen nicht zustande gekommen. Mein besonderer Dank geht an Professorin Birgit Lodes, an meine Kollegen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Wien, hier besonders Dr. Sonja Tröster, sowie die Mitglieder des interinstitutionellen Forschungsseminars zur Musik vor 1600 *Common hour*, die meine Forschung seit 2016 begleitet, diskutiert, produktiv kritisiert und mich dadurch vorangebracht haben. Viele Aspekte wurden über die Jahre in internationalen Fachverbänden und Forschungsgruppen diskutiert. Allen voran bin ich der *IMS Study Group „Tablature in Western Music"* und ihrer Leitung zu Dank verpflichtet. Außerdem bedanke ich mich ganz herzlich bei allen Bibliotheken, die meine Arbeit unterstützt und den Zugang zu den Quellen erleichtert haben. Das Buch wäre auch ohne das geduldige Lektorat von Andrea Stennett und dem unermüdlichen Geist der IT-Entwicklerin Alla Gorbach, die die Datenbank mit meinen Daten programmiert, nicht möglich gewesen. Nicht vergessen darf ich meine Familie, die mich immer unterstützt hat und oft meine geistige Abwesenheit in Kauf nehmen musste.

Die Arbeit wurde als Habilitationsschrift im Oktober 2024 am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien verteidigt. Sie entstand im Rahmen des Forschungsprojekts *Soloistic Instrumental Music in the Central European Cultural Region (ca. 1500 – ca. 1550): Instrumental Praxis and Humanistic Contexts*, welches vom Österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF, Elise Richter Programm, Grant-DOI 10.55776/V661) zwischen 2019 und 2025 großzügig gefördert wurde. Der vorliegende Druck wurde ebenfalls durch dieses Programm gefördert.

I ZUPFINSTRUMENTE IN WORT UND BILD IM 16. JAHRHUNDERT. SYMBOLIK, ÄSTHETIK, RÄUMLICHKEITEN

Die von 1577 datierte Darstellung eines Lautenspielers an einem Haus des Dorfes Vicosoprano (heute im Schweizer Kanton Graubünden) fasziniert den heutigen Betrachter durch das Zusammenspiel von auf den ersten Blick nicht miteinander verbundenen Elementen (Abb. 1).[1] Der gemütlich am Tisch sitzende und von einer italienischen Lautentabulatur spielende Lautenist, seinen gehorsamen Jagdhund nahe bei sich, vermittelt eine Szene häuslichen Musizierens. Der Spielende ist gut gekleidet und offenbar musikalisch gebildet (er liest aus einer Tabulatur). Er symbolisiert also sowohl Bildung als auch eine tugendhafte, edle Beschäftigung – das Musizieren. Die ganze Szenerie stützt sich jedoch am unteren Rand auf einen grinsenden Narrenkopf, sodass man das oben angedeutete Ideal auch im Kontext der verkehrten Narrenwelt verstehen könnte, wo das Lautenspiel für das „Sündige" und das „Befreiende" steht. In der oberen, über den Köpfen platzierten Inschrift findet sich das „Gegenstück" zum Narrenkopf – ein Bittspruch an Gott für das Haus: „Ich bitt dich gott von grunt mins Hertzen / Behiet dis Huss vor Leid und Schmertzen" (Ich bitte Dich, Gott, vom Grund meines Herzens / Behüte dieses Haus vor Leid und Schmerzen). In seiner Symbolik und deren Deutung vermittelt das Bild in komprimierter Form das, was das Saitenspiel für die Menschen im 16. Jahrhundert war: die Kunst zwischen dem „Göttlichen" und dem „Närrischen" mit einem huomo universale im Zentrum, der durch sein Instrument mit beiden Welten eng verbunden war.

Die besonders von Sebastian Brant (*Narrenschiff* 1494) und Erasmus von Rotterdam (*Lob der Torheit* 1511) erörterte Fragwürdigkeit und Schäbigkeit der realen Welt, die daraus abgeleitete Poetik der verkehrten Welt, der Narrenwelt, und wohl auch die reformatorisch begründete Suche nach Christus im Inneren beförderten eine neue Art der Welterfassung und Weltdarstellung.[2] Auf der

1 Herzlichen Dank an Elena van Rijk für den Hinweis auf das Bild.

2 Treffend zusammengefasst sind diese Phänomene beispielsweise bei Jürgen Müller in der Analyse der Malerei von Pieter Bruegel d. Ä., dort unter dem Begriff „silenische Bild-



Abb. 1: Sgraffito am Haus Nr. 305 des Dorfes Vicosoprano in Bregaglia oder Bergell (Schweizer Kanton Graubünden), 1577, © Foto von Dorothea Baumann, 2023.

einen Seite standen christliche Moral und reformatorisch-erzieherische Ideen, auf der anderen befand sich die Welt, wie sie war, eine Welt, deren Vielfalt auf der „Sünde" gründet. Das zu vereinbaren war nicht einfach. Die Ambivalenz und die Inversion wurden zu prinzipiell wichtigen Mitteln der Künste.

Saiteninstrumente spielten in der Literatur und den bildenden Künsten im 16. Jahrhundert eine vielseitige Rolle und werden in der Forschung entsprechend umfassend behandelt. Aufbauend auf der grundlegenden Arbeit von Walter Salmen vertiefte sich die Forschung in den letzten Jahrzehnten zunehmend auch in das uns hier interessierende Gebiet der sogenannten neuzeitlichen Intermedialität.[3] Neben den älteren Forschungsdiskursen zur Ins-

poetik", siehe Jürgen Müller und Thomas Schauerte, *Pieter Bruegel. Sämtliche Gemälde*, hrsg. von Petra Lamers-Schütze, [Köln]: Taschen [2020], S. 67–72, 408.

3 Siehe die Beiträge des Bandes *Intermedialität von Bild und Musik*, hrsg. von Elisabeth Oy-Marra, Klaus Pietschmann, Gregor Wedekind und Martin Zenck, Paderborn: Wilhelm Fink 2018, besonders den Beitrag von Elisabeth Oy-Marra, „Intermedialität und die Kunst-Diskurse in der Frühen Neuzeit. Einführende Überlegungen", S. 37–43. Von den älteren Arbeiten von Walter Salmen sollte zumindest *Musikleben im 16. Jahrhundert. Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Leipzig: Dt. Verlag für Musik 1976 (Musik-

trumentenkunde, Musikikonographie, Musikerporträts oder Musiknotaten als Bildbestandteile in ihrer dokumentarischen Funktion werden aktuell auch neue Themen ergründet, wie die Ästhetik des Immateriellen und symbolisch-metaphorische sowie sozial-moralisierende Ebenen in bild-musikalischen oder bild-text-musikalischen Bezügen.[4] Ein weiterer Aspekt mit Blick auf die Wechselbeziehung zwischen Bild, Text und Musik ist die Forschung zur Bildlichkeit der musikalischen Notation.[5] Im Grunde basieren diese Abhandlungen auf der etwa um 1500 (seit der „Paragone-Debatte" in Venedig) aufkommenden kunst-ästhetischen Position, die sich auf die Gemeinsamkeiten und das Ineinandergreifen der *artes* bei der Erschaffung und der Rezeption des Materials stützt.[6]

geschichte in Bildern 3,9); *Musiker im Porträt. 1. Von der Spätantike bis 1600*, München: C.H. Beck 1982 (Beck'sche Schwarze Reihe 250) und *Bilder zur Geschichte der Musik in Österreich. Teil 1: bis 1600*, Innsbruck: Helbling 1979 (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 3) erwähnt werden.

4 Z.B. als „Seelenbilder" (Claudia Bertling Biaggini, „Durch Musik (anders) sehen? Musiknotate als Bildbestandteil", in Oy-Marra/Pietschmann/Wedekind/Zenck, *Intermedialität von Bild und Musik*, S. 62) bzw. mehrdeutige „audiovisuelle Lektüre der Motette" oder „Bildmotetten" (Klaus Pietschmann, „Durch Musik anders sehen? Musiknotate als Bildbestandteile in der Renaissance", in ebd., S. 57). Zur Diskussion kommen unterschiedliche Mechanismen innerhalb der Bezüge zwischen den Disziplinen: Intermedialität im Unterschied zu Transmedialität (im letzteren Fall ist nicht nur das Ergänzen, sondern vor allem die enge Verzahnung von medienspezifischen Eigenschaften, die Visualisierbarkeit der Musik und die Hörbarkeit und die Versinnbildlichung des Bildes gemeint), in ebd., S. 47; der Medienwechsel gegenüber der Medienkombination und „der strukturellen wie inhaltlichen Bezugnahme in Hauptbeiträgen [in der Malerei] und darauf bezugnehmenden Texten"; die Malerei als „Kommentator" der Musik (Oy-Marra, „Intermedialität und die Kunst-Diskurse in der Frühen Neuzeit", in: ebd., S. 39; Andrea Gottdang, „NotenBilderTexte. Hans Mielichs und Orlando di Lassos Bußpsalmen als intermediales Projekt", in ebd., S. 104–128). Ein Themenbereich bildet die Interaktion von visuellen, auditiven und taktilen (performativen) Komponenten in Musizierszenen (Björn R. Tammen, „Von Sichtbarkeiten, sensorischen Interferenzen und performativen Konstellationen in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Musikikonographie", in ebd., S. 160–167; Nicole Schwindt, „‚Sermo corporis'. Aufstellungen, Haltungen, Bewegungen, Gesten beim Musizieren in der Frühen Neuzeit", in ebd., S. 139–159.

5 Katelijne Schiltz, *Music and riddle culture in the Renaissance*, Cambridge: Cambridge University Press 2015 sowie Judd, *Reading Renaissance Music Theory*.

6 Zur Tradition des *paragone* siehe Elisabeth Oy-Marra, „Synergien von Auge und Ohr. Strategien der Simulation des Hörens in der Malerei des 17. Jahrhunderts", in Oy-Marra/Pietschmann/Wedekind/Zenck, *Intermedialität von Bild und Musik*, S. 70, und die dort erwähnte Forschung zu dem Thema. Klaus Krüger, „Imaginarien der Evokation. Gemalte Musik", in ebd., S. 198–199.

Allerdings wird in Bezug auf Musik bis jetzt überwiegend liturgischer oder geistlicher Stoff behandelt, und es wird nur selten und nicht explizit auf den deutschsprachigen Raum eingegangen.[7] Immer noch fehlen systematische Untersuchungen zur Intermedialität in der Musikvermittlung in jenen Medien des 16. Jahrhunderts, die in adeligen und bürgerlichen Kreisen verbreitet und an die weltliche Musik dieser Zeit gebunden waren, etwa im humanistischen Drama, in Lehrbüchern, Bild- und Texteinleitungen von Musiklehrbüchern, in Emblemata- und Erziehungsbüchern, Flugblättern verschiedenster Art, einzelnen Dichtungen, Stammbüchern oder *libri amicorum* im deutschsprachigen Raum.[8] Es handelt sich um Medien, die im Umfeld von Tabulatur-Schreibern zirkulierten oder von diesen benutzt wurden. Zu den wenigen, in der Forschung fest verankerten Ausnahmen gehören die Untersuchungen zur Allegorie der Musik („Frau Musica" mit Instrumenten) als Schlüsselfigur im Bildungsprogramm des Mittelalters und der Renaissance,[9] zu mythologisch-

7 Kirchliche und liturgische Räumlichkeiten und deren intermediale Vermittlungsformen der Musik wurden priorisiert. Saiteninstrumente waren hier beinahe omnipräsent, vgl. etwa die Motive der Engelsmusik oder -konzerte, sowie Sujets des Marienlebens usw. Die grundlegende Forschung im deutschsprachigen Rahmen stammt von Björn R. Tammen, *Musik und Bild im Chorraum mittelalterlicher Kirchen. 1100–1500*, Berlin: Reimer 2000. Eine Übersicht über die Tradition der Marienverehrung um 1500 mit Instrumenten lieferte zuletzt Fabian Kolb in „Im Geiste Maximilians? Sebastian Virdungs *Musica getutscht* im Kontext (musik-)kulturpolitischer Tendenzen und kommunikativer Strategien um 1500", in *Maximilian I. (1459–1519) und Musik. Reale Präsenz vs. virtuelle Kommunikation*, hrsg. von Nicole Schwindt, Online-Publikation 2022 (*troja. Jahrbuch für Renaissancemusik* 18. 2019), S. 289–322. Einen besonderen Bereich der intermedialen Forschung bildet die Erschließung von Prachtchorbüchern und ihren Repräsentationsstrategien, wie jüngst bei Stefan Gasch, „*amicitia, auxilium, unitas* – Neue Beobachtungen zum Entstehungshintergrund des Chorbuches Wolfenbüttel, Cod. Guelf. A Aug. 2°", in ebd., S. 209–241, oder Birgit Lodes, „Richard und die Rahmen. Zur Rolle von Figurenbüchern für die Konzeption des Prachtchorbuches Mus.Hs. 2129 der Österreichischen Nationalbibliothek", in *Imago Musicae* 31–32 (2021), S. 49–88.

8 Zu Material aus anderen Ländern, insbesondere Italien, gibt es zahlreiche Beiträge, z. B. in der Reihe *Imago Musicae*. Studien zum genannten Stoff explizit aus dem deutschsprachigen Raum sind: die Beiträge von Walter Salmen, „Stammbuchillustrationen als musikgeschichtliche Quelle", in *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (1994), S. 235–242, und Alfred Quellmalz, „Musikdarstellungen auf Flugblattbildern", in: *Archiv für Musikforschung* 3 (1938), S. 15–28. Eine Einzelstudie zum Verhältnis von Text, Bild und Musik in Lautentabulaturen ist jene zum französischen Manuskript *La Rhétorique des Dieux* aus dem 17. Jahrhundert: David J. Buch, „The Coordination of Text, Illustration, and Music in a Seventeenth-Century Lute Manuscript: La Rhétorique des Dieux", in *Imago Musicae* 6 (1989), S. 39–81. Hier wird wunderbar gezeigt, wie eng miteinander verzahnt die *artes* waren.

9 Manfred Hermann Schmid, „Die Darstellung der Musica im spätmittelalterlichen Bildprogramm der ‚Margarita philosophica' von Gregor Reisch 1503", in *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (1994), S. 247–262 sowie frühere Studien von Tilmann Seebass,

topischen Vorstellungen über David und Apollo und seiner Kunst sowie zu Darstellungen von Musen mit Instrumenten in humanistischen Kontexten.[10]

Ohne Anspruch auf eine umfassende Erforschung dieser bisher wenig bearbeiteten Bereiche verfolgt dieses Kapitel vor allem das Ziel, in die Thematik und damit in den Gegenstand der vorliegenden Arbeit einzuführen. Zum einen wird die Ambivalenz der symbolischen und ästhetischen Wahrnehmung von Saiteninstrumenten und vom Saitenspiel in Texten und Bildern aufgezeigt. Wesentlich ist hier die Dynamik in der historischen Wahrnehmung der Saitenmusik im Zusammenhang mit anderen Künsten. Es geht also nicht nur um die illustrative Beschreibung von Instrumenten-, Noten- oder Musizierdarstellungen, sondern um ihre sinnbildliche Vermittlung, die bereits im 16. Jahrhundert durchaus veränderbar und verschieden interpretierbar war.[11] Zum anderen werden die Medien breiter Schichten des Bürgertums betrachtet und damit die Behandlung der Tabulaturen in den nächsten Kapiteln kontextuell umrissen. Die handschriftlichen Tabulaturen werden an dieser Stelle bewusst fast gänzlich ausgeklammert. Besonders genau wird darauf geachtet, wie sehr die moralisierenden Intentionen, Hintergründe oder Kontexte die Auslegung der Instrumente und der Saitenmusik in Wort und Bild im deutschsprachigen Raum beeinflussten oder gar bestimmten, da dies eine unmittelbare Auswirkung auf

„Lady Music and her protégés: from musical allegory to musicians' portraits", in *Musica Disciplina* 42 (1988), S. 23–61, oder Tammen, *Musik und Bild*, S. 90–93, Philippe Vendrix, „La dialectique de l'image et du texte dans les traités imprimés de la Renaisance (ca. 1470–1620)", in *Imago Musicae* 16–17 (1999/2000), S. 93–116.

10 Margareth Boyer Ownes, „The Image of King David in Prayer in Fifteenth-Century Books of Hours", in *Imago Musicae* 6 (1989), S. 23–38; Kathi Meyer-Baer, *Music of the Soheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconology*, Princeton: Princeton University Press 1979 sowie weitere Referenzen in diesen Schriften.

11 Auf die Gefahr einer bloßen bildbeschreibenden Analyse wies Gabrielle Busch-Salmen hin: „Basierend auf den Erkenntnissen neuerer ikonographischer (bildbeschreibender) und ikonologischer (bildauswertender) Arbeiten zur Aufführungspraxis, Sozialgeschichte des Musikers oder der Instrumentenkunde, wäre es wichtig, Bildzeugnisse als komplexe Informationslieferanten zu analysieren, die Kontexte aufzudecken und das Bild sowohl als differenziertes Abbild als auch als hintergründiges Sinnbild begreifbar zu machen, da seine reduzierte und unkommentierte Vermittlung den Beschauer nur allzuleicht in die Irre führen kann", Gabrielle Busch-Salmen, „Die Flöte in Dichtung und Bildender Kunst", in *Handbuch Querflöte. Instrument – Lehrwerke – Aufführungspraxis – Musik – Ausbildung – Beruf*, hrsg. von Gabrielle Busch-Salmen und Adelheid Krause-Pichler, Kassel u. a.: Bärenreiter 1999, S. 18; vgl. auch Karel Moens, „Musizierende Frauen in moralisierenden Bildquellen des 16. und 17. Jahrhunderts aus den alten Niederlanden", in *Frauen und Musik im Europa des 16. Jahrhunderts. Infrastrukturen – Aktivitäten – Motivationen*, hrsg. von Nicole Schwindt, Online-Publikation 2021 (troja. Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik 4. 2004), S. 171.

die Gestaltung und Konzeption von Tabulaturen hatte.[12] Außerdem ist der Zusammenhang zwischen den Tendenzen vor 1500 und den neuen humanistischen Strömungen im Verlauf des 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum von großem Interesse. Aus historischer Sicht kann nicht bezweifelt werden, dass das Bildungsmilieu der sich im 16. Jahrhundert etablierenden mittleren Stände des Bürgertums, in welchem die meisten Tabulaturen verfasst und genutzt wurden, eine eigene Symbolik und Auslegungsstrategien schuf, die für die Tabulaturen geradezu maßgeschneidert waren.

Folgende Schwerpunkte werden dabei gesetzt: Zunächst werden Saiteninstrumente und Saitenmusik im Spannungsfeld der topischen Kette „Sünde" – „Erotika" – „Frau" – „Harmonie" – „Bündnis" – „Vertrautheit" näher untersucht. Als Material werden ausgewählte dramatische Texte, bildliche Darstellungen von moralisierenden Szenen mit Saiteninstrumenten, wie z. B. die Bildnisse von „lockeren" oder „fröhlichen Gesellschaften" (idyllische Garten- und Badeszenen), sowie Emblemata- und Lehrbücher in Verbindung mit *alba amicorum* herangezogen (Kapitel I.1). Auf das „Göttliche" und die „kosmische Harmonie" im Zusammenhang mit humanistisch geprägten mythologischen Vorstellungen über Saitenmusik wird anhand einiger Beispiele des humanistischen Poems, des humanistischen Dramas und des Emblemata-Buches eingegangen. Im Fokus steht hier das Verständnis des Saiteninstrumentes als Vermittler oder Bindeglied zwischen Gott und Mensch (Kapitel I.2). Weiter wird die humanistische Sitte, das Urteilsvermögen eines Menschen an seine Beherrschung der Saiteninstrumente zu knüpfen und damit der Bildungsbereich beleuchtet. Die Emblemata-Bücher werden im Zusammenhang mit den instrumentalen Lehrbüchern betrachtet und die Herausbildung eines neuen Typs des instrumentalen Lehrbuches wird nachverfolgt (Hans Judenkünig, an dieser Stelle zunächst beschränkt auf die Symbolik der einleitenden Bilder aus seinen Drucken). Außerdem werden Leitfäden zur Saitenmusik im studentischen Milieu und unter den Humanisten vorgestellt (Kapitel I.3).

12 Moralisierende Darstellungen von Instrumenten, insbesondere in der italienischen und niederländischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts sind ein oft behandeltes Thema. Einzelne Hinweise werden im Folgenden gegeben.

I.1 Sünden, Erotika und edle Freunde. Vom „sündigen" „seytenspiel" im Theater bis zum Topos „Bündnis" in frühen *alba amicorum*

Das „sündige" Tanzen

Der Tanz mit einer Begleitung von Saiteninstrumenten stand in der Tradition des bürgerlichen bzw. städtischen Tanzes und ist im deutschsprachigen Raum bereits für das 15. Jahrhundert nachgewiesen.[13] Im Theater war das Tanzen in der Zeit vor 1500 stets mit dem Bedeutungsfeld der „Sünde" konnotiert. Vor dem Hintergrund der vielfältigen Verwendung des Tanzes in Theatervorstellungen verschiedenster Art (Schuldramen, Oster-, Weihnachts- oder Weltgeschichtsspielen) etablierte sich bereits im 15. Jahrhundert der solistische Theatertanz sowohl als allgemeiner Indikator für die „Sünde" als auch als Attribut von „sündigen" Personen, wie z. B. Maria Magdalena, Salome, Narren, „kurzweil" treibenden Gesellen oder Moriskentänzern.[14] Das Saitenspiel, genauer das Lauten- oder Harfenspiel, war nahezu omnipräsent: „[…] mit seitenspil tantzen vnd singen / will ich min zit vnd tag volbringen",[15] sagt Maria Magdalena im *Donaueschinger Passionspiel* 1480; ebendort ist die Rede unter Gesellen von „lutten" und „saittenspill" für „mutwill" und „fröd".[16] Der Tanz und das Tanzen waren oft Begleiter des Hofierens, die auf die mittelalterliche Minne zurückgehende Liebeswerbung um die verehrte Frau, die häufig vor dem Fenster stattfand. Im 16. Jahrhundert handelte es sich meistens um frivole Unterhaltungen mit Frauen oder jene oft „sündigen" Liebeshandlungen, in die der Tanz oder das Tanzen situativ einbezogen wurden. Zwei Teufel in den Tiroler Passionsspielen sagen:[17]

13 Zur neueren Aufarbeitung von Archivdokumenten siehe Reinhard Strohm, „Tanzfeste, Hochzeiten" und andere Beiträge der Rubrik „Städtisches Musikleben" auf der Forschungsplattform *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, https://musical-life.net/kapitel/tanzfeste-hochzeiten (13.12.2023).

14 Walter Salmen, *Tanz und Tanzen vom Mittelalter bis zur Renaissance*, Hildesheim u. a.: Olms 1999 (Terpsichore 3), S. 60–62. Über Tänze und „seydtenspielen" bei Fastnachtsspielen siehe ebd., S. 145; zu Saitenmusik im Theater und bei Tanzveranstaltungen im 15. Jahrhundert im städtischen Umfeld des österreichischen Raums siehe Reinhard Strohm, „Stadtmusik: Von der Aura zur Geschichte", in *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*.

15 „[…] mit Saitenspiel tanzen und singen / will ich meine Zeit und [meinen] Tag vollbringen".

16 „Lauten" und „Saitenspiel" für „Mutwillen" und „Freude". *Das Donaueschinger Passionsspiel*, hrsg. von Anthonius H. Touber, Stuttgart: Reclam 1985, S. 81–82. Siehe auch andere Beispiele in der Tradition der Luzerner Osterspiele in Salmen, *Tanz und Tanzen*, S. 63–64.

17 Siehe den originalen Wortlaut in Joseph E. Wackernell, *Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol mit Abhandlungen über ihre Entwicklung, Composition, Quellen, Aufführungen und litterarhisto-*

Auch kan ich dy frauen und dieren Anstreichen dy wang und das hieren.	Auch kann ich die Frauen und Mädchen anstreichen die Wangen und das Hirn [das Gehirn, d. h. damit den Verstand verwirren].
Ander sach kan ich vil *Mit gaucklen und mit saitenspil.*	An der Sache kann ich viel *Mit Gaukeln und Saitenspiel.*
[…] dy lewt springen an dem tancz Und *die pueben lieb angeln* auf dy frawen.	[…] die Leute springen beim Tanzen Und *die Buben angeln lieb* nach den Frauen.

Die Studenten mögen „Die gantz nacht vff der gassen gon / Ja singen vnd die lutten schlon / Krancken vnd kindt vnrüwig machen“.[18] Und auch die weibliche Allegorie „Petulantia“ („Leichtfertigkeit“) erzählt vom amourösen Umgang mit einem „dantzgsell“ (Tanz-Gesell):[19]

(Nach dem dantz)	(Nach dem Tanz)
Das gfiel mir bas dan predig hören	Das gefiel mir besser als die Predigt zu hören
Kein ding das kondt ich nie bas leren	Kein Ding, das ich besser konnte lernen
Vff dantzen stath mir sin vnd gmút	Nach Tanzen steht mir Sinne und Gemüt
Jch dantz das sich enzúndt myn gblút	Ich tanze, dass sich mein inneres Blut entzünde
Jch spring vnd lauff / als wer ich toub	Ich springe und laufe als wäre ich taub [verrückt, ohne Verstand]
Das man mich kum ersicht im stoub	Dass man mich kaum sieht [= erkennt] im Staub
Die gsellen thund mich zú ihn schmucken	Die Gesellen schmiegen sich an mich
Der ein thút mir myn hendlin trucken	Der Eine tut mir meine Händlein drücken
Vnd wen ich mit im vmbher wúsch	Und wenn ich mit ihm umherwirbele
Gar bald er mich anß bácklin kúßt	Gar bald er mich aufs Bäcklein küsst
Mit vmbherwerffen sich nit sumbt	Und zögert nicht, mich hin und her zu werfen
Wir allmal in ein órlin rumbt	Mir raunt [er] ins Öhrchen

rische Stellung, Graz: K. K. Universitätsbuchdruckerei 1897 (Quellen und Forschungen zur Geschichte, Literatur und Sprache Österreichs und seiner Kronländer 1), S. 258–259. Die Kursive sind von Wackernell.

18 „Die ganze Nacht auf die Gassen gehen / Ja singen und die Lauten schlagen / Kranke und Kinder unruhig machen“, IIII, 3687–3689, Boltz, *Der Welt Spiegel*, zit. n. Valentin Boltz, *Der Weltspiegel*, hrsg. von Friederike Christ-Kutter, Klaus Jaeger und Hellmut Thomke, Zürich: Chronos 2013 (Schweizer Texte. Neue Folge 37), S. 139.

19 Beides aus ebd., II, 2685–2708. Hier sind 2685–2696 vollständig zit. n. Christ-Kutter/Jaeger/Thomke, *Der Weltspiegel*, S. 104.

Eine vorbildliche Beschreibung eines zwanzigjährigen Gesells gibt Pamphilus Gengenbach (*Die X. alter dyser welt* [1515/1516]). Der Jüngling berichtet:[20]

Ich will mich ziehen nach der welt
All úppigkait mir wol gefelt
Es sy mit spylen / zeren / prassen
Des nachts so louff ich vff der gassen
[…]
Auch wie ich die nacht hab vertriben
Mit spilen / prassen / vnd mit wyben
Vnd auch mit manchem gsellen gút
Der auch das sin mit mir vertdút
Das sind die tugent die ich leer
An din [des „Waldbrüders"]
straff ich mich wenig ker.

Ich will durch die Welt ziehen
Alle Üppigkeit mir wohlgefällt
Es sei mit spielen / zehren / prassen
Des nachts so lauf ich auf den Gassen
[…]
Auch wie ich die Nacht habe vertrieben
Mit spielen / prassen / und mit Weibern
Und auch mit manchem guten Gesellen
Der auch das Seine mit mir verschwendet
Das sind die Tugenden, die ich lerne
Um Deine [des „Waldbruders"]
Strafpredigt [Belehrung] kümmere ich
mich wenig.

Der Tanz und das Tanzen, und damit auch das Saitenspiel, trug moralisierenden Charakter. Die die Tänze begleitenden Instrumente (vor allem die Laute) wurden in dem entsprechenden moralisierenden Kontext wahrgenommen. In der Theaterwelt war die Konnotation oft bildlich prägnant gelöst: Die die Moral einführenden Figuren – der Teufel und der Tod – gingen den spielenden und singenden Gesellen wie Schatten hinterher. Im bereits erwähnten *Weltspiegel* von Boltz lehrt der Teufel „weblichen hofieren" (Weiber hofieren), wobei der Gesell, in diesem Fall als „Lutanist" (Lautenist) bezeichnet und dargestellt, „den narren gúter dingen" (der Narren guter Dinge) macht. Allerdings verliert er damit die Zeit für das „frombklich studieren" (fromme Studium) und sei „allen glerten ein schandt" (allen Gelehrten eine Schande). Der Geselle bleibt dennoch aus eigenem Willen mit „harpffen vnd mit lutinisten / Auch sonst mit anderen componisten / Die múend so frólich doher singen / Das alle berg vnd thal erklingen".[21] Anschließend lädt dieser Geselle den Teufel zum Tanz ein. Eine beispielhaft moralisierende Szene des Hofierens mit einem „júngling",

20 Gengenbach, *Die X. alter dyser welt*, Exemplar D-Mbs, Res/4 P.o.germ. 70m, Bg. [Aiiii^{v}]–B^{r}.

21 Boltz, *Der Welt Spiegel*, II, 2608–2611, zit. n. Christ-Kutter/Jaeger/Thomke, *Der Weltspiegel*, S. 101. Mit „Harfen und mit Lautenisten / Auch sonst mit anderen Komponisten / Die müssen so fröhlich daher singen / dass alle Berge und Täler erklingen". Unter den „componisten" wurden hier wohl andere Mitspielende oder Mitsingende gemeint. Das Spielen und Singen beim Hofieren konnte sowohl allein als auch im Ensemble, mit eigenen Kräften oder auch durch gemietete Musiker stattfinden, Salmen, *Musikleben im 16. Jahrhundert*, S. 106–107.

einer „jungfrow“ und dem Tod erschuf der Dichter Johannes Kolroß in den Totentanzszenen in *Eyn schón spil von Fünfferley betrachtnussen den menschen zúr Búß reytzende* 1532. Dafür, dass der Geselle getanzt, die Jungfrau hofiert und „des Pfarrhers leer“ verachtetet hat, soll er mit dem Tod tanzen und sterben. Die moralische Ermahnung geht noch weiter, denn der „júngling“ bekennt sich zu Gott und darf daher leben: „Will Gott all myne sünd erzellen / Vnd myner seelen heyl nach stellen“.[22] Zusätzlich zu diesem zentralen, christlich-moralisierenden Motiv ist die Szene auch durch die detaillierte Beschreibung des Hofierens interessant. Der „júngling“ ruft einen „spilman“ und befiehlt ihm „den schwartzen knaben“ zu spielen: „Spilman mach vff den schwartzen knaben / So welln wir frólich vmbhár traben / Vnd wend ein gúts frygs mútlin haben“.[23] Nur selten sind in humanistischen Dramen die Tänze und die am Musizieren Beteiligten derart konkret benannt.

Dieses 1532 in Basel und 1540 in Augsburg aufgeführte Drama von Kolroß könnte in Verbindung mit zwei Lautentabulaturen aus dem Basler-Züricher Raum stehen: der *Tabvlatvr vf die Lvten* (D-B Mus.ms. 40588), 1552 und ihrem Gegenstück – dem Fragment D-KA Don Mus.Autogr. 1, ebenfalls aus den 1550er Jahren. Beide Tabulaturen beinhalten mehrere Varianten vom „Schwarz Knab“.[24] Wenn auch die Aufzeichnung dieses Tanzes an sich nicht exklusiv war (der Tanz kommt auch in anderen Tabulaturen vor, zum Beispiel in der Samedaner Tabulatur1, fols. 6^{r}–6^{v}, 24^{v}–25^{v}), so spricht doch die in beiden Tabulaturen eingeführte Figur des Bruder Klaus, die ihrerseits wieder zum Bürgerdrama (*Der Weltspiegel* von Boltz) führt, durchaus für die Möglichkeit der oben genannten Parallele. Außerdem fallen die derben Sprüche der „sündigen“ Liebe auf, welche die Blätter des D-KA Don Mus.Autogr. 1 verzieren und unmissverständlich auf das „Sündige“ verweisen. Denkt man an die typischen „sündigen“ Tanzszenen in Dramen, kommt das Fragment D-KA Don Mus.Autogr. 1 grundsätzlich als eine auserlesene Sammlung von Tänzen für solche „sündigen“ (Liebeswerbungs)Szenen in Frage: Zwischen drei „Schwartz Knab“-Tänzen sind ein Moriskentanz („Moristgen Danntz“), fols. 4^{v}–5^{r}, und ein „Sannct

22 „Möge Gott all meine Sünden offenbaren und für mein Seelenheil sorgen.“ Kolroß, *Eyn schón spil von Fúnfferley betrachtnussen den menschen zúr Búß reytzende*, Exemplar A-Wn 31.W.59 ALT PRUNK, 318–319, Bg. Biii^{v}.

23 Ebd., 205–207, Bg. B^{v}. „Spielmann, mach den Schwarzen Knaben! [spiele den Tanz „Schwarzer Knabe“] / So wollen wir fröhlich umhertollen / Und werden einen guten freien Sinn [Stimmung] haben.“

24 *Tabvlatvr vf die Lvten* enthält vier Varianten von „Schwartz knab“ (ohne Proporz), S. 56–65. In D-KA Don Mus.Autogr. 1 sind drei Varianten dieses Tanztypus aufgeschrieben, fols. 2^{r}–3^{v}, 4^{r}–4^{v}, 5^{v}–6^{r}, wobei von denen nur die letzte eine als Fragment überlieferte Proporz hat, fol. 6^{v}.

Jacobss Dantz", fols. 3^{v}–4^{r}, gesetzt.[25] Der Tanztyp Moresca ist als Preistanz im Wettbewerb um eine Frau bekannt, der oft von einem Musiker, z. B. einem Lautenisten, und einem Narren begleitet wurde. Ein Beispiel dafür sind die Morisken-Tänzer am Innsbrucker Goldenen Dachl (1500), wo einer der Tänzer mit einer Laute tanzt. Bildprogrammatisch ist diese Darstellung sowohl in die höfische Festkultur Maximilians I. als auch in die profane Schauspielszenerie implementiert.[26] Die Liebeswerbungsszenen mit Laute zeigen somit ihren topischen Charakter. Es ist also vorstellbar, dass die *Tabvlatvr vf die Lvten* und D-KA Don Mus.Autogr. 1 für solche Szenarien gedacht waren.

Die Laster der Erotika und des Rausches versus christliche Erkenntnis

Moralisierende Motive in den Darstellungen oder Beschreibungen von Saiteninstrumenten und Saitenmusik waren auch in anderen literarischen Formen und in der Malerei zentral. Vor allem die Erfassung der Themen „Hofieren", „sündige" oder „böse Frauen" und somit die Erotika, die Erkenntnis über das eigene Dasein als Narr oder Nicht-Narr gewannen an Gewicht. Eine drastische satirisch-moralisierende Beschreibung „Von nachtes hofyeren" findet sich in Brants *Narrenschiff* (1494).[27]

25 Der Jakobstanz ist dabei eine verschleierte Variante des „Schwarz Knab"-Tanzes. Er wurde über das harmonische Gerüst des „Schwarz Knab"-Tanzes gesetzt. Im Unterschied zu diesem findet sich ein Jakobstanz seltener in den untersuchten Tabulaturen, z. B. in der Samedaner Tabulatur1 (1563), fols. 13^{v}–14^{r}. Diese Fassung ist der Variante aus D-KA Don Mus.Autogr. 1 beinahe gleich, sie ist nur mit leichten Diminutionen versehen. Entgegen der allgemeinen Tendenz sind beide Varianten des Jakobstanzes nicht vom Jakobslied abgeleitet, vgl. vier Melodievarianten des Jakobsliedes in Franz Magnus Böhme, *Altdeutsches Liederbuch: Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1877, S. 722–723.

26 Zur Ikonographie dieses Reliefs siehe Melanie Wald-Fuhrmann, „Ikonographisch-musikalische Repräsentationspolitik – Die Morisken-Tänzer am Goldenen Dachl", in *Maximilian I. (1459–1519) und Musik. Reale Präsenz vs. virtuelle Kommunikation*, hrsg. von Nicole Schwindt, Online-Publikation 2022 (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 18. 2019), S. 139–156.

27 Im Original (links) aus Brant, *Das Narrenschiff*, Exemplar D-Dl Ink.394.4, Tafel LXII; und neuhochdeutsch (rechts) aus Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, hrsg. von H. A. Junghans, Leipzig: Reclam 1877, S. 156, Tafel LXII.



Abb. 2: Urs Graf, „Käufliche Liebe“, Holzschnitt, 1511.

Wer vil lust hat wie er hofier
Nachts vff der gassen vor der thúr
Den glust, das er wachend erfrúr
Jetz wer schyer vß der narren dantz
Aber das spiel wer nit all gantz
Wann nit hie weren ouch die löffel
Die gassentretter / vnd die góffel
Die durch die nacht keyn rúw went han
Wann sie nit vff der gassen gan
Vnd schlagent luten vor der túr
Ob gucken well die mátz har fúr
Vnd kumen vß der gassen nit
Biß man eyn kamer loug jnn gytt
Oder sie wúrffet mit eym steyn
Es ist die freúd jn warheyt kleyn

Wer Lust verspürt, daß er hofiere
Nachts auf der Gasse vor der Thüre,
Den lüstet, daß er wachend friere
Jetzt wär’ schier aus der Narrentanz,
Aber das Spiel doch noch nicht ganz,
Wenn nicht hier wären auch die Löffel,
Die Gassentreter und die Göffel,
Die durch die Nacht nicht ruhen können,
Wenn sie nicht auf der Gasse rennen
Und schlagen Laute vor der Thür,
Ob nicht das Mädchen schau’ herfür.
Nichts Andres von der Straß’ sie bringt,
Bis man mit Kammerlaug’ sie zwingt
Oder sie grüßt mit einem Stein.
Es ist die Freud’ in Wahrheit klein



Abb. 3: Pieter Bruegel d. Ä., „Der Triumph des Todes“, ca. 1562, Museo del Prado, Madrid, Fragment.

Beim „schlagent luten vor der túr“ wird vor einem „kamer loug“ (gefüllter Nachttopf) oder „eym steyn“ gewarnt. Auf der Holzschnitt-Illustration vollzieht eine nackte Schöne die erste Option, während die Narren „seitten spyel“ (ein Lautenist im Vordergrund), „pfiffen“ und „syngen“ betreiben.[28] Die Laute als ein „sündiges“ Instrument, das für Wollust, Erotika und Rausch steht, wird mit Motiven der käuflichen Liebe in Verbindung gebracht und in Liebesgärten oder „lockeren Gesellschaften“ dargestellt (Urs Graf, „Käufliche Liebe“ 1511; Pieter Bruegel d. Ä. „Der Triumph des Todes“ ca. 1562, ein Liebespaar in der unteren rechten Ecke, Abb. 2, 3).

28 Wie Frauen Männer zu Narren machen können, wird hervorragend illustriert in den vier Holzschnitten „Die Verteilung der Narrenkappen“ (1538?) mit dem Text von Hans Sachs „Der kram der narrenkappen“, in: *Die Welt des Hans Sachs. 400 Holzschnitte des 16. Jahrhunderts. Ausstellungskataloge der Stadtgeschichtlichen Museen Nürnberg*, hrsg. von Renate Freitag-Stadler, Nürnberg: Hans Carl 1976, Nr. 175. Einige adlig gekleideten Frauen geben jedem Mann eine eigene Narrenkappe, jeder Mann kann also ein Narr sein. Das zweite Blatt illustriert eine Art „Narrenzug“, den eine Frau mit einer Peitsche antreibt. Hier wird die für das 16. Jahrhundert neue Figur einer „bösen“ oder „gefährlichen Frau“ geradezu manifestiert, vgl. Anne-Marie Bonnet und Gabriele Kopp-Schmidt, *Die Malerei der Deutschen Renaissance*, München: Schirmer/Mosel 2010/2015, 2019, S. 41.

In den zuletzt genannten Beispielen ist die Doppeldeutigkeit der Szenerie offensichtlich: Die *moralité* realisiert sich mittels *memento-mori*-Motiv. In „Käufliche Liebe" weist der Totenkopf im unteren Teil des Bildes mit entsprechenden Reimen („das end / das ist mein tot: / Bedenk / Wann alle ding / beschlüßt / der todt.") darauf hin. Die Laute stellt die „Sünden" dar. Sie liegt als Symbol des Lasters neben Brett- und Kartenspielen, Früchten (u. a. Weintrauben), einem Trinkgefäß (Symbole der „Unmäßigkeit" und „Trunkenheit") und einem geöffneten Geldsack (Symbol der „Geldgier"). „Der Triumph des Todes" spricht für sich selbst. Die ikonographischen Erotika sind hier besonders deutlich. Die Laute wird von einem jungen Mann gespielt. Diesen Mann setzte Bruegel zwischen die Beine seiner Geliebten und malte daneben eine enthüllte und eine halbenthüllte Flöte. Beide Instrumente – Laute und Flöte – waren im 16. Jahrhundert als Symbol fest mit weiblichen und männlichen Geschlechtsorganen, „Unkeuschheit" und „Unzucht" konnotiert.[29] Der dritte Mitspieler bleibt vom Paar unbemerkt: der Tod mit einer Viola da braccio.

In der genannten Bedeutung symbolisierten Musik und Musikinstrumente nicht nur das vergängliche (auch sündige) Leben an sich, sondern regten auch zur „ständigen Meditation über den Tod" an, die idealerweise zur philosophischen und christlichen Erkenntnis führen sollte.[30] Mit der Laute in der Hand sollte man stets an Gott denken und den Tod nicht vergessen.[31] Auf den Topos „Sünde" verweist der Fakt, dass Saiteninstrumente (oft die Laute), die in zahlreichen Gartenszenen oder Darstellungen von „lockeren Gesellschaften" und Badeszenen abgebildet waren, vor allem einen klaren moralisierenden Zweck erfüllten und nicht immer eine reale Musizierszene abbildeten.[32] Die uns über-

29 Vgl. Moens, „Musizierende Frauen", S. 172, 175, 176. Moens analysiert mehrere Szenen des Musizierens aus der niederländischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts; Susanne Blöcker, *Studien zur Ikonographie der Sieben Todessünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450–1560*, Münster/Hamburg: LIT 1993 (Bonner Studien zur Kunstgeschichte 8), S. 49; Busch-Salmen, „Die Flöte in Dichtung und Bildender Kunst", S. 22–26. Im Prinzip war die Darstellung von Frauen mit Instrumenten (ausgenommen Cembali) moralisch sehr fragwürdig. Frauen wurden dadurch als Huren uminterpretiert, Moens, „Musizierende Frauen", S. 189.

30 Günter Bandmann, *Melancholie und Musik. Ikonographische Studien*, Köln/Opladen: Westdt. Verlag 1960 (Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen 12), S. 124.

31 Die Darstellung der Saiteninstrumente in *memento mori*-Szenen grenzt an das größere Themenfeld „Musik in der Vanitas-Funktion". Die hier erwähnten Deutungsebenen betreffen daher auch andere Instrumente, die Darstellung der Musik ist insgesamt mehrdeutig, siehe z. B. Albrecht Dürers „Melencolia I" (1514), Bandmann, *Melancholie und Musik*, S. 124.

32 Stark moralisierende und soziale Motive gegenüber den oft fernen Realitätsbezügen der Darstellungen betrachtete Moens als die Hauptbotschaft der abgebildeten Musizierszе-

lieferten Einwände gegen Instrumente an Universitäten und Instrumentalmusik in Studentenhäusern gingen wohl auf diese topische Vorstellung zurück. Aus den allgemeinen Verhaltensregeln der Wiener Kodrei Goldberg von 1555 ist beispielsweise bekannt, dass Vokalmusik nach den Mahlzeiten aufgeführt werden durfte, während Instrumentalmusik nicht gestattet war.[33] Ein ähnliches Verbot gibt es in den Statuten der Universität Leipzig.[34]

Sozialisierung der „Sünde" und erlaubtes Liebesbündnis – Ambivalenz der Darstellung

Dennoch wurden Saiteninstrumente oder -musik im Bürgertum des 16. Jahrhunderts nicht immer nur negativ wahrgenommen. Die Diskussion, die sich in der didaktisch-reformatorischen Teufelsliteratur entfaltete, rechtfertigte beispielsweise den Tanz und somit auch das Saitenspiel in dem dafür vorgesehenen sozialen Rahmen. In seiner Abhandlung *Tantzteuffel* (1567) unterschied der evangelische Pfarrer Florian Daul „böse" Tänze und „geistliche" Tänze, und unter vielen anderen Arten auch „bürgerliche Tänze", die „mit erlaubniß der Obrigkeit / vnnd irer [der Gesellen und Jungfrauen] Eltern / als auff Hochzeiten vnnd erlichen gesellschafften" getanzt werden durften.[35] Das „Seitenspiel", das er dabei erwähnte, gestattete er auch jenen, die „auff irer gassen spielen" (Hofieren), wenn der Tanz nicht gegen soziale Gebote verstoße.[36] Wie das Saitenspiel empfunden wurde, hing vom jeweiligen sozialen Kontext ab

nen in flämischen Gemälden des 15. bis 17. Jahrhunderts, Moens, „Musizierende Frauen", u. a. S. 192–193. Ein Vorzeigebeispiel in der flämischen Malerei ist „Der verlorene Sohn in lockerer Gesellschaft", Anonym (ca. 1540–1550). Für den deutschen Raum zu nennen sind zumindest der Holzschnitt von Jörg Pencz oder Hans Sebald Beham „Venus" mit musizierenden Paaren aus dem Zyklus „Die sieben Planeten" (1531) oder das Gemälde „Das Bad von Leuk" von Hans Bock d. Ä. (1579), in welchem einer der badenden Männer seine Laute fast im Wasser hält. Mit der Erschließung ästhetischer und sozialer Praxis in den Darstellungen von Bade- und Kurmusik in der frühen Neuzeit beschäftigt sich das Projekt des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Tübingen (*Bade- und Kurmusik in der Frühen Neuzeit*, SFB 1391). Für den Austausch sei das Team des Projekts herzlich bedankt.

33 Ulrike Denk, *Alltag zwischen Studieren und Betteln: die Kodrei Goldberg, ein studentisches Armenhaus an der Universität Wien in der Frühen Neuzeit*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013 (Schriften des Archivs der Universität Wien 16), S. 232.

34 Peter Király, „Studentisches Lautenspiel im 16. und 17. Jahrhundert – Eine Betrachtung mit Hinblick auf Leipzig", in *600 Jahre Musik an der Universität Leipzig*, hrsg. von Eszter Fontana, Halle/Saale: Janos Stekovics 2010, S. 134.

35 Daul, *Tantzteuffel: Das ist wider den leichtfertigen, unverschempten Welt tantz*, Exemplar D-Mbs Mor. 257h, fols. 95^{v}–98^{r}. Eine ähnliche Erklärung zu den Tänzen findet sich in *Theatrvm Diabolorum*, fol. 230^{r}.

36 Daul, *Tantzteuffel*, 1567, fol. 99^{r}.

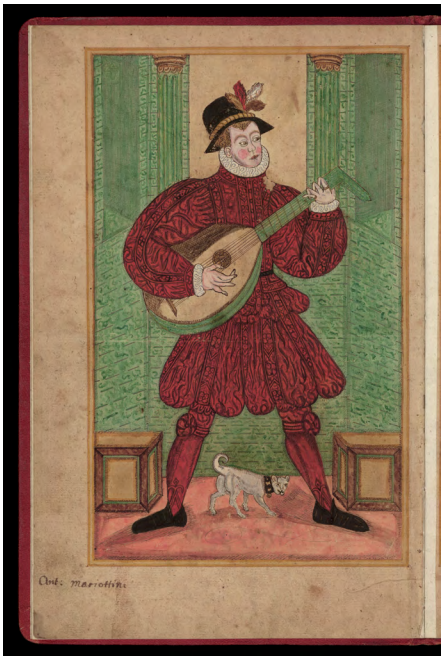



Abb. 4.1 und 4.2.: Lautentabulatur, 4. Viertel des 16. Jahrhunderts, CH-Bu F IX 39, https://doi.org/10.7891/e-manuscripta-14536, fol. 1^{v} und 2^{r}.

und erforderte eine klare Positionierung, auch dann, wenn die Tänze strikt abgelehnt und dadurch in die soziale Debatte eingeführt wurden. Als Beispiel gilt *Die Erziehung der Christin* (*De institutione feminae christianae ad Sereniss* 1523) vom Katholiken Juan Luis Vives, einer jener Humanisten, die die Weichen der humanistischen Erziehung in ganz Europa stellten.[37]

Die Anbindung an das soziale Leben (z. B. Hochzeiten) ging dabei auf die positive Symbolik des Saitenspiels zurück, die ebenfalls schon um 1500 im Theaterleben belegt ist. Das Lautenspiel verkündigte die Hochzeit und war das Symbol der Stimmigkeit, der Harmonie und des Bündnisses: „die Laute [wird] zur Liebe gerichtet" (eingestimmt).[38] In diesem Sinne sind auch die zwei Bilder

37 In der deutschsprachigen Ausgabe von Friedrich Kayser siehe Kapitel 12 „Vom Tanzen", S. 401, 405 (*Ausgewählte pädagogische Schriften des Desiderius Erasmus. Allgemeine Einleitung, Biographie, Übersetzung und Erläuterungen von Dr. Dietrich Reichling. / Johannes Ludovicus Vives' pädagogische Schriften. Einleitung, Charakteristik Übersetzung und Erläuterungen von Dr. Friedrich Kayser*, Freiburg/Breisgau: Herdersche Verlagshandlung 1896, S. 121–436). Das Buch trägt eine Widmung an Katharina von Aragon und war für die Erziehung ihrer Tochter, der zukünftigen Königin Maria I. Tudor gedacht. Thematisiert wurden jedoch Bildungsziele, die für anständige Fürsten- oder Gelehrtenfamilien generell galten.

38 „Wenn im Spiel ‚quatuor filias' die einzelnen Töchter verheiratet werden, wird Laute gespielt: „Pater ad lutifi[gu]lum: N., lieber diener meinn, / nun richt vns zu lieb die lautn



Abb. 5: Sachs, *Ein gesprech zwischen dem Todt vnd zweyen Liebhabenden. Der Todt spricht ich wil auch mit*, D-B 11 in: Yg 7891, Titelholzschnitt.

am Anfang des Lautenmanuskripts CH-Bu F IX 39, fols. [1^{v}–2^{r}] zu deuten, die vermutlich ein Ehepaar darstellen: Der Mann spielt die Laute und blickt in Richtung seiner Frau. Dass die Figuren in miteinander harmonierender Kleidung und in gleicher architektonischer Kulisse erscheinen, und die Frau außerdem ein Büchlein, vielleicht ein Gebetsbuch hält, bestätigt diese Vorstellung (Abb. 4.1, 4.2).[39]

dein, / Das sy múgn tanczen vnd springenn. / So mag In dan des pas gelingenn. / et sic corisant". („Der Vater zum Lautenspieler: N., lieber Diener mein, nun richt uns zu Liebe die Laute dein, damit sie tanzen und springen können, dann wird es ihnen umso besser gelingen. So tanzen sie."). Zit. n.: Andrea Grafetstätter, „Die Tiroler Spieltradition. Musik und Tanz in geistlichen und weltlichen Spielen", in: *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, https://musical-life.net/kapitel/die-tiroler-spieltradition (1.12.2024).

39 John Kmetz, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts: quellenkritische und historische Untersuchung*, Basel: Verlag der Universitätsbibliothek Basel 1988, S. 116–117.

Der Klang der Laute als Symbol des Liebesbündnisses konnte mitunter auch ambivalent vermittelt werden, wie das klingende Ensemble (Sängerin mit einem spielenden Lautenisten) auf dem Titelholzschnitt *Das untrew Spiel / Welcher ein schón Weyb Búlen wil / Der muß auch von ihr leyden vil / Das sie der untrew mit ihm spil* von Hans Sachs (1553?, 1585) zeigt.[40] Das Ensemble in diesem Bild spricht für die Harmonie des Paares, der Text von Sachs deutet hingegen auf Untreue und Frauenlist hin.[41] Im Titelholzschnitt zu *Ein gesprech zwischen dem Todt und zweyen Liebhabenden. Der Todt spricht ich will auch mit* (1555) von Hans Sachs schreitet der Tod über eine liegende und verstummte Laute. Diese Laute, wie auch die ebenso verstummte Harfe und die nicht gespielte Viola da gamba in den Händen des Mannes, symbolisiert freilich das Ende der Beziehungen und des Lebens (Abb. 5).[42]

Dichotomien in Emblemata- und Stammbüchern

Der Nexus von Saiteninstrumenten und -musik, besonders von Lauten und Lautenmusik, mit dem Topos „Liebe" wurde in den Emblemata-Büchern und Stammbüchern oder *alba amicorum* in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu einem Muster mit einem breiten Spektrum an zum Teil ganz gegensätzlichen Deutungsmöglichkeiten. Im Emblemata-Buch von David de Necker *Ain Newes Vnnd Kunstlich schónes Sta[m]m oder Gesellen Búchlein* (1579)[43] fungieren Frauengestalten mit Lauten sowohl im negativen, moralisierenden, als auch im positiven, idealisierenden Sinne. In der Allegorie „Sangvinevs. Blutreich,

40 Freitag-Stadler, *Die Welt des Hans Sachs*, Nr. 230.

41 Karel Moens schrieb in seiner Analyse der niederländischen Malerei, die Laute sei ein Symbol des Bündnisses mit einer Frau, wenn sie in den Händen eines Mannes dargestellt wird. Eine Laute zu reparieren oder zu stimmen, sie von der Frau zu nehmen, bedeute, die Liebe (wieder)finden und eine Liebesbeziehung zu pflegen. Das ganze 16. Jahrhundert hindurch galt in der niederländischen Malerei die besaitete Laute als Sinnbild der ehelichen Harmonie, Moens, „Musizierende Frauen", S. 181–185.

42 Freitag-Stadler, *Die Welt des Hans Sachs*, Nr. 290. Die Laute kann hier auch als Instrument der Wollust gedeutet werden, das nun verstummt ist und dem Tod gehört.

43 de Necker, *Ain Newes Vnnd Kunstlich schónes Sta[m]m oder Gesellen Búchlein*, Exemplar D-Mbs Res/4 L.eleg.m. 140e. Das Emblemata-Buch und das Stammbuch als Gattungen der Unterhaltungsliteratur konnten im 16. Jahrhundert zusammenfallen. Wenn als Vorlage für ein Stammbuch beispielsweise ein mit leeren Blättern durchschossenes Exemplar eines Emblemata-Buches genommen wurde, ließen sie sich voneinander kaum unterscheiden. Auf diese Weise entstanden sogenannte emblematische Stammbücher. Ihre Wertung war entsprechend moralisierend-didaktisch vorgeprägt noch bevor sie befüllt wurden, Schwarz, *Studien zur Stammbuchpraxis der frühen Neuzeit*, S. 195.

Wolgestalt" erscheint im Hintergrund eine bekleidete Frau, die eine Laute spielt.[44] Der dazugehörige Text setzt ihre Gestalt und das „Saytenspiel" selbst als Symbole für „Venus lieb", Unkeuschheit, und „kurtzweil",[45] und greift damit auf die Symbolik in der Tradition des 15. Jahrhunderts zurück, wo Venus, Venuskinder, Liebe, Mai, Juni und Laute eine ikonographische Verwandtschaft bildeten.[46] Ein anderes Beispiel aus diesem *Gesellen Búchlein* nutzt die Konnotation zu den „Sünden" und verwendet sie als moralisch-didaktische Mahnung für junge Frauen. Mit erzieherischen Empfehlungen für zwanzigjährige Frauen warnt der Text vor ungezähmten jungen Trieben und empfiehlt dagegen, sie sollen zu (christlichem) „Verstandt" kommen (Abb. 6, 7):[47]

Wenn es nu kompt in Jungfrawstand
So wirdts dann kúndig und bekand.
Wie ein Taub den kopff reckt und streckt
Wan wehr ehe sie was bóß erweckt.
Ein Jungfraw so kompt zum Verstandt
Sol sich nicht machen baldt bekandt.
Und jederman gleich formig sein
Veracht ist bald was ist gemein.

Auf die „Vernunft[,] die Natur lehrt mit vleiß" (ganz im humanistischen Sinne) beruft sich auch eine andere Darstellung einer Frau, die eine Laute gerade erst einstimmt und dadurch das Sinnliche (das Hören) besonders anspricht.[48] Als Allegorie „Avditvs" (das Gehör) soll diese Darstellung den Betrachter dazu bewegen, immer wach zu sein, sich selbst zu „Gottes Geist" zu bekennen und Gottes Wort zu gehorchen. Zuletzt wird das Bild der Laute auch mit der Furcht vor „tódtlicher Rach" in Verbindung gebracht:[49]

44 de Necker, *Gesellen Búchlein*, Bg. Fii^{r}.

45 Ebd., Bg. Fii^{v}.

46 Patrick Tröster, „Außermusikalische Aspekte des Alta-Ensembles auf Bildwerken des 15. Jahrhunderts", in *Musikalische Ikonographie*, hrsg. von Harald Heckmann, Monika Holl und Hans Joachim Mann, Laaber: Laaber Verlag 1994 (*Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12), S. 282. Ein Vorzeigebeispiel ist ein bürgerlicher Paartanz als Kalenderbild zum Monat Mai, 1443. Der Tanz wird von einem Lautenisten begleitet, Salmen, *Tanz und Tanzen*, S. 237. Ein etwas späteres Beispiel findet sich auf dem Bild des Kalendertisches im Stift Rein (1607). Zum Monat Mai ist eine Musizierszene mit einer Laute und einer Flöte dargestellt, eingebettet wiederum in eine Liebespaarthematik, Max E. Lippitsch und Sonja Draxler, *Der Kalendertisch im Stift Rein*, Graz: Eigenverlag 2012, S. 90–91.

47 de Necker, *Gesellen Búchlein*, Kapitel „Zwantzig Jahr ein Jungfrewlein", Bg. Xiii^{r}–X[iiii]^{v}.

48 Ebd., Bg. Ciii^{r}.

49 Ebd., Bg. Ciii^{v}. Der Bezug zum Topos „Liebe" wird durch die neben die Frau gesetzte Taube verstärkt.



Abb. 6 und 7: de Necker, *Ain Newes Vnnd Kunstlich schónes Sta[m]m oder Gesellen Búchlein*, D-Mbs Res/4 L.eleg.m. 140e, Holzschnitte aus dem Kapitel „Zwantzig Jahr ein Jungfrewlein", Bg. Xiii^{r} und „Avditvs. Das Gehör", Bg. Ciii^{r}.

Vernunft die Natur lehrt mit vleiß.
Das ich mein Ohren wendt allein
Zu Gottes Wort der Warheit rein.
Und nicht kehr zu den Lugen hinn
Dir nur verstopfft Verstandt vnd Sinn.
[…]
Vnd húet sich vor tódtlicher Rach.

Die Erwähnung oder Darstellung des Saitenspiels deutete die Liebe also nur als potenzielle Gefahr – ein wirksames moralisierendes Mittel, das in text-bildlichen Darstellungen des 16. Jahrhunderts weit verbreitet war. Das Verständnis der Laute als Symbol konnte sich dabei allerdings auch zu einer positiven und idealisierten Vorstellung über die eigene Kraft der Besinnung und Frömmigkeit wandeln (wie im letzten Beispiel). Diese Bedeutung verzweigt sich nochmals: einerseits zum „Gotteslob" und traditionellen mythologischen Vorstellungen (Kapitel I.2), andererseits zu „Frau Musica" mit der Laute als Symbol für Bildung (Kapitel I.3).

Wie beliebt solche Bilder waren, zeigen Stammbücher ungefähr ab der Jahrhundertmitte bis ins 17. Jahrhundert hinein. Das *Gesellen Búchlein* von de Necker diente als Grundlage für das Stammbuch eines ungenannten bayrischen Adeligen (1589–1605) nun mit eingefügten leeren Blättern und mit vorgefertigten leeren Wappenstempeln. Auf die Wiederholung der Abbildungen wurde offenbar großer Wert gelegt, denn alle wurden beibehalten und koloriert.[50]

Über eine Liebe mit Leid und über „gefährliche Frauen" liest man in der Inschrift einer Liebeswerbungsszene aus dem verschollenen *Stammbuch des Burggrafen Achatius zu Dohna* (1550–1552): „Nescio quid sit amor, nec amo nec amor nec amavi. / Hoc scio, quisquis amat, uritur igne gravi" („Ich weiss von Liebe nichts zu sagen; / Wer aber liebt, hat viele Plagen").[51] Der Text steht über der Darstellung eines Lautenistenduos und zweier Gesellen ohne Instrumente. Im Unterschied zur Narrenschar bei Brant ist diese Szene aufgrund der Kleidung aller Beteiligten in einem höheren bürgerlichen Stand zu verorten. Zwei Frauen lauschen der Musik fromm bekleidet (mit Kopfbedeckung) jeweils an einem Fenster. Das Bild warnt und fordert zum Nachdenken auf. Der Bezug zum mittelalterlichen Hofieren vor dem Fenster einer beinahe theatralisch gezeichneten Burg verstärkt diese Intention noch (Abb. 8.2, oben). Das Besondere dieser Darstellung ist außerdem, dass sie in eine Reihe von anderen, aussagekräftigen und inhaltlich miteinander korrespondierenden Federzeichnungen eingebettet ist, wodurch eine moralisierende Geschichte mit Text, Bild und Musik zustande kommt.

Die ganze Komposition („Darstellungen aus dem Königsberger Studentenleben")[52] beginnt mit der Exposition des Freiheits- und Bewegungsmotivs (Abb. 8.1, oben). Unter den fahrenden Gesellen ist ein gerade spielender Lautenist. Der Text oben hält zunächst das Datum fest („Anno 1550 drei Wochen nach Weihnachten inceperunt")[53] und setzt dann zur Verdeutlichung des Sinnes

50 *Ein new vnd künstlich schónes Stamm oder Gesellen Búchlein* (Stammbuch eines ungenannten bayrischen Adeligen), Exemplar D-Mbs Cgm 3297a, https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00041815 (1.12.2024). Die oben erwähnten Bilder aus dem Emblemata-Buch von de Necker befinden sich auf fols. 72^{v} (Allegorie „Sangvinevs"), 300^{v} („Zwantzig Jahr ein Jungfrewlein"), 28^{v} („Avditvs").

51 Dohna-Stammbuch (verschollen). Übers. n. Julius Wegeler, *Philosophia patrum, in lateinischen Versen und ihren Uebersetzungen*, Bd. 1, Confluentibus: Hergt 1877, S. 170, Nr. 1645.

52 Christian Krollmann, „Das älteste preußische Stammbuch. Ein Beitrag zur Geschichte des Königsberger Studentenlebens", in *Altpreussische Beiträge. Festschrift zur Hauptversammlung des Gesamtvereins der Deutschen Geschichts- und Altertums-Vereine zu Königsberg Pr. vom 4. bis 7. September 1933*, Königsberg Pr.: Gräfe und Unzer 1933 (Sonderschriften des Vereins für Familienforschung in Ost- und Westpreußen e.V. 76), Nachdr. Hamburg: Verein für Familienforschung in Ost- und Westpreußen 1994, S. 37.

53 Ebd.

mit einem Spruch fort: „Elige cui dicas tu mihi sola places." („Wähle aus, zu welcher du sagst: ‚Du allein gefällst mir'"). Das ist ein Auszug aus Ovids *Ars amatoria* (I, 41–42), der in seiner vollständigen Variante eindeutig die Topoi „Freiheit" und „Frauen" bedient: „Dum licet, et loris passim potes ire solutis / Elige cui dicas ‚tu mihi sola places.'" („Solange es erlaubt ist und du überall hingehen kannst mit lockeren Zügeln, / wähle aus, zu welcher du sagst: ‚Du allein gefällst mir'").[54] Die nächsten, unten platzierten Bilder zeigen zwei Szenen mit einer, möglicherweise derselben zornigen Frau, die nun ironisch mit „nostra lucerica" (unser Licht) beschriftet ist (Abb. 8.1, mittig und unten). Die Frau zeigt sich bösartig, im mittleren Bild wirft sie einen Stein in Richtung ihres gedemütigten Mannes, im unteren Bild verflucht sie ihn und seine „Freiheit": „Reits du nu, du Fürbengel, reits du, dz dich!" Er reitet von ihr weg. Die Studenten stehen gleichsam als Kulisse da, beobachten und diskutieren das Geschehene („Studentes spectatores"). Die Zukunftsperspektive der Gesellen ist in der darauffolgenden Hofieren-Szene angedeutet.

Die prägnantesten Beispiele zur „sündigen" und moralisierenden Interpretation von Abbildungen kommen interessanterweise gerade in jenen Stammbüchern vor, die von Musikern geführt wurden oder starken Bezug auf Musik nahmen. Ein erotisches Bild von einer nackten, auf einem Igel sitzenden und Laute spielenden Frau wurde im Stammbuch von Abel Prasch d. Ä. (1540–1592), einem Komponisten und Organisten in Augsburg, hinterlassen. Das Bild befindet sich mitten zwischen den Einträgen hochangesehener Augsburger und Nürnberger Patrizier, z. B. von Vertretern der Familie Jenisch (Johann Jacob, Jeremias, Markus und Paul), Albertus Welser, Paul von Stetten u. a., sowie dem Notensatz-Eintrag des Komponisten Adam Gumpelzhaimer.[55] Das Bild mit der Laute rief anscheinend auch in diesen Kreisen entsprechend bekannte Motive in Erinnerung und wurde als eine an die Instrumentalisten adressierte symbolische Geste verstanden. In den prachtvollen Stammbüchern des eben erwähnten Paul Jenisch (1558–1647), einem humanistisch geprägten Theologen, der ab 1612 Hoflautenist in Stuttgart war, versammeln sich mehrere Bild- und Text-Einträge dieses Typus.[56] Der nicht identifizierte Eintrag auf fol. 141r

54 Übers. n. *Lateinparadies*, https://lateinparadies.de.cool/Ovid/Ars-Amatoria-(B1).php (13.12.2023).

55 Details siehe *RAA*, unter 1560_prasch; D-Mbn Hs. 245. Das Datum der Hinzufügung des Bildes der Frau mit Laute lässt sich leider nicht genauer eingrenzen als zwischen 1560 und 1600. Über Prasch selbst in *BMLO*, https://bmlo.de/p0683 (13.12.2023).

56 Es handelt sich um ein zweibändiges Stammbuch von Paul Jenisch mit den Signaturen D-Sl Cod. hist.qt. 298, http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz332487253 (1.12.2024) (*RAA*, https://raa.gf-franken.de/de/suche-nach-stammbuechern.html?permaLink=1575_

(D-Sl Cod. hist.qt. 298) zeigt eine „lockere Gesellschaft" inmitten der Natur. Ein edel gekleideter Jüngling ist gestikulierend und in einer aufreizenden Pose zwischen Venus, fliegendem Amor und den Musen dargestellt. Die Instrumente, u. a. eine Laute und mehrere Flöten, liegen dem Mann zu Füßen. Die Texte unter und neben dem Bild moralisieren über die Gefahren der leichten Liebe und der ausschweifenden Lebensart, die dem Studium eines jungen Mannes in die Quere kommen könnten: „Welcher da will alhie stúdieren, / vnd lásst sich dúrch Venús verfúehren: / Der wirt dúrch liebes pfeil geschossen / Das ers stúdieren mús verlassen" (Abb. 9.1).[57]

Es gibt mehrere Bilder von Liebespaaren mit Laute in diesem Band, fols. 232^{r} und 239^{v}, aber besonders das zweite symbolisiert das Laster und die Leichtlebigkeit (hier konkretisiert durch die Darstellung eines Affen und eines Papageien, Abb. 9.2).[58] Die Schärfe der *moralité* wird noch verstärkt, da das aus Edelmännern bestehende Musikensemble (eine Laute, zwei Violen da braccio, eine Viola da gamba) in einem Stall, der als Bordell benutzt wird, spielt, fol. 240^{r} (Abb. 9.3). Die Fantasie der Zeichner ging so weit, dass sie ein am Spielbrett sitzendes und Wein trinkendes Paar in einer Kutsche in Lauten-Form durch die Luft fahren lassen, fol. 180^{v} (Abb. 9.4).

Solche Bilder belegen die stabile und lang anhaltende Tradition, Saitenmusik und die Tätigkeit von Instrumentalisten moralisierend und in ihrem sozialen Kontext zu betrachten. Hier waren mittlere und höheren Stände vertreten, von Theaterzuschauern, Studenten und allen denen, die Zugang zur erzieherischen Literatur und eben auch Emblemata-Büchern hatten, bis hin zum Hochadel und den Gelehrten, die sich das Führen eines illustrierten Stammbuches leisten konnten. Im Falle Paul Jenischs bekommt man einen konkreten Einblick in seinen studentischen Kreis und das Netzwerk seiner Gönner in Augsburg, da er zwei Bände seines Stammbuches während seines Studiums (Kollegium St. Anna in Augsburg, Gymnasium in Lauingen) und während seiner Zeit in

jenisch2); und D-Sl Cod. hist.qt. 299, http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz323945740 (1.12.2024) (*RAA*, https://raa.gf-franken.de/de/suche-nach-stammbuechern.html?permaLink=1575_jenisch). Das Stammbuch ist durch Einträge von prominenten Persönlichkeiten wie Georg Friedrich Markgraf von Baden, Ludwig Friedrich Herzog von Württemberg, Lucas Osiander u. a., sowie durch Kupferstiche von Albrecht Dürer, Hans Beham, Lucas van Leyden, Wenzel von Ölmütz und Abraham Bloemaet bekannt, siehe Literaturhinweise in *RAA*.

57 D-Sl Cod. hist.qt. 298, fol. 141^{r}.

58 Beide Bilder, wie auch weitere hier erwähnten Bilder aus Band D-Sl Cod. hist.qt. 298 sind bis jetzt nicht identifiziert, sie enthalten keine Texte. Die Datierung aller Bilder ist fraglich und liegt zwischen 1575 und 1647. Es ist nicht ausgeschlossen, dass es sich hier um eine im 17. Jahrhundert fortgeführte Tradition handelt, worauf die Kleidung der dargestellten Personen hindeutet.



Abb. 8.1 und 8.2: Stammbuch des Burggrafen Achatius zu Dohna, RUS-KA Gen 2.150, gilt als Kriegsverlust, Bildzit. n. Krollmann, „Das älteste preußische Stammbuch“, S. 42 und 43.


Nescio quid sit amor, nec amo tamen amare,
Et bene scio quisquis amat, uirtute egere sua.



Abb. 9.1: Stammbuch Paul Jenisch, D-Sl Cod. hist. 8° 298, fol. 141^{v}, Fragment.



Abb. 9.2: Stammbuch Paul Jenisch, D-Sl Cod. hist. 8° 298, fol. 239^{v}, Fragment.



Abb. 9.3: Stammbuch Paul Jenisch, D-Sl Cod. hist. 8° 298, fol. 240^{r}, Fragment.



Abb. 9.4: Stammbuch Paul Jenisch, D-Sl Cod. hist. 8° 298, fol. 180^{v}, Fragment.

Augsburg ausfüllen ließ.[59] In Augsburg leitete er wöchentlich ein Collegium Musicum (1585–1595),[60] was sich sicherlich auch auf seine Netzwerke auswirkte.

Kehren wir zur symbolischen Darstellung der Instrumente zurück. Stammbücher illustrierten mithilfe der Saiteninstrumente die Gegenüberstellung der Geschlechter: Ein Zupfinstrument in den Händen eines Mannes war für eine Frau sündiger als ein Zupfinstrument in den Händen einer Frau für einen Mann. In *Pugillus facetiarum Iconographicarum* (1608) einer zur damaligen Zeit sehr verbreiteten Sammlung studentischer Bilder aus Stammbüchern von Jacob van der Heyden (1573–1645), findet sich eine Szene, in der ein Mann und eine Frau Sünden auf Balkenwaagen abwiegen (Abb. 10). Die Frau wiegt einen ein Zupfinstrument spielenden Mann, der Mann wiegt entsprechend eine ein Zupfinstrument spielende Frau. Als Gegengewicht fungieren bei beiden Figuren Geldsäcke – die Verkörperung von Habgier. Der spielende Mann in den Frauenhänden wiegt schwerer als alle Sünden. Die Moral – „Ehe Wigs dan Wags" (Zuerst wiege es, dann wage es) – thematisiert wieder den Topos „gefährliche Frauen". Die große Gefahr, die der Verstoß gegen religiöse Normen für junge Männer besonders im Kontext des Studiums bedeutet, wird als Motiv der Stammbücher in Bild und Text klar vermittelt (Abb. 11). Der junge Mann balanciert auf einem Zepter und wird von links mit eiserner Kette von einem Jesuiten gezogen. Daneben sind die Attribute der Bildung zu sehen. Von rechts aber wird der junge Mann von einer Frau an dünner Leine gehalten. Er wendet sich zu ihr. Zwischen den beiden sieht man Symbole der Freiheit und des Vergnügens, u. a. eine Laute.[61]

59 Clytus Gottwald, „Humanisten-Stammbücher als musikalische Quellen", in *Helmuth Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag*, hrsg. von Ursula Aarburg und Peter Cahn, Tutzing: Schneider 1969, S. 92; *RAA* (wie oben). Betrachtet man die Orte, an denen die Eintragungen vorgenommen wurden, fällt auf, welche erstaunliche geographische Reichweite die Einträge aufweisen, wie extensiv solche Bücher durch die Gegend transportiert und wie oft sie ausgetauscht wurden. *RAA* zählt beispielsweise zu D-Sl Cod. hist.qt. 299 folgende Orte auf: Augsburg, Lauingen, Nürnberg, Tübingen, Neuburg/D., Kaufbeuren, Pfullingen, Altdorf, Leipzig, Wittenberg, Dresden, Weißenfels, Jena, Stuttgart, Straßburg, Pforzheim, Memmingen, Lindau, Herrenberg, Blaubeuren, Burtenbach, Nördlingen, Höchstadt, Wald b. Gunzenhausen, Erkheim, Dillingen, Fachsenfeld, Schmiedelfeld, Leonberg, Nürtingen, Cannstatt, Griesbach, Freudenstadt, Markgröningen.

60 Gottwald, „Humanisten-Stammbücher", S. 93.

61 Diesen Kupferstich hat die Ehefrau Bernhard Schenckincks, Anna Schenckinck (geb. von der Porten, †1628), für ihr Stammbuch benutzt, vgl. *Das Stammbuch des Bernhard Schenckinck 1561–1582. LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Westfälisches Landesmuseum. Manuskript 439*, hrsg. von Martin Junge, Josef Wefers und Gerd Dethlefs, in 2 Bde., Emmendingen: Seicento Edition 2007, Bd. 1, S. 47. Diese Edition hat einen soliden Tabulatur-Teil, siehe Kapitel V.2.



Abb. 10: van der Heyden, *Pugillus facetiarum iconographicaru[m]*, zit. n. Aufl. 1618, ohne Signatur, in https://catalog.hathitrust.org/Record/101816423, [fol. 63r].

Der Topos „Liebe" kann jedoch auch im Sinne von Bündnis und gleicher Gesinnung entwickelt werden. Die Darstellung von Saiteninstrumenten oder -musik kann also auch sowohl gehobene Kommunikation zwischen den Geschlechtern als auch „Netzwerk" oder „Bündnis" unter Humanisten bedeuten. Im Zusammenhang mit ersterem soll hier das bereits 1566 entstandene Bildnis einer edel gekleideten Frau mit Laute aus dem Stammbuch von Jakob Streit (1561–1615) genannt werden.[62] Es gehört zu den Prototypen männlicher und weiblicher Bildnisse mit Laute (oder einem ähnlichen Instrument), die als Wappen umrahmende oder Wappen integrierende Standardbilder in den Stammbüchern benutzt wurden.[63] Im Stammbuch Caspars von Abschatz (1571–1642), dessen Einträge zwischen 1584 und 1607 erfolgten, kann man die

62 Fol. 96v, https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00001429?page=1 (1.12.2024), *RAA*, https://raa.gf-franken.de/de/suche-nach-stammbuechern.html?permaLink=1560_streit (13.12.2023). Der Eintrag stammt von Georgius Rosbecher aus Speyer. Es ist nicht ausgeschlossen, dass es sich dabei um den Georgius Rosbecher, Spirensis handelt, der 1562 an der Universität Heidelberg immatrikuliert wurde, *Die Matrikel der Universität Heidelberg von 1386 bis 1662. Zweiter Theil von 1554 bis 1662*, hrsg. von Gustav Töpke, Heidelberg: Eigenverlag 1886, S. 22.

63 Hier überschneiden sich solche Bilder wiederum mit Darstellungen der Allegorie „Avditvs".

Verwendung solcher Bilder in männlicher und weiblicher Variante beispielhaft sehen.[64] Sie waren wie Schablonen als Holzschnitte vorgefertigt und wurden je nach Bedarf von den Nutzern koloriert, mit Texten versehen, mit individuellen Wappen befüllt oder für weitere Nutzer leer gelassen.[65] Diese Vorgehensweise setzte einen Kanon in der Wahrnehmung solcher Bilder und eine große Nachfrage voraus.

Ambivalente Deutungen von Saiteninstrumenten, vor allem der Laute, waren nicht nur isoliert im deutschsprachigen Raum zu finden, wie mehrere Hinweise auf die Bild- und Grafikkunst der Nachbarländer nahelegen. Es gibt etliche Überschneidungen mit der französischen Dichtkunst der Zeit zwischen den 1540er und 1550er Jahren bis ins 17. Jahrhundert hinein, und zwar mit einer Gattung, die Carla Zecher als „lute-poems" beschrieb.[66] Die Laute wurde in französischen poetischen Texten als Muse, als Vertraute oder Freundin personifiziert, wobei sie in der Dichtung sowohl eine weibliche als auch eine männliche Rolle übernehmen konnte.[67] Diese Poetisierung der Laute ging auf eine Gruppe von Lautenisten in Frankreich zurück und war somit mit der realen Ausübung des Berufs unmittelbar verbunden.[68] Man kann durchaus eine Analogie zu den oben erwähnten Topoi „Netzwerk", „Vertrautheit" und „Bündnis" herstellen. Die Laute wurde in der französischen Poesie aber auch mit der Anatomie weiblicher und männlicher Körper assoziiert. Dadurch entstand eine erotische Symbolik, die z. B. in Wortspielen in französischer Dichtung ihren Ausdruck fand (durch Assonanzen und die Verdrehung der französischen Wörter „luc" für „Laute" und „cul" für „Arsch").[69] Die Tradition des Stammbuches im deutschen Raum war wie man sieht sehr eng mit dieser frühneuzeitlichen „Albumpoesie" verknüpft.

64 *RAA*, https://raa.gf-franken.de/de/suche-nach-stammbuechern.html?permaLink=1587_abschatz (13.12.2023).

65 Ebd., vgl. die gleichen Frauenbilder mit Laute: nicht koloriert, mit einem Eintrag – S. 404, 522; nicht koloriert ohne Einträge – S. 618; koloriert mit Text und mit ausgemaltem Wappen – S. 436, 540–541.
Die gleichen Männerbilder mit einem Saiteninstrument: nicht koloriert, mit Einträgen – S. 332, 364; S. 760; nicht koloriert ohne Einträge – S. 206; koloriert ohne Text, mit ausgemalten Wappen; koloriert mit Text und mit ausgemaltem Wappen – S. 336. Die männliche Figur ist nachweislich der Kupferstich von Amman Jost (1539, 1591), in *Virtuelles Kupferstichkabinett*, http://diglib.hab.de?grafik=35-5-geom-2f-2s-00018 (13.12.2023).

66 Carla Zecher, „The Gendering of the Lute in Sixteenth-Century French Love Poetry", in *Renaissance Quarterly* 53,3 (2000), S. 769–791.

67 Ebd., S. 769, 780, 787.

68 Ebd., S. 770. Zecher verweist auf eine parallele Praxis in England in den 1530er–1630er Jahren, S. 772.

69 Ebd., S. 774–775. Hier sind mehrere Beispiele und auch Verweise auf ähnliche flämische poetische Traditionen.



Abb. 11: Bildeintrag aus dem Stammbuch von Anna Schenckinck (geb. von der Porten), †1628, Bildzit. n. Junge/Wefers/Dethlefs, *Das Stammbuch des Bernhard Schenckinck*, Bd. 1, S. 47. Texte unter dem Bild: „Quonam prolabor, trahit hinc vis ferrea sentu(m) / Hinc tenuis facili ductu propendeo fisi“, „Die iungfrau mit ein faden zart / Zwingt mich mehr dan ein ketten hart“.

I.2 Saitenspiel als Spiegelung der „Himmelsharmonie" im Bürgertum

Von Gott zu Mensch – poetische Perspektiven

Dennoch ließ die Ausformung eines eigenen „poetischen Ichs", jedenfalls im deutschsprachigen Raum, auf sich warten. Der Prozess war im 16. Jahrhundert noch von mittelalterlichen musiktheoretischen und philosophischen Vorstellungen im Bereich der „Sphärenharmonie" geprägt, infolge dessen sich ein anderes Sinnbild des Saitenspiels und der Saitenmusik ergab. In seinem 1572 publizierten Poem *Ain Artliches Lob der Lauten* besang der Dichter Johann Fischart (1546/47–1591) die Eigenschaften der Laute, ihren Gebrauch und ihr Repertoire. Er vermischte dabei humanistisch-mythologische mit christlichen Vorstellungen über die vollkommene Musik, welche seiner Meinung nach auf die Lautenmusik zutrafen. Sowohl der Klang als auch der Bau des Instrumentes sei der „Himmelssphären Concordantz".[70] Der Lautenspieler könne die Harmonie von Leib und Seele erreichen oder sie wiederherstellen, denn das Lautenspiel mache gütig, freundlich und sittsam; es „formieret [das] Herz", mindere Unsinnigkeiten, helfe „Ungreine gdancken zu verjagen" oder „von bósen gelústen [zu] kehren".[71] Das schon in der Antike besungene Motiv der Heilkraft der Musik ist hier nicht zu übersehen. Den Begriff „Laute" leitete der Dichter vom lateinischen *laudare* – „loben, preisen" ab und bezog ihn ausschließlich auf das Lob Gottes.[72] Die Laute solle aber nicht nur von Engeln und mythologischen Wesen (Apollo, Orpheus, David) gespielt werden, sondern sei – ganz im humanistischen Sinne – für a l l e gutmütigen Menschen („So jede Edel Creatur / Und fúrtreffliche Natur") und die Kunstgelehrten bestimmt.[73]

70 Fischart, *Ein Artliches Lob der Lauten*, o. J., Nachdr. Berlin: Gebr. Unger 1849, Exemplar D-Mbs Rar 457, https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10857888?page=1 (1.12.2024), S. 116, 103.

71 Ebd., S. 97, 101, 98, 113. Die musiktheoretische Erfassung der Sphärenmusik wurde durch Nikolaus Wollick 1501, Johannes Cochlaeus 1511, Andreas Ornitoparch 1517 und Sebastian Felsztyn 1524 weitergeführt und findet sich auch im *Dodekachordon* von Heinrich Glarean 1547, Heinz von Loesch, „Musica – Musica practica – Musica poetica", in *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Teil I, Darmstadt: Wiss. Buchges. 2003, S. 116. Loesch behauptete allerdings, dass diese Tradition mit dem *Dodekachordon* erlosch, was angesichts der vielen theoretischen Schriften aus dem 17. Jahrhundert (u. a. Johannes Kepler *Harmonices Mundi*, Linz 1619 und Robert Fludd *Tractatus secundus. De naturae simia seu technica macrocosmi historia*, Oppenheim 1618) nicht korrekt ist.

72 Fischart, *Ein Artliches Lob der Lauten*, S. 101.

73 Ebd., S. 115, 112.

Das Saiteninstrument – und oft war es die Laute – war als Werkzeug christlicher Erziehung in den Emblemata-Büchern seit Beginn des 16. Jahrhunderts sehr beliebt. Diese Symbolik wurde im epochemachenden *Emblematum* von Andrea Alciato (1531) verfestigt.[74] Der Spruch „Musicam Diis curæ esse“ („Saytenspil ist Got gesellig“) wird entweder von einer Laute (Ausgaben Lyon 1550 und 1551, Frankfurt am Main 1567 und Nájera 1615) oder einer Harfe bzw. Lyra (Ausgaben Paris 1534, 1536, 1539, 1542, 1584, Lyon 1556, Leiden 1591 und Padua 1621) illustriert. Das emblematische *Gesellen Búchlein* von de Necker (1579) entspricht dieser Tradition und zeigt die Laute oft als Instrument zu Gottes Preis und Ehre, als ein vollkommenes Instrument, das „himlich“ klingt, „die gróst kunst […] / schóner thon / Vnd aller Instrument ein kron“ ist.[75] Die Saiteninstrumente wurden durch ihren Nexus mit den Topoi „Gott“ oder das „Göttliche“ als Wegweiser oder Vermittler zwischen Gott und Mensch verstanden. Zu solchen Sinnbildern gehören einige Darstellungen der Allegorie der „Melancholie“.[76]

Die Verbindung der Saiteninstrumente mit dem Topos „Gott“ oder dem „Göttlichen“ bleibt über das 16. Jahrhundert hinaus weit verbreitet. Hier sind einige Beispiele: In der Psalmenparaphrase *Lust- und Artzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids* (1675) zeigt Wolf-Helmhardt von Hohberg unter dem Emblem „Harmonia suavis“ („süße Harmonie“) eine Abbildung der Laute mit einem gereimten Text über Gottes Weisheit in Verbindung mit ihrem Klang: „Der Herr hat wolgefallen an seinen wercken / Von einer maisterhand gerúhrt fúrtrefflich klinget / die Laute; wan wol sind die saiten eingestimmt: / Von Gottes weisheit so die gantze welt entspringet / und der geschópffe kúnst den

74 Die Website *Alciato at Glasgow*, https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/ (13.12.2023) vermittelt einen tiefen Einblick in die Geschichte und Inhalte dieses Emblemata-Buches, samt Verweisen auf Digitalisate und Möglichkeiten der Textsuche.

75 Das bezieht sich auf den Text zu „Caliope“, de Necker, *Gesellen Búchlein*, Bg. [Kiiii^{v}]. Ansonsten illustriert das Gesagte eine Reihe von Allegorien: die bereits erwähnte, eine Laute stimmende Frau („Avditvs“ / das Gehör) fordert zum Hören mit „Geistlichen ohrn“, „Zu Gottes Wort der Warheit rein“ auf. „Zu Gottes Ehr“ steht die „Musica“ mit einer Laute und einem Horn. Die Vollkommenheit der Musik, die allein die Gabe des Herrn sei, loben die Reime über die Laute an „Caliope“, Bg. Ciii^{r}–Ciii^{v}, [Iiiii^{r}–Iiiii^{v}]. Mythologische Legenden über Apollo, Orpheus und David werden dabei keinesfalls vergessen, vgl. die Blätter „Urania“ (mit einer Gambe), „Polihymnia“ (mit einer Cister) und „Clio“ (mit einer Harfe), Bg. L^{r}–Lii^{v}, [Liiii^{r}–Liiii^{v}]. Im Bezug auf „himmlische“ Musik und Gottespreisung entstehen Parallelen mit dem gesamten Bereich der Engelsmusik. Hier sei nur das Beispiel eines spielenden Engels von Lucas Cranach d. Ä. aus dem wittenbergischen Gebetsbuch 1548 genannt, in *Hortvlvs Animae. Lustgarten der Seelen*, Exemplar D-Mbs Rar. 666#Beibd.1, https://gateway-bayern.de/VD16+R+1687 (1.12.2024), Bg. gii^{v}.

76 Bandmann, *Melancholie und Musik*, S. 102–103.

Schópffer macht berühmt."[77] Einen poetischen Vergleich zwischen einem Gott ergebenen Herzen und dem Lautenspiel ziehen die Reime von Angelus Silesius [= Johann Scheffler] (1624–1677): „Ein Herze, das zu Grund Gott still ist, wie er will, / Wird gern von ihm berührt: es ist sein Lautenspiel. […] Ich will die Laute rühren, / und Jesu musizieren".[78] Besonders weite Verbreitung fand die Laute in reformatorischen Kreisen, u. a. als Instrument Luthers, bis ins 19. Jahrhundert hinein (Adolf Spangenberg, „Luther im Kreise seiner Familie" 1866).[79]

Ein weiterer Aspekt eröffnet sich, wenn Humanisten die mythischen Eigenschaften der Musik auf sich selbst übertragen. Ein Beispiel dafür sind die „Klagelieder" des bedeutenden polnischen Humanisten Jan Kochanowski (*Threny*, 1583). Der Dichter verglich Orpheus mit der Laute mit seinem eigenen Ich und sprach zur Laute wie zu einer Seelenverwandten in seiner Klage um die verstorbene Tochter Urszula. Die Lauten-Metapher wird zu einem Werkzeug der eigenen poetischen Aussage, sie verbindet mythische Eigenschaften mit realistischen Zuständen des Menschen und bringt damit Erkenntnis ins menschliche (nicht göttliche) Dasein.[80]

77 *Lust- und Artzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids*, Regensburg: Sigmund Freysinger u. a. 1675, S. 373.

78 Zit. n. *Laute und Gitarre in der deutschsprachigen Lyrik. Gedichte aus sechs Jahrhunderten. Eine Anthologie*, hrsg. von Raymond Dittrich, Leipzig: Engelsdorfer Vlg. 2015, S. 59–60.

79 David Jäggi, *Martinus Luther und die Musica. Eine kurze Betrachtung zu Luthers musikalischem Schaffen und dessen Bedeutung für den Reformationsprozess*, Studienarbeit New Covenant International University Florida 16.9. 2011, S. 2; Ernst Kroker, *Katharina von Bora – Martin Luthers Frau*, Halle: Thamm [1906], Nachdr. Hamburg: Severus Verlag 2013, S. 139–140. Zu protestantischer Bildtheorie und Lutherischen „Lehrbildern" siehe Matthias Müller, „Musik als Bild- und Denkfigur. Ein Kupferstich für Adam Gumpelzhaimers Passionsmusik Crux Christi – Quatuor Evangelistae im Vergleich mit Hans Mielichs Prachthandschriften der Bußpsalmenvertonungen Orlando di Lassos für Herzog Albrecht V. von Bayern", in Oy-Marra/Pietschmann/Wedekind/Zenck, *Intermedialität von Bild und Musik*, S. 94–103.

80 Zit. im Original und in der Übersetzung aus Jan Kochanowski, *Treny. Thraenen*, übers. von Ursula Kiermeier, Krakau: Wydawnictwo Krakowskie 2000, S. 34–37. Über das „lyrische Ich" in der Dichtung von Kochanowski siehe das Nachwort ebd., S. 60–63.

[XIV]	[14.]
Gdzie te wrota nieszczesne, któremi przed laty Puszczał sie w ziemię Orfeus, szukając swej straty, Żebych ja też tąż ścieżką swej namilszej córy Poszedł szukać i on bród mógł przebyć, […] A ty mię nie zostawaj, wdzięczna lutni moja, Ale ze mną pospołu pódź aż do pokoja […]	Wo ist die unselige Pforte, durch die vor langer Zeit Orpheus in die Erde hinabstieg, wo suchte er weit Weg seine Verlorene? Könnte ich doch auch seine Pfade Gehen, meine geliebte Tochter suchen […] Und du, meine zarte, anmutige Laute, verlaß Mich nicht, geh mit mir bis ins dunkle Gelaß […]
[XV]	[15.]
Erato złotowłosa i ty, wdzięczna lutni, Skąd pociechę w swych troskach biorą ludzie smutni, Uspokójcie na chwilę strapioną myśl moję, Póki jeszcze kamienny w polu słup nie stoję […]	Goldgelockte Erato und du, meine zarte Laute, Ihr schenkt traurigen Menschen Trost. Vertraute, Lindert doch auch, einen Augenblick nur, meine Seelennot, Solange ich noch nicht Stein bin, noch nicht tot […]

Sozialer Spiegel und allgegenwärtige Sünde

Die Wahrnehmung der Saiteninstrumente als Spiegel des menschlichen Daseins umfasste nicht nur Liebesbeziehungen oder Geschlechterkommunikation, sondern viele Lebensbereiche. Der Weg zu diesem Verständnis der Instrumente wurde bereits von Sebastian Brant im *Narrenschiff* (1494) bereitet, als er mit der Gegenüberstellung von Harfenisten und Lautenisten auf der einen und Sackpfeifern auf der anderen Seite gleichsam Wissende und Ausgestoßene attribuiert: „Ein Weiser gern von Weisheit hört / Wodurch ihm Weisheit wird gemehrt. / Die Sackpfeif’ ist des Narren Spiel, / Der Harfen achtet er nicht viel“.[81] Im zum Text gehörigen Holzschnitt sieht man einen Dudelsack blasenden Narren, zu seinen Füßen liegen eine Harfe und eine Laute. Bei Boltz (*Der Weltspiegel* 1551) kam die „körperliche“ Seite des Instruments zum Ausdruck, allerdings ohne dass er auf die „göttliche Saitenmusik“ verzichtete: der

81 Zit. n. der Aufl. Junghans, *Das Narrenschiff*, Tafel LIV.

Mensch sei ein Instrument, ein Universum. Die Allegorie der „Musica" in seinem Drama spielt Harfe und verkündet: „Mit harpffen / zimblen / vnd mit trummen / Gott hats von jm fúr gút vffgnomen / Deß will ich auch min harpff erklingen / Durch geist von hertzen múß es tringen / O mensch du bist ein instrument / Gedenck wie offt dich gsúndt verblent".[82] Der Zuschauer wird aufgefordert, sein eigenes Dasein, sein Verhältnis zu Gott und zu den Sünden mithilfe der Instrumentensymbolik – dem universalen Werkzeug – zu erfassen. Die Wahrnehmung der Saiteninstrumente wird mit der menschlichen *moralité*, mit der Doppeldeutigkeit sowohl der Welt als auch des Menschen in Verbindung gebracht. In diesem konkreten Beispiel kommt es bereits zu einer, wenn auch nicht einheitlichen, Differenzierung unter den Instrumenten. Für Boltz ist die Harfe ein „höheres" Instrument gegenüber der „sündigen" Laute. Die Teufel fliehen in der erwähnten Szene beim Auftritt der „Musica" und in dem zur Szene gehörigen Holzschnitt wird die Laute nicht gespielt, sondern bleibt als „sündiges" Instrument zu Füßen der „Musica" liegen (Abb. 12). Brant betrachtete die beiden Instrumente noch gleichrangig.

Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang, dass Laute und andere Saiteninstrumente generell Gedanken an allgegenwärtige Sünden (über die lustvoll-sündige Liebe hinaus) hervorriefen. In dem Gemälde „Konzert im Ei" aus dem Umkreis von Hieronymus Bosch (ca. 1561) ist der Lautenist als eine dem Teufel ähnliche Kreatur dargestellt, welche spielend zusammen mit einem Geldräuber aus dem Ei schlüpft. Nicht zufällig setzte Hans Sachs eine Instrumentalistin – eine Harfenspielerin – in den Dialog mit „Philosophia". Seine Harfenistin erscheint nun aber als Personifikation aller Laster sowohl im Titelholzschnitt als auch in den Spruchgedichten von *Zweiyerley belonung, bayde der Tugend vnd Laster* (1553).[83] Die Harfenistin wird dabei der anderen Frau – der „Tugend" (in der Dichtung „Philosophia") – gegenübergestellt (Abb. 13).

In diesem Kontext ist die Laute in den Händen von Maria Magdalena ausgesprochen doppeldeutig (z. B. in den Darstellungen „Maria Magdalena mit Laute" des sogenannten „Meisters der weiblichen Halbfiguren", zwischen 1520–1530). In der Forschung verweist man auf die „sündige" Seite der Laute und die auf diesen Bildern notierte Musik in Bezug auf die Vergangenheit der

82 Boltz, *Der Welt Spiegel*, II, 2665–2672, zit. n. Christ-Kutter/Jaeger/Thomke, *Der Weltspiegel*, S. 103. In einer sprachlich etwas normalisierten Variante: „Mit Harfen / Zimbeln / und mit Trommeln / Gott hat ihm [David] für gut aufgenommen [Dem Gott hat Davids Musik gefallen] / Deshalb will ich auch meine Harfe erklingen [lassen] / Vom Herzen muss es durch den Geist dringen / O Mensch Du bist ein Instrument / Bedenke, wie oft Dich die Sünden verblenden."

83 Sachs, *Zweiyerley belonung*.



Abb. 12: Boltz, *Der Welt Spiegel*, in https://doi.org/10.3931/e-rara-95590, Darstellung der Musica, Bg. Jiij[v].



Abb. 13: Sachs, *Zweiyerley belonung, bayde der Tugend vnd Laster*, D-Mbs Res/4 P.o.germ. 176h#Beibd.34, Titelseite.

Maria Magdalena.[84] Die ambivalente Symbolik der Laute und die moralisierende Wahrnehmung dieses Instrumentes konnte aber auch die Bekehrung von Maria Magdalena zu Gott andeuten. Die Laute konnte als „Vermittlerin“ und „Wegweiserin“ auf diesem Weg gelten. Jedenfalls war die Laute auf diesen Bildern reichlich mit moralisierenden Inhalten beladen und regte zum Nachdenken an.

84 Auf zwei Bildern dieser Serie sind die Liebeschansons „Jouissance vous donneray“ von Claudin de Sermisy und das anonymes „Si j'aime mon amy“ dargestellt, siehe Moens, „Musizierende Frauen“, S. 178–179; Daniel Heartz, „Mary Magdalen, Lutenist“, in *JLSA* 5 (1972), S. 52–67; H. Colin Slim, „Paintings of Lady Concerts and the Transmission of ‚Jouissance vous donneray‘“, in *Imago Musicae* 1 (1984), S. 51–73.

I.3 Errungenschaften des Humanismus: Sinnliches Urteilsvermögen, Bildung und Beruf. Humanistische *foedera*

Tugend der Bildung und der Arbeit. „Frau Musica" in ambivalenten Darstellungen

Es ist nicht verwunderlich, dass die Humanisten die Tendenz der oben dargelegten moralisierenden und sozial ausgerichteten Wahrnehmung der Saiteninstrumente auf menschlicher Ebene gezielt aufnahmen und weiterentwickelten. Der im 16. Jahrhundert verbreitete Ausdruck „Asinus ad lyram" (Der Esel vor der Lyra) war ein Inbegriff menschlicher Torheit, Unwissenheit und des fehlenden Urteilsvermögens:[85]

> In eos, qui cum nihil intelligant, tamen perinde quasi nihil non intelligant, ita nutibus alludunt aut arrident dicentibus. Est autem asino naturale subinde mouere auriculas veluti significanti se iam intelligere, cum nihil etiam audierit.
>
> Das sagt man von denen, die zwar nichts verstehen, doch mit Kopfnicken Anspielungen machen oder den Rednern zulächeln, wie wenn sie alles verstünden. Für den Esel aber ist es natürlich, dass er immer wieder mit den Ohren wackelt, wie wenn er zu verstehen geben wollte, er habe schon verstanden, während er noch immer nichts gehört hat.

Das Beherrschen von Instrumenten, in diesem Fall der Lyra, verfestigte sich als Synonym für Bildung und Urteilsvermögen. Die Laute symbolisierte oft die Tugend der Bildung oder der fleißigen Arbeit (des Studiums) auf dem Weg dorthin – ein Hauptaugenmerk der Humanisten.[86] In dieser Bedeutung ist die Laute oft auf Humanistenporträts zu sehen, wie z. B. in einem anonymen Holzschnitt des polnischen Humanisten Marcin Bielski (ca. 1495–1575), oder in den „Gesandten" von Hans Holbein d. J. (1533).[87] Auch in den Emblemata-

85 Der Spruch war durch die Schriften von Erasmus von Rotterdam besonders bekannt und beliebt. Zit. n. *Desiderius Erasmus von Rotterdam. Adagia. Sprichwörter*, hrsg. von Claude-Eric Descoeudres, Bd. 1, Nr. 1–500, Zürich/Basel: Schwabe Vlg. 2021, S. 316. Vgl. Eric M. MacPhail, *Dancing Around the Well: The Circulation of Commonplaces in Renaissance Humanism*, Boston/Leiden: Brill 2014 (Brill's studies in intellectual history 232), S. 41. Die Geschichte der Deutung dieses Ausdrucks beschreibt Lisa Tinelli im Aufsatz „‚Asinus ad lyram': su un adagio di Erasmo da Rotterdam", in *Filologia e letteratura. Studi offerti a Carmelo Zilli*, hrsg. von Angelo Chielli und Leonardo Terrusi, Bari: Cacucci Editore 2014, S. 213–223.

86 Wie beispielsweise bei Fischart in *Ain Artliches Lob der Lauten*, S. 115, 112.

87 Bei Holbein sieht man ein Ensemble aus einer Laute, mehreren Pfeifen, einem lutherischen Gesangsbuch, einem Lehrbuch der Arithmetik, einem Zirkel, einem Richtscheit und einem Erdglobus, samt allen Geräten und Büchern, die das Quadrivium der *septem*

Büchern spiegelt sich dieses Verständnis wider, z. B. „Industria naturam corrigit" („Fleiß verbessert die Natur") mit dem Bildnis eines tüchtigen Lautenisten (Mercur) in *Emblemata* (1576) des Universalgelehrten Johannes Sambucus.[88] Die musikalischen Panegyrika über die Saiteninstrumente implizierte also nicht nur das antike Ideal des dichtenden und singenden Poeten, sondern entsprach dem „Tugend"-Programm der Humanisten.[89]

Als ikonographischer Inbegriff der Bildung galt „Frau Musica" samt ihren Instrumenten, darunter auch Laute und Harfe. Sie versinnbildlichte die mittelalterliche Tradition der Beherrschung der *septem artes liberales* sowie die sich ab dem frühen 16. Jahrhundert zunehmend etablierende Erfassung und Verbindung von *musica theorica* (spekulativer Musiktheorie), *musica practica* (praktisch auszuübende Disziplin) und *musica poetica* (die „fertige", „vorgeschriebene Komposition").[90] Wenn zu den Instrumenten noch eine Tänzer- oder eine Dichter-Figur mit Lorbeerzweigen als Personifikation von *musica rhythmica & metrica* kam, bezog sich das bildliche Programm der Lehrbücher nicht nur auf die *musica practica*, sondern auch auf die *musica poetica* und umfasste alle Bereiche der Musikausübung (Titelholzschnitte in Gregor Reisch, *Margarita philosophica* 1503, Abb. 14).[91] Die Darstellung des Instruments signalisierte in diesem Kontext jedenfalls die Praxis, die man mühsam und fleißig, und nicht isoliert von fundierten Studien anderer Disziplinen, z. B. der *musica theorica*, erlernen musste. Damit kündigte sich bereits ab dem frühen 16. Jahrhundert eine enzyklopädische Intention an, die das ganze Bildungsprogramm umfasste[92] und die Instrumente miteinbezog. Die Verwendung von Lauten in der Lehrpraxis der *musica theorica* – in unmittelbarer Anbindung an die *musica practica* – ist beispielsweise bei Sebald Heyden in *De arte canendi* (1537, 1540), einem weit verbrei-

artes liberales symbolisieren. Die gesprungene Saite der Laute gehört zu der Reihe der *vanitas*-Motive der gesamten Komposition, Bonne/Kopp-Schmidt, *Die Malerei*, S. 372–373.

88 Sambucus, *Emblemata*. Zit. n. *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, hrsg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1967, Aufl. Berlin/Heidelberg: Springer 2017, Sp. 1774.

89 Vgl. beispielsweise die panegyrischen Dichtungen in Cochlaeus' *Tetrachordum musices*, Exemplar D-Mbs 4 Mus.th. 284, Bg. B^{r}–B^{v}; Glarean, *Isagoge in musicen*, Exemplar D-Mbs *4 Mus.th. 562*, Bg. E3^{r}–E3^{v}, Simon de Quercu, *Opvscvlvm Mvsices*, Exemplar D-Mbs *4 Mus. th. 1278*, Bg. [a^{r}], und die einleitenden Erklärungen über die Musik in Václav Philomathes, *Musicorum libri*, Buch I, Exemplar D-FRu F 9495, Bg. aii^{r}.

90 Letzteres ist seit Listenius' *Rvdimenta mvsicae* bekannt.

91 Reisch, *Margarita philosophica*, das Titelblatt; siehe besonders die Straßburger Edition 1515 von Hans Grüninger, wie in Abb. 14. Eine detaillierte Analyse siehe Schmid, „Die Darstellung der Musica im spätmittelalterlichen Bildprogramm der ‚Margarita philosophica' von Gregor Reisch 1503".

92 Ebd., S. 254.



Abb. 14: Reisch, *Margarita philosophica*, D-Mbs Mus.th. 7196c, Titelseite.

teten humanistischen Musiklehrbuch des 16. Jahrhunderts, belegt. Der Schüler, schrieb er, könne eine Laute („testudo") nehmen und an einer ihrer Saiten die Platzierung von Tonbuchstaben („claves") und erklingende Intervalle praktisch erfahren.[93]

93 „Quam rem ut pueri rectius intelliga[n]t, eam ipsorum manibus, ac auribus experiu[n] dam dabimus. Linea, quam hic à latere ob chartæ breuitatem bipertita[m] adiunximus, integræ Chordae exemplar est, suas certas dissectiones habens. Eam si puer in cuiusuis testudinis magadio quintæ Chordæ, ut uocant, subscribat, ac suppositis utrobiq[ue] fulcris, per gradatim promotum, ac remotu[m] alteru[m] examinet, utiq[ue] quid uere Claues sint, quidq[ue] interuallorum inter se habeant, certissimo aurium sensu percipiet", Heyden, *De arte canendi*, S. 7. („So that young boys may understand this procedure [tones on the monochord – KS] more accurately we will let them produce the sound by hand and so experience it by ear. […] If a boy marks it on the soundboard of a lute, under the fifth string, as they say, and places a bridge at each end, by moving one bridge forward and backward step by step he will hear very clearly which keys are correct and what intervals occur between them.") Zit. und übers. n. Sebald Heyden, *De arte canendi*, übers. von Clement A. Miller, American Institute of Musicology 1972 (*MSD* 26), S. 29. Die Verwen-



Abb. 15.1: Stammbuch des Hans Ludwig Pfinzing von Henfenfeld (1580–1625), D-BAs Msc.Hist. 176, fol. 76r.

Uns interessiert nun, wie sich die Darstellung der „Musica" in den Medien, die hier untersucht werden, veränderte und ob sie wie in anderen Lautenabbildungen moralisierend interpretiert wurde. War die Allegorie der „Musica" mit Laute oder Harfe, die bei Boltz im *Weltspiegel* die Funktion einer mahnenden Instanz übernahm (Abb. 12), mit *moralité* besetzt? Diese Frage muss bejaht werden. Geradezu exemplarisch ist das Emblemata-Stammbuch (1580–1625) des Nürnberger Patriziers Hans Ludwig Pfinzing von Henfenfeld (1570–1632). Unter den allegorischen Darstellungen findet sich „Frau Musica" zwei Mal, einmal eher traditionell (gehoben), fol. 76r, und einmal in einer freieren, frivolen Variante, fol. 87v (Abb. 15.1, 15.2).[94] Die Laute wurde offenbar in beiden Fällen als unverzichtbar angesehen.

dung der Orgelinstrumente ist ebenso belegbar: Bei der Erläuterung der Tonverhältnisse schlug Heinrich Grammateus in seiner *Arithmetica applicirt oder gezoge[n] auff die edel kunst Musica* eine Übung zur Teilung der Orgelpfeifen vor, in: Schreiber [Grammateus], *Ayn new kunstlich Buech*, Bg. Miiiiv f.

94 Folioangaben n. D-BAs Msc.Hist.176. Die Kupferstiche gehörten vermutlich teils Theodor de Bry (1592), teils Hans Sebald Beham, *RAA*, https://raa.gf-franken.de/de/suche-nach-stammbuechern.html?permaLink=1580_pfinzing (13.12.2023).



Abb. 15.2: Stammbuch des Hans Ludwig Pfinzing von Henfenfeld (1580–1625), D-BAs Msc.Hist. 176, fol. 87^{v}.

Im ersten Beispiel spielt „Frau Musica“ ihre Laute, womit sie den Nexus zu *musica practica* unmittelbar demonstriert. Sie ist hier zwar mit nackten Füßen, aber edel bekleidet abgebildet, fol. 76^{r}. Der beigefügte Text, fol. 75^{v}, ist eine Abschrift aus de Neckers *Gesellen Búchlein* mit seiner klaren christlichen Motivik. Das andere Emblematum, fol. 87^{v}, bietet zwar alle Attribute von „Musica“: die Laute (nun nicht gespielt), andere neben ihr liegende Instrumente (Harfe, Viola, Flöten im Futteral) und einen Stimmungsschlüssel. Dennoch wirken die halb nackte Brust in leichter, antikisierender Kleidung sowie die ungezwungene Pose mit gespreizten Beinen ungebundener. Der Hirsch steht möglicherweise nicht nur für das gute Gehör, sondern auch für das Vermögen, „das verschlingend Weiblich-Chtonische umzuwandeln in die heilenden Aspekte des Weiblichen“.[95]

Das „Sündige“ wird in mehreren Abbildungen im Stammbuch gezeigt, z. B. in der Gartenszene mit Laute und der Gartengesellschaft mit einem Narren und einem Lautenisten, fols. 7^{v}, 132^{v} und 15^{v}. Das zuletzt genannte Beispiel wird von einem Eintrag aus dem Jahr 1593 begleitet, der mit dem Spruch „Richten [?] und Harren /

95 Günter Hammerstein, Art. „Hirsch“, *Symbolonline*, https://symbolonline.de/index.php?title=Hirsch (13.12.2013). Der Hirsch ist ebenfalls in der Allegorie „Avditvs“ in de Necker, *Gesellen Búchlein* präsent, und soll auf den einzig richtigen Weg christlicher Besinnung leiten.

macht zum Narren" beginnt und die Problematik der Narrheit im Text erneut aufnimmt, fol. 16r.[96] Die Musik (dargestellt durch ein Ensemble aus Laute, Harfe, Krummhorn und Viola da braccio) wird als ein wichtiger Indikator des leichtfertigen, „freien" Lebens verstanden, fol. 50v: sie sei eines der drei Dinge, die, neben dem Vergnügen mit Frauen und Pferden, einem Melancholiker fremd sind.

Auf der Titelseite von Arnold Schlicks *Tabulaturen etlicher Lobgesang* (1512) ist die „Frau Musica" ausschließlich tugendhaft, als Verkörperung der vielseitigen, ja enzyklopädischen *musica practica* dargestellt (die Parallelen zu Reischs *Margarita philosophica* sind nicht zu übersehen). Sie spielt die Flöte und ist von anderen Instrumenten, unter ihnen auch eine Laute, umgeben.[97] Das Emblematum im Titelholzschnitt von Georg Rhaus Druck *Newe Deudsche Geistliche Gesenge CXXIII* (1544) ist ähnlich.[98] „Frau Musica" verwandelt sich in eine – nun Laute spielende – zeitgenössische und reich gekleidete Dame.[99] Der anschließende Text proklamiert geradezu die bekannten Topoi: die heilende Kraft der Musik, das Gotteslob und die Legende von David.[100] Den gleichen Holzschnitt verwendete Georg Rhau für die *Practica mvsica* Hermann Fincks (1556), nun noch mit dem dazu gehörigen Spruch über die heilende Kraft der Musik: „Musica laeticiae comes & medicina dolorum, Jure vocor, duce me cura sepulta iacet, Lætitia nutrix, curarum dulce levamen, Oblecto Juvenes, exhileroque Senes." („O Music du allein kanst lindern grossen Schmertzen / Und was sonst trawren schafft dem recht betrübten Hertzn / Drumb billich nennt man dich Gott vnd der Menschen Lust / Ohn dich ist keine Frewd / kein Lieb / nur lauter Wust.").[101]

In Fincks Lehrbuch wurde das Emblematum noch deutlicher mit enzyklopädischer Intention beladen (erinnern wir uns an die in dem Kompendium postulierte Teilung der Musik in *theorica, practica* und *poetica*).[102] Martin

96 Die Beziehungen zwischen den jeweiligen Einträgen und den dazu gewählten Musikdarstellungen warten noch auf ihre Erforschung. Untersuchungen zur Frage, ob und wie die Eintragenden auf die vorgefertigten Standardbilder im Stammbuch reagierten, würden weitere Erkenntnisse zur Reflexion des Stoffs liefern.

97 Schlick, *Tabulaturen etlicher Lobgesang*. Der Schwan, auf dem die Musica sitzt, war der Begleiter von Apollon. Er symbolisiert Reinheit und Licht.

98 Rhau, *Newe Deudsche Geistliche Gesenge CXXIII*, siehe die Tenorstimme, Bg. Aiiir.

99 Die Vorlage des Titelholzschnittes gehörte vermutlich zur Werkstatt von Lucas Cranach, Roger Harmon, „‚Musica Laetitiae Comes' and Vermeers ‚Music Lesso'", in *Oud Holland* 113,3 (1999), S. 163.

100 Harmon nennt dazu die Konkordanzen in *Lob und Preis der löblichen Kunst Musica* von Johann Walter und in Luthers *Geistliche Lieder*, Wittenberg 1543, in ebd., S. 163–164.

101 Finck, *Practica mvsica*, Exemplar D-B Mus.ant.theor. F 95, Bg. [⋆iiiiv], zit. und übers. n. Johann Andreas Herbst, *Musica poëtica*, Nürnberg: Jeremias Dümler 1643, Bg. Biir.

102 Finck, *Practica mvsica*, Bg. Ar–Biiir. Parallel dazu siehe die Tabulatur CH-Bu F IX 70 (Kapitel II).

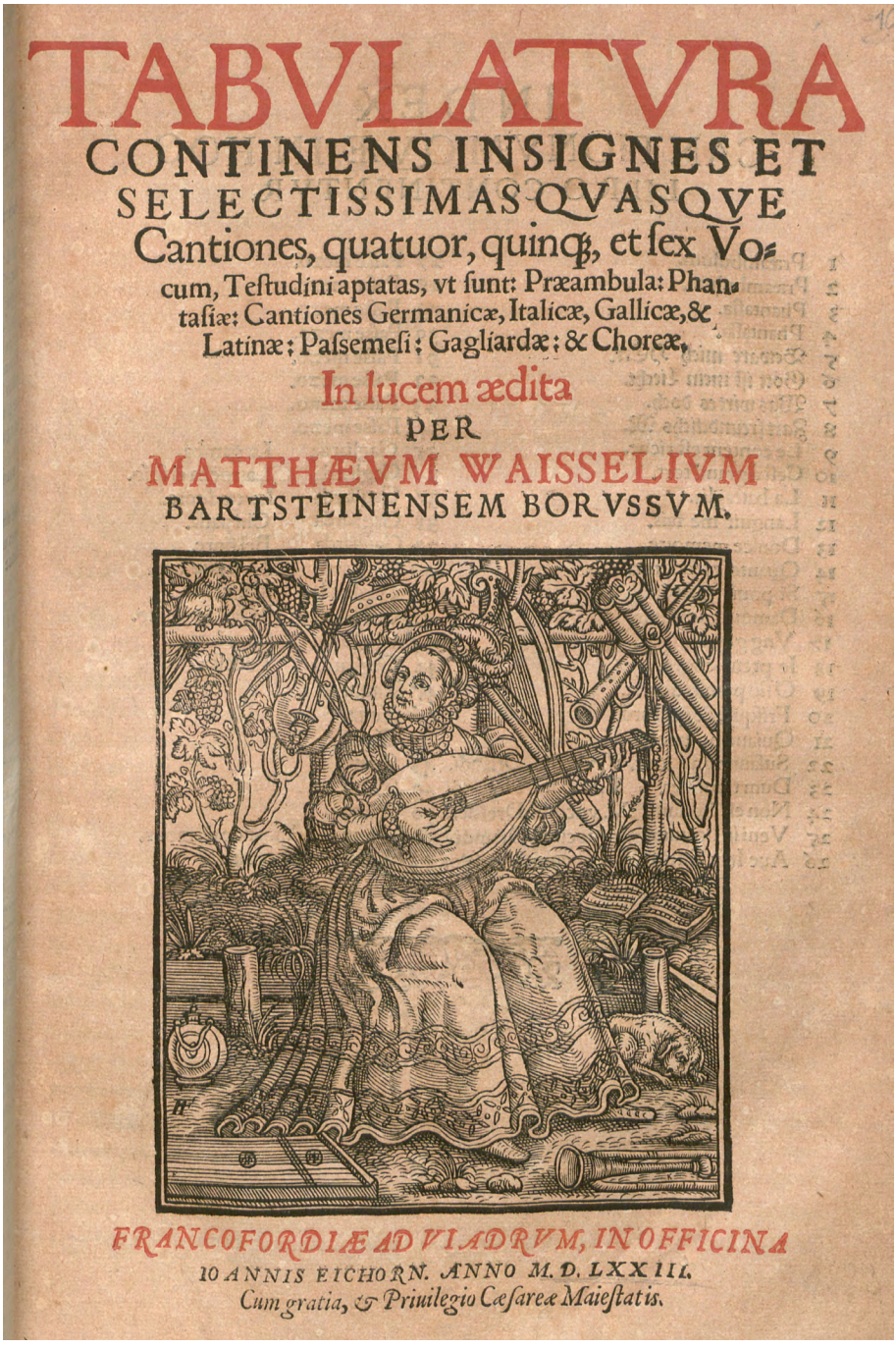


Abb. 16: Waissel, *Tabvlatvra*, D-Mbs 2 Mus.pr. 106#Beibd.2, Titelseite.

Agricola übernahm den gleichen Holzschnitt in *Musica instrumentalis* (1545), ließ ihn aber von einem Akrostichon „MVSICA" begleiten, in dem vom Gefallen an „frewlein zart", wenn auch „auff Instrumentisch art", die Rede ist.[103] Noch mehr von dieser frivolen Symbolik hat der Holzschnitt auf der Titelseite des Tabulaturdrucks von Matthäus Waissel (*Tabvlatvra* 1573) zu bieten.[104] Hier sind zusätzliche Komponenten zu sehen, die Laster und „Kurzweil" verdeutlichen: eine Flasche (mit Wein?) und ein Papagei (Abb. 16).[105] Diese Symbolik wurde offenbar zu „Werbezwecken" verwendet, ohne den enzyklopädischen und den Bildungsanspruch aufzugeben.[106] Die Emblemata mit „Frau Musica" gehören zu den wesentlichen programmatischen Komponenten instrumentaler Musiklehrbücher, Tabulaturdrucke und anderer (Musik)Kompendien. Das Besondere bei den Instrumentalisten ist die Tatsache, dass sie die ambivalenten und moralisierenden Darstellungen bewusst einsetzten.

Das bildliche Programm Hans Judenkünigs

Hans Judenkünigs Drucke *Utilis et compendiaria introductio* und *Ain schone kunstliche vnderweisung*, beide bei Johannes Singriener 1523 in Wien erschienen, enthalten den gleichen Holzschnitt, fols. 4^{v} und 14^{r} (Abb. 17.1).[107] Judenkünig durchbrach die Tradition der programmatischen Darstellung der Musica-Allegorie am Beginn eines Lehrbuches – sie kommt bei ihm überhaupt nicht vor. Holzschnitte in seinen Lehrbüchern haben eine eigene programmatische

103 Agricola, *Musica instrumentalis* (1545), Exemplar A-Wn SA.71.F.82, fols. [1^{v}] und 6^{v}.

104 Waissel, *Tabvlatvra*.

105 Die im Hintergrund wachsenden Weintrauben – Sinnbild für den Rausch – kann man bereits in früheren Varianten sehen.

106 Der enzyklopädische Anspruch ist schon an dem üppigen vollständigen Titel zu erkennen: Matthäus Waissel, *Tabvlatvra continans insignes et selectissimas qvasqve Cantiones, quatuor, quinque, et sex Vocum, Testudini aptatas, ut sunt: Praeambula: Phantasiae: Cantiones Germanicae, Italicae, Gallicae, & Latinae: Passemesi: Gagliardae: & Choreae*. Mehr zur Enzyklopädik in Kapitel II.

107 Die Folio-Angaben hier und im Folgenden beziehen sich auf die moderne Bleistift-Foliierung in der unteren linken Ecke des Exemplars A-Wn MS47356-8°. In diesem Exemplar sind beide Werke zusammengebunden. Die manuelle Foliierung (Tinte), die in der handschriftlichen Craus-Tabulatur fortgesetzt wird, weist darauf hin, dass auch dieses Heft zu den beiden Drucken Judenkünigs gehörte. Vgl. das Vorwort des Herausgebers in: *Österreichische Lautenmusik im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Adolf Koczirz, Wien, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1911 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 37), S. XLV–XLVI. Zur einheitlichen Datierung beider Drucke auf das Jahr 1523 siehe die einleitenden Texte von Martin Kirnbauer in *Frühe Lautentabulaturen im Faksimile*, hrsg. von Crawford Young und dems., Winterthur: Amadeus 2003 (Prattica musicale 6), S. 271–272. Zur früheren Diskussion um die Datierung der *Introductio* siehe Adolf Koczirz, „Der Lautenist Hans Judenkünig", in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 6,2 (1905), S. 243.



Abb. 17.1: Judenkünig, *Introductio*, A-Wn MS47356-8°, fol. 4^{v}.

Bedeutung, die sich auf instrumentale Musik beziehen: zum einen im Kontext traditioneller *musica disciplina* und zum anderen als Element der Freizeit und der Erholung (*recreatio*) von den Studien.

Der Holzschnitt wird in der Forschung als eine Musizierszene mit einem Lautenisten und einem Gambisten mit einer „Geyge" („Großgeige") in einer „mittelalterlichen deutschen Stube" beschrieben.[108] Das Duo als Illustration

108 Koczirz, „Der Lautenist", S. 242: „Diese Holzschnitte zeigen das Milieu einer mittelalterlichen deutschen Stube. Das schmale Fenster vorn ist geschlossen; nebenan an der Wand steht die Sanduhr. Auf dem linken Fuß des Tisches sind die Buchstaben HR (Name des Künstlers?), auf dem rechten VA (*Viennae Austriae*) zu lesen. Der am Tisch sitzende betagte Mann (Judenkünig?) mit deutscher Barttracht greift in die Laute. Neben ihm steht ein Jüngling (Schüler), die ‚Großgeige' streichend. Über dem Bild befindet sich die Inschrift: HANS ^ IVDENKINIG ^ BIRTIG ^ VON ^ S ^ G ^ LVTENIST ^ I ^ Z ^ W. Die Abbreviaturen = ‚Schwäb. Gmünd' und ‚Jetzt zu Wien'". Koczirz sah in der „Geyge" eine „Viole" italienischen Typs und bezog sich dabei auf Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert*, Berlin: Immanuel Guttentag 1878, in

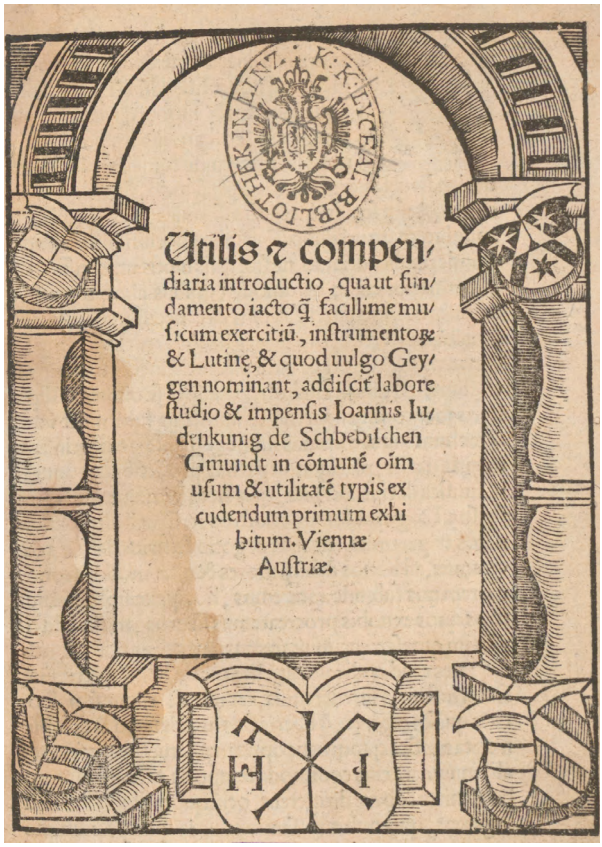


Abb. 17.2: Judenkünig, *Vnderweisung*, A-Wn MS47356-8°, fol. 13r.

zu den beiden Lehrbüchern verdeutlicht das tugendhafte Studium der Instrumente, und zwar auch oder vor allem in der Praxis, im Bereich der *musica practica* (die Musiker spielen gerade). Die Innovation von Judenkünig bestand darin, dass er in seinen Lehrbüchern erstmals versuchte, praktisch-musikalische Kenntnisse im Lauten- und Violen- („Geygen")-Spiel und das praktische Können (*exercitium*, *usus*) als Unterrichtsstoff aufzubereiten und damit in die musikdisziplinären Kontexte einzuführen. Das erforderte die Schaffung eines neuen Lehrbuchtyps – einer instrumentalen Schule. Am Beispiel von Judenkünigs Büchern wird sichtbar, wie eng man an der etablierten universitären spekulativen Musikdisziplin mit dem entsprechenden Unterrichtsmaterial fest-

ebd., S. 248. Der Name des Holzschnitzers mit den Initialen „HR" lässt sich nicht recherchieren, jedenfalls befindet er sich nicht unter den überlieferten Künstlernamen des frühen 16. Jahrhunderts.

hielt, gleichzeitig aber nach alternativen Wegen suchte, nach einer maximal einfachen, jedem verständlichen Anleitung zum Spielen eines Instrumentes.[109] Instrumentales *exercitium* und manueller *usus* wurden somit neue Bildungswerte. Diesen Bezug zur Lautenmusik, wie auch generell den würdigen Platz der instrumentalen Musik innerhalb der anderen Lehrdisziplinen, verbalisierte Judenkünig im Text seiner *Introductio* selbst: „denn niemand hat durch eine andere Sache so viel Vergnügen gewonnen, wie durch seine Kinder, die in der Musik so gut ausgebildet wurden, wie in den anderen Tugendlehren" (Anhang B.I, dritter Absatz). Die „Musikausbildung" beinhaltet in diesem Fall die Ausbildung an verschiedenen Instrumenten („instrumentis variis"). Die andere Deutung – die *recreatio* – drängt sich durch den im Holzschnitt dargestellten Kelch auf. Der Kelch in den Tabulaturen weist auf das studentische Leben und den freien Zeitvertreib hin. Übereinstimmend mit dieser Darstellung und mit eindeutig moralisierender Intention warnt Judenkünig in der *Introductio* vor dem leeren Zeitvertreib („unlöbliches Nichtstun"), ganz im Einklang mit dem *vanitas*-Symbol im Bild (die Sanduhr).

Wie genau das Saitenspiel in die Studienordnungen und die Regulierung der Freizeitaktivitäten von Studierenden, Gelehrten und anderen „professoren musici" integriert wurde, geht aus einigen Belegen hervor. Der Humanist Heinrich Bebel (1472/3–1518), Tübinger Professor für Poetik und Rhetorik, schrieb 1506 in diesem Sinne über Gesang und Instrumentenspiel, unter anderem vom Spiel auf der Cythara (Quinterne oder Laute) oder der Lyra (lira da braccio oder Fiedel):[110]

> Dispensandum igitur tempus est pro studio, et remissione animi. Sunt autem remittendi animi non somno nimio, neque desidia, sed in ludis, corporisque exercitatione, nec item suo tempore abstinendum cantu, musicisque organis, adsit aut cythara testudinea, aut lyra, fistula vel simile, quod sua sonoritate animum hominis compo-

109 Zur Musik als Wissensfach im 16. Jahrhundert, dem sich ausbreitenden Verständnis der *musica* als *exercitium* und *usus* statt *disciplina* oder *scientia* sowie den zeitgenössischen sachlichen Erörterungen über Musik siehe Klaus Wolfgang Niemöller, „Die Musik im Bildungsideal der allgemeinen Pädagogik des 16. Jahrhunderts", in *AfMw* 17,4 (1960), S. 243–257. Zur Wirkung des Humanismus auf die Musiklehre siehe ders., „Musik als Lehrgegenstand an den deutschen Universitäten des 16. Jahrhunderts", in *Die Musikforschung* 40 (1985), S. 313–320; ders., *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600*, Regensburg: Bosse 1969 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 54), S. 649–686, sowie ders., „Deutsche Musiktheorie im 16. Jahrhundert: Geistes- und institutionsgeschichtliche Grundlagen", in *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Teil 1: *Von Paumann bis Calvisius*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 2003 (Geschichte der Musiktheorie 8), S. 77–79.

110 Bebel, *Opusculum de institutione puerorum*, zit. und übers. n. Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege*, S. 538–539.

> nat, gravesque meditationes et curas mitigat, ut eo validius ingenium possit redire ad labores.
>
> Die Zeit soll also für das Studium und die Erholung des Geistes verwendet werden. Doch erhole man den Geist weder durch zu viel Schlaf noch durch Untätigkeit, sondern durch Spiele und Übungen des Körpers, und zu passender Zeit verzichte man auch nicht auf Gesang und Orgelmusik, und dabei seien auch Cythara testudinea [Laute], Lyra [Fiedel], Blasinstrument [Flöte, Pfeife] und ähnliche, die durch ihren Wohlklang den menschlichen Geist ordnen und beschwerliche Gedanken und Sorgen mildern, sodass der Intellekt umso kraftvoller die Arbeit wieder aufnehmen kann.

Die deutlich später protokollierte Erlaubnis in der Schulordnung aus der Wittenbergischen Kirchenordnung von 1559 bestätigt diese Gewohnheit. Die Stipendiaten durften das Lautenspiel („unergerliche Seitenspil") eine Stunde nach dem Essen zur Erholung betreiben: „Doch [soll] jnen die leidenliche vnnd erbare, vnergerliche Seitenspil vnd Gesang, morgents vnd abendts, allwegen ein Stund nach Essens, pro recreatione, mit rechter bescheidenheit zugebrauchen, vnabgeschlagen sein".[111] Dass die Laute ein Bestandteil des studentischen Lebens war, bezeugt auch der seit 1534 an der Artistenfakultät der Kölner Universität immatrikulierte Hermann Weinsberg (1518–1597): „hett ich wol uff der luten oder virginail oder clavicordio oder pfeifen leren spilen umb ein geringt vur zitverdreif, dan gemeinlich alle studenten leisten dermaissen etwas".[112] Den allgemeinen Brauch, im häuslichen Umfeld zu musizieren, können wir den Lebenserinnerungen von Felix Platter über seine Jugendjahre (1543) entnehmen:[113]

> Ich hatt ein sundere inclination und neigung zu der music, sunderlich zu den instrumenten, dorumb ich dan, als ich noch gar iung, selbs anfieng seiten uf schindlen und dugen, die man zu den buchenen steckt [hölzerne Buchdeckel], zien [ziehen], ein steg dorunder machen und doruf mit den henden herigbogen [behaarter Bogen] retzgen [kratzen], welches mir gar / wol gefiel. Hort [hörte] auch meines vatters truckeren [Druckergesellen] so uf der multrummen [Maultrommel] und uf dem hackbret (das domolen [damals] seer brüchlich) schlugen, […] und anderen disch-

111 Zit. n. Reinhold Vormbaum, *Evangelische Schulordnungen: Die evangelischen Schulordnungen des sechzehnten Jahrhunderts*, Gütersloh: Bertelsmann 1860, S. 140.

112 Vgl. „Hermann von Weinsberg", in *RAG*, https://database.rag-online.org/viewer.p/1/4/object/46-2212430 (1.12.2024), RAG-ID: ngRH3I072Q_J8ognllRKgaPdI; zit. n. Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege*, S. 266.

113 Thomas und Felix Platter, *Zur Sittengeschichte des XVI. Jahrhunderts*, hrsg. von Heinrich Boos, Leipzig: Verlag von S. Hirzel 1878, S. 135–136; eine kürzere Version des Textes liest man bei Daniel Albert Fechter, *Thomas und Felix Platter. Zwei Autobiographien. Ein Beitrag zur Sittengeschichte des XVI. Jahrhunderts*, Basel: Seul und Mast 1840, S. 124.

genger, so uf der luten schlugen, ettlich gigten so in unsrem haus gar gemein was, gern und mit freuden zu. Weiß auch, als meins vatters dischgenger einer, Huber von Bern, in der faßnacht nach den nachtessen am monschein die luten schlug, wie mir daß so seer gefallen hatt, und wie ich gewünscht hab, daß ich solches leren möcht, vermeinendt, ich kenne nit herlicher werden.

Das Kennzeichen des Könnens. Die Netzwerke der Humanisten

Die bildliche Darstellung der Laute konkretisierte sich auch als eine Art Markenzeichen für das eigene Können als Spieler und als Lehrer. Die Präsentation war sowohl in personifizierter als auch in nicht personifizierter Form möglich. Als edel gekleideten Lautenisten ließ sich Veit Bulling[114] auf einer Medaille verewigen (Abb. 18.1, 18.2). Die Medaille aus dem Jahr 1525 zeigt ihn mit der Inschrift „VIT.BVLLING.LVTINIST" und einer 6-chörigen Renaissance-Laute.[115] Einige spätere Beispiele sind die Porträts des Lautenisten Sebastian Ochsenkhun, von denen er eines als „Markenzeichen" in seinem Tabulaturbuch drucken ließ (*Tabulaturbuch auff die Lauten* 1558).[116] In diesen Darstellungen zeigt sich eine der wesentlichen Tendenzen dieser Zeit: Die Stände und Berufe wurden hierarchisch geordnet, beschrieben und bildlich präsentiert, wie etwa in Hans Sachs' *Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden* (1568).[117] Solche

114 Das Geburts- und Todesjahr von Bulling sind nicht bekannt. Nachgewiesen ist aber, dass er 1547 an der Tübinger Universität immatrikuliert wurde und bis 1554 in Augsburg steuerpflichtig war. Hermann Maué, „Weit Bulling, ein Augsburger Lautenspieler in Basel", in *Schweizer Münzblätter = Gazette numismatique suisse = Gazzetta numismatica svizzera* 53–55,215 (2003–2005), S. 59, http://doi.org/10.5169/seals-171883 (1.12.2024).

115 Die Medaille stammt vermutlich von dem süddeutschen Medailleur Hans Schwarz, der in Augsburg, Nürnberg und Worms wirkte. Ebd., S. 57. Sonst taucht Bulling im Kontext der bekannten humanistischen Familie Platter als derjenige auf, der den 8-jährigen Felix Platter Laute wie auch Rechnen und Schreiben lehrte: „Im Alter von 8 Jahren erhielt Felix Platter Unterricht ‚by Peter Dorn dem lutinisten', der ihn auch das Lesen lehrte. Später wurden seine Lautenlehrer Theobald Schoenauer (1520–1605) aus Strassburg und Veit Bulling aus Augsburg, ‚der mich auch rechnen und schreiben lart, also dass ich hernoch in der luten also geiebt wardt, dass man mich zu Mompelier l'Alemandt du lut, den Teutschen lutenisten, nennet.'", ebd. S. 58.

116 Ochsenkhun, *Tabulaturbuch auff die Lauten*, Exemplar D-Mbs 2 Mus.pr. 108, fol. LXXXVIII^{v}, vgl. auch Bildnisse von Ochsenkhun in D-Wa A 15198 und A 15199, http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=portrait/a-15198 (1.12.2024) und http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=portrait/a-15199 (1.12.2024).

117 Sachs, *Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden*, mit Holzschnitten von Jost Amman, u. a. „Der Lautenmacher", Bg. diii^{r}. Zu erinnern ist auch an die Repräsentation der Hofmusiker Maximilians I. in „*musica süeß Melodey*" im *Triumpfzug* Maximilians I. (517–1518), „Musica süeß Meledey", Holzschnitte 23 und 24, „Musica Lauten und Rybeben", Holzschnitte 17 und 18 von Hans Burgkmair; oder „saytenspil" in *Weißkunig* (1514–1516), Blatt 33 „Wie der jung weiß kunig die musica und saytenspil lernet erkennen", Holzschnitt von Hans Burgkmair; A-Wn Cod. 3032; zum Triumphzug vgl. Martin Kirnbauer,




Abb. 18.1 und 18.2: Medaille mit Darstellung von Veit Bulling, © Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, 18271645, Aufnahmen durch Johannes Eberhardt, Nr. 302, vordere und hintere Seiten.

Bilder waren offenbar etablierte und gewohnte Mittel der Kommunikation mit den Lesern. Sie fanden in den Drucken und, wie später gezeigt wird, in den Handschriften mit Lautenmusik ihre Anwendung und griffen dabei weit über das bloß Illustrative hinaus. Der Narr mit Laute von Urs Graf am Beginn des Kapitels über die Laute in Sebastian Virdungs *Musica getutscht* (1511) deutet durch seine Kleidung auf ein höfisches Milieu hin.[118] Zugleich spricht er das Thema der Narrheit an, die außerhalb des Hofes blühte und die vielen Varianten weltlicher Musik in Erinnerung rufen sollte.

Die Verbreitung der Saiteninstrumente unter Humanisten, seien es Gelehrte oder Schüler und Interessenten, beförderte schließlich die Deutung dieser Instrumente als Attribute eigener Netzwerke. So wird in einem der beliebtesten Emblemata-Bücher des 16. Jahrhunderts, dem *Emblematum Liber* von Andrea Alciato (1531), die Laute zum Symbol des Bündnisses (*foedera*).[119] In der Ausgabe

„Instrumentalkünstler am Hof Maximilians I.“, „Musica Lauten und Rybeben“ und andere Kapitel zu diesem Thema, in *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*. Der „süße“ Klang muss dabei nicht zwingend auf die tatsächliche Klangqualität hinweisen (ebenso wie im Emblem „Harmonia suavis“). Es handelt sich um einen übertragenen Ausdruck, ein Klangbild oder eine Wahrnehmungsmetapher des Preisens und des Hervorhebens.

118 Virdung, *Musica getutscht*, Exemplar D-Mbs 4 Mus.th. 1616, Bg. [Jii^{v}]; Kolb, „Im Geiste Maximilians?“, S. 299.

119 Die Erstausgabe wurde in Augsburg vom Humanisten Konrad Peutinger (1465–1547) veranlasst. Später folgten weitere Auflagen: Augsburg 1534, Paris 1534, 1536, 1539, 1542, 1584, Lyon 1550, 1551, 1556, Frankfurt am Main 1567 und Leiden 1591, siehe *Alciato at Glasgow*.

von 1542 erscheint das Emblem mit dem deutschsprachigen Text „Bundesgenossen“ (Abb. 19):[120]

So du Furst yetz zu diser zeyt
Machst newe bundnuß, schenck ich dier
Ein lautten, merck was die bedeyt,
Vnd nim sy gnediklich von mier.
Ein lautte hallt mit grosser zier,
Soll nicht wo nur ein saytt abschnolt:
Ein steter bund schreckt alle thier,
Gilt nicht, wo nur ein bundßgnoß folt.

Anzunehmen ist, dass auch in einem der ersten Lehrbücher zur Instrumentalmusik – Virdungs *Musica getutscht* – die zwischen Andreas Silvanus und Sebastian Virdung liegende Laute (Quinterne) eine Allianz versinnbildlicht.[121] Die Humanisten hoben die Saiteninstrumente somit auf eine weitere Ebene, die der eigenen Ideale und Gemeinschaften.

Die verschiedenen Deutungen von Saiteninstrumenten in Bildern und Texten des 16. Jahrhunderts sind erste Ansatzpunkte für die tiefer gehende Beschäftigung mit Tabulaturen in den folgenden Kapiteln. Die Tabulaturen wurden mit einem weitgefächerten, ambivalenten Verständnis von Saiteninstrumenten und der darauf gespielten Musik verfasst. Die semantischen Bereiche des „Sündigen“ und des „Göttlichen“ sowie die vielfältigen Deutungen im Humanismus waren hier nicht nur präsent, sondern wurden ständig moralisiert, uminterpretiert und (unabhängig von der Kunstart) miteinander in Verbindung gebracht. Saiteninstrumente und -musik konnten aus den sozial-moralischen, konfessionellen, disziplinären oder auch geschlechtsspezifischen Diskursen nicht ausgeschlossen werden. Daher darf man die Lautenmusik nicht nur als Freizeitbeschäftigung der Renaissance betrachten. Da es sich um Musik, also eine sinnliche Wahrnehmung handelt, liegt der Gedanke nahe, dass diese sinnliche Ebene in das Umdenken einbezogen wurde. Es wurde versucht, das sinnliche Urteilsvermögen zu erfassen und zu bilden. Wie man an den bildenden Künsten und in der Literatur sieht, betraf dies eine breite bürgerlich-städtische Schicht der Gesellschaft, von ärmeren Theaterbesuchern bis hin zum Gelehrtennetzwerk. Die Frage ist nun, welche Rolle die handschriftlichen Tabulaturen dabei spielten, zumal einige Manuskripte ihre Verfasser jahrzehntelang begleiteten und die Lautentabulaturen ab der

120 Alciato, *Emblematum liber* (1531), hier n. *Emblematum libellus* (1542), D-Mbs Res. L.eleg.m. 35, S. 20–21.

121 Virdung, *Musica getutscht*, Bg. [Aiv^{r}].

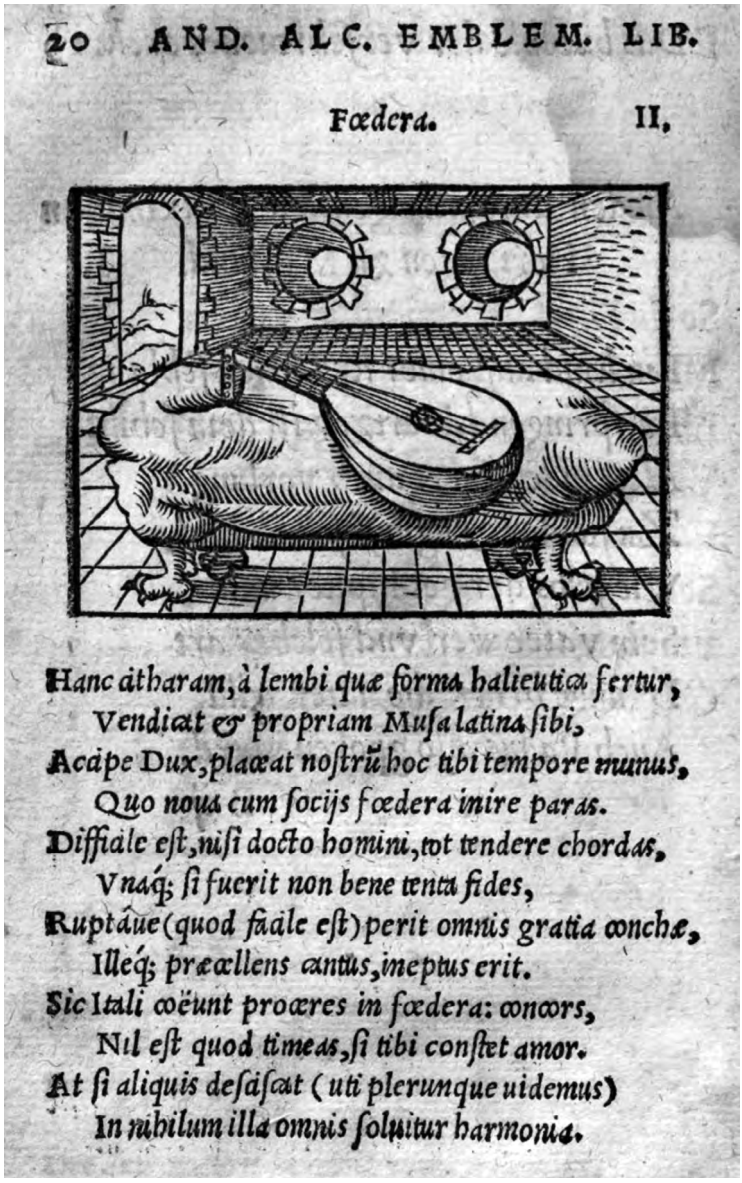


Abb. 19: Alciato, *Emblematum libellus* (1542), D-Mbs, Res/L.eleg.m.35, das Emblem „Foedera", S. 20.

Jahrhundertmitte eine zunehmende Literarität aufwiesen. Bilder und Zeichnungen verschiedenster Art begleiteten die Tabulaturen ohnehin. Wurden also die engen Bezüge des Textes, des Bildes und der Musik zueinander in den Tabulaturen zu einer Regel, die grundlegende Bedeutung für die Interpretation dieser Quellen hat?

II GRUNDLAGEN DER *LOCI COMMUNES* IN DEN TABULATUREN: KONZEPTE DES WISSENS – KONZEPTE DES PRODUZIERENS

II.1 *Loci communes*, Enzyklopädik und Instrumentalmusik. Handschriftliche Tabulaturen und Systematik im Laufe des 16. Jahrhunderts

Die in den Hauptzügen von Aristoteles und Cicero übernommene und von Rudolf Agricola (*De inventione dialectica* ca. 1480) und Erasmus von Rotterdam (*Adagia* 1500, *De duplici copia rerum ac verborum* 1512, *De ratione studii* 1511–1514) begründete *loci-communes*-Praxis wurde im Laufe des 16. Jahrhunderts zum „zentralen Werkzeug des kognitiven Denkens" (Johannes Sturm, *Scholae Lauinganae* 1565) sowie zur „unverzichtbaren Lern- und Lehrhilfe".[1] Die *Loci* waren einerseits „die Sache selbst", humanistischer Bildungsstoff, der das gesamte Wissen in allen Bereichen umfasste,[2] andererseits fungierten sie als „eine

1 Allein zu Lebzeiten von Erasmus erschienen 33 weitere Auflagen von *Adagia*, vgl. *DH*, 1, Sp. 507. Der Druck *De ratione studii* von 1511 war nicht autorisiert, vgl. *DH*, 1, Sp. 689. Vgl. *Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode*, hrsg. von Gert Ueding und Bernd Steinbrink, Stuttgart/Weimar: Metzler ^{5}2011, S. 238 f.; Plett, „Rhetorik der Gemeinplätze", S. 229; Johannes Sturm schrieb zu „Kollegbüchern und Merkheften": „Diese Bücher sind die Hüter, Begleiter und Helfer des Gedächtnisses. Das Merkheft ist für den wissbegierigen Jugendlichen von dem gleichen Nutzen, wie der Geldkasten für den gewissenhaften Hausherrn. Denn wie der Hausherr sich gleichermaßen des alten wie des täglich neu erworbenen Geldes erfreut, so steht es dem der Wissenschaften und Lehren Beflissenen gut an, nicht nur an dem schon Erworbenen, sondern auch an dem, was täglich erworben wird, Vergnügen zu haben. […] Nichts darf bei dieser Vermehrung des Lernstoffes außer Acht gelassen werden, was sich auf Gott, auf die Natur, auf die Wissenschaft, auf die Menschlichkeit bezieht". Sturm äußerte sich zudem auch zur Musik, wobei er interessanterweise *loci communes* auf das Einüben von Psalmen übertrug: „Verständlich soll nämlich der Gesang gesungen werden, damit sowohl das Gesetz Gottes erkannt als auch das Gedächtnis der Schüler unterstützt wird und ein Vorrat geschaffen wird, wie er von den Vorgesetzten zusammen zu stellen ist", Sturm, *Scholae Lauinganae*, zit. n. *Johannes Sturm (1507–1589) – Pädagoge der Reformation. Zwei seiner Schulschriften aus Anlass seines 500. Geburtstages. Lateinisch-deutsche Lese-Ausgabe*, übers. von Ernst Eckel und Hans-Christoph Schröter, Jena: IKS Garamond 2009, S. 329, 341.

2 Kallweit, *Kulturelle Konfigurationen*, S. 62–63, in Bezug auf Erasmus.

Methode, Technik oder Norm, ein Instrument zur Auffindung einer Sache", denn sie boten „Bauelemente" oder Kompilationsstoff für die weitere Reflexion.[3] Bei diesem einmal statischen und einmal dynamischen Verständnis der *loci communes* überwog eindeutig das letztere, denn der Stoff wurde immer interpretiert und an die neuen (zeitgenössischen) ästhetischen Werte und die jeweilige soziale Situation angepasst. *Loci* durchdrangen alle Bereiche des Lebens, insbesondere die Bildung, indem sie eine fundierte Basis für die gesamte Praxis des Lesens, des Schreibens, der Lehre sowie der sozialen Mobilität bildeten. Dieses Verständnis resultierte in der Ordnung und der Steuerung der gesamten humanistischen Weltanschauung,[4] wie es Ann Moss mit „culturally sanctioned modes of thought" oder „recognisable modes of communication coded for universal reception" zusammenfasste.[5] *Loci* und *loci*-Praxis sind daher nicht nur im engeren Sinne als mnemonische „Hilfskonstruktionen", als Sammlung von Erinnerungswörtern zu verstehen. (In diesem Sinne gehörte zu den *Loci* alles, was Erinnerungen hervorrief.[6]) *Loci* verkörperten vor allem die methodisch durchdachte Ordnung sowie die Methode selbst, also *ordo* und *methodus*, die Arbeit mit dem Stoff, die Produktivität – „an agent of production" – in allen Wissensbereichen, auch in den *artes liberales*.[7]

3 Mertner, „Topos und Commonplace", S. 189.

4 Crane, *Framing Authority*, S. 4.

5 „[…] commonplaces are cultural material with both past and present currency within a given language community; their reference is to opinions commonly accepted as valid; they are deployed primarily as tools for argument in discourse designed to promote and reinforce culturally sanctioned modes of thought; and, furthermore, commonplaces propositions have a ritualised character that makes of them recognisable modes of communication coded for universal reception, be it as familiar forms of verbal expression, hackneyed metaphors, normative rules, or recurring patterns", Moss, „Power and Persuasion", S. 1; vgl. dies., *Printed commonplace-books*.

6 „Futhermore, the commonplace book was not just a collection of authoritative opinions. It was also a repository of examples of formulaic ways of expressing those opinions to maximum sand memorable effect: definitions, descriptions, pithy remarks, examples from history and fiction, proverbs, apophthegms, metaphors, and similitudes", Moss, "Power and Persuasion", S. 4. Erasmus zählte zu den *loci communes* „fabulam, et apologum, proverbium, judicia, parabolam, seu collationem, imaginem, et analogiam", Schmidt-Biggemann, *Topica universalis*, S. 18.

7 Über diese methodische Seite der humanistischen *loci* schrieben ausführlich Anthony Grafton und Lisa Jardine in ihrem, zum Standardwerk im Bereich der humanistischen *loci* gewordenen Buch *From Humanism to the Humanities. Education and the Liberal Arts in Fifteenth and Sixteenth-Century Europe*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press 1986. Zur Geschichte der *loci*-Praxis in der deutschen Region siehe Kapitel 6 und 7 „Northern Methodical Humanism: From Teachers to Textbooks" und „Pragmatic Humanism: Ramism and the rise of ‚the Humanities'", S. 122–200. Vgl. Moss, „Power and Persuasion", S. 5. Hier wird *methodus* im weitesten Sinne, als allumfassende Vermittlungsstrategie („a catch-all word in the sixteenth century"), nicht nur als „Berufsbegriff" aus der

In diesem Prozess ist die Rolle der Musik, wie auch der *artes* insgesamt, schon deshalb nicht zu unterschätzen, weil sowohl Wissenschaft als auch Kunst im Sinne der neoplatonischen Schöpfung kongruent verstanden wurden. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts kam das Bestreben auf, jeden neuen Schöpfungsbereich zu systematisieren und ihn dadurch einem allgemeinen Erkenntnissystem unterzuordnen.[8] Dies ging Hand in Hand mit der Tendenz, eine neue systematische pädagogische Praxis zu entwickeln, um das Wissen in allen Bereichen strukturiert zu vermitteln. *Artes liberales* wurden mit *disciplina* assoziiert.[9] Die schnell zum Vorbild und Standard gewordenen Lehrbücher, unter denen vor allem die oben genannten Schriften von Erasmus, Juan Luis Vives (*De tradendis disciplinis* 1531), Philipp Melanchthon (*Loci commvnes* 1521) und später die ebenfalls oben erwähnte *Scholae Lauinganae* von Sturm zu nennen sind, wurden in mehreren Auflagen und Varianten verbreitet. In einem neuen disziplinären Diskurs wurde auch der ganze Bereich der Musik behandelt, und auch hier, schon im frühen 16. Jahrhundert, vollzog sich die rasche Humanisierung des Lehrbuches über die Musik. Als Beispiele sind hier zu nennen: Nikolaus Wollick, *Enchiridion musices* 1509; Johannes Cochläus, *Musica* 1507 und *Tetrachordum*

Lehrpraxis erfasst. Diese Ansicht teilt auch die Verfasserin. Das Verständnis dieser prozessbezogenen Besonderheit der *loci communes* in der Kulturgeschichte der Renaissance führte in der Literaturwissenschaft zur Untersuchung der historischen Poetik der *loci communes* bzw. des Weges der eigentlichen Schöpfung, des Übergangs zum „Werk" und zur „Gattung" auf der Basis von *loci communes* (MacPhail, *Dancing Around the Well*). Im philosophisch-theologischen Bereich erörterte Hilmar Kallweit epochenübergreifende „kulturelle Konfigurationen" als Wissensordnungen (zentral in Melanchthons Schriften), in denen er *loci communes* als „methodische Universalschlüßel" im System der Kreativität in den, letztlich beliebigen, Textarten des 16. Jahrhunderts festlegte (Kallweit, *Kulturelle Konfigurationen*).

8 Die Entwicklung der Systeme der *topica universalis* hat Wilhelm Schmidt-Biggemann dargelegt: „Die gesamte Schöpfung ist wissenschaftsgeeignet. Auf Grund der göttlich garantierten Ideen-Übereinstimmung von Wissensordnung und Weltordnung konnten Wissen und Schöpfung kongruent sein; Einzelheiten konnten sinnvoll versammelt und geordnet werden. Das entsprach dem Induktionsprozeß bei Agricola. Und deshalb konnte auch Vervollständigung von Wissen und Wissenschaft angestrebt sein, sofern es Schöpfungsbereiche gab, die wissenschaftlich nicht abgedeckt waren", Schmidt-Biggemann, *Topica universalis*, S. 25. Vgl. auch Schmidt-Biggemanns Auslegung und historische Einordnung der These, dass der Begriff des Systems in den Bereich der *artes* gehörte, ebd., S. 82 f. Den „europaweiten pädagogischen Kult" von Erasmus in Verbindung mit Rudolf Agricola heben Grafton und Jardine hervor. Grafton/Jardine, *From Humanism to the Humanities*, S. 127.

9 Ebd., S. 131. Hier zur Ausdehnung der zu systematisierenden Gebiete des Lebens im Rahmen der humanistischen Pädagogik: „It [‚discipline'] is a training useful for life, but ‚useful' here means permeating every aspect of human activity, and transcending anything so mundane as the providing of teachable skills.", ebd., S. 138.

musices 1511; Othmar Luscinius, *Musicae institutiones* 1515; Heinrich Glarean, *Isagoge* 1516, Nikolaus Listenius, *Musica* 1537 etc.[10]

Nicht ausschließen darf man hier die neu aufkommenden Bereiche des Alltagslebens, z. B. die außercurriculare universitäre Unterhaltungskultur wie bürgerliche oder studentische Instrumentalmusik, insbesondere Lautenmusik. Hinsichtlich der Lautenmusik zeigen sich die zu erwartenden Parallelen zwischen der allgemeinen Entwicklung des Wissenssystems einerseits und den Erfassungs- und Vermittlungsstrategien in der Lautenmusik andererseits. Bis jetzt blieb dieser Aspekt in der Musikwissenschaft unbeachtet, obwohl er zu den Kernfragen der Reflexion über die Instrumentalmusik gehört.

Der Beginn des Jahrhunderts im deutschen Raum war durch „die Abwesenheit eines strukturierten [humanistischen] Programms" und dem bis etwa 1550 zunehmenden Trend, ein solches Programm zu schaffen, gekennzeichnet.[11] Der allgemeine disziplinäre Diskurs und das Bestreben, die neue humanistische Strömung zu institutionalisieren,[12] führten in der Instrumentalmusik zwar nicht unmittelbar zu ihrer Aufnahme in das offizielle Curriculum, nahmen jedoch durch die Etablierung des Lehrbuches, das partiell oder komplett der Instrumentalmusik gewidmet war, Gestalt an (Virdung 1511, Schlick 1512, Judenkünig 1523, Martin Agricola 1528, 1529). Der praktische Anteil, das Können, die Arbeit mit Musik, also das Verständnis der Musik als *exemplum* und *usus* fusionierten mit der *disciplina* und *scientia* sowohl in der vokalen Musik als auch im instrumentalen Bereich.[13] Judenkünig versuchte, die etablierte universitäre spekulative Musikdisziplin und die Instrumentalmusik zu vereinigen,

10 Hier sind nur einige wenige Beispiele und nur deren Erstausgaben genannt. Humanismus in der Musikausbildung ist eines der Hauptthemen in den Schriften von Niemöller: „Die Musik im Bildungsideal". Zur Wirkung des Humanismus auf die Musiklehre siehe auch ders., „Musik als Lehrgegenstand", *Untersuchungen zu Musikpflege* und „Deutsche Musiktheorie im 16. Jahrhundert". Wollicks Werk charakterisiert Niemöller als „humanistisch ausgerichteter Typ eines Universitätslehrbuches", *Die Musica Gregoriana des Nicolaus Wollick. Opus aurem, Köln 1501, pars I/II*, hrsg. von Klaus Wolfgang Niemöller, Köln/Krefeld: Staufen-Verlag 1955, im „Vorwort" des Herausgebers, S. [0]. Bereits die in der „Einleitung" des vorliegenden Buches umrissene Forschungslage zur *loci-communes*-Praxis in der Musik belegt bestens eine Etablierung des humanistischen Lehrbuches. Es handelte sich um die Schriften von Murmellius, *Opusculum*; Frosch, *Rerum musicarum*; Glarean, *Dodekachordon*; Montanos, *Arte de musica* und Cerone, *El melopeo*.

11 Grafton/Jardine, *From Humanism to the Humanities*, S. 124.

12 Grafton und Jardine beschreiben den Prozess wie folgt: „It [the ‚method'] marks a genuinely transitional stage in the institutionalizing of Renaissance humanism. It is part of the gradual shift from humanism as the practice of an exemplary individual, to humanism as an institutionalized curriculum subject – a distinctive in the ars", ebd., S. 124.

13 Über die Musik als Wissensfach im 16. Jahrhundert, das Verständnis der *musica* als *exercitium* und *usus* bzw. als *disciplina* und *scientia* sowie zeitgenössische sachliche Erörterungen über (vorrangig vokale) Musik siehe Niemöller, „Die Musik im Bildungsideal".

indem er in seinen beiden Drucken von 1523 – den ersten Lehrbüchern für Instrumentalmusik und den ersten gedruckten Sammlungen von in deutscher Lautentabulatur gesetzten Stücken für „Lautten und Geygen" – gleich drei Varianten eines Lehrbuches anbot. Die ausgeprägten einheitlichen Tendenzen in der Lautenmusik kann man bis ca. 1550 nur in den gedruckten Tabulaturen sehen (Gerles Drucke von 1532, 1533, 1546; zwei Teile von Newsidlers Drucken von 1536 und drei von 1544). Diese Bücher sollten Wissen und Können mittels einer oft nur kurz gefassten, einleitenden Abhandlung über das Spiel (überwiegend die Technik des Lauten- und Geigenspieles betreffend) sowie einer reichen Sammlung von Beispielen in möglichst vielen gängigen Formen und Gattungen vermitteln.[14] Die Handschriften jener Zeit hingegen boten einzelne, individuell zugeschnittene Fallbeispiele mit allenfalls ersten Anzeichen von *ordo* und *methodus*, „the practice of an exemplary individual".[15]

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, und bis zur Jahrhundertwende zunehmend, ließ sich eine andere Tendenz beobachten: Die handschriftlichen Tabulaturen wurden dem humanistischen System untergeordnet und selbst systematisch behandelt. Das war der Einfluss der sich ab etwa 1550 verstärkenden humanistischen Intention, das Gesamtwissen präzise zu systematisieren und zu konkretisieren. Um die Mitte des Jahrhunderts entwickelte sich die enzyklopädische Bewegung, die in die neuzeitliche Enzyklopädik mündete.[16] Seit Petrus Ramus' *Dialecticae institvtiones* (1543) war das ganze Wissenssystem ohne die inhaltlich in- und aufeinander bezogenen Loci, topischen Gliederungen und ineinander integrierten Wissensfelder nicht mehr zu denken. Die ramistische Methode war auf jede Art Erfahrung oder Kenntnis anwendbar und betraf besonders die Poesie (also auch die Musik) und die Geschichtsschreibung.[17]

Eines der mächtigsten Zentren der Enzyklopädik und der ramistischen Bewegung waren die Schweizer Eidgenossenschaften. Nachdem die *loci-communes*-Methoden durch die theologischen und pädagogischen Schriften *Commentarius* (1525) von Huldrych Zwingli, *Ratio studiorum* (1527/1528) von Heinrich Bullinger und *Thesaurus* (1535) von Rudolf Gwalther in Pädagogik und Wissenschaft fest verankert worden waren,[18] erschienen die ersten Enzyklopädien, wie

14 Nicht auszuschließen ist hier der Einfluss italienischer Druckproduktionen, die im frühen 16. Jahrhundert massenhaft in den süddeutschen Raum importiert wurden.

15 Grafton/Jardine, *From Humanism to the Humanities*, S. 124.

16 Generell zu dieser Problematik siehe Schmidt-Biggemann, *Topica universalis*, sowie Richard Yeo, *Encyclopaedic visions. Scientific dictionaries and enlightenment culture*, Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2001, dort insbesondere „From commonplace books to encyclopaedias", S. 101–119.

17 *Dialecticae institvtiones* erschien zwischen 1543 und 1572 in mindestens 39 Auflagen. Vgl. Schmidt-Biggemann, *Topica universalis*, S. 39 f., 51.

18 In einem seiner Aufsätze erläutert Urs B. Leu, wie die loci-communes-Methode in die

Bibliotheca Vniversalis (1545) vom Züricher Arzt und Universalgelehrten Conrad Gessner, *De subtilitate* (1550) des italienischen Arztes und Philosophen Girolamo Cardano (Hieronymus Cardanus), oder *Theatrvm vitae hvmanae* (1565) von Theodor Zwinger d. Ä., gleichfalls Mediziner.[19] Hier kam die Musik in einzelnen Kapiteln vor, wobei sie zunächst unter ontologischem oder ethischem Aspekt und noch unter der Prämisse des Erbes der *musica speculativa* behandelt wurde. Mit dem ramistischen Ansatz in Zwingers *Theatrum* verfestigte sich die allgemeine Tendenz zur hierarchischen dichotomischen Teilung aller Disziplinen, d. h. die präzise Systematik *von* und *in* allen menschlichen Angelegenheiten.[20] Ebenfalls in Basel, in den 1570er und zu Beginn der 1580er Jahre, wirkte Thomas Frey (Thomas Freigius), ein überzeugter Befürworter ramistischer Systematik. Zugleich erschienen in den Basler Offizien zahlreiche *loci-communes*-Sammlungen, die schon in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mehrfach aufgelegt wurden, z. B. Wolfgang Musculus' *Loci commvnes* (1560), *Sententiae Proverbiales* (1568) und *Paroemiae ethicae* (1589) von Bruno Seidel, *Carminvm Proverbialivm* (1582) von Hermann Germberg oder *L. Annaei Senecae Philosophi* (1590).

Loci waren grundsätzlich disziplinenübergreifend und in diesem Sinne allgemein. Dennoch sollte jede Disziplin eigene *loci* finden. Entsprechend wurde über spezifische *loci communes philosophici* nachgedacht, wohinein die Musik neben anderen *artes* gehörte. Diese Spezifizierung der *loci* behandelte Melanchthon in *Elementa rhetorices* (1519), wohingegen er *loci communes philosophici* nie genau beschrieb. Bekannt ist seine Auflistung aller *loci*, die – im Gegenzug zu den theologischen *loci* – anthropologisch ausgerichtet waren und die ganze Existenz des Menschen umfassten. Diese *loci* sollten für alle Studien, also vermutlich auch für die Musik, angewendet werden:[21]

Schweizer Enzyklopädik und Pädagogik des 16. Jahrhunderts Einzug hielt und dort, basierend auf den Schriften von Erasmus und Melanchthon, als grundlegende wissenschaftliche Methode etabliert wurde, Urs B. Leu, „Die Loci-Methode als enzyklopädisches Ordnungssystem", in *Allgemeinwissen und Gesellschaft. Akten des internationalen Kongresses über Wissenstransfer und enzyklopädische Ordnungssysteme, vom 18. bis 21. September 2003 in Prangins*, hrsg. von Paul Michel, Madeleine Herren und Martin Rüesch, Aachen: Shaker Verlag 2007, S. 337–358.

19 Vgl. auch Melanie Wald-Fuhrmann, „‚Instar Bibliothecae instructissimae'. Zum enzyklopädischen Zugriff auf Musik im 16. und frühen 17. Jahrhundert", in Musiktheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft 31,1 (2016), S. 78–90, inkl. eines tabellarischen Überblicks über die ersten enzyklopädischen Ansätze in der Musik auf S. 79.

20 Schmidt-Biggemann, *Topica universalis*, S. 59.

21 Melanchthon, *Elementorum rhetorices*, D-Mbs Epist. 261b#Beibd.4, Bg. E^{v}–E2^{r}. Vgl. mit übers. in Kallweit, *Kulturelle Konfigurationen*, S. 111; Schmidt-Biggemann, *Topica universalis*, S. 20.

> Ac philosophici possune peti ex partibus hominis, ratio, artes, prudential, virtus, affectus, con/suetudo, corpus, forma, aetas, fortuna, divitae, oeco/nomia, coniugium, educatio liberorum, politia, / Magistratus, lex, bellum, pax.
>
> [Loci] philosophici können auf menschliche Gegebenheiten abzielen: Vernunft, Kunst- und Wissensbereiche, Klugheit, Fähigkeit und Tugenden, Emotionen, Sitten, Körperlichkeit, Gestalt, Alter, Geschicke des Lebens, Besitz, Haushaltsführung, Heiratsverbindung, Kindererziehung, Staatsverfassung, Regierung, Gesetz, Krieg, Frieden.

Es muss hier angemerkt werden, dass moralische und ethische Konstrukte, die wohl stets Konnotate zu den *artes* bildeten, von Beginn an das Ziel der *loci-communes*-Praxis waren. Bereits Erasmus wollte ein gesamtes Konvolut an moralischen Erkenntnissen und Schemata als *loci* sammeln und vermitteln. Unter den *loci communes* Büchern bildete sich ein besonderer Typus mit moralischen Topoi heraus.[22] Diese Spezifizierung vollzog sich ab der Mitte des Jahrhunderts bei der Differenzierung von einzelnen Disziplinen im Rahmen der enzyklopädischen Tendenz und unter Anwendung und Weiterentwicklung der ramistischen Methode.[23]

Es wird nun die Hypothese aufgestellt und im Folgenden belegt, dass die hier ausgewählten Tabulaturen, und zwar überwiegend Lautentabulaturen, gemeinsam mit den anderen *loci communes* Büchern (u. a. auch Enzyklopädien) zu den Medien gehörten, in denen ab etwa 1550 die Spezifizierung von *loci communes philosophici* vollzogen wurde. Es ist anzunehmen, dass gerade der Drang

22 Moss klassifiziert alle Commonplace-Bücher in drei Gruppen: „Some regarded the heads in commonplace books as a *summa* of knowledge and elaborated schemes to replicate the hierarchical order of Nature from God to things inanimate, allocating to man and his concerns a disproportionate place in the middle. Such schemes could potentially reduce the whole universe to commonplaces. There were even some, including the influential Melanchthon, who claimed unassailable authority for commonplace heads, because, far from being invented casually or arbitrarily, they corresponded to the deep structures of Nature. Other editors adopted prior models for distributing moral topics", Moss, „Power and Persuasion", S. 3. Hierzu nennt Moss diverse Kataloge von Tugenden und Lastern, beispielsweise aus *Summa Theologica* von Thomas von Aquin oder der Aristotelischen *Nikomachischen Ethik*.

23 Siehe dazu die Darstellung der Entwicklung von *topica universalis* bei Schmidt-Biggemann. Gerade ab der Jahrhundertmitte war das Erfassen der sinnlichen Ebene besonders relevant, wenn auch die Überlegungen in engerem Bezug zur Theologie entstanden. Schmidt-Biggemann zeigt beispielsweise, wie der Schweizer Christoph Mylaeus, der 1544/1545 *Studia humaniora*-Professor am Kolleg von Lyon war, die *Historia naturalis* der sinnlichen, empirischen Erkenntnis im Rahmen des theologisch orientierten Platonismus zuordnet. Die Philosophie, die er als Gesamtbereich der *artes* deutete, reguliert sich durch den menschlichen Geist und zugleich das Göttliche, Schmidt-Biggemann, *Topica universalis*, S. 27–28.

zur Ausarbeitung dieses Bereiches der *loci communes*, aber auch die wachsende Bedeutung der moralischen Topoi, das Aufkommen von umfassenden handschriftlichen Tabulaturen förderte, welche musikalische Beiträge u n d solide Sammlungen von *loci communes* beinhalteten und auf diese eigene Weise den Bereich der *artes* abzudecken versuchten. In diesen Tabulaturen zeigen sich besondere Schemata. Die disziplinenübergreifende Arbeit an musikalischen und literarischen Komponenten (die literarischen *loci communes* wurden oft bei Musikbeiträgen notiert, mehr dazu später) war ein grundlegendes Charakteristikum solcher Sammlungen. Der literarische Anteil war meist stärker, umso ausgeprägter kam das literarisch-musikalische *loci-communes*-Schaffen zum Vorschein. Die Blüte dieser Tendenz unter den überlieferten Tabulaturen des deutschen Raums fällt in die Zeit um 1600: Wurstisens Tabulatur, Strialius' Tabulatur, Fabricius' Tabulatur, der Arpin-Codex, die Krakauer Tabulatur. Sie lässt sich jedoch bis um die Jahrhundertmitte zurückverfolgen und auch in den Quellen des 17. Jahrhunderts noch beobachten.[24]

Dieser historischen Ausgangslage verpflichtet, werden hier in den nächsten Kapiteln zuerst die späteren Tabulaturen um 1600 und danach die Anfänge der *loci-communes*-Praxis in den früheren Quellen – rückblickend bis zur Jahrhundertmitte sowie punktuell auch bis in das frühe 16. Jahrhundert hinein – behandelt. Die Berechtigung einer solchen retrospektiven Darstellung ergibt sich aus der *loci-communes*-Praxis selbst. Der Sinn der *Loci* lag im Grunde in der Wiederholung, d. h. in festen Schemata und Kanons. Der Schreiber, der Vermittler der *Loci*, war nicht „Lehrer", sondern „Erinnerer". Melanchthon schrieb:[25]

24 Unter den späteren Tabulaturen mit hohem literarischem Anteil sind folgende zu nennen: Codex Jacobides (CZ-Pnm XIII.B.237), Liederbuch eines Jenenser Studenten, Lautenbuch (D-Dl Mscr. Dresd.M. 297), Ernst Schele. Tabulatur Buch (D-Hs ND VI 3238; olim M B/2768), Tabulatur aus Johann Stobaeus' Stammbuch (GB-Lbl Ms. Sloane 1021), Danziger Lautenbuch (PL-DAN Musik 4021) etc.

25 Melanchthon, *Loci commvnes*, Kapitel 3, §2, zit. n. Philipp Melanchthon, *Loci communes* 1521. *Lateinisch – Deutsch*, übers. und mit kommentierenden Anm. versehen von Horst Georg Pöhlmann, hrsg. von VELKD, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus ²1997, S. 98–99. Die Rolle der Tradition und der Kanons wird hier als die Rolle des ursprünglichen Originals (in dem Fall der Heiligen Schrift) vermittelt, an die man durch *loci communes* „erinnert" wird. Dabei verbindet Melanchthon, wie auch in seinen anderen Äußerungen, allgemeine humanistische Ideale mit eigenen theologischen Ansichten. Die Aufforderung der Humanisten *ad fontes* („Zurück zu den Quellen"), auch mittels der für Humanisten ebenfalls typischen metaphorischen Disposition „Quellen" vs. „Wasserlachen", d. h. „‚reine', echte Originale" vs. „Paraphrasen", „‚verschmutzte' Interpretation", überträgt er auf die Heiligen Schrift. Vives interpretierte das „Wasser aus der Quelle" als Beschäftigung mit der Sprache als dem ersten Lehrstoff, die „sprudelnde Quelle" assoziierte er

> Atque hos locos volo non uti me magistro, sed monitore, e scriptura, non e meo commentario discas. Nam crede mihi, multum refert, e fontibus petas, an ex lacunis tantarum rerum materiem.
>
> Und ich will […], daß du [beim Studium] dieser Hauptbegriffe in mir nicht einen Lehrer, sondern einen Erinnerer erblickst (mit mir nicht umgehst als) und du [so] aus der Schrift, nicht aus meinem Kommentar lernst. Denn glaub mir, es liegt viel daran, ob du die Materie solch großer Inhalte aus Quellen schöpfst oder aus Wasserlachen.

Feste *loci communes*, die in den späteren Tabulaturen vorkamen, konnten daher auf frühere Zeiten zurückgreifen und deutlich frühere Traditionen abrufen. Damit eröffnen sich bisher unbekannte Perspektiven bei der Erschließung früherer Tabulaturen, auch solchen, bei denen literarische Texte nur rudimentär oder gar nicht überliefert wurden. Man kann annehmen, dass sich die Tabulaturen nach 1600 noch längere Zeit an den Kanons und Textquellen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und der Zeit um die Jahrhundertwende orientierten.

Betrachten wir nun die ausgewählten Tabulaturen im Kontext der eben skizzierten Tendenzen unter Berücksichtigung der Quellenlage zitierter oder bearbeiteter literarischer Texte und der Genese der Manuskripte, deren Herkunft, Aufbau und Funktion.

mit der lateinischen Sprache an sich, *Vives' pädagogische Schriften*, S. 232, 235. Das „Erinnern" schließt aber die Bearbeitung nicht aus.

II.2 Topisches Weltbild und literarische Quellenlage in den Tabulaturen

Tabulatur und Enzyklopädie

Emanuel Wurstisen (1572–1619), der die Lautentabulatur CH-Bu F IX 70 (Wurstisens Tabulatur) in Basel „fleyssig zesammenn gelásenn unndt in eine Ordnung gebracht" hatte, S. 1, waren sowohl ärztliche als auch theologische Kreise sehr vertraut. Als Sohn des Mathematikers, Chronisten, Theologen und Rektors der Basler Universität Christian Wurstisen (1544–1588) studierte er ab 1586 an der Basler Universität, wo er 1590 den Bachelor und 1593 den Mastergrad in den *artes liberales* erwarb. Später widmete er sich dem Medizinstudium und praktizierte von 1613 bis 1619 als Arzt in Biel.[26] Seine erhaltene Korrespondenz belegt seinen Kontakt zu Jacob Zwinger (1569–1610), dem Sohn von Theodor Zwinger d. Ä., der das *Theatrvm vitae hvmanae* seines Vaters fortsetzte.[27]

Wurstisens Tabulatur wurde entweder 1591 oder 1597 begonnen.[28] Sie erfüllt beinahe alle Kriterien der früheren Enzyklopädik[29] und ist stark geprägt von *loci-communes*-Methoden und ramistischen Systematiken. Dem umfassenden achtbändigen Werk liegt ein abgeschlossenes Konzept einer möglichst umfassenden Darstellung der Musik zugrunde, welches mit mehreren diagrammatischen Zusammenfassungen eingeleitet wird. Die Abgeschlossenheit wird durch ein homogenes Schreibprofil der gesamten Tabulatur vermittelt. Außerdem befindet sich am Ende des letzten Buches ein alphabetischer Index für jedes einzelne Buch, der mit dem Wort „Finis" endet, S. 342. Das Manuskript hat, wie andere „Enzyklopädien" auch, Folioformat (32,5 × 21 cm)[30] und verfügt über einen hohen Anteil an Sentenzen und didaktischen Text-Teilen in lateinischer Sprache.

26 Zu den aktuellen biographischen Daten siehe Agnieszka Leszczyńska, „Emanuel Wurstisen, His Tablature and Links to Poland Lute Music with Medicine in the Background", in *Muzyka* 65,2 (2020), S. 3–24. In diesem Beitrag sind die Verweise auf die gesamte bisherige Forschung zu Emanuel Wurstisen und seiner Lautentabulatur zu finden; vgl. u. a. Kmetz, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel*, S. 206–229.

27 CH-Bu Frey-Gryn Mscr I 13:Nr. 22; CH-Bu Frey-Gryn Mscr II 5:Nr. 91.

28 Das Datum wird aus dem nicht einheitlich gelesenen Datumseintrag auf der S. 1 der Tabulatur abgeleitet, vgl. Leszczyńska, „Emanuel Wurstisen", S. 6; Kmetz, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel*, S. 206.

29 Zu den Kriterien der Enzyklopädie in Bezug auf Michael Praetorius' *Syntagma musicum* (1614–1620) siehe Wald-Fuhrmann, „‚Instar Bibliothecae instructissimae'", S. 86.

30 Detaillierte paläographische Charakteristiken finden sich bei Kmetz, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel*, S. 206.

Die Schemata „Musica divisio“ und „Typus Observationum quarundam, ad Testudinem spectantium“, S. 2–3 (Abb. 20, 21), wurden offenbar mit dem Ziel aufgezeichnet, dem Leser die Orientierung in der Instrumentalmusik und gleichzeitig die Navigation in den acht Bänden zu ermöglichen. Das Besondere hierbei ist, dass der Schreiber vom damaligen musikdisziplinarischen Diskurs abwich und – soweit bekannt – erstmals ausschließlich Instrumentalmusik für Laute und ihre Notation in einem in sich geschlossenen System darstellte. Das Diagramm „Musica divisio“ zeigt eine überwiegend binäre Teilung (Abb. 20). Eingerahmt von Prolog (bzw. *Praeambulum*, *Praeludium* usw.) als Anfangselement und *clausula* (bzw. eines ihrer Synonyme) als Abschlusselement klassifiziert der mittige Teil die Musik zunächst nach einem örtlichen Aspekt: häusliche Musik vs. Musik für draußen, wobei die draußen gespielte Musik mit dem Oberbegriff *Passomezo* definiert wird (*Domi* vs. *Foris in plateis Passomezo*). Die nächste, ebenso dichotomische Teilung bezieht sich auf Kriterien der Zeit und der Gattung: „während der Mahlzeit“ vs. „nach der Mahlzeit“ und „Vokalmusik, inkl. Motetten“ (*cantilenae vel Mutetae*) vs. „Tänze“ (*choreae*): „In convivio cantilenae vel Mutetae accomodatae tempori“ vs. „Post convivium choreae, in quib. considandum“. Auch weiterhin zeigt das Schema topische Teilungen. Die Vokalmusik fokussiert sich auf die Topoi „Frieden“ (*Pacis*) vs. „Krieg“ (*Belli*), innerhalb des Topos „Frieden“ wird nach „weltlich“ (*Profanae*) und „geistlich“ (*Sacrae*) unterschieden. Das „Weltliche“ spaltet sich in *Philosophicae* vs. *Amatoriae*. Danach werden soziale – *Caesarum* vs. *Plebeiorum* – und wiederum örtliche Kriterien herangezogen, wie „deutsche“ vs. „französische“ vs. „italienische“ Stücke (*Germanicae*, *Gallicae*, *Italicae*). Der große Bereich der Tänze hingegen beinhaltet die Unterteilung nach strukturellen und formalen Kriterien („Vortantz“ vs. „Hoppendantz“) sowie anderen Eigenschaften, welche die gesamten *species* abbilden. Innerhalb der *species* wird wiederum vor allem dichotomisch und topisch vorgegangen, wobei es einige Überschneidungen mit der Teilung der – wohl zu intabulierenden – Vokalmusik gibt. Die Tänze unterscheiden sich sowohl nach ihren regionalen bzw. örtlichen Charakteristiken als auch nach allgemein anthropologischen Topoi. Außer den schon bekannten regionalen oder sozialen Lemmata („deutsch“, „französisch“, „italienisch“, hier zusätzlich noch „polnisch“, „städtisch“; *Hominum*, *plebeiorum* usw.), gibt es die Tänze der „Lebenden“ vs. die der „Verstorbenen“ (*Vivorum* vs. *Morticorum*) und „männliche“ vs. „weibliche“ Tänze (*Virorum* vs. *Mulierum*).

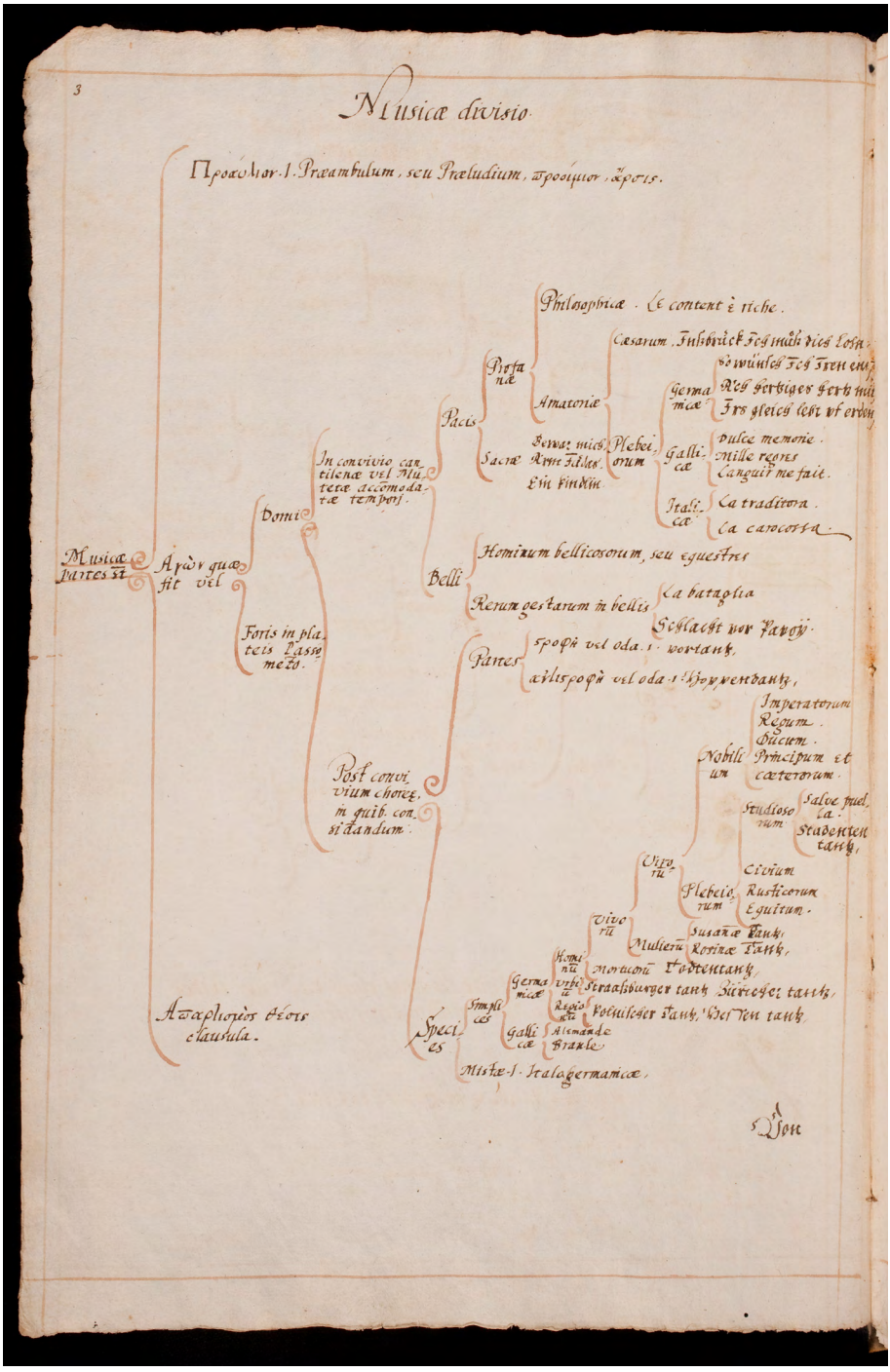


Abb. 20: Wurstisens Tabulatur, Tafel „Musica divisio“, S. 3.

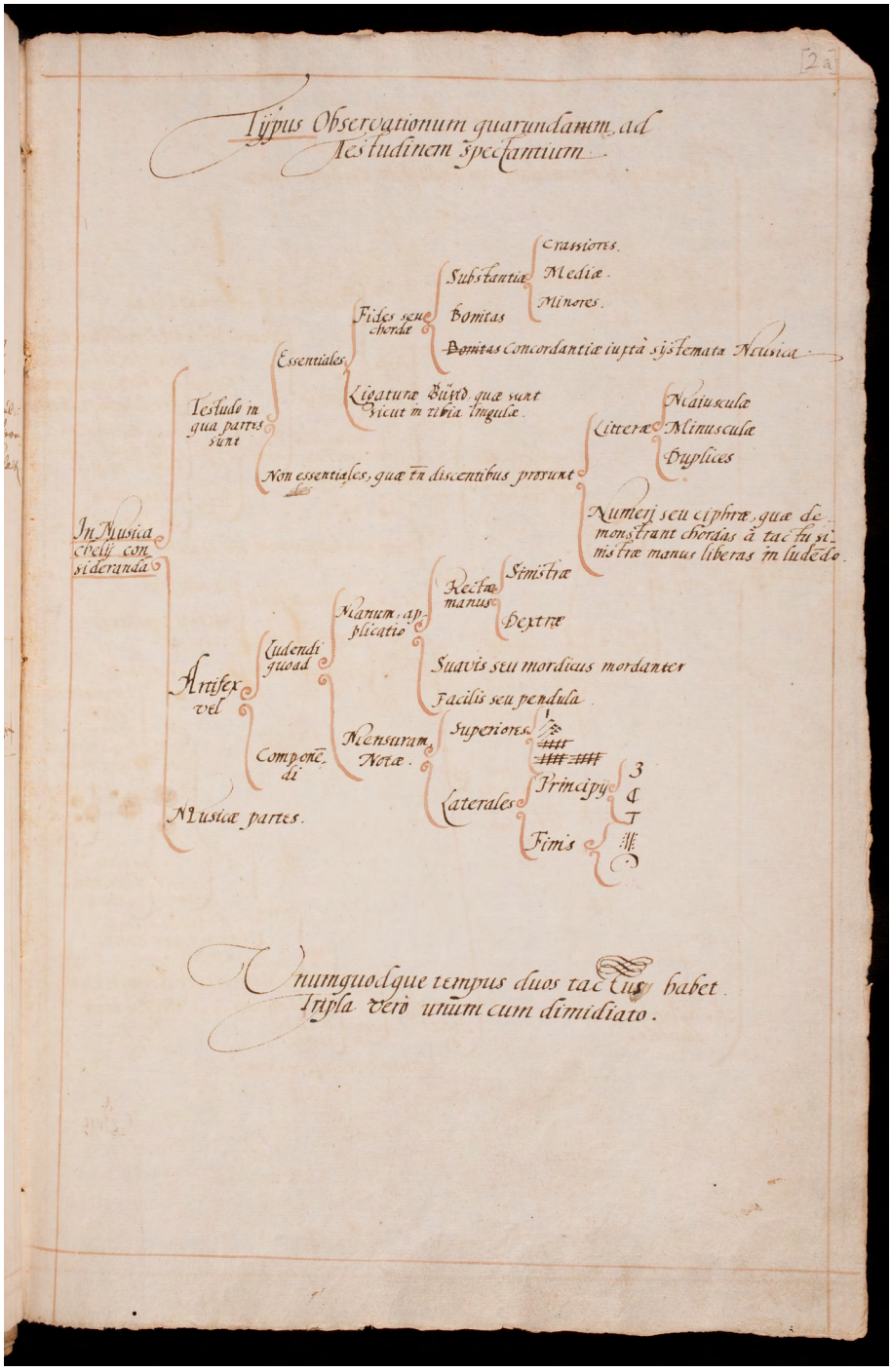


Abb. 21: Wurstisens Tabulatur, Tafel „Typus observationum quarundam, ad Testudinem spectantium“, S. 2a.

Somit ergibt sich ein zusammenhängendes System, ein Weltbild aus übergeordneten und für die *loci*-Systematiken allgemein geltenden ontologischen und anthropologischen Haupttopoi wie „Zeit", „Leben", „Tod", „Mensch", „Gott" (durch „geistliche Musik"), „Obrigkeit" (durch soziale Definitionen) und „Tugenden und Laster" (z. B. durch *Studiosum*, wo für das Üben geeignete Stücke eingeordnet wurden). Die Klassifikation entspricht im Grunde der seit Melanchthon ausgeübten Einteilung von *res humanae omnes* (aller auf den Menschen bezogenen Sachverhalte). Diese gliedert sich in die „von Natur aus gegebenen Sachverhalte (wie Leben, Tod und *forma*)", die „durch Zufall und Glücksumstände (*fortuna*) gegebenen Sachverhalte (wie Reichtum, Geburtsstand, Ehrenstellung)" und die „in der Hand des Menschen (*in nostra potestate*) liegenden Sachverhalte (wie Tugenden und Laster)".[31] Doch steht hier nicht nur die Lebenswelt des Menschen im Zentrum, auch das Göttliche gehört zum Weltbild, welches auf die Instrumentalmusik projiziert wird.

Wurstisens Tabulatur stützt sich auf das allumfassende topische Konzept, das alle Elemente, einschließlich das Göttliche, beinhaltete und den ramistischen Prinzipien folgte: die Vollständigkeit der einzelnen Elemente, deren logischer Zusammenhang und methodische Disposition.[32] Diese methodische Vorgehensweise erinnert an die zeitgenössischen topischen Systemkonzepte von Clemens Timpler (*Technologia* 1607) und Bartholomäus Keckermann (erstmals in *Systema Logicae* 1600). Timpler unterschied nicht zwischen *ars* und *scientia*, sondern betrachtete die *artes liberales* als universales System, welches die Bereiche der Theologie und Philosophie in einer Dichotomie unter dem Lemma *artes principales* umfasste. *Musica*, gepaart mit *poetica*, ordnete er den *artes minus principales* zu.[33] Berücksichtigt man Timplers Akzentuierung des Inventionsprozesses und der Wahrnehmung als Grundlage jeder Erkenntnis – im Grunde

31 Zit. n. Kallweit, *Kulturelle Konfigurationen*, S. 111.

32 Schmidt-Biggemann fasst die Konsequenzen von Ramus' *Dialektik* 1572 zusammen: „mit der ramistischen Methode wurde eine Hierarchie von Topoi und Argumenten für jede Disziplin gefordert. Ramus erreichte, daß die inhaltlichen Zusammenfassungen der Sentenzen, die inneren, wissenschaftlichen Leitbegriffe der Loci communes, schließlich die topischen und logischen Kategorien in einer umfangslogischen, hierarchischen Ordnung disponiert und begründet wurden, in einer Ordnung, die allererst ein kontinuierliches, definiertes und geordnetes Feld von Wissenschaft mit dialektischen – also logisch-rhetorischen – Mittel konstituierte", Schmidt-Biggemann, *Topica universalis*, S. 48.

33 Zur Auslegung topischer Konzeptionen von Clemens Timpler und Bartholomäus Keckermann siehe Schmidt-Biggemann, *Topica universalis*, S. 83–94. Vgl. Clemens Timpler, *Metaphysicae systema methodicum: Libris quinque per theoremata et problemata selecta concinnatum*, Hildesheim u. a.: Olms 2018, S. 15–18.

die weit gefasste sinnliche Praxis dieses „empirischen Ramismus“[34] – so ist die Übertragung dieses Konzepts auf die praktische Musik und die Schaffung eines ähnlich universalen Systems in der praktischen Musik naheliegend. Dies konnte in der Tabulatur am besten wiedergegeben werden. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang die Spruchauswahl für die Rubrik „Sententiae Poeticae“ in den damals aktuell erschienenen Straßburger *Loci Commvnes* von Joseph Lang (1598). Es handelt sich um einen Aufruf zur praktischen Musik (in diesem Fall auch zum Gesang) – „Sivox est, canta: si mollia brachia, salta: / Et quacunque potes arte placere, place“ („Hast du Stimme, so singe; bewegliche Arme, so tanze: / Welches Talent du nur hast, suche zu glänzen damit“).[35] Keckermanns analytische Methode, der von ihm ausgearbeitete Gedanke der Symbiose zwischen Philosophie und Theologie, welcher durch seine zahlreichen *Systemata* am Beginn des 17. Jahrhunderts eine enorme Verbreitung fand,[36] wurde jedenfalls in die umfassenden Tabulaturen aufgenommen.

Darüber hinaus ist es durchaus möglich, dass Wurstisens Tabulatur an die ramistischen Ansichten von Amandus von Polansdorf (Amandus Polanus, 1561–1610) anknüpfte.[37] Ein Austausch zwischen Polanus, Timpler und Keckermann wird angenommen, jedenfalls beschäftigte sich Polanus schon ab 1591 mit dem ramistischen System, nämlich während seiner Bildungsreisen nach Heidelberg und Basel, die er zwischen seinem Doktorat in der Theologie an der Universität Basel 1590 und seiner Berufung an diese Universität als Professor für Altes Testament 1596 absolvierte. Timpler und Keckermann lernten und lehrten in Heidelberg, jeweils 1592–1595 und 1592–1602.[38] Der Name „Amandi Polani á Polensdorff D. Theologiae“ kommt zweimal in Wurstisens Tabulatur vor, auf S. 75 und 99, bei der Intabulierung des Sterbechorals „Was

34 Als „ein auf Wahrnehmung aufgebautes artistisches Methodenmodell, ein empirischer Ramismus“ bezeichnet Schmidt-Biggemann Timplers Errungenschaften, Schmidt-Biggemann, *Topica universalis*, S. 88.

35 Lang, *Loci Commvnes*, D-Mbs L.eleg.m. 1348z, fol. 103r. Übers. n. Ovids Werke, *Liebeskunst*, Kapitel 6, in *Gutenberg-DE*, https://www.projekt-gutenberg.org (13.12.2023).

36 Schmidt-Biggemann listet bei Keckermann in den Jahren 1600–1628 12 Titel von Systema-Lehren, die bereits im frühen 17. Jahrhundert zahlreich aufgelegt wurden, Schmidt-Biggemann, *Topica universalis*, S. 89.

37 Zur Bedeutung des Ramismus in der *loci-communes*-Praxis, u. a. für die „framing human behavior“ siehe Grafton/Jardine, *From Humanism to the Humanities*, S. 161–200; Crane, *Framing Authority*, S. 216–217.

38 Martin Sallmann, „Amandus Polanus von Polansdorf“, in *HLS*, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/010788/2016-04-25/ (25.04.2024); Schmidt-Biggemann, *Topica universalis*, S. 89, Anm. 81.

Gott will, das geschách alle zeytt".[39] Dieser Name bedeutete dem Schreiber offenbar viel, er trug den Namen Amandus Polanus zweimal vollständig ein. Das ist einzigartig in der gesamten Tabulatur, sonst finden sich nur Abbreviaturen, von denen einige als Initialen der Namen gedeutet werden können,[40] und auch diese sind rar. „Was Gott will, das geschieht alle Zeit" war außerdem ein spätestens ab den 1570er Jahren verbreiteter Spruch – sei es ausgeschrieben, oder in der Abkürzung W.G.W.D.G.A.Z. – und am Ende des Jahrhunderts in der deutschen Tradition des Stammbuches oder *liber amicorum* tief verankert.[41] Der Spruch, auch in musikalischer Form als intabulierter Choral, könnte auf eine Art freundschaftliche Beziehung zwischen dem Musik-Schreiber und Amandus Polanus hindeuten.[42]

Die Aufteilung der Tabulatur in acht Bände folgt teilweise der in der „Musica divisio" gezeigten Systematik. Auf die „Preambell" (1. Band, „Præambulum seu Praeludium" entsprechen im Schema dem Prolog) folgen „Mutetenn" (2. Band), die mit den „Madrigalenn" (4. Band, Intavolierungen vokaler Stücke) korrespondieren. Die zweite Hälfte der Sammlung besteht aus einer großen Anzahl „Passomezo": „Passometzo" (5. Band), „mancherley Tántz" (6. Band) und „etzliche Galliardenn, Chipassenn, vnnd aúch andere Stúckh" (7. Band). Auch die „geistlichen" Gattungen fehlen nicht in der Konzeption. Der Schreiber greift diese im letzten Band auf: „geistliche lieder unnd Psalmenn" (8. Band) stehen in Analogie zu den „Mutetenn" des 2. Bandes. Dadurch entsteht eine die ganze Sammlung umrahmende Konstruktion, die den Topos „Gott" musikalisch verkörpert und auf diese Weise den Universalismus, die Ganzheit und Geschlossenheit der Welt zum Ausdruck bringt.[43] Den Bezug zur „Musica divisio" verdeutlichte der Schreiber durch einige Musiktitel, die er als Beispiele direkt in das Schema einfügte, z. B. „Studententantz", „Susanna

39 Zur Familie Polanus und der möglichen Genese dieses Chorals in Bezug zur Tabulatur und ihrer deutsch-polnischen Kontexte siehe Leszczyńska, „Emanuel Wurstisen", S. 9–11.

40 Ebd.; *SMT*, I, S. 11–27.

41 *Lexikon der Stammbuchsprüche. Stechow's Stammbuchsprüche-Schlüssel (S.S.S.S.)*, hrsg. von Friedrich-Carl Freiherr von Stechow, Neustadt/Aisch: Degener 1996, S. 254.

42 Amandus Polanus' Schreibschrift unterscheidet sich aber von der des Musikschreibers, sodass Polanus' Schreibtätigkeit hier ausgeschlossen werden kann.

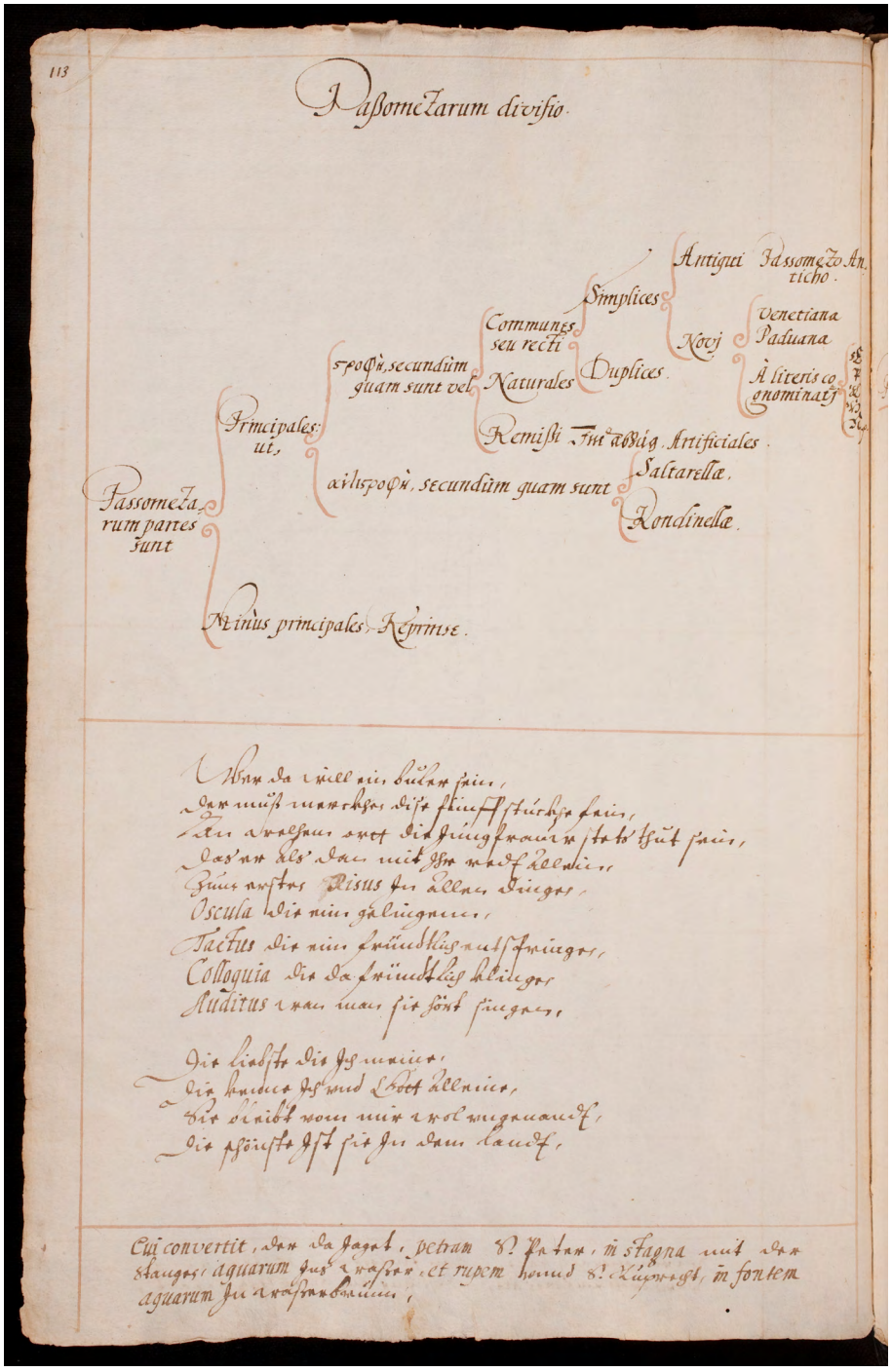
43 Deshalb kann man dem Vergleich von Wurstisens Tabulatur mit Jean-Baptiste Besards *Thesavrvs harmonicvs* (1603), den Leszczyńska sieht, nur teilweise zustimmen. Besard nahm geistliche Gattungen, wie Motetten und Psalmen, nicht in seine Sammlung auf, vgl. Leszczyńska, „Emanuel Wurstisen", S. 9. Einige Parallelen zwischen den zwei Sammlungen bestehen dennoch: der Beginn mit Präludien und die Fortsetzung mit Intavolierungen (hier „Madrigalia, & Villanellae", „Cantiones gallicae, & Airs de court"), oder die Intention, die zweite Hälfte der Sammlung mit Tänzen, zuerst mit Passamezzi („Pass'emezi", „Galliardae", „Allemandes" usw.), zu füllen.

Tantz“ und „Rosinae Tantz“. Die Befüllung der Bände entspricht allerdings nicht ganz dem angegebenen Schema, denn in verschiedenen Bänden kommen immer wieder nicht dazugehörende *species* vor. Daran zeigt sich, dass die Idee der Systematisierung des Repertoires nach Gattungen gegenüber der metaphysischen Ordnung noch nicht ganz umgesetzt wurde (Abb. 20).

Das systematische Denken und vor allem der Versuch, die Lautenmusik in das allgemeine Wissenssystem zu integrieren, veranschaulicht auch eine andere, im gleichen Duktus wie „Musica divisio“ geschriebene Tafel: „Typus Observationum quarundam, ad Testudinem spectantium“ (S. 2a, Abb. 21). Die Systematik von Johannes de Grocheo (*Ars musicae* ca. 1300) lässt sich beispielsweise durch die Unterteilung der Aufführungspraxis (in Wurstisens Tabulatur *Artifex*) in gespielte und komponierte Musik (*Ludendi* vs. *Componendi*) gut erkennen, das Einfügen der Klassifikation von Notationselementen der Lautentabulatur (die Komponente *Non essentiales*) in die gesamte Darstellung der Musikelemente jedoch ist neu. Das zeigt das Bestreben des Schreibers, auch die Notation der Lautenmusik im schriftlichen Kontinuum menschlicher Erfahrungen zu denken und den ganzen Bereich der Lautenmusik, noch vor Praetorius’ *Syntagma musicum* (1614–1620) systematisch zu erfassen.[44]

Bemerkenswert ist in diesem Sinne auch die Tafel „Paßomezarum divisio“ vor den Passamezzi (5. Band, S. 113; Abb. 22). Durch die abstrakte dichotomische Aufteilung aller Passamezzi in *principales* und *minus principales* ergeben sich kompositorisch-formale und aufführungspraktische Klassifikationskriterien. Unter *minus principales* werden dreiteilige Tanzfolgen verstanden, bei denen der Schreittanz nach der Tripla wiederholt wird (Tänze mit *represe*, bei Wurstisen *Reprinse*). Diese Tanzart wird nicht weiter klassifiziert. Die *principales*-Tänze unterteilen sich in „Strophe“ („*στροφή*“), d. h. Anfangs- oder Schreittänze im geraden Takt, und in „Antistrophe“ („*αντιστροφή*“), d. h. Schluss- oder Proporztänze im ungeraden Takt (die Schreiber benennen „Saltarellae“ und „Rondinellae“). Die Schreittänze (Haupttänze) werden weiterhin nach tonart-spezifischen Kriterien unterschieden: *naturales* steht für diatonische Tonarten wie dorischer oder mixolydischer Modus, *artificiales* für besondere, irreguläre Vorgehensweisen, wie das Spiel „Im Abzúg“. Die erste Gruppe – *communes seu recti* – umfasst alle anderen Tonarten, d. h. alle Varianten in der zu jener Zeit bereits vollchromatisierten Tonskala. Eine weitere Klassifikation in *simplices* und *duplices* spiegelt die innere Struktur der Tänze wider, diese können entweder aus einem oder zwei Tanzperioden („einfache“ oder „doppelte“ Variante) bestehen. Außerdem wird hier auch noch nach möglichen harmonischen

44 Zur Enzyklopädik bei Praetorius siehe Wald-Fuhrmann, „‚Instar Bibliothecae instructissimae‘“.



Abgedruckt mit Genehmigung der Universitätsbibliothek Basel, Sign. F X 22, S. 113.

Abb. 22: Wurstisens Tabulatur, Tafel „Paßomezarum divisio“, S. 113.

Tanzformeln – *antico* und *moderno* (in der Tafel *antiqui* und *novi*) sowie weiteren regionalen Tanzvarianten systematisiert. Die Darstellung von Grifflagen der Laute bei jedem Musikstück im Index der Handschrift bestätigt erneut, dass die Enzyklopädik und Systematik auch auf die instrumentale Praxis ausgedehnt wurde, S. 336–342.

Zwischen Gott und Narr. Tabulatur und Konfession: Tabulaturen des Basler-Züricher Raums (1550er Jahre–ca. 1619)

Die topischen, meist dichotomischen Dispositionen und das auf deren Grundlage aufgebaute gesamte topische Universum, das die „Musica divisio" in Wurstisens Tabulatur ausmacht, waren entscheidend bei Auswahl und Interpretation sowohl literarischer als auch musikalischer Beiträge in der ganzen Tabulatur. Textquellen für die *loci communes* konnten im 16. Jahrhundert im Prinzip beliebiger Art sein und reichten von der Bibel bis zu vulgären Schriften, von klassischen antiken Werken bis hin zu zeitgenössischen Lehrbüchern.[45] Wurstisens Tabulatur enthält durchgehend in allen acht Bänden Beitexte bzw. *loci communes*, überwiegend auf Latein und Deutsch, entweder direkt bei den musikalischen Beiträgen oder auf freien Blättern. Die Quellen der in dieser Tabulatur zitierten Texte zeigen, dass ihre Verfasser sich mit zwei Hauptströmungen der zeitgenössischen Literatur befassten und diese in ein komplexes Zusammenspiel brachten. Zum einen gehen die Quellen auf den Protestantismus oder reformierten Protestantismus zurück und bilden eine Schicht protestantischer bzw. reformierter didaktischer Literatur. Der Topos „Gott", wie auch andere Topoi aus diesen *loci-communes*-Sammlungen, bekam eine definierte Ausprägung. Zum anderen griffen die Schreiber das weite Gebiet der Schwank- und Narrenliteratur auf, und damit die Narrenwelt, eine verborgene Wahrheit, eine Utopie, eine Scheinwelt, verflochten zugleich mit der bitteren Realität des Alltags. Es wurden also Topoi, die sich auf das menschliche Dasein beziehen, rezipiert. Diese zwei, nur auf den ersten Blick gegensätzlichen Pole der literarischen Welt des 16. Jahrhunderts wurden in der Tabulatur nicht immer gegeneinander ausgespielt, sondern oft einander ergänzend eingearbeitet.

45 Methodisch ist daran zu erinnern, dass es sich in der Regel nicht um die in den Tabulaturen angebrachten Lied- oder Psalmtexte handelt, die einen unmittelbaren Bezug zur Musik haben (z. B. wie in D-Dl Mscr. Dresd.M.297). Crane unterteilt mögliche Text-Quellen in drei Gruppen: klassische Literatur (Aristoteles, Cicero, Cato usw.), Bibel sowie andere Texte des alltäglichen Gebrauchs („from the homely activities of everyday life"), Crane, *Framing Authority*, S. 31. Sein grundlegender Gedanke ist, dass *Loci* potenziell *alle* Aspekte des Lebens umfassen können.

Dass die protestantische oder reformierte Literatur generell in die Arbeit mit den *loci* einbezogen wurde, verwundert nicht, denn die *loci-communes*-Praxis war von Beginn an in der protestantischen Bildungslehre und der protestantischen Erzählliteratur etabliert und schon bei Melanchthon ab 1519 in der Theologie fest verankert.[46] Es ist zu vermuten, dass auch das theologische Umfeld Wurstisens (sein Vater, Christian Wurstisen, war evangelisch-reformierter Prediger und 1585–1586 Professor für Theologie an der Basler Universität) sein Interesse an einem solchen Sammelwerk beförderte.

Die Quellen der Zitate in den Tabulaturen lassen sich nicht immer eruieren, insbesondere, wenn es sich um *aenigmata*, Wortspiele oder deutsche Priamel handelt, die ihren Ursprung höchstwahrscheinlich im Volksmund haben. Aber auch die genauen Quellen des aus den Standardwerken der klassischen antiken Literatur entnommenen Materials, welches im 16. Jahrhundert als Zitierstoff häufig verwendet und entsprechend in zahlreichen didaktischen Schriften aufgenommen wurde, sind schwer bis unmöglich zu orten. Eine für die Forschung glückliche Ausnahme sind Tabulaturen mit häufigen *loci-communes*-Zitaten aus denselben sekundären Quellen des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts, da hier das reguläre Verarbeiten von bestimmten zeitgenössischen *loci-communes*-Drucken ans Licht kommt. Darüber hinaus sind übrigens auch einige seltene zeitgenössische Einzelzitate aussagekräftig, wenn deren Quelle bestimmt werden kann. In beiden Fällen stimmt dann die Orthographie der Zitate in der Tabulatur mit ihrer Quelle aus dem jeweiligen *loci-communes*-Druck überein. Die Tatsache, dass sich ihre Zitatquellen gut eruieren lassen, hebt Wurstisens Tabulatur unter anderen Tabulaturen besonders hervor.

Die Schreiber[47] von Wurstisens Tabulatur nahmen auffallend oft *loci*-Sammlungen von Bruno Seidel (1530–1591) zur Hand: *Sententiae Proverbiales* (1568 und 1570), *Loci commvnes* (1572) sowie, allerdings in geringerem Umfang, die *Paroemiae ethicae* (1589). Die Arbeit mit Seidels *Loci* kann man gut erkennen, wenn mehrere *loci* zum gleichen Schlüsselwort, also aus einem Abschnitt der *loci*-Sammlung, in einen Tabulaturabschnitt übertragen wurden. Das achte Buch mit Psalmen und geistlichen Liedern, S. 320–324, ist beispielsweise durchgehend mit Sentenzen zum Topos *ebrietas* („Rausch") aus den *Loci communes* 1572 versehen, S. 52–59.[48] Diese *loci-communes*-Sammlungen, die in Basel

46 Kallweit, *Kulturelle Konfigurationen*, S. 12.

47 Zur Problematik der Schreiber siehe weiter unten. Hier soll nur angemerkt werden, dass in Bezug auf Wurstisens Tabulatur immer die Pluralform „die Schreiber" verwendet wird, auch wenn die Theorie von mehreren Händen zwar wahrscheinlich, aber letztlich nicht belegbar ist.

48 Das achte Buch von Wurstisens Tabulatur endet faktisch auf der S. 325, der letzte Abschnitt, S. 329–333, wurde als Appendix für zusätzliche Tänze verwendet.

ohne Zweifel heftig zirkulierten, lassen sich durch ihren Sammler Seidel zu den protestantischen mitteldeutschen Gebieten zurückverfolgen. Der Sprichwortsammler, Mediziner und Dichter Seidel studierte ab 1546 an der Wittenberger Universität und war Anhänger von Johannes Marcellus und Melanchthon. An seinen Sprichwortsammlungen arbeitete er in Erfurt, wo er ab 1566 als Professor für Physik tätig war.[49] Bekannt ist Seidels Einfluss auf den Ramisten Rudolf Goclenius d. Ä. (1547–1628), der ebenso in Wittenberg studierte und von Zeitgenossen unter anderem als „Lehrer Deutschlands" und „Licht Europas" bezeichnet wurde.[50] *Loci communes* aus Goclenius' didaktisch-grammatischer Sammlung *Analecta observationum* (1598–1599) werden ebenfalls in Wurstisens Tabulatur zitiert, wenngleich nur als Einzelzitate im Unterschied zu Seidels *loci*, die regelmäßig Anwendung finden. Die Sprichwortsammlung *Der Teutschen Weissheit* (1605) des evangelischen Theologen Friedrich Karl Wilhelm Petri (1549–1617) findet sich ebenfalls unter den in der Lautentabulatur des öfteren zitierten Quellen. *Der Teutschen Weissheit* ist ein weiteres Beispiel allumfassender Weltdarstellung in Dichotomien des „Göttlichen" und des „Sündigen", der Tugend und des Lasters sowie spöttischen oder zynischen Topoi.[51] Es ist anzunehmen, dass die enzyklopädische Absicht, aber auch die Aktualität dieses Werkes und vielleicht auch der polemische Charakter der im calvinistischen Raum umstrittenen Figur Petris die Tabulaturschreiber anzog. In der Tabulatur erschienen Auszüge aus der damals brandneuen *Aenigmatographia* (1599) von Nikolaus von Reusner (1545–1602), einem Anhänger und Schüler des Ramus. Außer in Leipzig und Wittenberg hielt sich Reusner unter anderem in Basel auf, wo er im Sommer 1583 an der Universität sein Doktorat erwarb.[52] Ob die Schreiber von Wurstisens Tabulatur ihn kannten, wissen wir nicht.

In mehreren Fällen kommen für ein Zitat verschiedene Quellendrucke in Betracht. Das Zitat „Alpipen cabás tot habet gras, quot nilnas" aus Wurstisens Tabulatur, S. 30, z. B. erweist sich als ein verschlüsseltes Wort- und Silbenspiel „Pica tot habet albas pennas quot habet nigras". Es stammt entweder aus Reusners *Aenigmatographia* (1599) oder aus *Gnomologia* (1602) von Johann

49 Michel Hermann, Art. „Seidel, Bruno", in *ADB*, https://de.wikisource.org/wiki/ADB:-Seidel,_Bruno (13.12.2023).

50 Jakob Freudenthal, Art. „Goclenius, Rudolph", in *ADB*, https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Goclenius,_Rudolf&oldid=- (1.12.2024).

51 Wolfgang Lent, Art. „Peters, Friedrich", in *Braunschweigisches Biographisches Lexikon: 8. bis 18. Jahrhundert*, hrsg. von Horst-Rüdiger Jarck, Dieter Lent, Braunschweig: Appelhans 2006, S. 557 f.

52 August Ritter von Eisenahrt, Art. „Reusner, Nikolaus von", in *ADB*, https://de.wikisource.org/wiki/ADB:Reusner,_Nikolaus_von (13.12.2023).

Buchler.[53] Da die älteste Auflage der *Gnomologia* erst 1600[54] und die *Aenigmatographia* ein Jahr zuvor erschien, kann man die Entstehung dieses Abschnittes der Lautentabulatur in diesem Zeitraum annehmen. Frühestens 1599–1600 wurde die Tabulatur am Ende des 2. Buches mit Motetten, ab S. 30, fortgesetzt, obgleich das nächste, das 3. Buch, die Sprüche aus einer älteren, in der Tabulatur oft zitierten Quelle, *Carminum proverbialium* (1579), aufgreift, und dies möglicherweise auf eine frühere Aufzeichnung hindeutet. Die jüngste Zitatquelle von Wurstisens Tabulatur, *Teutsche Sprach und Weißheit* (1616) von Georg Henisch (1549–1618), findet sich im 6. Buch, allerdings nur mit einem einzigen Zitat, S. 254. Diese *loci-communes*-Sammlung erlebte nur eine einzige Auflage 1616. Es ist also nicht auszuschließen, dass an diesem Tabulaturbuch auch 1616 noch geschrieben wurde. Interessant ist wieder der ausgeprägte Bezug dieser *loci-communes*-Sammlung auf ein bedeutsames evangelisch-humanistisches Zentrum: Der Humanist, Philologe und Arzt Henisch hatte 1580–1593 den Rektorenposten im St. Anna Gymnasium in Augsburg inne.[55]

Die Schwank- und Narrenliteratur ist mit den beliebtesten Unterhaltungsbüchern des 16. Jahrhunderts vertreten. Die Instrumentalisierung der Narrenliteratur durch die reformatorische Bewegung wurde in den Tabulaturen übernommen und nahm eigene spezifische Formen an. Hier ein kurzer Überblick, aus welchen „Bestsellern" des 16. Jahrhunderts sich die Tabulaturschreiber bedienten: Zitiert wurde z. B. das schon in der ersten Jahrhunderthälfte in mehreren Auflagen erschienene Schwankbuch *Schimpfexempel* oder *Schimpf vnd Ernst* (1522, 1525, 1538 f.) vom deutschen Prediger Johannes Pauli (1455–1535) sowie das von Pauli beeinflusste *Nachtbüchlein* (1559) von Valentin Schumann (1520–1559). Es finden sich auch Auszüge aus Georg Rollenhagens (1542–1609) *Froschmeuseler* (1595) – dem Inbegriff der protestantischen Ethik und Moral im ausgehenden 16. Jahrhundert. Attraktiv für die Schreiber war auch das Thema

53 Buchler, *Gnomologia*, D-Mbs L.eleg.m. 162, S. 257.

54 Es ist nur wenig über Johann Buchler bekannt. Wie die meisten anderen Autoren von erwähnten *loci communes*-Sammlungen war er ein Vertreter des Protestantismus. Seine *Gnomologia* wurde mehrfach wiederaufgelegt: Nach dem Erstdruck in Köln 1600 folgten die Drucke Köln 1602, 1606, Mainz 1614 und Köln 1639. Zu Johann Buchler siehe Jakob Franck, Art. „Buchlerus, Johann" in *ADB*, https://www.deutsche-biographie.de/pnd122824016.html#adbcontent (13.12.2023).

55 Henisch hatte diesen Posten zusammen mit Simon Fabricius (1533–1593) inne. Ob Simon Fabricius mit Petrus Fabricius (1605–1615), dem Schreiber der Fabricius-Tabulatur (DK-Kk Thott. 4° 841), verwandt war, ist nicht bekannt. Im genealogischen Baum der Familie Fabricius, den Ralf Jarchow zusammengestellt hat, taucht der Name Simon nicht auf, *Petrus Fabricius (1579–1650): Lauten- & Liederbuch. Faksimile und Transkription der Handschrift in der Königlichen Bibliothek Kopenhagen, Signatur: Thott. 4° 841*, 2 Bde., Bd. 1: Faksimile & Kommentar; Bd. 2: Transkription, hrsg. von Ralf Jarchow, [o. O.]: Jarchow Verlag 2013, Bd. 1, S. 32.

gesellschaftlicher Utopien: sowohl *Pantagruel* (ca. 1532) aus *Gargantua und Pantagruel* von François Rabelais (1483/94–1553) als auch *Die Schiltbürger* bzw. *Das Lalebuch* (1597, 1598) sind in Wurstisens Tabulatur präsent. Auch die Sprüche von Hans Sachs fehlen nicht.

Unter den literarischen Quellen der Tabulaturen, die zu den Standardquellen des deutschen Humanismus im 16. Jahrhundert gehören, sind vor allem *Proverbia Germanica* (1508) von Heinrich Bebel (1472–1518) und *Disticha Catonis*, insbesondere in der Neuausgabe von Erasmus (1514)[56] zu nennen. Einige Sprüche finden sich auch in *Proverbialia dicteria* (1570) von Andreas Gartner (1566–1643).[57]

Unmittelbar in klassischen Quellen auffindbare *loci communes* gibt es in Wurstisens Tabulatur verhältnismäßig wenige. Eine für die Lautentabulaturen typische Neigung zu Ovids Werken, besonders zur *Ars amatoria*, ist auch hier anzutreffen. In Einzelfällen wurde Material aus Ciceros *De officiis*, Plautus' *Aulularia* und Vergils *Eclogae* bearbeitet.

Die bisher am Beispiel von Wurstisens Tabulatur gezeigte dominierende dichotomische Disposition in der Auswahl der Texte – reformatorisch geprägte Sammlungen einerseits, Schwank- oder Narrenliteratur andererseits – beruht auf der topischen Dichotomie des „Göttlichen" und des „Menschlichen", die die ganze topische Weltdarstellung wiedergibt. Diese im Grunde dialektischen *loci communes*[58] sind je nach Kontext unterschiedlich interpretierbar, z. B. als das „Heilige" vs. das „Sündige" oder das „Kirchliche" vs. das „Alltägliche", wobei jeder Topos an sich noch dichotomisch disponiert werden kann. Blicken wir auf die Auswahl der Texte bei anderen Handschriften, sei es zeitgleich mit Wurstisens Tabulatur oder früher, so kann man bezüglich der Textauswahl das gleiche Prinzip der Disposition feststellen.[59] Abhängig vom historischen und

56 *Disticha Catonis* von Erasmus wurde schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts zum „Standard-Cato" und „neuen Lektürekanon". Allein zwischen 1514 und 1520 gab es über 21 Ausgaben, bis zur Jahrhundertwende waren 93 Neuausgaben erschienen. Michael Baldzuhn, *Schulbücher im Trivium des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Die Verschriftlichung von Unterricht in der Text- und Überlieferungsgeschichte der ‚Fabulae' Avians und der deutschen ‚Disticha Catonis'*, 2 Bde., Berlin: De Gruyter 2009 (Quellen und Forschung zur Literatur- und Kulturgeschichte 44), Bd. 1, S. 322; siehe auch die Datenbank der deutschen Übersetzungen von *Disticha Catonis*, https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/disticha-catonis/drr-brant.html (13.12.2023).

57 Über Andreas Gartner ist nichts bekannt. Seine *Proverbialia dicteria* gehören dennoch zu den meistzitierten Sammlungen des 16. Jahrhunderts.

58 Über Dialektik in der *loci-communes*-Lehre von Melanchthon siehe Kallweit, *Kulturelle Konfigurationen*, S. 167–192.

59 Kallweit zeigte, wie das Prinzip der Verwandtschaften und der Gegensätze (*affinitas* vs. *pugnantia*; oder *contraria* vs. *cognata*) bei Erasmus zu einem zentralen Ordnungsprinzip in der *loci-communes*-Lehre wurde, ebd., S. 72–73.

regionalen Kontext der Tabulaturen ist diese Disposition in der Literaturauswahl allerdings unterschiedlich akzentuiert.

Die Tabulaturen der Schweizer Region stehen Wurstisens Tabulatur nahe, obgleich die Anzahl der Texte wie auch der gesamte Umfang der Sammlungen deutlich geringer ausfallen. Betrachten wir die Arbeit des Basler Humanisten Ludwig Iselins (1559–1612), die gesamte Iselins Tabulatur1 sowie den Beginn (Titelseite und Lautenlehre, fols. 1^{r}–5^{r}) aus Iselins Tabulatur2,[60] die er selbst um 1575 geschrieben hat, fällt das überwiegend moralisierend-soziale Themenspektrum innerhalb der Textquellen auf. Obwohl Iselin sich der üblichen Lehrstoffe bediente, wie Ciceros *De Oratore* oder Ovids *Metamorphosen* XIV, kann man eine Neigung zu Texten aus dem Leben des römischen Bürgertums (Juvenal *Satura* II; Cicero *Philippica* II; Martial *Epigramme* X, *Liber Spectaculorum*) erkennen. Einige Textauszüge lassen sich in Bebels *Proverbia Germanica* mit dem Verweis auf Erasmus finden. Einen eigenen Platz nimmt in diesem Topos des „Alltäglichen", „Sozialen" und „Bürgerlichen" die bukolische Dichtung von Vergil (*Eclogae*) ein. Griechische Quellen sind bei Iselin durch einen Auszug aus Äsops Fabeln präsent.

Im Gegensatz dazu stehen die von Iselin zitierten Texte zur zeitgenössischen erzieherischen christlich-reformatorischen Literatur. Außer den Exzerpten aus den schon mehrmals genannten *Loci commvnes* (1572) von Bruno Seidel finden sich textliche Überschneidungen mit *Carmina de rebus divinis scripta* (1577) vom evangelischen Theologen und Wittenberger Professor für Poetik Johann Major (1533–1600) sowie mit *Spiegel der Hauszucht* (1552) vom Erbauungsschriftsteller und Theologen Caspar Huberinus (1500–1553). Das „Göttliche" wird in der Tabulatur erzieherisch durch die Parallelen zur reformatorischen Teufelsliteratur sichtbar gemacht. Das Zitat „All min anfang / Gott ein Krebs gang", fol. 5^{v}, ist eine Paraphrase des Spruchs „Wenn nicht von Gott ist der anfang, / So gewints gwiß den Krebsgang" aus Henischs *Teutsche Sprach und Weißheit*, dessen Autor zur Zeit der Entstehung der beiden Tabulaturen (1575) in Basel weilte.[61]

60 Kmetz, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel*, S. 84–85, 272–273. Auch diese Tabulaturen wurden nicht ausreichend erforscht. Neben einzelnen Aspekten in der noch immer aktuellen Monographie von Kurt Dorfmüller ist eine unveröffentlichte Dissertation diesen Tabulaturen gewidmet: Kurt Dorfmüller, *Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing: Schneider 1967 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 11) und Angelika Weber, *Die Lautentabulatur des Ludwig Iselin. Eine kritische Übertragung der Lautentabulatur Basel U.B. Ms. F.IX.23*, Diss. Universität Freiburg 1972. Unter den Online-Ressourcen sollte die Internetseite von François-Pierre Goy und Andreas Schlegel, *Accords nouveaux*, https://accordsnouveaux.ch/de/ (13.12.2023), erwähnt werden, die laufend alle Schweizer Quellen samt Verlinkungen zu Faksimiles geordnet und kommentiert veröffentlicht.

61 Henisch, *Teutsche Sprach und Weißheit*, Exemplar D-Mbs Res/2 L.germ. 3–1, Sp. 1704.

Der „Krebsgang" als sündiges Verhalten, die Kehrseite der Welt, der Welt ohne Gott – „es sey kein Gott im Himmel" – wurde im *Theatrvm Diabolorum* (1569) behandelt.[62] Der Sünden-Topos diente als didaktisch-christliches Instrument zur Schaffung eines Sündenbewusstseins und war eng mit den Topoi der Narren- und Schwank-Literatur verzahnt.[63] Eine andere dichotomische Disposition zur „sündigen Welt" setzte Iselin am Beginn von Iselins Tabulatur2: Als Schlussformel am Ende der Lautenlehre, fol. 5^{r}, notierte er einen Gebetsspruch „In te Christe Devs spes nostra […]" („In Dir, Christus, ist unsere Hoffnung […]"), mit dem der Benutzer der Tabulatur auf einen besinnlichen christlichen Weg geleitet wird.

Frühere Tabulaturen des Schweizer Raums enthalten weniger Texte. Die Orientierung auf die dichotomische Verbindung das „Göttliche" vs. das „Alltägliche" ist dennoch bestimmend, wenn auch nur in einzelnen Aspekten.

In der *Tabvlatvr vf die Lvten* (1552) wurde vor allem der Topos „Gott" in den Texten ausgearbeitet.[64] Obwohl die Tabulatur verhältnismäßig wenige Texte

Henisch studierte 1568–1570 an den Universitäten Wittenberg, Leipzig und schließlich in Basel, wo er 1576 sein Doktorat in Medizin ablegte. Schon in jungen Jahren wurde Henisch als Humanist und Dichter gepriesen. Jakob Franck, Art. „Henisch, Georg", in *ADB*, https://www.deutsche-biographie.de/pnd116702052.html#adbcontent (13.12.2023). Nicht ausgeschlossen ist also, dass Henisch und Iselin einander durch studentische und humanistische Kreise kannten.

62 *Theatrvm Diabolorum*, Exemplar A-Wn 21.F.26 ALT PRUNK, fol. CLXX^{v}.

63 Der vollständige Titel des *Theatrvm Diabolorum* lautet: *Theatrvm Diabolorum, Das ist: Ein Sehr Nützliches verstenndiges Buch: darauß ein jeder Christ, sonderlich vnnd fleissig zu lernen, wie daß wir in dieser Welt, nicht mit Keysern […] oder andern Potentaten, sondern mit dem aller mechtigsten Fürsten dieser Welt, dem Teuffel, zukempffen vnd zustreiten. Gebessert vnd gemehret, mit einem newen Pestelentz Teuffel, so zuvor noch nie im Truck außgangen, sampt einem nutzlichen Register.*

64 Die *Tabvlatvr vf die Lvten* wird im Züricher Raum verortet, das originale Titelblatt enthält das Datum 30. Decemb.[er] 1552. Die Tabulatur ist anonym und komplett für eine 6-chörige Laute in deutscher Lautentabulatur geschrieben, *SMT*, II, S. 48–50; Christian Meyer, *Contributions a l'étude des sources de la musique de luth dans les pays germaniques au XVIe. siècle. Les luthistes et leur art: techniques et formes*, 3 Bde., Diss. Université de Strasbourg 1986, Bd. I, S. 96–104; Heiner Niehüser, *Die Handschrift Mus. Ms. 40588 der Staatsbibliothek Berlin ‚Tabulatur uf die Luten'. Eine Lautenschule aus der Mitte des 16. Jahrhunderts*, Diss. Universität Heidelberg 1989, S. 3. Außer bibliographischen Erwähnungen und kurzen Beschreibungen wurde die Tabulatur kaum erforscht: Johannes Wolf, „Ein Lautencodex der Staatsbibliothek Berlin", in *Festschrift Adolph Koczirz zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Robert Haas und Josef Zuth, Wien u. a.: Strache 1930, S. 46–50; Dorfmüller, *Studien zur Lautenmusik*, S. 41–42; Martin Staehelin, „Neue Quellen zur mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts in der Schweiz", in *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft* 3 (1978), S. 78, https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=sjm-003:1978:3#62 (13.12.2023). Die genannten Dissertationen bieten jedoch die ersten Analysen von Repertoire, Spieltechnik und Paläographie dieser Handschrift.

aufweist und überwiegend von einer Hand (Schreiber A) stammt, wurde der Topos „Gott" übergreifend und interkonfessionell erarbeitet. In einen Block aus drei intavolierten lutherischen Psalmliedern „Vß tieffer nodt schrey ich zú dir", „Herr nún heb den wagen selb" und „O herre gott begnade mich", S. 6–9,[65] wurde das „gebet des Br.[uder] Nicolaus v[on] Flúe", S. 9, gesetzt, das einzige erhaltene Gebet des Schweizeraltgläubigen Asketen, Mystikers und Seelsorgers Nicolaus von der Flühe (1417–1487), auch bekannt als „Bruder Klaus" (Abb. 23.1).

Gebet von Nicolaus von der Flühe (Flüe), in der Fassung des 16. Jahrhunderts[66]	**Tabvlatvr vf die Lvten, S. 9 (1552)**
O Herr, nimm von mir, was mich wendt von dir. O Herr, gib auch mir, was mich kehrt zu dir. O Herr, nimm mich mir und gib mich eigen dir.	O herr nim von mir was mich wendt von dir, O herr gib mir, das mich kehrt zú dir, O herr nim mich mir Vnnd gib mich gantz eygen dir.

Bestimmend war hier vermutlich die Bedeutung der Figur des Bruder Klaus als „Brückenbauer zwischen den Konfessionen" und als „Symbol des eidgenössischen Bundesgedankens", jener Gestalt, die der Dramatiker Valentin Boltz 1550 in seinem *Weltspiegel* in Basel als zentrale Figur auf die Bühne brachte.[67] So ist es nur logisch, dass der gleiche Schreiber auf S. 44–45 der Tabulatur die Intavolierung wiederholte „Vß tieffer nodt" mit dem dazu geschriebenen Textausschnitt (links):[68]

65 „Aus tiefer Not schrei ich zu dir" in Straßburger Vertonung 1525, 1526; „Herr nun heb den wagen selb", Straßburg 1537 und 1541, Zürich 1540; „O herre gott begnade mich", Straßburg 1526 und 1530, Nürnberg 1531. Die Referenzen zu Zahn n. *Kirchenlieder*, entsprechend: Psalm 130 Nr. 4438a, ev. Kirchenlied Nr. 1570; Psalm 51 Nr. 8451.

66 Das Ökumenische Heiligenlexikon gibt dieses Gebet in der Fassung von Petrus Canisius (1521–1597), eines der ersten einflussreichen deutschen Jesuiten, und Ulrich Wittwiler von Rorschach (1535–1600), dem Abt des Klosters Einsiedeln (Schweiz), wieder. Der Wortlaut stimmt mit dem Zitat aus der Tabulatur beinahe überein. Eintrag „Nikolaus von Flüe", in *Ökumenisches Heiligenlexikon*, https://www.heiligenlexikon.de/BiographienN/Nikolaus_von_Fluee.htm (13.12.2023).

67 Fritz Gloor, *Bruder Klaus und die Reformierten*, Zürich: Theologischer Verlag 2017, S. 37–38.

68 Übers. n. Robert & Richard Keil, *Die Deutschen Stammbücher des sechzehnten bis neunzehnten Jahrhunderts: Ernst und Scherz, Weisheit und Schwank in Original-Mittheilungen zur deutschen Kultur-Geschichte*, Berlin: Grote 1893, S. 25.

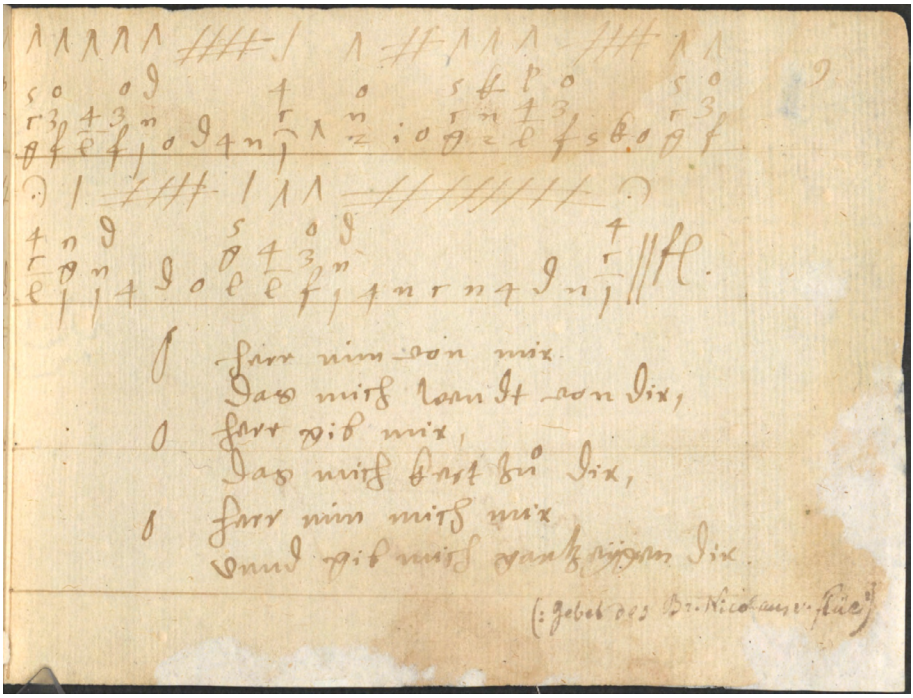


Abb. 23.1: *Tabvlatvr vf die Lvten*, S. 9. Das Ende des Musikblocks mit den Intavolierungen „Vß tieffer nodt schrey ich zú dir“, „Herr nún heb den wagen selb“ und „O herre gott begnade mich“; unten: der Text des Gebets von Nicolaus von der Flühe.

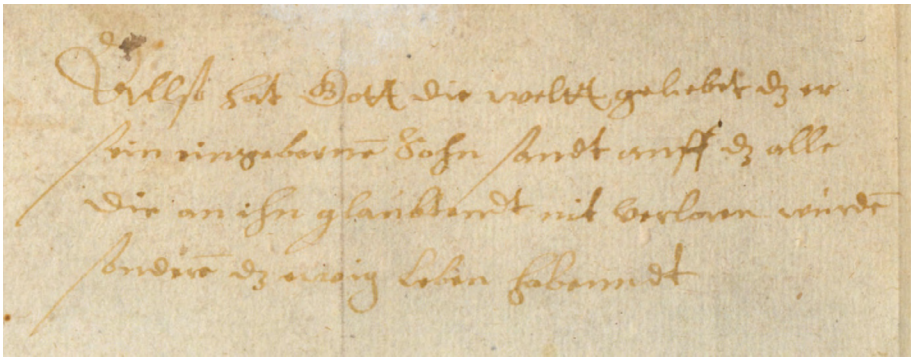


Abb. 23.2: *Tabvlatvr vf die Lvten*, S. [X], das Exzerpt aus der Lutherischen Bibel (Johannes 3, 16, LUT).

Mensch lúg wer bist.	Sieh wer du bist,
Der tod gwúß ist	Der Tod gewiß ist,
Vngwúß die stund	ungwiß die Stund,
Redt gottes mund.	redt Gottes Mund.

Am Ende des Manuskripts, nach dem Index, Seite [X], steuerte eine andere Hand (Schreiber B) ein Exzerpt aus der Lutherischen Bibel (Johannes 3, 16, LUT) bei (Abb. 23.2).

Mit der Intavolierung „Welcher das ellend búwen will", S. 28, nahm der Schreiber einen „Hit" des 16. Jahrhunderts, das Sankt-Jacobus-Pilgerlied „Wer das Elend bauen will", auf. Das Lied wurde um 1550 zu einem etablierten Mittel der Kritik an der Wallfahrt und dem Katholizismus und kam in protestantischen Drucken sowohl „christlich gebessert" als auch im kritischen Tonfall vor. In der Tabulatur wurde die kritische Seite, beispielsweise im Sinne der lutherischen Bezeichnung des Pilgerns als „Narrenwerk", interessanterweise nicht eingearbeitet.[69] In der einzigen aufgeschriebenen Strophe des Textes blieb der Schreiber ausschließlich im allgemein christlichen Topos des Beklagens eigenen Elends und des Bittens um Gottes Trost und Erbarmung: „Ach got nún wend / Min groß ellend / Din trost mir send / So gwiß ich bhend / Verlaßt mich nit am letzten end." Der Wortlaut des Liedtitels, nicht jedoch der Liedtext, entspricht beinahe dem Titel „Welcher das ellend buwen wöll" des Humanisten Johannes Ludwig Zimmermann (= Xylotectus, 1490–1526), der in Basel studierte und die Reformation unterstützte.[70] Die Interpretation des Liedtextes, die die Strophe aus der Tabulatur vermittelt, steht den geistlichen Kontrafakturen des Jakobslieds nahe und gleichzeitig im Kontrast zu zeitgenössischer kritischer reformierter Deutung aus Basel oder Zürich (wie beispielsweise im erwähnten Theaterstück von Boltz *Der Weltspiegel*).[71] Festzu-

69 Irmgard Scheitler, „Das Jakobslied und seine Rezeption in der Frühen Neuzeit", in *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, hrsg. von Alexander Deeg, Bd. 53, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2014, S. 188. Siehe dort konträre Deutungen und Kontrafakturen des Jakobsliedes bei Protestanten und Katholiken. Das Jakobslied findet sich im Gesangbuch *Auß Bundt* der Schweizer Wiedertäufer (1564) und in sehr kritischen Umdichtungen im reformatorischen Theater.

70 „Xylotectes, Johannes", in *ADB*, https://www.deutsche-biographie.de/pnd119878208.html#indexcontent (13.12.2023). Der Text dieses Jakobslieds wurde erstmals im *Núw gsangbúchle* des evangelischen Pfarrers Johannes Zwicks (1496–1542) in Zürich 1540 abgedruckt (CH-Bu KiAr A IX 1, S. ccxxxix) und erlebte mehrere Auflagen sowohl in evangelischen als auch in katholischen Gesangbüchern. Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts*, Bd. 3, Leipzig: Teubner 1870, S. 536, Nr. 585; Scheitler, „Das Jakobslied und seine Rezeption in der Frühen Neuzeit", S. 189, 197.

71 Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied* III, S. 532, Nr. 582 „Sanct Jacobs Lied, Christlich

stellen ist ein lockerer Umgang mit konfessionell unterschiedlichen Quellen. Das für die Schreiber Wesentliche ist die einheitliche Fokussierung auf den Ruf zu Gott, konkret in dieser Tabulatur als Buß- und Betformel, begleitend mit unausweichlichen *memento mori* Motiven („Der tod gwúß ist", S. 45).

Leider nur als Fragment überliefert ist die Tabulatur D-KA Don Mus. Autogr. 1, die sich als Pendant auf die *Tabvlatvr vf die Lvten* erweist.[72] Wie weiter unten gezeigt wird, besteht bereits dadurch eine enge Verbindung zwischen den zwei Manuskripten, dass der Schreiber des Tabulaturfragments zwei Stücke, fols. 1^r–1^v und 4^r–4^v, aus der *Tabvlatvr vf die Lvten* abschrieb. Abweichend von der in RISM angegebenen Datierung (1500–1549) muss das Manuskript in die 1550er Jahre eingeordnet werden. Regional bildet es eine Gruppe mit den Schweizer Tabulaturen. Was das Literarische anbelangt, herrscht im Tabulaturfragment derber Spott in der topischen Kette „Liebe" – „Frau" – „Sex": „Kús mich dú Jm loch, dú geschissen Kóch", oder „O Meythle nim mich dich[?] / Dinn Eygenn bin ich", fols. 1^r, 2^r (Abb. 32). Das männliche und das weibliche Ich werden wie auf einer Theaterbühne in einen Dialog gebracht. Diese Beobachtung korrespondiert mit der Annahme, dass das Fragment für das Theater notiert wurde (Kapitel I.1). Die Textquellen sind nicht recherchierbar, da die Sprüche vermutlich auf mündliche Tradition oder Selbstdichtung zurückgehen. Da es sich nur um ein Tabulaturfragment handelt, fehlt es an Material für die Beantwortung der Frage, ob es sich in diesem Fall um eine literarische Parodie auf die *Tabvlatvr vf die Lvten* handelt. Es muss offenbleiben, ob der letzte Spruch „O Meythle nim mich dich[dir?] / Dinn Eygenn bin ich" eine Umdichtung der Zeile „O herr nim mich mir / Vnnd gib mich gantz eygen dir" aus dem Gebet des Bruders Klaus ist, und der erste Vers „Gang hin vnnd thú es mer / Es wirtt gnug werdenn ser", fol. 1^r, eine Anspielung und Parodie auf das Ende

gebessert", vgl. etwa „Gottes handt ist aber starck, / kann alles seer wol linden"; ebd., S. 535, Nr. 584 „Das new S. Jacobs Lied, Welcher die rechte straß des Herrn gehn wil": „So steht der Bilgram auff dem land, / der Herr reicht ihm sein theure hand, / thut ihm den wegk recht weissen: […] Die Weltlich furcht las faren hin, / nicht stell nach Gut noch eittel gwin, / du must doch als verlassen, / Laib und Leben gantz geben hin, / das heist sich selber hassen." Zu Boltz siehe Scheitler, „Das Jakobslied und seine Rezeption in der Frühen Neuzeit", S. 191.

72 Die Handschrift D-KA Don Mus.Autogr. 1 war bis jetzt nicht erforscht. Außer einer kurzen Erwähnung bei RISM (RISM ID: 453011178) fehlten die Angaben in sämtlichen Katalogen. Das Digitalisat hat die Verfasserin initiiert. Es wurde dankenswerterweise von der Badischen Landesbibliothek (Karlsruhe) realisiert und ist online verfügbar: https://digital.blb-karlsruhe.de/blbihd/content/titleinfo/5446493 (13.12.2023). Im Digitalisat der Badischen Landesbibliothek findet sich auf den letzten zwei separaten Seiten eine Solmisationstabelle, die aus späterer Zeit, vermutlich aus dem 17. Jahrhundert, stammt und keinerlei Verbindung mit der Lautentabulatur hat.

des biblischen Spruchs „Der die Barmherzigkeit an ihn tat. Da sprach Jesus zu ihm: So gehe hin und tue desgleichen!“ (Lucas 10, 37, LUT).

Rezeption, Nachahmung und andere Lösungen topischer Konzeption: Tabulaturen deutscher Ost- und Nord-Gebiete (1550er Jahre–ca. 1617)

Unter den Tabulaturen, die sich auf die östlich und nördlich gelegenen Gebiete des deutschen humanistischen Kulturraums beziehen, bildet das zwischen 1593 und 1613 entstandene Tabulaturbuch des Johannes Arpinus (=Arpin-Codex) eine Art Pendant zu Wurstisens Tabulatur.[73] Die Handschrift hat einen enzyklopädischen Anspruch. Sie war als ein größeres Konvolut in mehreren Teilen gedacht, wie die Aufschrift „Prima Pars Tabellaturæ Continens Choreas et Galliarda Tantum“ auf fol. 3^{r} zeigt.[74] Wie viele weitere Teile der Band enthalten sollte, ist nicht bekannt, da er zur Zeit seiner Benutzung (vermutlich um 1600) beschädigt wurde. Mehrere Seiten fehlen, es gibt keine Hinweise auf weitere Teile und keinen Index. Ein großes Stück in der Mitte mit der darauf geschriebenen Tabulatur (ca. 23 Blätter) wurde herausgerissen.[75] Der Band wurde außerdem als Allzwecknotizbuch verwendet: Auf den für die Tabulatur-Notation vorbereiteten Blättern mit Tabulatur-Kästchen wurden Texte über die Herstellung von Schießpulver und chemischen Waffen und die Behandlung von Pferden eingetragen, fols. 108^{r}–130^{r}, 131^{v}.[76]

Trotzdem kann man die ursprüngliche Intention dieser Sammlung als Summa für Lauten und andere Saiteninstrumente, und zwar nach dem Vorbild

73 Auch der Arpin-Codex ist bisher nicht ausreichend erforscht und nur durch kleinere Beiträge oder bibliographische Erstverortungen vertreten. Siehe eine Zusammenfassung in RISM B VII, S. 373 und die dort angegebenen Literaturhinweise. Die Transliteration der lateinischen Texte (ohne Quellenangaben) ist von Mathias Rösel in der Edition *Lautenbuch des Johannes Arpinus (ca. 1590–1600)*, hrsg. von Martin Rösel, Lübeck: TREE EDITION 2007 zu finden. Eine kurze Beschreibung des ganzen Manuskripts lieferte Klaus-Peter Koch in der Einleitung zum Nachdruck des Faksimiles in *Lautenbuch des Ioannes Arpinus (Jan Arpin). Faksimileausgabe nach dem handschriftlichen Codex Ms 115.3 der Ratsschulbibliothek Zwickau*, hrsg. von Klaus-Peter Koch, Leipzig: Zentralantiquariat der DDR 1983.

74 Die Foliierung der ganzen Sammlung ist verwirrend, da das Manuskript sowohl ältere als auch modernere Zählungen enthält und keine durchgehend ist. Angaben in dieser Arbeit orientieren sich an einer Bleistiftfoliierung in der unteren rechten Seitenecke: 2^{r}–41^{r}, wobei fol. 35 in diesem Tabulaturabschnitt doppelt vorkommt, daher wird die Zählung ab fol. 36^{r} wie folgt korrigiert: 35^{r} [=36^{r}] usw.; fol. 108^{r}–131^{v}; 159^{r}–160^{r}. Diese Folienzählung entspricht nicht jener aus Meyers Katalogen. Dort beginnt das erste Stück auf fol. 3^{r} und nicht wie im Original auf fol. 4^{r}, *SMT*, II, S. 318–322.

75 RISM B VII, S. 373; Koch, *Lautenbuch des Ioannes Arpinus*, S. 2–3.

76 Ebd., S. 3.

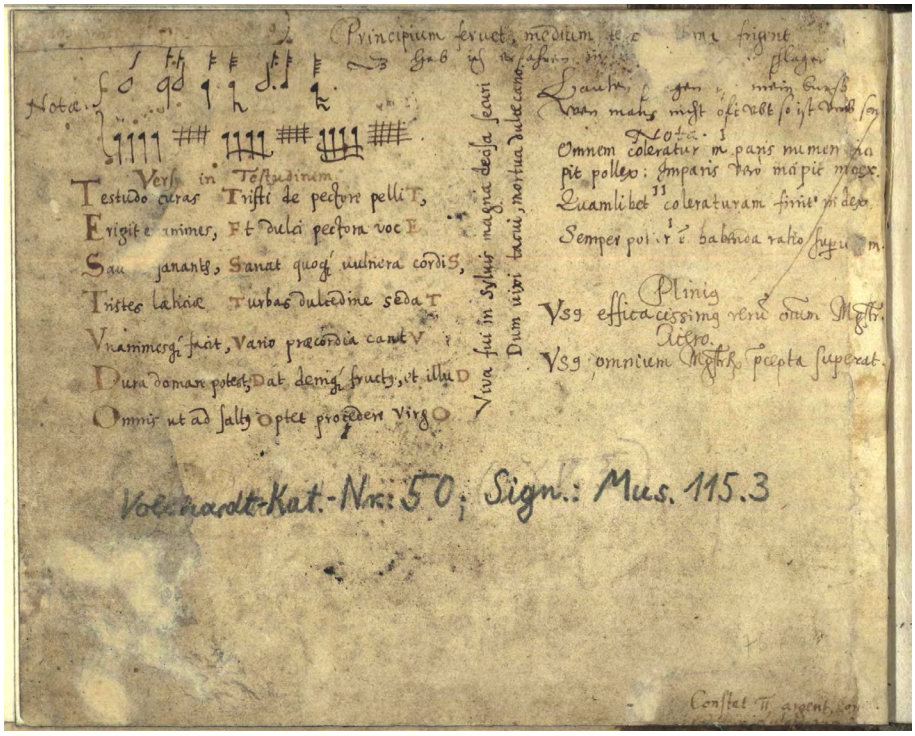


Abb. 24: Arpin-Codex, fol. [1v]

von Wurstisens Tabulatur, erkennen.[77] Die Sammlung beginnt wie Wurstisens Tabulatur mit einer Lautenlehre auf Latein, fol. [1v] (Abb. 24). Nun schrumpft sie aber auf zwei Anweisungen auf einem Folio: ein Diagramm mit rhythmischen Entsprechungen in der mensuralen Vokal- und Tabulatur-Notation und eine vierzeilige Grundregel zum Spielen von Passagen mit sich abwechselnden Daumen- und Zeigefingern. Das ebenfalls auf diesem Folio [1v] eingefügte Akrostichon zum Lob des Lautenspiels („TESTUDO“) und der teilweise aufgelöste Spruch „Lauten[schla]gen [ist] ein Kunst, / Wen mans nicht oft vbt so ist vmb son[st]“ stimmen mit den Anfangsmottos von Wurstisens Tabulatur, S. 7–8, überein.

Der angekündigte erste Teil mit Tänzen, die wohl als Sammelbegriffe verstandenen „Choreas et Galliarda“, macht beinahe die ganze erhaltene Tabulatur aus und ist eine groß angelegte Tanzsammlung – eine „Tanz-Enzyklopädie“–, deren innere Aufteilung Überschneidungen mit den Klassifikationen in den Tafeln „Musica divisio“ und „Paßomezarum divisio“ aus Wurstisens Tabulatur zeigt. Nach den Titeln und Eintragungen auf Deutsch und Tschechisch zu

77 Die Tabulatur enthält einen Tanz in der neuen Orgeltabulaturnotation, fol. 35r [=36r].

urteilen, gab es unter den Schreibern des Arpin-Codex ein Interesse an Tänzen verschiedener Herkunft („polskey", „Britannica", „Vngar[orum]") sowie Tänzen, die gezielt eine soziale Gruppe ansprachen (eine Gruppe von Tänzen „Studiosorum", Liebeslieder-Tänze wie „Pulcherrina Gal[liarda] dobrau notz ma mila",[78] „Tanecz, Sol ich den nu sterben […]", „Tanecz Zu freyden feines Meidelin hab ich mir außerwelt"). Die kompositorisch-formalen Züge spielten wie in Wurstisens Tabulatur eine gliedernde Rolle in der Konzeption der Sammlung. Die zwei Mal beginnende originale Paginierung der Tabulatur auf den S. 1–53 (Seitenzählung oben rechts, fols. 2^{r}–30^{r}) und S. 1–12 (fols. 36^{r} [=37^{r}]–41^{v} [=42^{v}]) weist darauf hin, dass diese Teile ursprünglich separat gedacht waren und erst später zusammengebunden wurden. Der erste Teil enthält ein- bis zweiteilige Tänze (Tänze mit Proporz), der zweite Teil bietet überwiegend dreiteilige Tanzfolgen und fokussiert auf Passamezzi („Passamezo – Saltarello – Repress") wie im 5. Buch von Wurstisens Tabulatur. Eine gewisse Kontinuität ergibt sich aus der Tatsache, dass an beiden Teilen nur ein einziger Schreiber (Schreiber A) arbeitete.

Der Arpin-Codex beschränkte sich nicht ausschließlich auf die Topoi „Liebe" oder „Alltägliches", die bereits durch das Tanzrepertoire und die oben erwähnten Beispiele dominierend erscheinen mögen. Auch hier bestimmten dichotomische Topoi sowohl das Repertoire als auch die Auswahl der Texte. Umso deutlicher wird diese Intention, als das Manuskript fast ausschließlich auf Tänze fokussiert und im Gegensatz zu Wurstisens Tabulatur nur am Beginn, fols. [1^{v}] bis 13^{v}, mit Texten kontinuierlich beschrieben wurde. Wozu hätte der Hauptschreiber (Schreiber A) sonst in einen lückenlosen Abschnitt des Codex, fols. 36^{r} [=37^{r}]–41^{v} [=42^{v}], zwischen die Tänze die Intavolierung des lutherischen Psalmlieds „Zu dir herr Christe setz ich all mein Vertrauen" samt Text, fols. 37^{v} [=38^{v}]–38^{r} [=39^{r}], einfügen sollen? Er brauchte dieses Gegenstück zu den Tänzen in seiner alltäglichen Praxis, beispielsweise für die häusliche Andacht. Hinsichtlich der Schrift- und Sammelpraxis bekam seine Sammlung eine gewisse Vollständigkeit, indem das „Alltägliche" seinem dichotomischen Gegenpol, dem Bezug zu Gott, gegenübergestellt wurde.

Die Textquellen des Arpin-Codex bestätigen die Arbeit mit dieser Dichotomie mehrfach. In diesem Fall handelt es sich um humanistische Quellen der nord- und mitteldeutschen sowie der nordböhmischen Gebiete mit den Zentren Rostock, Leipzig, Wittenberg, Zwickau und Žatec. Laut dem auf fol. 2^{r} abgebildetem Wappen mit der Inschrift „IOHANNES⋆ARPINVS⋆ADORNDORF" gehörte der Arpin-Codex der Familie Arpin im nordböhmischen Ort Žatec

78 Aus dem Tschechischen: „Schöne Galliarda Gute Nacht, meine Liebste".

(Saaz). Die Vertreter dieser Familie übten über mehrere Generationen hinweg humanistische Tätigkeiten aus und waren sowohl mit Leipziger und Wittenberger Universitätskreisen als auch mit der Lateinschule in Žatec eng verbunden.[79] Ein Teil der Textquellen versinnbildlicht das studentische Leben in den genannten Orten. Die Sentenz „Nympha, Calix, Pietas, Musica noster Amor" („Braut und Kelch und Respekt; unsere Liebe: Musik")[80] bei dem ersten Musikstück, fol. 4^{r}, wurde Ende des 16. Jahrhunderts zu einem Axiom des studentischen Lebens und freundschaftlichen Netzwerks und ist in Stammbüchern spätestens ab 1590 belegt.[81] Sie stellt in dieser Form den Topos des „Alltäglichen" dar. Die Paraphrase „Musica, virgo, merum, mens et sibi conscia recti, / Quattuor haec animi sunt medicinia mei" („Jungfrau, Musik, reiner Wein, und Geist, dem das Richtige klar ist, / Heilmittel sind mir die vier: machen die Seele gesund"), fol. 7^{r}, stimmt in ihrer ersten Zeile beinahe mit dem Beginn des lateinischen Gedichtes „In Paetam" aus *Delitiae Poetarum Germanorum* (1612) überein. Das Gedicht stammt vom Dichter und Emblematiker Gabriel Rollenhagen (1583–1619/1622), dem Sohn Georg Rollenhagens, welcher den *Froschmeuseler* verfasste, und beginnt mit den Worten „Musica, dulce merum, mens & sibi conscia recti […]".[82] Gabriel Rollenhagen studierte 1602–1604 in Leipzig und könnte daher zum Netzwerk des Arpinus gehört haben.[83] Die Texte bewegen sich oft in der topischen Folge „Liebe" – „Frau" und werden ebenfalls örtlich konkretisiert. Der Bezug auf den Ort Žatec

79 Zur Familie Arpin siehe Koch, *Lautenbuch des Ioannes Arpinus*, S. 1–2. Dort äußert Koch die Hypothese, dass der Codex Jan Arpin z Dorndorfu (Ioannes Arpinus a Dorndorf), also Jan Arpin d. J. (1571–1606) gehörte. Sein Urgroßvater Valentin Mezericz, Stadtschreiber von Žatec, war durch die Heirat seiner Tochter mit dem Humanisten und Rektor der Lateinschule in Žatec Mikuláš Czernobyl (Nicolaus Artemisius, um 1495–1556) verwandt. Der Großvater von Arpin d. J., Václav Arpin (Venceslaus Arpinus oder Wenzel Arpinus, 1515–1582), studierte in Wittenberg und war ebenfalls Rektor der Lateinschule in Žatec. Der Vater, Jan Arpin d. Ä. (Ioannes Arpinus, 1547–vor 1580) studierte in Leipzig 1560, 1568. Zu Wenzel Arpinus siehe *RAG*, https://resource.database.rag-online.org/ngDT9U476CL26szVxCcs5Bps4DG (13.12.2023). Über die Lateinschule in Žatec, humanistische tschechische Literatur und Stadtverwaltung siehe Lucie Storchová, *Paupertate styloque connecti Formální diskursivní modus, literární pole a textové utváření humanistické učenecké komunity v českých zemích*, Diss. Karls-Universität Prag 2009, S. 200–206.

80 Alle Übersetzungen der Texte aus dem Arpin-Codex n. Rösel, *Lautenbuch des Johannes Arpinus*.

81 Salmen, *Musikleben im 16. Jahrhundert*, S. 132–133, siehe Kapitel V.2.

82 *Delitiae Poetarum Germanorum*, Exemplar D-Mbs P.o.lat. 400-5, S. 892.

83 *Delitiae Poetarum Germanorum* mit Gedichten von Gabriel Rollenhagen wird dem Philologen Jan Gruter (1560–1627) zugeschrieben, der ab 1590 an der Universität Wittenberg eine Professur für Geschichte innehatte. Dazu: Projekt *CAMENA – Lateinische Texte der frühen Neuzeit*, https://mateo.uni-mannheim.de/camenahtdocs/camena.html (13.12.2023).

wird nicht nur durch die Inschrift „Johannes Arpin[us] Zatecen[us]“[84] auf der Rückseite der vorderen Umschlagseite des Manuskripts belegt, auch die Sentenz von Demosthenes „Quam sis ducturus teneat P quinque puella / Sit Pia, sit Prudens, Pulchra, Pudica, Potens“ („Welches du heimführen sollst, fünf P soll haben das Mädchen: / Fromm sei sie, sei klug; züchtig, vermögend und schön“), fol. 7^{r}, wird durch den folgenden bedauernden Nachtrag am Seitenrand mit einem Ortshinweis versehen: „Rara avis / Zatecice“ („Ein seltener Vogel / Zatecice“).[85]

Genannt wird im Arpin-Codex auch der Name Nathan Chyträus (1543–1598), evangelischer Theologe und eine wichtige Figur unter den Humanisten in Rostock. In einem Textexzerpt auf fol. 9^{r}. ging der Schreiber auf den Topos „Gott“ in Verbindung mit dem Topos „Tod“ ein – „[…] in Gott lerne zu leben, zu sterben“ und nahm damit ein zentrales Thema von Chyträus' Interpretation des Lübecker Totentanzes 1520 in *Der Alte Todtendantz Sáchsisch* (1597) auf: die Allgegenwart des Todes, die Suche nach Erbauung und das absolute Vertrauen auf Gott. Chyträus beschrieb den Totentanz und die menschlichen Laster, ergänzt um fünf geistliche Lieder.[86]

84 *SMT*, II, S. 318; diese Angabe stützt sich auf eine Anmerkung von Christian Meyer, da ich den Scan dieser Seite aus der Bibliothek nicht bekam.

85 Der französische Schriftsteller Charles Du Fresny kommentierte 1699 in seinen *Entretiens ou Amusements sérieux et comiques diese Sentenz* (zit. auf English n. *Amusements Serious and Comical; or a New Collection of Bons-mots, Keen-Jests, Ingenious Thoughts, Pleasant Tales, and Comical Adventures; For the Use of such as design to learn either French, or English*, Den Haag: [o. Verlag] 1720, S. 206): „Demosthenes being one day advis'd with by a Young Man what sort of a Wife to choose; the must be Rich, said he, that you may have plenty; Of Quality, that you may be respected upon her account; Yong, to serve you when you want her; Handsom, to please your Eye; and Chast to be true to your Bed.“

86 Thomas Elsmann, „‚Nichts gewissers ist als der Todt / und nichts ungewissers als die Stunde deß Todes'. Nathan Chytraeus: Der Alte Todtendantz Sächsisch (1597)“, in *Bremisches Jahrbuch* 79 (2000), S. 200.

Arpin-Codex, fol. 9^{r}	**Übers. n. Rösel, *Lautenbuch des Johannes Arpinus*, [ohne S.]**
Nathan Chytraeus	Nathan Chyträus
Fide Deo, diffide tibi, fac propria, castas Funde preces, paucis utere, magna fuge Multa audi, dic paica, tace abdita, scito minori Parcere, majori cedere, ferre parem. Tolle moras, mirare nihil, contemne superbos, Disce pati et Christo vivere, disce mori.	Traue Gott, nicht dir selber, tu das Eigene, züchtig sprich Gebete, gebrauch' wenig, und Großes vermeid'. Höre viel, sprich wenig, beschweige Entlegenes; schone Schwächere, Stärkeren weich'; Gleiche behandele gleich Handle bald, bestaune nichts, verachte Vermess'ne, Lerne Geduld, in Gott lerne zu leben, zu sterben.

Der Tabulatur-Schreiber bearbeitete das Thema, indem er Chyträus' Text mit Tanzmusik an sich verknüpfte. Letztere verkörpert das menschliche Laster und das (sündige) Leben als sinnhafte Stütze zu Chyträus' Texten und als topische Kontroverse zu Gott.[87] Es ist nicht ausgeschlossen, dass die lateinische Variante des Zitats aus einer Ausgabe von Chyträus' *Variorum In Europa* von Christoph Rab (Corvinus, 1594) in die Tabulatur kam.[88] Dieses Zitat korrespondiert zu einem anderen Textexzerpt in der Tabulatur, fol. 13^{r}, welches mit dem Namen des Kryptocalvinisten und Humanisten Esrom Rudinger (Rüdinger, 1523–1591) versehen ist. Da Rudinger zwischen 1549 und 1588 in den Stationen Zwickau, Wittenberg und Eibschütz in Mähren tätig war,[89] ist die Verbindung zu Arpinus' humanistischem Kreis durchaus vorstellbar:

87 Chyträus schrieb „Was ist dann nu das Menschliche leben anders als ein solches Spiel oder tantz / darin je einer dem andern nachfolget / und sein thun verrichtet / biß sie endlich alle dahin faren / und gantz und gar keiner mehr ubrig ist", zit. n. Elsmann, „‚Nichts gewissers ist als der Todt'", S. 202.

88 D-Mbs L.eleg.m. 198u; S. 517–518.

89 Siegfried C., Art. „Rudinger, Esrom", in *ADB*, https://www.deutsche-biographie.de/pnd117598690.html#adbcontent (1.12.2024).

Arpin-Codex, fol. 13^{r}	**Übers. n. Rösel, *Lautenbuch des Johannes Arpinus*, [ohne S.]**
Esromus Rudinger	Esromus Rudinger
Vive Deo solumque Deum vereare timeque	Lebe Gott, nur ihn allein sollst du ehren und fürchten:
Inque reponatur spes tua sola Deo	Hoffnung, die du hegst, stütze allein sich auf Gott.
Tum poteris sprevisse minas quascunque vel astra	Dann vermagst du jeglicher Drohung zu spotten, die Sterne,
Vel sors vel casus fata vel alla ferant.	Los noch Zufälle noch hohe Bestimmung dir bringt.

In die topischen Zusammenhänge wurden nicht nur autoritäre Quellen, sondern auch Selbstdichtung und Sprüche aus dem Volksmund gesetzt (wie im Tabulaturfragment D-KA Don Mus.Autogr. 1). Als Reflexion zum erwähnten Chyträus-Text und dessen Bezug zum Tanz, setzte der Tabulatur-Schreiber des Arpin-Codex im Text zum nächsten „Tanecz" fort, fol. 13^{v}: „Sol ich den nu sterben bin / ich noch nicht krank / Viel lieber wolt ich ligen / mit dem meidlein auf ein bank". Die groteske Umwendung und die Rückkehr zur topischen Folge „Liebe" – „Frau" – („Sex") ist offensichtlich.[90]

Die Texte des Arpin-Codex behandeln auch abstrakte moralisierend-soziale Themen. Dafür bediente sich der Schreiber, in Analogie zu Iselins Tabulatur1, bei römischen historischen Werken und Tragödien (Tacitus *Annales* XIV; Sallust *De coniuratione Catilinae*; Seneca *Hercules furens*). Unter den wahrscheinlich verwendeten zeitgenössischen Sekundärquellen sind die poetischen Sentenzen („Poeticae Sententiae") aus der zeitgenössischen überarbeiteten Ausgabe von *Polyanthea* von Dominicus Nanus Mirabellius (1512) in *Polyanthea Nova* (1607 oder 1613) von Joseph Lang zu nennen.[91] Das Werk galt im 16. Jahrhundert als Nachschlagewerk und war eine Vorform der Konversationslexika. Das Besondere an der Arbeit der Tabulatur-Schreiber war, dass sie auf zitierte Autorennamen oder Erstquellen hinwiesen. Hier wird man an die pädagogischen Prinzipien von Bartholomäus Keckermann in seinen Systematiken im frühen 17. Jahrhundert erinnert, in denen er für die Wiedergabe der Lehrsätze unter obligatorischer Angabe der Autoren plädierte, damit eine sachlich korrekte Zuordnung und Kommentierung gegebener Inhalte erfolgen

90 Näheres über die semantische Bindung zwischen Musik und Text siehe Kapitel III.

91 Laut Kochs Recherchen war Jan Arpin d. J. nicht der Schreiber, sondern nur der Besitzer der Tabulatur, Koch, *Lautenbuch des Ioannes Arpinus*, S. 3. Da er vermutlich schon 1606 starb, konnte die Arbeit an dem Manuskript nur nach seinem Tod fortgesetzt worden sein. Die Eintragungen von mehreren Schreibern (Kapitel II.3) bestätigen diese Annahme.

konnte.[92] Die Tabulatur-Schreiber folgten diesem Aufruf durchaus. Es scheint eine wesentliche Tendenz ab ca. 1600 zu sein, die der zunehmenden Literarität der Tabulaturen Rechnung trug. Als Beispiele gelten der Codex Jacobides (CZ-Pnm XIII.B.237), zum Teil aber auch Strialius' Tabulatur.

Die Quellenlage der zitierten Texte im Arpin-Codex ermöglicht eine spätere Datierung. Die Forschung ging bisher davon aus, dass das Manuskript im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts erstellt wurde.[93] Die Bezüge zu Wurstisens Tabulatur, die erst ab 1591 entstand, lassen jedoch vermuten, dass der Arpin-Codex erst einige Jahre später begonnen wurde. Ein Rätsel über die Laute „Viva fui in sylvis magna decisa securi / Dum vixi tacui, mortua dulce cano." („Wälder bewohnt' ich, bis eine starke Axt nun mich fällte / Schweigend hab ich gelebt, tot aber singe ich süß"),[94] welches als Motto der Sammlung auf fol. [1^{v}] (Abb. 24, vertikal geschrieben) platziert ist, könnte sowohl auf den Ort Leipzig als auch auf das Datum 1591 oder später hindeuten. Das Rätsel ist auf einem Stich mit der Darstellung von Lauten und dem Lautenbauer Caspar Tieffenbrucker (Gasparo Duiffoprugear, 1514–1571) zu sehen und in der Literatur als sein Wahlspruch bekannt.[95] Nach Leipzig führt die Spur über Tieffenbruckers Schüler Johann Helmer (Hans Helmer?), der ab 1591 als Lautenmacher mit Bürgerrecht in Leipzig ansässig war.[96] Die Abbildung von Caspar Tieffenbrucker zusammen mit dem Rätsel hatte um 1600 außerdem eine symbolische Bedeutung. Beides nahm beispielsweise Philipp Hainhofer als Titelbild für den vierten Teil seiner Lautenbücher (D-W Cod. Guelf. 18.8.Aug.2°, S. 2), die er vermutlich zwischen 1601–1603 schrieb.[97] Das Rätsel (hier über die „Lyra") hat, wiederum in Analogie zu Wurstisens Tabulatur, seinen möglichen Ursprung in der *Aenigmatographia* (1599) des Reusner. Die meisten Quellentexte des Arpin-Codex stammen aus der Zeit um 1600 (1594, 1606, 1607, 1612, eventuell auch 1613). Die vorliegenden Wasserzeichen in diesem Manuskript weisen

92 Schmidt-Biggemann, *Topica universalis*, S. 93–94.

93 RISM B VII, S. 373. Auf die Daten ca. 1590–1600 weisen Király und Rösel hin, *SMT*, II, S. 318; Rösel, *Lautenbuch des Johannes Arpinus* [ohne S.]. Koch aber nennt das letzte Viertel des 16. Jahrhunderts sowie „nach 1585", Koch, *Lautenbuch des Ioannes Arpinus*, S. 3; ders., „Zur Geschichte eines polnischen Tanzes am Hofe István Báthorys (1533–1586)", in *Studia musicologica. Academiae Scientiarum Hungarica* 14,1 (1972), S. 207.

94 Übers. n. Rösel, *Lautenbuch des Johannes Arpinus*, [ohne S.].

95 Der Stich wurde 1548 nach einem Gemälde von Pierre Woeiriot de Bouzey (1532–1599) angefertigt, *BnF Gallica*, http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42039369b (1.12.2024). Vgl. Art. „Gasparo Duiffoprugear", in *ADB*, Bd. 5, Leipzig: Duncker & Humblot 1877, S. 455. In diesen Quellen hat der Spruch folgenden Wortlaut: „Viva fui in sylvis sum dura occisa securi. / Dum vixi, tacui: mortua dulce cano."

96 *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hrsg. von Willibald Leo Lütgendorff, Frankfurt/Main: Heinrich Keller 1904, S. 278.

97 Lüdtke, *Die Lautenbücher Philipp Hainhofers*, S. 96, 100.

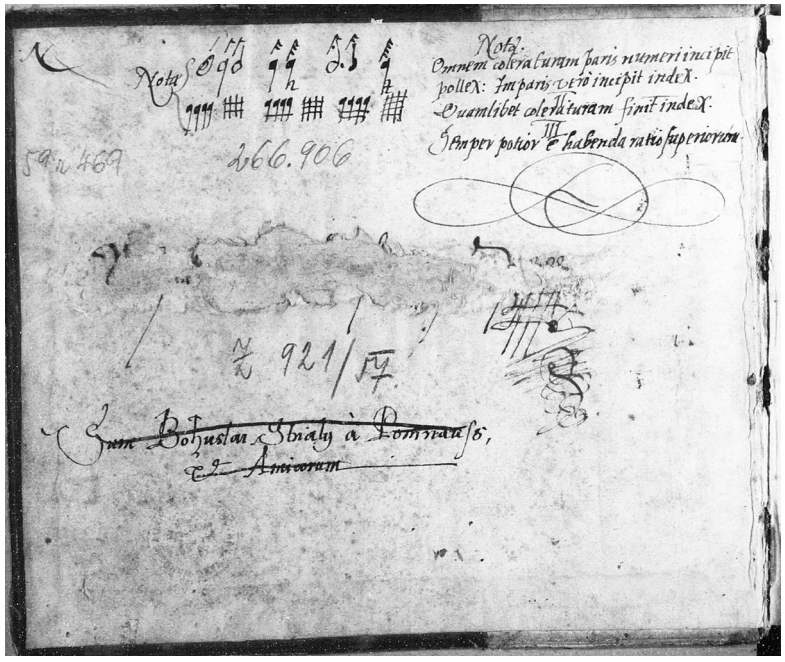


Abb. 25.1: Strialius' Tabulatur, das Deckblatt.

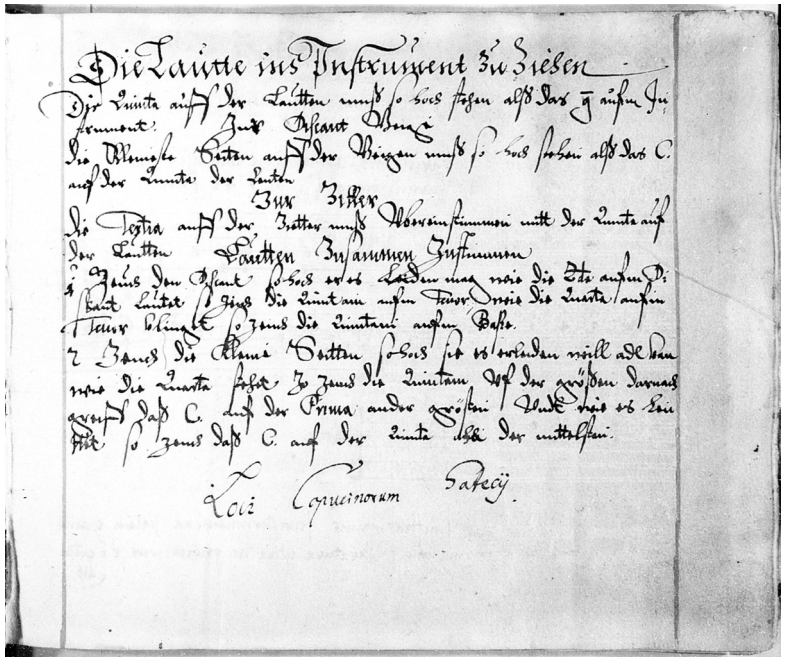


Abb. 25.2: Strialius' Tabulatur, die erste Seite der nach 1617 hinzugefügten Lautenlehre.

außerdem auf eine Entstehung 1593 oder später hin: Das Wasserzeichen auf fols. [1^{v}] und 3^{v} – ein Rad ohne Bezeichnung mit zweikonturigem Radkranz und einer Nabe im Doppelkreis – stimmt exakt mit einem Wasserzeichen aus dem Jahr 1593 überein. Das andere Wasserzeichen, das im restlichen Papier der Handschrift auftaucht – ein heraldischer Doppeladler mit zinnenförmig geteiltem Herzschild und Nimbus – entspricht einem Wasserzeichen mit derselben Datierung 1593.[98] Die Entstehung des Arpin-Codex muss demnach im Zeitrahmen zwischen 1593 und 1613 angesetzt werden, wobei der Codex mit großer Wahrscheinlichkeit erst in den letzten Jahren vor der Jahrhundertwende und im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts geschrieben wurde.

Der „Doppelgänger" des Arpin-Codex – Strialius' Tabulatur – trägt die Jahreszahl 1592 auf dem Einband, welche als Datum der Bindung oder des Erwerbs durch den böhmischen Humanisten Bohuslav Strialy a Pomnaus (1573–1633) gelten kann. Laut den Vermerken auf dem inneren Deckblatt gehörte die Handschrift dem genannten Bohuslav und seinen Freunden („Sum Bohuslai Strialy à Pomnauss, / & Amicorum"). Die Tabulatur zählte bis mindestens 1633 zu den Beständen der Bibliothek von Vater und Sohn – Jan und Bohuslav Strialius in Žatec. Darauf deutet der zitierte Besitzvermerk hin, der im Schreibduktus mit den typischen Besitzsigla in den Büchern dieser Bibliothek übereinstimmt.[99] Infolge der Übergabe des Bibliotheksbestandes an das Kapuzinerkloster in Žatec in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde Bohuslavs Vermerk in den Büchern der Sammlung Strialius durchgestrichen und durch einen neuen ersetzt: „Loci Capucinorum Satecij". Genau dies zeigt auch die Tabulatur auf dem Deckblatt und der ersten Seite der Lautenlehre (Abb. 25.1, 25.2).[100] Bohuslav Strialius ist nicht der Hauptschreiber der Tabulatur. Da er sie 1592 als gebundenes Buch erwarb, welches vermutlich bereits einigen Inhalt hatte, und die Tabulatur wie auch der Arpin-Codex Verbindungen zu Wurstisens Tabulatur (ab 1591) erkennen lassen, liegt die Annahme

98 *WZIS*, DE7635-PO-122821, https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/struktur.php?ref=-DE7635-PO-122821 und DE8085-PO-23090, https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/struktur.php?ref=DE8085-PO-23090 (beide 1.12.2024).

99 Petra Šťovíčková, „Rekonstrukce osobní knihovny Jana a Bohuslava Strialia na základě souboru knih ze sbírek Severočeského muzea v Liberci", in *Acta Musei Nationalis Pragae – Historia litterarum* 59,1–2 (2014), S. 8, inkl. die Abbildung des Besitzvermerks. In der Tabulatur schrieb sich Bohuslav noch nicht latinisiert als Strial und mit dem Zusatz „& Amicorum".

100 Das Kapuzinerkloster in Žatec wurde 1675 gegründet. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Übergabe 1695 erfolgte, da einige Bestände mit dem gleichen Besitzvermerk des Klosters wie die Tabulatur „Loci Capucinorum Satecij" mit dem Datum 1695 versehen sind, z. B. Petro Bizaro, *Cyprivm Bellvm, Inter Venetos, et Selymvm Tvrcarvm Imperatorem gestum* [Basel: Sebastian Henricpetri 1573].

nahe, dass das Schreiben in Strialius' Tabulatur 1592 begann und später fortgesetzt wurde. Strialius' Tabulatur entstand also früher, in einigen Teilen zeitgleich mit dem Arpin-Codex.[101] Die Lehranweisung „Die Laute ins Instrument zu Ziehen" dürfte erst später, nach 1617, oder sogar zeitgleich mit dem Stobaeus Stammbuch (1635–1640) eingetragen worden sein.[102]

Strialius' Tabulatur und der Arpin-Codex zeigen neben vielen identischen Musikstücken[103] eine einander ergänzende Erarbeitung des literarischen und musikalischen Materials, die möglicherweise durchaus wechselseitig stattfand. Trotz der Übereinstimmungen zeigen beide Tabulaturen genügend Abweichungen voneinander, die die Reflexion verschiedener Schreiber über das gleiche Material in zwei Konvoluten repräsentieren. Der Schreibprozess und die Konzeption beider Tabulaturen scheint dabei aufeinander abgestimmt gewesen zu sein. Die Ordnung von Strialius' Tabulatur nach Gattungen und Topoi ist aber vollständiger und genauer. Auch das enzyklopädische Bestreben nach einer möglichst vollständigen Darstellung der gesamten Gattungspalette mit der obligatorischen Gegenüberstellung von geistlichem und weltlichem Repertoire ist bei Strialius deutlicher.

Der Hauptschreiber von Strialius' Handschrift schrieb ebenso wie der Hauptschreiber des Arpin-Codex in zwei ähnlichen Teilen, fols. 7^{r}–46^{v} und

101 Bis jetzt wurde in der Forschung das Gegenteil angenommen. In beiden Tabulaturen wurden identische Musikstücke konstatiert, und es wurde die Hypothese aufgestellt, dass diese möglicherweise aus dem Arpin-Codex in Strialius' Tabulatur kopiert wurden, *SMT*, III, 2, S. 74–80. Keine Klarheit herrscht in der Frage nach dem Besitzer von Strialius' Tabulatur. Koch hat in der genealogischen Darstellung der Familie Arpinus erwähnt, dass die Mutter des Besitzers des Arpin-Codex, Jan Arpin d. J., Regina Tomášová, einen Jakob Stryal z Pomnauše heiratete, der 1582 gestorben sei. Dieser Jakob wäre, laut Koch, der Besitzer des Codex gewesen, Koch, *Lautenbuch des Ioannes Arpinus*, S. 1–2. Diese Behauptung steht aber im Widerspruch zu dem, was über die Familie Strialius à Pomnaus und ihre Bibliothek bekannt ist. Jan Strialius wurde gegen 1540 in Žatec geboren. Er studierte an den Universitäten Wittenberg und Prag (1555, 1558, 1564). Ab 1567 war er Stadtschreiber zuerst in České Budějovice und dann in Žatec. Er war seit 1569 mit Anna Mathes verheiratet. 1582 starb er an der Pest. Sein Sohn Bohuslav (1573–1633) soll, ebenso wie der Vater, eine humanistische Bildung genossen haben. Ab 1596 war Bohuslav in Žatec ansässig, wo er ab 1605 erst als Stadtrat und dann als Bürgermeister bis zu seinem Tod tätig war. Die Initialen auf dem Einband der Tabulatur „B[ohuslav] S[trialy] A P[omnaus]" weisen eindeutig auf diesen Bohuslav hin. Diese Initialen stehen auch in mehreren Büchern der Bibliothek. Zur Familie Strialius und ihrer Bibliothek siehe Šťovíčková, „Rekonstrukce osobní knihovny Jana a Bohuslava Strialia".

102 Laut den Angaben von Király wurde die Anweisung nach dem Vorbild Besards *Novus Partus*, Augsburg: David Frank 1617 geschrieben und bildet eine Kontrafaktur zu der Anweisung in der Stobaeus-Tabulatur, *SMT*, III, 2, S. 74. Sowohl am Beginn als auch an anderen Stellen wurden in der Tabulatur leere Blätter für diverse Einträge belassen.

103 Siehe dazu die Konkordanzliste der Musikstücke in *SMT*, III, 2, S. 74–80.

114^{r}–142^{r}.[104] Der erste Teil besteht überwiegend aus ein- bis zweiteiligen Tänzen, während im zweiten Teil dreiteilige Tanzfolgen mit Passamezzi dominieren. Darauf deutet die originale Paginierung in beiden Abschnitten analog zum Arpin-Codex hin, wenn auch die Folios des Manuskripts nicht durchgehend nummeriert sind. Vergleicht man die moderne Foliierung nach den Angaben von Király mit der originalen Paginierung, kann man sehen, dass der Schreiber im ersten Teil, ab fol. 8^{r} die Seitennummerierung 1–55 eintrug (die Nummern 38, 39, 40, 41 sind doppelt, die Nummerierung geht bis fol. 37^{r}). Nach einer Lücke aus nicht beschriebenen Tabulaturrastern und leeren Blättern, fols. 47^{r}–113^{v}, begann der gleiche Schreiber den zweiten Teil mit der Nummerierung von 1 bis 41, bis fol. 134^{r}. Die Reihenfolge der Stücke stimmt indessen nicht durchweg mit dem Arpin-Codex überein, sie wurden nach eigenem Bedarf umgestellt und durch zusätzliche Stücke ergänzt. Die Praeambula stellte der Schreiber an die erste Stelle, wie auch in Wurstisens Tabulatur. Dabei fügte er ein neues „Præambulum" sowie eines, das mit dem „Præambulum" aus der Mitte des ersten Abschnittes des Arpin-Codex, fol. 21^{v}, übereinstimmt, am Beginn der Sammlung, fols. 7^{r}–7^{v}, ein. Außerdem baute er später einen Praeambula-Block mit nummerierten „Praeambula" I–IV, fols. 32^{r}–32^{v}, ein – in Analogie zu Wurstisens Tabulatur. Der Block ist im Arpin-Codex nicht vorhanden (Anhang B.II.5). Den ersten Abschnitt erweiterte der Schreiber mit Musik, die vom Beginn des Jahrhunderts an als humanistisch verstanden wurde. Den mit dem Arpin-Codex übereinstimmenden „Tanecz Maximiliani" ergänzte Strialius' Schreiber mit der Intavolierung der Ode „Vitam quae faciunt", fol. 31^{r}. Als Bestätigung dieses topischen Leitfadens fügte er noch eine Ode – „Carmina Horatij" (entspricht „Iam satis terris") – am Ende des ersten Manuskriptteils, fol. 46^{r}, ein. Im Vergleich zum Arpin-Codex arbeitete Strialius' Schreiber mehr mit Liebes- und Kirchenliedern.[105]

Bei der Auswahl der Texte in Strialius' Tabulatur wurden das Paraphrasieren sowie eine eigene Konstruktion der bekannten topischen Dispositionen gegenüber dem bloßen Kopieren aus anderen Tabulaturen eindeutig präferiert. Dies ist umso interessanter, als die Schreiber an einigen Stellen auf die gleichen Primärquellen zugriffen. In beiden Manuskripten identisch sind die kurze einleitende lateinische Lautenlehre und das Akrostichon „TESTUDO", die beide

104 Die Foliierung erfolgt n. *SMT*, III, 2, S. 74–80. Diese durchgehende Foliierung von Király ist im Manuskript nicht vorhanden. Vorsicht ist geboten bei fol. 46^{r}–46^{v}. „Carmina Horatij" findet sich auf fol. 46^{r}, nicht auf fol. 46^{v}.

105 Lieder von Jacob Meiland und Jacob Regnart, fols. 32^{v}–33^{r}, 124^{r}, Chanson „Doulce memoire" von Pierre Sandrin, fols. 125^{v}–126^{r}, Lassos Madrigal „Im Meyen", fols. 135^{v}–136^{r} etc.; im Anschluss an „Zu dir herr Christe" mit aufgeschriebenem Text wie im Arpin-Codex erscheint noch „Herzlich lieb hab ich dich o Herr", fols. 122^{r}–123^{r}.

auf Wurstisens Tabulatur zurückgehen (Abb. 24, 25.1; „TESTUDO“ in Strialius' Tabulatur auf fol. 12^{v}). Beim Vergleich von Wurstisens und Strialius' Tabulatur fällt auf, dass der Spruch zum Lautenschlagen paraphrasiert und durch Kommentare des Schreibers ergänzt wurde: dem Spruch „Lautten schlagen ist mein Kunst / Wen mans nicht oft úbt, so ist Vmb sonst“ (vgl. Wurstisens Tabulatur, S. 8) wird „Das habe ich erfahren ihn meinen Lautenschlagen“ mit dem bestätigenden Abschluss „Verum est“ zugefügt (Strialius' Tabulatur, fol. 7^{r}). Der Schreiber kommentierte und paraphrasierte den oben zitierten Text mit den fünf „Ps“ als Kriterium für ein begehrenswertes Mädchen, fol. 30^{r}. Auch hier ist der Text mit dem Vermerk „Rara avis“ („seltener Vogel“) versehen. Dieser wird ergänzt durch den Vergleich mit einem schwarzen Schwan eine Zeile tiefer: „nigro simillima cygno“. Beides ist von anderer Hand (von Bohuslav Strialius?) geschrieben.

Die Schreiber beider Manuskripte arbeiteten mit *Aenigmatographia* von Reusner und *Polyanthea Nova* von Lang. Strilalius' Schreiber nahm sich allerdings anderer Texte an, und zwar interessierte er sich für die Sentenzen über Musik und ihre Wirkung. Aus *Polyanthea Nova* übernahm er gleich drei Sentenzen auf die nacheinander folgenden Folios der Tabulatur, fols. 16^{r}–17^{r}, und zwar aus Ciceros *Tusculanae disputationes* und von Menander (unbestimmte Quelle, in griechischer Sprache). Einen weiteren Schwerpunkt legte Strialius' Schreiber auf Rätsel und Wortspiele zu verschiedenen Themen, z. B. aus Pflanzenwelt und Medizin.[106] Außer Reusners *Aenigmatographia* verwendete Strialius' Schreiber *aenigmata* von diversen Humanisten, unter anderem von Melanchthons Schüler Johann Lauterbach (1531–1593): *Epigrammata* (1562) und *Aenigmata* (1601/1602). Als Quellen für *loci communes* waren diese Sammlungen sehr beliebt, vor allem in Stammbüchern (z. B. im *Stammbuch des Bernhard Schenckinck*). Einige Zitatquellen sind nicht auffindbar. Mit großer Wahrscheinlichkeit nutzte hier der Schreiber den Unterrichtsstoff für lateinische Grammatik.[107]

Bei der Auswahl der Texte scheint außerdem das literarische Interesse des Besitzers Bohuslav Strialius durch. Die meisten Bücher, die Bohuslav für die Bibliothek seines Vaters ankaufte, stammten aus seiner Studienzeit. Diese Bestände verraten seine Begeisterung für antike Autoren und insbeson-

106 Zur Wildrose und Kastanie (fols. 17^{v}, 18^{v}); auf Medizin bezieht sich die Sentenz auf fol. 28^{r}. Der vom Schreiber angegebene Name „Camerarius“ geht auf Joachim Camerarius d. J. (1534–1598), einen Nürnberger Arzt und Naturforscher, zurück.

107 Das Rätsel auf fol. 27^{r} kommt in einer Sammelhandschrift für den Schulunterricht aus Mähren 1427 vor, fol. 45^{r}. *Handschriften der Niedersächsischen Landesbibliothek Hannover. Teil 1. Ms I 1 – Ms I 174*, hrsg. von Hans Immel, Helmar Härtel und Felix Ekowski, Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1989, S. 170.

dere – im Unterschied zu seinem Vater – für die lutherische Literatur.[108] Das lutherische Psalmlied „Zu dir herr Christe setz ich all mein Vertrauen" findet sich sowohl bei Strialius als auch im Arpin-Codex mit dem Text, entsprechend fol. 122^{r} und fols. 102^{v} [=103^{v}]–103^{r} [=104^{r}]. Darüber hinaus reichen bei Strialius die Topoi „Liebe" und „Frau" oft in den Bereich des „Göttlichen" hinein. Der Topos „Frau" wird unter dem Motto „Warnung vor Sünden" behandelt. So werden beispielsweise zwei Sentenzen auf einem Folio zusammengebracht: die eine über Venus und die andere über die rettende Kraft des Glaubens an Gott mit dazu gezeichneten symbolischen Kreuzen, fol. 19^{r}.[109] Letztere Sentenz ist in *Orthodoxa Enarratio Evangeliorvm* (1591) von Joachim von Beust nachweisbar.

Ein etwas anderes Bild vermittelt die Krakauer Tabulatur (1550er–1590er Jahre).[110] Der Topos „Liebe" wurde hier ganz anders behandelt. Dies fällt umso mehr auf, als bei weitem nicht alle Quellentexte in den curricularen Plänen der

108 Šťovíčková, „Rekonstrukce osobní knihovny Jana a Bohuslava Strialia", S. 8 und die Tabelle auf S. 12.

109 In diesen Sentenzen ist ein Wortspiel zu erkennen: „Quid facies facies Veneris [cum] Veneris ante / Ne sedeas, sed eas, ne pereas per eas" und „Ferto +cem, vincit sub+ vera fides" (=„Ferto crucem, vincit sub cruce vera fides"); („Was wirst du tun, wenn du vor das Antlitz der Venus trittst? Damit du dadurch nicht umkommst, setze dich nicht, sondern geh" und „Trage das Kreuz – unter dem Kreuz siegt der wahre Glaube").

110 In den letzten 80 Jahren Forschungsgeschichte zum Manuskript wurden (außer bibliographischen Beschreibungen und kurzen Erwähnungen) nur drei Artikel in Polen und Israel sowie eine unveröffentlichte, an der Universität Paris-Sorbonne 2003 zur Verteidigung vorgelegte Dissertation dem kompletten Manuskript gewidmet: Maria Szczepańska, „Nieznana krakowska tabulatura lutniowa z drugiej połowy XVI stulecia", in *Ksiega pamiatkowa ku czci Prof. Adolfa Chybinskiego w 70–lecie urodzin*, Krakow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1950, S. 198–217; Levi Sheptovitsky, „The Cracow Lute Tablature (Second Half of the 16th Century). Discussion and Catalogue. Lvov State Ivan Franco University, Ms 1400/1", in *Musica Disciplina* 48 (1994), S. 69–97; Piotr Poźniak, „The Krakow Lute Tablature: A Source Analysis", in Musica Iagellonica 3 (2004), S. 27–91; Levi Sheptovitsky, *The Cracow Lute Tablature (CLT). Study of the manuscript and critical edition*, 2 Bde., Bd. I: *Study*, Bd. I: *The Catalogue and Music*, Diss. University of Paris-Sorbonne und University of Bar-Ilan 2003.
Die Interessen der Musikwissenschaft fokussierten sich bis jetzt auf die Musikanalyse und die kodikologische Erschließung des Manuskripts. Es handelte sich um die Problematik der Anzahl der Schreiber, ihrer Reihenfolge und der Besitz- oder Schreibfunktion, sowie die Entstehungszeiten- bzw. den Entstehungsort der Handschrift. Eine der Haupterrungenschaften der Musikwissenschaft liegt im Zusammenstellen von Indexkatalogen mit Konkordanzquellen. Ein erster Versuch, diese Tabulatur interdisziplinär zu diskutieren, hat die Verfasserin im Rahmen ihres durch den FWF geförderten Lise-Meitner-Projektes *Solistische Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts im süddeutschen Kulturraum* (FWF, Projekt M 2062) am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien unternommen. Einige der Ergebnisse dieser Untersuchung sind im Aufsatz Kateryna Schöning, „Die Lautentabulatur UKR-LVu 1400/I als ein humanistisches Scholarbuch", in *Die Musikforschung* 73,3 (2020), S. 202–234 veröffentlicht.

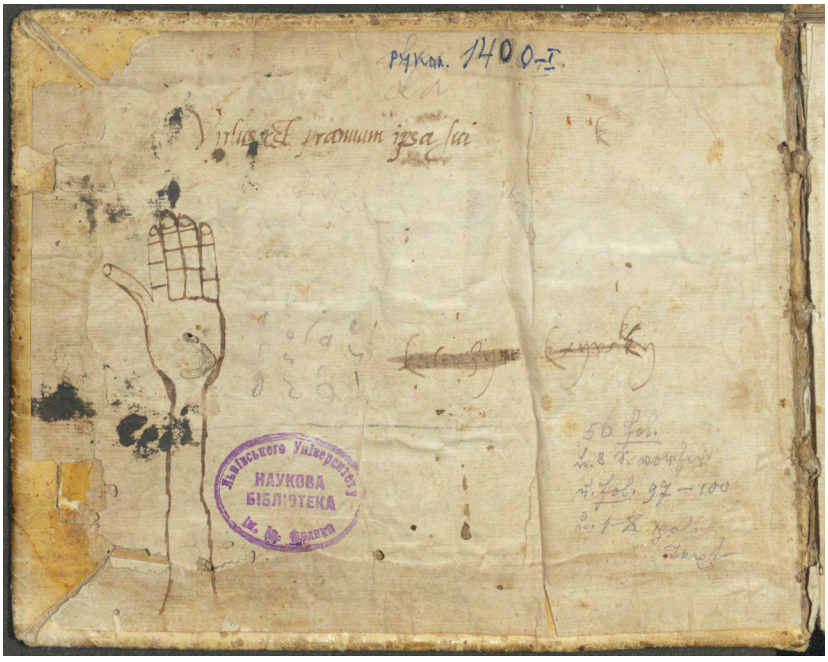


Abb. 26.1: Krakauer Tabulatur, fols. [o].



Abb. 26.2: Krakauer Tabulatur, Titelseite.

Krakauer Universität (1487–1563) zu finden sind. Die Schreiber dieser Tabulatur wandten sich Ovids Werken zu: *Ars Amatoria* I, II und III; *Epistulae ex Ponto* II; *Amores* I; *Metamorphosen* X und *Heroides*. Das kontinuierliche Interesse an Ovid wurde in der Matrikel der Krakauer Universität seit 1500 festgehalten, wobei als Unterrichtsstoff aber nur die *Epistulae ex Ponto* (1492–1543), die *Metamorphosen* (1488–1562) und *Heroides* (1500–1562) galten. Im Einklang mit dem Lehrplan stand auch das Exzerpieren aus *De Bello Iugurthino* des römischen Geschichtsschreibers Sallust. Das Stück gehörte gesichert 1506–1547 zum Lehrmaterial.[111] Die in der Tabulatur reichlich zitierten Stellen aus Ovids *Ars Amatoria* und *Amores* finden sich in der oben erwähnten Matrikel nicht. Dies sind Quellen, die selbst der Dogmatiker humanistischer Ausbildung Vives als „wohllustig" (wollüstig) bezeichnete und die er daher, ebenso wie Martial, Lucian und Lucrez, von den Studenten fernzuhalten empfahl.[112]

Der Akzent auf Erotica und amouröse Begebenheiten des gesellschaftlichen Lebens verweist möglicherweise auf das Schaffen des Bischofs Andrzej Krzycki (1482–1537), der trotz seiner Position an der Spitze der römisch-katholischen Kirche als Primas in Polen dem Humanismus offen gegenüber stand, eine humanistische Ausbildung genossen hatte und bei Erasmus von Rotterdam hoch angesehen war.[113] Eventuell gibt es hier eine Verbindung zu einigen skizzierten und zum Teil wegradierten Namen auf den fols. 1r und [0] der Krakauer Tabulatur. Mittig auf fol. [0] steht das Wort „kxyrc[?]ky" (Abb. 26.1, links). Wäre allerdings hier der Name „Krzycki" gemeint, so wären die Umstände des Eintrages rätselhaft, da andere Datumseinträge auf der Titelseite der Krakauer Tabulatur (siehe unten) auf die 1550er Jahre (also auf die Zeit

111 Wladyslaw Wislocki, *Liber diligentiarum facultatis artisticae Universitatis Cracoviensis*, Krakau: Akademia Umiejętności 1886. Zur Verbreitung der *loci*-Praxis sei noch vermerkt, dass laut der Universitätsmatrikel folgende Schriften zugelassen wurden: Erasmus' *De Copia* (1534–1545) und *Modi epistolandi* (1530–1537), *Dialectica* (1534, 1538) und *De locis dialecticae artis* (1539, 1550, 1551–1556) von Rudolf Agricola. *Disticha Catonis* kommt nicht vor. Cato ist nur durch einen Dialog von Cicero erwähnt – *Cato maior de senectute* (1541). Die antike Literatur wurde insgesamt ab den 1480er Jahren intensiv unterrichtet. Die Lehreinheiten zu Vergil, Ovid, Boetius, Horaz, Terenz, Statius, Juvenal, Seneca u. a. nahmen zu. Jan Pirożyński, „Der internationale Rang der Krakauer Universität in der Renaissancezeit", in *Polen und Österreich im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Walter Leitsch und Stanisław Trawkowski, Wien u. a.: Böhlau 1997 (Wiener Archiv für Geschichte des Slawentums und Osteuropas 17), S. 94.

112 Vives, *De tradendis disciplinis*, 1531, zit. n. *Vives' pädagogische Schriften*, S. 253. Für Frauen hohen adeligen Standes fand Vives die *Ars amatoria* absolut nicht zulässig, da das Werk „ausschweifend" sei. Vives, *De institutione feminae christianae ad Sereniss*, 1523, zit. n. ebd., S. 362. Darin kommen wohl Vives' streng katholisch geprägte Einsichten zum Ausdruck.

113 *Polnische Literatur. Annäherungen. Vom Mittelalter bis zum Ende des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Wacław Walecki, Hamburg: Igel 2011, S. 36.

nach dem Tod dieses Krzyckis) hinweisen. Ein Bezug zu dem daneben stehenden Namen „Katerzyne", fols. [0], 1^{r} und 2^{v}, konnte nicht hergestellt werden.[114]

Der Topos „Gott" in dieser Handschrift zeigt im Gegensatz zu Schweizer Tabulaturen oder Arpins und Strialius' Sammlungen eine Neigung zur katholischen Konfession. Die Literatur der protestantischen Autoren, die in anderen zeitgenössischen Tabulaturen präsent ist, fehlt hier fast völlig. Als inhaltliches Motto auf der Titelseite der Sammlung wird außerdem der Psalm 110,10 „Initium Sapientiae timor Domini" („Anfang der Weisheit ist die Furcht des Herrn") auf Latein wiedergegeben (Abb. 26.2, fol. 1^{r}, unten). Trotzdem lassen sich bei der Behandlung der Topoi auch andere konfessionelle Strömungen erkennen. Zum Beispiel gibt es Überschneidungen mit den moralischen Werken des Calvinisten und Befürworters der Reformation Mikołaj Rej (1505–1569). Mehrere Parallelen ergeben sich zu *Der Spiegel* (*Zwierciadło*) 1568 – einem Gesamtbild adligen Lebens in Polen.[115] Diese interkonfessionelle Nutzung der Krakauer Tabulatur wird zudem durch den Bezug der Handschrift auf Mikołaj Krzysztof Radziwiłł Czarny (1515–1565), Großfürst Litauens und Förderer des Calvinismus, verdeutlicht. Nicht zufällig gehen einige Sentenzen auf die *Disticha Catonis* Sebastian Brants zurück (Basel 1498, eventuell aus den Krakauer Auflagen: 1535, 1538, 1544, 1570 oder 1575). Die einzige Sentenz von Ausonius findet man in Theodor Zwingers *Morum Philosophia Poetica* (1575) und eine der letzten moralischen Sentenzen zum Topos „Iras" („Zorn", „Rache", fol. 124^{v}) ist in mitteldeutschen evangelischen Katechismen anzutreffen[116].

Vergleicht man die Krakauer Tabulatur mit Wurstisens Tabulatur, erkennt man, dass sie die beiden historischen Strömungen repräsentieren, die das Wissens- und Bildungssystem des Polnisch-Litauischen Reiches in der zweiten Jahrhunderthälfte bestimmten. Einerseits blieben die Schreiber, wie der größte Teil der Oberschicht, der katholischen Konfession verhaftet und folgten dem Trend örtlicher hoher Bildungseinrichtungen (Krakauer Universität, Akademie in Vilnius ab 1578, Hohe Schule in Zamość ab 1593, sowie nicht zuletzt Jesuitenschulen ab 1565). Andererseits zogen Studierende in Richtung protestantischer und calvinistischer Gebiete und den dortigen Universitäten.[117]

114 Poźniak meinte, es handele sich um eine Muse eines der Schreiber, ohne dies jedoch zu begründen. Poźniak, „The Krakow Lute Tablature", S. 48.

115 Walecki, *Polnische Literatur*, S. 38–40.

116 Johann Michael Reu, *Quellen zur Geschichte des kirchlichen Unterrichts in der evangelischen Kirche Deutschlands zwischen 1530 und 1600*, Teil 1: *Quellen zur Geschichte des Katechismus-Unterrichts*, Hildesheim/New York: Olms 1976, S. 414.

117 Zu dieser Ausbildungskrise aufgrund der konfessionellen Veränderungen siehe Pirożyński, „Der internationale Rang der Krakauer Universität", S. 90–112 und die dort erwähnte Literatur; auch generell Katarzyna Morawska, *The History of Music in Poland*. Bd. II: *The Renaissance. 1500–1600*, hrsg. von Stefan Sutkowski und übers. von John

Die erstgenannte Strömung kennzeichnet die Krakauer Tabulatur, die zweite Wurstisens Tabulatur, wobei letztere protestantisch geprägt und zwar in Basel entstanden ist, jedoch mit mehreren personellen und musikalischen Anknüpfungspunkten zu Polen aufwarten kann.[118] Gemeinsam ist beiden Tabulaturen das Bestreben, moralische Topoi auszubauen und sie zu etablieren.

Literarische Bezüge in Tabulaturen vor 1550 und nach 1600. Die Dichotomie das „Göttliche" – das „Alltägliche" bei Pastor Petrus Fabricius und dem Jesuiten Jacobus Apfell

Wie in Kapitel II.1 bereits erwähnt, sind die handschriftlichen Tabulaturen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nur exemplarische Fallbeispiele, die noch keinen Anspruch auf eine breite Systematisierung der Kenntnisse und eine individuell geprägte Ordnung der gesamten topischen Weltvorstellung erhoben. Dennoch enthalten die frühen Handschriften einzelne Indizien dafür, dass sie angesichts der späteren Entwicklung als Vorläufer der oben geschilderten Tendenzen betrachtet werden können. Diese Tabulaturen haben kaum Texte, aber die wenigen vorhandenen weisen auf zwei wesentliche Bereiche der *loci-communes*-Praxis in der ersten Jahrhunderthälfte hin: zum einen auf die noch als absolute Autorität geltenden *loci-communes*-Sammlungen von Erasmus (*Adagia*, *Disticha Catonis*), zum anderen auf die von Humanisten aufgearbeiteten Theaterstücke (insbesondere von Terenz). Die Tendenz, mit dem damals aktuellen didaktischen Material zu arbeiten, ist hier besonders ausgeprägt. Der Akzent lag, wie auch in den späteren Tabulaturen, auf moralischen Texten.

Die schon mehrmals erwähnten *Disticha Catonis* oder *Dicta* verkörpern eine lange Tradition der Schul- und Universitätsbücher mit Sentenzensammlungen, die über das ganze Jahrhundert hinweg anhielt.[119] Die Verwendung von *Disticha* im Unterricht ist von den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts bis mindestens in die 1590er Jahre belegbar: In der Wiener Kodrei Goldberg wurden beispielsweise in den untersten Klassen das Lesen und Schreiben sowie die Grundlagen der lateinischen Sprache – Vokabeln, Deklination und Konjugation – anhand der *Disticha Catonis* erlernt.[120] Die moralische Ausbildung anhand klassischer Theaterstücke war schon

Comber, Warschau: Sutkowski 2002.

118 Leszczyńska, „Emanuel Wurstisen".

119 Baldzuhn, *Schulbücher im Trivium des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*.

120 Ulrike Denk, „Lehren, Lernen und Leben im studentischen Armenkotter. Das Unterrichtskonzept des Klosterneuburger Chorherrn Andreas Wissensstein für die Kodrei Goldberg in Wien während des 16. Jahrhunderts", in *Wissenschaft und Kultur an der Zeitenwende. Renaissance-Humanismus, Naturwissenschaften und universitärer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Helmuth Grössing, Kurt Mühlberger, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012, S. 243–244.

ab 1490 eine regional verbreitete Tradition im deutschsprachigen Raum. Der erste deutsche Druck des Terenz erschien 1470. In den 1490er Jahren entwickelte sich die dramatische Dichtung zunehmend zum Standardprogramm der *Sodalitas*. 1492 berief sich Konrad Celtis in seinem Ingolstädter Bildungsprogramm auf die Pflege von Dramen, insbesondere unter erzieherisch-rhetorischem und moralischem Aspekt. Das enorme Interesse am humanistischen Theater verbreitete sich ab 1500 schnell in den *Sodalitas* und an den Höfen bis weit in adelige und studentische Schichten hinein. Im Wintersemester 1502–1503 führte Celtis mit seinen Schülern in Wien Plautus und Terenz, u. a. *Aulularia*, auf. In Breslau wurde die *Eunuchus* von Terenz durch Celtis' Schüler Laurentius Corvinus szenisch aufgeführt. Die Linzer Uraufführung 1501 des *Ludus Dianae* von Celtis am Hofe Maximilians I. versammelte beispielsweise „die humanistisch gesinnten Hofleute" und die Mitglieder der *Sodalitas litteraria Danubiana*. Im Herbst 1504 ließ Celtis die *Rhapsodia* von adeligen Studenten in Wien aufführen.[121] Die Dichtung des Terenz wurde außerdem als Bildungsstoff für die Schulen angesehen. In den Editionen und Kommentaren von Terenz aus der Zeit um 1500 sieht man, dass die didaktische Funktion von Komödien und ihre moralische und ethische Bedeutung hoch geschätzt wurden (Jodocus Badius Ascensius 1502, Benedictus Philologus 1505, Petrus Marsus 1502, Melanchthon 1516–1525, Erasmus 1534, Johannes Rivius 1532 u. a.). Man lernte „was wirklich schön, ehrenhaft und nützlich ist oder was hässlich und abstoßend ist; was gut oder schlecht ist; was aufrecht oder verwerflich ist; was zur Tugend und zum Laster neigt; was man tun oder lassen sollte […]; was ein guter christlicher Mensch ist".[122] Christliche Moral war also fester Bestandteil der Bildung.

Die Texte in den Tabulaturen sind in solchen Fällen nicht im Umfeld der Musikstücke angebracht, wie sonst seit 1550 üblich. Beschrieben sind beispielsweise nur die Titelseite (*Tabvlatur avf die Lavte* oder Harditsch-Tabulatur 1530er–1540er Jahre) oder einzelne Folios mit einzelnen Sentenzen (Hungersberger Tabulatur 1520er Jahre). Die Titelseite der Harditsch-Tabulatur greift zum Beispiel Vergils *Aeneis* X und *Disticha Catonis* auf.

Daneben gibt es auch die Tabulaturen ohne literarische *loci communes*, in denen das Verhältnis zu humanistischen Texten und Praktiken nur kontextuell, über ihre Schreiber bzw. Besitzer, oder über andere Bestände mit *loci communes* aus deren Sammlungen angenommen werden kann. Von Jakob Thurner, dem Hauptschreiber des sogenannten Lautenbüchleins des Jakob Thurner (ca. 1520–ca. 1523), auch als Thurner-Tabulatur bezeichnet, wurden *Collectanea*

121 Wilhelm Creizenach: *Geschichte des Neueren Dramas. II: Renaissance und Reformation*. Teil 1, Halle/Saale: Niemeyer ²1918, S. 23; Alfred Schuetz, *Die Dramen des Konrad Celtis*, Diss. Universität Wien 1948, S. 8–10, 104, 135.

122 Edwin W. Robbins, *Dramatic Characterization in Printed Commentaries on Terence 1473–1600*, Urbana: University of Illinois Press 1951 (Illinois Studies in Language and Literature 35,4), S. 26, 29.

aus Terenz' *Andria* und *Hecyra* sowie aus Erasmus' *Adagia* überliefert.[123] Kontextuell bezogen auf die humanistische Praxis, aber auch technisch dieser Praxis folgend, sind zumindest einige Tabulaturen aus der Sammlung des Augsburger Humanisten Hans Heinrich Herwart (1520–1583). Ebenfalls nicht ganz auszuschließen aus diesem Kreis sind Tabulaturen, die zwar keine Texte haben, aber mit einem engen Bezug auf jene Tabulaturbücher verfasst wurden, die einen soliden Textanteil haben. Bei den zwei Tabulaturdrucken Judenkünigs (*Introductio* und *Vnderweisung*, beide Wien 1523) geht die Einleitung des ersten auf humanistische Texte zurück. Ein vormals unmittelbar an das Wiener Exemplar von Judenkünigs Druck angebundenes Heft, bekannt als Lautentabulatur des Stephan Craus oder Craus-Tabulatur (1530er–1540er Jahre), ist eine Art Sammlung mit *loci-communes*-Übungen über diese Drucke. Auf diese Handschrift fußt die Harditsch-Tabulatur (siehe unten).

Ein kurzer Ausblick ins frühe 17. Jahrhundert zeigt eine gewisse Kontinuität sowohl für die literarischen Anteile selbst als auch für die Textauswahl in den Tabulaturen. Diese ist durchaus mit der spezifischen „Langlebigkeit" der *loci communes* erklärbar. Daraus erschließt sich aber auch die grundlegende Bedeutung der Tabulaturen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und der Zeit um 1600 für die gesamte Konzeption späterer Sammlungen – hier beginnt das Einarbeiten literarischer Komponenten und die Entwicklung literarisch-musikalischer Verhältnisse.

Zahlreiche Konkordanzen zu Wurstisens Tabulatur sowohl in den musikalischen als auch in den literarischen Teilen finden sich in Fabricius' Tabulatur (1605–1615).[124] Die Genese dieses Manuskripts ist Wurstisens Tabulatur ähnlich und zeigt ebenso eine enzyklopädische Sammlung aller Arten von Liedern, Tänzen, darunter Passamezzi, Preambula und Fantasien samt kontinuierlich

123 A-Wn Cod. 9680, am Beginn des Codex befindet sich eine studentische Quodlibet-Veranstaltung von Thurners Wittenberger Zeitgenossen Christophorus Flurheim *Dichertacio a vicio abominabili Ebrietatis Nonis / Februarij Vienne Cori discipulorum Corona Habita / Auctore Chris / tophoro Flurheim / Baculareo Bietenberg / ensis Nonis Februarij / Anno 1524*; *Collectanea*, fols. 40r–40v, 44r–45v, 62r–63v. Vgl. auch Rudolf Flotzinger, „Einleitung", in *Das Lautenbüchlein des Jakob Thurner*, hrsg. von Rudolf Flotzinger, Graz: Adeva 1971 (Musik alter Meister 27), S. V–X. Dies ist die einzige Beschreibung dieser Tabulatur. Ein Christoph Flurheim ist allerdings nur an der Leipziger Universität belegbar: 1515 war er immatrikuliert, 1518 erwarb er einen Baccalaureus-Grad an der Artistenfakultät. Siehe Art. „Christoph Flurheim", in *RAG*, https://resource.database.rag-online.org/ngQG2j-971Q074fmMkQJfa 13.12.2023 (13.12.2023).

124 Eine grundlegende Untersuchung der Handschrift unternahm Ralf Jarchow in seiner Edition Jarchow, *Petrus Fabricius*, Bd. I, S. 17–101.

und reichlich eingetragenen Texten.[125] Mehrere Texte sind denen in Wurstisens Tabulatur sehr ähnlich oder gleich.[126] Als Textquellen wurden in beiden Tabulaturen beispielsweise *Sententiae Proverbiales* (1572) von Seidel und die Sprichwortsammlung *Der Teutschen Weissheit* (1605) von Petri genutzt. Beide Tabulaturen geben die gleichen deutschen Priamel und andere Volksverse wieder. Die übergeordnete Disposition der Topoi das „Göttliche" vs. das „Alltägliche" wird hier sehr deutlich, denn die Nutzung des Manuskripts im Gottesdienst ist bekannt. Petrus Fabricius war nach dem Ende seines Studiums 1608 zuerst Adjunkt und dann Pastor in Bülderup (eine nordschlesisch-dänische evangelische Gemeinde). Da es in norddeutschen Gebieten üblich war, beim Gottesdienst Lauten und Theorben statt der Orgel einzusetzen, kann man davon ausgehen, dass Fabricius den Großteil der Kirchenlieder, darunter 24 intavolierte Psalmen aus Joachim Burmeisters *Geistlicher Psalmen* (1601), für seine Gottesdienste in das Manuskript schrieb.[127] Unter den Beitexten der Tabulatur finden sich Auszüge aus der Predigtsammlung *Historien Von des Ehrwirdigen in Gott Seligen thewren Manns Gottes Doctoris Martini Luthers* (1567) von Luthers Schüler Johannes Mathesius (1504–1565). Das Manuskript legt außerdem nahe, dass es ein Sammelort für Stoffe zu j e d e r Angelegenheit des Lebens war, in welchem das gesamte Weltbild ihrer Nutzer wiedergegeben wurde.

Die Sammlung Braunsberg-Olivaer Tabulatur[128] kommt wiederum aus einem ganz anderen Kontext. Diese Orgeltabulatur wurde im Jesuitenkolle-

125 Die Tabulatur wurde in dem Fall tatsächlich größtenteils von Petrus Fabricius selbst geschrieben. Zumindest ein Teil der Sammlung ist vermutlich während seines Studiums an der Rostocker Universität 1603–1608 entstanden. Das Manuskript trägt Spuren von Fabricius' engen Kontakten mit norddeutschen Humanisten. Fünf Musikstücke aus der Tabulatur gehörten Peter Lauremberg (1585–1639), der 1624 als Professor für Poesie, Mathematik und Medizin an der Rostocker Universität wirkte.

126 Einen kurzen Überblick der literarischen Einträge bietet Johannes Bolte, „Aus dem Liederbuche des Petrus Fabricius", in *Alemannia. Zeitschrift für Sprache, Literatur und Volkskunde des Elsasses und Oberrheins* 1 (1873), S. 248–261. In der erwähnten Edition der Tabulatur sind alle Texte ediert und alle Randbemerkungen aufgelistet. Allerdings fehlen dort die Angaben zu den Textquellen. Es finden sich außerdem mehrere, dort angegebene Paraphrasen in den Texten von Fabricius' und Wurstisens Tabulaturen.

127 Jarchow, *Petrus Fabricius*, Bd. I, S. 22, 28, 41.

128 Es handelt sich um zwei Teile einer Sammlung, T1 und T2, die aktuell in der Litauischen Akademie der Wissenschaften unter den Signaturen F15-284 und F15-286 aufbewahrt werden. Diese Manuskripte gehören neben der Pelpliner Orgeltabulatur (ca. 1600 bis erste Hälfte des 17. Jahrhunderts) zu den wichtigsten Quellen der Orgelpraxis in Ostpreußen im frühen 17. Jahrhunderts. Eine moderne Edition mit ausführlicher und fundierter Beschreibung ist vor kurzem erschienen: *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*, hrsg. von Marcin Szelest, Bde. 1–3, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2021 (Fontes Musicae in Polonia C,25,1–3). Vgl. auch Kateryna Schöning, „‚Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses', ed. Marcin Szelest, vols. 1–3, Warszawa 2021", in *Muzyka* 67,1 (2022), S. 170–173.

gium in Braunsberg (jetzt Braniewo, Woiwodschaft Ermland-Masuren, Nordpolen) ca. 1610 begonnen. Nach 1619 und bis mindestens 1630 wurde sie im Zisterzienser Kloster in Oliva (Oliwa, Woiwodschaft Gdańsk, ebenso Nordpolen) weiter geschrieben und aktiv beim Orgelspielen benutzt. Auf ihren Blättern sind, analog zu den deutschen Lautentabulaturen, mehrere Sprüche und Texte auf Latein und Deutsch bei den Musikstücken zu sehen. Die Schreiber haben dabei die Texte an das meist liturgische Repertoire angepasst.

Umso interessanter ist es, im weltlichen Repertoire die gleichen deutschen Texte anzutreffen, die beispielsweise in Wurstisens Tabulatur oder in Iselins Tabulatur1 vorkommen. Zu solchen Texten gehört z. B.: „Nux, asinus, Mulier, simili sunt lege ligati, / Hæc tria nil recte faciunt vbi verbera cessent" („Die Nuss, der Esel [und] das Weib sind durch ein ähnliches Gesetz verbunden. Diese drei machen nichts richtig, wenn die Schläge aufgehört haben") bei der Intavolierung des Liedes von Jacob Meiland „Wollauf gutt / gesell Von hinnen", fol. 7^{v}.[129] Im Wortlaut der Tabulatur von Iselin: „Ein wib / esel / nußbaum súnt kem gútt / wen man si nit alle zitt schachet gútt", fol. 16^{v}. Dieses Exzerpt aus der Fabel von Äsop II, 90 führt zur oben erwähnten *Aenigmata* von Lauterbach. Zwei deutsche Priamel über Buhlschaft und die Unbeständigkeit der Frauen („Hibsch wer ich geren" und „Jungfrawen Lieb Vndt Rosenblatter") begleiten die Intavolierungen des Madrigals „Donna crudel" von Giovanni Ferretti und des Liedes „Feines Lieb du hast mich gefangen" nach Hans Leo Haßler (Anhang B.II.7):

Braunsberg-Olivaer Tabulatur (1610–ca. 1630), fols. 64^{r} und 97^{v}[130]	**Wurstisens Tabulatur (1591–ca. 1619), S. 61 und 260**
Hibsch wer ich geren d(as) bin ich nicht From bin ich d(as) hilft mir nichts Gelt hilf mir wol das hab ich nicht Drumb bin ich auch kein buler nicht	Húpsch were ich gern, das bin ich nicht, fromb bin ich wol das nútzt mich nicht, Gelt brauch ich wol das hab ich nicht, Die ich gern hett die will mich nicht.
Jungfrawen Lieb Vndt Rosenblatter Verkeren sich oft wie Aprillen wetter Herren gunst Vndt kartten spiell Verkeren sich oft wer es glauben will	Herren gunst, Frauwen lieb, Rosenbletter, kartenspil, Verkehren sich offt, wers glaubenn will

129 Szelest, *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*, Bd. 1, S. 145.

130 Ebd., S. 249, 307–308.

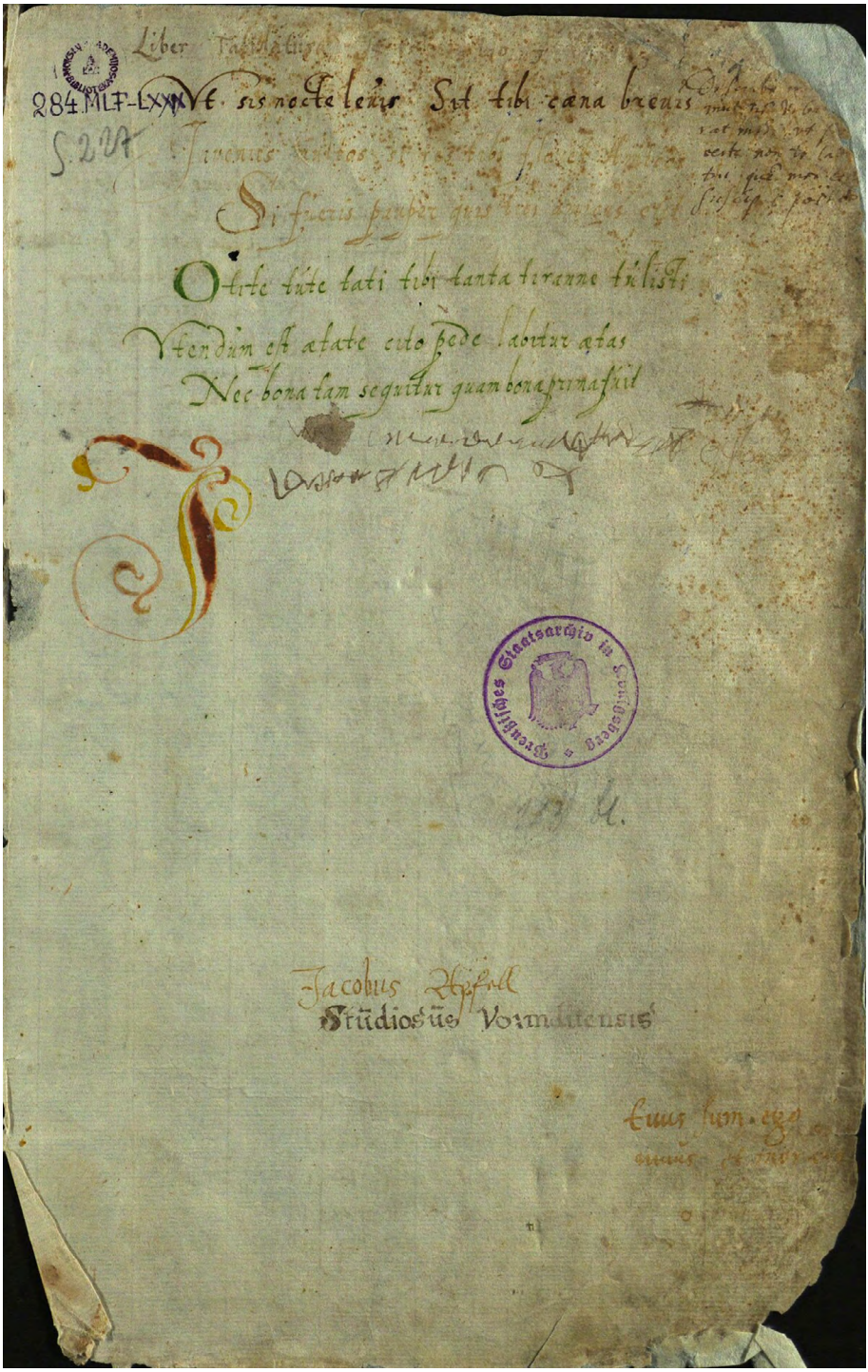


Abb. 27: Braunsberg-Olivaer Tabulatur, Titelseite.

Das letzte Zitat spricht *Die Schiltbürger* bzw. *Das Lalebuch*, d. h. die Narrenliteratur an und dürfte im Kontext des Jesuitenkollegiums oder Zisterzienser Klosters ziemlich fremd erschienen sein (über Zensureingriffe in dieser Tabulatur siehe Kapitel III.2). Solche Repräsentanten des „Alltäglichen" (des weltlichen Lebens) zirkulierten offenbar als idiomatische Mittel und wurden unabhängig von der Konfession über Jahre hinweg eingesetzt. Auf den Beginn des 16. Jahrhunderts z. B. geht eines der Mottos des Manuskripts zurück (die Titelseite, oben, Abb. 27) – die Sentenz von Michele Verino „Invenies multos si res tibi floret Amicos / Si fueris pauper quis tibi amicus erit" („Du wirst viele Freunde finden, wenn etwas für dich gedeiht. Wenn du arm bist, wer wird dein Freund sein?"). Der Spruch ist tief in den Sentenzsammlungen des deutschsprachigen Raums verankert und kommt als *locus communis* bereits bei Bebel (*Proverbia Germanica* 1508) vor.

II.3 Sammelhandschriften als „offene Texte“: „Der Leser möge korrigieren, falls der Schreiber geirrt habe…“. Schreiber der Texte – Schreiber der Musik

Methodische Prolegomena I

Im vorigen Kapitel wurden „Doppelgänger“ angesprochen – Paraphrasen, immer wieder aufgenommene Idiome. Dieses Phänomen soll nun auf den Ebenen des Schreibprozesses, der medialen Besonderheiten und der Schreibprofile der Tabulaturen genauer untersucht werden. Wurden Text und Musik von einer Person oder einem Personenkreis geschrieben und entsprechend rezipiert? Wie wurden die Tabulaturen im 16. Jahrhundert wahrgenommen und benutzt?

Es liegt im Wesen der Praxis und am Material, dass an den *loci communes* immer weiter gearbeitet wurde. Das heißt, eine *loci-communes*-Sammlung, insbesondere eine individuell zugeschnittene, handschriftliche, konnte eigentlich nie „fertig“ sein. *Loci*-Sammlungen waren prinzipiell ein offenes Medium. Die oben angesprochene Produktivität in der *loci*-Praxis bedeutete stete Rezeption und Uminterpretation der *loci*. Dies beförderte die für die *loci-communes*-Praxis charakteristische „fragmentary intertextuality“ (Crane).[131] In seinen ausführlich geschilderten Regeln zur Gestaltung von und der Arbeit mit „Kollektaneenheften“ (entspricht *loci-communes*-Sammlungen) betonte Vives beispielsweise das mehrfache Abschreiben und das Umschreiben sowie den Vergleich desselben, in zeitlichem Abstand geschriebenen Stoff.[132]

Einen methodischen Ansatz für das Verständnis der Tabulatur (wie auch anderer *loci*-Sammlungen) als eine Art „offenen Text“ bietet seit einigen Jahrzehnten die Literaturwissenschaft, insbesondere in jenen Arbeiten, in denen die Problematik „Text als Prozess“ vs. „Text als festgelegtes Gebilde“ diskutiert wird. Grundlegend sind die Überlegungen von Roger Chartier, der mit Berufung auf den Literaturhistoriker Florence Dupont zwei Textarten unterschied: „text monument“ und „text event“ und damit die Rolle der „oralen Perfomativität“ in der Verschriftlichung der Texte als qualitatives Kriterium bei der Analyse der Texte aus dem 16. und 17. Jahrhundert festlegte.[133] Ähnlich

131 Crane zeigte, dass „commonplaces“ von Beginn an (Rudolf Agricola, *De inventione dialectica* ca. 1479) als ein Mittel für die soziale Selbstdefinition, zur Aneignung „des kulturellen Kodes“ galten, was sich auf die „fragmentary intertextuality“ stützte und kontinuierlich mit der Auswertung von alten und neuen Wertesystemen verbunden war. Crane, *Framing Authority*, S. 17, 19, 25.

132 Vives, *De tradendis disciplinis*, zit. n. *Vives' pädagogische Schriften*, S. 248. Sprach-, Metrums- oder Gattungswechsel waren dabei erforderlich. Ausführlicher dazu in Kapitel IV.

133 Roger Chartier, „Orality Lost: Text and Voice in the Sixteenth and Seventeenth Centuries“, in *Across Boundaries. The Book in Culture and commerce*, hrsg. von Bill Bell, Philip

verhält es sich mit den „offenen Texttypen“ von Manfred Kern. Damit sind die Texte der spätmittelalterlichen Lyrik gemeint, die durch „die Kommunikation erfolgreicher Textmuster aus verschiedenen Gattungstraditionen“ zustande kamen und zuvorderst die Textproduktion als bestimmendes Charakteristikum aufweisen.[134] Daran schließt sich die jüngste Forschung von Cordula Kropik an. Sie begründet anhand des Materials des *Liederbuches der Clara Hätzlerin* „die produktive Rezeption“ als einen besonderen literarischen Typus. Dieser Typus formiert sich aus assoziativer und metaphorischer Reinterpretation der Texte und kann in dieser Form in vielfältigen literarisch-sozialen Kontexten verfolgt werden.[135]

Dieser Ansatz lässt sich auf die Tabulaturen übertragen. Die literarischen Texte in den Tabulaturen gehören grundsätzlich in die Welt des mündlichen Vortrages und der Improvisation. Deutsche Knittelreime, Priamel, Lehrgedichte, Buchstaben- und Worträtsel, diverse Sinnsprüche, deutschsprachige Paraphrasen lateinischer Sentenzen und Maximen verkörpern diese Praxis.[136] Diese Texte sind „offenen Texte“, und ihre Variantenbildung lässt sich ebenfalls mit Chartiers Formulierung als „text event“ erfassen. Dieser methodische Ansatz geht außerdem davon aus, dass „offene Texte“ zwar durchaus von „collective production“ geprägt sind, aber auch allein auf einem eigenen Produktionsprozess – sei er Arbeitsprozess oder „orale Performativität“ genannt – fußen und von einer einzigen Person geschaffen werden können. Eine Tabulatur als *loci-communes*-Sammlung konnte dementsprechend – wie es auch öfter

Bennett und Jonquil Bevan, Winchester: St Pauls Bibliographies/New Castle: Oak Knoll Press 2000, S. 5, 10.

134 Manfred Kern, „‚Lyrische Verwilderung‘. Texttypen und Ästhetik in der Liebeslyrik des 15. Jahrhunderts“, in *Texttyp und Textproduktion in der deutschen Lyrik des Mittelalters*, hrsg. von Elisabeth Andersen u. a., Berlin/New York: De Gruyter 2005, S. 374–375.

135 Kropik, „Augenweide? Abgemäht!“, S. 364–365.

136 In der Literaturwissenschaft ist diese Problematik des Zusammenhangs vom mündlichen (mittelalterlichen) und schriftlichen (neuzeitlichen) System benannt, aber noch nicht geklärt. Die erwähnten literarischen Formen werden immer noch aus der Sicht des Lesetextes, der Schrift und der Lektüre präsentiert. Volkhard Wels, *Kunstvolle Verse. Stil- und Versreformen um 1600 und die Entstehung einer deutschsprachigen ‚Kunstdichtung‘*, Wiesbaden: Harrassowitz 2018 (Episteme in Bewegung 12), S. 34, 72. Zur Problematik generell siehe Burghart Wachinger: „Liebeslieder vom späten 12. bis zum frühen 16. Jahrhundert“, in *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Brüche und Neuansätze*, hrsg. von Walter Haug, Tübingen: Niemeyer 1999 (Fortuna Vitrea 16), S. 1–29.; Chartier, „Orality Lost“; Ursula Schaefer, *Vokalität. Altenglische Dichtung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit*, Tübingen: Narr 1992 (Script-Oralia 39); Paul Sappler, *Das Königsteiner Liederbuch. Ms.germ.qu.719 Berlin*, München: Beck 1970. Auf dem Gebiet der Überlieferung von Musik in Tabulaturen ist das Thema selten und im Material ab 1550 gar nicht zu finden. Eine Ausnahme ist hier Young/Kirnbauer, *Frühe Lautentabulaturen im Faksimile*, wo die frühesten erhaltenen Tabulaturen für Saiteninstrumente (bis 1525) behandelt wurden.

der Fall war – die Arbeit von mehreren Händen am Stoff sein. Sie (oder ein Teil von ihr) konnte aber auch wiederkehrende Bearbeitungen, Ergänzungen, Korrekturen etc. zeigen und dabei nur von einem einzigen Schreiber verfasst worden sein. Bestimmend bleibt die immer wieder aufgenommene Arbeit am Material. Das Spezifikum der Schreibkultur in der *loci-communes*-Praxis, das Kommentieren und Edieren als Norm der Behandlung von allen Texten, kommt in beiden Fällen zum Ausdruck. Daher sollte die Perspektive bei der Analyse von Tabulaturen generell gewechselt werden, denn auch in diesem Medium ist es nötig, die Koexistenz mündlicher und handschriftlicher Praktiken im Zusammenhang mit Schrift- und Sammelkultur sowie mit interdisziplinär aufgefassten Memory-Prozessen und Didaktiken zu überdenken.

Die Recherche zur Genese und Funktion der hier untersuchten Handschriften zeigt, dass es sich durchweg um Sammelhandschriften handelt, die im 16. Jahrhundert als solche intensiv genutzt und laufend umgearbeitet und ergänzt wurden. Die Beiträge mussten nicht zwingend „nacheinander" aufgezeichnet werden. Die gesamte Tabulatur war, bildlich gesprochen, wie eine Art Kommode mit vielen Schubladen, die man je nach vorhandenem Material immer wieder nachfüllen konnte. Aufschlussreich für die Forschung ist, dass mehrere Handschriften den Zustand, in welchem sie zu ihrer Zeit im Umlauf waren, maximal wiedergeben. Die meisten untersuchten Tabulaturen – abgesehen von kleineren Tabulaturfragmenten wie D-KA Don Mus.Autogr. 1 und den neugebundenen Tabulaturen der Herwart-Sammlung – haben zeitgenössische Einbände und / oder die originale Paginierung im ganzen Manuskript oder zumindest in dessen größten Teilen.

Abhängig von ihrem Schreibprofil lassen sich folgende Gruppen in den hier untersuchten Manuskripten und Drucken ausmachen. Die Gruppen können einander überlappen:

— Tabulaturen, die über Jahrzehnte (mindestens 20 Jahre) und von mehreren Schreibern geschrieben und korrigiert wurden (Wurstisens Tabulatur und Krakauer Tabulatur).
— Tabulaturen, die überwiegend oder ganz von einem (Haupt)Schreiber verfasst und korrigiert wurden (Iselins Tabulatur1, *Tabvlatvr vf die Lvten*, Arpin-Codex und Strialius' Tabulatur).
— Tabulaturen, die besonders viele Überschneidungen im Material (bis hin zum Kopieren) haben und Manuskriptgruppen bilden (*Tabvlatvr vf die Lvten* und D-KA Don Mus.Autogr. 1; Arpin-Codex und Strialius' Tabulatur; Craus-Tabulatur und Harditsch-Tabulatur, Harditsch-Tabulatur und Istvánffy-Fragment; die drei letzteren Handschriften auch in Anbindung an Judenkünigs *Introductio* und *Vnderweisung*).

Das Phänomen der „collective production“ kommt sowohl bei mehreren Händen in einem Manuskript als auch bei mehreren Manuskripten untereinander geradezu explizit vor. Diese Methode der Arbeit mit dem Material ist außerdem keinesfalls auf die Tabulaturen mit größeren Textanteilen, also die Tabulaturen ab 1550, beschränkt. Sie kennzeichnet ebenso die Tabulaturen früherer Zeiten, die keine Texte haben.

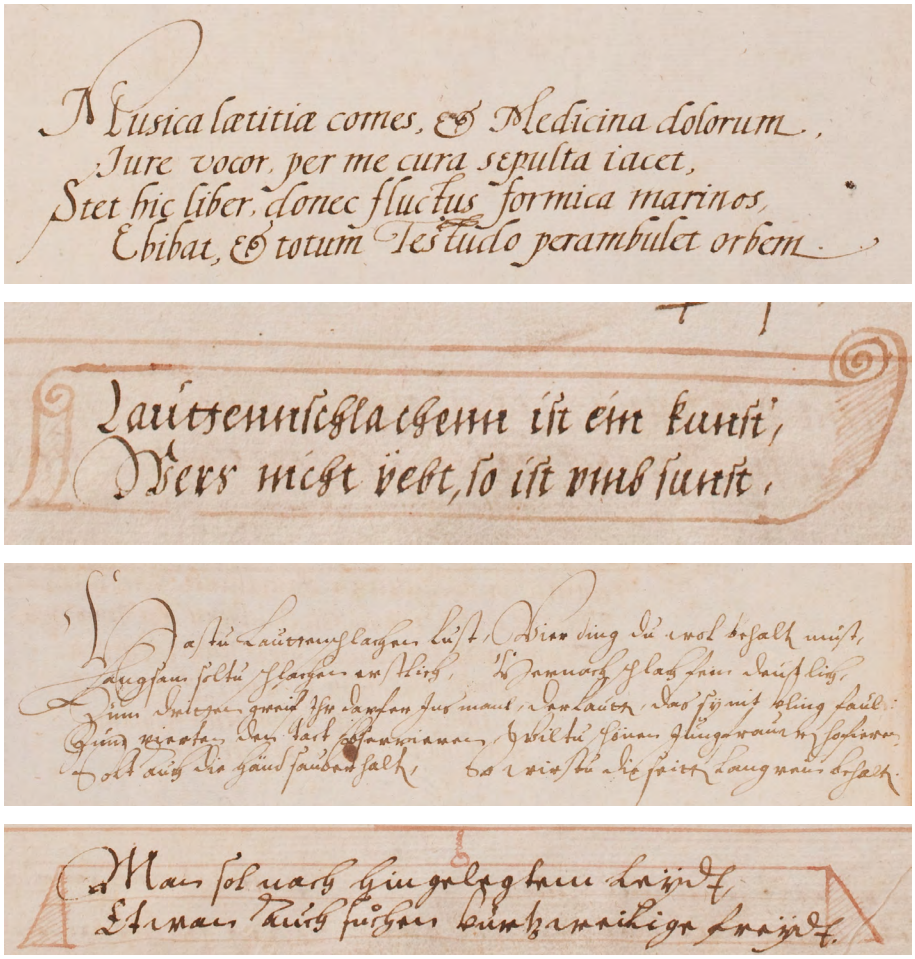
Das Schreiben von Wurstisens und der Krakauer Tabulatur

Den Modus des „offenen Textes“ in Wurstisens Tabulatur erkennt man durch auffällig viele leere Folios oder leere Stellen.[137] Der Index bietet jeweils Platz für Ergänzungen. Das Ende des letzten, 8. Buches ab S. 329 ist ein später beigefügter Appendix, dessen Stücke im Index nicht aufgelistet sind. Es ist anzunehmen, dass diese Tabulatur noch weiter „gefüllt“ werden sollte, und zwar an bestimmten, dafür vorgesehenen Stellen.[138] Der „offene Text“-Modus bedingt auch das Schreibprofil der Handschrift. Drei Schreibweisen sind vorhanden (Abb. 28): *a* – humanistische Minuskel, akkurat geschrieben; *b* – humanistische Kursive, geschrieben mit eckigen Buchstaben und verdickten Buchstabenstämmen; *c* – humanistische Kursive, klein geschrieben, flüchtig und mit hohen Haken. In der Forschung wird auf die Titelinskription *Laútten Stúckh ettlicher feiner / Preamblenn, Múttetenn, Fantasienn, Madrigalenn, / Teútscher unndt Frantzósicher Stúckhenn, Passometzenn, / Tánztenn, Galliardenn, Chipasenn, Geistlicher / Lieder unndt Psalmenn vonn mir Emanúell / Wúrstisenn fleyssig zesammenn gelásenn / unndt in ein Ordnung gebracht* verwiesen, der zufolge Wurstisen die ganze Tabulatur eigenhändig und allein verfasst haben soll.[139] Ob an der Handschrift aber ein oder mehrere Schreiber arbeiteten und ob Wurstisen selbst die Tabulatur schrieb, lässt sich nicht eindeutig feststellen. Wurstisen verkündete in der Inskription nur seine enzyklopädische Intention (daher die lange Aufzählung aller Gattungen) und seine Tätigkeit im Auswählen („fleyssig zesammen gelásenn“) und Ordnen des Materials. Der Titel sagt nichts über seine eigene Hand-Arbeit. Außerdem entspricht keiner der oben aufgezählten Schreibstile der Tabulatur eindeutig den wenigen bekannten Autographen von Wursti-

137 Am Ende der ersten vier Bücher, am Ende des achten Buches, Lücken auf S. 90, 119, 127–130, 134–139, 152–153, 180–184, 205–207, 231–232, 326–328.

138 Agnieszka Leszczyńska hat eine vorsichtige Anmerkung gemacht: „Compositions entered at the end of one book [of Wurstisen's Tablature] (or its section) may be considered as notated later than those which open the next book or section“, Leszczyńska, „Emanuel Wurstisen“, S. 8–9.

139 Kmetz, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel*, S. 206–207, Leszczyńska, „Emanuel Wurstisen“, S. 5.



a

Musica lætitiæ comes, & Medicina dolorum,
Jure vocor, per me cura sepulta iacet,
Stet hic liber, donec fluctus formica marinos,
Ebibat, & totum Testudo perambulet orbem.

b

Lautten schlagen ist ein kunst,
Wers nicht übt, so ist umb sunst.

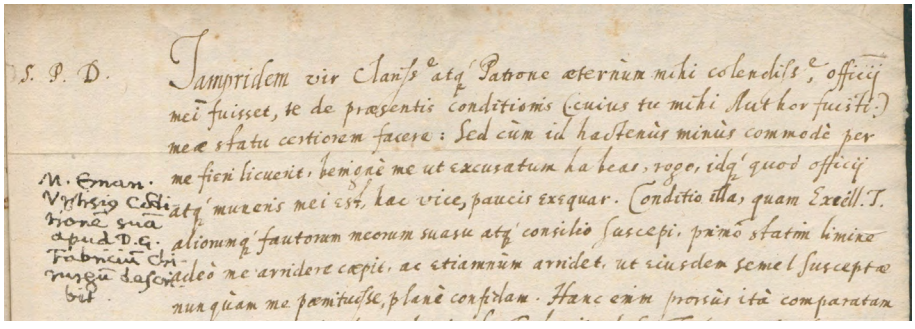
c

Wa du Lautten schlagen lust, Wirst ding du wol behalt mist,
Langsam solstu klagen anfleis, Wannoch gelast dein dapfleig,
Nim Intrag grad für dapfer hut maul, nit laut, das sy mit gling gaul:
Gilt nit rotten, dan hart zsammenan, Wirst du schnan gling gar nit schonen,
Helt auch die gantz saubar falk, So wirstu die saitt dann nit behalk.

c

Man sol nach klingen thun trachten,
Ehr man darff suchen buchstaplichen trachten.

Abb. 28: *a*, *b*, *c* – Schriftbeispiele aus Wurstisens Tabulatur, S. 1, 8, 10 (zwei Ausschnitte).



S. P. D. Iampridem vir Clariss.^e atq^ Patrone æternum mihi colendiss.^e officij
mei fuisset, te de præsentis conditionis (cuius tu mihi Auctor fuisti)
meæ statu certiorem facere: Sed cùm id hactenùs minùs commodè per-
me fieri licuerit, benignè me ut excusatum habeas, rogo, idq^ quod officij
atq^ muneris mei est, hac vice, paucis exsequar. Conditio illa, quam Excell.^s T.
aliorumq^ fautorum meorum suasu atq^ consilio suscepi, primò statim limine
deòque ridere cœpit, ac etiamnùm arridet, ut eiusdem semel susceptæ
nunquàm me pœnituisse, planè confidam. Hanc enim prorsùs ità comparatam

N. Eman. Vvirsig Cdia tione sua apud D.q. Fabricium chirurgiæ professorem bit.

Abb. 29: Brief von Emanuel Wurstisen an Jacob Zwinger vom 14. Juni 1606, CH-Bu Frey-Gryn Mscr II 5: Nr. 91, in https://doi.org/10.7891/e-manuscripta-4427a. Ausschnitt.

sen (vgl. Abb. 29). Die Anzahl und die Identität der Schreiber bleiben dennoch unklar.[140]

Im Kontext der *loci-communes*-Praxis ist es bedeutsam, dass sich nicht nur mehrere Schreibweisen finden, sondern dass sowohl an der Musik als auch an den literarischen Texten im gleichen Schreibduktus gearbeitet wurde, und zwar im gesamten Manuskript, d. h. über die Zeiten hinweg. Die Schreibweisen ergänzen einander zudem oft, sodass davon ausgegangen werden kann, dass an einem Beitrag mehrfach gearbeitet wurde und die Musik ein Teil dieser Arbeit war. In der Schreibweise *c* sind beispielsweise die deutschsprachigen Priamel,[141] die Tabulatur-Notation und die Lautenlehre am Beginn der Handschrift verfasst.[142] Die Schreibweisen *a* und *b* kommen abwechselnd in Sentenzen, Sprüchen, Überschriften, Musiktiteln, aber auch in den Musiksystematiken in drei oben erwähnten Tafeln, S. 2a, 3, 113, vor. In der Schreibweise *c* erscheinen auch Sprüche und Sentenzen, und in der Schreibweise *b* Priamel. Die Blätter der Tabulatur wurden durchgehend mit den händisch gezogenen Systemen in brauner Tinte („leerer Kasten“, ca. 2–3 cm) für die linienlose deutsche Lautentabulatur und die Texte versehen. Mehrere Texte wurden zusätzlich mit antikisierten Schriftrollen eingerahmt. Die Schriftrollen mit Texten wurden, eingepasst in die Zwischenräume der Tabulatur-Notation, an die Schlussstellen der Musikstücke angefügt. Mehrere von diesen Texten wurden vermutlich

140 Es finden sich genügend Argumente sowohl für eine als auch für mehrere Hände. Obwohl die aufgezählten Schreibweisen in der Tabulatur einander sehr ähnlich sind, ist es vorstellbar, dass es sich um die Handschriften zweier Hände handelt, die sich im ganzen Manuskript konsequent an ihre Schreibweise halten. Die Hand A sehen wir in der Schrift *a* und *c*. Deshalb finden sich Texte, die diese Schreibweisen kombinieren, und zwar sogar in einer Sentenz bei jedem neu geschriebenen Wort (Abb. 30, die untere Hälfte des Blattes). Die Hand B arbeitete in der Schrift *b*. Für einen einzigen Schreiber der Tabulatur würden die Tafeln „Typus Observationum quarundam, ad Testudinem spectantium“, „Musica divisio“ und „Paßomezarum divisio“, S. 2a, 3, 113 Abb. 20, 21, 22, sprechen, in denen die Schreibweisen *a* und *b* zugleich vorkommen. Auch die Abschnitte mit der Lautenlehre, S. 4–6, kombinieren alle Schreibweisen abwechselnd, sodass der Unterschied zwischen zwei Händen kaum sichtbar ist. Die Schreibweise kann sich außerdem über die Jahre, in denen diese Tabulatur geschrieben wurde, bei einem Menschen auch ändern, dies würde dann nur den Fakt bestätigen, dass an dem Manuskript über Jahre gearbeitet wurde. Es war überdies die Hand B, die den Titel geschrieben hat. Nicht ausgeschlossen ist wiederum, dass Wurstisen einen Schreiber engagieren konnte. Fest steht aber, dass er selbst einen konzeptionellen Beitrag beim Erstellen der Tabulatur leistete.

141 S. 10, 19, 70, 103, 111–113, 144, 227–228; siehe Anhang B.II.1.

142 S. III in der Bleistiftpaginierung und S. 2. Die Vergleichstabelle mit der Solmisationsskala und dem Zeichenvorrat für die möglichen Lautengriffe und der Index am Ende des Manuskripts sind in der Schreibweise der Buchstaben beinahe identisch, S. 2. Es handelt sich um die deutsche Lautentabulatur für 6-, 7-, 8- und 9-chörige Laute. Kmetz, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel*, S. 206.

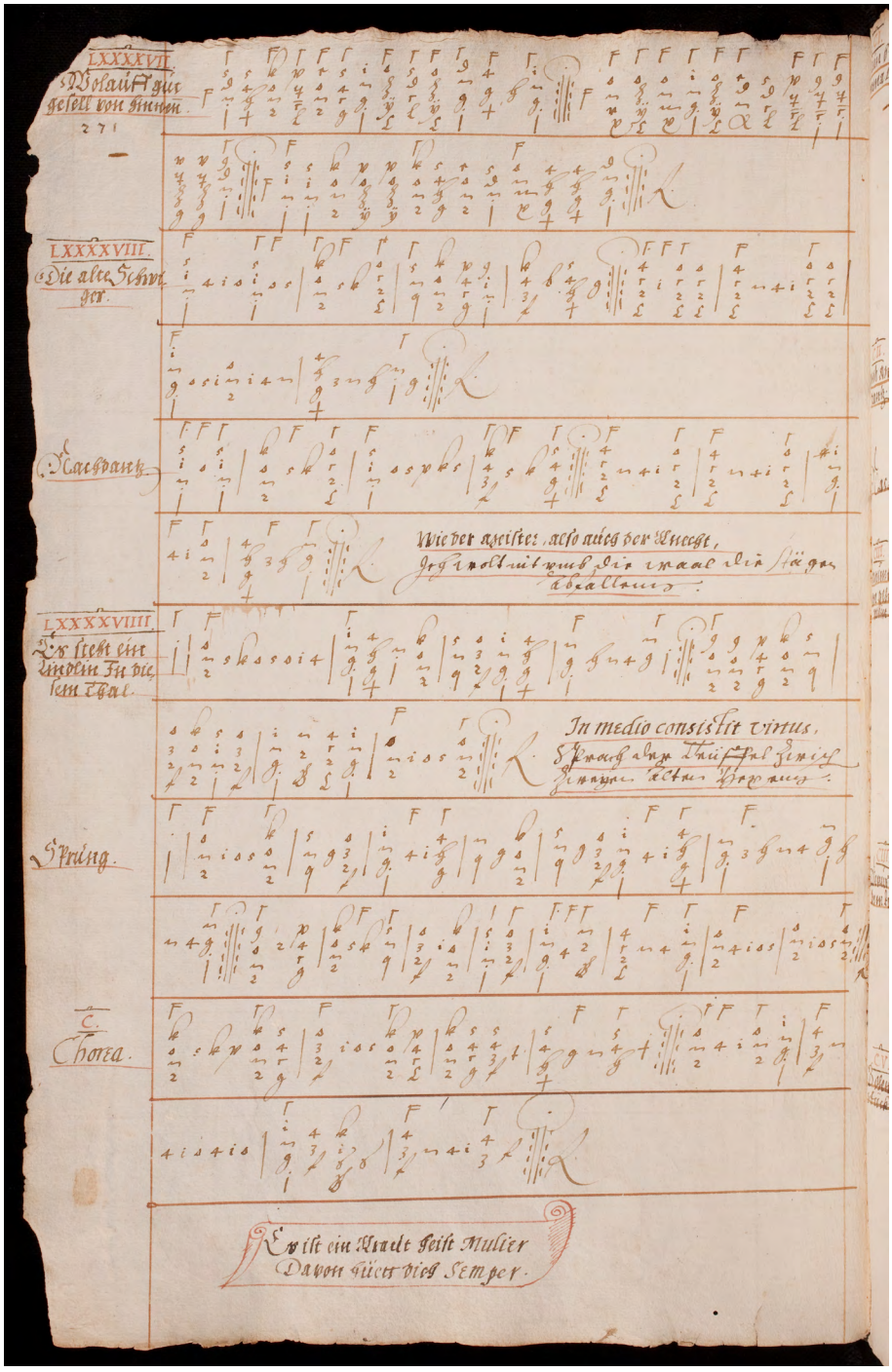


Abb. 30: Wurstisens Tabulatur, S. 271.

später als die Musik geschrieben. Derartige Einschübe in die Tabulatur werden in Schreibweise *b* oder *c*, mit dekorierender Schriftrolle vorgenommen oder auch – flüchtig – ohne.[143] Auf S. 248 sind die Musiktitel, der Spruch am unteren Seitenrand (in einer Schriftrolle) und teilweise der Spruch am Abschluss des Tanzes „Man ladt uns uff die Hochtzeit“ in Schreibweise *b* verfasst, wobei der letztgenannte Spruch in Schreibweise *c* fortgesetzt wird. Die Texte auf S. 271 (Abb. 30) kombinieren die Schreibweisen *b* und *c* bzw. *a* und *c*. Hier sieht man unmittelbar, dass die Sprüche, die selbst zumindest durch die Schriftart mehrfacher Interpretation unterlagen, an bestimmte und ausgewählte Musikstücke angebunden wurden, da auf dieser Seite ausreichend Platz am unteren Seitenrand oder bei anderen Musikeinträgen vorhanden war.[144] Die Schreibweise *c* findet sich auch in einer Schriftrolle, S. 45, am unteren Seitenrand. In diesem Beispiel korrespondiert das seitlich (links) gezeichnete Herz mit den „schónen Frauwenn“, auf die in der Sentenz eingegangen wird. Die Schriftrollen wurden je nach Textlänge individuell gestaltet.[145] Die graphischen Komponenten wurden offenbar mitinterpretiert und gleich in den Schreibprozess einbezogen.

Für das bewusste Platzieren von Texten sprechen ebenfalls viele Blätter im Manuskript, die nur mit Tabulatur, nicht aber mit Texten beschrieben sind, S. 101, 102 etc. Das gilt auch für den Fall, wenn Musikeinträge ausgelassen wurden und die Blätter ohne Tabulatur-Notation blieben, aber mit ausgefüllten Schriftrollen am unteren Seitenrand versehen wurden, S. 90, 119, 134, 184. Letzteres weist darauf hin, dass die Musik auch n a c h den Texteinträgen geschrieben werden konnte oder sollte, ganz im Sinne des „offenen Textes“. Das fünfte Tabulaturbuch von Wurstisens Tabulatur, „Inn welchem mancherlei Passometzo begriffen werdenn“, besteht aus 12 Blöcken, die durch die jeweils von Neuem beginnende Nummerierung der Tänze voneinander getrennt sind. Das Ende jedes Blocks erkennt man an den leeren Seiten, oft mit leeren Tabulaturzeilen und mit Textbeiträgen am Seitenrand. Dass diese Seiten für spätere Beiträge freigelassen wurden, kann nicht bezweifelt werden, da einige Eintragungen am Ende eines Blocks nicht zeitgleich mit dem Rest eingefügt wurden. Darauf deutet auch eine andere (meist dunklere) Tintenfarbe in den Musikeinträgen und in der oft nicht mehr weitergeführten Nummerierung der letzten Tänze des Blocks hin. Der „offene Text“ hatte höhere Priorität als die Zuordnung der Passamezzi zur selbst vom Schreiber erdachten Klassifikation die-

143 S. 10, 40, 41, 46, 51, 103, 104, 115, 125, 142, 144, 236, 238, 248.

144 Dem Arbeitsprozess auf semantischer und kompositionstechnischer Ebene in Musik und Text sind Kapitel III und IV dieses Buches gewidmet.

145 S. 240, 247, 260, 268, 269, 290.

ser Tänze (Tafel „Paßomezarum divisio", S. 113, Abb. 22). Das Schema diente letztlich nur der allgemeinen Orientierung in der Fülle der Tanzarten.

Die Verteilung der Blöcke mit Passamezzi:

I – S. 114–119: Neueintrag ohne Nummer auf der S. 118, S. 118 ist halb leer (ohne Musik), S. 119 leer (ohne Musik).
II – S. 120 –130: Neueinträge auf der S. 126, S. 126 sind halb leer (ohne Musik), S. 127–130 leer (ohne Musik); nicht nummerierte Tänze bereits auf der S. 125.
III – S. 132 (S. 131 fehlt) –139: S. 134–139 leer (ohne Musik).
IV – S. 140–153: S. 151 ist halb leer (ohne Musik), S. 152–153 leer (ohne Musik); nicht nummerierte Tänze bereits auf der S. 148.
V – S. 154–159: Neueinträge auf der S. 159, S. 159 sind mit leeren Tabulaturzeilen; nicht nummerierte Tänze bereits auf der S. 158. Grenze zum nächsten Block nur bedingt, da keine leeren Seiten vorhanden und die Tänze „Passomezo" S. 159 und „I Passomezo" S. 160 im musikalischen Gestus sehr ähnlich sind.
(VI – S. 160–184): Neueinträge auf der S. 178–179, S. 179 sind fast leer (ohne Musik); S. 180–134 leer (ohne Musik); nicht nummerierte Tänze bereits auf der S. 175.
VII – S. 185–197: Neueintrag auf der S. 197, S. 197 ist halb leer (ohne Musik); nicht nummerierte Tänze bereits auf der S. 192.
VIII – S. 198–207: S. 204 ist fast leer (ohne Musik); S. 205–207 leer (ohne Musik).
IX – S. 208–224.
X – S. 225–231: Neueinträge auf der S. 227–230, S. 230 sind fast leer (ohne Musik); S. 231 leer (ohne Musik); nicht nummerierte Tänze ab S. 227.
XI – S. 232–233: der Tanz auf der S. 232 ist erst in der unteren Hälfte der Seite eingetragen.
XII – S. 234–235.

Eine über Jahrzehnte getätigte Sammelarbeit von mehreren Schreibern ist die Krakauer Tabulatur. Die Entstehungszeiten ihrer unterschiedlichen Teile verortete die Forschung in der Zeitspanne von vor 1553 bis ins frühe 17. Jahrhundert. Die meisten Einträge erfolgten aber wahrscheinlich um die Mitte des 16. Jahrhunderts (Schreiber A, B, E, F, fols. 1^{r}– 47^{r}, 55^{v}–58^{v}, 102^{v}–124^{v}, Schema 1).[146] Nur kurze Abschnitte deuten auf spätere Zeiten hin (Schreiber C und D, fols. 47^{v}–53^{v} und 59^{r}–64^{v}).[147] Im Unterschied zu Wurstisens Tabulatur besteht die Krakauer Tabulatur aus mehreren, zum Teil zufällig angeordneten Blöcken, die sich nach Entstehungszeit und Schreibart unterscheiden.[148] Der

146 In dieser Arbeit wird eine moderne durchgehende Bleistift-Foliierung dieses Manuskripts verwendet.

147 Vgl. Sheptovitsky, *The Cracow Lute Tablature*, Bd. I, S. 3; Poźniak, „The Krakow Lute Tablature", S. 31 f.; Schöning, „Die Lautentabulatur UKR-LVu 1400/I".

148 Die Frage, ob diese Tabulatur als ein schon vorher gebundenes Heft beschrieben wurde

Bearbeitungsprozess lässt sich eindeutig in den Abschnitten mit den Schreibern A, B, E und F nachvollziehen, sowohl in der Musik als auch in den literarischen und graphischen Komponenten.

Die Handschrift ist ein komplexes Konvolut aus musikalischen, literarischen und graphischen Einträgen auf 124 Folios. Sie enthält lateinische Sentenzen bei den Musikeintragungen sowie auf leeren Blättern (eine davon in griechischer Schrift), aufführungspraktische Kommentare und Dichtung in polnischer Sprache, orientalische Bilder, Verzierungen mit Eicheln und Blumen-Symbolik, geometrische Muster und zahlreiche, zum Teil auch verzierte Hand-Zeichnungen.[149] Kodikologische Recherchen ergaben, dass Schreiber B sowohl Musik als auch Sentenzen einfügte.[150] Schreiber A, der die meisten Musikstücke im ersten Musikabschnitt der Tabulatur, fols. 8^{r}–47^{r}, niederschrieb, war zugleich eifriger Korrektor dieses Abschnittes, der mit dunkelroter Tinte die Tabulaturschrift zu verbessern versuchte. Schreiber A trug auch die meisten erklärenden Zusätze ein: Hand-Zeichnungen zu Beginn der Stücke, Korrekturen in der Tabulaturschrift sowie italienische, polnische, lateinische, französische und deutsche Überschriften.[151] Dem Sentenzen- und Musikschreiber B kann offenbar die am Ende der Handschrift angehängte polnische Dichtung zugeordnet werden, zumindest in der Schreibart auf fols. 109^{v}–110^{r} und 124^{v}. Beiden Schreibern verdanken wir die Beschriftung des Deckblattes und der ersten Folios ohne Musik mit zahlreichen Namen, einem Wappen und wiederum lateinischen Sentenzen. Das Manuskript wurde also sowohl literarisch als auch musikalisch größtenteils von den gleichen Schreibern gefüllt. Der Vermerk auf fol. 1^{r} der Krakauer Tabulatur: „Hans kernsthok manu propria scripsit. Emendet lector si quid erraverit Scriptor“ („Hans Kernsthok hat das eigenhändig aufgeschrieben. Der Leser möge korrigieren, falls der Schreiber geirrt habe“) klingt nach dem für humanistische Autoren typischen Beschei-

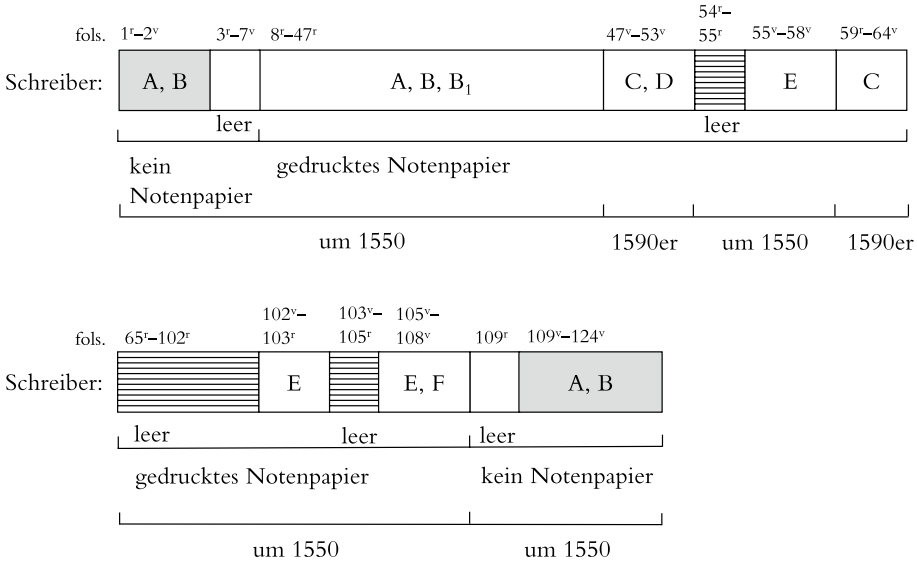
oder ob sie aus einzelnen beschriebenen Blättern entstand, wurde in der Forschung unterschiedlich beantwortet. Poźniak meinte, alle Schreiber hätten ein schon fertig gebundenes Manuskript gehabt, Poźniak, „The Krakow Lute Tablature“, S. 48–49. Laut Szczepańska wurden einzelne Folien irgendwann herausgenommen, da die Tabulatur ein Register (fol. 2^{r}) mit nichtexistierenden Musikstücken hat (Szczepańska, „Nieznana krakowska tabulatura“, S. 199). Sheptovitsky vertritt die Meinung, dass das Manuskript ständig ergänzt und der Anfang (bis fol. 9^{r}) erst irgendwann später hinzugefügt wurde (Sheptovitsky, *The Cracow Lute Tablature*, Bd. I, S. 52). Die Frage lässt sich nicht abschließend beantworten, da es Indizien für alle Versionen gibt. Wesentlich für die vorliegende Untersuchung ist jedenfalls, dass Bindung und Beschreibung der Tabulatur im gleichen Zeitraum erfolgten.

149 Siehe Kapitel V.1.

150 Poźniak, „The Krakow Lute Tablature“, S. 33.

151 Ebd.

denheitstopos, doch die intensive Korrekturarbeit deutet darauf hin, dass diese Aufmunterung ernst gemeint war (fol. 1r, oben, Abb. 26.2).



Schema 1: Krakauer Tabulatur, die Gesamtstruktur des Manuskriptes.

Das Schreiben von Iselins Tabulatur1, der *Tabvlatvr vf die Lvten*, des Arpin-Codex und von Strialius' Tabulatur

Zwei Tabulaturen von Ludwig Iselin sind physisch nicht abgeschlossen, beide enden mit leeren Seiten. Die Texte in Iselins Tabulatur1 wurden häufig, aber nicht bei allen Stücken nach dem Schlusszeichen eingesetzt, d. h. auch hier wurden Musik und Text gleichzeitig oder zumindest in einem Arbeitszug geschrieben. Da beides von Iselins Hand ist,[152] stellte er vermutlich auch die musikalisch-literarischen Bezüge im ganzen Heft selbst her. Iselins Tabulatur1 wurde schon in gebundenem Zustand beschrieben, da auf einigen Doppelseiten durchgehend von *verso*- auf *recto*-Seite geschrieben wurde, z. B. fols. 12v–13r.

Ein ähnliches Bild vermitteln der Arpin-Codex und Strialius' Tabulatur, mit dem Unterschied, dass beide Sammlungen nicht hauptsächlich von ihren Besitzern geschrieben wurden (siehe oben). Im Arpin-Codex sieht man dank der zwei unterschiedlichen Tintenfarben (hellbraun und schwarz) genau, wie an Musik und Text gearbeitet wurde. Der Hauptschreiber (Schreiber A) trug

152 Kmetz, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel*, S. 272.

zuerst die Musikstücke entweder mit hellerer oder mit schwarzer Tinte (ab fol. 22^{v}) ein. Die *verso*-Seite wurde ab und zu erst mit leeren Tabulatur-Kästchen belassen und später ausgefüllt.[153] Da in der Tabulatur oft dieselben Stücke auf *verso* und *recto* einer Doppelseite in Sekundtransposition eingetragen sind, kann man davon ausgehen, dass die Transpositionen nach Bedarf später notiert wurden. Aus diesem Grund blieben einige *verso*-Seiten leer, wie fols. 32^{v} und 33^{v}. Im zweiten Zug setzte der gleiche Schreiber eigene Korrekturen und Nachträge – Musik und Text – ein (beides in schwarzer Tinte).[154] Außerdem finden sich Einträge von zwei weiteren Händen.[155] Flexibilität war auch in der Auswahl des Instruments angesagt: Mehrere notierte Transpositionen derselben Stücke auf *verso*- und *recto*-Seiten weisen darauf hin, dass Lauten in verschiedener Stimmung eingesetzt wurden.[156]

Die *Tabvlatvr vf die Lvten* macht auf den ersten Blick einen abgeschlossenen und homogenen Eindruck, ihre Inhalte sind kohärent gestaltet. Sie ist ein didaktisches Heft, welches von der Titelseite und einer kurzen Lautenlehre am Beginn, S. [II–IV], bis zum Index am Ende, S. [V–VIII], von einem einzigen Schreiber A verfasst und geordnet wurde. Es wird angenommen, dass dieser die Tabulatur innerhalb eines kurzen Zeitrahmens schrieb.[157] Dafür spricht ein einheitlich flüchtiger Schreibduktus bis zur letzten Indexseite. Hinsichtlich der *loci-communes*-Praxis ist es bedeutsam, dass der Schreiber alle Einträge – Lautenlehre, Musiktitel, Texteinträge und Tabulaturnotation – selbst erledigte.[158] Die Texte sind unmittelbar nach den Tabulaturzeilen eingefügt und an diese

153 Siehe fols. 5^{v}–6^{r}. Das „Studiosum“ auf fol. 5^{v} wurde mit schwarzer Tinte in die vorbereiteten Tabulaturraster eingefügt.

154 Besonders gut sieht man die Einträge auf fols. 7^{r}, 9^{r}, 13^{r}.

155 Auch in der Schreiberfrage des Arpin-Codex sind sich die Musikwissenschaftler nicht einig. Koch glaubt, überwiegend nur einen Schreiber zu sehen, Koch, *Lautenbuch des Ioannes Arpinus*, S. 3. Laut Angaben in RISM wirkten mindestens drei Schreiber am Manuskript: A, der Polnisch, Deutsch und Latein verstand und akkurat schrieb; B und C mit flüchtigem Schreibduktus, wobei Schreiber C nur für ein einziges Stück mit runden Notenköpfen in der Zeit nach 1600 verantwortlich sei, fols. 130^{v}–131^{r}, RISM B VII, S. 373. Der Schreibduktus zeigt aber keine entscheidenden Unterschiede zwischen den Händen A und B. Der Hauptschreiber (A) hat flüchtiger geschrieben. Ebenfalls dem Hauptschreiber werden fols. 35^{r} [=36^{r}], 159^{r}–160^{r} zugeordnet. Die Sammlung hat demnach Schreiber A verfasst. Die anderen Hände sind im Stück mit runden Notenköpfen (Schreiber C, fols. 130^{v}–131^{r}) und eventuell auf dem Vorsatzblatt, fol. [1^{v}] im „TESTUDO“ Akrostichon, in der Lautenanweisung „Nota I“ zu sehen.

156 Die Transpositionen sind in *SMT*, II, S. 318–322 angegeben. Vgl. Koch, *Lautenbuch des Ioannes Arpinus*, S. 2.

157 Niehüser, *Die Handschrift Mus. Ms. 40588*, S. 2.

158 Der Wechsel der Tintenfarbe auf S. 5, 20 oder der Dicke der Linien ab S. 29 kann auch auf eine andere Feder hinweisen, nicht zwingend auf einen anderen Scheiber.

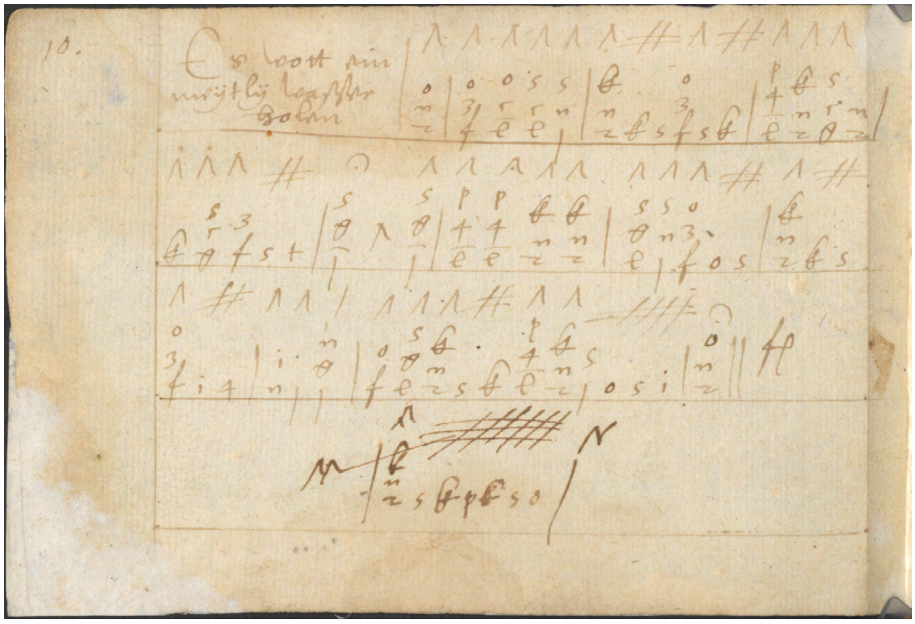


Abb. 31.1: *Tabvlatvr vf die Lvten*, „Es wolt ein meytly wasser holen“, S. 10.

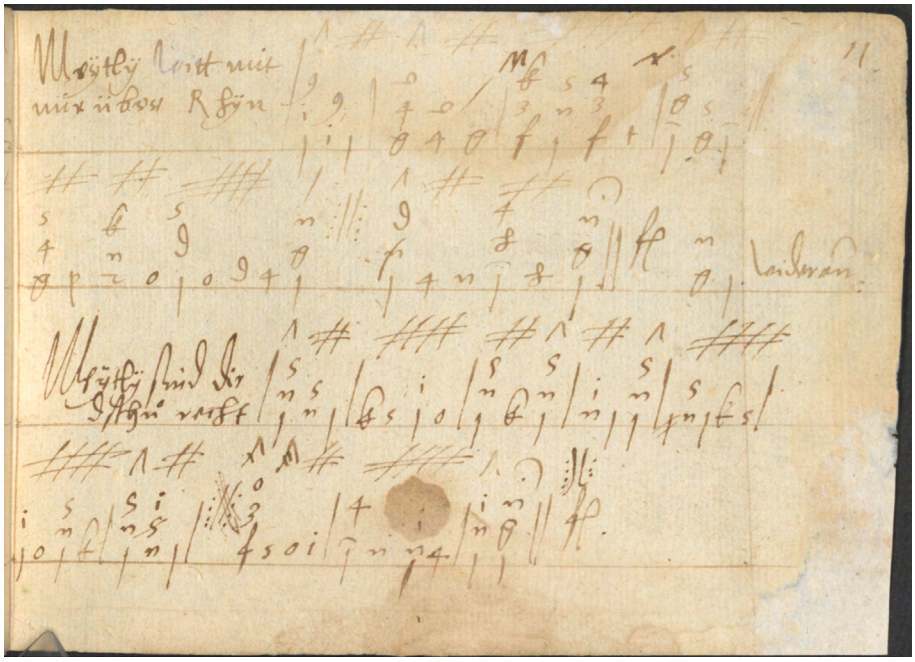


Abb. 31.2: *Tabvlatvr vf die Lvten*, „Meytly wit mit mir über Rhyn“, S. 11.

angepasst,[159] das heißt, sie wurden gleichzeitig oder zeitnah mit der Musik eingetragen. Da Schreiber A auch alle Blätter eigenhändig durchgehend paginierte und einen vollständigen alphabetischen Index erstellte, lässt sich auch hier nicht bezweifeln, dass die Reihenfolge aller Einträge seinem eigenen Konzept entsprach.[160]

Die Tabulatur ist dennoch nicht als „fertig geschriebenes“, „abgeschlossenes“ Manuskript zu verstehen. Schon beim Schreiben oder kurz danach korrigierte der Schreiber A seine eigenen Einträge. Der Zusatzeintrag mit Diminutionen in der letzten Zeile auf S. 10 wurde für das „Meytly wit mit mir über Rhyn“ (markiert mit den Zeichen ^^ und ^{N}) auf S. 11 vorgesehen (Abb. 31.1, 31.2). Der Eintrag unterscheidet sich durch die dunklere Tinte und wurde aus Platzmangel auf S. 10 im Anschluss an das vorangehende Stück nachträglich eingefügt. Mehrere spätere Verbesserungen und Spielvorschläge finden sich auf den S. 18 und 19. Diese Eintragungen unterscheiden sich optisch von denen, die gleich beim ersten Schreibvorgang am Seitenrand oder am Stückende gemacht wurden, S. 11, Ende der 2. Zeile (Abb. 31.2) und S. 17, 2. Zeile.[161] Darüber hinaus sieht man in der Handschrift entgegen der in der Forschung bisher geäußerten Meinung nicht nur eine Hand, sondern, wie in Kapitel II.2 bereits erwähnt, noch eine zweite Hand (Schreiber B), die auf der letzten originalen Seite dieses Tabulaturbandes, S. [X], aus Luthers Bibel zitiert (vgl. Abb. 23.1, 23.2 und Anhang B.II.3).[162] Wie später gezeigt wird, ergänzte dieser Eintrag die gesamte Konzeption der Tabulatur, sodass davon ausgegangen werden kann, dass Schreiber B zum Kreis der zeitgenössischen „produktiven Rezipienten“ und die Handschrift zur „collective production“ gehörte. Außerdem sollte offenbar ein ganzer Kreis von Musikern aus dem Manuskript spielen, da mehrere Stücke nur einen Part eines Ensembles darstellen (dessen andere Parts nicht überliefert wurden).[163]

159 S. 9, 23, 28, 30, 31, 45.

160 Ob die Tabulatur schon beim Schreiben gebunden war oder nicht, ist in diesem Fall nicht bekannt, da die Handschrift bei der Restaurierung neu eingebunden wurde.

161 Zur Spieltechnik siehe grundsätzlich bei Dorfmüller, *Studien zur Lautenmusik*.

162 Vgl. Niehüser, *Die Handschrift Mus. Ms. 40588*, S. 2. Die Schreibschrift auf der S. [X] unterscheidet sich vom Rest der Tabulatur, siehe insbesondere die schräge Neigung und das länglich gezogene „S“ der Schrift auf der S. [X].

163 Zum Beispiel wurden die Stücke, S. 1–4, für ein Duett geschrieben. Überliefert ist jeweils nur eine Stimme, Niehüser, *Die Handschrift Mus. Ms. 40588*, S. 28. In diesem Zusammenhang vermerkt Niehüser, dass etlichen Intavolierungen die Melodie fehlt, ebd., S. 25–26.

Das Schreibverfahren in Manuskriptgruppen: *Tabvlatvr vf die Lvten* und D-KA Don Mus.Autogr. 1. Tabulaturen des Wiener Raums

Manuskriptgruppen zeigen eine „collective production" und „offene Texte" in der Verbindung von zwei oder mehreren Manuskripten. Eine Manuskriptgruppe bilden der Arpin-Codex und Strialius' Tabulatur. Wie im vorigen Unterkapitel geschildert, lassen bestimmte Entsprechungen zwischen den Beiträgen sowie die örtlichen und textlichen Bezüge eine Art gemeinsamer Werkstatt vermuten. Andere Beispiele innerhalb der untersuchten Tabulaturen bilden eine Reihe aufeinander bezogener Handschriften. Die Vernetzung dieser Quellen lässt sich durch die Analyse von Musikbeiträgen und der Tabulaturnotation belegen.

Das Fragment D-KA Don Mus.Autogr. 1 besteht nur aus einer Papierlage, fols. 1^{r}–6^{v}, wobei das letzte Stück „Der hoppendanntz darúff" (das Tripla vom „Schwartz Knab dantz") nicht vollständig ist. Da nur das erste Blatt Abnutzungsspuren trägt und die originale Foliierung (rechts unten) erhalten ist, liegt es nahe, dass es sich um den abgetrennten Beginn eines Manuskripts handelt (Abb. 32). Daran beteiligten sich drei Schreiber: Schreiber A schrieb alle Musiktitel und die gesamte Tabulatur-Notation, Schreiber B fügte einen Spruch auf fol. 1^{r} (der obere Spruch) ein und Schreiber C ergänzte jeweils einen Spruch auf fol. 1^{r} (der untere Spruch) und auf fol. 2^{r}. Das Wasserzeichen und der Wortlaut der Sprüche verweisen auf die Schweizer Herkunft der Tabulatur, die Schreibschriften der drei Hände sind jedoch nicht identisch mit den Schreibmustern aus den überlieferten Tabulaturen dieser Region. Auch das Format (16,5 × 21 cm) gleicht keiner der Schweizer Tabulaturen.[164] Dieses Tabulaturfragment sollte deshalb als eigenständig betrachtet werden, als Beginn eines verloren gegangenen Manuskripts.

Der Musik-Schreiber (Schreiber A) der Tabulatur D-KA Don Mus.Autogr. 1 schrieb zwei nicht diminuierte Versionen von Benzenauer und Schwarzknab aus der *Tabvlatvr vf die Lvten* ab: „Der Bentzennawer Inn Tanntz weiss", fol. 1^{r}–1^{v}, von „Benzenouwer" und „Der Schwartz Knab", fol. 4^{r}–4^{v}, von „Schwartz knab" aus der *Tabvlatvr vf die Lvten*, S. 14–15 und 56–57. Die Stücke sind bis auf wenige offensichtliche Fehler des Schreibers A mit der *Tabvlatvr vf*

164 Laut RISM-Angaben (RISM ID: 453011178) ist die Handschrift von zwei Händen geschrieben worden, eine für die Tabulaturnotation und Musiktitel, die andere für die Verse. Dies kann nicht bestätigt werden, da sich zumindest die Schreibweise in den ersten zwei Verszeilen und in der dritten Verszeile auf fol. 1^{r} voneinander unterscheiden. Der Schreibduktus der letzteren ist deutlich kleiner, mit gerundeten hervorragenden Schleifen und sehr geringer Neigung. Das Format der Tabulatur und ihr Zeichenvorrat sind der Jacobäa-Tabulatur (ca. 1550) ähnlich (mehr darüber unten).

die Lvten identisch.[165] Die Schreiber arbeiteten mit dem gleichen, für Schweizer Quellen typischen Zeichenvorrat: Die Zeichen des 6. Chors, die oben gestrichenen I, a, f, e, q etc. entsprechen in der Stimmung *A* den Tonhöhen *A*, *B*, *H*, *c* und *cis*; die Zeichen des 5. Chors I, a, f, e, q (ohne Striche) entsprechen den Tonhöhen *d*, *dis*, *e*, *f*, *fis*.[166] Die Schreibweise der Buchstaben in beiden Handschriften ist sehr ähnlich, mit Ausnahme von „g“ und „k“ (Abb. 32, 33). Die rhythmische Zeile unterscheidet sich nur dadurch, dass der Schreiber A von D-KA Don Mus.Autogr. 1 mehr einzelne Haken und weniger „Leitern“ verwendete.

Wesentlich für die Identifizierung der Vorlage unter den über 27 bekannten Aufzeichnungen der Benzenauer-Melodie im 16. Jahrhundert ist, dass die Variante in D-KA Don Mus.Autogr. 1 nur mit der aus der *Tabvlatvr vf die Lvten* übereinstimmt. Letztere zeigt sich fehlerfrei in der Tradition der Intavolierung dieser Melodie 1540–1570.[167] Das mehrstimmige Intavolieren hebt die *Tabvlatvr vf die Lvten* ebenfalls hervor.[168] Ähnlich arbeitete Schreiber A der Handschrift D-KA Don Mus.Autogr. 1 mit dem „schwartz Knab“, allerdings versuchte er hier, den Satz einfacher zu gestalten: statt 16-tel setzte er nur 8-tel (im Übertragungsäquivalent | = Minima = eine Halbe) ein.[169] Zu beachten ist auch, dass die Benzenauer-Melodie in der Lautenmusik ausschließlich als Tanz interpretiert wurde und dass beide Tänze – Benzenauer und Schwarzknab – grundsätz-

165 Es handelt sich um folgende atypische Schreibfehler: 1) Regelmäßige Verwechselung von gestrichenem und ungestrichenem *l*, entsprechend mit einer Verwechselung der Töne *c* und *f* (Stimmung *A*) mit dem Ergebnis, dass kuriose und falsche Zusammenklänge entstehen, die in der *Tabvlatvr vf die Lvten* nicht vorkommen: in der Tabulatur D-KA Don Mus. Autogr. 1, fol. 1^{r}, Zeile 2, T. 6, erster Klang *f*-*e*^{1} statt *c*-*e*^{1}. Ähnlich sind die Fehler in der Zeile 3, T. 5 und in den letzten zwei Takten des Stückes, fol. 1^{v}. 2) Sinnlose Stimmkreuzungen durch die Vertauschung von zwei Tabulaturzeichen, fol. 1^{v}, Zeile 1, T. 2 *c*-*c*^{1}-*f*^{1} statt *c*-*e*-*c*^{1}. 3) Auslassen von p (*c*^{2}), fol. 1^{r}, Zeile 1, T. 4, 5.

166 Vgl. den Lautenkragen in der *Tabvlatvr vf die Lvten*, S. [II].

167 Eberhard Nehlsen und Andreas Schlegel bieten in ihrer ausführlichen Studie ein anschauliches Bild der Entwicklung dieses historischen Liedes, u. a. in instrumentalen Varianten in 10 Lautenmanuskripten und 2 Lautendrucken, meist aus Basel bzw. aus dem „Basler Überlieferungsnest“. D-KA Don Mus.Autogr. 1 wird nicht behandelt. Die Studie enthält eine Synopse von Lautenfassungen mit Tenor-Rekonstruktionen, die die Variabilität der Melodie in den Intavolierungen eindeutig zeigt und für weitere Analysen von großem Nutzen ist. Eberhard Nehlsen und Andreas Schlegel, „Der Benzenauer – Lied, Ton, Tanz“, in *Kultur- und kommunikationshistorischer Wandel des Liedes im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Albrecht Classen, Michael Fischer und Nils Grosch, Münster: Waxmann 2011 (Populäre Musik und Kultur 3), S. 187–218 und das Online-Verzeichnis zu diesem Beitrag: dies., *Der Benzenauer – Quellenverzeichnis*, https://freidok.uni-freiburg.de/data/8225 (13.12.2023).

168 In Wurstisens Tabulatur ist der „Bentzenauwer“, S. 258, vollstimmiger (häufig vierstimmig), anders taktiert und abweichend von dem in der *Tabvlatvr vf die Lvten* harmonisiert.

169 Fol. 4^{r}, Zeile 3, T. 3; fol. 4^{v}, Zeile 1, T. 1 und Zeile 2, T. 4.

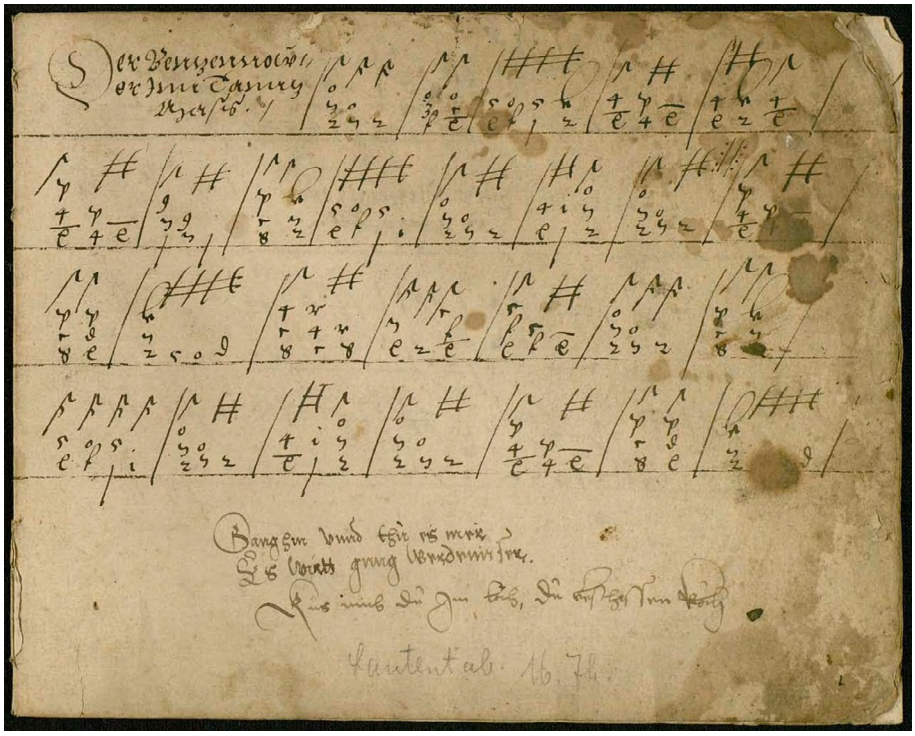


Abb. 32: D-KA Don Mus. Autogr. 1, „Der Bentzennawer Inn Tanntz weiss“, fol. 1r.

lich zu den Improvisationsmodellen der Hofftanz-Gruppe im deutschen Raum gehörten, analog zu den italienischen Passamezzi.[170] Eine beinahe identische Aufzeichnung in zwei Handschriften konnte also nur zustande kommen, wenn die Schreiber die Stücke von einander abschrieben.

Die vielfältigen Bezüge zwischen den früheren Tabulaturen und deren Teilen, vor allem ihr Verhältnis zu den genannten Tabulaturen um und nach 1550, werden im Kapitel über die *loci-communes*-Technik ausführlicher behandelt (Kapitel IV). Tendenziell bilden die handschriftlichen Tabulaturen vor 1550 größere Gruppen und längere aufeinander bezogene „Ketten“. Sie waren stärker auf den Bezug auf- und untereinander angewiesen, da sie, wie oben geschildert, eigene *ordo* und *methodus* erst ausformen mussten. Sie orientierten sich oft an den Tabulatur-Drucken und anderen Medien, wie nicht-musikalischen Lehrbüchern oder *libri amicorum*, den ersten etablierten oder sich gerade etablierenden Sammlungen.

170 Nehlsen/Schlegel, „Der Benzenauer – Lied, Ton, Tanz“, S. 195–196, 213.



Abb. 33: *Tabvlatvr vf die Lvten*, „Benzenoúwer“, S. 14.

Ein Blick in das 17. Jahrhundert zeigt, dass die Tradition des „offenen Textes“ und der „collective production“ eine bestimmende Eigenschaft der Tabulaturen war, besonders jener, die in der Tradition des 16. Jahrhunderts standen. Die Braunsberg-Olivaer Tabulatur repräsentiert diese Praxis exemplarisch. Es handelt sich um eine über mehrere Jahrzehnte und von mehreren Schreibern verfasste Sammlung beachtlichen Umfangs (gesamt 184 fols.), die wie bereits erwähnt einige textliche Überschneidungen mit Wurstisens Tabulatur zeigt. Die Braunsberg-Olivaer Tabulatur hebt sich vor allem durch den Bearbeitungsmodus und die funktionale Anpassung an die aufführungspraktischen und didaktischen Bedürfnisse mehrerer Schreiber hervor. Bereits in der Entstehungszeit der Tabulatur wurde sie kontinuierlich ergänzt und bearbeitet. Die Sammlung begleitete seinen Hauptschreiber (Schreiber A), Jacobus Apfell (Apffel oder Apfel, †1653) von seinen Studienjahren im Jesuitenkollegium in Braunsberg und der Zeit seiner Mitgliedschaft in der Marienbrunderschaft bis hin zu seiner Tätigkeit im Zisterzienser Kloster in Oliva. Es wird angenommen, dass Apfell selbst Orgel in Oliva spielte, womöglich die Orgel lehrte und mit mindestens zwei weiteren Schreibern (B und C) in Kontakt stand. Mehrere Aufzeichnungen wurden erst retrospektiv eingefügt. Das auf der Titelseite

sichtbare Datum 1619 hält das Datum der Fertigstellung der Handschrift und den Zeitpunkt ihrer Anpassung durch einen anderen Nutzer fest. Die ineinandergreifende Kooperation von mehreren Händen ist dabei wunderbar nachvollziehbar.[171] Die Tabulatur hat außerdem einen früheren, „studentischen" Abschnitt („Braunsberg section", T1), der zeigt, dass das Manuskript in der gleichen Bildungstradition wie die deutschen Lautenmanuskripte stand und daher vermutlich etliche Überschneidungen mit der Praxis im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts haben dürfte. Das Repertoire dieses Abschnittes der Tabulatur geht insgesamt auf älteres Repertoire aus der Zeit vor oder um 1600 zurück und zeigt besonders enge Verbindungen zu Süddeutschland (Augsburg, Nürnberg) und Norditalien (Venedig). Mehrere Tänze stammen aus Nürnberger Drucken von Valentin Haussmann (*Venusgarten* 1602 und *Rest von polnischen und andern Tántzen* 1603), der gerade 1598–1600 die nördlichen Teile der Polnisch-Litauischen Union bereist hatte. Die Anbindung der Tabulatur an den deutschsprachigen Raum (München, Augsburg) wird auch durch die Analyse der Wasserzeichen bestätigt.[172]

Da es sich dabei um *amicitia* und die Erfassung des Repertoires handelt, werden diese Aspekte im nächsten sowie in Kapitel III.2 ausführlicher behandelt. An dieser Stelle ist zunächst festzuhalten, dass „offene Texte" und „collective production" grundlegende Bedeutung für das gesamte Korpus der handschriftlichen Tabulaturen des 16. Jahrhunderts bis mindestens zum Beginn des 17. Jahrhunderts hatten, auch wenn ab 1550 vermehrt Tabulaturen entstanden, die eher den Charakter von in sich geschlossenen individuelleren Sammlungen haben. Für die Untersuchung der musikalisch-literarischen Zusammenhänge in den Handschriften ist es wesentlich, dass die Text- und Musikeinträge in einem Manuskript in der Regel von den gleichen Schreibern stammen. Der Aufbau der Handschriften mit ihren literarischen wie auch musikalischen Komponenten sollte demnach ganz der Absicht ihrer Schreiber entsprechen. Zu prüfen wäre nun, ob sich die Text- und Musikeinträge auf die sehr ähnlichen, wenn nicht gleichen Sammel-, Zitier- und Bearbeitungstechniken stützten.

171 Szelest, *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*, Bd. 1, S. 5, 12–31. Interessant ist die Hypothese des Editors, die Jacobus Apfell und sein Netzwerk in einem breiten historischen Kontext verortet. Es sei nicht ausgeschlossen, dass einige Texte in den 1620er Jahren in der Pelplin Tabulatur (aus dem benachbarten Zisterzienserkloster Pelplin) auf Apfell zurückgehen, ebd., S. 28. Diese Hypothese ist bislang nicht belegt.

172 Ebd., Bd. I, S. 17, 33–44.

II.4 Humanistische *amicitia*

Die „unsichtbare" und die „sichtbare" Gemeinschaft. Verfasser der Tabulaturen. Tabulaturtypen

Der Frage, wer die Tabulaturen eigentlich verfasst hat, wurde bisher nur sehr partiell nachgegangen. Das ist durchaus berechtigt, da es sich in der Tat oft um anonyme Schreiber handelt. Dennoch gibt es Namen in den Tabulaturen. In welchem Zusammenhang sie zu den Tabulaturen oder den Manuskriptgruppen stehen, muss recherchiert werden. Für wen waren die Tabulaturen geschrieben? Was war eine anonyme Gemeinschaft? Koch machte die Wissenschaft darauf aufmerksam, dass Sammlungen wie z. B. Wurstisens Tabulatur einen „spezifischen Typus einer studentischen Sammlung" darstellten.[173] Király meinte, die meisten Tabulaturen seien im studentischen Milieu entstanden.[174] Was versteht man unter „studentischer Sammlung" und „studentischem Milieu" im 16. Jahrhundert und warum sollten die Sammlungen „spezifisch" sein?

Ab 1504 erschien in Wien, Leipzig, Köln, Basel, Erfurt und anderen Orten eines der im Humanismus meistrezipierten und symbolreichen Werke in mehreren Auflagen: Ciceros *Laelius, sive de Amicitia Dialogus*, in dem ein immer wiederkehrendes Thema des Humanismus – die gepflegte Freundschaft – ausgiebig behandelt wird.[175] Die Freundschaft (*amicitia*) repräsentierte den Humanismus nicht nur als eine besondere Kommunikationsgemeinschaft – erinnern wir uns an die Sodalitäten oder die humanistische Briefkultur –,[176] sie verkörperte auch die Ideale, die die Musikkultur des 16. Jahrhunderts, darunter die instrumentale Musikkultur, beeinflussten. Die *amicitia*, nach Cicero „allen ande-

173 Koch, „Studentische Lauten- und Claviertabulaturen im Ostseeraum des 16. und 17. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Vermittlung eines europäischen Repertoires", in *Universität und Musik im Ostseeraum*, hrsg. von Ekkehard Ochs u. a., Berlin: Frank & Timme 2009 (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 17), S. 117.

174 Király, „Studentisches Lautenspiel", S. 131.

175 Vgl. die Auflagen: Leipzig: Martin Landsberg 1504 und 1507 (VD16 C 2867 und C 2865), Leipzig: Valentin Schumann 1516 und 1518 (VD16 C 2876 und C 2879), Wien: Hieronymus Vietor und Johann Singriener d. Ä. 1511 (VD16 ZV 32670), Basel: Balthasar Lasius 1541 (VD16 C 3188) usw. Vgl. auch Cicero, *De officiis*, 1511–1512.

176 Harald Müller, „‚Specimen eruditionis'. Zum Habitus der Renaissance-Humanisten und seiner sozialen Bedeutung", in *Beiträge zur Kulturgeschichte der Gelehrten im späten Mittelalter*, hrsg. von Frank Rexroth, Ostfildern: Thorbecke 2010 (Konstanzer Arbeitskreis für Mittelalterliche Geschichte. Vorträge und Forschungen 73), S. 117–151; Kipf, „Humanistische Freundschaft". Ein bekanntes Beispiel der humanistischen *amicitia* sind die *Epistolae et carmina sodalitatis litterariae ab a. 1491 usque ad a. 1505* von Konrad Celtis um 1500, A-Wn Cod. 3448.

ren menschlichen Gütern vorzuziehen" (*Laelius* 17),[177] war „die vollkommenste soziale Lebensform" (Johannes Altenstaig, *Opusculum de amicicia* 1519) und „das Ziel des Lebens" (Mutianus Rufus, Briefe 1505–1508).[178] Ihre Mechanismen (mit einigen Variationen bei den verschiedenen Humanisten) stützten sich auf die Übereinstimmung mit der Natur, auf die Tugend, den freien Willen, die selige Suche nach eigener Identität unter Gleichdenkenden, auch über soziale Hürden hinaus, sowie auf seelische Erneuerung. Die humanistische *amicitia* wurde unter zwei Aspekten verstanden: im Sinne einer persönlichen Bekanntschaft, wie sie in etwa unserem heutigen Verständnis von Freundschaft entspricht, aber auch – und diese Bedeutung ist inzwischen verloren gegangen – als „Einigung in gleichen Interessen" ohne persönliches Kennenlernen.[179] Sie setzte die Bekanntschaft nicht zwingend voraus, sie kann als Selbststilisierung, als ein Instrument zur Identitätsfindung mit einer gleichgesinnten Gruppe oder Person, einem abwesenden oder auch nie gesehenen Freund verstanden werden („aus mehreren Seelen wird gleichsam eine"). Cicero schrieb über die Tugend als Grundlage der Freundschaft:

> Nam cum amicitiae vis sit in eo, ut unus quasi animus fiat ex pluribus. (Cicero, *Laelius* 92)[180]
>
> Das Wesen der Freundschaft besteht ja gerade darin, dass aus mehreren Seelen gleichsam eine wird.
>
> Verum enim amicum qui intuetur, tamquam exemplar aliquod intuetur sui. Quocirca et absentes adsunt et egentes abundant et imbecilli valent et, quod difficilius dictu est, mortui vivunt. […] Nihil est enim virtute amabilius, nihil, quod magis adliciat ad diligendum, quippe cum propter virtutem et probitatem etiam eos, quos numquam vidimus, quodam modo diligamus. (Cicero, *Laelius* 23, 28)
>
> Denn im wahren Freund erblickt jeder das Abbild seines eigenen Ichs. Deswegen sind abwesende Freunde anwesend, haben dürftige Überfluss, sind schwache stark, und – was noch seltsamer klingt – verstorbene Freunde leben. Nichts ist ja liebenswürdiger als die Tugend; nichts zieht das Herz mehr zur Liebe an; denn um der

177 Diese und weitere Cicero-Übers. von Wilhelm Matthäus Pahl aus der Datenbank *Gottwein*, https://www.gottwein.de/Lat/cic_philos/Lael01.php (27.05.2023).

178 *DH*, 1, Art. „Altenstaig, Johannes", Sp. 43. Diese These hat bei Altenstaig allerdings eine ausgeprägt christliche Begründung (*Opusculum de amicicia* 1519); *Der Briefwechsel des Conradus Matianus*, hrsg. von Karl Gillert, Halle: Otto Hendel 1890, S. 122. Mutianus Rufus formulierte unter den Zielen des Lebens „iusticia, temperantia, pacientia, concordia, veritas et unanimis amicicia" („Gerechtigkeit, Mäßigkeit, Geduld, Einheit, Wahrheit und liebevolle Freundschaft"), ebd.

179 Kipf, „Humanistische Freundschaft", S. 497, 501.

180 Kipf, „Humanistische Freundschaft", S. 496, siehe auch die dort zitierte Literatur.

> Tugend und Rechtschaffenheit willen lieben wir in gewissem Maße selbst solche Personen, die wir noch nie gesehen haben.

In seinem Essay über die Freundschaft, in dem sich zahlreiche Bezüge zum *Laelius* finden, beschrieb Michel de Montaigne (1533–1592) die wahre Freundschaft als diejenige, die in „Verbindungen des Naturverhältnisses, der Geselligkeit, des Gastrechts oder der physischen Liebe" begründet ist. „In derjenigen Freundschaft vermischen und schmelzen sie [die Seelen] sich solchergestalt ineinander, daß ein so durchaus Zusammengesetztes daraus wird, daß auch die Spur der Naht davon verschwindet, welche sie aneinander geheftet hat." Die Freunde seien eins und sie „umarmen sich" durch die Namen, ohne einander zu kennen.[181] Der Universalgelehrte Agrippa von Nettesheim (1486–1535) sprach seine Briefadressaten größtenteils nur als „amicis" an, ohne die Namen zu verwenden.[182]

Diese Suche nach Gruppenidentität und der direkten oder indirekten Zugehörigkeit zu einem Kreis aufgrund gleichgerichteter Interessen und Einstellungen eröffnet in der Forschung die Perspektive für das Verständnis jener Kreise, für die die Tabulaturen gedacht waren und in denen sie verwendet wurden. Im weiteren Sinne umfassten diese Kreise das ganze Bildungsmilieu, welches Werner Wilhelm Schnabel in seiner Definition auf dem Punkt gebracht hat. Er meinte eine Gruppe, die „durch eine lateinische, meist auch universitäre Ausbildung und damit durch die Teilhabe an einem allgemein, überkonfessionell wie ‚übernational' anerkannten Bildungskanon geprägt war". Das betrifft „all diejenigen, die wissenschaftliche Edukation genossen hatten und an den vermittelten Inhalten auf die eine oder andere Weise partizipierten", d. h. humanistisch Gebildete und Gelehrte, Studenten, die an den Universitäten oder hohen Schulen oder auch außerhalb dieser Bildungsinstitute wirkten, Adelige und Bürgerliche diverser Berufe wie Ärzte, Juristen usw., und schließlich all diejenigen, die sich nur „am verbreiteten Muster des Bildungsmilieus orientierten".[183] In diesem Bildungsmilieu formten sich Gemeinschaften, deren Mitglieder sich direkt oder indirekt von der Musik oder den literarischen Inhalten der Sammlungen bzw. von der Tabulatur insgesamt angesprochen fühlten oder diese Musik unmittelbar spielten. Solche *amicitia* konnten weit gefächert sein, doch zeigen sie alle zuvorderst die Zugehörigkeit zu einem Kreis von Personen, die gleiche Interessen hatten. Die Laute galt nicht umsonst allgemein

181 Michel de Montaigne, *Über die Freundschaft und andere Essais*, Berlin: Contumax GmbH & Co KG 2016, S. 103, 108, 111.

182 Wolf-Dieter Müller-Jahncke, Art. „Agrippa von Nettesheim, Heinrich Cornelius", in *DLM* (2008), 1, Sp. 27.

183 Schnabel, *Das Stammbuch*, S. 337–338.

als Symbol des humanistischen Bündnisses.[184] Die Beschäftigung mit Musikinstrumenten oder mit Sammlungen, die Tabulatur-Notate enthielten, war Apollinischer Tätigkeit gleich und beförderte daher die humanistische Identität und Selbst-Inszenierung. Einerseits lassen sich in diesen Gemeinschaften persönliche Netzwerke verfolgen (einige davon wurden schon aufgeschlüsselt). Hier ist die soziale Breite von besonderem Interesse und das Verhältnis dieser Netzwerke zu den Schreibern der Manuskripte. Andererseits ist das Phänomen der anonymen Netzwerke zu beachten, der „unsichtbaren" Gemeinschaft, die in den Handschriften oft hinter dem Zusatz „& Amicorum" verborgen ist. Unter diesem Aspekt ist die Tabulatur als Medium zu betrachten, und zwar im Hinblick auf ihre Funktionen, ihre Anknüpfung an *alba amicorum* und die Herausbildung des instrumentalen Lehrbuches.

Eine Reihe von Namen verrät das Titelblatt der Harditsch-Tabulatur (Abb. 34). In der Überschrift „Sum Joannis húldericij ab Harditsch / et Amicor[um]" (Abb. 34, mittig oben, hellere Tinte) kann man den Namen Joannis Hulderic von Harditsch und die Widmung „den Freunden" („et Amicorum") lesen. Von „den Freunden" weiß man allerdings nichts, außer dass sie zum Bildungsmilieu gehörten, da die gleiche Hand die lateinische Sentenz „Audentes fortúna iuvat" („Wer da wagt, dem hilft das Geschick", Vergil, *Aeneis* X, 284) einfügte – vermutlich als eines der Mottos dieses Lautenheftes. Der Eintrag links oben verweist auf „J. C. Hogkhner"[185] mit einer anschließenden, nun deutschsprachigen Sentenz „Hoffnung macht geduld" und dem Monogramm AE inmitten der Jahreszahl 1540. Es ist nicht auszuschließen, dass „J. C. Hogkhner" mit dem 1554 an der Wiener Universität immatrikulierten „Joannes Högkhner Vienn[ensis]" identisch ist.[186] Offenbar gehörte er, ähnlich wie Hulderic, ebenfalls zum Kreis der humanistisch Gebildeten, was nicht zuletzt das Prunken mit Sentenzen auf dem Titelblatt der Tabulatur anzeigt. Auffallend ist, dass alle erwähnten Namen mit „H" beginnen, welches die Auswahl der Sentenz durch die Anspielung auf das Wort „Hoffnung" erklä-

184 Alciato, *Emblemata*, siehe Kapitel I.

185 In der Musikwissenschaft hat sich seit dem Beitrag von Max Schneider eine andere Lesart, nämlich „J. C. Pogkhner" etabliert. Der Nachname lässt sich jedoch eher als „Hogkhner" lesen. Alle Forscher wiederholen außerdem das von Schneider falsch gelesene Datum 1537. Auf dem Titelblatt (oben, im Zentrum, Abb. 34) steht „M.D.XXXVIII", also 1538. Max Schneider, „Eine unbekannte Lautentabulatur aus den Jahren 1537–1544", in *Festschrift für Johannes Wolf zu seinem sechzigsten Geburtstag*, hrsg. von Walter Lott, Helmut Osthoff und Werner Wolffheim, Berlin: M. Breslauer 1929, S. 176; RISM B VII, S. 371; Meyer, *Contributions*, Bd. I. S. 282.

186 1554 I A35, in *Die Matrikel der Universität Wien*, Bd. III, hrsg. von Franz Gall und Willy Szaivert, Wien u. a.: *Publikationen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 1971 (Quellen zur Geschichte der Universität Wien 6,1), S. 105.

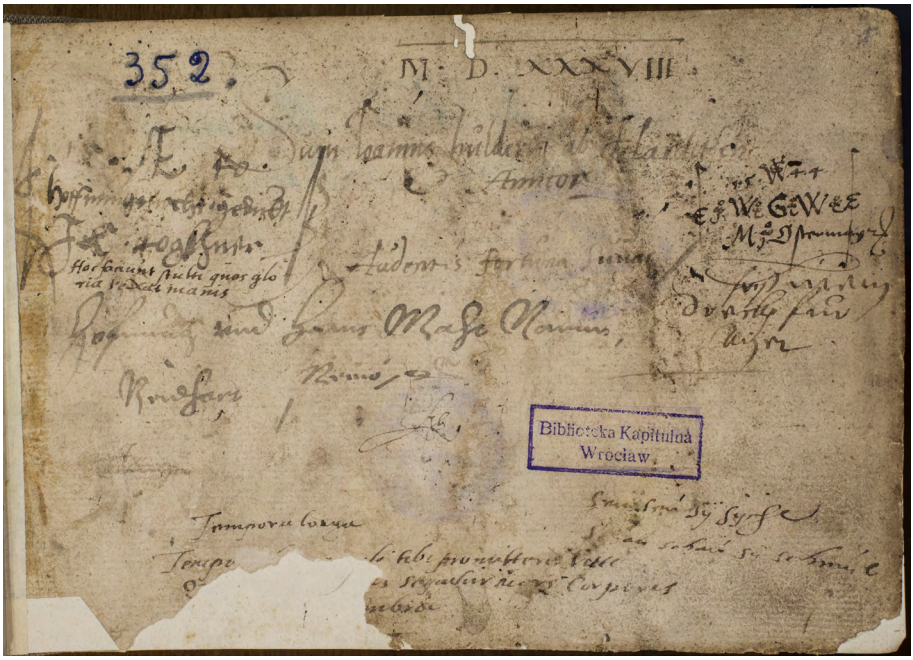


Abb. 34: Harditsch-Tabulatur. Titelseite.

ren könnte. Auch die nächste Sentenz von Högkhner beginnt mit einem „H“: „Hofnung und Harren Macht Narren, / Neidhart, Nemo“ (Abb. 34, im Zentrum). Eine andere, dritte Hand, zu der die oben mittig geschriebene Jahreszahl 1538 gehören könnte, notierte noch zwei lesbare Sentenzen aus *Disticha Catonis*. Die erste ist von besonderem Interesse: „Hoc faciunt stulti quos glo/ria vexat inanis“ („Narren tun dies, die eitle Ruhmsucht plagt“, *Disticha Catonis* II, 16).[187] Daraus folgt, dass der Schreiber mit der Jahreszahl „1538“ die Sentenz in Latein eintrug und Högkhner seine deutsche Interpretation zwei Jahre später (1540) beisteuerte, was auf eine Art Bündnis zwischen beiden Schreibern hindeutet. Das Titelblatt der Lautentabulatur enthält außerdem Notizen von mindestens zwei weiteren Händen (Abb. 34, unten und mittig links), etwas höher die eingetragene Jahreszahl 1544 mit einem in die Mitte eingeschobenen Monogramm „WS“, weitere Monogramme sowie zuletzt den Namen „Mg [Mag?] Ostermayer“.[188] Zur Frage der Übereinstimmung von zumindest einigen Schreibern des Titelblattes mit den Musikschreibern lieferten frühere kodikologische

187 Das Zitat lautet vollständig: „Nec te collaudes nec te culpaveris ipse; hoc faciunt stulti, quos gloria vexat inanis.“ („Lobe dich nicht selbst und mach dir vor anderen keine Vorwürfe; Narren tun dies, die eitle Ruhmsucht plagt.“), in *Lexikon 3500*, Nr. 1617.

188 Der Name ist aufgrund seiner weiten Verbreitung im süddeutschsprachigen Raum schwer zuzuordnen.



Abb. 35.1: Antonius-Tabulatur, hintere Innenseite des Pergamentdeckblattes (durchleuchtet).



Abb. 35.2: Antonius-Tabulatur, oberes Pergamentdeckblatt.

Beschreibungen dieses Manuskripts abweichende Informationen.[189] Eindeutig ist, dass an der Gestaltung des Titelblattes in der Harditsch-Tabulatur mindestens fünf Schreiber beteiligt waren, während die musikalischen Beiträge von maximal drei Schreibern stammen, wobei nur einige Schreiber des Titelblattes auch Musik notierten. Ob diese die Einträge während ihres Studiums schrieben, ist nicht bekannt. Es handelt sich wahrscheinlich eher um einen breiten Kreis bürgerlicher Konsumenten.

Die Netzwerke zwischen den Manuskripten und den daran beteiligten Personen kann man gut nachverfolgen, wenn man die enorme regionale Beweglichkeit dieser Hefte in Betracht zieht. Im 16. Jahrhundert war es üblich, Lautenhefte auf Reisen, z. B. auf die Bildungsreise (die sogenannte *peregrinatio academica*) mitzunehmen. Besonders häufig waren Bildungsreisen nach Italien, infolge derer es zu persönlichen Kontakten und dem Austausch von praktischen Erfahrungen oder Instrumenten kam. Besonders oft überließen die reisenden Scholaren anderen, zum Beispiel in der gleichen Burse sich aufhaltenden Studenten, eigene Lautensammlungen.[190] Eine vermutlich reisende Gemeinschaft von Gesellen oder Freunden wird beispielweise durch die Anmerkung auf der hinteren Innenseite des Pergamentdeckblattes der Antonius-Tabulatur (Abb. 35.1) belegt. Außer einzelnen lesbaren Wörtern wie den Namen „Antonius“ (Abb. 35.1, mittig), „ich“[191] und „Benedicte“, erscheint auf dem Blatt zweimal die Phrase „Ain gesellen strecken“ (Abb. 35.1, unterstrichen).

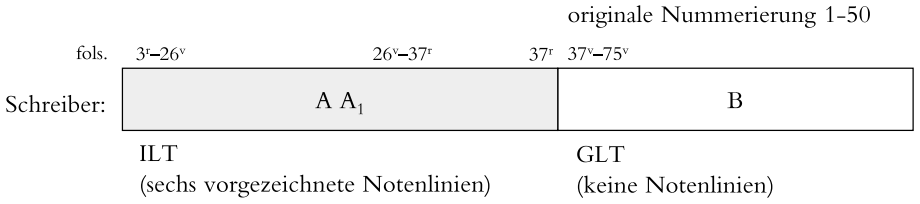
Obwohl diese Manuskripte eine originale Bindung besitzen, enthalten sie kontrastierende Teile mit permanentem Wechsel zwischen italienischer und deutscher Lautentabulatur. Die Harditsch-Handschrift besteht aus zwei homogenen Teilen (Schema 2). Den ersten Teil fertigten zwei Schreiber in italienischer Lautentabulatur auf mit je sechs Linien händisch rastriertem Papier (Schreiber A, fols. 3^{r}–26^{v} und Schreiber A1, fols. 26^{v}–37^{r}). Der zweite Teil

189 Schneider schrieb die Musik auf den fols. 26^{v}–37^{r} „möglicherweise“ der Hand Huldreichs von Harditsch zu; die Einträge auf den fols. 37^{v}–77^{r} seien „sehr wahrscheinlich“ von Ostermayer gefertigt worden. Schneider, „Eine unbekannte Lautentabulatur“, S. 177; RISM B VII, S. 371.

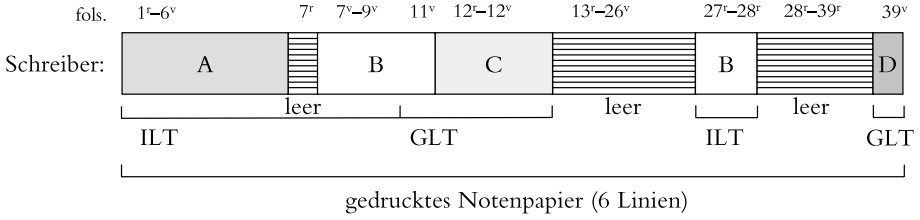
190 Király berichtete über die Verbindung zwischen Universitätsangehörigen und Lautenisten im Kontext ihrer überregionalen Vernetzung, z. B. zwischen Antonio Rotta, Giovanni Pacoloni und Giulio Cesare Barbetta zur Universität Padua. Barbetta bewarb sich im Sommer 1596 in Tübingen als Lautenlehrer. Valentin Greff Bakfark lebte in Padua und hatte dort vermutlich Verbindungen zu den Studenten, obwohl dies nicht belegt ist. Siehe dort auch zur offenbar weit verbreiteten Praxis der Weitergabe von Lautenheften und Instrumenten. Király, „Studentisches Lautenspiel“, S. 132–133.

191 Meyer meinte hier „Ich Hans Antonius“ zu lesen. Das vermutliche Wort „Hans“ beginnt jedoch eindeutig mit „ch“, genauso wie „ich“ vorher endet. Meyer, *Contributions*, Bd. II, S. 275.

wurde ausschließlich in deutscher Lautentabulatur auf leeren Blättern und von einem einzigen Schreiber fertiggestellt (Schreiber B, fols. 37^{v}–75^{v}). Der ganze Band wurde vor den Einträgen gebunden, denn die Übergänge zu jedem nächsten Schreiber sind lückenlos: auf einer *verso* Seite (fol. 26^{v} für die Schreiber A und A1) oder einem Folio (fol. 37: die *recto* Seite für den Schreiber A1, und die *verso* Seite für den Schreiber B). Der Schreiber B nummerierte zudem alle Musikeinträge im zweiten (eigenen) Teil von 1 bis 50, wobei er ein Stück („Saltarella", fols. 43^{v}–44^{r}) waagerecht über *verso–recto* fols. auf der jeweils unteren Zeile aufzeichnete. Die Beiträge in italienischer und deutscher Lautentabulatur erscheinen abwechselnd und mit mehreren Lücken in der Antonius-Tabulatur, wobei der Wechsel von zwei Tabulaturarten auch bei einem Schreiber beobachtet werden kann (Schema 3).[192]



Schema 2: Harditsch-Tabulatur, die Gesamtstruktur des Manuskriptes.



Schema 3: Antonius-Tabulatur, die Gesamtstruktur des Manuskriptes.

Persönliche Netzwerke lassen sich hier nur punktuell eruieren. Der Augsburger Humanist, Ratsherr und Sammler Hans Heinrich Herwart (1520–1583) studierte in Padua.[193] Zwischen dem Schreiber A_1 aus dem ersten Teil der Harditsch-Tabulatur und dem Manuskript D-Mbs Mus.ms. 272 aus der

192 Der Wechsel der Tabulaturart ist ein technisches Mittel und spiegelt auf eigene Weise eine *loci-communes*-Technik wider, nämlich die mehrsprachige Umwandlung und Variierung des schon Gesagten oder Geschriebenen. Mehr dazu in Kapitel III. Über den Transfer von italienischem Repertoire und Techniken siehe Kapitel IV.4.

193 Arthur Ness, *The Herwarth lute manuscripts at the Bavarian State Library, Munich: a bibliographical study with emphasis on the works of Marco dall'Aquila and Melchior Newsidler*, Bde. 1 und 2, Cambridge (Mass.): Harvard University Press 1970, Bd. 1, S. 165.

Augsburger Herwart-Sammlung gibt es enge Verbindungen – beide Tabulaturen haben beinahe identische Stücke, die nur in den beiden letztgenannten Manuskripten übereinstimmen.[194] Weiterhin zeigt Schreiber B aus dem zweiten Teil der Harditsch-Tabulatur eine sehr große Ähnlichkeit mit dem Schreiber A aus der Craus-Tabulatur aus der Wiener Gegend (wenn sie nicht gar identisch sind). Mehrere Stücke in zwei Manuskripten sind identisch oder beinahe identisch, so auch die Symbole der deutschen Lautentabulatur.[195] Der Name Stephan Craus aus Ebenfurt (Ebenfurth, in der Nähe von Wien) wurde von der Forschung in der Tabulatur aus den Skizzen und Federproben herausgelesen, fol. 28^{v}. Er wird daher als ein Schreiber der Tabulatur betrachtet.[196] Über ihn ist aber nichts bekannt. Er gehörte offenbar zu der Gemeinschaft der Schreiber dieses Lautenheftes, was jedoch nicht zwingend bedeutet, dass er selbst einer der Schreiber war. Insgesamt können die genannten Handschriften in Oberitalien (wahrscheinlich in Padua), Augsburg und in der Wiener Gegend lokalisiert werden. Es wurden größere *amicitia* gebildet. Nur Herwart und Craus sind namentlich bekannt.

Die Flexibilität und der weitgefasste soziale Kontext der Mitglieder solcher Gemeinschaften entsprachen den damals charakteristischen fließenden Grenzen zwischen Hof-Musikern, städtischem Bürgertum und Universitätsangehörigen.[197] Der soziale Stand des eben erwähnten Craus kann deshalb überhaupt nicht spezifiziert werden. Es gibt weitere Namen, die sich von der Wissenschaft weder identifizieren noch kontextualisieren lassen und die so

194 Harditsch-Tabulatur, „Haú sieht Jan Canzon francese bel [Ian petit Ian]“, fols. 26^{v}–27^{v}, und D-Mbs Mus.ms. 272, „Jolian petit Ictian“, fols. 70^{v}–71^{r}; Harditsch-Tabulatur, „Il est giour [Canzone] Fran[cese]“, fols. 28^{r}–29^{r}, und D-Mbs Mus.ms. 272, „Il est jour“, fols. 69^{v}–70^{r}; Harditsch-Tabulatur, „Passa meza“, fols. 56^{r}–57^{r}, und D-Mbs Mus.ms. 272, „Pas emezo“, fol. 57^{r}.

195 Vgl. die Stücke aus der Harditsch-Tabulatur: „Madona Katharina“, fol. 39^{r}, „Preambulum“, fol. 39^{v}, „Ein niderlendisch Triúm, poúr aúoir“, fols. 42^{v}–43^{r}, „Cara Cassa“, fol. 43^{r}, „Recercare“, fols. 47^{v}–48^{r}, und ihre Entsprechungen in der Craus-Tabulatur: „Matunna Katarina“, fols. 23^{r}–23^{v}, „priambúlúm“, fol. 25^{r}, „Preambúlúm. Preambúlúm“, fol. 25^{v}, „Cara Cossa“, fol. 25^{r}, „Recerkare“, fols. 23^{v}–24^{r}. Die Schreiber wählten die gleichen Zeichen für die unterste Saite in der deutschen Lautentabulatur: „D“ für den dritten Bund der tiefsten A-Basssaite (Stimmung A), „a“ für die leere Basssaite und „I“ für die leere d-Saite. Es fällt auf, dass die Schreibweise dieser Symbole beinahe identisch ist, wie auch die der Buchstaben und Ziffern, und zwar gerade solchen, die in anderen Manuskripten oft verschieden sind, wie z. B. „k“, „2“, „b“, „5“ und „f“.

196 Dorfmüller, *Studien zur Lautenmusik*, S. 40–41; *Österreichische Lautenmusik im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Adolf Koczirz (*DTÖ,* 18,2 bzw. 37), Wien/Leipzig: Breitkopf & Härtel 1911, S. XLV im Vorwort des Herausgebers.

197 Diese Flexibilität ist ein Schwerpunkt in der Studie von Keith Polk, *German Instrumental Music of the Late Middle Ages. Players, Patrons and Performance Practice*, Cambridge: Cambridge University Press 1992.

gut wie keine nachvollziehbaren Bezüge zu den untersuchten Manuskripten und Drucken haben. Zahlreiche Beispiele lieferte bereits die ältere Musikforschung, wie z. B. die Untersuchung von Anton Malecek zu „Lautenmachern", „Lautenschlagern" und „Lautenfreunden" (oder „Gesellen") in Wien und Umgebung, oder die Dissertationen von Dorfmüller und Meyer, mit lokalen und überregionalen Übersichten zu praktizierenden Lautenisten und Lautenmachern vom 14. bis zum 16. Jahrhundert, die ja nicht selten nur durch ihre Monogramme (wie „HD") bekannt sind.[198]

Fokussiert man die Recherche nicht auf einzelne Personen, sondern geht man vom Funktionsbereich der Tabulaturen aus, so lassen sich doch einige Netzwerke von Lautenisten fassen, die zwar durchaus die erwähnte Flexibilität zeigen, sich aber zumindest punktuell in einem konkreten sozialen Bereich verorten lassen. Dabei darf nicht aus den Augen verloren werden, dass in Tabulaturdrucken – im Unterschied zu Manuskripten – grundsätzlich mit anderen Strategien gearbeitet wurde. Die Dedikationen in gedruckten Paratexten der Tabulaturdrucke etablierten sich ab den 1550er Jahren (Gerle 1552) als Regel und hatten oft einen rein praktischen Grund, nämlich die Notwendigkeit eines Mäzenats.[199] Die greifbaren Personennetzwerke in den Manuskripten speisten sich aus zwei Kreisen (die sich allerdings auch überschneiden): das hohe Bürgertum und der Adel sowie die Hof-Elite. Beide attribuierten oft Wappen oder Wappenelemente und ihre Eigenschaften zu Tabulatur-Sammlungen, was auf deren Entwicklung in Richtung eines besonderen Schriftmediums, nämlich des *liber amicorum* oder des Stammbuchs, hindeutet.[200] Einige wenige Informationen lassen sich aus der unmittelbaren Erwähnung von Lautenistennamen oder deren Widmungen im Kontext einer Tabulatursammlung ziehen.

198 Im Wiener Raum lebten im 15. Jahrhundert beispielsweise „Hainreich des zintzendorffer lauttenslaher", „Peter lauttenmacher", „Philipp lauttenmacher", „Hans schüstl (schüchl, schüchlein oder schüchtl) lautenslaher" und „Hans lautenslaher", „Steffan Scherer lautenslaher" oder „Steffan lautenslaher", „Jacob Lautenslaher", „Peter Frank", „Heinrich Rodigast (Rodiest oder Rodius)". Im frühen 16. Jahrhundert waren in Wien namentlich „Hans Judenkünig", „Hans lawtenslaher", „Lorenz lauttenslaher" und „Mathes Wurgnerpekh" sowie „Augustin lauttnslaher" bekannt. „Lorenz lauttenslaher" wohnte beispielsweise 1519 im Spitalskeller am Neuen Markt 3 in Wien (jetzt Kärntner Straße 18) und war im Bürgerspital tätig. Mehrere dieser Personen gehörten dem Mittelstand an, d. h. einem etwas wohlhabenderen Gesellschaftskreis, der von Handwerk, Handelstätigkeit oder einer anderen Beschäftigung lebte. Ausführlicher dazu siehe Anton Malecek, „Beiträge zur Geschichte der Wiener Lautenspieler", in *Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien* 13 (1957/58), S. 73–89. Vgl. auch Meyer, *Contributions*, Bd. II, S. 469–493, und Dorfmüller, *Studien zur Lautenmusik*.

199 Eine Übersicht zu Paratexten in Drucken findet sich z. B. bei Meyer, *Contributions*, Bd. II, S. 480–487.

200 Dazu siehe unten und insbesondere Kapitel V.2.

Ein frühes bekanntes Netzwerk von Hof-Lautenisten bildeten „Artus lautenschlagenmeister" beziehungsweise Artus von Enntz Wehingen (auch Albrecht Morhanns), der ab 1489 im Dienste Maximilians I. stand,[201] Adolf Blindhamer, der ab 1503 Mitglied derselben Hofkapelle war und bis zum Tode Maximilians (1519) den Titel „lawtenslaher kays. M[ajestä]t" trug,[202] sowie Felix Hungersperger, den Albrecht Dürer 1520 in zwei Zeichnungen verewigte und den die spätere Literatur als „unter den kaiserlichen Musikern der vorzüglichste" bezeichnete.[203] Zwei Tabulaturen sind mit diesem Netzwerk verbunden: die Hungersperger Tabulatur (1520er Jahre) und Blindhamers Lautentabulatur (ca. 1525). Die Hungersperger Tabulatur enthält beispielsweise eine „Múteta Adolf", fol. 10^{v3-4},[204] mit dem Hinweis auf Adolf Blindhamer. „Bayses moi Félix lútinist" aus dieser Handschrift, fol. 11^{r1-2}, bezieht sich wahrscheinlich auf Felix Hungersperger, und mit „preambulu[m] Ludwig Blanckenheim", fol. 3^{v1-2}, und „Valerius[?] preludij[?] ludwigs blanck", ist der Name eines weiteren Lautenisten, Ludwig Blanckenheim, festgehalten, von dem nichts Näheres bekannt ist (Abb. 36.1, 36.2).[205] Aus der Forschung zu Blindhamers Lautentabulatur ist bekannt, dass sie von Adolf Blindhamer (geboren im Zeitraum 1465–1480) verfasst wurde und vermutlich im Besitz eines Grafen von Wertheim war, bei dem es sich um den 1509–1530 regierenden Grafen Georg II. von Wertheim handeln könnte. Außerdem wird auf Blindhamer als angestellten Lautenschläger und Lehrer in Nürnberg hingewiesen, dessen pädagogische und künstlerische Verdienste unter Bürgerlichen, u. a. von Hans Gerle (1533), vielfach gelobt wurden.[206] Die korrespondierende Hungersperger Tabulatur erweitert das Spektrum der zu dieser Gemeinschaft gehörenden Interessenten noch, denn sie hat unter ihren Schreibern mindestens zwei Anonymen.[207] Die vermutete Zugehörigkeit der Tabulatur zum Hof lässt sich also nicht mit

201 Kirnbauer, „Instrumentalkünstler am Hof Maximilians I.".

202 Kirnbauer, „‚Blindhamers Lautentabulatur'", S. 243; ders., „Die Wiener Lautentabulatur des ‚weitberümpt meister Adolff Plindthamer Lutinist'", S. 347–359.

203 Kirnbauer, „‚Blindhamers Lautentabulatur'", S. 250–253.

204 Die hochgestellten Zahlen neben der *verso* oder *recto* Attribution des Folios verweisen auf die Tabulaturzeilen.

205 Emma-Lisa Roux, *Reassessing an Early German Lute Manuscript. The Case of PL-Kj 40154*, Masterarbeit Musik-Akademie Basel 2020.

206 Kirnbauer, „Die Wiener Lautentabulatur", S. 348–349; ders., „‚Blindhamers Lautentabulatur'", S. 232–235, 241, 247–250, 232, 241.

207 Die Hungersperger Tabulatur ist ein stark beschädigtes Manuskript, dessen einzelne Folios beschnitten und falsch neu gebunden wurden. Rekonstruktionsversuche unternahmen Meyer in *SMT*, III, 2, S. 128–130, und Roux in der oben zitierten Studie. Eine komplette Rekonstruktion des Manuskripts unternimmt derzeit das Editionsprojekt *E-LAUTE*, https://e-laute.info (1.12.2024).

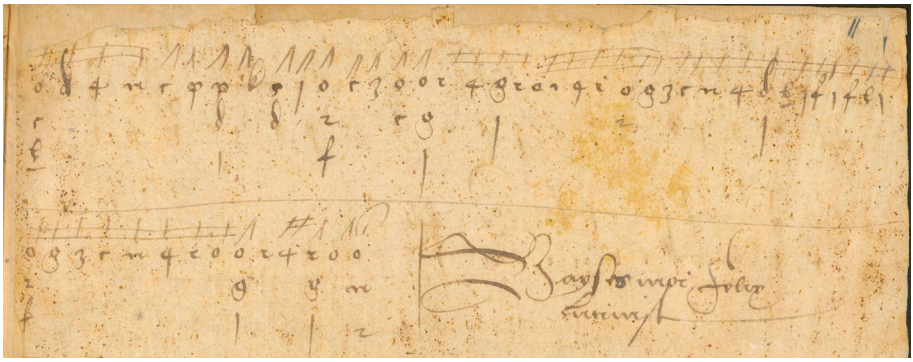


Abb. 36.1: Hungersperger Tabulatur, fol. 11r, Ausschnitt mit der Inschrift: „Bayses moi Félix lútinist".

hundertprozentiger Sicherheit feststellen. Das spricht für die authentische Flexibilität und Mehrfunktionalität solcher Sammlungen.

Eine bedingte Hofzugehörigkeit wird auch einem rätselhaft namenlosen Tabulatur-Tandem zugeschrieben, und zwar der Jacobäa-Tabulatur (ca. 1550) und D-B Mus.ms. 40632. Die bisherige Forschung verortete beide Tabulaturen am Bayerischen Hof von Herzog Wilhelm IV. von Bayern (1493–1550) und seiner Gemahlin, Maria Jacobäa, geborene Markgräfin von Baden (1507–1580), oder „zumindest innerhalb der kulturellen Einflusssphäre des herzoglichen Hofes".[208] Das einzige Indiz dafür ist das bayerisch-badische Allianzwappen des herzoglichen Ehepaares auf beiden Einbanddeckeln, datiert 1528 oder 1526. Für beide Manuskripte wurde die gleiche Stempelplatte verwendet, die der Werkstatt des Hofbuchbinders „H.S." (Hans Schinnagel) gehörte.[209] Während Dorfmüller keine weitere Verwendung dieses Stempels fand,[210] kann man mittlerweile andere Anwendungen dieses Allianzwappens in Inkunabeln der Werkstatt Schinnagels belegen und somit von der Zugehörigkeit beider Manuskripte zum Hofbestand ausgehen.[211]

Doch weder die Datierung noch die ursprüngliche Bindung und Zusammenstellung der Handschriften, weder die Identität der Schreiber noch die verwendeten Tabulaturen oder Vorlagen für diese Sammlungen sind geklärt. Laut Dorfmüller soll die Jacobäa-Tabulatur 1533 begonnen worden sein, wobei fast das gesamte Manuskript ca. 1545 und die letzten zwei Folios zwischen 1550 und

208 Dorfmüller, *Studien zur Lautenmusik*, S. 25; *SMT*, II, S. 225.

209 Ausführliche Untersuchungen zur Paläographie der Jacobäa-Tabulatur siehe ebd., S. 15–20.

210 Ebd., S. 16.

211 *Einbanddatenbank der Staatsbibliothek zu Berlin*, https://www.hist-einband.de/koddetails.html?entityID=209296b&L=1 (13.12.2023).

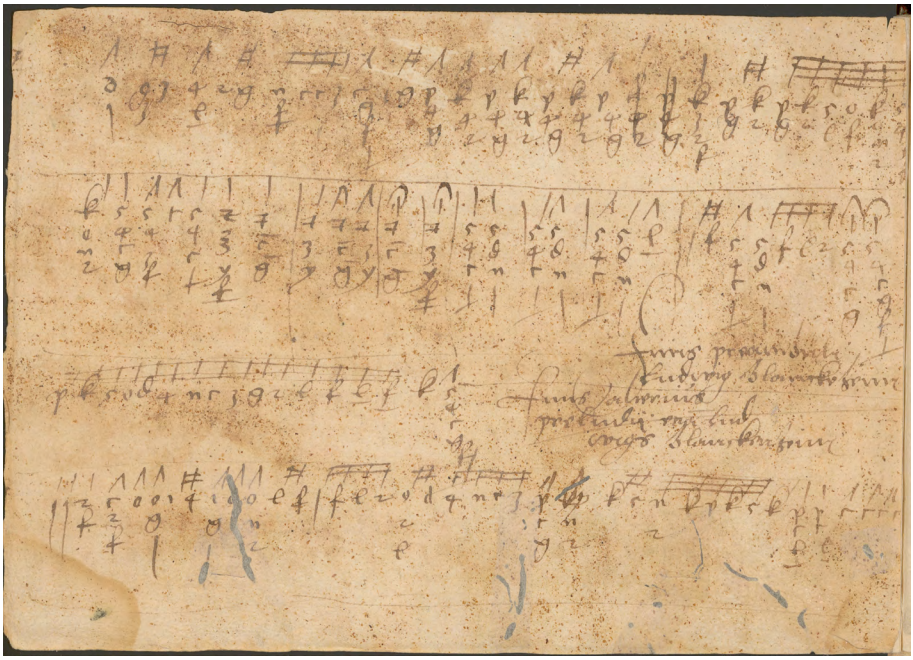


Abb. 36.2: Hungersperger Tabulatur, fol. 3^{v} mit der Inschrift: „preambulu[m] Ludwig Blanckenheim".

1560 entstanden sein dürften. Verwirrend sind zwei Datumseinträge auf den beiden Seiten des Deckblatts dieser Tabulatur: „Anngefangen [?] […] [15]44" und „Lauttenpuechl / Anno &33 / Adi des 7 tag Julii / Anno [15]33", die allerdings den Bezug zu den weiteren beschriebenen Tabulaturseiten nicht zwingend voraussetzen. Das Schreiben der Tabulatur D-B Mus.ms. 40632 sollte sich zeitlich mit der Entstehung der Jacobäa-Tabulatur, zumindest zu Beginn bis fol. 29^{r}, überschneiden, da für diesen Teil die Datierung 1550–1560 angenommen wird. Der Rest der Tabulatur soll noch später geschrieben worden sein.[212] Es erscheint nicht gleich plausibel, dass beide Tabulaturen in einem so großen Zeitrahmen (von 1533 bis nach 1560) entstanden sein sollen und dabei in ihrer Paläographie erstaunlich ähnlich sind. Die paläographische Ähnlichkeit deutet außerdem auf einen regional breiteren Kontext von Tabulaturen hin und stellt keinesfalls einen expliziten Bezug zum bayerischen Hof her.

Die Jacobäa-Tabulatur wurde kontinuierlich und überwiegend von einem Schreiber geschrieben. In der Tabulatur D-B Mus.ms. 40632 ist zumindest eine Seite (die Lautenlehre, fol. 55^{r}) beinahe identisch und sieht nach der Hand der Jacobäa-Tabulatur aus. Die Abkürzung „HD", die in beiden Tabulaturen

212 Dorfmüller, *Studien zur Lautenmusik*, S. 25, 27.



Abb. 37.1: Ausschnitte zum Vergleich von Tabulaturzeichen: Jacobäa-Tabulatur, fol. 1r.

regelmäßig vorkommt, sowie das in der Jacobäa-Tabulatur zweimal eingesetzte „FS“ lassen sich nicht plausibel auflösen.[213] „HD“ kommt allerdings in der gleichen Schreibweise auch in der Samedaner Tabulatur2, auf dem zweiten Blatt [ohne fol.], vor. Das Manuskript hat zwar das bayerische Wasserzeichen, gehört aber in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, in den Besitz des Humanisten Johannes Salis (Johannes à Salicibus, 1564–1624), der 1557 im Haus des Humanisten Heinrich Bullinger (1504–1575) durch Heinrich Bercker das Lautenspiel erlernte.[214] „HD“ führt somit drei Handschriften zusammen, von denen zwei (D-B Mus.ms. 40632 und die Samedaner Tabulatur2) nach 1550 entstanden sind.

213 Dorfmüller vermutete unter „HD“ einen Schreiber oder einen Intavolator. Eine von Dorfmüller geäußerte Identität des „HD“ als Hans von Metz („Hans D. von Mentz“, einem Kapellmeister in Stuttgart um 1540) hat sich bis jetzt nicht bestätigt. „HD“ ist mit keinem der Hoflautenisten in Bayern identisch. Dorfmüller, *Studien zur Lautenmusik*, S. 18–19, die Liste der Lautenisten auf S. 28–29; Staehelin, „Neue Quellen zur mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts in der Schweiz“, S. 82. Meyer löst „FS“ als „Frantzosisch Stukh“ auf (*SMT*, II, S. 227), wobei es überhaupt nicht klar ist, ob mit „FS“ und „HD“ Personen, das Repertoire oder andere Mottos (wie in Stammbüchern, etwa „Fortuna Sapientia“) gemeint waren.

214 Staehelin, „Neue Quellen zur mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts in der Schweiz“, S. 81–82, 79–80.

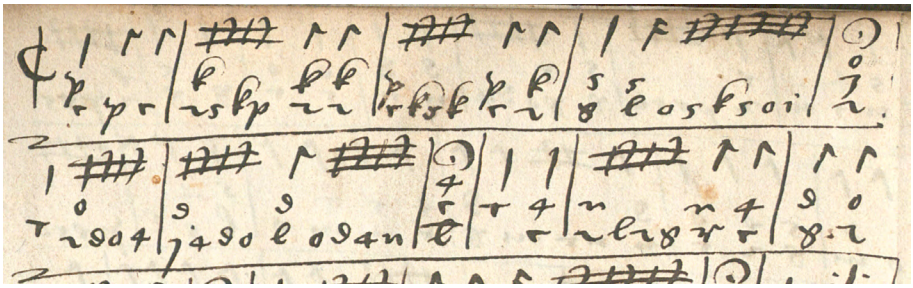


Abb. 37.2: Ausschnitte zum Vergleich von Tabulaturzeichen: Jacobäa-Tabulatur, fol. 3^{v}.

Diesen drei Manuskripten ist außerdem der Vorrat an Tabulaturzeichen sowie ihre Schreibweise gemeinsam. Insbesondere fällt auf, dass die „Leitern" (gebundene Rippen von kleineren rhythmischen Werten) identisch geformt sind: Alle haben eine leichte Krümmung (oberes Ende wie ein Haken) als Fingersatzsymbol für den Zeigefinger (Abb. 37.1, 37.2). Unter den überlieferten handschriftlichen Tabulaturen ist diese Schreibweise einzigartig und daher als Indiz für die Zusammengehörigkeit der drei Manuskripte anzusehen. Die theoretische Erklärung der Krümmungen findet sich erst in den gedruckten Lautenbüchern von Wolff Heckel (*Lautten Buch* 1556 und 1562), nämlich in der Anweisung, „wie man dieselbig [Tabulatur] Appliciern solle": „der geradt strich soll mit dem daumen undersich geschlagen werden und der krum strich soll mit dem zeig finger / undersich geschlagen werden".[215] Die Darstellungen des Lautenkragens in Wolffs Druck (1556) und in der Jacobäa-Tabulatur sind bezüglich der Zeichen ebenfalls identisch. Ob der Schreiber der Jacobäa-Tabulatur den Anweisungen Heckels folgte, ist nicht zu klären. Fakt ist aber, dass die Schreibweise mit Krümmungen erst in den 1550er Jahren einsetzte und eine geographisch breite Anwendung im damaligen Süddeutschen-Schweizer Raum fand.[216] Einen Bezug sowohl zur Schweiz als auch zur Zeit nach 1550 wird durch die Nähe des Zeichenvorrats der Jacobäa-Tabulatur und der D-B Mus.ms. 40632 zu Iselins Tabulatur1 (1575) bekräftigt (Abb. 37.3). Die Krümmung in den gebundenen Rippen ist auch in der Samedaner Tabulatur2 zu sehen (Abb. 37.4). Das Format der Jacobäa-Tabulatur (16,5 × 21,5 cm) ist dem der anderen Tabulatur aus dieser Gegend, D-KA Don Mus.Autogr. 1 (1550er Jahre) gleich.

Die Datierung der Jacobäa-Tabulatur sollte entsprechend mindestens auf die 1550er Jahre verschoben werden und in engem Zusammenhang mit der Tabulatur D-B Mus.ms. 40632 betrachtet werden. Eine Anbindung an den

215 Heckel, *Lautten Buch*, 1556, im Vorwort [o. fol.].
216 Dorfmüller, *Studien zur Lautenmusik*, S. 45–46.

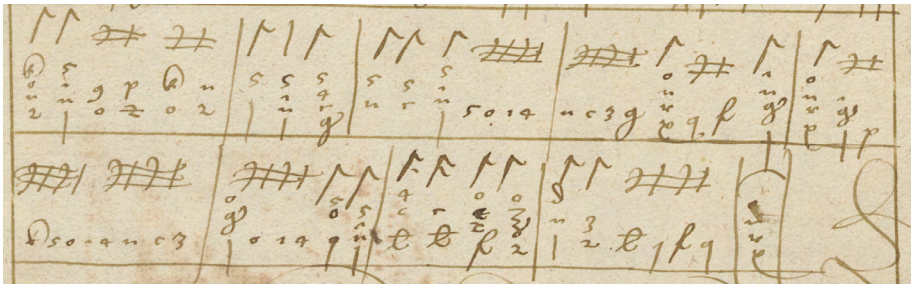


Abb. 37.3: Ausschnitte zum Vergleich von Tabulaturzeichen: D-B Mus.ms. 40632, fol. 4^{v}.

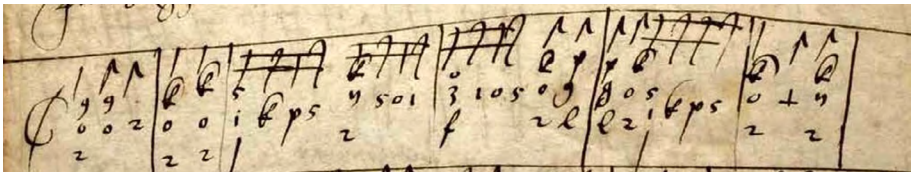


Abb. 37.4: Ausschnitte zum Vergleich von Tabulaturzeichen: Samedaner Tabulatur2, [ohne fol.].

bayerischen Hof schließt das nicht aus, denn das Allianzwappen führte Maria Jacobäa bis zu ihrem Tod 1580. Die in den beiden Handschriften gespeicherten Praktiken und ihr Schreibernetzwerk sind jedoch nicht spezifisch für diesen Hof, sondern zeigen eine breite Vernetzung.[217] Es gibt darüber hinaus noch keine Hinweise, ob Maria Jacobäa selbst Laute spielte, allerdings wurde Lautenmusik zweifellos am Hof gepflegt. Interessant erscheinen zwei Aussagen von Dorfmüller, die sich auf die Jahre 1556 und 1557 beziehen, nämlich dass zwei Tabulaturen („Tabulatur Puecher" oder „zbai Lauttenbuecher") den „Jungen Herrn", also den Kindern Herzogs Albrechts V., Wilhelm und Ferdinand, gehörten.[218] So verlockend die Idee auch ist, dass es sich dabei um diese zwei Tabulaturen handeln könnte – aufgrund des Allianzwappens Jacobäas ist das wohl nicht vorstellbar.

Eine ganz eigene Perspektive eröffnen Drucke mit handschriftlichen Vermerken, da diese Hinweise auf ihre unmittelbare Nutzung geben. Zwei Exemplare von Newsidlers *Ein Newgeordent Künstlich Lautenbuch* (1536), D-Mbs 4 Mus.

217 Diese These wird aktuell im Projekt *E-LAUTE*, Zweigstelle München, anhand weiterer Recherchen zu Paläographie und Repertoire dieser beiden Manuskripte und zur Münchner Hofkapelle um 1550 überprüft. Zur Jacobäa-Tabulatur entsteht eine Dissertation. Zu prüfen ist generell die Anordnung des Repertoires in beiden Manuskripten sowohl einzeln als auch in Bezug aufeinander, da beide Tabulaturen didaktische und enzyklopädische Tendenzen zeigen.

218 Ebd., S. 31.

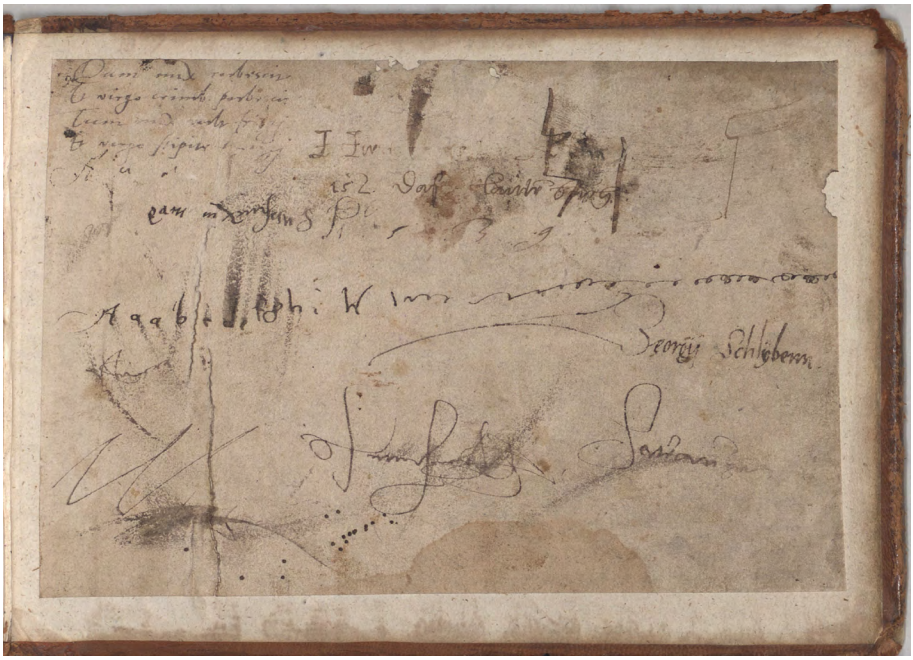


Abb. 38.1: Newsidler, *Lautenbuch*, 1536/I, D-Mbs 4 Mus.pr. 439, Innenseite des hinteren Deckblattes.

pr. 439 und D-HAu Pon IIe 290 (2), zeigen beispielhaft, in welchen humanistischen Personenkreisen sich diese Bände bewegten. Die Druckexemplare enthalten auf den inneren Seiten ihrer Buchdeckel handschriftliche Namen, das erstgenannte (bayerische) Exemplar auch noch Sentenzen und Tabulaturzeichen. Vieles ist verwischt, aber die wenigen lesbaren Namen verweisen auf einen Scholaren-Kreis im Umfeld der Wittenberger Universität. Auf der Innenseite des hinteren Deckblattes des bayerischen Exemplars kann man noch eindeutig den Namen Georgij Schlybenn (rechts mittig) lesen (Abb. 38.1). Dabei handelt es sich wahrscheinlich um Georg von Schlieben, einen Adeligen, der zwischen 1541 und 1545 an den Universitäten Frankfurt an der Oder, Königsberg und Wittenberg immatrikuliert war.[219] Wann er die Tabulatur signierte, ist nicht bekannt. Sicher ist aber, dass er nicht der Einzige war, denn unterhalb weiterer undeutlicher Einträge anderer Hände stehen die Daten 1532 oder 1539 (mittig, oberhalb der alphabetischen Reihe) sowie 15[2? …] (oberhalb des vorigen Datums). Die Innenseite des vorderen Deckblattes (Abb. 38.2) trägt im Zentrum die Inschrift „Ottonis súm Harttmanni / Neostadiensis ad / Orilam“ also Otto Harttmann aus Neustadt an der Orla (Thüringen). Über ihn ist nichts

219 *RAG*, https://database.rag-online.org/viewer.p/1/4/object/46-2232597 (1.12.2024).



Abb. 38.2: Newsidler, *Lautenbuch*, 1536/I, D-Mbs 4 Mus.pr. 439, Innenseite des vorderen Deckblattes.

bekannt. Er war wohl zumindest einige Zeit der Hauptbesitzer des Buches, denn er trug seinen Namen noch einmal auf der Titelseite des Tabulaturbuches ein, fol. 1r.[220] Eine andere Hand wiederum hinterließ daneben einige nicht mehr lesbare Zeilen auf Deutsch, einschließlich dem Datum 1539.

Das Exemplar aus Halle gehörte dem Wittenberger Mathematiker und Mediziner Sebastian Theodoricus (1521–1574).[221] Darauf lässt die Inskription „Sum Sebastiani Theodoricus" auf der Innenseite des vorderen Buchdeckels schließen (Abb. 39). Sebastian Theodoricus war ab dem Jahr seiner Immatrikulation (1537) bis zu seinem Rektorat (ab 1572) an der Universität Wittenberg präsent. Da er 1546 in eine Gelehrtenfamilie eingeheiratet hatte – sein Schwiegervater war der Melanchthon-Schüler Veit Winsheim (1501–1570) – wurde die Tabulatur spätestens ab diesem Datum in den humanistischen Kreisen verwendet. Am Ende des Manuskripts findet sich außerdem ein einziges handschrift-

220 Beide Blätter waren früher wahrscheinlich die Deckblätter der Handschrift. Heute sind sie jeweils am vorderen und hinteren Buchdeckel angeklebt, https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00041542?page=,1 (1.12.2024).

221 *RAG*, https://database.rag-online.org/viewer.p/1/4/object/46-2232922 (1.12.2024). Der Link zum Exemplar ist https://opendata2.uni-halle.de//handle/15165144120l2/3224 (1.12.2024).

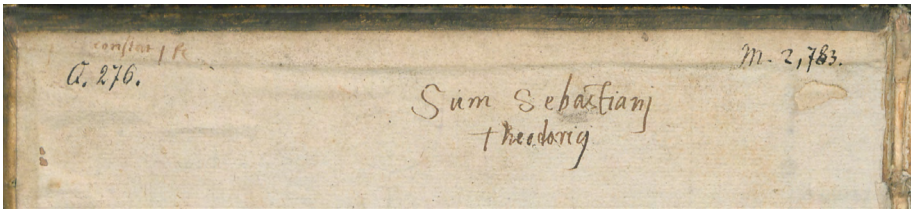


Abb. 39: Newsidler, *Lautenbuch*, 1536/I, D-HAu Pon IIe 290 (2), Innenseite des vorderen Buchdeckels, Ausschnitt.

lich eingetragenes Stück „Amor lesuis / remissa chorda", welches eine aktive Nutzung dieser Tabulatur bestätigt. Ob Sebastian Theodoricus diese Seite selbst notierte, lässt sich allerdings noch nicht bestätigen.[222]

Weite Netzwerke im hohen Bürgertum und Adel kennzeichnen die Krakauer Tabulatur und die Tabulaturen der Herwart-Sammlung. Krakau, eine weitere humanistische Metropole des 16. Jahrhunderts, beherbergte seit den 1480er Jahren eine Vielzahl von Gelehrten.

> Das Aufblühen des Humanismus begann hier in den 1480er Jahren, insbesondere mit der Gründung der Sodalitas *Vistulana* von Celtis an der Jagiellonen-Universität. Diese literarisch-wissenschaftliche Gesellschaft förderte humanistische Studien und setzte weitreichende humanistische Kontakte voraus. Der Krakauer Chronist Hartmann Schedel sprach bereits 1493 in seinem *Liber chronicarum* mit viel Lob vom hohen Niveau der hiesigen humanistischen Wissenschaften.[223] Neben den zugereisten italienischen Humanisten, u. a. Jacopo Publicius aus Florenz, Filippo Callimachus, Giovanni Silvius Amatus und Constantin Claretti, bildeten sich in Krakau polnische Humanisten heraus, von denen viele allerdings in Italien (oft in Padua) ausgebildet worden waren: Stanisław Hozjusz, Krzysztof Hegendorphinus, Jan Dantyszek, Andrzej Krzycki, Jodok Ludwik Decjusz, Marcin Kromer, Jakub Przyłuski, Stanisław Orzechowski, Andrzej Frycz Modrezwski und Mikolaj Rej.[224] Eine erstaunlich internationale Ausprägung wiesen auch die studentischen Schichten auf. Zwischen 1470 und 1520 Jahren waren an der Krakauer Universität 14.326 Scholaren immatrikuliert, von denen ca. 44% aus dem „Ausland" kamen: aus deutschsprachigen Gebieten, Ungarn, der Türkei u. a.[225] Eine weitere Voraussetzung für die Entwicklung und die starke Verbreitung des Humanismus in Krakau

222 In überlieferten Tabulturdrucken finden sich mehrere handschriftlichen Eintragungen, die noch auf ihre Erforschung warten. Nicht näher recherchierbar ist beispielsweise die Inschrift: „[T]abulatur auf die Lauttenn / Ruprechten Hannauer / Buec[al]arius" sowie die Herkunft eines handschriftlichen Eintrages auf den originalen Deckseiten des Berliner Exemplars der *Tabulatur auff die Laudten* von Hans Gerle (1533), D-B Mus.ant.pract. G 435.

223 Pirożyński, „Der internationale Rang der Krakauer Universität", S. 95.

224 Leszek Hajdukiewicz, „Bildungswesen und Wissenschaft in der Epoche der Jagiellonen", in Leitsch/Trawkowski, *Polen und Österreich im 16. Jahrhundert*, S. 80.

225 Pirożyński, „Der internationale Rang der Krakauer Universität", S. 101.



Abb. 40: Erasmus von Rotterdam, *Xięgi, które zową język, z łacińskiego na polski wyłożony*, Titelseite.

war die Etablierung von Buchdrucktechnologien vor Ort. Die Verleger standen in engem Kontakt mit den Humanisten (oder waren oft selbst Humanisten) und druckten gezielt humanistische Werke, u. a. von Erasmus. Alle genannten polnischen Gelehrten waren Kunden von Hieronimus Vietor, dem an der Krakauer Universität ausgebildeten Verleger mit zwei Wirkungsstätten, Wien 1508–1532 (zusammen mit den Brüdern Alantsee oder Johann Singriener) und Krakau 1518–1546/1547. Seine Druckertätigkeit in Krakau begann Vietor unter anderem mit der Ausgabe von *Querela pacis* von Erasmus (1518). Die Schlesische Drucker-Dynastie Szarffenberg, die ab 1526 in Krakau ansässig war, arbeitete zusammen mit einem Verwandten, dem Humanisten Marek Szarffenberg, der die Auswahl der Literatur beeinflusste. Es wurden vor allem Lehrbücher, Grammatiken und Handbücher der Redekunst gedruckt. 1527–1542 brachte die Werkstatt 13 Werke von Erasmus heraus.[226]

Die Gestaltung der Krakauer Tabulatur gibt Auskunft über die Gemeinschaft, die mit dem Manuskript in Verbindung stand. Ihre Titelseite, fol. 1r, zeigt Elemente des Wappens des Adelsgeschlechts „Odrowąż" (Abb. 26.2, mittig).[227] Diese Darstellung weist Ähnlichkeiten mit zwei in Krakau erschienen Drucken von Erasmus auf: *Lingva* (1526) und *Xięgi, które zową język, z łacińskiego na polski wyłożony* (1542, Abb. 40).[228] Während die Widmung in den Drucken Krzysztof Szydłowieski (1467–1532), den Großkanzler Polens bei Sigismund I., benennt,[229] führen das Wappen und die Namensindizien aus der Tabulatur, wie bereits oben erwähnt, zu Mikołaj Krzysztof Radziwiłł Czarny (1515–1565), dem Großfürsten Litauens. In der Chronik über die Wappen polnischer Adeliger von 1584 wird im Kapitel über die Wappengemeinschaft „Odrowąż" unter der „Voluntarii"-Gruppe bei Radziwiłł Czarny ein gleichnamiger Andrzej Czarny erwähnt,[230] der auch im Satz über dem Wappen, fol. 1r, in der Tabulatur vorkommt: „Dis Buch gechiret [sic!: gehoeret?] dem Andris Schwartz /

226 Agnieszka Perzanowska, „Polnische Buchdruckerkunst im 15. und 16. Jahrhundert", in *Polen im Zeitalter der Jagiellonen 1386–1572*, S. 433–435.

227 Vgl. *Herby rycerztwa polskiego*, [o. O]: Bartosz Paprocki 1584, Nachdr. und hrsg. von Kazimierza Józefa Turowski, Krakau: Nakładem Wydawnictwa Biblioteki Polskiej 1858, S. 499–517.

228 Der zweitgenannte Druck ist eine kommentierte Übersetzung des ersten Druckes ins Polnische. *Xięgi* repräsentiert die breite Rezeptionstradition der Erasmischen *Lingva* in Polen und bekam schon zur damaligen Zeit den eindeutigen Status eines „common reading" für ein breites polnisches Publikum. Marina Kozłowska, „Popularising Erasmus's *Lingua*: The Case of Ist Polish Translation (1542)", in *Polish culture in the Renaisance. Studies in the arts, humanism and political thought*, hrsg. von Danilo Facca und Valentina Lepri, Florenz: Firenze University Press 2013, S. 31.

229 Perzanowska, „Polnische Buchdruckerkunst", S. 454, 458–459.

230 „Mikołaja Radziwiła, marszałka wielkiego litewskiego: Andrzej Czarny, Wojciech Orchowski, Wojciech Zabylski, Jan Wojna, Obrembski", Turowski, *Herby rycerztwa polskiego*, S. 512.

von Krokau des / a[nn]o 1555 Jar" (Abb. 26.2). 1544 war Mikołaj Radziwiłł Krzysztof Czarny zum Reichsfürsten erhoben worden und begleitete seit 1548 König Sigismund II. bei diplomatischen Missionen und bei den Kriegszügen gegen die Russen und Tataren. Die Krakauer Tabulatur zeigt auf fol. 9^{v} das Bild eines männlichen Kopfes mit Turban, was möglicherweise mit diesen Reisen oder zumindest mit dem seinerzeit sehr angespannten Verhältnis zum Osmanischen Reich in Zusammenhang steht. Die Namensidentifikation in der unteren Zeile, fol. 1^{r}, ist schwierig (Abb. 26.2): „An [drzeja] czarny ty Kziaskij sa [?]". Es könnte eine Ableitung des Wortes „Ksiaze" („Fürst") sein.[231]

Die Krakauer Tabulatur bezieht sich jedenfalls auf eine breitgefächerte Gemeinschaft.[232] Wer über die erwähnten Namen hinaus zu dieser Gemeinschaft gehört haben könnte, lässt sich auf der Grundlage indirekter Hinweise, u. a. durch Belege über die Vielfalt der gespielten Saiteninstrumente, nur vermuten. Die *ex-tempore*-Musikpraxis und die Lautenpflege waren in Krakau und Umgebung in der ersten Jahrhunderthälfte sehr dominant.[233] Auf „Luthnia", „liuthnia", „lutina", „cithara", „citara" oder auch „liira", „liera" wird in den Akten des Krakauer Hofes oft hingewiesen.[234] Die allgemeine Verbreitung der Laute (hier wohl als Oberbegriff für mehrere Saiteninstrumente verstanden), und zwar sowohl in städtischen Zünften als auch im privaten Hausgebrauch oder am Hofe, führte in Polen dazu, dass die Laute dem Cembalo oder Streichinstrumenten vorgezogen wurde.[235] Der Humanist Andrzej Krzycki erwähnte beispielsweise einen Korybut Koszyrski, der am Hof Sigismunds II. die Laute spielte.[236] Der Bedienstetenliste der Kapelle Sigismunds II. zufolge gab es dort mehrere Lautenisten unter den Organisten, Harfenisten, Blas- und Streichinstrumentenspielern.[237] Die Kapelle wurde oft reorganisiert und war in

231 Poźniak weist nur flüchtig auf die „Schwartz-Czarny"-Familie und „ihr Wappen" hin. Poźniak, „The Krakow Lute Tablature", S. 49.

232 Auch an der Krakauer Universität gehörten Ciceros *Laelius, Sive De Amicitia Dialogus* und *De officiis* zum grundlegenden Unterrichtsstoff. Aus der Verteilung des Unterrichtsstoffs in der Matrikel 1487–1563 geht hervor, dass *Laelius* in den folgenden Semestern vorgeschrieben war (mit „ws" sind die Wintersemester markiert): 1492ws, 1502, 1503ws, 1512ws, 1516, 1519, 1526, 1531, 1538ws, 1546, 1547, 1548, 1555, 1559ws. *De officiis* zeigt eine ähnlich intensive Verwendung von 1489ws bis l563. Wislocki, *Liber diligentiarum*.

233 Die Lautenisten werden in diversen städtischen und höfischen Rechnungsbüchern erwähnt: 1511, 1518, 1521, 1531–1533, 1536, 1538, 1539, 1545-1547, 1549–1551, 1553, 1559. Elźbieta Głuszcz-Zwolińska, *Muzyka nadworna ostatnich Jagiellonów*, Krakau: PWM 1988, S. 132.

234 Ebd., S. 67–68, 130.

235 Morawska, *The History of Music in Poland*, S. 71. Oft wird hier auf das Zitat aus dem *Dworzanin polski* (1549–1566) von Łukasz Górnicki hingewiesen. Ebd., S. 82.

236 Głuszcz-Zwolińska, *Muzyka nadworna*, S. 82.

237 Ebd., S. 70.

ständiger Bewegung, besonders zwischen Krakau und Vilnius. Der in Vilnius ansässige Großfürst von Litauen, Mikołaj Krzysztof Radziwiłł Czarny, dessen Wappen auf dem Titelblatt der Tabulatur zu sehen ist, beschäftigte selbst über 100 Musiker.[238] Dies lässt vermuten, dass die Krakauer Tabulatur nicht an einem Ort bewahrt wurde, sondern mitreiste. Eine interessante Hypothese hat Julian Krzyżanowski bei der Analyse von polnischer Dichtung am Ende des Manuskripts aufgestellt: Die Texte stellten den Liebeskummer eines reisenden adeligen Scholaren dar, der sich an einem fremden Ort befindet und seine sentimentalen Gefühle in elegischer Form zum Ausdruck bringt.[239]

Augsburg war ein zentraler Ort im Netzwerk des dort ansässigen Patriziers und Stadtrates Hans Heinrich Herwart (1520–1583). Durch seine Sammeltätigkeit, die den Zeitraum von den 1540er bis zu den 1570er Jahren umfasste, verfügte Herwart über handschriftliche Notate und Skizzen, die in seinem Lautenistenkreis oder von ihm selbst in der Praxis verwendet wurden. Mehrere Tabulaturfragmente ergeben hervorragendes Material für die Erforschung der Lautenpraxis um 1550, insbesondere unter dem Aspekt ihrer kreativen Prozesse. Es handelt sich also zum Teil um Tabulaturen als Lehrnotizen.

Die bisherige Forschung stellte für die Tabulatursammlung von Herwart 20 verschiedene Schreiber fest, unter diesen 5 Hauptschreiber (A, B, C, D und F),[240] und untersuchte deren Identität, die Entstehungszeit und die Zusammenhänge im ganzen Quellenkorpus.

> Die Rezeptionsgeschichte der Herwart-Sammlung begann schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Nach dem Verkauf der Sammlung 1585–1587 an Herzog Wilhelm V. und der Übergabe an die damalige Hofbibliothek in München (nun Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung), wurde sie von Bibliothekar Wolfgang Prommer erstmals verzeichnet. Die Sammlung beinhaltete mehrere handschriftliche Lautentabulaturen in französischen, italienischen, deutschen und spanischen Tabulatursystemen sowie zahlreiche Tabulaturdrucke. Julius Joseph Maier sortierte die Sammlung im 19. Jahrhundert um und ließ sie neu binden.[241]

238 Morawska, *The History of Music in Poland*, S. 70–71. Lauten wurden außerdem in Krakau massenhaft produziert: „Nach dem Tode nur eines Krakauer Lautenmachers – und wir wissen, daß es in der Stadt mehrere gab – zählte man in seiner Werkstatt 150 fertiggestellte Lauten, eine Massenproduktion für jene Zeit". Poźniak, „Die Musik in Polen zur Zeit der Jagiellonen", in *Polen im Zeitalter der Jagiellonen 1386–1572*, Wien: Amt der NÖ Landesregierung 1986, S. 101.

239 Julian Krzyżanowski, „Nieznane ‚tance' z połowy w. XVI", in *Pamietnik Literacki* 35 (1938), S. 30–32.

240 Die Schreiberklassifikation ist der Arbeit von Martinez-Göllner entnommen, Marie-Louise Martinez-Göllner, „Die Augsburger Bibliothek Herwart und ihre Lautentabulaturen: Ein Musikbestand der Bayerischen Staatsbibliothek aus dem 16. Jahrhundert", in *Fontes artis musicae* 16,1–2 (1969), S. 40–43.

241 Julius J. Maier, *Die musikalischen Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in Muenchen:*

In den 1960er Jahren begann eine eingehende Untersuchung der Tabulaturen durch Martinez-Göllner, Meyer und Arthur Ness. Dabei wurden die handschriftlichen und gedruckten Lautentabulaturen neu katalogisiert und paläographisch untersucht. Weiterführend war hier neben der Identifizierung der Schreiber auch die Feststellung, welche handschriftlichen Lautentabulaturen und Drucke überhaupt zur Sammlung gehörten.[242] Martinez-Göllner hob 1969 erstmals hervor, dass die Untersuchung der handschriftlichen Lautentabulaturen samt aller Skizzen, Fragmente und Vorarbeiten „uns die Arbeitsweise der Lautenisten sowohl bei Intavolierungen als auch bei frei komponierten Stücken zeigen".[243] In der Musikwissenschaft blieb dies zunächst ungehört. Bis in die späten 1980er Jahre suchte man nach der Identität der Werke und nach schriftlichen Vorlagen komplett aufgezeichneter Stücke, ohne die Skizzen und nicht vollendete Stücke auszuwerten, geschweige denn sie in einem aufführungspraktischen oder humanistischen Kontext zu betrachten. Ness fokussierte seine Recherche auf den Vergleich der handschriftlichen Herwart-Lautentabulaturen mit den Drucken von Francesco da Milano, Marco dall'Aquila und Melchior Newsidler. Die darüber hinausgehenden Skizzen und die Varianten von Stücken wurden als Amateur-Einträge angesehen.[244] Am Rande merkte Ness an, dass manche Einträge der Herwartsammlung wie „commonplace books" seien, ohne dies allerdings zu erklären.[245] Den Wendepunkt in der Erforschung der Herwart-Sammlung markierten die Studien von JoAnn Taricani (1986, 1993) und Martinez-Göllner (1985).[246] Die Untersuchungen von Taricani über die Kodikologie und das Repertoire stellten den Zusammenhang zwischen Herwarts Patronage in Augsburg und dem früheren, in Augsburg entstandenen Teil der Sammlung (1538–1546) her. Alle Tabulatureinträge samt Skizzen und mehrfach eingetragenen Stücken sah sie als „creative process at work within

1. Die Handschriften bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts, München: Palm 1879 (Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Regiae Monacensis 8); vgl. die kritische Analyse des Katalogs in *Katalog der Musikhandschriften. 2. Tabulaturen und Stimmbücher bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, hrsg. von Marie Louise Göllner, München: Henle 1979 (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 5,2).

242 Vgl. Martinez-Göllner, „Die Augsburger Bibliothek Herwart"; Göllner, *Katalog der Musikhandschriften*; Arthur J. Ness, *The Herwarth Lute Manuscripts at the Bavarian State Library, Munich: a Bibliographical Study with Emphasis on the Works of Marco dall'Aquila and Melchior Newsidler*, 2 Bde., Diss. University of New York 1984; H. Colin Slim, „The Music Library of the Augsburg Patrician, Hans Heinrich Herwart (1520–1583)", in *Annales musicologiques* 7 (1964–1977), S. 67–109.

243 Martinez-Göllner, „Die Augsburger Bibliothek Herwart", S. 44.

244 Ness, *The Herwarth Lute Manuscripts*, Bd. 1, S. 128.

245 Ebd., S. 128, 286.

246 JoAnn Taricani, *A Chansonnier from a Library in Renaissance Augsburg: Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 1508*, Diss., University of Pennsylvania 1986; ders., „A Renaissance Bibliophile as Musical Patron: The Evidence of the Herwart Sketchbooks", *Notes* 2, 49,4 (1993), S. 1357–1389; Göllner, „On the Process of Lute Intabulation in the Sixteenth Century", in *Ars Iocundissima. Festschrift für Kurt Dorfmüller zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Horst Leuchtmann und Robert Münster, Tutzing: Hans Schneider 1984, S. 83–96.

the corpus of manuscripts from the Herwart library" und bahnte damit den Weg für weitere Studien.[247]

Es wird angenommen, dass Herwart nicht nur selbst Laute und Gambe spielte,[248] sondern über eine Kapelle und Lautenisten verfügte.[249] Der enge Kontakt zu Lautenisten, insbesondere solchen aus Italien, die er womöglich während seiner humanistischen Studien in Padua Ende der 1530er Jahre kennengelernt hatte, spiegelt sich in dem Anteil italienischer Lautenmusik in der Sammlung sowie in Herwarts Interesse an den Lautendrucken von Scotto und Gardano (1546–1547) wider.[250] Herwart war mit mindestens zwei früheren Schreibern seiner Sammlung vernetzt: Schreiber B und F. Der bisherigen Forschung zufolge waren beide vor 1550 tätig und kamen vermutlich aus Italien. Die Vorlagen für Herwarts Intavolierungen stammen aus der Zeit von 1528 bis 1545.[251] Die Musikbeiträge, u. a. die Skizzen, die hier von primärem Interesse sind, schrieben die beiden Schreiber in Augsburg.[252] Sie waren daher sicher mit der Augsburger Lautenpraxis und den Augsburger humanistischen Kreisen vertraut. Mit Schreiber B verband Herwart eine freundschaftliche Beziehung im Sinne der humanistischen *libri-amicorum*-Tradition, denn gerade Schreiber B hinterließ in der Lautentabulatur-Sammlung einige Widmungseinträge, unter denen zwei für sich selbst sprechen: „Recercata a Joan Henrico Herwart", D-Mbs Mus.ms. 267, fol. 32^{r}, und „CARO A. H. HE", D-Mbs Mus.ms. 266, fol. 48^{v}, was als „Caro Amico Henrico Herwart" gelesen wird.[253] Die beiden erwähnten Schreiber wurden später in den 1560er–1570er Jahren von einem weiteren Schreiber (Schreiber C)[254] ergänzt und korrigiert.

Überliefert ist außerdem noch die Verbindung zwischen Herwart und dem Sammler Martin Crusius (1526–1607), Tübinger Professor für griechische und lateinische Sprache, sowie Georg Reismüller, einem Lautenisten, der um 1554 in Augsburg wirkte und in den 1570er Jahren nach Stuttgart wechselte.[255] Crusius beschäftigte sich selbst tiefgreifend und vielseitig mit Musik. Er interessierte sich für erzieherische und ethische Werte der Musik, die er – humanistisch geprägt – auf die antiken Autoren zurückführte. Er sammelte Musikinstru-

247 Taricani, „A Renaissance Bibliophile as Musical Patron", S. 1376.
248 *BMLO*, http://bmlo.de/Q/GND=130639982 (13.12.2023).
249 Ness, *The Herwarth Lute Manuscripts*, S. 132.
250 Taricani, „A Renaissance Bibliophile as Musical Patron", S. 1364.
251 Ebd., S. 42, 43.
252 Taricani, „A Renaissance Bibliophile as Musical Patron", S. 1381–1382, 1388.
253 Martinez-Göllner, „Die Augsburger Bibliothek Herwart", S. 37.
254 Göllner meinte, dass dies die Hand von Herwart selbst war, ebd., S. 42.
255 Georg Reichert, Leonhardt Lechner, „Martin Crusius und die Musik in Tübingen um 1590", in *AfMw* 10,3 (1953), S. 191.

mente, so besaß er unter anderem „ein virginale, eine chitara, eine größere und eine kleinere Laute", die er gerne spielte. Das unmittelbare Umfeld von Crusius bildeten außerdem die Musiker des „Fürstlichen Stipendiums" des Tübinger Stiftes, unter denen noch M. Blasius Braun als Sänger und Lautenist genannt wird.[256] Darüber hinaus kommt in dieser Allianz der für die Humanisten so charakteristische Bezug auf Norditalien, insbesondere auf das Umfeld der Universität in Padua, vor: Crusius soll „einem Lautenisten aus Padua als musikalische Persönlichkeit" bekannt gewesen sein und unterstützte vermutlich wandernde Scholaren aus Padua.[257] Weiterhin spielte auch sein Freund, der Baseler Humanist und Arzt Felix Platter (1536–1614), die Laute.[258] Unter den bekannten Humanisten ist ebenfalls der Augsburger Lautenist Georg Sigismund Seld (1516–1565) zu nennen, der in Padua studierte und ab 1547 in kaiserlichen Diensten stand.[259] Die in Kapitel I.3 erwähnte Medaillenanfertigung mit der Darstellung von Veit Bulling und einer 6-chörigen Renaissance-Laute aus dem Jahr 1525 (Abb. 18.1, 18.2) verweist ebenfalls auf das Netzwerk der Augsburger Humanisten.

Einen anderen Funktionsbereich der handschriftlichen Tabulaturen und somit der personellen Netzwerke bilden jene Sammlungen, die als studentische Aufzeichnungshefte oder Mitschriftenhefte für das *artes*-Studium geführt wurden. Diesen Typus repräsentieren zwei frühere Tabulaturen: Die Thurner-Tabulatur (ca. 1520–ca. 1523) und die Wiltzell-Tabulatur (1524). Neben den Tabulaturen für Laute und Gambe und musiktheoretischen Einleitungen sind beide Sammlungen auch mit mathematischen Einführungen und Übungen gefüllt. Thurner war 1522 als „Jacobus Turner Wiennensis" an der Universität Wien immatrikuliert. Die Forschung hat diese Handschrift der Zeit vor 1522 bzw. der Zeit seines Studiums zugeordnet und als Vorlage für diverse „studentische Gelegenheiten", wie zum Beispiel das Musizieren in der Rosenburse, betrachtet.[260] Da die Rosenburse in Wien ein Studentenheim für die reichere Mittelschicht war,[261] ist anzunehmen, dass auch Thurner zu dieser Schicht gehörte. Die genaue Herkunft von Wiltzells Heft ist nicht bekannt.[262] Auf die

256 Ebd., S. 187, 189, 190–192, 193, Anm. 1.

257 Ebd., S. 196–197.

258 Dieser Name führt zu einer bekannten Humanisten-Familie, deren Nachlass mehrere Hinweise auf die Instrumentalmusikpflege enthält (siehe Kapitel I).

259 Josef Zuth, *Handbuch der Laute und Gitarre*, Hildesheim u. a.: Olms 2003, S. 254.

260 Flotzinger, „Einleitung", S. IX–X. 1522 IA 67, in *Die Matrikel der Universität Wien*. Bd. III, S. 26. Es ist aber nicht bekannt, ob Thurner einen akademischen Grad erlangte, ebd., S. V–VII.

261 Denk, *Alltag zwischen Studieren und Betteln*, S. 196.

262 Kirnbauer, „‚Das Mathematik- und Tabulaturbuch des Jorg Wiltzell'", S. 269–274.

Parallelität zur Thurner-Tabulatur verweisen jedoch die Ähnlichkeiten im Aufbau sowie die ausgesprochen didaktischen Inhalte beider Tabulaturen.

Neben diesen Handschriften, die während des Studiums verfasst wurden, gibt es eine Reihe von Reise-Manuskripten, die Studenten aus Italien mitbrachten. Darunter befindet sich das Lautenbuch von Oktavianus Fugger (1562). Seinen eigenen Angaben zufolge – „NB. / Das ist mein Altt lauttenbuech / alß ich in dem Welschlandt in Bononia / A° 1562 gestudiert hab", fol. [1r] – kam die Sammlung aus Bologna nach Augsburg. Sie enthält nur Tabulatur-Notate, die mit mehreren leeren Stellen versehen sind, sodass man dort noch andere Notizen hätte eintragen können. In Gestaltung und Technik sowie dem Schreibduktus der italienischen Lautentabulatur ist Fuggers Heft der Antonius-Tabulatur sehr ähnlich. Es gibt zudem Hinweise darauf, dass auch die Antonius-Tabulatur aus Bologna stammt. Der originale Pergamenteinband (Abb. 35.1) ist die einzige Stelle, die mit deutschen Wendungen und Namen versehen ist. Das einzige Wasserzeichen im Papier (mit vorgedruckten Tabulaturlinien in Systemen zu je 6 Linien) hat größte Ähnlichkeit mit dem Wasserzeichen aus Bologna von 1530.[263] Auf Bologna deutet außerdem der oben erwähnte Tanz „Chiarenzana" hin, da der Titel unter den überlieferten Drucken und Handschriften dieser Zeit nur bei dem Bologneser Marcantonio del Pifaro in *Intabolatura de lauto* (1546) vorkommt. Obwohl Pifaros Tabulatur in Venedig gedruckt wurde und es keine Kopien von Pifaro in der Antonius-Tabulatur gibt, liegt es nahe, dass die „Chiarenzana" aus diesen beiden Tabulaturen eine gemeinsame Praxis vertreten. Pifaro schuf eine Sammlung aus 14 „Chiarenzani", geradtaktigen Tänzen, samt dazu gehörenden Saltarelli als eine Reihe von Variations- und Diminutions-Übungen über verbreitete Tanz-Modelle in diversen Tonhöhenlagen. Ähnlich verhält sich der Schreiber aus der Antonius-Tabulatur. Seine „Chiarenzana" basiert auf dem harmonischen Gerüst des *passo mezzo antico* (wie Nr. 1, 15 und 19 von Pifaro, Bg. Aiv, C3v, D2r), hat aber keinen angeschlossenen Saltarello. Auf Italien geht auch die einzige Kopie im Manuskript zurück („Recercar", fol. 12v), nämlich von einem Ricercar aus Francesco da Milanos Druck *Intabolatura Di Liuto* (1536).[264]

263 *WZIS*, https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/detailansicht.php?id=9258 (1.12.2024). Das Wasserzeichen kommt in den erschlossenen Dokumenten selten vor. Seine Identität ist noch nicht nachgewiesen.

264 da Milano, *Intabolatura Di Liuto*, Exemplar A-Wn SA.78.C.28, fol. 4r. Das Ricercar entspricht Nr. 4 in der Ausgabe Arthur J. Ness, *The Lute Music of Francesco Canova da Milano (1497–1543)*, 2 Bde., Cambridge (Mass.): Harvard University Press 1970.

Das nur auf eine Person bezogene Heft Fuggers wird durch ein weiteres Manuskript und die daran beteiligten anonymen Personen „erweitert". Die unsichtbare Gemeinschaft und die Verbindungen zwischen Bologna und Augsburg (Residenz der erwähnten Mitglieder der Fuggerfamilie) lassen sich zumindest hypothetisch annehmen.

Primär als Reise-Heft wurde vermutlich die *Tabvlatvr vf die Lvten* (1552) verwendet. Das für Lautenmanuskripte dieser Zeit ungewöhnliche, sehr kleine Format (das Duodezformat 16 × 11 cm) rückt es in die Nähe der mitgetragenen, oft ebenso kleinformatigen Gebetsbücher.[265] Die *Tabvlatvr vf die Lvten* konnte sowohl an einem Pilgerort, als auch in häuslicher Andacht benutzt worden sein.

Amicitia und einige materielle Formen der Tabulaturen. Wege zum *liber amicorum*

Bereits aus dieser Übersicht wird deutlich, wie weit sich die Gemeinschaft, die *amicitia*, die mit den erhaltenen Lautenbüchern in Verbindung steht, sozial ausdehnte und wie tief sie in die humanistischen Netzwerke allerorts integriert war. Das Material zeigt, dass der erhebliche Anteil an anonymen Personen nicht der mangelnden Überlieferung von Namen zu verdanken ist. Vielmehr scheint diese Anonymität ein systembildender Faktor gewesen zu sein. Die Namenlosigkeit wurde gewünscht. Handschriftliche Tabulaturen hatten keinen Repräsentationszweck, wie dies bei den Drucken der Fall war, d. h. sie waren deutlich weniger zum Lesen von Dritten vorgesehen und adressierten a priori zwar weite, aber dennoch überschaubare Kreise an Gleichgesinnten. Bestimmend war, unabhängig vom sozialen Status, der Bezug auf das gleiche Bildungsmilieu und dessen Grundsätze. Die *amicitia* gab die Geheimnisse ihrer Kunst nicht preis, denn innerhalb ihres eigenen Kreises verstanden die Adressaten ohnehin, worum es ging. In diesem Sinne bilden die hier behandelten Handschriften einen eigenen, gewissermaßen für sich stehenden Korpus. Nicht zufällig wurde die Namenlosigkeit zu einem Instrument der Selbst-Distanzierung von den anderen. Deshalb kommt es beispielsweise zu einer semantischen Bindung zwischen namenlosen Gesellen und dem Narren oder der Narrheit. Diese kann man in der oben erwähnten Sentenz von Högkhner „Hofnung und Harren Macht Narren, / Neidhart, Nemo" aus der Harditsch-Tabulatur im Zentrum des Titelblatts (Abb. 34) erkennen. Die Sentenz mit der Anspielung auf die „Narren" wurde mit dem – wahrscheinlich nicht echten Namen – „Neidhart Nemo", also „Neidhart Niemand" unterzeichnet. Die Verwendung

265 Die ursprünglichen Buchdeckel sind nicht erhalten. Es lässt sich nicht feststellen, ob diese Tabulatur als ein Beutelbuch genutzt wurde.

des Namens Neidhart geht dabei auf die im ganzen deutschsprachigen Raum bekannte „Neidhart"-Tradition zurück, die sich vor allem auf die süddeutschen und österreichischen Gebiete (besonders Wien!) konzentrierte. Abgeleitet vom Minnesänger Neidhart, der in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts wirkte, wurden die „Neidhartiana" ein Inbegriff der anonymen „collective production", die vom Mittelalter ausgehend jahrhundertelang bis in das 16. Jahrhundert gepflegt wurde und sich durchaus auf Universitätskreise und Studenten bezog.[266] Hinsichtlich der fraglichen Identifizierung der Person Neidharts konstatierte die Forschung gerade für das 16. Jahrhundert die Transformation zum „Universal-Neider", „Zwietrachtstifter" und zum „Hofnarren", was den Konnex Neidhart – Narr auf den Punkt bringt.[267] Wie auch bei anderen Manuskripten ist das flüchtig geschriebene Wort „Nulla" („kein" oder „keine") auf dem Pergamentdeckblatt der Antonius-Tabulatur wohl ebenfalls ein Indiz für die gewollte Anonymität in dieser Tradition (Abb. 35.2).

Eine konkretere mediale Ausprägung bekamen die Gemeinschaften, wenn der Modus „& Amicorum" gewählt wurde. Die Zuschreibung „& Amicorum" befand sich einerseits im Rahmen der *amicitia* und diente der Verstärkung des besonderen Status dieser Gemeinschaft. Andererseits zeigt die Bezeichnung „& Amicorum" am Beginn der Tabulatur Züge des *album amicorum* und der damit verbundenen Vorformen des deutschen Stammbuches, des *liber amicorum*. Die Tabulatur scheint mehrere Phasen der Entwicklung des Albums übernommen zu haben, was nicht zuletzt darauf zurückzuführen ist, dass das Album selbst im Laufe des 16. Jahrhunderts sehr verzweigte Formen aufwies und in der humanistischen *amicitia* begründet war.[268]

Seit dem Mittelalter verstand sich das Album sowohl als materieller Träger, ein Buch, als auch als Bezeichnung von spezifischen Personengruppen mit gemeinsamen Idealen und Interessen.[269] Seit Beginn des 16. Jahrhunderts und bis in die 1550er Jahre hinein waren beide Bedeutungen des Albums im universitären Bereich in Verwendung: das Album als Matrikelbuch (*album scolasticorum* oder *studiosorum*, *universitatis*, *academiae*) und das Album als „grundsätzlich offene, vernehmungsfähige Personengruppe", als „metaphorische Bezeich-

266 Siehe Marc Lewon, „Das Phänomen ‚Neidhart'", in *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, https://musical-life.net/essays/das-phaenomen-neidhart (13.12.2023) und die dort angegebene Literatur.

267 Ebd., Kapitel „Vom Minnesänger zum Bauernfeind".

268 Die historische Entwicklung des Albums beschrieb Worstbrock eingehend. Worstbrock, „Album".

269 Die zuletzt genannte Bedeutung geht auf die Antike zurück, wo sie mit Musik („album citharoedum") konnotiert wurde. Worstbrock erwähnt das „album citharoedum" im Sinne einer Liste der zum Wettstreit antretenden Sänger, ebd., S. 248.

nung des Freundeskreises" mit gleichen Interessen (*album amicorum* oder oft auch *album medicorum*). Der Personenkreis konnte allein durch seine Erlesenheit verbunden sein. Ein materieller Träger war dabei nicht zwingend nötig oder jedenfalls nicht festgelegt.[270] Dennoch konkretisierte sich beim *album amicorum* schon im Laufe der ersten Jahrhunderthälfte seine spezifische mediale Form, die dem späteren „Stammbuch" nicht mehr unbedingt glich. *Alba amicorum* waren Sammlungen von diversen Einträgen der *amicitia*, die Personen kannten sich untereinander möglicherweise gar nicht, und die Hauptschreiber waren nicht unbedingt die Besitzer. Das Stammbuch oder das *album amicorum* um und nach 1550 wurde durch persönliche Bekanntschaft und Widmungen an den Besitzer geprägt und war auf diesen einen Besitzer fokussiert. Aufgrund dieser Unterschiede konzentrierte sich die Forschung zum einen auf Überschneidungen des frühen *album* oder *liber amicorum* mit Florilegien, *loci-communes*-Sammlungen, Notizbüchern oder Gebets- und Andachtsbüchern, und formulierte zum anderen die Eigenschaften des „echten" *liber amicorum* bzw. Stammbuches als ein spezifisches mediales Format.[271]

In Anbetracht dieser Mischformen verwundert es nicht, dass die Tabulatur hier einen eigenen Platz einnahm. Grundsätzlich gibt es unter den Lautentabulaturen bis ins frühe 17. Jahrhundert hinein Tabulaturen mit Eigenschaften eines *album* oder *liber amicorum*. Diese kamen in unterschiedlicher Ausprägung vor. Eine andere Tendenz veranschaulichen die Stammbücher selbst, indem sie Lautentabulaturen einschlossen. Dieses Kapitel behandelt jedoch nur die Lautentabulaturen und den Teilaspekt der Aneignung von Zügen des *liber amicorum* durch den Zusatz „& Amicorum".[272]

Die Grenzen zwischen allen genannten Aspekten waren flexibel, sowohl hinsichtlich des formalen als auch des zeitlichen Aspekts. Die Bezeichnung „& Amicorum" unter den oben erwähnten Tabulaturen der Herwart-Sammlung (um 1550) verdeutlicht die Zugehörigkeit zu einem Freundeskreis. Angesichts der Überlieferungssituation dieser Sammlungen kann nicht geklärt werden, ob dabei ein Buch gemeint war. Die mittige Positionierung des Namens Joannis Hulderic von Harditsch und der Zusatz „& Amicorum" auf der Titelseite der Harditsch-Tabulatur (1530er–1540er Jahre, Abb. 34) sollte eher als eine erste Vorform des *liber amicorum*, als eine Sammlung in Buch- oder Heftform

270 Ebd., S. 253–257; Kipf, „Humanistische Freundschaft", S. 514. Worstbrock nannte einige Beispiele, wie jenes von Mutianus Rufus, der, wie oben erwähnt, einen Freundeskreis als *album amicorum* bezeichnete, S. 257. Zu Matrikel-Büchern, die als *alba* zirkulierten, siehe *Alba studiosorum Universitatis Cracoviensis*, hrsg. von Adam Chmiel, Bde. 1–3, Krakau: Academia litterarum Cracoviensis 1887.

271 Worstbrock, „Album", S. 259. Mehr dazu in Kapitel V.2.

272 Mehr dazu ebenfalls in Kapitel V.2.

betrachtet werden, obwohl diese Tabulatur vor den erwähnten Herwart-Tabulaturen entstand. Auf der Titelseite von Iselins Tabulatur2 (ca. 1575) verkündet Ludwig Iselin ganz direkt, dass das B u c h ihm und seinen Freunden gehöre – „Liber Ludouici Iselin et amicorum", fol. 1r. Den Zusatz „& Amicorum" hatte, wie in Kapitel II.2 erwähnt, auch Strialius' Tabulatur (ca. 1592 bis nach 1617). Diese Tabulaturen stellen eine Zwischenform dar, „& Amicorum" wurde mittig platziert und gehörte zum Besitzvermerk auf der Titelseite der ganzen Tabulatur-Sammlung. Die Quellen sind auch deutlich späterer Herkunft. Andere Anzeichen eines „echten" *liber amicorum* sind bei Iselin und Strialius jedoch nicht vorhanden. Beide Bedeutungen, also die ideelle als *amicitia* und die materielle als *liber*, spielten hier zusammen, wobei der mediale Aspekt diesen Tabulaturen einen wesentlichen Zug beisteuerte: Das *librum* durfte immer weitergeschrieben und bearbeitet werden, es war a priori „offen".

Genau dieser mediale Aspekt wurde in Wurstisens Tabulatur übernommen und erweitert. Das ist umso bedeutsamer, als diese Lautentabulatur die einzige ist, bei der man auch auf ihren Blättern viele Merkmale des *liber amicorum* als Medium feststellen kann. Auf der Titelseite dieser Lautentabulatur steht ein aus zwei Sentenzen zusammengesetztes Motto: „Musica laetitiae comes, & Medicina dolorum, / Jure vocor per me cura sepulta iacet, / Stet hic liber, donec fluctus formica marinos, / Ebibat, & totum Testudo perambulet orbem", S. 1. Die zweite Hälfte des Spruches – „Daure [bestehe – KS] dies Buch, bis die Ameise des Meeres Fluten austrank und die Schildkröte rings den Erdball umwandelte!"[273] – befindet sich in der französischen Drucktradition des frühen 16. Jahrhunderts, wo sie die Gewichtigkeit des angebotenen Buches unterstreicht.[274] Diese Gewichtigkeit sollte die Beständigkeit des Buches sichern, die im Sinne der kontinuierlichen Anwendung, z. B. des Weiterschreibens, verstanden werden kann.[275] Die erste Hälfte der Sentenz – „Musik ist der Begleiter der Freude, die Medizin des Schmerzes, / Zu Recht werde ich gerufen, die durch mich begrabene Sorge ruht" – korrespondiert mit der Hauptbeschäftigung Emanuel Wurstisens als Arzt und leitet die gesamte Tabulatur mit einer gehobenen und damals beliebten topischen Konstruktion „Musik bringt Freude" in der Dichotomie „Freude" vs. „Schmerz" ein. Blicken wir in Richtung der zeitgenössi-

273 Übers. n. [o. Author], „Literarische Curiositäten", in *Blätter für literarische Unterhaltung* 182–365 (1846), S. 839.

274 Ebd.

275 Darauf weist die englische Übersetzung des Spruches von William Arthur hin: „May this volume continue in motion, / And its pages each day be unfurl'd; / Till an ant has drank up the ocean, / Or a tortoise has crawl'd road the world", William Arthur, *The Antiquarian and General Review*, Bd. 3, Lansingburgh: Office of the Lansingburgh Gazette 1847, S. 156.

schen Tradition der *libri amicorum* bzw. Stammbücher, fällt die erste Zeile als Motto im Stammbuch des Nürnberger Juristen Johann Cellarius (geführt von 1599 bis 1606) auf. Cellarius trug sich 1613 in das Stammbuch des Lautenisten Philipp Hainhofer und in das Stobaeus-Stammbuch (abgeschlossen 1640) ein.[276] Die kommunikative Offenheit des *liber amicorum* als Medium spielte also auch am Beginn von Wurstisens Tabulatur eine Rolle und adressierte eine ausgedehnte Gemeinschaft von Lautenisten. Der Spruch „Musica laetitiae …" war außerdem mit der enzyklopädischen Bildungstradition in der Musik (*theorica*, *practica* und *poetica*) konnotiert. Erinnern wir uns an das Emblem „Frau Musica" mit dem gleichen Spruch am Beginn von Fincks Lehrbuch *Practica mvsica* (1556) (Kapitel I).

Die ideelle und materielle *amicitia* war derart fundiert und etabliert und bediente sich solch wirksamer medialer Mechanismen, dass sie auch auf die Braunsberg-Olivaer Tabulatur (1610 bis ca. 1630) einwirkte, die, wie bereits erwähnt, im Gegensatz zu den eben genannten Quellen in einem katholischen Kontext verfasst wurde. Die Anhäufung von Sentenzen auf dem Titelblatt (Abb. 27) und insbesondere die bereits erwähnte Sentenz „Invenies multos si res tibi floret Amicos / Si fueris pauper quis tibi amicus erit" („Du wirst viele Freunde finden, wenn etwas für dich gedeiht. Wenn du arm bist, wer wird dein Freund sein?", oben, mit hellbrauner Tinte) thematisierten den Topos „Freundschaft" und stellten ihn als Motto für die ganze Tabulatur voran. Als Quelle dieser Sentenz gab Bebel Michele Verino an, eine der schon um 1500 beliebten Sammlungen mit moralisierenden Sätzen, die später noch mehrere Auflagen erfuhr (1552, 1555, 1563, 1568, u. a. in Ingolstadt). Bebel selbst behandelte diese Sentenz unter der Rubrik über die wahre Freundschaft: „In adversis et paupertate cognoscitur amicus" („In Not und Armut erkennt man einen Freund").[277] Interessant ist, dass das Moralisieren über die Freundschaft im Falle der Braunsberg-Olivaer Tabulatur mit zwei anderen moralisierenden Topoi in Verbindung gebracht wurde, welche in der ganzen Sammlung mit überwiegend liturgischem und geistlichem Repertoire einen inhaltlichen Leitfaden darstellen. Die erste Sentenz geht auf das Thema „bestrafte Sünde" zurück, thematisiert durch die Beurteilung des Titus Tatius (des Königs der Sabiner): „O tite túte tati tibi tanta tiranne túlisti" („O Titus Tatius, du Tyrann, hast dir

276 Eintrag „Johann Cellarius", in Philipp Hainhofer, *Reiseberichte & Sammlungsbeschreibungen*, https://hainhofer.hab.de/register/personen/cellarius_johann (13.12.2023); Harmon, „‚Musica Laetitiae Comes'", S. 161. In diesem Aufsatz sind auch weitere musikalisch-ikonographische Deutungen des Spruches erläutert.

277 Bebel, *Proverbia Germanica*, 1508, Nachdr. Leiden: Brill 1879, S. 346–347.

dies große Unglück selbst verschuldet!", Ennius, *Annales* I, 104).[278] Es mag sein, dass das Wortspiel den Schreiber reizte, doch dass er die Sentenz mittig auf das Titelblatt platzierte, deutet darauf hin, dass der Topos für ihn im Vordergrund stand. Die zweite Sentenz bedient den Topos *memento mori* durch die Erinnerung an die Flüchtigkeit des Daseins und das besinnliche Lebenstempo, was durch die Worte Ovids (*Ars amatoria*) Gestalt annimmt: „Vtendum est ætate cito pede labitur ætas / Nec bona tam sequitur quam bona prima fúit" („Zu nutzen ist die Zeit; denn flüchtigen Fußes enteilt sie; keine, die folgt, ist so gut wie die gewesene", Ovid, *Ars Amatoria* III, 65–66).[279] Der andere Eintrag, der auf der Titelseite klar lesbar mit dunkelbrauner Tinte geschrieben wurde, gibt einen praktischen Ratschlag zur Langlebigkeit, spricht also ebenfalls das Thema der Lebenszeit an: „Vt sis nocte levis Sit tibi cæna brevis" („Damit dir die Nacht leicht werde, sei dein Abendbrot kurz!").[280]

Beide Sentenzen (grüne Tinte, Abb. 27) wurden von einem Schreiber (Apfell[281]) mittig und unmittelbar unter die „Freundschaft"-Sentenz (braune Tinte) platziert. Neben der Bezeichnung Apfells als „Studiosus Vormditensis" (Inschrift unten mittig), die sich auf seine Studienjahre bezieht und so seine Anbindung an die humanistische Bildungstradition belegt, steht ein weiterer, stark beschädigter und kaum lesbarer Eintrag (unten rechts) – „tuus sum ego / vivus et mort[uus] ". Dieser ist wahrscheinlich ein Rest des Sterbegebets: „Vivo tibi moriorque tibi, dulcissime Jesu. / Mortuus et vivus sum maneoque tuus" („O Jesu, dir lebe ich, o Jesu, dir sterbe ich, o Jesu, dein bin ich todt und lebendig").[282] Dieser Text hat nun eindeutig einen christlichen Bezug. Alle diese Sentenzen in Kombination verkünden die Integration des *amicitia*-Modus in diese Sammlung mit ihrer christlichen Ausrichtung. Mit gleichfarbiger brauner Tinte und leicht verwischter Schreibschicht wie die „Freundschaft"-Sentenz (vermutlich also zeitgleich oder zeitnah) stellte Apfell außerdem klar, dass es ihm eindeutig um ein B u c h und daher um eine greifbare und komplexe Sammlung ging („Liber Tabulatura […]", oberste Zeile des Titelblattes, Abb. 27).[283]

278 Übers. n. *Zitate.eu*, https://www.zitate.eu (13.12.2023). Vgl. Szelest, *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*, Bd. I, S. 11.

279 Übers. n. *Gutenberg-DE*, https://www.projekt-gutenberg.org (13.12.2023).

280 Übers. n. *Zitate.eu*, https://www.zitate.eu (13.12.2023).

281 Szelest, *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*, Bd.I, S. 18.

282 Übers. n. Johann A. Möhler, *Symbolik, oder Darstellung der dogmatischen Gegensätze der Katholiken und Protestanten*, Mainz: Florian Kupferberg 1834, S. 311.

283 Die Forschung meinte, in dieser Zeile Folgendes lesen zu können: „Liber Tabulatura scrip[…]t [?] A[…]o MD[…]", Szelest, *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*, Bd. I, S. 9.

Amicitia und instrumentales Lehrbuch

Ein besonderer Bereich ist der musikdisziplinäre Aspekt, wie er im Verfassen erster instrumentaler Lehrbücher zum Ausdruck kommt. Die *amicitia* stand nämlich auch in der Pädagogik für gemeinsame Einstellungen und Einigkeit in der Methodik und den Zielen.[284] Um diese Problematik zumindest zum Teil zu beleuchten, blicken wir erneut auf das frühe 16. Jahrhundert und nehmen die beiden Drucke von Hans Judenkünig unter die Lupe.

Utilis et compendiaria introductio und *Ain schone kunstliche vnderweisung*, beide 1523 bei Johann Singriener in Wien erschienen, gehörten neben den Publikationen von Virdung (*Musica getutscht* 1511) und Schlick (*Tabulaturen etlicher Lobgesang* 1512) zu den ersten Lehrbüchern für Instrumentalmusik und sind die ersten gedruckten Sammlungen von in deutscher Lautentabulatur gesetzten Stücken für „Lautten und Geygen". Die Ergebnisse der bisherigen Forschung beziehen sich vor allem auf die Analyse der Lautentechnik von Judenkünig.[285] Die Drucke bekamen eine erste, nur knappe Beschreibung, wobei die biographischen Daten zu Judenkünig nach wie vor spärlich und zum Teil fehlerhaft blieben.[286]

> Aus der Biographie Judenkünigs ist bekannt, dass er aufgrund seiner belegbaren Mitgliedschaft in der Gottsleichnams- oder Fronleichnamsbruderschaft bei St. Stephan von 1518 bis 1525 im sogenannten Gundlachhaus (ab 1548 „Köllner Hof"), einem wichtigen Handelszentrum Wiens, nahe der Universität wohnte. Es wird vermutet, dass er auch vor 1518 in Wien oder der Wiener Gegend war und 1526 starb. Im Gedenkbuch der Gottsleichnamsbruderschaft gibt es Eintragungen zu Hans Judenkünig vom zweiten Quartal 1518 bis zum zweiten Quartal 1525 (nicht 1526!).[287] Johann Singriener wurde dort fast gleichzeitig, vom ersten Quartal 1518 bis zum dritten Quartal 1525, eingetragen, allerdings dann noch einmal vom zweiten bis zum vierten Quartal 1528, während Judenkünigs Name mit dem Sterbekreuz markiert ist. Die fehlerhafte Behauptung, Judenkünig sei bis zum zweiten

284 Die Anleitung zur Methode des Lernens von Erasmus trug beispielsweise den Titel „De ratione studii ad amicum quendam epistola", in *Familiarium colloquiorum formulae* (1522), D-B 4 an: W 767, Bg. ei^{r}–eii^{r}.

285 Vgl. vor allem Dorfmüller, *Studien zur Lautenmusik*; Oswald Körte, *Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1901 (Beihefte der Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft 3) und Hans Radke, „Zur Spieltechnik der deutschen Lautenisten des 16. Jahrhunderts", in *Acta Musicologica* 52 (1980), S. 134–147.

286 Koczirz, DTÖ, 37, S. XVII–XXIII, und ders., „Der Lautenist Hans Judenkünig", in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 6 (1905), S. 237–249.

287 Wien, Diözesanarchiv, *Bruderschaftsbuch der Gottsleichnamsbruderschaft bei St. Stephan in Wien. 1504–1530*, DAW/Handschriften/Rechnungsbuch der Gottleichnamsbruderschaft bei St. Stephan in Wien. 1504–1513, ohne fol.

Quartal 1526 ins Buch eingetragen, zieht sich von den erwähnten Schriften Koczirzs bis hin zu Martin Just[288] und über spätere Arbeiten hinaus.

Es ist nicht bekannt, ob und inwieweit Judenkünig humanistische Einstellungen teilte und ob er sich zu einem humanistischen Kreis zugehörig fühlte, obgleich in der Musikwissenschaft die Idee kursiert, dass der Lautenist wegen seiner zwanzig Horaz-Oden in der *Introductio* zum Kreis von Celtis gehörte.[289] Doch war Hans Judenkünig ein Humanist? Was schrieb er in seinem Paratext zur *Introductio*? Welche ästhetischen und pädagogischen Ideale und Ziele vermittelte er tatsächlich? Welche Vorbilder hatte er und in welchem Zusammenhang standen seine Einsichten mit der humanistischen *amicitia*?

Die Frage, ob Judenkünig ein Humanist war, kann man nicht eindeutig beantworten. Seine Bücher zeigen aber, dass er sich selbst zumindest als einem humanistischen Kreis zugehörig betrachtete. Seine Einleitung zur *Introductio* knüpfte an viele humanistische Motive und Symbole an (Anhang B.I). Gleich zu Beginn verwendete Judenkünig eine typisch humanistische Passage und geht auf die Vorfahren und deren umfassende Studien („variis studiorum generibus") ein, in denen er Vorbilder und Quellen für das Bestehende, aber auch für das zu Erfindende sah. Weiter beschäftigte er sich mit den Motiven der Tugend, des Fleißes und harter Arbeit und deutete sie als unabdingbaren Weg zum Erreichen seines Ideals: umfassender Bildung. Der Spruch „zur Lampe des Kleanthes arbeiten" verweist auf ein weit verbreitetes *loci-communes*-Buch des frühen 16. Jahrhunderts – *De honesta disciplina* (1504) des florentinischen Humanisten Petrus Crinitus (1465–1504) – und symbolisiert humanistisch fundierte, gründliche Studien.[290] Der damit konnotierte Begriff „Licht" als Metapher für das Aufkommen neuen Wissens erschien eigentlich erst in späteren Abhandlungen. Interessanterweise beziehen sich die beiden folgenden Beispiele auf frühere Zeiten, sogar auf Wiener Quellen, die Judenkünig wahrscheinlich kannte. Mit Georg Rhaus Anmerkung „si tuo sub nomine in lucem prodi-

288 Martin Just, Art. „Judenkünig, Hans", in: *NDB*, https://www.deutsche-biographie.de/sfz37921.html#ndbcontent (1.12.2024).

289 Koczirz, „Der Lautenist Hans Judenkünig", S. 241.

290 Crinitus, *Commentarii de honesta disciplina*, D-As 2 Enc 21, Bg. A[1r] („ad Cleantis lucernam") und eine lateinische Edition in http://asklepios.chez.com/crinitus/ (13.12.2023). In der Sammlung lateinischer Sprichwörter von Johann B. Anger wird der Ausdruck „ad Cleantis lucernam" mit dem Öl der Lampe konnotiert, denn es solle nach einem „mit dem höchsten Fleiße ausgearbeiteten Werke" riechen. Der Spruch bezieht sich auf jene, „welche beim Lichte studiren und gelehrte Werke verfertigen. ‚Ad Cleantis lucernam (olet)' [heißt,] es riecht nach der Lampe des Kleanthes, der ein sehr fleißiger Philosoph, und Nachfolger des Zeno war." Johann B. Anger, *Wörtliche und ursprüngliche Erklärung, nebst Anwendung der, in dem zweyten Grammatikal-Schulbuche enthaltenen lateinischen Sprichwörter*, Wien: Johann Thomas Edlen von Trattnern 1798, Nr. 99, S. 29–30.

ret" („wenn es unter deinem Namen ans Licht käme") in der Wittenbergischen Auflage 1534 von Václav Philomathes' *Musicorum libri* (erste Auflage in Wien 1512) war im oben ausgeführten Kontext nicht nur der allgemeine Ausdruck „im Druck erscheinen lassen" gemeint, sondern es handelte sich ganz speziell um einen Verweis auf das neue humanistische Lehrbuch.[291] Agricola verwendete das Wort Licht für die humanistische *musica poetica*, die unter den freien Künsten „nicht allein fúr sehr nútzlich/ sondern auch nótig geachtet wird" und „bisher [vor 1528] gleich wie ein liecht / unter einem scheffel / verborgen gelegen hat".[292] In diesem Zusammenhang ist auch der Ausdruck zu verstehen, dass fleißiges Üben die Musik heller und klarer mache: „die Musica auch / wie andere kúnste / mit der zeit durch stete vbung und gebrauch / heller vnd klerer herfúr an tag komen".[293] Das Gleichnis vom „Licht unterm Scheffel" aus der Bergpredigt ist hier auch noch mit biblischer (lutherischer) Bedeutung aufgeladen, völlig im Einklang mit den protestantischen Ansichten von Agricola.

Ein anschließender Textabschnitt aus Judenkünigs *Introductio* mahnt (wieder einmal mit Bezug auf die Gelehrten), „für das allgemeine Wohl zu sorgen, nicht aber für das eigene Leben" (Anhang B.I). Hier lässt sich ein indirekter Hinweis auf Ciceros *De officiis* und *Laelius, sive de Amicitia Dialogus* erkennen, die schon, wie oben erwähnt, 1511–1512 bei Vietor & Singriener in Wien erschienen waren. Das zwei Jahre früher in Wien bei Johann Winterburger gedruckte *Opvscvlvm Mvsices* von Simon de Quercu, einem Vorgänger von Judenkünigs Lehrbüchern, schmückte sich ebenso mit einem Zitat über den Wert der beständigen *exercitii*, diesmal mit einem direkten Hinweis auf das Werk des römischen Autors („Cicerone in officiis").[294] Wenn Judenkünig über die musikalische Ausbildung schrieb, traf er auch auf das in den musiktheoretischen Werken des 16. Jahrhunderts oft präsente Thema der therapeutischen Wirkung der Musik[295] (Anhang B.I, zweiter Absatz). Von Belang waren hier die sinnliche Verbindung zwischen Musik und menschlicher Natur, die seelische Erneuerung und die Erholung von „lähmenden Gefahren" und „ermüdender Beschäftigung".[296] Tugend und Sittlichkeit seien die erstrebenswerten Ziele

291 Philomathes, *Musicorum libri*, D-Mbs Mus.th. 2568, siehe die Widmung des Druckers an Johann Brossen, Bg. Aiij^{r}, http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV001466133 (13.12.2023).

292 Agricola, *Ein kurtz deudsche Musica*, D-Mbs Mus.th. 34, Einleitungsbrief an Georg Rhau, Bg. Aij^{r}, https://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10187555.html (13.12.2023).

293 Ebd., Bg. Aij^{v}.

294 De Quercu, *Opvscvlvm Mvsices*, D-Mbs 4 Mus.th. 1278, „Peroratio", Bg. [fiiij^{v}], https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10990053?page=60,61 (13.12.2023).

295 Niemöller, „Die Musik im Bildungsideal", S. 252–253

296 Ähnlich erscheint diese Passage in dem erwähnten *Opvscvlvm Mvsices* von Quercu und später in der Lautenlehre von Newsidler: De Quercu, *Opvscvlvm Mvsices*, D-Mbs 4 Mus. th. 1278, Bg. aii^{r}; Newsidler, *Lautenbuch* 1536/II, D-HAu Pon IIe 290 (2), Bg. Aii^{v}–Aiii^{r}.

jeder Ausbildung, auch in der Instrumentalmusik. Dies solle die Menschen mit ihren Vorfahren und Nachkommen vereinen, und die Bildung von Kindern und Jugendlichen und die Beziehung zwischen Lernenden und Lehrenden regeln. Übung in der Instrumentalmusik war somit ein Bindeglied zwischen den sozialen Ständen, denn, wie Judenkünig schrieb „w e r a u c h i m m e r d u b i s t, tritt aufmerksam heran an die musikalische Übung dieser [Lauten-, Geigen-] Instrumente" (Anhang B.I, letzter Absatz). Hier zeigt sich eine Parallele zu der in humanistischer Bildung begründeten Identität unter Gleichgesinnten und damit zur humanistischen *amicitia*. Nicht zufällig erwähnte Judenkünig in seinen Büchern das „freuntlich sayttenspil".[297]

Judenkünigs Wiener Umfeld wies außerdem eine blühende *amicitia* auf, und es ist anzunehmen, dass er in diese Kreise involviert war. Sein Verständnis der Aufgaben von Bildung und dem Musizieren verbindet ihn darüber hinaus sowohl mit früheren als auch mit späteren musikalischen Abhandlungen, die auf verschiedene Weise explizit auf *amicitia* eingehen. Othmar Luscinius (1487–1537), der 1505 an der Universität Wien immatrikuliert war und später dort Musikvorlesungen hielt, pflegte Freundschaft mit Nikolaus Gerbel (1485–1560), der ab 1502 und erneut ab 1512 an der Universität Wien studierte und zum Kreis der Celtis-Schüler und den Mitgliedern des *Collegium poetarum* (1505–1506) gehörte.[298] Luscinius begleitete seine *Mvsicae institvtiones* (1515) mit einem Hexastichon Gerbels und widmete sein Werk den „geschätzten Freunden Symphorian Altbießer (Pollio) und Johannes Rudolfinger" („charissimis amicis Symphoriano Pollioni, & Ioanni Rudolphingio").[299] Eingeleitet wurde das Buch mit der Erklärung, von Freunden zur Publikation aufgefordert worden zu sein („Rogatus aliquoties ab amicis").[300] Die *amicitia* strahlte hier auf einen weiten Kreis von Interessenten aus, die nicht näher benannt wurden, und zielte explizit auf den Unterricht an der Wiener Universität und die Studenten ab. Luscinius' *Mvsicae institvtiones* entstanden offenbar in Anbetracht des Mangels an Lehrmaterialien und mit dem Rückbezug auf die eigene Lehrtätigkeit an der Wiener Universität.[301]

297 Judenkünig, *Vnderweisung*, fol. 15^{r}.

298 Klaus W. Niemöller, „Othmar Luscinius, Musiker und Humanist", in *AfMw* 15 (1958), S. 45; Gerhard Pietzsch, *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Hildesheim u. a.: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971, S. 33; Heinrich Grimm, Art. „Gerbellius, Nikolaus", in *NDB*, www.deutsche-biographie.de/pnd118985949.html#ndbcontent (1.12.2024).

299 Luscinius, *Mvsicae institvtiones*, Exemplar D-Mbs 4 Mus.th. 915, Bg. aii^{r}; vgl. Niemöller, „Othmar Luscinius", S. 50.

300 Ebd.

301 Luscinius, *Mvsicae institvtiones*, Bg. aii^{r}. Begrifflich geht der Wunsch, eine institutio zu verfassen, sicherlich auch auf Boethius' *De institutione musica*, einen Standardunterrichts-

> Rogatus aliquoties ab amicis, ut musicas / institutiones, quas olim in freque[n]ti Vie/nensis Academię auditorio p[ro]fessus sum, / hic in natali solo æreis notis excribi cura/rem, quo studiosa iuuentus hanc disciplinam tanqua[m] / aliarum omniu[m] altricem & ornamentum, studiorum / suoru[m] supellectili adijceret, diu ut id agerem, non sup/petebat ocium.
>
> Mehrfach wurde ich von Freunden gebeten, die musikalischen Unterweisungen, die ich einstmals vor der zahlreichen Zuhörerschaft der Wiener Akademie gelehrt habe, hier zurück in der Heimat in metallenen Zeichen [d. h. mit Drucklettern] zu fixieren, damit die eifrige Jugend diese Lehre gleichsam als Nahrung und Schmuck aller anderen der Ausstattung ihrer Studien hinzufüge. Lange fehlte mir die Zeit, das zu tun.

Judenkünig war wohl mit dieser Problematik vertraut. Beide, Judenkünig und Luscinius, beschwerten sich über den verschwenderischen Lebensstil der Studenten. Außerdem kannte Judenkünig Nicolaus Gerbel womöglich durch die Offizin von Vietor und Singriener in Wien, denn Gerbel arbeitete 1512–1514 zusammen mit Alantsee und Singriener und betreute im humanistischen Sinne publizierte Texte.[302]

Das erstmals 1512 in dieser Offizin publizierte *Musicorum libri* von Philomathes erwähnt noch in einer weiteren, Leipziger Auflage 1518 im Epigramm von Christoph Hegendorf mit „lector amice", eine Formel, die oft als „geneigter Leser" übersetzt wird, die aber wohl auch eine nicht näher bezeichnete Gruppe von Gleichgesinnten meinte.[303] Auch Johann Frosch appellierte in *Rerum musicarum opusculum* (1535) an den „geneigten Leser" („lector amice").[304] Im Musiklehrbuch des 16. Jahrhunderts wird des öfteren die aktive Beteiligung von Verbündeten oder Freunden sichtbar, die in personifizierter, abstrakter oder abwesender Form lasen, rezipierten, empfahlen und aufforderten. Noch deutlicher ist das Motiv im oben erwähnten Widmungsbrief von Georg Rhau in Philomathes' Wittenbergischer Ausgabe 1534, in welchem die Aufgabe und die schon erbrachten Leistungen „unseres Freundschaftsbundes" („amicicæ

stoff der musica speculativa, zurück. In der Tat überliefert die Universität Wien aus dem späten 15. und frühen 16. Jahrhundert nur spärliche Hinweise auf die Musiklehrbücher innerhalb des Quadriviums. Susana Zapke, „Musik", in *Universitäre Gelehrtenkultur vom 13.–16. Jahrhundert. Ein interdisziplinäres Quellen- und Methodenhandbuch*, hrsg. von Jan-Hendryk de Boer, Marian Füssel und Maximilian Schuh, Stuttgart: Franz Steiner 2018, S. 498.

302 Grimm, Art. „Gerbellius".

303 Philomathes, *Musicorum libri*, Exemplar D-B Mus.ant.theor. P 37, Bg. [ai^{v}], http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000209D000000000 (24.8.2023).

304 Frosch, *Rerum musicarum opusculum*, A-Wn 395861-C, „Præfatio", ohne Bogensignatur, http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ259716800 (24.8.2023).

nostræ“) angesprochen werden.[305] In der eindeutig humanistisch formulierten Einleitung von Michael Toxites Rheticus (1514–1581) zu Philomathes' Buch (nun in der Straßburger Ausgabe 1543) wird der Freundschaftsschluss („amicitiasq[ue] iungit“) als eine der heilenden Eigenschaften der Musik aufgezählt.[306] Auch ein weitverbreitetes Lehrbuch dieses Jahrhunderts, die *Musica* von Nikolaus Listenius (Wittenberg 1537 und Nürnberg 1549), beginnt mit dem Satz: „Collegi elementa Musices, quorum æditionem cu[m] / à me flagitassent amici, duxi li/bellum tibi potissimum, illustris / Princeps, dedicandum esse, ut no/minis tui auspicio fœlicius exiret / in publicum.“ (Ich habe die Elemente der Musik zusammengestellt, deren Veröffentlichung meine Freunde von mir erbeten hatten, und hielt es für besonders angemessen, dieses Büchlein Euch, durchlauchtigster Fürst, zu widmen, damit es unter Ihrer Schirmherrschaft mit größerem Erfolg an die Öffentlichkeit trete).[307] Fordernde *amici* bildeten Listenius' humanistischen Kreis, zu dem unter anderen auch Valentin Chuden (1537–1569) gehörte, der seine metaphorische Ansprache an die Leser in der *Musica* gänzlich in der humanistischen *loci-communes*-Tradition dichtete.[308]

Auch die instrumentalen Lehrbücher sind hier keine Ausnahme. Virdung sprach seinen Dialogpartner, Andreas Silvanus (Waldner), als „gúte[n] freund“ an.[309] Agricola „wil […] vleissig vnd freundlich / gebeten vnd vermanet haben alle namhafftige / Musicos vnd solcher kunst erfarne sie wóllen jnn / Christlicher meinung diese edle kunst jhren nehi/sten zu nutz herfur an tag zubringen múglichen / vleis furwenden“.[310] Seine „Freundlichkeit“ war freilich für a l l e ausgebildeten Musiker bestimmt, obgleich die Bitte wiederum christlich gefärbt ist.

Zur Identität unter humanistischen Gemeinschaften gehörte die Selbstrepräsentation durch das eigene Werk und dessen Verortung im Rahmen ähnlicher Werke. Im Fall von Judenkünig bedeutete das die Angleichung seiner

305 Philomathes, *Musicorum libri*, D-Mbs Mus.th. 7196, Bg. Aij^{v}. Dies ist von der persönlichen Dedikation an Johann Brossen als „integerrimo viro […] Monasterij […] prefecto, amico & Patrono suo singulari“ („dem höchst rechtschaffenenen Mann […] Klostervorstand, Freund und einzigartigen Schutzherrn“) zu unterscheiden.

306 Philomathes, *Musicorum libri*, A-Wn SA.75.F.69, Bg. Aiij^{v}, http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ254863107 (15.8.2023).

307 Zur Benutzung des Buches von Listenius während des 16. Jahrhunderts siehe Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege*, S. 54; Listenius, *Musica*, Exemplar D-Mbs Th B V 23n#, Bg. a2^{r}, https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11283963_00003.html (24.8.2024).

308 Ebd., Bg. [a1^{v}].

309 Virdung, *Musica getutscht*, Exemplar D-Mbs 4 Mus.th. 1616, Bg. Aij^{r}, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00011703-7 (13.12.2023).

310 Agricola, *Musica instrumentalis* (1532), Exemplar D-Mbs Mus.th. 51, im „Beschlus dis Búchleins“, ohne Bogensignatur.

Lehrbücher an die zeitgenössischen humanistischen Drucke, unter anderem durch die Verwendung von weiteren, damals sofort erkennbaren Zeichen und Symbolen. Das konnten sowohl abstrakte Leitthemen (Tugend, Fleiß, Symbolik der Laute usw.) als auch personifizierte Motive („Eigentumsmarken") sein.

Die *Introductio* und *Vnderweisung* sind jeweils mit zwei großen identischen Holzschnitten versehen: Einer zeigt den jeweiligen Titel, fols. 1^r und 13^r, und der andere eine bereits in Kapitel I erwähnte Musizierszene, fols. 4^v und 14^r (Abb. 17.1, 17.2). Das erste Bild (Abb. 17.2) zeigt einen architektonischen Rahmen, eine für Renaissance-Drucke typische Titelbordüre, die hier mit vier Wappen, einem in jeder Ecke und Judenkünigs Schild mit seinen Initialen „H I" (unten mittig) dekoriert ist. Nicht jedes der Wappen lässt sich deuten. Es ist jedoch klar, dass der Druck seine Repräsentationsfunktion auf zwei Ebenen zu erfüllen versuchte: Die Verwendung von österreichischen Elementen des Reichswappens deutete nicht nur auf den 1523 regierenden Landesfürsten Ferdinand I. hin. Sie platzierten das Werk auch in eine Reihe hoch angesehener Literatur und verbanden es mit der Tätigkeit des *Collegium poetarum* in Wien (seit 1501) und den humanistischen Drucken, die Singriener (bis 1514 Singriener & Vietor) in der zweiten und dritten Dekade des Jahrhunderts herausgab. Der österreichische Bindenschild (oben links) fand sich seit 1388 im Siegel der Wiener Artistenfakultät.[311] Das Allianzwappen für Neu-Österreich und Altburgund (unten rechts) war ein Teil des Wappenschilds Maximilians I. In dieser Gestalt, der Doppeladler als Zentrum im Reichswappen, kam es auch in den Insignien des *Collegium poetarum* von 1504 (Szepter, Dichterlorbeer) vor.[312] Beide Wappen kann man auch an den Seiten der sogenannten Celtiskiste (1508) sehen.[313] Das Allianzwappen für Altburgund und Altungarn (unten links) wurde ebenfalls von Maximilian I. geführt. Das Wappen in der oberen rechten Ecke ist leider nicht identifizierbar. Holzschnitte mit Kombinationen

311 Für die Konsultation in Fragen der Heraldik und bei der mühsamen Suche nach unbekannten Wappen bedanke ich mich ganz herzlich bei Herrn PD Dr. Andreas Zajic, Institut für Mittelalterforschung an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Zum Siegel der Artistenfakultät siehe *650 plus – Geschichte der Universität Wien*, https://geschichte.univie.ac.at/de/artikel/wappen-siegel-und-fahnen (25.8.2023).

312 Ebd., https://geschichte.univie.ac.at/de/artikel/das-collegium-poetarum-et-mathematicorum (25.8.2023). Koczirz erwähnte zwei Wappen, das obere links und das untere rechts, ohne die anderen zu deuten. Das vorhandene österreich-burgundische Wappen veranlasste Koczirz, den Druck der *Introductio*, des ohne Datum erschienenen Buches von Judenkünig, in die Zeit Maximilians I., 1515–1519, zu datieren. Diese Hypothese ist insofern fraglich, als das Wappen auch später von Ferdinand I. geführt wurde. Vgl. Koczirz, „Der Lautenist Hans Judenkünig", S. 243.

313 Ebd., https://geschichte.univie.ac.at/de/artikel/das-collegium-poetarum-et-mathematicorum (27.11.2023).

von vier oder fünf Wappen nutzte Singriener überwiegend für humanistische, unter anderem panegyrische Drucke. Der Bindenschild nahm dabei stets die Position in der oberen linken Ecke ein, z. B. in Adrian Wolfhard, *Panegyris ad Caesarem Maximilianum* (1512), *Pindari* […] *Bellum Troianum, ex Homeri* (1513) und Benedictus Chelidonius, *Voluptatis cum virtute disceptatio* (1515). Prachtvolle Holzschnitte mit einem viereckigen Wappenensemble, allerdings anderen als bei Judenkünig, sind auch im oben erwähnten *Laelius, sive de Amicitia Dialogus* von Cicero (1511–1512) zu sehen.

Eine andere Tendenz in der Repräsentation zeigt sich darin, dass Judenkünig den personifizierten Schild inmitten der Reichswappen anbrachte. Wie ein Überblick zu den Drucken der Offizin von Singriener zeigt, war dies ein außergewöhnliches Vorgehen. In den 1520er Jahren hinterließen die Drucker oder Buchhändler eine „Eigentumsmarke", wie z. B. die Brüder Alantsee oder Singriener selbst, nicht aber die Autoren. Die Druckerwappen wurden außerdem in das Laub- oder Puttenwerk oder in die Säulenensembles integriert und nicht in einer Reihe mit den Reichswappen oder gar größer als die anderen Wappen dargestellt.[314] Judenkünigs Wappen war ein demonstratives Zeichen für die Repräsentation des Ichs als Autor und mindestens gleichberechtigtem Teilnehmer im Umlauf neuer humanistischer Drucke. Ohne Zweifel verfolgten Singriener und Judenkünig damit kommerzielle Zwecke. Trotzdem stand diese Position im Einklang mit der Ideenwelt Judenkünigs. Seine Ansprache an a l l e und die Verwendung der Du-Form in der *Introductio* – „Egal wer Du bist, fange mit dem Ausüben (*exercitio*) der musikalischen Instrumente an" (Anhang B.I) – war vereinbar mit dem Anspruch auf Gleichrangigkeit der abgebildeten Wappen des Titelholzschnitts untereinander und zielte auf eine die sozialen Schichten übergreifende humanistische Gemeinschaft.[315] Das für diese Gemeinschaft geltende wesentliche Wertekriterium „Tugend", erreicht durch Arbeitsleistung, unter anderem auch durch handwerkliche Fertigkeit, wurde im Wappen des Lautenisten selbst festgehalten. Das Erscheinungsbild

314 Vgl. das Monogramm „IS" (S um I geschlungen) für Johann Singriener im Impressum oder auf den Titelholzschnitten in Johannes Andreae, *Lectura arborum utriusque iuris* (1520); Johann Fabri, *Ettliche Sermon* (1528); Joachim Vadianus, *Aegloga, cui titulus. Faustus* (1517); der gleiche Druckstock in Drucken von Bartholomaeus Coloniensis, *Dialogus Mythologicus* (1518), Gaius Plinius Secundus, *Liber Septimus Naturalis Historiae* (1519) usw. Zur anderen Variante, bei der Singrieners Druckerzeichen mittig unter den Säulenrahmen eingefügt ist, siehe Johann A. Brassicanus, *In Gallum Nuper Profligatum* (1525). Das Alantsee-Wappen findet sich zum Beispiel bei Leonardo Bruni, *Comedia Poliscene* (1516).

315 Harald Müller beschrieb die Verwendung der Du-Form („Tuismus") als Demonstration eines Erkennungswertes. Müller, „Specimen eruditionis", S. 130.

des Wappens ist den sogenannten „Hausmarken" oder „Steinmetzzeichen" ähnlich. Es hatte damals eindeutig Zunftcharakter und wies zusätzlich auf Allianzbildungen und handwerkliche Arbeit hin. Es ist dabei irrelevant, dass dieses Wappen mit großer Wahrscheinlichkeit eine Nachahmung und kein tatsächlich von Judenkünig geführtes Zeichen war.

> Die Deutung von „Judenkünigs Wappen" bei Musikhistorikern ist sehr unterschiedlich und fantasiereich. Für Koczirz ist es „ein ‚redendes' [Buchwappen]. Die drei mystischen Zeichen des Mittelstückes in griechischer Kreuzform" hielt er „für drei verschieden gestaltete Schlagfedern (ohne und mit Handgriffen), also die altehrwürdigen Sinnbilder des Saitenspiels und zugleich Hinweise auf den Beruf des Mannes, dessen Name durch die lateinischen Initialen angedeutet ist." Interessant für den humanistischen Aspekt ist weiterhin die Existenz von griechischen Buchstaben im Zeichen, was aber mit keiner anderen Verwendung des Griechischen bei Judenkünig belegt werden kann: „Nicht zu übersehen ist auch das durch das griechische Kreuzzeichen ausgedrückte Symbol, das die Anfangsbuchstaben des Namens des ‚Judenkünigs', I und X, in sich begreift".[316] Weder lassen sich die Zeichen genau deuten, noch ist ihre Herkunft zu klären. Das der Hausmarke ähnliche Zeichen ist atypisch. Die Hausmarke besteht aus zwei Grundfiguren, einem Schaft und einem Schrägkreuz, die in der Regel nicht kombiniert wurden. Außerdem ist der Schaft nicht abgeknickt, abgewinkelt oder mit anderen Schrägschäften versehen, was typisch für eine echte Hausmarke wäre.[317] Einzelne, sehr ähnliche Elemente bei Judenkünigs Zeichen finden sich unter den Grundzeichen für Hausmarken und Steinmetzzeichen vom Donauraum bis nach Skandinavien.[318] Nicht feststellbar ist, ob Judenkünigs Zeichen irgendeinen Bezug zu den zahlreichen Wiener Zünften hat. Festzuhalten ist dagegen die Funktion, die Judenkünigs Zeichen hatte, auch wenn es ein Pseudozeichen war: Traditionsgemäß wurden die Hausmarken von stadtbürgerlichen Personen geführt, die diese als Eigentums- oder Unterschriftzeichen verwendeten. Im 16. Jahrhundert hatten die Zeichen sowohl handwerkliche als auch repräsentative Bedeutung.[319] Es ist nicht ausgeschlossen, dass Judenkünig hier seine „Berufsbezeichnung" als Musiker hinterließ. Parallel dazu kann das „Wappen" von Hans Gerle auf dem Titelholzschnitt von 1530 in seiner *Musica Teusch* 1532 gesehen werden: Es stellt eine Laute mit den Initialen „H. G." dar.

316 Koczirz, „Der Lautenist Hans Judenkünig", S. 242.

317 Für diese Auskunft bedanke mich bei Herrn PD Dr. Andreas Zajic.

318 Vgl. Andreas Ludwig, Jacob Michelsen, *Die Hausmarke. Eine germanistische Abhandlung*, Jena: Frommann 1853, Taf. I, Nr. 18, und Nr. 36, Taf. II., Nr. 11, Taf. III, Nr. 22; Amalia M. Frank, *Hausmarken und Hauszeichen*, St. Pölten: St. Pöltner Zeitungsverlagsgesellschaft 1944 (Niederdonau 106), S. 9, Nr. 38.

319 Andreas Eiynck, „Hausmarken – geheimnisvolle Zeichen an Häusern und Antiquitäten", in *Jahrbuch des Emsländischen Heimatbundes* 58 (2012), S. 175–214.

Die untersuchten Netzwerke von Studierenden, Gelehrten, Adeligen und Bürgerlichen umfassten die wichtigsten universitären und humanistischen Zentren des deutschen Raums sowie der östlichen und südlichen Nachbargebiete. Die Besonderheit dieser Netzwerke lag darin, dass die Anonymität ihrer Mitglieder ein bestimmendes Merkmal war. Die Tabulaturen trugen zu der Existenz dieser Netzwerke wesentlich bei, indem sie ihre Inhalte weit über die regionalen und sozialen Grenzen hinaus transferierten. Für diesen Zweck erwies sich die Tabulatur als ein sehr flexibles und daher geeignetes Medium. Diese Flexibilität setzte die Eigenschaft der Tabulaturen, mehrere mediale Formen annehmen zu können, voraus. Unter den Tabulaturen finden sich daher Manuskripte mit Hofbezug, Vorformen der *libri amicorum*, Tabulaturen als studentische Aufzeichnungshefte oder Mitschriftenhefte für das Studium der *artes*, handschriftlich ergänzte Drucke, Andachts- und Gebetsbücher, Lehranweisungen und Lehrbücher. Alle Tabulaturen hatten jedoch ein gemeinsames Merkmal – sie bewahrten ihren „offenen" Charakter und sie waren oft mobil. Die ideelle und materielle *amicitia* aus dem 16. Jahrhundert bestimmte die Tabulaturen bis ins 17. Jahrhundert, und zwar auch dann, wenn die Tabulaturen in katholischen Klöstern und für diese verfasst wurden, wie z. B. die Braunsberg-Olivaer Orgeltabulatur. Die *amicitia* als medialer Mechanismus und materieller Träger war konfessionsübergreifend, sie betraf Lauten- und Orgelmusik, weltliche und kirchliche Praxis. Die ersten instrumentalen Lehrbücher sind ohne die humanistische Bewegung um 1500 nicht vorstellbar. Judenkünigs Bücher waren von den humanistischen Tendenzen und Idealen, insbesondere aus seinem Wiener Umfeld (Philomathes, De Quercu, Gerbel, Luscinius), stark beeinflusst.

III TOPISCHE UND SEMANTISCHE KONSTRUKTE DER *LOCI COMMUNES* IN DEN TABULATUREN. DIE SPEZIFIZIERUNG VON *LOCI COMMUNES PHILOSOPHICI*

III.1 Methodische Prolegomena II

Dieses Kapitel hat das Ziel, den Zusammenhang von Musik und Literatur anhand topischer und semantischer Überschneidungen zu untersuchen. Es handelt sich nicht nur um die übergreifenden topischen Konstruktionen, die bereits aus der Auswahl der Textquellen hervorgehen, sondern darum, was mit den *loci communes* in den Tabulaturen im semantischen Sinne geschah, wie die *loci* in jeder Tabulatur damals interpretiert wurden. Durch die enzyklopädische Systematik gab der Schreiber seinen Lesern eine Art Wegweiser an die Hand. Die produktive Seite der *loci communes* zeigte sich im Allgemeinen aber immer dann, wenn sie im jeweiligen Kontext variiert, paraphrasiert, kommentiert, ausgelegt und letztlich in ein neues System gebracht wurden (ausdrücklich gefordert ist dieser Bearbeitungsmodus seit Melanchthons *Elementorum rhetorices libri duo*, 1531).[1]

Da die *loci communes* „fortschreitend textkonstitutive Bedeutung“[2] hatten, kann man davon ausgehen, dass diese Bedeutung von Beginn an literarische wie auch musikalische Beiträge betraf und Bestandteil aller moralischen

1 Die Methode fasste z. B. Kallweit treffend zusammen, Kallweit, *Kulturelle Konfigurationen*, S. 130–132. Daraus ergibt sich die von Kallweit hervorgehobene wesentliche Rolle der Texterschließung in den *loci communes*: „In der *enarratio* [der Interpretation] sieht Melanchthon den unverzichtbaren ersten Schritt für das Gewinnen wissenschaftlicher Urteilsfähigkeit“, ebd., S. 131. Nicht zufällig wird diese Eigenschaft der *loci communes* mit der Veränderbarkeit des Polypen oder des Chamäleons verglichen, MacPhail, *Dancing Around the Well*, S. 20, 25, 71. Die Entstehung eines neuen Systems und seiner individuellen Ausprägungen zählt zu den grundlegenden Voraussetzungen der *loci communes* Methode, Crane, *Framing Authority*, S. 38. Vgl. auch die in Kapitel II.3 angesprochenen methodischen Anweisungen von Vives sowie den genauen Arbeitsprozess, welches Erasmus in *De Copia* dem Schüler an die Hand gab.

2 Kallweit, *Kulturelle Konfigurationen*, S. 56.

Topoi war. Um diese These überprüfen zu können, muss geklärt werden, wie sich die Spezifizierung von *loci communes philosophici* in der Musik durch die Anbindung literarischer Texte vollzog. Gewiss birgt diese Fragestellung die Gefahr des Subjektivismus, wie bei jeder semantischen Interpretation textloser Musik. Dennoch kann man auf der Grundlage der in den verschiedenen Tabulaturen immer wieder auftauchenden konstanten Muster musikalisch-literarischer Verbindungen – zwar mit Vorsicht, aber doch durch historische Authentizität gestützt – die grundlegenden topischen und semantischen Konstrukte sowohl in der Musik als auch in der Literatur ausmachen. Methodisch von Bedeutung sind bei der Analyse die „Assoziation als poetisches Prinzip" sowie die „topisch verfestigte Metapher".[3] Mit letzterer ist im Bereich musikalisch-literarischer Verhältnisse eher eine „topisch verfestigte Konstante" gemeint. Es wird hinterfragt, welche assoziative Ketten sich aus diesen „topisch verfestigten Konstanten" bilden, wie die Topoi verändert, wie und in welche Kontexte sie eingereiht und in welchen Zusammenhängen sie erweitert oder gekürzt werden. Diesen festen Formeln ist Kapitel III.2 gewidmet.

Einige der in der Literaturwissenschaft ausgearbeiteten Kriterien für die Analyse metaphorischer Ketten in Texten können für die Untersuchung des Materials in den Tabulaturen herangezogen werden. Zu diesen Kriterien gehören: „thematische Ähnlichkeit – Gegenüberstellung", „Gattungswechsel", „Neigung zur Paar- und Gruppenbildung", „situative Einheit", „assoziatives Wiederaufnehmen" und „Reaktion auf die Tradition".[4] Das erstgenannte Kriterium überschneidet sich mit der grundsätzlichen Regel für die Verwendung von Topoi in *loci-communes*-Sammlungen. Die Topoi wurden nach dem Prinzip des Kontrastes und der Nähe (*contraria* und *cognata*) geordnet. Jeder Topos hatte eigene „Verwandte" und eigene Gegensätze, welche oft reich verzweigte dichotomische Dispositionen bildeten.[5] Das Eingehen auf „sündige" Themen und das Einbeziehen von vulgären Reimen beispielsweise war im Prinzip ein obligatorischer Bestandteil der humanistischen *loci-communes*-Praxis. Die

3 Cordula Kropik entwickelte diese methodischen Prinzipien im Anschluss an die frühere Forschung von Gert Hübner und Manfred Kern. Sie zeigte, wie diese methodischen Ansätze im Liebesrepertoire des *Liederbuches der Clara Hätzlerin* funktionieren. Kropik, „Augenweide? Abgemäht!", S. 364, Anm. 6, 35.

4 Kropik arbeitete in der oben erwähnten Arbeit mit diesen Kriterien. Da es sich nicht um die Analyse der Musik handelt, ist ihr System an die Textforschung angepasst und enthält daher zusätzliche Kriterien und setzt andere Akzente. Wesentlich für sie sind „metrisch identische Strukturen", z. B. „metrisch identische Klagen", die aus den Texten hervorgehende „Reflexion von objektiven Ereignissen im subjektiven Modus" oder auch „Indizien von Pflege des Liedes", d. h. die Erwähnung vom Gesang im Text, ebd., S. 371.

5 Kallweit, *Kulturelle Konfigurationen*, S. 73, 107.

Schüler sollten das Gute vom Schlechten oder Sündigen unterscheiden und das Gute letztlich als eine Art „Antidot" verwenden.

> Wie in Kapitel II erwähnt, basierte die Teufelsliteratur des 16. Jahrhunderts auf dieser didaktischen Grundlage. Crane beschrieb und belegte die Funktion des Antidots gegen die „pagan cultural codes": „Both Erasmus and Vives use the phrase ‚fortified with an antidote' (*antidoto praemunitus*) to describe the preparation needed before one undertakes to read classical works. Erasmus specifies that the sententious protions of the Bible (Proverbs, Ecclesiasticus, and Wisdom) can serve as this antidote, and Vives similarly urges the teacher to ‚choose some passages [or Scripture] to be as it were remedies of diseases'. Erasmus also occasionally refers to a secular saying as a ‚philtron' or a law as a ‚pharmacon', both able to serve as antidotes or remedies for moral poisons or ills."[6]

> Um die Auseinandersetzung mit „sündigen" Themen in den *loci communes* mit der reformatorischen Lehre zu rechtfertigen, schrieb Melanchthon (1521): „Reliquos vero locos, peccati vim, legem, gratiam, qui irnorarit, non video quomodo christianum vocem. Nam ex his proprie Christus cognoscitur. (Wer die anderen Hauptthemen aber nicht kennt: die Macht der Sünde, das Gesetzt, die Gnade, von dem sehe ich nicht ein, wie ich ihn einen Christen nennen könnte. Denn aus ihnen wird eigentlich Christus erkannt.)"[7]

Inwieweit sich diese Eigenschaften der *loci-communes*-Praxis in den Tabulaturen nachverfolgen lassen und welche Ausprägung sie in den literarisch-musikalischen Verhältnissen fanden, wird im folgenden Kapitel gezeigt. Angesichts der nicht fest eingegrenzten „Gattungen" in der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts sollte das Kriterium des „Gattungswechsels" sehr vorsichtig angewendet werden. Wesentlich ist hier nur der Wechsel zwischen einander grundsätzlich unähnlichen Formen der Musik, wie z. B. Psalm und Tanz.[8]

Entgegen der Tendenz in der musikwissenschaftlichen Forschung[9] werden hier sowohl textgebundene bzw. potenziell textgebundene Formen (wie Intavolierungen) als auch alle anderen, nicht textgebundenen Beiträge in Betracht gezogen, da sich literarische Texte auch bei Tänzen, Fantasien, Präludien oder anderen Formen finden. In den nicht textgebundenen Musikeinträgen stützt

6 Crane, *Framing Authority*, S. 65

7 Zit. n. Melanchthon, *Loci communes*, S. 22–23.

8 Für die Analyse der Beiträge in den Tabulaturen wird die Ebene der Selbstreflexion der Tabulatur-Schreiber immer mit berücksichtigt, d. h. es wird darauf geachtet, wie sie selbst die Stücke (um)betitelt haben.

9 Wie in der Einführung zum vorliegenden Buch bereits erörtert wurde, ist das Thema in der Musikwissenschaft noch wenig bearbeitet. Wenn Sentenzen im Zusammenhang mit Musik betrachtet wurden, handelte es sich um Lieder. Vgl. Just, „Lateinische Sentenzen und Deutsche Lieder".

sich die Analyse auf deren stabile Verbindung mit den Topoi und Semantiken in den beigefügten literarischen Texten. Außerdem versahen die Schreiber solche Musikstücke oft mit Zusatztiteln oder kurzen Anmerkungen, die ihre Wahrnehmung dieser Musik textlich konkretisierten. In den textgebundenen Gattungen wie Liedern, Madrigalen oder Psalmen lässt sich präziser auf topische und semantische Verhältnisse achten, da die Texte der vokalen Vorlagen bekannt sind und auch damals bekannt waren und wir davon ausgehen können, dass sie von den Schreibern rezipiert wurden. Hier wird untersucht, ob und wie beide Texte (der des Vokalstückes und die Sentenz bzw. ein anderer Beitext) aufeinander „reagieren", ob sie einander kommentieren, paraphrasieren oder in einer dichotomischen Opposition zueinander stehen. Wie funktioniert „produktive Rezeption"[10] auf literarischer und musikalischer Ebene in solchen Fällen und wie zeigt sie sich in den nicht textgebundenen Formen? Von Interesse ist nicht nur das Verhältnis zwischen Musik und Beitext, sondern zwischen Musik, Musiktext und Beitext. Die Wiederholbarkeit der gleichen Stücke ermöglich es, „die Kette der Rezeption" zu verfolgen und auf diese Weise das oben zuletzt genannte Kriterium („Reaktion auf die Tradition") zu untersuchen.

Einige Fallbeispiele zu den hier skizzierten Forschungsfeldern werden in den folgenden beiden Unterkapiteln untersucht. Beim „topischen Konzept" (Kapitel III.3) handelt es sich um ein einheitliches topisches und semantisches Schema, das mehreren Tabulaturen zugrunde liegt. „Individuelle Lösungen" schildern hingegen die von diesem Schema abweichenden Ideen. Hier liegt der Fokus auf den Tabulaturen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Am Ende des Kapitels werden wieder kurze Einblicke in frühere und spätere Quellen gewährt, und zwar in die Tabulaturen vor 1550 sowie exemplarisch in die Braunsberg-Olivaer Tabulatur und Fabricius' Tabulatur. Außerdem muss betont werden, dass die aufeinander bezogenen literarischen und musikalischen Beiträge insgesamt nur eine Ebene der Handschriften bilden. Es gibt mehrere Beispiele, in denen die Texte ohne Musik eingetragen wurden oder diese mit der daneben aufgezeichneten Musik in keinem erkennbaren Verhältnis stehen. Solche Abschnitte fallen interessanterweise jedoch nicht aus der Konzeption der jeweiligen Tabulatur heraus, sondern bestätigen nur die offenbar durchdachte oder zumindest nicht zufällige Verwendung von verbundenen musikalischen und literarischen Komponenten.

10 Kropik, „Augenweide? Abgemäht!", S. 364.

III.2 Topische Konstanten

„Gesellen" – „Gott". „Gott" – „Sünde"

Narrheit und die Beziehung zu Gott waren zwei zentrale Themen in den Tabulaturen. Obwohl sie in Opposition zueinander stehen, bedienen beide die Grundsätze der protestantisch-reformierten Lehre, und zwar den Glauben an Gottes Gnade sowie die Erkenntnis der menschlichen Natur, vor allem der Sünden, des Leidens und des „freien Willens" des Menschen. Das „Göttliche" und das „Sündige" wurden gebündelt und oft gegenübergestellt behandelt. Das Dasein der Gesellen wurde moralisiert und in Bezug auf Gott betrachtet. Moralische und religiöse Themen in den Tabulaturen kamen deshalb in beachtlicher Vielfalt und Ausführlichkeit vor. Anhand dieser Topoi kann man gut erkennen, wie sehr die Tabulaturen als Platz moralischer und religiöser Erziehung und Diskussion geschätzt und genutzt wurden. Das komplexe Thema des „freien Willens" grenzt einerseits an die christlich verstandene Freiheit (im lutherischen Sinne: „Seid niemandem etwas schuldig, außer dass ihr euch untereinander liebt", LUT Römer, 13,8), andererseits verkörpert Freiheit auch eine die Moral persiflierende Narrheit. Der Grad der Erkenntnis des eigenen Daseins und der Beziehung zu Gott liegt zwischen diesen beiden Polen und reicht von Selbstidentität durch die Klarstellung eigener Frömmigkeit über reformatorischen Spott bis hin zur Präsentation absoluter Gottlosigkeit.

Die Musik der Tabulaturen war in diesem Prozess eine wesentliche Komponente, indem sie in die Ausarbeitung des entweder „Göttlichen" oder „Sündigen" semantisch integriert wurde. Der Topos „Gott" oder das „Göttliche" wurde in der Musik durch Intavolierungen von Psalm- und Kirchenliedvertonungen oder Motetten vermittelt. Diese Intavolierungen waren ein fester Bestandteil der Lautentabulaturen, sie konnten sowohl in privaten Andachtssituationen, z. B. bei der häuslichen Andacht oder provisorisch entstandenen Gebeten unterwegs, als auch in der Kirche eingesetzt werden.[11] Die Tabulaturen vermitteln den Eindruck, dass den Schreibern die Andachtsfunktion, die durch Intavolierungen erreicht werden konnte, unverzichtbar war. Jedenfalls deutet die besondere Aufmerksamkeit gegenüber der Syntax des geistlichen Textes und dem Gestus der vertonten Melodik in den Intavolierungen darauf hin, dass sie eng an die Gesangs- und Rezitationspraxis der geistlichen Texte gebunden waren. Der Text und seine Semantik stand besonders bei geistlichen

11 Zu erinnern ist beispielsweise an Petrus Fabricius, der die Kirchenlieder und Psalmen in seine Tabulatur für Laute mit großer Wahrscheinlichkeit für seine Gottesdienste eintrug, Jarchow, *Petrus Fabricius*, Bd. I, S. 22, 28, 41.

Intavolierungen im Vordergrund. Der Text der Musikvertonung „sprach an" und stand außerdem mit den Beitexten in einem Dialog.

> Das Thema Intavolierung von Psalmen und Kirchenliedern in Lautentabulaturen bedarf weiterer gezielter Forschung. Eine Übersicht über die intavolierten Psalmen und Kirchenlieder in Lautentabulaturen, u. a. in Manuskripten, kann man der Dissertation von Gary Dean Beckman *The Sacred Lute* von 2007 entnehmen.[12] Diese Arbeit listet ein umfangreiches Repertoire auf. Allein in den handschriftlichen Lautentabulaturen zwischen 1525 und 1678 fand Beckman 418 Intavolierungen von lutherischen Chorälen und Kirchenliedern, darunter 50 aus jenen Tabulaturen, die in der vorliegenden Arbeit behandelt werden. Eine quantitative Häufung zeigten bekannte lutherische Texte „Ach Gott vom Himmel sieh darein", „Aus tiefer Not schrei ich zu dir", „Ein feste Burg ist unser Gott" und „Vater unser im Himmelreich".[13] Die Frage der historischen Rezeption des geistlichen Textes in der Intavolierung beantwortete Beckman damit, dass die texttragenden Melodien tendenziell möglichst originalgetreu, mit minimalen Diminutionen intavoliert wurden. Als Grund dafür sieht er das Bedürfnis nach Verständlichkeit des Textes, da dieses Repertoire in privater Andacht aktiv genutzt wurde.[14]
>
> Vertonungen von Psalmen und Kirchenliedern erscheinen erst seit den 1550er Jahren regelmäßig und in größerer Zahl in den Lauten- und Cistertabulaturen: Ochsenkhun, *Tabulaturbuch auff die Lauten* (1558), Adrian Le Roy, *Second Livre de Cistre* (1564), Richard Allison, *The Psalmes of David in Meter* (1599), Matthaüs Reymann, *Cythara Sacra* (1613), Nicolaes Vallet, *Een en twintich Psalmen Davids* (1615) usw. Als Hauptquelle für Intavolierungen im deutschsprachigen Raum galt Ambrosius Lobwassers *Der Psalter deß königlichen Propheten Davids* (1573).

Die Motette von Orlando di Lasso „Omnia quae fecisti nobis" („Alles, was du uns tatest, Herr"[15]) aus dem zweiten Buch „Mútetenn" von Wurstisens Tabulatur, S. 23–26, offenbart die sündigen Taten, den Verstoß gegen Gottes Gebote und das Gottesgericht. Die zur Motette gehörenden vier Sentenzen konkretisieren die Sünden Habgier und übermäßige Sparsamkeit, Missgunst und „Unliebe" ausführlich und konsequent (Anhang B.II.1): „Ad cistam domina vadit sæpissimé parca" („Ein karge fraw man dozan kendt / Wans offt úber den kasten rendt.") oder „Illum nullus amat, qui semper Da mihi clamat" („Zu dem hat jederman ein hass / Der Geschenck will haben vbermaß"), S. 25, 26.[16]

12 Gary Dean Beckman, *The Sacred Lute: Intabulated Chorales from Luther's Age to the beginnings of Pietism*, Diss. University of Texas at Austin 2007.

13 Ebd., S. 48–49.

14 Ebd., S. 16, 37, 52–53, 65.

15 Übers. n. *Gregorianisches Repertoire*, https://gregorien.info (13.12.2023).

16 Übers. n. Seidel, *Loci commvnes* (1572), aus dem Exemplar D-BAs Anth.o.13-x#2, S. 152 sowie Gartner, *Proverbialia dicteria*, aus dem Exemplar D-Mbs L.eleg.m.1351s, fol. 13r. Die Rubriken dieser Sentenzen in *loci-communes*-Sammlungen verdeutlichen ebenfalls diese

Die nächste Motette von Orlando di Lasso „In me transierunt" („Dein Grimm geht über mich"), S. 26–29, mit dem Ruf zu Gott in grenzenlosem Leiden, wird allerdings anders kommentiert. Zumindest eine Sentenz, S. 27, geht in die Topoi Treue und Zuverlässigkeit der Freunde über. Diese Transformation des Sinnes – eine semantische Metamorphose – erklärt sich durch das Format der *amicitia* und des *liber amicorum*. Wurstisens Tabulatur hat Merkmale beider Formate. Die Treue zu Gott entspricht hier der Treue zum Freund. Zwei semantische Bedeutungen wurden hier assoziativ aneinandergereiht und an die Tabulatur als Medium angepasst. Der Motettenblock dieses Tabulaturabschnittes endet dennoch eindeutig mit einer Vertiefung des Themas „Gottes Gnade" sowohl in der Musik „Gratia Dei salvati sumus" als auch in dem Sentenzen-Wortspiel „Be te bis nos bis nam / O mors cur Deus negat vitam / Super", d. h. aufgelöst „O superbe, / Mors super te, / Negat superbis / Cur superbis / Deuas super nos. / Vitam supernam." („O, Du stolzer, der Tod ist über Dir! Was überhebst Du Dich? Denen, die sich überheben, weigert Gott, der über uns ist, das ewige Leben"), S. 29.[17] Das Ansprechen des Topos „Tod" in den Tabulaturen ist ein typisches Anzeichen für das Ende des Buches oder eines Abschnittes. Insgesamt wird hier die Verbindung „Gott" – „Tod" einheitlich musikalisch und literarisch ausgetragen. Im Zusammenspiel von Musik und Text bildet sich zudem eine dynamische semantische Reihe heraus: von der Erkenntnis der Sünde und der Ermahnung, sich von ihr fernzuhalten, bis zum Anruf von Gottes Gnade, begleitet von *memento-mori*-Motiven, dem unausweichlichen Ziel und dem Ende des Lebens.

Den ergänzenden und semantisch bereichernden Zusammenhang von Musik und Text sieht man auch in der assoziativen Reihe „Tod" – „Alter" (oder „Altern"). Die Sentenz „Vir nimis antiquus, non est mulieris amicus" („Ein alter greiß nicht freien solt / Rein freulein iung wird ihm mer hold")[18] wurde an die Intavolierung der Motette „Gott ist mein Liecht" von Clemens non Papa gesetzt, S. 70. Beide Texte, die Sentenz und der Musiktext (Psalm 27, 1), beziehen sich auf das Thema „Sterben", wobei allein die Intavolierung die Hinwen-

Sünden. Die erste zitierte Sentenz steht bei Seidel unter „Parsimonia" („Sparsamkeit"). Die zweite findet sich bei Gartner unter „Amor", als Gegensatz zur Liebe. Die Sentenz am Beginn der Motette, S. 23, lautet „Non vult scire socrus, quod fuit ipsa nurus" („Niemand denckt was er gewesen ist / Die schwiger daß sie schnur war vergist"), Seidel, *Loci commvnes* (1572), S. 81, fällt unter die Rubrik „Hominum malignitas" („Mißgunst der Menschen").

17 Aufgelöst n. Wolff Albrecht Stromer von Reichenbach, *Speculum Germaniae oder ein kurtzer geographischer Bericht von dem gesammten Teutschland*, Nürnberg: Michael & Johann F. Endtern 1676, S. 365.

18 Seidel, *Sententiae proverbiales* (1568), aus dem Exemplar D-Mbs A.lat.a.2489#Beibd.1, S. 119, Rubrik „Senectus" („Alter").

dung zu Gott einbringt und somit das gesamte semantische Konstrukt in ein anderes Licht stellt – der Schreiber betonte damit die Hingabe an Gott und die gelebte Frömmigkeit als ein wesentliches moralisch-erzieherisches Motiv der Tabulatur.[19]

Das Verhältnis zwischen Musiktexten und Beitexten kann nicht nur ergänzend, sondern auch kontrastierend sein, z. B. wenn die Warnung vor abgründigen Sünden in den Beitexten einerseits und der Anruf zu Gott in den Musiktexten andererseits gegenübergestellt werden. Besonders augenscheinlich ist diese semantische Disposition im achten Buch von Wurstisens Tabulatur, das „ettliche Geistliche lieder vnnd Psalmenn" in seinem Hauptteil enthält. Alle Sentenzen dieses Teils der Tabulatur, S. 320–324, gehen auf einen Abschnitt der *Loci commvnes* von Seidel (1572) zurück. Sie erläutern in den düstersten Tönen, was für ein „teufels strick" und „tódlich gifft" der Wein ist, und was er für „unzálich schaden" anrichtet, benennen also jene Sünden, die in dieser *loci*-Sammlung unter die Rubrik „Ebrietas" („Trunkenheit") fallen:[20]

> Vivere vis lætus, vel sana mente quietus, / Dæmonis ut linum, sic mordax effuge vinum.
>
> Wiltu viel guter tag ersparn / Den sinn vnd dein gesind bewarn / Als fúr des teufels strick ich rhat / Fúr fúllerey dich hút frú und spath.
>
> Nullus homo credit, quod tantum pectora lædit, / Immodice potum, sapiet citó toxica totum.
>
> Rein mensch nicht ist der glauben kan / Was wein fúr schaden richtet an: / Zuviel getruncken sagt die Schrifft / Bald sich verkert in tódlich gifft.
>
> Damna quot hinc sentis, quot nascuntur mala mentis? / Fit greßus nutans, & visio lumina mutans.
>
> Wein voll unzálich schaden thut / An dem Verstand an leib und gut: / Wein voll schwechet der menschen gangk / Wein voll macht das gesichte krank.
>
> Ebrie, quid faris? vivis, vel morte gravaris? / Quid facias nescis, truncus sine morte quiescis.

19 Dass diese Motette und die Sentenz im Zusammenhang gedacht waren, sieht man aus dem Kontext: die Motette erscheint bei den Madrigalen und explizit bei der Sentenz, genauso ist die Sentenz von der vorherigen Sentenz über die Liebe getrennt, weil diese andere, amouröse Sentenz in die letzte Tabulaturzeile des Liebesmadrigals „Dulce memorie" von Pierre Sandrin eingeschoben wurde, S. 70.

20 Seidel, *Loci commvnes* (1572), S. entsprechend 59, 56, 52, 55–56.

Was sagstu nur du trunckner man / Lebstu oder bistu schon darvon? / Du ligst wie ein klotz vnbesunnen / Dir sein all deine sinn entrunnen.

Haud differt multum, te inter, fatoq(ue) sepultum: / Flat tibi adhuc parcé, de cordis spiritus arce.

Diß ist alleine todes leid / Vnd eines truncknen vnterscheid: / Daß man den truncknen athemen sicht / Dasselbe mag der tode nicht.

Die Musik ruft Gott um Hilfe und Gnade an und lässt den Rezipienten die „Sünde" fühlen. Musik und Sentenz „reagieren" aufeinander und offenbaren den Weg zum Glauben und zur Rettung. Alle Psalmlieder und Motetten dieses Teils der Tabulatur sind in drei Blöcke eingeteilt. Am Beginn verdeutlichen ihre Texte Beichte, Angst, Vertrauen und Hoffnung – „Állein nach dir Herr", „O Herre Gott begnade mich", „Áúß dieffer noth schrei [ich zu Dir]", „Ich rúeff zú dir Herr", „Ein veste Búrckh" usw. Die Intavolierungen sind meist schlicht akkordisch gehalten (z. B. Nr. III, IIII, VI, VII, X), sodass der Text „hörbar" und gut erkennbar bleibt. Da keine weiteren Intavolierungen thematisch in diesen Block passten, ließ der Schreiber am Ende der Seite 322 nicht ausgefüllte Tabulaturzeilen frei für andere (spätere?) Eintragungen. Der nächste Block, S. 323–324, ist zum Teil der neutestamentarischen Geschichte in ihrer chronologischen Abfolge gewidmet („Da Jsrael aúß Egipten zog", „Der Tag der Jst so fróudenn reich"). Er vermittelt unter anderem die Bitte um Gottes Gnade und Barmherzigkeit („Herr ~~Gott~~ dein ohrenn zú mir neige"). Dieser Block bildet, genauso wie der vorherige, inhaltlich wie notationsgraphisch eine Einheit. Nach der letzten Intavolierung auf der S. 324 sind zwei leere Tabulaturzeilen zu sehen. Anschließend, S. 325, wurde ein dritter Block eingefügt, in dem Gott gepriesen wird (Textgrundlage aus den Psalmen 23 und 8). Das Musikrepertoire wechselt zu den kirchlichen Motetten von Claude Goudimel.[21] Sentenzen wurden bei diesen letzten Intavolierungen nicht mehr eingeführt, weil der Topos „Sünde" in diesem Tabulaturteil bereits ausgeschöpft wurde.[22] Auch in diesem Beispiel kann man also die Beitexte und die Musiktexte als semantisch dynamisch gestalteten Block sehen, der von „Trunkenheit" bis zur „Beichte", von „Angst" zu „Hoffnung", von „Gottes Gnade" und „Barmherzigkeit" bis hin zu „Gottes Preis" reicht.

21 „Mon Dieu me paist" („Der Herr ist mein getreuer Hirt, dem ich mich ganz vertraue"), „O nostre Dieu" („Herr, unser Herrscher, wie herrlich ist dein Name in allen Landen, da man dir danket im Himmel!"), Übers. n. *CPDL*.

22 Weitere literarische oder musikalische Eintragungen sollten, wie erwähnt, auf den vorherigen Seiten in die dafür vorgesehenen Leerzeilen eingesetzt werden.

Diese semantische Strategie der text- und musikbezogenen Disposition beim Aufbau der Tabulaturen wird in jenen Abschnitten der Manuskripte bestätigt, in denen das Einfügen von geistlichen Intavolierungen sonst nicht erklärbar wäre. Inmitten der Madrigale mit überwiegend weltlichen und Liebesthematiken im vierten Buch von Wurstisens Tabulatur findet sich beispielsweise eine alleinstehende Intavolierung des Chorals „Bewar mich Herr Gott", S. 78. Nach dem Prinzip der semantischen Disposition wird diese Intavolierung von Sprüchen über die Sünden (wieder die Rubrik „Ebrietas") und sozialkritischen Reimen über die Herrschaft („Dominum") begleitet: „Wo dú gesichst ein státt vollenn baúch, / Denck gewiß es seyge ein faúler gaúch", „Mit Herrenn ist bóß kirschenn eßen / Wann sie vertzert haben die bestenn / So werffenn sie dan mit dem stil, / Vil lieber ich sie kaúffenn wil".[23] Die Einordnung der Sentenzen an sich wäre ohne den musikalischen Kontext nicht einleuchtend, denn die nächsten Reime bei Musik, S. 79, adressieren den für dieses Madrigalbuch typischen Topos „Frauen".

Auf einem anderen Weg wird die semantische Verbindung des Literarischen und des Musikalischen erreicht, nämlich wenn die Musik die „Sünde" repräsentiert und die Beitexte zu kritisch-konfessionellen Themen und Verspottung übergehen. In der Musik wurde nun am Tanz oder an „freien" Formen, meistens Fantasien, gearbeitet. Obwohl die Tabulaturen im Prinzip zur konfessionellen Toleranz tendieren, herrschen in den Texten scharf-kritische Töne in Richtung Katholizismus oder schlicht reformatorischer Spott. Mönche seien bösartig, feindlich, habgierig, „geschaffen Zu freßen vnd sauffenn", und generell sei das Mönchtum ein „Diabolus". Eine Reihe von Sentenzen dieser Art findet man bei der „Galiarda", S. 150–151, und sie werden dann ohne Musik fortgesetzt, S. 152: „Vos Monachi vestri stomachi, sunt amphora Bachi, / Vos estis Deus, est testis tristissima pestis" („Jhr múnch seind all auff einen hauffen / Faul schálck geschaffen zu fressen vnd sauffen").[24] Ein „Passomezo" mit „Saltarello", S. 145, wird begleitet vom Spruch „Es seind nicht Priester alle gút, / Die blatten tragen vnder dem hút"; bei einem anderen „Saltarello" steht: „Thú wie der Pfaff das rath ich, / Vnnd segne von aller ersten dich", S. 162;[25]

23 Seidel, *Loci commvnes* (1572), S. 58, 50.

24 Ebd., S. 123. Die deutschsprachige Variante dieser Sentenz kommt in Wurstisens Tabulatur früher, auf der S. 134, ohne Musik, jedoch im 5. Buch mit Passomezzi vor. Dieser wie auch weitere Sprüche zu diesem Topos stehen in Seidels *Loci commvnes* (1572) meistens unter der Rubrik „Monachi, Clerici".

25 Ebd., S. 124 und 175. Andere, ähnliche Beispiele sind: „Auf Múnchen wan sie wollen wanderenn, / Regnet es lieber dan aúf andere" bei zwei Fantasien; die Sentenzen ohne Musik: „Dum satur est venter, monachorum sufficienter, / Dum surgunt lente, Miserere canunt sine mente" („Múnch pfaffen vnd auch ander Ieut / Wan sie wol haben gefúllt die heut / Gantz vngeschickt sein sie zum betten / Obs gleich offt in die kirche tretten"),

ein weiteres Passamezzo erscheint mit dem Text „Diß haben gesagt aúch die Papistenn, / Je neher dem Papst, ie erger Christenn", S. 167.[26]

Der Tanz als Inbegriff der Sünde und daher als Mittel der Verspottung des Klerus konnte auch allein durch Musik vermittelt werden. Zwei Tänze, der „Margraffen Dantz" und der ihm angeschlossene Tanz „Ibat quidam Clericus" („Ein gewisser Kleriker ging") aus Wurstisens Tabulatur, S. 269–270, sind Varianten desgleichen Stoffes. Während der erste Tanz ein akkurat aufgeschriebener Schreittanz mit Proporz ist, zeigt der zweite Tanz (Romanesca-Typus) ein kurioses rhythmisches Durcheinander, insbesondere in seinem Proporz („Saltus"), da die Taktstriche und die gesamte rhythmische Lösung dieses Proporzes nicht in die dreizeitige Mensur passen (Abb. 47.1, 47.2, Bsp. 1.1, 1.2). Das ordentliche Schreiben bezieht sich auf „Margraffen", das rhythmische Stolpern hingegen auf „Clericus". Selbst die Darstellung des Klerus durch den Tanz war wohl als Karikatur gedacht.[27] Die assoziative Aneinanderreihung von semantisch ähnlichen Beitexten, die in den oben ausgeführten Beispielen zu beobachten ist, wurde also als semantisches Ausdrucksmittel auf die Musik übertragen, was wiederum nur im Kontext des etablierten Ineinandergreifens von textlichen und musikalischen Techniken möglich war.

Mit seinem Zusammenspiel von reformatorisch-erzieherischer Teufelsthematik und „freier" instrumentaler Form scheint das groteske Blatt „Teufel frist pfaffen scheißt lantzknecht" am Beginn des Teils mit Fantasien, Präludien und Ricercaren von Philipp Hainhofers Lautentabulatur ganz logisch und zeitgemäß zu sein. Die semantischen Hintergründe dieses Bildes stehen in Verbindung mit der allgemeinen Semantik einer gewissen Ungebundenheit der erwähnten musikalischen Formen. Als hätte der Schreiber diesen Eindruck verstärken wollen, fügte er zwischen die Blätter dieses Tabulaturteiles die Darstellung einer grotesken Hochzeit mit einem Pseudomusiker von Pieter Bruegel d. Ä. hinzu. Der Spruch „Mopso Nisa datur; quid non speremus amantes?" („Der (dumme) Mopsus erhält die (schöne) Nisa. Worauf sollen wir Liebenden nicht hoffen?") stellt das närrische Dasein den „Verständigen" gegenüber. Erasmus deutete den Spruch als „Narren haben meer glück dan rechtsinnig" („Narren haben mehr Glück als Verständige").[28]

„Clericus edoctus, semper non e(st) sale coctus" („An pfaffen solt nicht kehren dich / Die besten ſeind die klúgsten nicht"). In der Tabulatur, S. 55, 152, 90, die Sentenzen in Seidel, *Loci commvnes* (1572), S. 120, 121.

26 Ebd., S. 124.

27 Der Bezug zu den bei den Tänzen stehenden Reimen ist unklar.

28 Zit. n. *TPMA*, 8, S. 236. Auf die Texte in Hainhofers Tabulatur, allerdings ohne Erklärung, wies Lüdtke hin. Lüdtke, *Die Lautenbücher Philipp Hainhofers*, S. 104.

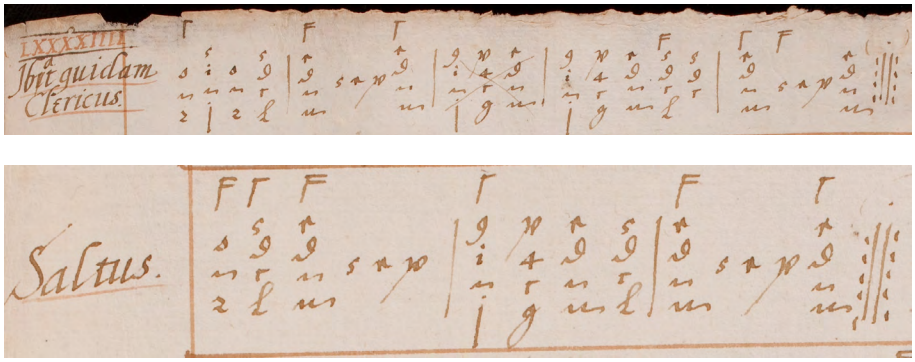
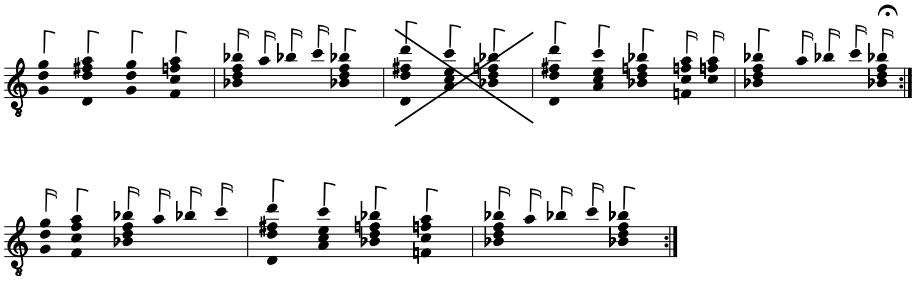


Abb. 47.1 und 47.2: Wurstisens Tabulatur, „Ibat quidam Clericus“ („Ein gewisser Kleriker ging“) und „Saltus“, S. 270, Ausschnitte.



Bsp. 1.1. und Bsp. 1.2: Wurstisens Tabulatur, „Ibat quidam Clericus“ („Ein gewisser Kleriker ging“) und „Saltus“, S. 270.
Eine originalgetreue Übertragung in CMN mit rhythmischer Tabulaturzeile.

Die ausgeprägte pro-reformatorische Haltung der Schreiber deutet daraufhin, dass die Tabulaturen durchaus für pro-reformatorische Propaganda und Kritik genutzt wurden. Für die Schreiber der Tabulatur samt deren *amicitia* war die konfessionelle Selbstidentität offenbar von großer Bedeutung. Dabei sahen sie nicht nur die Intavolierung von lutherischen Liedern als geeignetes Mittel, sie verwendeten auch „freie“ Formen und oft den Tanz, insbesondere den Sprungtanz. Nicht zufällig erscheinen in Wurstisens Tabulatur Tänze mit den selbsterklärenden Überschriften: „Der Calvinisten Dantz“ oder „Calvinisch Dantz“, S. 261, 274 (siehe unten *Topoi der Herrscher- und Bürgerrepräsentation*). Die unmittelbar auf der vorherigen Seite, S. 260, eingetragenen Reime beschreiben einen Gesellen, der wohl ohne Liebe, ohne Geld und nicht gerade hübsch ist, aber sich doch als fromm bezeichnet, allerdings ohne für ihn spürbaren Nutzen: „Húpsch were ich gern, das bin ich nicht, / Fromb bin ich wol das nútzt mich nicht, / Gelt braúch ich wol das hab ich nicht, / Die ich gern hett die will

mich nicht".[29] Eine engere Verknüpfung der „Gesellen" mit dem Topos „Gott", und zwar in Form von Buß- und Betformeln, wurde in der *Tabvlatvr vf die Lvten* realisiert (Kapitel II.2). Die „Gesellen" bleiben in dieser Tabulatur ausschließlich im christlichen Modus, was die Annahme bekräftigt, dass diese Tabulatur Gebetbüchern ähnlich war.

Der dialektische Zusammenhang der Topoi „Sünde" (Tanz) und „Gott" (Gebetstexte) war für die Tabulatur-Schreiber dermaßen selbstverständlich, dass er zu einem Gestaltungsmittel in den Tabulaturen wurde. Er ist besonders zugespitzt, wenn die Musik im „sündigen" Bereich bleibt und durch Tänze repräsentiert wird, und der Topos „Gott" ausschließlich in den Beitexten, z. B. als Gebets- oder Predigttexte, vermittelt wird. Diese ausdrückliche Funktion des moralisch-christlichen „Antidots" wird am Beispiel des Textes von Nathan Chyträus bei den Tänzen des Arpin-Codex in Kapitel II.2 gezeigt. Ob alle Tänze der zwei Codizes – des Arpin-Codex und seines „Doppelgängers", Strialius' Tabulatur – in diesem Sinn zu interpretieren sind, ist fraglich. Doch die Tatsache, dass diese Tabulaturen größtenteils aus Tänzen mit unterschiedlichen Beitexten bestehen, lässt eine durchdachte Gegenüberstellung von Tanz und Beitext jedenfalls möglich erscheinen (Anhang B.II.4, 5). Ein weiteres Beispiel dafür ist das bereits in Kapitel II.2 erwähnte Zitat Esrom Rudingers im Arpin-Codex bei einer „[Galliarda]": „Vive Deo solumq(ue) Deum vereare timeq(ue) […]" („Lebe Gott, nur ihn allein sollst du ehren und fürchten […]"), fol. 13r.

Zu bedenken ist auch, dass in der Klassifikationstabelle der Passamezzi aus Wurstisens Tabulatur, S. 113 (Abb. 22), welche eine Schlüsselrolle wenigstens für das fünfte Buch mit Passamezzi spielen, drei Texte eingefügt sind, welche das Verhältnis „Sünde" – „Gott", „freie Liebe" – „hohe Liebe" sowie die Topoi „Gottes Kraft" und „Gottes Bestimmung" auf den Punkt bringen. Der erste Text ist eine frivole Liebesdichtung, eine Art Anweisung für einen Gesellen („wer da will ein búler sein"), wie er mit Frauen umgehen soll. Das lustige Gemisch von lateinischen und deutschen Wörtern (der Topoi „Sünde" und „freie Liebe") verstärkt den grotesken Ton des Textes:[30]

29 Die Quelle dieses der Priamel ähnlichen Verses wurde noch nicht gefunden. Anscheinend stammt er, wie auch andere Priamel in den Lautentabulaturen, aus anonymer mündlicher Tradition.

30 Gerlinde Bretzigheimer weist im Zusammenhang mit den fünf Stufen einer Verführungsaktion (*virsus*, *alloquium/colloquium*, *tactus*, *osculum*, *coitus*) auf die mittelalterliche Tradition der Rezeption Ovids *Ars amatoria* hin, Gerlinde Bretzigheimer, „Die mittelalterliche Leda: ‚iocus amoris' und ‚lapsus carnis'", in *Wiener Studien* 120 (2007), S. 269–270.

Wer da will ein búler sein,
Der múß merckhen dise fúnff stúckhe fein,
An welhenn ortt die Júngfraúwn stets thút sein,
Das er als dan mit Jhr redt allein,
Zúm ersten Risus Jn allen Dingen,
Oscula die eim gelingenn,
Tactus die eim frúndtlich entspringen,
Colloquia die da frúndtlich klingen
Auditus wan man sie hórt singen.

(Risus = Lachen, Oscula = Küsse, Tactus = Berührung, Colloquia = Unterhaltung, Auditus = Hören)

Die gleiche Hand setzte aber mit einer gehobenen Liebesdichtung ohne Musik fort, wodurch die Topoi „hohe Liebe" und „Gottes Bestimmung" zum Ausdruck kommen:

Die liebste die Jch meine,
Die kenne Jch vnd Gott alleine,
Sie bleibt vonn mir wol vngenandt,
Die shónste Jst sie Jn dem landt.

Der dritte Text ist ambivalent, in dem lateinisch-deutschen Gemisch von Wörtern ist der lateinische Text des Psalms 113, 8 versteckt sowie eine deutschsprachige Interpretation des Psalms: „**Qui convertit**, der da Jaget, **petram** S. peter, **in stagna** mit der / stangen, **aquarum** Jns waßer, **et rupem** vnnd S. Ruprecht, **in fontem / aquarum** Jn waßerbrúnn". Die Lösung ist: „Qui convertit petram in stagna aquarum, et rupem in fontem" („Der den Fels zur Wasserflut wandelt / und Kieselgestein zu quellendem Wasser") und „der da Jaget S. peter mit der stangen Jns waßer vnnd S. Ruprecht Jn waßerbrúnn". Unabhängig von möglichen Interpretationen der Figur des Sankt Ruprecht wird hier auf das Christusbekenntnis des Heiligen Peter angespielt („petra" = griechisch „Fels")[31] und damit der Topos „Gott" wiederhergestellt. Somit wird den Tänzen eine komplexe Botschaft aus semantischen Dispositionen und assoziativ aneinandergereihten Vorstellungen vorangestellt.

31 Fritz Rienecker, *Sprachlicher Schlüssel zum Griechischen Neuen Testament: nach der Ausgabe von D. Eberhard Nestle*, Gießen u. a.: Brunnen-Verlag 1970, S. 73. Die Figur des Ruprechts war z. B. in den reformierten Gebieten auch eine negative Figur, ein Gegenspieler der Heiligen, eine Schreckfigur.

„Gesellen" – „Narrheit"

Bei den Gesellen beruht die Beziehung zu Gott wiederum auf einer Disposition. Diese hängt davon ab, ob sich der Geselle als Narr und seine Tätigkeit als Narrheit herausstellt oder ob er sich von Narren und der Narrheit distanziert. So ist der Geselle mit Gott oder ohne Gott. Die Erkenntnis darüber, was zur Narrheit gehört, war demnach entscheidend. Deshalb nahmen die Schreiber das Thema in Form von Initialmottos bereits in den frühen Tabulaturen auf. „Hofnung und Harren Macht Narren" (Ovid *Heroides* XVII, 234, abgeändert) warnt eine der Motto-Sentenzen auf dem Titelblatt der Harditsch-Tabulatur (Abb. 34). Wie bereits erwähnt wird auf demselben Blatt mithilfe eines Zitats aus *Disticha Catonis* II, 16, moralisiert (zitierte Texte hervorgehoben): „Nec te collaudes nec te culpaveris ipse; **hoc faciunt stulti, quos gloria vexat inanis.**" („Lobe dich nicht selbst und mach dir vor anderen keine Vorwürfe; **Narren tun dies, die eitle Ruhmsucht plagt**"). Die Intavolierung des Psalms 110, 10 am Beginn der Krakauer Tabulatur, fol. 1r, markiert unzweideutig die Furcht vor Gott (Anhang B.II.8).[32] Das Zusammenspiel solcher Maximen mit Musik führt unweigerlich zum Tanz als festem Repräsentanten der Narrheit. Eine Variante der erwähnten Sentenz – „Fallitur augurio spes bona sæpe suo" („Hoffen und Harren macht manchen zum Narren") – kommt in der Krakauer Tabulatur bei einem Passamezzo vor, fol. 13r.[33] Eine Paraphrase dieser Sentenz im Lauten- und Liederbuch von Petrus Fabricius versucht, die Narrheit und das „Göttliche" voneinander abzugrenzen: „hoffen vnd harren, / machet bey Godt niemant zum narren." Traditionsgemäß erscheint die Maxime bei einem Passamezzo, fol. 131r.

Die Gegenüberstellung „Gott" – „Narrheit" kann durch semantische Felder wie „Freiheit" oder „Ungebundenheit" erweitert werden. Das zweite Buch von Wurstisens Tabulatur zeigt allein schon in seinem Aufbau eine strenge Gegenüberstellung der Topoi „Gott" und „Narrheit". Die Motetten, denen dieses Buch gewidmet ist, füllen es lückenlos vom Beginn bis zu S. 29 (Anhang B.II.1). Die begleitenden Sprüche sind dieser Semantik angepasst (siehe oben). Wenn die Motetten enden und das Buch nur mit Sentenzen auf ansonsten leeren Seiten fortgesetzt wird, beginnt die Thematik der Texte zu variieren und es setzen inhaltliche Kontraste ein (ab S. 30 bis zum Ende des Buches). Gleich nach dem Worträtsel, S. 30, findet sich ein Zitat aus François Rabelais' *Panta-*

32 Ebenfalls erwähnt wurden schon die Gebetszeilen am Ende der Lautenlehre von Iselins Tabulatur2, fol. 5r.

33 Der Platzierung dieser Sentenz nach könnte der Spruch allerdings sowohl zum Passamezzo als auch zur Madrigal-Intavolierung „O s'io potessi donna" von Jacquet de Berchem gehören. Näheres darüber siehe unten.

gruel (1532–1564), und zwar sein Wahlspruch, Inbegriff der Freude an der Freiheit in dieser gesellschaftlichen Utopie:

François Rabelais, *Pantagruel*, 1532–1564, II / XXX:

Sauter, danser, faire les tours,
Et boire vin blanc et vermeil,
Et ne rien faire tous les jours
Que compter écus au soleil

François Rabelais, *Pantagruel* II / XXX mit der in Wurstisens Tabulatur zugefügten Zeile (fett markiert):

Springen, Tanzen, Saus und Braus
Beym rothen und beym weissen Wein,
Und gespielt Jahr ein Jahr aus
Mit blanken Sonnenthälerlein
[Das würde mich davon abhalten, mich zu verlieben]

Wurstisens Tabulatur, CH-Bu F IX 70, S. 31:

Saulter, dançer, faire les tours,
Et boire vin blanc & vermeil,
Et ne faire rien tous les iours
Que conter escus au Soleil
Ce me garderoit de ne faire point amours.

Die Forschung sieht im Roman *Pantagruel* „eine polemisch gefesselte Rabelais'sche Projektion eines humanistischen Wunschtraums",[34] denn das freiwillige Zusammenleben der Menschen sei durch eine ideelle Einheit in der Ablehnung gefestigter kirchlicher und sozialer Postulate bestimmt. Hinter der Devise „Tu was Du willst" versteckt sich eine umgekehrte, groteske Welt, die der göttlichen „Vorherbestimmung" der protestantischen und reformierten Lehren entgegensteht.[35] Es ist aber gleichzeitig eine Welt, die studentischen Zusammenkünften und der ideellen *amicitiae* nahestand, die Kritik an der pedantisch-scholastischen Gelehrtheit übte und das Ziel einer Einigung durch die Kunst vor Augen hatte. Die Utopie geht noch einen Schritt weiter und

34 Erich Köhler, „Die Abtei Thélème und die Einheit des Rabelais'schen Werks", in *Rabelais*, hrsg. von August Buck, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1973, S. 300.

35 Melanchthon schrieb: „Es ist aber die Freiheit die Fähigkeit, zu handeln oder nicht zu handeln, so zu handeln oder anders zu handeln. Deshalb ist der Frage nachzugehen, ob der Wille frei ist und inwieweit er frei ist. Antwort: Da doch alles, was geschieht, gemäß der göttlichen Vorherbestimmung notwendig geschieht, gibt es keine Freiheit unseres Willens", Melanchthon, *Loci communes*, S. 29.

preist die freie Liebe als Instrument der Tugend.[36] Dem Schreiber von Wurstisens Tabulatur war die musikalische, tänzerische Seite wichtig („Springen" und „Tanzen"), die hier offensichtlich an den allumfassenden Topos „Freiheit" gekoppelt ist. Mit seinem Kommentar (die fett hervorgehobene letzte Zeile) fügte er hinzu, dass er sich keinesfalls durch Liebe binden ließe. Als Bestätigung dieser Ansicht und Fortsetzung des Themas griff der gleiche Schreiber auf der nächsten Seite, S. 32, die Zeilen „Maudit soit–il qui fit amours" („Verflucht sei die Liebe") der satirischen Sammlung *Les Contes et Discours d'Eutrapel* von Noël du Fail (1585) auf. Im Einklang zu den Texten fügte eine Hand in einem anderen Schreibduktus am Ende des Buches noch zwei Verse zum Thema der unglücklichen Liebe ein, S. 37–38. Im zweiten Vers wird dabei erneut der Topos „Narrheit" bearbeitet: „Lieb macht Lappenn, / Des thúchs tregt mancher ein große kappenn". Die Liebe macht einen demnach zum Narren – in der Idiomatik des 16. Jahrhunderts wird das Tuch zur Narrenkappe.[37] Musik wurde hier nach wie vor nicht eingetragen. Möglicherweise wurde keiner der Einträge als passend für dieses Motettenbuch erachtet. Klar ist aber, dass die Narren-Thematik gerade im Band mit „Mútetenn" so ausgiebig entwickelt wurde, um den geistlichen Intavolierungen einen „Antidot" zu verschaffen. Die Dichotomien der Welt wurden damit in eine dialektische Balance gebracht.

Mit stark grotesken Texten und Tänzen wird die topische Folge „Gesellen" – „Narrheit" – „Sünde" realisiert. Der oben erwähnte Spruch „All min anfang / Gott ein Krebs gang" aus Iselins Tabulatur1 wird durch Reime fortgesetzt, die diesen insgesamt moralischen Ton bestätigen: „vngrecht gútt, záhlen nicht", „Malé part parta, malé quoque dilabuntur" („Übel Erworbenes geht übel zu Ende"), fol. 5^{v}. Die Hypothese, dass die Texte ganz bewusst bei den ausgewählten Stücken angefügt wurden, wird durch die Tatsache bekräftigt, dass Iselin insgesamt nur wenige Texte einfügte, diese aber semantisch mit den Musikstücken übereinstimmen. Armut, Vergänglichkeit und Unbeständigkeit werden durch Texte bei weiteren Tänzen thematisiert: „Studente(n) tantz", fol. 8^{r}, und „Der meitlein vó blofelden tantz", fol. 9^{r}. Die *Satura* II von Juvenal, der die Sentenz „Dat ueniam coruis, uexat censura columbas" („Die Sittenwacht verzeiht den Raben, penigt aber die Tauben") am „Studente(n) tantz" entnommen wurde, akzentuiert den Topos „Sünde". Es handelt sich hier um die sexuellen Ausschweifungen, dem Inbegriff der Sünde, und der frivolen Seite der jungen Gesellen. Am Tanz „Les buffons" über die *passo mezzo antico* Formel, fol. 19^{v}, erscheint die Sentenz „Bacchus & argentu(m) mutant mores / sapien-

36 Im Roman wird selbst die menschliche Natur zu einer Art „virtuellen Tugend" gezählt. Köhler, „Die Abtei Thélème und die Einheit des Rabelais'schen Werks", S. 302.

37 Vgl. „Tuch" und „Lappen" in *DWB*.

tum“ („Wein, silber, vnd auch ander gut / Verkeren manches weisen mut“), die den Bezug zwischen der Bacchus-Semantik und dem grotesken Tanz herstellt.[38] Das Spiel mit dem französischen Wort „le bouffon“ („der Narr“) findet sich auch in Wurstisens Tabulatur: die Varianten des Tanzes „Les bouffons“, S. 239–240, werden von zwei Sentenzen begleitet, die direkt das Thema Narren und Buhlschaft ansprechen:

Búlenn wer mir ein gútter sitt,
Gelt aúßgebenn hatt der ritt.

Einem Jeglichen gefalt sein weiß wol,
Darumb ist das Landt narrenn vol,
Einem Jeglichem gefalt sein langes haar,
Des seind die stúdenten aúch vol,
Wann die narren sterbenn,
So wirt es wolfeil werdenn.

Auf S. 239 schloss der Schreiber das Klagelied „Jch bin zú lang gewesenn“ an die Tänze an, in welchem das männliche Ich seine verlorene Liebe beklagt und seinen Status als Wandergeselle zum Ausdruck bringt. Auf diese Weise ergänzt sich die topische Folge „Gesellen“ – „Narrheit“ inhaltlich.

Der Topos „Gesellen“ beinhaltet Beschreibungen des Lebens von Scholaren. Auch hier ist der Tanz eine feste Komponente und auch hier wird er als Mittel für die Verspottung eingesetzt. Über die Kälte, die Armut der fahrenden Gesellen berichten die Sentenzen bei den Passamezzi, S. 163, 164, und den Galliarden, S. 297–299 (vgl. auch Anhang B.II.1):[39]

38 Deutschsprachige Variante zit. n. Seidel, *Loci commvnes* (1572), S. 43. In dieser Sammlung kommt die Sentenz unter der Rubrik „Divitiæ. Avaricia & Pecunia“ („Reichtum, Habgier und Geld“) vor, daher könnten hier generell auch „Sünden“ gemeint sein. Auch das stünde mit dem Tanz in Verbindung.
Die Rechnungen der Stadt Basel dokumentieren, dass Ludwig Iselin an studentischen nächtlichen Ruhestörungen teilnahm und im Juni 1581 eine Strafe „nacht lermens halb“ bekam, „Jahrrechnung Stadt Basel 1581/1582“ StABS Finanz H 138.1, fol. 8^{v}, bearb. von Sonia Calvi und Jonas Sagelsdorff, in *Die Jahrrechnungen der Stadt Basel 1535–1610* – digitale Edition, hrsg. von Susanna Burghartz, Basel/Graz 2015, https://gams.uni-graz.at/srbas (1.12.2024).

39 Zit. n. Seidel, *Sententiae proverbiales* (1572), S. 194–195, 183. Die Sprüche aus der zweiten Spalte der Tabelle gehen offenbar auf die Lehren des Heiligen Augustinus zurück, die zur Zeit der Reformation besonders in der Gnaden- und Prädestinationslehre neuinterpretiert wurden. Christoph Horn, *Augustinus*, München: C. H. Beck 1995 (Beck'sche Reihe Denker 531), S. 160 f.

Wan hangen am Tach gefrorne spitzen,
Als dan ist gút bey dem feúr sitzenn.

Das ist ia ein arm getzwúngener man,
Der nicht ein fúrtz vfm feldt darff
lahn.

Búlschafft ist farende hab,
Heút lieb, morgen schabab.

Wer sich der búlschafft wil ernehren,
Múß lang vnd theúr schwerenn.

Gút macht mút, mút macht hochmút,
hochmút macht armút,
armút wehe thút, wehe thút, machet
wider gút. Spricht
August der lehrer gút.

Das Studentenleben und das Singen um Almosen schildern die Reime auf S. 136 von Wurstisens Tabulatur, eine der Priamel ähnliche Dichtung, vermutlich aus dem Volksmund (hier allerdings ohne Musikbeitrag):

Jh bin ein armer shúler
Vnnd wer aúch gern ein búler
So wils mir nit gelingen
Dan Jh múß alle tag vmb brott
Singen.

Die Verachtung der Gelehrtheit weitete sich auf die gesamte „gelehrte Disziplin" aus. Bei den ersten Passamezzi mit Saltarelli des fünften Buches aus Wurstisens Tabulatur sind satirische Reime über Teile der Dialektik in einem Gemisch aus Latein und Deutsch eingetragen. Die Trinkbrüderschaft sei die wichtigste Komponente der gelehrten Disziplin, S. 115:

Partes Dialectices sunt, kraúsen, krúeg, kannen,
Bringen die stoltz Bachanten zúsam(m)enn,
vnnd saúffen sich mit voll wie die shwein,
Laß mir einer diß gút shlúckher sein.

Der Spott über die Tugend gehört auch zum Tanzbereich. Das allgemein verbreitete Motto „Vsus facit artem" wird in Wurstisens Tabulatur mit derbem Spott fortgesetzt: „Vsus facit artem sagt der Landtsknecht, / Da schúnd er ein kú mit dem borer", S. 284. Die Reime „kommentieren" zwei Branles und das Tanzlied „Nún bin ich einmal frey". Bereits der Titel des Liedtanzes greift den Topos „Freiheit" wieder auf.

„Gesellen" in Verbindung mit „Freiheit" und „Ungebundenheit" kann als topische Folge „Studenten" – „Freiheit" interpretiert werden und auf das Studium an sich oder auf dessen Begleitumstände – „Frauen" und „Liebe" – bezogen werden (vgl. auch unten **„Frauen" – „Liebe" – „Sünde"**). Es bildeten sich feste Konnotate, erstens bei der Verwendung sogenannter „freier" Formen wie

Fantasien oder Ricercari und zweitens beim Einbeziehen von Tänzen und mitunter auch Liebesmadrigalen oder Liebesliedern als Repräsentanten des „Sündigen".

Das dritte Buch von Wurstisens Tabulatur ist Fantasien gewidmet. Hier werden die topischen Folgen „Gesellen" – „Narrheit" und „Studenten" – „Freiheit" ausgiebig bearbeitet, und dies sowohl in der Anbindung an die musikalischen Notate als auch am Ende des Buches ohne Musik. Das Zitat „Herren gúnst, Fraúwen lieb, Rosenbletter, kartenspil, / Verkehren sich offt, wers glaúbenn will", S. 61, kommt zur Zeit der Entstehung Wurstisens Tabulatur im *Lalebuch* (1597–1598) vor. Im vierten Kapitel des *Lalebuches* wurde der Spruch für das Thema „Vergänglichkeit der Liebe" instrumentalisiert. Vermutlich nahmen die Schreiber der Tabulatur diese Bedeutung mit auf, weil sie am Ende des Fantasie-Buches einen Block aus Versen zum Thema „Vergänglichkeit der Liebe" zusammengestellt hatten, S. 62: „Júngfraúwenn Liebe, vnnd Lerchengsang / Laúttet wol, vnnd wáret nit lang".[40] Diese Weisheit wird auf der nächsten Seite, S. 63, von praktischen Empfehlungen für die Wahl einer Braut begleitet und vertieft:

Wiltú ein Júnges meidlin han
So sich zúvor die mútter an,
Jst sie fromb vnd von gútten sittenn,
So magstú sy vmb die tochter bittenn

Gleich bei der ersten Fantasie („I Fantasia") fügte der Musik-Schreiber zwei Sprüche im flüchtigen Schreibduktus ein, als wären sie Wahlsprüche des ganzen Buches. Die Texte besingen die Freiheit und das Studentenleben. Sie sind explizit am Schluss dieser Fantasie angebracht.

Getzwúngen eydt,
Jst Gott leydt
Mens hilaris pietas|animi probitasq(ue) fidesq(ue),
Hæ sunt divitiæ quas studiosus habet.
Frisch, frey, frólich vnnd frúmb,
Jst aller stúdenten reichsthúmb.

40 Bei Hans Sachs findet sich die Variante: „Herren – verhais und lerchen – gesang / Das lautet wol und wert nit lang", *Das Sprichwort bei Hans Sachs*, hrsg. von Charles Hart Handschin, Bd. 3,1, [o. O.]: [o. Verlag] 1904, S. 62. Ob die „Jungfrauwenn Liebe" für die Tabulatur absichtlich abgeändert wurde, ist nicht bekannt. Wichtig ist jedoch, dass auch hier der Spruch dem Thema „Vergänglichkeit der Liebe" angepasst wurde. Die Beständigkeit dieses Konnotats wird durch die Verwendung dieses Spruches am Liebeslied „Feines Lieb" in etwas späterer Braunsberg-Olivaer Tabulatur bestätigt. *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*, Bd. 1, fol. 97^{v}; S. 307–308, Nr. 201. Siehe auch Anhang B.II.7.

Zwei Sentenzen in Wurstisens Tabulatur, S. 41–42, verspotten falsche Gelehrtheit. In der zweiten wird ein Vortragender karikiert, der nur aus einem Manuskript ablesen kann: „Si tibi charta cadit, mox tota scietia vadit" („Wanns Buch verbrinnt / all Kunst entrinnt").[41] Das Zitat ist in die Tabulaturzeile der „IIII Fantasie" eingesetzt, S. 42. Bei genauer Betrachtung stellt sich heraus, dass sie eine freie Bearbeitung der Fantasie von Francesco da Milano ist.[42] Der Schreiber bevorzugte also auch in der Musik einen „freieren Vortrag". Somit fand die Verspottung des Kopierens sowohl im Text als auch in der Musik ihren Ausdruck.

„Freiheit" wurde anscheinend auch mit „leerem Versprechen" assoziiert, vgl. z. B. die „XV Fantasia M. N.", S. 54: „Was Jst es ob einer vil verspricht, / Viel wortt fúllen den beúttell nicht".[43] Außerdem ist diese Fantasie noch mit einem Spruch über fleißige Arbeit versehen, der wiederum das Thema „Studium" oder „Gesellen" aufgreift: „Arbeite gern, vnnd sey nicht faúl, / Kein gebrattenn daúb fleúgt dir ins maúl". Zwei Sprüche über Gesellen und deren Leben sind bei zwei Ricercaren unmittelbar in deren Abschlusszeilen eingeschrieben, S. 76, vorletzte Zeile und S. 78, dritte Zeile:

Spar Jch so stirb Jch
Záche Jch so verdirb Jch,
Doch beßer Jst gezácht vnnd verdorben,
Dan gespart vnnd gstorbenn.

Jung zú Hoff, vnndt alt zú Hell,
Jst ein gewúßer vngesehl

Die gesonderte Stellung dieses Abschnittes in der Tabulatur unterstreicht auch in diesem Fall das Mitdenken vom Text in der Musik – die Ricercare wurden mitten in das vierte Buch mit Madrigalen eingeschoben. Sie erscheinen als *exercitia* in der dicht polyphonen Satztechnik, eingeklemmt zwischen die Intavolierungen der Choräle „Was Gott will, das geschách alle zeytt" und „Bewar mich Herr Gott", S. 75–76, und S. 78. Die Choräle erscheinen unter den Madrigalen genauso unerwartet wie die Ricercari, es sei denn, man wollte hier eine Opposition in Form der Bearbeitung von Chorälen und somit einen „Antidot" zu den bitteren Inhalten des Topos „Gesellen" schaffen.

41 Übers. n. Ignatius Trauner, *Gallus Cantans: Das ist: Krähender Hauß-Hahn, Dem in Sünden-Schlaf ligenden Hauß-Gesind deß grossen Hauß-Vatters Zum Aufferwecken bestellt und auffgesetzt in Buß- und Passions-Predigen*, Dillingen: Johann Conrad Emmerichs 1682, S. 2.

42 Ness, *The Lute Music of Francesco Canova da Milano*, Nr. 75.

43 Seidel, *Sententiae proverbiales* (1568), S. 16.

„Tugend" – „Musik"

Der Topos „Tugend" (*virtus*) ist in den Tabulaturen von zentraler Bedeutung und wird in der Regel gleich am Beginn als Schlüssel-Motto angesprochen.[44] Im Mittelpunkt stehen die Themen der eigenen geistigen Arbeit, des Lernens und des fleißigen Übens. Dabei kann der Topos „Tugend" von einem eigenen christlichen Verständnis eingefärbt werden, oder aber mit einem allgemeinen Lob der Kunst bzw. der Musik, einschließlich des „Saitenspiels", sowie explizit mit fleißigem Üben und dem Studium der *arte liberales* in Verbindung stehen. Logischerweise wird in den Tabulaturen oft auf die Themen „Kunst" und „Geist", insbesondere auf „Musik" eingegangen. Es gibt deshalb eine ganze Reihe von Sentenzen und Beitexten, in denen der Topos „Musik" schon innerhalb dieser Texte erarbeitet wird. Die Verknüpfung mit den Musikstücken kann hier nur punktuell verfolgt werden, da die Entwicklung dieses Topos eine allgemeingültige initiale Bedeutung hatte.

Das Sentenz-Motto „Virtus est præmium ipsa sui" (Die Tugend ist ihr eigener Lohn), das die Krakauer Tabulatur eröffnet (inneres Deckblatt, fol. [0], Abb. 26.1), steht im Zusammenhang mit der darauf folgenden Sentenz auf dem Titelblatt (Abb. 26.2): „Virtutem primam esse puto, compescere linguam" („Ich acht die erste tugend syn / Bezwingen wol die zungen dyn").[45] Diese thematisiert das generelle Üben in Eloquenz und mündet gleich in der nächsten Zeile in den Text aus dem Psalm 110, 10 „Initium sapientiæ tim[o]r Domini". In Iselins Tabulatur1 nahm Iselin als Motto eine verbreitete Sentenz „Vsvs Facit Artem" („Übung führt zu Kunstfertigkeit" oder „Übung macht den Meister"),[46] fol. 1^{r}, und führte sie mit einem Auszug aus der Legende über Arion von Lesbos fort, den er am Ende der ersten Tänze einfügte, fol. 5^{r} (Anhang B.II.2). Pointiert werden das Lob der Künste und – in der üblichen assoziativen Darstellung des Arions mit einer Lyra, einer Laute oder einer Harfe – das Lob des Saitenspiels sowie das Motiv „Gottes Hilfe" (in diesem Fall eines antiken Gottes).[47] Einen topisch ähnlichen Anfang hat das zweite Buch mit Motetten aus Wurstisens Tabulatur. Die erste Motette, S. 20–21, wird begleitet von zwei Sentenzen, die den Topos „Erholung des Geistes" nach der Arbeit sowie die Erziehung zur Tugend in jungen Jahren direkt ansprechen. Die Gott preisende

44 Die Behandlung von Tugend und Laster als erste Topoi steht im Einklang mit der Tradition Quintilianischer Rhetorik, Kallweit, *Kulturelle Konfigurationen*, S. 105.

45 Brant, *Catho in Latin*, Exemplar CH-Bu DC VI 1:5, Bg. aiii^{v}.

46 Germberg, *Carminvm Proverbialivm*, Exemplar D-Mbs L.eleg.m.721#Beibd.1, S. 356.

47 Seit dem 15. Jahrhundert sind zahlreiche Darstellungen des Arion bekannt. Unter den Gemälden und Zeichnungen des 16. Jahrhunderts siehe z. B. „Arion reitet einen Delphin" von Albrecht Dürer (1514), das gleiche Motiv bei Jörg Breu d. Ä. (zwischen 1495–1537), „Arion und die Seeleute" von Tobias Stimmer (1562).

Motette „Benedicam“ von Orlando di Lasso scheint im Kontext der typischen Initialformel der Tabulaturbücher im Einklang mit diesem Block aus Sentenzen zu stehen:[48]

Interpone tuis, interdúm gaudia curis, Vt poßis animo, quemvis sufferre laborem.	Wenn Dein Gemúth gantz kraftlos ist Erquicks mit Freudt ohn argen List.
Qui non aßuescit virtuti dum iuvenescit, A vitys nescit defuescere quando senescit.	Wiltu ohn schandt sehn in alten tagen Soltu von Kindt auff nach Tugendt fragen.

Am Anfang des vierten Buches mit Madrigalen aus Wurstisens Tabulatur setzte der Schreiber anstelle des Musiktitels am Seitenrand zwei Sentenzen ein, welche nun die Oppositionen „Kunst“ – „Leiden“ und „beständige Kunst“ – „flüchtiges Glück“ versinnbildlichen, S. 64: „Kúnst allwegenn bleibt, vnnd wáret aúch, / Das glúckh verschwindet als der raúch“. Zugleich wird der Lautenklang generell mit der Liebe, dem Gesang und einem fröhlichen Gemüt assoziiert. Ein Beispiel dafür ist die Parallelität zwischen dem Text der Canzone „Mentrio campay“ von Orazio Vecchi und den diese Canzone begleitenden Reimen, S. 105: „Wan Jch hór das die Laútten klingt / Vor freúden mein hertz Jm leyb aúfspringt, / Darúmb Jst der billich ehren wert / Der vns solhe freúd hat beshert“. Im Text der Canzone berichtet das männliche Ich über die schnell vergangenen Tage, die er dank des Gesanges glücklich ausgelebt hat.

Deutlich spezifischer werden diese Themen, wenn sie sich in der topischen Folge „Tugend“ – „Saitenspiel“ – „Üben“ akkumulieren. „Laúttenschlachenn ist ein kunst, / Wers nicht úebt, so ist vmb sunst“ tritt als Motto gleich zu Beginn von Wurstisens Tabulatur, S. 8, auf. Varianten dieses Spruches, wie oben bereits erwähnt, eröffnen sowohl Strialius' Tabulatur, fol. 7^{r}, den Arpin-Codex, fol. [1^{v}], als auch die *Tabvlatvr vf die Lvten*, Titelblatt, S. [I] (Anhänge B.II.5, 4, 3; Abb. 41).

Abgesehen von der Funktion als Initialformeln stehen solche Texte oft bei musikalischen Präludien oder Fantasien, d. h. bei Stücken, die a priori mit didaktischer Übung, dem Einspielen, den mitunter hohen technischen Ansprüchen und einem gewissen Experimentiergeist konnotiert wurden. Die eben erwähnte Sentenz nach dem II. Präludium aus Wurstisens Tabulatur,

48 Die Quellennachweise entsprechend: *Catonis Disticha Moralia*, Exemplar D-Mbs A.lat.a.66, fol. 48^{r}; Gartner, *Proverbialia dicteria*, fol. 54^{r}. Initiale Bedeutung hat eine Sentenz zum Lob des Lautenspiels auf der Titelseite des dritten Teils der „Lautenbücher Philipp Hainhofers“, Lüdtke, *Die Lautenbücher Philipp Hainhofers*, S. 107.

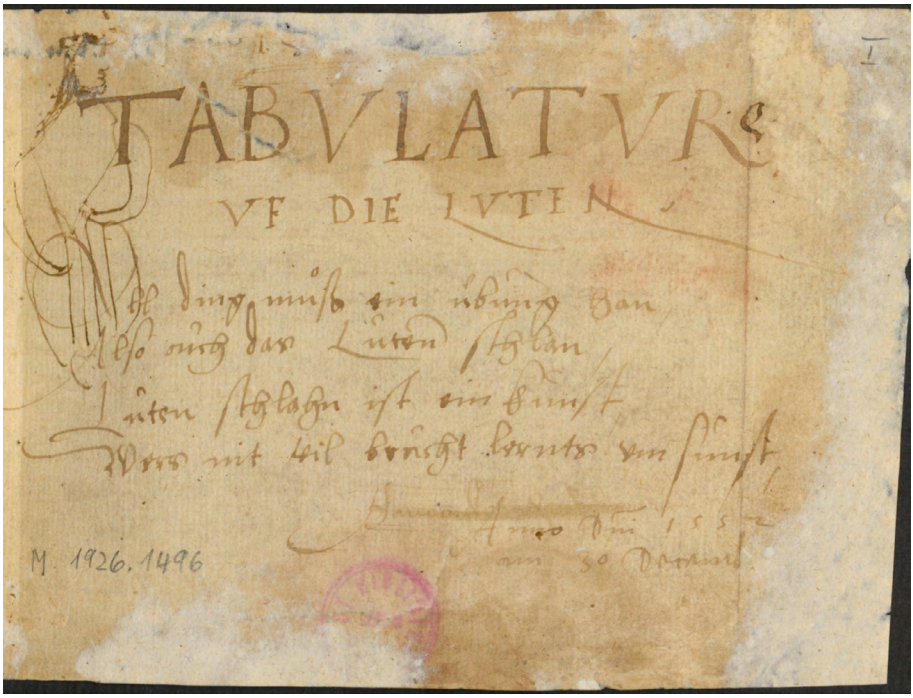


Abb. 41: *Tabvlatvr vf die Lvten*, Titelseite.

S. 8, wird mit einer weiteren nach dem VI. Präludium, S. 9, fortgesetzt, die die bitteren Seiten des schweren Übens schildert: „Organa blandiloquis digito pertingere nervis, / Et lachrymas tristes, et grave mollit opus" (Mit schmeichelndem Finger die Saiten der Instrumente zu berühren, mildert sowohl die traurigen Tränen als auch die schwere Mühe). Am Schluss der „XII Fantasia", S. 49, aus der gleichen Tabulatur, beginnt der Sentenzenblock mit dem Spruch „Kunst offt ein ding vermag, / Daran große stercke erlag", der beispielsweise in Seidels Sentenzensammlung (1572) unter der Rubrik „Ars, Artium bonarum studium" geführt wird.[49] Davor, aber angebunden an die „XII Fantasia", verdeutlichte die gleiche Hand den Lernprozess in metaphorischer Form: „Soll etwas werdenn Zú einem Ochsenn, / Das múß aúß einem Kalb wachsenn". Die „XII Fantasie" entspricht dem Gesagten, denn sie ist in einem polyphonen, teilweise motettenartigen Satz komponiert. Interessant ist auch, dass der übergeordnete originale Topos des zuletzt genannten Spruches aus Seidels Sammlung – „senectus" (das „Alter") – umgedacht wurde. In Verbindung mit der Musik bekam er in der Tabulatur eine andere kontextuelle Bedeutung, er blieb im inhaltlichen Zusammenhang mit dem Lernen, dem Fleiß und dementspre-

49 Seidel, *Loci commvnes* (1572), S. 12.

chend mit der Tugend. Hier zeigt sich das Umdenken und das Umdeuten der Sentenzen in der Tabulatur im Zusammenspiel mit Musik.

Innerhalb des Topos „Saitenspiel" bildeten sich Texte, die wegen ihrer häufigen Wiederholungen und prägnanten Inhalte als unveränderbare *loci communes*, eine Art idiomatische Texte, etabliert wurden. Zu diesen Texten gehört das Akrostichon „TESTUDO" (Abb. 24):[50]

Vers(us) in Testudinem

T estudo curas **T** risti de pectore pelli **T**
E rigit e[xa]nimes, **E** t dulci pectora voc **E**
S au[cia] sanantur **S** anat quoq(ue) vulnera cordi **S**
T ristes lætitiæ **T** urbas dulcedine seda **T**
V nanimesq(ue) facit, **V** ario præcordia cant **V**
D ura domare potest, **D** at deniq(ue) fruct(us), et illu **D**
O mnis ut ad salt(us) **O** ptet procedere virg **O**.

Lautenschall treibt die Sorgen aus den traurigen Herzen,
richtet Entkräftete auf, durch süßen Klang wird verletzter
Busen geheilt, so heilt sie auch Wunden des Herzens
Traurige Leute beruhigt sie mit fröhlicher Süße,
macht sie auch einig, mit wechselndem Gesang
kann sie verhärtete Herzen bezwingen, hat schließlich Erfolg, und
dies bewirkt, dass jede Jungfrau zum Hupfauf gern vortritt.

Die Zeilen enthalten mehrere semantische Fäden: Der Lautenklang, wie auch die Musik insgesamt, hat heilende Wirkung und bringt Freude, außerdem einigt er die Menschen. Die therapeutische Behandlung des Geistes geht auch auf das lutherische Verständnis der Musik als eine „Naturform des Evangeliums" und eine Waffe gegen Melancholie und den Teufel zurück.[51] Zugleich wird hier an die für die Laute charakteristische Symbolik der *foedera* (Bündnisse) angeknüpft (siehe Kapitel I). Der Vers spielt darauf an, dass das Lautenspiel auch beim Werben um junge Frauen erfolgreich eingesetzt werden könne, da die Frauen besonders unanständige Sprungtänze („saltus", „Hupfauf") gerne mittanzten. Hier wird eine weitere wesentliche topische Folge der Lautentabulaturen angedeutet – „Frauen" – „Sünde", die oft auf den Tanz oder das Tanzen bezogen wird und semantische Oppositionen bildet.

50 Zit. n. Arpin-Codex, fol. 1^{v}, übers. n. Rösel, *Lautenbuch des Johannes Arpinus*, S. [2].

51 Zum lutherischen Verständnis der Musik siehe Franz J. Wetz, *Die Magie der Musik. Warum uns Töne trösten*, Stuttgart: Klett-Cotta 2004, S. 356.

Wie in Kapitel I gezeigt, war der Tanz mit der Begleitung von Saiteninstrumenten im 15. und 16. Jahrhundert eindeutig und überwiegend mit der Semantik der „Sünde" beladen. Dies konnte allerdings auch als „abweichend von Normen", d. h. im pantagruelischen Sinne als „frei" gemeint sein. Ein aussagekräftiges Charakteristikum des Tanzes findet sich im „Mißbrauch Orgelspiels in der Kirchen" in der *Erinnerungsschrifft etlicher vom Adler und Städten*, Exemplar D-Mbs H.ref.738p, Bg. [Diii^{v}]: „Es mag ihm [dem Organisten] ein jeder auff seiner Orgeln selbst spielen oder / andere spielen lassen so lange er will wenn nur der rechte wah/re innerliche Gottesdienst nicht dadurch verhindert vnd etwa / fúr ein geistlichen Psalmen ein úppiger leichtfertiger úbersteisch/licher Tántze od(er) Passameza gespielet wirt". Es sei hier auch auf eine der für sich sprechenden Quellen der Teufelsliteratur hingewiesen: Daul, *Tantzteuffel*.

Dank dieser klar formulierten Inhalte fand das „TESTUDO" seinen besten Platz als Anfangsmotto in Wurstisens Tabulatur, S. 7, im Arpin-Codex, fol. 1^{v} und in Strialius' Tabulatur, fol. 12^{v} (Anhänge B.II.1, 4 , 5, Abb. 24).

„Gesellen" – „Musik"

Die „Musik" ist nicht nur Teil der topischen Folge „Gesellen" – „Musik" sondern ebenso Teil der idiomatischen Folge „Wein" – „Frau" – „Musik". Diese Formel zielt auf die Schlüsselsymbole des studentischen Lebens ab. In ihrer Variante „Wein" – „Frau" – „Musik" – „Gott" zeigt sie noch deutlicher die dichotomische Disposition zwischen dem „Sündigen" oder „Alltäglichen" und dem „Göttlichen" oder „Geistlichen", die in den Tabulaturen unterschiedlich interpretiert wird. Klar zeigt sich dieser *locus communis* im Arpin-Codex: „Nympha, Calix, Pietas, Musica noster Amor" („Braut und Kelch und Respekt; unsere Liebe: Musik"), fol. 4^{r} (Abb. 42). Dieses initiale Schreiben versieht der Verfasser mit Zeichnungen eines (Frauen?)Kopfes, zweier verschieden geformter Kelche (eventuell für das Bier und für den Wein), eines Kreuzes mit zwei Augen und einem kleinen Herzen, einer Laute und eines größeren Herzens. Sowohl diese Sentenz als auch seine Paraphrase auf der fol. 7^{r} – „Musica, virgo, merum, mens & sibi conscia recti, / Quattuor hæc animi sunt medicinia mei" („Jungfrau, Musik, reiner Wein, und Geist, dem das Richtige klar ist, / Heilmittel sind mir die vier: machen die Seele gesund") – stehen unter Sprungtänzen, zwei „Galliarden". Der Tanz zeigt hier erneut seine Verbindung mit den Topoi „Frau" und „Sünde" (Wein), aber auch mit dem Topos „Gesellen", als Repräsentanten des studentischen Lebens oder des studentischen Alltages. Da dieser *locus communis* generell auf die Tradition des *liber amicorum* zurückgreift, konnte er auf irgendeinen Gesellenkreis oder eine *amicitia* hinweisen.

Denkbar wäre jedoch auch ein christlich-lutherischer Hintergrund. Der evangelische Theologe und Reformator Simon Musaeus (1521–1576) empfahl als Mittel gegen den Teufel der Melancholie: das Evangelium, einen kräftigen



Abb. 42: Arpin-Codex, fol. 4r.

Schluck Wein, gute Gesellschaft und das Saitenspiel.[52] Christlich gemeint ist die Paraphrase des Spruches aus Strialius' Tabulatur: „Vinum modiré bibere, at uxorem habere / Dilectam, Et Deum timere, vita est / omnium iucundissima." („Ein bisschen Wein trinken, und auch eine geliebte Frau haben und Gott fürchten, das Leben ist [dann] das Süßeste von allen"), fol. 22r. Die Sentenz wird in dieser Handschrift von gleicher Hand noch ein mal zusammenfassend eingetragen: „Hæc tria sunt iucunda, tot inter acerba piorum / Fata: DEUS, CONIVX non mala, dulce MERVM" („Diese drei Dinge sind angenehm, unter so viel Bitternissen der Frommen: Gott, nicht böse Frau, süßer reiner Wein"), fol. 22r. Beide Texte stehen bei einer Galliarda. Als Referenzquellen kommen der *Thesavrvs eruditionis scholasticae* von Basilius Faber (1572) und die Auslegung des Evangeliums von Johannes Gigas, *Postilla der Sontags Evangelien* (1576) in Frage. Bei Gigas findet sich auch die deutschsprachige Fassung:[53]

52 Wetz, *Die Magie der Musik*, S. 356.

53 Faber, *Thesavrvs eruditionis scholasticae*, Exemplar D-B 4" Wb1312, S. 266; zit. n. Gigas, *Postilla der Sontags Evangelien*, fols. 133r–133v.

Ach guter Wein so glat geht ein
Darzu ein freundlichs Weibelein
Ein gut gewissen auch darbey
Drey edle ding sind gleub mir frey.

Gerd Dethlefs meinte bei der Analyse der Texte aus dem Schenckinck-Stammbuch (1561–1585), das Zitat ginge auf den mittelalterliche Hexameter zurück: „Alea, vina, venus: tribus hiss um factus egenus; Haec tria qui sequitur; mox miser efficitur" („Würfel, Wein und Liebe, diese drei machen mich arm; Wer diesen dreien verfällt [folgt], wird bald verelendet sein").[54] Als unabdingbares Attribut des Lebens wird dieser *locus communis* in Wurstisens Tabulatur interpretiert, in der die Sentenz nun wieder ohne „Frauen" aber mit „Saitenspiel" formuliert wird: „Seittenspil, Music, vnd gútter wein, / Sollen alletzeytt bysammen sein", S. 170. Auch hier begleitet die Sentenz einen Sprungtanz („Saltarello"). Auf eine anständige Gesellschaft verweist schließlich die Sentenz „Hie kan nitt sein ein bóser muth, / Wo auff der lauthen schlahen die studenten gutt" aus dem Dohna-Stammbuch.[55]

Betrachtet man in diesem Zusammenhang das Musikalische genauer, so sticht der sechste Band von Wurstisens Tabulatur hervor, der überwiegend den Tänzen und Tanzliedern aus dem deutschsprachigen Raum gewidmet ist. Hier sieht man wieder, wie die Schreiber Sentenzen und Musik in einen Dialog treten ließen und die genannten topischen Folgen vielschichtig interpretierten. Unmittelbar beim ersten Liebestanzlied „Múß dann mein treúw", in dessen Text das männliche Ich sich nach dem Erwachen des Herzens seiner Geliebten sehnt,[56] erscheinen zwei kommentierende und zum Thema hinführende Sentenzen am Seitenrand: „Die schóne liebliche Laúttenn kunst, / Machet bey schónen meidlin gúnst" und „Der schóne liebliche klanck und thon / Machet das man offt wirt eingelohn", S. 236. Beide Sentenzen zirkulierten um die Zeit der Entstehung von Wurstisens Tabulatur ebenso als Stammbuchbeiträge, z. B. im Studentenstammbuch von Johann Jakob Breitinger (1575–1645), der später reformierter Pfarrer in Zürich wurde.[57] In den Sentenzen der Tabulatur fehlt

54 Junge/Wefers/Dethlefs, *Das Stammbuch des Bernhard Schenckinck*, Bd. I, S. 25.

55 Salmen, *Musikleben im 16. Jahrhundert*, S. 146.

56 Vgl. c.f. des Liedes als „Mus den mein treuw so gahr vorgeßenn sein" in Fabricius' Tabulatur, fol. 72^{v}, Jarchow, *Petrus Fabricius*, Bd. II, S. 127.

57 In diesem Stammbuch findet sich der folgende Eintrag aus dem Jahr 1596: „Die schone liebliche lauten kunst / Macht mir bey den schónen frewlein gunst. / Ihr schóner klank und lieblicher tohn / macht oft, daz man mich hatt eingelahn. / Anno 1596 zu Collen am Rein / Trinkt mahn guten wein", zit. n. Jean-Pierre Bodmer, „Das Studentenstammbuch von Johann Jakob Breitinger (1575–1645)", in *Zwingliana* 18, 3 (1990), S. 230. Mit Wurstisens

im Unterschied zu Breitinger der „Wein" – sie scheinen an das Thema der „hohen Liebe" der Musikstücke angepasst worden zu sein. Die Geliebte aus dem ersten Tanzlied ist ein „freunlein fein",[58] es handelt sich um eine tugendhaft-edle Liebe. Den Eindruck verstärkte der Schreiber, indem er unter die Tänze, auf die gleiche Seite als Nummer II ein Liebeslied „Jhrs gleich lebt vff Erdenn nicht" einfügte, in welchem die Auserwählte beinahe vergöttert wird. Die nächste Sentenz auf der folgenden Seite, S. 237, – „Wiltú dantzen, nim mehr dartzú, / Zum dantz gehóren mher dan rotte schú" – ist eine Einladung zum Tanz. Bei dieser Sentenz stehen nun zwei Tänze mit ihren Triplas, und der Schreiber versah das Springen im Proporz des ersten Tanzes mit der sonst für die Sammlung eher ungewöhnlichen Überschrift „Sprúnckh". Es wäre denkbar, dass er die Unanständigkeit und den sexuellen Anreiz des Springtanzes unterstreichen wollte, doch die Sentenz führt auch diesen Tanz in eine höhere Sphäre: Rote Schuhe galten im 16. Jahrhundert als Heilmittel gegen die wilde Tanzwut und sollten die Tanzenden vor dem Teufelstanz warnen und sie vor ihm bewahren.[59] Die Anspielung auf die Tanzsituation ist bemerkenswert, denn sie bündelt die Topoi „Narr", „Frau", „Musik" („Laúttenn kunst"), „Liebe" und „Gesell" und verknüpft sie in einer sozialen Situation. Es wird zugleich auf subtile Art mit unterschiedlichen semantischen Deutungen gespielt, welche wiederum an das musikalisch-literarische Geschehen exakt angepasst sind.

An einer anderen Stelle desgleichen Tabulaturbuches kommentiert das Tanzlied „Wie mócht Jch frólich werdenn" eine Sentenz mit dem schon bekannten Motiv des Trostes durch Lautenklang: „Tu mihi testudo superum venerabile munus, / Corda puellarum conciliare soles" (Du, meine Laute, ehrwürdige Gabe der Götter, bist es gewohnt, die Herzen der Mädchen zu gewinnen), S. 244. Semantisch führt diese Passage aber – im Gegensatz zum eben ausgeführten Beispiel – in den Topos „Sünde". Die folgende Sentenz transformiert die topische Folge „Wein" – „Frauen" – „Musik" zu einer neuen

Tabulatur ist dieses Stammbuch durch den Namen Amandus von Polansdorf verbunden, der sich im gleichen Jahr 1596 einschrieb, fol. 18^{v}, ebd., S. 225.

58 Die 5. Strophe des Textes.

59 Jakob Landolt zitiert aus der *Strassburger Chronik* von Daniel Specklin (1536–1589) in Bezug auf die Heilung von Tanzwut: „Diese Kapelle stand nahe der Stadt Saverne, Niederelsass. Dorthin wurden die Tanzwütigen nun geführt. Man las ihnen zugleich die Messe. Jeder erhielt ein Paar rote Schuhe, um mit diesen vor die Holzfigur des Wundertäters Sankt Vitus zu treten. ‚An den Schuhen war unten und oben ein creutz mit balsam aus salböl und mit weywasser besprengt in St. Veits namen, da halff ihn vast allen.'", Jakob Landolt, *Die Verrückten*. Bd. 2: *Irrsinn in der Geschichte. Mittelalter*, Norderstedt: Books on Demand 2021, S. 103.

Variante: „Gesellen" – „Frauen" – „Wein": „Stúdenten mútt Jungfraúwen blút, vnd kúeler wein, / Was khan vff Erdenn lieblichers sein", S. 245. Das Tanzlied „Was wóllen wir vff [den Abendt thun]", S. 244, welches das zufällige Verkehren eines Paares in einer Nachtstube schildert, stimmt semantisch mit dieser Sentenz überein.[60] Ebenso verspottet und sexuell beladen kommt das Thema „Seittenspil" im Priamel-Vers am Ende des Buches vor, S. 285: „Die hen(n) vnder den Han(n), / Die Fraúw vnder den man(n), / Die Júngfraúw vnder mich, / Das Seittenspil hab ich". Das „Seittenspil" nimmt nicht umsonst den Platz der gnomischen Zeile (resümierende Schlusszeile) ein.

„Gesellen" – „Frauen". „Liebe" – „Sünde"

Die Topoi „Gesellen" – „Frauen" und „Liebe" – „Sünde" sind die bedeutsamsten in den Tabulaturen und gleichzeitig am stärksten variabel. Die Vielfalt von Möglichkeiten und Nuancen im Verhältnis zwischen den Geschlechtern wird nicht nur durch die Lied- oder Madrigaltexte, sondern auch durch Zusatztitel, Umbenennungen von gleichen Stücken, verschiedenen Sentenzen und anderen Beitexten vermittelt. Nicht zu vergessen sind die Zusatztitel bei den Tanzliedern oder bei den Tänzen. Beispielsweise weist der Titel „Gal[liarda] wesela, Mir [Wir?] liebt ihm grónen Mayen" in Strialius' Tabulatur, fols. 20^{v}, 21^{r}, auf eine fröhliche Galliarda (evtl. eine Hochzeitsgalliarda) hin und bedient die Liebesthematik im Sinne des erfolgreichen Werbens. Der Liedtanz „Zu freúden feines Meigdelein hab ich mir Außerwelt Tanecz" aus Strialius' Tabulatur, fol. 35^{v}, 44^{r}, wird im Arpin-Codex, fol. 26^{v}, in „Pulcherrina Gal[liarda] dobrau notz ma mila" umbenannt: Der Zusatztitel aus dem Tschechischen bedeutet „Gute Nacht, meine Liebe".

Die Topoi in den Texten gruppieren sich im Allgemeinen um die Gegenüberstellungen „hohe Liebe" – „leichtfertige", „sündige" oder „freie Liebe" sowie „fromme Frauen" – „böse Frauen", „Huren". Eine wichtige Rolle spielt das Thema der Werbung, von moralischen und lebenspraktischen Empfehlungen, z. B. zur Wahl einer Braut, bis hin zu konkreten Handlungsanweisungen und Liebesrezepten. Das Spektrum der moralischen Themen ist denkbar weit gefasst. Parallel zur Malerei nördlich der Alpen gelangten die für das 16. Jahr-

60 Eine Paraphrase dieser Sentenz kommt auf S. 109 in Wurstisens Tabulatur vor: „Adams Ripp, vnnd räbensafft, / Jst mein liebste bulschafft". Die Quelle ist nicht auffindbar. Eine Variante sieht man im Stammbuch des Braunschweiger Patriziers Philipp von Damm (1557–1599), *RAA*, https://raa.gf-franken.de/de/suche-nach-stammbuechern.html?permaLink=1576_damm (13.12.2023).
Paul Zimmermann, „Über ein Stammbuch Philipps von Damm und über Stammbücher im Allgemeinen", in *Braunschweiger Magazin* 12 (1907), S. 20.

hundert neuen und für diese Region besonders typischen Themen der „gefährlichen Frauen" auch in die Tabulaturen. Frauen wurden nicht nur vergöttert, geliebt oder umworben, sondern auch als Hexen, Huren, lüsterne Alte oder Kupplerinnen gesehen und moralisiert. Weibliche Sexualität und Unwiderstehlichkeit wurde mitunter mit dem Tod oder zumindest dem sozialen Niedergang des Gesellen assoziiert.[61] Das führte daher nicht zufällig zur Darstellung passendender sozialer Situationen in den Tabulaturen – wie z. B. Tanzen oder Hofieren. Musikalisch stehen das Liebesmadrigal, das Liebeslied, das Tanzlied und je nach semantischem Kontext auch der Tanz im Zentrum.

Das Verhältnis von Musik und Beitext kann semantisch einheitlich und ergänzend ausgearbeitet werden. Die topische Folge „Frau" – „Liebe" – „Sünde" ergibt sich tendenziell immer dann, wenn in der Musik der Tanz vorkommt. Die Passamezzi bilden einen Nexus mit den Themen „Sex", „Huren", „Leichtsinnigkeit" und generell mit der Gestalt des „bösen Weibes". Eines der Passamezzi in Wurstisens Tabulatur wird durch folgende zwei Sprüche verziert, die unmittelbar in die Tabulaturzeilen eingetragen sind, S. 125:[62]

Wan die kaúfleúth spatzieren gehn,
Die Balbierne auf der gaßn stehn
Vnd die húrn(n) spin(n)en
So Jst bóß gelt zúge
win(n)en.

Es Jst khein Júngfraúw so hoch geborn,
Das sie nám ein [eine Zeichnung eines
männlichen Geschlechtsorgans] fúr ein
[eine Zeichnung eines Eichhörnchens]
eichorn

Ein neuer Block mit Passamezzi im selben Tabulaturbuch beginnt mit dem Spruch „Wer von einem bósen weyb sich macht, / Der hatt ein gúte Tagreiß verbracht", S. 132. Erotische Anspielungen gibt es auch in der Priamel beim „Saltarello", S. 142, oder in der Paraphrase aus Ovids *Ars amatoria* bei der „Galiarda", S. 150. Das Wortspiel „Auro quid melius? Iaspis, Quid Iaspide? Virtus, / Quid virtute? Deus. Quid Deitate? Nihil" wird in Wurstisens Tabulatur in verschiedenen Varianten aufgenommen, S. 169: „Quid levius fumo? flamen: quid flamine? ventus. / Quid vento? mulier: quid muliere? Nihil" (Was ist flüchtiger als Rauch? Ein Hauch. Was [ist flüchtiger] als ein Hauch? Der Wind. Was [ist flüchtiger] als der Wind? Eine Frau. Was [ist flüchtiger] als eine Frau? Nichts). Die Schlüsselwörter sind „Rauch – Hauch – Wind – Frau – Nichts". Wie auch eine andere Interpretation auf S. 224 wurde sie bei einem Sprungtanz angefügt (hier bei einem „Saltarello"). Im Text kann man die Andeutung

61 Über diese neuen Bildmotive in der deutschen Renaissance siehe Gabriele Kopp-Schmidt, „Neue Blicke – gefährliche Frauen", in Bonnet/Kopp-Schmidt, *Die Malerei*, S. 41.

62 Weitere ähnliche Beispiele aus Wurstisens Tabulatur, S. 133: „Ein vnkheúsch weyb sag ich fúrwar, / Jst ein schandthier gantz wúnderbar", vgl. auch S. 142, 168.

des Todes („nihil“) und somit eine Analogie zum „Totentanz“ erkennen. In „Ein guter bentzenawer“, einem Tanz aus Iselins Tabulatur1, findet sich eine köstliche Sentenz über „böse Frauen“, deren „reibenn“ kein Nutzen bringe, fol. 17r: „Balnea no(n) prosunt cornici, nec mere/trici, / Nec meretrix mu(n)da, nec cornix alba / fit unda“ („Kein bad bóß frauwen gnug mag reiben, / Nach den raaben die schmertz vertreiben“).[63] Man wird an die Benzenauer-Tänze aus dem Fragment D-KA Don Mus.Autogr. 1 erinnert (Anhang B.II.6), wo das ganze Tabulaturfragment und konkret „Der Bentzennawer“, fol. 1r, durch erotische Sprüche hervorsticht. Es verwundert nicht, dass in Iselins Tabulatur1 ein harter Umgang mit Frauen explizit bei einer „Galliarda“ notiert wird, fol. 16v: „Nux, asinus, mulier, simili sunt lege ligati / Hæc tria nil recté faciunt, si uerbera cessant“ mit der deutschen Variante „Ein wib esel nusbau(m) dúnt kein gútt / Wan man si nit alle zitt schache(n) thútt“ („Ein Nuss, ein Esel und ein Weib sind nur von / Nutzen, wenn sie geschlagen werden“, Äsop *Fabeln* II, 90).

Semantisch übereinstimmend sind Beitexte und Musiktexte (auch in den Tanzliedern) bei den Themen „leichte Liebe“, „Liebeskummer“, „Liebesklage“ und „Vertrauen in der Liebe“. In der *Tabvlatvr vf die Lvten* (Anhang B.II.3) sind zwei Liebeslieder unter die Tänze eingefügt –„Lieplich hatt sich geselllet“ und „Froúw múllerin“, S. 30–31. Beide, besonders aber das erste, besingen tugendhafte und freudige Liebe. Ganz im Einklang kommentierte der Schreiber im Beitext „Lieb han in trúwen / Thút vil fróud ernúwen“ („Liegt die Liebe im Vertrauen, tut sie viel Freude erneut“), S. 30. „Leichte Liebe“ sieht man am Liedtanz „Jch gieng ein mal spatzieren“ mit „Saltus“ und der daneben stehenden anderen Variante der bereits zitierten Reime aus dem *Lalebuch* in Wurstisens Tabulatur, S. 268:

Fraúwen lieb und Roßenbletter,
Mertzen blútt vnd Aprillen wetter,
Deßgleichen aúch das fáderspil,
Verkert sich offt wers glaúben will.

„Liebeskummer“ oder „Liebesklage“ findet man in „Wie mócht Jch frólich werdenn“ und dem kommentierenden Spruch „Wollte Gott vnnd eine, / So wer mein kum(m)er kleine“, ebd., S. 273, sowie in „Ách wehe mir ist dúchschoßen das iúnge hertze mein“ sowie im Spruch über würdige Frauen, die wohl seltene Vögel seien, ebd., S. 280:

63 Seidel, *Loci commvnes* (1572), S. 104–105.

Mulier Religiosa,
Pudica
Formosa
Dives
Humilis
Comis.
Rara avis in terris, nigroq(ue) simillima cygno.

Den eindeutigen Nexus „Frau" – „Liebe" – „Sünde" verkörpern Tänze und Tanzlieder, also Musikstücke, die eine Tanzsituation darstellen. Zwei Tänze „Dantz mir nit mit meiner Júngfraúw Catharin" und „Júngfraúw Gretta dantz" in Wurstisens Tabulatur, S. 252, gehen auf die Zeilen eines deutschen Scherzliedes „Tanz mir nicht mit meiner Jungfrau Käthen, sonst tanz ich mit deiner Jungfrau Greten" zurück.[64] Diese eifersüchtige und ermahnende Ansprache eines männlichen Ichs, die über beide Tänze transferiert wird, korrespondiert zum Text bei diesen Tänzen, der die Sünden wesentlich deutlicher ausmalt – „Sydera non tot habet cælum, nec flumina pisces, / Quót scelerata gent, fæmina mente dolos" („Weiberlist, Gottes Gnade und der Bauern Schalkheit sind unermäßlich").[65] Man kann sich vorstellen, dass in diesem semantischen Bereich auch die Tänze aus den früheren Tabulaturen rezipiert werden konnten, die zwar keine Beitexte hatten, aber auf ähnliche groteske Tanzsituationen hindeuteten: „Alter wyber tantz wz mi" in der *Tabvlatvr vf die Lvten*, S. 17, oder „Spring aúff mein hertziges TrúsrIn, Vnd wusch ain mal herumb" in der Harditsch-Tabulatur, fol. 69r.[66]

Die topische Folge „Frau" – „Liebe" – „Sünde" kann bei musikalisch „freien" Formen wie Präambula oder Fantasien ausgespielt werden. Außer der oben erwähnten Spott-Priamel über das „seittenspiel" und Frauen finden sich

64 Zit. n. *Weimarisches Jahrbuch für Deutsche Sprache, Litteratur und Kunst*, hrsg. von August-Heinrich Hoffmann von Fallersleben und Oskar Schade, Bd. 3, Hannover u. a.: Carl Rümpler u. a. 1855, S. 129.

65 Übers. n. Georg von Gaal, *Sprüchwörterbuch in sechs Sprachen, Deutsch, Englisch, Latein, Italienisch, Französisch und Ungrisch*, Wien: Friedrich Volke 1830, S. 301. Auf die Gegenüberstellung „hohe Liebe" – „Sünde" eingewoben in eine Tanzsituation wurde oben in Verbindung mit der Sentenz „Wiltú dantzen, nim mehr dartzú, / Zum dantz gehóren mher dan rotte schú", S. 237, hingewiesen.

66 Die Frau als Tanzpartnerin und Werbeobjekt wurde in Tänzen außerdem oft anders „angesprochen". Zu erwähnen sind zahlreiche Frauennamen bei den Tänzen und die Überschriften mit weiblichen Charakteristiken oder direkten Werbeansprachen: „Júngfraúw eúwere scharpfe aúgenn die haben gwaltiglich", „Ach Júngfraúw wolt ir mit tantzenn", „Ach meidlin fahr mit mir" usw. in Wurstisens Tabulatur, S. 238 f. Diese Tradition entwickelte Fabricius' Tabulatur, in welcher zahlreiche Akrosticha mit Frauennamen sowohl in das Tanz- als auch in das Liedrepertoire eingebaut wurden.

in Wurstisens Tabulatur lateinische und deutsche Wortspiele bei Präambula, die auf die Themen „böse Frauen" eingehen, S. 15, 16. Die Sentenz über „böse Frauen" und das „Reiben" aus Iselins Tabulatur1 kommt in Wurstisens Tabulatur zweifach bei drei Fantasien vor, S. 43–44. Auch wenn die „hohe Liebe" in der textmusikalischen Vorlage der Fantasie präsent war – wie das Liebesmadrigal „Vestiva i colli e le campagne" von Giovanni da Palestrina für die „VII Fantasia", S. 43, zeigt – wird das musikalische Material in dieser Fantasie so transformiert, dass es zusammen mit den grotesken Sprüchen die ursprüngliche Semantik in das Gegenteil überführt.[67]

Eine situative Einheit des Hofierens bindet die Topoi „Gesellen" – „Frau". Da der Tanz zum Hofieren gehörte, erscheinen entsprechende Beschreibungen bei den Tänzen, S. 144:

Frish vnd frólich aúf der gaßen,
Ein haller Jn der tashen,
Jst der búlern weyß vnd sitt,
Sie kúm(m)en gleich selb vierdt
od dritt.

Aúß kinderen werden leúth,
Vnnd aúß Júngfraúwen breúth.

Hier sind diese Verse erwartungsgemäß mit dem Topos „Frau" im vorherigen Spruch (zweite Spalte) verbunden. Bei einem anderen Passamezzo aus derselben Tabulatur wird folgendes geschildert: „Sæpe gerunt bella iuvenes, pro virgine bella" mit der Übersetzung „Vmb eines húpschen mágdlein willen, / Schlachen sich offt iunge gesellen", S. 156, 159.

Die zwei gezeigten gegensätzlichen semantischen Bereiche (einerseits die „Sünde" sowohl im Text als auch in Tanz, Fantasie oder Präambula in der Musik und andererseits die „hohe Liebe" im Text und in den Intavolierungen vokaler Formen) konnten kombiniert und einander gegenübergestellt werden. Die Schreiber arbeiteten in solchen Fällen mehr mit semantischen Oppositionen. Die vielen möglichen Varianten verliehen der Musik eine beachtliche Interpretationsbreite, die die Schreiber der Tabulatur anscheinend auch nutzten.

Im Text der Chanson „Je prens en grey"[68] (in Wurstisens Tabulatur „Je prens engre") berichtet das männliche Ich über den unvermeidlichen Tod durch Liebesqual, S. 67–68. Drei Reime bei dieser Chanson „antworten" mit ausgiebi-

67 Vgl. andere Texte bei Fantasien oder auch auf leeren Seiten im Fantasien-Buch von Wurstisens Tabulatur, z. B. aus der Rubrik „Reichtum und Ehe" („Wer am meisten gibt, der hat den kaúff, / Das Jst Jetzúndt der Liebe Laúff"), S. 58, oder bereits erwähnte Sprüche aus der Rubrik „Liebe und Freiheit" auf S. 57, 61–63.

68 Als Vorlage werden die Versionen von Clemens non Papa oder Clément Janequin vermutet, *SMT*, I, S. 14.

gen Kommentaren: Sie schildern, wie „kurzsinnig“ und „böse“ die Weiber sein können und welche Folge die Ehe mit einem solchen Weib hat:[69]

Ein kurtzenn sinn die Weiber habenn, Ob sie schon lange kleider tragenn.	Stultus quando videt, quod pulchra puellula ridet, Mox fatuus credit, se quód amare velit.
Ein bóß Weib nemmenn Zúr ee, Macht vnrúw, Zweyttracht, ach vnnd wee.	So dich ain meidlin lachet an, Denckh nicht also bald sy wol dich han.

Alle diese Reime scheinen explizit für die Chanson „Je prens en grey“ gesammelt worden zu sein, da mindestens zwei davon notationsgraphisch an das Ende des Musikstückes angepasst sind. An der Stelle sieht man außerdem, dass es drei Schreibweisen innerhalb der Texte gibt, d. h. dass die Texte, wenn nicht von unterschiedlichen Händen, dann zumindest zu unterschiedlichen Zeiten eingetragen wurden und somit eine „produktive Rezeption“ bestätigen. Die Semantik des Musiktextes, die in den Topoi „Frau“ – „Liebe“ nur auf die „unglückliche Liebe“ fokussiert ist, wird in den Beitexten endgültig zum Topos „böse Frauen“ herabgestuft. Das Gehobene in der Musik und im Musiktext wird also in den Beitexten in das Gegenteil verkehrt.

Ein ähnliches Beispiel liefert eine frühere Tabulatur, die Krakauer Tabulatur. Die Intavolierung des polnischen Klagelieds „Smuthne sercze zalosczia“ („Trübes Herz klagt“) hat eine in diesem Manuskript einzigartige Sentenz, die unmittelbar an das Stückende unter die vorletzte Zeile gerückt und nicht am Seitenrand eingetragen wurde, fol. 28^{v} (Abb. 43). Man kann davon ausgehen, dass die Sentenz (fett hervorgehoben) dem Klagelied bewusst zugedacht wurde. Das Gehobene des Liedes steht jedoch im Kontrast zu der erotischen Rede, einem Zitat aus Ovids *Amores* I, V, 24–26:

Et nudam præsi corpus **ad usq(ue) meum** Cetera quis nescit? lassi requievimus ambo. proveniant medii sic mihi saepe dies!	Drückte die Nackte mir fest gegen den brünstigen Leib Wißt ihr das Übrige nicht? Wir ruhten ermattet vom Spiel aus.

Die zusammenhängende Arbeit an den Intavolierungen und ihren Beitexten setzte voraus, dass die Texte, insbesondere wenn mehrere Reime bei einer Intavolierung eingetragen wurden, an die Musiksemantik angepasst und in Gruppen gebündelt wurden. Dabei entstanden assoziative Reihen in den

69 Seidel, *Loci commvnes* (1572), entsprechend S. 133, 28, 190.



Abb. 43: Krakauer Tabulatur, das Klagelied „Smuthne sercze zalosczia“ mit der Sentenz „Et nudam pressi corpus ad usque meum“, fol. 28^{v}.

Texten, die zwar unterschiedliche Topoi ansprechen, aber im Kontext der Intavolierung zu einer semantischen musikalisch-literarischen Einheit werden. Im Musiktext der Intavolierung des Madrigals „Jm meyen“ von Orlando di Lasso aus Wurstisens Tabulatur, S. 73–75, kommt das Thema Liebeswerbung explizit vor: „Im Maien hört man die Hahnen krähen. / […] bum, Medle, bum, / ich freu mich dein ganz um und um, / wo ich freundlich zu dir kumm / hinderm Ofen und um und um […]“.[70] Die Texte am Seitenrand „reagieren“ rigoros-moralisch, es wird eine erklärende Ergänzung eingebaut, wobei aber auch andere Topoi ins Spiel gebracht werden. So werden Sprüche aus der Rubrik „Meretrix“ („Prostituierte“) und Spottverse aus der Rubrik „Monachi, Clerici“ herangezogen. Erstere erinnert die Gesellen an unangemessene Geldausgaben für die „bößenn Weiberenn“, was besonders schädlich sei, wenn die Gesellen „nach leer vnnd kúnsten strebenn“: „Wer will nach leer vnnd kúnsten strebenn, / Soll gelt nicht bößenn Weiberenn gebenn“.[71] Damit wird die topi-

70 Zit. n. *CPDL*.

71 Seidel, *Loci commvnes* (1572), S. 116, unter der Rubrik „Meretrix“.

sche Folge „Gesellen“ – „Frauen“ artikuliert. Die anderen betten die Thematik des reformatorischen Spotts in die topische Folge „Frauen“ – „Liebe“ ein: „Dú meinst Pfaffenn seind heylige mann, / Sie lachen Júnge megdlein aúch gern ann“.[72] Auch wenn eine andere Sentenz aus dieser Kette – „Wan herbei kompt Erndte Zeytt / Hatt Baúr vnnd Pfaff khein vnderscheidt“,[73] S. 74, – an sich nur die Habgier der Pfaffen verspottet, zielt diese Passage im musikalischen Kontext explizit auf die Liebesthematik („freie Liebe“). Die Chanson von Orlando di Lasso wurde offenbar nicht nur als „harmloses“ Werbelied rezipiert, sondern durchaus als ein Stück mit moralisierenden Ansprüchen wahrgenommen. Nicht zufällig wird auch eine Variante dieser Intavolierung „Im Meyen hórt man die Haner kreien“ in Wurstisens Tabultur, S. 103, mit Texten über die leichte Liebe vervollständigt, einer Priamel „Ein shón weyb ohn liebe“ und den folgenden Reimen, S. 104:

Frúm(m)e fraúwen vnd Par gelt,
Jst das best Jnn diser welt,
Kein lieb war nie so heyß,
Als die, da niemandt von nicht weyß.

Die letzten Zeilen gehen allerdings schon sehr in den Bereich der „Sünde“ über, daher war das Einsetzen des Tanzes „Bariera A. F.“ als Repräsentant der „Sünde“ auf derselben Seite und unter den Madrigalen wohl nicht ohne tiefere Bedeutung.

Ein weiteres Beispiel der Verarbeitung von musikalischen und literarischen Komponenten zeigt sich an jenen Stellen von Wurstisens Tabulatur, in denen sowohl die Intavolierungen als auch die Beitexte semantisch gebündelt werden und einen inhaltlich abgeschlossenen Block bilden. Nach der Choral-Intavolierung „Bewar mich Herr Gott“, S. 78, beginnt ein neuer Abschnitt in der Tabulatur, S. 79. Dieser markiert den Einsatz von Liebesmadrigal- und Liebeschanson-Intavolierungen und gleichzeitig eine abrupt wechselnde Thematik der Sprüche, nun in der topischen Folge „Liebe“ – „Frauen“. Die Intavolierungen stellen die „Liebe“ selbst in semantischen Oppositionen dar: tugendloser Verfall im Liebeskummer vs. Gottes Trost („Hellas mon Dieu ton ire“ von Clément Janequin, S. 79), das Entehren und Betrügen einer frommen Frau vs. Unschuldigkeit und Tod in Gottes Namen („Susanne un jour“ Orlando di Lasso, S. 80–82). Die Beitexte nehmen nur eine (die „sündige“) Seite dieser Oppositionen auf: Den tugendlosen Verfall im Liebeskummer ergänzen pragmatische Empfehlungen bei der Wahl einer Braut und die Andeutung ver-

72 Ebd., S. 121, unter der Rubrik „Monachi & Clerici“.
73 Ebd.

führerischer Reize der „virgine nudus“. Diese werden parallel zur Geschichte Susannas aus der Sicht eines Gesellen zusammengefasst: „Liber wil ich nach Júngfraúwenn spatzierenn […]“. Das Beispiel zeigt, wie die Sprüche unterschiedliche topische Rubriken aus ihren Zitatquellen (*loci-communes*-Büchern) bedienen – „Rustici“ („Bauer“), „Coniugium“ („Ehe“), „Fortuna“, „Sors“ („Glück“, „Schicksal“) – zugleich aber im Kontext der Musik die soziale und moralische Seite und vor allem den Topos „sündige Liebe“ vertiefen:

Die Sprüche lauten der Reihe nach:

Bei der Chanson „Hellas mon Dieu ton ire“, S. 79	**Übersetzung der lateinischen Sprüche**
Was sol ein mágdlein húpsch vnd zart, Einem dickhenn groben baúren hart, Einem baúrenn gehórt ein Beúrin starckh, Die ihm mach bútter käß vnnd quarckh.[74]	
Optimus est ludus, qui fit cum virgine nudus.	Das beste Spiel, das mit einem nackten Mädchen geschieht. (wörtliche Übersetzung) In der Tabulatur erscheint diese Sentenz ohne Übersetzung. Die deutschsprachige Variante aus Seidels *Loci commvnes* (1572) ist interessanterweise auch keine Übersetzung. In dieser Variante wird polemisch gefragt, was man sich wünscht, wenn man eine „fromb jungk fraw“ schon geheiratet hat: „Wer ein fromb jungk fraw nimbt zur eh / Was kurtzweil solt der wúnschen meh?“ Das wiederum überkreuzt sich mit dem ersten Spruch in dieser Reihe aus der Tabulatur.[75]

74 Seidel, *Loci commvnes* (1572), S. 178–179, Rubrik „Rustici“ („Bauer“).
75 Ebd., S. 28, Rubrik „Coniugium“ („Ehe“).

Beim Madrigal „Susanne un jour“, S. 80–81

Omnibus est nomen, sed non omnibus omen.	Viel Menschen einen Namen han Jn gleichem Glück doch nicht bestahn.[77]

Liber wil ich nach Júngfraúwenn spatzierenn,
Dann im krieg leyb vnnd lebenn verlierenn.[76]

Hier zeigt sich die historische Reflexion der Sprüche in Bezug auf die Musik. Die Intavolierung „Susanne un jour“ kann in Verbindung mit niederen und mittleren sozialen Schichten interpretiert werden. Die Vertonungen der Liebesthematik, die wir sonst eher aus einem gehobenen Milieu kennen (erinnert sei z. B. an die Verarbeitung dieser Chanson als Messe „Susanne un jour“ bei Orlando di Lasso selbst, RISM A/I L 997), wurden moralisiert und in einen sozialen Kontext gestellt.

Interessant ist auch, wie dieselben Stücke, etwa die Intavolierungen, in unterschiedlichen Tabulaturen im musikalischen und literarischen Sinne semantisch dargestellt wurden. Wie funktionierte die „produktive Rezeption“ am konkreten Beispiel, wenn die Schreiber mit „verfestigten“ semantischen Konstanten wie den *loci communes* arbeiteten? Wir werden dies anhand zweier Intavolierungen genauer verfolgen: eine über das Liebesmadrigal „O s'io potessi donna“ von Jacquet de Berchem und eine über die Liebeschanson „Doulce memoire“ von Pierre Sandrin.

Die Sentenz „Fallitur augurio spes bona sæpe suo“ („Hoffen und Harren macht manchen zum Narren“) aus der Krakauer Tabulatur, die bei einem Passamezzo steht, fol. 13^{r}, wurde weiter oben als Beispiel einer musikalischen Wiedergabe der topischen Folge „Gesellen“ – „Narrheit“ vorgestellt. Dies ist aber nur eine, die närrische Seite, die mit der Sentenz übereinstimmt. Der Platzierung dieser Sentenz in der Tabulatur folgend, könnte der Spruch sowohl zu der Madrigal-Intavolierung „O s'io potessi donna“ Berchems als auch zu dem erwähnten Passamezzo gehören.[78] Die Sentenz stammt aus dem Liebesbrief von Helena an Paris (Ovid *Heroides* XVII, 234). Sie ist der Stelle entnommen, als Helena ein Liebesgeständnis von Paris liest. Rhetorisch gesehen findet hier eine elegische conquestio des Mannes statt – die Klage des Verliebten und die

76 Seidel, *Loci commvnes* (1572), S. 18.

77 Gartner, *Proverbialia dicteria*, fol. 44^{r}, Rubriken „Fortuna“, „Sors“ („Glück“, „Schicksal“).

78 In der Tabulatur heißt das Stück „Osiopotesi“, fols. 11^{v}–13^{r}, und „Pasomeso“, fols. 13^{r}–14^{r}.

Qualen der bis dahin heimlich empfundenen Liebe werden geschildert. Das ist der Topos der hohen Liebe. Man hört klagende Töne und die Ansprache des Mannes an die Herzensdame in Konjunktivformen: „O s'io potessi donna" („O, könnte ich [sagen], Herrin") oder „invidioso farei chiunch'e contento" („[ich] würde alle neidisch und zufrieden machen"). Der polnische Kommentar am Titel der Intavolierung verstärkt den Eindruck noch: „O okruthna A nye / sbedna milosczi davno narzekazia [?]" („O Grausame! Sind etwa nicht die alten Klagen aus armer Liebe [?]"). Die Madrigal-Intavolierung wurde von den Schreibern in semantischer Opposition dargestellt: einerseits handelt es sich um „tugendhafte Liebe", andererseits verweist das Liebesgeständnis von Paris an die verheiratete Helena auf „Narrheit". Beides akkumuliert sich in der zu diesen Stücken gehörenden Sentenz, sodass sich insgesamt eine lange topische Folge „Gesellen" – „Narrheit" – „Frau" – „Liebe" ergibt.

Einen anderen kontextuellen Zusammenhang hat die Intavolierung „O s'io potessi donna" in Wurstisens Tabulatur, S. 97–98. Die bei der Intavolierung stehenden Sprüche preisen die Frauen nur: „Frúndtlich ~~wortt~~ reden vnd wenig wortt, / Zierenn die Weiber an allem ortt" und „Kein súeßigkeit mag gleichen dem lebenn, / Wem ein frombe Júngfraúw zúr Ehe wird gebenn". Diese Intavolierung bleibt offenbar innerhalb des Topos „Liebe" – „Frau", und zwar in seiner edlen Variante. Die Sentenzen weisen auch wieder in Richtung sozialer Themen, aber in positivem Sinne (glückliche Ehe).

Das Gegenteil findet sich in einer ähnlichen musikalisch-literarischen Reflexion über die Chanson „Doulce memoire" von Pierre Sandrin in beiden Tabulaturen. Sein Text vermittelt das Ende glücklicher Zeiten und der Hoffnung, das Ende der Jugend und der Liebe – „Doulce memoire" („Süße Erinnerung").[79] Parallel dazu thematisieren die Sprüche bei beiden Intavolierungen „die Vergänglichkeit der Liebe", „das Alter" und letztlich „den Tod". In der Krakauer Tabulatur schildert die der Chanson zugeordnete Sentenz „Dum vires anniq(ue) sinunt, tolerate labores / Jam veniet tacito curva senecta pede" („Weil es Jahre und Kraft noch gestatten, so scheuet nicht Mühen; Bald mit schweigsamem Fuß nahet das Alter gebückt"), fol. 16^{v}, den allgemeinen Wert von Jugend, Kraft und Zeit im Zusammenhang mit der Liebeskunst, denn das Alter ist „ein Feld, das Frucht trägt, das besäen man muß" (Ovid, *Ars Amatoria* II, 669–670). Am Ende der Intavolierung, fol. 17^{v}, wird gleich die nächste Sentenz angeschlossen: „Forma bonum fragile est quantumq(ue) acredit ad annos fit minor & spatio carpitur ipsa suo" („Schönheit ist ein vergängliches Gut. Mit den Jahren schwindet sie dahin, durch ihre eigene Lebensdauer wird

79 Der Titel der Intavolierung der Chanson in der Krakauer Tabulatur wandelt diesen ursprünglichen Titel sogar zu „Dulce mia Amore" („Süß ist meine Liebe").

sie verzehrt", Ovid, *Ars Amatoria* II, 113–114). Der Topos „Vergänglichkeit" vertieft sich hier auch musikalisch, auf demselben Folio beginnt nämlich die Intavolierung des Psalms 115, 17 „Non mortui laudabu[n]t te d[omi]ne" („Die Toten werden dich nicht loben, Herr"). Die „Doulce memoire" in Wurstisens Tabulatur, S. 69–70, wurde mit der geistlichen Intavolierung (Motette „Gott ist mein Liecht", Psalm 27) und der entsprechenden Sentenz, die das Altern und die Vergänglichkeit der Liebe ausdrückt, verknüpft: „Vir nimis non est mulieris amicus" („Ein alter greiß nicht freien solt / Rein freulein iung wird ihm mer hold").[80] Am Beginn der Intavolierung wird der Gegensatz betont, womit der Schreiber durch „Wein", „Júngfraúwen múth" und „Stúdenten blútt" die Chanson eher in das thematische Feld der Freiheit und des studentischen ausschweifenden Lebens rückte, S. 70.

„Gesellen" – „Obrigkeit"

Es handelt sich hier um die Topoi der Herrscher- und Bürgerrepräsentation und der damit verbundenen Frage, ob der Tanz in diesem semantischen Feld nur die eher bekannte Funktion der Repräsentation des Herrscherglanzes hatte oder doch auch der „sündigen" Verehrung diente.

Die Herrscherrepräsentation ist in den handschriftlichen Tabulaturen schon deshalb kaum vorhanden, weil die Tabulaturen keine repräsentativen Zwecke erfüllten. Dennoch nahmen sie als Sammel-Medien einige historisch-politische und konfessionelle Ereignisse auf und kamen so mit den Topoi der Repräsentation in Berührung. Diese konnten im Allgemeinen auf zwei Ebenen realisiert werden: als Zuwendung zu einem nicht personifizierten, abstrakten Herrscher, z. B. eines Königs, oder als personifizierte Widmung oder Erwähnung. Dabei wurde die Möglichkeit genutzt, eine Opposition aufzustellen und die Topoi der „Verspottung" und der „Sünde" einzubringen. Es handelt sich hierbei um eine ambivalente Semantik, die den Topoi immanent ist und die im Zusammenspiel von literarischen und musikalischen Komponenten in den Tabulaturen verwendet wurde. Dies betrifft insbesondere umfangreiche Sammlungen mit größeren literarischen Anteilen wie Wurstisens Tabulatur und den Arpin-Codex, selten auch kleinere Sammlungen wie Iselins Tabulaturen.

Das indirekte und abstrakte Preisen eines Königs erreicht beispielsweise Iselin (Iselins Tabulatur1) durch eine Paraphrase aus dem *Liber Spectaculorum* des römischen Dichters Marcus Valerius Martial – ausgerechnet das Werk, welches den römischen Kaiser und das gerade errichtete Kolosseum ausgiebig rühmt.

80 Seidel, *Sententiae proverbiales* (1568), S. 119, Rubrik „Senectus" („Alter"). Auf diese Sentenz wurde oben in Bezug auf den Topos „Tod" hingewiesen, siehe *„Gesellen" – „Gott", „Gott" – „Sünde"*.

Der Text ist direkt in die Tabulaturzeile des „Kúnigk tantz", fol. 18^{r}, eingebaut und schildert die sieben Weltwunder.[81]

> Orbis terraru(m) miracula numera(n)tur hæc: Babiloniæ muri
> Dianæ Ephesis temlu(m). Jonis olympici simulachrum.
> Piramides Egyptiæ. Solis Colossg Rhodi. Mausoli[?] sepulchru(m).
> Cyri Medoru(m) regis domus.
>
> Im Original:
> Barbara pyramidum sileat miracula Memphis, / Assyrius iactet nec Babylona labor; / nec Triviae templo molles laudentur Iones, / dissimulet Delon cornibus ara frequens / aere nec vacuo/ pendentia Mausolea / laudibus inmodicis Cares in astra ferant. / Omnis Caesareo cedit / labor Amphitheatro, / unum pro cunctis Fama loquetur opus.
>
> Das fremdländische Memphis soll schweigen von den Wundern seiner Pyramiden, auch soll Assyrien sich nicht mit Babylon rühmen, noch sollen die weichlichen Ionier wegen des Tempels der Trivia [Diana/Artemis] gepriesen werden, Delos verberge seinen hörnergeschmückten Altar, und die Karer mögen das Mausoleum, das in der leeren Luft schwebt, nicht mit maßlosen Lobreden in den Himmel erheben. Alle Mühen weichen vor Caesars Amphitheater. Der Ruhm wird von einem einzigen Werk anstelle aller anderen erzählen.

Die Bewunderung der Macht bildet eine Parallele zur „königlichen" Repräsentation der römischen Ideale. Musikalisch fußt der „Kúnigk tantz" auf der Formel *passo mezzo antico*, was anscheinend eine eigene Tradition in den zeitgenössischen und früheren Tabulaturen hat. Zwei der *passo mezzo* Tanzmodelle (*antico* und *moderno*) waren im 16. Jahrhundert nicht nur als „sündige" Tänze bekannt, sie gelten auch als eine Art Statussymbol der höchsten Herrscher. Daher kommen in den Tabulaturen *passo mezzo antico* oft als „Königliche Tänze" und die Formel der *passo mezzo moderno* als „Maximilian"-Tänze vor. Für die „Prinzen" und „Junckheren" waren offenbar die *romanesca*-Modelle vorgesehen.[82]

> Dass Iselin die „königliche" Repräsentation mit der Formel *passo mezzo antico* assoziierte und diese bei Martials Texten mitdachte, wird durch den anderen Königstanz am Beginn seiner Tabulatur, „Kúngischer tantz" mit „Nach dantz", fols. 9^{v}–10^{v}, bestätigt, dem eine Vertonung von Martials Epigramm „Vitam quae faciunt beatio-

81 Martial, *Spectacula* I.

82 Vgl. „Kónigs dantz" und seine zwei Varianten in Wurstisens Tabulatur, S. 242, 243; außer erwähntem „Kúnigk tantz" siehe noch „Kúngischer tantz" in Iselins Tabulatur1, fols. 9^{v}–10^{v}; „Tanecz [Maximiliani]" im Arpin-Codex, fol. 24^{r}; „Tanecz Maximiliani" in Strialius' Tabulatur, fol. 31^{v}; „Kaiser Maximilian Tantz" in der Sothebys Tablature, fol. 23^{v}. Vgl. auch „Júnckheren Dantz" aus Wurstisens Tabulatur, S. 259, und „Des printzen tantz" in Iselins Tabulatur1, fol. 19^{r}.

nem“ („Was das Leben glücklicher macht“), *Epigramme* X, 47, zugrunde liegt, fol. 9^{v}. In diesem Epigramm geht es um alle erwünschten, im antiken Sinne tugendhaften Güter des Lebens, die einen Menschen unter anderen hervorheben: „Vitam quae faciant beatiorem, / Iucundissime Martialis, haec sunt: / Res non parta labore, sed relicta: / Non ingratus ager, focus perennis; / Lis numquam, toga rara, mens quieta; / Vires ingenuae, salubre corpus; / Prudens simplicitas, pares amici; / Convictus facilis, sine arte mensa; Nox non ebria, sed soluta curis; Non tristis torus, et tamen pudicus; / Somnus, qui faciat breves tenebras: / Quod sis, esse velis nihilque malis; / Summum nec metuas diem nec optes.“ („Was uns glücklicher machen kann das Leben, / Ist, mein teuerster Martialis, dieses: / Nicht erworbenes, sondern Erbvermögen; / Ein stets flammender Herd, ein Acker, fruchtbar; / Nie Streit, selten die Toga, Seelenruhe; / Eine kräft'ge Natur, gesunder Körper; Klugheit ehrlicher Art, uns gleiche Freunde; / Ein gefälliges Mahl, die Tafel kunstlos; / Keine trunknen, doch sorgenfreie Nächte, / Ein Lust spendendes und doch keusches Ehebett; / Schlaf, der kurz uns die Nächte lässt erscheinen: / Gern sei das, was du bist, und wolle mehr nicht; / Und nicht fürchte den letzten Tag, noch wünsch'ihn!“).[83]

Ein Block mit Tänzen aus Wurstisens Tabulatur ist tief in den historischen Ereignissen des 16. Jahrhunderts verankert. Es handelt sich um den Reichstag zu Augsburg im Jahr 1566, auf welchem Herzog August, Kurfürst von Sachsen (1526–1586), der unliebsame Vertreter der lutherischen Stände, einerseits das Bündnis mit Kaiser Maximilian II. sicherte, indem er ihm finanzielle Unterstützung im Kampf gegen die Türken gewährte und andererseits verhinderte, dass der pfälzische Calvinismus ausgerottet wurde, indem er sich an die Seite Friedrichs III., Kurfürst von der Pfalz (1515–1576), stellte. Damit wurde ein weiteres Zugeständnis im Rahmen des „Augsburger Religionsfriedens“ (1555) gemacht und das reformierte Bekenntnis von Heinrich Bullinger (das *Zweite Helvetische Bekenntnis*) 1566 legitimiert. Letzteres bildete bekanntlich die Grundlage für den Bund der reformierten Kirchen in den Schweizer Eidgenossenschaften und darüber hinaus. Es setzte eigene Schwerpunkte bei den heiklen und über Jahrzehnte diskutierten Fragen zu den Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen Lutheranern und Reformierten. Gerade Friedrich III. spielte dabei eine zentrale Rolle, er kritisierte in den 1560er Jahren radikale sächsische Lutheraner als „verdammungssüchtige Ultralutheraner“ (Ubiquitisten) und wandte sich der reformierten Kirche zu.[84]

83 Übers. n. *Gottwein-DE*.

84 Friedrich III. wurde letztlich überzeugt, „daß die reformierte Kirche in anderen Ländern, namentlich in Frankreich, mit ihrer strengen Sittenzucht bessere Früchte trug als das auf seine Rechtgläubigkeit pochende, liebesarme und sittenschlaffe Kirchenthum Augsburgischer Confession.“ Hier und im Haupttext zit. n. August von Kluckhohn, Art. „Friedrich III. (Kurfürst von der Pfalz)“, in *ADB*, https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Friedrich_III._(Kurf%C3%BCrst_von_der_Pfalz)&oldid=- (1.12.2024).

Dieser historische Einschnitt mit seinen ideologischen Folgen – Religionsfreiheit für die reformierten Gebiete und das angespannte Verhältnis zum Protestantismus – spiegelt sich in Wurstisens Tabulatur sowohl in der Musik als auch im Text wider. Die Tänze auf S. 259 haben eindeutige Widmungen in ihren Übertiteln: „Hertzog Augusti Dantz" gedenkt offenbar Herzog August, Kurfürst von Sachsen; anschließend folgt „Hoffdantz Pfaltzgraff Friderichs", also der Tanz Friedrichs III., Kurfürst von der Pfalz. Die Verbindung beider Herrscher wird durch die Aneinanderreihung der beiden Tänze unterstrichen. Rein musikalisch werden sie hier durch zwei verbreitete Tanz-Grundmodelle dargestellt – eines Hoftanztypus (abwechselnd I–V in der Harmonik) im ersten Fall, und einer Variante der *passo mezzo antico* (I–VII^{b}–I–IV–I) im zweiten. Wie der *passo mezzo* Typus, ist nun auch der Hoftanz Repräsentant eines gehobenen Milieus. Beide Formen sind jedoch in ihren harmonischen Gerüsten ganz verschieden, was bei diesen konkreten Tanzstücken auf die Differenzen zwischen den beiden Herrschern hindeuten mag. Die am Seitenrand (S. 259) eingetragene Skizze eines „Herzog Maúritzen Dantz" (gemeint ist wahrscheinlich Herzog Moritz von Sachsen) wurde durchgestrichen und verbunden mit einer Sentenz, die die lang ersehnte Freiheit der Schweizer besingt: „Fortibus Helvetijs vivat diu rogo libertas".

Zwei weitere Tänze, S. 260–261, bringen die calvinistische und ultra-lutheraner Kontroverse auf den Punkt: „Der Ubiquisten dantz" (die Überschrift „Calvinisten" strich die gleiche Hand hier durch) und „Der Calvinisten Dantz". Wie oben erwähnt, berichtet ein Geselle im Text (Priamel) am ersten Tanz über seine Frömmigkeit. Das Weitere sollte man der Musik entnehmen. Beide Tänze beginnen mit melodisch sehr ähnlichen Kopfmotiven (Bsp. 2.1, 2.2). Dass es sich doch nicht ganz um das Gleiche handelt, sieht man bereits in den unterschiedlichen Tonhöhenlagen und der abweichenden Harmonisierung. Der zweite Tanz ist von a^{1}, der erste dagegen von e^{1} (Stimmung *A*) notiert. Der initiale Abschnitt im zweiten Tanz endet mit der Kadenz in *C*, im ersten dagegen in *D*. Im weiteren Verlauf bis zum Schluss entwickeln beide Tänze zunehmend ihre eigene Variante, obwohl sie im melodischen Gestus verwandt bleiben. Der kompositorische Aufbau ist ebenso unterschiedlich: Die paarige Phrasenstruktur im „Ubiquisten dantz" (aa bb cc) wird der durchgehenden Komposition mit wiederholter Abschlusskadenz im „Calvinisten Dantz" (a b c d ee^{1}) gegenübergestellt.[85] Der lutherische (erste) Tanz bleibt dabei überwiegend im diatonischen und hier etwas archaisch klingenden *D* mixolydisch. Der Calvin-Tanz fußt auf Kadenzbildungen in *G* und *C* ionisch.

85 Nur in einer weiteren Variante, in „Calvinisch Dantz", S. 274, wurde die paarige Struktur übernommen und weiter entwickelt: aa bb cc dd ee.



Bsp. 2.1: Wurstisens Tabulatur, der erste Abschnitt von „Der Úbiquisten ~~Calvinisten~~ dantz", S. 260.



Bsp. 2.2: Wurstisens Tabulatur, der erste Abschnitt von „Der Calvinisten Dantz", S. 261.

In diesem semantischen Zusammenhang ist es nicht ausgeschlossen, dass die „Camilli ~~Dantz~~ Fantasia", die auch zu diesem Block gehört, S. 260, Camillo Renato (1500–1575) meinte. Zunächst Franziskaner und katholischer Theologe bekannte sich Renato zur evangelischen Lehre, in deren Rahmen er eine eigene spiritualistische Strömung entwickelte.[86] Mit Wurstisens Tabulatur verbindet Camillo Renato der Fakt, dass er vorwiegend im Schweizer Veltlin wirkte und einige Zeit am Hofe Ercole II. d'Este in Ferarra verweilte. Letzterer wird ebenfalls in Wurstisens Tabulatur mit einem Tanz gewürdigt: „Gagliarda del Duca di Ferrara", S. 285–286.[87] In Ferarra stand Camillo Renato zwischen zwei Mächten, nämlich seiner Gönnerin Renata von Ferrara, der Gemahlin Ercoles d'Este und Anhängerin des Protestantismus, auf der einen Seite und Ercole d'Este selbst als Sympathisanten des Katholizismus auf der anderen. Diese konfessionelle Unstimmigkeit wird bei den Tänzen indirekt angedeutet. Betrachtet man die Sentenzen bei dieser Gagliarda, sieht man, dass in den Topoi „Tugend", „Musik" und „Frau" derb gespottet wird.[88] Zudem wirkt die semantische Ambivalenz des Tanzes: Der Tanz erfüllt zum einen Repräsentationszwecke, zum anderen aber bedient er den Topos „Sünde" und deutet so die Rezeption des Stückes um. Die „Camilli ~~Dantz~~ Fantasia" wird außerdem in

86 Luca Baschera, Art. „Renato, Camillo", in *HLS*, https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/042836/2012-01-18/ (13.12.2023).

87 Es ist nicht ausgeschlossen, dass hier der Sohn von Ercole d'Este, Alfonso, gemeint ist.

88 Die Zitate wurden oben bereits vollständig angeführt: „Vsus facit artem sagt der Landtsknecht, / Da schúnd er ein kú mit dem borer" und „Die hen(n) vnder den han(n), / Die Fraúw vnder den man(n), / Die Júngfraúw vnder mich, / Das Seittenspil hab ich", S. 284–285.

ihrer Musik „zerlegt", sie beginnt mit einer *passo-mezzo-moderno*-Formel (der „königlichen" Formel), die dann in freie Imitationen aufgelöst wird. Dies war dem Schreiber wohl bewusst, denn er strich das Wort „Dantz" im Titel und fügte stattdessen „Fantasia" ein, S. 260.[89] Hier bedingt die sematische Umdeutung einen Wechsel der musikalischen Gattung.

Die beschriebenen Beispiele sind nur Einzelfälle in diesem bei weitem noch nicht ausreichend erforschten Feld. Ein weiterführender Bereich ist z. B. die Funktion von Tänzen mit nicht personifizierten Überschriften, die auf typisierte Gestalten aus dem Theaterkontext hinweisen könnten, wie z. B. „Schäffer", „Baúrenn [Bauern] Dantz", „Der Nárrisch Caspar", S. 267, oder „Die alte Schwiger", S. 271. Die ersten drei stehen beispielsweise in Wurstisens Tabulatur bei einem Zitat aus der Komödie *Aulularia* (Akt II, Szene 2) von Plautus:

> Das seind schamp[?]are katzen,
> Die vornen vnd hinden kratzenn.
> Altera manu fert lapidem,
> Altera ostendit panem.
>
> Aus der Komödie von Plautus wurden nur die letzten lateinischen Zeilen entnommen, eines der berühmtesten Zitate dieses Werkes: „Er trägt einen Stein in einer Hand und zeigt in der nächsten das Brot". Die ersten Zeilen sind eine freie Paraphrase dieses Zitats.[90]

Es ist nicht auszuschließen, dass die Tabulaturen als Speichermedium für die Aufführung von Schul- und Gelehrtendramen oder auch Volksdramen genutzt wurden, in denen Verspottung, Groteske, Karikatur und Tanz zu den beliebtesten Darstellungsmitteln gehörten.

Andere moralische Topoi

Die Disposition „Gott" – „Sünde" beinhaltet mehrere moralische und soziale Themen, die auf den Seiten der Tabulaturen ihren Platz als *loci communes* finden, jedoch selten eine eindeutige Verbindung mit der Musik aufweisen. Es fällt auf, dass solche *loci communes* auch oft ohne Musik auftauchen. Das hintere Deckblatt der Krakauer Tabulatur, fol. 124^{v}, (Anhang B.II.8) verzieren

89 Außer den genannten „personifizierten" Tänzen finden sich in Wurstisens Tabulatur weitere Tänze, „personifiziert" und „nicht personifiziert", deren Funktion noch genauer untersucht werden muss. Der „Bathori Tantz" z. B. steht sicherlich im Zusammenhang mit Stephan Báthory (ab 1576 König von Polen und Großfürst von Litauen) oder mit seinem Neffen Sigismund Báthory (Fürst von Siebenbürgen). Der „Bathori Tanz" ist auch in Strialius' Tabulatur enthalten, fol. 26^{v}. Außerdem ist die Tabulatur voll von anderen Namen und Akronymen.

90 Übers. n. *Gutenberg-DE*.

beispielsweise Sprüche zum Topos „Iras“ („Zorn“, „Rache“) mit einem von gleicher Hand eingetragenen Kommentar, dass der Zorn wohl schädlich und ansteckend sei. Die Auseinandersetzung mit dem „Zorn“ war ein obligatorisches Thema der *loci*-Sammlungen und der erzieherischen Literatur, vor allem dann, wenn das Thema des „freien Willens“ eine Rolle spielt (Rej, *Zwierciadło* 1568).[91] Der Topos durfte daher nicht übergangen werden. Dennoch finden sich in der Musik keine Äquivalente. Den gleichen Umgang mit „Zorn“ vermittelt Wurstisens Tabulatur. Dort ist auf der Seite mit der „Zorn“-Sentenz keine Musik eingetragen, sondern erst wieder auf der nächsten Seite zusammen mit einer Sentenz über Frauen , vgl. S. 119 und 120 (Anhang B.II.1). Auch die praktischen Anweisungen zur Wahl einer frommen Braut bleiben mitunter ohne Musik, ebd. S. 63. Abstrakte Rätsel oder Rätsel zu Gegenständen werden in den Tabulaturen oft ohne Musik eingetragen, z. B. das Rätsel über das „Echo“ oder die „Waffe“. Ohne Musik sind auch einige Wortspiele, wie „Alpipen cabás tot habet gras, quot nilnas“, ebd. S. 18–19, 30.[92]

Auch wenn Texte bei der Musik stehen, kann der Zusammenhang von Text und Musik sehr vage oder gar nicht vorhanden sein. Das sind jene Stellen in den Tabulaturen, wo der Text eine eigenständige Ebene bildet und einen gewissen Abstand zur Musik hat. Die semantische Reichweite des Textes an sich und seine verbal-semantischen Eigenschaften überspielen hier die Musik, und diese bleibt in den wenigen eigenen, kognitiven musik-semantischen Feldern verhaftet.[93] Denn auch in der hier oft zitierten Tabulatur Wurstisens sieht man, dass beispielsweise Themen wie „Essen“, „Rat“, „Bücher und Lehre“ bei den Liebesmadrigalen, S. 84, 87, keinen Bezug zur Musik haben. Auch das Zitat einer Anekdote über einen Maler aus dem Schwankbuch *Schimpf vnd Ernst* von Pauli kann kaum mit dem auf dieser Seite, S. 253, stehenden Benzenauer-Tanz in Verbindung gebracht werden.

91 In seinem erzieherischen Kompendium für einen Edelmann („eines ehrlichen Mannes“) schrieb Mikołaj Rej, dass es unvermeidlich ist, sich mit dem Zorn auseinanderzusetzen, Rej, *Zwierciadło*, fol. b, 2, S. 18; vgl. Adam Mickiewicz, *Vorlesungen über slavische Literatur und Zustände*, Bd. 1, Leipzig/Paris: Brockhaus & Avenarius 1843, S. 505.

92 Die auf Kombinatorik basierende deutsche Priamel kommt häufig in Wurstisens Tabulatur vor. Die Parallelen mit der Musik kann man eher in den kompositorisch-technischen Eigenschaften sehen als in der Semantik. Zur Analyse einiger Beispiele siehe Kapitel IV.

93 Das bedeutet aber keinesfalls, dass die Musik „weniger“ als der Text ausdrücken kann. Die Kognitions- und Neurowissenschaften haben bewiesen, dass für die Verarbeitung von Musik und Sprache dieselben kognitiven Prozesse und Strukturen des menschlichen Gehirns verantwortlich sind. Stefan Koelsch, „Das Verstehen der Bedeutung von Musik. Music, Language and Meaning: Brain Signatures of Semantic Processing“, in *Forschungsbericht 2003 – Max-Planck-Institut für Kognitions- und Neurowissenschaften*, https://www.mpg.de/827586/forschungsSchwerpunkt (13.12.2023).

> In der Tabulatur wird nur ein Schlüssel-Spruch in zwei Sprachen zitiert: „De mane pingo, de nocte fingo, / Sprach einmal ein maler, der hatt häßliche / schwartze kinder." Die vollständige Anekdote lautet: „Vf einmal w(a)r ein / maler der malt die aller húb/schesten Jesus kneblin das si/ch jederma(n) darab verwundert. Aber sein / Hußfrau macht im so vngeschaffen kind / eins het ein groß mul das ander was sch/wartz das drit schilhet etc. Vnd wan ma(n) / in fragt wie es kem d(a)s er so húbsche kind/lin malt vnd sein hußfrau so vngeschaf/ne kind mach. So sprach er die húbschen / kind mach ich in dem tag vnd die an[dern] / mach ich in der nacht. (De mane pi[ngo,] / de nocte fingo.)"[94]

An den Stellen, wo in Strialius' Tabulatur Rätsel eingefügt sind, zeigt sich ebenfalls die Diskrepanz zwischen Musik und Text, es gibt keinen wirklichen Zusammenhang (Anhang B.II.5).

Solche Texte zeigen, dass Tabulaturen oft als literarisch-erzieherische Medien betrachtet wurden, in denen die literarische bzw. textliche Seite einen eigenen Wert hatte, der im Einklang mit den zeitgenössischen literarischen Quellen stand. Als Beispiel gilt die Krakauer Tabulatur und Rejs *Zwierciadło*. Rej behandelte Gerechtigkeit („Spráwiedliwość") oder Richter, gerechte oder falsche Freunde („práwego á omylnego przyiacielá"), wahren oder falschen Ruhm und generell die Sünde (z. B. Trunkenheit und Neid – „Trzeźwy á pijánicá", „Zazdrość á życźliwość").[95] In den Beitexten der Krakauer Tabulatur gehören die „Sünden" konkret zu den Themen „Neid", „Mäßigung im Leben", „Ehrgeiz" und (ungerechte) „Richter".[96]

Diese weit über die Tabulatur hinausgehende Textebene und die „Lücken" im Bezug auf die Musik belegen umso überzeugender, dass in den Tabulaturen an Musik und Text kohärent gearbeitet wurde. Es gibt auch hier einige Überschneidungen zwischen der Text- und der Musikebene. Die „Sünde" wird, wie von anderen Topoi bereits bekannt, in der Regel durch den Tanz dargestellt. In der Krakauer Tabulatur werden einige Passamezzi genau bei jenen Stellen eingefügt, wo in den Beitexten Sünde oder soziale und moralische Themen angesprochen werden, z. B. „Pasomeza", fol. 21^{v}, mit „Eximia est virtus præstare silentia rebus / At contra gravis culpa tacenda locui („Was zu verschweigen man hat, straft sich als schweres Vergehn", Ovid, *Ars Amatoria* II, 603–604, Anhang B.II.8). Auch ein Block mit Tänzen („Pasamezo hispanicu[m]", „Passo

94 Pauli, *Schimpf vnd Ernst*, Exemplar D-Mbs 2L.eleg.m.90h, fol. LXXIX^{v}, vgl. Fabian Jonietz, „Die Topik des häßlichen Künstlers. Zum Körperbild als Reflexionsfläche von Diskurs und Kritik", in *Zeitsprünge – Forschungen zur Frühen Neuzeit* 15 (2011), S. 441–483. Andere Beitexte aus Wurstisens Tabulatur, die keinen erkennbaren oder nur einen sehr indirekten Bezug zur Musik haben, sind beispielsweise S. 71–72, 78, 84, 126.

95 Rej, *Zwierciadło*, S. 722, 767–769 28, 302, 21, 25–27 u. a.

96 Vgl. fols. 21^{v}, 23^{v}, 26^{v}, 27^{v} und 30^{v}.

e meszo", „Saltarello pyrwsi Pass e mezza" und „Paduana") wird von solchen Sprüchen begleitet, fols. 29^{r}–35^{v}:

Non vivas vt edas sed edas vt vivere possis.[97]	Nicht lebe um zu gebrauchen, aber gebrauche um leben zu können.
Alienum nobis nostra plus alijs placent.[98]	Fremdes gefällt uns, das Unsere gefällt anderen besser.
Non minor est virtus querere qua parta tueri.[99]	Nicht geringer ist die Tugend, das Errungene zu bewahren, als es zu erlangen.

Dass die Musik in die Bearbeitung dieser Topoi womöglich involviert wurde, sei es auch indirekt, zeigen die kommentierenden Überschriften bei den Musikstücken. Der Text „Nolo minor me timeat despiciatq(ue) maior" („Ich will nicht, vom Niedrigeren [Menschen] gefürchtet, und vom Höheren verachtet werden"),[100] fol. 26^{v}, steht bei einem Passamezzo, der mit einer direkt in die Tabulaturzeile eingefügten polnischen Überschrift endet, fol. 27^{v}: „Pasomezo Nygdym themu vyerzicz nye chczial [nigdy bich ia wierzycz niechczial]"[101] („Niemals wollte ich glauben"). Am Seitenrand, fol. 27^{v}, trug jemand eine passende Sentenz über die Gerechtigkeit ein – „Judex quod iustum est iudica non quod utile" („Richter, beurteile das, was gerecht ist, nicht das, was nützlich ist"). Auf demselben Folio, fol. 27^{v}, beginnt ein Passamezzo mit folgendem, in seiner letzten Tabulaturzeile eingeschriebenen Text: „Prauiem doznal prziaczielia swego („Derjenige, der Recht hatte, erlebte seine Niederlage").

Diese Beobachtungen zeigen freilich nur eine Tendenz, die nicht unbedingt auf alle gleichen Musikstücken bezogen werden kann. Wie in Kapitel II.2 geschildert, entwickelten der Arpin-Codex und Strialius' Tabulatur trotz mehrerer identischer Tänze unterschiedliche Topoi aus unterschiedlichen literarischen Quellen. Die allgemeinen philosophischen und erzieherischen Themen stehen genau bei jenen Tänzen im Arpin-Codex, bei denen in Strialius'

97 *Der Poetische Medicus*, S. 61. Es ist nicht klar, ob die Chanson von de Sermisy „Lecontent" („Le content est riche") mit dieser Sentenz verbunden war oder nicht. Einerseits könnte es ohne Sentenz gedacht sein, weil die Sentenz auf fol. 29^{r} nur auf den Tanz bezogen werden kann. (Der Rest der Chanson wurde nicht umsonst ohne Sentenzen belassen.) Andererseits konnte die Chanson durchaus inhaltlich miteinbezogen werden, weil es die Zufriedenheit als Reichtum, als Maß und Geheimnis der Langlebigkeit behandelt.

98 Publilivs Syrvs, *Sententiae*; *The Latin Library*, https://www.thelatinlibrary.com/syrus.html (13.12.2024).

99 Ovid, *Ars Amatoria* II, 13.

100 *D.*[ecimus] Magni Ausonii, *Opera Omnia*, Bd. 1, London: Curante et Imprimente A. J. Valpy, A.M. 1823, S. 388.

101 Feicht, *Muzyka staropolska*, S. 118.

Tabulatur die Musik als Anregungsmittel für die Liebe gepriesen wird.[102] In solchen Fällen handelt es sich um eine variable Rezeption von *loci communes*, um ihre produktive Seite, ihre individuellen Lösungen und weniger um topische Konstanten. Diese Problematik wird in Kapitel III.3 behandelt.

Zusammenfassung

Die nachfolgende Übersicht über die topischen Konstanten in den Tabulaturen stützt die Hypothese, dass die Tabulaturen potenziell als allumfassende topische Konzepte eines Weltbildes zu verstehen sind (Kapitel II). Hier kann man sehen, wie sehr den Schreibern und den Nutzern der Tabulaturen daran gelegen war, die zentralen Topoi sinnlich zu verarbeiten. „Sinnlich" heißt nicht nur durch die Texte selbst, sondern auch durch die musikalische Wahrnehmung und die praktische Ausübung. Die bereits von Melanchthon als wesentlich erachteten *loci communes* sind auch für die Tabulaturen zentral, und zwar im Bereich des Göttlichen wie des Menschlichen, in all ihrer Vielfalt und ihren dialektischen Oppositionen. Es handelt sich um die *loci* „Gott", „Sünde", „Gnade", „Liebe", „Obrigkeit", „Tugend", „Laster", „Gesetz" (die Moral oder die Sitten) und „Ärgernis".[103] Im Zusammenhang mit den Tabulaturen ergeben sich folgende musikalisch-literarische Verbindungen:

102 Bei der „Gal[liarda] Pekna a kratka" im Arpin-Codex, fol. 12^{v}, liest man „Tacitus / Perfecto scelere demum magnitudo eius intelligitur" („Nach vollbrachter Untat erkennt man ihre Größe"), Publius Cornelius Tacitus, *Annales* XIV, 10, 1, und in Strialius' Tabulatur „Musica multis est incitamentum amoris" („Für Viele ist Musik der Anreiz zur Liebe"), fol. 16^{v}, übers. n. Lang, *Polyanthea Nova*, Exemplar D-Mbs 2L.eleg.m.67u, S. 787. Vgl. auch Kapitel II. 2.

103 Vgl. Melanchthon, *Loci communes*, weitere Hinweise in Kapitel II.

Tabelle 1: *Topische Konstanten*

Beitext und ggf. Musiktext: Haupttopoi und ihre Varianten	**Verhältnis von Beitext und Musik bzw. Musiktext: ergänzend („+“), konstrastierend („≠“)**	**Musikbeiträge nach Formen oder Gattungen (Reihenfolge nach Relevanz jeweils für jeden Topos) bzw. allgemeine Funktion in den Manuskripten**
„Gesellen“ – „Gott“, „Gott“ – „Sünde“		
a) Sünde – Gottes Gnade, Hingabe an Gott – Tod, Alter	Beitext + Musiktext	Intavolierungen von Psalmen, Kirchenliedern und Motetten
b) Trunkenheit – Beichte, Angst, Hoffnung – Gottes Gnade, Barmherzigkeit – Gottes Preis	Beitext ≠ Musiktext	
c) Konfessioneller Spott, Teufelsthematik, Sünde	Beitext + Musik	Tänze (evtl. mit thematischer Einordnung durch Zusatztitel) „Freie“ Formen (überwiegend Fantasien, aber auch Präludien und Ricercare)
d) Gebets- oder Predigttexte – Sünde Gottes Bestimmung, Gottes Kraft, hohe Liebe – freie Liebe	Beitext ≠ Musik	Tänze und (im geringeren Ausmaß) Lieder
„Gesellen“ – „Narrheit“		
a) Geselle mit Gott (Furcht vor Gott) – Geselle ohne Gott (Narrheit)	Beitext ≠ Musik Beitext ≠ Musiktext	**Initialformel der Manuskripte** Intavolierungen von Psalmen Tänze (oft Passamezzi, Galliarden oder Sprungtänze)
b) Freiheit und Ungebundenheit = gesellschaftliche Utopie (François Rabelais), Sünde (freie Liebe, Wein)	Beitext + Musik	Tänze

c) Das Leben von Scholaren, Verspottung der Gelehrtheit, der Tugend d) Studenten, Freiheit, Vergänglichkeit der Liebe (*vanitas*) – freie Liebe	Beitext + Musik Beitext + Musiktext	Tänze, Tanzlieder „Freie" Formen (Fantasien, Ricercari) Liebesmadrigale
e) Fleißiges Studium – Tugend		„Freie" Formen (Fantasien, Ricercari)
„Tugend" – „Musik"		
a) Christliche Tugend – geistige Arbeit, fleißiges Studium, u. a. in der Kunst und im Saitenspiel b) Heilende Wirkung der Musik – Nützliche Funktion (Werben um Frauen)	Beitext + Musik	**Vor allem Initialformel der Manuskripte** „Freie" Formen (Fantasien, Ricercari, Präludien, didaktische Beiträge)
„Gesellen" – „Musik"		
a) Als Konnotat zu: Studentisches Leben – Wein – Frau – Gott; Sünde, Alltägliches – Gott, Geistliches	Beitext + Musik Beitext + Musiktext	Tänze und Tanzlieder
„Gesellen" – „Frauen", „Liebe" – „Sünde"		
a) Hohe Liebe – sündige Liebe Fromme Frauen – böse Frauen, Huren	Beitext + Musik Beitext + Musiktext	Intavolierungen von Liebesmadrigalen, Liebeschansons und Liebesliedern Tanzlieder und Tänze
b) Hofieren	Beitext ≠ Musik Beitext ≠ Musiktext	Präambeln und Fantasien
	Beitext + Musik	Tänze
„Gesellen" – „Obrigkeit"		
a) Preisen von abstrakten Herrschern – personifiziertes Preisen, Widmung oder Erwähnung b) Verspottung – Sünde	Beitext + Musik	Tänze

Andere moralische Topoi		
a) Zorn, Rache, praktische Anweisungen zur Brautwahl, abstrakte Rätsel und Anekdoten, Wortspiele und abstrakte Themen wie „Essen“, „Ratschläge“ usw. b) Ungerechtigkeit – Sünde		Ohne Musik Ohne Bindung an die dabei eingetragene Musik Tänze (tendenziell, nicht obligatorisch)

Es fällt auf, dass die „Gesellen“ das Zentrum der Reflexion sind. Auf den Menschen, hier den Spielenden oder den Wahrnehmenden, sind die Themen bezogen, und aus der Perspektive dieser Personen, vor allem ihrer musikalisch-wahrnehmenden Perspektive, werden die Topoi ausgelegt und interpretiert. Es scheint, als gäben die Tabulaturen (insbesondere solche breit angelegten, mit mehreren Sentenzen und geistlichen Intavolierungen versehene wie Wurstisens Tabulatur) den Raum und das Material für das Einarbeiten von (pro)reformatorischen Grundsätzen mithilfe von Musik und Literatur. Es kann angenommen werden, dass das Spezifikum der Tabulaturen darin bestand, die von Melanchthon klar formulierten „Gefühlskräfte“ der Menschen, d. h. die Kraft der Affekte wie Liebe, Hass, Hoffnung, Furcht, Zorn, Trauer usw., möglichst umfassend – soweit eine musikalisch-literarische Sammlung dies zuließ – auszulegen und sie der christlichen „Erkenntniskraft“ (was nach Melanchthon dem „freien Willen“ des Menschen entsprach) zu unterziehen.[104] Wesentlich hierbei war die Funktion des „Antidots“, die von geistlichen Intavolierungen und ganz allgemein vom Topos „Gott“ übernommen wurde. Nicht zufällig sind die Überschneidungen mit Narrheit und gottloser Freiheit, die zu den Diskursen des Jahrhunderts gehörten, in den Tabulaturen zwar präsent, aber auch oft nivelliert, wenn z. B. die Narrheit und das eigene Dasein als Geselle im Bezug zu Gott reflektiert wurden. (Dies findet sich bereits in den Initialformeln der frühen Tabulaturen: Harditsch-Tabulatur, Krakauer Tabulatur).

104 Zur Dichotomie „Erkenntniskraft“ und „Gefühlskraft“ des Menschen siehe Melanchthons *Loci communes* sowohl im Text als auch im editorischen Kommentar von Horst Georg Pöhlmann, Melanchthon, *Loci communes*, S. 26–27, 44–45. Pöhlmann erklärte unter anderem: „Der Mensch erscheint [in den Auslegungen von Melanchthon] so fast wie ein Spielball der Affekte. Nur die ‚geistlichen Affekte‘ (‚spirituales affectus‘) können den Menschen aus der Sklaverei der ‚natürlichen Affekte‘ (‚naturales affectus‘) befreien und sie besiegen. Sie tun es mit derselben Unwiderstehlichkeit wie die natürlichen Affekte untereinander, wenn der Hl. Geist die Seele hinwegreißt […] Der Mensch erscheint wie ein Schlachtfeld seiner Gefühle, Leidenschaften und Triebe“, ebd., S. 44, Anm. 83.

Die Dispositionen der Haupt-*loci* wurden in den Tabulaturen semantisch ausgearbeitet, d. h. jeweils eine topische Disposition, wie z. B. „Gott" – „Sünde", wurde literarisch und musikalisch rezipiert und immer wieder variabel dargestellt. Diese Methode bildete die Basis der *loci-communes*-Praxis. Ein *locus communis* wurde im 16. Jahrhundert nicht zufällig mit einem Chamäleon (Erasmus) verglichen. In der damaligen Auffassung waren die *loci* einerseits alt, daher starr, kühl und „eingefroren", andererseits aber doch flexibel, anpassungsfähig, vielseitig und bunt.[105] Die Musik war von diesem Prozess nicht ausgenommen. Es wurde oben bereits gezeigt, dass die *loci* mithilfe aller Komponenten ausgearbeitet wurden – der Musik, des Musiktextes und des Beitextes, inklusive aller Sentenzen, Sprüche und aller anderen Texte bei Musikstücken. Diese Komponenten bedienten sich der Techniken der semantischen Ergänzung (wodurch die assoziativen semantischen Reihen gebildet wurden) und der semantischen Disposition (in der Tabelle sind beide Optionen jeweils mit „+" oder „≠" in der mittleren Spalte erfasst).

Die Möglichkeit, einen Topos sowohl literarisch als auch musikalisch auszulegen, wurde zu einem konstitutiven Mittel der Tabulaturen und brachte eigene musikalisch-literarische semantische Konstruktionen in die dichotomischen topischen Dispositionen ein. Der Topos „Gott" konnte beispielsweise durch geistliche Intavolierungen vermittelt und dem Topos „Sünde" in den Beitexten gegenübergestellt werden. Der Topos „Gott" konnte aber auch direkt in den Beitexten ausgearbeitet werden, während sich der Topos „Sünde" dann in der Musik (im Tanz) wiederfand. Die Musik barg eine weite und auf Text-*loci* bezogene semantische Reflexion in sich, auch in ihren „textlosen" Formen wie Tanz oder Präambulum. Der Tanz in den Tabulaturen verkörperte „Narrheit", „böse Frauen" und die damit assoziierten „Sünden". Er war ein Mittel des reformatorischen Spotts und der konfessionellen Selbstidentität, er wurde aber auch zur Repräsentation von Herrschern herangezogen. Fantasien, Präambula sowie ihnen ähnliche Formen wurden als Mittel des reformatorischen Spotts, aber auch als Mittel des tugendhaften, fleißigen Studiums betrachtet.

Die Frage nach den Spezifika des Narrativen und der Semantik in der Musik in Verbindung mit der *loci-communes*-Praxis ist neu und bedarf vielseitiger Recherchen. Was die Tabulaturen und die Instrumentalmusik betrifft, können hier nur Thesen aufgestellt werden, die sich aus den bisher vorgenommenen Recherchen ergaben.

Hinsichtlich der Semantik sind die *loci communes* in der Instrumentalmusik den *loci communes* im Text nicht gleichzusetzen. Die Verbindung zeigt sich auf-

105 MacPhail, *Dancing Around the Well*, S. 71–73.

grund der Überschneidungen mit den in der *loci*-Praxis erworbenen „kognitiven Schemata", die eine semantische Variabilität und disziplinenübergreifende Anwendung erlauben.

Die Funktion des „kognitiven Schemas" in der Narratologie hat Werner Wolf in seinem Betrag „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik" hervorgehoben und zusammenfassend erklärt: „Ich fasse also das Narrative (und damit auch den Akt seiner Realisierung, das Erzählen) als kulturell erworbenes und mental gespeichertes kognitives Schema im Sinne der frame theory auf, d. h. also als stereotypes verstehens-, kommunikations- und erwartungssteuerndes Konzeptensemble, das als solches medienunabhängig ist und gerade deshalb in verschiedenen Medien und Einzelwerken realisiert, aber auch auf lebensweltliche Erfahrung angewandt werden kann […] Das Narrative als ein solches Schema zu konzipieren erlaubt deshalb, verschiedene mediale Vermittlungen miteinander in Verbindung zu bringen, da es das Wesen des Erzählerischen nicht (nur) in seinen Realisierungen, sondern in einem mentalen frame ansiedelt, der wahrnehmungspsychologisch unterschiedlich wirksame Repräsentationsweisen […] auf ähnliche Grundstrukturen und Elemente rückzuführen vermag."[106]

Das Grundverständnis der topischen Disposition „Gott" – „Sünde" beispielsweise bot mehrere Möglichkeiten der Interpretation. Gerade das war das Ziel der Verwendung von *loci communes* und steht im Einklang mit der Tatsache, dass Musik und Text mit jeweils eigenen Mittel operierten, eigene Präferenzen in ihren Kriterien hatten und womöglich eine abweichende Auslegung dieser topischen Disposition voraussetzten (was aus den oben beschriebenen Beispielen ersichtlich ist).

Der literarisch-musikalische Zusammenhang beförderte die technischen Mittel, welche die Rezeption und die Ausübung der instrumentalen Musik im 16. Jahrhundert beeinflussten. Das Umdenken und das Umdeuten verschiedener oder ähnlicher Beitexte in assoziative Reihen oder Dispositionen schloss eng an die Musik an und war von gegenseitiger Natur. Das kann man auch dann beobachten, wenn es um eigene idiomatische Formeln, „starre" *loci communes* wie „Wein" – „Frau" – „Musik" geht. Außer in den Beispielen, in denen der Inhalt der Texte abgeändert wurde, zeigt sich die semantische Umdeutung der Musikstücke sowohl durch musikstilistische Veränderungen oder Gattungswechsel (wie im Tanz „Ibat quidam Clericus", „Calvinisch Dantz" oder „Camilli ~~Dantz~~ Fantasia" aus Wurstisens Tabulatur) als auch durch gegensätzliche Uminterpretation (wie bei den Tänzen mit eindeutigem Einsatz von ambivalenter Semantik).

106 Wolf, „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik", S. 357.

Als beliebtes Mittel etablierte sich die semantische Herabstufung des musikalischen Gehalts durch den Einsatz von kommentierenden Beitexten, z. B. hohe Liebespoesie im Musiktext in Verbindung mit derben spöttischen Sprüchen. Weiterführend sind semantische Metamorphosen, z. B. der Anschluss des Topos „Gott" an den Topos „Freund". In der Musikdeutung insgesamt eröffnet sich eine sozial-moralische und konfessionelle Seite, die bis jetzt in der Forschung nicht bekannt war und die erzieherische und didaktische Funktionen hat. Generell kann von der Nutzung der analysierten Tabulatursammlungen in einem breiten sozialen Umfeld ausgegangen werden. Im Kontext der *loci-communes*-Praxis des 16. Jahrhunderts gewann die Tabulatur als *loci-communes*-Sammlung dabei an Qualität, denn sie stand nicht nur als Speichermedium zur Verfügung, sondern bot etwas Neues. Der Nexus Text – Musik wurde in die konkreten sozialen Situationen, in der die Tabulaturen genutzt wurden (Hofieren, Werben um die Frau, Tanzen, Studieren, Lernen und Situationen der Andacht) integriert und an diese angepasst. Die Texte bildeten zudem eine eigene Ebene (siehe **Andere moralische Topoi**). Diese Eigenschaften sicherten den Tabulaturen ihre beinahe universellen Einsatzmöglichkeiten und ihre Langlebigkeit neben den anderen *loci-communes*-Sammlungen.

Retrospektive in die Vorformen und Perspektive auf die weitere Entwicklung topischer Konstanten. Die Braunsberg-Olivaer Orgeltabulatur (1610–ca. 1630) und Fabricius' Tabulatur (1605–1615)

Die ausgearbeiteten *loci communes philosophici*, wie sie in der Musik und im Text der Tabulaturen vorkommen, lassen sich vor allem in den handschriftlichen Tabulaturen ab ca. 1550 erfassen, die größere literarische Anteile überlieferten (die Beispiele aus Wurstisens Tabulatur überwiegen dabei eindeutig). Es zeigt sich eine allgemeine Tendenz zur Spezifizierung und Differenzierung von einzelnen Disziplinen im Rahmen der *loci-communes*-Praxis, die zunehmend ab 1550 beobachtet werden kann (Kapitel II). Die hier analysierten topischen und semantischen Konstanten waren quellenübergreifend. Angesichts der oben beschriebenen Netzwerke der Schreiber und Tabulaturgruppen kann man annehmen, dass diese Konstanten auch dann eine Rolle bei der Gestaltung der Tabulaturen und bei der Rezeption und Ausübung der Musik spielten, wenn die Tabulaturen wenige oder gar keine Texte aufwiesen.

Vor 1550 handelte es sich dabei nur um Tendenzen, die noch keine Systematik erkennen lassen. Symptomatisch ist aber, dass in einer so frühen Quelle wie der Harditsch-Tabulatur (1530er–1540er Jahre) mehrere Haupttopoi („Gott", „Narrheit", „Tugend", „Kunst") als Initialformel auf das Titelblatt aufgenom-

men wurden. In einer der frühesten Handschriften, der Hungersperger Tabulatur (1520er Jahre), steht ein allgemeines moralisches Zitat über die Enthaltung („Nulla dies tricem habit nec nulla nox quietez[s?]") bei einer Intavolierung „Der hór gluck", fol. 36r.[107] In den späteren Tabulaturen, auch wenn sie kaum Texte haben, wird mitunter der eine oder andere Topos hervorgehoben. In der Samedaner Tabulatur1 (1563) wird das ausgesuchte und komplexe „Preambulum exquisitissimum" durch die Zeile „Difficilia artificem generant" („Schwierigkeiten formen einen Künstler") kommentiert, fol. 20v. Der Text vermittelt also indirekt den technischen Anspruch des Stückes und den dafür nötigen Fleiß. Ebenfalls in dieser Tabulatur gibt es einen Tanz mit dem Spruch „Still wasser sind gern tieff" am Beginn. Dieser Spruch deutet auf eine „Falle" und vermutlich auf den Topos „Sünde" hin. Die Sentenz aus *Disticha Catonis* bei diesem Tanz behandelt die Themen „Vergänglichkeit" (*vanitas*) und „Tugend" und stellt damit sowohl den Spruch davor als auch den Tanz moralisierend dar, fols. 18v:[108]

CH-SAM Ms. FP/M 1: ***Disticha Catonis*:**

Disce aliquid ~~puer~~	Disce aliquid	Lerne etwas
na(m) cu(m) subito	nam cum subito	Dann so bald
fortuna reced	Fortuna	Das Glúck oder dein Gut
Ars remanet vitamq(ue)	Recedit	Hinweg weicht darvon fehret
hominis no(n) deserit	Ars	Die Kunst
umq(uam).	Remanet	Die bleibt
	Et non deserit vnqua(m)	Vnd verlest nimmermher
	Hominis vitam	Deß Menschen leben.

Dass die beschriebenen text-musikalischen Verbindungen schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in die künstlerische Praxis aufgenommen wurden, hat seine Entsprechung auch in der Entwicklung der Nachbardisziplin – der Malerei. Bereits in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts zeigte sich besonders im süddeutschen Raum die Tendenz, Bilder mit Inschriften auf dem Bildhintergrund zu versehen. Dabei handelte es sich nicht immer um einen *memoria*-Akt (die Informationen über das Lebensalter der Person, den Anlass des Bildes usw.).[109] Verbreitet waren begleitende moralisierende Sprüche,

107 Allerdings machen die Schäden und die Neubindung der Folien in falscher Reihenfolge die Arbeit mit der Tabulatur schwer, und speziell die Zuordnung dieses Spruches unmöglich.

108 *Catonis Disticha Moralia*, fol. 63v.

109 Über die private *memoria* und die Rolle der Inschriften in der Malerei der deutschen Renaissance siehe Bonnet/Kopp-Schmidt, *Die Malerei*, S. 50–51. Dort wird das Schaffen



Abb. 44: Lucas Cranach d. Ä. „Venus und Cupido“, 1509.

welche genau wie in den Tabulaturen mit dem dargestellten Sujet in Verbindung gebracht wurden und eine zusätzliche inhaltliche Botschaft vermittelten. Die Darstellung der verführerischen Venus auf dem Bild „Venus und Amor" (1509) von Lucas Cranach d. Ä. ist mit einem Spruch versehen, der vor den Liebesgelüsten der Venus warnt: „Pelle cypidineos toto conamine lvxvs / Ne tva possideat pectora ceca Venus" („Bezwinge mit ganzer Anstrengung deine Liebesgelüste, damit nicht Venus dein umnebeltes Herz besitzt", Abb. 44).[110] Zugleich sind Text und Bild verbunden: Venus hält Amor etwas zurück, damit der Betrachter zuerst nachdenken kann).

Ähnlich konzipierte Cranach das Bild „Liegende Quellnymphe" (1518) mit der Inschrift „Fontis Nimpha sacri somnvm ne rvmpe qviesco" („Ich, die Nymphe der heiligen Quelle ruhe, störe nicht meinen Schlaf").[111] Bekannt ist auch die *vanitas*-Allegorie, die Hans Burgkmair in seinem „Selbstbildnis mit Ehefrau Anna Allerlay" (1529) durch die Kombination von bildlicher Darstellung und eines nun deutschsprachigen Spruches schuf und die den Betrachter über die Vergänglichkeit des Lebens reflektieren lässt: „Sollche Gestalt vnser baider was im Spiegel / nix dann das". Im Spiegelbild des alten Paares sind zwei Totenköpfe anstelle der eigenen Bildnisse zu sehen.[112]

Die Tabulaturen kamen an dieser Entwicklung nicht vorbei, umso weniger, als es sich um die gleiche moralité und ähnliche Techniken handelte. Es ist sogar denkbar, dass diese aus der Malerei des frühen 16. Jahrhunderts in die Tabulaturen übernommen wurden. Abgesehen von kleineren Zeichnungen bereits in den früheren Tabulaturen tauchen ab ca. 1550 verstärkt moralisierende Zeichnungen in den Tabulaturen auf, wobei sowohl im Text als auch in der Musik auf diese Zeichnungen Bezug genommen wurde.

Die Zeichnung eines spielenden Lautenisten auf dem inneren Vorderblatt der Schermar-Tabulatur (1556) ist horizontal geteilt (Abb. 45.1). Oben sitzt ein Spielender, der Kleidung nach ein Bürgerlicher, mit den Initialen „MPG"[113], während unten eine idyllische Landschaft mit Wildtieren (Hirsch, Hase, Eichhörnchen) dargestellt ist. In der Tiersymbolik der zeitgenössischen Malerei und Grafik steht der Hirsch für die Sehnsucht der menschlichen Seele nach Gott („Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so schreit meine Seele, Gott,

Albrecht Dürers und seines Kreises (Hans Baldung, Hans Burgkmair d. Ä.) bzw. Hans Holbeins d. J., Lucas Cranachs d. Ä. und ihrer Zeitgenossen behandelt.

110 Übers. n. ebd., S. 150. Dort siehe auch die Analyse des Bildes.

111 Übers. n. ebd., S. 164.

112 Die Analyse des Bildes siehe in ebd., S. 192.

113 Es ist nicht bekannt, wer oder was sich hinter dieser Abbreviatur versteckt. Laut der Inschrift auf fol. 2^{r} wurde diese Tabulatur von „Matth.[äus] Vreck [Wreck?]" geschrieben, über den ebenfalls nichts bekannt ist. *SMT*, 2, S. 296.



Abb. 45.1: Schermar-Tabulatur, Darstellung eines Lautenisten, fol. [o].

zu Dir", Psalm 42, 2). Der Hirsch korrespondiert mit dem Anfangsspruch der Tabulatur über dem Lautenkragen „Laus deo semper" („lobet allzeit Gott"), einer im Schrifttum der Renaissance verbreiteten Anfangs- oder Schlussformel, die hier für den Topos „Gott" steht, fol. [I^{r}] (Abb. 45.2). Allerdings flieht der Hirsch angesichts des Hasen (Symbol der Flüchtigkeit und Fruchtbarkeit) und des Eichhörnchens (ein Spielgefährte der „gefährlichen Frauen" und des Teufels).[114] Das Bild vermittelt die Disposition von „Göttlichem" und „Sündigem": Einerseits brachte der Schreiber im Bild die Sehnsucht nach Gott zum Ausdruck und rief im Spruch dazu auf, Gott zu preisen, andererseits gestaltete er den Topos „gefährliche Frauen" sowohl im Bild (Eichhörnchen, Hase) als auch in der Repertoireauswahl der Tabulatur, die überwiegend aus Tänzen besteht. Das alles wird reflektiert durch den oben im Bild dargestellten Lautenspieler.

Dieses interdisziplinäre Erarbeiten von Topoi wird noch deutlicher um und nach 1600. Eine von den Schreibern genutzte Option dabei war, durch die

114 Zur Tiersymbolik siehe Margit Stadlober, *Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils*, Wien: Böhlau 2006, S. 185, 208. Das Eichhörnchen konnte allerdings auch positiv besetzt sein und die Tugenden „Mühe" und „Fleiß" versinnbildlichen.



Abb. 45.2: Schermar-Tabulatur, Lautenkragen, fol. I[r].

Texte in den Tabulaturen direkt oder indirekt auf die Gemälde einzugehen (siehe unten zu Fabricius' Tabulatur).

Wenden wir uns nun den späteren Tabulaturen zu, zunächst der Braunsberg-Olivaer Tabulatur (*Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*, 1610–ca. 1630). Wegen der relativ späten Entstehungszeiten und des kirchlichen Kontextes ist diese Sammlung für die vorliegende Arbeit besonders interessant. Auch hier wurde aktiv mit Beitexten und Musik gearbeitet, d. h. die Texte wurden an bestimmten, passenden Stellen eingesetzt und der Nexus mit der Musik wurde mitgedacht. Neben den bereits bekannten topischen und semantischen Schemata wurden hier mehrere Beispiele im Kontext kirchlicher Themen und des kirchlichen Repertoires umgedeutet und angepasst. Wie gingen die Schreiber nun mit den geistlichen Topoi und dem weltlichen Repertoire um?

Der groteske Schwankspruch „Varietas delectat Sprach / der Teuffel Vnnd fraß / Buttermilch mit der mist/gabel", fol. 24[v], bildet eine semantische Disposition zu dem dazu gehörenden Musikstück „Tu gloria Hierusalem Annibalis Stabili", fols. 24[r] (Nr. 65,[115] siehe auch Anhang B.II.7). Die Allgegenwart des

115 In Klammern sind die Nummern der Edition Szelest, *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses* angegeben.

Teufels, die vielfältige Umkehrwelt („varietas delectat"!) steht der Preisung Gottes im Musiktext gegenüber, und die gesamte Disposition wird als Weltmodell dargeboten.[116] Die dialektische Polarisierung der Welt, die in den Tabulaturen des 16. Jahrhunderts präsent ist, kommt also auch in der späteren Tabulatur vor. Die Opposition des Kirchlichen und des Weltlichen wird auch durch die Tatsache deutlich, dass die gleiche Hand im gleichen Schreibduktus einerseits Vertonungen von liturgischen Texten ohne Beitexte aufzeichnete (Nr. 66, 67, 69) und andererseits ein Liebestanzlied „Mein Hertz mitt Liebesbanden" (Nr. 68) mit einem weltlichen Beitext dazwischen schob.[117] Der Beitext führt das weltliche Thema des Reichtums ein: „Bonus vir, qui multu(m) / Habit Silberge schier / Pauper homo, qui nihil ha/bit in domo" („Guter Mann der reine Silber beitzt, arme Mann, der nichts zu Hause hat").

> Die Quelle ist nicht recherchierbar. Die semantische Anbindung an das Tanzlied ist hier nicht klar. Allerdings zeigt das fol. 25^{r} mit dem Tanzlied mehrere Arbeitsschritte, wobei der Beitext inhaltlich und graphisch gezielt dem Tanzlied zugeordnet werden kann. Man kann davon ausgehen, dass alle Einträge, sowohl kirchliche als auch weltliche, Teile eines einheitlichen und gemeinsamen Schreibprozesses waren. Die etwas hellere Tintenfarbe am Tanzlied, fol. 25^{r}, deutet darauf hin, dass das Tanzlied etwas später oder jedenfalls nicht in einem Schreibzug mit den es umrahmenden Stücken geschrieben wurde. Mit großer Wahrscheinlichkeit wurden Musik und Musiktitel von derselben Hand geschrieben. Der exakt bei der Schlusszeile des Liedtanzes angefügte Text ist dagegen in einem anderen, flüchtigen Schreibduktus gehalten und daher vermutlich auch von einer anderen Hand geschrieben. Alle Beiträge sind aufeinander abgestimmt.

Semantische Oppositionen sieht man auch in der Kontrafakturpraxis: In der Braunsberg-Olivaer Tabulatur wurden beispielsweise zwei Varianten desgleichen Musiksatzes von Giovanni Ferretti intavoliert, als „Secunda pars: Tú figura substantiæ es Patris" der Motette „O gloriæ paternæ summæ splendor" mit geistlichem Text, fols. 49^{v}–50^{r} (Nr. 107), und als Liebesmadrigal „Donna crudel", fol. 64^{r} (Nr. 137). Nur in der weltlichen Version fand es der Schreiber nötig, einen Beitext hinzuzufügen, eine bereits aus Wurstisens Tabulatur bekannte deutsche Priamel „Hübsch wäre ich gern":

116 In der Lautentabulatur Hainhofers steht nahe dem Teufelsspruch seine reformatorisch-spöttische Variante: „Teufel frist pfaffen scheißt lantzknecht", die sich, wie oben gezeigt, auf die Idee der Ungebundenheit und Freiheit stützt und zu einem Motto für musikalische Fantasien, Präludien und Ricercare wird.

117 Bei den geistlichen Intavolierungen handelt sich um die geistliche Motette von Giovanni Croce „Ingredimini |omnes", fols. 24^{v}–25^{r}, das Weihnachtslied „Puer natús in Bethleem", fol. 25^{r}, und das „Benedicite omnia opera Dominj Domino" von Ruggiero Giovannelli, fols. 25^{v}–26^{r}.

Hibsch wer ich geren d(as) bin ich nicht
From bin ich d(as) hilft mir nichts
Gelt hilf mir wol das hab ich nicht
Drumb bin ich auch kein buler nicht.
[Die Zeilen waren mit einem Papierstück zugeklebt.][118]

Die oben erwähnte Klage eines Gesellen über sein Dasein, über seine zwar vorhandene, aber „nicht nützliche" Frömmigkeit in dieser Priamel (siehe oben), vertieft in diesem Fall den Kontrast zur (ursprünglichen) geistlichen Motette und verleiht den zwei ähnlich klingenden Orgel-Intavolierungen, die ohne Text notiert, aber von jeweils einem Vokalstück mit weltlichem oder geistlichem Musiktext abgeleitet sind, einen sinnlichen Hintergrund.

Im Vergleich zu Wurstisens Tabulatur, S. 260, ist hier die letzte Zeile anders gedichtet. Gegenüber „Die ich gern hett die will mich nicht" mit dem Akzent auf unglücklicher Liebe in Wurstisens Tabulatur nivelliert der Geselle in der Braunsberg-Olivaer Tabulatur seine eigene Existenz als „buler". Eine Variante dieses Textes war als deutsches Gesellen-Lied ca. 1600 im Umlauf: „H[ü]psch wer ich gern" aus Nikolaus Rost, *Der ander Theil Newer lieblicher Galliardt* (1594), Nr. XXI. In dem Lied wird der Nutzen der „Frömmigkeit" für die „Bulerei" noch deutlicher und in einer lustigen Form abgewogen: „Fróm[b]keit hat ißt ein schlechten platz / gelt ist doch der Welt bester schatz / Frómbkeit hilfft nichts zur Bulerey / drúmb mir dasselb ver boten sey. / […] So will bey Frómbkeit bleiben ich / wer weiß wie das spiel endet sich."

Die Gegenüberstellung von Göttlichem und Irdischem wird auch in den Beitexten zu liturgischen Stücken sichtbar. Bei der Intavolierung „Jubilate Deo", fol. 35^{r} (Nr. 88) z. B. wurde ein Text eingesetzt, der an die Allgegenwart von Schicksalsschlägen gemahnt: „Gluck Vnnd Vngluck lieb Vnnd leit / ~~ieder Ze~~ Stanthafligk prag Zu ieder Zeit" („Unglück und Leid gehören zum Leben und können jeden treffen"[119] oder „Glúck vnd vnglúck / Tregt eins das ander auff dem rúck").[120]

118 Dies ist noch ein Grund für die Annahme, dass die Zensurspuren (die noch sichtbaren braunen Kleberspuren und Reste des Deckpapiers über den Beitexten) in deutlich spätere Zeiten gehören und mit der Aufzeichnung dieser Tabulatur nichts zu tun hatten. Auf die Spuren solcher Zensur wurde in der Edition der Tabulatur hingewiesen. Die Notation der weltlichen Musikstücke wurde außerdem in keinem der Fälle überklebt, was eher für eine oberflächliche Handhabung und keinesfalls für eine tiefgreifende Sakralisierung der Tabulatur spricht (siehe z. B. fol. 99^{r}).

119 Diese Zeilen finden sich teilweise in der Fabeldichtung von Burkard Waldis (1490–1556): „Das glück vnd vnglück / lieb vnd leydt / Eins das ander am rücken treyt", ebd., Bd. II, S. 52, 27–30, n. Inci Bozkaya, *Der ‚Esopus' des Burkard Waldis und die Fabel der Frühen Neuzeit. Gattungstradition und -transformation, Autorisierungsstrategien, Deutungsmöglichkeiten*, Berlin/Boston: De Gruyter 2019 (Frühe Neuzeit 228), ohne S.

120 Seidel, *Loci commvnes* (1572), S. 68.

Anders ist der Zusammenhang zwischen der Intavolierung „Feines Lieb du hast mich gefangen" nach Hans Leo Hassler und ihrem Beitext, das Zitat aus dem *Lalebuch* (1598): „Jungfrawen Lieb Vndt Rosenblatter / Verkeren sich oft wie Aprillen wetter / Herren gunst Vndt kartten spiell / Verkeren sich oft wer es glauben will", fol. 97^{v} (Nr. 201). Intavolierung und Beitext stimmen hier semantisch überein und ergänzen einander. Das euphorische Liebesgeständnis des Liedtextes der Intavolierung komplettiert das Faktum der Vergänglichkeit der Liebe und die Unbeständigkeit der eigenen Gunst im Beitext. Ähnlich verhält sich der Beitext zur Intavolierung des Liebesmadrigals „Junckfraw dein schóne Gstalt" von Hans Leo Hassler. Während das Madrigal die glückliche Liebe und die gegenseitige Hingabe thematisiert, warnt der Beitext vor der Last des Versprechens, fol. 10^{r} (Nr. 25):

Braunsberg-Olivaer Tabulatur:	**Wortlaut von Seidel, *Loci commvnes* (1572):**[121]
Res mala res stulta e(st) dare nil promittere multa.	Res mala, res stulta, dare nihil promittere / multa.
	Nichts geben vnd verheissen viel ding Das ist ein laster nicht gering.

Auch die Intavolierung des Liedes von Jacob Meiland „Wollaúf gutt gesell Von hinnen", fol. 7^{v} (Nr. 12) wird von Beitexten begleitet, die sowohl die spöttische Thematik „böse Frauen" als auch die mahnende Erinnerung an mögliche unerwartete Schicksalsschläge enthalten (zitierter Text fett hervorgehoben):[122]

Nux, asinús, Mulier, simili sunt lege ligati	Die Nuss, der Esel (und) das Weib sind durch ein ähnliches Gesetz verbunden.
Hæc tria nil recte faciúnt vbi verbera cessent.	Diese drei machen nichts richtig, wenn die Schläge aufgehört haben.
Si fortuna volet, fies de rhetore consul,	Wenn Fortuna es will, steigst du vom Rhetor zum Konsul auf,
si volet haec eadem, fiet de consule rhetor.	wenn sie es will, kann aber auch ein Konsul zum Rhetor werden.

Die bereits für die früheren Tabulaturen festgestellten Techniken wurden also weiterhin angewendet. Bei den drei zuletzt genannten Beispielen handelt es

121 Ebd., S. 174, unter der Rubrik „Promissio" („Versprechen").

122 Der erste Beitext ist der schon mehrfach erwähnte Auszug aus einer Fabel von Äsop II, 90. Der zweite Beitext ist eine halbe Sentenz aus Juvenals *Satura* VII, 194, Quellen und Übers. n. *Lexikon 3500*, Nr. 917.

sich außerdem um bereits aus früheren Quellen bekannte Text-Zitate.[123] Die Analogie zur Malerei zeichnet sich auch hier ab: „gefährliche Frauen" und *vanitas* kommen oft in Beitexten vor.

Dass die Topoi und semantischen Verbindungen an klösterliche Kontexte angepasst wurden, kann man gut bei der Behandlung weltlicher Themen erkennen, die nicht unproblematisch waren. Die Schreiber bezogen Stellung, indem sie weltliche Themen durch Beitexte im kirchlichen Sinne moralisierten. Am Beginn der Intavolierung des geistlichen Liedes von Gregor Langes „O holdseliges Bild" fügte der Schreiber einige Zeile des Liedtextes ein, fol. 99^{r} (Nr. 207): „O holtseliges bilt erzeige dich mit / so wilt meines hertzen einige / Froie die leuchtest wie die Sonn."[124] Damit der Leser aber nicht in Versuchung geriet, die Liebe „sündig" zu interpretieren, bzw. für den Fall, dass genau das passierte, appellierte der Schreiber gleich am Ende des Liedes mit einem anderen Text an den Leser: „Liebe gott Vndt gutte leith / Schandliche lieb meid / Liebe gott Von grundt dei/nes hertzen / Das raht ich dier ohn alles / Schertzen". Der Ratschlag, sich zu Gottes Liebe zu bekehren, konkretisiert die Intavolierung und weitet den Topos „Liebe" aus: von der „leichtfertigen Liebe" bis hin zu „Gottes Liebe".[125]

Der belehrende Ton betrifft auch das Thema „Frauen", fol. 46^{r} (Nr. 102, erste Spalte in der Tabelle unten). Dieser Text wird mit einer Beschreibung der gewünschten Welt- und Sachordnung fortgesetzt und mit dem eindringlichen Wunsch nach einem Glaubensbekenntnis verbunden (zweite Spalte):

Júngfraw ihr solt wissen
Daß man euch hinfart nit wirdt
mehr grussen
Auch nit danck sagen
Sonder die hant Wol schlagen.
[Die Zeilen waren mit einem
Papierstück abgeklebt.]

Hethen wier alle einen glaúben
Goth Vndt den gemeinen Nutz fur aúgen
Gútten fried Vndt recht gericht
Ein Ehl, maß, Vndt gewicht
Ein mintz Vndt gutt gelt
So stunde es woll in aller Welt.[126]

123 Siehe Wurstisens Tabulatur, S. 61 und S. 155; Iselins Tabulatur1, fol. 16^{v}.

124 Im originalen Wortlaut: „O holtseliges Bild, erzeig dich nicht so wild, / Meins Hertzen Freud vnd Wonne, / dein Gsicht leucht wie die Sonne", n. Szelest, *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*, Bd. III, S. 475.

125 Der Liedtext allein könnte eventuell Verwirrung stiften, da er mit der weltlichen Version des Liedes von Jacob Regnart in *Kurtzweilige teutsche Lieder mit dreyen Stimmen*, Teil III, Nürnberg: Katharina Gerlach & Johann Bergs Erben 1579, Nr. 65, übereinstimmt. Zu vermerken ist, dass beide Texte und die Musik von einer Hand in einem Zug geschrieben wurden, Schrift und Tintenfarbe sind identisch.

126 Identische Zeilen übernahm Melchior Kirchhofer in seine Sammlung *Wahrheit und Dichtung*, Zürich: Orell, Füßli und Compagnie 1824, in die Rubrik über den Glauben, S. 155: „Er hat einen guten Glauben. / Der Glaube macht selig. […] / Hátten wir alle einen Glau-

Die Textfolge ist mit der geistlichen Motette „Sancte Simon magno mundj a 9 Joannis Baptistæ“ verbunden.[127] Indem der Schreiber die Botschaft in den Texten und in der Musik zusammenführte, erhob er die Wirkung auf eine soziale und moralische Ebene.

Ähnlich funktioniert die Intavolierung der geistlichen Motette „Omnes sitientes venite ad aquas“ von Giovanni Battista Cocciola mit dem Beitext in Form einer deutschen Priamel über die soziale Hierarchie und Ordnung mit Gott und Priestern an der Spitze, fol. 33^{r} (Nr. 84):

Drey Orden hath Goth gerichtett an,
Prister Regenten Vndt Vntertahn,
Wan sich recht helt ein ider standt,
So stehett es woll Vmb Leith Vndt Landt,
Die Prister sollen bethen Vndt lehren,
Die Bawren Vndt búrger andere ernehren,
Obrikeith all diese beschutzen soll
So gehett es wie es gehen soll.

Der moralisierende Ton überwiegt auch bei der weltlichen Intavolierung „Amorozij“, fol. 15^{r} (Nr. 45–46), dort fordert nämlich der Beitext auf, über die „Seelen Tugend“ als „Leibes Kraft“ nachzudenken, im Kontext ordentlichen Verhaltens und frommer Sitten im christlichen Sinne („Auff dem felde Mánlich und sinnig / In der Kirchen andáchtig und innig“):[128]

Braunsberg-Olivaer Tabulatur:	**Wortlaut von Gartner, *Proverbialia dicteria*:**
Virtús est animæ vires dic corporis esse	Im Hause biß hófflich und dúchtig
Vtilis esto domi plateis esto pudicús	Auff der Gassen ehrsam und zúchtig
Jn templis humilis in campis est virilis	Auff dem Felde Mánlich und sinnig
Jn lúdo lætus, in mensis esto facetús.	In der Kirchen andáchtig und innig
	Vber dem Tisch gútig und milt
	Im Beth freundlich und nicht wilt.

ben, / Gott und den gemeinen Nutzen vor Augen, / Guten Frieden und recht Gericht, / Eine Maß und Gewicht, / Eine Münz und gut Geld, / So stúnd es wohl in aller Welt.“

127 Vermutlich handelt es sich um Giovanni Battista Cocciola. Szelest, *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*, Bd. II, S. 181.

128 Als vokale Vorlage wurde „Amorosi pensier sospir ardenti“ aus *Il primo libro delle canzonette a tre voci*, RISM B/I 1594^{15} [Nr.1], identifiziert, Szelest, *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*, Bd. I, S. 163; Gartner, *Proverbialia dicteria*, fols. 66^{v}–67^{r}, unter der Rubrik „Mores hominum“ („Menschliches Verhalten“).

Dadurch kommt eine gewisse Kontinuität in der Tabulatur-Sammlung zustande. Die erwähnten Themen fügen sich in den topischen Leitfaden der Tabulatur ein, der mit den „bestraften Sünden" auf der Titelseite der Tabulatur beginnt.

Auch auf den Topos *memento mori* oder *vanitas* – ebenfalls ein Motto von der Titelseite der Tabulatur – gingen die Schreiber der Braunsberg-Olivaer Tabulatur immer wieder ein. Wie vermutet, wurden jene Musikeinträge als passende Stellen angesehen, die traditionsgemäß mit „Sünden" konnotiert waren. Mitten in einen Block mit geistlicher Musik ohne Beitexte (Nr. 89–101) wurde – in einem Fluss geschrieben – ein Tanz eingefügt, fol. 43^{r} (Nr. 97). Unmittelbar davor (Nr. 96) steht eine geistliche Motette von Orlando di Lasso „Decantabat populus Israel", fols. 42^{v}–43^{r}. Dem Tanz (Nr. 97) folgt eine Übung, ein vollständiger und mit Kadenz abgeschlossener imitativer Satz a5 – [ohne Titel]. Der Text bei dieser Übung passt durchaus, er thematisiert indirekt den Fleiß, also die Tugend des Übens, da Dinge, die aufgegeben werden, keine Freude bringen: „Quod præcipiti via / Certum diferit ordinem / Lætos non habet exitus" (Boethius, *Consolatio philosophiae* I, Metrum 6, 20–22).[129] Anschließend folgt die geistliche Motette „Expurgate vetus fermentum" von Hans Leo Hassler (Nr. 99). Ausgerechnet bei der Schlusszeile des Tanzes (Nr. 97) fügten zwei Hände eine Sentenz ein, einmal auf Deutsch (eine Hand) und einmal partiell auf Latein (andere Hand): „Was geschieigt geschwind ohn allen / sinn / Kan nimmer haben ein / groß gewinn" und „Quod cito fit, cito perit". Im *Thesaurus Philo-Politicus*, einem zeitgenössischen Emblemata-Buch von Daniel Meisner (1623), galt diese Sentenz als Symbol und moralisch-belehrender Text zum Thema „Vergänglichkeit". Ziel war es, zur Mäßigkeit zu erziehen.[130] In der Tabulatur diente der inmitten der sakralen Stücke eingefügte Tanz als musikalische Grundlage dieser *moralité*, eingearbeitet dabei von mindestens zwei Händen. Die Parallelen zum *Thesaurus Philo-Politicus* erinnern darüber hinaus an die auf dem Titelblatt der Braunsberg-Olivaer Tabulatur angekündigte *amicitia* als ein zentraler Topos der Sammlung.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass die Auseinandersetzung mit text-musikalischen topischen Konstanten in der Braunsberg-Olivaer Tabulatur keinesfalls optional ist. Sie erklären die grundlegende Konzeption der Sammlung und den unvermeidlichen Einschluss des weltlichen Repertoires. Diese text-musikalische Darbietung, insbesondere der christlich-moralisierende Ton, entsprach dem weiträumigen Gebrauchskontext des Repertoires: litur-

129 Quelle n. Szelest, *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*, Bd. I, S. 211.

130 In Meisners Wortlaut: „Quod cito fit cito forte perit: cito dives, egenus", „Was schnell geschicht, vergeht schnell wieder, / Was bald aufsteigt, fällt wieder bald nieder". Die Schlüsselsentenz lautet „Qvod cito fit, cito perit", Meisner, *Thesaurus Philo-Politicus*, Exemplar D-Ju 4Ph.XII, 15:1.1, fol. 48^{r}.

gische oder paraliturgische Dienste und Prozessionen im Jesuitenkollegium Braunsberg oder im Kloster Oliva, dortige Theateraufführungen oder andere Freizeitaktivitäten.[131] Auch die *amicitia* (Kapitel II.4) fand in der text-musikalischen Arbeit am Repertoire ihren Widerhall, wodurch die Tabulatur auch außerhalb der katholischen Kreise ihre soziale und moralische Wirkung entfaltet haben dürfte.[132]

Betrachten wir nun Fabricius' Tabulatur. Sie stand an der Schnittstelle zwischen kirchlichen und außerkirchlichen Praktiken und stützte sich ebenfalls auf die traditionellen Topoi und semantischen Verbindungen.[133] Die Sammlung enthält im Unterschied zu den oben untersuchten Tabulaturen Liedtexte und in einigen Fällen, neben den Intavolierungen, auch abgeschriebene vokale Vorlagen. Der Vergleich von Texten und Beitexten ist hier unmittelbar möglich und wurde von den Schreibern und Nutzern offenbar auch durchgeführt. Bezüglich der topischen Verbindungen „Gesellen" – „Narrheit", „Gesellen" – „Frauen" oder „Liebe" – „Sünde" folgt Fabricius dem bereits bekannten Schema, indem er beispielsweise den Liedtext durch angefügte Sprüche semantisch konkretisiert und ergänzt. Die semantische Herabstufung vom Gehobenen (Liedtext) in das Spöttische (Beitext) ist auch hier ein verbreitetes Ausdrucksmittel und eine Grundlage für eine Art „Dialog" zwischen diesen Texten.

Das Lied „Frisch auf mein [Hertz: sei wolgemuth]" thematisiert die Liebesqual. Schon im Liedtext gibt es das belehrende Narrativ, sich dieser Qual nicht auszusetzen und dadurch für sich die Freiheit zu gewinnen („mache dir nicht mehr vnnótige pein, / vnd laße die liebe fahren"), fols. 8^{r}–8^{v}. Eine Reihe von Texten bei dem Lied respondieren entsprechend: Es wird an die unheilvolle Wirkung der Liebe erinnert und dann der Topos „Narrheit" entwickelt. Die „Narrheit" zieht die Topoi „Gesellen" und „Freiheit" nach sich. Es handelt sich um spöttische Reime über die Heilige Schrift, über die Liebe und die Frauen, die Mäßigung und sogar die Verspottung der fleißigen Arbeit zwecks Befrei-

131 Einige Überlegungen zur Verwendung der Braunsberg-Olivaer Tabulatur siehe in Szelest, *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*, Bd. I, S. 46–47.

132 Die sozial-moralische Komponente und die weltliche Musik sollten in die Forschung zur Braunsberg-Olivaer Tabulatur integriert werden. Offen für zukünftige Forschung bleibt die Frage, wie die deutsche humanistische Tradition des 16. Jahrhunderts die Sammlung beeinflusst hat, wofür eine tiefgehende Recherche zum Repertoire nötig ist.

133 Inwieweit diese Topoi und semantischen Verbindungen zur gesamten Konzeption von Fabricius' Tabulatur beitragen, bleibt ebenfalls für zukünftige Forschung offen, da eine umfassende Untersuchung dieser Sammlung außerhalb des thematischen Bereichs der vorliegenden Arbeit lag. Nicht verfolgt werden hier einzelne semantischen Ketten aus Beitexten, die durchaus spannendes Forschungsmaterial darstellen und zu Erkenntnissen im Bereich der frühneuzeitlichen Reflexion über diese Texte führen könnten. Ein weiteres offenes Thema ist die Handhabung von musikalischen Einträgen in jedem Einzelfall.

ung, z. B. „[…] der Teúfel, Warff den Psalter die stiegen herab“, „[…] der Teúfel, sas zwischen 2. alte húren“, „usús facit artem, sagt iener, / Warff ein alt weib zúm fenstern raúß, / vnd wolt sie fliegen lehren“. Der zuletzt genannte Spruch ist ein Kompositum aus der verbreiteten Sentenz „usus facit artem“ („Übung führt zu Kunstfertigkeit“ oder „Übung macht den Meister“) und seiner kuriosen deutschsprachigen Fortsetzung, die gerade das Gegenteil – sinnlose Bemühungen, närrisches Verhalten – meint. Närrisches Verhalten geht dabei mit dem Gegenteil des Liebesideals einher: Das ganze Ungeschick passiert mit einem „alt weib“. Die Hauptintention des Liedtextes von „Frisch auf mein“, nämlich die Befreiung von der Liebe, wird also durch die Narrenwelt verdeutlicht.

Die Sprüche in ihrer Reihenfolge beim Lied „Frisch auf mein“ in Fabricius' Tabulatur, fols. 8^{r}–8^{v}:

Man múß die zeidten nemen,
Wie sie kommen,
Sagt iener, gieng vmb Weinacht
in die Haselnúße.

Viel geschrey
Weinig Wollen,
Sagt iener, beschar ein Saúw.

Nún will ich dennoch nit flúchen,
Sagt dambacht, da man ihn wolt
hencken.

Jn medio consistat virtús (hircús)
sagt der Teúfel, sas zwischen
2. alte húren.

usús facit artem,
sagt iener,
Warff ein alt weib zúm fenstern n[r?]aúß,
vnd wolt sie fliegen lehren.

Verba súnt,
sagt der Teúfel,
Warff den Psalter die stiegen hen[r?]ab.

Heú mihi qvod núllis AMOR
Est medicabilis herbis

[Weh mir, weil Amor Liebe nicht mit Kräutern geheilt werden kann.][134]

Auch im frühen 17. Jahrhundert kann man die Ähnlichkeiten in der Technik besonders gut beobachten, wenn man identische Sprüche von Handschrift zu Handschrift verfolgt. Der Spruch „usus facit artem“ zeigte sich sowohl mit einer Motto-Funktion, wo er für tugendhaftes Üben steht (Iselins Tabulatur1, fol. 1^{r}), als auch in Verbindung mit einer spöttischen Fortsetzung der Dichtung bei Tänzen (Wurstisens Tabulatur, S. 284, Kapitel III.2).[135] Aus der semanti-

134 Ovid, *Metamorphosen* I, 523.

135 In Wurstisens Tabulatur als: „Vsus facit artem sagt der Landtsknecht, / Da schúnd er ein kú mit dem borer“ bei den Tänzen und dem Tanzlied „Nún bin ich einmal frey“.

schen Herabstufung von „hoher Liebe“ in das „Närrische“ oder „Teuflische“ bilden sich folgende Paare: das Lied „Frisch auf mein“ und der dazu gehörende Spruch „Jn medio consistat virtús (hircús) / sagt der Teúfel, sas zwischen / 2. alte húren“ (Fabricius’ Tabulatur, fol. 8^{r}), sowie das Lied „Es steht ein Lindlin Jn diesem Thal“ und die Variante des gleichen Spruches „In medio consistit virtus, / Sprach der Teúffel zwish[en] / zweyen alten Herenn“ (Wurstisens Tabulatur, S. 271).

Das Besondere an Fabricius’ Sammlung ist, dass der gesamte Komplex an Themen, sowohl in den Beitexten als auch im Liedtext, in einem realen Freundschaftsbündnis, als freundlicher Austausch zwischen zwei realen Personen entstand. Laut der Widmung am Lied wurde es von Peter Lauremberg für seinen Freund Fabricius gesetzt und von Fabricius in die Sammlung eingetragen.[136] Die semantische Verknüpfung von Texten und Musik wurde in einer belegbaren *amicitia* als aktives Kommunikationsmittel eingesetzt.

In Fabricius’ Tabulatur kommen darüber hinaus oft längere Ketten von Sprüchen vor. Dadurch werden die Topoi in den Beitexten gründlicher als in früheren Tabulaturen ausgearbeitet, und die bekannten Schemata im Zusammenhang mit der Musik bekommen schärfere Konturen. Die Oppositionen „hohe Liebe“ – „sündige Liebe“ und „fromme Frauen“ – „böse Frauen“ erweitert sich: Die zwar quälende, aber gehobene Liebe zu einer Frau („Tausentschone“), die Liebe zu Gott aus dem Lied „Ach ach wie brint so“ („[…] Godt gebe dem medtlein das ich mein, / glúck, wolfardt, freud vnd wonne“, fol. 11^{r}) wird in einer Reihe von Beitexten den Topoi „Gottlosigkeit“, „Narrheit“ und „böse Frauen“ gegenübergestellt. Dadurch werden mehrere Themen bei einem einzigen Stück angesprochen, zum Beispiel der Umgang mit Frauen, Gottes Wort und die Ehe, fols. 10^{r}–11^{r} (ertse Spalte in der Tabelle unten). In einem ähnlichen semantischen Umfeld befindet sich das Liebeslied „Ach weh mir ist dúrchschoßen“ von Regnart, fols. 9^{r}–9^{v}. Die Sprüche warnen wieder einmal vor Verrat und Gefahr durch das „Weib“ (zweite Spalte):

136 „Suo Petro Fabritio in longævam sui memoriam ponebat Rostochi Petrus Laurimontius“, siehe Kapitel II. Zu den Schreibern von Fabricius’ Tabulatur siehe Jarchow, *Petrus Fabricius*, Bd. I, S. 22.

Ich straff mein weib mit gúten worten
sagt ienner,
Warff ihr die Bibel an den halß.

In Gottes namen
sagt hempel,
schlúg sein Weib braún vnd blaúw.

Liebe were wol ein feiner Orden,
Wen nicht darbey scheiden erdacht
geworden.

Versagen ist der Júngfraúw sitte,
doch sehn sie gern das man sie bitte.

Guter múth ist halber leib,
hútt dich nar vnd nimb kein weib.

Der Stärke des Ausdrucks wegen bezogen die Schreiber oft bildliche und illustrativ-szenische Elemente mit ein. Um die gegebene semantische Opposition also noch illustrativer und dadurch wirksamer zu machen, klebte der Schreiber hier eine Zeichnung mit einer „gefährlichen Frau" unmittelbar unter die letzten Textzeilen des Liedes „Ach ach wie brint so", fol. 11^{r} (Abb. 46).[137]

Die im Zentrum des Bildes dargestellte reich gekleidete „Tausendschöne" betrachtet sich in einem Konvexspiegel. Der Konvexspiegel ist ein verbreitetes Darstellungsmotiv mit ambivalenter Bedeutung. Zum einen war der Spiegel ein Symbol der *vanitas*, konnotiert mit der Spiegelung der Sünden, mit Huren, mit Eitelkeit: „Als dann fecht sie [eine ‚Jungfraw'] an zu stoltzieren, / Jeglich im Spiegel fantesieren. / Wie ein stoltzer Pfaw sich besicht / Das ist an ihr zu loben nicht."[138] Zum anderen diente der Spiegel aber auch als Werkzeug der Erkenntnis.[139] Entsprechend ist die Darstellung der Frau ambivalent. Sie sieht im Spiegel ihre Engelsflügel, die auf ihre „Göttlichkeit" und „Reinheit" hindeuten, genau wie jene Frauengestalt aus dem Liedtext. Ihre Flügel sind jedoch aus Pfauenfedern gemacht. Da der Pfau ein Symbol des Stolzes und der Eitelkeit war, wurde diese Frau wohl als „Sünderin" verstanden, ein Pfau im Hintergrund rechts verdeutlicht dies einmal mehr.[140] „Narrheit" und „Freiheit" werden anscheinend durch das zur Seite schreitende, lose Pferd ohne Zaumzeug und Sattel vermittelt. Ein Pendant dieser Zeichnung findet sich bei Georg

137 Die Sprüche umrahmen das Blatt, wie meistens in Fabricius' Tabulatur.

138 Zit. aus de Necker, *Gesellen Búchlein*, Kapitel „Dreyssig Jahr ein Fraw nu an", Bg. X[iiii]^{v}. Im zum Text gehörenden Emblem sieht man ebenso eine Frau mit einem Konvexspiegel und einem Pfau im Hintergrund.

139 Zur Symbolik der Attribute in den Frauendarstellungen siehe Bonnet/Kopp-Schmidt, *Die Malerei*, S. 43. Beispiele für Bilder von Frauen mit Konvexspiegeln sind „Vanitas (Die drei Lebensalter und der Tod)" (ca. 1509–1510) von Hans Baldung Grien, und „Selbstbildnis mit Ehefrau Anna Allerlay" (1529) von Hans Burgkmair d. Ä.

140 Zum Symbol des Pfaus siehe Jost Amman, Hans Bocksberger und Georg Schaller, *Tierbuch*, Exemplar D-Mbs Res/4Zool.11c, Bg. d^{r}.



Abb. 46: Fabricius' Tabulatur, die letzten Textzeilen des Liedes „Ach ach wie brint so" und die eingeklebte Zeichnung mit einer Schönen, fol. 11r.

Pencz (1500–1550), einem „Nürnberger Kleinmeister", als eine Darstellung des „Stolzes" (*superbia*), der Personifikation einer Todsünde.[141]

Ein Kompositum aus Musik, Text und Bild konnte auch indirekt entstehen, wenn das Bild in der Tabulatur nur assoziativ, durch Zitate der Inschriften, ohne das Bild selbst gedacht wurde. Ein Beispiel dafür kann man in einer Reihe von Galliarden aus Fabricius' Tabulatur ausmachen, fols. 107^{r}–107^{v}. Die dreizeitigen Sprungtänze repräsentieren das „Sündige" und stehen im Einklang mit den Beitexten, die wiederum ausführlich über die Gefahren des weiblichen Naturells, der Schönheit und der Liebe berichten:[142]

Mein fraúw ist júnck ich bin alt,
Sie ist warm ich bin kalt,
wen sie wil vnd ich nit mag,
so múrret sie den gantzen tag.

Die schonheit eines Armen Weibes,
ist offt die vorderb ihres leibes.

Wen dich ein Megdlein lachet an,
denck nicht alsobald sie will dich han.

Bei einem der Texte handelt es sich um die Schilderung der in humanistischen Kreisen beliebten und mehrfach wiedergegebenen Legende über Venus und den von einer Biene gestochenen Amor:[143]

Dum puer alveolo furatur mella cupido,
Furanti digitum sedula punxit apis:
sic etiam nobis brevis & peritura voluptas,
qvam petimus tristi mixta dolore nocet.

Während Cupido Honig aus der Höhle [des Baumstamms] sich stiehlt, stach die Biene dem Dieb in den Finger. So verletzt auch uns die kurze vergängliche Wollust, die wir begehren: mit herbem Schmerz ist sie verbunden.

Der Wortlaut des lateinischen Textes stimmt mit dem Zitat aus *Jocorvm atqve seriorum* (1604), einer Schwanksammlung des Rechtswissenschaftlers Otto Melander (1571–1640), völlig überein.[144] Nicht vergessen sollte man in diesem Zusammenhang die stark verbreitete moralisierende Interpretation des

141 Der Kupferstich gehört zu einer Serie über die sieben Todsünden. Die Abbildung mit Kommentaren siehe in Luisa Coscarelli-Larkin, „‚Dreisig Jar ein Fraw nu an.' Die Lebensalterdarstellung der dreißigjährigen Frau in der Druckgrafik, Architektur und materiellen Kultur des 16. Jahrhunderts", in *Gender interkonfessionell gedacht. Konzeptionen von Geschlechtlichkeit in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Daniel Fliege und Janne Lenhart, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2020 (The Early Modern World Textes and Studies 3), S. 87.

142 Den Spruch in der zweiten Spalte siehe auch Wurstisens Tabulatur, S. 68.

143 Übers. n. Bonnet/Kopp-Schmidt, *Die Malerei*, S. 174.

144 Otto Melander, *Jocorvm atqve seriorum*, Teil 1, Exemplar D-Mbs L.eleg.m.534x-1/3, S. 285.

Sujets in den Gemälden Cranachs d. Ä., welche die Deutung dieser Legende im Laufe des 16. Jahrhunderts stark prägten.[145] Beinahe identisch kommt der Text als Inschrift auf seinem Bild „Venus mit Amor als Honigdieb" (1530) vor.[146] Die Moral ist klar: die Wollust ist mit „herbem Schmerz" verbunden. Die Galliarden aus Fabricius' Tabulatur vervollständigen diese Botschaft. Das Kompositum wurde auch hier für eine Konversation mit einer konkreten Person genutzt. Unter den Galliarden befindet sich nämlich eine „Galliardt Gothofredus". Der Name verweist möglicherweise auf den Rechtsgelehrten Dionysius Gothofredus (1549–1622) oder auch auf den Rechtsgelehrten und Diplomaten Iacobus Gothofredus (1587–1652).[147]

Wenn die Beitexte einen echten Dialog wiedergeben, ergeben sich geradezu szenische Elemente, wie beispielsweise in dem Dialog zwischen einer „Jungfrau" und einem „Gesellen" beim Liebeslied „Ein schon Liedt" aus Fabricius' Tabulatur, fols. 14^{r}–14^{v}. Die Musik spielt dabei durchaus eine gestaltende Rolle. Das Lied bleibt im Bereich der gehobenen Liebe, das lyrische männliche Ich betet seine Geliebte noch ganz im Sinne der mittelalterlichen hohen Minne an. Die Beitexte am Lied setzen den Liedtext zunächst semantisch fort: „Wollte Godt dazu auch eine, / so schlieffe ich nicht alleine / Godt weiß wol wen ich meine […]". Dann aber spricht der „Gesell" über die Untreue von Frauen (erste Spalte unten), woraufhin ihm eine „Jungfrauw" bestätigend antwortet: sie suche nach ihrem „schlafbull", denn es finde sich nirgendwo ein Geselle (er hieße „Nemo" und wohne in „Nusquam"), der sich von Frauen nicht „narren" ließe (zweite Spalte). Die dialogische Form und die ausgeprägten Charaktere dieser Szene legen die Vermutung nahe, dass es sich um eine Szene eines (Schul) Dramas handelt. Interessant ist auch, dass hier ein Geselle als „Nemo" bezeichnet und dadurch auf eine anonyme Gesellschaft von Gesellen (*amicitia*) Bezug genommen wird (Kapitel II.4).

145 Der Maler gestaltete dieses Sujet zwischen 1509 und ca. 1537 in mehreren Fassungen. Insgesamt sind über 30 Fassungen im Cranach-Kreis bekannt, u. a. aus den Jahren 1529, 1530, 1532 von Cranach d. Ä., 1530, 1545 nicht aus seiner Werkstatt, zahlreiche nicht datierte oder noch nicht identifizierte Bilder, siehe Vergleichstabellen in *Corpus Cranach*, https://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/CorpusCranach:Hauptseite (1.12.2024).

146 Die Inschrift auf dem Bild lautet: „DUM PUER ALVEOLO FURATUR MELLA CUPIDO / FURANTI DIGITUM CUSPITE FIXIT APIS / SIC ECIAM NOBIS BREVIS EST PERITURA VOLUPTAS / QUAE PETIMUS TRISTI MIXTA DOLORE NOCET".

147 Näheres zu dieser Verbindung ließ sich bis jetzt nicht eruieren.

[Geselle:]	Júngf(raw):
Wollte Godt dazú aúch eine,	ich hoff ich werdts mir nicht vorsagen,
so schlieffe ich nicht allein	die bit die ich itz an eúch trage,
Godt weiß wol wen ich meine,	Jch bitte von grúndt des
die [?]nz liebe alleine.	[eine Herz-Zeichnung] mein,
	daß ihr mein schlafbúll wollet sein.
Es ist denn Jungfraún zwar eine Ehr,	Lieber sage mir wie der heist,
Ein liebhaben, vnd keine meer,	der sich von fraúwen nit narren leist,
Aber sie wollens nicht recht vorstahn,	Nemo ist derselb genant,
Ein Jeder wil 3 oder 4 hahn.	vnd Núsq(uam) ist sein vaterland.

Auch hier ist nun noch die Frage offen, wie der Topos „Gott" oder das „Göttliche" und das kirchliche Repertoire in Fabricius' Tabulatur integriert wurden. Den Block mit Psalmliedern am Ende der Tabulatur beließ Fabricius ohne Beitexte, obwohl er genug Platz auf dem Papier hatte, fols. 145^{r}–148^{v}. Das muss nicht zwingend darauf hindeuten, dass Fabricius das geistliche Repertoire auf diese Weise vom Rest der Tabulatur abheben wollte, es könnte z. B. auch sein, dass der letzte Abschnitt aus Eile nicht vollständig überliefert wurde. Von Bedeutung ist eher, dass der Topos „Gott" im Verlauf der Tabulatur immer wieder implementiert wurde, sei es beim weltlichen oder beim geistlichen Repertoire. Bei einem Passamezzo-Block findet sich eine ganze Reihe von Beitexten, darunter ein Sterbegebet, fol. 138^{v}: „Vivo tibi moriorq(ue) tibi dúlcissime Jesu: / Mortuús ac vivús súm, maneoq(ue) túús" („Leb ich, Herr Jesu, so leb' ich dir, / Sterb ich, so sterb ich dir, / Darum ich lebe oder sterbe, so bin ich dein").[148] Der Text kommt in katholischen, lutherischen und reformierten Andachtsbüchern vor. Er wurde vermutlich auch auf die Titelseite der Braunsberg-Olivaer Tabulatur geschrieben (Kapitel II.4 und Abb. 27). Bei allen Unterschieden zwischen Fabricius' Tabulatur und der Braunsberg-Olivaer Tabulatur ist beiden Manuskripten etwas gemeinsam: Die konfessionellen Unterschiede – die Braunsberg-Olivaer Tabulatur wurde im katholischen Raum verfasst, während Fabricius selbst protestantischer Pastor war – spielen keine entscheidende Rolle. Ausschließlich der christliche Bezug und das Moralisieren war in beiden Tabulaturen wesentlich. Fabricius realisierte das, indem er das Gebet dem Tanz Passamezzo gegenüberstellte, also dem „Sündigen" oder zumindest „Weltlichen". An den Gebetstext schließt sich ein interkonfessionell bekannter Spruch an: „semper gaudebit, domini que iussa tenebit" („Der wird immer glücklich sein, der den Geboten des Herren gehorchen wird"),

148 Übers. n. *Gedächtnisbuch deutscher Fürsten und Fürstinnen reformierten Bekenntnisses*, hrsg. von Friedrich W. Cuno, [o. O.] [1882], online http://www.licht-und-recht.de/sonstige/Cuno__Gedaechtnisbuch_2.pdf (1.12.2024), S. 44.

fol. 138v.[149] Der Glaube oder das Glaubensbekenntnis und die unvermeidlichen Schmerzen, die die Liebe verursacht, kommen auch bei anderen Passamezzi vor, fols. 131v, 138r:[150]

Aúff Godt allein die hoffnúng mein,
der ist mein schútz v(nd) trost allein.[151]

hab ich lieb, so hab ich leidt,
laß ich lieb so bin ich todt,
Eh ich liebe wil laßen stahn,
Eh will ich lieb vnd leid beisamen han.

Qvot campo flores,
tot súnt in amore dolores,
So viel der blumen im felde stehen,
so manche schmertzen der liebe
vbergehen.

Dúrch den glaúben empfahen wyr
Erbgúdt,
dúrch die wercke geben wyr Zinßgúdt.

Die Beitexte des Passamezzo fol. 137v mit einer direkten Warnung und Aufforderung zur Enthaltung „Glaúb nicht alles was dú hórest, / sag nicht alles was dú weist / thue nicht alles was dú magst" und „Jn lúctú gaudiúm, / in gaúdio lúctús" gehen zum Teil auf Luthers *Tischreden* zurück.[152] Die Sünden („wúcher", „saúffen") in den Beitexten eines anderen Passamezzo werden in klaren Worten einem Gottlosen zugeordnet und dadurch moralisiert, fol. 128v:

Wer itzúnder kan schweren,
die kanne bier redlich vmkehren,
fúnf oder meer nach einander
saúffen aús, spricht ein Jeder,
da wirdt ein feinder man aús.

Wer nicht glaúbt das wúcher súnder sey,
der hat keinen Godt das glaúbe ich frey.

Der Bezug zur Narrheit und zu Gott wurde ebenfalls bei einem Passamezzo hergestellt, fol. 131r (Kapitel III.2).

Die bei anderen Topoi schon gezeigten größeren Komposita aus Musik und Text haben auch hier ihren Platz. Bei den Passamezzi, fols. 130r–130v, arbeitete Fabricius mit drei lateinischen *loci communes* in Analogie zur Predigtsammlung von Luthers Schüler Johannes Mathesius (1504–1565).[153] In zwei Predigten

149 Vgl. Bernardus Claraevallensis [Bernhard von Clairvaux], *Floretus theologicus*, Exemplar D-Mbs Rar.1890, Bg. [Aiiir], und Andreas Stegmann, *Luthers Auffassung vom christlichen Leben*, Tübingen: Mohr Siebeck 2014 (Beiträge zur historischen Theologie 175), S. 43.

150 Vgl. auch Passamezzi mit Texten fols. 134r, 134v.

151 Psalm 62, 6.

152 Der zweite Spruch lautet bei Luther vollständig „In luctu gaudium, / in gaudio luctus: Gaudium in Domino: lugendum in nobis" („In Trauren Freud, In Freuden Trauren; Fröhlich im Herrn, Traurig in uns seyn"), beide Texte vgl. „XII. Tischreden D. M. Luthers von guten Werken", in *Martin Luthers Tischreden*.

153 Mathesius, *Historien*.

dieser Sammlung (XII. und XIIII.) und in der Tabulatur erscheinen beinahe identische längere Zitate aus dem Leben Luthers, fols. 130^{r}–130^{v}. Die Zitate verweisen auf wesentliche Ausschnitte der Predigten – Luthers Kampf gegen „Müncherey", „Papisterey" und „Sophisterey", seine Reaktionen auf päpstliche Äußerungen und schließlich auf die Verkündung seines Todes in Wittenberg und die ersten Reaktionen darauf:

Fabricius' Tabulatur, fols. 130^{r}–130^{v}:	**Mathesius, *Historien*:**
A doctore gloriose Et pastore contentioso, Et inútilibús qvæstionibús, Liberet súam Ecclesiam ch(rist)us Dominus.	Das erste Zitat ist aus der Predigtensammlung „Die XII. predig / von der Historien" von Mathesius. Es resümiert den Aufruf zum Befreien von „Müncherey", „Papisterey" und „Sophisterey" und zum Vermeiden von: vnnótigen vnnd vngewissen dingen gefehr liche disputation vnnd schedlich Pfaffengebeiß vnd vn aufflóßliche fragen fúrgeben.[154]
Lútherus q(vi) moritur minus illi púlsabitur bómbis.	Im Zitat „Lutherus qvi moritur minus illi pulsabitur bombis" ist eine Antwort Luthers an den Papst in der „XIIII. predig von der Historien" festgehalten.[155]
D. Wolf [Doktor Wolf Severus] scúerus de Lútheró. Japeti de gente prior maiorq(ve) Lúthero, Nemo fúit, sed nec credo fútúrús erit. Jtem. Nulla forent talum secla fútúre virúm. De q(ve) excellens & súblime opus fútúrúsm, difficiles ortus s(un)t incrementaq(ve) tarda.	Die gleiche Predigt wird fortgesetzt (die Zeilen aus der Tabulatur sind fett markiert): Als aber vnser Doctor [Luther] seinen lauff verrichtet vnnd zu Wittenberg zur erde bestettigt sindt schóne zeugnuß vber diesem mann gefallen Herr Philippus der from(en) Elisa verkúndigt ófentlich im Lectorio zu Wittenberg des Herrn todt […]

154 Mathesius, *Historien*, Exemplar D-Mbs Res/4 Biogr.151, Bg. Pp^{v}.
155 Ebd., Bg. Ddd^{r}.

Wie offt hat Herr Philippus den schónen alten verß
von vnserm Doctor wider erholet:
Nulla ferent talum sæ
cla future uirum, kein solcher mann
kompt mehr auff diese welt. Doctor Wolff Seuerus etwan des ietzigen Ró
mischen Keysers Præceptor schrieb
auch von vnserm Do
ctor die zwey verßlein:
Iapeti de gente prior, maiorq(ue) Luthero,
Nemo fuit, sed nec, credo, futurus erit.
Auß Japhets blut vnd Heyden stam(m)
Rein Grósser Liecht auff erden kam.
Denn Doctor Luther der grosse Mann
Damit will Gott beschlossen han.[156]

Die letzte Zeile **„De qve excellens & sublime opus futurum, difficiles ortus sunt incrementaqve tarda“** erscheint in einer ähnlichen Variante
in *D. Martini Lutheri opera Latina*:
Omne quod excellens opus et sublime futurum,
Difficiles ortus habet incrementaque tarda.[157]

Die chronologische Abfolge der Texte bei den nacheinander folgenden Tänzen ist bemerkenswert. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Fabricius die Texte von Mathesius auch für seine Predigten nutzte und diese Praxis sich in der Tabulatur niederschlug. Da Mathesius' Predigten als Standardwerk für lutherische Schuldramen galten,[158] wäre es denkbar, dass die Tänze mit den Texten für dramatische Szenen konzipiert wurden. Ein humanistisch-theologischer Bezug bietet sich hier ebenfalls an, denn eine Paraphrase auf „Iapeti de gente prior

156 Ebd., Bg. [Eeei^{r}].

157 *D. Martini Lutheri opera Latina varii argumenti ad Reformationis historiam imprimis pertinentia*, Bd. 3 (nach Luthers Schriften 1519), hrsg. von Henricus Schmidt, Frankfurt/Main/Erlangen: Heyder und Zimmer 1866, S. 11.

158 Detlef Metz, *Das protestantische Drama. Evangelisches geistliches Theater in der Reformationszeit und im konfessionellen Zeitalter*, Köln u. a.: Böhlau 2013, S. 636.

maiorqve Luthero […]“ wurde als Inschrift für mehrere Porträt-Darstellungen von Melanchthon, beispielsweise aus der Cranach-Werkstatt, bekannt.[159]

Fabricius’ Tabulatur enthält aber auch ausgesprochen derbe erotische Reime, verbunden mit antireligiösem Spott. Der musikalische „Akteur“ ist dabei wie zu erwarten der Tanz. Bei einer Reihe von Tänzen, fols. 83^{v}–84^{r}, wird eine Liebschaft mit dem schon bekannten abwertenden Resümee „Die Schonheidt eines armen Weibes, / ist offt die vorderb ihres leibes“ geschildert. In den nächsten Zeilen wird auf den „Judas kus“ angespielt, und zwar nicht verachtend als Symbol des Verrates, sondern als Genuss („lache mich an, vnd gib mich hin, / daßelb hat itz die welt im sin“). Durch die Texte, gebündelt bei den Tänzen als Repräsentanten der „Sünde“, werden somit „pagan cultural codes“[160] in allen Farben geschaffen. Für ein „Antidot“ wird freilich gleich gesorgt, auf dem gleichen Folio, fol. 84^{r}, positioniert sich ein Geselle mit seinem Gottesglauben und seiner „Freiheit“:

Gedúlt in nodt,
Hoffnúng zú Godt,
Gúdt gewißen dabey,
Macht mich von allen sorgen frey.

Eingewoben zwischen die Tänze ist „Mein Auglein Weinen“, ein Tanzlied über die „gefährlichen Frauen“, fol. 84^{r}, welches wiederum das Element der *moralité* stärkt.[161]

Fabricius’ Tabulatur bestätigt, dass topische Konstanten, semantische Verbindungen und deren kontextuelle und situative Anpassungen als wirksame Mittel der Gestaltung von Tabulaturen auch im frühen 17. Jahrhundert genutzt wurden, und dies sowohl in der Orgel- als auch in der Lautentabulatur. Die *loci communes* wurden, nicht zuletzt dank zunehmender literarischer Komponenten, stärker ausgearbeitet. Dadurch entsteht eine Analogie zu den methodischen Anweisungen am Beginn der *loci-communes*-Epoche: *loci communes* sollten sich tendenziell vom bloßen Zitieren zu immer größeren Komplexen entwickeln. Zunächst „einfache“ und „nackte“ *loci* wurden mit der Zeit „bekleidet“

159 Vgl. die Bilder von Cranach d. J. aus den Jahren 1568, 1579 sowie das noch nicht identifizierte Melanchthon Porträt von 1575 in *Corpus Cranach*. Dort lautet die Inschrift: „IAPETI DE GENTE PRIOR MAIORVE LUTHERO, / NEMO FVIT, TV PAR DOCTE MELANTHON ERAS“ („Aus dem Geschlecht des Japhet war niemand hervorragender oder größer als Luther. Du, gelehrter Melanchthon, warst ihm gleich“).

160 Crane, *Framing Authority*, S. 65.

161 Dass Tanzlied wird mit einem vollständig aufgeschriebenen Text auf dem nächsten Folio, fol. 85^{r}, wiederholt.

und „geziert“, wozu auch „bestimmte Zeichen und Kunste“ gehörten (Vives, 1531).

> Nach der Aufzählung möglicher Topoi, die zu einem „Schreibbuch“, also einem *loci-communes*-Buch, gehören, vermerkt Vives: „Das [*loci communes*] steht anfangs einfach und gleichsam nackt da; er [der Schüler] wird es aber dann bekleiden und zieren. Der Schüler soll auch ein größeres Buch haben. Darin soll er alles eintragen, was er von seinem Lehrer in weiterer Ausführung gehört und was er selbst privatim bei den großen Schriftstellern Bemerkenswertes gelesen und was ihm sonst aufgefallen ist. Und wie er in diesem seinem Tagebuche [einem *loci-communes*-Buch] bestimmte Zeichen und Kunste anmerkt, so soll er sich auch Kennzeichen bei den Schriftstellertexten machen, um so jedes an seinem Platze eintragen zu können“.[162] Schmidt-Biggemann resümierte die Invention über die *loci communes* bei Rudolf Agricola und Melanchthon: „die Invention zwischen [Rudolf] Agricola und Melanchthon [wurde] keineswegs als Akt eines Subjektes aufgefaßt, sondern nur als Prozeß, in dem ein gegebenes Thema möglichst vollständig mit Prädikaten versehen wurde“.[163]

Die Arbeit mit den Topoi in den Tabulaturen intensivierte sich in der Tat bis zum frühen 17. Jahrhundert durch bildliche und literarisch-szenische Komponenten. Man kann anhand der Quellen um 1600 feststellen, dass die bereits aus den früheren Tabulaturen bekannten Topoi „individueller“[164] verarbeitet und genauer an die Praxis und die aufführungspraktischen Kontexte angepasst wurden. Besonders spannend und zentral war dabei nach wie vor das Moralisieren der dialektischen Gegenpole das „Göttliche“ und das „Menschliche“.

162 *Vives' pädagogische Schriften*, S. 243, 244.

163 Schmidt-Biggemann, *Topica universalis*, S. 21.

164 Der Begriff „individuell“ sollte hier bedingt verstanden werden. In den meisten Fällen handelt es sich um die ausgeprägten variablen Lösungen, die eine Tabulatur hervorheben, und weniger oder meistens überhaupt nicht um die belegbaren Entscheidungen einer Person.

III.3 „Unsichtbares Konzept“ oder „individuelle Lösungen“?

Die Schlüsselfrage der Tugend

Schauen wir uns nun einzelne Tabulaturen des 16. Jahrhunderts an. Zeigen auch diese irgendwelche „individuelle“ Lösungen? Wir hatten bisher festgestellt, dass die analysierten Tabulaturen des 16. Jahrhunderts zu den „offenen Texttypen“ (Kern) gehören, d. h. grundsätzlich intertextuell sind (Kapitel II.3). Die Logik der topischen Disposition und alle beschriebenen Arbeitstechniken mit Topoi erwiesen sich als quellenübergreifend. Das Zitieren und das Verarbeiten von bekannten *loci communes* (das „Erinnern“ an diese, Melanchthon, *Loci communes* 1521, 3, 2) bildete die Basis dieser Praxis. Das Ziel war, die auf Menschen bezogenen Topoi, einschließlich das „Göttliche“ – das „Menschliche“, möglichst vollständig und ausführlich zu sammeln und darzustellen. Dazu kam noch ab ca. 1550 die Tendenz zu Systematik und enzyklopädischer Ordnung (Kapitel II.1, II.2).

Außerdem wurde auch immer wieder auf spezielle Neigungen einzelner Schreiber oder Tendenzen einzelner Tabulaturen hingewiesen (zum Beispiel bei der Auswahl von literarischen Quellen mit *loci communes* oder der Ansammlung und Gruppierung von Topoi). Man fragt sich nun, inwieweit ein *loci-communes*-Buch, und in der Analogie zu einem solchen also auch ein Tabulaturbuch, „individuell“ gestaltet werden durfte. Das aktive Mitproduzieren („Der Leser möge korrigieren…“) sah schon voraus, dass einzelne, eventuell sogar „verwandte“ Bücher variabel gestaltet werden konnten (siehe z. B. den Arpin-Codex und Strialius’ Tabulatur). Nun ist aber nicht nur die Variabilität in der jeweiligen semantischen Topos-Auslegung (wie oben beschrieben), sondern das Buch selbst als Kompositum, als Medium und zwar aus Sicht der topischen Konzeption gemeint. Denn nicht nur die Auswahl von und die Arbeit mit verschiedenen Topoi oder topischen Verbindungen, sondern die Logik der jeweiligen Sammlung insgesamt und auch der Zusammenhang einzelner ihrer Abschnitte vermittelt, wie der Stoff einschließlich des musikalischen Repertoires ausgewählt, geordnet, eingearbeitet und entsprechend damals wahrgenommen und interpretiert wurde.

Aus der *loci-communes*-Forschung ist bekannt, dass *loci*-Sammlungen entweder chaotisch gestaltet waren oder eine gewisse Logik im Ganzen oder ihren Teilen aufwiesen. Dabei verzahnte sich diese gewisse Logik mit dem allgemeinen enzyklopädischen System oder zumindest dem Trend zur Enzyklopädik.[165]

165 Zu chaotischen Sammlungen vgl. MacPhail, *Dancing Around the Well*, S. 75, 80. Das Ziel war laut MacPhail hierbei das „Sammeln“ an sich, S. 77. Diese Unordnung bezeichnete MacPhail als „rapsodic method“ und übertrug sie auf die Komposition einzelner Stücke.

Der Beschreibung der *loci*-Praxis folgend kann man außerdem festhalten, dass eines der idealen Ziele der Arbeit mit *loci-communes*-Sammlungen war, dass man eine e i g e n e Sammlung zusammenstellte. Der von der *loci*-Praxis überzeugte Theologe und Reformator Rudolf Gwalther (1519–1586) bestand 1580 darauf, dass jeder Student (bei ihm Theologiestudent) trotz vieler vorhandener *loci*-Bücher eine e i g e n e Sammlung anlegte.[166] Worauf konnte sich eine *loci-communes*-Sammlung stützen, wenn sie noch nicht enzyklopädisch systematisiert, noch nicht umfangreich war und kaum Anspruch auf eine vollständige metaphysische topische Ordnung haben konnte? Inwiefern konnte sie „individuell" organisiert werden? Wenden wir uns bei der Beantwortung dieser Frage zunächst den mit den Tabulaturen gemeinsamen Eigenschaften zu, damit die einzelnen Lösungen klarer erfasst werden können.

In der Forschung über die humanistische Philosophie des 16. Jahrhunderts liest man über „Konstituentien", das sind unter anderem „heuristische Leitfossilien, Leitmodelle, Leitbilder, Leitbegriffe", die im 16. Jahrhundert zunächst „nur lose miteinander zusammenhängen, ohne dass dieser Zusammenhang mit zeitgenössischen, historischen Mitteln schon beschreibbar wäre".[167] Mit Bezug auf die Tabulaturen fragt man sich, welche Anordnung von Topoi jene Tabulaturen aufweisen können, die nicht so enzyklopädisch wie Wurstisens Tabulatur angelegt sind, ja ob sie überhaupt eine Ordnung zeigen.

In der Beschreibung der topischen Verbindung „Tugend" – „Musik" (Kapitel III.2) wurde gezeigt, wie sich „Tugend" als Initialformel in den Tabulaturen verfestigte. Das Einsetzen dieser Formel am Beginn der Tabulaturen oder in ihren Teilen entsprach der rhetorischen Tradition der vorrangigen Erarbeitung der Topoi „Tugend" und „Laster" (Erasmus, Melanchthon)[168] und brachte die Arbeit mit zwei „Leitbegriffen" hervor. Das Begriffspaar war ein Knotenpunkt der humanistischen Didaktik und hatte einen festen Platz in der Erziehungsliteratur und den *loci-communes*-Büchern (Ausbildung sei die Tugend, so Vives, 1531; *Gesellen Búchlein* von de Necker, 1579).[169] Schauen

Im Gegensatz dazu siehe den Vergleich von *loci-communes*-Sammlungen und ihren Ordnungen bei Leu, „Die Loci-Methode als enzyklopädisches Ordnungssystem". Die allgemeine Klassifikation von Commonplace-Büchern von Ann Moss (siehe Kapitel II) stützt sich allerdings mehr auf die Auswahl der Topoi und weniger auf ihre Reihenfolge. Das Klassifikationskriterium war demnach der gesamte topische Inhalt der Bücher und nicht ihre Anordnung.

166 Leu, „Die Loci-Methode als enzyklopädisches Ordnungssystem", S. 344.

167 Schmidt-Biggemann, *Topica universalis*, S. 2.

168 Kallweit, *Kulturelle Konfigurationen*, S. 105.

169 *Vives' pädagogische Schriften*, S. 215. Eine Übersicht über die Struktur und Tugenden in Emblemata-Sammlungen siehe William S. Heckscher, Karl-August Wirth, Art. „Emblem, Emblembuch", in *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. V, München:

wir uns an, wie sehr die Tabulaturen dieser Tradition folgten, wie die initiale Bedeutung der Topoi „Tugend“ und „Laster“ ausgearbeitet wurde und in welcher Form diese „Leitbegriffe“ in den Tabulaturen vor 1550 beobachtet werden können.

Die am Beginn von Wurstisens Tabulatur prangende Anrufung der „Tugend“ zeigt eine vorbildliche Zusammenstellung aller Auslegungen des Topos, die in den Tabulaturen dieser Zeit je vorkamen. Hier werden edle Tugenden wie „geistige fleißige Arbeit“, „das Üben“, „Ausdauer“ mit den Topoi „Kunst“, „Musik“ und „Saitenspiel“ gebündelt und manchmal mit „Lastern“ wie „Frauen“ und „Sünde“ konnotiert (Kapitel III.2). Das „Saitenspiel“ als gewünschtes tugendhaftes Ziel wird didaktisch unterstützt durch eine ausführliche Lehranweisung im Lautenspiel und der Lautenstimmung sowie die Tabellen „Musica divisio“ und „Paßomezarum divisio“ am Beginn, S. [III], 1–7. Das ambivalente Verständnis der Musik und der Lautenkunst ist eindeutig zu erkennen: Musik wird einerseits als Heilmittel gelobt, zugleich aber auch mit dem Attribut der „Kurzweil“ bedacht und als Mittel zur Frauenwerbung dargestellt (Bezug zum Topos „Frau“, Kapitel III.2). Diese umfassende Bedeutung steht für ein klares Bildungsprogramm und die Zweckgebundenheit der Tabulatur und muss damals auch so wahrgenommen worden sein.

Ein Blick in die früheren Tabulaturen zeigt, dass diese Initialfunktion der „Tugend“, obwohl sie dort in geringerem Ausmaß durch Topoi präsentiert wurde, keinesfalls von geringerer Bedeutung war. Ihre unübersehbare Komponente waren Spielanweisungen am Beginn der Tabulaturen (Iselins Tabulaturen, die *Tabvlatvr vf die Lvten*, D-Us Ms. 131b u. a.). „Tugend“ wurde in den Tabulaturen aber auch interdisziplinär erarbeitet. Der bereits erwähnte Eintrag „Virtutem primam esse puto, compescere linguam“ („Jch acht die erste tugend syn / Bezwingen wol die zungen dyn“)[170] auf der Titelseite der Krakauer Tabulatur, fol. 1r (Abb. 26.2), verrät, dass für den Schreiber noch nicht die Bildung im Lautenspiel, sondern die Bildung in der Sprache als eine Motto-Formel dieser Sammlung gilt. Dem Wunsch, die Initialformel der „Tugend“ an den Beginn der Sammlung zu setzen, wurde manchmal auch durch den Einsatz von Bildern entsprochen. Die Titelseite der *Tabvlatvr vf die Lvten* verziert ein frontales Bildnis eines Lautenisten als Ergänzung zu den „Tugend“-Reimen

Druckenmüller 1959, Sp. 85–228; online in *RDK Labor*, https://www.rdklabor.de/w/?oldid=93191 (1.12.2024).

170 Vgl. Alessia Bauer, „Die Adaption der lateinischen *Dicta Catonis* an die isländischen Rezipienten“, in *Analecta Septentrionalia*, hrsg. von Wilhelm Heizmann, Klaus Böldl und Heinrich Beck, Berlin: De Gryuter 2009, S. 51. Andere Übersetzungen sind: „Die ersten tugendt schecz ich sein / Bezwingen wol die zunge dein“; „Ich glaube, die oberste Tugend sei es, die Zunge zu bezähmen“.

über die Notwendigkeit des fleißigen Übens (Abb. 41).[171] Eine gut ausgearbeitete Zeichnung eines spielenden Lautenisten sieht man, wie oben analysiert, auch am Beginn der Schermar-Tabulatur (Abb. 45.1). Dass diesem Abbild der Lautenisten die Initialbedeutung der „Tugend" zugeteilt wurde und es sich auf die darauffolgende kurze Lautenlehre bezog, bestätigen auch andere Elemente des Bildes, die auf einen Nexus mit Sprüchen und dem Repertoire dieser Tabulatur hindeuten. Da diese Tabulatur keine weiteren Beitexte oder Bilder hat, ist dieses Bild das einzige Indiz, eine Art „Qualitätssiegel" der tugendhaften Beschäftigung für das ganze Buch, die der Nutzer gleich zu Beginn vermittelt bekommt. Und das scheint unabdingbar gewesen zu sein.

Wir erinnern uns: Schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts zeigten die beiden Drucke von Hans Judenkünig (*Utilis et compendiaria introductio* und *Ain schone kunstliche vnderweisung*, beide 1523) das Bild spielender Musiker als Symbol der „Tugend" am Beginn der jeweiligen Sammlung, fols. 4^{v} und 14^{r} (Abb. 17.1, Kapitel I.3). Die bildliche Darstellung des Spielens auf Laute und „Großgeyge" im Kontext des Bildes und der beiden Lehrbücher deutet bereits das „Programm" an, welches fast ein Jahrhundert später bei Wurstisen in den Texten detaillierter ausgearbeitet wird. Auf den Zusammenhang von „Tugenden" wie „Fleiß" und „Übung" (Konnotat zum Unterricht, *musica disciplina*) und *recreatio* im genannten Holzschnitt aus Judenkünigs Büchern wurde bereits oben hingewiesen. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Skizze des bärtigen Mannes auf der Innenseite des Pergamentdeckblattes der Antonius-Tabulatur (1530er–1540er Jahre) im Einklang mit dieser Tradition entstand (Abb. 35.1). Die Legende des Arion von Lesbos am ersten Musikstück in der Tabulatur von Iselin (Iselins Tabulatur1, fol. 5^{r}), die die davorstehenden Sprüche über „Kunstfertigkeit" und „Übung" bündelt, ist letztendlich ein erzähltes Bild des göttlichen Musikers. Auch diese sollte als initiales Signalzeichen für den Beginn einer „tugendhaften Beschäftigung" gelten und auf das ganze Tabulaturbuch projiziert werden.[172]

171 Der vollständige Text der Titelseite lautet: „TABVLATVR / VF DIE LVTEN / All ding múß ein úbung han / Also aúch das Lúten schlan, / Lúten schlahn ist eine kúnst, / Wers nit vil brúcht lernts vm súnst / Anno Domini 1552 / am 30. Decemb(er)". Die Laute wurde nicht abgebildet, sondern ist nur als Kontur zu erkennen. Die Position der Hände des Mannes deutet aber darauf hin, dass er gerade eine Laute spielt.

172 Die Symbolik der Darstellung der spielenden Musiker überschneidet sich mit der Allegorie von Frau „Musica", *musica poetica*, insbesondere dann, wenn die Frau spielt, wie auf der Titelseite der *Tabulatur etlicher Lobgesang* von Schlick.

Rhetorik des Werdens und Vergehens

Die in Kapitel II.2 gezeigte metaphysische Ordnung als Hauptprinzip, die in den analysierten Tabulaturen des 16. Jahrhunderts noch nicht durch das „Gattungsprinzip“ oder die alphabetische Aufstellung ersetzt wurde, gab den Schreibern eine Anregung für die Anordnung der Tabulaturen. Metaphysische Ordnung wurde seit Ramus (1543) mit ihrer „Natürlichkeit“ begründet,[173] d. h. sie stand in Verbindung mit der von Gott geschaffenen, natürlichen Welt, in der der Mensch danach strebte, seinen Platz in den von der Natur begründeten Zyklen des Werdens und Vergehens zu finden und – soweit möglich – diese Zyklen rational und sinnlich zu erfassen. Ein Vorzeigebeispiel dafür ist die Erarbeitung von *vanitas*- und den damit verbundenen *memento-mori*-Motiven in privaten und öffentlichen Räumen. Kunsthistoriker schreiben über eine besondere Häufung von Bildmotiven mit verschiedenen Symbolen, die dem Betrachter die Vergänglichkeit des Lebens in allen denkbaren Formen bewusst machen sollte. Dazu gehören vor allem die Darstellung von Menschen in verschiedenen Lebensstadien und vom Tod, wobei diese Themen gerade in den süddeutschen Gebieten eine ambivalente Interpretation und Funktion haben. Mit der Darstellung von reizvollen Frauenkörpern und dem Tod werden erotische Motive den warnenden, häufig christlichen Thematiken gegenübergestellt und diese gegeneinander ausgespielt (vgl. insbesondere die Bilder von Hans Baldung Grien wie „Vanitas“ oder „Die drei Lebensalter und der Tod“, 1509–1510; „Junge Frau und der Tod“ oder „Frau und Tod“, beide 1517; „Die sieben Lebensalter der Frau“, 1544).[174] Parallel dazu etablierte sich zu Beginn des Jahrhunderts in Theaterstücken, Erziehungs- und Emblemata-Büchern die zyklische Darstellung der Lebensalter. Als ein Kanon stiftendes Beispiel gilt das Fastnachtsspiel von Pamphilus Gengenbach *Die X. alter dyser welt* [1515/1516] (bekannt auch in der Bearbeitung von Jörg Wickram 1531). In der zweiten Jahrhunderthälfte folgten unter anderem Martin Schrot, *Die X. Alter der welt mit jrem lauf und aygenschafften erkláret* (1574) und das bereits oben erwähnte Stamm- und Gesellenbuch *Gesellen Búchlein* von de Necker (1579).[175]

Diese Motive formten nicht nur die Vorstellung über die aktuellen Themen des öffentlichen und privaten Bereichs, sie stellten auch einen Leitfaden dar für die Anordnung der Sammlungen, auch für die Tabulaturen. Der Nutzer konnte sich so vermutlich besser in diesen Sammlungen orientieren. Die Aus-

173 Vgl. Schmidt-Biggemann, *Topica universalis*, S. 44–53.

174 Bonnet/Kopp-Schmidt, *Die Malerei*, S. 48. Das männliche Pendant zu Baldungs Darstellung der sieben Lebensalter der Frau ist die „Lebenstreppe“ von Jörg Breu d. J. (1540).

175 Zu Darstellungen des Lebensalters siehe Coscarelli-Larkin, „‚Dreisig Jar ein Fraw nu an‘“.

einandersetzung mit der Musik war dabei auch hier eng mit anderen Künsten verzahnt. Das zeigt sich schon in den frühesten Tabulaturen, in denen noch keine Texte bei der Musik vorkommen.

Symptomatisch ist in dieser Hinsicht wieder einmal der Holzschnitt aus den beiden Drucken von Judenkünig, fols. 4^{v} und 14^{r} (Abb. 17.1). Die im Vergleich zu den Musikern überproportional dargestellte Sanduhr ist ein Symbol der *vanitas*. Der unbekannte Holzschnitzer zeigt, dass die Beschäftigung mit Musik und die Grenzen der „Belustigung" oder des „Ergötzens" letztlich durch einen ewigen Wächter – die Zeit – bestimmt wird. Alles ist vergänglich. Erinnern wir uns, dass Judenkünig sich in seinem einleitenden Text warnend gegen leeren Zeitvertreib („unlöbliches Nichtstun") wendete, für ihn sollte die Zeit „vernünftig und ehrenhaft" gestaltet werden (Anhang B.I, dritter Absatz).[176] Der auf dem Holzschnitt ebenso dargestellte Kelch kann, außer als Symbol des (neuen) Bündnisses, der *recreatio* oder Freizeit („studentisches Leben", Kapitel III.2), auch für *vanitas* („Versenken" der Zeit und Jugend im Wein) stehen. Insgesamt vermittelt das Bild ein Kompositum, welches den Zeitgenossen wohl gut bekannt war und als *initio* des Buches Vertrauen erwecken sollte. Dass der Kelch in die späteren Tabulaturen als Zeichen aufgenommen wird, zeigt die Fortsetzung und die verbale sowie musikalische Auslegung dieser Tradition. Die idiomatische Formel der *loci communes* „Wein" – „Frau" – „Musik" (– „Gott") mit der Darstellung eines oder mehrerer Kelche stellt unter anderem auch die Verbindung mit der *vanitas* her. Ein Beispiel bietet der Arpin-Codex (1593–1613), fol. 4^{r} (Abb. 42). Wie bei Judenkünig wurde das Symbol auch hier am Beginn des Tabulaturbuches als Initialformel eingesetzt. Die gleiche Funktion hat ein Sentenzen-Motto auf der Titelseite der Harditsch-Tabulatur (1530er–1540er Jahre): „Tempora longa / [tibi noli] promittere vitae / Q[uocumque ingrederis] sequitur mors corporis / [… ?] [u]mbra" („Versprich dir nicht eine lange Lebenszeit! Wohin du auch gehst, es folgt der Tod, der Schatten des Leibes", Abb. 34).[177] Das *memonto-mori*-Motiv stand in enger Verbindung mit der Erkenntnis, was Narrheit ist, da Narrheit ein Übergang in eine andere („wahnsinnige") Welt, in eine Art „Tod" ist.[178] Deshalb wurde das

176 Direkter sieht die Passage bei Hans Gerle aus, der in sein Lehrbuch schrieb, „der iugent zu gut damit sie auch sich zu ebner zeit belustigen vnd ergetzen múgen vnd anders / vbels dadurch vergeß", Gerle, *Musica Teusch*, fol. 62^{r}, (n. moderner Bleitiftfoliierung des Exemplars D-B Mus.ant.theor. G 60). Eine Laute mit darauf stehender Sanduhr ist das Emblem für gute Bildung und Ausgewogenheit bei Christian Albert Meisch, *Neu-erfundene Sinnbilder*, Frankfurt/Main: Johann Wilhelm Ammon und Wilhelm Serlin 1661, S. 25.

177 *Catonis Disticha Moralia*, fol. 70^{r}; übers. n. *TPMA*, 7, S. 306.

178 Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1973 (Suhrkamp-Taschenbücher Wissenschaft 39), S. 34.

memento-mori-Motiv in dieser Tabulatur neben den moralisierenden Sentenzen über die Narrheit auf der Titelseite eingefügt.

Die Rhetorik des Werdens und Vergehens sah jedoch vor, dass die Ereignisse, die diese Topoi einleiteten, wie in der zeitgenössischen Malerei oder Literatur nicht nur am Beginn angekündigt, sondern auch im Laufe der Sammlung zyklisch erfasst wurden. Man musste mit der Geburt oder dem Lebensanfang, mit der angefangenen Beziehung und der blühenden, glücklichen Liebe sowie „schönen Frauen“ beginnen und mit dem Tod, der vergangenen Liebe und „bösen Frauen“ enden. Wie die Schilderungen der Lebensalter in den oben erwähnten Erziehungsbüchern und die entsprechenden Darstellungen in der Malerei, zeigt die Bearbeitung von Topoi in Tabulaturen oft einen zyklischen Pfad. Diesen kann man zwar oft nur kursorisch, nicht kontinuierlich im ganzen Manuskript sehen, doch vorhanden war er immer. Die Ambivalenz der Thematik „verführerische Schönheit der Frauen“ vs. „Vergänglichkeit“, ja „Nichtigkeit“ (das christliche, insbesondere reformatorische Verständnis der *vanitas* darf man nicht vergessen) war auch in den Tabulaturen von Bedeutung.

Obwohl die 30 Sentenzen der Krakauer Tabulatur ein breites Spektrum an erzieherischen Maximen und Lebensregeln enthalten, ist auffällig, dass sie immer wieder die Topoi „Geist“, „Kunst“ und „Musik“ ansprechen und ihre Auswahl und Anordnung durchdacht und im Manuskript in sich geschlossen ist (Anhänge B.II.8 und B.II.9). Die erste Sentenz (am „Saltarello“) verrät, wodurch die Liebe gewonnen werden kann: „Moribus & forma conciliandus Amor“ („Durch Schönheit und gutes Benehmen wird Liebe gewonnen“, Ovid, *Heroides* VI, 94), fol. 8^{r}. Der letzte Spruch beim letzten Musikstück (der „Fantasia bellissima Gioane Pacalono“) führt hingegen eindeutige *vanitas*-Motive an und warnt vor der Vergänglichkeit der Liebe: „Tempus erit cum tu quæ nu(n) c excludis amantes / frigida deserta nocte ia/cebis anuss“ („Die Zeit wird kommen, dass Du, die nun den Liebenden ausschließt, einsam und kalt als ungeliebte Frau die Nacht verbringst“, Ovid, *Ars Amatoria* III, 69–70), fol. 40^{v}. Der offenbar zusammenhängende, zeitlich dicht aufeinanderfolgend geschriebene Block der Schreiber A und B, ab fol. 9^{r}, beginnt mit einer Reihe von Madrigal- und Chanson-Intavolierungen, die den Topos „Liebe“ in ihrem Werden und Vergehen vielschichtig behandeln. Den Beginn macht der Topos „hohe Liebe“ im Zusammenhang mit der „Tugend“ der Enthaltsamkeit bei den Intavolierungen „Quant'e madonna mia“ von Arcadelt und „Donna leggiadra e bella“ von Verdelot, fols. 9^{r}–10^{v}.[179] Mit der Sentenz „Sivox est canta, si mollia brachia salta & quacumq(ue) arte placer place“ („Hast du Stimme, so singe; bewegliche Arme, so tanze: Welches Talent du nur hast, suche zu glänzen damit“, Ovid,

179 In der Tabulatur „Quanto o madona“ und „Dona lessiadra“.

Ars Amatoria I, 595),[180] fol. 9^{v}, evoziert der Schreiber unmittelbar eine Situation bürgerlichen Zeitvergnügens mit Musik und Tanz und illustriert somit die Ratschläge von Ovid: Im literarischen Original handelt es sich um das Vermögen eines jungen Mannes, einer Dame zu gefallen, ihre Aufmerksamkeit zu gewinnen und die Wachsamkeit ihres Ehemannes zu umgehen, wofür Musik und Tanz als geeignete Mittel empfohlen werden. Das auf demselben Folio der Tabulatur, fol. 9^{v}, beginnende „Donna leggiadra" bleibt in diesem Kontext, der polnische Paralleltitel verkündet klar: „W dobrim sie czasz swa myla poznal" („Zu guter Zeit lernte er seine Geliebte kennen").[181]

In den sich anschließenden Stücken kommt es nun zu einer Entwicklung des Zyklus „Liebe", und zwar hin zu den „sündigen" Mitteln des Flirts aus dem Bereich „Ebrietas" („Trunkenheit"), ebenfalls aus *Ars Amatoria*: „Vina parant animos faciuntque caloribus aptos" („Wein erreget das Herz und macht es für Liebe empfänglich", Ovid, *Ars Amatoria* I, 237), fol. 10^{v}. Die Sentenz steht im Zusammenhang mit zwei Stücken: dem Ende von „Donna leggiadra" und – wie zu erwarten mit einem Konnotat zum „Sündigen" – einem Tanz „Labella", fols. 10^{v}–11^{v}.[182] Entsprechend wechselt der Beitext in Form des polnischen Paralleltitels zur Musik zum Thema „Sünde und Vergebung": „Pravdesz ystha / nasz panie napisacz raczil" („Wahr gesprochen, der [Haus]Herr vergab uns").[183] Am Ende von „Labella" wird dann kurz das *vanitas*-Motiv und die erlösende

180 Vgl. Lang, *Loci Commvnes*, Exemplar D-Mbs L.eleg.m. 1348 z, fol. 367^{r}.

181 Dass die Musik, die Sentenz und der polnische Paralleltitel zur Musik aufeinander abgestimmt sind, fällt hier besonders auf, weil die polnischen Paralleltitel in dieser Tabulatur keine Übersetzungen der originalen Musiktitel sind. Vgl. Szczepańska, „Nieznana krakowska tabulatura", S. 200; Sheptovitsky, *The Cracow Lute Tablature*, Bd. I, S. 77. Die polnischen Überschriften bilden eine Parallelebene, eine eigene Art von Kommentar, technisch gesehen ganz im Sinne der *loci-communes*-Praxis.

182 Szczepańska meinte, es handele sich um eine Intavolierung vom Madrigal „La bella donna" von Verdelot (Szczepańska, „Nieznana krakowska tabulatura", S. 81), Poźniak widersprach ihr und nannte als Originalquelle Berchems „O s'io potessi donna" aus *Il primo libro di madrigali d'Archadelt*, Venedig 1539. Die Analyse zeigt, dass keine der beiden Vorlagen intavoliert wurde. Das Stück weist nur in den Anfangsphrasen einzelne motivische Ähnlichkeiten mit dem Madrigal von Verdelot auf. Seine kompositorische Refrain-Struktur r–a–r_1–a_1–r_2 und vor allem die zugrundeliegende *passo mezzo antico* Tanzformel sprechen gegen Madrigale. Die schlichte rhythmische Gestaltung und die Homophonie rücken „Labella" in die Nähe zu tänzerischen Frottolen. Es kann also sein, dass es sich bei dem Stück um einen Liedtanz handelt. Es ist eher mit „La bella franceschina" von Andrea Antico (1480–ca. 1538) und „Labella Del nobble roy de Francoys" aus dem Dohna-Stammbuch verwandt, siehe Kapitel V.2.

183 Die Bedeutung des Wortes „raczil" ist nicht geklärt. In der altpolnischen Sprache stand es jedenfalls in semantischer Verbindung mit der Vergebung der Sünden. Wladyslaw Nehring, *Altpolnische Sprachdenkmäler. Systematische Übersicht, Würdigung und Texte. Ein Beitrag zur slavischen Philologie*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1886, S. 68.

Rolle des Geistes auf dem Weg zur Tugend angedeutet, fol. 11v: „Dux atq[ue] imperator vitae mortalium animus est, qui ubi ad gloriam vírtutîs via grassatur“ („Aber Lenker und Leiter des Lebens der Sterblichen ist der Geist. Wo dieser auf dem Weg der Tugend zum Ruhm schreitet“, Sallust, *De Bello Iugurthino* 1).

Die Schreiber folgen auch weiter konsequent der zyklischen Logik. Nachdem „Sünde“ („leichte Liebe“) und *vanitas* einbezogen wurden, blieb ihnen nur ein Weg, nämlich die semantischen Oppositionen deutlicher zu zeigen und *vanitas*- sowie *memento-mori*-Motive stärker zu verorten. Der Topos „hohe Liebe“ wird nun in semantischer Opposition zur „Narrheit“ in der Intavolierung des Liebesmadrigals Berchems „O s’io potessi donna“, ihren Beitexten und dem dazugehören Tanz „Pasomeso“ behandelt, fols. 11v–13r. Dann kommt ein ganzer Block mit Musik und Beitexten, die die Topoi *vanitas* und *memento mori* vertiefen. Die Liebeschanson „Doulce memoire“ („Süße Erinnerung“) von Pierre Sandrin, fols. 16v–17v, wird von Sentenzen über das Alter und die Vergänglichkeit des Lebens begleitet. Der Madrigaltext vermittelt das Ende glücklicher Zeiten und Hoffnungen. Die moralische Schlussfolgerung und christliche Erlösung bietet schließlich die Intavolierung des Psalms 115, 17 „Non mortui laudabu[n]t te d[omi]ne“ („Die Toten werden dich nicht loben, Herr“), fols. 16v–17v.[184] Außerdem scheint noch die Intavolierung „Ich rew vnth klak“ von Georg Brack und der Tanz „Rochalfazo“ mit seinen Beitexten zu diesen Topoi zu gehören, fol. 19r, beide entwickeln die Topoi „unerfüllte Liebe“ und „Tod“.

Die Topoi „unerfüllte Liebe“ und „Tod“ werden durch das Zitieren der Geschichte von Venus und Adonis aus Ovids *Metamorphosen* X, 543–544, aufgenommen. Die Sentenz auf fol. 19r, „in audaces non est audacia tuta“ („gegen die Kühnen ist nicht ganz sicher die Kühnheit“) ist aus zwei Teilen kompiliert, wobei im zweiten Teil viele Wörter weggelassen wurden: „possit, Adoni, monet, fortis que fugacibus esto / inquit; in audaces non est audacia tuta“ („Dich auch ermahnt sie [Venus], Adonis, wenn nur die Ermahnungen frommten, / Sorgsam jene zu scheun. Sei gegen die Flüchtigen tapfer, / Saget sie [Venus], gegen die Kühnen ist nicht ganz sicher die Kühnheit“. Venus versucht Adonis von der tödlichen Jagd abzuhalten. Die Anspielung auf die Adonis- oder Apollo-Figur (Inbegriff von Musik, Kunst und Dichtung) ist im Kontext der Lautentabulatur passend. Eine musikalisch vertonte Klage

184 Der Text des Psalms 115, 17–18 lautet: „Non mortui laudabunt te, Domine, neque omnes qui descendunt in infernum: sed nos qui vivimus, benedicimus Domino, ex hoc nunc et usque in sæculum“ („Die Toten werden dich nicht loben, Herr, noch die hinunterfahren in die Stille, sondern wir loben den [Herrn] von nun an bis in Ewigkeit. Halleluja!“) Eine ausführliche Analyse musik-literarischer Verhältnissen in den Stücken „O s’io potessi donna“ von Berchem und „Doulce memoire“ von Pierre Sandrin siehe Kapitel III.2, vgl. auch Anhang B.II.8.

verkörpert die auf dem Blatt, fol. 19r, beginnende Lied-Intavolierung „Ich rew vnth klak". Der Tanz „Rochalfazo" zeigt einen ungewöhnlichen, chromatisch dissonanten letzten Abschnitt. Vergleicht man die überlieferten Quellen dieses Tanzes um 1550, findet man nirgendwo einen solchen, vielleicht nur auf den ersten Blick unpassenden Schluss. Könnte diese Tanzdeutung eine Anspielung auf Adonis' Schicksal oder gar eine Jagdszene sein? Eine eindeutige Antwort gibt es wohl nicht.

Damit ist der Zyklus an sich abgeschlossen. Die Tabulatur endet aber noch nicht an dieser Stelle. Die gezeigte musikalisch-textliche Auslegung des Topos „Liebe" passt in die Dynamik des Werdens und Vergehens, doch sie umfasst keinesfalls alle Einträge der Tabulatur. Sie kommt sporadisch neben mehreren einzelnen Einträgen vor, die außer auf den Topos „Sünde" auch auf soziale, moralische, medizinische und gerichtliche Themen eingehen, welche ohne eine offensichtliche Anordnungslogik eingefügt wurden, vgl. fols. 20v–34r und ohne Musik fol. 124v.

Nur punktuell kann man die Dynamik des Werdens und Vergehens in der Tabulatur *Tabvlatvr vf die Lvten* oder der späteren Tabulatur von Iselin um 1575 (Iselins Tabulatur1) sehen. Betrachtet man den Topos „Liebe" näher, so stellt man fest, dass in beiden Handschriften ähnliche semantische Abfolgen aufgebaut wurden. In der *Tabvlatvr vf die Lvten* kommt nach dem Block mit Psalmliedern, S. 6–9, die Thematik des „leichten Flirts" auf, mit eindeutiger Ansprache an „Meytly" (eine Magd) mit drei Varianten desgleichen Stoffes – drei nacheinander folgende Intavolierungen „Es wolt ein meytly wasser holen", „Meytly witt mit mir úber Rhyn" und „Meytly sind dir dschú recht", S. 10–11. Anschließend fügte der Schreiber zwei Lieder mit Abschiedsthematik ein, in denen ein männliches Ich erbittert über sein Liebesunglück reflektiert: „Wo sol ich mich hin keren" und „Alde múß ich mich scheiden(n)", S. 12–13. Mit diesen Lied-Intavolierungen schloss der Tabulatur-Schreiber seinen Zyklus ab. Nach einem Block mit Tänzen und Tanzliedern („böse Frauen", „Sünde" – „Alter wyber tanz wz mi"), nahm der Schreiber den Topos der „hohen Liebe" wieder auf, S. 20–25 („Ein magd die sagt mir frúntlich zú", „Zart schóne froúw" und „Nach willen din"). Der bei „Zart schóne froúw" eingebaute Text belehrt nun, dass die Geduld hinsichtlich des Leidens die Grundlage eines glücklichen Alltags ist, S. 23: „Lyd vnnd vertrag / Schwig vnnd nit verzag / Glúck kúnt all tag". Im nächsten Block von Intavolierungen, S. 25–28, wird das Liebesleid erneut thematisiert und vertieft: „Mag ich unglúck nit widerstan" und „Min flyß vn(d) múy", S. 26–27. Umrahmt vom lutherischen Psalmlied „Her nún heb den wagen selb", S. 25, und dem Jacobus Pilgerlied „Welcher das ellend búwen will", S. 28, zeigt sich hier das Liebesleid mit dem Beklagen des eigenen Elends verbunden mit dem Bekenntnis zu Gott (Kapitel II.2). Auf diese Weise endet dieser, zwar nur kursorisch angedeutete, aber dennoch erkenn-

bare Zyklus. Nun ist es nur logisch, dass der Schreiber sich nach zwei Tänzen wieder der „hohen Liebe“ zuwendete, und zwar ihrem „Beginn“. Im Text des Mailiedes „Lieplich hatt sich gesellet“ überwältigen helle Frühlingsgefühle einen Gesellen, dazu kommt die passende Belehrung im Beitext, S. 30: „Lieb han in trúwen / Thút vil fróud ernúwen“ („Liegt die Liebe im Vertrauen, tut sie viel Freude erneut“).[185] Als Opposition und vielleicht eine Art „Fortsetzung“ erscheint gleich das nächste Lied „Froúw múllerin“ mit dem dazu geschriebenem warnenden Beitext „Hút dich / Trúw ist mißlich / Drúm lúg fúr dich“ („Behüte Dich, Vertrauen ist misslich, darum schau für dich selbst“), S. 31. Bei Petri (1605) findet sich diese Sentenz in Verbindung mit der „Weiberlist“ im topischen Zusammenhang „Frau“ – „Sünde“.[186] Danach ist der Faden der Anordnung der Beiträge in dieser Tabulatur nicht mehr ganz klar. Punktuell deutet sich „das Ende“ durch „Verlorner dienst“ und „Vß tieffer nodt“ an, S. 38–39 und 44–45.

Iselins Tabulatur1 unterteilt sich in mehrere Sinneinheiten. Sie beginnt mit einem Block, der überwiegend aus Tänzen besteht und sozial-moralische Sprüche enthält, fols. 4^{v}–9^{r} (Anhang B.II.2). Unter diese Tänze mischt sich noch das „Gassenhawer, es taget vor dem walde“ – ein Tanzlied im fröhlichen und glücklichen Liebesmodus. Der Beginn dieses Zyklus wird im nächsten Block, fols. 9^{v}–11^{r}, weitergeführt, erweitert und transformiert. Die Herrscherrepräsentation, die sich auf das Tanzpaar „Kúngischer tantz“ mit seinem Nachtanz und die Vertonung von Martials Texten zurückführen lässt, wird mit den Topoi „hohe Liebe“ – „schöne Frauen“ verwoben. Die Sentenz bei der Intavolierung „Vitam quae faciunt beationem“ – „Amor vincit ora, et nos ce/damus amori“ („Liebe überwindet die Grenzen, auch uns lasst weichen der Liebe!“) – steuert eindeutig in den Topos „Liebe“ und preist die Kraft der Liebe (eine Nuance, die Martials Text gar nicht hergibt).[187] Diese Richtung setzte der Schreiber

185 In Forster II lautet der Text des Liedes: „Leblich hat sich gesellet“: „Leblich hat sich gesellet / mein hertz in kurtzer frist / Zu einr die mir gefellet / got waiß wol wer sie ist / Sie liebet mir gantz inniglich / die ausser welt und rain / got waiß wol wen ich main. […]“. Der bereits hier angedeutete Ton der mittelalterlichen Minne zieht sich auch weiterhin durch den Text, wobei der Geselle seine Herzensdame mit einem Engel vergleicht und ihr Gottes Segen schickt.

186 „Hút dich für Weiber List. / Hút dich / Gott sihet dich. / Hút dich / mein Pferd schlegt dich. / Hút dich / Trew ist mißlich.“ Petri, *Der Teutschen Weissheit*, Exemplar D-Mbs L.eleg.m. 598 g, Bg. [Jivi^{r}].

187 Der Text der Sentenz stammt aus *Eclogae* X, 69 von Vergil, dort „Omnia vincit Amor“. In der Übers. n. *Gottwein.de* „Liebe besieget die Welt […]“. Der „Vitam quae faciunt beationem“ stammt aus *Epigramme* X, 47 von Martial, siehe in der deutschen Übers. „Was das Leben glücklicher macht“ (Kapitel III.2). Siehe auch dort zur Semantik der „königlichen“ Tänze und der Rolle von Martials Texten für die Tabulatur von Iselin.

fort, indem er nach dem „königlichen Tanz" zu einem „leichten Flirt" überging. Er baute die Intavolierung eines Tanzliedes „Ach meitlin fahr mit mir über Rein" ein, fols. 10ᵛ–11ʳ, die im Sinne dieser Semantik schon am Beginn eines Zyklus in *Tabvlatvr vf die Lvten* vorkam (siehe oben). Aber im Gegensatz zu dieser früheren Tabulatur verwendete Iselin als nächstes Stück wieder „Vitam quae faciunt beationem", und zwar nicht mit Martials Text, sondern als geistliche Kontrafaktur, als „Dancket dem herren", fol. 11ʳ.[188] Die topische Folge „hohe Liebe" – „schöne Frauen" bekommt einen anderen, besinnlicheren Ton und wird zum Topos „Gott" hin moduliert. Die Liebe zur Frau wird mit der Liebe zu Gott assoziiert. Der Topos „Liebe" bekommt also eine tiefere Bedeutung, die den Beginn eines Zyklus in seiner vielfältigen Schichtung markiert und zugleich als „Antidot" zu den davor und danach stehenden Tänzen gelten kann. Das Einfügen der sonst alleinstehenden und im Kontext der anderen Stücke hervorstechenden geistlichen Kontrafaktur „Dancket dem herren" wäre ohne diesen semantischen Zusammenhang nicht logisch.

Wie erwartet ist die Tabulatur von Iselin weiter auf Kontrasten aufgebaut. So wird einerseits die Frauenthematik in die „sündigen" und „erotischen" Bereiche überführt, andererseits werden als Gegenpol die Topoi „Liebe" und „Gott" mit weiteren Musikstücken aufgestockt (in der schönen Analogie von Johannes Sturm über *loci-communes*-Sammlungen, „wie der Geldkasten für den gewissenhaften Hausherrn" befüllt).[189] Der Block fols. 11ʳ–15ʳ besteht aus einer Reihe von Tänzen, die mitunter Frauennamen im Titel führen („Helena tantz", „Susanna"). Daran wird gleich zu Beginn ein Werbe-Liebestanzlied angeknüpft, bei dem eine erotische Semantik durchscheint: „Butz bis mich nit, ich will dir ein kreitzer schencken", fols. 11ʳ und 12ʳ.

> Das Tanzlied erscheint doppelt, zuerst unvollständig und durchgestrichen, dann vollständig. Ein „Butz" entspricht dem „Bitze(n)mann", „Bútzman" oder „Butzeilman". Im 16. Jahrhundert wurde er nicht nur im Sinne einer vermummten Schreckgestalt verstanden.[190] Im Bettlerbuch *Liber Uagatorum. Der Betler orden* (1512) versteht sich ein „Bútzeilman" als „zagel", d. h. ein „Schwanz", auch im übertragenen Sinne als männliches Geschlechtsorgan.[191] Unter den verschiedenen Bedeutungen des Ausdrucks „kreitzer schencken", z. B. als Zeichen der Gunst oder als Frauenwerbemotiv besonders beim Tanzen, sind auch „Kränze" als Symbole der

188 Diese und andere Textvarianten vgl. *Kirchenlieder*, Nr. 12.

189 Zitat von Sturm wie in Kapitel II.1.

190 Vgl. *Frühneuhochdeutsches Wörterbuch*; Wander, *Deutsches Sprichwörter-Lexikon*, Bd. 1, Sp. 527.

191 Vgl. das Vokabular am Ende des *Liber Uagatorum*, Exemplar D-Mbs Rar. 79, [ohne fols.] und „Zagel" in *¹DWB*.

Jungfräulichkeit („eine jungfraw ‚im kranz‘“), daher auch als Brautkränze bekannt.[192]

Dieses Tanzlied zeigt Überschneidungen mit dem Tanz-Block fols. 16r–17v, wo inmitten der Tänze ein erotisches Tanzlied „Was wendt wir uff den abent dun“, fol. 17v, eingesetzt und dazu noch mit passenden Beitexten über „bóss fraúwen“ versehen wurde, fol. 17r: „Balnea no(n) prosunt cornici, nec mere/ trici / Nec meretrix mu(n)da, nec cornix alba / fit unda“ („Kein bad böss frauwen gnug mag reiben, nach dem raiben die schmertz vertreiben“).[193] Diese Semantik setzte sich an dem genannten Tanzlied fest, denn Jahrzehnte später, in Wurstisens Tabulatur findet sich dieses Lied in der gleichen Bedeutung, mit einem Beitext, in dem der Schreiber einige Liebesrezepte aus *Ars amatoria* Ovids kommentiert, S. 243: „Primó ama: secundó postula: tertio greiff sie an / Si hæc patitur tria, so sprich sie darnoch weitters an“ (Diese lateinisch-deutsche Mischung lässt sich so übersetzen: „zuerst liebe sie: zweitens fordere sie: drittens greif sie an, falls [sie] diese drei zulässt, so sprich sie danach weiter an“).

Nun zum „Antidot“: Zwischen den genannten zwei Abschnitten der Tabulatur von Iselin erscheinen zwei Intavolierungen, die mit dem Topos „Gott“ eine Opposition bilden und dabei aber eine andere Seite der „Liebe“ hervorheben, fols. 15v–16r. Der Topos „Gottes Liebe“ wird erweitert. Die Psalm-Intavolierung „Es sind doch selig alle die“ (Psalm 119, 1–16) spricht einen echten erfüllten Glauben an. „Mit lieb bin ich vmfangen“ ist ambivalent: die Intavolierung führt die Melodie vor, die zusammen mit dem Text „Mein Herz ein fein Lied dichtet“ (Psalm 46) bekannt war und den gleichbetitelten Liebesliedern – „Mit Lieb bin ich umfangen“ bei Jacob Meiland und in Fabricius' Tabulatur – gar nicht ähnlich ist.[194] Selbst der Titel „Mit lieb bin ich vmfangen“ weist auf einen weltlichen Text hin, der dazu gesungen oder zumindest assoziiert werden konnte. Der Text handelt von der verlorenen Liebe und der Hinwendung zu Gott („Ach Godt wem sol ichs klagen […]“).[195]

Der Rest der Tabulatur von Iselin besteht aus aneinandergereihten Blöcken, die keine dynamische Logik erkennen lassen. Die Stücke, fols. 18r–19v, repräsentieren soziale Topoi („Kúnigk tantz“, „Studente(n) tantz“, „Des printze(n) tantz“). Im Weiteren wird der Narren-Topos angedeutet („Les buffons“,

192 Vgl. ebd. „Kranz“ mit vielen Beispielen dazu.

193 Es handelt sich um die bereits oben zitierte Sentenz aus Äsopus' *Fabeln* II, 90.

194 „Mein Herz ein fein Lied dichtet“ siehe *Kirchenlieder*, Nr. 5370, darauf ein Hinweis in *SMT*, I, S. 29; Jacob Meiland „Mit Lieb bin ich umfangen“, in *Neuwe außerlesene teutsche gesäng* (1575), Nr. 7; „Mitt lieb bin ich vmbfangen“, fol. 93r, in Jarchow, *Petrus Fabricius*, Bd. I, S. 68 und Bd. II, S. 94.

195 Der Text ist beispielsweise in ebd., Bd. II, S. 194 vollständig eingetragen.

fols. 19v–20r). Den Schluss bildet eine Reihe von Charakterstücken, fols. 21v–22v. Im Unterschied zur *Tabvlatvr vf die Lvten* oder D-Us Ms. 131b hat die Tabulatur von Iselin keinen Index und daher kein Anzeichen von Abgeschlossenheit. Es ist nicht bekannt, welche Anordnung Iselin weiter verfolgt hätte.

Interessanterweise lässt sich in einigen Manuskripten schon ab ca. 1550 eine andere Tendenz beobachten: Eine zyklische Ordnung wurde auf das ganze Tabulaturbuch übertragen, auch dann, wenn die mittleren Abschnitte dieser Tabulaturen dieser Logik nicht untergeordnet sind. Der erste und der letzte Musikbeitrag in der Krakauer Tabulatur samt ihren Beitexten bilden, wie oben bereits dargestellt, einen Rahmen: „Liebe gewinnen" – „Liebe verlieren". Während am Beginn der Tabulatur *Tabvlatvr vf die Lvten* die „Tugend" angerufen wird, bildet die Chanson-Intavolierung „Languir me fais" von Claudin de Sermisy den Schluss der Sammlung. Der Text der Chanson beschreibt das unermessliche Leid durch unglückliche Liebe bis zum Tod, S. 75–76.[196] Erlösung und „daz ewig Leben" wird danach durch ein Exzerpt aus der Lutherischen Bibel (Johannes 3, 16, LUT) auf der letzten Seite des Manuskripts, S. [X] „gesichert". Außerdem entsteht ein semantischer Bogen zwischen der Chanson und der Intavolierung „Vß tieffer nodt [schrey ich zu dir]" samt ihrem Beitext (Kapitel II.2), S. 44–45. Warum die Chanson am Ende der Handschrift eingefügt wurde, wäre ohne den semantischen Kontext nicht klar, denn sie folgt einem Block von Tänzen und mag unerwartet erscheinen, S. 46–75. Auf ganz ähnliche Weise, als *vanitas*-Motiv im letzten Stück des sonst reichlich mit Tänzen gefüllten Manuskripts, taucht die gleiche Chanson in der Tabulatur D-Us Ms. 131b, fols. 10r–10v auf. Dass in diesem Manuskript auf diese Weise die zyklische Logik beibehalten wird, ist umso bezeichnender, als diese Handschrift nur auf der Titelseite Beitexte hat und also beinahe textlos ist. Der Tod und das Vergehen wurden also fest mit dem Ende eines Buches oder dem Ende des Schreibens assoziiert, auch dann, wenn die Text-Ebene in den Tabulaturen faktisch (noch) nicht ausgearbeitet war.

Es scheint außerdem für die Organisation der Sammlung, also auch für die Organisation des Schreibens, wesentlich gewesen zu sein, dass die Anfangsmottos oder Intialtopoi innerhalb der Tabulatur immer wieder aufgenommen wurden. Diese Tendenz sieht man logischerweise erst in den größeren Tabulaturen mit mehreren Texteinträgen. Besonders gut kann man das in Wurstisens Tabulatur beobachten oder in der späteren Braunsberg-Olivaer Tabulatur.

196 Hier sind einige Zeilen aus dem Text der Chanson in der deutschen Übers. von Gerhard Weick: „Du lässt mich schmachten, ohne dass ich Dich beleidigt hätte […] Dennoch suche ich keine andere: / Eher würde ich sterben als meine Meinung zu ändern. […]", n. *CPDL*.

Es wird also deutlich, dass die Tabulaturen nur einige „individuelle“ Züge und Tendenzen, jedoch keine komplette individuelle Konzeption der Sammlungen zulassen. Die Fokussierung auf den Topos „Liebe“ in der Krakauer Tabulatur verleiht dieser Sammlung beispielsweise „individuelle“ Züge, sie bezeugen das Interesse ihrer Schreiber an amourösen Geschichten. Ansonsten bietet diese Tabulatur, wie auch Iselins Tabulatur1, ein sozial-moralisches „Flickwerk“. Die *Tabvlatvr vf die Lvten*, mit ihrer Ähnlichkeit zu einem Gebetsbuch und der Akzentuierung des Topos „Gott“ (Kapitel II.2, II.3), enthält keine derben Sprüche und erarbeitet den Stoff tendenziell im Bereich „hoher Liebe“. (Ihr Gegenstück ist D-KA Don Mus.Autogr. 1, Kapitel II.2). In diesem Zusammenhang lohnt es sich, die Konzeption von Wurstisens Tabulatur ausführlicher zu betrachten, da diese Tabulatur bereits mehrere der schon erwähnten Tendenzen und Eigenschaften akkumulierte und sie präziser umsetzte.

Wie Emanuel Wurstisen das Tabulaturbuch „fleyssig zesammen gelásenn“

Jedes einzelne der acht Bücher von Wurstisens Tabulatur sowie die Sammlung als Ganzes hat eine eigene Struktur. Drei Aspekte sind dabei wesentlich: das Prinzip des Werdens und Vergehens (am Schluss mit *vanitas* oder *memento-mori*-Motiven), die Leitfunktion der Intialmottos (die Topoi aus dem „Anfang“ werden immer wieder aufgenommen) sowie die Dominanz einzelner Topoi in einzelnen Büchern („individuelle“ Profile der Tabulaturbücher). Letzteres ist aufgrund der Größe und enzyklopädischen Ausrichtung der ganzen Sammlung unter den analysierten handschriftlichen Tabulaturen einzigartig.

Die Proklamation der edlen Tugenden zu Beginn des ersten Buches hebt das Üben und die technischen Aspekte des „Lauttenschlachenns“ besonders hervor und wird zum Leitfaden dieses Tabulaturbandes (Anhänge B.II.1 und B.II.11). Diese aufführungspraktische Seite wird nicht nur semantisch in den Beitexten vermittelt, sondern ist eng mit musikalischen und text-grammatikalischen Techniken verwoben. Die Präambula bieten eine Reihe von Übungsmodellen an, und die Beitexte enthalten mehrere Wortspiele und literarische Priamel (ausführlicher dazu in Kapitel IV). Die initiale Evokation der Tugend korrespondiert mit dem Ende der Sammlung, dem achten Buch mit „Geistliche[n] lieder[n] vnnd Psalmenn“. Das achte Buch fokussiert auf den Topos „Gott“ („Antidot“ zum Topos „Sünde“) und schafft damit eine Opposition zum „Menschlichen“ in der Sammlung. Außerdem wird die gesamte Konzeption durch eine Ergänzung zum letzten Band abgerundet: Am Schluss gibt es zwei Seiten mit Tänzen, deren Sentenzen das „Ende“ der tugendhaften Bemühungen verkünden, S. 329 und 330:

> Es handelt sich um eine Sentenz in zwei Sprachen, zuerst auf Latein: „Laus in fine sonat, virtus in fine coronat" („Lob ertönt am Ende, Tugend krönt am Ende"), und dann in deutscher Übersetzung: „Die túgendt khen(n)et man bei dem Endt, / Dein lob núr vff das letzte wendt ".[197] Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Semantik des Todes in der Musik, die durch „Pavana lachrymarum", S. 329, vermittelt wird, mit dieser Sentenz korrespondiert. Man sollte aber nicht vergessen, dass dies nur eine Andeutung von Abgeschlossenheit ist (vielleicht nur für einen Schreiber?), danach folgen noch mehrere Tänze ohne Beitexte.

Auch das Thema Werden und Vergehen bzw. Entstehen und Sterben wird in Form zweier Rätsel in das Ende des ersten Tabulaturbuches implementiert, S. 18, 19:

> Die Rätsel sind: „Est una avis, quæ volat sine alis, / Non vivit, non moritur, sed clamat dum nascitur", die Lösung „Echo" („Es gibt einen einzigen Vogel, der ohne Flügel fliegt, er lebt nicht, er stirbt nicht, aber er schreit, solange er geboren wird"); „Vidi avem volantem, ferreum rostrum habentem, / Vitam aufferentem [auferentem?], mortem ~~haben~~ adferentem", die Lösung „Telum" („Ich sah einen fliegenden Vogel mit einem eisernen Schnabel, [der] das Leben wegtrug und den Tod herbeibrachte", die Lösung „Waffe").[198]

Allerdings kommen die Themen im Abschlussabschnitt nur auf literarischer Ebene, ohne Musik vor, weil das Präambulum vermutlich nicht zu diesen Topoi passte. Die initiale Bedeutung des ersten Bandes besteht auch darin, dass hier die meisten Topoi, die dann in anderen Büchern der Sammlung vorkommen, vorgestellt werden. Folgende Themen bilden die „Mitte" des ersten Bandes: die Verschwendung des Guten und der Zeit, die Kritik an Mönchen, die Wollust, die Bosheit, „böse Frauen" und die Liebe.[199]

Der Topos „Tugend", allerdings nun mit dem Akzent auf der heilenden Kraft der Kunst und der geistigen Arbeit, wird am Beginn des zweiten Bandes mit „ettliche[n] Mútetenn" durch einen Abschnitt mit der semantischen Opposition des „Göttlichen" und des „Sündigen" in Musiktexten und Beitexten fortgesetzt, S. 23–29. Dieser weitet sich aus auf den Topos „Narrheit" sowie die ersehnte (humanistische) „Freiheit" im nächsten Block, S. 31–38. Der Bedarf an topischen Gegenüberstellungen, die grundsätzlich die *loci-communes*-Sammlungen konstituieren, offenbart sich ganz deutlich in diesem Tabulaturband.

197 Vgl. *Carminum proverbialium* (1579), S. 80, in der Rubrik „Finis".

198 Die Quellen der Rätsel sind nicht bekannt.

199 Wie in Kapitel III erläutert, können literarische und musikalische Ebenen auch zwei miteinander nicht verbundene Ebenen bilden und eigener Logik folgen. In dem Band sieht man das deutlich, denn in vielen Fällen sind direkte Bezüge der genannten Themen auf Musik (durchgehend Präambula) nicht vorstellbar.

Als hätten die Schreiber hier eigene „Rubriken“ (in Analogie zu den *loci-communes*-Büchern) trugen sie hier zunächst ein, was sich auf die Dichotomie „Gott“ – „Sünde“ bezog, und danach das, was die Narrenwelt repräsentierte. In den vorangegangenen Kapiteln wurde gezeigt, wie diese Oppositionen auf musikalischer und literarischer Ebene umgesetzt wurden. An dieser Stelle ist anzumerken, dass auch der zweite Band eine gewisse Abgeschlossenheit zeigt. Am Ende des Bandes taucht wieder das *vanitas*-Motiv auf, hier als Antlitz der Zeit, die Wiederkehr von Ereignissen, S. 33: „Horologues entretenir, / Jeunes Dames á gré servir, / Vieilles maisons reparer / C’est tousiours á recommençer“ („Uhren warten, / Junge Damen bedienen, / Alte Häuse reparieren, / Es ist immer wieder neu zu beginnen“). Die Symbolik der Uhr wurde hier wörtlich umgesetzt („horologues“).

Den dritten Band, „Jnn welchem ettliche Fantasienn begriffenn werdenn“, charakterisiert eine besondere Vielfalt an Themen, so gibt es z. B. sozialmoralische und konfessionelle Passagen. Die Themen bilden auf literarischer Ebene eine eigene Schicht und stehen oft nicht zwingend mit der Musik in Verbindung. Die Tatsache, dass die Sammlung „Fantasien“ enthält, eine eher ungebundene musikalische Form, bewog die Schreiber möglicherweise dazu, gerade in diesem Band mit der Auswahl und Anordnung der musikalischen wie literarischen Beiträge freier umzugehen. Aber auch hier folgten die Schreiber einer Art Leitfaden. Ästhetisch gesehen war die Fantasie das Pendant zur Freiheit. Die Topoi, die in dem Band oft vorkommen, sind daher „Narrheit“ und „Freiheit“ sowie die damit verbundenen Topoi „studentisches Leben“ und „böse Frauen“ in unterschiedlichen Kontexten. Gleich zu Beginn des Bandes wurden diese Hauptthemen aufgestellt. Es entfaltete sich ein breites Spektrum an sozialen und moralischen Themen wie „soziale Hierarchie“, „Gewalt“, „Reichtum und Ehe“, „Frieden“ usw. Die Schreiber kehrten dennoch immer wieder zum *vanitas*-Motiv zurück (als Topos „Alter“) sowie zur „Tugend“ (als Äquivalent zum „tüchtigen Studium“ oder zur „Arbeit“), S. 49–50, 52 und 54 (erste Sentenz).

Im vierten Tabulaturbuch, „Jnn welchem ettliche Madrigalenn begriffen werdenn“, erkennt man die Tendenz, die dann später in Fabricius’ Tabulatur und der Braunsberg-Olivaer Tabulatur schärfere Umrisse annimmt. Die Tabulaturteile wurden zunehmend als Ort für die detaillierte Auslegung e i n z e l n e r Topoi und, soweit möglich, ihrer umfassenden semantischen Verbindungen genutzt. Der Akzent lag auf der Vielfalt von Themen, die zu jener Zeit mit diesen jeweils e i n z e l n e n Topoi in Verbindung gebracht werden konnten. Bereits hier werden also einzelne Topoi immer mehr „bekleidet“. Im vierten Band von Wurstisens Tabulatur liegt der Schwerpunkt auf dem Topos „Liebe“, wie in einem Madrigalbuch zu erwarten ist. Wie in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt, wurde die „Liebe“ in einem fein ausgearbeiteten Netz von

Topoi, semantischen Verbindungen und Oppositionen dargestellt. Darüber hinaus wurde dieser Topos durch soziale und moralische Kontexte erweitert: Die „unglückliche Liebe" stand im Zusammenhang mit der Rolle des „Reichtums" und der „Armut" in der Gesellschaft, S. 65, 66. „Böse Frauen", konkret auch „Huren", S. 88, 89, brachten nicht nur „Frauenlist" und „Dummheit", sondern auch „unglückliche Ehe" oder „Ehebruch" mit sich, S. 67–68. „Reformatorischer Spott" spielte auf die Neigung von „Pfaffenn" zur „leichten Liebe" an, S. 73. Ein positives Bild von Frauen (der Topos „hohe Liebe") wurde sowohl in alltägliche Situationen im Umgang mit Frauen als auch in gewisse ideale Vorstellungen von der Ehe eingebunden, S. 97–98 usw.[200] Man muss aber festhalten, dass in Wurstisens Tabulatur, also um 1600, diese inhaltliche Strukturierung nur sporadisch unter vielen anderen Beiträgen vorkommt. Solche Abschnitte mit vielseitig ausgearbeiteten topischen Interpretationen wurden mit der Zeit jedoch immer größer. Das *vantias*-Motiv und die „Tugend" übernahmen nach wie vor die Rolle eines Leitfadens. Wie Wächter regulierten sie die Eintragungen im ganzen Band. Mit diesem Leitfaden und der vielfältigen Verwendung des Topos „Liebe" vor Augen kann man sich vorstellen, mit welcher Art musikalischer und literarischer Einträge der Band hätte weiter befüllt werden können, beispielsweise an den Stellen, wo Musik ohne Beitexte oder umgekehrt, Beitexte ohne Musik (wie S. 101–102) vorkommen. Eine solche Orientierung hatten wohl auch die Schreiber und die Nutzer der Tabulaturen im 16. Jahrhundert.

Den Beginn des vierten Buches markieren die Sentenz „Kúnst allwegenn bleibt, vnnd wáret aúch, / Das glúckh verschwindet als der raúch" und der Spruch „Die kunst macht gúnst" statt eines Titels am ersten Musikstück, S. 64.[201] Das *vanitas*-Motiv ist hier mit dem Topos „Kunst" ganz verschmolzen. Nachdem die Schreiber den Nexus von „unglücklicher Liebe", „Liebesqual", „bösen Frauen" und „Gesellen" exponiert hatten, S. 67–70, bearbeiteten sie die Themen der Vergänglichkeit (das „Alter" im Beitext) und der Hinwendung zu Gott (in der Vertonung des Psalms 27 „Gott ist mein Liecht"), S. 70. Die „Liebe", nun als „leichte Liebe", bekommt eine neue Nuance in Form des reformatorischen Spotts, S. 73. Die „Tugend", wiederum bezogen auf die „Kunst" und das „fleißige Lernen", bildet auch weiterhin eine Opposition zu den „bösen Frauen" und der „leichten Liebe", S. 74–75. Im Verlauf

200 Ausführlicher, u. a. zum Verhältnis zur Musik, siehe Kapitel III.2. Hier nur einige Reime zum letzten Beispiel als Erinnerung: „Frúndtlich ~~wortt~~ reden vnd wenig wortt, / Zierenn die Weiber an allem ortt." und „Kein súeßigkeit mag gleichen dem lebenn, / Wem ein frombe Júngfraúw zúr Ehe wird gebenn". (Allerdings wird das Fehlen von Kochkünsten bei „schönen Frauen" hinterfragt: „Es ist erstandenn ein frag, / Warúmb khein schóne fraúw wol kochen mag", S. 100.

201 Für diese Sentenz sind keine Quellen auffindbar. Der zweite Spruch findet sich in Wander, *Deutsches Sprichwörter-Lexikon*, Bd. 2, Sp. 1718.

wird der Sterbechoral „Was Gott will, das geschách alle zeytt“ eingebaut, der zugleich zu dem Block mit dem Topos „Gesellen“ gehört, S. 75–78. An dessen Ende, S. 78, wird die Folge „Gesellen“ – „Sünde“ – „Gott“ vertieft. Das *vanitas*-Motiv (das „Alter“) kommt wieder vor, S. 78: „Jung zú Hoff, vnndt alt zú Hell, / Jst ein gewúßer vngesehl“.[202]

Ein neuer Block mit der Abfolge „hohe Liebe“, „Liebeskummer“, „leichte Liebe“ und „Gesellen“ wird in die Problematik der sozialen Hierarchie und den Topos „Fortuna“ implementiert und ebenfalls mit dem Topos „Tugend“ („Kunst“ und „Lehre“) verbunden, S. 79–80, 82: „Omnibus est nomen, sed non omnibus omen“ („Viel Menschen einen Namen han / In gleichem Glúck doch nicht bestahn“)[203] bei „Susanne un jour“ von Lasso; „Ein lebenn on lehr vnnd Kúnst, / Jst gleich einem scheißhauß mit gúnst“.[204]

Hier ist die Logik der Anordnung von Beitexten und der Musik nicht nachvollziehbar. Auch die Verbindung mit der Musik ist nicht ersichtlich. In den Beitexten staffeln sich Themen im Bereich „Narrheit“, „Schaden“, „Lehre“, „Speisen“, „Armut“ und „Wein“. Der Wechsel findet immer dann statt, wenn „böse Frauen“ und „unglückliche Liebe“ gleichzeitig in der Musik und im Beitext aufgegriffen werden, S. 88–89. Diesen Themen folgen die Topoi „Tod“ und „Sünde“, S. 91: „Contrá vim mortis non est medicamentum in hortis“ („Wider den todt ist nichts erdacht / Ersterbet aller kreáter macht“)[205] steht bei dem Madrigal „Susanne ung jour“ von Lasso. Daraufhin fügten die Schreiber einen Tanz (Topos „Sünde“) mit dem unbestimmten aber selbstredenden Titel „Gaillairde seu Madrigalle“ zusammen mit einem Spruch über begangene „schalckheit“ ein: „Conscius ipse sibi, de se putat omnia dicj“ („Wer ein schalckheit hat gethon / Der denckt ein jeder red darvon“).[206] Letztendlich führt diese Sequenz zur Erkenntnis eigener Sünden, der Sehnsucht nach Trost in Gott und zur Todesthematik, S. 95: Der Beitext thematisiert die Furcht vor dem Teufel: „Heßlich vnnd groß múß sich der gestellenn, / Wer ein teúffell wil iagenn aúß der Hell“.[207] In der Musik betet das weibliche Ich zu Gott und quält sich mit der Frage, was die „sündige Liebe“ sei (Chanson „Vrai Dieu disoit“ von Lasso).[208] Darauf reagiert unverzüglich der nächste Beitext („Húette

202 Seidel, *Loci commvnes* (1572) in der Rubrik „Aula“ („Hof“), S. 17; *Sententiae proverbiales* (1568), S. 97.

203 Gartner, *Proverbialia dicteria*, fol. 44^{r}, Rubrik „Fortuna“, „Sors“ („Glück“, „Schicksal“).

204 Die Quelle ist nicht bekannt.

205 Seidel, *Loci commvnes* (1572) in der Rubrik „Mors“ („Tod“), S. 126.

206 Ebd., in der Rubrik „Conscientia“ („Gewissen“, „Bewusstsein“), S. 29.

207 Ebd., in der Rubrik „Terror“ („Furcht“), S. 196.

208 Der Text von „Vrai Dieu disoit n. *CPDL*:
Vrai Dieu, disait une fillette,
donnez comfort à mon grave mal:
je ne puis dormir seule,
je sens trop bien que le souvenir de mes amours me fait mal.
Sans tarder, je voudrai savoir si c'est comme on dit toujours:
donner un baiser ne vaut rien sans avoir le reste!

dich vor hader zú aller frist, / Aúf ganntzer haút gút shlaffen Jst") und das Gebet in der Musik („Allein nach dir Herr", als geistige Kontrafaktur des weltlichen Liebesmadrigals „Se pur ti guardo"), S. 96.[209]

Ein neuer Block beginnt mit der „hohen Liebe", S. 97–98, und führt über andere Musikbeiträge erneut zum Sterbechoral „Was Gott wil das gelschách alle zeit", konkretisiert im Beitext durch den Topos „Armut", S. 99: „Die Thúr pflegt vngern vffzúgehn, / Wann arme leúth vor dem haúße sthen".[210] Die nächste Auslegung des Topos „Liebe" umfasst sowohl „böse (alte!) Frauen" und „unglückliche Liebe", S. 100, als auch einen größeren Block mit Mailiedern und Tänzen sowie zu diesen Liedern gesetzte Mai- und Liebespriamel, S. 103–104. Eine Art Schluss, die Rückkehr zum Topos „Tugend", gestalteten die Schreiber durch das Preisen des Lautenklangs in der Musik und im Beitext, S. 105. Ein Text-Block ohne Musik (die Fortsetzung der literarischen Ebene mit leeren Tabulaturzeilen) stellt erneut die topische Folge „Gesellen" – „Narrheit", „hohe Liebe" – „freie Liebe", „Gott" – „Sünde" auf. Diese Oppositionen und vor allem die Aneinanderreihung der Topoi „Sünde", „leichte Liebe", „Gesellen" und „studentisches Leben" bereitet semantisch den fünften Band mit Passamezzi vor.

Auf die Anordnung des fünften Bandes mit Passomezzi legten die Schreiber offenbar besonderen Wert. Diese Anordnung unterscheidet sich allerdings von den bisherigen. Den Passamezzi ist eine systematisierende Tafel „Paßomezarum divisio" vorangestellt, S. 113, die nach dem Muster ramistischer dichotomischer Oppositionen versucht, kompositorisch-formale und aufführungspraktische Klassifikationskriterien der Tänze in ein System einzubinden. Erinnern wir uns auch, dass unabhängig von dieser Systematik die Schreiber eine andere Anordnung aller Passamezzi verfolgten. Das zeigen die 12 Blöcke mit Tänzen, die separat voneinander weiter gefüllt werden konnten, und weist auf die notationsgraphische Ebene des Bandes hin. Jeder dieser Blöcke bildet eine Einheit, die sowohl musikalisch als auch literarisch jeweils auf eine Aneinanderreihung von Variationen fußt. Anzeichen der Logik von Werden und Vergehen, die meistens durch die *vanitas*- und *memento-mori*-Motive vermittelt wird, finden sich hier kaum. Die Schreiber arbeiteten mit einem eingeschränkten Repertoire an Topoi, und zwar überwiegend mit den Topoi „böse Frauen" und den damit verbundenen „Sünden", mit „Gesellen" und ihren Begleitern wie „Armut", „Kälte", „Wein" usw. Wie bereits angemerkt, trifft man nirgendwo in der ganzen Tabulatursammlung so viele erotische, oft derbe Reime oder Liebesrezepte und das Thema des „Hofierens". Die für sich selbst sprechenden Beitexte mit Tänzen führen anhand des Topos „Gesellen" zu reformatorischem

209 Ein Hinweis auf das Madrigal findet sich in *SMT*, I, S. 15. Die Quelle der Sentenz: Seidel, *Loci commvnes* (1572) in der Rubrik „Pax" („Frieden"), S. 161.

210 Ebd., in der Rubrik „Paupertas" („Armut"), S. 156.

Spott und Ungläubigkeit. In der Verteilung der Beitexte sieht man außerdem deutlich, dass der Band nicht vollendet war, da im Verlauf textliche Einträge immer seltener werden und in den Blöcken IX, XI und XII fast gänzlich verschwinden. Die Akzentsetzung auf die technische Seite, auf die *variatio* in einer „Gattung“ (dem Tanz Passamezzo), bewog die Schreiber vermutlich dazu, die Priamel aus dem ersten Tabulaturband auch am Ende des Buches weiter zu entwickeln (Kapitel IV). Das ist ein weiterer Beleg dafür, dass die Schreiber die Plätze für Musik und Text bewusst wählten und dabei die gesamte Konzeption der Sammlung im Auge hatten.

Das sechste Buch, „Jnn welchem mancherley Tántz begriffen werdenn“, ist eher ein „Flickwerk“, wo anstelle einer inneren Logik die Aneinanderreihung der Beiträge zu wenigen ausgewählten Topoi dominiert. Im Fokus stehen „Gesellen“, „Wein“, „Narrheit“, (religiöser) „Spott“ und reformatorische Thematiken (letzteres durch eine personifizierte Widmung in den Tänzen). Das situative Denken scheint in mehreren Anspielungen auf Tanzsituationen durch, in denen die Topoi „Frau“ und „Liebe“ unvermeidlich präsent sind. Dennoch hat auch dieses Buch einige tragende „Säulen“. Ein Aspekt ist der Topos „Tugend“, der unweigerlich am Beginn des sechsten Bandes erscheint. Die Schreiber griffen nun verstärkt die Praktikabilität der Lautenkunst in der Unterhaltung mit Frauen auf, was ja schon am Anfang des ersten Bandes ankündigt wurde. Diese betteten sie zugleich in eine Tanzsituation ein („Die schóne liebliche Laúttenn kunst, / Machet bey schónen meidlin gúnst“), S. 236. Das Werbethema im Zusammenhang mit der Lautenmusik kommt wie ein Refrain im Buch immer wieder vor. Dabei spielt es zunehmend in den Topos „Sünden“ hinein, S. 244, 245. Auch wird der Topos „Tugend“ mit Bettlern in Zusammenhang gebracht, S. 251 („Túgendt hatt vor zeytten Edell gemacht, / Jetz thúts die hoffart vnnd der Pracht“, eingefügt beim „Bettler dantz“).[211] Die Texteinträge des Bandes schließen mit der endgültigen Verspottung von „Tugend“ und „Frauen“ sowie mit der Hervorhebung des „Seittenspils“ als Attribut der Selbstidentifikation eines Gesellen in der letzten Text-Priamel des Bandes ab, S. 284, 285.

211 Diese Sentenz findet sich in einem Stammbuch aus dem Jahr 1581 in einer vollständigen Variante, die die „Sünden“ („Trunkenheit“) genauer ausführt. Robert & Richard Keil, *Die Deutschen Stammbücher des sechzehnten bis neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin: Grote 1893, S. 60:
Laudten schlagen, schöne Jungkfrelein lieb haben,
sendt laudter gottes Gaben.
Tugentt hatt vor Zeytten Edel gemacht,
Jetz thuats die Hoffart und der Bracht [Pracht].
Welcher nit sauffen oder praßen kan
Der ist zu diser Zeyt kein Edelmann.

Das siebte Tabulaturbuch, „Jnn welchem ettliche Galliarden, Chipassenn, vnnd aúch andere Stúckh begriffen werdenn", enthält nur wenige Beitexte am Beginn des Bandes, S. 296–302. Die Einteilung der Musikstücke in Tanztypen, wie auch im Titel des Bandes klar vermittelt, überwog hier anscheinend die semantische Anordnung. Ob weitere Beitexte in dem Band vorgesehen waren, ist nicht klar. Bemerkenswert ist freilich, dass die wenigen Texte, die in den Band eingetragen wurden, überwiegend das *vanitas* oder *memento-mori*-Motiv bedienen und somit auf das sich nähernde Ende der ganzen Sammlung hinweisen. Ein „alter Gesell" berichtet am Beginn des siebten Buches: „Da ich war ein Júngling, / Da gefiel mir úbell der alten ding, / So ich bin worden alt vnd greyß / So gefelt mir úbell der Júngen weyß", S. 296. Die „Vergänglichkeit des Lebens" und der „Tod" kommen zweimal vor, indem die Schreiber die schon in anderen Bänden zitierten Beitexte wiederholen: „Búlschafft ist farende hab, / Heút lieb, morgen schabab", S. 297, korrespondiert zum sechsten Band, S. 254; das Rätsel über die „Waffe" („Vidi avem volantem, ferreum rostrum habentem […], siehe oben) spannt einen Bogen zum Ende des ersten Bandes. Auf die Abschlussfunktion des achten Bandes wurde bereits hingewiesen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die analysierten Tabulaturen im Laufe des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine Ansammlung von *loci communes philosophici* darstellen. Diese *loci* fungierten als verfestigte Topoi in zahlreichen semantischen Verbindungen. Sie erhielten laufend variable Deutungen, ihre Entwicklung war disziplinenübergreifend im engen Zusammenspiel von Literatur, Musik und bildenden Künsten. Zentral war eine sozial-moralische Ebene mit einem breiten Spektrum an Themen wie Reformation und Interkonfessionalität, soziale Hierarchie, das Ich der Gesellen in der ambivalenten Welt und seine Positionierung zu „gefährlichen Frauen" und „Sünden" usw. Wie kein anderes Medium im 16. Jahrhundert waren die handschriftlichen Tabulaturen fähig, diese Fülle an Themen zu vermitteln. Denn sie waren weder an liturgische Kontexte noch an die Wiedergabe ausschließlich textgebundener Gattungen und Formen angewiesen, noch waren sie durch Druckkanons festgelegt. Die Konzeption der Bände konnte breit angelegt sein und zugleich an die jeweiligen örtlichen Bedürfnisse angepasst werden. Die dadurch entstandene Variabilität ging Hand in Hand mit der Hauptforderung der *loci-communes*-Praxis. Man kann sogar behaupten, dass die Auswahl des musikalischen Repertoires, seine Bearbeitung, seine Rezeption und die gesamte Überlieferung in den Tabulaturen, bis mindestens ins frühe 17. Jahrhundert durch die *loci-communes*-Praxis mitbestimmt wurde. In dieser Verarbeitung von *loci-communes*-Praxis lag die gesuchte *inventio* und also die humanistische Kreativität.

Es ist daher wichtig zu verfolgen, wie sich der semantische Kontext, die Funktion und die Wahrnehmung beispielsweise der Madrigal-Intavolierung

„O s’io potessi, donna“ von Berchem quer über die Handschriften und über die Jahre veränderte, anstatt nur die verdichteten Diminutionen in diesem Stück zu konstatieren. Die Musikbeiträge in den Tabulaturen in der Verbindung mit den Beitexten (und nur in dieser Verbindung) leisteten einen wesentlichen Beitrag zur Etablierung der sozialen, moralischen und ästhetischen Grundlagen des deutschen Humanismus. Zu betonen ist hier auch, dass die *loci communes philosophici* in der Musik, im Einklang mit der Etablierung der *loci-communes*-Lehre im Protestantismus, die (pro)reformatorischen Themen weitertrugen und -entwickelten. Grundsätzlich ist die Nutzung von *loci communes* in der Musik aber interkonfessionell.

Die Musik konnte aus diesem Prozess nicht ausgeschlossen werden, denn gerade in der Musik und durch die Musik wurden die Topoi sinnlich erfasst. Das konnten weder Bilder noch *loci-communes*-Bücher mit ausschließlich Texten vermitteln. Die sinnliche Erarbeitung von Topoi war offenbar auch der Grund, weshalb sich die Tabulatur zu einer besonderen Art der *loci-communes*-Sammlung entwickelte. Nicht umsonst bilden die Musikbeiträge im Vergleich zu den Beitexten oft eine eigene Ebene, was für die nicht zu unterschätzende Bedeutung der sinnlichen Ebene bei der Erfassung allgemeiner Topoi spricht und die *loci communes philosophici* in der Musik nochmals begründet. Die Rolle der Musik in der *loci-communes*-Praxis des 16. Jahrhunderts läßt sich also keineswegs auf ihre ästhetische Bedeutung im Rahmen des Topos „Kunst“[212] beschränken.

Die Dynamik der Entwicklung von Topoi und ihren semantischen Verbindungen in den Tabulaturen lag darin, dass sie zwar langsam, aber unaufhaltsam immer detaillierter und tiefgründiger ausgearbeitet wurden. Trotzdem hielt sich im 16. Jahrhundert die allgemeine Tendenz der offenen, quellenübergreifenden *loci-communes*-Sammlung. Sogar die enzyklopädisch ausgerichtete Sammlung Wurstisens lässt sich angesichts der Menge der allgemeinen Tendenzen nicht oder nur sehr bedingt als eine „individuelle Sammlung“ betrachten.

Es bleibt die Frage, welche Parallelen in Musik und Text die *loci-communes*-Praxis auf technischer Ebene zeigt und ob diese Parallelen im Laufe des 16. Jahrhunderts beobachtet werden können. Diesen Themen ist das Kapitel IV gewidmet.

212 Havsteen, „Music as a *Topos* in the Lutheran Construction of a Confessional Identity“.

IV *LOCI-COMMUNES*-TECHNIKEN IN DER INSTRUMENTALMUSIK

IV.1 Methodische Prolegomena III

Wie die Technik der *loci-communes*-Praxis in der Sprache funktioniert und wie man sie erlernt, wurde bereits von Erasmus in *De Copia* (1512) und *De ratione studii* (1511–1514) ausführlich und anhand vieler Beispiele erklärt. Es handelt sich im Grunde um die Arbeit mit Fragmenten, um die Wiederverwendung von existierenden kürzeren Texten, Ausschnitten, Sprüchen usw. und um die daraus entstehenden Zusammenhänge („fragmentary intertextuality"[1]). Die zentralen Leitfäden waren schon im frühen 16. Jahrhundert klar formuliert. Es wurde beschrieben, welche Literaturquellen und welche Themen aufgegriffen, wie die Beispiele ausgewählt, geordnet und dann bearbeitet werden sollten. Der Schüler wurde sorgsam in die Möglichkeiten der *variatio* eingeführt, bis er in der Lage war, *loci communes* zu größeren Sammlungen zu kompilieren und selbst eigene Teile oder sogar eigene Texte oder Vorträge hinzufügen. Der Grad der Präsenz des alten und des eigenen Materials konnte ganz unterschiedlich ausfallen.[2] Die Forschung zur *loci-communes*-Praxis zeigt, dass im frühen 16. Jahrhundert in der Regel keine tiefere Bearbeitung des Materials stattfand. Es wurde mehr gesammelt und kompiliert als bearbeitet. Im Laufe des Jahrhunderts aber nahm die Bearbeitung des Materials in Richtung eigener Verwertung und eigener Auslegung von *loci communes* zu.[3] In den vorangegangenen Kapiteln wurden topische Ordnungsstrategien in ihrer Dynamik ausführlich besprochen, sowie die „Bekleidung" (Vives, *De tradendis disciplinis* 1531), also die Erweiterung und Detaillierung einzelner *loci communes* bis in die 1600er Jahre verfolgt. In diesem Kapitel stehen weniger idiomatische und semanti-

1 Crane, *Framing Authority*, S. 17, 19, 25.

2 Mit dem Ausdruck „eigene" ist weniger eine personifizierte, sondern die Tätigkeit einer Schreiber-Gruppe, die jeweils eine Handschrift oder einen Teil davon charakterisiert, gemeint.

3 Vgl. Crane, *Framing Authority*, S. 52: „Early in the century, intertextuality often seemed to involve not the deep incorporation and imaginative re-creation of classical works, but the recycling of significant fragments of text."

sche als vor allem syntaktische und kompositorisch formbildende Bereiche der Rhetorik im Fokus, d. h. es wird die rein technische Ebene in den Parallelen zwischen Musik und Text verfolgt.

Wie bei der Untersuchung der Topoi in Text und Musik muss man auch hier festhalten, dass *loci communes* nur eine von mehreren in diesen Manuskripten angewandten Methoden waren. Man muss also nicht überall in den Tabulaturen nach *loci communes* suchen. Es ist außerdem wesentlich, dass Text- und Musikebenen Parallelen bildeten und die Musik ihre eigenen, spezifisch musikalischen Schwerpunkte setzte, mit denen der instrumentale Lehr- und Praxisbedarf am besten abgedeckt werden konnte. Die Musiker beschäftigten sich mit akkordischer und kontrapunktischer Variantenbildung, dem Modus und der Transposition sowie mit der Diminution im Kontext der musikalischen Syntax. Diese Ebene umfasst also musikalisch-kompositorische und aufführungspraktische Techniken, die über das bloße Verzieren und Diminuieren weit hinaus gingen und ein breites Spektrum des „Musik-Machens" abdeckten. Dieser handwerkliche Aspekt erinnert erneut daran, dass die *loci-communes*-Praxis und die damit verbundene *inventio* generell und hauptsächlich als „ein handwerklicher artistischer Prozeß, der am Muster einer Rede und an Kunstmustern gewonnen war", aufgefasst wurde (Rudolf Agricola, Melanchthon, vgl. Kapitel II.1).[4] Logisch ist, dass solche *inventio* alle Musikparameter betreffen konnte.

Die *loci-communes*-Praxis umfasste die Arbeit mit der Vorlage und stellte sich sowohl im Text als auch in der Musik in zwei Facetten dar. Bei der ersten handelt es sich um kürzere *loci*, und zwar um das Finden, Sammeln, Ordnen und Variieren, in der Musik beispielsweise in Form von knappen Kadenzformeln, präludienartigen Konstrukten oder Anfangsausschnitten aus vokalen Vorlagen usw. Bei solchen *loci* musste die Vorlage nicht von Beginn an abgeschrieben werden, um sie wie ein „Werk" zu behandeln. Die Vorlage konnte an jeder Stelle „ausgeschnitten" werden, jedoch unter der Voraussetzung, dass das Exzerpt „sich zum Recycling für die Konstitution weiterer Zeichenkonfigurationen oder Texturen von Texten anbietet".[5] Das Verfahren stützte sich

4 Schmidt-Biggemann, *Topica universalis*, S. 23–25, hier 21.

5 Die Technik im verbalen „commonplacing" beschrieb Plett, wobei er die Problematik der Intertextualität und „Abwesenheit" des „Werkes" bis hin zur „Entautorisierung" eindeutig artikulierte: „Ob erfolgreich oder nicht, die Konstitution eines Commonplace Book nimmt stets den gleichen Verlauf. Seine Basis bilden Exzerpte oder Zitate, Textteile oder Teiltexte aus kohärenten Texten. Diese Fragmente werden aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissen, verselbstständigen sich zu autonomen Einheiten und treten in Commonplace Book in neue Zusammenhänge ein. Dabei werden sie ent-autorisiert, vergessen ihre Herkunft, werden heimatlos. Zugleich erlangen sie in dem neuen Kontext die Chance einer nie zuvor gekannten Popularität. Sie existieren dort als virtu-

demnach auf Kompilation und sporadische (wohl praxisbedingte) Aneinanderreihung. Es konnte dabei durchaus zu größeren, relativ abgeschlossenen Kompositionen kommen, wie es z. B. bei größeren Präludien, Fantasien, freien Intavolierungen oder Tanzvariationen der Fall war.

Bei der zweiten Variante war es möglich, ein fertiges Stück (oft ein Vokalstück) zu intavolieren, indem der Lautenist das Stück Takt für Takt und Stimme für Stimme abschrieb und dabei an die Kontinuität des Stückes gebunden war. Bei solchen originalgetreuen Intavolierungen war der methodische Ausgangspunkt genau das Gegenteil der erstgenannten Option, da das Verfahren einer linearen Logik unterlag. Man kann beobachten, wie der Schreiber mit größeren Texten (z. B. vokalen Vorlagen) arbeitete und wie er sich auch hier in Richtung eigener *inventio* bewegte. Diese beiden, im Grunde gegensätzlichen Ausgangspunkte der musikalischen Produktivität, mit dem jeweiligen Fokus einerseits auf kleingliedrigen *loci communes* (auf „Bauteilen") und andererseits auf einem längeren fertigen (fremden) Text, waren den Instrumentalisten durchaus bewusst, wurden von den gleichen Schreibern genutzt und darüber hinaus zu Lernzwecken angeboten. Je genauer und kontinuierlicher (in Bezug auf die Vorlage) das Stück wiedergegeben wurde, desto weniger oblag das Verfahren der *loci-communes*-Praxis. Denn grundsätzlich stützte sich die *loci-communes*-Praxis auf fragmentarische Übernahme, Recycling und Bearbeitung, nicht auf originalgetreue Wiedergabe.[6] Je nach Intavolierungstechnik (siehe unten) ergibt sich daher einerseits die von Crane eingeräumte Dialektik der Beständigkeit des alten Textes (Prätextes) und der Neuwertigkeit des neuen Textes in der *loci-communes*-Technik,[7] andererseits aber die Überschneidung dieser Dialektik mit der instrumentalen Praxis, dem didaktischen und praxisorientierten Bedürfnis, vokale Stücke für Instrumente komplett zu übertragen und sie als ein anderes (Klang-)Medium zu zelebrieren.[8]

Diese zwei Zugänge zum Prätext werden in den folgenden Kapiteln analysiert (IV.2 und IV.3). Da die Option der „originalgetreuen" Intavolierung dem heutigen Leser näher liegen dürfte, wird sie als erstes untersucht.

elle Intertexte (oder intertextuelle Kompetenz), die sich zur Reaktivierung (oder intertextuellen Performanz) in weiteren Texten anbieten", Plett, „Rhetorik der Gemeinplätze", S. 226–227.

6 Crane, *Framing Authority*, S. 52, 63, 163. Im Hinblick auf fragmentarische Wahrnehmung räumte Crane eine weitere These über die sich von unserer unterscheidende Lesekultur des 16. Jahrhunderts ein: die Fremdtexte seien selten komplett gelesen worden. S. 77.

7 Ebd., S. 54.

8 Das Verfassen einer „originalgetreuen" Intavolierung widerspricht nicht Vives' Empfehlung zur Abschrift von „einfachen Erzählungen" als Anfangsübung, *Vives' pädagogische Schriften*, S. 247.

Das Intavolieren und die Intavolierung wurden in der Vergangenheit intensiv erforscht. Die Erforschung der Intavolierungstechnik in der Instrumentalmusik vor 1600 konzentrierte sich allerdings ab den 1950er Jahren hauptsächlich auf zwei Fragestellungen: Inwieweit etablierte sich die instrumentale Idiomatik in den Intavolierungen und wie intensiv wurde dabei der Originalsatz koloriert.[9] Ludwig Finscher deutete die Intavolierung als „Ablösungsprozess von der Vokalmusik", der vor allem durch hinzugefügte „Ornamente" zustande kam.[10] Eine umfassende Tabelle zu den Techniken der Entlehnung des Materials („Elements of a typology of musical borrowing") bietet J. Peter Burkholder. Laut dieser Tabelle sollte man bei der Analyse der Entlehnungen – und die Intavolierung gehört dazu – alle Parameter „des Werks" und seiner Rezeption im Auge behalten, und zwar: „type" (Gattung, Stil, Medium, musikalische Tradition), „texture" (Stimmenanzahl und Satztechnik), „origin" (Quelle, Entstehungszeit und Sozium der Vorlage), Intensität und die Elemente der Bearbeitung (Melodik, Rhythmik, Harmonik, Form oder andere Parameter „des Werks"), Bearbeitungstechniken (Kontrafaktur, Variation, Paraphrase, Einführungen von Refrains, Kompilation, Collage usw.) und schließlich die Funktion des übernommenen Materials im neuen Stück („initial" oder „structural"). Die speziell für die Intavolierung geeignete Herangehensweise wird jedoch kurioserweise nur auf „medium and figuration" eingeschränkt.[11] Abgesehen von dieser relativ engen Fragestellung fällt auf, dass gerade solche Veränderungen des übernommenen Textes betrachtet werden, die eher auf die allgemeine instrumentaltechnische Bequemlichkeit und die Kapazitäten des jeweiligen Instrumentes und weniger auf die eigentliche Technik der Intavolierung hinweisen. Obwohl das spezifisch instrumentalistische Umdenken des Materials eine wesentliche Rolle beim Ausüben der *loci-communes*-Praxis in der Musik spielte (siehe Kapitel IV.3), gehören diese Mittel streng betrachtet und im Sinne der Bearbeitung des Textes als Ganzes zu den sogenannten „obligatorischen Änderungen", die der Medienwechsel (meist Laute oder Orgel statt vokaler Besetzung) mit sich brachte. Als „obligatorische Änderungen" im Bereich der Lautenmusik können beispielsweise Veränderungen des originalen „Textes" in Höhenlage oder Modus, die Vorlage präzisierende oder auch von ihr abweichende Akzidentien oder auch episodische Änderungen in der Stimmenanzahl gelten.

Eine systematische und ausführliche Beschreibung dieser Parameter der Lautenintavolierung, aber nur im Sinne der instrumental-technischen Notwendigkeit, findet sich in der Monographie von Jean-Michel Vaccaro, *La Musique de Luth*.[12]

9 John Ward, „The Use of Borrowed Material in 16th-Century Instrumental Music", in *JAMS* 5,2 (1952), S. 88–98; Howard M. Brown, „Embellishment in early Sixteenth-Century Italian Intabulations", in *Proceedings of the Royal Musical Association* 100 (1973/74), S. 49–83 usw.

10 Ludwig Finscher, Art. „Instrumentalmusik", in *MGG Online*, vgl. auch Armin Brinzig und Ludwig Finscher, „Parodie und Kontrafaktur", in ebd.

11 J. Peter Burkholder, Art. „Borrowing", in *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52918 (13.12.2024).

12 Jean-Michel Vaccaro, *La Musique de Luth*, Tours: Centre d'études supérieures de la Renaissance 1980, S. 130–140, vgl. auch: Johannes Ring, „Die Kunst des Intavolierens: Gebundenheit und Freiheit", in *Anuario Musical* 58 (2003), S. 62, 65; Ward, „The Use of

Diese Auffassung brachte eigene weiterführende Ergebnisse und offene Diskurse hervor, die die Intavolierungstechnik jedoch nur indirekt betreffen. Vladimir Ivanoff ordnete beispielsweise einige Intavolierungen des Pariser Manuskripts (THIB) anhand der Spieltechnik historisch an.[13] Problematisch ist die immer wieder vorkommende Neigung, eine reiche Kolorierung mit hohem professionellen Niveau zu identifizieren, was schon deshalb nicht zutreffend ist, weil dabei die nie auszuschließende und zumindest parallel praktizierte mündliche Ebene der Diminution ignoriert wird.[14] Ebenfalls fraglich und verwirrend ist die Tendenz, die Intavolierung des 16. Jahrhunderts auf andere Begriffe zurückzuführen, zum Beispiel auf die „Parodie", die oft einen Wechsel in der Gattung vorsah, wobei selbst die Anwendung der Definition „Gattung" im Bereich der Instrumentalmusik vor 1600 problematisch ist.[15]

Im vorliegenden Buch soll gezeigt werden, ob und wie intensiv sich die Instrumentalisten mit Texten und deren syntaktischen Beschaffenheiten auseinandersetzten. Dies lässt sich weniger bei den Drucken beobachten als vielmehr bei den Handschriften, in denen das eigentliche Übertragen durch nicht normierte Taktstriche oder auch deren Abwesenheit, durch Pausen, verschiedene Nachträge und Korrekturen, die sich dazu noch oft von Handschrift zu Handschrift unterscheiden, direkt nachverfolgt werden kann. Eine weitere Frage ist die nach der generellen Rolle des Fremdtextes (Prätextes). Inwieweit beeinflusste die Intertextualität das Schaffen „neuer" Beiträge und wie entstand der neue Text aus dem Prätext? Welche Teile des Prätextes wurden beibehalten und entsprechend als solche immer wieder erkannt? Die Intavolierungen, die den Prätext grundsätzlich als Ganzes behandelten und sich auf die oben erwähnte lineare Logik in der Arbeit mit dem Material stützten, werden im Weiteren als „originalgetreu" bezeichnet.

In der Forschung wurden instrumentale Intavolierungen entsprechend des Verhältnisses zwischen Prätext und neuem Text bisher immer entweder als „originalgetreue" oder „freie" Intavolierungen definiert. Auch begrifflich wurden diese beiden Arten unterschiedlich erfasst: Erstere wurde mit Formulierungen wie „mechani-

Borrowed Material in 16th-Century Instrumental Music", S. 90–94; Jonas Pfohl, „Einfaches ‚Absetzen' und virtuoser Lautensatz. Intavolierungen von Ludwig Senfls Vita in ligno", in *Senfl-Studien* 2, hrsg. von Stefan Gasch and Sonja Tröster, Tutzing: Schneider 2013 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 7), S. 410–418; Brown, „Embellishment", S. 55–70; Finscher, „Instrumentalmusik".

13 Vladimir Ivanoff, „Isaac-Bearbeitungen in einer venezianischen Lautentabulatur um 1500", in *Heinrich Isaac und Paul Hofhaimer im Umfeld von Kaiser Maximilian I. Bericht über die vom 1. bis 5 Juli 1992 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung*, hrsg. von Walter Salmen, Innsbruck: Helbling 1997 (Innsbrucker Beiträger zur Musikwissenschaft 16), S. 194.

14 Vgl. Sheptovitsky, *The Cracow Lute Tablature*, Bd. 1, S. 57.

15 Vgl. Ring, „Die Kunst des Intavolierens", S. 64.

cal“,[16] „literal transcription“,[17] „das reine Absetzen“,[18] „unbearbeitete Umsetzung der vokalen Vorlage“, „mechanische Übernahme“,[19] „accurate part-writting“[20] und „non-instrumental transcription“ umschrieben,[21] die zweite dagegen mit „final ornamented version“,[22] „modestly ornamented“,[23] „glosa“,[24] „idiomatic transformation“ oder „free recomposition“,[25] „verzierter Instrumentalsatz“, „freie Paraphrasierung“[26] oder „recreated work“[27]. Inhaltlich gesehen handelt es sich um das notengetreue, oft nicht diminuierte Abschreiben, die faktische Transliteration des Prätextes einerseits und die auf irgendeine Weise vorgenommenen stärkeren Veränderungen im neuen Text andererseits. Die Umwandlung des neuen Textes zu einer neuen musikalischen Einheit wurde nicht definiert. Bei dieser Problematik sticht nach wie vor die Studie von Göllner hervor, „On the Process of Lute Intabulation“. Göllners Innovation bestand darin, dass sie versuchte, die zwei Typen der Intavolierung als kompositorisches Verfahren zu erfassen, was weder zuvor noch später in der Forschung aufgegriffen wurde.

Die größte Hürde bei der Erschließung der Intavolierungen, neben der erwähnten Fokussierung der Forschung auf instrumental-technische Aspekte, scheint die bekannte Verzahnung von Stegreif-Praktiken mit schriftlichen Komponenten in der Musik des 16. Jahrhunderts zu sein. Man darf nicht vergessen, dass uns nur schriftliche Zeugnisse vorliegen, die die Praxis nur zum Teil wiedergeben. Die überlieferten Beschreibungen der Intavolierungspraxis aus den zeitgenössischen Lehrbüchern waren auf einen beschränkten Kreis von Anfängern ausgerichtet und hatten daher einen ganz pragmatischen Zweck, nämlich diesen Anfängern eine elementare, also leicht erlernbare und praktizierbare Methode der Intavolierung an die Hand zu geben. Die instrumentalen Lehrbücher zeugen also gar nicht oder nur indirekt davon, wie fortgeschrittene oder erfahrene Musiker intavolierten.

16 Sheptovitsky, *The Cracow Lute Tablature*, Bd. 1, S. 105, 108, 114.
17 Göllner, „On the Process of Lute Intabulation“, S. 84; Brown „Embellishment“, S. 77; Ward, „The Use of Borrowed Material“, S. 90.
18 Pfohl, „Einfaches ‚Absetzen‘ und virtuoser Lautensatz“, S. 410.
19 Ring, „Die Kunst des Intavolierens: Gebundenheit und Freiheit“, S. 62, 73–74.
20 Manfred Novak, „The Klagenfurt Tablature: On the Brink of the Renaissance“, in *Medieval Organ Art. The Van Straten Organ at the Orgelpark as a Historical Document*, hrsg. von Hans Fidom, Amsterdam: VU University Press 2017 (Orgelpark Research Report 4), S. 60.
21 Daniel Benkö, „Jannequin, Bakfark: ‚Un Gay Bergier‘. (Valentin Bakfark's Intabulation Technique)“, in *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 14 (1972), S. 218.
22 Göllner, „On the Process of Lute Intabulation“, S. 84.
23 Sheptovitsky, *The Cracow Lute Tablature*, Bd. 1, S. 105, 108, 114.
24 Ward, „The Use of Borrowed Material“, S. 90.
25 Brown „Embellishment“, S. 51, 77.
26 Ring, „Die Kunst des Intavolierens“, S. 62, 73f.
27 Benkö, „Jannequin, Bakfark“, S. 223.

Der hier unternommene Versuch, die Arbeit mit dem literarischen Text beim Intavolieren zu untersuchen, stützt sich auf den Gedanken, dass der literarische Text bei der Übertragung vokaler Formen ein wesentliches Werkzeug war und beim Intavolieren, mehr oder weniger stark, aber stets mit einbezogen wurde. Dabei handelte es sich nicht nur um grobe syntaktische Teilungen in Abschnitte oder Übertragungen von affektiven Realisierungen einiger Textpassagen aus der Vokalmusik, sondern um das Erarbeiten einer kleingliedrigen Syntax, des Textrhythmus und der Textsemantik mit einer gewissen Sensibilität gegenüber Silbenqualitäten. Das war zwar nicht der Gegenstand der Instrumentallehre des 16. Jahrhunderts, wohl aber der Praxis. Die Tatsache, dass Lautenisten humanistische metrische Formen absetzten und daher die quantitative Metrik im Arsenal ihrer Mittel hatten, erklärt die Problematik nicht vollständig. Selbst wenn die Musiker bemüht waren, den Vokalsatz maximal erkennbar zu lassen (wofür es auch theoretische Zeugnisse gibt, siehe unten), dachten sie die Regeln der Textvertonung in allen Texten (nicht nur in metrischen) zumindest indirekt mit und setzten sich mit diesen Regeln auseinander. Wie Vokalsätze für die Instrumente übertragen wurden, wird im Folgenden punktuell an früheren und späteren Tabulaturen gezeigt.

Sucht man nach späteren methodischen Forschungsansätzen zum Verhältnis zwischen Prätext und neuem Text, gelangt man zu den sogenannten Kommunikationstechniken, die in der Literaturwissenschaft im Bereich der Texttheorie zwar ausgiebig bearbeitet wurden, die aber bisher noch keinen Eingang in die musikwissenschaftliche Erschließung der Instrumentalmusik vor 1600 fanden.[28] Dies ist umso erstaunlicher, als es in beiden Wissenschaftsgebieten doch um die Deutung und Rezeption „des Repertoires" anhand bearbeiteter Texte geht und ein transdisziplinärer Austausch zumindest einen Anstoß zur Klärung einzelner Diskurse geben könnte. Hier soll keinesfalls die Idee der Intertextualität in der Instrumentalmusik des 16. Jahrhundert erschöpfend dargelegt und dieses komplexe und breitgefächerte Feld der Literaturwissenschaft an die musikwissenschaftlichen Diskurse adaptiert werden. Es handelt sich vor allem um die inhaltliche Intention beider Disziplinen, die ja letztlich mit ähnlichen oder sogar den gleichen Fragen arbeiten. Einzelne literarische Intertexttheorien können daher im Hintergrund bleiben, wohingegen

28 Vgl. Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 14 f. Einen der ersten Versuche, das Konzept der Intertextualität im Bereich der Musik vor 1600 anzuwenden, unternahm Vincenzo Borghetti anhand der Parodie-Technik in der Vokalmusik, Vincenzo Borghetti, „Komponieren nach einer Vorlage", in *Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis*, hrsg. von Michele Calella und Lothar Schmidt, Laaber: Laaber-Verlag 2013 (Handbuch der Musik der Renaissance 2), S. 317–353.

dem Beispiel Borghettis folgend einzelne Grundthesen herausgenommen und als offener Vorschlag oder als Anstoß zu weiteren Überlegungen in der Musikwissenschaft herangezogen werden.

Als tragend für die „originalgetreue" Intavolierung erweist sich das analytische Modell, das die konkreten Relationen zwischen zwei vorhandenen Texten erfasst, die T e c h n i k der Text-Übertragung voraussieht und den „Dialog" zweier Texte auf den Punkt bringt. Nach den Ausführungen von Genette über Prousts Flaubert-Pastiche kann ein Text d u r c h die Vorlage, n e b e n der Vorlage und ü b e r die Vorlage gelesen werden. Damit werden die Intensität des Eingriffes und zugleich die Positionierung des – in unserem Fall – Intavolators erfahrbar.[29] Wesentlich ist zudem, dass bei diesem Ansatz sowohl strukturelle, also weit gefasste syntaktische Komponenten als steuernde Parameter der Bearbeitung des Prätextes als auch die Dynamik in der Bearbeitung des Prätextes erfasst werden. Denkt man diese Techniken bei der Arbeit des Instrumentalisten im Bereich der „originalgetreuen" Intavolierung mit, wird diese besser greifbar. Das ist auch die Position der Theoretiker der *loci-communes*-Praxis des 16. Jahrhunderts. Bei der Bearbeitung des Prätextes ließ Vives eine „Entlehnung", d. h. dem „Vorbilde wörtlich" entnommene Reproduktion und die auf dem ganzen entlehnten Prätext basierende „Nachahmung" zu:

29 „Seine [Flaubert-Pastiche] Besonderheit besteht vielmehr darin, daß hier ein – allerdings späterer – Paralleltext vorliegt, der das Pastiche erklärt und kommentiert, und daß diese beiden Texte […] zusammen einen *Flaubert durch Proust* bilden, der in den beiden Bedeutungen dieser Formel zu verstehen ist: Flaubert von Proust *gelesen*, Flaubert von Proust *geschrieben* (abgesehen von einer dritten, vielleicht der wichtigsten Bedeutung: Flaubert von uns *durch* Proust, *neben* oder über Proust gelesen", Genette, *Palimpseste*, S. 139; Manfred Pfister, „Konzepte der Intertextualität", in *Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Tübingen: Niemeyer 1985, Repr. Berlin/Boston: De Gruyter 2011 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S. 25. Der weiteren Forschung bedürfen allerdings summarische Modelle existierender Intertextualitätstheorien (dazu ebd.), die es ermöglichen würden, den Rezeptionsaspekt der Intavolierung besser zu erfassen.
Einen Überblick über die Intertextualitätstheorie im deutsch-, englisch- und slawischsprachigen Raum kann man außer in den oben genannten Studien auch in folgenden Arbeiten gewinnen: *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, hrsg. von Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel, Wien: Institut für Slawistik der Universität Wien 1983 (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 11), hier besonders Wolf-Dieter Stempel, „Intertextualität und Rezeption", S. 85–109; *Intertextuality*, hrsg. von Heinrich F. Plett, Berlin/New York: De Gruyter 1991; Graham Allen, *Intertextuality*, London/New York: Routledge 2000; Werner v. Koppenfels, „Intertextualität und Sprachwechsel", in Broich/Pfister, *Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, S. 137–158; Horst Zander, „Intertextualität und Medienwechsel", in ebd., S. 178–196 und Ulrich Broich, „Zu den Versetzungsformen der Intertextualität", in ebd., S. 135–137.

> Allmählich wird er [der Schüler] aber wirklich nachahmen, d. h. nach einem bestimmten Muster alles, was er will, anfertigen. Aber er darf nicht aus seinem Vorbilde Auszüge machen, um sie wörtlich in seine Arbeit aufzunehmen.
>
> Der Nachahmer muß sein Muster genau beobachten und dabei sich fragen, wie wohl der Autor dasselbe fertig gebracht hat, damit er so nach demselben künstlerischen Plane arbeiten lernt. Denn die Kunst und die Kunstfertigkeit muß man, so viel wie möglich, dem Vorbilde entnehmen, nicht aber den Inhalt oder das Werk selbst. […] Das wäre ja Diebstahl. Nachahmung aber würde es sein, wenn einer sich merkte, was der Autor im Eingange seiner Rede bezweckte, was im zweiten, dritten und den anderen Teilen; was er zuerst sagt, was im zweiten Punkte usw., welche Sentenzen er bei bestimmten Gelegenheiten anwendet, was für Argumente, woher die letztern entnommen, wie sie in Verbindung gebracht sind; welche Vergleiche er anwendet, welche Affekte er zu erregen sucht, wie und durch welche Autoritäten er seine Behauptungen stützt – das alles, nicht um selbst das nämliche zu sagen, sondern um das zu finden, was er selbst an ähnlichen Stellen anwenden will. Ferner achte man darauf, wie das Vorbild das Folgende mit dem Vorhergehenden verbindet, welche Wörter es bei den einzelnen Teilen braucht, und in welcher Ordnung es sie anwendet. So soll man die Methode, die künstlerischen Griffe nachahmen, nicht aber die Wörter und den Inhalt. [Nach einem Beispiel aus Cicero:] In dieser Nachahmung sind alle Schönheiten des zuerst angeführten Ausspruches enthalten: dieselben Abschnitte, Glieder und derselbe Doppeltrochäus zum Schluß.[30]

Aus dieser Passage geht hervor, dass gerade syntaktische Komponenten die tragenden Säulen des neuen Textes waren, auch dann und insbesondere dann, wenn die Bearbeitung vom Original abwich. Die Offenheit des ganzen Prozesses in Richtung *inventio* ist klar ersichtlich.[31] Inwiefern die Instrumentalisten solche *inventio* bei der „originalgetreuen" Intavolierung ausübten, ist auch Thema des Kapitels IV.2.

Die andere Art der Produktivität, die den Fokus von Beginn an auf kleingliedrige *loci communes* („Bauteile") und nicht auf ganze entlehnte Texte setzte, lässt sich am besten bei der Untersuchung von Skizzen und Fragmenten erkennen. Zwar gibt es auch in anderen Fällen zahlreiche Belege für diese Technik, man kann sie jedoch nur als rückwirkend konstruiertes Verfahren in schon zusammengestellten Musikbeiträgen finden – Beiträgen, die auf den ersten Blick wie „fertige Stücke" aussehen. Aus diesem Grund werden hier zuerst die Skizzen der Sammlung von Hans Heinrich Herwart (1520–1583) analysiert und die „nicht versteckten" *loci-communes*-Techniken an diesem Material gezeigt. Verglichen werden die Skizzengruppen auf fols. 32^{r17}, 43^{v17}, 44^{r12}, $44^{v}/45^{r57}$,

30 *Vives' pädagogische Schriften*, S. 294–295.

31 Man wird hier wieder an die von Crane aufgezeigte Dialektik des Prätextes und des neuen Textes erinnert, Crane, *Framing Authority*, S. 54.

45^{v}/44^{r17}, 48^{v18}, 49^{r14} des D-Mbs Mus.ms. 267[32] mit den Anweisungen von Erasmus (*De Copia* 1512 und *De ratione studii* 1511–1514), Vives (*De tradendis disciplinis* 1531; *De ratione studii puerilis* oder *De institutione feminae Christianae*, beide 1523) und Sturm (*Scholae Lauinganae* 1565). Bei der Musik handelt es sich um einen der früheren Schreiber der Sammlung, Schreiber B, der seine Aufzeichnungen vor 1550 machte und freundschaftliche Beziehungen zu („amico") Herwart pflegte (siehe Kapitel II.3). Man muss davon ausgehen, dass es sich bei diesen Skizzen um Fragmente im Herwartskreis verbreiteter Lehranweisungen und -praxis handelt. Gleichzeitig wird auf Analogien, soweit möglich sowohl im Text als auch in der Musik, sowohl in späteren als auch in zeitgenössischen und früheren Tabulaturen hingewiesen (Kapitel IV.3). Zuerst wird die Arbeit mit einzelnen *loci communes* gezeigt und anschließend zu zusammenhängenden *compositiones* übergegangen.

Zunächst soll aber das methodische Vorgehen erläutert und Klarheit bei den Begriffen „musikalische Rhetorik" und „musikalische Komposition" geschaffen werden. Die Forschung zur „musikalischen Rhetorik" konzentrierte sich vor allem auf die Lehre Joachim Burmeisters (*Hypomnematvm mvsicae poeticae* 1599; *Musica autoschediastike* 1601 und *Musica Poetica* 1606). Sein Versuch, genaue Entsprechungen zwischen semantischen und technischen Komponenten, sowie strukturellen Teilen in der Rhetorik und in der Musik auszumachen und diese Entsprechungen als universales musikanalytisches Werkzeug zu etablieren, erntete bei zeitgenössischen und späteren Musiktheoretikern sowie in der jüngeren Musikwissenschaft ausgiebige Kritik. Als nicht tragbar wurde unter anderem der Fakt angesehen, dass es sich hier um ein deskriptives Erklärungsmodel handelte, welches dazu noch nur für einzelne „konkrete" Musikstücke gelten sollte (bei Burmeister selbst Lassos Motette „In me transierunt").[33] Zugleich wurde belegt, dass Burmeister ebenso wie seine Vorläufer (vor allem Gallus Dressler mit *Praecepta musicae poeticae* 1563) formbildende Strukturen (Syntax) auch ohne Bezug auf Textinhalte (Semantik) betrachtete, und damit die tragende Bedeutung von syntaktischen Strukturen der Redekunst für die Musik, unabhängig von der Semantik, als gültig ansah.[34] Syntax

32 Die fols. 44^{v}/45^{r} and 45^{v}/44^{r} sind quer durch *verso–recto* fols. geschrieben, daher die doppelte Bezeichnung.

33 Zur Problematik der Lehre von Burmeister und ein zusammenfassender Überblick der Kritik siehe: Michele Calella, „Text, Affekt und musikalische Rhetorik", in Calella/Schmidt, *Komponieren in der Renaissance*, S. 43–64.

34 Allerdings wurde bei Dressler und Burmeister eine solche Kompositionslehre nur für die kontrapunktischen Musikformen spezifiziert. Siehe Varwig, „‚Variatio' und ‚Amplificatio'. Die rhetorischen Grundlagen" und die dort erwähnte Literatur.

und Struktur wurden auch von den Theoretikern der *loci-communes*-Lehre oft separat beschrieben und zur Übung vorgesehen.

Diese herauskristallisierte methodische Position ist ernst zu nehmen, weil sie dem Prozesshaften der musikalischen *compositio* Rechnung trägt und dazu anregt, nach formbildenden Logiken zu suchen, die sie mit der rhetorischen *compositio* gemeinsam hat. Das Verfahren kommt der immer noch aktuellen Intention der Musikwissenschaft entgegen, die „implizite Form der musikalischen Rhetorik [zu] entdecken, die sich ohne den Ballast der Figurenlehre als Kommunikationsmodus konstruierte."[35] Außerdem wird ein methodisches Problem der heutigen Formanalyse der Musik des 16. Jahrhunderts adressiert, welches bereits Varwig in Bezug auf die Musik des 17. Jahrhunderts treffend benannte: „die Ansammlung statistischer Strukturmodelle" (Form-Schemata) ersetzen nicht die der Musik eigenen „flexible[n] und differenzierte[n] kompositorische[n] Strategien", diese Strategien erlauben erst den Zugang zu dieser Musik.[36]

An diesem Punkt in der Forschung zur *compositio* setzt die vorliegende Arbeit an. Wenn hier also die „freie" *compositio* (nicht entlehnte Übertragung) behandelt wird, geht es nicht darum, bestimmte Form-Schemata nach rhetorischen Regeln zu beschreiben, sondern darum, das Prozesshafte, die Entstehung der zusammenhängenden Beiträge, der „offenen Texte" aufzuzeigen und zu erschließen. Das ist genau das, was Erasmus in seiner Lehre, besonders im zweiten Buch seiner *De Copia*, lehrte.[37] Erinnern wir uns an seine 12 Methoden (*De Copia* II), mit denen eine Aussage zu einer *compositio* erweitert wer-

35 Die Rolle der Rhetorik für die Musik bleibt insgesamt unbestritten, siehe Calella, „Text, Affekt und musikalische Rhetorik", S. 61.

36 Varwig, „‚Variatio' und ‚Amplificatio'. Die rhetorischen Grundlagen" zur Analyse der Musik von Heinrich Schütz: „Ein rhetorischer, auf Erasmus fußender Zugang zu Fragen der musikalischen Syntax und Form im 17. Jahrhundert erlaubt eine gründliche Revision dieses althergebrachten Formbegriffs [Form als Strukturmodell]. Er begreift Form nicht als abstrakte, vor der Komposition selbst existierende Struktur, sondern als das Ergebnis flexibler und differenzierter kompositorischer Strategien. Durch die Betonung der temporellen und individuellen gegenüber den statischen und allgemeinen Qualitäten von Form kann dieser revidierte Formbegriff einen neuen Zugang zu den Werken von Schütz und seinen Zeitgenossen eröffnen."

37 Über die „erstaunliche Nähe" zu Erasmus' rhetorischer Lehre von Burmeister und seinen Vorgängern im 16. Jahrhundert in Fragen der musikalischen Syntax oder musikalischer Form, siehe ebd.: „Tatsächlich waren Erasmus' Ideen im deutschen Bildungssystem der Zeit weit verbreitet, meist in Form von vereinfachten Lehrbüchern, die seine ausschweifenden Erklärungen auf ein paar leicht zu behaltende Regeln verkürzten, welche dann auch auf andere Disziplinen übertragen werden konnten." Varwig verweist weiterhin auf den Musiktheoretiker Lucas Lossius, der 1552 *Erotemata dialecticae et rhetoricae Philippi Melanthonis*, eine vereinfachte Variante von *De Copia* Erasmus' publizierte.

den kann – hier haben wir eine Anleitung, die zwar oft auf eine verbale und semantische Ebene hinauslief, aber zugleich klar syntaktische und strukturelle Komponenten lehrte. Der Schüler wurde angewiesen, mit Wiederholung, Zergliederung und Gegensatz bei kleinen und ausgedehnten Auftritten zu praktizieren und sich die Methode so stufenweise anzueignen. Die Anweisungen fügten sich nicht in die bekannten Ordnungsschemata (zwei- bis mehrgliedrigen Dispositionen) oder die Unterteilung in Redeteile.[38] Sie boten flexible Schemata und Strategien, wie kleinere Aussagen zu einer Text- oder Vortragsprobe hinführen können, aber nicht müssen.[39] Dass sich im musiktheoretischen Schrifttum des 16. Jahrhunderts nur spärliche Äußerungen zur Ordnung des Musikstoffes finden (wie bei Dresslers Teilung der Komposition in drei Teile – *exordium*, *medium*, *finis*), dürfte am Verständnis der ineinandergreifenden Artes liegen und am fehlenden Bedürfnis, diesen Aspekt in der Musik zu spezifizieren.

Im analysierten Material lassen sich in zusammengestellten *compositiones* insgesamt drei formbildende logische Strategien beobachten: Die eine Gruppe bilden *compositiones*, bei denen die Aufmerksamkeit auf ihrem Beginn liegt, d. h. der Beginn wird zwar variabel, aber nach Regeln konstruiert und bleibt daher stabil, erkennbar und syntaktisch klar, während das Ende offen und nicht festgelegt ist (Typus A…x). Eine andere Gruppe bildet das Gegen-

38 Zu Ordnungsschemata und Redeteilen siehe z. B. Ueding/Steinbrink, *Grundriß der Rhetorik*, S. 216–218, 259–277.

39 Wie Sentenzen-Übung in antiken und mittelalterlichen Schulen funktionierte, beschrieb Sybille Hallik: „Das Exzerpieren von Sentenzen aus Büchern sowie das Formulieren von Sentenzen, ihr Schmuck mit passenden Ornamenten und ihre Veränderung stellten Grundübungen des Unterrichts dar. In einem nächsten Schritt hatten die Schüler, ausgehend von einer vom Lehrer direkten Sentenz, kleine Fabeln und kleine ‚mehr oder weniger' historische Erzählungen zu erstellen. Eine weitere Übung bestand darin, dass der Lehrer eine kleine Fabel oder ein geschichtliches Stück vorgab und die Schüler daraus eine generelle Maxime ziehen ließ. Oft war, wie auch Seneca der Ältere in seinen ‚Controversiae' erwähnt, die schulische Übung eines ganzen Tages vollständig dem Verfassen einfacher Sentenzen gewidmet, andere Male dem Formulieren von Sentenzen und deren Überprüfung, Enthymemen, wieder andere Male dem Finden anschließender Sentenzen, Epiphonemen. Alle diese Übungen wurden in der Schule begonnen und zu Hause fortgeführt", Sibylle Hallik, *Sententia und Proverbium. Begriffsgeschichte und Texttheorie in Antike und Mittelalter*, Köln u. a.: Böhlau 2007 (Studien zur Literatur und Gesellschaft des Mittelalters und der frühen Neuzeit 9), S. 2. Die Anweisungen der Lehrer sollten nach Erasmus den Schüler ermutigen und inspirieren, eine eigene *compositio* zu gestalten. Erasmus, *De ratione studii*, zit. n.: McGregor, *On the method of study. De ratione studii ac legendi interpretandique auctores*, übers. und kommentiert von Brian McGregor, Toronto: Univ. of Toronto Press 1978, 2016 (Erasmus, Desiderius, d. 1536. Literary and educational writings, Collected works of Erasmus 23), S. 682; vgl. auch Ueding/Steinbrink, *Grundriß der Rhetorik*, S. 217, 325, 328.

teil zur erstgenannten: Der wesentliche gnomische, d. h. syntaktisch stabilere und erkennbare Teil der *compositio* wird am Ende gesetzt, sodass eine Improvisation „zum Ende hin" entsteht, deren Beginn beliebig erweitert werden kann (Typus x…A). Die dritte Möglichkeit ist eine Mischung aus diesen beiden und hält an den Eck-Teilen der *compositio* fest, die allerdings trotzdem in variablen Ausführungen erscheinen können (Typus A…B oder A…A_x). Die entsprechende Analyse der Musik und soweit möglich der Texte wird in den folgenden Kapiteln vorgenommen. Es besteht hier nicht der Anspruch, Analogien zu allen 12 Methoden aus Erasmus' Lehre zu finden. Sie werden nur dort aufgezeigt, wo Erasmus selbst auf syntaktische und strukturelle Komponenten einging (besonders in den ersten vier Methoden).

Dieses methodische Vorgehen lässt die Erarbeitung einiger für die Musikwissenschaft relevanten Problematiken und Fragestellungen zumindest ansatzweise zu. Es ist dadurch möglich, im Rahmen der Studien über die musikalische *compositio* das „freie" Intavolieren (im Gegensatz zum „originalgetreuen") zu erfassen. Dieses Thema war in der bisherigen Forschung zwar nicht unbekannt, wurde jedoch nie wirklich ausgearbeitet.[40] Parallel zur literarischen Priamel werden die musikalischen Präludien[41] analysiert, die eine umfangreiche Quelle der technischen Verarbeitung von musikalischen *loci communes* darstellen und es ermöglichen, die kompilatorischen Techniken musikalischer *compositio* bis ins frühe 16. Jahrhundert zurückzuverfolgen. Die Eckpfeiler der Musikanalyse sind die in der Forschungsliteratur gezeigten Mechanismen der Produktion von größeren literarischen Texten anhand von *loci communes* („historical poetics of the commonplace")[42] sowie die Lehren des 16. Jahrhunderts zur *loci-communes*-Praxis.

Die Konzentration auf die literarische Priamel und das musikalische Präludium erklärt sich durch das Material, welches die analysierten Tabulaturen bieten. Beim Vergleich von Text- und Musikbeiträgen unter dem Aspekt der zusammenhängenden *compositio* sollte man bedenken, dass die Tabulaturen bis um 1600 kaum zusammengestellte, größere literarische Texte beinhalten. Die Manuskripte sind voll von poetischen Kurzformen, die oft die Funktion eines „Bausteins" erfüllten (wie Sentenzen, Sprichwörter, Maximen usw., in der Regel Zwei- bis Vierzeiler), aber noch nicht zu einem größeren Text verarbeitet wurden. Unter den längeren Texten (und auch diese sind oft nur um wenige

40 Die Ursache dürfte wohl darin liegen, dass die „freie" Intavolierung mit den üblichen musikwissenschaftlichen analytischen Methoden nicht greifbar ist, vor allem aber, dass der prozessuale Aspekt mit diesen Methoden nicht zu definieren ist.

41 Unter „Präludien" werden hier auch synonymische Begriffe, wie „Präambula", gemeint.

42 Siehe z. B. MacPhail, *Dancing Around the Well*, S. 6.

Verse länger) sind nur einige Gebets- und Liturgietexte (*Tabvlatvr vf die Lvten*, Braunsberg-Olivaer Tabulatur) und insbesondere Priamel (Wurstisens Tabulatur) zu nennen, was das Interesse an der letztgenannten Gattung begründet.

Stellt man die *loci-communes*-Techniken in den Vordergrund und betrachtet den Wechsel von Gattung oder Stilistik als eine der in dieser Praxis üblichen und vorgeschriebenen *variatio*-Methoden, so ändert sich die Perspektive der Analyse der Einträge mit unterschiedlichen Stilistiken. Die Anwendung von *loci*-Techniken hing grundsätzlich nicht von der musikalischen Stilistik und noch weniger von der musikalischen Gattung ab (was z. B. Präludien mit Passagen und schlichte Lied-Intavolierungen voneinander trennen würde). Ganz im Gegenteil, das Zusammenstellen von *compositiones* und die Bearbeitung von *loci communes* verlief nach einheitlichen Regeln und zielte darauf ab, möglichst viele Gattungen und Stilistiken einzubinden. Bei der Erforschung des Materials wird die alte „Gattungs-Falle“[43] vermieden und stattdessen auf den technischen (handwerklichen) Aspekt fokussiert, auf die Kontextbezogenheit, das Spezifikum der mehrfachen Überlieferung der Beiträge sowie die regionalen Transfer-Tendenzen bei der Etablierung und Beherrschung der Techniken (besonders zwischen Italien und dem süddeutschen Raum). Diese methodische Einstellung ermöglicht die Betrachtung der textbezogenen (z. B. Lied-Intavolierungen) und instrumental-spezifischen (idiomatischen) Einträge im Rahmen eines g e m e i n s a m e n produktiven Verfahrens, ohne die größtenteils von der Musikwissenschaft selbst konstruierte Gegenposition überwinden zu müssen. Das dem 16. Jahrhundert eigene Bewusstsein der verschiedenen Musikarten (Gattungen) wird also nicht infrage gestellt, sondern die sich ausbreitende Enzyklopädik und der musiktechnische „Erkenntnisgrad“ stehen im Zusammenhang mit den *loci-communes*-Praktiken. Als Mittel der *variatio* einerseits und als Form oder Gattung (z. B. Ode) andererseits werden metrische Übungen und die Pflege antiker Metren in den Tabulaturen untersucht.

Weiterhin wird die Frage nach *ex-tempore*-Praktiken in den Tabulatur-Notaten und der medialen Präsenz der Tabulaturen aufgegriffen (Kapitel IV.4). Besonders in den Handschriften trifft man immer wieder Zeichen, die das Ungeschriebene verraten und einen tieferen Blick in die Musikpraxis erlauben. Inwieweit „versteckte“ der Notentext die *ex-tempore*-Praxis? Seitens der Methodiker der *loci-communes*-Lehre im 16. Jahrhundert war die Position eindeutig: schriftliche und mündliche Text-Praktiken sollten parallel ausgeübt werden, wobei der mündliche Vortrag zugleich substanzieller Teil und Ziel der

43 Kateryna Schöning, „‚Gattung ade‘! Methodische Überlegungen zur ‚freien‘ Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts“, in *AfMw* 75/1 (2018), S. 14–28.

Bildung war.[44] Wie realisierte sich also der „text-event"-Modus in der Tabulatur als einem schriftlichen Zeugnis?[45] Wir wissen, dass die Texte im 16. Jahrhundert generell nicht vollständig, sondern in Fragmenten gelesen wurden. Die ältere Forschung wies ausgiebig auf die sogenannten Schreibfehler hin.[46] Doch wann handelte es sich tatsächlich um Schreibfehler und wann um die Normen, die dem fragmentarischen Lesen und Notieren sowie der *ex-tempore*-Praxis zu verdanken waren? Der Unterschied zwischen beiden Aspekten ist für das heutige Verständnis der handschriftlichen Tabulaturen entscheidend.[47] Denn auf handschriftliche Tabulaturen, wie auf jede alte und explizit schematische Schrift, trifft die These von Sibylle Krämer über das Doppelleben jeder Schrift im „Spannungsverhältnis von Materialität und Interpretierbarkeit" besonders zu.[48] Was vermittelte die Tabulatur-Notation dem Leser des 16. Jahrhunderts? Methodisch schließt sich diese Fragestellung an die explorative und kognitive Bedeutung jeder Skizze und jedes Tabulaturzeichens an. Auch wenn man diesen methodischen Ansatz nur im Sinne der zu lesenden *ex-tempore*-Praktiken anwendet, eröffnen sich Perspektiven hinsichtlich dessen, was die Tabulatur-Notation eigentlich reflektiert.[49] Wie realisierte sich die

44 Beispielsweise sollte der Schüler laut Vives zu Beginn alles nur mündlich wiederholen und erst dann zu schriftlichen Übungen übergehen. *Vives' pädagogische Schriften*, S. 238, 244–245.

45 Chartier, „Orality Lost", S. 5.

46 Siehe z. B. die ältere Forschung zu Krakauer Tabulatur.

47 Die Problematik grenzt an das „hearing with the eyes" von Judd, *Reading Renaissance Music Theory*, S. 11–15. Die optische Wahrnehmung des Notentextes als Bild mit den sich daraus erschließenden Sinnebenen beschreibt Katelijne Schiltz in „Zur Bildlichkeit musikalischer Notation in der Frühen Neuzeit", in Oy-Marra/Pietschmann/Wedekind/Zenck, *Intermedialität vom Bild und Musik*, S. 85–93, und insbesondere in Schiltz, *Music and riddle culture in the Renaissance*. Bei dieser Forschung handelt es sich in erster Linie um das intermediale Verständnis (Bild – Text – Musik) von analysierten vokalen musikalischen Notaten.

48 Sybille Krämer, Rainer Totzke, „Einleitung. Was bedeutet ‚Schriftbildlichkeit'?", in *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, hrsg. von Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum und Rainer Totzke, Berlin: Akademie Verlag 2012, S. 24.

49 *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*, hrsg. von Carolin Ratzinger, Nikolaus Urbanek und Sophie Zehetmayer, Paderborn: Brill 2020 (Theorie der musikalischen Schrift 1), Vorwort der Herausgeber, S. VII. Die Herausgeber beziehen die These auf alle Notationen, ohne explizit die Tabulatur zu nennen, vgl. auch Literaturhinweise in Federico Celestini, Matteo Nanni, Simon Obert und Nikolaus Urbanek, „Zu einer Theorie der musikalischen Schrift. Materiale, operative, ikonische und performative Aspekte musikalischer, Notationen", in ebd., S. 2, 21–22.
Die mediävistische Musikforschung formulierte bekanntlich als eine der ersten die schriftbildkritischen Perspektiven der Erfassung der Musiknotation, siehe Andreas Haug, „Zum Wechselspiel von Schrift und Gedächtnis im Zeitalter der Neumen", in *Interna-*

These über die Tabulatur-Notation als Impuls für weiteres Spielen („Memory-Notate")? Kapitel IV.4 führt in diese Problematik unter zwei thematischen Aspekten ein. Zum einen wird gezeigt, wie die Schreiber mit Abschriften und „Memory-Notaten" umgingen, zum anderen wird die Adaption von italienischen *ex-tempore*-Traditionen um 1500 in deutschen Manuskripten verfolgt. Beides wird anhand von deutschen Tabulaturen der 1530er und 1540er Jahre belegt.

tional Musicological Society Study Group Cantus Planus. Papers read at the Third Meeting Tihany, Hungary 19–24 September 1988, Budapest: Ungarische Akademie der Wissenschaften, Institut für Musikwissenschaft 1990, S. 33–43.

IV.2 Das originalgetreue Intavolieren. Die Arbeit mit dem Text

Theoretische Ansätze, praktische Unterweisung und Realisierung

In der instrumentalen Lehre des 16. Jahrhunderts findet man die Hinweise, wie ein Vokalstück für Instrumente gesetzt werden sollte. Das Intavolieren wurde durchgängig als schriftliches bzw. auf Verschriftlichung basierendes Verfahren begriffen und war in Form pädagogischer Anleitungen in der Regel an Anfänger gerichtet. Ein Lied sollte beim Übertragen möglichst genau, Stimme für Stimme abgeschrieben werden, so Virdung (1511), Judenkünig (1523),[50] Agricola (1529) und Gerle (1532).[51] Die spezifischen Unterschiede zwischen den Instrumenten wurden nur insofern berücksichtigt, als für einige Instrumente verschiedene Tabulaturtypen benutzt wurden, in der Intavolierungsmethode unterschieden sie sich jedoch kaum. Die Intavolierung galt also in gleichem Maße für „Clavicordy", Harfen („Citharen"), Orgeln, Lauten, Violen („Geygen") usw. Die Transpositionsmöglichkeiten wurden von Anfang an mitgedacht und auch illustriert, insbesondere bei Adrian Le Roy (1574).[52]

> Unnd setze dir das [zu intavolierende Lied] in die tabulatur der lautten Als / ich dirs vor in die tabulatur des clavicordy auch hab gesetzt Unnd wie du sichst / das ich das liedlin gantz nach den noten hab tabuliert Also soltu auch den ande/ren thon die du lernen willt So will ich dir dan(n) in dem anderm búch auch eyn / bessern modum geben ettliche / stymmen zú diminuieren das es nit so gar schlecht / hin gaug Damit sey dir genug gesagt zú disem mall von diser tabulatur & laut/ten […].[53]

> Der buchstaben welcher ist dreierley / Wie oben gemeit auch lerne darbey. / Wie vil Noten gehn auff ein gantzen Tact / Vnd machs wie von der Orgel ist gesagt. / Also das ein yglicher schlag behelt […] Darnach setz alle stymmen wie vorzalt / Aus den Noten ynn buchstaben gemalt […].[54]

Einzelne Stimmen sollten aus den Stimmbüchern zusammengetragen und mit Tabulatur-Zeichen in eine Art Partitur übertragen werden. Das Problem war

50 Judenkünig, *Vnderweisung*, fols. 50^{r}, 51^{r}.

51 Gerle, *Musica Teusch*, fol. 51^{v}.

52 Le Roy, *A briefe and plaine instruction*. Zitiert wird die englische Übersetzung des Traktats, Exemplar F-Pn RES VM8 U-5. Wann das französische Original erschien, ist nicht genau bekannt. Es war aber bereits vor 1568 sehr beliebt und international bekannt, vgl. Göllner, „On the Process of Lute Intabulation", S. 95, Anm. 3.

53 Virdung, *Musica getutscht*, Bg. Mii^{r}. Das Zusammensetzen aller Stimmen in eine Art Partitur in Virdungs Traktat wird in der Musikwissenschaft oft erwähnt, auch in Bezug auf die Intavolierung als Andeutung eines Kompositionsverfahrens, siehe Thomas Schmidt-Beste, „Kompositionsprozess", in Calella/Schmidt, *Komponieren in der Renaissance*, S. 253 f.

54 Agricola, *Musica instrumentalis* (1529), Exemplar D-Mbs Mus.th. 49, fol. XXXVI^{r}.

dabei nicht so sehr die Mensural- oder Tabulaturnotation an sich, sondern das Zusammentragen aller Stimmen in einheitlichem Takt und das Einhalten der zählbaren metrischen Einheiten (Mensura), meistens Semibrevis, ohne dass die Stimmen gegeneinander verschoben wurden. Der Schüler musste die Stimmen also „zúsam in ain mensur in die Tabalatur" schreiben können.[55] Einem Anfänger, der „an dem anfang gar nichts"[56] weiß und unter anderem „nit singen kan" dürfte die taktlose Mensuralnotation in den Stimmenbüchern gewisse Schwierigkeiten bereitet haben. Bei der Übertragung der Stimmen in die Partitur musste ein Lehrling entweder eine akzentuierte Zählmethode anwenden, also nach Mensuren zählen, oder sich am jeweiligen Verlauf des Textes, der Prosodie und der Syntax orientieren, bzw. beide Methoden kombinieren. Die Lehrbücher beschrieben überwiegend die elementare Zählmethode, bei der der Intavolator sich die Takte mit Schlägen, Fußtritten oder indem er dem Glockengeläut zuhörte, verdeutlichte und „ein ganzer schlag" u. a. durch „Unterstriche" „von anderen abgesondert" wurde.

> Item zu dem vierdste(n) merkh wan(n) / du ain stym nach der andern ab/gesetzt hast vnd alle Tempus od(er) / schleg vnderstrichen sein so zelle / die Tempus in allen stymen das / ain stym an der zall sovil hab als / die annder stym das du in dem / zusamen setzen nit fellest vnd wan(n) die mensur wi/der den schlag gesatzt wierdt ains zway drey oder / vier tempus oder schleg so zell die mensur zusame(n) / piß du wid(er) auf den schlag kúmest so vnderstreich / die schleg wider piß an das enndt in allen stymen.[57]

> Also múß allezeit die lenger mensur mit der / khurtzen eingerait werden in den noten vn(d) in den / pausen in ain mensur gesatzt werden.[58]

> „Wie viel der noten gehen auff ein schlag" ist beim Absetzen („aus dem gesang gemalt") zu entscheiden; im Diskant sollte „ein gantzer schlag [in der Semibrevis Länge] / Vom andern abgesondert stehen mag." Dann sollte der Tenor „vnter des Discants Tact gefallen." Dann sollte der Bass „vnter des Tenors vnd Discants schlege" gesetzt werden.[59]

Die zählbare Einheit – eine Semibrevis – war in den Tabulaturen nur halb so lang wie die *tempora* in der Vokalmusik, wo ein „Schlag" die Länge einer Brevis einnahm. Bei den diminuierten *tempora* war die Minima die tragende Zählzeit.

55 Judenkünig, *Vnderweisung*, fol. 15[r].
56 Ebd., fols. 18[r], 47[r].
57 Ebd., fol. 55[r].
58 Ebd., fol. 55[v].
59 Agricola, *Musica instrumentalis* (1529), fols. XIX[r], XXVI[v], XXXII[r].

Die Semibrevis konnte aus technischen oder ästhetischen Gründen auch gekürzt werden („accordyng to the goodnes of the Lute").[60]

Wie die Zählmethode genau praktiziert wurde, wird später noch an Beispielen illustriert. An dieser Stelle soll zunächst festgehalten werden, dass Musiktheoretiker hinter diesen pragmatischen Aspekten hin und wieder eine regulierende Rolle des Textes postulierten. Außerdem darf nicht vergessen werden, wie wichtig im Schrifttum des 16. Jahrhunderts generell die Verbindung instrumentaler Musik mit rhetorischen Regeln war, und dass die Notwendigkeit, das eine mit dem anderen im Zusammenhang zu erlernen, allgemein anerkannt war. Das Erfassen der instrumentalen Technik in rhetorischen Kategorien ging (insbesondere im deutschsprachigen Raum) auf die aus dem *trivium* abgeleitete humanistische Tradition zurück, Musiker als Oratoren und Poeten zu begreifen, und Musik, sei sie vokal oder instrumental, vergleichend zur Grammatik zu betrachten. Dies wird schon in den ersten humanistischen Studien zur praktischen Musik von Johannes Cochläus deutlich (*Tetrachordum Musices* 1511).

> In seiner Klassifikation der Musik schrieb Cochläus über vier Typen von Musikern. Zum ersten Typus gehörten Oratoren, Lektoren und jene, die Antiphonen und Psalmen singen, zum zweiten jene, die in Metren wie Poeten dichteten, im dritten Typus sah er jene, die durch körperliche Bewegungen Musik imitierten, wie anscheinend Tänzer, und der vierte Typus waren jene, die Melodien erzeugten, wobei hier bei Cochläus zwei Begriffe – „Musiker" und „Sänger" – existieren.[61] Im Brief an den Humanisten Willibald Pirckheimer betonte Cochläus: „Meiner Meinung nach gibt es nichts Vorteilhafteres und Angenehmeres in den Studien unserer Heranwachsenden als ein umfassender Unterricht in Grammatik und Musik. Denn was man ohne grammatikalischen Unterricht aufzubauen versucht, wird zwangsläufig scheitern, und ohne musikalischen Unterricht ist jedes Lied lethargisch."[62]

> Ein eher allgemeiner Vergleich findet sich bei Erasmus. Bei der Beschreibung der Methoden der *variatio* zeigt er die Parallelen zwischen dem Redner, dem Athleten und dem Musiker auf: „Dementsprechend kann man, so wie man den trainierten Sportler oder Musiker selbst dann erkennt, wenn er sich nicht besonders konzentriert, auch den wahren Redner an jeder Stelle der Rede daran erkennen, wie er derartige Einzelheiten an passender Stelle treffend in das Ganze einfügt".[63]

60 Le Roy, *A briefe and plaine instruction*, fol. 22^{v}.

61 Johannes Cochläus, *Tetrachordum musices*, übers. und kommentiert von Clement A. Miller, Rom: American Institute of Musicology 1970 (MSD 23), S. 23.

62 Ebd., S. 60.

63 Erasmus, *De Copia*, zit. n. in englischer Übers.: *Copia: Foundations of the Abundant Style. De duplici copia verborum ac rerum commentarii duo*, übers. und kommentiert von Betty I. Knott, Toronto: University of Toronto Press 1978, 2016 (Erasmus, Desiderius, d. 1536. Literary and educational writings, Collected works of Erasmus 23), Buch 2, S. 592.

Erinnert werden soll hier an die Äußerungen von Giovanni del Lago über die Entsprechung musikalischer und textlicher Gliederung bei Kadenzen: Kolon, Semikolon und Komma (*Breve Introduttione Di Musica Misurata* 1540).[64]

Auch in Bezug auf die Tabulaturen sind historische Belege nicht selten. Im Fundamentum von Jana z Lublina (um 1540) notierte ein Schreiber, jedes Stück fuße auf grammatischen Regeln, was jeder Organist beachten solle:[65]

> Trzeba wiedzieć, gdzie należy tworzyć kadencje nad melodią chorałową w trakcie jej przebiegu, w ten sposób, że tam, gdzie w tekście słownym danej melodii przypada klauzula interpunkcyjna, tam właśnie, w owym miejscu klauzuli w tekście, trzeba dać kadencję […] W każdym zaś utworze trzeba zważać na właściwą składni interpunkcję słow, ale [chodzi tu o] zwrot słowny umieszczony w każdym śpiewie zgodnie z regułami gramatyki.
>
> One needs to know where one should create cadences over a chant melody in its course, in such a way that there, where in the verbal text of a given melody falls a punctuation clause, there, precisely in this place of the verbal clause one should place a cadence […] In every piece, one should pay attention to the punctuation of the words proper to the syntax, but [what is at stake here is] the place of verbal expression in each song [hymns] according to the rules of grammar.

Die Kernstelle dieser Unterweisung – die Übereinstimmung der Klauseldisposition in der Musik mit verbaler Syntax – korrespondiert mit einer ähnlichen Stelle bei seinem Zeitgenossen Hans Buchner, der zu einer Analyse des Originals, u. a. der Textsyntax, aufforderte (Fundamentum, vor 1550, S. 22).[66] Buchner markierte die syntaktische Text-Struktur des originalen Chorals in seinen instrumentalen Notenbeispielen durch das Wort „Claúsula", genauso wie zur gleichen Zeit der Schreiber-Lautenist in der Intavolierung der Motette „Audi filia et vide" in D-Mbs Mus.ms. 1511c, fol. 9^{r}. Den typischen rhetorischen Zugang zu den Tabulaturen kann man besonders gut bei Vincenzo Galilei (*Fronimo* 1568, 1584) sehen, als er beklagte, dass die Instrumentalisten bei der Intavo-

64 Don Harrán, „The Theorist Giovanni del Lago: A New View of the Man and His Writings", in *Musica Disciplina* 27 (1973), S. 116.

65 Zit. und übers. n. *Tabulatura Joannis de Lublin. Ad faciendum cantum choralem; fundamentum; ad faciendam correcturam*, hrsg. von Elzbieta Witkowska-Zaremba, Warschau: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 2015 (Monumenta musicae in Polonia, Seria C, Tractatus de musica 3), S. 109. Außerdem sollten Burmeisters Begriffe „affectio" und „clausulae", die Bezeichnungen für die mit Kadenzen abgeschlossenen Abschnitte erwähnt werden, welche der Theoretiker als Analogie zu den durch ein Komma, ein Kolon oder eine Periode abgeschlossenen Textkonstruktionen betrachtete, vgl. Varwig, „‚Variatio' und ‚Amplificatio'. Die rhetorischen Grundlagen".

66 August Valentin Rabe, „Hans Buchners Fundamentum? Vorschläge für eine historiographische Neubewertung", in *Acta Musicologica* 90 (2018), S. 121–148.

lierung das Vokabular und die Syntax in der Musik und im Text nicht im Kopf behalten und nicht auf die Silbenqualitäten achten würden:[67]

> Et quindi nasce che noi udiamo alle volte negli strumenti artificiali, non solo entrare una parte con poca gratia, ma spesso per cosi dire, con una insipidezza intollerabile: il cui disordine non è d'attribuirsi al compositore di tal cantilena, il quale di ciò non ha colpa alcuna, ma alla poca avvertenza di chi intavola, & suona, per che molte fiate il contrappuntista, è forzato non solo per la imitatione delle parole, ma ancora rispetto alla quantità delle sillabe, à far cose, delle quali udendo semplicemente le note (come ci rappresentano tutti gli strumenti artificiali) poco ci dilettano.
>
> Zuweilen hören wir in den Instrumenten, dass eine Stimme nicht nur mit wenig Anmut, sondern auch mit einer unerträglichen Geschmacklosigkeit einsetzt. Diese Unordnung ist nicht dem Komponisten der Vokalkomposition zuzuschreiben, der nicht daran schuld ist, sondern der geringen Fähigkeit desjenigen, der intavoliert und spielt. Denn der Kontrapunkt ist oft nicht nur aufgrund der Nachahmung der Wörter, sondern auch aufgrund der Silbenmengen dazu gezwungen, Sachen zu tun, die uns wenig gefallen, wenn wir nur die Noten hören (wie uns die Instrumente sie anbieten.

Dass die Lautenisten die Bearbeitung der Vorlage (und nicht nur der vokalen) als rhetorischen Prozess betrachteten oder sie zumindest mit rhetorischen Techniken verglichen, bestätigt auch der Lautentraktat von La Roy (1574).[68] Le Roy bezog die Änderungen im Basis-Stück direkt auf rhetorische Eloquenz („somewhat like the eloquence of Rhetorike"). Seiner Meinung nach solle das veränderte Stück nicht zur „platten und ungehobelten Grammatik" („the plaine and rude Grammer") führen, auch wenn beispielsweise die Stimmen des Originals ausgelassen oder Diminutionen eingefügt wurden:[69]

> To make this woorke in all poinctes parfite, and to shewe you (as a man might saie) not onely the plaine and rude Gram/mer, but also further somewhat like the eloquence of Rhetorike, I have thought good in this place of the first Tune (to / croune as it were the worke withall) to adde an example of the same song, adorned with runnyng poinctes and passages, / as wee will like wile doe in the example of every song, given for example: to the intente the scholer maie learne to decke other / songes or daunses, with like flowers and ornamentes: in which he shalbee forced sometyme, for the better grace and pleasyng / of the eare, to leave out some one note of

67 Zit. und übers. n. Michele Calella, „Komposition und Intavolierung – Musikalische Autoritäten in Vincenzo Galileis *Fronimo*", in *Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung*, hrsg. von Laurenz Lütteken und Nicole Schwindt, Online-Publikation 2021 (troja. Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik 3. 2003), S. 131–132.

68 Le Roy, *A briefe and plaine instruction*, Einleitung, [o. fol.].

69 Ebd., fol. 13^{v}.

> the accorde, of some one of the partes: not so much for all that for necessitie, as for the / pleasauntnesse of the sounde: yea, and that with full recompence of the lacke of the note, whiche shalbee omitted, by the puttyng / to of running poinct or passage, wherein lieth all the cunning.

Darauf zielte die für die instrumentale Lehre des 16. Jahrhunderts allgemeingültige Forderung ab, das abgeleitete Stück (die Intavolierung) solle idealerweise in allen syntaktischen Segmenten dem Original entsprechen und dieses Original erkennbar belassen. Die Kolorierungen („fugen") sollten aus diesem Grund nicht in Klauseln eingefügt werden, sonst „leide" das Stück:[70]

> So hab ich auch dise hierin(n) verleybte stücklein dermassen colorirt das ein yeder wol lernen vnd / schlaaen mag vnd darumb vil lauffwerck vmbgangen damit der gesang nit zerrissen vnd die liebligkeit / der Concordantz mit außlassung etlicher stym(m) verdunckelt werde.

Im Hinblick auf die Intavolierung lieferte die Bemerkung von Le Roy noch eine weitere wichtige These: Das Auslassen von Stimmen allein war kein ausreichendes Kriterium, eine Intavolierung als nicht „originalgetreu" zu betrachten, solange die Vorlage (der Prätext) erkennbar war.

Immer wieder wurde in den Lehrbüchern der Bezug auf den Text oder das Sprechen erwähnt. Falls das Lied „richtig" übertragen war, d. h. nicht mit Kolorierungen oder Imitationen überladen, sei es nicht nötig, den Text (wieder) zu skandieren („dann es ist nit von nóten d(as)s man ainem jedliche(n) sein gedicht nachschlahe").[71] Der Instrumentalist solle außerdem gleich zu Beginn begreifen, dass die Zeit nach Proportionen („Geometrey") oder nach Textversen bemessen wird: die „Noten" sind „auß d(er) freye(n) kúnste der Geometrey vn(d) der metrificatur oder auß d(er) kunst der verß zú mache(n) genomme(n)".[72] Unter Textvers wurde offenbar nicht nur quantitative, sondern auch akzentuierende Metrik verstanden. Gerle schlug vor, die Mensur durch eine auf der deutschen Sprache basierenden Textrhythmik zu erlernen. Er beschrieb eine silberzählende, akzentuierte Methode: Der Instrumentalist solle die Wörter „eins", „vier", „dreyzene" und „siebenzene" als rhythmische Äquivalente für die folgenden Notengruppen B, SB SB, SB M M und M M M M skandieren.

70 Gerle, *Tabulatur auff die Laudten*, fol. II^{v}; vgl. Judenkünig, *Vnderweisung*, fol. 56^{r}; Auch Le Roy schrieb sinngemäß: Wenn das Basis-Stück nicht erkannt werden kann, solle man lieber auf die Kolorierungen ganz verzichten, Le Roy, *A briefe and plaine instruction*, fol. 45^{r}.

71 Judenkünig, *Vnderweisung*, fols. 56^{r}–56^{v}.

72 Virdung, *Musica getutscht*, Bg. Gii^{r}.

Auf das Sprechen gingen, wenn auch nicht ganz so detailliert, auch Virdung und Newsidler ein:

> Nun merck weyter wann die Glock anfecht zuschlagen so sprichstu nur ein wort Nemlich eins auff den sel/ben schlag Also mustu auch thun wann dir ein buchstab oder ein Zyffer bekumbt den mústu auff ein dritt / oder ein schlag geygen […] Merck wann du der schlag o(de)r nach / wilt viere zellen so hastu zwu hylben am vie re zusprechen die selbige(n) zwu mússen gleych so bald gesprochen [Grafik: zwei Rhythmus-Hackeln] / werden als das eins […] Item wann du dreyzehene zelest so hastu drey sylben gesprochen die mússen doch gleych auch so baldt nem/lich auff den schlag gesprochen werden als das eins Wie wol die erst sylben lenger ist dann die andern zwu Al/so ist es auch mit dreyen buchstaben wo sie in der Tabulatur stehen vnd die drey strich darauff zusammen gezogen / vnnd die zwen strich noch ein mal zusamen gezogen […] Hastu aber ein halbe paus oder Suspir vnd ein halben schlag darnach also [Grafik: ein Hacken] So merck wann du viere / wolst zelen vn(d) schwigst die erst silb vn(d) zellest nur die andern also test ym eben mit dem bogen als wolst ein halben / schlag geygen vnd rúrest doch kein sayten nicht an aber den andern halben schlag mustu geygen.[73]

> [Bei der Beschreibung von kleineren Pausen, „suspiri“:] die kann man nicht aussprechen noch zelen sonder / man muß den athem in sich ziehen gleich als wan einer ein suppen auß einem lóffel wolt sauffen […].[74]

Wie genau die Meister nach der „lenge vnd kúrtze der noten“ tabulierten, verraten diese Texte aber nicht. Wir wissen nur, dass die Erkennbarkeit der Mensur und – wie wir behaupten können – des Textes bzw. an Texte gebundener Musikstrukturen in einer Intavolierung als hohe Kunstfertigkeit angesehen wurde. Parallel zur oben zitierten Aussage von Le Roy galt das auch und insbesondere dann, wenn die Intavolierung ausgearbeitet, z. B. koloriert wurde. Das geht aus Gerles Beschreibung des Spiels von Adolf Blindhamer und seinen Überlegungen über die Erfindung der Tabulatur hervor (1533):[75]

> Es hat auch gedachter Adolff (damit sein kunst vnd schick/ligkait erweittert werde) diese art [geschickte Kunst] gefúrt die dan(n) alle Kúnstner der Musick vnd derselben Instrumenten / haben sollen wenn er bey verstendigen der Musica oder vor berúmbten Syngern geschlagen hat er sich / gleichwol zuvor in seinen Preambeln dermassen hóren lassen das sein geradigkait vnd kunst gewaltig er/schinen ist zusampt dem so er zu einem gesatzten stúcklein gegriffen hat er das erstlich wie es in noten ge/standen mit wenig Coloraturen zum andern mit wolgestelten leuflein geziert vnd zum dritten durch die / Proportion geschlagen vnd volfúrt Vnd doch

73 Gerle, *Musica Teusch*, Bg. Biii^{v}–Biiii^{r}, vgl. Virdung, *Musica getutscht*, 1511, Bg. Hiii^{r}.
74 Newsidler, *Lautenbuch* 1536/I, Exemplar D-HAu Pon IIe 290 (2), Bg. biij^{v}.
75 Gerle, *Tabulatur auff die Laudten*, Bg. Aii^{v} und Aii^{r}.

> einer solchen gestalt damit der sússigkait vnd volkomen/heyt des gesangs nichts benomen worden ist. Welcher nun solche art helt ein stúck dem gesang gemeß / mensurlich schlecht der kann bey verstendigen der Musick nit gedadelt werde(n).
>
> [Das Verdienst der Tabulaturerfinder liegt darin], das er die Mensur vn(d) art der Musica in seinem schlagen recht geprach Wiewol die Or/ganisten vnd Citharisten ire Tabulatur mit den púchstaben in der Musica gegrúndt setzen […].

Keine dieser Intavolierungsarten ging auf Kosten des Gesangs („damit der sússigkait vnd volkomenheyt des gesangs nichts benomen worden ist"), im Gegenteil, der Gesang wurde offenbar „mensurlich" originalgetreu und erkennbar wiedergegeben („ein stúck dem gesang gemeß mensurlich schlecht"). Dies trug zum Reiz der Aufführung „bey verstendigen der Musica" bei.

Textorientiert ist ebenfalls die Anweisung Judenkünigs, das Intavolieren mit dem Tenor oder dem Stimmenpaar Tenor und Bass zu beginnen,[76] denn der metrische und rhythmische Gestus ist besonders im deutschen Liedrepertoire am deutlichsten in den Tenorstimmen und sollte hier die geringsten Verständigungs- und Zählschwierigkeiten bereiten. Eine ganz pragmatische Intention liegt einer anderen Stimmenordnung beim Absetzen zugrunde, nämlich von „oben" nach „unten", vom Diskant aus beginnend (Gerle, Le Roy).[77] Da der Diskant meistens mit Koloraturen (in der Mensuralnotation auch mit Ligaturen) versehenen wurde, war es naheliegend, diese Stimme zuerst zu notieren, um genug Platz für die anderen Stimmen zu lassen und synoptisches Notieren und die Koordination der Stimmen zu erleichtern.[78]

Dass die Instrumentalisten den Text mitgedacht hatten und ihn erkennbar ließen, zeigt, dass sie mit den Regeln der Textunterlegung und -verteilung vertraut waren. Bei einer variablen Besetzung mit einer oder mehreren Vokalstimmen oder wenn die Instrumentalisten selbst sangen, war es selbstverständlich, dass sie dem Text folgten. Logischerweise überschneiden sich die Beschwerden der Theoretiker über die nicht korrekte Textunterlegung in der Vokalmusik, womit mitunter auch Instrumente gemeint sind (Zarlino), mit den Beschwerden über die nicht verstandene Mensur und dadurch „verlorne arbait" (Judenkünig).[79] Daraus resultierten ähnliche Regeln für die verständ-

76 Judenkünig, *Vnderweisung*, fols. 50^{r}, 51^{r}.

77 Nach Gerle sollte zuerst der Diskant und dann nacheinander der Tenor, der Alt und der Bass übertragen werden, Gerle, *Musica Teusch*, fol. 51^{v}. Die gleiche Praxis lehrte Le Roy, *A briefe and plaine instruction*, Einleitung [o. fol.].

78 Bei der Verwendung der älteren deutschen Orgeltabulatur-Notation war das Intavolieren an das methodisch einfache Abschreiben des Diskants vom vokalen Original gebunden, siehe auch Kapitel V.1.

79 Zarlino, *Le Institvtioni harmoniche*, Teil IV, Kapitel 33; vgl. übers. Edition von Christoph Hohlfeld, Daniela v. Aretin, Markus Engelhardt und Christoph Hust in *Gioseffo Zarlino*

liche Übertragung des Textes. Im Grunde schufen die Instrumentalisten eine Art neue Textvertonung, indem sie originalgetreu intavolierten. Es verwundert deshalb nicht, dass sich die überlieferten Regeln der Textunterlegung für Vokalkompositionen und die formulierten Regeln der Intavolierung großflächig überschneiden.[80]

Die aus der Textvertonung bekannte Forderung nach sinnhaftem und strukturellem Zusammenspiel von musikalischen und textlichen Phrasen deckt sich mit dem Bestreben der Instrumentalisten nach bemessener Mensur und Kadenzen sowie beachteten Pausen. Daraus folgt, dass auch Instrumentalisten mit syntaktischen Sinneinheiten operierten (wie dies praktisch realisiert wurde, wird im nächsten Kapitel gezeigt). Die syllabische Vertonung der Texte, bei der die Hauptzählzeiten Semibrevis und Minima anstelle von Semiminima oder kleineren Notenwerten verwendet wurden, bildete bei der Textvertonung den prosodischen Rhythmus, der mit dem Zählprinzip der Instrumentalisten, und zwar ebenfalls auf Semibrevis und Minima orientiert, übereinstimmte (Judenkünig, Gerle).[81] Le Roy schrieb klar über die Entsprechungen zwischen den Noten des Gesangs und den Tabulaturbuchstaben. In dem diese Regel illustrierenden Beispiel „Quand mon mary" von Lasso ist eindeutig der Semibrevis-Rhythmus kongruent für Musik und Text gemeint.[82]

Le Istitutioni harmoniche, https://zenodo.org/records/14975549 (13.12.2024); Judenkünig, *Vnderweisung*, fol. 14^{v}.

80 Die Textunterlegung in der Musik des 15. und des 16. Jahrhunderts ist umfassend erforscht worden. Einige Ergebnisse und einen Überblick über die Thesen aus historischen Quellen bieten beispielsweise Thomas Schmidt-Beste, *Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts*, Turnhout: Brepols 2003, S. 40–62; Andrea Lindmayr-Brandl, „Text und Musik im Tenorlied: eine fiktive Textierungslehre von 1517", in *Fontes artis musicae* 50/1 (2003), S. 36–57; Leeman L. Perkins, „Towards a Theory of Text-Music Relations in the Music of the Renaissance", in *Binchois Studies*, hrsg. von Andrew Kirkman und Dennis Slavin, Oxford u. a.: Oxford University Press 2000, S. 313–329; und die Magisterarbeit von Thomas Kleinhenz *Textunterlegung in der Musik der Renaissance. Gegenüberstellung von schriftlich fixierten Regeln aus dem 16. Jahrhundert und Andeutungen von Konventionen in musikalischen Quellen aus dem frühen 15. Jahrhundert*, Universität Karlsruhe, 1990, https://textunterlegung.tkar.de/index.html (13.12.2024). Als grundlegende theoretische Quellen gelten Giovanni Maria Lanfrancos Traktat *Scintille di musica* (1533), Zarlinos *Le Institutioni harmoniche* (1558 f.) und im deutschsprachigen Raum besonders *De musica verbali* von Gaspar Stocker (Stoquerus, ca. 1570).

81 Als Grundzählzeit in den Tabulaturen hält Judenkünig die Semibrevis fest, fols. 16^{r}–16^{v}. Beim Proporz und diminuierten Mensuren wurde nach Minimen gezählt, fols. 50^{r}–50^{v}. Vgl. auch Gerle, *Musica Teusch*, Bg. Niiii^{r}–Niiii^{v}, Eiiii^{v}.

82 Le Roy, *A briefe and plaine instruction*, Einleitung [o. fol.]: „In the which I haue to aduertise you, that there is first to be seen, the / letters of the tablature, aunswerable to the note of the song […]".

Der prosodische Rhythmus und die Silbenverteilung spielten nicht nur eine allgemein regulierende Rolle, sondern steuerten auch die Erfassung und das Absetzen von kleineren Motiven und Phrasen. Rhythmische Gruppen mit Punktierungen und Ligaturen wurden bei der Textvertonung mit einer Silbe vertont. Ähnlich sollten die Lautenisten die Punktierungen generell glätten. Ligaturen lösten sie oft entweder gar nicht auf oder ersetzten sie mit anderen Noten (allerdings sieht man das nur in der Praxis, nicht in den theoretischen Beschreibungen). Notenwerte größer als Semibrevis wurden in den Tabulaturen in kleinere Notenwerte zergliedert, ohne die Gesamtlänge des ursprünglichen Notenwerts zu verändern.[83] Das in der Vokalmusik geforderte Verständnis der Semiminimen-Gruppen als jeweils mit einer Silbe textierten Einheiten führte dazu, dass gerade diese Stellen in instrumentalen Versionen freier interpretiert wurden (was aber auch bei den melismatischen Abschnitten in der Vokalmusik der Fall war).[84] Der Umgang mit vokalen Vorlagen in den Intavolierungen hing genau wie bei den Textvertonungen von der kompositorischen Funktion des Abschnitts ab: Während die initialen Abschnitte oder *soggetti* genau abgesetzt wurden, steigerten sich die Abweichungen in den mittleren Abschnitten. Die Pänultima-Phasen der Kadenzen waren in den Intavolierungen als freier interpretierbare Stellen besonders beliebt. Am Stückende jedoch sollten alle Stimmen zusammen erklingen und dadurch das Ende des Absetzens deutlich machen.[85] Das ähnelt Zarlinos neunter Regel der Textunterlegung und befindet sich daher nicht außerhalb der Tradition der Textbehandlung.[86] Man darf außerdem nicht vergessen, dass Texte in den Stimmbüchern meistens nicht deutlich aufeinander bezogen geschrieben wurden, oft – wenn überhaupt – war der tatsächlich unterlegte Text unter den Noten nur in *incipits* zu lesen. Es war einfacher für die Schreiber, die Anfangsabschnitte, selbst in verschiedenen Überlieferungsvarianten derselben Intavolierung, genau wiederzugeben, was auch oft der Fall war.

Aufgrund der hier zusammengetragenen Fakten kann man insgesamt davon ausgehen, dass das Intavolieren stets eine Arbeit mit dem Text vorsah.

83 Gerle, *Musica Teusch*, Bg. Gii^{v}.

84 Schmidt-Beste, *Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts*, S. 62; Lindmayr-Brandl, „Text und Musik im Tenorlied", S. 47.

85 Le Roy, *A briefe and plaine instruction*, Einleitung [o. fol.].

86 Zarlinos 9. Regel der Textunterlegung lautet: „Wenn man alle Silben in einer Satzperiode oder in einem Textabschnitt den Noten zugeordnet hat und nur noch die vorletzte und letzte Silbe übrig bleiben, kann die vorletzte mehrere kleinere Noten erhalten, etwa zwei oder drei oder eine andere Anzahl, sofern die genannte vorletzte Silbe lang und nicht kurz ist", Zarlino, *Le Institvtioni harmoniche*, Teil IV, Kapitel 33 in der oben genannten digitalen Edition.

Die Textbezüge sollten anscheinend auch dann eine Wirkung haben, wenn die akzentuierte Zählmethode gelehrt wurde. Die substanzielle Orientierung an der vokalen Vorlage einerseits und die aufführungspraktische Pragmatik der originalgetreuen Intavolierung andererseits sollen nun anhand einiger handschriftlicher Beispiele, die im Laufe des 16. Jahrhunderts entstanden, genauer untersucht werden.

Betrachtet man die Textvertonung und – falls die Musiknotation eine musik- oder textphraseologische Gliederung aufweist – das Einsetzen von syntaktischen Takten, so kann man gerade in den Handschriften die Schritte beim Absetzen genau verfolgen. Besonders aufschlussreich ist die Skizze zur Intavolierung der Motette „Aspice domine" von Jachet de Mantua (Herwart-Sammlung 1511c), fols. 3^{v}–4^{r}, übertragen von einem der frühen Schreiber dieser Sammlung (Schreiber F, Abb. 48, Bsp. 3).

Auf diesem Papierbogen zeigt sich, wie alle fünf Stimmen des Originals Stimme für Stimme in eine Partitur umgeschrieben, in die Zeichen der italienischen Tabulatur transliteriert und die rhythmischen Werte umgedeutet wurden. Das Aufschreiben erfolgte von „oben" nach „unten". Das erkennt man daran, dass das Notat des Diskants ausführlicher ist und mehr vom Arbeitsprozess erkennen lässt. Um die Mensuren und die Stimmen richtig zuordnen zu können, markierte der Schreiber die Semibreven-Zählzeiten mit vertikalen Strichen, die über dem Diskant besonders gut sichtbar sind. Diese Methode ging vermutlich auf Judenkünigs Vorschlag, die Zählzeiten zu unterstreichen, zurück („so vnderstreich die schleg wider").[87] Hin und wieder setzte der Schreiber rhythmische Mensurzeichen (Noten mit runden Köpfen) als Hilfe ein. Den Musikfluss regulierten Taktstriche im Semibrevis-Abstand, die dem Schreiber halfen, die Teilung der Breven der vokalen Vorlage richtig zu treffen (die Teilung sieht man in den Noten-Hilfszeichen, z. B. T. 13–14). Dass der Schreiber offenbar überlegte, wie die Stimmen vom Diskant aus untereinander passen, verrät sein Versuch, den Rhythmus des Altes in die Zeile des Diskants hineinzuschreiben (Diskant, T. 10–11).

87 Siehe das Zitat oben. Judenkünig, *Vnderweisung*, fol. 55^{r}. Die Annahme von Marie-Luise Göllner, die Striche seien Pausen, basiert offenbar auf der ebenfalls bei Judenkünig gezeigten Praxis, mit solchen Strichen die Semibrevis-Pausen zu bezeichnen. Schreiber F der Herwart-Sammlung verwendet die Striche auch für Pausen, siehe z. B. die Tenor- oder Quintus-Zeile, fol. 3^{v}. Die Striche über dem Diskant jedoch sind keine Pausen, weil sie kontinuierlich vorkommen. Für die Semibrevis-Pausen verwendete der Schreiber außerdem auch mensurale Zeichen mit Notenköpfen; die Minima-Pausen markierten leere Stellen.

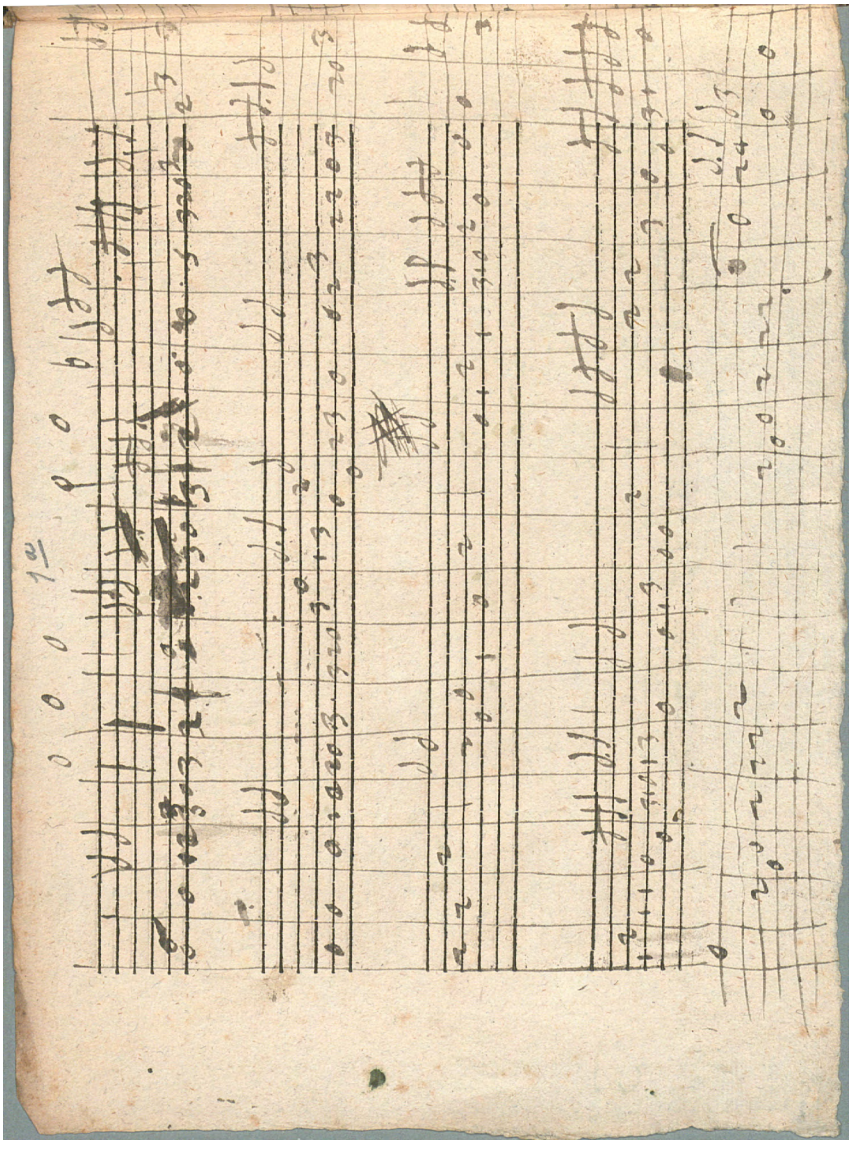


Abb. 48: Herwart-Sammlung 1511c, Jaquet de Mantua, „Aspice domine“, fol. 3^{v}, Synopse aller Stimmen in einer Partitur.



Bsp. 3: Herwart-Sammlung 1511c, Jachet de Mantua, „Aspice domine“, fol. 3v,
Synopse aller Stimmen in einer Partitur, Übertragung. Die Hilfszeichen sind rot.

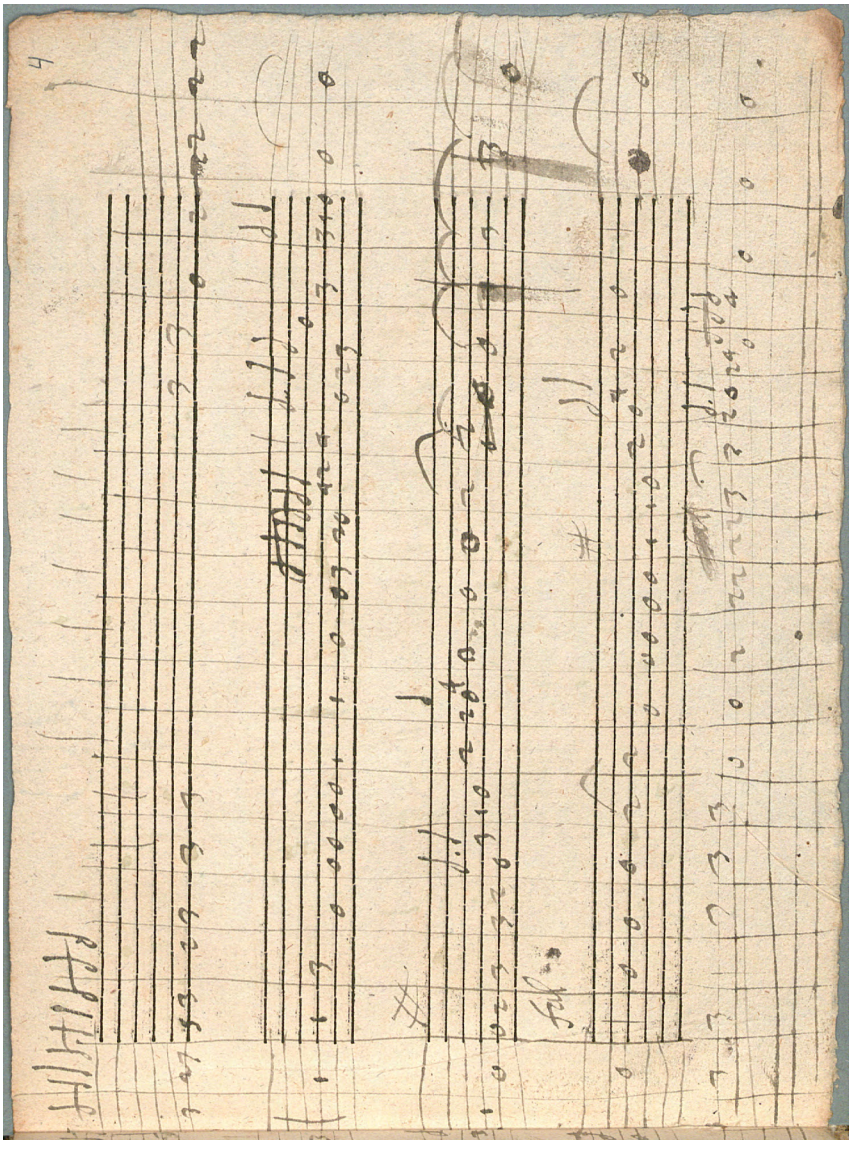


Abb. 48: Herwart-Sammlung 1511c, Jaquet de Mantua, „Aspice domine“, fol. 4r; Synopse aller Stimmen in einer Partitur.



Bsp. 3: Herwart-Sammlung 1511c, Jachet de Mantua, „Aspice domine“, fol. 4r,
Synopse aller Stimmen in einer Partitur, Übertragung. Die Hilfszeichen sind rot.

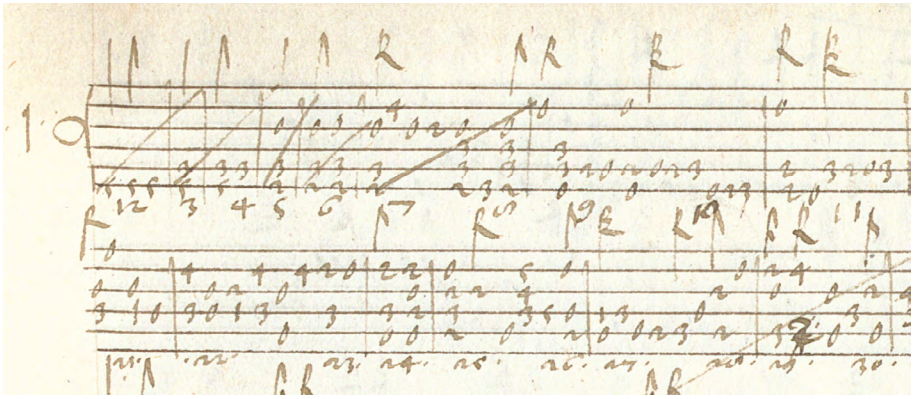


Abb. 49: Herwart-Sammlung 267, Clément Janequin, „La Guerre“, fol. 34[r], Ausschnitt.

Wie die Teilung einer Note über dem Taktstrich erfolgte, deutete er ebenfalls mithilfe einiger Mensuralnoten an (Diskant, T. 19–20; Tenor, T. 15–16), oder auch andersherum, mit jeweils zwei gleichen und durch einen Bindebogen (!) verbundenen Tabulaturzeichen, welche in der Summe die Länge einer Brevis wiedergeben (Bass, T. 14–15, 31–32, 37–38; Altus, T. 37–38).[88] Praktisch gesehen, ergab letztere Bezeichnung in der Tabulaturnotation nur notationsgraphisch einen Sinn, und auch nur dann, wenn man nach der bemessenen, d. h. mit der Vorlage abgestimmten Mensur strebte. Dass der Schreiber die vokale Vorlage einer detaillierten Analyse unterzog, wird auch dadurch bestätigt, dass er *falsa* Stellen mit einem # oder dem Wort „fal[sa]“ über der Tabulaturzeile gekennzeichnete (Tenor, T. 21 und Quintus, T. 30, 21). Das ging auf Le Roy zurück, der das *falsa*-Zeichen (liegendes #) in die Synopse der Vokalstimmen vor dem Intavolieren einzusetzen lehrte.[89]

Eine rein pragmatische Orientierung nach der Grundzählzeit (Semibrevis) konnte durch die kontinuierliche Nummerierung von Semibreven erfolgen, wie in den drei Varianten der Intavolierung „La Guerre“ aus der Tabulatur der Herwart-Sammlung 267, fols. 34[r], 36[v] und 37[r] (Schreiber B, Abb. 49).

Das Festhalten an der Semibrevis-Grundzählzeit musste, wie das Beispiel zeigt, mit den Taktstrichen nicht zwingend übereinstimmen. So konnten die Taktstriche nebeneinander in irregulären Abständen – in Breven und Semibreven – gesetzt werden (der Beginn des ersten „La Guerre“ hat die Taktfolge

88 Die Übertragung des Bsp. 1 erfolgt nur bis zu T. 33, weiter vgl. das Original in der Abb. 48. Die im Tenor eingefügte Bindebögen, T. 31–38, sind zum Teil falsch, was anscheinend durch einen vertikalen Strich in T. 35 versucht wurde zu korrigieren.

89 Siehe Beispiele in Le Roy, *A briefe and plaine instruction*, fols. 8[v]–9[r] usw.

B SB SB SB SB B B usw.). Die Frage ist, ob ein solcher Vorgang durch den Textrhythmus und die syntaktische Ordnung zumindest partiell und parallel zum akzentuiertem Zählprinzip reguliert wurde, ob also beim „originalgetreuem" Absetzen syntaktische, d. h. auch auf Vokaltext bezogene Takte von Bedeutung waren.

Die Sensibilität gegenüber dem Textrhythmus ist im Fragment der Intavolierung „Nach willen dein" aus der Thurner-Tabulatur, fol. 23^{v}, erkennbar (Abb. 50, Bsp. 4).[90] Inmitten seiner mathematischen Übungen schrieb der Schreiber alle drei Text-Strophen des Originals von Paul Hofhaimer auf, fols. 17^{v}–18^{r}. Als Vorlage diente ihm mit großer Wahrscheinlichkeit die Ausgabe Öglins aus dem Jahr 1512,[91] da die Texte sich kaum unterscheiden. Als Musik reichte dem Schreiber das zweistimmige (TB) *incipit* (am Titel von ihm selbst als „princi[pium]" gekennzeichnet). Vergleicht man diese Übung in der Intavolierung mit dem ebenfalls zweistimmigen Beispiel aus Judenkünigs *Introductio*, fol. 11^{r}, erkennt man, dass Thurner im Unterschied zu Judenkünig den Beginn unregelmäßig taktierte (B B SB SB) und eher dem syllabischen Prinzip folgte. Thurner schloss im T. 3 und 4 jede Silbe, das betrifft in dem Fall ganze Wörter („dein", „mich") jeweils in einen Takt ein (Abb. 50 und Bsp. 4, Abb. 51 und Bsp. 5, Abb. 52). Dass er dabei von Judenkünig abschrieb, kann bezweifelt werden, da diesen eine andere Arbeitsweise mit dem Original auszeichnete.[92] Judenkünig führte die Taktierung exakt im Brevis-Abstand, obwohl auch er Öglins Druck für seine Übertragung „Nach willen dein" beinahe exakt übernahm. In der Craus-Tabulatur, dem Übungsheft zum Lehrbuch Judenkünigs (siehe Kapitel V.1), bemühten sich zwei unterschiedliche Schreiber ebenfalls um eine genaue Abschrift aus Öglins Druck (nicht aus Judenkünigs Buch). Die Abschrift des Basses folgte sogar der originalen Tonhöhenlage (in *F*, bei Stimmung *A*), fol. 35^{r}. Die dreistimmige Variante (DTB), fols. 11^{v}–12^{r}, zeigt minimale Kolorierungen, allerdings so, dass im „Gesamtrhythmus" aller Stimmen der rhythmische Verlauf nach Semibreven deutlich artikuliert bleibt, vgl. z. B. fol. 11^{v}, T. 6–7.

90 Die Foliierungangaben folgen der modernen Bleistiftfoliierung im Manuskript.

91 Paul Hofhaimer, „Nach willen dein", in Öglin I, Nr. 26, fols. 29^{v}–30^{r}.

92 In der Forschung kursiert die Meinung, dass Thurner „Abschriften" von Judenkünig tätigte, Flotzinger, „Einleitung", S. VII. Gegen die Abschriften spricht auch, dass sich Thurner notationsgraphisch nicht an der unteren Zeile der Tabulatur orientiert hat (wie Judenkünig). Dorfmüller, *Studien zur Lautenmusik*, S. 72.

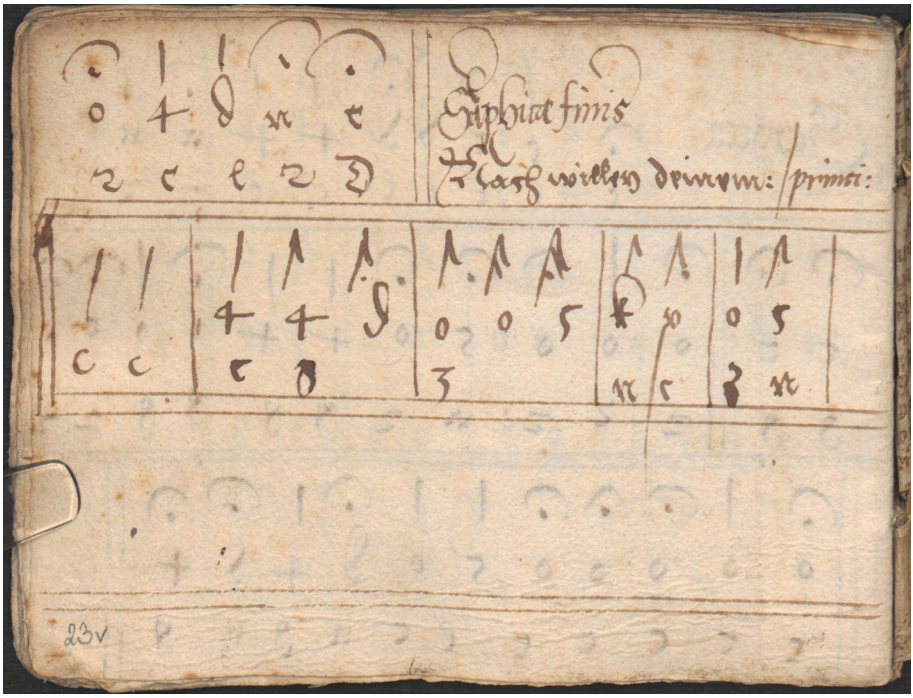
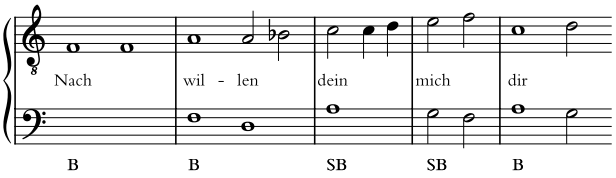


Abb. 50: Thurner-Tabulatur, der Beginn von „Nach willen deinem: princi[pium]“, TB, fol. 23^{v}.



Bsp. 4: Thurner-Tabulatur, der Beginn von „Nach willen deinem: princi[pium]“, TB, fol. 23^{v}, Übertragung im rhythmischen Verhältnis | = Semibrevis, transponiert in *F*.

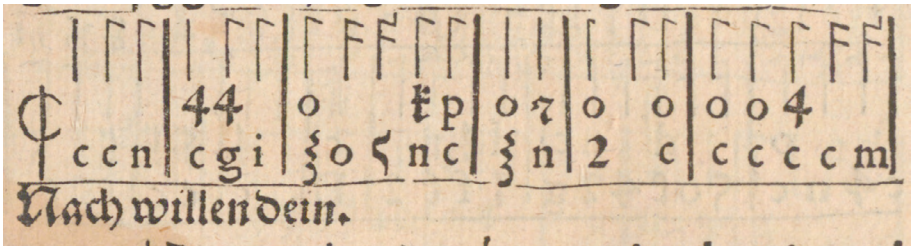
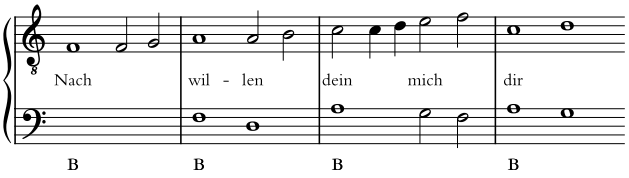


Abb. 51: Judenkünig, *Introductio*, „Nach Willen Dein“, TB, fol. 11r, Ausschnitt.



Bsp. 5: Judenkünig, *Introductio*, „Nach Willen Dein“, TB, fol. 11r, Ausschnitt, Übertragung im rhythmischen Verhältnis | = Semibrevis, transponiert in *F*.



Abb. 52: Erstes Liederbuch des Erhard Öglin (Öglin I), RISM B/I 1512[1], „Nach Willen Dein“, Nr. 26, TB, Ausschnitte.

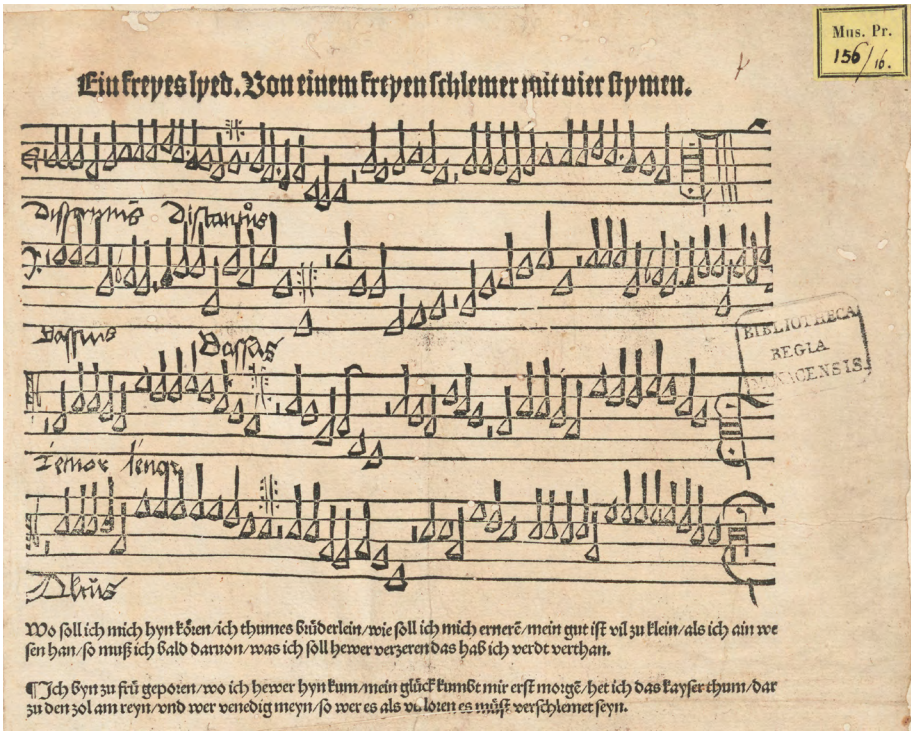


Abb. 53: Flugblatt „Wo soll ich mich hynkóren“ [ca. 1510] in *Ein geystlicher schlemer*, D-Mbs 2 Mus.pr. 156-16/20, [ohne fol.]. Möglicherweise wurde der Text und die Vertonung dem Flugblatt [1505–1510], *vdm* 121, „Wo soll ich mich hyn kóren“ entnommen.

Im Gegenteil, das Einschließen beinahe ganzer Textphrasen in jeweils einen Takt, z. B. „so muß ich blad darvon“ und „das hab ich verdt verthan“, war für Judenkünig in den Intavolierungen „Wo soll ich mich hin keren, ich armes“ in seinen beiden Lehrbüchern (*Vnderweisung*, fol. 18^{v}, und *Introductio*, fol. 12^{v}) selbstverständlich, obwohl die reguläre Taktierung dabei nicht beibehalten werden konnte und der Lautenist sich am Text orientieren musste (Abb. 53, 54, Bsp. 6). Das Intavolieren dieses Liedes in der Harditsch-Tabulatur, der Handschrift, die mit Craus' Manuskript und Judenkünigs Büchern ein Netzwerk bildet, demonstrierte wiederum eine reguläre einheitliche Taktierung, die gegen die Textprosodie steuerte, fols. 37^{v}–38^{r}. In solchen Beispielen stand wiederum die regulierende Funktion der Semibrevis-Grundzähleinheit im Vordergrund.[93]

93 Hier bestätigt sich die These von Marie-Louise Göllner über die prinzipiell regulierende Funktion der Semibrevis für die Gestaltung der Intavolierungen: „In particular we find strong evidence for three main points regarding the compositional process for lute: the

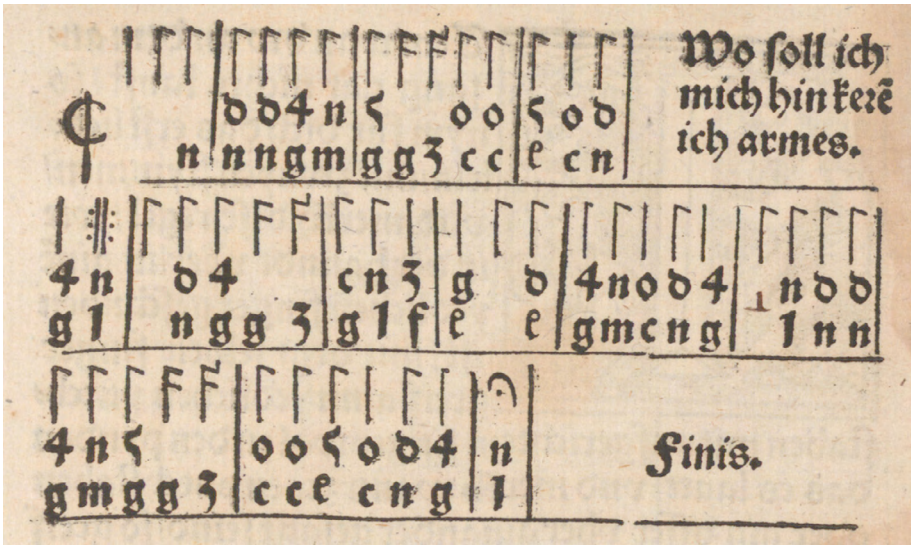
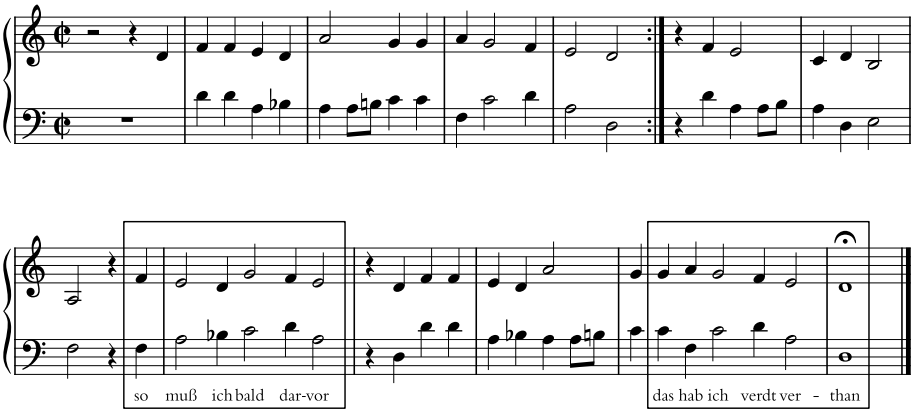


Abb. 54: Judenkünig, *Vnderweisung*, „Wo soll ich mich hin keren ich armes“, TB, fol. 18ᵛ.



Bsp. 6: Judenkünig, *Vnderweisung*, „Wo soll ich mich hin kere(n) ich armes“, TB, fol. 18ᵛ, Übertragung.

use of a preliminary score in intabulation, albeit in a variety of forms; distinction between a simple and an embellished form of an intabulated work as two separate steps; preference for the semibreve as the rhythmic unit in composition but for the tradition of the breve in notation, resulting in inconsistencies in the placement of vertical lines of division. This is combined with a simplification of the rhythmic structure generally, away from the subtleties of the vocal works to the square-cut formulae of instrumental embellishments based uniformly on the unit of the semibreve“, Göllner, „On the Process of Lute Intabulation“, S. 94.

Das Intavolieren und die Semantik des Textes. Das Intavolieren als intertextueller Dialog

Das Augenmerk der Schreiber auf sinnhaften textmusikalischen Phrasen führte logischerweise zu der Frage, ob die semantische Bedeutung des Textes beim Intavolieren eine Rolle spielte. Obwohl diese Problematik weiterer Untersuchungen bedarf, kann man die Frage bereits bejahen. In der „originalgetreuen" Intavolierung „Si ist meyn búll" in der Leipziger Harfentabulatur (ca. 1540), fols. 9^{v}–11^{r}, wiederholte der Schreiber die Kadenzformel (k) des Abschnittes b (Abb. 55, Bsp. 7). Die musikalische Wiederholung entspricht dem Beginn des Verses b_1 im Text, der – zumindest im Druck von Aich – weder im Text noch im Lied wiederholt wird.

„Si ist meyn búll", Text und Struktur des Textes und der Musik (Intavolierung). Der Text zit. n. Liederbuch des Arnt von Aich, Köln [ca. 1514–1515] , Exemplar D-B Mus.ant.pract. A 180, Bg. $Hiii^{r}$. Die sich wiederholenden Zeilen sind fett hervorgehoben.

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



Abb. 55: Liederbuch des Arnt von Aich, RISM B/I [1519][5], D-B Mus.ant.pract. A 180, „Sie ist mein buel“, T. mit dem Text, Nr. LV. Markiert ist die in der Intavolierung wiederholte Kadenz.

Der wiederholte Vers hebt semantisch wichtige Ereignisse dieser noch vom mittelalterlichen Minnesang stark beeinflussten Lyrik hervor. Das zeigt sich besonders in der zweiten und dritten Strophe: Das männliche Ich fühlt sich an die verehrte Geliebte gebunden („ich mich verbint“) und gedenkt den Bund niemals zu brechen („vnd nymmer prich“). Die doppelte instrumentale Ausführung des Verses unterstreicht die semantische Intention des Textes. Dass dies die Absicht des Instrumentalisten war, legt seine Suche nach einer äquivalenten rhythmischen Wiedergabe der Liedmelodie nahe. Nachdem er zweimal die Kadenz (k) in einem nicht ganz korrekten Rhythmus – M M SB SB SB –

in die Intavolierung geschrieben hatte, notierte er diesen Abschnitt nach der letzten Fermate separat und korrigierte den Rhythmus – M SB (=M+M) SB SB, womit er auf das Wort „vnd" einen korrekten (originalen) „Auftakt" in zwei Unterstimmen bekam (vgl. Abb. 55, Bsp. 7). Die letzte Variante entspricht exakt der Textvertonung im Lied. Wenn die wiederholte Kadenz nur instrumental aufgeführt wurde, betonte die Pause in der Textierung den letzten Vers im Text, der sowohl formal als auch semantisch eine wichtige Pointe bildet. War die Wiederholung mit Text aufgeführt oder mitgedacht, wurde die Versform im Vergleich zu Aich ausführlicher. Die Intavolierung bezog sich damit sowohl auf die Semantik als auch auf die Versstruktur des Liedtextes. Mit wenigen Änderungen konnte der Intavolator den Text deutlich „hörbar" und in der Struktur ausgewogener machen.[94]

Die Anbindung an den Text stand in dem eben gezeigten Beispiel außerhalb der rhetorischen Symbolik. Diese lässt sich in den Skizzen der bereits erwähnten Intavolierung der Motette „Aspice domine" (Herwart-Sammlung 1511c) beobachten (eine Übertragung ohne Text findet man im Anhang D.II). Der Schreiber notierte ohne Verzierung jene Phrasen, die die inhaltliche Dynamik des Textes verdeutlichen. Nachdem er die Phrase „sedet in tristi" („sie sitzt im düsteren") zuerst komplett ohne Diminutionen, fol. 4^{v2}, skizziert hatte, hatte er die Möglichkeit, diese Phrase beim zweiten Aufschreiben koloriert auszuarbeiten. Stattdessen ließ er den deklamatorischen Teil der Phrase ohne Kolorierung deutlich erklingen. Der Ausdruck „desolata civitas" („verwüstete Stadt"), fol. 2^{r1}, wurde ebenfalls nicht diminuiert, auch nicht bei der Wiederholung. Die Erinnerung an den Reichtum „plena divi tiis" („voller Reichtum") wurde hingegen mit reichlichen Diminutionen umgesetzt, fol. 2^{r4}. Alle Phrasen stützten sich dabei exakt auf das vokale Original.

Wie sich der neue Text zum Prätext als Ganzem verhielt, ist besonders in den handschriftlichen Tabulaturen sichtbar, die in größeren Abschnitten eine ganz offensichtliche didaktische Zielsetzung haben und vor allem mit didaktischen Komplexitätssteigerungen aufwarten. Ein solches Beispiel ist die Krakauer Tabulatur. Das „originalgetreue" Absetzen verfolgte in dieser Tabulatur unterschiedliche Lernziele, sodass fast jede Intavolierung verschiedene Aspekte des Umgangs mit der Vorlage als komplettem Text zeigt. Betrachten wir nun die Intavolierungen aus dem Block der Schreiber A und B des Manuskripts in der Reihenfolge, wie sie im Manuskript vorliegen.

94 Separat aufgeschriebene Abschnitte gehören zu *loci-communes*-Techniken und zeigen im Kontext dieser Techniken einen sensiblen Umgang mit semantisch und strukturell wichtigen Text- bzw. Musikausschnitten, siehe Kapitel IV.3.



Bsp. 7: D-LEm I. 8° 191, „Si ist meyn búll", fols. 9v–11r,
Übertragung von Abb. 55 mit dem unterlegten Text (im Original nicht vorhanden).

Das die Tabulatur eröffnende „Vorria che tu cantessi una canzone", fol. 8v, bietet zunächst einen (abgesehen von kleinen, den Vokalsatz nicht beeinträchtigenden Details) genau abgeschriebenen, fast durchgehend homophonen Satz. Syntaktische Takte, die eine Phrase einschließen, entsprechen dem originalen „Voria che tu cantas' una canzona" von Orlando di Lasso.[95] Die darauffolgende Intavolierung „Quanto o madona", fols. 9r–9v, des Madrigals „Quant'e

95 Orlando di Lasso, „Voria che tu cantas' una canzona", in *Villanelle d'Orlando di Lassus*, RISM B/I 1558[16], Nr. 16; vgl. Sheptovitsky, „The Cracow Lute Tablature", S. 80.

madonna mia" von Jacques Arcadelt,[96] demonstriert eine feinfühlige Arbeit mit der Textprosodie (Bsp. 8). Im T. 11–13 ließ der Schreiber eine Minima-Pause am Beginn des T. 11 aus, infolgedessen verlängerte er die Musikphrase von 4,5 SB auf 5 SB und stellte die Verhältnisse von kurzen und langen Silben in der Text-Phrase des Originals um. Ob der Schreiber die Verschiebung aus Versehen oder absichtlich vornahm, ist nicht bekannt. Fakt ist, dass die Text-Phrase „se già voi non porgete" der vokalen Vorlage, Tabulaturtakte 11–13, in der instrumentalen Fassung nicht an Ausdruckskraft verlor. Das Wort „voi" („wenn schon Sie mir nicht helfen") bekam im Gegenteil durch die Verschiebung auf SB einen sinnhaften Akzent. Einen experimentellen Zugang sieht man in zwei, im vokalen Madrigal ähnlich vertonten Phrasen „se pur de la mia morte ingorda sete" und „e quel che vive deve morir' ancho", Tabulaturtakte 6–10 und 26–30 („obwohl du dich nach meinem Tod sehnst" und „und wer am Leben ist, muss sterben"). Im ersten Fall versuchte der Schreiber, die zentrale Wendung „de la mia mor[te]" („nach meinem Tod") in einem Takt zu denken, wofür er einen Taktstrich zwischen die nun irregulären T. 6 und 7 setzte. (Folgt man der Skizze aus Fusen im Diskant, sollte die Stimme leicht koloriert werden.) Im zweiten Fall bildete der Schreiber eine neue musikalische Phrase, die aber ebenso das Wort „morir" („sterben") deutlicher als im vokalen Madrigal pointierte. Durch das Auslassen einiger Zählzeiten aus dem Original verteilte sich der Text anders, mit der Abschlusspointe auf „morir' ancho" (Bsp. 8, siehe die Auslassung T. 27–28 in der Edition des Madrigals und eine mögliche Textunterlegung in T. 28–30 der Intavolierung). Das syntaktische Denken erkennt man auch an der Stelle, wo der Schreiber einen Taktstrich n a c h dem Abschluss der Text-Phrase und nicht (akzentuiert) v o r der letzten Silbe setzte, wie in T. 35–36 und 39–40 der Intavolierung. Einen absolut authentischen Vorgang illustrieren T. 38–42 der Intavolierung (die letzte Zeile des Bsp. 8): Der wichtige inhaltliche Antipode im Text – das Wort „vita" („Leben") – wurde zweimal in jeweils einem Takt notiert und dadurch semantisch hervorgehoben. Die Notation belegt insgesamt eine sinnhafte Arbeit mit dem Text und entkräftet die Argumentation im Sinne einer scheinbar „fehlerhaften" oder rein akzentuiert zählenden Übertragung des vokalen Prätextes.[97]

96 *Il primo libro di madrigali d'Archadelt*, RISM B/I 1539[22], S. 36.

97 Die im Vergleich zur Edition des Madrigals ab dem T. 27 sichtbare Verschiebung der Taktstriche in der Intavolierung verweist auf mögliche andere Varianten in der Vertonung des Textes und nicht auf Mängel der Intavolierung. Das sollte in der modernen Editionspraxis berücksichtigt werden, da es sowohl für die Erfassung des Vokalrepertoires als auch für die Intavolierungen aufschlussreich ist.

Bsp. 8: Synopse:

a) Jacob Arcadelt, „Quant'e madonna mia", in *Il primo libro di madrigali d'Archadelt*, RISM B/I 1539[22], S. 36, zit. n. Jacobi Arcadelt, *Opera Omnia*, *II. Madrigali*, *Libro Primo*, hrsg. von Albertus Seay, Rom: American Institute of Musicology 1970 (*CMM* 31), S. 104 f., transponiert um eine Quarte höher;

b) Intavolierung „Quanto o Madona", Krakauer Tabulatur, fols. 9[r]–9[v]. Das Original ist ohne Text.




a)
la mia mor - te in - gor-da se - te, se già voi non por - ge -
la mia mor - te in - gor-da se - te, se già voi non por - ge -
la mia mor - te in - gor-da se - te, se già voi non por - ge -
b)
la mia mor - te se già voi non por - ge-
a)
-te ai - u - to tal co'l di - vin volt' al - tie - ro. Ch'in me vi - ta ne por - ge di
-te ai - u - to tal co'l di - vin volt' al - tie - ro. Ch'in me vi - ta ne por - ge
-te ai - u - to tal co'l di - vin volt' al - tie - ro. Ch'in me vi - ta ne por - ge di
-te ai - u - to tal co'l di - vin volt' al - tie - ro. Ch'in me vi - ta ne por - ge di
b)
-te


a)
quel che man - co, per - che mo- rir non può chi non ha vi - ta, e quel che
di quel che man - co, per-che mo- rir non può chi non ha vi - ta, e quel che
quel che man - co, per-che mo- rir non può chi non ha vi - ta, e quel che
quel che man - co, e quel che
b)
a)
vi - ve de - ve mo - rir' an - co, dun-que se mi da - re - te
vi - ve de - ve mo - rir' an - - co, dun-que se mi da - re - te
vi - ve de - ve mo - rir' an - - co, dun-que se mi da - re - te
vi - ve de - ve mo - rir' an - - co, dun-que se mi da - re - te
b)
morir' an - - co,


35
a)
vi - ta mia mor - tea vre - te, et io per
vi - ta mia mor - tea vre - te, et io per
vi ta mia mor tea vre - te, et io per
vi ta mia mor tea vre - te,
(32)
33
34
35
36
b)
40
a)
mort'an - cor' a - vrò la vi - ta.
mort'an - cor' a - vrò la vi - ta, et io per mort'an - cor' a - vrò la vi - ta.
mort'an - cor' a - vrò la vi - ta, et io per mort'an - cor' a - vrò la vi - ta.
et io per mort'an - cor' a - vrò la vi - ta.
37
38
39
40
41
42
b)
vi - ta
vi - ta.

Bezugnehmend auf die Ausführungen Genettes über die Intensität der Rezeption der Vorlage (d u r c h, n e b e n und ü b e r) lässt sich hier eine Analogie zur Arbeit d u r c h die Vorlage herstellen, da die Vorlage gut erkennbar blieb und in ihrer Bearbeitung (Intavolierung) sogar semantisch klarer artikuliert wurde. Sucht man nach Analogien in der rhetorischen Text-Praxis, fällt ins Auge, dass die bereits gezeigten Beispiele Techniken belegen, die dem rhetorischen Einfügen, Auslassen, Paraphrasieren und Verdichten ähnlich sind. Das Einfügen lässt sich immer wieder beim Setzen von typischen Diminutionsformeln in Kadenzen beobachten, wie z. B. in „Quanto o Madona", T. 5, 10, 39. Laut Le Roys Beispielen aus *A briefe and plaine instruction* war ein solches Einfügen unter den wenigen zugelassenen Verzierungen in der „originalgetreuen" Tabulatur die Norm. Das Auslassen von einigen Segmenten, ebenfalls in „Quanto o madona", T. 27, zu sehen, gleicht der Ellipse in der Rhetorik. Die neu gebildeten Phrasen in diesem Madrigal waren erkennbar, aber paraphrasiert. Wesentlich ist jedoch, dass diese Techniken nicht automatisch auf die semantische Arbeit mit dem Text hinweisen, sondern auch ein syntaktisches Anliegen haben konnten.

Die Änderungen des Prätextes und auch das instrumental-technische Vorgehen beim Intavolieren stand, wie bereits erwähnt, im engen Zusammenhang mit der kompositorischen Funktion des jeweiligen Abschnittes der vokalen Vorlage. Exakt abgeschriebene Abschnitte sind oft *incipits*, die Kadenzen wurden dagegen eher paraphrasiert, d. h. oft vereinfacht und durch andere gängige Kadenzformeln ersetzt.[98] Wenn größere Abschnitte geändert wurden, betraf das eher die Schlussteile in den Intavolierungen. Größere Änderungen waren anscheinend in hohem Maße auch vom Text gesteuert, sie wurden zumindest nicht ohne Textbezug vorgenommen. In der Intavolierung „Ich rew vnth klak", fols. 19^{r}–20^{r}, baute der Intavolator eine variierte Wiederholung des Abgesangs des Liedes ein, der in der Liedvorlage nicht wiederholt wird (Bsp. 9). Da das Lied in der Intavolierung vom Beginn bis zum Ende erkennbar bleibt, ist diese Erweiterung deutlich hörbar. Sie veränderte die ursprüngliche Textstruktur komplett. Der Umbau setzte eigene Akzente auf den sinnhaft gewichtigsten Vers in jeder Strophe: „Erbarm mich hart, ich beit und wart", „erst sollt verlohn [verlassen]. Wie wird's ihr gahn?" und „und wöllest nit in Treuen bitt". Wie in der Intavolierung „Si ist meyn búll" hob diese instrumentale Erweiterung den Schlussvers in jeder Strophe hervor:

98 Es handelt sich dabei nicht zwingend um eine Verzierung von Kadenzen, sondern um geringe Änderungen in Melodik, Stimmführung und harmonischer Ausführung.

„Ich rew vnth klak", Text und Struktur des Textes und der Musik (Intavolierung).[99]

1. Strophe	**2. Strophe**	**3. Strophe**	**Text**	**Musik**
Ich reu und klag, daß ich mein Tag nicht Liebers hab verloren, nachdem ich mir zu Freud und Gier ein Lieb hab auserkoren,	Dann Unfall groß, an Freuden bloß, hat mich mit Leid umbgeben, mit seiner Macht in Trübsal bracht und Trauren auch daneben,	Dadurch mein Herz trägt Weh und Schmerz. Laß dich mein Leid erbarmen und denk doch die treu Dienst und Mühe des Diener dein, viel armen!	a a_1	a a
das mich so hoch all Stund und noch mit Schmerzen tut bekränken. **Erbarm mich hart,** **ich beit und wart,** [Erbarm mich hart, ich beit und wart,] bis mein Glück tut bedenken.	daß ich nun, die mein Herz hätt je zum höchsten tun erfreien, **erst sollt verlohn.** **Wie wird's ihr gahn?** [erst sollt verlohn. Wie wird's ihr gahn?] Mein Hinfahrt tut mich reuen.	Bitt ich nun dich von Herzen freundlich, du tust mich des gewähren **und wöllest nit,** **in Treuen bitt,** [und wöllest nit, in Treuen bitt,] dein'n Diener tun verkeh- ren.	b b_1	b b_1 b_2

Bsp. 9: Synopse:

a) Georg Brack, „Ich rew und klag", in *Ein Ausszug guter alter und newer teutscher Liedlein* (Forster I), RISM B/I 1539[27], Nr. 121, zit. n. Georg Forster, *Frische Teutsche Liedlein (1539–1556)*, Teil I, hrsg. von Kurt Gudewill, Wolfenbüttel/Berlin: Kallmeyer 1942 (= *EDM* 20), S. 169 f., transponiert um einen Ton nach oben;

b) Intavolierung „Ich rew vnth klak", Krakauer Tabulatur, UKR-LVu 1400/I, fols. 19[r]–20[r]. Das Original ist ohne Text.

99 Der Text ist der Ausgabe Georg Forster, *Frische Teutsche Liedlein (1539–1556)*, Teil I, hrsg. von Kurt Gudewill, Wolfenbüttel/Berlin 1942 (= *EDM* 20), S. 169 f. entnommen; vgl. Georg Brack, „Ich rew und klag, das ich mein tag", in Forster I, Nr. 121.


D.
A.
T.
B.
a)
b)
Ich reu und klag, daß ich mein
nach - dem ich mir zu Freud und
Tag
Gier
5
6
7
10
Tag nicht Lie - bers hab ver - lo - ren, nicht
Gier ein Lieb hab aus - er - ko - ren, ein
nicht Lie - bers hab ver - lo - ren, nicht
ein Lieb hab aus - er - ko - ren, ein
8
9
10
11
12
13


1
2
15
15
Lie-bers hab ver - lo - - ren,
Lieb hab aus - er - ko - - - ren
a)
Lie - bers hab ver - lo - - ren, das mich,
Lieb hab aus - er - ko - - - ren
ver - lo - - - ren, das
- er - ko - - - ren,
- ren, ver - lo - - ren, das mich
- ren, er - ko - - - ren
14
15
16
17
18
19
b)
20
all Stund und noch
a)
das mich so hoch all Stund und noch mit
mich so hoch all Stund und noch
so hoch all Stund und noch, und
20
21
22
23
24
b)


a)
mit Schmer - zen tut be - krän - -
Schmer - - zen tut krän - - - ken.
mit Schmer - zen tut be - krän - -
noch mit Schmer - zen tut krän - - - -
b)
25 26 27 28
a)
-ken. Er - barm mich hart, ich beit und
Er - barm mich hart, ich beit und wart, ich
-ken. Er - barm mich hart, ich
-ken. Er - barm mich hart, ich
b)
29 30 31 32 33
34 35 36 37 38
Er - barm mich hart, ich beit und


30
wart, und wart, bis mein
a)
beit und wart, bis mein Glück tut be - den -
beit und wart, bis mein Glück
beit und wart, bis mein Glück tut be -
39
40
41
42
b)
wart
35
Glück tut be - - den - - - ken.
a)
- - - ken, tut be - den - ken.
tut be - den - - - - ken.
- den - - - - - ken.
43
44
45
46
b)

Wie solche Intavolierungen aufgeführt wurden und ob sie als rein instrumentale Text-Interpretation gedacht waren, wissen wir nicht. Eher in Richtung instrumental-technischer Interpretation ging es aber immer dann, wenn die Instrumentalisten nicht vokale Vorlagen, sondern andere Intavolierungen als Prätexte nahmen. Ein solches Beispiel ist „Leuer est Bon", fols. 20^{v}–21^{r}. Das ist eine Abschrift der Lautenintavolierung aus Pierre Phalèses Druck *Des chansons reduictz* […] *Livre premier* (1547), Bg. Ciii^{v}. Aus dem Notenbild geht hervor, dass dem Schreiber ein korrektes, d. h. mit regulären Taktstrichen und komplett abgeschriebenen Zeichen versehenes Notenbild sehr wichtig war. Er setzte bei Phalèse fehlende Taktstriche ein (Bsp. 10, T. 6). Insgesamt unterliefen ihm nur wenige Schreibfehler, T. 8, 18, sowie einzelne fehlende Noten, T. 9, 10. Desto stärker sticht hervor, dass der Abschlussteil von der Vorlage abweicht, T. 27–32. Dieser Abschnitt wurde durchgehend diminuiert, die Taktstriche sind irregulär und fungieren als Verständigungsmittel für die Instrumentalisten (etwa als optische Trennung von melodischen Typen der Diminutionsformeln). Diese Praxis geht auf die *ex-tempore*-Praxis um 1500 zurück (siehe Kapitel IV.4). Der Bezug zur Vorlage ist kaum hörbar, obwohl auch hier die Musik über die kompositorische Struktur der Vorlage nicht hinausgeht. Im Sinne Genettes Differenzierung des Bezuges zwischen dem Prätext und dem neuen Text kann man die Bearbeitungen in den zuletzt gezeigten Intavolierungen als Arbeit n e b e n der Vorlage oder ü b e r die Vorlage betrachten.

Als weitere charakteristische Technik in „originalgetreuen" Intavolierungen muss noch das Hinzufügen von ergänzenden Abschnitten „von außen" erwähnt werden. Da die Vorlage grundsätzlich beibehalten werden sollte, konnten die Schreiber entweder an den Abschluss der Intavolierung andere, oft kontrastierende Elemente, z. B. Passagen-Nachspiele anknüpfen oder in den ersten Takten der Intavolierung eine Art „rhetorische Einleitung", ebenfalls überwiegend oder ganz aus Passagen bestehend, gestalten. Die erste Option wird in Kapitel IV.3 untersucht, da es sich um *loci-communes*-Techniken handelt. Die andere Variante sieht man z. B. wenn in das erste, in der Regel einstimmige *soggetto* eine virtuose Passage in kleineren Notenwerten eingesetzt wurde, wonach ein deutlich ruhigerer, gar nicht oder deutlich weniger diminuierter mehrstimmiger Satz begann (Krakauer Tabulatur, „Labella. Pravdesz ystha nasz panie napisacz raczil", fol. 10^{v}). Dieses Vorgehen lehrte Le Roy, indem er in die „originalgetreue" Intavolierungen einen reichlich diminuiertem *incipit* einzufügen pflegte.[100] Solche repräsentativen „Einleitungen" mögen auf rhetorische Praxis zurückzugehen, z. B. auf die Regel, einen Haupttext mit einer Erklärung zu beginnen und erst dann zum Hauptstoff zu übergehen

100 Z. B.: Le Roy, *A briefe and plaine instruction*, fol. 28^{r} usw.

Bsp. 10: Synopse:

Intavolierung „Leuer est Bon“, Krakauer Tabulatur, fols. 20^{v}–21^{r}, Übertragung. In den T. 1–23 weisen die mit Sternchen (*) markierten Stellen auf Abweichungen von Phalèses Druck hin. Ab T. 24 sind zwei Varianten des Stücks untereinander angeordnet:

a) Intavolierung „Leuer est Bon“ in der Krakauer Tabulatur;
b) Intavolierung von Anonimus, „Le cueur est bon“, in Phalèse, *Des chansons reduictz en tabulature de lut* […] *Livre premier*, Brown 15477, Bg. C3^{v}.




a)
24
25
26
27
28
b)
24
25
26
a)
29
30
31
32
b)
27
28
29

(siehe unten Erasmus' dritte Methode der Textbearbeitung).[101] Da diese Techniken eine Schnittstelle zwischen zwei Herangehensweisen an den Prätext darstellen und weniger die Bearbeitung des Prätextes als Ganzes betreffen, werden sie ebenfalls detailliert in Kapitel IV.3 behandelt.

Zusammenfassend ist also festzuhalten, dass sich in der Intavolierung die Kommunikation zwischen Prätext und dem neuen Text vor allem nach dem jeweiligen Zugang zur Vorlage richtet, auch dann, wenn sie „originalgetreu" übernommen wurde. Die Textvorlage war mit ihrer Syntax und ihrer Semantik für die Intavolierung tragend und die Schreiber gingen mit diesen Komponenten differenziert um. Die bisherige Vorstellung, dass die „originalgetreue" Intavolierung ein bloßes Abschreiben des vokalen Stückes war, hält nicht mehr stand. Aber auch die Entwicklung der Intavolierung in Richtung „reiner instrumentaler Kunst" mit dem weiterhin sehr abstrakt definierten Ansatz von instrumental-idiomatischen Formeln muss relativiert werden, da auch bei stärkeren Abweichungen die Rolle der Vorlage differenziert und auf verschiedenen Ebenen realisiert werden konnte. Zentral ist die Frage nach der Intensität der Rezeption und der Positionierung des Intavolators zu seinem Material. Inwieweit sollte der Prätext im neuen Text (in der Intavolierung) erkannt werden und wie nutzte der Instrumentalist die Textbezüge dafür? Die intertextuellen Kommunikationstechniken hingen außerdem davon ab, welche Vorlagen verwendet wurden. Je nachdem, ob instrumentaler Druck oder primäre Vokalstücke als Prätexte fungierten, richtete sich die Aufmerksamkeit des Intavolators auf verschiedene Aspekte des Prätextes. Anzunehmen ist, dass textuelle Bezüge bei der Übertragung von Vokalstücken bestimmender waren. Rhetorische Techniken wie Einfügen, Auslassen und Verdichten sind hierbei zwar nicht auszuschließen, aber auch nicht zwingend an die Semantik gebunden.

Wenden wir uns nun erneut der Didaktik im 16. Jahrhundert zu. Da die damalige Instrumentallehre sich überwiegend nur mit der Methode beschäftigte, die auf dem akzentuiert zählenden Prinzip fußte, sich in der Praxis dagegen eine gewisse Affinität zur Textprosodie zeigte, sollte man beide Methoden komplementär zueinander betrachten. In der folgenden Tabelle wird der Versuch unternommen, die Regeln der Textunterlegung und Textbehandlung in Vokalformen zusammenzufassen und den theoretischen Ausführungen und den aus der Praxis resultierenden Regeln des Intavolierens gegenüberzustellen, um sich ein Bild davon zu machen, welches Werkzeug den Instrumentalisten zur Verfügung stand.

101 Knott, *Copia* II, S. 576.

Tabelle 2: *Textunterlegung und Intavolierungstheorie und -praxis*

Die Regeln von Lanfranco zit. n. der Zusammenfassung aus Schmidt-Beste, *Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts*, S. 46–48. Siehe dort ggf. die Auszüge aus dem Original im Italienisch. Zu Zarlinos Regel siehe die zitierte digitale Edition, Teil IV, S. 83. Harrán, „The Theorist Giovanni del Lago"; Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555), n. Nicola Vicentino, *Ancient Music Adapted to Modern Practice*, übers. von Maria Rika Maniates und hrsg. von Claude V. Palisca, New Haven und London: Yale University Press 1996, S. 269–274.

Textunterlegung: Auszüge aus Giovanni Maria Lanfranco, *Scintille di musica* (1533) und Gioseffo Zarlino, *Le Institutioni harmoniche* (1558 f.).	**Intavolierungspraxis: Theoretische Erfassung und praktische Unterweisung zum Absetzen**
1. Der Komponist muss dafür sorgen, dass die musikalische Phrase mit der Textphrase / Sinneinheit zusammenfällt.	*Theorie:* — Aufforderung, die Vorlage nicht zu „zerreißen" und rkennbar zu belassen. — Aufforderung, auf die Phrasen und deren Enden sowie Pausen zu achten. — Syntaktische Markierungen wie „Cadenza" werden als Hilfsmittel für die Erfassung von Sinneinheiten benutzt. — Das Intavolieren basiert grundsätzlich auf Abschreibpraktiken. — Es werden zwei theoretisch ausformulierte Arten der Intavolierung praktiziert, die Grundlage bildete stets die „originalgetreue". *Praxis:* — Verwendung von syntaktischen Verständigungszeichen: Taktstriche und andere trennende (z. B. doppelte, kürzere und längere) syntaktische Striche, notationsgraphische Zwischenräume, Zeilenabbrüche sowie individuelle Zeichen und Fermaten werden oft, in der Regel in Manuskripten, eingesetzt. — Genaue (mit der Vorlage übereinstimmende) Phrasenverteilung wurde stets angestrebt. — In jeweils einen syntaktischen Takt eingeschlossene Textphrasen sind die Regel. Daraus resultiert das Denken nach Phrasen bei separater Ausschreibung und Bearbeitung von Musiksegmenten.

2. Auf jede neue Note ist eine neue Silbe zu singen (mit Ausnahmen der Semiminima, die fast nie separat textiert wird). Der syllabisch textierte Wert ist grundsätzlich der des *tactus*, d. h. der Semibrevis.	*Theorie:* — Der Instrumentalist sollte auf Mensur und Anzahl von *tempori* achten. — Er sollten die Zählmethode, begründet in der Prosodie und den Textierungsregeln, nutzen. — Die Grundzähleinheit ist Semibrevis bzw. Minima in diminuierten Mensuren. *Praxis:* — Zwei ineinandergreifende Praktiken sind im Gange: Absetzen der Vokalmusik durch Zählen, also „Mensur schlagen" einerseits und die Suche nach dem originalen prosodischen Rhythmus der vokalen Vorlage und das Einarbeiten originaler prosodischer Strukturen (wohl auch praktisch bedingt durch die Begleitung der vokalen Stimmen) andererseits. — Der Beginn des Intavolierens mit der obersten Stimme wird aus notationstechnischen Gründen empfohlen. Der Beginn mit dem Tenor begründet sich in der prosodischen Klarheit dieser Stimme und der geringeren Schwierigkeiten beim Aufzählen der Notenwerte.
3. Ligaturen ist nur eine Silbe zuzuordnen, im Choral ebenso wie in der Mensuralpolyphonie.	*Theorie:* — Die Ligaturen sollten im vokalen Original bei deren Analyse idealerweise erkannt werden. *Praxis:* — Die Ligaturen werden oft nicht aufgelöst und durch kleinere Notenwerte ersetzt (die gesamte Mensurlänge der Phrase bleibt erhalten).
4. Punktierungen gehören zur vorhergehenden Note – sie sind nicht singbar und erhalten keine eigene Silbe. 5. Die Semiminima nach einer punktierten Minima erhält nur ganz selten eine eigene Silbe, ebensowenig wie die direkt darauffolgende weiße Note (d. h. eine Minima oder ein größerer Wert).	*Theorie:* — Es wird die Glättung der Punktierung wie auch die Teilung der längeren Noten durch die kürzeren empfohlen. *Praxis:* — Die Glättung der Punktierung ist die Regel. — Um den Fluss der Musik zu erfassen, kommt spontane, häufigere und regelmäßige Zähl-Taktierung oder prosodische Teilung des Taktes deutlicher vor.

6. In Gruppen von Semiminimen erhält die erste notwendigerweise eine Silbe, die darauffolgenden nicht, ebensowenig wie die auf die Semiminimengruppe folgende längere Note. Dies gilt nicht immer für Stücke, die im Stil einer französischen Chanson geschrieben sind.	*Theorie:* — Es ist Vorsicht bei kleineren Notenwerten und Diminutionen geboten: Sie sollen die Vorlage nicht „zerstören", auch dann nicht, wenn die instrumentaltechnisch bedingte Auslassung von einzelnen Stimmen oder einzelnen Noten nötig ist. *Praxis:* — An solchen Stellen kommen Abweichungen von der ursprünglichen Vorlage in Richtung einer nicht textgebunden *compositio* und frei interpretierter Gruppen aus kleineren Notenwerten vor. — Die Länge der Phrase oder der gesamten Komposition kann beibehalten oder umgeformt werden.
7. Textwiederholungen sind im Choral unzulässig, wenn genügend geeignete Noten vorhanden sind, falls nicht, ist die verbleibende Phrase auf der vorletzten Silbe zu singen, die letzte Silbe fällt auf die letzte singbare Note.	*Theorie:* — Am Ende der Intavolierung sollten alle Stimmen zusammen enden. *Praxis:* — Die Regel galt grundsätzlich, aber oft war sie Anlass für Experimente und Abweichungen: Abweichungen und Ausdehnungen in letzten Abschnitten oder generell in Kadenz-Strukturen wurden als Anlass zur freien Interpretation der Vorlage aufgenommen.
Textunterlegung: Auszüge aus Traktaten mit überwiegend humanistischem Bezug – Giovanni del Lago, *Breve Introduttione Di Musica Misurata* (1540) und Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555).	*Theorie:* — Nur indirekt: die Vorlagen sollten erkennbar bleiben. *Praxis:* — Die Semantik des Vokaltextes wird durch musikalische (von Vokalvorlagen abweichende) Akzentuierung von semantisch wesentlichen Text-Stellen eingearbeitet. Oft trifft zu: — Wiederholung oder Erweiterung einzelner Abschnitte oder Phrasen. — Rhetorisch-semantische Implikation von Phrasen oder einzelnen Wörtern (letztere besonders in Intavolierungen von Madrigalen).
8. Die Musik muss den Ausdruck und den Affekt des Textes genau wiedergeben.	

Textunterlegung: Andere von der modernen Forschung suggerierte Regeln.	
9. Abschnitte mit unterschiedlicher Textur werden unterschiedlich vertont: melismatische Abschnitte werden weniger differenziert vertont, *initio* und *finis* Abschnitte sind genauer (wobei die Paenultima-Phase in Kadenzen ausgedehnt werden darf, siehe auch Zarlinos neunte Regel).	*Theorie:* — Nur indirekt: die Vorlagen sollten erkennbar bleiben. — Am Ende der Intavolierung sollten alle Stimmen zusammen enden. *Praxis:* — Die *incipits* und *soggetti* wurden tendenziell genau übernommen. — Die Mittelabschnitte, Kadenzen oder auch Abschlussabschnitte konnten freier gestalten werden.

Die „originalgetreuen" Intavolierungen bargen stets die Option, Material für eine andere, „freie" Variante der Intavolierung zu sein. Wie bereits mehrfach angemerkt, wurden die Unterschiede nicht so sehr durch die Fülle an eingesetzten Kolorierungen bestimmt, sondern primär durch die Lesart der Vorlage. In „freien" Intavolierungen wurde die Vorlage nicht mehr kontinuierlich vom Anfang bis zum Ende gelesen, die Schreiber arbeiteten hingegen mit Auszügen und einzelnen Elementen der Vorlage. Im folgenden Kapitel wird die These belegt, dass die „freie" Intavolierung (unter anderen Musizierformen) eine Musikpraxis war, die den humanistischen *loci-communes*-Praktiken sehr nahestand und methodisch mit anderen *artes* zusammen betrachtet werden sollte. Im Hinblick auf alle Indizien der *loci-communes*-Praxis in Tabulaturen, die in den früheren Kapiteln besprochen wurden, ist die Schlüsselfrage nicht, ob die Musik zu der *loci-communes*-Praxis gehörte und entsprechend im Kontext dieser Praxis betrachtet werden darf, sondern wie sich die Musik in dieser allgemeinen Praxis technisch spezifizierte (u. a. auch in der Intavolierung).

IV.3 „Lehre für den Amicus“: *Loci-communes*-Techniken im Text und in der Musik

Grundsätze: *Loci communes* auswählen, ordnen und bearbeiten

Laut Erasmus war die Beschäftigung mit *loci communes* die erste Stufe auf dem Weg zu einem elaborierten und gelungenen Auftritt.[102] Wie wendeten humanistisch gebildete Lautenisten die *loci-communes*-Technik nun konkret an? Sehen wir uns eine oft zitierte Stelle aus Erasmus' *De Copia* an:[103]

> Ergo posteaquam tibi titulos compararis quot erunt satis, eosque in ordinem quem voles digesseris, deinde singulis suas partes subieceris, rursum partibus addideris locos communes siue sententias, iam quicquid vsquam obuium erit in vllis autoribus, praecipue si sit insignius, mox suo loco annotabis: siue erit fabula, siue apologus, siue exemplum, siue casus nouus, siue sententia, siue lepide aut alioqui mire dictum, siue paroemia, siue metaphora, aut parabola. Atque ad eum modum pariter fiet vt et altius insideant animo quae legeris, et adsuescas vti lectionis opibus. Sunt enim qui plurima teneant velut in mundo reposita, cum in dicendo scribendoque mire sint inopes ac nudi. Postremo vtcunque postulat occasio, ad manum erit dicendi supellex, certis veluti nidis constitutis, vnde quae voles petas.
>
> Wenn du dann so viele Überschriften gesammelt hast, wie du brauchst, und sie in der von dir gewünschten Reihenfolge angeordnet hast, und unter jede die entsprechenden Einzelteile gesetzt hast, und zu den Abteilungen die *loci communes* oder *sententiae* hinzugefügt hast, dann wirst du alles, was du bei irgendeinem Autor findest, besonders wenn es sehr bemerkenswert ist, sofort an seinem richtigen Platz notieren, ob es eine Fabel, eine Apologie, ein *exemplum*, eine seltsame Begebenheit, eine *sententia*, ein geistreicher oder sonst ungewöhnlicher Ausdruck, ein Sprichwort, eine Metapher oder ein Gleichnis ist. Diese Methode wird auch bewirken, dass sich das Gelesene tiefer in das Gedächtnis einprägt und dass man sich daran gewöhnt, den Reichtum der Lektüre zu nutzen […]. Schließlich, wann immer es die Gelegenheit erfordert, wird der Stoff der Rede griffbereit sein, als ob man ein sicheres Nest gebaut hätte, aus dem man nehmen kann, was man will.

Was zunächst auffällt, ist eine Reihe ineinandergreifender Termini, die Erasmus für die Beschreibung von *loci-communes*-Techniken verwendete. Mit kürzeren Einträgen meinte er *titulos* (Überschriften als „Wegweiser“), *loci communes* und *sententiae*, und mit elaborierten Einträgen *exempla*, aber auch *sententiae*. Die Verwendung der Begriffe war nicht einheitlich. Ihrem Gehalt und ihrer Funktion nach konnten *loci communes*, *sententiae* und *exempla* sowohl Basis als auch ela-

102 McGregor, *On the method of study*, S. 678.

103 Zit. n. *Opera Omnia. Desiderii Erasmi Roterodami*, 1.6. *De copia verborum ac rervm*, hrsg. von Betty I. Knott, Leiden/Boston: Brill 1988, S. 260–261; vgl. Schubert, „Musical Commonplaces in the Renaissance“, S. 166.

borierte Beispiele sein, also gleichermaßen „Baustein", „Grundlage" und „Ergebnis" bedeuten.[104] Aus diesem Grund wird sowohl für kürzere Einträge als auch für größere Basis-Vorlagen nur der Terminus *loci communes* verwendet. Selbst die Trennung in „kleinere" und „größere" Einträge sollte hier nur sehr bedingt und relativ verstanden werden. Sie ist dem übersichtlicheren Zugang zur Materie geschuldet und darf nicht die historische Tatsache der Flexibilität der *loci communes* verschleiern. Ein schlichter Tanzsatz beispielsweise konnte damals als „Basis" betrachtet werden, auf deren Grundlage eine elaborierte Tanzvariationen-Folge entstand. Dieser Tanzsatz konnte aber auch ein Kompositum aus vorher aufgeschriebenen Segmenten, z. B. Kadenzformeln und also selbst das Resultat sein. Die hier besprochenen Techniken wirkten also auf verschiedenen Ebenen.

Vergleichen wir nun schrittweise verschiedene Tabulatureinträge und das Verfahren, welches Erasmus in der oben zitierten kurzen Empfehlung vorschlug, auch im Hinblick auf die späteren Unterweisungen von Vives und Sturm.

Der erste Schritt sollte laut Erasmus die Sammlung einer passenden Anzahl von *titulos* sein („Wenn du dann so viele Überschriften gesammelt hast, wie du brauchst"). Man sollte einen „ausreichenden Wortschatz" bilden und dabei möglichst viele Basis-Elemente, zunächst ohne ihre Bearbeitung („ohne Ausschmückungen") sammeln. Möglichst viele hieß nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ, also aus mehreren Gattungen (Sturm):[105]

> Illud vero imprimis flagitatur, ut poetica ab oratoriis verba et eorum ornamenta queat distinguere neque solum verba queat coacervare omnia, quae unius sunt generis, sed etiam deligere. Est enim origo eloquentiae verborum delectus, quam sententiam saepe soleo repetere, quoniam non satis praecipitur, quod non satis ob-

104 Die Frage der Termini wurde in der Forschung über die *loci communes* („commonplaces") heiß diskutiert. Die sich überschneidenden Bedeutungen von Termini fasste Peter Schubert so zusammen: "In sum, the term ‚commonplace' can refer both to the heading and to the thing collected under it; it can be a single abstraction or a more composite proposition, proverb, lesson, or maxim; it can be drawn out of an *exemplum* or it can be used to label a box to put *exempla* in; and it can refer to different angles from which we question an argument", Schubert, „Musical Commonplaces in the Renaissance", S. 167. Ann Moss hielt dennoch den Unterschied fest: „The examples of commonplace-headings listed by Erasmus take the form of propositions (‚*sententiae*') or comparisons (‚*comparativa*') susceptible of debate […] By calling them ‚*loci communes*', Erasmus has brought the notebook, or, rather, commonplace-book, firmly into the ambit of rhetorical and dialectical discourse", Moss, *Printed Commonplace-Books*, S. 110.

105 Sturm, *Scholae Lauinganae*, zit. und übers. n. Eckel/Schröter, *Johannes Sturm*, S. 318–321. Die semantische Vielfalt wurde in den vorangegangenen Kapiteln behandelt. Man könnte noch folgende blumige und an typischen humanistischen Metaphern reiche Aussage von Erasmus hinzufügen: „So our student will flit like a busy bee through the entire garden of literature, will light on every blossom, collect a little nectar from each, and carry it to his live", Knott, *Copia* II, S. 638.

servatur. Observandum autem et faciendum est, quodcunque necessarium est. Est autem necessarium et copiam habere vocabulorum et horum delectus habere posse.

Besonders aber wird verlangt, dass er [der Schüler] die poetischen Wörter von den rhetorischen und ihrer Ausschmückungen unterscheiden, und nicht nur alle Wörter die zu einer Gattung gehören, zusammenstellen, sondern auch auswählen kann. Der Anfang der Beredsamkeit ist nämlich die Wortwahl, und diesen Ausspruch pflege ich oft zu wiederholen: Was nicht ausreichend beachtet wird, wurde nicht ausreichend gelehrt! Beachtet aber und ausgeführt werden muss alles, was notwendig ist. Notwendig aber ist, einen ausreichenden Wortschatz zu haben und eine Auswahl daraus treffen zu können.

Die größeren Text-Vorlagen durften nicht abgeschrieben werden, jedenfalls nicht komplett und nicht im Detail, da dies die eigene *inventio* unterbunden hätte (Erasmus, *De ratione studii*).[106] War die Sammlung an Lautenisten gerichtet, wendete man sich zum Beispiel an hochgeschätzte Autoritäten der Lautenmusik und wählte entsprechende Textexzerpte aus. Für Schreiber B und Schreiber F aus der Herwart-Sammlung waren das eindeutig Francesco da Milano und Marco d'Aquila.[107] Ferner griffen sie auch auf Josquin des Prés, Ludwig Senfl, Claudin de Sermisy und Andrian Willaert zurück.[108]

Die Beiträge auf fols. 48^{vi-8}, 49^{r1-4} aus der Herwart-Sammlung 267 haben keinen Titel und wurden laut Christian Meyer über die „Fantasia" Nr. 24 von Francesco da Milano geschrieben.[109] Die „Fantasia" ist jedoch keinesfalls abgeschrieben oder nah am Notentext übernommen. Übereinstimmungen finden sich nur in den ersten zwei Abschnitten T. 1–11 und 12–28 von insgesamt 92 Takten (5 Abschnitte) der gesamten „Fantasia". Erkennbar sind nur Schlüsselfragmente von Francescos Stück, und zwar in einer sehr reduzierten, vereinfachten Form (Anhang D.I). Die T. 4–6, die eigentliche Fortsetzung des

106 „Now in reading authors I should not like you to follow the practice of today's common run of teachers who, through some perverse ambition, attempt to treat every passage as a text for exhaustive disquisition, but would like you to confine yourself to those points alone which are relevant to the interpretation of the passage under consideration – unless the occasional digression seems appropriate to enhance their enjoyment", McGregor, *On the method of study*, S. 682. Dies hing allerdings vom Grad des Könnens in der *loci-communes*-Technik ab, vgl. *Vives' pädagogische Schriften*, S. 296; vgl. Grafton/Jardine, *From Humanism to the Humanities*, mit Bezug auf Erasmus, S. 148.

107 Die Referenzen an den Stücken waren so selbstverständlich, dass die Namen oft abgekürzt wurden: in Herwart-Sammlung 266 „Recircare de MD.LA" oder „Recer. MDLa" (= Ricercar Marco d'Aquila) usw., vgl. fols. 21^{r6-9}, 21^{vi-8}, 22^{r}, 23^{v}–26^{v} u. a.; „Re[cer]car fran[ces]co de Mil[an]o", „Recercare de francesco", fols. 29^{r9}, 38^{v9} u. a.

108 Ebd., fols. 41^{r}–43^{v}; 46^{v}–47^{v}, 51^{r}–51^{v} u. a.

109 *SMT*, II, S. 213. Die Nummerierung der Stücke von Francesco da Milano erfolgt n. der Ausgabe Ness, *The Lute Music of Francesco Canova da Milano*.

Beginns der „Fantasia", fielen in der Herwart-Tabulatur weg. Auch der Registerwechsel bei der paarigen Imitation, T. 12–13, mithilfe dessen Francesco das zweite *soggetto* exponierte, um dann einen längeren Abschnitt anzuhängen, ist bei Herwart nicht vorhanden. Ausgelassen ist ebenso die gesamte dynamische Fortsetzung von Francescos „Fantasia" – der eigentliche Reiz dieses Stückes. Wäre hier eine Überarbeitung der kompletten „Fantasia" gewollt gewesen, hätte der Herwart-Schreiber zumindest exemplarisch die Diminutionsmodelle aus dem weiteren Verlauf von Francescos „Fantasia" entnommen. Es lag aber nicht in seinem Interesse. Diese fragmentarische Logik und die Abweichung vom kontinuierlichen Lesen des fremden Textes (ja auch eines Musikstückes) war die Grundlage der *loci-communes*-Logik. Wie auch andere *loci-communes*-Sammlungen bestehen Herwarts Folios aus kleinen Einheiten, die miteinander kombinierbar und austauschbar sind. Selten gehen sie eine kontinuierliche Bindung miteinander ein, und nie sind sie in Form eines vollständigen Stückes dargestellt. Falls eine Zusammenstellung von *loci communes* vorkommt, wird damit nur e i n e der Möglichkeiten der Textkonstruktion gezeigt, und zwar wie ein Stück entstehen k ö n n t e, ohne ein fertiges Ergebnis anzubieten.

Diese Logik kann man auch dann erkennen, wenn der Schreiber B angeblich ein „ganzes Stück" aufzeichnete. Das oft erwähnte „Recercata a Joan Henrico Herwart" wird in der Musikwissenschaft als ein ganzes Stück betrachtet, wohl das einzige mit einer vollständig formulierten Widmung an Herwart, Herwart-Sammlung 267, fol. 32^{r} (Abb. 56, vgl. auch Kapitel II.4). Die Bruchstelle auf fol. 32^{r} zwischen dem Ende der dritten Tabulaturzeile und dem Beginn der nächsten, vierten Tabulaturzeile in beiden Varianten (entweder ab dem Zeichen // (durchgestrichen) oder ab dem Zeichen +° in der vierten Tabulaturzeile) zeigt, dass die Teile des Ricercars nicht zusammenpassen. Die Musik aus dem Marginalien-Eintrag am rechten Seitenrand passt ebenfalls zu keiner der Varianten. Das „Stück" ist also kein „ganzes Stück".

Nachdem die Schüler des 16. Jahrhunderts eine Vorlage ausgesucht hatten, sollte sie diese zuerst analysieren, ihre Teile markieren und erst dann diese Teile als *loci communes* separat aufschreiben („ercerpieren"). Denn nur auf diese Weise konnten sie einzelne Wörter, Wendungen oder Sätze ordnen und dabei ihre Syntax und Semantik verinnerlichen.[110] Die Hinweise in den Orgel-Fundamenta und in der Herwart-Sammlung zur Analyse der Vorlage und dem Finden ihrer syntaktischen Gliederung („Clausel" oder „Cadenza", siehe oben) überschneiden sich mit diesen Aufgaben. In der Musik kann man die analytische Arbeit mit der Vorlage immer dann erkennen, wenn kürzere Musik-

110 *Vives' pädagogische Schriften*, S. 296, besonders in *De ratione studii puerilis*, vgl. in dergleichen Edition, S. 420–421.



Abb. 56: Herwart-Sammlung 267, fol. 32r.

abschnitte, wie z. B. Kadenzformeln oder andere prägnante Musikabschnitte wie beim Herwart-Schreiber B, extra aufgeschrieben oder durch Abstände in der Notation, spezielle Markierungen oder syntaktische Taktstriche innerhalb der Musikeinträge gekennzeichnet wurden. Prinzipiell wichtig für die Schreiber waren die „Eckpfeiler" der Vorlage, d. h. Ausschnitte vom Beginn oder resümierende Abschlussteile, wie es beispielsweise die Kadenzabschnitte sind. Nicht vernachlässigt wurden aber auch praktikable und kompakte „Übergangspassagen", in Übereinstimmung mit den Empfehlungen von Erasmus zu Text-Überleitungen.[111] Diese Techniken werden im Folgenden in zusammengestellten Stücken aufgezeigt. Hier seien nur einige Beispiele angesprochen, bei denen das „Ausschneiden" aus der Vorlage unmittelbar auf einem Blatt oder einem Papierbogen sichtbar ist.

Im Lied „Si ist meyn búll" aus Leipziger Harfentabulatur (ca. 1540), fols. 9v–11r, gliederte der Schreiber, wie oben analysiert, die Kadenz des Teils B aus und zeichnete sie separat nach dem Schluss des Stückes auf (Bsp. 7). Die „ausgeschnittene" Kadenz in *d* sollte getrennt von dem anderen Stoff memoriert und auch in der Transposition geübt werden. Eine korrespondierende Sammlung von ähnlichen Kadenzformeln in *F* sieht man am Ende dieses Manuskripts in fünf Präludien, fols. 40v–43r (siehe unten). Aus der Intavolierung

111 Knott, *Copia* II, S. 648.

„Wo sol ich mich hin kheren" nahm der Schreiber B aus der Harditsch-Tabulatur (1530er–1540er Jahre) ebenfalls eine Kadenz, die unmittelbar am Beginn des Blattes niedergeschrieben wurde, fol. 38^{r1}, T. 1–2 dieser Zeile, und baute daraus ein eigenständiges Kompositum, indem er der Kadenz eine einstimmige Passage voranstellte. Die Kadenz selbst zeigt einen Ausgang des Bassus in *a*, und nicht in *f* wie vorher. Den *locus* fügte er direkt am Anschluss an die Intavolierung ein, fol. 38^{r2} (Abb. 57, Bsp. 11).

Analogien finden sich in der zeitgenössischen Orgelpraxis, z. B. in der Lublin-Tabulatur (1537–1548). Der Schreiber dieser Tabulatur nutzte den leeren Platz am Seitenende für *loci communes* und dies, wie auch in der Leipziger Harfentabulatur, im fließenden Schreibverfahren. Auf fol. 98^{r} intavolierte der Organist die Motette „Sicut lilium inter spinas" von Antoine Brumel, indem er alle Abschnitte des vokalen Originals ohne Wiederholung verwendete. Vor der Motette am Ende des vorherigen Folios, fols. 97^{v6-7}, zeigte er die Möglichkeit, den Anfangsabschnitt des Stückes anders zu spielen (Abb. 58, Bsp. 12.1, 13). Diese musikalische Notiz besteht aus zwei zusammengesetzten *loci communes*, einem alternativen imitativen Beginn der Motette und einer Passagen-Auslegung der Hauptklanges *F*, die optional genutzt werden konnte. Beide Teile sind durch einen syntaktischen Taktstrich getrennt und mit einer Fermate abgeschlossen (siehe den vertikalen dünnen Strich auf fol. 97^{v6} und die letzte Zeile fol. 97^{v7} bis zur Fermate). In den Rest der letzten Tabulaturzeile, fol. 97^{v7}, setzte der Schreiber nach einem weiteren vertikalen Strich noch eine tänzerische Wendung ein, die wahrscheinlich als *locus communis* für den davorstehenden „Ferdinandi" galt (Bsp. 12.2).[112]

Solche Beispiele finden sich auch in früheren Tabulaturen, z. B. am Schluss des „Illetadúm bonúm" aus der Tabulatur für die Orgel von Leonhard Kleber (1520–1524), fol. 49^{r}. Hier findet man die abgetrennte und extra auch am Seitenrand notierte Variante der Schusskadenz des Stückes. Eine Variante der Kadenz ist in *F*, die andere in *B* zu spielen. Nicht auszuschließen ist, dass ein Häkchen, das im „Preambalum in *re*" der gleichen Tabulatur, fol. 4^{v}, vor der letzten Kadenzbildung steht, ein Hinweis auf eine separat geübte Formel ist.

112 Zur Übertragung der Motette samt Fragmenten auf fol. 97^{v} siehe in *CEKM*, 63, S. 4. Die Editor*innen der neu erschienenen Edition der Tabulatur von Lublin entschieden sich für eine separate Darstellung von allen Skizzen und Fragmenten, daher ist der Zusammenhang der erwähnten Fragmente in dieser Edition nicht nachvollziehbar, vgl. *Tabulatura Joannis de Lublin. Repertuar / Repertoire*, hrsg. von Zofia Dobrzańska-Fabiańska, Bd. 1, *Utwory liturgiczne i inne religijne / Liturgical and Other Sacred Music*, Warschau: Instytut Sztuki PAN 2021 (= Monumenta Musicae in Polonia), Bd. 2, *Utwory świeckie / Secular Music*, Warschau: Instytut Sztuki PAN 2023 (= Monumenta Musicae in Polonia) und Kateryna Schöning, „The New Edition of the Tablature of Joannes de Lublin: Tradition and Perspectives", in *Muzyka* 69/3 (2024), S. 145–153.

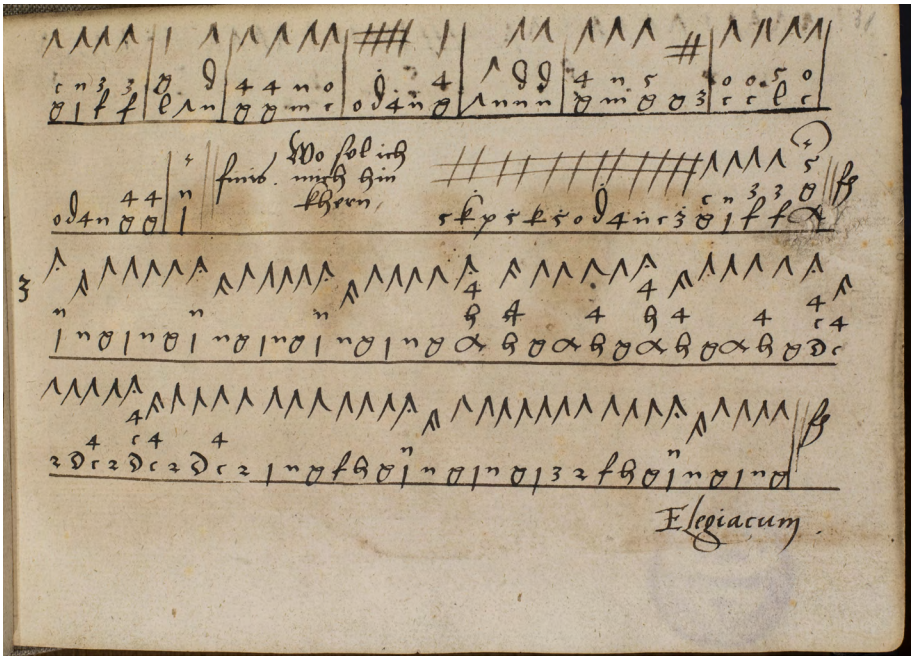


Abb. 57: Harditsch-Tabulatur, „Wo sol ich mich hin khern“ (Ende) und „Elegiacum“, fol. 38r.



Bsp. 11: Harditsch-Tabulatur, „Wo sol ich mich hin khern“, fols. 37v–38r, Übertragung.



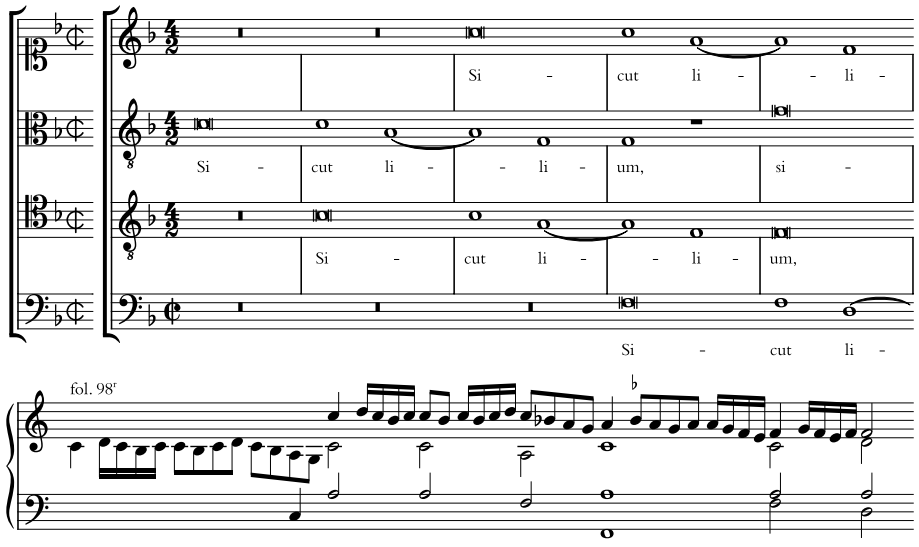
Abb. 58: Lublin-Tabulatur, fols. 97^{v}–98^{r}:
a) „Ferdinandi“, fol. 97^{v1-5};
b) zwei zusammengesetzten *loci communes*, getrennt durch einen Strich, fol. 97^{v6-7};
c) „Sicut lilium inter spinas“ (Antoine Brumel), fol. 98^{r}.



Bsp. 12.1: Lublin-Tabulatur, b) zwei zusammengesetzte *loci communes*, getrennt durch einen Strich, fol. 97^{v6-7}, Übertragung.



Bsp. 12.2.: Lublin-Tabulatur, b) Fortsetzung, fol. 97v7, Ausschnitt, Übertragung.



Bsp. 13: Synopse:
a) Lublin-Tabulatur, Intavolierung „Sicut lilium inter spinas“, fol. 98r;
b) das vokale Original von Antoine Brumels Motette „Sicut lilium inter spinas“, zit. n. Rhau, *Symphoniae ivcvndae atqve adeo breves qvatvor vocvm* (1538), Nr. 2, Übertragung.

Als späteres Beispiel sei hier noch die erste Seite mit Musik aus Wurstisens Tabulatur, S. 8, genannt. Am unteren Rand der Seite, in der letzten Tabulaturzeile, trennte der Schreiber die letzte Kadenz des Stückes ab und schrieb sie etwas verändert wieder auf. Er nannte den Eintrag „II Praeludium“ (vgl. S. 8, die letzten drei Takte des ersten Stückes und die letzte Tabulaturzeile auf dieser Seite mit einem taktlosen Eintrag, Abb. 59, Bsp. 14). Ein weiteres Beispiel auf S. 13 des Manuskripts: In der letzten Tabulaturzeile unter dem „XVII Præambulum“ versteckt sich eine Variante der Kadenz des am Beginn dieser Seite notierten „XV Præambulums“. Da die Tinte im „XVII Præambulum“ deutlich blasser ist, wurde es vermutlich in einem späteren Arbeitsschritt eingetragen.

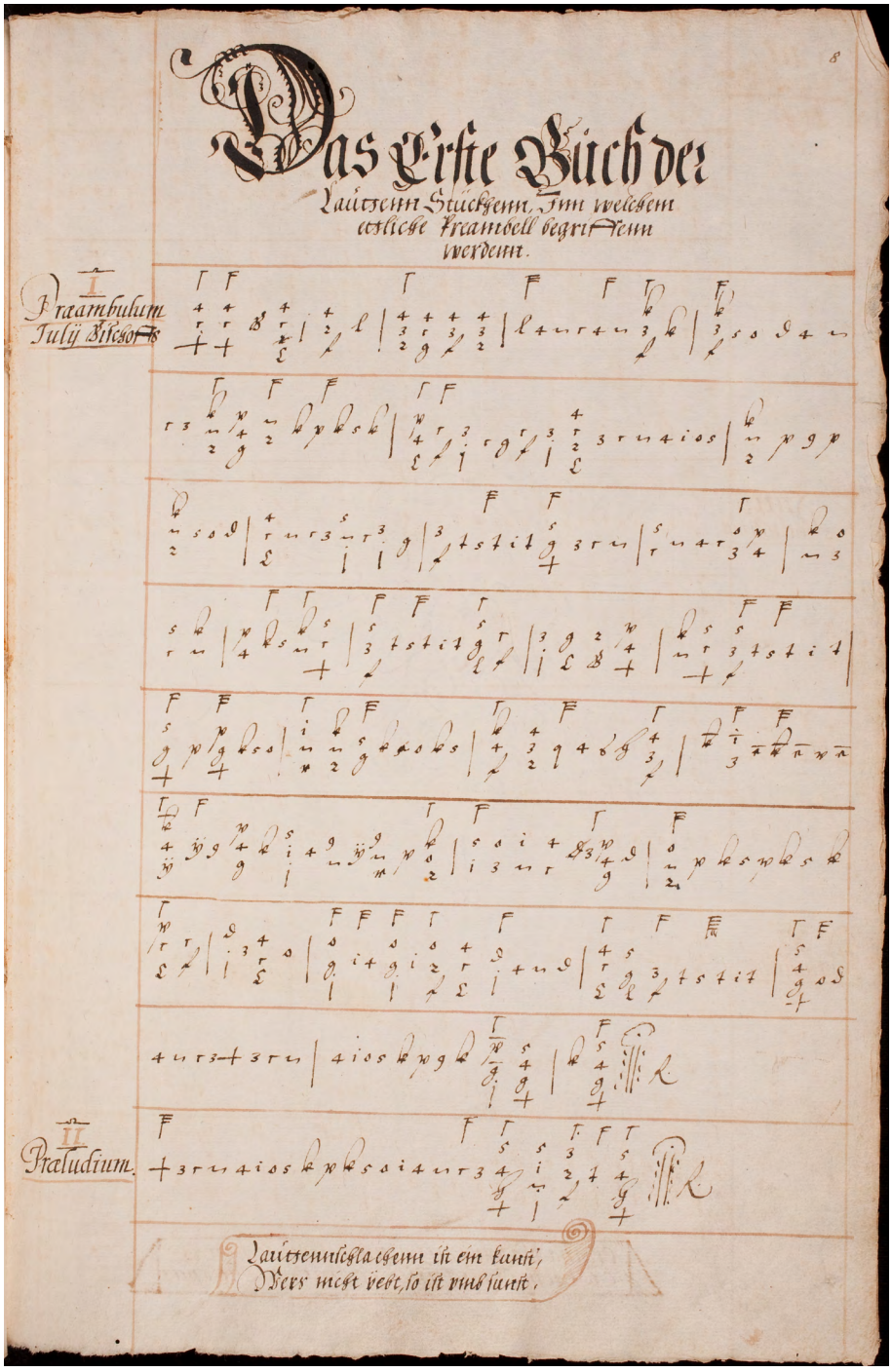
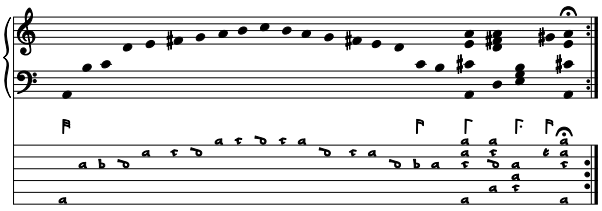


Abb. 59: Wurstisens Tabulatur, „I Præambulum Julij Bischoffs“ und „II Præludium“, S. 8.



Bsp. 14: Wurstisens Tabulatur, „I Præambulum Julij Bischoffs“, S. 8, Übertragung in CMN mit rhythmischer Tabulaturzeile. Alle Taktstriche und rhythmische Werte sind original.



Bsp. 14: Fortsetzung, „II Praeludium", S. 8.

Wie aus den eben genannten Beispielen hervorgeht, waren musikalische *loci communes* nicht auf ein satztechnisches Muster, wie Ausschnitte mit Passagen oder Diminutionsformeln beschränkt. Im Gegenteil, verwendet wurden alle Musikausschnitte, die damals zur Belehrung oder zur Übung notwendig waren und den Zweck erfüllten, einen „ausreichenden Wortschatz" zu erschaffen. Kürzere *loci* waren z. B. Phrasen und Phrasenkomposita mit text-vokalem Gestus, Tanzformeln oder Tanzsegmente, Kadenzformeln, Diminutionsformel oder prägnante Ausschnitte mit Passagen, allerdings meistens als „ausformulierte" und abgeschlossene Formeln oder Einheiten.

Der Herwart-Schreiber notierte beispielsweise drei- bis vierstimmige Harmonisierungen skalenartiger Bewegung abwärts mit Paralleldezimen in *g*, eine Kadenzformel mit charakteristischer Punktierung und Vorhalt in der Oberstimme in *g* (Bsp. 16, Aa und Bsp. 17, Abschnitte A, B, C). Außerdem wählte er ein Imitationsmodell – eine dreistimmige Scheinimitation mit einem ausgeprägten *soggetto*, die mit repetierendem Ton d^2 beginnt und an die vierstimmige Kadenzformeln in *d* gekoppelt ist (Bsp. 16, Ca). Trotz des schlichten Aussehens dieser *loci* erkennt man, dass der Schreiber sich für unterschiedliche akkordische Ausführungen (Harmonisierung von Skalen, repetierende Töne und kreisende melodische Bewegungen) sowie für die elementare kontrapunktische Führung von ausgeprägten *soggetti* interessierte. Außerdem betrachtete er einen Abschnitt mit Passagen als *locus communis* (Bsp. 17, Abschnitt D). Kadenzformeln regulieren alle Einheiten syntaktisch, sie markieren das Ende des *locus*. Ein ganzer *locus* kann aber auch selbst ein Kadenzgebilde darstellen.

Betrachtet man den melodischen Gestus der gezeigten Formel A, B, C in der Herwart-Sammlung, fällt auf, dass dieser von Chansons und besonders von Madrigalen der 1540er–1550er Jahre abgeleitet wurde. Die meisten Parallelen kann man im Schaffen von Jacob Arcadelt finden. Die *loci* A und vor allem C sind im Madrigal „Quando talhor el mio unico sole"[113] zu hören (Bsp. 16 und 15). Der Ausschnitt C ist außerdem den *soggetti* aus den Madrigalen „Luce creata in terra" und „Lasso che pur hormai" desselben Madrigalbuches ähn-

113 *Il terzo libro de madrigali*, RISM B/I 1539^{23}, 1541^{11}, 1543^{20}, 1556^{22}.

lich (Bsp. 15). Der Ausschnitt A fungiert als ein führendes *soggetto* im Madrigal „Gitte sospir dolenti".[114] Auf fol. 45[r1] der Herwart-Sammlung 267 kann man außerdem sehen, dass der Schreiber unmittelbar mit dem Vokaloriginal arbeitete, als er den Ausschnitt C notierte: Er schrieb die Bassstimme mensural auf den sieben Linien auf (Abb. 61). Es ist nicht ausgeschlossen, dass der Schreiber diese Melodie aus dem Madrigal „Deh quanto fu pietoso degli amanti"[115] ableitete (Abb. 60, Bsp. 15). Der Lautenist vereinfachte dabei die Melodie, sie kommt bei ihm immer wieder zum Ausgangston *g* zurück, nicht zum *d* wie bei Arcadelt. Dieses Muster blieb auch in den weiteren Skizzen des Herwart-Schreibers bestehen (Bsp. 16. Ca–e). Den Schreiber interessierten neben der Melodik auch die Harmonik und Kontrapunktik solcher Ausschnitte (vgl. die Varianten der Beispiele C). Der Schreiber las die Madrigal-Vorlage wie klassische Texte von Cicero oder Aristoteles, analysierte und notierte Ausschnitte, die ihm auffielen, die lehrreich waren und die er dann als *loci communes* bearbeiten konnte.

Dieser Fall belegt, dass instrumentale *loci communes* auch dann, wenn sie aus einer instrumentalen Gattung (wie beim Herwart-Schreiber die Fantasie) abgeleitet wurden, ihren text-vokalen, d. h. auch text-phraseologischen Bezug nicht verloren. Die Textkonstruktionen, wie z. B. die vertonten Madrigalphrasen, „lebten" als instrumentale *loci communes* weiter und bestimmten die Arbeit an diesen *loci* im instrumentalen Bereich.

114 *Il primo libro de i madrigali*, RISM B/I 1541[15].

115 *Il terzo libro de madrigali*, RISM B/I 1539[23] usw.

Bsp. 15: Synopse:
Jacob Arcadelt, Madrigale „Quando talhor el mio unico sole“, „Luce creata in terra“, „Lasso che pur hormai“, „Deh quanto fu pietoso degli amanti“, in *Il terzo libro de madrigali*, RISM B/I 1539[23], Nr. 2, 31, 33, 26, Übertragungen.





Abb. 60: „Deh quanto fu pietoso degli amanti“, in *Il terzo libro de madrigali*, RISM B/I 1539[23], Nr. 26, Bg. ddii[r], der Beginn der Bassstimme.

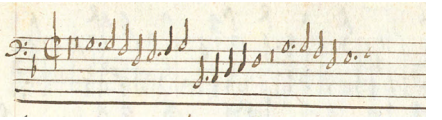
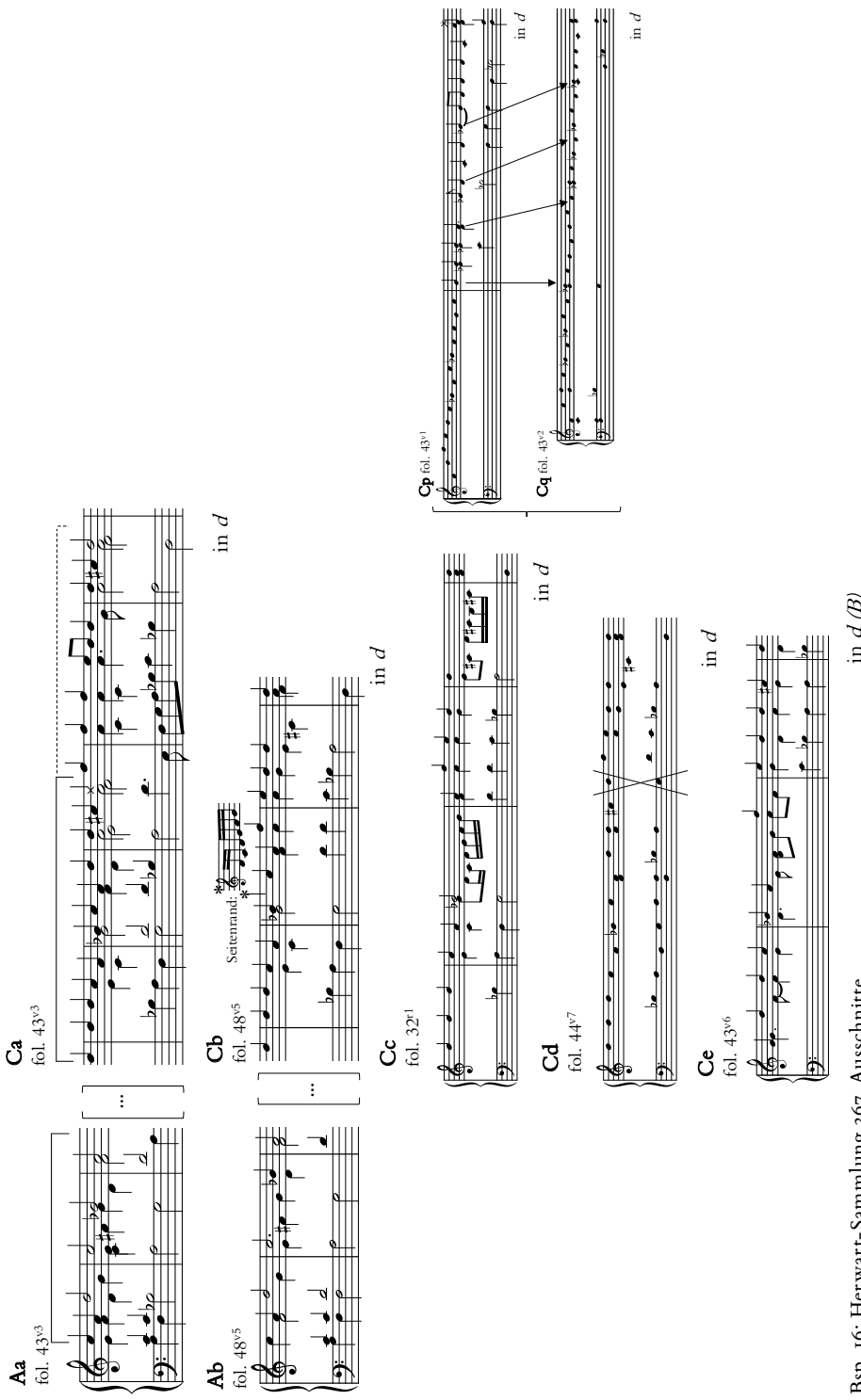
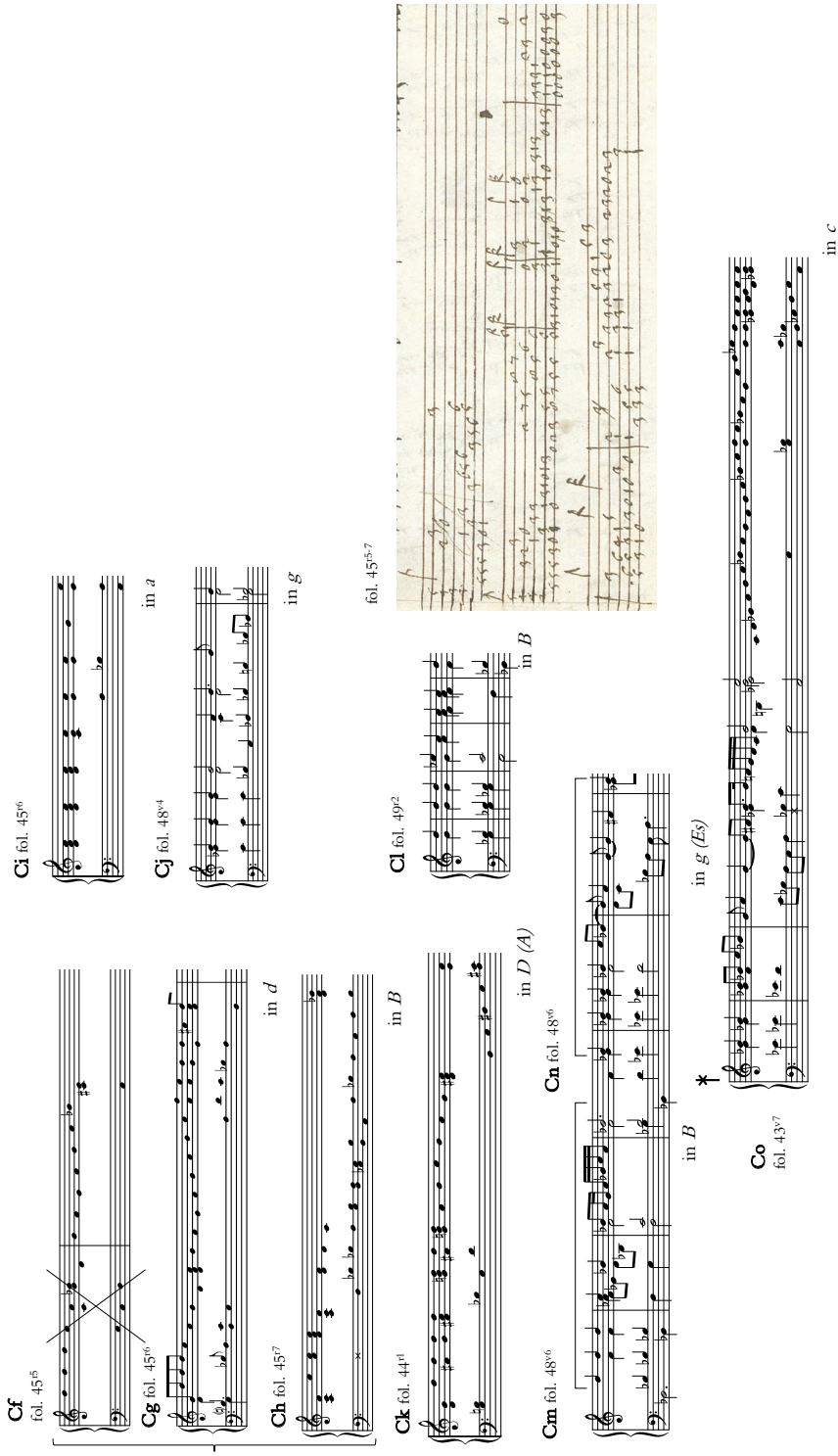


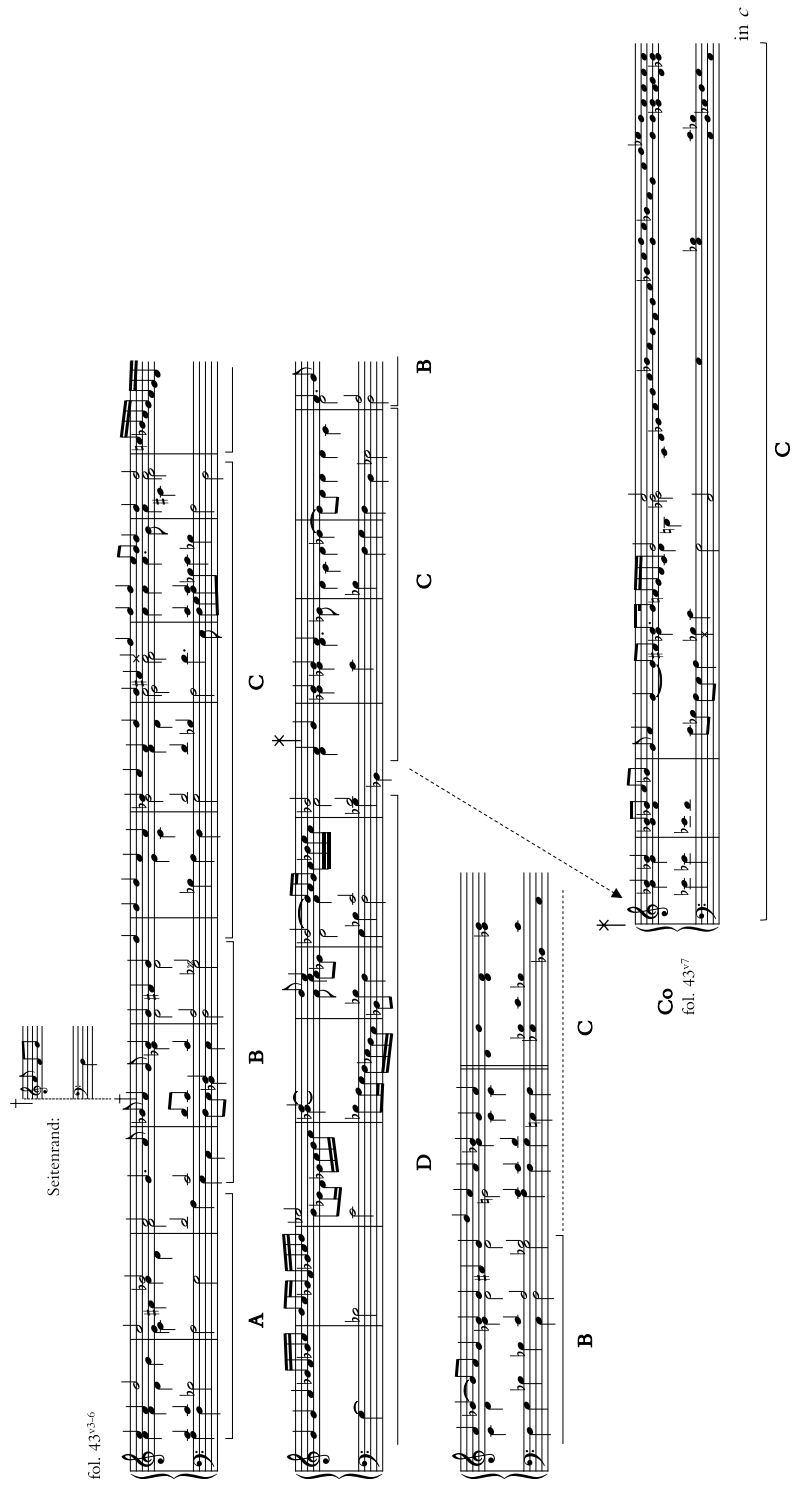
Abb. 61: Herwart-Sammlung 267, fol. 45[r1].



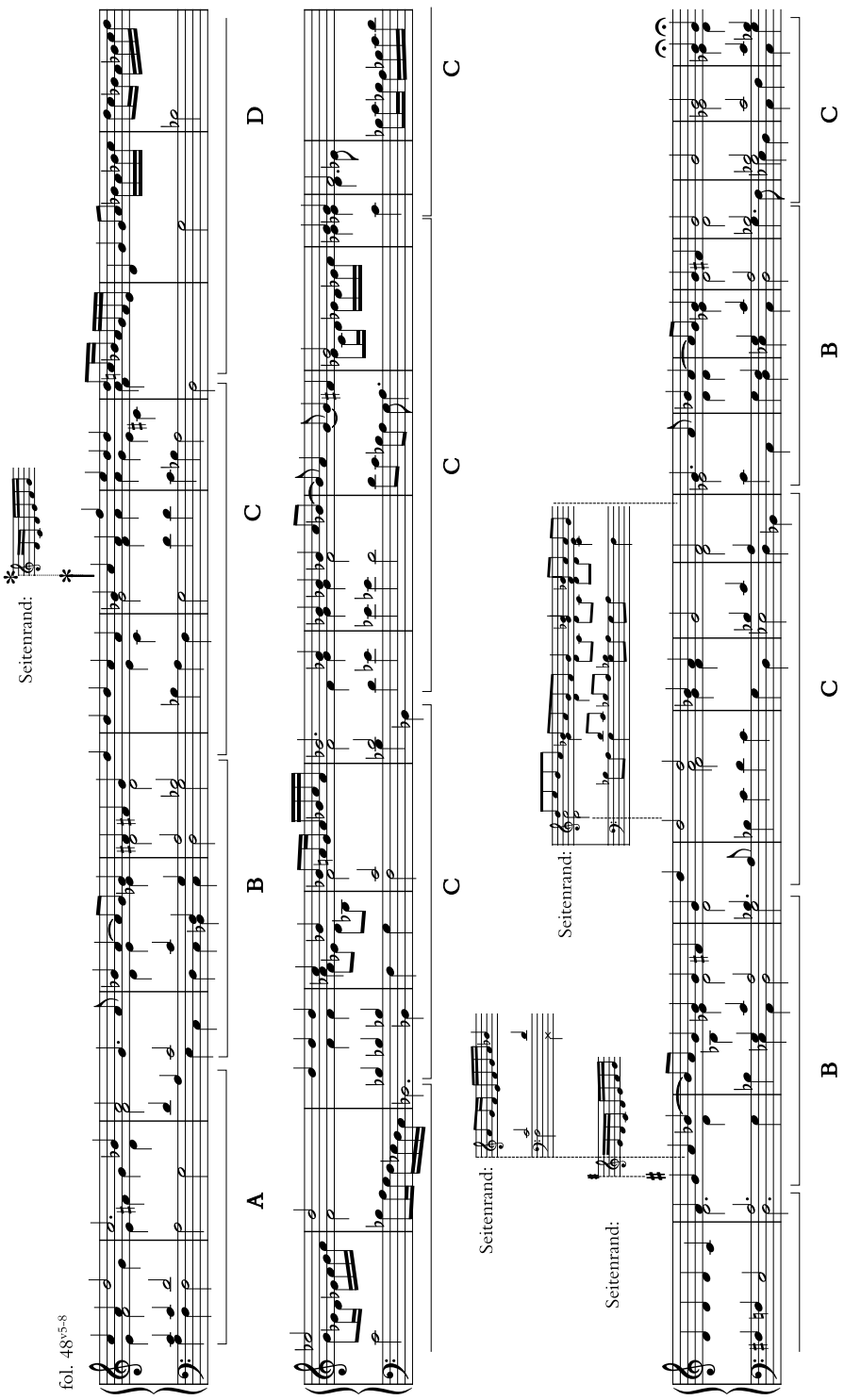
Bsp. 16: Herwart-Sammlung 267, Ausschnitte.



Bsp. 16: Herwart-Sammlung 267, Ausschnitte (Fortsetzung).



Bsp. 17: Herwart-Sammlung 267, Varianten der *compositio*.



Bsp. 18: Herwart-Sammlung 267, Varianten der *compositio*.

Der nächste Schritt bei Erasmus ist das Ordnen der *loci communes* nach eigenen Vorstellungen und die jeweilige Zuordnung geeigneter abgeleiteter Varianten: „ Wenn du [… die *loci communes*] in der von dir gewünschten Reihenfolge angeordnet hast, und unter jede die entsprechenden Einzelteile gesetzt hast".[116] Damit ist eine interne Ordnung von Einträgen zu einem Thema gemeint. Vives lehrte, dass das Wissen in *loci-communes*-Büchern geordnet sein sollte: „Und wie er [der Schüler] in diesem seinem Tagebuche [einem *loci-communes*-Buch] bestimmte Zeichen und Künste anmerkt, so soll er sich auch Kennzeichen bei den Schriftstellertexten machen, um so jedes an seinem Platze eintragen zu können".[117] Der didaktische Aspekt in solchen Hinweisen war besonders ausgeprägt. Die korrespondierenden Zeichen für *loci communes* findet man deshalb eher in jenen Tabulaturen überliefert, die didaktisch eingesetzt wurden, und weniger in den Handschriften, die unter Mitgliedern beispielsweise einer *amicitia* zirkulierten und weniger spezielle Kennzeichen benötigten, da die Adressaten mit dem Verfahren vertraut waren.[118] Die Erkennbarkeit der Fragmente war zudem offenbar so ausgezeichnet, dass die Musiker ohne Markierungen arbeiten konnten. Das Kennzeichnen von musikalischen *loci communes* hing außerdem von der Menge der gesammelten Fragmente, den technischen Aufgaben, die in den jeweiligen Abschnitten verfolgt wurden und letztlich vom verfügbaren Platz auf dem Papier ab. In den überlieferten handschriftlichen Tabulaturen finden sich deshalb nur wenige hervorragende Beispiele für die schlüssige Anbringung solcher Kennzeichnungen. Nichtsdestotrotz kann man das Verfahren sehen.

Enträtseln wir zunächst die Herwart-Skizzen mit Zeichen von erstaunlicher Vielfalt und Fantasie. Die Folios der Herwart-Sammlung vermitteln auf den ersten Blick den Eindruck, sie unterlägen dem Zufallsprinzip. Viele Tabulaturzeilen ergeben in der gewohnten, kontinuierlichen Leserichtung von links nach rechts keinen Sinn. Dennoch bilden die *loci communes* zusammen mit ihren ausgearbeiteten Varianten ein sehr durchdachtes System mit eigenen korrespondierenden Zeichen. Die Beziehungen zwischen den Markierungen der jeweiligen Basisvariante und denen des angebotenen Vorschlags sind eindeu-

116 Das Zitat wie oben.

117 *Vives' pädagogische Schriften*, S. 243–244. Vives empfahl die Führung zweier *loci-communes*-Bücher. Ein Buch sollte klein und in mehrere Teile gegliedert sein, damit der Schüler die vom Lehrer erhaltenen „Edelsteine" (= wertvolle Wendungen, Sätze, Geschichten, Fabeln usw.) dort hineinschreiben könne. Das andere Buch sollte größer sein und war sowohl für die „Edelsteine" des Lehrers als auch für das, was der Schüler „selbst *privatim* bei den großen Schriftstellern Bemerkenswertes gelesen und was ihm sonst aufgefallen ist", ebd., S. 243.

118 Vgl. Kapitel II.4.

tig. Die Techniken, auf die die Zeichen verweisen, wurden hingegen nicht immer einheitlich bezeichnet, sind aber dennoch in ihrer Funktion klar entzifferbar (Abb. 62, Anhang D.I).

Die Stellen, wo Diminutionen eingefügt werden konnten, wie auch die Diminutionen selbst, sind mit Zeichen ⋆, °+, # oder + versehen, fols. 48^{v5}, 48^{v7} und 45^{v3} samt allen Marginalien; 32^{r3} und 32^{r7}. Mit dem Zeichen °+ wird auch auf Diminutionen und harmonische Variantenbildung in einzelnen kurzen Formeln hingewiesen, fol. 48^{v7} und die untere Marginalie. Harmonische Varianten ohne Diminutionen markierte der Schreiber mit dem Zeichen +°, fol. 49^{r4} und die Marginalie (siehe auch fols. 48^{v}, 49^{r} in Anhang D.I). Es gibt außerdem eine Reihe von Symbolen, die auf die Hinzufügung bzw. Auslassung von anderen (neuen) Satzteilen hindeuten. Diese strukturellen Änderungen werden mithilfe von schon bekannten graphischen Zeichen markiert: ⋆ und +°, beides mit dem Hinzufügen von Diminutionen, fols. 43^{v4} und 43^{v7}, 32^{r4} und die Marginalie, sowie einem der Fermate ähnlichen Zeichen, fol. 48^{v2}.

Es existierte eine ganze Reihe von Zeichen für die graphische Klarstellung der syntaktischen Grenzen von *loci communes*. Unter diesen Markierungen waren Taktstriche, die syntaktische oder phraseologische Funktionen erfüllten (teilweise bereits in der Lublin-Tabulatur erwähnt). Solche Taktstriche waren insgesamt ein wesentliches Verständigungsmerkmal für die Abgrenzung und Prägung von musikalischen Sinneinheiten – auch der *loci communes* als eigenständigen Einheiten. Sie sind mehr oder weniger in den Handschriften des ganzen Jahrhunderts präsent. In der Herwart-Sammlung umrahmen sie einen meistens mit einer Kadenz abgeschlossenen *locus communis* und trennen diesen von den anderen *loci* oder ihren Variantenbildungen. Ein abgrenzender Taktstrich war auch dann wichtig, wenn der Schreiber flüchtig, ganz ohne rhythmische Bezeichnungen notierte, Herwart-Sammlung 267, fol. 45^{r6}, der erste und der letzte Takt. Taktstriche gaben das Signal, dass an dieser Stelle eine Neuerung eingefügt wurde, zum Beispiel ein abweichendes Ende des *locus* mit einem Übergang in die neue Tonhöhenlage, fols. 43^{v1}, (Bsp. 16, Cp), oder ein kolorierter Anschluss, fol. 43^{v7} (Bsp. 17). Die Erweiterung eines *locus* durch Anreicherung mit seinen eigenen Teilen, zum Beispiel von sequenzierten Kadenzformeln, war ebenfalls ein Grund, die ganze Einheit in einen syntaktischen Takt einzuschließen, fol. 44^{r1}, die erste Hälfte der Tabulaturzeile. Der Beginn eines *locus* konnte auch mit einem Strich oder mit dem Zeichen + kenntlich gemacht werden, fols. 49^{r3}; 45/44^{r2}, 48^{v2} (Abb. 62, Anhang D.I). Das Symbol eines (verlängerten) Kreuzes stand freilich auch für die Korrekturen von kleinen Fehlern. Für die Abgrenzung von *loci* nutzte der Schreiber zudem die Buchstaben des griechischen Alphabetes: φ und ψ, fols. 48^{v2}, 49^{r13} (Abb. 62, Anhang D.I).

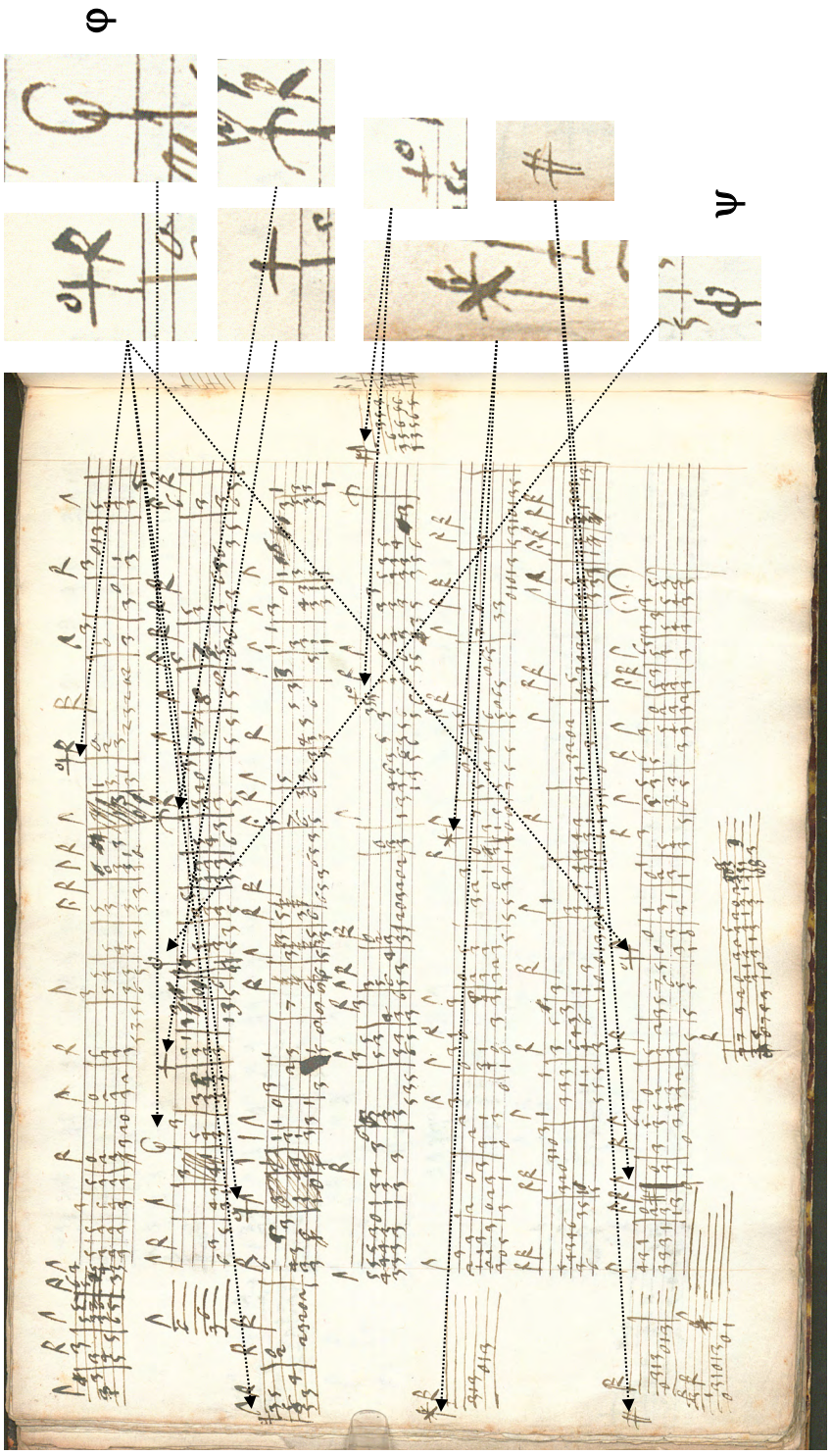


Abb. 62: Herwart-Sammlung 267, Zeichen auf fol. 48ᵛ, Ausschnitte.

Abb. 62: Herwart-Sammlung 267, Zeichen auf fol. 49r, Ausschnitte.

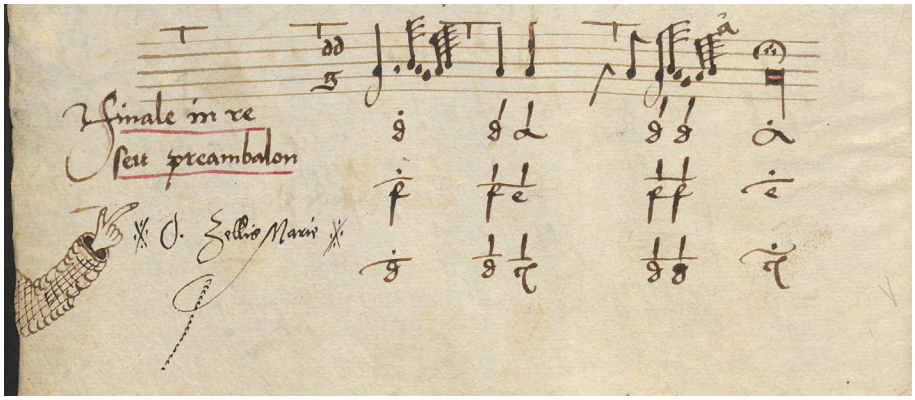


Abb. 63: Kleber-Tabulatur, „Finale in re seu preambalon“, der Beginn, fol. 162^{v}.



Bsp. 19: Kleber-Tabulatur, „Finale in re seu preambalon“, der Beginn, fol. 162^{v}, Übertragung.

Dieses Gewirr an Zeichen war kein festes und einheitliches System, es wurde nicht in allen Herwart-Skizzen und nicht von allen Schreibern dieser Sammlung benutzt. Es ist jedoch davon auszugehen, dass die Zeichen zumindest im Kreis der Herwart-Schreiber bekannt waren und der Schreiber B mit diesen Zeichen seine Technik erklärte.[119]

Ähnliche Beispiele findet man auch unter Orgeltabulaturen. Die Tabulatur von Kleber enthält viele, auch heute noch verständliche Markierungen und verbale Erklärungen von *loci communes*. Dies ist der Tatsache geschuldet, dass die Handschrift offenbar als Lehrbuch verwendet wurde. Jedenfalls deuten sein didaktischer Aufbau, die präzisen Anweisungen in roter Tinte und *maniculae* sowohl im Index als auch an den Stücken darauf hin. Im „Finale seu preambalon in *re*“, fols. 162^{v}–163^{r}, ist der erste Abschnitt durch eine Fermate und rote Farbe abgetrennt. Wieder einmal am Seitenende, fol. 162^{v}, wurde ein *locus communis*, eine Kadenzbildung in *a*, eingesetzt, welches eine selbstständige Einheit darstellte und an anderer Stelle eingefügt werden konnte (Abb. 63, Bsp. 19). An welcher Stelle der *locus* eingefügt werden sollte, zeigt die detailliert ausgemalte *manicula* und der Text „Sellig Maria“. Der Ausschnitt konnte also optio-

119 Die Erforschung aller Zeichen dieser Tabulatursammlung ist die Aufgabe des Editionsprojekts *E-LAUTE*, www.e-laute.info.

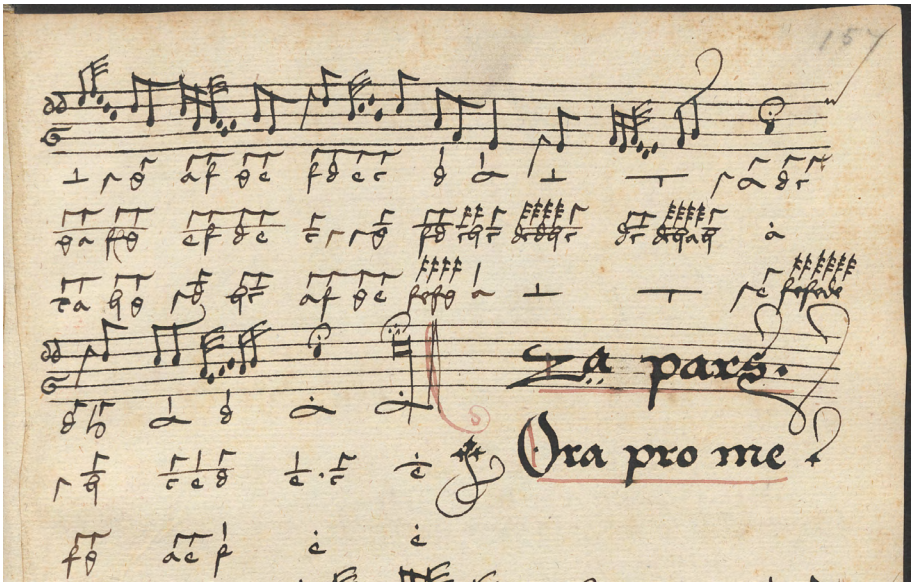
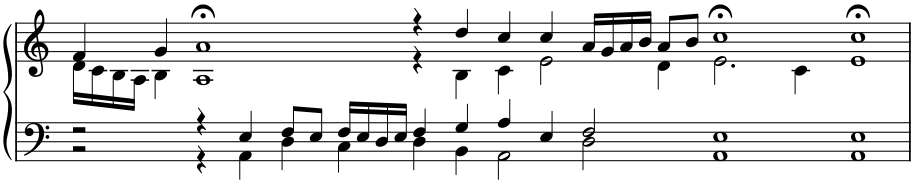


Abb. 64: Kleber-Tabulatur, „Ave sanctissima maria", Ende des ersten Teils, fol. 157r.



Bsp. 20: Kleber-Tabulatur, „Ave sanctissima maria", Ende des ersten Teils, fol. 157r, Übertragung.

nal in das einige Folios zuvor notierte „Ave sanctissima maria" eingesetzt werden, z. B. nach dem ersten Teil der Motette, nach der ersten Fermate, fol. 157r (Abb. 64, Bsp. 20).

Die Instrumentalpraxis regulierte den Bedarf an gewissen Längen oder Abschlussmöglichkeiten des Stückes. Das „Finale seu preambalon in *re*" musste nicht zwingend in der uns bekannten notierten Form verwendet werden, sondern konnte im Gegenteil in mehrere Fragmente zerlegt werden, deren „Abtrennung" nach Fermaten möglich war, wie oben gezeigt wurde. Das belegt auch die optionale Verwendung des Schlusses in „Preamb[alum] in *la b*", fols. 150v–151r (Abb. 65, 66). Der Organist konnte dort aufhören, wo das Wort „Ende" (im Griechischen Τέλος) nach den roten Markierungen stand und dann mit dem „Maria Zart" fortsetzen. Darauf wies Kleber unmissverständlich im Text hin: „Sequitur Maria Zart. Fuga optima quatuor Vocu(m). HB. 1520". Alternativ konnte er den letzten notierten Takt des Präambulums



Abb. 65: Kleber-Tabulatur, „Preamb[ulum] in *la b*“, der Beginn, fol. 150^{v}.

spielen. Ebenfalls fällt auf, dass der Beginn des Präambulums nicht kontinuierlich gelesen wurde. Rote Farbe an der ersten Kadenz in *a*, fol. 150^{v}4, und eine uns schon bekannte, diesmal rot ausgemalte *manicula* machen deutlich, dass der Ausschnitt auch separat genommen und eigentlich in alle passenden Stellen in *a*, zumindest jedoch in die folgende „Maria Zart“ in *a*, eingebaut werden konnte, fols. 151^{v}–153^{v}.

Die *loci communes* in den Tabulaturen für Saiteninstrumente waren offenbar in die Entwicklung dieser seit Beginn des 16. Jahrhunderts sowohl im Laten- als auch im Orgelrepertoire verbreiteten Praktiken integriert, auch wenn die Grundlagen der *loci-communes*-Technik nur an einzelnen Stellen in den Manuskripten überliefert wurden. Die Schreiber konnten *loci* nur einzeln, oft am Seitenrand oder in der Marginalie (in Analogie zu Textvermerken) einsetzen. Diese instrumentalen „Bausteine“ mussten auch nicht zwingend zu dem Stück gehören, an dem sie standen. Das von den Lehrern der *loci-communes*-Praxis geforderte Kennzeichnen und Ordnen war also individuell verschieden und praxisbedingt, es konnte sogar ausfallen oder, wie oben erwähnt, als nicht notwendig erachtet werden.

Betrachten wir die um die gleiche Zeit, gegen Mitte des Jahrhunderts angelegte Krakauer Tabulatur, so finden wir andere Zeichen. Die Einträge der Intavolierung „Venus“ und die darauffolgenden Einträge ohne Titel, fols. 57^{r}–58^{v} (Abb. 67, Bsp. 21.1) zeigen uns Möglichkeiten der Kombination von Fragmenten. Mit einem Zeichen aus doppelten Linien und einem Bogen



Abb. 66: Kleber-Tabulatur, „Sequitur Maria Zart. Fuga optima quatuor Vocu(m). HB. 1520“, Ende des ersten Teils, fol. 151[r].

(wie bei einer Fermate[120]) markierte der Schreiber mögliche Kombinationen in der Aneinanderreihung von Abschnitten sowie entsprechende Einsatzstellen von memorierten Formeln. Zumindest die Segmente 3 bis 7 – stereotype Kadenzformeln – konnten leicht vertauscht werden. Das „Stück" endete also nicht auf der dritten Zeile, fol. 58^{r}. Die zwei separat stehenden Takte in der dritten Zeile des fol. 58^{v} mit dem Vermerk „Taniecz" wirken außerdem wie eine Diminutionsvariante von „Venus" (vgl. Ende des Bsp. 21.1. und Bsp. 21.2.). Die Takte konnten in das später, aber vom gleichen Schreiber aufgezeichnete „Ferdinanth" oder „Passomezo" am Ende der Handschrift eingesetzt werden, fols. 105^{v}–106^{v}.[121] Das Fragment ist nicht markiert.

Einzelne kurze *loci communes*, die in den Blättern der Handschriften verstreut vorkommen, ohne dass sie zu den vor- oder nachgestellten Musikeinträgen passen, findet man in der *Tabvlatvr vf die Lvten*, S. 5, 21, 35 und 65. Es handelt sich um Einträge mit Passagenanteilen vom Präludien-Typus (Bsp. 22–25).[122] Die Schreiber hinterließen keine Information, wohin die Einträge gehörten.[123] Noch weniger um Verständlichkeit bemühte sich der Schreiber des Arpin-Codex. Seine Übungen über einen Kadenz-Ausschnitt im Tanz trug er direkt über einem komplett aufgezeichneten Tanz ein. In der ersten Zeile, fol. 159^{v}, kann man drei in einer Reihe zusammengeführte, flüchtig aufgezeichnete und nur durch doppelte Striche getrennte Kadenzformeln sehen (Abb. 68, oberste Tabulaturzeile, Bsp. 26). Die Fragmente waren wahrscheinlich für einen Tanz, eventuell für den darunter stehenden gedacht (Bsp. 27.1). In den zwei ersten Formeln übte der Schreiber mögliche Varianten des harmonischen Gerüstes *passo mezzo antico* in *a*, im dritten Abschnitt kam er auf die akkordische Basis IV–V–I in *A*. Sein didaktisches Vorgehen zeigt sich auch dadurch, dass er jede Stimme der Lautentabulatur mit einer rhythmischen Zeile schrieb – ein seltenes Beispiel in Lautentabulaturen, insbesondere in der in Griffschrift notierten

120 Ob das Zeichen ein griechisches „Π" war, ist nicht klar.

121 Wenn der Vermerk „Taniecz" („Tanz") an dem Fragment nicht fehlerhaft ist, konnte er womöglich auch zu einem Tanz außerhalb der Handschrift gehören.

122 Zum Präludium siehe Kapitel IV.3.

123 Im Prinzip konnten solche *loci communes* sowohl als eigenständige instrumentale Einträge als auch als Vor-, Nach- oder Zwischenspiele verwendet werden. Deshalb bringt die traditionelle Analyse der kompositorischen Funktion von Ricercaren, Präludien oder ihnen ähnlichen Einträgen keine Ergebnisse, außer der Feststellung, dass diese Stücke in allen Funktionen auftreten konnten. Ein Beispiel dafür ist die Analyse von Ricercari im Pesaro-Manuskript in Vladimir Ivanoff, *Das Pesaro-Manuskript. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Lautentabulatur*, Tutzing: Hans Schneider 1988 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 45), Bd. 1, S. 173–185.



Abb. 67: Krakauer Tabulatur, „Venus“, fols. 57^{r}–58^{v1-2}.

Tanzmusik, die für akkordische Strukturen geradezu prädestiniert war.[124] Oft gekennzeichnet sind wiederum einzelne Diminutionsformeln in den Marginalien oder auf leeren Tabulaturzeilen (auf einzelne solcher Korrektur-Einträge wurde in Kapitel II.3 hingewiesen, u. a. in *Tabvlatvr vf die Lvten*, S. 10–11, 19).

Die Ordnung der *loci communes* ab ca. 1550 und zunehmend bis ca. 1600 war stark von der sich in den Tabulaturen etablierenden topischen Ordnung und den Anfängen der Gattungsklassifikation beeinflusst. Das sporadische Eintragen von kürzeren, ja formelhaften Fragmenten und ihre Aneinanderreihung kam deshalb fast ausschließlich in einzelnen Arbeitsskizzen, wie auf dem erwähnten fol. 159^{v} aus dem Arpin-Codex, vor.

124 Trotz des Papierschadens kann man sehen, dass der Schreiber erst den Bass und danach die anderen Stimmen schrieb: für den Bass hatte er noch genügend Platz, für die oberen Stimmen nicht mehr. Die Stellen mit dickerer Tinte verraten, dass jemand anderes oder der Schreiber selbst das Geschriebene nachträglich korrigierte.



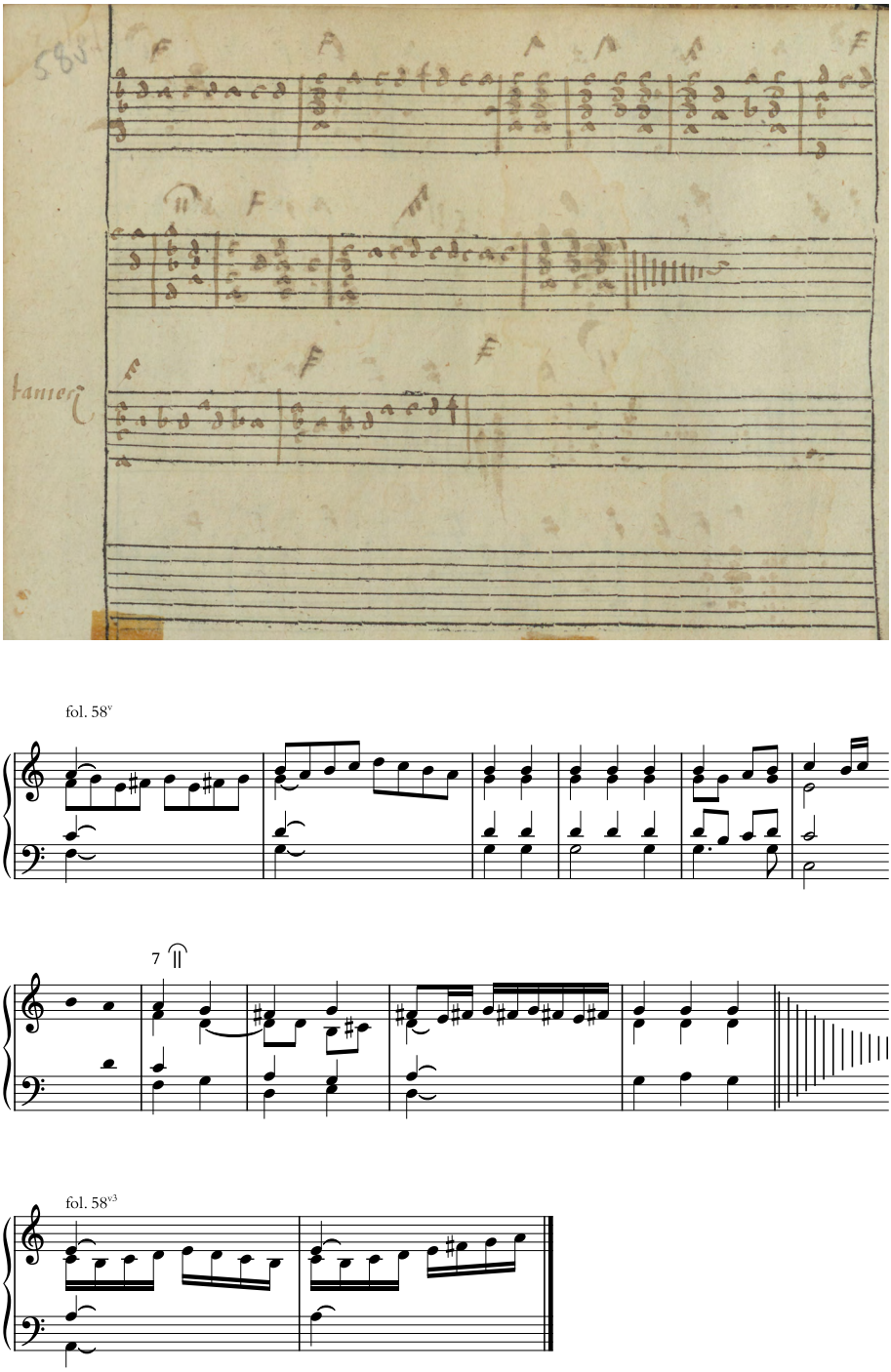
Bsp. 21.1: Krakauer Tabulatur, „Venus“, fols. 57v–58vi–2, Übertragung.



Abb. 67: Krakauer Tabulatur, „Venus“, fols. 57^{r}–58^{v1-2} (Fortsetzung).



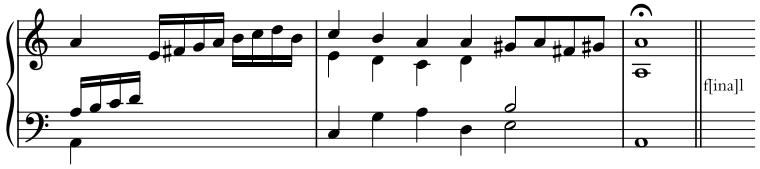
Bsp. 21.1: Krakauer Tabulatur, „Venus“, fols. 57v–58vi–2, Übertragung (Fortsetzung).



Krakauer Tabulatur, „Venus“, fols. 57r–58v1-2 (Fortsetzung) und „Taniecz“, fol. 58v3, Faksimile und Übertragung.



Bsp. 21.2: Krakauer Tabulatur, „Venus“, fol. 57r, Übertragung.



Bsp. 22: *Tabvlatvr vf die Lvten*, „Ein vorlóúfflin“, S. 5, Übertragung.



Bsp. 23: *Tabvlatvr vf die Lvten*, „Praeludium Salve puella“, S. 21, Übertragung.



Bsp. 24: *Tabvlatvr vf die Lvten*, „Nachlóúfflin“, S. 65, Übertragung.



Bsp. 25: *Tabvlatvr vf die Lvten*, „Ein vorlóúfflin“ und „final darúff“, S. 35, Übertragung.

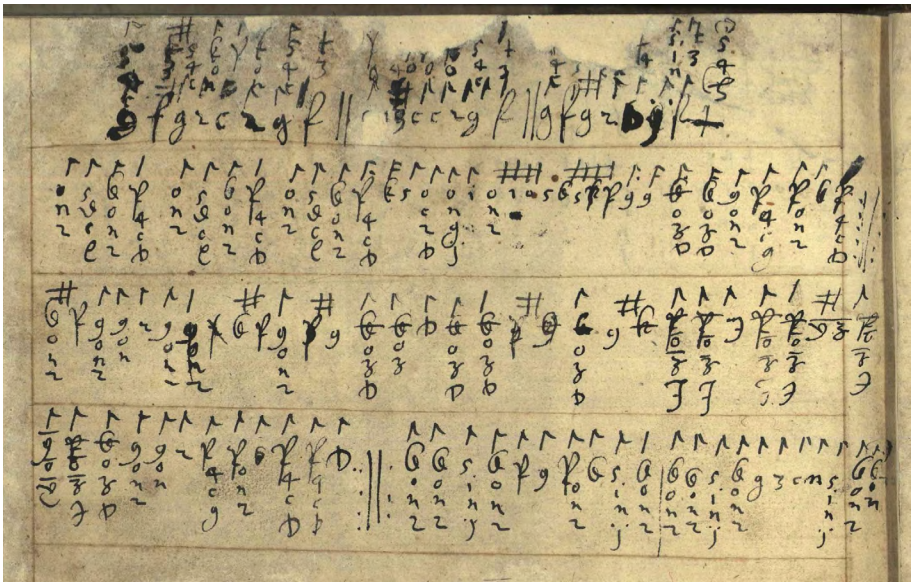


Abb. 68: Arpin-Codex, fol. 159^{v}.



Bsp. 26: Arpin-Codex, fol. 159^{vi}, einzelne Kadenzen in der obersten Tabulaturzeile, Übertragung.

Beschäftigen wir uns nun mit der Bearbeitung der *loci communes*, wobei die Technik der *variatio*, der umfassenden und grundsätzlichen Methode rhetorischer Bearbeitung des Materials, im Vordergrund stehen wird. Das gegebene Muster sollte in möglichst vielen, idealerweise in allen denkbaren Varianten vorgetragen, aufgeschrieben, analysiert und memoriert werden. Erasmus lehrte: „Sometimes they [the pupils] should express, again and again, the same proposition in different words and style. Sometimes they should vary the expression of the same proposition in Greek and Latin, in verse and prose. Sometimes they should express the same proposition in five or six kinds of metre which the teacher has prescribed. Sometimes they should recast the same proposition in as many forms and figures as possible".[125] Das Üben umfasste also die Parameter Syntax, Gattung, Sprache und Stil, sowie Grammatik und Metrik, was unter anderem auf die Anwendung von zahlreichen Wortfiguren hinauslief. Die Technik beinhaltete alles: Semantik sowie Wort-, Satz- und Textbildung. Erasmus betonte: „Variety is so powerful in every sphere that there is absolutely nothing, however brilliant, which is not dimmed if not commended by variety. […] Otherwise, if we are not instructed in these techniques, we shall often be found unintelligible, harsh, or even totally unable to express ourselves".[126]

Betrachten wir einige Techniken der Bearbeitung von *loci communes* parallel bei Erasmus (mit einigen Querverweisen zu Vives und Sturm) und beim Lautenisten (Schreiber B der Herwart-Sammlung mit Ausführungen in anderen, früheren und späteren Tabulaturen).

Wie die *variatio* praktisch ausgeübt werden sollte, zeigte Erasmus anhand von hunderten untereinander geschriebenen Kombinationen über jeweils einen Satz, z. B. 147 Varianten für den Satz „tuae litterae me magnopere delectarunt" („Dein Brief hat mir sehr gefallen") oder 200 Varianten für den Satz „semper dum vivam tui meminero" („Immer, so lange ich lebe, werde ich mich an dich erinnern").[127] Einige Beispiele seien hier angeführt:[128]

125 McGregor, *On the method of study*, S. 678; vgl. Knott, *Copia* I, S. 301–302.
126 Ebd., S. 302.
127 Ebd., S. 349–364.
128 Knott, *Opera Omnia*, S. 78–82; übers. n. Knott, *Copia* I, S. 350–353.

Tuis ex literis singulari sum affectus laecitia.	Dein Schreiben war mir eine große Freude.
Maximae voluptati mihi tua fuit epistola.	Ein unglaubliches Vergnügen war mir dein Brief.
[…]	[…]
Nimis quam iucunda nobis tua fuit epistola.	Dein Brief war uns eine wunderbare Freude.
[…]	[…]
Ubi mihi tuae sunt redditae literae, laetitia sum expletus.	Nachdem ich deinen liebevollen Brief gelesen hatte, wurde ich von einem seltsamen Glücksgefühl erfasst.
[…]	[…]
Tuis literis oppido quam laetabundus sum effectus.	Ich war erfreut und entzückt, dass du mir einen Brief geschickt hast.
[…]	[…]
Verbis eloqui nequeam quantis gaudiis me tua onerarit epistola.	Ich kann nicht in Worte fassen, welche Freude mir dein Brief bereitet hat.
[…]	[…]
Ita me Musae bene ament, vt nihil antehac accidit tuis literis gratius.	Nach der Muse Liebe strebend, hat mich nichts jemals so erfreut wie dein Brief.
[…]	[…]
Nulla voluptas, nullae sunt delitiae, quas cum tuis literis conferre velim	Es gibt kein Vergnügen, kein Entzücken, das ich ohne zu zögern mit deinem Brief vergleichen würde.

Alle diese Varianten mussten die Schüler memorieren und in der Gruppe zusammen entweder mündlich oder schriftlich üben.[129] Die Grundlagen der *variatio* waren größtenteils Quintilian entnommene Techniken des Redeschmucks (*ornatus*), nämlich Basistechniken der Wortfiguren (*figurae verborum*), wie „Hinzufügung" oder auch „Erweiterung" (*adiectio*), „Auslassung" (*detractio*), „Umstellung" oder „Wortvermischung" (*transmutatio*, *mixtura verborum*) und „Austausch" (*immutatio*).[130] Ein weiteres Gebiet bildete die Ausschmückung einzelner Wörter (*ornatus in verbis singulis*), womit „Austausch" (*immutatio*) einzelner Wörter oder „Neubildung" (*verba novata*) durch Zusammensetzung oder Ableitung gemeint war.[131] Die Techniken konnten gemischt vorkommen. Abgesehen von der semantischen Ebene, wie beispielsweise die Verwendung von Metaphern, lenkte Erasmus die Aufmerksamkeit der Schü-

129 Ebd., S. 303.

130 Siehe systematisiert in Ueding/Steinbrink, *Grundriß der Rhetorik*, S. 328 und S. 228–309. Bei *immutatio* kann sowohl ein Wort als auch eine Phrase oder der Kontext des Wortes ausgetauscht werden, ebd. S. 301. Interessanterweise wird die klangliche Ebene des Wortes besonders unterstrichen, ebd., S. 287.

131 Ebd., S. 288.

ler auf „Austausch von ähnlichen Ausdrucksweisen" und „Arrangement", d. h. „Erweiterung" durch ähnliche Elemente.[132] Erasmus machte die Schüler weiterhin auf „Syntax" oder „Struktur" und „Änderung der Form des Satzes" als selbstständige technische Mittel aufmerksam, welche durch die oben zitierten Beispiele illustriert werden. Interessant ist, dass Vives, dessen Empfehlungen denen von Erasmus größtenteils folgten, beide Formen – die mündliche und schriftliche Wiederholung – besonders hervorhob. Er bevorzugte dabei das gemeinsame Üben von jüngeren und älteren Schülern.[133] Die Parallelen zwischen einer solchen Gemeinschaft und der *amicitia* sind offensichtlich. Das Wiederholen des gleichen Stoffes in mehreren Sprachen, auch die doppelte schriftliche Übersetzung des Stoffes in die Muttersprache und zurück, betrachtete Vives als eine Hauptmethode der humanistischen Bildung.[134]

Der Herwart-Schreiber schrieb 28 Varianten für den *locus* C, wobei nur einzelne Versionen durch das Hinzufügen von Diminutionen aus den Marginalien entstanden (Bsp. 16, Ca–Ce, Cl und Cg–Cn, mit den hinzugefügten Diminutionen Cc und Cf, Cg und Co). Die Varianten auf dem Notenpapier strikt untereinander zu platzieren (siehe oben zitierte Empfehlungen von Erasmus), schien dem Schreiber aus Platzgründen nicht möglich gewesen zu sein, weshalb er sein Zeichen-System nutzte. Dennoch wendete er in Einzelfällen zwecks Verständigung auch diese Technik an, fol. 45^{r5-7} (Bsp. 16, Cf–Ch).

Das Besondere der Herwart-Skizzen liegt darin, dass sie zeigen, wie der Schreiber mit den „Ausschnitten" arbeitete, noch bevor er sie zu einer *compositio* zusammenfügte. Der „Austausch" (*immutatio*[135]) eines ähnlichen Wortes kann in der Musik als Austausch durch eine ähnliche Wendung verstanden werden, dabei konnte der Lautenist eine Fülle an kontrapunktischen, modalen, harmonischen und spezifisch spieltechnischen Möglichkeiten (wie etwa Register- oder Griffpositionswechsel) ausprobieren. Auf diese Weise entstanden Analogien auch mit anderen genannten Figuren. Der dreistimmige Anfang und die kontrapunktisch bewegte Kadenz des *locus* (Bsp. 16, Ca) z. B. wird zur einfacheren Zweistimmigkeit und schlicht akkordisch interpretierter Kadenz im Bsp. 16, Ce (*immutatio*) verändert. Die Zweistimmigkeit des Beginns konnte auch, wie im genannten Beispiel, nur im oberen Register der Laute in Parallelsexten und mit einer harmonischen Variante – einem „Trugschluss" am

132 „We can also vary our expression by changing the way our phrases are linked together", Knott, *Copia* I, S. 345.

133 *Vives' pädagogische Schriften*, S. 244, 245.

134 Ebd., S. 245, 247.

135 Die angegebenen lateinischen Begriffe der Wortfiguren dienen nur zur Orientierung und sollten ausschließlich als Analogien verstanden werden. Keineswegs ist hier eine feste Entsprechung gemeint.

Ende – gelernt werden (*immutatio*). Falls der *locus* C schlicht dreistimmig gespielt werden sollte (*immutatio*), war eine Hinzufügung (*adiectio*) einer Diminution aus der Marginalie entsprechend der Stern-Markierung möglich (Bsp. 16, Cb). Wie das genau geschah, wurde im Bsp. 16, Cc „ausformuliert". Der Schreiber verschob in dem Abschnitt die Taktstriche um eine Semibrevis und erreichte damit eine feine metrische Variabilität der Phrase. Die Hinzufügung (*adiectio*) einer Diminutionsformel wäre auch eine Minima später möglich, mit sofortiger Kadenzierung (angedeutet in Bsp. 16, Cf). Die nächste Variante hingegen wurde bis zur ursprünglichen Schlusskadenz im Bsp. 16, Cg weitergezogen (*adiectio* als Erweiterung). Dennoch ist diese Formel eine Einheit, ohne zweifache Kadenzbildung wie im *locus* im Bsp. 16, Ca (*detractio*). Hier sieht man, wie wichtig die Möglichkeiten für den Herwart-Schreiber waren, den *locus* syntaktisch zu verändern – entweder zu kürzen (*detractio*) bis zu einem kleinen Motto, oder zu erweitern (*adiectio*) bis zur längeren, mit einer Kadenz abgeschlossenen Phrase. In diesem Fall ordnete der Schreiber die *loci communes*, wie schon angemerkt, tatsächlich untereinander an, damit der Lesende die Unterschiede leicht erkennen konnte (Bsp. 16, Cf–Ch).

Der allgemeine Drang zum wiederholten Aufschreiben, auch zum (Um) Schreiben in anderen Sprachen, kommt in den Tabulaturen durch die Wiederholung von gleichen Beiträgen in der Musik und in den Beitexten zum Ausdruck.[136] Bei der Analyse der Semantik wurden bereits Wiederholungen und Uminterpretationen gleicher oder verwandter Texte und Musikbeiträge erläutert (Kapitel III.2 und Kapitel II.2). Außerdem erschienen dieselben Beitexte in meistens variierten Deutsch-Lateinisch Übersetzungen. In Wurstisens Tabulatur bildeten sich solche Textfolgen aus nebeneinanderstehenden oder den in der Handschrift verteilten Einträgen.[137] Der permanente Wechsel der Schriftart (humanistische Minuskel und humanistische Kursive) macht das Schriftbild dieser Handschrift aus.[138] Die Schreiber von Wurstisens Tabulatur nutzten die Sammlungen auch für ihre Übungen an literarischen Priameln. Dafür trugen sie ihre Übungsbeispiele immer wieder in mehreren Varianten ein (dazu später mehr). Die Technik der Mehrsprachigkeit sieht man auch in den mehrsprachigen Fortsetzungen oder Interpretationen von Musiktiteln. Das ist insofern wichtig, als sie die damalige Rezeption der Musikstücke nachvollziehbar

136 Über die Mischung von Sprachen und Wörtern in der *loci-communes*-Praxis siehe MacPhail, *Dancing Around the Well*, S. 95.

137 Vgl. S. 24 und 41, 25 und 41, 41 und 42, 43 und 44, 68, 79, 134 und 151, 156 und 159, 329 und 330.

138 Über die englische Tradition im Wechsel der Schriftart in *loci-communes*-Büchern 1520er Jahre siehe Crane, *Framing Authority*, S. 84; siehe auch Kapitel II.3 des vorliegenden Buches.

macht. Referenzen finden sich wie bereits erwähnt in Strialius' Tabulatur und im Arpin-Codex, aber auch in der Krakauer Tabulatur.[139]

> Hier eine Zusammenstellung zur Krakauer Tabulatur (vgl. auch Anhang B.II.8): Bei der Madrigal-Intavolierung von Verdelots „Donna leggiadra e bella", fols. 9v–10v, steht sowohl „Dona lessiadra" als auch „W dobrim sie czasz swa myla poznal" (aus dem Polnischen „Zu guter Zeit lernt man seine Geliebte kennen"). Das Ende des Stückes ist ebenfalls zweisprachig mit „finis" und „Koniecz" gekennzeichnet. Auch das nächste Stück mit der Überschrift „Labella", fols. 10v–11v, enthält einen polnischen Paralleltitel: „Pravdesz ystha nasz panie napisacz raczil" („Wahr gesprochen, der [Haus]Herr vergab uns". Die Intavolierung des Madrigals von Berchem „O s'io potessi donna", fols. 11v–13v, wurde doppelt beschriftet: „Osiopotesi. O okruthna A nye sbedna miloszci davno narzekazia" (im polnischen Teil: „Grausam ist es, so lange auf ein wenig Barmherzigkeit zu warten"). Unter den 29 lateinischen Sentenzen der Krakauer Tabulatur finden sich drei Cato-Sentenzen, die möglicherweise aus den dreisprachigen (Latein-Polnisch-Deutsch) Krakauer Ausgaben *Catonis Disticha* übernommen wurden. Solche dreisprachigen Cato-Ausgaben kamen in Krakau 1535, 1538, 1544 und 1570 heraus.[140]
>
> Es gibt hier Parallelen zu den mehrsprachigen Gesprächsbüchern und Memory-Heften mit Sentenzen, die ohne Musik in Krakau in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts massenhaft gedruckt wurden und bis mindestens 1564 eine aktiv gepflegte Tradition der mehrsprachigen Gesprächsbücher in Krakau formten. Solche Bücher dienten der „Aneignung mündlicher Kommunikationsfähigkeit", dem praktischen Erlernen von grammatikalischen und syntaktischen Sprachregeln, letztlich der Übung, in verschiedenen Sprachen auf der Grundlage memorierter fertiger „Bausteine" richtig zu sprechen.[141] Ein Beispiel dafür ist *Puerilium colloquiorum formulae* von Sebald Heyden (1499–1561). Die 1526 zunächst in Nürnberg erschienenen kurzen Sätze zum Memorieren und Repetieren in Form eines Dialogs verlegte Vietor 1527 in Krakau auf Polnisch und Ungarisch. Allein in Krakau hatte das Buch neun Auflagen, u. a. im 16. Jahrhundert: Vietor 1527, (1531?) und 1535, Siebeneycher 1571 usw.[142]

Das wiederholte Aufschreiben der Musikbeiträge ist insgesamt ein besonders auffälliges Merkmal der Tabulaturen. Die sonst bekannte Wiederholung von Musikstücken in einer schlichten und einer diminuierten Version sowie das Umschreiben eines Stückes für unterschiedliche Instrumentengrößen einer Instrumentenfamilie oder gar für ein Ensemble waren zwei der möglichen Verfahren bei der schriftlichen Vervielfältigung. Andernfalls handelte es sich um exakte

139 Vgl. auch Kapitel III.2 und III.3.

140 Baldzuhn, *Schulbücher im Trivium des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, S. 310.

141 Renata Buziak, „Die Lehrbuchtradition des Sebald Heyden: Ein Schülergespräch aus dem frühen 16. Jahrhundert und seine Krakauer Ausgabe", in *Studia Germanica Gedanensia* 16 (2008), S. 135.

142 Ebd., S. 135–136.

Kopien oder sehr ähnliche Varianten von Beiträgen in gleicher Funktion, etwa wenn ein Stück ohne Diminutionen mehrmals in einem Band, eventuell von mehreren Händen aufgezeichnet wurde und in allen Fällen als Vorlage für elaboriertere Versionen genutzt werden konnte. Der Hauptschreiber der *Tabvlatvr vf die Lvten* zählte sogar im Index mehrfache Einträge auf: 4 „Benzenouwer", 3 „Salve puella", 4 „Schwartz knab", 2 „Vß tieffer not", 2 „Zart schóne frouw" usw. Allerdings zählte er hier alle Einträge, auch diminuierte (ab S. 44) mit. Wiederholungen in der Text-Ebene führte nicht zwingend zu jeweils wiederholten Musikbeiträgen oder Variationen des gleichen Stückes, es kommt aber trotzdem vor, wie in Wurstisens Tabulatur, S. 156 und 159.

> Beispiele für mehrfaches Abschreiben: „Gaßenhaúer" von Schreiber B in der Harditsch-Tabulatur kommt zweimal vor, fols. 47^{r} und 53^{r}–53^{v}. Beide Fassungen sind schlichte Ausführungen eines zweimal durchgeführten *passo-mezzo-antico*-Modells in gleicher Tonhöhenlage (in *G*). Bei der Wiederholung zeigte der Schreiber Wege einer möglichen weiteren Ausführung des Modells durch die Auflösung von Punktierungen in kurze Diminutionen in der Oberstimme. „Cara Cassa" wiederholte dieser Schreiber zweimal, diesmal in diversen Tonhöhenlagen: in *A*, in *E* und am Ende des Manuskripts in *D*, entsprechend fols. 43^{r}, 63^{r} und 75^{v}. Obwohl jede neue Variante dichtere Diminutionen anbietet, gehört keines der drei Stücke zu den virtuos angelegten, dicht kolorierten Tänzen wie „Paúana Chiamata La desperata" in dieser Handschrift, fols. 18^{r}–19^{r}. Sie haben die Funktion eines Modells für weitere Ausarbeitungen, ganz im Sinne der *imitatio* und in Analogie zu Sentenzen oder anderen *loci communes*. Solches mehrfache Aufschreiben von gleichen Stücken findet man auch in der Craus-Tabulatur, fols. 6^{v}–7^{r} und 24^{r}–24^{v}, 7^{v} und 24^{v}. „Cara Cossa" aus der Craus-Tabulatur, fol. 25^{r}, ist eine beinahe identische Variante von „Cara Cassa" aus der Harditsch-Tabulatur, fol. 43^{r}.

Die Mehrsprachigkeit als Mittel der *variatio* und das erforderliche mehrfache Umschreiben hatte seine Auswirkungen auf die Nutzung der Notation. Ohne Zweifel war die Mehrsprachigkeit durch die multifunktionale Nutzung (auch mit verschiedenen Instrumenten) und das häufige Mitreisen der Tabulaturen bedingt. Das Vervielfältigen durch unterschiedliche Notationsarten war jedoch stärker in der musikalischen *variatio* involviert, als bisher vermutet. In der Antonius-Tabulatur wiederholten die Schreiber mehrmals die gleichen Stücke innerhalb des Manuskripts, zum Teil „übersetzt" in eine andere Tabulaturart. „Pasameza de la Traditore" in italienischer Lautentabulatur, fols. 1^{r}–2^{r}, von Schreiber A wurde noch einmal von Schreiber B auf fols. 10^{v}–11^{r} wiedergegeben – als eine Fortsetzung in einer anderen Tonhöhenlage (eine Quarte höher) und umgesetzt in das deutsche Tabulatursystem. „Chiarenzana", fols. 7^{v}–8^{v}, notierte Schreiber B in zwei Varianten (fols. 7^{v}–8^{v} und fol. 11^{v}) in *d* und in *a*, in zwei Tabulaturarten. „Madonna tenerina", fols. 9^{r}–9^{v}, vom

Schreiber B wurde vom Schreiber D am Ende der Handschrift, fol. 39^{v}, durch den Wechsel der Tabulaturart ebenfalls umgedeutet und im Quartabstand notiert. Die linienlose deutsche Lautentabulatur-Notation trug dieser Schreiber unnötigerweise auf das mit Notenlinien rastrierten Papier auf – so wichtig war es für ihn, beide Notationsarten zu pflegen. Angesichts des geringeren Umfangs der Antonius-Tabulatur (nur 12,5 beschriebenen Folios) fällt dieses „Kettenschreiben" besonders auf. Ähnliche Beispiele finden sich auch in der Harditsch-Tabulatur: „Tantzmaß Teútsch" und „Húpffaúff", fols. 22^{v}–23^{v}, sowie Tanz ohne Titel und „Húpffaúff Gredel", fols. 50^{v}–51^{v}. Das wechselseitige Umschreibeverfahren aus der italienischen in die deutsche Lautentabulaturnotation ist hilfreich für die Untersuchung des italienisch-deutschen Transfers früherer Lautenpraktiken, wurde aber in der Forschung bisher nicht beachtet. Einen Wechsel des Instruments in der Notation eines Stücks findet man unter den bereits erwähnten Skizzen aus dem Arpin-Codex. Hier steht ein nicht diminuierter Tanz in deutscher Lautentabulatur-Notation, fol. 159^{v2-4}, und seine noch schlichtere Variante in Orgeltabulatur-Notation, fol. 35^{r} [=36^{r}] (Abb. 69.1 und Bsp. 27.1, Abb. 69.2 und Bsp. 27.2). Die beiden Tänze sind Varianten, deren Entstehung den Wechsel der Aufzeichnungsweise erheblich beförderte.

Kehren wir noch einmal zu den Skizzen der Herwart-Sammlung zurück und schauen, ob sich dort Prioritäten in den *variatio*-Techniken erkennen lassen. Erasmus räumte der Anwendung von Synonymen besonders viel Platz ein und sah darin eine wesentliche „Ausrüstung" auf dem Weg zu Eleganz und Überzeugungskraft („prima variandi ratio per synonymiam"). Er bestand auf der Aufmerksamkeit gegenüber allen Wortgruppen, er analysierte detailliert, welche Wörter sich durch welche ersetzen ließen und ging auf unterschiedliche Wortgruppen ein: „humile", „inusitatum", „poeticum", „priscum", „novum", „obsoletum", „durum", „barbarum ac peregrinum" („vulgär", „ungewöhnlich", „poetisch", „archaisch", „neuartig", „veraltet", „hart", „barbarisch oder fremd"):[143]

> Primum igitur ex omni scriptorium genere verba quam optima seligenda; deinde qualiacunque erunt, tamen in congeriem addentur, neque vox vlla reiicienda, quae modo apud scriptorem non omnino pessimum reperiatur. Nullum enim verbum est, qoud non alicubi sit optimum. Proinde, quantumuis erit humile, inusitatum, poeticum, priscum, nouum, obsoletum, durum, barbarum ac peregrinum, tamen in suo veluti grege nidoque reponatur, vt si quando venerit vsus, tum accersatur.
>
> Die erste Aufgabe besteht also darin, die besten Wörter, die man von irgendeinem Schriftsteller gewinnen kann, in die Sammlung aufzunehmen, was immer sie auch

143 Knott, *Opera Omnia*, S. 40 und in englischer Übers. in Knott, *Copia* II, S. 308.

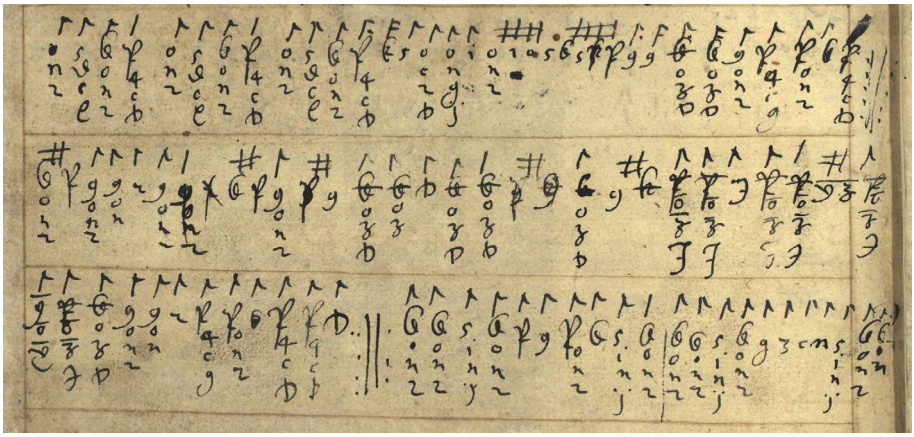


Abb. 69.1: Arpin-Codex, [ohne Titel], fol. 159^{v2-4}.



Bsp. 27.1: Arpin-Codex, [ohne Titel], fol. 159^{v2-4}, Übertragung der ersten zwei Zeilen dieses Abschnitts.

> sein mögen. Kein Wort ist zu verwerfen, wenn es bei einem respektablen Schriftsteller vorkommt, denn es gibt kein Wort, das nicht an der einen oder anderen Stelle die beste Wahl wäre. Wie vulgär, ungewöhnlich, poetisch, archaisch, neuartig, veraltet, hart, barbarisch oder fremd es auch sein mag, lege es in eine Schublade zu seinen Artgenossen, damit du es abrufen kannst, wenn sich jemals eine Verwendung dafür ergibt.

Ähnliche Präferenzen hatte der Herwart-Schreiber bei der Behandlung sowie entsprechend beim Einstudieren des modal-harmonischen Profils der *loci communes*. Die Änderung der modal-harmonischen Gestalt förderte die Praktikabilität der „Bausteine" am ehesten. Je mehr Tonhöhenlagen und Modi erlernt wurden, desto flexibler wurden ihre Anpassungs- und Kombinationsmöglich-

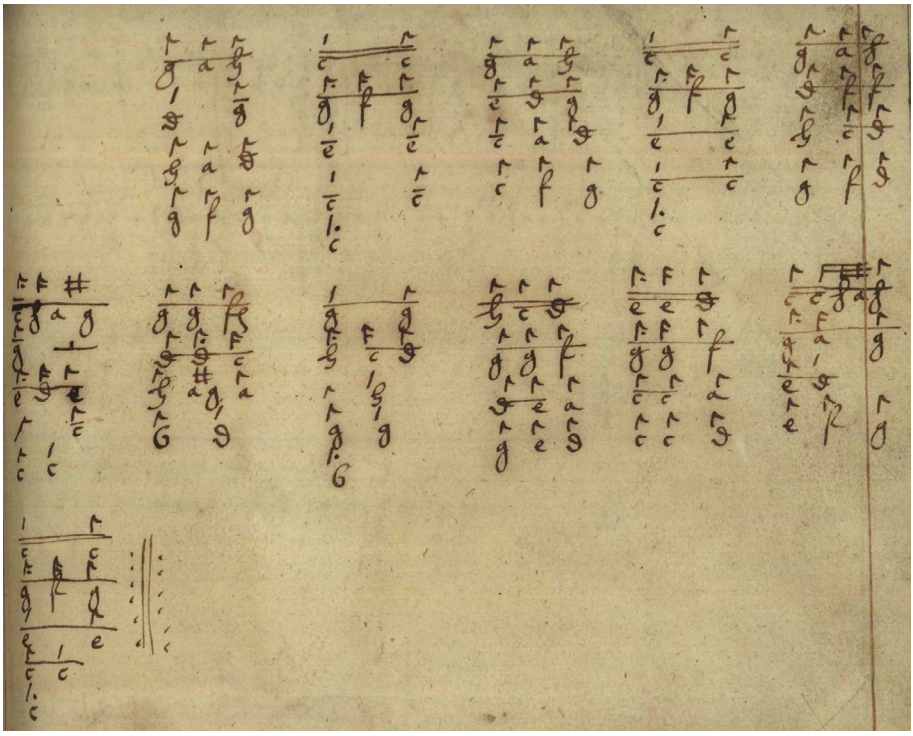


Abb. 69.2: Arpin-Codex, [ohne Titel], fol. 35^{r} [=36^{r}].



Bsp. 27.2: Arpin-Codex, [ohne Titel], fol. 35^{r} [=36^{r}], Übertragung.

keiten und desto vielfältiger wurde der Ansatz von *loci communes* in der Praxis. Den aufgezeichneten Skizzen des Herwart-Schreibers entsprechend, barg diese Technik für ihn die meisten Kombinationsmöglichkeiten. Vom *locus* C stellte er die Varianten mit Kadenzen auf beinahe allen Stufen der Skala zusammen: im Bsp. 16 in *g*, *a/A*, *B*, *c* und *d*. Er arbeitete an möglichst variablen Harmonisierungen. Der Beginn mit dem *c*-Klang (meist akkordisch) ist an die Kadenzen in *d*, *c* und *g* gekoppelt (Bsp. 16, Cp, Cj). Der Beginn mit dem *Es*-Klang (meist akkordisch) geht in die Kadenzen in *c* und, als angedeuteter „Trugschluss", auch in *Es* über (Bsp. 16, Co, Cn). Die Variante, die vom *g/G*-Klang ausgeht, wird schließlich mit der Kadenz in *d*, *A* oder in *B* abgeschlossen (Bsp. 16, Cg, Cl). Es gibt außerdem *loci communes*, die auf der Sequenzierung dieser Kadenzen basieren, womit noch weitere Tonhöhenlagen erreicht werden: *e*, *C* und *G*, fol. 44^{r1} (nicht im Bsp. 16).

> Blickt man in die Orgeltabulaturen, so zeigt sich ein ähnliches Bild. Kleber zeigte die Transpositionsmöglichkeiten auf, fol. 66^{r}, ähnliche Passagen ordnete er in der Tat untereinander, wie es Erasmus empfohlen hatte, und motivierte den Leser, sie transponiert zu üben, in dem Fall in *g* und in *f*. Die Praxis, Transpositionsmöglichkeiten gerade an Beiträgen des Präludium-Typus zu üben, geht auf das 15. Jahrhundert zurück. Adam Ileborgh (1448), wies im Titel seiner Präambula explizit auf die Transposition hin: „Sequitur praeambulum in *c* et potest variari in *d f g a*", „Praeambulum super *d a f* et *g*" und „Sequitur aliud praeambulum super *d* manualiter et variatur super *a g f* et *c*".[144] In den Präambula aus der Tabulatur des Ludolf Bödeker werden fast alle Töne des Hexachordes eingeübt; fol. 91^{v1-4}: „preambulum super *ff*", „super *g* pulchrum", „super *a*" und „super *E*". Die Präambula sind untereinander notiert.[145] Im dritten Teil des Buxheimer Orgelbuches umfassen Präambula eine fünftonige Skala: *C*, *D*, *mi*, zweimal *f*, dann *sol* und *Re*.[146]

Anhand der Herwart-Skizzen lässt sich weiterhin feststellen, dass die Verzierung als Mittel der *variatio* zuletzt geübt wurde. Die Diminutionen, obwohl gerade sie von der Musikwissenschaft oft als Erscheinung der rhetorischen Praxis in der Musik angesehen werden, nahmen beim Üben von musikalischen *loci communes* bei weitem nicht die erste Position ein. Genauso wie in der textsprachlichen *loci-communes*-Lehre ist die Kolorierung und dadurch die Erweiterung der Basissätze nur eine mögliche und die zuletzt ausgeführte Option.[147]

144 *CEKM*, 1, S. 28–29.

145 Die Edition der Tabulatur siehe in Martin Staehelin, „Die Orgeltabulatur des Ludolf Bödeker. Eine unbekannte Quelle zur Orgelmusik des mittleren 15. Jahrhunderts", in *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-historische Klasse*, Nr. 5, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996, S. 157–224.

146 *EDM*, 39, 9, Nr. 232–235, 240, 241.

147 Knott, *Copia* II, S. 577 und S. 577–589.

Das Diminuieren betrachtete der Herwart-Schreiber überwiegend im Zusammenhang mit dem kompositorischen Satzbau (Syntax) seiner Fragmente. Er zeigte also den Teil der Diminutionslehre, der in den überlieferten musiktheoretischen Quellen des 16. Jahrhunderts eben nicht beschrieben wurde, sondern aus dem Bereich der Rhetorik herangezogen werden musste.

Eine Technik in den Herwart-Skizzen war es, mithilfe von einzelnen kurzen Diminutionsformeln das Fragment von i n n e n zu bereichern, wobei weder die Länge noch der Gesamteindruck grundsätzlich verändert wurde, fol. 48^{v7-8} (Bsp. 18, letzte Zeile mit den zwei ersten diminuierten Varianten aus der Marginalie). Solche minimalen Bearbeitungen sind oft in den Marginalien zu finden. In diesen Fällen wurden typische Kadenzdiminutionen eingeführt, sodass sich die Diminution als fester Bestandteil des *locus* etablierte und den *locus* erkennbar werden ließ. In einem anderen Verfahren entstanden komplexere Varianten, die zur Erweiterung des Satzes führten. Der *locus communis* dehnte sich von i n n e n her aus, und zwar durch längere Passagen. In zwei Fällen probierte der Herwart-Schreiber beispielsweise, wie sich längere Passagen in Parallelterzen und -sexten inmitten des Fragments abrupt einfügen ließen, fols. 49^{r2}.

> Die Bildung von Varianten ähnelte dem Aufbau komplexer lexikalischer Strukturen zur verbalen Sentenz in humanistischen Gesprächsbüchern. Eines von vielen Beispielen dafür findet sich wiederum in *Puerilium colloquiorum formulae* von Heyden (1526).[148] Eindrucksvolle Beispiele von Erasmus zum Satz „Er ist ganz und gar ein Ungeheuer" mit immer neuen Erweiterungen zitiert Varwig. Man erkennt darin die Lernprogression, die in praktischen literarischen und sprachlichen Übungen verwendet wurde:
>
> In Geist und Körper ist er ein Ungeheuer.
> Egal, welchen Teil des Geistes oder Körpers man betrachtet, man sieht ein Ungeheuer.
> Der bebende Kopf, die tollwütigen Augen, das Antlitz eines Drachen, der Blick einer Furie, der aufgeblähte Bauch, die Hände wie Klauen zum Raub, die entstellten Füße, seine ganze körperliche Gestalt also, was stellt sie anderes dar als ein Ungeheuer?
> Betrachte die Zunge, die bestialische Stimme, und du wirst sie monströs nennen, erforsche den Geist, und du wirst ein Ungeheuer finden, bedenke seinen Charakter, untersuche sein Leben, und du wirst es alles monströs finden. Aber um nicht alles bis ins Detail zu verfolgen, er ist also nichts als ein Ungeheuer.[149]

148 Vgl. Buziak, „Die Lehrbuchtradition des Sebald Heyden".

149 Varwig, „‚Variatio' und ‚Amplificatio'. Die rhetorischen Grundlagen"; Original in Knott, *Opera Omnia*, S. 199–200.

Die Variantenbildung von a u ß e n zeigte sich durch den Einschub und die Erweiterung des Satzes durch kurze Diminutionsformeln oder andere separate *loci communes* mit Diminutionen, die vor- oder nachgestellt werden konnten. Die angehängten Teile verschmolzen mit dem ursprünglichen Fragment und wurden als eine „neue" Einheit markiert oder blieben als optionaler Zusatz gekennzeichnet, fols. 49^{r1}, 43^{v7} (Bsp. 16, Co). Nur in zwei Beispielen dokumentierte der Herwart-Schreiber, wie ein Fragment komplett durchdiminuiert werden kann. Er kennzeichnete den Basis-Satz eindeutig und schrieb die abgeleiteten Varianten u n t e r e i n a n d e r, damit der Leser nicht verwirrt wurde, fol. 43^{v1-2} (Bsp. 16, Cp und Cq). Ähnlich sah das syntaktische Diminuieren aus, beispielsweise in Beiträgen des Präludium-Typus in der *Tabvlatvr vf die Lvten*, S. 35, 65 (im Detail siehe unten).

Dieser sparsame Umgang mit Diminutionen gehörte offenbar zu den Eigenschaften der geschriebenen *loci-communes*-Praxis im deutschsprachigen Raum bis mindestens zur Jahrhundertmitte. Diese These bezieht sich auf die Lehre für Anfänger und weniger für Fortgeschrittene. Erinnern wir uns an die erste Diminutionslehre von Sylvestro Ganassi (*La Fontegara* 1535). Eigentlich ein italienisches musikalisches *loci-communes*-Buch, ist es gleichzeitig eine streng organisierte Sammlung von Diminutionen, samt einer Aufstellung von über 170 Kadenzen. Nördlich der Alpen verlagerte sich der Schwerpunkt der geschriebenen *loci-communes*-Sammlungen in Richtung musikalisch-kompositorischer Struktur (Syntax) und Satztechnik, u. a. dem Kontrapunkt. Gerle ließ in seinem *Kúnstlichs Lautenbuch* (1552) 31 Präambeln drucken, die eigentlich umbenannte kontrapunktische Ricercari und Fantasien von italienischen Komponisten waren[150]. Außer dem kommerziellen Ziel, das populäre moderne italienische Repertoire im süddeutschen Raum zum Druck zu bringen, hatte Gerle eine klare pädagogische Einstellung. Er wollte, dass der kontrapunktische Satz in allen Varianten und anhand von vielfältigen Beispielen unzweideutig verstanden und geübt wurde.

> Dazu korrigierte Gerle die Ricercari und Fantasien. Die in den italienischen Tabulaturen durch Wiederholungszeichen angezeigten Wiederholungen notierte er aus. Zudem schrieb er einige im Original nicht wiederholte Abschnitte doppelt und fügte im Original fehlende Noten ein (Giovanni Maria da Crema, „Recercar quarto" und Gerle „Preambel" Nr. 3, T. 37–39, 40–43). Gerle verschob in der Vorlage

150 Es wurden Ricercari von Giovanni Maria da Crema (1546), Dominico Bianchini detto Rossetto (1546), Simon Gintzler (1547) und Antonio Rotta (1546); Fantasien von Francesco da Milano (1536), Pietro Paolo Borrono di Milano (1536), Marco d'Aquilla (1536), Alberto da Rippe (1536) und Johannes Jacobo Albutio di Milano (1536) übertragen. Eine kurze Information dazu findet sich in Mirko Arnone, Art. „Gerle Hans", in *MGG*², Personenteil, Bd. 7 (2002), Sp. 788–790.

unregelmäßig geschriebene Taktstriche (Crema, „Recercar primo" und Gerle „Preambel" Nr. 1, T. 2–3; Crema, „Recercar sexto" und Gerle „Preambel" Nr. 4, T. 23–24) usw. Sein Interesse verlagerte sich nicht zufällig auf die anspruchsvollsten Originale vom Ricercar-Typ mit zwei oder mehreren *soggetti* (Gerle, „Preambeln" Nr. 2, 5, 6, 8, 1, 2, 14), über Vorlagen mit reichen Stretta- und Kanon-Techniken (Gerle, „Preambeln" Nr. 2, 4, 5), über Intermedien (Gerle, „Preambel" Nr. 2) bis zu satztechnisch hervorgehobenen Abschnitten mit Passagen und Sequenzen (Gerle, „Preambeln" Nr. 7, 10, 12, 14, 16).

Glarean behandelte nicht die Diminutionslehre, sondern die Kontrapunkt- oder Kompositionslehre sowie die Tonartlehre als *loci-communes*-Lehre (*Dodekachordon* 1547).[151] Das Erfassen von genuin instrumentalen Formeln, wie Passagenformeln, kann man hier deshalb auch meistens in zusammengestellten „Stücken" (*compositiones*) sowie in *compositio-Übungen* sehen und nicht in einzelnen „Auflistungen" von Diminutionen wie bei Ganassi.

Das Einarbeiten von bekannten Formeln oder anderen Traditionen wie im Fall der Ricercari zeigt die gattungsstilistische *variatio*. Wie aus Erasmus' Empfehlungen hervorgeht, war die *variatio* in Stil oder Gattung schon bei kürzeren Abschnitten ein beliebtes technisches Verfahren. Neben der Übernahme von Techniken des Kontrapunkts, insbesondere wenn sie eindeutig an das Ricercare „adressiert" waren, zeichneten sich zwei zentralen Tendenzen ab. Zum einen versuchten die Instrumentalisten tänzerische (allen voran italienische) Modelle einzuarbeiten, zum anderen wendeten sie sich metrischer *variatio* und damit besonders den im deutschen Humanismus verbreiteten Kanons zu. Das Vorgehen in beiden Bereichen war an sich ambivalent, denn neben der Nachahmung (*imitatio*) von konkreten Formen oder Gattungen, wie beispielsweise der Ode oder *passo-mezzo*-Tanzformeln, lag die Aufmerksamkeit der Instrumentalisten vor allem auf der partiellen Übernahme von Stilistiken und der Implementierung e i g e n e r Arbeit in den allgemeinen Usus. Transformation und Überarbeitung von *loci communes* war Pflicht, denn nur so erlangte man „Weisheit und Erfahrung für das Leben" (Vives)[152] und im Hinblick auf die Musik ein ausreichendes „Vokabular" für das eigene instrumentalistische Können. Der technische Aspekt und die Veränderung (*variatio*) war also für die Instrumentalisten viel bestimmender als die Bindung an bestimmte Gattungen, Formen oder Satztechniken.[153] Die These gilt ebenso für die begriffliche Klarheit:

151 Cristle Collins Judd, „Musical Commonplace Books, Writing Theory, and ‚Silent Listening'. The Polyphonic Examples of the *Dodecachordon*", in *Musical Quarterly* 82 (1998), S. 482–516.

152 Zit. n. Crane, *Framing Authority*, S. 54–55.

153 Zur Erinnerung: das Ziel der *loci-communes*-Praxis war nicht das Ergebnis der Arbeit, sondern die „herculei labores" (Erasmus), MacPhail *Dancing Around the Well*, S. 27.

Die Anbindung an einen Titel war nur eine (seltene) Option und keine Regel; eine vage, sich verändernde Benennung des gleichen Eintrags in einem oder in verschieden Manuskripten ist ein eindeutiges Zeichen der Konzentration der Schreiber auf das rein technische *variatio*-Verfahren.[154]

In der Praxis sieht man diese Fixierung auf die Technik beispielsweise in der Präambula-Tradition und der Behandlung von tänzerischer Stilistik. Die Craus-Tabulatur demonstriert einen feinfühligen Umgang bei der Aneignung von tänzerischen Formeln in (meist kurzen) *loci communes*. Besonders deutlich wird das im Vergleich mit der Harditsch-Tabulatur, dessen Schreiber B sehr ähnlich, wenn nicht identisch mit einem der Schreiber der Craus-Tabulatur (Schreiber A) war (siehe Kapitel II.3). Die instrumentale Fassung einer tänzerischen Chanson in der Harditsch-Tabulatur, „Ein niderlendisch Triúm, poúr aúoir", fols. 42^{v}–43^{r}, entsprach einem nicht diminuierten dreistimmigen Satz mit dem ausgeprägten Gestus eines Schreittanzes im geraden Takt. Das gleiche Stück, allerdings nun als „Preambúlúm. Preambúlúm" betitelt, findet sich in der Craus-Tabulatur, fol. 25^{v1-5}. Zwei Einträge sind beinahe identisch und als Tanz mit seiner Proporz erkennbar.[155] Dennoch erlaubte sich der Craus-Schreiber einige Freiheiten beim Zusammenstellen von Phrasen. Er schrieb eher in einem Zug ohne jegliche Pausen, wodurch die drei ersten Taktstriche in der zweiten Hälfte des Stückes (Proporz) verschoben und die Phrase metrisch umgeformt wurde, fol. 25^{v3-4}.[156] Dieser Schreiber verlagerte den Akzent entsprechend auf die instrumentale Arbeit mit dem Material an sich, auf die Uminterpretation des tänzerischen Gestus. Er verarbeitete ein Tanzmodell für die weitere *imitatio* und nahm das Ergebnis als „Præambulum" wahr. Ähnlich ist das „preamb[ulum]", fol. 13^{r5-7}. Es ist als eine freie Interpretation einer tänzerischen Periode mit passo mezzo Formel notiert. Seine Intention bestätigte der Schreiber

154 Es handelt sich hier nicht um die semantische oder topische *variatio*, sonst würde die Bindung an Semantiken von bestimmten Formen und Gattungen, wie Liebeslieder, Psalmen oder Tänze, eine prinzipiell wichtige Rolle spielen, siehe Kapitel III.

155 Ob der doppelte Titel auf zwei Teile des Tanzes, die zu einem „Stück" zusammengeschmolzen sind, hinweist, ist nicht klar. Da das erste Wort ursprünglich als „Priambúlúm" geschrieben und erst dann auf „Preambúlúm" korrigiert wurde, kann es sein, dass das zweite nur ein verbesserter Schreibvorschlag war.

156 Ein bloßer Fehler beim Schreiben kann zwar in solchen Fällen nie ganz ausgeschlossen werden, doch ist es schon auffällig, da der Craus-Schreiber sonst sehr aufmerksam mit den Taktstrichen umging. Auch bei einem weiteren, beinahe identischen Stück, – nun „Preambulum" in beiden Tabulaturen benannt, in der Harditsch-Tabulatur, fol. 39^{v}, und in der Craus-Tabulatur, fol. 25^{r}, – weichen die Taktstriche nicht ab. Der Schreiber der Harditsch-Tabulatur notierte ebenfalls äußerst ordentlich, alle Buchstaben und Ziffern sind eindeutig zu lesen, alle Taktstriche sind metrisch-akzentuiert gesetzt, die Phrasierung ist durch Pausen, Fermaten- und Finiszeichen klar gekennzeichnet.

dadurch, dass er dieses „preamb[ulum]" in einer Tanzfolge „ausprobierte" und eine originelle Tanzsuite schuf: „padúana" – „preamb[ulum]" – [„Wascha Mesa"] – „piúa", fols. 12^{v}–15^{r}.[157] Die unter die „Federproben" gelegte Skizze auf fol. 26^{r3-4} verrät das Experimentieren mit dem tänzerischen Gestus.[158]

Die Harditsch-Tabulatur überlieferte kompakte Tanzsegmente, die entweder mit exakten tänzerischen Titeln bezeichnet oder unbeschriftet sind: der bereits erwähnte „Ein niderlendisch Triúm, poúr aúoir", außerdem ein Beitrag [ohne Titel], fol. 45^{r3-4}, ein aus zwei Mensuren bestehendes Modell „Vngrisch Tantzel" und ein auch in dieser Länge niedergeschriebenes „Hupffauff Koelbll", fol. 70^{v1-2}. Diese Beispiele belegen die damalige Aktualität und Praktikabilität von kurzen notierten Tanzsegmenten als *loci communes*. Solche Tanzformeln oder Tanzmottos wurden ausschließlich zum Memorieren und als Impuls für weitere, nicht notierte Bearbeitungen aufgezeichnet.

Näher an der *variatio*-Praxis und vermutlich zur tatsächlich gespielten Praxis war die Verarbeitung des Tanzes „Salve puella" aus der *Tabvlatvr vf die Lvten*. Vergleicht man die Einträge – „Salve púella", „Praeludium Salve puella" und „Ein sáchsischer tantz", S. 15, 21 und 29 (Bsp. 28–30), so sieht man drei, sich in ihrer Komplexität steigernde *variatio*-Möglichkeiten des Tanzes. Dabei konnte man eine schlichte Version in *a*, S. 29, nicht nur harmonisch in *G* umdenken und mit zunehmend dichteren Diminutionen versehen, vgl. S. 15 und S. 21. Die Beispiele demonstrieren die syntaktische Arbeit im Rahmen einer stets beibehaltenen tänzerischen Periode (4+4 Takte). In der Version auf S. 15 wurde im Vergleich zu S. 29 der zweite Takt der zweiten Zeile (Bsp. 28, T. 6) ausgelassen und der erste Takt dieser Zeile ausgedehnt und durch einen Taktstrich in zwei aufgeteilt. Der neue T. 7 der Version auf S. 15 konnte zusammen mit dem vorherigen Takt abgeändert werden, sodass aber der gesamte metrische Gestus des Tanzes erhalten blieb. Diese Option zeigt sich im „Praeludium Salve puella", S. 21 (Bsp. 29). Das „Praeludium" im Titel signalisiert wieder den technischen Ansatz. Die oben erwähnten 31 „Preambeln" von Gerle setzten diese Tradition der *variatio* unter diesem Titel fort, wenn auch im Bereich des Kontrapunkts. Auch später, in Wurstisens Tabulatur, wurde in Präambula mit *passo-mezzo-antico*- oder *passo-mezzo-moderno*-Formeln gearbeitet (Kapitel IV.3).

157 Die Folge „padúana"– [„Wascha Mesa"] – „piúa" ist eine unikale dreiteilige Variante der unter heutigen Instrumentalisten so beliebten „Wascha mesa" mit ihrem Proporz „Der hupff auff" von Newsidler, *Lautenbuch* 1536/II, Bg. t^{r}–tii^{v}. Newsidler bietet aber kein Präambulum zwischen den Tänzen, wie dies in der Craus-Tabulatur der Fall ist.

158 Wirth sah in diesen Skizzen eine retuschierte „Calata", Wirth, „La tablature", S. 20. Der Eintrag, in der notierten Form zeigt jedoch eine unregelmäßige Metrik – Anzeichen einer Uminterpretation des Tanzes. Die Skizzen sind allerdings kaum lesbar.



Bsp. 28: *Tabvlatvr vf die Lvten*, „Ein vorlóúfflin“, „Salve púella“, S. 15, Übertragung.



Bsp. 29: *Tabvlatvr vf die Lvten*, „Praeludium Salve puella“, S. 21, Übertragung.



Bsp. 30: *Tabvlatvr vf die Lvten*, „Ein sáchsischer tantz / Salve puella“, S. 29, Übertragung.

Metrische *exercitia* als ein Aspekt der *variatio*. Metrik oder Freiheit? Praxis und handschriftliche Überlieferung

Einen gesonderten Bereich der *loci-communes*-Praxis bilden metrische Übungen und die Pflege von antiken Metren. Beides war einerseits als Form oder Gattung, z. B. als Ode, Psalm oder Hymne, und andererseits als Mittel der *variatio* weit verbreitet. Die Pflege von solchen Gattungen, insbesondere von Oden, ist in der Forschung überwiegend als humanistisches Mittel der (Selbst)Identifikation und (Selbst)Repräsentation bekannt. Betrachtet man metrische Beiträge in den Tabulaturen, so fragt man sich, welche Funktion das Erarbeiten von Metrik an dieser Stelle hatte. Hielten sich die Musiker an die reglementierten metrischen Schemata der „Mustergattungen" (wie z. B. die Horaz-Oden)? Wie gingen einerseits das Bestreben, *variatio* einzusetzen, und andererseits das Bedürfnis, sich durch die originalgetreue Rezeption von bekannten metrischen Schemata zu etablieren, zusammen? Beides zeigt sich in den noch nicht erforschten textmusikalischen Praktiken in den Tabulaturen. Hier lassen sich möglicherweise neue Erkenntnisse im Hinblick auf ihre Rekonstruktion zu gewinnen.

Metrische Schemata, die oft für didaktische Zwecke in kurzen, gut memorierbaren Formeln, z. B. in Form verschiedener Distichen, gebündelt und gesammelt wurden, sind wiederum verknüpft mit der Problematik der Memorierbarkeit, der Formelhaftigkeit und somit der Konstruktion der prozesshaften Produktivität, die der *loci-communes*-Praxis innewohnte. Die in ein rhythmisches Gerüst eingeschlossene Formelhaftigkeit betrifft außerdem nicht nur die Nachahmung von antiken Metren, sondern ebenso die Erfassung deutschsprachiger Texte (wie deutsche Reimdichtung in Lehrgedichten oder Sprüchen, oder auch deutsche Übersetzungen lateinischer Maximen, die die Tabulatur-Schreiber einsetzten). Es soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern auch dieser Brauch instrumentale *loci communes* beeinflusste und zwar besonders dann, wenn es sich um kurze, leicht memorierbare Musik-Einheiten handelte und sie beispielsweise den Vers-Paaren in Beitexten ähnelten. Ohne den Anspruch, diesen Aspekt der *variatio* vollständig zu erforschen, sollen in diesem Unterkapitel Einblicke in die Problematik gewährt und einige Impulse zur Erforschung dieser Schnittstelle zwischen Text- und Musikproduktivität gegeben werden. Zunächst aber ein kurzer Exkurs über die kontextuelle Präsenz von metrischen Übungen und metrischem Repertoire sowie über die deutsche Reimdichtung in der Lehrliteratur und in anderen Medien, die den Instrumentalisten zur Verfügung standen.

Das metrische Üben kam in der Musik des 16. Jahrhunderts auf vielfältige Weise vor, sowohl in engerem Sinne, in Form von Vertonungen von Oden,

Psalmen und Hymnen, als auch in der omnipräsenten Lehre des Lateinischen und Griechischen mithilfe von Musik.

> Die Schlüsselrolle bei der Etablierung und Pflege der streng metrisch orientierten musikalischen Odensätze wird folgenden Drucken zugeschrieben: *Melopoiae* (1507), mit 19 Vertonungen Horaz-Oden, die in *Odarvm Horatij Concentus* (1532) und *Geminae vndeviginti odarvm* (1551/1552) nachgedruckt wurden. Dazu kamen neue Kompositionen in strengen Metren von Ludwig Senfl und Paul Hofhaimer in *Varia carminvm genera* (1534) und *Harmoniae poeticae Pauli Hofheimeri* (1539), die außer 19 Horaz-Oden weitere Texte von Horaz, Vergil, Catull, Ovid, Martial usw. enthalten und Auswirkungen auf das ganze 16. Jahrhundert hatten.[159]

Die Pflege des metrischen Gesanges, auch mit instrumentaler Begleitung, war ein fester Brauch, der auf das Mittelalter zurückging und seit dem humanistisch-enzyklopädischen Bildungsprogramm von Konrad Celtis (1491), welches die vielseitige Nutzung metrischen Musizierens in Lateinschulen und Universitäten vorsah, rasche und Kanon bildende Verbreitung fand. (Einen greifbaren Beginn markierte bekanntlich die bereits erwähnte Publikation von *Melopoiae* 1507 von Celtis' Schüler Petrus Tritonius).[160] Sprechen, Vortragen, Dichten, Singen und Spielen waren eng miteinander verwoben. Die Bedeutung der Sprache und des Sprechens auf der einen Seite und des instrumentalen Spiels auf der anderen war der humanistischen Praxis immanent, auch wenn Humanisten oft nur den Gesang erwähnten. Joachim Vadian (1484–1551),

159 Vgl. den Überblick in: Gundela Bobeth „Die humanistische Odenkomposition in Buchdruck und Handschrift: Zur Rolle der *Melopoiae* bei der Formung und Ausbreitung eines kompositorischen Erfolgsmodells", in *NiveauNischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen*, hrsg. von Birgit Lodes, Tutzing: Schneider 2010 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 3), S. 67–69; Royston Gustavson, „Competitive Strategy Dynamics in the German Music Publishing Industry 1530–1550", in ebd., S. 203–204, und insbesondere Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege*, S. 622 f. Eine umfassende Aufstellung der Vertonungen von Horaz-Texten findet sich in Günther Wille, *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam: Schippers 1967, S. 262–281; vgl. Grantley McDonald, „The Metrical *Harmoniae* of Wolfgang Gräfinger and Ludwig Senfl in the Conjunction of Humanism, Neoplatonism, and Nicodemism", in *Senfl-Studien* 1, hrsg. von Stefan Gasch, Birgit Lodes und Sonja Tröster, Tutzing: Schneider 2012 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 4), S. 69–148.

160 Die Verbreitung von Celtis' Ideen förderte die Gründung von wissenschaftlichen Gesellschaften (*Sodalitas*), die eng vernetzt waren und zahlreiche führende Gelehrte und Studenten anzogen. Bedeutsam waren *Sodalitas litteraria Rhenana* oder *Sodalitas Celtis* (1491–1517: Mainz, Heidelberg Nürnberg, Augsburg u. a.) mit Johannes Reuchlin (1455–1522) als Mitglied, dem wegweisenden deutschen Humanisten-Dramatiker; *Societas Danubiana* (1497–1498) mit Sitz in Wien, wo unter 40 Humanisten hier zumindest Johannes Cuspinian (1473–1529) und Joachim Vadian (1484–1551) zu nennen sind. Solche Netzwerke förderten die schnelle Verbreitung neuer Ideen und neuer Publikationen enorm.

Celtis-Schüler und Inhaber des Lehrstuhls für Poetik an der Wiener Universität, lehrte, „At quis ignorat prope nullum esse carminis genus quod suavem vocum harmoniam non admittat? Ideo canere Poetae dicti sunt cum carmen scripsere" („jede Dichtungsgattung gibt zur schönen Vertonung her. Man sagt daher auch, daß die Dichter im Dichten singen").[161] Das „Schreiben" verstand sich als Äquivalent zum „Singen", was beispielsweise Johannes Panetianus, ein weiterer Celtis-Schüler, mit dem unterstützenden Lyra-Spiel (durch die Erwähnung des Plektrums) und der symbolischen Figur des Phöbus (Apollon) in Verbindung brachte: „Phoebe, regnator lyricae caterve: / Aurei praestes mihi iura plectri: / Principis laudes latii lepore u / Scribere possim" („Apollo, Herrscher über die Schar der Dichter, offenbare mir die Gesetze des goldenen Plektrums, damit ich das Lob unseres Fürsten mit der Eleganz Roms preisen kann").[162] Das Cithara-Spiel von Phöbus kommt in einer Passage aus Celtis' „Rhapsodia" (1504) vor: „Ipse meam Citharam plectris sotiabo canoris" („Ich werde meine Chitara zu deinem Gesang anstimmen", „Das Spiel dem Gesang anschließen" oder „den Gesang dadurch binden oder begleiten"):[163]

Phoebvs evocatvs.	Apollo wird herbeigerufen.
Dicite, Pierides, summi uictoris honores:	Erzähle mir, Pierides, von den Ehren
Et propere huc uestros ad me conuertite gressus:	des höchsten Siegers, und komme schnell zu mir.
Carminibus uestris patulas præbebimus aures:	Wir werden unseren offenen Ohren deine Lieder darbieten,
Ipse meam Citharam plectris sotiabo canoris.	und ich werde meine Chitara zu Deinem Gesang anstimmen.

161 Vadianus, *De Poetica et Carminis ratione* (1518), zit. n. *Vadian*, *De Poetica et Carminis ratione*. Kritische Ausgabe mit deutscher Übers. und Kommentar von Peter Schäffer, Bd. 1, München: W. Fink 1973, S. 292; deutsche Übers. im Bd. 2., S. 333. Dieses Verständnis vom Vortragen ging insgesamt auf die antike dramatische Dichtung zurück, die die Humanisten „geerbt" hatten, vgl. Peter Kruschwitz, *Terenz*, Hildesheim u. a.: Olms 2004 (Studienbücher Antike 12), S. 185.

162 Johannes Panetianus war 1504 als Magister und 1506 als Scholar an der Universität Wien. Das Zitat stammt aus einem seiner Gedichte, in *In Hoc Libello Continentvr* (1505), Exemplar A-Wn *44.V.55, Bg. [BIIIIr] oder fol. 11r; vgl. auch Schuetz, *Die Dramen des Konrad Celtis*, S. 215–216. Zum vokal-instrumentalen Vortrag von Oden und zur Rolle Apollos siehe auch Birgit Lodes, „*Concentus, Melopoiae* und *Harmonie* 1507: Zum Geburtsjahr des Typendrucks mehrstimmiger Musik nördlich der Alpen", in Lodes, *NiveauNischeNimbus*, S. 47–54.

163 *In Hoc Libello Continentvr*, Bg. AIIr.

In *Melopoiae* bekam sowohl die bildliche Darstellung des Apollo mit einer Lyra auf dem Parnass, als auch der Hinweis auf die Begleitung durch die Chitara einen programmatischen und didaktischen Aspekt.[164] Die übliche und bereits lange existierende Praxis der Begleitung von Epos („ein dapffer gschicht") und metrischer Dichtung („Oder ein nutzlich Lehr gedicht") durch die Laute besang auch Johann Fischart in *Ain Artliches Lob der Lauten* (1572). Der enge Anschluss des Textes an den Klang war für ihn eine Selbstverständlichkeit („Den klang mit worten vnd gesángen / Auff das eins helff dem andern sein"):[165]

Zú freúndtschafft vnd standmúttigkeyt,
Zú schónen gdancken, sússer Red:
In sonderheyt so man auch thet
Gleich wie die Alten allesammen,
Die ihr zú húlff mit worten kamen,
Vnd sungen drein ein dapffer gschicht
Oder ein nutzlich Lehr gedicht,
Darmit der Mensch mit sússem klang
Nutz schópffer auß der wort gesang:
Dann also múß man es vermángen
Den klang mit worten vnd gesángen
Auff das eins helff dem andern sein,
Vnd gang den leúten sússer ein.

Die Schreiber der Tabulaturen waren von Musiktraktaten und Lehrbüchern mit metrischen Beispielen und Unterweisungen, auch Grammatiken, umgeben und nutzten sie sehr wahrscheinlich auch. Die Tabelle 3 listet Tabulaturen auf, die metrische Formen und Anzeichen metrischer Praktiken aufweisen, sowie einige wichtige Drucke mit musikalisch vertonten metrischen Übungen. Beide Quellengruppen sind jeweils nach Entstehungs- oder Druckort bzw. im Fall von Tritonius nach der die Sammlung bestimmenden Praxis geordnet. Fett gekennzeichnet sind dabei Lehrbücher, die eine konzeptuell-prägende Bedeutung für das ganze Jahrhundert hatten. *Tetrachordum musices* von Cochläus, insbesondere in der Nürnberger Ausgabe von 1520, war beispielsweise das Standardlehrbuch im ganzen süddeutschen Raum.[166] Auf die tägliche schulische

164 Siehe den Holzschnitt mit Apollo in *Melopoiae*, fol. 137^{r} im Exemplar D-Mbs Rar. 291 und „Concinant læti pueri tenores / Et graues fauces cythara sonante" im Titel dieses Drucks; vgl. Kirnbauer, „Lieder ohne Worte. Hans Judenkünigs Lautentabulaturen von 1523", S. 159.

165 Fischart, *Ain Artliches Lob der Lauten*, S. 111.

166 Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege*, S. 339; Judd, *Reading Renaissance Music Theory*, S. 90.

Praxis metrischen Singens wies Cochläus selbst hin.[167] Von den Lehrbüchern enthält die Tabelle also nur Erstdrucke und zwar nur jene mit Musikbeispielen, keine handschriftliche Rezeption dieser Lehrbücher und keine Sammlungen mit den seit der Reformationszeit zunehmenden Psalmen-Vertonungen und anderen geistlichen Kontrafakturen.[168]

Trotz dieser Beschränktheit sieht man in der Übersicht, wie konsequent und parallel zur Musik- und Grammatiklehre die Tabulatur-Schreiber metrische Beiträge in die Tabulaturen setzten. Obwohl sich die Drucke enorm schnell über die jeweiligen Druckorte hinaus verbreiteten und auch die Tabulaturen oft nur bedingt regional angebunden waren, lassen sich zwei Zentren der Verbreitung von instrumental gefasster Metrik feststellen. In Wien und Umgebung, als unmittelbare Reaktion auf die Praktiken des *Collegium poetarum* (1501–1508) und in Anlehnung an Tritonius' *Melopoiae* (1507), nahm Judenkünig 19 Horaz-Oden sowie „Vivamus mea Lesbia" von Catull in die *Introductio*, sein Lehrbuch für die Wiener Universität, auf.[169] Daran schlossen sich weitere Praktiken an, einerseits in den Tabulaturen (*Vnderweisung*, ein weiterer Druck Judenkünigs, sowie handschriftliche Überlieferungen in der Thurner-Tabulatur, der Craus-Tabulatur und der Harditsch-Tabulatur), und andererseits in musikalischen und außermusikalischen Lehrbüchern (Philomathes 1512 und Honterus 1548, beide an der Wiener Universität angebunden, Kapitel V.1). Parallel dazu sieht man eine Anhäufung von erhaltenen metrischen Praktiken in den Tabulaturen der südwestdeutschen humanistischen Gebiete wie Basel und Zürich, wo Beispiele quantitierender Metrik von den frühesten erhaltenen (Hungersperger) bis zu den späteren (Wurstisens) Tabulaturen vorkommen. Hier ist eine parallel zum Celtis-Kreis lokal geförderte Tradition der metrischen Lehre anzunehmen. So pflegte beispielsweise Heinrich Bebel in seiner syllabischen Lehre eindeutig den quantitierenden text-musikalischen Bezug.[170]

167 Zu einem jambischen Gesang „Veni creator spiritus" merkte Cochläus an: „Ich hoffe, dass es erlaubt ist, zu diesen Gedichten noch einige weniger perfekte hinzuzufügen, die wir in unserer neuen Schule täglich singen". Ein ähnlicher Kommentar findet sich zur Hymne zu St. Catherine, Cochläus, *Tetrachordum musices*, zit. n. *MSD*, 23, S. 84, 86.

168 Übersicht über die Entwicklung von deutschen und lateinischen Hymnen, Psalmen und geistlichen Gesängen siehe z. B. Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege*, S. 623–627; vgl. auch Andrea Horz, „Hymnen und Metrik um 1500 im deutschsprachigen Raum", in *Senfl-Studien* 3, hrsg. von Stefan Gasch, Birgit Lodes und Sonja Tröster, Wien: Hollitzer 2018 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 9), S. 85–99.

169 Vgl. auch Kapitel V.1 und Kirnbauer, „Lieder ohne Worte. Hans Judenkünigs Lautentabulaturen von 1523", S. 159.

170 Armin Brinzing, *Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. 5: Neue Quellen zur Geschichte der humanistischen Odenkomposition in Deutschland*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001 (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen 1, Philologisch-Historische Klasse 8), S. 544.

Eine ausgeprägte studentische Übungspraxis demonstrieren zwei Basler Stimmbücher CH-Bu F X 25–26 mit Horaz-Oden, die Ludwig Iselin 1574 fast zeitgleich zu seinen zwei Tabulaturbüchern (1575), verfasste.[171] Die grundsätzlich häufige Anbindung der Tabulaturen an Wittenbergische humanistische Kreise oder an Reichsstädte wie Nürnberg und Augsburg relativiert diese regionalen Beobachtungen jedoch wieder. Man kann nur den Fakt festhalten, dass die Tabulaturen zu jenen Medien gehörten, die historisch und regional von Beginn an und konsequent in die Ausübung der Metriklehre involviert waren und entsprechend als Medien der Überlieferung dieser Praktiken galten. Weitere Untersuchungen bestätigen diese These.

Zunächst aber ist die Schlüsselfrage zu klären, auf welche Weise mit der Metrik gearbeitet wurde, denn die meisten Tabulaturen waren, wie bereits in den vorangegangenen Kapiteln angemerkt wurde, für panegyrische oder repräsentative Aktionen wenig geeignet. Die humanistische (Selbst)Identifikation durch die Pflege humanistischer Gattungen wie der Ode fand nur ausnahmsweise statt, z. B. in der *Introductio* Judenkünigs, nicht zufällig dem einzigen frühen Tabulatur-Druck mit metrischen Vertonungen. Ansonsten hatten die Tabulaturen vor allem die Funktion eines Arbeitsheftes zum unmittelbaren praktischen Üben am metrischen Stoff. Die Tabulaturen gehören daher zu dem noch wenig erforschten Gebiet der „Aneignung des Repertoires in der Praxis".

> Auf dieses Forschungsdesiderat wird in der Musikwissenschaft immer wieder aufmerksam gemacht, allerdings nur im Bereich der vokalen Vertonungen. Die Eigenschaften handschriftlicher Überlieferung des Repertoires gegenüber jener aus gedruckten Quellen stehen dabei im Zentrum der Diskussion. Gundela Bobeth untersuchte die Rezeption von Oden-Vertonungen aus *Melopoiae* und verwandten Drucken in den zeitgenössischen Handschriften und stellte mehrere Abweichungen sowohl im Text als auch in der Melodie fest. Die Studie zeigte in der handschriftlichen Überlieferung einen eignen, von den Drucken abweichenden Weg der Verarbeitung des Repertoires, der auf die „breite Praxis des modellhaften Odensingens" und nicht ausschließlich auf die Drucke zurückging.[172] Die vielfältige und ebenso abseits der Drucke stehende Praxis in Handschriften des südwestdeutschen Raums ist bei Brinzing beschrieben.[173]

In diesem rein praktischen Zweig der Metrik-Pflege lassen sich in den Tabulaturen zwei Tendenzen beobachten, die im Prinzip zwar auch vokale Vertonungen charakterisieren, in den Tabulaturen aber klarer ausgeprägt sind. Eine der Tendenzen besteht im Üben genauer metrischer Schemata. Häufig erfolgte in

171 Kmetz, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel*, S. 318.
172 Bobeth, „Die humanistische Odenkomposition in Buchdruck und Handschrift", S. 75.
173 Brinzing, *Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550*, S. 536.

solchen Fällen die Zuweisung zu einem konkreten Metrum oder Text, und das geübte metrische Schema blieb erkennbar, d. h. modellhaft, und konnte nachgeahmt werden. Während z. B. in Tritonius' *Melopoiae* (1507) diese Intention weniger praktisch als vielmehr repräsentativ war,[174] wurde sie in Tabulaturen von Übungen in Varianten begleitet und war auf das konkrete praktische Verfahren ausgerichtet. Die *variatio* konnte in diesen schematischen Übungen also durchaus eingesetzt werden, denn die gleichen metrischen Modelle konnten sowohl zu verschiedenen Texten als auch zu verschiedenen Melodien passen und dadurch Kontrafakturen (verschiedene Texte zu gleichen Melodien) oder umgekehrt, melodische *variatio* zu einem Text hervorbringen. Solche Übungen werden im folgenden Kapitel anhand von Oden-Intavolierungen gezeigt.[175] Für die flexible Bearbeitung von bekannten metrischen Formeln in der Praxis (vorausgesetzt, das Metrum ist modellhaft und erkennbar) finden sich in den Vertonungen von metrischen Schemata zahlreiche Indizien: die Auflistung von austauschbaren Texten an den Vertonungen (Tritonius 1507 und Frisius 1554), das Anfügen von Vertonungen ohne Texte (Philomathes 1512),[176] das grundsätzliche Zulassen von Schlussmelismen in den Melodien (Murmellius 1526, 1531) und oft die Konzentration auf die exakte Wiedergabe von metrischen Formeln in nur einer Stimme.[177] Letzteres unterstrich den textuellen deklamatorischen Aspekt bis hin zur Fokussierung auf die Vertonung metrischer Texte in einer einzelnen Stimme (Glarean 1547).[178] Die flexible Funktionalität und Verwend-

174 Lodes, „*Concentus*, *Melopoiae* und *Harmonie* 1507".

175 Zum Choral- und Psalmenrepertoire in Lautentabulaturen siehe die Dissertation von Beckman *The Sacred Lute*. Da das Thema sehr umfassend ist und im Zusammenhang mit der Nutzung der Laute im kirchlichen Kontext noch fundiert erörtert werden muss, wird es in der vorliegenden Arbeit nicht behandelt. Hingewiesen werden soll aber zumindest auf die hilfreichen zusammenfassenden Tabellen, die die Arbeit von Bergman bietet.

176 Brinzing, *Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550*, S. 543. Ein oft angeführtes Beispiel stammt aus der Zwickauer Handschrift D-Z Mus. 78.2. (um 1531). Das Manuskript dürfte im Umfeld von Stephan Roth entstanden sein. Der Schreiber hat sich bemüht, metrische Vertonungen in alphabetischer Reihenfolge zu notieren. Da er nicht zu allen Buchstaben Texte fand, blieben einige Musiksätze mit modellhaft ausgeführten Metren ohne Text, z. B. „Μοῦσαι Πιερίηθεν", laut Text-Incipit eine Vertonung von „Prooimion" aus den *Werken und Tagen* des Hesiod, Gregor Hermann, „‚Müssen sie ein genus Carminis Horatij eintrechtig mit vier stymmen singen.' Siehe auch den Beitrag „Zwickauer Humanisten zur Pflege und Verbreitung der ‚deutschen humanistenode' im mitteldeutschen Raum (1500– 1700)", in *Lateinschulen im mitteldeutschen Raum*, hrsg. von Christoph Fasbender und Gesine Mierke, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 298; Bobeth „Die humanistische Odenkomposition in Buchdruck und Handschrift", u. a. der Index auf der S. 87.

177 Wille, *Musica Romana*, S. 264–265.

178 Zu Glareans Vertonungen Andrea Horz, *Heinrich Glareans Dodekachordon. Zu den textuellen Bezügen des Musiktraktats*, Wien: Hollitzer 2017, S. 99–119, oder auch dies., „Mehrstimmig

barkeit von modellhaften metrischen Formeln werden außerdem durch die unterschiedlichen Formate bestätigt, auch die wenigen in Tabelle 3 aufgelisteten Lehrbücher und Unterweisungen bezeugen dies. Zu diesen Formaten gehören nicht nur traditionelle Lehrbücher, sondern auch eine Memory-Tafel auf einem Papierbogen (Salminger ca. 1545), die offenbar für den Elementarunterricht zusammengestellt wurde. Der daktylische Hexameter konnte von gewöhnlichen Vertonungen schlichtweg „abgelöst" und in das musikalische „ABC" – das anschauliche Erklärungsschema des Solmisationssystems – integriert werden (Steinbrecher 1571).

Die andere Tendenz äußert sich in einer tiefergehenden Bearbeitung der Metren, ihre Veränderungen und die Umsetzung von metrischen Quantitäten an sich, ohne Bindung an die erkennbaren metrischen Schemata. Deklamatorische und textuelle Momente stehen auch hier im Vordergrund, aber unter der Prämisse der Nutzung der Metrik als reines Mittel der *variatio*. Blickt man in die Lehrschriften der *loci-communes*-Praxis, so zeigt sich dieses Verfahren als übliche Praxis. Zu den routinierten Übungen gehörte es nicht nur, einen Vers zu metrisieren, sondern auch umgekehrt, ihn zu vereinfachen, indem das vorgegebene metrische Schema „begradigt" wurde (Erasmus, Vives).[179] Vives schrieb in den einfachen Übungen für Anfänger über die „Entkleidung" des metrischen Musters. Interessant ist, dass er dabei eine Art schriftlicher Improvisation meinte – wenn der Schüler die Beispiele mehrmals umschrieb und dabei das Silbenmaß änderte, z. B. ein Gedicht in Prosa und zurück umwandelte.[180] Waren die „begradigten" und schematisch dargestellten Hexameter als BB BB BB BB B-SB-SB BB in Honterus' Lehrbuch *Odae cum Harmoniis* (1548) nicht die Auswirkung dieser Praxis? Jedenfalls impliziert ein derart notierter Musiksatz eine gewisse Freiheit. Der unmittelbare Bezug zur Praxis ist in diesen Beispielen nicht zu bezweifeln, da Honterus sein Lehrbuch für das von ihm in Kronstadt (heute Brasov in Rumänien) gegründete Gymnasium zusammenstellte und sich ohnehin mit Themen der rhetorischen Bildung befasste.

oder einstimmig? Heinrich Glarean und der humanistische Odengesang im 16. Jahrhundert", in *Musiktheorie* 27/2 (2012), S. 176–190.

179 McGregor, *On the method of study*, S. 679; *Vives' pädagogische Schriften*, S. 247.

180 Ebd., S. 247.

Tabelle 3: *Vertonte metrische Formen: Tabulaturen und ihre Kontexte*

Fett gekennzeichnet sind Lehrbücher, die eine konzeptuell prägende Bedeutung für das ganze Jahrhundert hatten. Die Einordnung regionaler Zentren erfolgt nach der Lokalisierung von Tabulaturen sowie nach Druckorten und weiteren Auflagen bekannter Lehrbücher oder nach bekannten Personenbezügen.

Zentren	**Tabulaturen mit Anzeichen metrischer Praktiken und mit metrischen Formen u. a. Oden, Psalmen und Psalmliedern**	
Wien und Umgebung	— Judenkünig 1523 (*Introductio*, *Vnderweisung*) — Thurner-Tabulatur, ca. 1520–ca. 1523 — Harditsch-Tabulatur, 1530er –1540er Jahre — Craus-Tabulatur, 1530er–1540er Jahre	
Nürnberg, Augsburg und Umgebung (Marburg)	— Blindhamers Tabulatur, ca. 1525	

	Zentrale Lehrbücher, u. a. Musiklehrbücher und andere humanistische Drucke mit musikalisch illustrierten metrischen Formen, einige zentrale *Sodalitas*	**Vertonte Metren, Autoren der Texte, ggf. Anzahl der Stimmen in den Vertonungen**
	— **Tritonius, *Melopoiae*, Augsburg 1507** (Celtis' Auftrag und Praktiken in *Collegium poetarum*, Wien 1501–1508)	— 19 Horaz-Oden + 3 Texte von Celtis, Lucan und Alkuin; a4
	— Philomathes, *Musicorum libri quattuor*, Wien 1512	— da6, „Harmonia", ohne Text; a4
	— Honterus, *Odae cum Harmoniis*, Kronstadt 1548 (Honterus ist bis 1529 in Wien, 1520, 1525 an dortigen Universität nachweisbar)	— 19 Horaz-Oden in „geglätteten Hexameter": _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ ⏑ ⏑ _ _ Texte separat abgedruckt
	— Tritonius, *Melopoiae*, Augsburg 1507	— 19 Horaz-Oden + 3 Texte von Celtis, Lucan, Alkuin; a4
	— **Cochläus, *Tetrachordum musices*,** Nürnberg 1511, **1520**	— el. Distichon, ia Dimeter (Ovid); ia Trimeter (Horaz); asklep. Strophe + Glykoneus; a4
	— Murmellius, *De partium orationis adcidentibvs compendivm*, Marburg 1531, 1533 (darin: „Modi vndeviginti odarum Horatianarum")	— 19 Horaz-Oden und einzelne Übungen zu ia6, tro8; a3–a4
	— Salminger, *Gradatio…Ain Gesanglaitter*, Augsburg [ca. 1545]	— Phalecium hendecasyllabum (Martial); a4
	— Lucas Lossius, *Erotemata Mvsicae Practicae*, Nürnberg 1563 (darin: „Melodiae sex generum carminum usitatiorum")	— Metrik nach Tritonius; Vertonung von 6 Metren: Hexametri, Elegiaci, Phalecij, Sapphici, Choriambici, Gliconici; a4
	— Crusius, *Isagoge ad Artem mvsicam*, Nürnberg 1592 (darin: „Harmoniae carminum vsitatiorum: Hexametri, Elegiaci, Phalaecii, Sapphici & Iambici")	— Vertonungen entsprechend Titel, textiert mit geistlichen Texten; a4

Leipzig, Zwickau, Wittenberg und Umgebung, Žatec	— Leipziger Harfentabulatur, ca. 1540 — Strialius' Tabulatur, ca. 1592–nach 1617	
Basel, Zürich	— Hungersperger Tabulatur, 1520er Jahre — *Tabvlatvr vf die Lvten*, 1552 — Schermar-Tabulatur, 1556 — Samedaner Tabulatur I, 1563 — Wurstisens Tabulatur, 1591–ca. 1619 — Iselins Tabulatur1, ca. 1575	

Unter anderem ist bekannt, dass Honterus dem Celtis-Kreis nahestand. Ab 1520 war er an der Universität Wien immatrikuliert, 1522 erwarb er hier den Bachelor-Titel und 1525 den Magister-Grad der Freien Künste. 1529 verließ er Wien. Nachgewiesen sind seine Verbindungen zu Johannes Aventinus (1477–1534), der Celtis besonders nahe stand.[181] Seine Gedanken zur Praxis scheinen in der 1543 verfassten Schulordnung durch: „Der Kantor soll täglich in der ersten Stunde Musik üben. Die Grundzüge der Rhetorik und der Erdbeschreibung, ebenso auch die Regeln der Geschichte sollen in der Schule stets abwechselnd unterrichtet werden. An den Samstagen soll immer in der Früh eine Lektion gelesen werden und hierauf grammatikalische und musikalische Übungen folgen".[182]

Die Forschung wies bei der Auswertung von Handschriften immer wieder auf die Abweichungen von den strengen metrischen Schemata sogar im Celtis-Kreis hin.[183] Die freie Umsetzung von quantitierender Rhythmik, die später

181 Einige Kommentare zu *Odae cum Harmoniis* finden sich in der Edition *Johannes Honterus. Odae cum Harmoniis*, 1548, hrsg. von Gernot Nussbächer und Astrid Philippi, Bukarest: Muzicalā 1983; siehe hier S. 38.

182 Ebd., S. 50.

183 Brinzing, *Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550*, S. 529–530; zur Aufstellung der Konkordanzen siehe Nussbächer/Philippi, *Odae cum Harmoniis*, S. 535; Rudolf Gerber, „Die Sebaldus-Kompositionen der Berliner Handschrift 40021", in *Die Musikforschung* 2 (1949), S. 107–126. Nicht zu vergessen sind quantitierende metrische Elemente, die in anderen Gattungen, wie Motetten im 16. Jahrhundert, eine Rolle spielten, Karl-Günter Hartmann, Art. „Ode" in *MGG Online*.

	— Spangenberg, *Grammaticae Latinae*, Wittenberg 1535 (darin: „Harmoniae tetracenticae, super quatuor communiora carminum genera, Phalaecia, Asclepiadae, Sapphica & Elegiaca […]“)	— Vertonungen entsprechend dem Titel; a4
	— Philomathes, *Liber mvsicorvm qvartvs*, Leipzig 1518; ders., *Musicorum libri quattuor*, Wittenberg 1534	— da6, „Harmonia“, ohne Text; a4
	— Steinbrecher, *De Arte Cantandi*, Mühlhausen 1571	— da6, Erklärung des Solmisationssystems; a1
	— **Glarean, *Dodekachordon*, Basel 1547**	— „Harmonia“ = 15 Horaz-Oden (=1507: Nr. 1, 3, 5, 9, 11, 12, 14); Martial, Epod 10, 47; Texte von Prudentius, Erasmus u. a.
	— Frisius, *Brevis Musicae Isagoge*, Zürich 1554 (darin: „Omnia Horatii carminvm“)	— 19 Horaz-Oden sowie andere Vertonungen von Catull, Martial, Ovid, Vergil (phaläkische und ellegische Strophen); a1 (Tenor)

anhand von Beiträgen des Präludium-Typus gezeigt wird, bildete folglich keine Ausnahme, sie war eine der Gepflogenheiten.

Verfolgen wir nun, wie Oden und andere metrische Verse in den Tabulaturen nachgeahmt wurden und wie die Kontrafaktur-Praxis und die Anbindung an den Text funktionierten.

Judenkünig verwendete für seine *Introductio* (1523) 19 Horaz-Oden sowie „Vivamus mea Lesbia“ von Catull. Warum er Catulls Text aufnahm, lässt sich möglicherweise durch sein Bestreben erklären, die gängigsten Metren und Strophen zu präsentieren – „Vivamus mea Lesbia“ ergänzte die Odenreihe durch einen phaläkischen Hendekasyllabus. Auffällig ist, dass „Vivamus mea Lesbia“ nicht in Tritonius' *Melopoiae* (1507) vorkam, sondern in *Harmoniae Petri Tritonii* (1507) (Tabelle 3).[184] Deshalb nahm Judenkünig vermutlich nicht *Melopoiae* sondern *Harmoniae* als Vorlage, wenn er überhaupt eine gedruckte Vorlage benutzte.[185] Die korrekte Wiedergabe von metrischen Schemata stand bei

184 Die metrische Analyse von vertonten Texten lässt sich in *Lingua Latina* von Franz Kremser, https://www.latein-grammatik.at/index.html (1.12.2024) nachlesen.

185 Die bis jetzt einzige komplette Übertragung von Judenkünigs Oden-Vertonungen gab Andreas Schlegel 2010 online heraus: *20 Horaz-Oden in der Vertonung von Petrus Tritonius: Melopoiae […] und in Lauteintavolierungen von Hans Judenkünig: Utilis […] und diversen Manuskripten*, https://accordsnouveaux.ch/images/Downloads/PDF-15-Schlegel/Horaz-Oden.pdf (1.12.2024). Wie bereits aus dem Titel der Publikation hervorgeht, verglich der Editor *Melopoiae*, Judenkünigs *Introductio* und Handschriften (Hungersperger Tabulatur,

Judenkünig ohne Zweifel im Vordergrund, denn die Übertragungen folgten mit nur wenigen Ausnahmen den vokalen Sätzen und vor allem den durch die Texte vorgegebenen metrischen Formeln. Die Auslassung einer Stimme veränderte die Metrik nicht (alle Oden Judenkünigs sind dreistimmig, ohne Altus). Ebenso ohne Einfluss auf die Metrik waren die eingefügten Vorhalte in den Kadenzen des Diskantus, da die Grundmetrik in den unteren Stimmen erhalten blieb oder umgekehrt, wie am Ende der Ode XV „Pecti nihil me sicut" und im ersten Vers der Ode XI „Non ebur", gerade im Diskantus korrekt intavoliert wurde. Die einzige Ausnahme bildet das Ende der Ode VIII „Lidia dic per omnes", wo Judenkünig den letzten Fuß um eine SB kürzte und damit die korrekte Wiedergabe des Textes unmöglich machte.[186]

Die praktische Einübung von Metren kann man noch besser in Handschriften nachverfolgen, wie z. B. der Thurner-Tabulatur, dem studentischen Mitschriftenheft, in welchem Thurner fast zur gleichen Zeit wie Judenkünig während seines Studiums an der Universität Wien arbeitete. Er trug nur die ersten sechs Oden ein, welche die meisten Metren und Strophentypen bereits enthalten, ohne ähnliche Modelle zu wiederholen (mit Ausnahme von „Saphica").[187] Die Strategie, nur die Grundmetren zu vertonen, zeigt sich auch bei Iselin, allerdings nicht in seinen Tabulaturen, sondern in seinen vokalen Vertonungen (CH-Bu F X 25–26), die aber gleichzeitig (1575) mit seinen Tabulaturen notiert wurden. Iselin schrieb die ersten sieben Oden nieder.

Gleich in Ode I trennte Thurner die Kürzen des 4. Fußes vom Rest der leicht verzierten Kadenz durch dünne Trennlinien: – ∪ | ∪ | – [∪] —, fol. 24^{v3}. Es scheint, als hätte Thurner versucht, die zur asklepiadeischen Strophe gehörenden Kürzen festzuhalten, sie zu zählen und von der Kadenz-Verzierung abzutrennen (was ihm allerdings nicht ganz fehlerfrei gelang).

Schermar-Tabulatur, Strialius' Tabulatur, ohne Thurner-Tabulatur). Die Edition bietet den ersten Vergleich dieser Art mit kurzen Anmerkungen und einem kritischen Bericht bezüglich der Genauigkeit der Lautenintavolierungen. Die 20. Vertonung wird allerdings fehlerhaft als „Quid tantum" (Celtis) angegeben. Dies ist nur in Bezug auf *Melopoiae* richtig. Judenkünig nennt in *Introductio* als letzten Text Catulls „Vivamus mea Lesbia", fol. 8^{r}. Beide Texte stimmen allerdings in der Vertonung überein, die Kontrafaktur ist also im Prinzip nicht ausgeschlossen, wurde aber von Judenkünig nicht kenntlich gemacht.

186 Ob sich dabei um einen Fehler oder eine Absicht von Judenkünig handelt, ist nicht klar. Schlegel bietet in der erwähnten Edition eine Tabelle mit einer Übersicht zur Genauigkeit von Judenkünigs Übertragungen, ebd., S. 42. Allerdings orientierte er sich nur auf die Übertragung von Tenor- und Bassstimmen, deshalb erwiesen sich die Oden XI und XVIII als nicht korrekt. Zieht man aber den Discantus zum Vergleich heran, sieht man, dass nur eine einzige Ode (VIII) die oben angemerkte Abweichungen enthält.

187 Angeschlossen an die 6. Ode ist „Zart Schónste Fraw" („Zarte schöne Frau"), fols. 28^{v}–30^{r}, im gleichen Schreibduktus. Weitere Oden waren in dem Heft nicht vorgesehen.

Thurner bemühte sich, den aus allen Stimmen resultierenden Rhythmus entsprechend dem metrischen Schema wiederzugeben, siehe den 5. und den 6. Fuß in den ersten zwei Zeilen der Tabulatur, fol. 24^{v1-2}. Nur die Oberstimme ist mit leichten Verzierungen geschmückt, was die Grundmetrik der zwei Unterstimmen nicht zerstört. Thurner unterliefen allerdings einige Schreibfehler. Auf fol. 24^{v3} sollte der 4. und der 5. Fuß wie in SB M M SB M gelöst werden. Stattdessen machte er aus dem 5. Fuß SB SB. In der ersten Zeile veränderte er den 4. Fuß: statt SB M M schrieb Thurner M M M. Auch Judenkünigs Druck war nicht frei von Schreibfehlern. Unter den richtig gelösten Metren schlich sich eine Kürzung der Kadenz in der 2. Ode ein, statt dem letzten, 5. Fuß in SB SB werden M SB abgedruckt, fol. 5^{v3}. Der Fehler wurde in das Manuskript von Thurner übernommen, fol. 25^{r3}. In der 6. Ode nahm Thurner vor dem letzten langen Klang jeweils eine SB statt einer M, fols. 28^{r3} und 28^{v1}. Das Ende des asklepiadeischen Verses bereitete ihm offenbar Schwierigkeiten. Diese einzelnen Fehler fallen jedoch im Verhältnis zu den richtig wiedergegebenen Versen kaum ins Gewicht.

Thurner setzte die Metren also bewusst ein und versuchte, das metrische Schema exakt zu intavolieren. Die zwei Oden (III und XIII, fols. 5^{r3-4}) in der Hungersperger Tabulatur und die einzelne Ode (I, fol. 45^{r}) in der Harditsch-Tabulatur stellen formelhafte Übungen dar, die der Metrik exakt folgen. Die Ode aus der Harditsch-Tabulatur ist dreistimmig und im Musiksatz wahrscheinlich an Judenkünig orientiert. Zur klaren syntaktischen Teilung der Verse setzte der Schreiber Taktstriche jeweils am Ende des Verses – ein Merkmal, das für die handschriftliche Bearbeitung des Materials typisch ist und erneut belegt, dass der Text immer mitgedacht wurde. Die zweistimmige Fassung beider Oden in der Hungersperger Tabulatur deutet auf ihre potenzielle Aufführung mit mindestens einer vokalen Stimme oder mit anderen Instrumenten hin. Sie wurden als Gedächtnisstütze notiert.[188] In der späteren Überlieferung (nicht in der Tabelle 4) änderte sich das Bild nicht, es gibt nur einzelne Beispiele, die jedoch auf ähnliche Weise überwiegend exakt den metrischen Schemata folgen.

Die Ode II in der Schermar-Tabulatur, fol. 1^{r46}, ist originalgetreu, die Anlehnung an Judenkünig ist wahrscheinlich. Die Verlängerung der vorletzten SB im ersten und dritten Vers und die Zerlegung der letzten Länge in zwei Kürzen veränderte das metrische Schema nicht. In derselben Ode aus Strialius' Tabulatur, fol. 46^{r}, wurden die Notenwerte am Ende des ersten Verses vertauscht: ||⌈⌒ statt |⌈|⌒. Die Wiederholung des letzten Klangs wurde im zweiten Vers „abgeschnitten". Diese Eingriffe verhinderten jedoch nicht die korrekte Aufführung des metrischen Schemas, es könnte sich wie im ersten Fall um Schreibfehler handeln. Etwas freier ist allerdings das Ende dieser Ode: Der Schreiber setzte den Rhythmus (⌈Pause)

188 Die Auslassung des zweiten Fußes im zweiten Vers in der Ode III (Hungersberger Tabulatur, fol. 5^{r4}) ist offenbar ein Schreibfehler. Eine Synopse kann in Schlegel, *20 Horaz-Oden*, S. 8, eingesehen werden.

⌈ ⌈ ⌈ ⌈ ⌒ statt | ⌈ ⌈ | ⌒ ein und zerstörte damit den letzten Vers, Adonius). Die originale Textierung konnte daher nicht reibungslos durchgeführt werden. In der überlieferten Schriftform weist der Satz in Richtung freier Interpretation dieser Carmina. Die zweifache spätere Überlieferung des vertonten Textes von Martial „Vitam quae faciunt beationem" in Iselins Tabulatur1, fol. 9^{v}, und in Strialius' Tabulatur, fol. 31^{r}, ist metrisch genau, trotz kleiner Mängel. Im ersten Fall verwechselte der Schreiber zwei Notenwerte: im 4. Fuß des ersten Verses verwendete er | statt ⌈ (im zweiten Vers kommt dieser Fehler nicht vor). Im zweiten Fall ist der Discantus leicht und „im Rahmen" des Metrums verziert.

Im Zusammenhang mit der *variatio* ist noch ein anderer Bereich von Interesse, und zwar das metrische Repertoire, welches keine genauen Textangaben hat und auf eine weitgefasste, nicht durch vorgegebene Texte normierte Praxis ausgerichtet ist. Abgesehen von Odenvertonungen enthalten sowohl Judenkünigs Drucke als auch Thurners Handschrift weitere, als „Saphica" betitelte Musiksätze.[189] Die Sätze zeigen, wie ein weitverbreitetes Metrum – die sapphische Strophe – im Kontrafaktur-Modus geübt wurde. Da das Metrum exakt ist, konnten alle Texte, die dieses Metrum haben, zu dem Satz gesungen werden. Diese Möglichkeit ist bei Judenkünig selbst belegt: Seine „Saphica", *Vnderweisung*, fol. 23^{v}, stimmt mit seiner Vertonung der 2. Ode „Iam satis terris", *Introductio*, fol. 5^{v}, beinahe überein. „Saphica" unterscheidet sich nur durch zwei Verzierungen im Diskant im zweiten und im vierten Vers, die das metrische Schema keineswegs durchbrechen.[190] Mögliche Texte wären außerdem Horaz' Carmina I, 10 oder II, 16 (in der Tabelle 4 als (x) markiert). Die Zahl der überlieferten metrischen Vertonungen bei Judenkünig darf daher nicht auf 20 betitelte Texte beschränkt werden. Da „Saphica" nicht in der *Introductio*, sondern in der *Vnderweisung*, dem deutschsprachigen Lehrbuch für Laien, als Übungsbeispiel eingesetzt ist, belegt es zudem eine breitere, auch außeruniversitäre Praxis des metrischen Musizierens. Aufführungspraktisch ist es denkbar, dass ein solcher Satz auch rein instrumental, ohne lateinischen Text vorgetragen werden konnte, obwohl die Anbindung an den Text dabei keinesfalls verloren ging.

Bei „Saphica" von Thurner, fols. 23^{r}–23^{v}, lässt sich der Arbeitsprozess am metrischen Satz noch besser verfolgen. Im Unterschied zu den Oden, bei denen Judenkünig und Thurner den instrumentalen Satz im SB-M-Verhältnis metrisierten, gab Thurner das aus den vokalen Oden-Drucken bekannte B-SB-Verhältnis wieder (in der Tabulatur durch Fermaten oder |-Zeichen gekennzeich-

189 Die Abwesenheit von Textzuweisungen führte dazu, dass die Sätze in der Forschung bisher nicht beachtet wurden.

190 Der Fehler aus der Vertonung der 2. Ode am Ende des zweiten Verses ist diesmal korrigiert worden: SB B.

net). Da die Brevis für ihn als Grundzählzeit galt, schloss er die erste Brevis in eine Art Hilfstakt ein, fol. 23r. Einzelne Verse trennte er mithilfe doppelter Linien und markierte damit syntaktische Takte. Zwecks Übung wurde „Saphica" zwei- und nicht dreistimmig wie bei Judenkünig notiert. Thurner schrieb auch hier vermutlich nicht von Judenkünig ab, da nicht nur die metrischen Verhältnisse anders sind, sondern der Satz auch einen Ton tiefer gesetzt ist. Die Nähe zum vokalen Schriftbild (B-SB-Verhältnis) und die Zweistimmigkeit deuten darauf hin, dass Thurners „Saphica", wie auch die Oden aus der Hungersperger Tabulatur, mit anderen Stimmen und vermutlich im universitären Milieu aufgeführt werden konnte. Das Praktizieren von sapphischen Metren hatte im süddeutschen Raum außerdem eine rein pragmatische Rolle, denn gerade diese Metren waren in kirchlichem Rahmen sehr beliebt und konnten vielfältig einsetzt werden.[191] Die Anzahl der daraus produzierten „Odensätze" war also insgesamt – wie auch bei Judenkünig – höher als ihre nominelle Überlieferung.

Das Phänomen der textlos überlieferten metrischen Sätze in Tabulaturen, welches auch für die Kontrafaktur-Praxis repräsentativ ist, wird durch die von Marc Lewon jüngst entdeckten zwei glykoneischen textlosen Verse in der Mensuralnotation auf dem letzten Blatt der Craus-Tabulatur illustriert, fol. 35v.[192] Sie konnten mit Horaz' Carmina I, 3 oder I, 13 textiert werden, da der Satz metrisch genau wiedergegeben ist. Dass die zwei Beispiele jeweils nur ein- oder zweistimmig notiert sind, zeigt wiederum ihre praktische Ausrichtung (siehe oben). Im Kontext dieser Tabulatur stehen die Notate für die enge Verzahnung von instrumentalen und vokalen textlosen metrischen Vertonungen. Mit den glykoneischen Versen korrespondierte das in der Tabulatur notierte textlose „preambulúm", fol. 6r. Die ersten eineinhalb Zeilen dieses Beitrages bestehen komplett aus bacchischen Metren ⏑ – –. Die Metrik wird durch die überwiegend akkordische Textur noch mehr betont (Abb. 70, Bsp. 31). Betrachtet man die Textur der Sequenzen und die Häufigkeit des *d*-Klanges etwas aufmerksamer, so ist die angedeutete Zäsur nach dem 4. Fuß zumindest in der ersten Zeile und dadurch die Nähe zur Versstruktur (*tetrameter bacchiacus acatalecticus*) noch auffälliger.

191 Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege*, S. 340.

192 *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, https://musikleben.wordpress.com/2014/05/ (1.12.2024), siehe auch dort die Übertragung.

Tabelle 4: *Originalgetreu intavolierte metrische Formen in den Tabulaturen bis 1550 und im Codex Istvánffy (1561)*

Metrische Sätze, die in ihrer Struktur vom Textmetrum abweichen, sind fett hervorgehoben. Metrische Sätze, die ohne Textzuweisung überliefert sind und als potenzielle Kontrafakturen gelten können, sind mit (x) gekennzeichnet. Metrische Notation und Abkürzungen der Versmaße sind Standard. In der letzten Spalte werden vokale Vertonungen von Iselin (CH-Bu F X 25–26) zum Vergleich herangezogen.

Metrische Formen	**Hungersperger Tab., 1520er**	**Judenkünig, *Introductio & Vnderweisung*, 1523**	
Oden, die in den ersten Vertonungen (Drucken) nicht vorkommen			
„Mercuri, facunde nepos Atlantis“ (Horaz, carm. I, 10, 1)		(x)	
„Cum tu, Lydia, Telephi“ (Horaz, carm. I, 13, 1)			
„Otium divos rogat in patenti“ (Horaz, carm. II, 16, 1)		(x)	
Melopoiae, Augsburg 1507			
I „Maecenas atavis“ (Horaz, carm. I, 1, 1) **asklep. Strophe**		x	
II „Iam satis terris“ (Horaz, carm. I, 2, 1) **sapph. Strophe**		x (x)[193]	
III „Sic te diva“ (Horaz, carm. I, 3, 1) **Glykoneus + asklep. Strophe**	x	x	
IV „Solvitur acris“ (Horaz, carm. I, 4, 1) **archil. Strophe**		x	
V „Quis multa gracilis“ (Horaz, carm. I, 5, 1) **asklep. Strophe + Pherekrateus + Glykoneus**		x	
VI „Scriberis vario“ (Horaz, carm. I, 6, 1) **asklep. Strophe + Glykoneus**		x	
VII „Laudabunt alii“ (Horaz, carm. I, 7, 1) **archil. Strophe (da6 + da4)**		x	
VIII „Lydia, dic, per omnis“ (Horaz, carm. I, 8, 1) **sapph. Strophe**		x	
IX „Vides ut alta“ (Horaz, carm. I, 9, 1) **alkäische Strophe**		x	

193 Das zweite Mal als „Saphica“ ohne Text oder den Titel der Ode.

	Thurner-Tab., ca. 1520–ca. 1523	**Craus-Tab., 1530er–1540er**	**Harditsch-Tab., 1530er–1540er**	**Istvánffy-Fragment, 1561**	**CH-Bu F X 25-26 (Iselin)**
	(x)				
		(x)			
	(x)				
	x		x		x
	x (x)				x
	x	(x) (x)			x
	x				x
	x				x
	x				x
					x

X „Tu ne quaesieris“ (Horaz, carm. I, 11, 1) **asklep. Strophe**		x	
XI „Non ebur“ (Horaz, carm. II, 18, 1) **hipponakt. Strophe**		x	
XII „Miserarum est“ (Horaz, carm. III, 12, 1)		x	
XIII „Diffugere nives“ (Horaz, carm. IV, 7, 1) **archil. Strophe (da6 + da3)**	x	x	
XIV „Ibis liburnis“ (Horaz, epod. I, 1) **jamb. Epodenmaß**		x	
XV „Petti, nihil me“ (Horaz, epod. XI, 1) **jamb. Epodenmaß**		x	
XVI „Horrida tempestas“ (Horaz, epod. XIII, 1) **jamb. Epodenmaß**		x	
XVII „Mollis inertia“ (Horaz, epod. XIV, 6) **jamb. Epodenmaß**		x	
XVIII „Altera iam teritur“ (Horaz, epod. XVI, 1)		x	
XIX „Iam iam efficaci“ (Horaz, epod. XVII, 1) **jamb. Epodenmaß**		x	
XX „Quid tantum steriles“ (Celtis: *Libri odarum* XI)			
XXI „Bella per Hemathios“ (Lucan: *Bellum Civile* I, 1–2)			
XXII „Floreat in studiis“ (Alkuin, *Dialogus*)			
Harmoniae Petri Tritonii super odis Horatii Flacci, Augsburg 1507 (zusätzlich zu Nr. I–IXX) aus *Melopoiae*			
„Vivamus mea Lesbia“ (Catull, carm. V, 1) **phaläk. Hendekasyllabus**		x	
Odarum Horatij concentus…Frankfurt 1532 (zusätzlich zu Nr. I-IXX) aus *Melopoiae*			
„Vivamus mea Lesbia“ (Catull, carm. V, 1) **phaläk. Hendekasyllabus**		x	
„Vitam quae faciunt beatiorem“ (Martial, epigr. X, 47, 1) **phaläk. Hendekasyllabus**			
„Ingenium quondam fuerat“ (Ovid, *Amores* III, eleg. 8, 3)			
Nicht betitelte Vertonungen und/oder andere metrische Sätze		(x) sapph. Zeile (11 Silben) + Adonius	

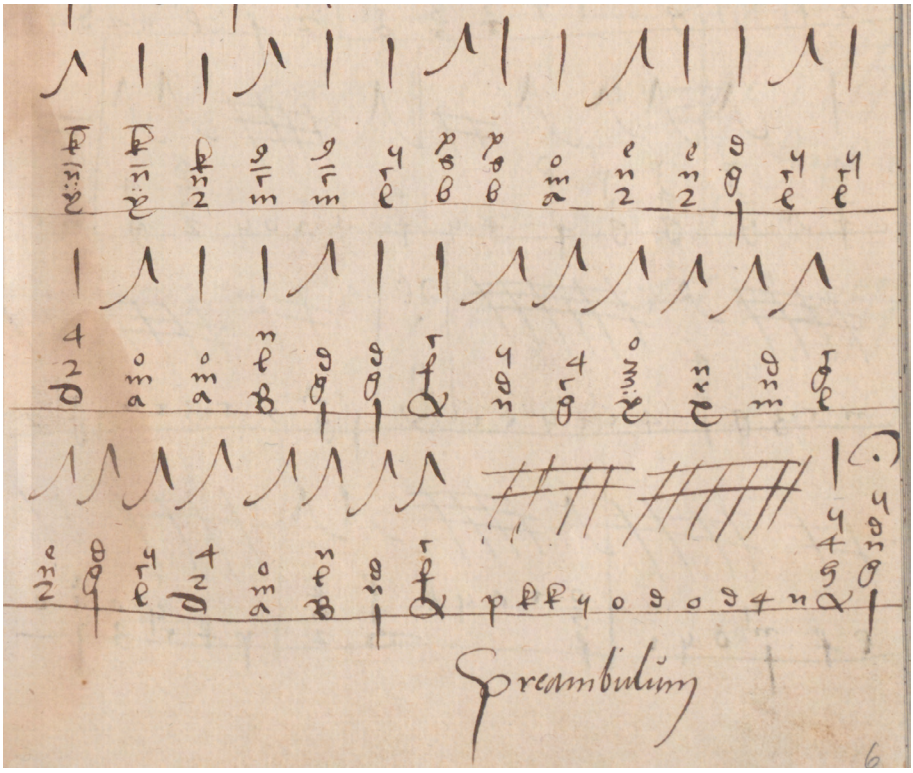


Abb. 70: Craus-Tabulatur, „preambulúm“, fol. 6r.

Der bacchische Vers war aber kein typisches Metrum für die textierte, also normative Oden-Vertonung, die diese Tabulaturen wiedergeben. Es handelt sich hier um einen weiteren Anwendungsbereich, und zwar um Verse, die z. B. in Theaterstücken einsetzbar waren oder in pädagogischen Kontexten angeboten wurden. Lange bacchische Reihen mit der Dominanz von Tetrametern sind für Terenz' und besonders für Plautus' Komödien typisch, vor allem für seine oft gesungenen Cantica.[194] Diese Annahme wird auch durch die Übereinstimmung in der Versstruktur bestätigt: Eine mögliche Variante der Versstruktur von Cantica war a a b, die in dem Tabulatur-Satz aus der Craus-Tabulatur hörbar ist.[195] Der Tabulatur-Satz ist aber nicht wie eine Strophe formuliert, sondern enthält das bacchische Metrum nur in der ersten Zeile mit weiteren „Begradigungen“ (Bsp. 31). Dies verführt zu dem Gedanken, dass der Satz entweder als eine Art instrumentales Zwischenspiel für metrische Vorträ-

194 James W. Halporn, Martin Ostwald, *Lateinische Metrik*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht ³1983, S. 25, 45–46; Wille, *Musica Romana*, S. 164.

195 Ludwig Braun, *Die Cantica des Plautus*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1970, S. 27 f.



Bsp. 31: Craus-Tabulatur, „preambulúm“, fol. 6r,
Übertragung mit dem unterlegten metrischen Schema.

ge (auch im Theater) oder als Beispiel einer eigenständigen instrumentalen *variatio* fungierte. Beides entspricht der Überschrift „preambulúm“ vollkommen.

Zusammenfassend lässt sich hier festhalten, dass Tabulaturen Orte der Parallelüberlieferung und vielfältiger Ausübung von strengen metrischen Sätzen waren. Die instrumentale Überlieferung war mit der in den zeitgenössischen Lehrbüchern erkennbaren sorgfältigen Pflege einer breiten Palette von Modellmetren und der ebenso flexiblen Umsetzung dieser Metren in der Didaktik eng verzahnt. Die geringe melodische oder rhythmische Variierung in diesen Sätzen trat in den Hintergrund vor der klar erkennbaren Tendenz, sich an das jeweilige metrische Muster zu halten. Dies belegt eine zutiefst text- und sprachbezogene Arbeit. Umso wahrscheinlicher ist es, dass die analysierten Sätze mit Texten bzw. eng an Texte gebunden aufgeführt wurden. Das instrumentale Praktizieren von metrischen Sätzen betraf dabei nicht nur vorgegebene Oden-Texte, sondern auch weitere Modellmetren, die auf die Kontrafaktur-Technik und eine breite Anwendung von Instrumentalsätzen (z. B. im Theater) zurückgingen.

Eine andere Seite der Praxis ist die freie Umsetzung von quantitierender Metrik. Sie zeigt sich besonders in den Tabulaturen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, vor allem im Schweizer Raum (Tabelle 5). Bereits eine der frühesten erhaltenen Tabulaturen, die Hungersperger Tabulatur (1520er Jahre), enthält eine Reihe nicht normierter Instrumentalsätze des Präludium-Typus, die in ihrer metrischen und kompositorischen Struktur eine auffällige Sensibilität gegenüber quantitierender Metrik bzw. aus dieser Metrik abgeleiteten formelhaften kompositorischen Strukturen zeigen. Alle diese Beiträge bestehen aus einer oft einstimmigen Passage und einem oder mehreren akkordischen Anteilen (zur Metrik siehe auch Tabelle 5). Während Passagen rhythmisch nicht klar bestimmbar und auf Grund von Papierschäden häufig nicht sichtbar sind, sind die metrischen Strukturen in den Akkorden nachvollziehbar. In einem Beitrag ohne Titel, fol. 38^{r2}, ist das Ende als jambischen Trimeter ⏑ – ⏑ – — verfasst (Abb. 71.1, Bsp. 32.1). Ähnlich erscheint der „Endvers" im „[P]ream[bu]lúm", fols. 38^{v2} (Abb. 71.2, Bsp. 32.3, 32.4). Im Bsp. 32.3 wurde die Erfassung des metrischen Abschnittes als eine Einheit durch einen trennenden syntaktischen Taktstrich klar angezeigt.

Die Anbindung an eine weiter gefasste metrische Praxis ist in diesem Fall gut vorstellbar, da jambische Trimeter ein charakteristisches Metrum z. B. von Plautus' Komödien waren, und zwar sowohl in Sprech- als auch in Singversen.[196] Betrachtet man instrumentale Beiträge weiterhin als Ganzes, inklusive der Passagenanteile, und zählt man nach Tabulatur-Zähleinheiten – Semibreven (SB) oder Minimen (M) – zumindest in den eindeutig notierten akkordischen Abschnitten, so sieht man, dass sich kurze formelhafte Strukturen ergeben, die sich über die gesamte Länge der Sätze aus drei oder sechs Versfüßen ziehen. Das „Preambuly[m]", fol. 1^{v1}, ergibt in Akkorden fünf Versfüße. Zählt man die Passage dazu, kommt man auf eine sechsfüßige Gesamtstruktur (Bsp. 32.2). Ähnlich ist der Beitrag auf fol. 35^{r1}, nun aber mit einem kretischen Tetrameter in metrisch fassbaren Akkorden: – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – — —. Wie die Baccheen in der Craus-Tabulatur, fol. 6^{r} (Abb. 70, Bsp. 31), waren die Reihen aus Kretikern für Plautus' Dramen typisch, allerdings mit einem katalektischen Endfuß ⏑ –.[197] Die Anwendung dieser Sätze war also nicht nur im Bereich des Dramas möglich, vielmehr stand die freie Gestaltung des Verses durch kompilatorische Arbeit mit mehreren Metren, in dem Fall mit Kretikern, der dramatischen Praxis des 16. Jahrhunderts nahe.[198] Die Tabulaturen

196 Halporn/Ostwald, *Lateinische Metrik*, S. 27.

197 Ebd., S. 29–30.

198 „Jamben, Trochäen, Baccheen und Kretiker werden oft dazu benutzt, eine metrisch anders geartete Abfolge zu vervollständigen", ebd., S. 30.

konnten also in zweierlei Hinsicht an diese Praktiken angeschlossen sein – in der Ausübung von exakten metrischen Formeln und in ihrer freien Verarbeitung. Die vorgeschlagenen Rekonstruktionen sollten deshalb ausschließlich als Optionen verstanden werden (Tabelle 5).

Der Einsatz unterschiedlicher quantitierender Elemente in Instrumentalsätzen kann auf zwei Ebenen beobachtet werden. Wenn die Beiträge musikalisch ähnlich sind und zahlreich vorkommen wie in der Hungersperger Tabulatur, erkennt man die *variatio* in den Instrumentalsätzen in Bezug aufeinander, insbesondere dann, wenn die Schreiber gleiche metrische Elemente wie jambische Trimeter einbauten oder das Variationsvorhaben im Titel (wie „[A]liud pre[l]udium") selbst ankündigten.[199] Eine andere Variante der metrischen *variatio* ergab sich, wenn die gleichen metrischen Formeln in verschiedenen Beiträgen wiederholt und dabei unterschiedlich eingesetzt wurden. Beispiele eines solchen metrischen *exercitium* bieten die Präludien aus D-LEm I 8° 191 (ca. 1540). Eine irreguläre Abfolge von Kürzen und Längen kommt im „Preambel" vor, fols. 41^{v}–42^{r}, (Abb. 72.1, Bsp. 33.1). In der Wiederholung der Metrik – ⏑ – ⏑⏑ – – erkennt man Elemente von Priapeus (– ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – || – ⏑ – ⏑⏑ – –), eine genauere Definition lässt sich jedoch nicht festhalten. Die musikalische Kadenz dieser Präambel wurde im „Eyn final", fol. 41^{r}, allerdings in einer anderen metrischen Variante – – – – — eingefügt (Abb. 72.2, Bsp. 33.2, 33.3). Dieselbe Kadenz im letzten Präludium, fols. 42^{v}–43^{r}, welches in ternärer Mensur geschrieben ist, wurde um eine Minima gekürzt (Bsp. 33.5). Hinsichtlich der gesamten Länge dieses Beitrages (sechs „Versfüße" inklusive erster Pause) entsteht eine Analogie zur Hexameter-Struktur, deren letzter Versfuß gewöhnlich um eine Silbe verkürzt wird (Abb. 72.3, Bsp. 33.5). Die musikalisch fast gleiche Kadenz im Präludium, fols. 42^{v}–43^{r}, und im ersten Präludium, fols. 40^{v}–41^{r}, kann entweder in binärer oder ternärer Mensur gelesen werden (Bsp. 33.4 und Bsp. 33.2). In allen Fällen unterbricht die jambische Kadenz den gleichmäßigen Fluss des instrumentalen Satzes und deutet auf die erfindungsreiche metrische Arbeit hin. Die gesamte Länge der Präludien ist, wie die Tabelle zeigt, sehr variabel. Der Umfang in sechs metrischen Einheiten scheint aber desöfteren vorzukommen.

199 Parallel übten die Schreiber die Transposition, denn die Sätze waren für alle Haupttonhöhenlagen vorgesehen (in *d*, *e*, *F*, *G* und *a*), wie es beim Herwart-Schreiber der Fall war, vgl. Tabelle 6 (dort ausgehend von der Stimmung *A*).

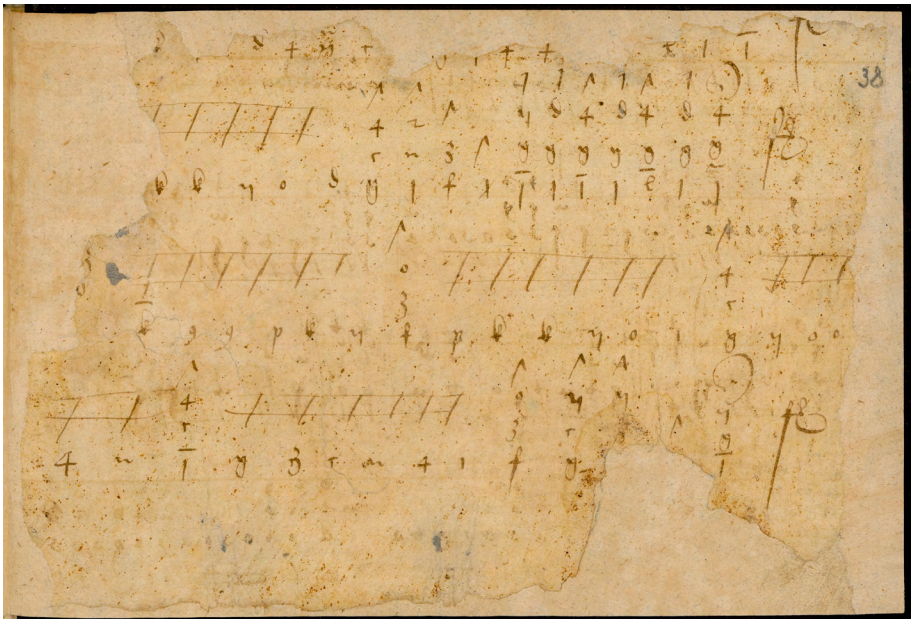
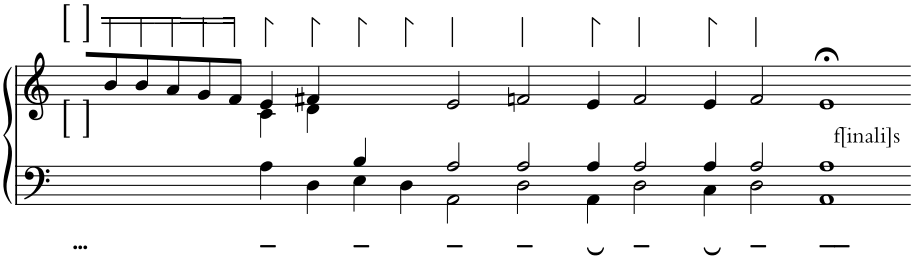


Abb. 71.1: Hungersperger Tabulatur, [ohne Titel], fol. 38[r].



Bsp. 32.1: Hungersberger Tabulatur, fol. 38[r2], [ohne Titel],
Übertragung mit unterlegtem metrischen Schema.



Bsp. 32.2: Hungersberger Tabulatur, „preambulu[m]“, fol. 1[vi],
Übertragung mit unterlegtem metrischen Schema.

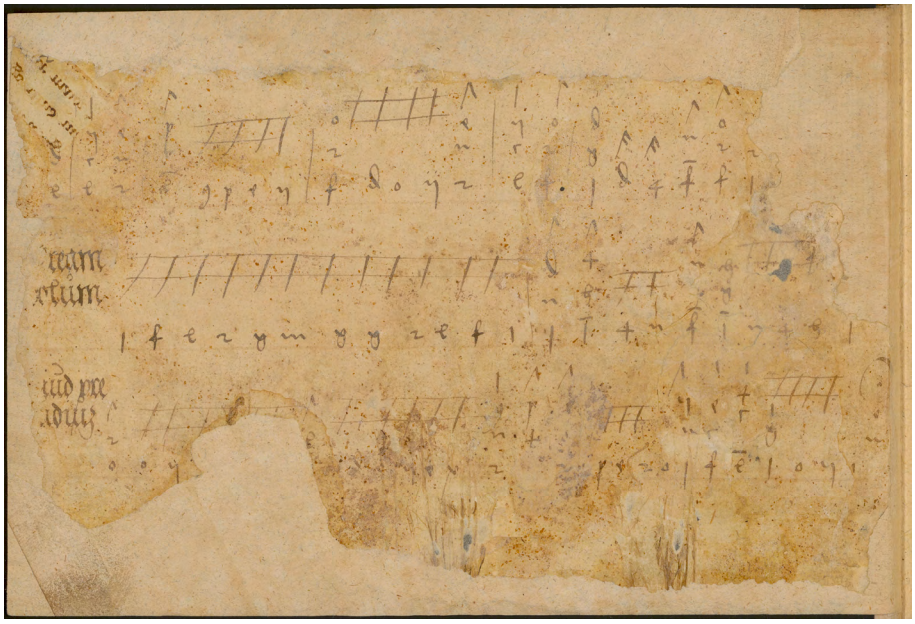
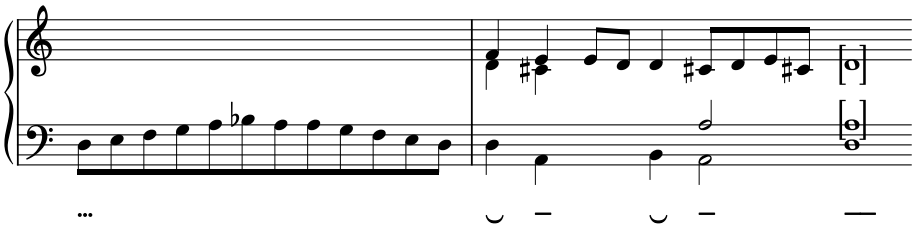


Abb. 71.2: Hungersberger Tabulatur, [ohne Titel], „[P]reambulúm“, „[A]liúd pre[l]udium“, fol. 38^{v}.



Bsp. 32.3: Hungersberger Tabulatur, „[P]reambulúm“, fol. 38^{v2}, Übertragung mit unterlegtem metrischen Schema.



Bsp. 32.4: Hungersberger Tabulatur, „[A]liúd pre[l]udium“, fol. 38^{v3}, Übertragung mit unterlegtem metrischen Schema.

Die genaue Bestimmung der Metrik und somit auch der hypothetischen Textierung dieser Sätze ist in solchen Instrumentalsätzen jedoch nicht möglich und auch nicht zielführend. Es gibt keine Texte und keine Textanweisungen. Die Länge der Passagenteile können wir oft nur hypothetisch rekonstruieren. Für die instrumentale Produktivität lässt sich jedoch feststellen, dass diese auf den ersten Blick „freien" instrumentalen Beiträge als kurze, formelhafte und zumindest mit Elementen von bestimmbaren Metren versehene Einheiten wahrgenommen und bearbeitet wurden. Daraus folgt, dass auch in „freien" instrumentalen Beiträgen die textuelle und deklamatorische Herangehensweise von Bedeutung war. Auch wenn sie nur als „eine freie Passage mit einer Kadenz" erscheinen, wurden sie vermutlich deklamatorisch und nicht hastig gespielt. Warum sonst sollten die Schreiber einen ausgeprägten Jambus im fünften oder sechsten „Versfuß" ihrer Passagenformel einbauen?[200] Der separat ausgeschriebene formelhafte Beitrag in Blindhamers Lautentabulatur (ca. 1525), fol. 3^{v2}, der Parallelhandschrift zur Hungersperger Tabulatur, wurde ebenso aus sechs metrischen Einheiten zusammengestellt und endet mit einer jambischen Ausdehnung der Kadenz – — | [–] – — (Bsp. 34). Wird dieser Beitrag in der Zeile des fols. 3^{v2} zweigeteilt und zählt man die erste Passage dazu, kann man die Zäsur nach dem vierten „Versfuß" in Analogie zu hexametrischen Strukturen lesen.[201]

Es ist aber anzumerken, dass es auch im 16. Jahrhundert nicht obligatorisch war, einen konkreten Text zu solchen Instrumentalsätzen mitzugeben. Instrumentalisten konnten nur spielen, bekannte metrische Elemente frei kombinieren und sich auf diese Weise das „Entkleiden" (Vives) oder das erneute Metrisieren aneignen. Wenn der Text wegfiel oder der Text ins Deutsche, d. h. zur akzentuierten Sprache wechselte (der Wechsel der Sprache gehörte zu den üblichen humanistischen Übungen), gab es offenbar auch keine strikte Grenze zwischen quantitierend und akzentuiert erfasster Metrik.[202] In den Tabulaturen wurden lateinische Verse in Hexametern zusammen mit deutschen Knittelversen, ja sogar Übertragungen von Maximen in deutsche Reime nebeneinander gestellt.[203] Was würde gegen eine ähnliche, flexible Praxis in der Musik spre-

200 Eine auffällige jambische Dehnung der Pänultima siehe in der Hungersperger Tabulatur, fol. 18^{v3}.

201 Die Annahme fehlerhaften Schreibens kann hier schon dadurch bezweifelt werden, dass das außergewöhnlich detaillierte und genaue Notieren gerade diese Handschrift hervorhebt. Kirnbauer, „‚Blindhamers Lautentabulatur'"; Roman List, *Die Lautentabulatur ‚A-Wn, Mus. Hs. 41950': Edition und Studien*, Dipl. Arbeit der Universität Wien, 2013.

202 Halporn/Ostwald, *Lateinische Metrik*, S. 20; Wille, *Musica Romana*, S. 469–471.

203 Zu flexiblen und komplexen Übergängen zwischen zwei Systemen in der literarischen Poetik siehe z. B. Jan-Dirk Müller, „Parameter des Übersetzens", in *Humanistische Antikenübersetzung und frühneuzeitliche Poetik in Deutschland (1450–1520)*, hrsg. von Regina

chen? Ob der gleichmäßige Verlauf von Passagen im Umfang von sechs Einheiten in der Hungersperger Tabulatur, fol. 26r1, oder in anderen Tabulaturen wie der Harditsch-Tabulatur, fol. 38r2, und der Craus-Tabulatur, fol. 12r7, auf ein metrisch quantitierendes oder ein akzentuierendes Verständnis hindeutet, ist aus den Beispielen allein nicht zu erschließen. Im Kontext der metrischen Übungen ist aber von der Wirkung beider Tendenzen auszugehen. Im letzten Präludium aus der Leipziger Harfentabulatur, fols. 42v–43r (Bsp. 33.5) ist neben dem „abgehackten" metrischen Ende der reguläre tänzerische, rhythmisch-akzentuierte Gestus freilich nicht zu überhören.

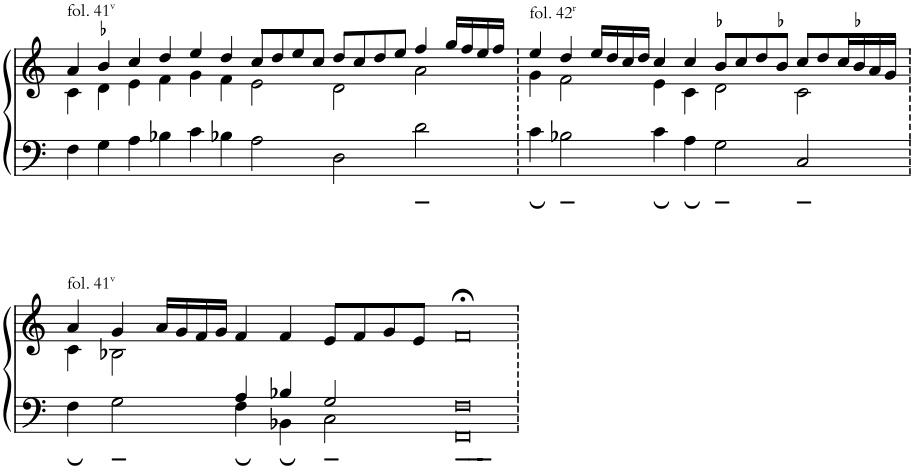
Wendet man sich den Tanz- oder Lied-Tanzbeiträgen zu, zeigen sich einige untypische, unregelmäßige Mensuren. Die freie metrische *variatio* war zumindest hypothetisch keinesfalls auf an den Text gebundene Beiträge beschränkt. Von zwei Intavolierungen der Benzenauer-Melodie in D-KA Don Mus. Autogr. 1 (1550er Jahre) ist die eine, fols. 1r–1v, eine Abschrift aus der *Tabvlatvr vf die Lvten* (Kapitel II.3), während es zu der anderen, „Der Bentzennawer gar gútt", fols. 1v–2r, anscheinend keine Vorlage gab. Die zweite Version ist ein „work in progress" über die Benzenauer-Melodie: im Vergleich zu allen anderen Beiträgen des Fragments ist sie nicht drei- sondern zweistimmig, eine Quarte tiefer notiert. Außerdem ist sie nicht mit regulären Akzent-Taktstrichen, sondern ausschließlich mit syntaktischen Trennlinien versehen. Die Synopse der vokalen Melodie und der melodischen Fassung des Tenors in der Tabulatur zeigt, dass der Intavolator dem Abriss der vokalen Vorlage grundsätzlich folgte. Trotz minimaler Verzierungen behält seine Melodie die Basistöne des Originales und die gesamte Struktur des Liedes: im Lied ab cd cd_1 und in der Intavolierung ab cb c_1b_1. Auffällig ist allerdings der reguläre Wechsel von perfekter und imperfekter Mensur in „Großtakten", welcher in keiner der bis jetzt bekannten Intavolierungen dieser Melodie vorkommt.[204] Im Hinblick darauf wäre eine Aufführung mit dem Text problematisch. Als Tanz unterliegt diese Fassung auch keinem der bekannten Schemata.

Toepfer, Johannes Klaus Kipf, Jörg Robert, Berlin/Boston: De Gruyter 2017 (Frühe Neuzeit 211), S. 51–52. Siehe dort über die Verarbeitung des Hexameters in der deutschen Sprache bei Johann Fischart, dem Autor des *Ain Artliches Lob der Lauten* (1572).

204 Wie in Kapitel II.3 bereits ausgeführt, verglichen Eberhard Nehlsen und Andreas Schlegel 23 Benzenauer-Intavolierungen, Nehlsen/Schlegel, „Der Benzenauer – Lied, Ton, Tanz", S. 205.



Abb. 72.1: D-LEm I. 8° 191, „Preambel“, fols. 41^{v}–42^{r}.



Bsp. 33.1: D-LEm I. 8° 191, „Preambel“, fols. 41^{v}–42^{r}, Übertragung mit unterlegtem metrischen Schema.



Abb. 72.2: D-LEm I. 8° 191, „Prelúdiúm“ und „Eyn final“, fols. 40ᵛ–41ʳ.



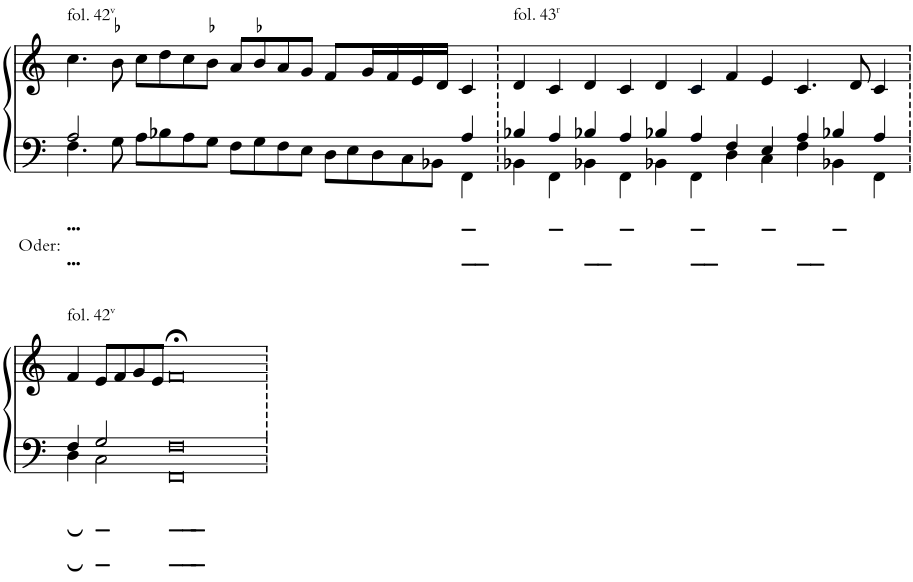
Bsp. 33.2: D-LEm I. 8° 191, „Prelúdiúm“, fols. 40ᵛ–41ʳ, Übertragung.



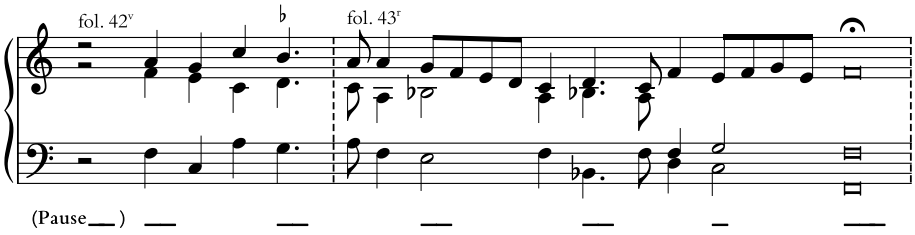
Bsp. 33.3: D-LEm I. 8° 191, „Eyn final“, fols. 41ʳ, Übertragung.



Abb. 72.3: D-LEm I. 8° 191, „Zwe Prelúdia“, fols. 42ᵛ–43ʳ.



Bsp. 33.4: D-LEm I. 8° 191, „Zwe Prelúdia“, (das erste Präludium), fols. 42ᵛ–43ʳ, Übertragung mit unterlegtem metrischen Schema.



Bsp. 33.5: D-LEm I. 8° 191, „Zwe Prelúdia“, (das zweite Präludium), fols. 42v–43r, Übertragung mit unterlegtem metrischen Schema.

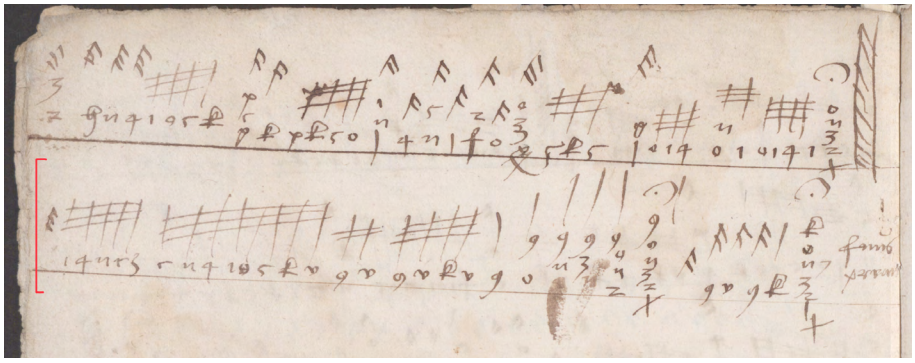
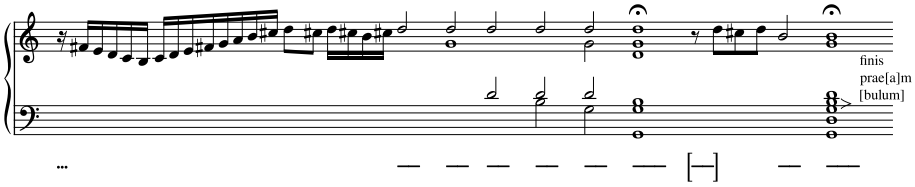


Abb. 73: Blindhamers Lautentabulatur, „praem[bulum]“, fol. 3vi–2.



Bsp. 34: Blindhamers Lautentabulatur, „praem[bulum]“, fol. 3v2, Übertragung mit unterlegtem metrischen Schema.

Die freie metrische Umformung sieht man beim Vergleich von zwei voneinander abgeleiteten Tänzen im Arpin-Codex, fols. 35r [=36r] und 159v24 (vgl. Abb. 69.1, 69.2 und Bsp. 27.1, 27.2). Das erste Beispiel ist ein in der sogenannten Neuen Orgeltabulatur-Notation notierter Sprungtanz. Die für die Laute geschriebene Fassung wird durch einen erfindungsreichen Wechsel von ternärer und binärer Mensur charakterisiert, wie in der ersten Zeile: 32 32 333 222 33(3). Die *variatio* geht in Richtung freier Interpretation, was nicht zuletzt auch der melodisch-harmonische Umbau in dieser Fassung bestätigt. Die syntaktische Klarheit wurde dem Leser durch leere Abstände in der Notation in bei-

den Fällen vermittelt, etwas eindeutiger in der Orgelversion und weniger klar in der Lautenfassung. Der Verständigung halber wurde in der Lautenfassung ein syntaktischer Taktstrich vor der letzten Kadenzwiederholung einsetzt. Der Arpin-Codex zeigt darüber hinaus erneut die Idee der Multifunktionalität der beschriebenen Praktiken, nun die der metrischen *variatio*, sowohl für Lauten- als auch für Tasteninstrumente, und das sowohl für Griffschrift als auch für buchstabierte Tonhöhenaufzeichnungen.

Aus dem Material geht insgesamt hervor, dass die nicht an bestimmte Muster gebundene metrische *variatio* vermutlich genauso intensiv geübt wurde wie die Nachahmung von reglementierten metrischen Modellen. Die metrische *variatio* sollte daher nicht ausschließlich im Zusammenhang mit quantitierenden „Gattungen" betrachtet werden. Auch die dieser Praxis zugrunde liegende Textualität, besonders die Deklamation darf nicht außer Acht gelassen werden, auch dann nicht, wenn es um bloßes „Passagenwerk" geht. Die Beiträge mit metrischer *variatio* konnten außerdem an mehrere aufführungspraktische Situationen und unterschiedliche musikalische Formen oder Gattungen angepasst werden. Dies sowie das genaue Verhältnis zu literarischer Prosodie und Poetik sollte in der zukünftigen Forschung anhand jeder einzelnen Handschrift detaillierter untersucht werden.

Tabelle 5: *Metrische loci communes mit Passagen*

Als Akkord(e) (Ak) werden hier sowohl eine ausgebaute akkordische Struktur als auch ein einzelner Akkord oder einzelne Akkorde am Ende bezeichnet. Kadenz (K) gilt für eine ausgeprägte Kadenzstruktur, die sowohl akkordisch als auch melodisch bzw. nur melodisch eingebaut ist. Die Zählung der metrischen Einheiten erfolgt nach den mensuralen Werten der Tabulaturnotation und nicht nach den Übertragungswerten in CMN, d. h. | = Semibrevis (SB) nach der Lesart der Tabulatur. Die Zählung wird jeweils nach dem größeren Tabulaturwert, in der Regel nach SB, durchgeführt. Längere Werte sind als _ und kürzere als ⌣ gekennzeichnet. (Die Notenwerte in den CMN-Übertragungen sind um die Hälfte gekürzt: SB = M.)

Quellen	fols./S.	Titel, Tonhöhe (Stimmung *A*)	Textur und Satzstruktur	
Hungersperger Tab., 1520er Jahre	18^{v3}	[ohne Titel]: *d*	Ps + Ak	
	1^{v1}	„preambulu[m]“: *a*	Ps + AK	
	3^{v3}	Valerius [?] preludij [?]: *a*	Ps + AK	
	13^{v4}	[ohne Titel]: *e*	Ps + Ak	
	26^{r1}	„Nachleúff aúf Zúcht er vnnd Lob“: *F*	Ps + K	
	35^{r1}	[ohne Titel]: *e*	Ps + K	
	35^{v4}	„Nach lauff“: *G*	Ps + Ak	
	38^{r2}	[abgeschnittener Titel]: *a*	Ps + Ak	
	38^{v2}	„[P]reambulúm“: *d*	Ps + K	
	38^{v3}	„[A]liud pre[l]udium“: *G*	Ak + Ps + K	
Blindhamers Tab., ca. 1525	3^{v2}	„praem[bulum]“: *G*	Ps + Ak Ps + Ak	
Craus-Tab., 1530er–1540er Jahre	6^{r4-6}	„preambulúm“: *d*	Ak + Ps + K	
	10^{r6-8}	[Preambulum]: *a*	Ak/Ps + K Ak/Ps + K	
	12^{r7}	„postlúdiol[o]“: *e*, *G*, *a*	Ps + Ak	
Harditsch-Tab., 1530er – 1540er Jahre	38^{r2}	[ohne Titel]: *a*	Ps + K	
	56^{r1-2}	„Nachlewffel“: *e*	Ps + K	
	60^{r4}	„Nachléwffl“: *G*	Ps + Ak	
Tabvlatvr vf die Lvten, 1552	S. 5 S. 35	„Ein vorlóúfflin“: *a* „Ein vorlóúfflin“: *a*	Ps + K Ak + K + Ps/Ak + K	
		„final darúff“: *a*	Ps + K	
	S. 65	„Nachlóúfflin“: *a*	Ps + K	
Leipziger Harfentab., ca. 1540	40^{v}–41^{r}	„Prelúdiúm“: *F*	Ak/Se + K	
	41^{r}	„Eyn final“: *F*	Ps + K	
	41^{v}–42^{r}	„Preambel“: *F*	Ak + Ak/Se + K	
	42^{v}–43^{r}	„Zwe Prelúdia“ [Präludium 1]: *F*	Ps + Ak + K	
	42^{v}–43^{r}	„Zwe Prelúdia“ [Präludium 2]: *F*	Ak + K	

	Länge in Semibreven (SB); Minimen (M) oder Semiminimen (SM)	
	M: _ _ _ _ _ ◡__ __	7
	SB: … _ _ _ _ _ _ [_ _] __	9?
	M: _ _ _ _ __	5
	M: _ _ _ _ _ __	6
	SB: _ _ _ _ _ __	6
	SB: [? _ _] _◡_ _◡ _ _◡ _ __ __	6?
	M: _ _ _ _ _ __	6
	SB: … _ _ _ _ ◡_◡_ __	7?
	SB: … ◡_ ◡_ __	3
	SB: … _ _ _ ◡_ _ _ __	7?
	SB: … _ _ _ _ _ __ [_] _ __	6 3
	B: ◡_ _ ◡_ _ ◡_ _ ◡_ _ ◡_ _ ◡_ _ ◡_ _ _ _ _ _ _ _ [_ …] _ __	7 5?
	SB: _ _ _ _ _ _ (__) _ _ _ _ _ _ __	(7) 7
	M: _ _ _ _ _ __	6
	SB: _ _ _ _ _ __	6
	SB: _ _ _ _ _ _ __	7
	SB: _ _ _ __	4
	SB: … _ _ _ __ SB: _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ __	4, (6?) 8 9
	SB: … _ _ _ __	4, (6?)
	SB: _ _ _ _ _ _ __	7
	SB: _ _ _ _ _ _ _ _ _ ◡◡ ◡◡ _ _ __ oder: SB=3M: __ ◡_ __	9 + 4 oder 3?
	SB: … _ _ _ _ __	4, 6?
	SB: … _ _ _ ◡ _ ◡◡ _ _ ◡_ ◡◡ _ __	12?
	SB: …_ _ _ _ _ _ ◡_ __ oder SB=M3: … __ __ __ __◡_ _ _	8? 6?
	SB=3M: (Pause__) __ __ __ __ _ __	6

Loci communes und Aspekte der rhetorischen *compositio*. Das freie Intavolieren. Priamel und ihre Varianten in der Literatur und in der Musik

Auch bei der *compositio* wurde empfohlen, so viele Varianten wie nur möglich zu notieren, bis der Schüler selbstständig, also ohne Anlehnung an gegebene Muster, einen Auftritt meistern („ohne Kork schwimmen") könne. Erasmus schrieb:

> Er [der Schüler] sollte natürlich die Grundsätze der Verbindung und die Form des besten Übergangs darlegen: von der Einleitung zum Hauptteil, vom Hauptteil zur Gliederung, von der Gliederung zu den Beweisen, von These zu These, von Begründung zu Begründung, von den Beweisen zum Epilog oder zur Peroration. Er sollte auch einige Formeln aufzeigen, mit deren Hilfe sie reibungslos in das Exordium oder sogar in die Peroration übergehen können. Schließlich sollte er, wenn es möglich ist, auf einige Stellen bei Autoren hinweisen, von denen sie vielleicht etwas zur Nachahmung übernehmen können, weil sie für die vorliegende Aufgabe relevant sind. Wenn das alles sieben- oder achtmal gemacht worden ist, dann werden sie anfangen, „ohne Korken zu schwimmen", um Horaz zu zitieren, und es wird genügen, den bloßen Gegenstand der Übung zu liefern, und es wird nicht mehr notwendig sein, wie bei Säuglingen, ihnen ständig vorverdaute Nahrung in den Mund zu schieben.[205]

Über die Ordnung und das dazu nötige Wissen bei *ex-tempore*-Reden liest man bei Vadian, der sich auf Cicero beruft:

> […] nichts kann in eine kunstgemäße Form gebracht werden, wenn nicht der, welcher jene Kenntnisse besitzt, die er kunstmäßig ordnen will, zuvor jene Wissenschaft innehat, wodurch er es vermag, den Dingen, die noch keine kunstgemäße Formhaben, eine solche Form zu geben usw.[206]

Beim Schaffen sollte prinzipiell ein bekanntes Schema übernommen, dieses mit gelernten Wörtern, Wendungen und Formen gefüllt, autoritäre Quellen zitiert und angemessen sparsam mit allen Bauelementen umgegangen werden. Dabei führte Vadian seine Hinweise aus Erasmus' *De Copia* aus:

> Cuius cum multi variique sint modi, nescio tamen an utilior alius quam qou argumentorum carminumque varietatem, alia subinde atque alia verborum, figurarum, ordinum, generumque forma retexere Erasmus Roterodamus noster, in eo libello quem de Rerum Verborumque Copia conscripsit, docet.

205 In englischer Übers.: McGregor, *On the method of study*, S. 681.
206 Schäffer, *Vadian*, *De Poetica*, Bd. 2, S. 105.

> Hierbei gibt es viele verschiedene Methoden, aber ich kenne keine bessere als die unseres Erasmus von Rotterdam in seinem Buche de Rerum Verborumque Copia. Sie besteht lediglich darin, daß man alle möglichen Dichtungen oder überhaupt sprachliche Stoffe auflöst, um sie dann immer wieder in anderen Worten, Bildern, Wendungen, Formen neu wiederzugeben.[207]

Der Herwart-Schreiber hinterließ mehrere *compositio*-Vorschläge. Die meisten unterlagen nicht nur den allgemein bekannten Vorschriften zur *compositio*, wie z. B. der Empfehlung, zunächst eher kürzere als längere Abschnitte aneinanderzureihen, die Memorierbarkeit und die Abgeschlossenheit einzelner Abschnitte (Gedanken) und eine klare Gliederung der Struktur sicherzustellen.[208] Die absolute Besonderheit dieses Materials liegt darin, dass man durch die Ähnlichkeit zu Erasmus' Anweisungen in diesen Skizzen nachverfolgen kann, wie der Lautenist die *compositio* in der Instrumentalmusik erlernbar machte, d. h. man sieht das, was in der rhetorischen Praktik und in der mündlichen Tradition der Lehre verborgen war und nicht in den bekannten Lehrbüchern zu Instrumentalmusik niedergeschrieben wurde. Im Falle der Herwart-Sammlung handelt es sich außerdem um die Praxis, die innerhalb einer *amicitia* gepflegt wurde (Kapitel II.4).

Laut Erasmus kann der Vortragende als ersten Schritt einen kurzen, aber ausdrucksvollen Beitrag wie einen Brief zusammenstellen: „Einmal sollte er das Thema eines kurzen, aber ausdrucksstarken Briefes in der Volkssprache erläutern, der in Latein oder Griechisch oder in beiden Sprachen verfasst sein musste."[209] Der Vergleich ist nicht zufällig, denn der Brief war für die Humanisten ein universales Labor für Text-Übungen. Bei aller Vielfalt lag das bevorzugte Ideal eines Briefes in der möglichst verständlichen und leichten Behandlung von Themen mithilfe von Sentenzen, Klassikerzitaten und historischen *exempla*, die in ein urbanes, oft moralisierendes Gespräch verpackt werden sollten. Besonders Wiederholungen des Materials führten zu verstärkten epideiktischen Narrativen und zielten zugleich auf die einfachsten Formen dieser *narratio* ab. Die Zusammensetzung von Sprüchen, ihre Austauschbarkeit (*variatio*)

207 Schäffer, *Vadian*, *De Poetica*, Bd. 2, S. 297; übers. n. ebd., Bd. 2, S. 339.

208 Ueding fasste Quintilians Empfehlungen zusammen: „die Anwendung kurzer aufeinanderfolgender Perioden ist eindringlicher als die Verwendung von langen Perioden, die aus mehreren Gliedern bestehen. Die Satzabschnitte stellen abgeschlossene Gedanken dar, die jedoch noch nicht durch einen vollständigen Rhythmus abgeschlossen sind, die Satzglieder sind Gedanken, die im Rhythmus abgeschlossen, aber vom Satzganzen abgerissen sind […] Die Periode hat mindestens zwei Glieder. […] Ihre Leistung muß es sein, einen Gedanken zum Abschluss zu bringen. Übersichtlich soll sie sein, daß man sie verstehen, nicht unmäßig, daß man sie im Gedächtnis behalten kann'", Ueding/Steinbrink, *Grundriß der Rhetorik*, S. 328.

209 In englischer Übers. McGregor, *On the method of study*, S. 678.

sollte von den Adressaten erkennbar und zuordenbar bleiben, trotz aller kontextueller Anpassungen.[210] Zu den Anfangsübungen gehörte es nach Erasmus, solches Material in mindestens zwei, nicht zwingend kontrastierende Teile zu gliedern, zu erweitern und mehrmals zu wiederholen, und zwar mit Änderungen in der Sprache oder in der Ausdrucksweise. Die Erweiterung konnte indes sowohl ohne bekanntes Ende als auch mit einem festgelegten Schluss erfolgen. Dies entspricht Erasmus' erster und zweiter Methode der Erweiterung einer angenommenen Aussage (es lässt sich im Typus A…x und – im Falle eines bekannten Endes – im Typus A…Ax oder A…B schematisch summieren):[211]

[Erste Methode:]

In his non ab re crediderim illud admonere, simul et in initio proponi summam rerum, et eandem alia sermonis specie repeti, et ita redeundum ad genus, quasi singulis enumerandis iam sis defatigatus, etiam si nihil erit praeteritum. Praeterea cauendum, ne partium ordinem confundamus tumultuaria verborum congeries, sursum ac deorsum miscentes omnia, ne molestam vocum turbam nulla conditam gratia conglomeremus, sed vel ordines cito, vel apta distribution, vel eleganti description, legentis aut audientis taedium excludamus.

Hier möchte ich einen Vorschlag machen, den ich hilfreich finde: Gib die allgemeine Aussage gleich zu Beginn an und greife sie dann in einer anderen Formulierung wieder auf und kehre zum Grundgedanken zurück, als ob du es leid wärest, Details aufzulisten, auch wenn in Wirklichkeit nichts ausgelassen wurde. […] Durch geschickte Anordnung, angemessene Aufteilung und elegante Disposition sollten wir vermeiden, den Leser oder Zuhörer zu langweilen.

210 Erasmus nannte den Brief einen Polypen, der sich immer wieder an die Situation anpasst, vgl. MacPhail, *Dancing Around the Well*, S. 20, 25–26. Insgesamt war der humanistische Brief eine Gattung, die sich als fester Bestandsteil der humanistischen Freundschaftskultur (*amicitia*) etablierte und eine eigene Tradition und Theorie des Schreibens besaß (*ars dictaminis*). Über den humanistischen Brief siehe z. B.: Helene Harth, „Poggio Bracciolini und die Brieftheorie des 15. Jahrhunderts. Zur Gattungsform des humanistischen Briefs", in *Der Brief im Zeitalter der Renaissance*, hrsg. von Franz Josef Worstbrock, Weinhaim: Acta Humaniora 1983 (Mitteilung der Kommission für Humanismusforschung 9), S. 81–99.

211 Knott, *Opera Omnia*, S. 199–200; in englischer Übers. Knott, *Copia* II, S. 574, 575. Varwig übersetzte die Passage zur ersten Methode wie folgt: „Die erste Methode, einen Satz zu amplifizieren, besteht darin, etwas, das sich allgemein und knapp formulieren läßt, dann zu erweitern und in seine Bestandteile zu zerlegen. Dies ist so wie wenn eine Ware zuerst durch ein Gitter oder in einer Verpackung gezeigt wird, und dann ausgepackt und geöffnet wird und dem Auge gänzlich dargeboten wird", Varwig, „‚Variatio' und ‚Amplificatio'. Die rhetorischen Grundlagen". Vgl. auch die Beschreibung von zweigliedriger Disposition A–B mit zwei antithetisch gegenüberstehenden und kurzen Teilen, die keine Vollständigkeit erzielen in Ueding/Steinbrink, *Grundriß der Rhetorik*, S. 217.

[Zweite Methode:]

Huic admodum affinis est secunda variandi ratio, quoties non contenti semel exitum rei proponere, ex quo reliqua quae praecesserunt per se queant intelligi, singulatim ea quoque commemoramus per quae ad eum exitum peruentum est.

Es entsteht, wenn wir uns nicht damit zufrieden geben, das Endergebnis zu benennen und die vorangegangenen Ereignisse daraus abzuleiten, sondern alles, was zum Endergebnis geführt hat, im Detail durchgehen.

Auf dem fols. 44^{v7}–45^{r5-7} zeigte der Herwart-Schreiber, was man tun musste, wenn man sich auf die Anfangsabschnitte (A, B, C) konzentrierte und gezielt Kombinationen suchte (Tabelle 6, Zeile 1, Methode 1). Auf fol. 45^{r5-7} sind drei Varianten untereinander aufgezeichnet, jeweils auf einer Tabulatur Zeile (zum Teil im Bsp. 16, Cf–h): eine überwiegend bloß skizzierte und kurze in *d*, eine aus zwei Varianten zusammengestellte und in der Mitte mit Diminutionen versehene längere Version in *d* und *a*, und letztlich eine mittellange Version ohne Diminutionen in *B*. Dass der Schreiber gerade im Begriff war, eine passende Fortsetzung für seine *compositio* zu finden, zeigt die letzte Zeile, wo er diese Skizze, fol. 45^{r7}, mit einer Variante des Beginns (A+B+C) in der letzten Zeile des fols. 44^{v7} verband. (Die zwei Folioseiten gehörten offenbar ursprünglich zu einem Papierbogen, da der Schreiber hier quer durch *verso–recto* Seiten notierte.) Nicht auszuschließen ist, dass jede der drei Versionen auf fol. 45^{r5-7} oder auch Versionen aus anderen Blättern (siehe unten) für jene kurze Fortsetzung gewählt werden konnte. Eine andere Option war, den Beginn gleich als eine diminuierte, aber auch kurze Variante darzustellen, fol. 43^{v2}. Dieses aus zwei ähnlichen Einheiten bestehende diminutive Konstrukt platzierte der Schreiber exakt über die andere, nicht verzierte und längere Version, damit er gegebenenfalls eine Wahl hatte. Betrachtet man die ebenfalls ursprünglich zusammengehörenden Folioseiten 45^{v}–44^{r}, so sieht man eine durchdachte Arbeit mit mehreren zusammengekoppelten Varianten der Abschnitte B und C. Die Folge wurde immer wieder unterbrochen, sodass nur relativ kurze Musikabschnitte zustande kamen und die Auswahl des Schreibers „an jeder Stelle" impliziert wird (fols. 45^{v1-3}–44^{r1-3}, Tabelle 6, Zeile 2). Offensichtlich war es das Ziel des Schreibers, die Überleitungen bei der Vielfalt an satztechnischen und modal-harmonischen Kombinationen zu üben.

Blieb der Schreiber bei dem „stabilen" Beginn aus aneinandergereihten *loci* A+B+C und baute dazu einen kontrasthaften Abschnitt mit Diminutionen D ein, war die Fortsetzung mit den *loci communes* des Anfangs in einer angedeuteten verkehrten Reihenfolge, und zwar in den Varianten mit C in *d* und B in *g* möglich (Bsp. 17, fol. 43^{v3-6}, Tabelle 6, Zeile 3). Die Fortsetzung endet im Aus-

gangsmodus (in *g*), ist aber kompositorisch weitgehend offen: Der Kadenz in *g* (Abschnitt B, Bsp. 17, dritte Zeile) folgen sequenzierte Akkorde, die zwar graphisch durch mehrere Striche abgeschlossen sind, musikalisch jedoch nicht zu einem Punkt führen. Folgte der Lautenist nun dem Sternchen (Bsp. 17, Mitte der zweiten Zeile), konnte die Aneinanderreihung mit einer Fortsetzung und zweifacher Kadenz in *c* beendet werden (Bsp. 17). In dieser Variante ist am Ende eine diminutive Erweiterung angekoppelt, wodurch ein im Kontrast stehender Abschluss gebildet wird. Insgesamt entsteht in dieser Variante eine zweigliedrige und durch die Kadenz in *c* geschlossene *compositio* (Tabelle 6, Zeile 5).
Erasmus' Methoden 4, 5 und 6 bestehen im Auslassen von kürzeren, knapp dargestellten Ereignissen, an deren Stelle dann blumige Erklärungen der Umstände dieser Ereignisse, Beschreibungen von Orten, Personen, Zeiten sowie andere „Exkurse" und Maximen eingefügt werden konnten. Demonstration und Anschaulichkeit spielten dabei eine wichtige Rolle:[212]

> Nec admodum discrepant ab his quarta locupletandi ratio, quoties non simpliciter proponimus negocium, sed enumeramus etiam ill aquae negocium comitantur vel consequuntur.
>
> Hier stellen wir nicht einfach eine Situation dar, sondern listen alle Umstände auf, die damit einhergehen oder daraus resultieren.
>
> Ea vtemur quoties vel amplificandi, vel ornandi, vel delectandi gratia rem non simpliciter exponemus, sed ceu coloribus expressam in tabula spectandam proponemus, vt nos depinxisse, non narasse, lector spectasse, non legisse, videatur.
>
> Wir wenden diese [fünfte Methode] an, wenn wir, um unseren Text zu betonen oder auszuschmücken oder um unseren Lesern eine Freude zu bereiten, das Thema nicht in seiner bloßen Einfachheit darstellen, sondern es ausmalen und es wie ein Bild gestalten, das man betrachtet, so dass es den Anschein hat, als hätten wir die Szene gemalt und nicht beschrieben, und der Leser tut so, als hätte er sie gesehen und nicht gelesen.

Der Herwart-Schreiber bildete dazu eine Analogie: Er nutzt in seiner *compositio* die Möglichkeit, Abschnitt C durch seine sehr ähnliche Variante, die zwei Zeilen tiefer platziert ist, zu ersetzen fol. 43^{v6} (Bsp. 16, Ce). So konnte er schon in dieser längeren *compositio* vor dem Stern-Zeichen eine harmonische und satztechnische Variabilität erreichen und erst dann einen passenden Abschluss – einen Abschnitt in *g* oder *c*, mit Diminutionen oder ohne – wählen (Tabelle 6, Zeilen 3–5). Die Erkennbarkeit der *loci communes* – es handelte sich in den Abschnitten A, B und C um vokale *soggetti* zum Madrigal – förderte die konstruk-

212 Knott, *Opera Omnia*, S. 201, 202; in englischer Übers. Knott, *Copia* II, S. 576–577.

tive Rolle des Beginns. Am Beginn wurde „festgehalten", die Fortsetzungen waren frei wählbar.

Wollte man das *compositio* noch länger gestalten, so hatte man dafür grundsätzlich die Option der Aneinanderreihung und der kettenartigen Wiederholung von Einträgen oder ihren Varianten. In *De ratione studii* formulierte Erasmus diesen Weg wie folgt:[213]

> Einmal sollte er eine Fabel verfassen, ein anderes Mal eine kurze, aber aber aussagekräftige Erzählung, ein anderes Mal einen Aphorismus, der aus vier Teilen bestand, mit einem Vergleich zwischen jedem der beiden Teile oder mit einer Begründung, die jedem Teil beigefügt ist. Einmal sollte die Beweisführung in fünf Teilen behandelt werden, ein anderes Mal das Dilemma in zwei, ein anderes Mal sollte das, was man als expolitio oder Verfeinerung bezeichnet, in sieben Teilen entwickelt werden. Manchmal sollten sich die Schüler als Auftakt zur Rhetorik mit einem der Teile separat befassen.

Während sich Erasmus in den Beschreibungen seiner restlichen Methoden (7–12) in *De Copia* mehr mit Semantik und Wortfiguren beschäftigt, kann man im vorliegenden Zitat seine klare Intention im Sinne der Syntax und der Struktur ablesen. Die Erweiterung, also die Mehrteiligkeit mit bis zu sieben Teilen sollte ausprobiert und kontrastierende Abschnitte eingefügt werden. Das Arbeiten mit einem separaten Teil oder Abschnitt blieb dennoch nach wie vor die Regel. *Loci communes* (früher memorierbare Einheiten aller Art) konnten an jeder beliebigen Stelle eingesetzt werden,[214] besondere Aufmerksamkeit lag jedoch auf der Wiederholung der beginnenden Abschnitte, damit das Vorhaben für den Leser verständlich gemacht und der Anfang eines neuen *compositio*-Vorschlags artikuliert wurde.

Der Herwart-Schreiber setzte diese Empfehlungen wie folgt um, fol. 48^{v5-8}: Nach der Wiedergabe der aneinandergereihten Abschnitte A, B, C, D konnte er eine längere Aneinanderreihung von C-Varianten, teilweise kombiniert und wiederholt mit B einfügen (Bsp. 18, Tabelle 6, Zeile 6). Diese Reihe brachte der Schreiber mit Fermaten allerdings eindeutig zu Ende und zwar in *g*. So entstand die *compositio* des Typus A…Ax, da das Ende feststand. Das Einfügen von Diminutionen wurde hier nur als Option betrachtet, angeboten in Marginalien mit dafür vorgesehen speziellen Zeichen (Bsp. 18). Wurden sie mitgespielt, so entstand eine *compositio* mit kontrastierenden Abschnitten, und der Gesamtbau bekam die Umrisse der Struktur A…B. Wandte sich der Lautenist erneut der Reihe A+B+C+D als Beginn der *compositio* zu, hatte er einen neuen, ähnlichen *compositio*-Vorschlag, und zwar in mehreren kompositorischen Varianten in den darauffolgenden Teilen, auf die der Schreiber explizit hingewie-

213 In englischer Übers. in McGregor, *On the method of study*, S. 678–679.

214 Knott, *Copia* II, S. 589 f., S. 605.

sen hatte (Tabelle 6, Zeile 7). Mit dem Zeichen # in „Recercata a Joan Henrico Herwart", fol. 32r3, zeigte er die optionale längere Hinzufügung von Diminutionen aus der Marginalie an (siehe auch die *manicula* im unteren linken Seitenrand), fol. 32r7. Die Fortsetzung konnte entsprechend entweder mit der Kadenz in *F* oder ohne diese verlaufen (siehe drittletzter Takt in der dritten Tabulaturzeile). Wünschte der Lautenist eine längere Version, so konnte er nach der dritten Tabulaturzeile zum Notat am rechten Seitenrand übergehen und dem Zeichen +° folgen, bis er eine Version mit einer *cadenza fuggita* in *g* am Beginn der vierten Tabulaturzeile erreichte und sein Können in chromatischen Experimenten und diesmal ausgeschriebenen Diminutionen am Ende entfaltete.

Da der Schreiber am Ende seines Beitrags ein eindeutiges Zeichen der Abgeschlossenheit hinzufügte, nämlich den Vermerk „finis Recercata a John Henrico Herwart", muss man von einem abgeschlossenen Vorhaben ausgehen, welches allerdings retrospektiv gesehen eine variable und offene *compositio* darstellt und zugleich mehrfache „Lösungen" anbietet. Je mehr sich die Abschnitte ausweiten und mit Diminutionen versehen sind, desto sichtbarer werden die Voraussetzungen für die Mehrteiligkeit und die kontrastierende Gegenüberstellung in der Formbildung von kürzeren und längeren zusammengestellten Strukturen. Dass der Schreiber mehrere Varianten ausprobierte, entsprach den oben erwähnten Anweisungen von Erasmus, ein langes *compositio* bis zu 7-mal zu wiederholen.

Tabelle 6: *Schemata der compositiones (Herwart-Sammlung)*

Fett sind Abschnitte gekennzeichnet, die die Rolle der *loci communes übernehmen*, d. h. „wandernde Ausschnitte", die keine tiefgreifende Veränderung aufweisen und als (variierte) Basisformel leicht erkennbar sind. Mit zusätzlichen Zeichen, wie ⋆, # oder +° sind hier einige originale Markierungen wiedergegeben.

Nr.	***Compositio*-Methoden (Erasmus) und formbildende Strategien**	**Tabulaturen**	
1	Methode 1, Typus A…x	D-Mbs Mus.ms. 267, fols. 44^{v7}–45^{r5-7}	
2		D-Mbs Mus.ms. 267, fols. 45^{v1-4}–44^{r1-4}	
3		D-Mbs Mus.ms. 267, fol. 43^{v3-6}	
4	Methode 4–6, Typus A…x	D-Mbs Mus.ms. 267, fol. 43^{v3-6} fol. 43^{v2}	
5	Methode 2, Typus A…Ax	D-Mbs Mus.ms. 267, fol. $43^{v3-6, 7}$	
6	Methode 7–12, Typus A…Ax	D-Mbs Mus.ms. 267, fol. 48^{v5-8}	
7	Methode 7–12, Typus A…Ax oder A…B	D-Mbs Mus.ms. 267, fol. 32^{r1-7} „Recercata a Joan Henrico Herwart“	

	Übergeordnete Schemata der *compositio* mit Gliederung der Abschnitte und ihrer Stilistik	**Klausel (Stimmung *A*)**
	A **A$_1$** **A B C** C C C … **Kp$_1$** | **Kp$_2$** | **Kp$_3$** | Kp$_4$ | Kp$_5$ | Kp$_6$	*d*, *B*
	C D C … oder: | Kp$_7$ | Ps | Kp$_8$	*a*
	C D oder: | Kp$_9$ | Ps	*(d)*
	C B B C C … Kp$_1$ | Kp$_2$ | Kp$_3$ | Kp$_4$ | Kp$_5$ | Kp$_6$	*g*, *G*, *e*, *D*
	B C … oder: | Kp$_7$ | Kp$_8$	*g*
	C … oder: | Kp$_9$	*F*
	A **A$_1$** **A B C D** ⋆ C B C **Kp$_1$** | **Kp$_2$** | **Kp$_3$** | **Ps+K$_1$** | Kp$_4$ | Kp$_5$ | Kp$_6$	*(g)*
	A **(A$_1$ oder A$_2$ oder A$_3$ … optional)** **A B C** (C) ⋆ **Kp$_1$** | **Kp$_2$** | **Kp$_3$** | Kp$_8$ (→ möglich zu der *var.* oben (3) oder unten (5), ab Zeichen ⋆) oder **A B C D** **Kp$_1$** | **Kp$_2$** | **Kp$_3$** | **Ps+K$_1$** (→ möglich zu der *var.* oben (3) oder unten (5), ab Zeichen ⋆)	*B*, *g*, *c* oder *d*
	A **A$_1$** **A B C D** ⋆ C ‖ **Kp$_1$** | **Kp$_2$** | **Kp$_3$** | **Ps+K$_1$** | Kp$_7$ + Ps + K$_2$ ‖	*c*
	A **A$_1$** **A B C D** ⋆ C C C B C B C **Kp$_1$** | **Kp$_2$** | **Kp$_3$** | **Ps+K$_1$** | Kp$_9$ | Kp$_7$ | Kp$_4$ | Kp$_{10}$ | Kp$_{11}$ | Kp$_{12}$ | Kp$_{13}$ ‖	*g*
	oder: **A B C D** ⋆ C C C B C B C **Kp$_1$** | **Kp$_2$** | **Kp$_3$** | **Ps+K$_1$** | Kp$_9$ | Kp$_7$ | Kp$_4$ | Kp$_{10}$ + Ps | Kp$_{11}$ + Ps | Kp$_{12}$ | Kp$_{13}$ ‖	*g*
	A **A$_1$ oder B** **A B C D** C C … **Kp$_1$** | **Kp$_2$** | **Kp$_3$** | **Ps+K$_1$** | Kp$_5$ | Kp$_6$	*F*
	oder: C #D C B+° B/D | Kp | Ps | Kp$_7$ | Kp$_8$ | Kp$_7$ | Kp$_{13}$+Ps ‖	*g*

Wie die Arbeit an einer Formel immer wieder aufgenommen werden konnte, zeigt sich in einer späteren Quelle, nämlich im fünften Buch mit Passamezzi aus Wurstisens Tabulatur. In jedem der 12 Blöcke wählten die Schreiber eine Variante der *passo-mezzo*-Formel und bearbeiteten sie in mehreren aufeinander folgenden Tänzen in unterschiedlichen Tonhöhenlagen, die in der Regel zu einem Musikblock und zu einer topischen Gruppe der Beitexte gehörten. Die Beitexte und die Musik bilden jeweils eigene Variantenketten. In der Musik entstand ein über 100 Passamezzi starkes Konvolut an Tanzvariationen, wobei leere Seiten jeweils am Ende eines Blocks sowohl mit Text als auch mit Musik weiter befüllt werden konnten. Besonders gut sieht man diese Praxis bei den Passamezzi „Laurenz" und „A. F.", welche immer wieder bearbeitet wurden.

Eine andere Strategie der Gestaltung der *compositio* in der Musik und im Text bestand in einem freien und nicht festgelegten Beginn sowie einem bekannten, gewichtigen, resümee-artigen Ende (nach dem Prinzip x…A). Diese kompositorische Strategie findet sich in mehreren literarischen Formen, die *loci-communes*-Techniken nutzten[215], und baute auf der literarischen Improvisation, u. a. der Volksdichtung Priamel, auf. Im Spannungsfeld dieser beiden Tendenzen – humanistischer *loci-communes*-Praxis und *ex-tempore*-Tradition der Volksdichtung – soll die musikalische *compositio* weiter untersucht werden.

Gewisse Parallelen zum Prinzip x…A zeigt die dritte Methode von Erasmus, die empfahl, mit kurzen Instruktionen oder Erklärungen zum Material zu beginnen und erst dann zum Hauptstoff überzugehen:[216]

> Ab hac rursum non ita vehementer abhorret tertia locupletandi sermonis ratio, quoties rem non nudam exponimus, sed altius etiam causas repetimus, a quibus initiis sit profecta.
>
> Drittens verschleiern wir die Tatsachen nicht, sondern suchen nach den Ursachen, auch in der Vergangenheit, und versuchen zu erklären, wie es dazu kam.

Nach wie vor handelt es sich um formbildende Tendenzen und Logiken und nicht um „feste" Strukturtypen. Für die deutsche Priameldichtung des 15. Jahrhunderts formulierte Hansjürgen Kiepe eine ähnliche methodische Position: Die Funktion vermische sich seiner Meinung nach nicht mit Strukturtypen dieser an sich improvisatorischen und auf mündlicher Pflege basierenden Dichtung.[217] Der Funktion nach konnte die Priameldichtung sowohl Einleitung als

215 Bei der Analyse von Dichtung mit verarbeiteten Sentenzen, stellte MacPhail fest, dass Sentenzen als resümierende Teile gerade am Ende der Dichtungen vorkommen, MacPhail, *Dancing Around the Well*, S. 31.

216 Knott, *Opera Omnia*, S. 201; in englischer Übers. Knott, *Copia* II, S. 576.

217 „[…] man darf diese Frage [die Frage der Funktion] nicht mit dem Strukturproblem ver-

auch eigenständiger Eintrag sein.[218] Der Aufbau der Priamel ist offen, sie bestehen aus einer unbestimmten Anzahl aneinandergereihter ähnlicher Verse (oft in Paarreimen), die mit einem sinntragenden (gnomischen) Endvers oder einer auflösenden Endzeile abgeschlossen wurden. Die Struktur konnte beliebig gedehnt, gekürzt und aus anderen Teilen kompiliert werden, wobei der erste (optional) und der letzte Vers (obligatorisch) den Kernsatz bildeten (Schema a/a/ab wird zu a/a:a:a……/ab).[219] Diese übergeordnete Logik lässt sich im Typus x…A oder, wenn die erste Zeile die Funktion einer prägnanten *initio* erfüllte, im Typus A…B zusammenfassen.

Solche kompilatorischen und additiven poetischen Formen wurden in Wurstisens Tabulatur geübt. In einigen Beispielen sieht man, dass die gleichen Priamel bereits innerhalb einer Handschrift variiert aufgeschrieben wurden (siehe Tabelle 7 und zitierte Priameltexte unten). Während in „Die hen(n) vnder den Han" nur einzelne Wörter ausgetauscht wurden und es insgesamt ein Basisvierzeiler bleibt, ist die Priamel „Hette ich der Venediger macht" mit seinen drei Varianten deutlich elaborierter. Der Schwerpunkt auf dem letzten Vers verleiht der ganzen Konstruktion eine kompositorische und semantische Abgeschlossenheit (siehe unten, fett gekennzeichnet, S. 19 und S. 228). Wie die Beispiele zeigen, konnten beliebig viele eingefügte „Bauteile" vorangestellt werden, wobei die initiale Bedeutung des Anfangsverses „Hette ich der Venediger macht", oder „Venediger macht" usw. aufrecht erhalten bleibt. Die Variante auf der S. 227 ist wahrscheinlich eine „ausgeschnittene" Variante, da sie

mischen und sie schon auf der Ebene der Gattungsdefinition stellen. Das hängt damit zusammen, daß ein bestimmter Texttyp unterschiedliche Funktionen erfüllen kann und umgekehrt ein bestimmter Funktionstyp von unterschiedlichen Textformen wahrgenommen werden kann." Hansjürgen Kiepe, *Die Nürnberger Priameldichtung: Untersuchungen zu Hans Rosenplüt und zum Schreib- und Druckwesen im 15. Jahrhundert*, München u. a.: Artemis-Verlag 1984 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 74), S. 42.

218 Kiepe betrachtete Priamel als Titelsprüche, Bild- und Rollengedichte, als Teile religiöser und profaner Literatur, ebd. Er verweist u. a. auf die ältere Forschung, etwa auf Wilhelm Uhls *Die deutsche Priamel, ihre Entstehung und Ausbildung*, Leipzig: Verlag von S. Hirzel 1897, wo diese doppelte Bedeutung der Priamel begründet wird. Außer den einleitenden Priameln gäbe es welche, deren „auffallendes Strukturmerkmal, die Reihung paralleler Bilder und Gedanken, nicht mehr als Hinführung oder Vorrede" bezeichnet werden könne, Kiepe, *Die Nürnberger Priameldichtung*, S. 5; vgl. auch Karl Euling, *Das Priamel bis Hans Rosenplüt. Studien zur Volkspoesie*, Breslau 1905, Nachdr. Hildesheim/New York: Olms 1977.

219 Kiepe, *Die Nürnberger Priameldichtung*, S. 36–37. Das Schema ist Richard M. Meyer, *Die altgermanische Poesie nach ihren formelhaften Elementen beschreiben*, Berlin: Wilhelm Hertz 1889, S. 436 entnommen. Dieses Schema hat Meyer prägend metaphorisch beschrieben: „Es wird gleichsam das Dach in die Höhe gehoben und das Haus um mehrere Stockwerke erhöht, während Fundament und Dach ihre alte Gestalt bewahren", ebd.

keine gnomische Zeile hat. Sie konnte an anderer Stelle hinzugefügt werden. Am Beispiel der Priamel „Ein shón weyb ohn liebe", S. 103, und seiner Variante bei Wander sieht man besonders gut, wie weit die semantische Varianz reichen kann: Gemeinsam bleibt die Verneinung von bekannten Formeln wie „Frau mit Liebe", „Bock mit Bart" usw., die genaue wörtliche Ausführung weicht dagegen bis hin zu den Gegensätzen im letzten Vers ab: „Jst aller wider sein natúrlihe Art" und „sind nicht natürlicher Art". Überlieferte Konkordanzen aus anderen Quellen wie auch in anderen Priameln bilden auf ähnliche Weise selbst Varianten.

Tabelle 7: *Priamel in Wurstisens Tabulatur: Aufstellung*

Wurstisens Tabulatur		**Priamel, erste Zeilen**	**Gefundene Konkordanzen und Quellen**
Seiten	Bücher		
17	I (Präambula)	„Die hen(n) vnder den Han"	
19	I (Präambula)	„Hette Jch der Venediger macht"	Gruterus', *Florilegivm* (1612), S. 49 oder Bg. Dddi^{r}; vgl. Wander, *Deutsches Sprich-wörter-Lexikon*, Bd. 3, Sp. 306.
103	IV (Madrigalen)	„Ein shón weyb ohn liebe"	„Eine junge Magd ohne Lieb", Wander, *Deutsches Sprich-wörter-Lexikon*, Bd. 3, Sp. 323, mit Hinweis auf Demokrit.
139	V (Passamezzi)	„Hin ist hin"	
142	V (Passamezzi)	„Der Júristen búch"	„Der Jurist mit seinem Buch" als Hausinschrift-Priamel aus dem 15.–16. Jh. in Wasserburg am Inn und Nürnberger Priamelhandschrift (um 1465), D-Lu Cod. Ms. 1590, fol. 132^{r}.[220]
168	V (Passamezzi)	„Ein rother bartt treúw"	
227	V (Passamezzi)	„Costentz das grósest"	
228	V (Passamezzi)	„Venediger macht"	
285	VI (Tänze)	„Die hen(n) vnder den Han(n)"	
299	VII (Tänze: Galliarden)	„Gút macht mút"	

220 Quellenbeschreibung siehe Kiepe, *Die Nürnberger Priameldichtung*, S. 350–358.

Priamel in Wurstisens Tabulatur: Texte

Die sich wiederholenden Verse sind mit durchgezogenen Linien und die umgestellten oder variierenden Verse sind mit gestrichelten Linien versehen. Die gnomischen Verse sind fett markiert.

Wurstisens Tab., S. 19:

Hette Jch der Venediger macht,
Der Aúgspúrger pracht,
Der Núerenberger wútz,
Der Straßbúrger gshútz,
Der Bernern Landt,
Der Galler gwandt,
Der Zúricher spieyß,
Der Walliser weyß.
Der Glarner gút
Der Appentzeller úbermút,
Der Schwytzer milch
Der [?]er Zwilch,
Der [?]walder máß
Der Sibenthaler anckher vnnd káß,
Der Chúrer sorg
Der Solothúrner borg,
Der Lúcerner soldt,
Den so hett Jch was Jch wolt
Het Jch aber der Vlmer gelt,
So wer Jch der fúrnembst
Jn der welth.

Wurstisens Tab., S. 228:

Venediger macht,
Aúgspúrger Pracht,
Núerenberger witz
Straßbúrger gshútz,
Vlmer gelt,
das steth wol
Jn der weltt.

Wurstisens Tab., S. 227:

Costentz das grósest,
Basell das lústigest,
Straßbúrg das edelst,
Speyr das andechtigest,
Wormbs das armest,
Mentz das wúrdigest,
Trier das eltest,
Cóln das reychest.

Wurstisens Tab., S. 19:

Aber
Der Venediger gút,
Der Frantzosen úbermút,
Der Spannier eydt,
Der Schweytzer kleydt,
Vnnd des Reychs Lúst,
Jst dúrch einander gmúsht,
Das niemandts weyß was es
Jst.

Cf. Gruterus', *Florilegivm* (1612), S. 49 oder Bg. Dddi[r]:

Hette ich Venediger Macht
vnd Augspur/ger Pracht
Sternberger Witz
Straßbur/ger Geschútz
Ulmer Gelt
were ich ein Herr der
gantzen Welt.

Wurstisens Tab., S. 103:

Ein shón weyb ohn liebe
Ein alte sheúren ohn meúse,
Ein großer Herr ohn landt
Ein alter bockh ohn bardt
Ein große Statt ohn diebe,
Ein alter betler ohn Leúße,
Ein reuher Júd ohn Pfandt,
Jst aller wider sein natúrlihe Art.

Cf. Wander, *Deutsches Sprichwörter-Lexikon*, Bd. 3, Sp. 323):

Eine junge Magd ohne Lieb
und ein Markt ohne Dieb;
Ein alter Jud ohne Gut,
ein junger Mann ohne Muth,
alte Scheunen ohne Maus',
alte Pelz' ohne Läus',
alte Böcke ohne Bart
sind nicht natürlicher Art.

Wurstisens Tab., S. 17:

Die hen(n) vnder den Han
Die fraúw vnder den man
Die tochter vnder mich,
Das seittensp[iel] hab ich.

Wurstisens Tab., S. 285:

Die hen(n) vnder den Han(n),
Die Fraúw vnder den man(n),
Die Júngfraúw vnder mich
Das Seittenspil hab ich.

Am Beispiel der Priamel kann man sehen, dass die Tabulatur-Schreiber in Wurstisens Tabulatur die Varianz in beiden Aspekten, in der Semantik und in der Syntax pflegten. Ihr Interesse für Wortspiele und kombinatorische Sprachexperimente ist auch an anderen Stellen nicht zu übersehen. Sentenz-Wortspiele und Logogriphe (Buchstabenrätsel) dokumentieren anschaulich, wie aus jedem Teil (einem Wort oder einer Silbe) neue Kombinationen und dadurch neue Strukturen und Inhalte gewonnen werden konnten. Im ersten Beispiel, S. 15, sollte man beispielsweise aus der mittleren Zeile die jeweils fehlenden Silben für zwei Zeilen der Sentenz entnehmen können (in der Tabulatur ist die Lösung nicht gegeben). Folgt man den Ziffern im zweiten Beispiel, S. 30, so kann man einen neuen Satz bilden. Ob die Schreiber diese Rätsel in der Tabulatur aus Spaß oder ernsthafter Praxis einsetzten, ist nicht bekannt. Symptomatisch ist jedenfalls, dass sie die Tabulatur als passenden Ort für solche grammatikalischen Übungen und kombinatorischen Spiele ansahen.[221]

Wurstisens Tab., S. 15
Buch I (Präambula):

Qui pit rem pit tem do rem
ca uxo ca li atq lo
Qui ret re ret te do re

Auflösung:

Qui capit uxorem capit litem atque dolorem
Qui caret uxore caret lite atque dolore

Ein bóß weib nehmen zú der eh
Macht unrhu zwitracht ach und weh[222]

Ebd., S. 30, Buch II
(Motetten, leere Seiten):

10 1 5 2 11 3 4 8 9 7 6
Alpipen cabas tot habet gras, quot nilnas

Pica tot habet albas pennas quot habet nigras

Kein Aelster je erfunden wardt
Sie hat dan(n) was bundts in irer azt[223]

221 Weitere Beispiele von Wortspielen siehe S. 29 und 174, das Wortspiel mit Inversion siehe S. 16. Auf Wortspiele und die Mischung von Sprachen als typische *loci-communes*-Techniken verweist beispielsweise MacPhail, *Dancing Around the Well*, S. 95.

222 Übers. n. Seidel, *Sententiae proverbiales* (1568), S. 90.

223 Übers. n. Buchler, *Gnomologia* (1602), S. 257.

Analogien zur Musik bieten sich von selbst an und veranlassen zur Prüfung von musikalischen Einträgen, insbesondere der Präambula in Wurstisens Tabulatur, und zwar um so mehr, als literarische Priamel und Wortspiele gerade dort in der Handschrift angebracht wurden, wo Kombinatorik und Kompilation in der Musik präsent waren (Bücher mit Präambula und Tanzvariationen, siehe Tabelle 7). Interdisziplinäre Überschneidungen werden in der Forschung zu literarischen Priameln außerdem immer wieder als Norm hervorgehoben. In einer Priamel – „Der Juristen buch" – findet sich eine Konkordanz in der Nürnberger Priamelhandschrift aus dem Jahr 1465 (Tabelle 7). Diese Priamel wurde in Nürnberg im 15. Jahrhundert mit Bildern versehen. Die Forschung sieht darin eine gemischte text-bildliche Struktur, eine Art Improvisation mit einem gewichtigen Ende („‚Präambulieren' auf einen Schluß hin").[224]

Parallel zu literarischen Priameln fungieren musikalische Präambula: Aneinanderreihungen einer beliebigen Anzahl von Segmenten, welche herausgenommen und neu kombiniert werden konnten. Das Präambulum konnte jederzeit kürzer oder länger sein, es konnte mit jedem Segment begonnen, aber auch jederzeit auf den einen oder anderen Ausschnitt verzichtet werden. Wie auch bei literarischen Priameln verfestigten die äußeren Teile – der Beginn und besonders das Ende – die ganze Konstruktion. Die Kadenzabschnitte am Ende der Präambula sind vergleichbar mit den gnomischen Zeilen in literarischen Priameln: man musste auf diese – also „auf einen Schluß" hin – präambulieren. Der Schluss wurde separat geübt, eventuell auch separat aufgeschrieben. Er war von vornherein bekannt und der Schlüssel der *compositio*.

Die aus dem „I Præambulum" „ausgeschnittene" Kadenz in *a*, die als „II Præludium" bezeichnet ist (Wurstisens Tabulatur, S. 8), bietet nicht nur eine ausgedehnte Variante der Kadenz und ihre andere harmonische Lösung in *A* statt in *a* (Abb. 59, Bsp. 14, und Tabelle 8). Sie ist die „gnomische Zeile", eine in einen Takt eingeschlossene Einheit, die durchaus das erste Präambulum nach der ersten oder zweiten Kadenz in *a* (entsprechend in der Mitte der dritten oder vierten Tabulaturzeile) abschließen und es dadurch verkürzen konnte. Alternativ konnte diese Kadenz – wie eingesetzte *loci communes* – statt der aufgeschriebenen Abschlusskadenz ab dem ersten Basston *A* (Ende der drittletzten Tabulaturzeile) im ersten Präambulum gespielt werden. Selbstverständlich war, dass das „II Præludium" ebenso an jeder passenden Stelle in eine andere *compositio*, beispielsweise in das „III Præambulum", S. 9, und dort sowohl vor dem Proporz als auch am Schluss anstelle des Klanges unter der Fermate eingefügt werden konnte. Die angeknüpfte Kadenz würde in diesem Fall einen Kontrast zum Tanz, der das „III Præambulum" ist, bilden. Die Seite 9 wirkt

224 Kiepe, *Die Nürnberger Priameldichtung*, S. 30–31.

ohnehin so, als wäre sie eine Seite mit extra gesammelten kurzen *loci communes*: Kurze, meist zweigliedrige Präambula sind untereinander geschrieben und speichern die verbreitete instrumentale Formel – das „III Præambulum" *passo mezzo moderno*, das „IIII Præludium" *passo mezzo antico* und das „V Præambulum", eine genuin instrumentale Passage, angeknüpft an eine Kadenz. Alle Einträge sind in der gleichen Tonhöhenlage (in *A*, vorausgesetzt die Stimmung ist *A*). Das vierte Präambulum wurde dabei selbst aus zwei Kadenzabschnitten zusammengestellt. Die in einen syntaktischen Takt, T. 2, eingeschlossene *passo-mezzo-antico*-Formel war für den Schreiber ein *locus communis*, welchen er am Ende des „V Præambulums" einsetzte (dort ebenfalls in einen syntaktischen Takt, T. 8, der länger ist als die vorherigen Takte). Weiterhin nutzte der Schreiber mehrmals die Option der Erweiterung (8). Hätte der Schreiber hier, wie in den Sentenz-Wortspielen oder in den Logogriphen, die Ziffern über die Segmente des Päambulums geschrieben, wäre wie dort eine neue Kombination, also eine neue *compositio* entstanden.

Die gesamte Übersicht über die Präambula aus Wurstisens Tabulatur lässt sich wie folgt tabellarisch darstellen.

Tabelle 8: *Präambula in Wurstisens Tabulatur: Topoi der Beitexte und musikalische compositiones*

Auch hier sind die *loci communes* fett gekennzeichnet und als variierte oder nicht variierte Basisformeln erkennbar. Mit ⋆ sind hier Einträge gekennzeichnet, in denen der jeweils früher als fett hervorgehobene Abschnitt weiterhin als *locus communis* verwendet und entsprechend in der Tabulatur ausgeschrieben wird.

Wurstisens Tabulatur		**Musiktitel**	
Seiten	Topoi in Beitexten, einige Textgattungen		
8	**Tugend, Fleiß**	I Præambulum	
		II Præludium	
9	**Tugend, Leid**	III Præambulum	
		IIII Præludium	
		V Præambulum	
		VI Præludium	

Wie aus der Tabelle ersichtlich ist, sind die Präambula und Exercitia blockweise gruppiert, jeweils ein Block auf einer Seite. Eine neue Seite oder eine neue Gruppe beginnt in der Regel mit einer neuen Tonhöhenlage. Eine Gruppe zeigt außerdem tendenziell ein Kompositum aus *loci communes* (kürzere Einträge) und ein mögliches Ergebnis ihrer Kombination (jeweils ein längeres zusammengestelltes Stück), was andere Kombinationen, insbesondere bei der entsprechenden Transposition der Abschnitte, keineswegs ausschließt.[225] Das „XII Præambulum" ist beispielsweise die Grundlage für das „XIIII Præludiu(m)", S. 11, 12, aber in einer anderen Tonlage, nicht in *A* sondern in *E*. Das „XVII Præambulum", welches nur aus einer Passage in *g/G* besteht, wurde wahrscheinlich später als ein zusätzlichen *locus communis* eingetragen.[226] Dies betrifft auch die ganze S. 15. Die ersten drei Präambula auf dieser Seite konnten sowohl eigenständig als auch als eine *compositio* wie das letzte „Præambulum" auf dieser Seite, aufgeführt werden. Passend zu diesem zuletzt notierten Präambulum erscheint an seinem unteren Seitenrand, S. 15, die Kombinatorik im Text – der Logogriph „Qui capit" (siehe oben). Die bewusst eingesetzte Variantentechnik im Beitext parallel zur Musik erkennt man in der Bildung von topischen Beitext-Blöcken zu den musikalischen Komposita aus mehreren Präambula, wie es auch auf den S. 8–9 und 10 sowie im Buch mit Passamezzi der Fall ist. Wenn hier auch keine Skizzen zu sehen sind und der Stoff aus unserer Sicht ordentlich aufgezeichnet wurde, unterscheidet sich diese additive *compositio* nicht allzu sehr von dem, was der Herwart-Schreiber B in den Skizzen vermittelte.

	Kompositorische Struktur der Präludien und Präambula	**Bezüge der Musik-Einträge aufeinander**	**Klausel (Stimmung *A*)**
	Fo | Kp_1 | K_1+K_2 | Kp_2 | **Ps+K**	IIPr★	*a*
	Ps+K	IPr★, IIIPr, IIIIPr	*a/A*
	PmM+K | Pr (Ak+K)	IIPr	*A*
	PmA | K	IIPr, VPr★	*A*
	Ps | **PmA**	IIPr, IIIIPr★	*A*
	T | Ak+K	IIPr	*A*

225 Abgesehen von ausgeschriebenen Kombinationen (markiert mit *), ist in der Tabelle nur eine Auswahl der möglichen Kombinationen der Abschnitte dargestellt.

226 Die Tinte des Beitrages ist blass und die Schreibweise der rhythmischen Reihe ist anders – mit Notenköpfen.

10	**Leid, Kurzweil** (Priamel, Fragment?)	VII Præludiu(m)	
		VIII Præambulum	
		VIIII Præludium	
11	**Unbeständigkeit, Tod**	X Præambulum	
		XI Præludium	
		XII Præambulum	
12	**Tod**	XIII Exercitium	
		XIIII Praeludiu(m)	
13	**Wollust, Mäßigung**	XV Præambulum	
		XVI Præludiu(m)	
		XVII Præambulum	
14	[nicht eindeutig]	XVIII Præludium	
		XVIIII Præambulu(m)	
		XX Præludium	
Ab hier spätere Eintragungen der Musik, da nicht nummeriert und in dunklere Tinte			
15	**Gefährliche Frauen** (Wortspiel)	Præambulum	
		Præludium	
		Præludium	
		Præmbulum	
16	**Liebe** (Wortspiel)	keine Musik [Platz für spätere Einträge, wie auch in folgenden Zeilen]	
17	**Erotika** (Priamel)	keine Musik	
18	**Tod** (Rätsel)	keine Musik	
19	**Tod** (Rätsel, Priamel)	keine Musik	

	T | Kp | Ak		*g*
	T | Se | **Ps+K**	VIIIIPr★	*g/G*
	T | Se | **Ps+K**	VIIIPr★	*G*
	T+K | **Se + K**	XIIPr	*a/A*
	Ak+K | **Ps**	XIIPr	*A*
	Se+K	XIPr, XIIIIPr★	*A*
	Ps_1 | Ps_2 | Ps_3 | $Ps_{4.}$ | Ak/Se | **Ps**		*A*
	Se+K+K	XIIPr★	*E*
	Se | **Ps**	XVIPr, XVIIPr	*a/A*
	Se_1 | **Se_2** | **Ps**	XVPr, XVIIPr	*G*
	Ps	XVPr, XVIPr	*g/G*
	Se+K		*E*
	T (Ak) | **Ps+K**	Pr★ [s. u. S. 15]	*e/E*
	Kp+K		*A*

	Se (Ps)+K		*G*
	Ps+K		*A*
	Se+K		*G*
	Ps_1+K | Se_1 | Se_2 | **Ps_2+K**	XVIIIIPr★	*E*

Blicken wir in die Tabulaturen zwischen dem frühen 16. Jahrhundert und der Jahrhundertmitte, so zeigen sich im Bereich der kompilatorischen und additiven *compositio* zwei einander ergänzende Richtungen. Zum einen etablierte sich die Sitte, in gedruckten Lehrbüchern längere „freie" *compositiones* zu lehren, wie z. B. anhand von Präambula in den Drucken von Judenkünig, Newsidler und Gerle. Dass dabei in der Regel keine Texterklärungen mitgedruckt wurden, entsprach der Traditionen des Lehrbuchs im 16. Jahrhundert (Kapitel V.1) und ändert in der Sache nichts. Die Schüler sollten praktizieren und nachahmen können. Zum anderen sieht man das eigentliche Praktizieren dieser Techniken gerade in den Handschriften, weil sie, wie bereits angemerkt, oft als Übungshefte genutzt und mit eigenen oder regional typischen Lern- und Lehrnotizen oder zusätzlichen Hinweisen befüllt wurden. In der Kombination dieser beiden Medien – Drucke und Handschriften – lässt sich die Kontinuität der *compositio*-Techniken im Laufe des Jahrhunderts mehrfach belegen.

Die *compositio* als eine Zusammenstellung von Lehr- und Lernmöglichkeiten verdeutlichte Judenkünig anhand seiner musikalischen Priamel-Beispiele in der *Vnderweisung* (1523), dem Druck, der über Jahrzehnte hinweg Lehre und Praxis beeinflusste. Bei dem genannten Teil dieses Druckes handelte es sich, wie oben bereits erwähnt, um Elementarunterricht. Dass Judenkünig seine fünf Priamel auf verschiedenen, immer höheren Bünden der Laute zwecks Übung instrumental-technischer Geschicklichkeit zusammengestellte, ist nicht zu bezweifeln, da er im einleitenden Text explizit darauf hinwies: „dar-u(m)b hab ich auf yeder hand ayn pryamel gesetzt / das du des gantzen lawtten hals bericht werdest".[227] Man fragt sich aber, wie er auf diese *compositio* kam und warum er seine „freie" *compositiones* „Priamel" nannte. Was wollte er dem Schüler beibringen und zeigen, ohne dies im Text des Lehrbuches zu erklären?

Man muss bedenken, dass die Übernahme des deutschen Begriffs „Priamel" nicht ohne den Einfluss der damals gerade blühenden literarischen Tradition der deutschen Priameldichtung erfolgte. Der Geburtsort Judenkünigs liegt in der Gegend, die in der Priamelforschung aufgrund der zahlreichen nachgewiesenen Überlieferungen als geografische Lokalisierung dieser Dichtungen bekannt ist. Diese stabile Priamel-Tradition mit hunderten erhaltenen Priameln wird in der Forschung als ein Phänomen, das von Schwaben bis Oberösterreich reichte, betrachtet.[228] Vor allem in und um Nürnberg ist diese Tradition kontinuierlich ab den 1460er Jahren belegt.[229] Angesichts der Tatsache, dass die Pri-

227 Judenkünig, *Vnderweisung*, fol. 25[r].

228 Die Analyse der Überlieferung in Kiepe, *Die Nürnberger Priameldichtung*, S. 45–80.

229 Dazu zählen u. a. schwäbisch-alemannische Sprachüberlieferungen in A-Wn Cod. 2981 mit 12 Dichtungen, um 1534 aus Augsburg; D-Sm Cod.poet. Et phil. 2° 7 mit 48 Priameln, 1520 aus Schwäbisch-Hall; die Forschung zur Überlieferung siehe ebd.

amel-Schreiber nicht sesshaft waren und dass Judenkünig in Wien, einem turbulenten Handelszentrum, wohnte und womöglich vor seinem Wiener Aufenthalt ab ca. 1518 selbst im süddeutschen Raum unterwegs war, kannte er diese Tradition mit Sicherheit gut. Sein Wunsch, ein Lehrbuch für einfache Konsumenten zu schaffen, trug dazu bei, dass er sich auf Volksdichtungen und zeitgenössische Traditionen stützte. Das gleiche betrifft die in Nürnberg wirkenden Lautenisten Gerle und Newsidler.

Betrachten wir eine Nürnberger Priamel zum Topos Narrheit (Priamel Nr. 129, Tabelle 9). Hier ist die typische Aneinanderreihung von Reimen (Paarreimen), abgeschlossen mit einem gnomischen Endvers, nicht zu übersehen. Die Paarverse sind in diesem Fall locker miteinander verbunden, d. h. sie können ausgetauscht und gekürzt werden und müssen nicht zwingend logisch aufeinander aufbauen, wie es die anderen Textvarianten dieser Priamel veranschaulichen oder wie es bei den Priameln aus Wurstisens Tabulatur der Fall war. Der erste Vers beginnt mit einer Art einleitenden Ansprache durch die Konstruktion „Wer … will" und korrespondiert dadurch mit dem auflösenden Endvers.

Alle musikalischen Priamel von Judenkünig folgen dem Prinzip der ersetzbaren und austauschbaren Aneinanderreihung von Abschnitten. Jeder dieser Abschnitte ist ähnlich konstruiert: die *initio* (oft ein *soggetto* mit Imitationen) schließt sich an eine oder oft auch mehrere Kadenzen an. Die konstitutive Rolle des „Anfangs-" und „Endverses" (Typus A…B), insbesondere die des „Endverses", blieb in den ersten drei musikalischen Priameln erhalten, wenn auch nicht immer gleich stark ausgeprägt. Nur in der vierten und fünften Priamel wich Judenkünig von dieser Logik ab. Aber auch in diesen Priameln zeigte er, wie der Schüler entweder die vorangestellte Aneinanderreihung (Typus x…A) und das Prinzip „zum Ende hin zu improvisieren" oder die an den Hauptabschnitt angeschlossene Aneinanderreihung (Typus A…x) ausarbeiten konnte.

> „Das erst Priamell" besteht aus zwei ähnlichen Abschnitten: Ein Satz mit einem ausgeprägten *soggetto*, T. 1–3 (a), wird mit einer Kadenzkette ($k_1k_2…k_x$) in *B*, *F*, *C*, *a*, *d*, *g*, *a* und *d* fortgesetzt, T. 4–18. Endet die Kadenzkette im T. 18, so wiederholt sich diese Konstruktion: a_1 $k_1k_2…k_x$, wobei der Abschnitt a_1 variiert und die Kadenzkette ausgedehnt wird. Die Aneinanderreihung von immer weiteren Kadenzen war ein sehr dankbares und einfaches Mittel, welches gerne eingesetzt wurde. In Analogie zu Textversen korrespondieren die Abschnitte a und a_1 durch die fast gleich klingenden Kadenzen in *a* (k_x), T. 16–17 und 31–32. Die Funktion eines „Abschlussverses" des musikalischen „Priamell" tragen die abschließenden drei Takte (b) in *a*. Der Lautenist konnte nach dem Teil a $k_1k_2…k_x$ gleich den Abschnitt b spielen.

Im zweiten „Priamell" lehrte Judenkünig, aus der Anfangskonstruktion (a k_1k_2) eine viergliedrige *compositio* zu gestalten, das ebenfalls am Ende einen eigenen Abschlussteil (b) bekommt. Die *initio*-Funktion erfüllen zwei- oder dreistimmige Imitationen (a, a_1 …), und als „gnomische Zeile" erklingt ein kontrastierender Viertakt mit durchgehenden Passagen ohne Imitationen (b). Jeder der Abschnitte konnte separat aufgeführt und einstudiert werden. Es ist außerdem vorstellbar, dass dieser letzte Teil b ausgelassen und die *compositio* in *d* abgeschlossen werden konnte.

„Das drit Priamel" brachte dem Schüler die Aneinanderreihung von kontrastierenden Abschnitten bei: Im Abschnitt a erklingt ein klares melodisches Motto in einem zweistimmigen imitativen Satz. Ihm gegenüber stehen die passagenartigen und nicht imitativen Teile b und b_1. Statt eines „Endverses" setzte Judenkünig zwei Akkorde *F* und *C* ein. Die Fermaten über beiden Akkorden konnten allerdings auch auf den Einsatz von nicht notierten Passagen hindeuten.

Den imitativen *soggetto*-Abschnitt a aus dem „fierd Priamel" erzeugte Judenkünig aus den dieses „Priamel" umrahmenden Intavolierungen „Weyplich art" und „Ain trium". Im „fierd Priamel" stellte er diesem Abschnitt eine Passage voran (x (Ps) a k k_1); weiterhin zeigte er die Möglichkeit, diesem Abschnitt a (in der Variante a_1 k_1) einen kontrastierenden *soggetto*-Abschnitt b (b k_2 k_3), den Judenkünig „Ain trium" oder „Tota pulchra" entnommen hatte, voranzustellen.

Die fünfte „Priamel" folgt der Logik *A…x*, indem der Instrumentalist den Abschnitt a wiederholt und dann andere „Verse" offen anreiht.

Tabelle 9: *Priamel-Texte in Nürnberg und Priamel-Musik von Judenkünig*

Als a, a_1, b usw. sind formbildende Abschnitte, als k_1k_2 sind aneinandergereihte Kadenzfomeln gekennzeichnet. Fett hervorgehoben sind Endverse im Text oder Abschlussabschnitte in musikalischen Priameln. Fett markierte Abschnittsbezeichnungen wie $\mathbf{k_x}$ oder **a** deuten auf korrespondierende, sehr ähnlich klingende Abschnitte oder gnomische Zeilen wie **b** oder **(c)** hin.

Priamel: Nürnberg, Nr. 129[230]	**Vers-struk-tur**	**Priamel bei Judenkünig, *Vnderweisung* (1523)**	**Klausel (Stimmung *A*)**
		„Das erst Priamell“,	
a)		fols. 22r–22v	
Wer paden will eyn Raben weiß	**a**	a k k_1…$\mathbf{k_x}$	*a*, *d*
Vnd daran legt seinen ganczen fleis	a_1	a_1 k_2 k_3…$\mathbf{k_x}$	*a*
Vnd an der sunnen schnee will dern	a_2	**b**	*a*
Vnd winth in ein truhen will spern	a_3		
Vnd ungeluck will tragen fail	a_4	„Das ander Priamell“,	
Vnd alle wasser will pinten an ein seyl	a_5	fols. 26r–26v	
Vnd ein kalen will beschern	a_6	a k k_1	*A*, *h*
Der thut, das unnucz ist, gern.	**b**	a_1 k_2 k_3	*D*, *e*
		a_2 k_4 k_5	*A (D)*
		a_3 a_4	*D*
b)		**b**	*A*
Wer ein Raben will baden weiss,	**a**		
verleurt all sein Müh und Schweiss.	**b**		
		„Das drit Priamel“,	
		fol. 32r	
		a k k_1…k_x	*c*, *(F)*
		b k_2 k_3…k_x	*d*, *C*, *d*
c)		b_1 k_4	*F*
Wer ein Raben will baden weiß	**a**	**(c)**	*F*, *C*
vnd darauf leget sein fleiss,	a_1		
vnd schnee will an der Sonnen dörren	a_2	„Das fierd Priamel“,	
vnd meint in eine kisten sperr’n,	a_3	fols. 37r–37v	
vnd Wasser binden an ein seil,	a_4	x (Ps)	
vnd ein kahlen will beschern,	a_5	**a** k $\mathbf{k_1}$	*(fis)*, *D*
der arbeit vnnütz ding gern.	**b**	b k_2 k_3	*D*
		$\mathbf{a_1}$ $\mathbf{k_1}$	*D*
		„Das fünfft Priamel“,	
d)		fol. 43r	
Wer badem will einen rappen weiss	**a**	**a** k… $\mathbf{k_x}$	*a*, *d*
vnd daran ledt sein gantzen fleiss,	a_1	$\mathbf{a_1}$ k_1…$\mathbf{k_x}$	*d*
der tut, das da vnnutz ist gern.	**b**	b k_2	*d*
		c k_3	*d*
		d k_4	*d*

230 Variante a) zit. n. Kiepe, *Die Nürnberger Priameldichtung*, S. 64–65, dort auch die Überlieferungslandschaft dieser Priamel; Varianten b), c) und d) zit. n. Wander, *Deutsches Sprichwörter-Lexikon*, Bd. 3, Sp. 1448.

Die kurz nach Judenkünigs Druck erschienenen Nürnberger Ausgaben der Lautenlehrbücher von Gerle und Newsidler enthalten alle Übungen in solchen zusammengestellten „freien" *compositiones*. Sie wurden in der Regel im Titel latinisiert als „Præambula" („Priambel", „Preambel", „Præmbulum" usw.) oder auch nach wie vor als Priamel („Preamel") bezeichnet. Die Beiträge vermitteln bereits in ihren Titeln eine didaktische Steigerung: von der einfachen Präambula über die „guten" bis hin zu „sehr guten" und „kunstreichen" (siehe die Aufstellung im Anhang C.II). Gelehrt wurde dabei ein längeres kompilatorisches Zusammenstellen von typisierten Abschnitten, die alle wie bei Judenkünig aus *initio* und einer oder mehreren Kadenzformeln bestanden. Als *initio* galten satztechnisch unterschiedliche Muster – eine einstimmige Passage, ein durch vokalen Gestus geprägtes melodisches Motto mit oder ohne Imitationen, oder auch eine akkordische, sequenzierende Folge. Die Steigerung der Komplexität erfolgte durch immer längere Aneinanderreihungen, die Ausdehnung von Segmenten, insbesondere durch Kadenzketten und Sequenzen, sowie den Einbau von mehreren kontrastierenden Abschnitten. Die „Endzeile" kommt oft, aber nicht immer vor. Zwei Schemata, eines von einfacher und eines von komplexer *compositio* seien hier zum Vergleich eingefügt:

Tabelle 10: Hans Newsidler, *Ein Newgeordent Künstlich Lautenbuch*, 1536, zwei Präambel

Newsidler, *Lautenbuch* 1536/I und 1536/II	**Kompositorische Struktur**	**Klausel (Stimmung *A*)**
1536/I: „Preambel", Bg. siiii^{r}	a k k_1…$\mathbf{k_x}$ a_1 k… $\mathbf{k_x}$ **b**	*e*, *a* *a* *a*
1536/II: „Ein seer guter organistischer Preambel", Bg. Aiii^{v}–Aiiii^{v}	a **k** b $k_{1...}$ **k** b_1 $k_{2...}$ a_1 **k** **c**	*a*, *(G)* *a* *d*, *a* *a* *a*

In beiden Präambula sind alternative Enden durch Fermaten an den zwei letzten Phrasen vorgesehen. Die „Priamel" von Judenkünig galten in dem konkreten Fall und insgesamt als Vorbild. Zwei von Judenkünigs Priameln – und zwar die ersten, die die Logik der Priameldichtung deutlich wiedergeben – ließ Gerle in seinem ersten Lehrbuch 1532 sowie 1537 exakt abdrucken. Besonders lange *compositiones* aus Passagen und Imitationen veranlassten Newsidler dazu, sie auch als „Fantasie" zu betrachten („Preambel oder Fantasey" aus Newsidler,

Lautenbuch 1536/I), vielleicht nicht ohne den Einfluss der technisch anspruchsvollen und komplexen „Fantasien" von Francesco da Milano, die im gleichen Jahr in Venedig 1536 publiziert worden waren (*Intabolatura di Liuto* 1536). Zu einem solchen langen *compositio* schrieb Newsidler:[231]

> Hie volget sehr kunstreicher Preambel oder Fantasey darinn sind begriffen / vil mancherley art von zwifachen vn(d) drifachen doppel laiffen auch sincupationes / vnd vil schóner fugen durch mich Hansen Newsidler lutinisten zu samen gepracht / vnd corrigirt.

> Auch das Arbeiten mit imitativen Komponenten erwähnte Newsidler in seinem späteren Buch – „Ein gut Preambel mit fugen", Newsidler, *Ein New künstlich Lautten Buch* (1549).

Solche Übungen gingen von zwei alternativen Lesemöglichkeiten aus. Zum einen handelte es sich um Sammlungen von Lehr- und Lernmöglichkeiten, die je nach technischer Vorbereitung des Instrumentalisten abschnittsweise kombiniert, umgestellt oder gekürzt werden konnten. Zum anderen konnten sie im Rahmen eines repräsentativen „Vortrags", insbesondere von solch kunstreichen Lautenisten wie Blindhamer oder Newsidler selbst, auch komplett, vermutlich in der uns vorliegenden notierten Form aufgeführt werden. Dass beide Optionen praktiziert wurden, lässt sich aus einer Anmerkung Gerles (1533) vor seinen Präambeln herauslesen:[232]

> Zum ersten hab ich zusamen gesetzt in diß búch fúnff Preambel / Das erst ist lang das magstu kúrtzen wo du wilt dann du findest zu allen Clauessen ein außgang.

Anschließend setzte er „Ein gút Preambel auff allerley Claues" ein. Das Kürzen nach eigenem Willen und unter der Prämisse beliebiger Transposition (*variatio*) ist ein Vorgehen, das sowohl der *loci* Praxis als auch der Priameldichtung nahestand. Folgt man den Anweisungen Gerles und kürzt die *compositio* an jeder Stelle, findet man „Ausgänge" zu mehreren Tonarten, gewinnt mehrere *compositio*-Varianten und befasst sich umso mehr mit *ex-tempore*-Techniken der Aneinanderreihung. Die Option der kontinuierlichen Aufführung ist dem Bericht Gerles über das Präambulieren Blindhamers aus demselben Buch zu entnehmen (siehe oben).[233]

231 Newsidler, *Lautenbuch* 1536/II, Bg. Aa^{v}.
232 Gerle, *Tabulatur auff die Laudten* (1533), Bg. [Aiii^{v}].
233 Ebd., Bg. Aii^{v}.

Die Drucke haben dennoch kaum kürzere *compositiones* oder einzelne *loci communes* zum Einstudieren, es sei denn in einzelnen ausgeschriebenen Beispielen in den Texterklärungen zur Lautentechnik oder in den aufführungstechnischen ersten „Fundamenta" oder „Regeln" mit kürzeren Beispielen, wie bei Newsidler im *Lautenbuch* 1536/I, Bg. b^{r}, ciii^{v}, ciiii^{v}.[234] Ein einziges Zeichen der *loci-communes*-Praxis scheint in Gerles *Tabulatur auff die Laudten*, Bg. Cii^{r}, durch – der „Nachlauff auff das Priambel", welchen Gerle zwischen die Präambula drucken ließ.

In den Handschriften bis ca. 1550 war das Üben mit kürzeren Formeln typisch. Längere virtuose *compositiones* wie die Präambula in den Drucken waren selten und finden sich nur in instrumentaltechnisch anspruchsvollen Tabulatursammlungen. In der Hungersperger oder in Blindhamers Tabulatur kann man hervorragende Beispiele von längeren kompilatorischen und additiven *compositiones* entdecken.

Im „preambulum" mit anschließendem „Nach lauf" von Blindhamer, fols. 1^{r}–3^{v}, sind 26 Abschnitte aneinandergereiht, die im Original durch deutlich sichtbare Doppelstriche und oft mit Fermaten markiert sind. Da viele Abschnitte satztechnisch stereotyp und modal unabhängig voneinander sind, liegt die Vermutung nahe, dass die Kette aus vorher einstudierten Blöcken aufgebaut wurde und das „preambulum" nicht nur in ihrer aufgezeichneten Form aufgeführt, sondern beliebig gekürzt oder verlängert werden konnte. Dass das notierte Ende („Nach lauf") zusätzlich noch einmal gegeben wird, fols. 3^{r8-11}–3^{v1-2}, belegt wiederum die Sitte des „alternativen Endes" und zugleich die Option, eine „gnomische Zeile" an das Ende zu setzen und „auf das Ende hin zu präludieren". Nicht zufällig findet sich ein Text-Eintrag „finis praem[bulum]" am Ende des zweiten Nachlaufs, fol. 3^{v2}. Die Logik dieser *compositio* unterscheidet sich nicht grundsätzlich von den späteren Beispielen (z. B. den Präludien in Wurstisens Tabulatur). Da es wahrscheinlich ist, dass die Tabulatur eine didaktische Funktion hatte,[235] handelt es sich wohl auch hier um eine Zusammenstellung von Lehrbeispielen. Der „Nach lauf", der aus längeren und kürzeren Versionen besteht und also zwei Versionen der *compositio* hin zur Kadenz in *F* abbildet (um den Schüler- und Praxis-Bedarf optimal abzudecken), konnte sowohl einzeln einstudiert als auch in jeder Kadenzstelle in *F* des großen „preambulums" (z. B. gleich nach dem ersten Doppelstrich auf fol. 1^{r5}) oder an den entsprechenden Stellen anderer Beiträge der Hand-

234 In solchen Fällen handelt es sich um relativ kurze und gut memorierbare Beispiele mit durchschnittlich 5–8 Mensuren, die mit Kadenzen abgeschlossen sind.

235 Kirnbauer, „‚Blindhamers Lautentabulatur'", S. 247–250.

schrift eingesetzt werden.[236] Ähnliche Beispiele sind „preambulu[m] Ludwig Blanckenheim", „preludij ludwigs blanckenheim" samt unbetitelten Fragmenten in der Hungersperger Tabulatur, fols. 29^{r}, 29^{v}, 20^{r}, 20^{v}, 3^{vi-3}. Trotz großer Textverluste durch Schädlinge und das Beschneiden des Manuskripts kann man in den restlichen Notaten auf diesen fols. die aus mehreren Abschnitten kompilierten *compositiones* bzw. eine zusammengestellte *compositio* sehen, die eine Aneinanderreihung herausnehmbarer Segmente darstellt. Die syntaktische Ordnung wurde durch Kadenzen, Fermaten oder syntaktische Taktstriche reguliert. Anzunehmen ist ebenfalls, dass diese Segmente auch als separate Einheiten einstudiert und als solche in der Praxis verwendet wurden, in Analogie zu mehreren einzelnen und kurzen *loci* mit Passagen, die mehrere Schreiber in dieser Handschrift notierten. Nicht zu vergessen ist, dass das längere Präludieren die Könnerschaft zeigen sollte, und dies nicht nur rein instrumental-technisch, sondern auch oder sogar vor allem im rhetorischen Sinne. Eine solche längere *compositio* wie Präludien von Blindhamer oder Blanckenheim vorzutragen, war wie eine Art Visitenkarte „bey verstendigen der Musica oder vor berúmbten Syngern" (Gerle, siehe oben). Nicht zufällig trugen sie einen vollständig notierten Namen, auch dann, wenn diese Attributionen in den Quellen sonst rar sind.

Welche Schritte beim Verfassen kürzerer und mittellanger *compositiones* lassen sich in den Handschriften sonst noch verfolgen?

Betrachten wir zunächst die gerade erwähnte frühe Hungersperger Tabulatur (Tabelle 11). Den instrumentalistischen Arbeitsprozess erkennt man am besten anhand einer mittellangen *compositio*, von der man annehmen kann, dass sie einen der ersten Schritte im Zusammenstellen von *loci communes* bedeutete. Der Eintrag stammt von einem einzigen Schreiber (B2),[237] fols. 21^{v3-4} und 30^{vi-5} (Anhang D.III). Die *compositio* ist trotz Manuskriptschaden komplett erhalten. Darauf weisen doppelte Trennungsstriche am Beginn und im Überrest der fünften Tabulaturzeile auf fol. 30^{v} am Ende hin. Die trennenden Fermaten über den Akkorden signalisieren die Grenzen der ursprünglichen *loci*. Interessant sind die am Ende der zweiten Tabulaturzeile und am Beginn der nächsten, dritten Tabulaturzeile, fol. 30^{v2-3}, eingefügten drei Sternchen (⋆). Während die am Beginn der dritten Tabulaturzeile stehenden zwei Zeichen mit großer Wahrscheinlichkeit die Korrekturen des ursprünglich falsch notierten Rhythmus sind, gehört das erste nicht zu den Korrekturen. Es markiert, wie beim Herwart-Schreiber, einen neuen Anfang, einen neuen Abschnitt der *com-*

236 Z. B. in „Muteta mester paulus hofhamer" am Ende, nach der Kadenz in *G*, oder nach der vorletzten Kadenz, ebenfalls in *G*.

237 Die Benennung der Schreiber n. *SMT*, III, 2, S. 128–131.

positio, welche – wiederum wie in den Herwart-Skizzen – optional gespielt werden konnte. Die *compositio* besteht also nur aus dem Teil A: am Beginn aus einer einfachen variativen Wiederholung des – der besseren Memorierbarkeit wegen – nur 6 Semibrevis langen ersten *locus* (Abschnitte a a_1 in *e* und in *C*), dessen Ausdehnung im akkordischen und Passagen-Segment (a_2 in *a*), dem Einfügen einer tänzerischen Proporz (a_3 in *C*) und einem alternativen kurzen Ende (a_4 in *a*). Die *compositio* konnte hier beendet und je nach Bedarf entweder in *C* oder in *a* abgeschlossen werden. Teil A_1 bietet eine deutlichere Erweiterung durch Sequenzierung, die mit einer Kadenz mit Fermate und offenbar auch einem alternativen Ende abgeschlossen werden sollte (a_5 und a_6). Im Ergebnis lernte der Schüler eine *compositio* des Typus A…x in der ein- bis zweiteiligen Variante. Zugleich übte er die *compositio* mit korrespondierenden Kadenzen, indem er das Material auf das „Ende hin" entweder zur Kadenz in *C* oder in *a* (rekonstruierbar zumindest im Teil A) einspielte. Auf alternative Abschlussmöglichkeiten des Teils A verweisen außerdem zwei Sternchen am Ende der zweiten Tabulatur Zeile, fol. 30^{v2} (das zweite Sternchen ist kaum sichtbar).[238]

Tabelle 11: *Zusammengestellte compositiones in frühen Handschriften (Auswahl)*

Quellen	**fols.**	**Titel, Klausel (Stimmung *A*)**	**Kompositorische Struktur**	**Bezüge zu anderen Handschriften und Beiträgen**
Hungersperger Tabulatur	21^{v3-4} 30^{v1-5}	[ohne Titel]: *C*, *a*	**Teil A:** Ps+Ak Ps+Ak || Ps+Ak Ps+Ak || Ps/Pz || Ps+Ak |* **Teil A_1:** Ps/Se/Ak Ps+Ak || [Ak] || [?]||	Hungersperger Tabulatur
Graus-Tabulatur	9^{r4-8} 25^{r4-7}	[ohne Titel]: *D*, *A*, *d* „priambúlúm": *d*, *a*	Ak | Ak/Se | Se | K Ak/Se + K | Ps+Ak	Judenkünig, *Vnderweisung*, Newsidler *Lautebuch* 1536/I: „Preambel", Bg. $siiii^{r}$, $siiii^{v}$, $siii^{r}$; = Harditsch-Tabulatur, fol. 39^{v1-3}, „Preambulum"

238 Diese Feststellung ermöglicht es, solche Stücke entsprechend zu rekonstruieren und zu edieren, ohne die „Vollständigkeit des Stückes" zwingend vor Augen zu haben.

Harditsch-Tabulatur	39^{v1-3}	„Preambulum“: *d*, *a*	Ak/Se + K | Ps+Ak	= Craus-Tabulatur, fol. 25^{r4-7}, „Priambulum“
	42^{r3-4}	[ohne Titel]: *a* Tanz mit Pz	Ak + Ps + K | Pz + Ps + K	= Craus-Tabulatur, fols. 23^{v}–24^{r1}
	47^{v}–48^{r1}	„Recercare“	Ps + Ak Ak + Ps Ak + K K/ Pr+ K/Pr	
	63^{v}–64^{r}	„Recercare“	Kp+K | Ak + K | Ak/Se + KK | Kp/Se + K K K	

Das Üben anhand von Drucken (Judenkünig, Newsidler, Gerle) kann man in den Handschriften der 1530er und 1540er Jahre nachverfolgen. Im Unterschied zum Vorbild – Judenkünigs *Vnderweisung* – enthält die Craus-Tabulatur mehrere kurze „freie“ Einträge, die die *ex-tempore*-Praxis und das Üben in Analogie zur *loci-communes*-Praxis wiedergeben. Dies belegt zunächst ein sich vom Rest der Einträge unterscheidendes Notationsbild: Kurze „freie“ Einträge sind auch dann nicht taktiert, wenn sie unter taktierten Intavolierungen und Tänzen eingefügt wurden und der Schreiber sie in einem Zug schrieb.[239] Solche Einträge enthalten Korrekturen, die den Arbeitsprozess am Stoff verraten (wie fols. 10^{r6-8} oder 12^{r7}). Ein Beispiel ist der nicht betitelte Eintrag auf fol. 9^{r4}[8] (Bsp. 35).[240] Seine vier Segmente (1–4) konnten je nach benötigter Kadenz und Länge umgestellt oder separat eingespielt werden. An das aus ähnlichen Segmenten kompilierte „Recerkare“, fols. 23^{v}–24^{r}, hing der Schreiber der Craus-Tabulatur eindeutig eine kontrastierende „Endzeile“ an und erreichte damit die bereits aus mehreren Beispielen bekannte Struktur a + k…a_1 + k…b.

239 Diese Einträge sind in der Regel mit Fermate abgeschlossen, sodass kein Zweifel besteht, dass die Schreiber sie als eigenständige musikalische Einheiten wahrgenommen haben. Der leere Platz, der auf *recto*-Seiten der fols. belassen wurde, war vermutlich für weitere kurze Übungseinträge vorgesehen, Craus-Tabulatur, fols. 15^{r}, 16^{r}, 18^{r}, 19^{r}.

240 Dieser Eintrag existiert im Index von Koczirz nicht. Er ist aber, zusammengeschmolzen mit dem nachfolgenden „Asinus“, in *DTÖ*, 37, S. 97, übertragen worden. Wirth nahm an, dass es sich am Anfang des „Asinus“ noch um einen anderen, freieren Satz handelt, Wirth, „La tablature“, S. 20; vgl. *SMT*, III, 1, S. 125, Nr. 8. Der Satz ist mit Sicherheit ein vom „Asinus“ unabhängiges Gebilde. Wie erwähnt, steht er in allen musikalischen und grafischen Parametern im Kontrast zu den ihn umrahmenden Stücken. Das Ende von „Paduana“ wird wörtlich durch diesen Titel, eine Fermate und das *finis*-Zeichen markiert. Der „freie“ Satz ist nicht taktiert, sein letzter Ton, vermutlich d^{1} als *finalis* des Dorischen *d*, und möglicherweise die Überschrift am Schluss sind abgeschnitten, wie auch mehrere Seitenränder dieser Tabulatur, vgl. *DTÖ*, 37, S. XLV. Nicht auszuschließen ist, dass das fehlende *finalis* das fehlerhaft in der nächsten Seite, fol. 9^{v}, eine Oktave höher in der Oberstimme eingesetzte *d* ist.



Bsp. 35: Craus-Tabulatur, [Preambulum], Ende, und „Asinus in Maio", Anfang, fols. 9r–9v, Übertragung.

Die „gnomische Zeile" b ist im Unterschied zur ganzen compositio nicht taktiert und metrisch in eine 6er-Einheit eingeschlossen, fol. 24r2. Sie bildet ein Kompositum aus zwei Kadenzen in a und in e (Stimmung A), das als „alternatives Ende" eingesetzt werden konnte.[241] Motivisch gesehen geht diese Zeile auf soggetto aus Intavolierungen zurück, wie bei Judenkünig.[242] Der Schreiber B der Harditsch-Tabulatur erlernte die *compositio* beim genauen Abschreiben mehrerer Einträge der Craus-Tabulatur, darunter das „Preambulum" und das „Recercare", fols. 39v13, 47v–48r1. Ihm lag an der spieltechnischen Genauigkeit, wofür er den Fingersatz der rechten Hand ergänzte (Punkte wie bei Newsidler und Gerle) und die „Endzeile" im „Recercare" taktierte. Das andere „Recer-

241 Der Schlussklang *e* in der 24r1 wurde nicht abgeschnitten, wie es die Edition des „Recerkare" in *DTÖ*, 37, S. 96, T. 20, vermuten lässt. Ein ganzer Takt hätte nicht auf die Seite gepasst. Die Auflösung der Kadenz im letzten Takt der ersten Zeile ist der erste *e*-Klang in der 24r2. Das bestätigt die Kopie dieses Stückes in der Harditsch-Tabulatur, „Recercare", fols. 47v–48r1.

242 Vgl. das *soggetto* aus der letzten Zeile des „Recerkare" und den Anfang in „Sub diver[sis]" und in „Zart schone fraw", fols. 24r und 8r.

care“ am Ende des Manuskripts, fols. 63^{v}–64^{r}, stellte der Schreiber offenbar für Fortgeschrittene zusammen, denn es ahmt die längeren Präambula von Newsidler nach (Tabelle 11).

In den späteren Handschriften um die Jahrhundertmitte hatte man *exempla*, die methodisch präziser aufgebaut waren. Außer den gezeigten Herwart-Skizzen, die um diese Zeit entstanden, gab es einfache zusammengestellte *compositiones* in der *Tabvlatvr vf die Lvten* (1552) und der Leipziger Harfentabulatur (ca. 1540). Wenn den relativ gleichbleibenden Kadenzformeln das in ihrem Volumen nicht festgelegte Passagen- oder Akkordwerk in mehreren optionalen Varianten vorangestellt wird, handelt es sich um eine kompilatorische Arbeit des Typus x…A. „Ein vorlóúfflin“ aus *Tabvlatvr vf die Lvten*, S. 5, besteht zunächst aus einer Passage und einer dreistimmigen Kadenz in *a*. Im „final darúff“ und insbesondere im „Nachlóúfflin“, S. 35, 65, verändert sich diese Einheit durch abweichende vorangestellte Passagen (Bsp. 22–25) Diese drei Übungen fixieren ein technisches Moment an sich, aber zugleich zeigen sie, wie der Schreiber ausgedehnte *compositiones* mit Passagenwerk zu einer abgeschlossenen, gut memorierbaren Einheit formte und wie er solche kürzeren Einheiten übte. Diese Beiträge wurden einzeln einstudiert, denn sie sind nicht mit den sie umrahmenden Stücken im Manuskript verbunden (siehe insbesondere S. 5 und 65). Die Verwendung solcher Einheiten als alternative Variante oder Verlängerung eines anderen Eintrags sieht man auf der S. 35. Das „final darúff“ (die letzte Zeile des Bsp. 25) konnte im zweiten Takt der zweiten Zeile als „alternatives Ende“ („final“, S. 35) eingesetzt oder an den letzten Takt dieses Stückes (als „Finale darauf“) angeschlossen werden.

Das Üben solcher kurzen *compositiones* mit korrespondierenden Kadenzformeln war ein derart wichtiger Schritt für die Instrumentalisten, dass sie diese Praxis in separaten Abschnitten ihrer Übungshefte behandeln mussten. Kehren wir zurück zu den Präludien aus der Leipziger Harfentabulatur, die auf den letzten Folios, fols. 40^{v}–43^{r}, zusammengestellt wurden. Hier sehen wir fünf Varianten der vorangestellten Kadenzformel in *F* (Abb. 72.1–3, Bsp. 33.1–5): kürzere Versionen mit Passagen in Paralleldezimen oder als Proporz, kürzere und längere Versionen mit Akkordik, sequenzierende Elemente sowie Passagen in Paralleldezimen. Wie oben dargelegt, wurde an den Beiträgen metrisch experimentiert, wodurch diese *compositiones* ein formbildend-organisatorisches Potenzial bekamen. In der Praxis konnten diese Präludien an jede passende Kadenz gekoppelt werden oder diese ersetzen, denn alle Stücke bis auf eines stehen in der Leipziger Harfentabulatur in *F*. Nichts spräche gegen die Übung der Transposition und den Einsatz dieser *loci communes* außerhalb des Reper-



Abb. 74: Krakauer Tabulatur, „Præambulum“, fol. 56r.

toires dieses Manuskripts.[243] Ebenfalls in die Mitte des Jahrhunderts gehört der Eintrag „Præambulum“ des Schreibers E aus Krakauer Tabulatur, fol. 56r. Die Skizze ist eine Übung in der Aneinanderreihung von schlicht ausgeführten Kadenzen in *C* und in *a* – ein typisches Beispiel einer additiven *compositio* (Abb. 74, Bsp. 36).[244]

Die hier dargestellten Einblicke in die kompositorischen Techniken in Verbindung mit der *loci-communes*-Praxis eröffnen ganz neue Perspektiven für die Analyse und unser Verständnis dieser Techniken, der zeitgenössischen instrumentalen Produktivität und ihrer Erlernbarkeit, sowohl beim Üben mit klei-

243 Franciscus Bossinensis in *Tenori e contrabassi intabulati* (1509, 1511) demonstrierte diese Praxis am Beispiel von Ricercari. Jedes einzelne seiner Ricercari ordnete er jeweils mehreren Frottolli zu (was er dem Leser durch seine Indexe mitteilte). Im *Libro primo* kommen kurze Stücke (Nr. 12–14) oder Ricercar-Tänze (Nr. 24) in Analogie zu den deutschen Quellen vor. Die Ricercari, insbesondere die aus seinem *Libro secondo*, sind jedoch oft von großem Umfang und stellen eher ausgeschriebene Übungen zum Kolorieren über einem liegenden Ton dar.

244 Die *compositio* in der frühen Orgelmusik gehört nicht zu Themen der vorliegenden Arbeit. Es sei dennoch angemerkt, dass in Orgelmanuskripten diese Praxis gut sichtbar ist, insbesondere bei Leonhard Kleber und im Fundamentum von Jan z Lublina.



Bsp. 36: Krakauer Tabulatur, „Præambulum“, fol. 56^{r},
Übertragung mit einigen Editionsvorschlägen in der Ossia-Zeile.

neren Einheiten als auch bei der Gestaltung größerer *compositiones*. Zahlreiche, bisher als unverständlich oder gar fehlerhafte angesehene Musikeinträge und Skizzen bekommen einen Sinn und erklären die gespielte Praxis. Im nächsten Kapitel wird auf die Spezifik des damaligen Schreibens und Lesens der Tabulaturen eingegangen.

IV.4 *Ex-tempore*-Praxis in der Schrift. Tabulatur-Notat als Reflexionsmedium. Fallstudien anhand von Drucken und Handschriften aus den 1530er und 1540er Jahren

Handschriftliche Tabulaturen sind schriftliche Zeugnisse der *ex-tempore*-Praxis und der Arbeit mit Musik. Diese These wird in der vorliegenden Arbeit immer wieder und von unterschiedlichen Blickwinkeln aus überprüft. In den vorangegangenen Kapiteln wurde auf verschiedene Indizien nicht notierter Praktiken hingewiesen: eine Reihe von Verständigungszeichen, syntaktische Taktstriche, zahlreiche Korrekturen, Ergänzungen oder Varianten im Haupttext oder in den Marginalien, sowie mit Absicht leer gelassene Seiten – alles Eigenschaften, die einen „offenen Text" charakterisieren. Auch dann, wenn es sich um einen kontinuierlich notierten Text handelt, wie z. B. im Falle der originalgetreuen Intavolierung „Aspice domine" (Herwart-Sammlung 1511c, fols. 3^{v}–4^{r}, vgl. Kapitel IV.2), hinterließ der Schreiber Platz und Möglichkeiten für andere, *ex-tempore*-Varianten der Motette.[245] Nicht selten finden sich Beispiele von „Sammelbeiträgen", die durch ihre Notation mehrere Stegreifversionen zugleich andeuten. Ein Beispiel: Auf den ersten Blick scheint der Rhythmus in T. 2 und T. 5 in „Saltarella" aus der Harditsch-Tabulatur, fol. 67^{r}, mit fehlerhaften Strichen versehen zu sein (Abb. 75, und Bsp. 37, Abb. 76 und Bsp. 38). Der Vergleich mit einer ähnlichen Variante dieses Stückes, „Coree Rosina" aus der Craus-Tabulatur, fols. 5^{v}–6^{r}, zeigt aber, dass der Schreiber der Harditsch-Tabulatur mithilfe des Striches eine andere rhythmische Variante markierte und somit zwei mögliche Varianten aufzeigte.[246]

Mit der bereits gesammelten Erfahrung ist es nun möglich, differenzierter auf die Frage nach „Schreiberfehlern" einzugehen. Die irregulären Taktstriche sind beispielsweise oft nicht einer „fehlerhaften" Notationsart, sondern verschiedenen Lesarten zuzurechnen.[247] Die Frage ist, wie die Instrumentalisten die Notenvorlagen lasen und wie sie ihr Verständnis vom Prätext im eigenen Notationsbild realisierten. Die Lesart bezog sich unvermeidlich auf die jeweils aktuellen Spieltraditionen und Arbeitsgewohnheiten und hing auch vom verfügbaren Notenmaterial (z. B. Drucke als Vorlagen oder Unterweisungen) ab. Das sieht man bereits in den frühen Tabulaturen, besonders dann, wenn man

245 Darauf weisen die Marginalen, doppeltes Schreiben von Phrasen in verschiedenen Varianten sowie die leeren *verso* Seiten hin.

246 Dass der Schreiber in dem Fall die Rhythmik beider Stimmen eines Stückes fehlerhaft in einer Synopse notierte, ist wenig plausibel, denn dieses Vorgehen war für das Intavolieren und nicht für die Tanzmusik typisch.

247 Wie oben angemerkt, ist jedenfalls Vorsicht bei der Behauptung geboten, die „Fehler" seien auf das unzureichende Ausbildungsniveau der Schreiber zurückzuführen.

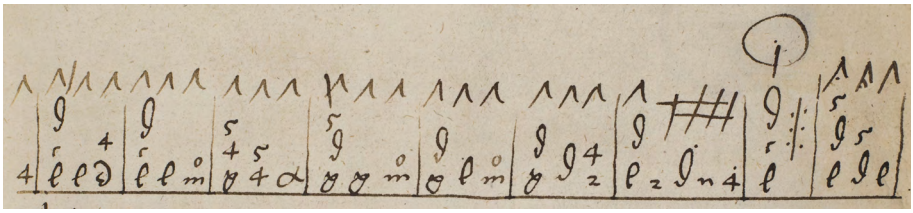


Abb. 75: Harditsch-Tabulatur, „Saltarella“, fol. 67^{r}, Ausschnitt.



Bsp. 37: Harditsch-Tabulatur, „Saltarella“, fol. 67^{r}, Ausschnitt, Übertragung.

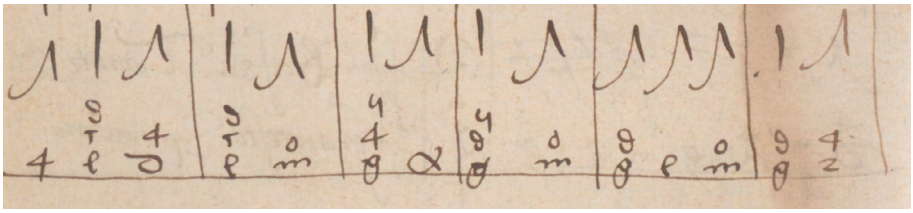


Abb. 76: Craus-Tabulatur, „Coree Rosina“, fol. 5^{v}, Ausschnitt.



Bsp. 38: Craus-Tabulatur, „Coree Rosina“, fol. 5^{v}, Ausschnitt, Übertragung.

den Transfer italienischer Drucke und die Adaption von italienischen *ex-tempore*-Praktiken im deutschen Raum verfolgt.

Memory-Notat und Abschrift

Die Schreiber des deutschsprachigen Raums hatten ein enges Verhältnis zu Oberitalien (Kapitel II.3). Die Tabulaturen der Herwart-Sammlung, die Antonius-Tabulatur, das studentische Lautenbuch von Oktavianus Fugger (Fugger-Tabulatur) und die Harditsch-Tabulatur zirkulierten vermutlich auch dort.

> Über den internationalen Musikverkehr zwischen den italienischen und deutschen Höfen um 1500 und seine Auswirkungen auf das zeitgenössische gesellschaftliche Leben, auf feierliche Umzüge, Bankette und Versammlungen im Freien ist vieles

bekannt. Keith Polk zeigte deutlich den internationalen Einfluss des deutschen Mäzenatentums auf die Entwicklung der Instrumentalmusik bis mindestens 1500, insbesondere zwischen Bayern und Mantua, Mailand und Ferrara.[248] Über die Entwicklung der Instrumentalmusik und insbesondere der Lautenmusik in studentischen Kreisen Süddeutschlands ist jedoch viel weniger bekannt, besonders wenn weder ein Mäzenatentum noch eine genaue Ortszugehörigkeit festgestellt werden kann. Außerdem stützte sich die bisherige Forschung bei Fragen des italienischen Einflusses auf deutsche Lautenisten vor allem auf gedruckte Tabulaturen (wie die Drucke Petruccis in Verbindung mit den ersten deutschen Drucken von Judenkünig, Gerle oder Newsidler). Die häufig auf Reisen mitgeführten Manuskripte und informellen Notizbücher dagegen wurden bisher kaum unter diesem Aspekt erforscht.[249]

Die Bindung an Italien schlug sich erwartungsgemäß im Repertoire der frühen Tabulaturen und in ihrem Aufbau nieder. Alle drei Schreiber der Harditsch-Tabulatur arbeiteten mit venezianischen Drucken. Schreiber A fertigte eine Kopie von Antonio Castelionos Druck *Intabolatura de Leuto de diversi autori* 1536 („Pavana chiamata La desperata" und „Saltarello", fols. 18^{r}–21^{r}), Schreiber A_1 schrieb das Ricercare aus Francesco da Milanos Druck *Intabolatura di Liuto* 1536 („Reccerchare dj francesco milanese", fols. 36^{v}–37^{r}) ab, und vermutlich war dem Schreiber B Joan Ambrosio Dalzas Druck *Inabulatura de Lauto. Libro Quarto* von 1508 vertraut, da sein „Paduaner", fol. 41^{v}, und die Variante „Fulsa peiß mich nith", fol. 48^{r}, mit dem ersten Abschnitt der ersten „Pavana alla venetiana" aus Dalzas Druck fast identisch ist. Neben der damals allgemein und international üblichen Verwendung italienischer Tänze, vor allem Passamezzi, ist die Erwähnung des paduanischen Lautenisten Antonio Rotta, fols. 32^{r}–33^{v}, ein Zeichen für den kontinuierlichen Bezug zu Oberitalien in diesem Manuskript.[250]

248 Keith Polk, „Innovation in instrumental music 1450–1510: the role of German performers within European culture", in *Music in the German Renaissance. Sources, Styles, and Contexts*, hrsg. von John Kmetz, Cambridge u. a.: Cambridge University Press 1994, S. 205–206; ders., *German instrumental music of the late Middle Ages: players, patrons and performance practice*, Cambridge: Cambridge University Press 1992, S. 87–131; Victor Coelho and Keith Polk, *Instrumentalists and Renaissance culture, 1420–1600: players of function and fantasy*, Cambridge: Cambridge University Press 2016, S. 17–27.

249 Vgl. Coelho/Polk, *Instrumentalists and Renaissance culture*, S. 78–97. Eine Ausnahme bildet die umfangreiche Studie zur Handschriftenkultur im italienisch-deutschen Raum in Young/Kirnbauer, *Frühe Lautentabulaturen im Faksimile*. Immer noch aktuell zum Thema ist Dorfmüller, *Studien zur Lautenmusik*.

250 Siehe „Pauana del R[ota]" und „La Piva del Ant. Rota". Die Verbindung mit Padua scheint für das Manuskript sehr wichtig zu sein, denn Rotta war seinerzeit ein sehr namhafter Lautenist und Lehrer, der enge Beziehungen zur Universität Padua sowie zahlreiche Schüler hatte, vgl. Kapitel II.3 und Király „Studentisches Lautenspiel", S. 132–133. Zum italienischen Repertoire in der Antonius-Tabulatur und der Harditsch-Tabulatur siehe Kapitel II.3.

Der Bezug auf italienische Drucke erfüllte bei den Schreibern der Craus-Tabulatur eine Werbe- und Paratext-Rolle. Der gleich am Beginn der Handschrift eingesetzte italienische Tanz – „Bassa Tantz. Francesco Spinacino" geht auf Francesco Spinacinos *Intabolatura de Lauto* (1507, Nr. 16 oder 1504, Nr. 2 „La Spagna") zurück[251] und hat als einziges Stück im Manuskript einen Komponistennamen in der Überschrift. Ein weiterer Druck, der benutzt wurde, ist Dalzas *Intabulatura de Lauto*, *Libro Quarto* (1508, Nr. 18a, 33, 26) für italienische Tänze und das „Recerkare", fols. 8^{v}–9^{r}, 23–24^{r}. In der Entstehungszeit des Manuskripts (1530er und 1540er Jahre) dürften Petruccis Drucke im Wiener Raum noch als innovative Neuerscheinungen wahrgenommen worden sein, die sich gerade auf dem Markt etablierten.[252] Die vollständige Überschrift „Bassa Tantz. Francesco Spinacino" gleich am Beginn der Sammlung verortet das Heft im damaligen Trend und sicherte dem Schreiber durch den Autoritätsbezug einen gewissen Grad an Anerkennung unter den Zeitgenossen.

Dass sich die Beiträge aufeinander beziehen und voneinander abgeleitet wurden, ist für das untersuchte Material die Norm. Der Sinn der *loci-communes*-Praxis lag in der vielseitigen Verwendung anderer Texte. Unter „Abschriften" waren nun ausschließlich genaue Kopien von ausgearbeiteten und mit Details notierten Prätexten gemeint. In diesem Sinne sah das Abschreiben aus Tabulaturen, insbesondere aus Drucken, das Festhalten an den Vorlagen und die Arbeit mit den vorgegebenen und bei Drucken oft revidierten Notentexten vor. Berücksichtigt man, dass mit dem Druck auch autoritative Züge ins Spiel kamen (wie eben mit Spinacino), fragt man sich, wie das Abschreiben aus den Drucken mit den *ex-tempore*-Praktiken in den Manuskripten koexistierte. Wie „übersetzten" die Schreiber die Drucke in die Handschriften „zurück"? Es handelt sich um zwei gegensätzliche praktische Herangehensweisen an das Repertoire: Die Abschriften waren eher (wenn nicht gänzlich) zum Spielen von geschriebenem Tabulaturtext gedacht. Sie waren an den Notentext gebunden und gingen weniger auf die eingeübten und verinnerlichten Stegreifprak-

251 Wirth, „La tablature de luth de Stephan Craus", S. 20.

252 Im Laufe des 16. Jahrhunderts entwickelte sich ein weit verzweigtes Buchhandelsnetz zwischen Nürnberg, Straßburg, Augsburg und Venedig, mithilfe dessen massenhaft italienische Drucke, nachweislich Lieder und Liturgik, in die deutschsprachigen Gebiete exportiert wurden. Siehe dazu: Hans-Jörg Künast, „Buchdruck und -handel des 16. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum. Mit Anmerkungen zum Notendruck und Musikalienhandel", in Lodes, *NiveauNischeNimbus*, S. 162; John Kmetz, „250 Years of German Music Printing (c. 1500–1750): A Case for a Closed Market", in ebd., S. 167–184; Stanley Boorman, „Some Evidence for the Distribution of Early Printed Music North of the Alps", in ebd., S. 211–224; Martin Staehelin, „Zur Rezeption- und Wirkungsgeschichte der Petrucci-Drucke", in *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis: Ottaviano Petrucci 1501–2001* 25 (2001), S. 13–21.



Abb. 77: Harditsch-Tabulatur, PL-WRk 352, „Madona katharina“, fol. 39^{r}.

tiken zurück. Ging es jedoch um die Notation, deren Ziel es war, vor allem den Memory-Thesaurus in Gang zu bringen und den Instrumentalisten Anstoß zu eigener Produktivität zu geben oder ein „postumes“ Basisnotat (Memory-Notat) beizusteuern, galt das Gegenteil. Das Notationsbild ergab nur eines der Bilder für die mögliche Performance. Man fragt sich weiter: Wie flexibel konnten die Instrumentalisten von einer zur anderen Methode wechseln?

> Bei dieser Differenzierung handelt es sich um die sogenannten präskriptiven und deskriptiven Notationsarten. Das Verständnis dieser beiden Schreibarten in der Musik ist nicht einheitlich und lässt vor allem eine methodische Spezifizierung vermissen. Um es mit Bruce Haynes in *The end of early music* zusammenzufassen. „Deskriptives“ Schreiben sei das Nachzeichnen einer Praxis, ohne diese Praxis im Detail zu reproduzieren. „Präskriptives“ Schreiben sei das Gegenteil davon: „It is the performer who is responsible for the practical details of the performance, choosing the instruments to be used, for instance, the movements to be included or omitted, and so on. […] Descriptive writing is halfway to being as ‚thin‘ as a lead-sheet in jazz. It is typical of Baroque music in general. […] Descriptive notation offers a picture or vision of a piece, an ideal toward which to strive. […] ‚Prescriptive‘ writing, conversely, consists of a set of instructions for a detailed performance of the piece. This writing directs the player more precisely“.[253] Die Tabulaturnotation konnte aber sowohl deskriptiv als auch präskriptiv sein, abhängig davon, welche Arbeitstechnik gewählt wurde. In diesem Kapitel werden diese Begriffe vermieden.

253 Bruce Haynes, *The end of early music. A period performer's history of music for the twenty-first century*, Oxford u. a.: Oxford University Press 2007, S. 103–105.



Bsp. 39: Harditsch-Tabulatur, „Madona katharina“, fol. 39^{r},
Übertragung von Abb. 77. Markiert sind die diminuierten Großtakte.

> Stattdessen werden die Begriffe „Abschrift“ und „Memory-Notat“ verwendet, die das Vorhaben der Schreiber besser definieren.

In den zwei Handschriften – der Harditsch-Tabulatur und der Craus-Tabulatur – kann man einerseits sehen, dass bei der Abschrift die Druck-Notation in Richtung syntaktischer Phrasierung umgedeutet wurde: Beim „Reccerchare dj francesco milanese“, fol. 36^{v}, aus Francescos *Intabolatura die Liuto* (1536)[254] verzichtete der Schreiber beispielsweise auf einige akzentuierte originale Taktstriche und bevorzugte eine syntaktische Phrasenteilung. Beim Kopieren aus Manuskripten hielten sich die Schreiber andererseits oft an die Vorlagen und den vorgegebenen metrisch-akzentuierten regulären Takt, wie in

254 Siehe Exemplar A-Wn SA.78.C.28, „Recercar“, fol. 9^{v}.

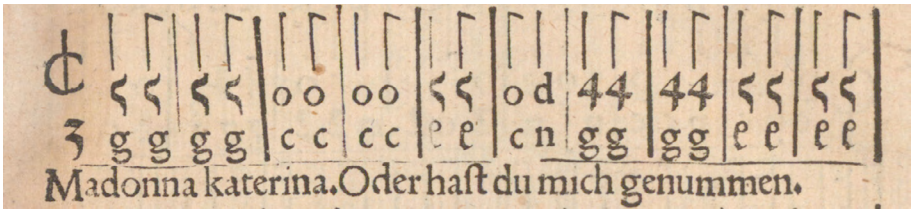


Abb. 78: Judenkünig, *Introduction*, „Madonna katerina“, fol. 9^{r}, Auschnitt.



Abb. 79: Craus-Tabulatur, „Matunna Katarina“, fols. 23^{r}–23^{v}.

„Passamezza“ aus der Harditsch-Tabulatur, fols. 56r–57r, und „Pasemezo“ aus der Herwart-Sammlung 272, fol. 57r. Abwesende Vorlagen, auch in der Tanzmusik, scheinen zum syntaktischen Schreiben geführt zu haben wie in der Harditsch-Tabulatur, z. B. in der an das gerade erwähnte „Passamezza“ anschließenden und vom gleichen Schreiber aufgezeichneten „Paduana“ mit ihrer „Saltarella“, fols. 57v–58r. Hier wird deutlich, wie weitläufig und tiefgreifend das Phänomen der syntaktischen Erfassung des Materials außerhalb der Intavolierung war.

Eine phraseologische Notation konnte in den Abschriften nur bei Bedarf eingesetzt werden. Beim Vergleich von „Madona Katharina“ aus der Harditsch-Tabulatur, fol. 39r, und „Matunna Katarina“ aus der Craus-Tabulatur, fols. 23r–23v, fällt auf, dass bei sonst detaillierter Schreibart bei beiden Schreibern ausschließlich jene Taktstriche weggelassen wurden, die eine größere Phrase mit Diminutionen umfassen, das heißt jene Stellen, an denen die Schreiber den Satz freier gestalten konnten und sich an den Phrasen-Einheiten orientierten (Abb. 77–79, Bsp. 39). In T. 12 und 27 waren sich die zwei Schreiber offenbar einig, und in der Schlusskadenz, die generell ein beliebter Platz für die Umformung war, ließ der Schreiber aus der Craus-Tabulatur zusätzlich einen Taktstrich weg und arbeitete mit den letzten drei Takten wie mit einer Einheit. Ein konträres, regulär taktiertes Notenbild lieferte dieses Stück in der *Introductio* von Judenkünig. Die notationsgraphische Erfassung von Beiträgen hilft daher, tiefer liegende Übereinstimmungen zwischen den Handschriften sowie die Unterschiede zu den Drucken festzustellen.

Italienische *ex-tempore*-Praktiken in Manuskripten des deutschsprachigen Raums

Untersuchen wir die Harditsch- und die Antonius-Tabulatur näher, wird deutlich, dass die Schreiber (und Spieler) dieser Handschriften die noch sehr an die *ex-tempore*-Praktiken angelehnte italienische Lautenkunst um 1500 übernahmen und sie auf eigene Weise im süddeutschen Raum adaptierten. Es zeigen sich Ähnlichkeiten zum venezianischen *Pesaro-Manuskript* (PES), das zwischen 1490 und 1500 entstand, und zur *Thibault-Tabulatur* (THIB), die ca. 1510 fertiggestellt wurde.[255] Eine gemeinsame Eigenschaft dieser italienischen Manu-

255 Die aktuelle Forschungslage wird durch folgende Arbeiten bestimmt: Ivanoff, *Das Pesaro-Manuskript*; Crawford Young, „Das Tabulatur-Manuskript der Biblioteca Oliveriana in Pesaro (I-PESo, MS 1144)“, in Young/Kirnbauer, *Frühe Lautentabulaturen im Faksimile*, S. 25–142. Das Faksimile des PES ist komplett in ebd., S. 25–127, abgedruckt. In der einzigen kompletten Edition von PES (Ivanoff, *Das Pesaro-Manuskript*, Bd. 2) sind die Abschriften des Faksimiles gegenüber der Transkription um eine Seite verschoben. Acht

skripte ist das Memory-Notat: Der Lautenist nutzte die Tabulatur nur als Gedächtnisstütze und orientierte sich viel mehr an eigenen, per se vorhandenen Ausführungsmöglichkeiten des musikalischen Materials. Deshalb weisen PES und THIB in der Tabulaturaufzeichnung zahlreiche „rhythmische Ungenauigkeiten" auf, die nur dann Sinn ergeben, wenn „eine gute Vorstellung von der Logik eines Stückes" vorhanden ist. Die rhythmischen Werte – wenn sie überhaupt notiert sind – werden aus diesem Grund in den italienischen Manuskripten oft nicht differenziert. Die drei am häufigsten verwendeten Rhythmuszeichen – die Tabulaturäquivalente zu Semibrevis, Minima und Semiminima – werden in ihren Wertebedeutungen als „lang", „mittel" und „kurz" immer wieder vertauscht.[256]

Ein ähnliches Bild ergibt sich in der Harditsch- und der Antonius-Tabulatur. Die Notation in „Chiarenzana", einem Tanz des Pavana-Typus, sieht zum Beispiel verwirrend aus und entspricht nicht der erklingenden Musik (Abb. 80 und die originalgetreue Übertragung im Bsp. 40.1). In der Praxis spielten die Lautenisten sicherlich die hier eingebaute *passo-mezzo-antico*-Tanzformel (I–VII–I–V) im gleichmäßigen geraden Metrum mit Diminutionen (vgl. dazu eine edierte Übertragung im Bsp. 40.2). Ebenso wie in PES und THIB sind solche rhythmischen Auffassungen in Tabulaturen aus dem süddeutschen Raum kein zufälliger Schreibfehler, sie sind typologisch und kommen in diversen Manuskripten und bei verschiedenen Schreibern ähnlich vor, unabhängig davon, ob es um das flüchtige und eher skizzenhafte oder das akkurate und detailliert ausgearbeitete Schreiben geht.

geben sollte man bei den Taktstrichen, denn die Transkription enthält keine originalen Taktstriche, und Ivanoffs Unterteilung in regelmäßige Takte ist nicht immer nachvollziehbar. Die Übertragung vom Faksimile hat zudem keine Folio-Angaben, nur Seitennummern und diese sind lückenhaft. Einen kompletten Index des PES sowohl mit Folio- als auch mit Seitenangaben bietet Young/Kirnbauer, *Frühe Lautentabulaturen im Faksimile*, S. 140 f.

256 Lewis Jones schrieb zu THIB: „There are just three signs of duration, meaning in effect long, medium and short. One serves for the semibreve and occasionally the dotted semibreve or breve; a second for the minim and a third for the semiminim and all lesser values alike. In consequence the player must have firm grasp of the musical logic of a piece before he can play it from tablature", Lewis Jones „The Thibault Lute Manuscript: An Introduction", in *Lute Society Journal* 22,2 (1982), S. 69; Vgl. Young, „Das Tabulatur-Manuskript", S. 132. Ivanoff beschrieb in seiner Untersuchung von PES dieses Phänomen als regelmäßig vorkommende „Häkchen-Zeichen", die für alle kleineren Werte galten. Ivanoff, *Das Pesaro-Manuskript*, S. 114; zu THIB siehe auch Irina Döring, *The Lute bevor Tablature*, Diss. Universität Tours 2022.

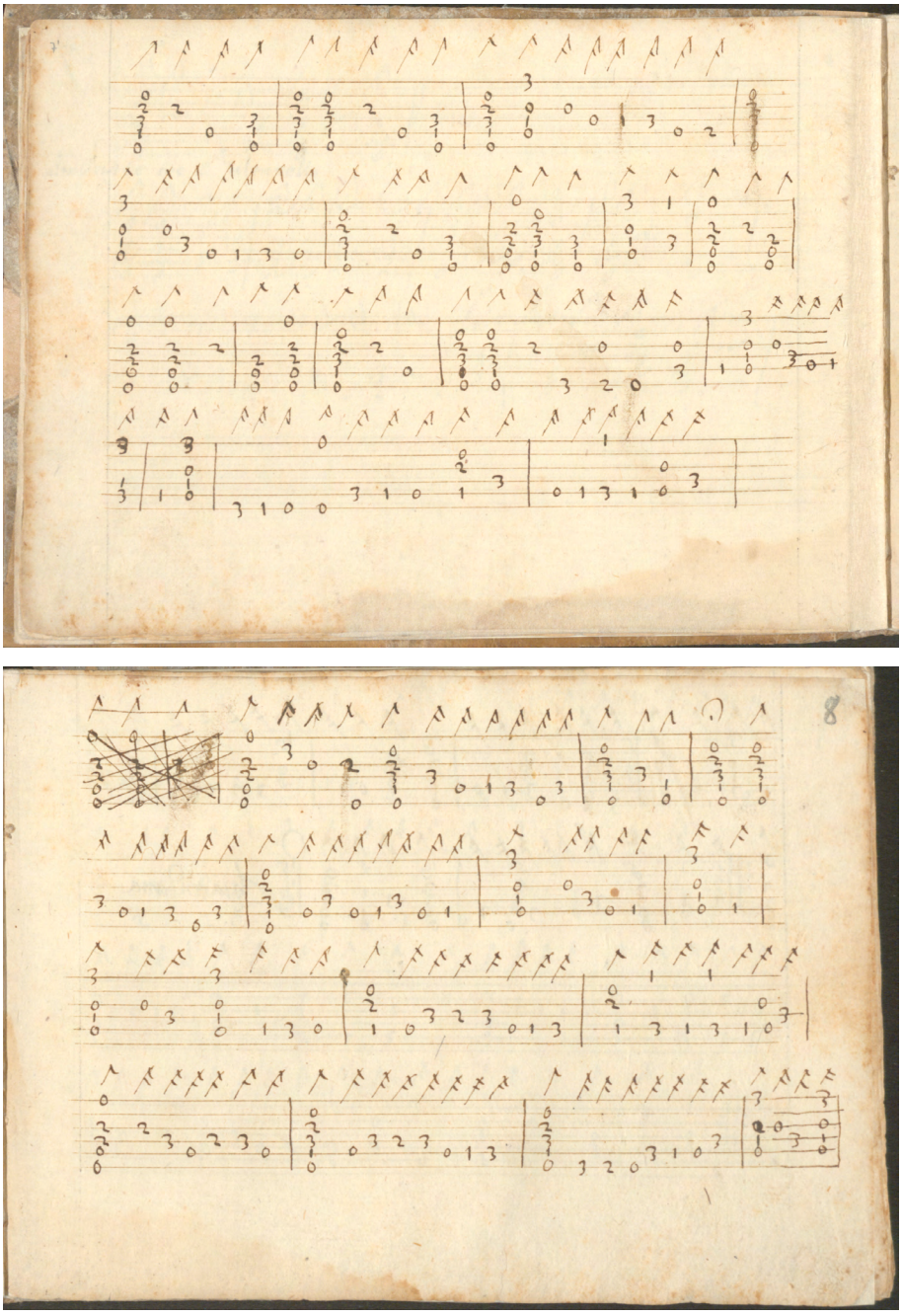


Abb. 80: Antonius-Tabulatur, „Chiarenzana“, ohne das Ende, fols. 7ᵛ–8ʳ.



Bsp. 40.1: Antonius-Tabulatur, „Chiarenzana“, ohne das Ende, fol. 7^{v}, Übertragung, originalgetreu.

Eine weitere Eigenschaft von PES und THIB sind die unregelmäßigen oder fehlenden Taktstriche, die eine syntaktische und phraseologische Funktion haben und dem Bedürfnis des improvisierenden Musikers entsprechen.[257] Wie oben mehrfach ausgeführt, zeigt sich diese Funktion der Taktstriche auch deutlich in den süddeutschen Tabulaturen, u. a. in der Harditsch-und Antonius-Tabulatur. Die meisten Tänze in diesen Tabulaturen haben entweder gar keine Taktstriche oder aber Verständigungstaktstriche, die nur zwischen den wiederholbaren Tanzsegmenten, oft im Zusammenhang mit Wiederholungs-

257 Jones, „The Thibault Lute Manuscript“, S. 72; Ivanoff, *Das Pesaro-Manuskript*, S. 154; Arthur J. Ness, Review über „Das Pesaro-Manuskript. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Lautentabulatur by Vladimir Ivanoff. Eine zentrale Quelle der frühen italienischen Lautenpraxis: Edition der Handschrift Pesaro, Biblioteca Oliveriana, Ms. 1144, by Vladimir Ivanoff“, in *Notes* 46,4 (1990), S. 939.



Bsp. 40.1: Antonius-Tabulatur, „Chiarenzana“, ohne das Ende, fol. 8^{r}, Übertragung, originalgetreu.

und Finiszeichen eingefügt sind, wie in der Harditsch-Tabulatur, „Saltarelo“, fols. 41^{v}–42^{r}; „Cara Coßa“, fol. 43^{r} usw. Der Taktstrich konnte in diesen Tabulaturen nur „nach dem ersten Klang einer Mensur“[258] eingesetzt werden und einen (Akkord-)Griff oder den Anfang des Stückes signalisieren, vgl. Harditsch-Tabulatur, fol. 52^{v}, und THIB, fol. 19^{v}; PES, fols. 14^{r} letzte Zeile, 15^{v}–16^{r}, 23^{r}–23^{v}.

In den Tabulaturhandschriften aus dem süddeutschen Raum findet sich eine Reihe von speziellen aufführungspraktischen Symbolen, die den Symbolen aus PES und THIB ähneln. Die Forscher des PES berichteten beispielsweise über „T“-Zeichen, welche Young als „tenute“-Zeichen (ausgehaltene Töne) interpretiert und mit Ausführungen aus dem *Capirola-Lautenbuch* (1515–1520)

258 Ivanoff, *Das Pesaro-Manuskript*, S. 154.



Bsp. 40.2: Antonius-Tabulatur, „Chiarenzana“, Ausschnitt, fol. 7^{v},
Übertragung, ediert, mit jeweils weiteren Editionsvorschlägen in der Ossia-Zeile.

begründet. Das Zeichen konnte in den italienischen Quellen in einer der Fermate ähnlichen Form oder ihrer Umkehrung vorkommen.[259] In THIB sehen wir es oft in einer Variante, die dem Zeichen in der Harditsch-Tabulatur verwandt ist (Bsp. 41, 42). In der Harditsch-Tabulatur kommt „C“ als „tenuto“- oder „Vorhalt“-Symbol in vorwiegend italienischem Repertoire bei Schreiber A1 vor: in „Perche el viso d'Amore. Canzon Talearis“, fol. 29^{v}; in Tänzen „Passo e mezzo“, fols. 34^{r}–34^{v}, und „Paduana“, fol. 35^{r}, auch in jenen Tänzen mit Bezug auf Rotta – „La Piva del Ant. Rota“, fol. 32^{r}, „Pavana del R[ota]“, fols. 33^{r}–33^{v}; einer deutschen Intavolierung „Es ist vmb sunst“, fol. 36^{r}, und einer Abschrift des Ricercars von Francesco „Reccerchare dj francesco milanese“, fol. 36^{v}. Diese Markierungen waren explizit nur für die hand-

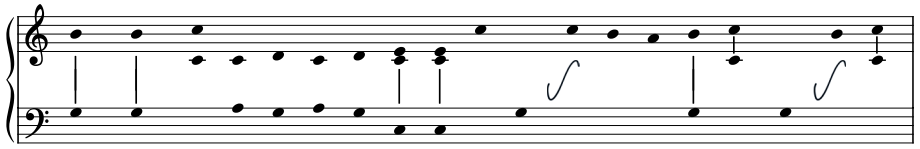
259 Young, „Das Tabulatur-Manuskript“, S. 133.



Bsp. 40.2: Antonius-Tabulatur, „Chiarenzana“, Ausschnitt, fol. 8^{r},
Übertragung, ediert, mit jeweils weiteren Editionsvorschlägen in der Ossia-Zeile.

schriftliche Aufzeichnung gedacht, denn in der Druckvorlage von Francescos Ricercar sind keine solchen Symbole vorhanden (Bsp. 43), ebenso wenig in den Drucken von Antonio Rotta.[260] Mit dem Wechsel des Schreibers (Schreiber B ab fol. 37^{v}) in der Harditsch-Tabulatur wandelte sich das „C“-Symbol zur „+“-Markierung, die ihrerseits eine süddeutsche Tradition ein paar Jahrzehnte später hat: Judenkünig (1523) und Newsidler (1536) beschrieben das „+“ als ein

260 Es ist leider nicht möglich, die tatsächlichen Druckvorlagen für Rottas Tänze aufzufinden. Ob sie aus dem verschollenen Druck *Des chansons, gaillardes, paduanes & motetz* (1547) oder aus anderen Quellen stammen, lässt sich nicht feststellen. Im einzigen überlieferten Tabulaturbuch von Rotta *Intabolatura de Lauto* (1546) befinden sich jedoch keine „C“-Symbole.



Bsp. 41: THIB, „Partiale e cruda morte“, Ausschnitt, fol. 38^{r3}, Übertragung.



Bsp. 42: Harditsch-Tabulatur, „Recerchare dj francesco milanese“, fol. 36^{v1}, Ausschnitt, Übertragung. *In der Penultima hat der Schreiber die Tabulaturlinien verfehlt, der Akkord sollte eigentlich *fis-a-dis*^{1} lauten wie bei Francesco.



Bsp. 43: Francesco da Milano, *Intabolatura di Liuto*, Brown 15363, „Recercar“, Ausschnitt, fol. 9^{v1}, Übertragung.



Bsp. 44: Harditsch-Tabulatur, „Padúaner“, Proporz, fol. 41^{r}, Übertragung.

Halte-Zeichen in der gleichen Bedeutung wie im „Paduaner", fol. 41r aus der Harditsch-Tabulatur.[261]

> wo ain kreútzlein vber ainem puechstaben steet so / laß den finger auff dem selben puechstaben still / ligen vnd nim die weil fúr den selben finger den negsten finger darneben es sey im welchem pund / es well so laß den selben finger stil ligen alslang es / sich leiden will so behelt die lang notenn iren don / vnd wo es die not erfordert so muest du die Regel / brechen die in der hand geschriben ist.

Die Bedeutung des Zeichens wird in der Harditsch-Tabulatur durch das Wort „lang" und das zusätzliche „+" in einer Marginalie an der Tabulaturzeile unterstrichen (Bsp. 44). In THIB werden Gruppen von kleineren Werten oft mit Wellenlinien gekennzeichnet, fols. 13r, 14r.[262] Eine analoge Praxis zeigt „Madonna tenerina" aus der Antonius-Tabulatur, fol. 9r (Abb. 81.1, 81.2, Bsp. 45.1, 45.2).[263]

Die hier analysierten Handschriften weisen eine Kontinuität in den Praktiken der Musikaufzeichnung und in den Spieltraditionen im Zeitraum von ca. 1500 bis in die 1540er Jahre auf. Die frühen Lautenmanuskripte aus dem süddeutschen Raum stützten sich auf die oberitalienische Lautenkunst, und zwar nicht nur im Repertoire, sondern auch im Umgang mit ihm und in der Aufzeichnungsweise. Das zeigt sich parallel zu den medialen Realitäten (die Etablierung des Notendruckes und das Bestreben, den Musiktext möglichst genau aufzuschreiben und weiterzugeben) als eine wesentliche Eigenschaft der frühen deutschen Manuskripte.

Die sogenannten „Fehler" in späteren Handschriften erweisen sie sich bei näherer Betrachtung gar nicht als Fehler, sondern als Orientierungshilfen für das Musikverständnis. Sporadische Rhythmusbezeichnungen sind auch nicht immer durch die Flüchtigkeit der Schrift zu erklären: Sie treten an Stellen auf, die der Spielende aufgrund seiner praktischen Erfahrung und Kenntnisse selbst richtig zu verstehen hatte. Die nur auf den ersten Blick verwirrende rhythmische Teilung im vorletzten Takt der Kadenz in der Krakauer Tabulatur, fol. 58v2, – eine generell typische, nicht korrekte Notation der Kadenzverzierung – weist darauf hin, dass diese Kadenz selbst anzuordnen oder zu entwickeln war (Abb. 67, Bsp. 21.1). Eine sich wiederholende rhythmische Bezeichnung in den zwei letzten Takten der vorletzten Zeile des „Præambulums", fol. 56r, ist

261 Judenkünig, *Vnderweisung*, fol. 21r. Vgl. Newsidler, *Lautenbuch* 1536/I, Bg. biiv–biiir; vgl. Young, „Das Tabulatur-Manuskript", S. 135.

262 Vgl. Ivanoff, *Das Pesaro-Manuskript*, S. 155–158.

263 Die Variante in der deutschen Lautentabulatur-Notation, Antonius-Tabulatur, fol. 39v, ist eine bis auf wenige Noten identische Kopie ohne Wellenlinien und mit aufgeschlüsselten Rhythmuszeichen.

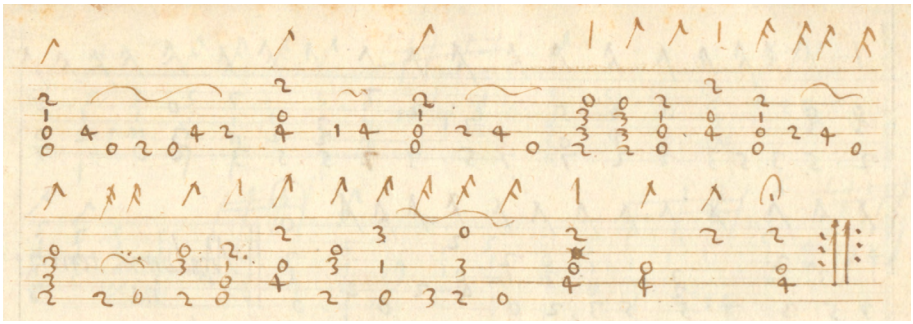


Abb. 81.1: Antonius-Tabulatur, A-Wn Mus.Hs. 18827, „Madonna tenerina", fol. 9^{r1-2}.

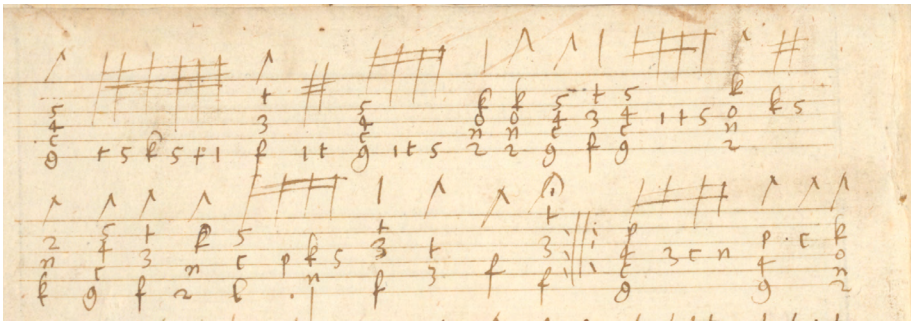
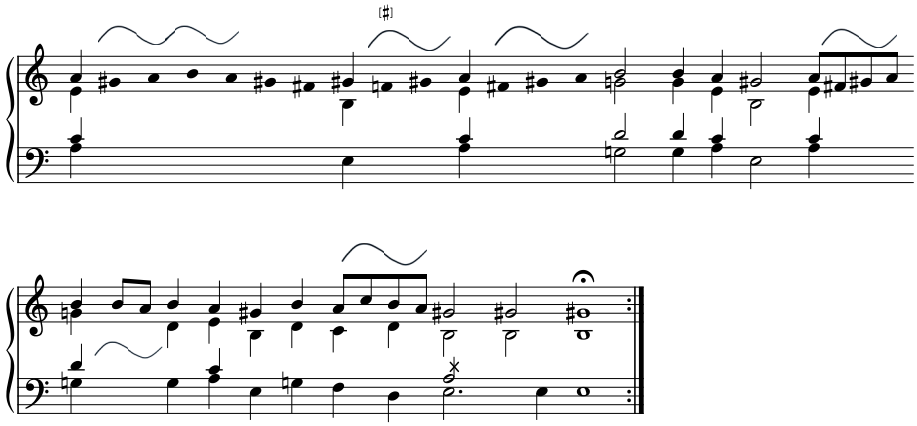


Abb. 81.2: Antonius-Tabulatur, A-Wn Mus.Hs. 18827, „Madonna tenerina", fol. 39^{v1-2}.

im zweiten von beiden Takten als ein Hinweis auf die einzuführenden Diminutionen in Analogie zum Takt davor zu verstehen (Abb. 74, Bsp. 36). Diese Handschrift ist außerdem ein Vorzeigebeispiel dafür, dass die „Fehler" auch bei Korrekturarbeiten des zweiten Schreibers (Schreiber B) belassen wurden und vermutlich die Wahrnehmung des geschriebenen Textes nicht gravierend veränderten.[264]

Die Auseinandersetzung mit der Technik in Verbindung mit der *loci communes* Praxis eröffnete insgesamt eine faszinierende Welt des technischen Könnens sowie der Lehr- und Lernstrategien in der Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts. Blickt man hinter die „rhetorischen Figuren" und konzentriert sich nicht auf Diminutionen als einziges „rhetorisches Mittel", als einziger definierbarer Steigerungsgrad, als einzige Bearbeitungsmöglichkeit „des Instrumentalstückes", sondern bemüht sich um ein interdisziplinäres Verständnis der

264 Die Menge an Fehlern (siehe T. 1, 5, 7, 8) machte das Erlernen für Anfänger vom gegebenen Notenbild oder das Spielen vom Blatt eigentlich unmöglich. Das richtige Aufschreiben war für die Schreiber insofern in dem Fall nicht wichtig, als es die Aufführung nicht beeinflussen sollte.



Bsp. 45.1: Antonius-Tabulatur, „Madonna tenerina“, fol. 9^{r1-2}, Übertragung.



Bsp. 45.2: Antonius-Tabulatur, „Madonna tenerina“, fol. 39^{v1-2}, Übertragung.

loci-communes-Technik, so stellt man fest, wie grundlegend die syntaktischen und kompositorisch formbildenden Bereiche der Rhetorik für die Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts waren. Texttechniken fanden ihre Entsprechungen in allen Ebenen und allen stilistischen Arten dieser Musik. Die „originalgetreue“ Intavolierung stützte sich auf das kontinuierliche Lesen der Vorlage, wobei die Arbeit mit der Syntax und dem Textrhythmus oder -metrum (analog zur Arbeit mit der Semantik) des vokalen Textes entscheidend war, und nicht der Grad des Kolorierens oder der Anzahl der übertragenen Stimmen. Die Botschaft der „originalgetreuen“ Intavolierung lag in der (Wieder)Erkennung der Vorlage, was ohne textuellen Hintergrund nicht möglich war. Die Abweichungen vom vokalen Text bestimmten die Stärke der Neuerung und zeigten jeweils kommunikative Aspekte zwischen dem alten und dem neuen Material. Die „freie“ Intavolierung bediente sich in fragmentarischer Lesart

bei den *loci-communes*-Techniken zugrunde liegenden Kompilationen von Auszügen und einzelnen Elementen der Vorlage. Das Vorgehen stimmte mit den didaktischen Vorschriften in Texten (Erasmus) überein und formte zugleich immanente musikalische Strategien. Die „freie" Improvisation können wir somit nun fassen und verfolgen.

In diesem Kapitel wurde gezeigt, wie die Schreiber mit der weit gefassten *variatio* umgingen – sowohl in vokal gebundener Musik (Intavolierungen) als auch in den genuin instrumentalen Beiträgen (Tänzen, Präludien usw.). Am Beispiel von metrischen Übungen und Formen wurde nachvollzogen, wie gattungs- und formbildende Komponenten und die Arbeit mit vorgegebenen Mustern (z. B. Oden) parallel zur Technik metrischer *variatio* (variable metrische Stücke oder metrische Beiträge im Kontrafaktur-Modus) miteinander verzahnt und sowohl in die universitäre als auch in die außeruniversitäre Lehr- und Lernpraxis eingebettet waren. Damit erweiterte sich unser Blick auf das instrumentale metrische Musizieren über den engen Rahmen quantitierender „Gattungen" hinaus. Die Hauptstrategien der rhetorischen *compositio* erwiesen sich ebenfalls angelehnt an die Anweisungen aus der *loci-communes*-Lehre (Erasmus). Neben der bisher in der Musikforschung bekannten Kontrapunktlehre als „Hauptkompositionslehre" des 16. Jahrhunderts stellte sich nun die aus der *loci-communes*-Lehre abgeleitete additive *compositio* dar: das kompilatorische Zusammenstellen und Aneinanderreihen von reglementierten und freien Abschnitten nach rhetorischen Anweisungen (Methoden). Zukünftige Forschung muss diese Beobachtungen in anderen Musikeinträgen überprüfen, denn mit Sicherheit sind die Parallelen zwischen Text- und Musikformbildung nicht auf die hier gezeigten Skizzen in den Intavolierungen und die Überschneidungen von literarischen Priameln und musikalischen Präambula begrenzt. Perspektivisch lohnend scheint es auch, die Parallelen in der *variatio* der Beitexte und in der *variatio* der Musik zu verfolgen, insbesondere da die Literarität der Tabulaturen bis 1600 und darüber hinaus zunahm. Letztlich wurde hoffentlich der Mythos von den flächendeckenden „Fehlern" und der „Unbrauchbarkeit" der Skizzen in den handschriftlichen Tabulaturen zerstört und ihre weitere Erforschung angeregt. Der Zusammenhang zwischen lokalen Traditionen und Drucken und Handschriften verdeutlichte die bisher unbekannten Verhältnisse von *ex-tempore*- und schriftlichen Praktiken, die den Transfer des Materials und der Musikpraktiken (in unserem Fall anhand weniger ausgewählter Beispiele aus italienischen und deutschen Gebieten) belegten und hoffentlich den Impuls für weitere Recherchen zu regionalen Spezifika geben.

V TABULATUREN UND NEUE MEDIEN IM 16. JAHRHUNDERT

Dieses Kapitel behandelt zwei Bereiche, die bei der Beschäftigung mit *loci communes* unvermeidlich sind. Zum einen erfordert die tiefe Verwurzlung von *loci-communes*-Praktiken in der humanistischen Didaktik die Auseinandersetzung mit dem Lehrbuch, in diesem Fall mit dem instrumentalen Lehrbuch und seinen Strategien (Kapitel V.1). Zum anderen war die *loci-communes*-Praxis durch ihre Memory- und Sammel-Komponente das Werkzeug vieler Mischsammelformen, die sich aus dem Zusammenspiel von *libri amicorum*, Stammbüchern und Tabulaturbüchern herausbildeten. Das Ineinandergreifen der Medien blieb nicht ohne Einfluss auf die in diesen Sammlungen überlieferte Musik und ihr Verständnis im 16. Jahrhundert (Kapitel V.2).

V.1 Das instrumentale humanistische Lehrbuch

Forschungen zur musikalischen Bildung in Wien um 1500 haben gezeigt, dass im Rahmen des offiziellen, zunehmend humanistisch ausgerichteten Curriculums an der Universität Wien keine praktische Ausbildung angeboten wurde, obwohl akademische und bürgerliche kulturelle Räume wie auch universitäre und außeruniversitäre sozialen Stände eng miteinander verwoben waren. Es wird angenommen, dass musikalische Praxis im Umfeld der Wiener Universität nur als externes Lehrangebot vorhanden war („*lectio extraordinaria* sowie in Form des *legere*", eine Art externe Vorlesungen, die außerhalb des offiziellen Curriculums standen und keinen Prüfungsstoff enthielten).[1] Es verwundert daher nicht, dass Judenkünig die bittere Lage in der Instrumentalmusik – „unordenliche wilde Tabalatur", „unerfarne setzer" – und den Mangel an Bildung und Lehre beklagte.[2] Dem Instrumentalisten, der sich um 1520 in Wien im

1 Zapke, „Musik", S. 495, 498.

2 „da/rumb ich mich in dise múe gegeben hab ainen be/greiff vnd kuertze ler gemacht als vil mier múglich / ist an den tag zúbringen allen den zúguet die ayn / lieb zú dieser kunst haben vnd bißher gar wenig die / des rechte(n) grunts bericht sein dardurch das hold/selig vnd freuntlich sayttenspil schier gantz vnder/gedruckt worden ist durch so vil vnordenliche will/de Tabalatur die von vnerfarnen setzer der ge/mainen Lauttenschlaher auff-

Zentrum studentischen Lebens befand,[3] standen wie Judenkünig selbst überwiegend universitäre Lehrtexte zur Verfügung. Dabei handelte es sich vor allem um fragmentarische Wiedergaben aus Boethius' *De institutione musica* und Johannes de Muris' *Musica* in Form von Textexzerpten, kompilatorischen Miszellaneen und Glossen in diversen Vorlesungsschriften, sporadischen Skizzen der Guidonischen Hand und Erklärungen zur Mensuralnotation und Solmisation.[4] Dazu kam die universitäre Tradition, Lehrbuchtexte nicht zu erwerben, sondern in eigener Abschrift, oft kommentiert, anzufertigen.[5] Die auf diese Weise entstandenen Textkompendien waren individuell aufgebaut und im humanistischen Sinne *loci-communes*-Bücher mit den jeweils nötigen Exzerpten und Übungen. Nur noch ein Schritt war es dann zu einem neuen humanistischen Lehrbuch, das sich durch möglichst viele kurze, verständliche und idiomatische Beispiele, wenige oder gar keine Erklärungen, einen allgemeinen Exzerpt-Charakter sowie verstärkte mnemotechnische Komponenten wie Bilder, Tafeln, Schemata und Emblemata auszeichnete. Waren die Rezipienten Anfänger, so überwogen optische Memory-Momente.

Aus der früheren Forschung wissen wir, dass das Lehrbuch *Musica* von Nikolaus Listenius seit 1533 für den schulischen Gebrauch in Mitteldeutschland vorgeschrieben war. Das Buch markiert die Wende zu einem neuen Lehrbuchtypus, in welchem eine Fülle an praktischen Beispielen und Schemata die mühsamen Erklärungen zugunsten der Praktikabilität ersetzten.[6] Wie entwickelte

khumen ist die selbs / ain póße Applicatz brauchen vnd des gesangs vn/verstendig sein vnd die stimen durch ainander flic/ken vnd my fúr fa oder fa fúr my setze(n)", Judenkünig, *Vnderweisung*, fols. 14^{v}–15^{r}.

3 Siehe Kapitel II.4.

4 Zeitlich dicht an Judenkünig ist z. B. A-Wn Cod. 5274 mit einem kommentierten Muris-Fragment von 1503/1506. Einen Überblick über die Wiener Quellen im akademischen Bereich bietet Zapke, „Musik". Vgl. auch dies., „Musikalische Bildungs- und Ausbildungsprofile im Wissensraum Wien, 15. Jahrhundert. Dokumente zu ihrer Erschließung", in *Musikalische Repertoires in Zentraleuropa (1420–1450). Prozesse & Praktiken*, hrsg. von Alexander Rausch und Björn R. Tammen, Wien: Böhlau 2014 (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 26), S. 364; Niemöller, „Musik als Lehrgegenstand".

5 Maximilian Schuh, „Kolleghefte, Vorlesungsmitschriften", in *Universitäre Gelehrtenkultur vom 13.–16. Jahrhundert. Ein interdisziplinäres Quellen- und Methodenhandbuch*, hrsg. von Jan-Hendryk de Boer, Marian Füssel und Maximilian Schuh, Stuttgart: Franz Steiner 2018, S. 256.

6 Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege*, S. 54. Niemöller gibt einen guten Einblick in die noch auf das Mittelalter zurückgehende Tradition der Nutzung von Tafeln und Tabellen in Schulen: „Die Tafel als Hilfsmittel des Musikunterrichts muß also über das Mittelalter hinaus […] besonders hervorgehoben werden. Aus den […] Anweisungen des Hamburger Lektionsplanes von 1537 geht hervor, daß die vorgegebenen ‚vulgaria praecepta' zur besseren gedächtnismäßigen Aneignung als ‚summa' an ein oder zwei Tafeln geschrieben wurden, die in der Schule aushingen. So konnte schließlich der

sich aber das instrumentale Lehrbuch, welches auch praktisch orientiert war und viele diagrammatische Elemente enthielt? Zunächst fällt eine Rhetorisierung des Lehrbuches auf. So verfügt etwa die von Agricola überarbeitete Version von *Musica instrumentalis* (1545) trotz beibehaltener deutscher Sprache über eine stark rhetorisch aufgebaute Vorrede und Sentenzen von Cato und Plato. Im Hinblick auf die hier untersuchten Manuskripte fragt man sich, inwiefern diese Tabulaturen ein neues instrumentales Lehrbuch repräsentierten und wie die Überlieferung und Praxis der Musik dadurch beeinflusst wurde. Im Folgenden werden die *Introductio* und *Vnderweisung* von Judenkünig sowie der Einfluss dieser Bände auf die Craus-, Harditsch- und Thurner-Tabulaturen, sowie das Istvánffy-Fragment unter die Lupe genommen. Weiterhin wird die diagrammatische Instrumentallehre in der Krakauer Tabulatur anhand des Hände-Rätsels gezeigt. Ein exklusiver Fund dieser Studie – die einzige im deutschen Raum des 16. Jahrhunderts überlieferte Tabulatur für eine diatonische Renaissanceharfe – wird im Anschluss vorgestellt, da es sich um ein Übungsheft und eine individuell zugeschnittene handschriftliche Fortsetzung der *Musica instrumentalis* von Agricola handelt.

Hans Judenkünig und das humanistische Lehrbuch. *Loci-communes*-Praxis und Diagrammatik in seinem Umfeld

Die Kunst, in einer Tafel das zu zeigen, was nicht erklärt wird, und dabei die grafische Darstellung und Erlernbarkeit genau an die jeweilige Praxis und Zielgruppe anzupassen, lässt sich bei Judenkünig in voller Blüte erleben. 1523 zeigte Judenkünig in seinen beiden Büchern – *Utilis et compendiaria introductio* und *Ain schone kunstliche vnderweisung* –, die er offenbar bewusst als ein aufeinander abgestimmtes Lehrkonzept entwarf, genau diese Tendenz zum „Bilder-" oder „Diagrammbuch". Die Aufgabe, im Musikunterricht für „instrumentis variis", „einen sehr bequemen Weg zu zeigen", löste Judenkünig, indem er zum ersten Mal in der Geschichte der instrumentalen Musik drei Lehrbuchtypen zur Instrumentalmusik gleichzeitig anbot. Er verband *musica disciplina* mit instrumentaler Praxis und trug damit zur Etablierung der pädagogischen humanistischen Tradition im musikdisziplinären Diskurs bei. Sein Bestreben, einen möglichst breiten Kreis an Rezipienten anzusprechen, gab dazu die entscheidenden Impulse. Er unterteilte seine Bücher insgesamt in drei Teile, von

gesamte Lehrstoff des Musikunterrichts in Form von Schemata und Figuren auf einblättrigen gedruckten Anschauungstafeln niedergelegt werden", ebd., S. 664–665. Eingehend untersucht wurde das Phänomen des neuen humanistischen Lehrbuches bzw. Commonplace-Buches in der Musik nur in den Lehrbüchern von Glarean (1547) und Heyden (1537, 1540), siehe Judd, *Reading Renaissance Music Theory*.

denen jeder als ein selbstständiges Lehrbuch („búechlein“) verwendet werden konnte und jeweils eigene Prioritäten in Methodik und Material setzte. Der erste Druck – *Utilis et compendiaria introductio* – war für das universitäre oder jedenfalls akademische Milieu gedacht. Er ist auf Latein verfasst und mit einer humanistischen Vorrede eingeleitet. Der zweite Druck – *Ain schone kunstliche vnderweisung* – ist auf Deutsch und in zwei Varianten niedergeschrieben: für denjenigen, der „an dem anfang gar nichts“ weiß und unter anderem „nit singen kan“ und als „das ander puechlein“ für einen Fortgeschrittenen. Im ersten deutschen „puechlein“ (*Vnderweisung*) veränderte Judenkünig seine Ansprache an den Rezipienten entsprechend: Statt humanistischer Motivation akzentuierte er seine Autorität und die Option, durch das Lernen „ain lieb gewinnen“ sowie berühmt und wohlhabend zu werden: „hab ich / vil meiner schúler gantz guet vnd fertig gemacht / dardurch sy beriembt vnnd wolgehaben sein“.[7]

Judenkünig passte seine Kommentare im Text an die jeweilige Zielgruppe an, obwohl er mehrere Abbildungen von Buch zu Buch beibehält. Die lateinische *Introductio* ist eine kurze Ergänzung zur curricularen *musica disciplina* (*musica speculativa*), daher besteht sie ausschließlich aus den im akademischen Unterricht fehlenden Texten: Einführungen in das Aussehen der Lautentabulatur und ihrer rhythmischen Zeichen sowie Informationen über die Stimmung der Laute. Die Texte sind knapp und dienen vor allem der Erläuterung von Tafeln. Diese werden aber nicht vollständig gedeutet, eher werden Assoziationen geweckt und Vorkenntnisse aus dem Bereich der *musica disciplina* abgerufen. Die Tabelle mit Mensuren, fol. 4^{r} (Abb. 82.1), zeigt sehr anschaulich, bei welchen Mensuren die imperfekte und perfekte Notenteilung in einem Tactus („auff ein schlag“) erreicht werden kann. Weder Grundmensur, Diminution, Proportion (hier *tempus imperfectum diminutum prolatio minor* und *sesquialtera proportio*), noch Kolorierung (geschwärzte Noten in unterem Teil der Tafel) werden erläutert. Ebenso selbsterklärend mussten für den Leser die mathematischen Proportionen (mittlere Spalte) sein, denn im Text ging Judenkünig nur auf die Entsprechung von rhythmischen Tabulatur-Symbolen und mensuralen Notenwerten ein. Die Darstellung der Hand mit Fingernamen[8] und darunter platziertem Lautenkragen sollte bei Zeitgenossen offenbar mit der Guidonischen Hand und der tabellarischen Darstellung des gesamten Tonraums in einer *scala decemlinealis* assoziiert werden. Genau wie bei den Exzerpten von Lehrtexten waren diese mnemotechnischen Mittel sehr einprägsam.

7 Judenkünig, *Vnderweisung*, entsprechend fols. 18^{r}, 47^{v}, 49^{r}, 14^{v}.

8 Die Fingerbezeichnungen sind auf Deutsch, weil dieser Holzschnitt zweifach verwendet wurde, sowohl in der lateinischen *Introductio* als auch in der deutschen *Vnderweisung*.

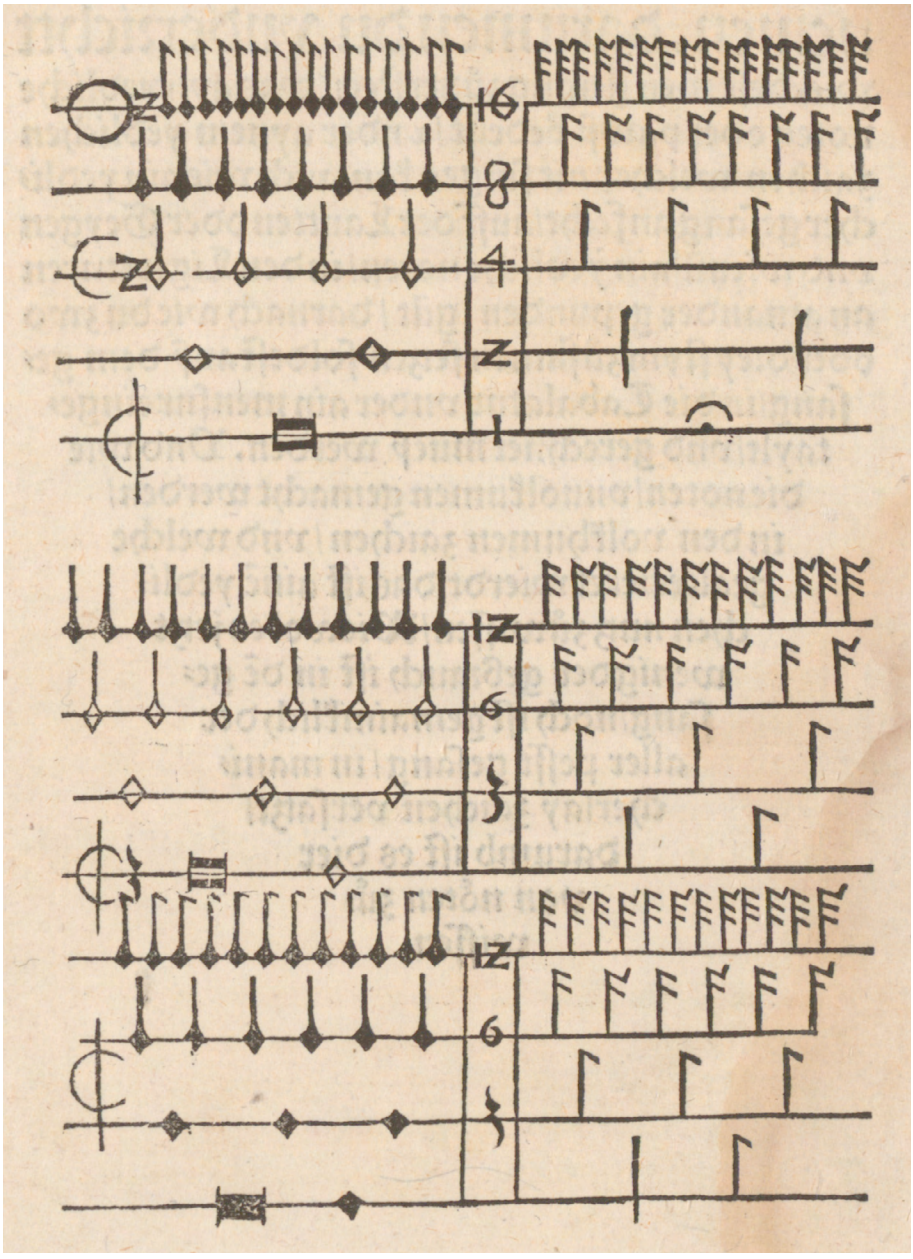


Abb. 82.1: Judenkünig, *Introductio*, Tafel mit Mensuren, fol. 4[r].

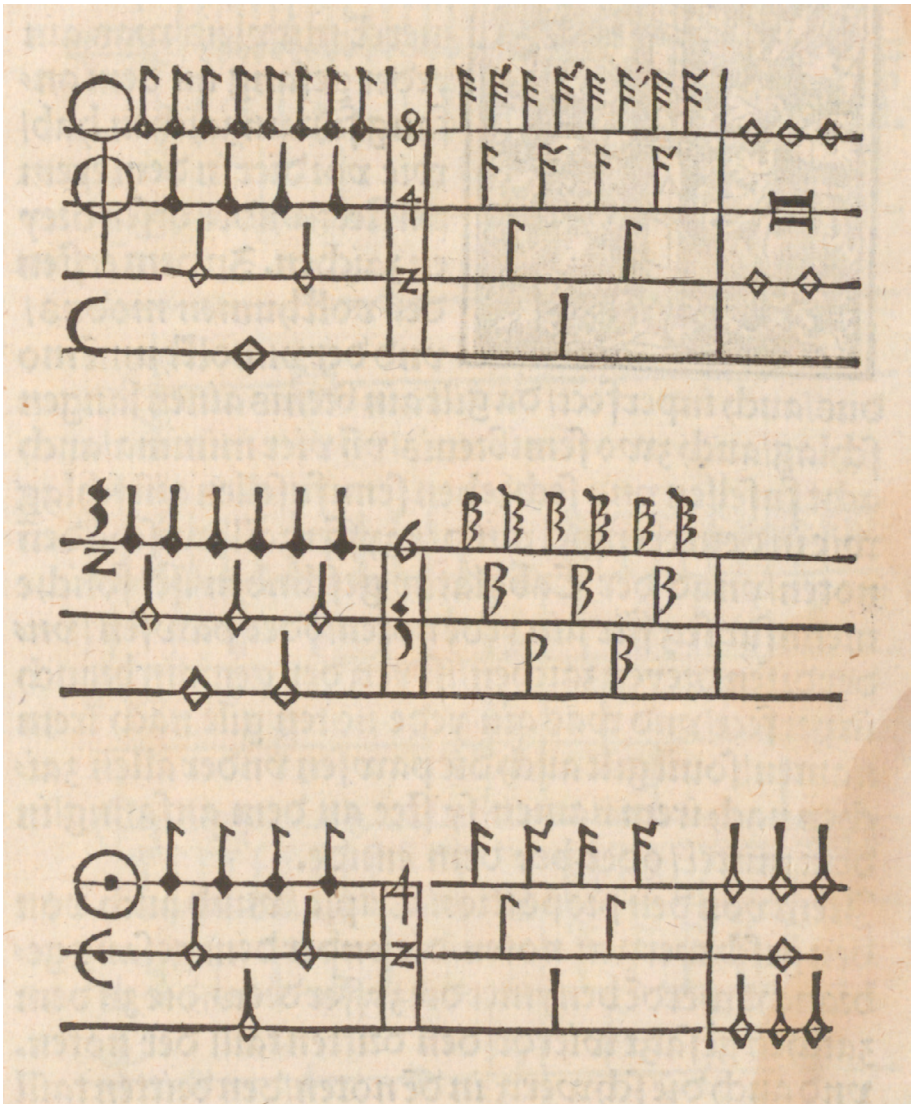


Abb. 82.2: Judenkünig, *Vnderweisung*, eine andere Tafel mit Mensuren, fol. 50ᵛ.

Das erste „búechlein“ in der deutschen *Vnderweisung* ist eine elementare Anweisung, die keinerlei Vorkenntnisse in *musica disciplina* erforderte. Judenkünig variierte seine Erklärungen. Die rein auf die Praxis gerichteten Schwerpunkte, die Mensur und die richtigen Griffpositionen („Applicatz“), werden wiederum durch Mensur-Tafeln und Hände-Bilder erklärt. Es gibt keine ausführlichen Erläuterungen. Der Schüler wurde immer wieder aufgefordert, anhand von Bildern („mit vleis im exempel“) die Regeln herauszufinden und sich einzuprägen.[9] Der Mensur-Tafel aus der *Introductio*, die sich hier wiederholt, fol. 16^{v} (Abb. 82.1), sollte man – anders als in der *Introductio* – nur die Zahlenverhältnisse der Notenwerte („brevis“ bis „Semyfuselen“) entnehmen, und zwar nach einer einfachen Regel: zu zählen, wie viele Noten „ain lanngen schlag geet“, d. h. wie viele Noten eine Brevis ausmachen.[10] Ähnlich werden „proportion Tripla“ und „Swartzen noten“ erklärt. Nur anhand des Bildes sollten die rhythmischen Äquivalente zwischen Tabulatur- und Mensur-Zeichen sowie zwischen vokalem (mensuralem) Takt und dem Tabulatur-Takt verstanden werden. Die Tafel ermöglichte es, ohne Kenntnisse der Mensur vielfältige vokale Mensuren in die wenigen Varianten des Tabulatur-Taktes zu übertragen (vgl. linke und rechte Seite der Tabelle). Um das Material noch mehr zu vereinfachen, behielt Judenkünig nur die Brevis als Zählgrundeinheit und blieb bei der *prolatio minor*. Für die Schüler blieb die Teilung grundsätzlich binär.

Besonders spektakulär war jedoch die Idee der graphischen Darstellung von Händen. Die Hand wurde mit Tabulatur-Buchstaben versehen, jede der fünf Hände-Abbildungen erhielt unterschiedliche Kombinationen von Buchstaben, je nach den gerade zu erlernenden Grifflagen. Die Hand vor der ersten Priamel, fol. 17^{v} (Abb. 83.1), zeichnete Judenkünig, damit der Schüler sich einprägen konnte, „wie die púchstaben in den fingern / geschribe(n) sein“, und damit er die ersten drei Bünde technisch beherrschen lernte: „also greif sy / in den ersten dreyen pindte(n)“, fols. 21^{r}–21^{v}. Die darauffolgende Hand bei der zweiten Priamel war für den zweiten bis fünften Bund vorgesehen, fols. 25^{r}–25^{v}. Die nächste Hand, fol. 31^{v}, bildete den dritten bis sechsten Bund ab, und von den folgenden zwei Händen, fols. 36^{v} und 42^{v}, erfuhr man, wo die linke Hand sich befand und wo die Finger genau abgreifen mussten, wenn man auf dem vierten bis siebten und fünften bis achten Bund spielte. Somit wurde der ganze Tonumfang und das ganze Griffbrett durchstudiert: „daru(m)b hab ich auf yeder hand ayn pryamel gesetzt / das du des gantzen lawtten hals bericht werdest / wan(n) dier ain stuck fúr kumbt das du aller griff ge/wiß seist“, fol. 25^{r}. Judenkünig realisierte auf diese Weise bildlich das Programm, welches sein unmittel-

9 Judenkünig, *Vnderweisung*, fol. 17^{r}.

10 Ebd.

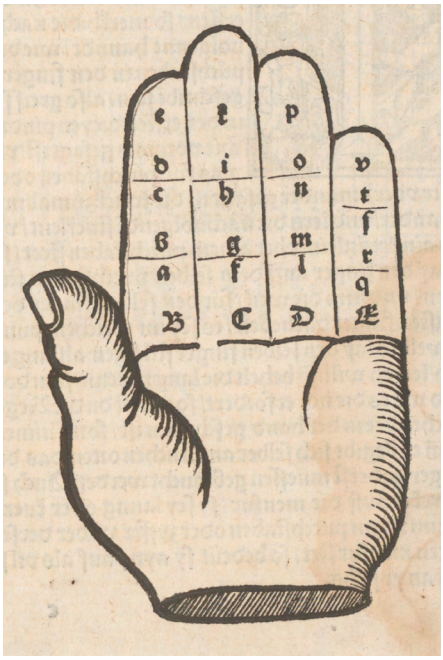


Abb. 83.1: Judenkünig, *Vnderweisung*, die erste von fünf Händen mit Bundbezeichnungen, fol. 17[v].

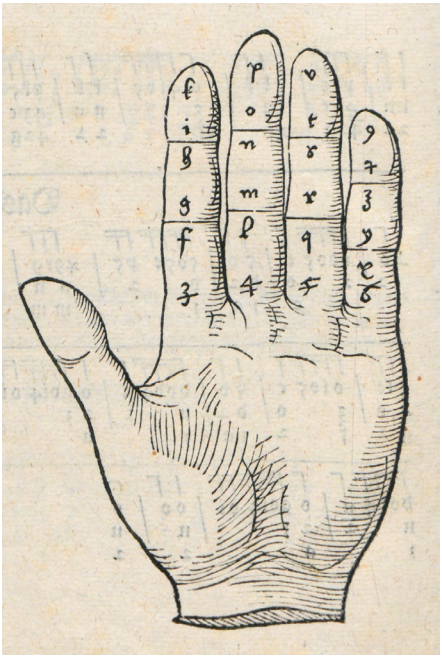


Abb. 83.2: Gerle, *Musica Teusch*, die Hand, fol. 47[v].

barer Vorgänger im Bereich des instrumentalen Lehrbuches, Virdung (*Musica getutscht* 1511), seinem Freund Silvanus schilderte: Auf die Frage von Silvanus, wie er nun „auff die laute lernen tabulieren" solle, antwortete Virdung, dass man nach dem „kragen beschreiben oder bezaichen / lernen […] Dye selben zaichen der búchstaben in der laittern(n) od(er) / in der hend Guidonis" lernen solle, also indem man die Tabulatur-Buchstaben in die *scala decimlinialis* („laittern(n)") oder in die Hand („hend Guidonis") übertrug.[11] So entstand ein instrumentales Analogon zur Guidonischen Hand und ein Mittel zum Studium des ganzen Tonumfangs auf dem Instrument, ohne Solmisation zu kennen oder sie beherrschen zu müssen. Damit etablierte sich ein spezieller Bereich der diagrammatischen Instrumentallehre – „per Hand" –, parallel zu Guidonischen Händen und *maniculae*.

Die tief auf die mittelalterliche handschriftliche Tradition zurückgreifenden *maniculae* waren auch im 16. Jahrhundert weit verbreitet. Sie wiesen den Leser auf Korrekturen, Änderungen, wichtige Stellen oder den Beginn neuer Textabschnitte

11 Virdung, *Musica getutscht*, Bg. J iij[r].



Abb. 83.3: Newsidler, *Lautenbuch* 1536/I, die Hand, Bg. bii^{r}.

hin.[12] Ihre Form war standardisiert: eine Faust mit ausgestrecktem Zeigefinger, und sie hatten die gewissermaßen beschränkte Funktion des Markierens einer Textstelle.[13] In dieser Funktion finden sich *maniculae* auch in handschriftlichen Lautentabulaturen, z. B. in der Herwart-Sammlung 267, fol. 32^{r}, und 1511d, fols. 1^{v}, 3^{r}, 4^{r}, 4^{v}, 10^{r}, 10^{v}. Graphisch und funktionell haben sie jedoch mit der Instrumentallehre „per Hand" keine Gemeinsamkeiten, da letztere stets aufführungspraktische Anweisungen beinhalten.

Die Hände in den Instrumentallehren bildeten im Verlauf des Jahrhunderts eine variantenreiche Tradition heraus. Man kann davon ausgehen, dass spätere Hände von Judenkünigs Innovation inspiriert wurden. Die Hände in Gerles *Musica Teusch* (1532), Newsidlers *Lautenbuch* 1536/I und seinem *New künstlich Lauttenbuch* (1544, 1549) sehen Judenkünigs Händen ähnlich (Abb. 83.2, 83.3). Alle wurden speziell auf die deutsche Lautentabulatur zugeschnitten.

12 Vgl. William H. Sherman, *Used Books: Marking Readers in Renaissance England*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2008, insbesondere das Kapitel „Toward a History of the Manicule", S. 25 f.

13 Die verbreiteten Formen der *maniculae* sieht man in einer Sammlung von *maniculae* bei Sherman, *Used Books*, S. 39.

Wie bei Judenkünig zeigt auch Gerles Hand die Grifflagen und den Fingersatz der linken Hand im durchgehenden alphabetischen System. Gerle nahm nicht nur Judenkünigs Regeln, sondern auch eines seiner Priamel als Vorlage, fols. 23r–24v. Dabei fertigte er keine mechanische Kopie an, sondern führte die Tradition weiter und erklärte den Fingersatz anhand seiner Hand-Zeichnung etwas ausführlicher, fols. 47v–48v. Abstrakter wirkt das System von Newsidler, der den Fingersatz der linken Hand durch die entsprechende Anzahl an Punkten (eins bis vier) abbildete, Bg. biir.[14] Eine weitere Hand-Konzeption findet sich in der späteren Krakauer Lautentabulatur (siehe unten).

Kehren wir zu Judenkünigs Büchern zurück. Das „ander búechlein" der *Vnderweisung*, fol. 49r, war anders konzipiert. Hier integrierte Judenkünig die instrumentale Lehre in die *musica disciplina*. Das Buch lehrte die Instrumentalmusik im Zusammenhang mit allen grundsätzlichen Themen, die als Lehrstoff für Fortgeschrittene in der (vokalen) *musica practica* kursierten. Anhand von Judenkünigs Buch sollte der Schüler Noten, Pausen und andere Zeichen, Ligaturen und Kolorierung sowie Mensuren samt Imperfektions- und Alterationsregeln, dazu Solmisation lernen, damit er den Gesang verstehen und ihn fehlerfrei in die Tabulatur übertragen konnte. Diese Idee der Kompilation von *disciplina* und instrumentaler Praxis war an sich nicht neu. Judenkünig ging jedoch den Weg, den Virdung zwar erwähnte, aber absichtlich nicht nutzte. Virdung erklärte nämlich eindeutig, dass es zwei Methoden gäbe, die Intavolierung zu lehren: die Sache in der Tafel („figuren") oder in der Hand zu zeigen, was leichter sei, oder alles zu beschreiben, wie er das eben tat:[15]

> will ich dich lernen alle stymmen der obgemelte(n) zwayer geschlecht zú finde(n) vn(d) be/zaichne(n) hin auff zú gan gradatim oder nacheinand(er) d(er) biß in die hóchst stim des si/bende(n) bunds des sechßte(n) kors d(er) die quintsaitt gena(n)t ist vnd wie wol ich dir das / gnugsam in den figuren oder von der hende zaigen mochte leichtlich zú verstan / So múß ich doch den andern zú gefallen dise ding gar beschreiben Uff das d(a)z / eyn iettlicher der sich solchs auß den figuren nit verrichten mocht das er die figu/ren fur sich lege vnd darnach daß búchlin darúber lese biß er das verstan mag.

Seinen besonderen Charakter erhielt das „búechlein" von Judenkünig durch seinen kompilierenden Ansatz und vor allem durch die „sprechenden", sich wiederholenden Tafeln. Zwölf Text-Seiten des Buches sind mit sechs Tafeln

14 Auffallend ist natürlich, dass der Daumen in den deutschsprachigen Quellen nie mit Buchstaben oder anderen Zeichnungen gefüllt wurde, weil er nicht auf dem Griff spielte. Vgl. Radke, „Zur Spieltechnik der deutschen Lautenisten des 16. Jahrhunderts", S. 141–143; Körte, *Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, S. 12 f.

15 Virdung, *Musica getutscht*, Bg. Lr.

versehen: je zwei Mensur-Tafeln, Scala-Tafeln sowie den Tafeln zu mensuralen Pausen und Noten samt Ligaturen. Da sich mit der ersten, von Judenkünig doppelt verwendeten Mensur-Tafel nicht alle vokalen Originalkompositionen adäquat übertragen ließen, benötigte der Schüler eine weitere Tabelle, die vokale Mensuren und ihre Entsprechungen in der Instrumentalmusik in vollem Umfang anschaulich darstellen konnte, fol. 50^{v} (Abb. 82.2). In diesem Zusammenhang passte Judenkünig auch den Kommentar zur ersten Mensur-Tafel an. Er ging kurz auf die begrifflich korrekt erfassten Mensurzeichen ein: „volkhumen" bzw. „vnuolkhume(n) modus", „proportion Tripla" und den „gemain brauch in perfect" (Proportion), fols. 50^{r}–51^{r}. Zu lernen war die in der Vokalmusik übliche ternäre und binäre Teilung des Tempus und der Prolatio (rechte Spalte) und ihre häufigste praktische Realisierung in allen vier Grundmensuren und in der *proportio sesquialtera* (linke Spalte). So entstand eine tabellarische Tactus- und Proportionenlehre in der Instrumentalmusik, die Judenkünig im Text nur andeutete. Der vokale Takt („schlag") kann drei Längen haben – eine Semibrevis, eine um eine Minima verlängerte Semibrevis und eine Minima (obere, mittige und untere Teile der Tabelle). Die erste und die dritte Variante entsprechen aber nur einer Variante im Tabulatur-Takt – dieser ist der imperfekten Semibrevis gleich (mittige Spalte im oberen und unteren Teil der Tabelle). Bei der *proportio tripla* (fol. 50^{v}, mittlere Zeile) verkürzt sich das Zeitmaß, denn der vokale Takt aus einer Semibrevis und einer Minima (linke Spalte) wird als ein Tabulatur-Takt aus einer Minima und einer Semiminima (rechte Spalte) gedeutet. Damit zeigte Judenkünig die realistische Beschleunigung des Tempos in der *proportio tripla*, wie z. B. in den Tänzen, die der Schüler s e h e n musste.

In der Darstellung der Tabulatur-Buchstaben im Gamut, Tafel fols. 51^{v}, 52^{v}, folgte Judenkünig im Prinzip Virdung.[16] Nicht zu übersehen ist hier die allgemeine Tendenz des frühen 16. Jahrhunderts, die Skala in zwei Varianten, als *scala vera* und *scala ficta* darzustellen, die ein 12-stufiges chromatisches Oktavsystem ergeben (so auch Nikolaus Wollick 1501, Johannes Cochläus 1511, Andreas Ornitoparch 1517). Judenkünig produzierte, abweichend von allen anderen, gleich zwei Tafeln für die Laute mit Stimmung in *A* und *G* im Tonumfang *A*–e^2 und *G*–d^2. Anhand dieser Grafik hatte der Schüler die Möglichkeit, je nach Tonumfang des vokalen Originals, beim Intavolieren differenziert und an sein technisches Niveau angepasst vorzugehen, indem er von den linken zu den rechten Spalten übergehend nach und nach die höheren Bünde auswählte.

Ein Blick in den Wiener Universitätslehrstoff zur Zeit Judenkünigs zeigt, dass wahrscheinlich nicht nur die oben genannten Autoren zu seinen Vorbildern

16 Ebd., Bg. G^{v}.

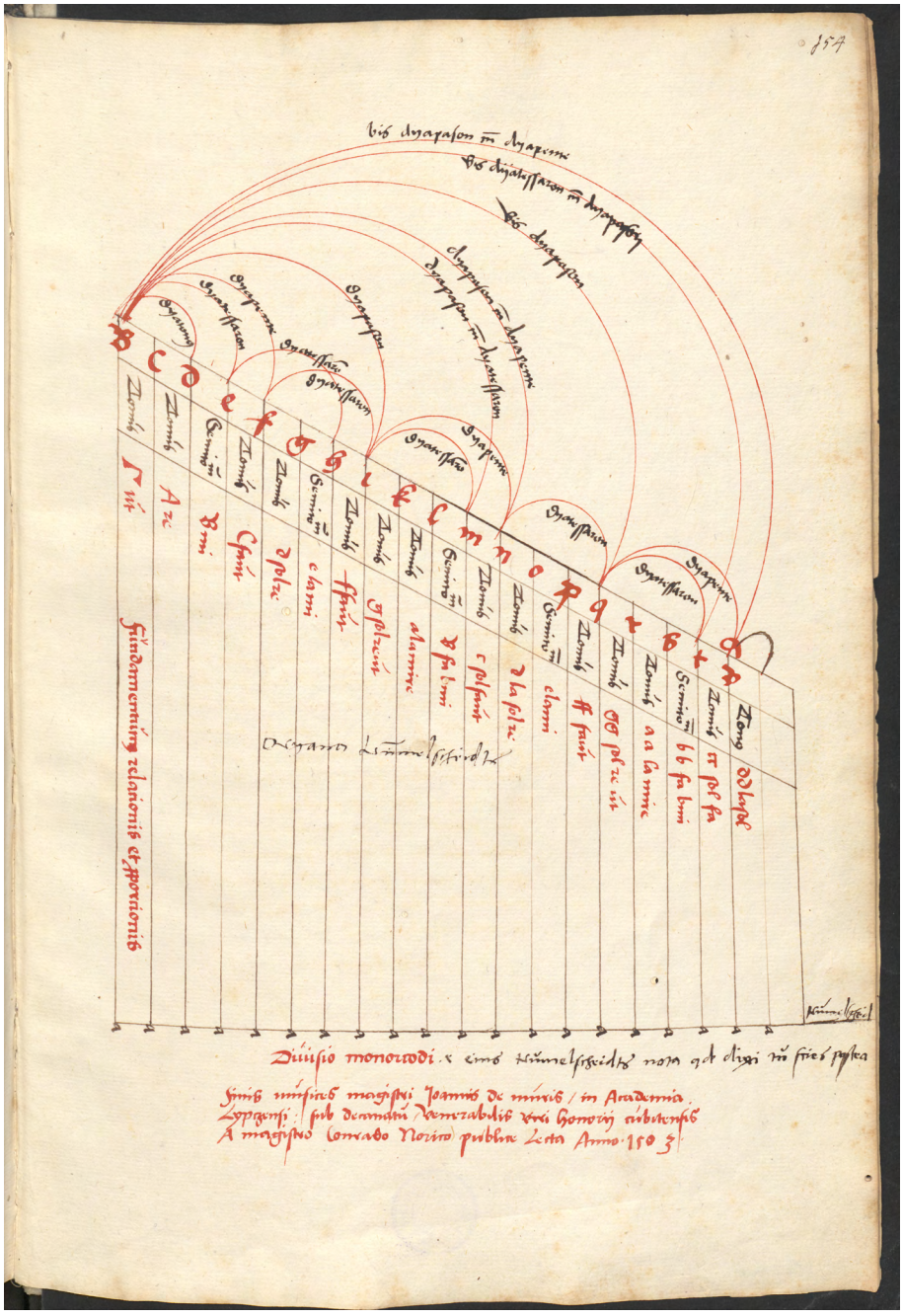


Abb. 84: Philosophische Sammelhandschrift, A-Wn Cod. 5274,
Darstellung der Solmisationsskala in einem *fundamentúm relacionis*, fol. 154[r].

gehörten. Auch aus seiner unmittelbaren Umgebung in Wien fallen bestimmte Namen – unter anderem von Humanisten – ins Auge. Experimentiergeist mit optischen Komponenten zeigt sich beispielsweise in Stephan Monetarius' *Epitoma utriusque musicae practicae* (1515): Die Skala ist auf vier zusammengewachsenen Baumstämmen abgebildet. Den in diesem Buch publizierten Stoff unterrichtete Monetarius zuvor an der Wiener Universität.[17] Die 1503/1506 aus Leipzig nach Wien gebrachte Muris-Lehrschrift (A-Wn Cod. 5274) hat ein sehr auffälliges Merkmal – die Skala in einer dem Psalterium ähnlichen Form, in der neben den Solmisationssilben und Tonbuchstaben noch eine alphabetische Reihe vorhanden ist. Die „Saiten" sind durchgehend mit den Alphabet-Buchstaben von B bis u versehen, als handele es sich um den Versuch, die Skala in die instrumentale Tabulatur zu transliterieren (Abb. 84).[18] Die Idee einer tabellarisch mutierten Skala – parallel zu Judenkünigs Skala in den versetzten Tonlagen von *A* und *G* – findet sich auch in Philomathis' *Musicorum Libri* (Wien 1512) und im Vorlesungsmanuskript *Musica choralis* von Wolfgang Khainer (A-Wn Cod. 4787), das für 1518 in den Matrikeln der Wiener Artistenfakultät belegt werden kann.[19] Die Verbindung zu Philomathis' Werk wird durch die praktische Ausübung von humanistischen Metren, parallel zu Judenkünigs Oden, bekräftigt. Die Schrift von Khainer ist besonders interessant, denn sie ist eine typische Zusammenstellung von Exempla mit mehreren Tabellen, unter anderem sechs Skalen ohne Texte – ein Zeugnis des praktischen Unterrichts und einer Vorlesungsmitschrift von der Universität Wien.[20] Der humanistische Bezug wird außerdem dadurch deutlich, dass die Abschriften der *Musica choralis* dieser Sammelhandschrift in *loci-communes*-Sammlungen vorkommen. Es handelt sich um Aristoteles' Schriften sowie Zusammenstellungen von alphabetisch und thematisch geordneten Sentenzen.[21] Bei Judenkünig und Luscinius (*Musicae institutiones* 1515) fällt wiederum die Ähnlichkeit in ihrer graphischen Skalen-Darstellung auf. Bei beiden ist sie vereinfacht mit *B/b*, ohne *H/h*, als Äquivalent der Solmisationssilben *fa* und *mi* dargestellt.

Die *Introductio* wie auch die *Vnderweisung* bestehen aus einer Reihe von idiomatischen und sich oft wiederholenden Übungsbeispielen ohne eine einzige Erklärung dazu. Sie sind typische Exempla-Bücher. All diese Übungen bilde-

17 Niemöller, „Deutsche Musiktheorie im 16. Jahrhundert", S. 73 f.

18 A-Wn Cod. 5274, fol. 154^{r}, http://data.onb.ac.at/rec/AC13961460 (1.12.2024).

19 Renate Federhofer-König, „Wolfgang Khainer und seine ‚Musica choralis'", in *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 43 (1959), S. 33 f.

20 Sechs Skalen ergeben sich aus jeweils auf- und abwärts gezeichneter *scala dura* (von *G*), *scala mollis* (von *F*) und *scala ficta* (von *Es*), A-Wn Cod. 4787, fols. 103^{v}–105^{v}, http://data.onb.ac.at/rec/AC13956443 (13.12.2024).

21 Ebd., fols. 125^{r}–138^{r} und 201^{v}–211^{v}.

ten im frühen 16. Jahrhundert das Basisrepertoire, welches hier – ebenso wie die verbalen *loci communes* – auf denkbar einfache und klare Weise notiert ist. Besonders lapidar und zweistimmig (bis auf die zwei letzten dreistimmigen Stücke) sind die Beispiele aus der *Introductio*. Erwartungsgemäß wurden alle Gattungen versammelt, die als erster Übungsstoff für Laute in akademischen Kreisen geeignet waren: humanistische Ode, deutsches Lied und deutscher Tanz. Alle Stücke in den genannten „búechlein" unterliegen der allgemein pädagogisch begründeten Progression von der Zwei- bis zur Vierstimmigkeit.

Die Anbindung Judenkünigs an die humanistische *amicitia* (Kapitel II.4) und seine Errungenschaften im Bereich des humanistischen Lehrbuches des frühen 16. Jahrhunderts bestimmten die Rezeption seines Schaffens im Laufe des Jahrhunderts und bildeten die Grundlage eines Netzwerks von Manuskripten aus der Wiener Gegend (Kapitel II.4): die Craus- und die Harditsch-Tabulatur (beide 1530er–1540er Jahre) und das Istvánffy-Fragment (1561). Die Harditsch-Tabulatur und das Istvánffy-Fragment schlossen sich dabei an die humanistische *liber* bzw. *album amicorum* Tradition an (siehe unten). Die Schreiber kopierten die Musikstücke, als wären diese literarische *loci communes*. Erinnern wir uns, dass die Thurner-Tabulatur (ca. 1520–ca. 1523) zusammen mit Thurners *loci-communes*-Sammlungen (*Collectanea* aus Terenz' *Andria* und *Hecyra* sowie aus Erasmus' *Adagia*) überliefert wurde. Das Musikrepertoire besteht in dieser Handschrift aus minimalistisch aufgezeichneten Abschriften, mitunter *incipits*, und Übungen über jene Modelle, die Judenkünig in seinen Büchern drucken ließ. Auf Judenkünigs Lehrbücher gehen mindestens sechs Oden zurück (siehe Tabelle 3, 4). Als Übung wurde bereits „Nach Willen Dein" und „Saphica" analysiert (siehe Kapitel IV.2 und IV.3).

Die Lautenisten versuchten, die Anordnung der Lehrbücher Judenkünigs nachzuahmen. Dies sieht man am deutlichsten in der Craus-Tabulatur. Diese Handschrift, die sich im Wiener Exemplar von Judenkünigs Drucken befindet, wurde offenbar als Übungsheft zu Judenkünigs Lehrbüchern benutzt.[22] Der zweite Lehrblock der *Vnderweisung* Judenkünigs (aber der erste mit einer Priamel und der erste in dreistimmiger Ausführung) beinhaltet die folgende Reihe von Stücken: „Das erst Priamell" – „Rossina ain welcher dantz" – „Rossina [Proporz]" – „Ain niderlendisch runden dantz" – „Saphica" – „Mag ich unglück nit widersten" und „Elslein liebes Elslein", die beiden letzten von Senfl. Einer der Schreiber der Craus-Tabulatur stellte das Stück mit quantitierender lateinischer Metrik – in dem Fall jedoch das „preambulúm" und nicht „Saphica", fol. 6^{r} – zwischen die Tänze („Coree Rosina" u. a.) und die Lied-Intavolierun-

22 Auf die durchgehende originale Foliierung in beiden Tabulaturen wurde oben hingewiesen.

gen [„Zart schöne fraw“] und „Elselein“ (Senfl), fols. 5v–6r und 6v–7v. Sowohl bei Judenkünig als auch bei Craus bilden diese Blöcke den Anfang der jeweiligen Sammlung. Weitere Pavanen und „Asinus in Maio“ (= „Wohl kumpt der may“ von Wolfgang Grefinger) kommen ebenfalls nebeneinander in Judenkünigs Druck, fols. 19r–20r, und in der Craus-Handschrift, fols. 8v–9v vor. Bei Judenkünig kommt jedoch kein *ex-tempore*-Stück dazwischen wie in der Craus-Tabulatur, siehe „[Preambulum]“, fol. 9r. Außerdem ist der Satz von Grefinger bei Judenkünig satztechnisch deutlich einfacher, nämlich zweistimmig, im Vergleich zur dreistimmigen Variante in der Craus-Tabulatur. Desweiteren fällt auf, dass das Repertoire-Schema aus Judenkünig noch einmal in die Craus-Tabulatur (ab fol. 23r) aufgenommen wurde, als wäre es nun eine neue Reihe von Übungen: „Calata“ – ergänzt durch „Matunna Katarina“ – „Recerkare“ als *ex-tempore*-Stück – „Zart schone fraw“ und „Elseleyn“, fols. 23r–24v. Andere Hände zeigten zudem in der Craus-Tabulatur ihre *exercitia* im Intavolieren in einzelnen Stimmpaaren, fols. 30v–32r, und in einzelnen Stimmen, fol. 35r. Auch wenn im Manuskript selbstverständlich nur notierte Beispiele festgehalten sind, bekommt man dort somit einen spannenden Einblick in das tatsächlich praktizierte Üben.

Ein besonderer Fall von Memory-Eintragungen mit Bezug zur Wiener Gegend oder Judenkünigs Kreis findet sich im Istvánffy-Fragment. Auf den heute letzten Blättern, fols. 82r–84v, begegnen uns handschriftliche Zufallseintragungen in deutscher Lautentabulatur, und zwar der Beginn eines Lautenbuches mit vier Musikbeiträgen: die Intavolierung des Lieds „Wo soll ich mich hinkheren“, zwei Tänze „El Burato“ und „Padoana“, sowie eine Intavolierung der Ode „Vitam quae faciunt“ (Martial X, 47; Abb. 85.3). Das Buch enthält eine Titelseite mit einer Dedikation, fol. 84v: „Hic liber dono datus Nicolau[s] de Kys/Warda per, me, Jahanne(m) Krechmer / in perpetua(m) ipsius memoriam. / Anno D(omi)ni 1.5.6.1. die 22 / Mensis martij / Wienna, Austria“ (Dieses Buch wurde Nicolaus de Kyswarda von mir, Johannes Krechmer, zum ewigen Andenken an ihn geschenkt. Im Jahr 1561, am 22. März, Wien, Österreich, Abb. 85.1). Johannes Krechmer, der wohl an der Universität Wien studierte, übergab also einem Nicolaus de Kyswarda ein Buch zur Erinnerung. Über Kyswarda ist nichts bekannt, es wird nur spekuliert, dass er der Schreiber der uns hier erhaltenen Musik ist.[23] Das Buch war gerade erst begonnen worden, und nach den erwähnten vier Stücken blieben die für die Tabulatur vorbereiteten Raster auf dem Papier leer, fols. 81v–82r. Das Buch wurde dann umgedreht, und von seinem Ende her schrieb Miklós Istvánffy etwas später, 1564–1602,

23 Peter Király, *A Lantjáték Magyarországon a XV. századtól a XVII. század közepéig*, Budapest: Balassi 1995, S. 58.

eigene Dichtungen und poetische Textexzerpte auf.[24] Auf den Folios der Tabulatur, nun am Ende eines neuen Buches, entstand ein Textindex dieser Dichtungen, der an jeder leeren Stelle und sichtbar über die Tabulaturrastrierung geschrieben wurde.

Die vier Musikeinträge weisen – im Gegensatz zu den Behauptungen der älteren Forschung[25] – keine direkten Übernahmen aus Judenkünigs Büchern auf. Die Anbindung an Judenkünigs Kreis zeigt sich in zwei von vier überlieferten Stücken, im „Wo soll ich mich hinkheren" und in „Padoana" (Abb. 85.2). Beide Stücke stimmen mit den Stücken aus der Harditsch-Tabulatur – „Wo sol ich mich hin khern", fols. 37^{v}–38^{r}, und „Padúaner", fols. 41^{v} – in allen Zeichen überein, einschließlich Fingersatz der rechten Hand (einzelne Punkte), Pausen, graphischer Darstellung und Gruppierung von kleineren rhythmischen Werten (in der Optik von „Leitern"). Diminutionen wurden exakt übernommen, was ein Abschreibverfahren noch wahrscheinlicher macht. Abweichungen zeigen sich in zusätzlicher, meist regelmäßiger Taktierung gegenüber den in der Harditsch-Tabulatur nicht taktierten Zeilen („Padoana" im Istvánffy-Fragment), oder im Durchziehen von syntaktischen Taktstrichen (Lese- und Verständnishilfen wie in den letzten drei Takten von „Wo soll ich mich hinkheren" im Istvánffy-Fragment). Dieses Vorgehen, aber auch die einfache, zweistimmige Fassung beider Stücke im Istvánffy-Fragment, lässt hier den Übungsprozess des Schreibers erkennen. Die didaktische Absicht wird ebenfalls durch den letzten Musikbeitrag, die instrumentale Fassung von „Vitam quae faciunt", deutlich, fol. 82^{r2} (Abb. 85.3). Der Satz wurde mit einem Doppelstrich abgeschlossen und daher anscheinend absichtlich als Fragment belassen. Die Intavolierung erfolgte nur für den ersten metrischen Vers, denn damit hatte der Lautenist bereits das metrische Grundmuster (*locus communis*) in seinem Gedächtnis fixiert. Nur war er bei der Wiedergabe des phaläkischen Hendekasyllabus entweder ungeschickt oder führte absichtlich eine *variatio* aus. Statt – – – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – –, baute er den Satz mit dem Schema – ⏑ – ⏑⏑ – – – ⏑ – – und machte dadurch die Metrik fast unkenntlich. Melodisch stimmt der Satz (ohne den Alt) mit der

24 Miklós Istvánffy (1538–1615) war ein ungarischer Humanist und Gelehrter. Das Buch führte er wahrscheinlich während seines Dienstes als Sekretär des ungarischen Erzbischofs Miklós Oláh (1562–1568) und später in der ungarischen Hofkanzlei Maximilians II. in Wien.

25 Eine ausführliche Analyse der genannten Tabulatureinträge sind im Aufsatz von András L. Kecskés zu finden: „Lanttabulatúra – virágének", in *Nógrád Megyei Múzeumok Évkönyve* 11 (1985), S. 271–289. Kecskés fasste einige ältere Untersuchungen im ungarischen Raum zusammen. Der Beitrag ist veraltet, und die Inhalte müssen gründlich überdacht werden. Auf einige Unstimmigkeiten in Kecskés' Beitrag und auf eine Reihe möglicher weiterer Überschneidungen im Repertoire des Codex Istvánffy und der Tabulaturen des 16. und 17. Jahrhunderts wies Király hin, Király, *A Lantjáték Magyarországon*, S. 58–60.

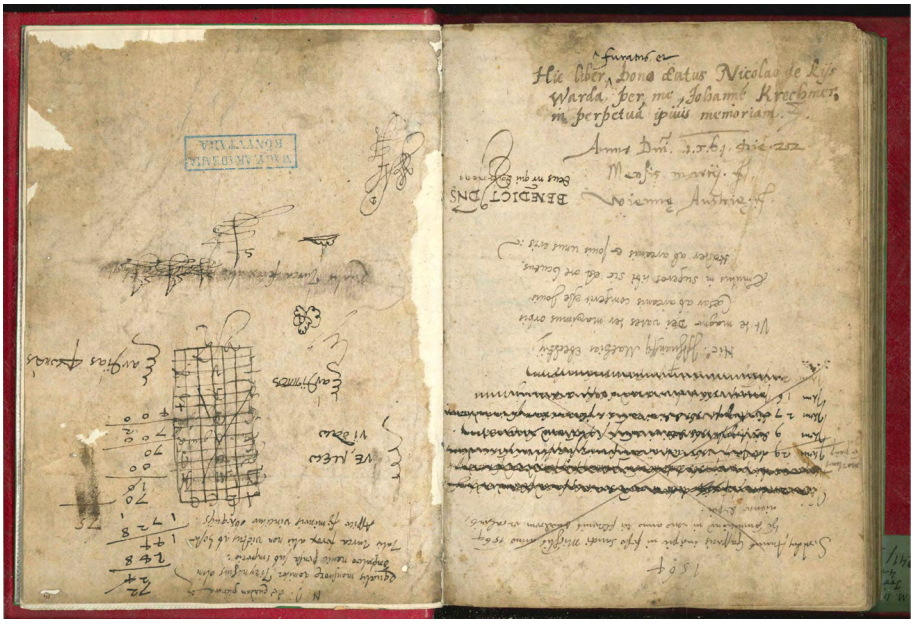


Abb. 85.1: Istvánffy-Fragment, Anfang des Tabulaturbuches, jetzt am Ende des Codex, 1561, fol. 82^{v}–83^{r}.

Vertonung aus Johann Spangenbergs *Grammaticae Latinae* (1546) überein.[26] An welchen Text der Schreiber dabei dachte, ist nicht bekannt.[27] Fakt ist aber, dass die textliche Seite auch im Istvánffy-Fragment eine große Rolle spielte. Am zweiten Musikbeitrag, dem Tanz „El Burato", wurde nämlich ein Beitext in Form eines Abgesangs eines in Ungarn verbreiteten Werbeliedes („Blumenliedes") eingefügt, wodurch das Interesse an der semantischen Rezeption der Beiträge spürbar wird (Abb. 85.2).[28] Ob der Tabulatur-Schreiber den Eintrag eigenhändig machte, ist wiederum nicht bekannt.

26 Spangenberg, *Grammaticae Latinae* (1546), Exemplar D-Mbs L.lat. 828#Beibd.1, Bg. S2^{v}–S3^{r}.

27 Verschiedene Textierungen dieses Satzes siehe *Kirchenlieder*, Bd. 1, S. 7–8, Nr. 12.

28 „kinchbe nagiob kinch ninch / kinek szive banatba ninch" („kincsbe nagyobb kincs nincs / kinek szíve bánatba nincs"): wörtlich – „es gibt keinen größeren Schatz [als den/die] / dessen (bzw. deren) Herz nicht in Traurigkeit ist".



Abb. 85.2: Istvánffy-Fragment, „Wo soll ich mich hinkheren“, „El Burato“ und „Padoana“ (Anfang), fol. 81[v].

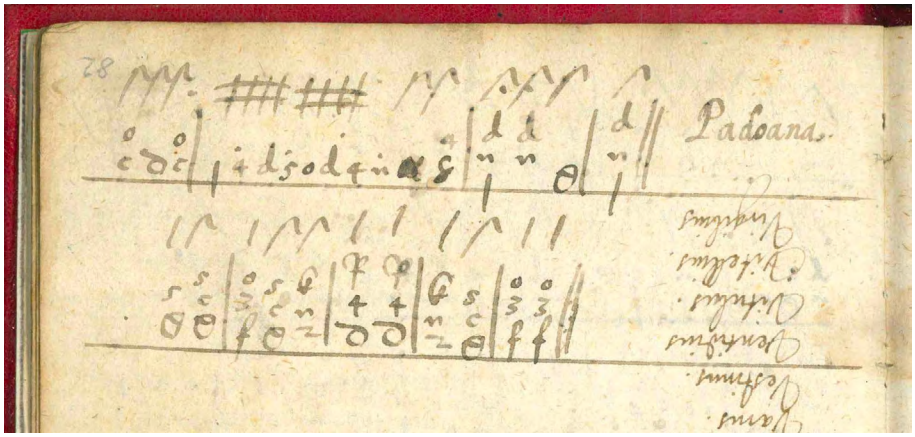


Abb. 85.3: Istvánffy-Fragment, „Padoana“ (Ende) und [„Vitam quae faciunt“], fol. 82r.

Ein Rätsel: Die 21 Hände der Krakauer Tabulatur

Während die Tabulaturbeiträge im Istvánffy-Fragment nicht viel Material bieten, findet sich in der Krakauer Tabulatur eine blühende und sehr erfindungsreiche Tradition von Hände-Zeichnungen. Auf den fols. 9r–32v wurden fast durchgehend Hände aufgezeichnet. Der Gedanke liegt nahe, es handele sich hier wieder um eine diagrammatische Instrumentallehre „per Hand“, eine Fortsetzung der Tradition Judenkünigs. Doch welche Bedeutung hatten die insgesamt 21 Hand-Abbildungen für die „Leser“ der Tabulatur im 16. Jahrhundert? In welchem Zusammenhang stehen die Hände mit den Musikstücken, denen sie offensichtlich zugeordnet waren, oder auch mit dem ganzen Manuskript? Wie erklären sie die musikalische Aufführungspraxis um 1550? Benötigte man alle Hände-Zeichnungen für das Memorieren pädagogischer Anweisungen oder wurden einige aus Spaß in die Tabulatur eingetragen?

> Insgesamt tendiert die jüngere Forschung zur Krakauer Tabulatur eher dazu, die Hände zu erklären, als sie als sinnlos zu bezeichnen. Sheptovitsky meinte, die Finger wären die sechs Saitenchöre: „Two main types of drawings decorate the tablature. The first type – a ‚hand‘, is a simple drawing of an human hand, which appears on the left margin at the beginning of pieces on fols. 9r–21r, 24v–32v. Fingers of the ‚hand‘ point to the six-line staff, probably in this way indicating the courses of the lute: the thumb indicates to the highest line showing the first course, the index finger indicates the second line from the top showing the second course, etc.“[29] Diese Hypothese kann widerlegt werden: Denn wie ist es sonst zu erklären, dass am

29 Sheptovitsky, *The Cracow Lute Tablature*, Bd. 1, S. 53. Vgl. auch den Vermerk von Poźniak über die regelmäßig am Beginn der Stücke erscheinenden Hände. Poźniak, „The Krakow Lute Tablature“, S. 33.

„Pasamezo hispanicu[m]“, fols. 28^{v}–29^{r}, das für ein viersaitiges Instrument (vierchörige Gitarre oder eine ihr ähnliche Laute mit der Stimmung *e*^{1}–*h*–*g*–*d*) verfasst wurde, auch eine übliche Hand mit fünf Fingern steht (Abb. 86, Nr. 17)? Und warum wäre es nötig, so viele Hände an bestimmten Stellen aufzuzeichnen, wenn doch im Falle einer pragmatischen verallgemeinerten Griffzeichnung ein Bild am Beginn der Tabulatur ausreichen würde?



1) fol. [o]

Bereits ein erster Blick auf die Hand-Abbildungen vermittelt den Eindruck, dass sie mit Fleiß und Liebe zum Detail gezeichnet wurden. Sie sind zudem alle unterschiedlich (Abb. 86.1). Mal haben die Hände viele Linien auf den Fingern, mal wenige, mal einen bemalten Daumen, mal einen leeren Daumen, manchmal haben sie Fingernägel, manchmal nicht. Der Unterarm ist haarig oder leer, mit Farbe gefüllt oder mit Linien versehen. Die grafische Ausführung der Hand kann mit dem geometrischen Ornament der Tabulatur korrespondieren (Abb. 86.1, Hände Nr. 5 und 13). In der Regel sind fünf Finger gezeichnet, manchmal auch gebeugt (Nr. 13 und 15). In zwei Fällen allerdings sieht man sechs Finger (Nr. 19 und 21), und einmal hat die Hand nur 3 oder 4 Finger (Nr. 20). Alle Hände, mit Ausnahme der ersten auf dem Cover der Tabulatur (Nr. 1), wurden mit dunkelroter Tinte von einem Schreiber (Schreiber A[30]) gezeichnet. Im Hinblick auf die Deutung der Hände ist es wichtig festzuhalten, dass Schreiber A derjenige war, der die von ihm selbst oder vom Schreiber B vorher notierte Musik mit der gleichen dunkelroten Tinte vielfältig korrigierte und ergänzte. Eine musikdidaktische Bedeutung der Hände ist daher wohl anzunehmen. Die Hand auf dem Cover (Abb. 86.1, Nr. 1; Abb. 26.1) könnte dabei eine einleitende, erklärende Funktion haben, in Analogie zu den stereotypen „Lautentraktaten“ am Beginn der Tabulatur.[31]

30 Die Tabulatur wurde von mindestens fünf Schreibern geschrieben, siehe Kapitel II.3.

31 Eine ausführliche Abhandlung zur polnischen Musiktheorie im 16. Jahrhundert bietet Elźbieta Witkowska-Zaremba, *Ars musica w krakowskich traktatach muzycznych XVI wieki*, Krakau: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1986.



2) fol. 9r



3) fol. 9v



4) fol. 10v



5) fol. 11v



6) fol. 13r



7) fol. 15v



8) fol. 16v



9) fol. 17v

Abb. 86.1: Krakauer Tabulatur, Aufstellung der 21 Hände-Zeichnungen.



10) fol. 18[r]



11) fol. 19[r]



12) fol. 20[v]



16) fol. 27[v]



17) fol. 28[v]



18) fol. 29[r]



13) fol. 21r



14) fol. 24v



15) fol. 26v



19) fol. 30v



20) fol. 31r



21) fol. 32v

Die Analogie zu den Guidonischen Händen erweist sich a priori als falsch, denn Guidonische Hände setzen die Lehre über den Ambitus und die absolute Tonhöhenlage der Skala voraus, was der Idee der Tabulatur grundsätzlich widersprechen würde. Guidonische Hände sind in der Musiktheorie in Krakau um 1550 mehrfach belegt, wie z. B. bei Mark z Płocka, *Hortulus musices* (1517–1518) oder bei Monetarius, *Epitoma utriusque musices* (1515). Die universitäre Musiktheorie wurde allerdings in Krakau, einem der größten damaligen Ausbildungszentren, anhand von Traktaten aus dem deutschsprachigen Raum entwickelt. Die Krakauer Musiktheoretiker nutzten u. a. Wollick, *Opus aureum musicae* (1505), Ulrich Burchard, *Hortulus musices practicae* (1518), Andreas Ornitoparchus, *Musicae activae micrologus* (1519).

Es stellt sich die Frage, ob die Lautenisten in Polen die deutschsprachigen Drucke von Judenkünig und Gerle mit den Hände-Zeichnungen kannten. Aufgrund der in der Musikwissenschaft erwähnten historischen Fakten lässt sich annehmen, dass die Kontakte (unter anderem durch den Instrumentenhandel) zwischen den Lautenisten aus deutschsprachigen Regionen und denen aus Polen sehr rege waren.[32] Die Instrumente für polnische Höfe wurden oft aus Nürnberg besorgt.[33] Außer namhaften reisenden Lautenisten – die Tabulatur hat Referenzen zu Valentin Greff Bakfark (1507–1576) und Benedikt Drusina (ca. 1520–1580) – darf man das zu der Zeit gut ausgebaute Netzwerk von Studenten und Gelehrten nicht außer Acht lassen. Im 16. Jahrhundert befanden sich viele polnische Scholaren beispielsweise in Wien, wo Judenkünigs Drucke erschienen.[34] Im Gegenzug wurden für die Jahre 1470–1520 allein an der Krakauer Universität 106 Immatrikulierte aus heute österreichischen Gebieten nachgewiesen.[35] 1558 kamen mehr als 46 Studenten aus Polen nach Wittenberg, um Luther und Melanchthon zu hören. Die Lehre von Erasmus zog zahlreiche polnische Scholaren nach Basel. Diese sind ebenso für Frankfurt an der Oder, Zürich, Strasbourg, Leuven, Geneva, Paris usw. nachweisbar.[36]

Der Austausch mit dem deutschsprachigen Raum wurde zudem durch die Druck-Offizien gefördert. Hieronim Vietor (1480–1546) entwickelte seine verlegerische Tätigkeit bekanntlich parallel in Wien und in Krakau. Er arbeitete in Wien bis 1532 zusammen mit Johann Singriener d. Ä., dem Verleger von Judenkünigs *Vnderweisung* (1523).[37] Polnische Tänze wurden in deutsche Lauten-

32 Poźniak, „Die Musik in Polen zur Zeit der Jagiellonen", S. 101.
33 Głuszcz-Zwolińska, *Muzyka nadworna*, S. 65.
34 Hajdukiewicz, „Bildungswesen und Wissenschaft in der Epoche der Jagiellonen", S. 79.
35 Pirożyński, „Der internationale Rang der Krakauer Universität in der Renaissancezeit", S. 102.
36 Morawska, *The History of Music in Poland*, S. 60.
37 Perzanowska, „Polnische Buchdruckerkunst", S. 433.

lehren aufgenommen, wie beispielsweise im *New künstlich Lauttenbuch* (1544) von Newsidler,[38] das auch Hand-Abbildungen hat. Die Ausbildung im Bereich der *musica speculativa* fand in Polen schließlich anhand der aus dem deutschsprachigen Raum besorgten Lehrschriften statt.[39] Es ist anzunehmen, dass die Drucke von Judenkünig und Gerle in Polen bekannt waren. Es handelte sich jedoch vermutlich nicht um eine direkte Übernahme der Hände-Abbildungen, sondern um die I d e e der Hand als Anweisung für ein breites Publikum von Instrumentalisten. Nicht ganz auszuschließen ist, dass diese Idee sich durchaus parallel oder sogar unabhängig von den „deutschen" Hand-Abbildungen entwickelte und nur dem Bedarf an einem verständlichen und gut memorierbaren erklärenden Schema zur Musikaufführung entsprang. Ein historischer Fakt ist auch, dass polnische Lautenisten schon im frühen 16. Jahrhundert nicht die deutsche, sondern die französische Tabulaturschrift benutzten, wie z. B. in der Lautentabulatur von Mychel Yndern (ca. 1536).[40] Sie bewegten sich also in einem anderen Schriftsystem und waren darauf angewiesen, eigene Hand-Zeichnungen zu erfinden.

Nun soll das Rätsel gelöst werden, warum die Hand-Zeichnungen der Krakauer Tabulatur keine Buchstaben oder Ziffern haben, wie ihre Vorbilder bei Judenkünig, Gerle oder Newsidler. Sie sind nur mit Strichen versehen, und zwar alle unterschiedlich. Betrachten wir zunächst die Funktion der Hand-Zeichnungen.

Die „deutschen Hände" wollten als erstes vermitteln, w o sich die linke Hand des Spielers in dem Stück befindet, und zwar in einer Lernprogression von den einfacheren (ersten) zu den schwierigeren (näher am Resonanzkörper liegenden) Bünden. Die Grifflage und der Fingersatz sind in der Tat die grundlegenden und allerersten Informationen für jeden Lautenspieler, insbesondere für Lehrlinge, Laien und Liebhaber. Eine bildliche Darstellung davon am Beginn eines Stückes ist ideal, denn sie dient schließlich einer elementaren Orientierung: Man sollte auf den ersten Blick erkennen können, ob das Stück spielbar ist oder nicht. Und die Hände aus der Krakauer Tabulatur vermittelten in der Tat Unterweisungen für Grifflage und Bünde. Stellt man sich graphisch

38 Morawska, *The History of Music in Poland*, S. 340.

39 Ebd., S. 59 f. Das Thema deutsch-polnischer Verbindungen im 16. Jahrhundert ist in der Musikwissenschaft seit dem frühen 20. Jahrhundert präsent. Vgl. beispielsweise ältere Beiträge wie Adolf Chybiński, „Polnische Musik und Musikkultur des 16. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zu Deutschland", in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 13,3 (1912), S. 463–505; Martin Ruhnke, *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im XVI. Jahrhundert*, Berlin: Merseburger Verlag 1963.

40 Die Tabulatur ist verschollen. Hans Peter Kosack, *Geschichte der Laute und Lautenmusik in Preussen*, Diss. Albertus-Universität Königsberg 1934, Kassel: Bärenreiter 1935, S.10.

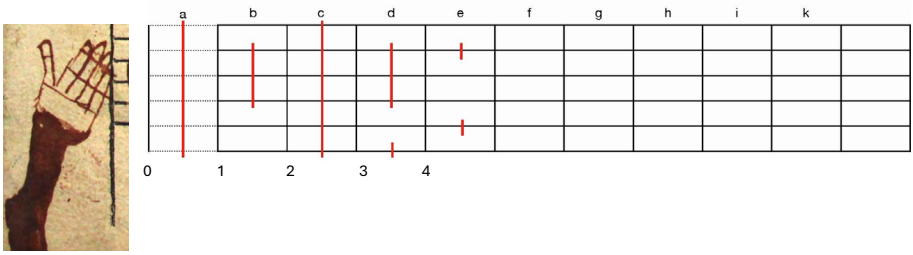


Abb. 86.2: Krakauer Tabulatur, Hand-Zeichnung, fol. 18r.

Schema 4: Krakauer Tabulatur, schematische Präsentation von gespielten Bünden und Saiten in der französischen Lautentabulatur: a – leere Saite, b, c, d, e, f, usw. – Bünde, die horizontalen Linien entsprechen den 6 Saiten und die vertikalen Linien in rot verdeutlichen die tatsächlich gegriffenen Stellen, „Rochalfazo", fol. 18r–19r.

vor, wo in einem zur jeweiligen Hand gehörenden Stück die Finger der linken Hand an das Griffbrett des Instrumentes gelangten (die Stellen der in dem Stück tatsächlich benutzten Bünde und Saiten), ergibt sich ein Bild, das der Hand-Zeichnung am jeweiligen Stück entspricht.

Vor dem Tanz „Rochalfazo" ist eine Hand mit insgesamt vier Linien zu sehen: drei davon sind durchgezogen und eine markiert den Daumen, fol. 18r (Abb. 86.2). Das Stück soll demnach auf insgesamt 4 Bünden gespielt werden: dem ersten, zweiten, dritten und dem vierten – b, c, d, e in französischer Lautentabulatur. Bei einem „Pasomeso" steht die Hand mit drei Linien, fol. 13r (Abb. 86.3).[41] Dieser Tanz benötigte also nur die drei ersten Bünde für die Aufführung. Ein anderes Passamezzo – „Pasamezo hispanicu[m]" für ein viersaitiges Instrument – verwendete fünf Bünde, wie an seiner Hand-Zeichnung mit insgesamt fünf Linien zu sehen ist, fol. 28v (Abb. 86.4). Sind die fehlenden Striche am Zeigefinger dieser Hand zudem ein Hinweis darauf, dass hier nur vier Saiten gespielt wurden? Die sechs Linien an der Hand entsprechen den sechs Bünden eines polnischen Klageliedes „Prauiem doznal prziaczielia swego", fol. 27v (Abb. 86.5). Die sieben Linien stehen für die sieben Bünde im Tanz „Labella", fol. 10v. Da es auf der Hand an Platz mangelte, trug der Schreiber zwei Striche am Daumen auf (Abb. 86.6). Die neun Bünde in der Chanson-Intavolierung „Dulce mia Amore" bewogen den Schreiber zu einer wirklich originellen Lösung in der Handdarstellung, fol. 16v (Abb. 86.7): die vier Linien, die über die fünf auf der Hand hinausgehen, zeichnete er am Unterarm, wobei die letzte, rechte von diesen Linien erst angefangen wurde. Keine von den Hand-Zeichnungen der Tabulatur hat einen solchen gestreiften Unterarm. Er

41 Die nicht durchgezogenen obersten Striche sind offensichtlich die Fingernägel analog zur Hand am Cover (Abb. 86.1, Nr. 1; Abb. 26.1).

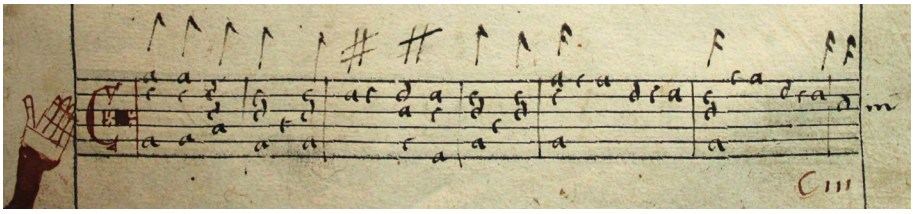


Abb. 86.10: Krakauer Tabulatur, fol. 18[r]: die zur Hand gehörende Tabulatur von „Rochalfazo“, Beginn, mit Verwendung von Bünden b, c und d, e wird auf fol. 18[r] verwendet.



Bsp. 46.1: Übertragung von Abb. 86.10.

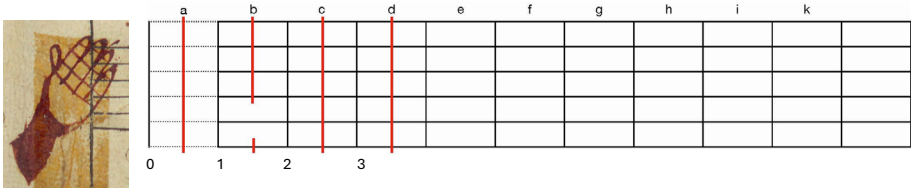


Abb. 86.3: Krakauer Tabulatur, Hand-Zeichnung, fol. 13[r].

Schema 5: Gespielte Bünde und Saiten, „Pasomeso“, fol. 13[r]–15[v].



Abb. 86.11: Krakauer Tabulatur, fol. 13[r]: die dazu gehörende Tabulatur von „Pasomeso“, Beginn, mit Verwendung der Bünde b, c und d.



Bsp. 46.2: Übertragung von Abb. 86.11.

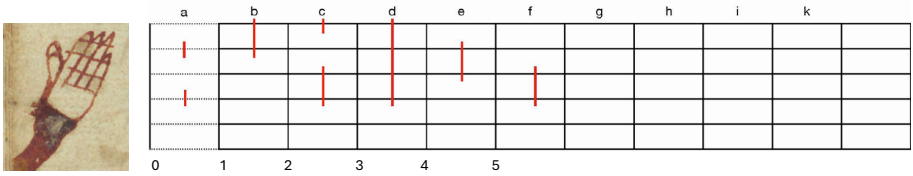


Abb. 86.4: Krakauer Tabulatur, Hand-Zeichnung, fol. 28^{v}.

Schema 6: Gespielte Bünde und Saiten, „Pasamezo hispanice[m]“, fols. 28^{v}–29^{r}.

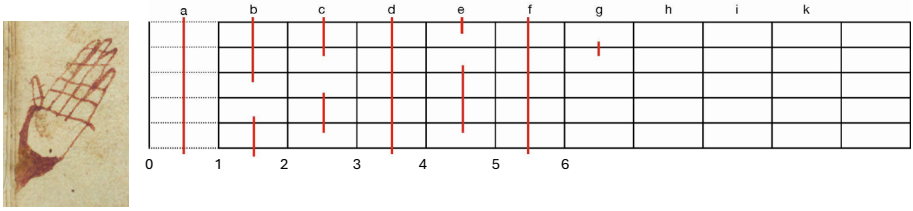


Abb. 86.5: Gespielte Bünde und Saiten, Hand-Zeichnung, fol. 27^{v}.

Schema 7: Krakauer Tabulatur, „Prauiem doznal prziaczielia swego“, fols. 27^{v}–28^{r}.

ist entweder komplett mit Farbe gefüllt oder leer. Auch wird kein Stück auf neun Bünden gespielt, mit Ausnahme von „Dulce mia Amore“.

Die Entsprechungen zwischen den Händen und den Musikstücken lassen sich auch weiterhin nachvollziehen. Von den insgesamt 21 Händen stehen 20 bei Musikstücken. Zwei davon sind komplett leer (Abb. 86.1, Nr. 19, 20), eine Hand hat nur zwei Striche an den Fingerspitzen, die Fingernägeln ähneln, fol. 21^{r} (Abb. 86.1, Nr. 13). Bei den vollständig mit Strichen versehenen 17 Händen ergeben sich neun genaue Entsprechungen zu den Bünden. Nur zwei Hände lassen sich nicht „ihren“ Musikstücken zuordnen, fols. 9^{r} und 19^{r} (Abb. 86.1, Nr. 2, 11). Sechs weisen einige wenige Ungenauigkeiten auf, die aber entweder auf einer nicht ganz klaren Zeichnung der Hand, fols. 15^{v}, 26^{v}, 20^{v} (Abb. 86.1, Nr. 7, 15, 12) oder auf den nicht eindeutig lesbaren Buchstaben in der Tabulatur beruhen, fol. 29^{r} (Abb. 86.1, Nr. 18). Unter diesen leicht abweichenden Händen fällt auf, dass sie nur die häufigsten, jeweils im Stück angespielten Bünde darstellen und eine optionale Verwendung eines hohen Bundes im Hand-Bild eher vermeiden. Die Chanson-Intavolierung „Lecontent“ wird auf vier Bünden gespielt, dem ersten, zweiten, dritten und dem fünften (b, c, d und f in der französischen Lautentabulatur). Nur in der Schlusskadenz benötigt der Lautenist noch einen Bund – den sechsten (g). Der Spieler benötigt für das Stück folglich regulär vier Bünde und einen weiteren als Option am Schluss. Die Hand vor dem Stück bildet exakt vier Linien ab, fol. 29^{r} (Abb. 86.8). Eben-

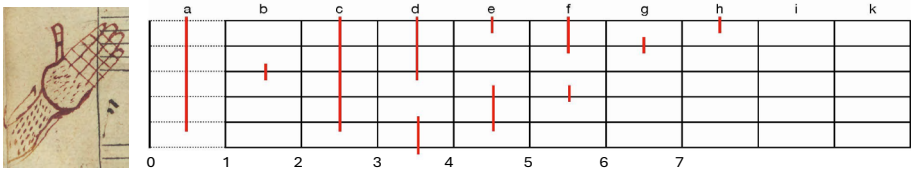


Abb. 86.6: Krakauer Tabulatur, Hand-Zeichnung, fol. 10v.

Schema 8: Gespielte Bünde und Saiten, „Labella“, fols. 10v–11v.

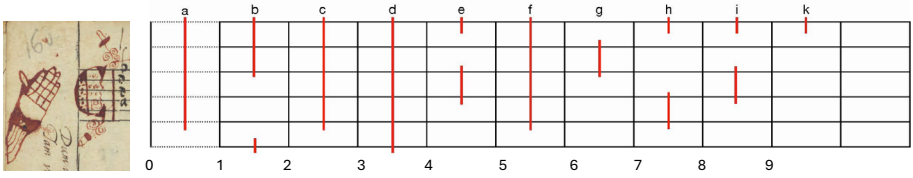


Abb. 86.7: Krakauer Tabulatur, Hand-Zeichnung, fol. 16v.

Schema 9: Gespielte Bünde und Saiten, „Dulce mia Amore“, fols. 16v–17v.

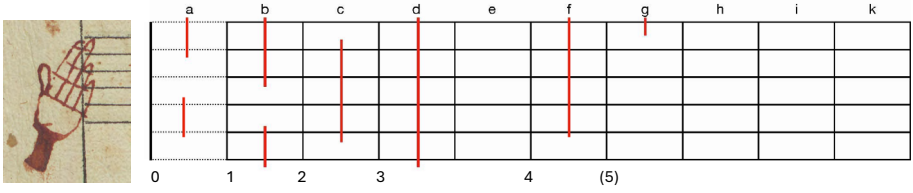


Abb. 86.8: Krakauer Tabulatur, Hand-Zeichnung, fol. 29r.

Schema 10: Gespielte Bünde und Saiten, „Lecontent“, fols. 29r–30r.

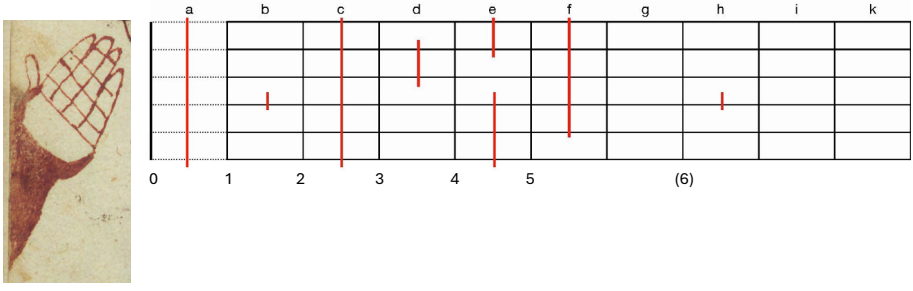


Abb. 86.9: Krakauer Tabulatur, Hand-Zeichnung, fol. 24v.

Schema 11: Gespielte Bünde und Saiten, „Quando io pensal martire“, fols. 24v–26v.

falls nur einmal wird der siebte Bund (h) neben fünf anderen (b, c, d, e und f) in der Madrigal-Intavolierung „Quando io pensal martire" benutzt. Die Hand gibt logischerweise nur fünf Linien wieder, fol. 24^{v} (Abb. 86.9).

Sind die Hand-Zeichnungen nach Schwierigkeitsgrad geordnet und stehen mit der im Manuskript zunehmend komplexer werdenden Intavolierungs- und Diminutionstechnik in Zusammenhang? Eine direkte Abhängigkeit ist zwar nicht zu erkennen, wenn jedoch durchgehende Diminutionen beginnen, teilweise mit angebrachtem Fingersatz (Punkten), und die Aufmerksamkeit der Schüler offenbar auf diese technischen Momente gelenkt werden sollte, tauchen die Hände im Manuskript nicht mehr auf. Die Hand fol. 21^{r} (Abb. 86.1, Nr. 13) – sie wurde fleißig mit Ornamenten versehen, hat aber nur einen Strich – steht am ersten Stück, „Pasomeza", das im Manuskript reichlich diminuiert ist. Die darauffolgende „Fantasia", fols. 23^{v}–24^{v}, bleibt ohne Hand, was man nicht mit der Unaufmerksamkeit oder Müdigkeit des Schreibers erklären kann. Die Verzierung der Mensur ist wie üblich detailliert. Die Hand kommt beim nächsten Stück, „Quando io pensal martire", fol. 24^{v} (Abb. 86.1, Nr. 14), wieder vor, da es sich um eine sehr dicht am Original bleibende Madrigal-Intavolierung ohne Diminutionen handelt. Dieser Logik folgend erscheinen die zwei nächsten, nun komplett leeren Hände beim „Passo e meszo" und beim „Passo é mezo d'baroncina", fols. 30^{v} und 31^{r} (Abb. 86.1, Nr. 19, 20). Diese Stücke sind am stärksten diminuiert. Was die letzte Hand, fol. 32^{v} (Abb. 86.1, Nr. 21), mit sechs Fingern bedeuten soll, lässt sich jedoch nicht enträtseln.

Die 21 Hand-Zeichnungen aus der Krakauer Tabulatur sind ein originelles überliefertes Memory-System musikalischer Aufführungs- und Lehrpraxis für Saiteninstrumente um 1550. In Analogie zu den Hand-Abbildungen in den deutschsprachigen Lautenlehren aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts waren sie als erste Anweisungen zum Spielen eines konkreten Stückes gedacht und sprachen zuvorderst ein breites Publikum von Schülern und anderen Bürgern an, die Lauten zur alltäglichen Musikunterhaltung nutzten und Bedarf an einer bildhaften Vermittlung von elementaren aufführungspraktischen Aufgaben (Grifflagen, Bünde und das technische Schwierigkeitsprofil des Stückes) hatten. Das System war auf die französische Lautentabulatur zugeschnitten – die Hände enthalten keine Buchstaben und Ziffern wie die „deutschen Hände", bezeugen jedoch genauso wie die „deutschen Hände" die diagrammatische Mnemotechnik in der frühen instrumentalen Didaktik.

Individualität und Anpassung gab es nicht nur in Bezug auf Lauteninstrumente. Im nächsten Kapitel wird ein handschriftliches Übungsheft vorgestellt, das zwar einen gängigen Notationszeichenvorrat verwendet (die ältere deutsche Orgeltabulatur-Notation), jedoch ein ganz anderes Instrument adressiert – die diatonische Renaissanceharfe. Für diese Tabulatur wurde eine spezielle, an das

breite Publikum adaptierte „Lerntafel" (das Fundamentum) geschaffen, die den Lernprozess anhand von bildhaftem und graphischem Material verdeutlicht.

Die Leipziger Harfentabulatur (ca. 1540) als Lehrbuch und Übungsheft[42]

Unter der Signatur I. 8° 191 bewahrt die Leipziger Stadtbibliothek einen noch im 16. Jahrhundert zusammengefügten Band mit zwei Drucken von Martin Agricola auf – *Ein kurtz deudsche musica* [1528] und *Musica intrumentalis* (1529), beide gedruckt von Georg Rhau in Wittenberg – sowie mit einem handschriftlichen Anhang von 41 beschriebenen Folios – einer in der älteren deutschen Orgeltabulatur-Notation verfassten Tabulatur. Das Einzigartige dieses Bestandes, insbesondere des handschriftlichen Teils, erschließt sich durch mehrere historische Umstände und die Quellenlage zur Instrumentalmusik vor 1550. Jeder handschriftliche Anhang, wie auch jede handschriftliche oder auch gedruckte Marginalie in Form von Kommentaren, Beispielen usw., legt Zeugnis ab von der zeitgenössischen Rezeption des Stoffes und der praktischen Verarbeitung des Materials im 16. Jahrhundert.[43] Im Unterschied zu Drucken haben handschriftliche Notate eine individuellere Prägung und können regionale Praktiken unmittelbar widerspiegeln. Worauf bezieht sich der handschriftliche Anhang der D-LEm I. 8° 191? Ist die Handschrift eine Rezeption der Drucke Agricolas, so könnte sie vielleicht das einzige erhaltene Exemplar eines Tastenmusik-Notats im mitteldeutschen Raum vor dem Tabulatur-Druck von Elias Nicolaus Ammerbach (Leipzig, 1571) sein und dazu noch die weiterführende Rezeption der Lehrbücher des protestantischen Musiklehrers Agricola bele-

42 Ein besonderer Dank geht an Heidrun Rosenzweig, die mich in allen spieltechnischen Fragen zur Renaissance-Harfe leidenschaftlich beraten hat, und an Prof. Dr. Martin Kirnbauer, der mir empfahl, die Idee mit der Harfe ernsthaft zu verfolgen. Bis jetzt gab es keine Edition des D-LEm I. 8° 191, abgesehen von zwei Stücken – „Mein eyniges a" und „Nach wyllen deynn", die als Übertragungen für Orgel in die Edition von Werken Paul Hofhaimers aufgenommen wurden: *Paul Hofhaimer. Ausgabe sämtlicher Werke II: Kompositionen für Tasteninstrumente – Intavolierungen für Tasteninstrumente*, hrsg. von Johannes Strobl, München u. a.: Strube Verlag GmbH 2009 (*DMS* 15,2), S. 65, 66.

43 Grundlegende methodische Ansätze gibt die Monographie von Judd, *Reading Renaissance Musik Theory*. Diese Recherche fokussiert jedoch nur auf die Druck-Kultur, die medial-soziale Präsenz und die Rezeption von musiktheoretischen Schriften im 16. Jahrhundert. Weiterführend ist der Aufsatz von Susan Forscher Weiss, „Vandals, Students, or Scholars? Handwritten Clues in Renaissance Music Textbooks", in *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, hrsg. von Russell E. Murray, Susan Forscher Weiss und Cynthia J. Cyrus, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2010 (Publications of the Early Music Institute), S. 207–246. Vgl. auch die in dem Aufsatz erwähnten Literaturquellen und skizzierten Perspektiven für die Erforschung von handschriftlichen Notizen in den Lehrbüchern der Renaissance.

gen. Bezieht sie sich auf die überlieferten Orgeltabulaturen der süddeutschen und polnischen Region (Kleber 1520–1524; Bonifacius Ammerbach Tabulaturen wie u. a. Kotter 1513–1525; Buchner vor 1550; Lublin 1537–1548) oder auch auf die Musiklehrbücher aus dieser Gegend (nennen wir zumindest Schlick 1512 oder Virdung 1511)? Die Fragen zur Überlieferung dieses Lehrmaterials in den nördlicheren Gebieten und zur Verarbeitung dieses Materials im reformierten Deutschland sind noch weitgehend unbeantwortet. Die Problematik geht noch tiefer, denn die Handschrift D-LEm I. 8° 191 ist ein didaktisch angelegtes Heft, womöglich ein Übungsheft, mit einem kurzen, textlosen und in jeder Hinsicht eigenartigem Fundamentum. Bedenkt man, dass im 16. Jahrhundert in der älteren deutschen Orgeltabulatur nicht nur Tastenmusik, sondern auch Stücke für Harfen, Psalterium, Strohfiedel und Hackbrett „appliciert" wurden, sowie den Fakt, dass das Manuskript durchgehend mit weltlicher Musik gefüllt ist, so fragt man sich, für welches Instrument diese Quelle eigentlich gedacht ist, welche Praktiken sie wiedergibt und woher sie kommt.

Trotz dieser offensichtlichen musikgeschichtlichen und -praktischen Relevanz des Leipziger Bestandes blieb die Handschrift bis jetzt unerforscht. Abgesehen von *Brown* wurden auch einige Bestände aus der Sammlung von Carl Ferdinand Becker (1804–1877), zu der das D-LEm I. 8° 191 gehört, auf dem Portal *Sachsen Digital* bibliographisch erschlossen und digitalisiert.[44] Der Anhang aus dem Band D-LEm I. 8° 191 wurde dabei weggelassen.

Die erste und bisher einzige Beschreibung der Tabulatur stammt von Jürg Stenzl in seinem Aufsatz „Un'intavolatura tedesca".[45] Hier stellte er mehrere, zum Teil widersprüchliche Thesen ohne weitere Begründung auf. Stenzl betrachtete das Manuskript als ein Tastenmusik-Notat und behauptete beispielsweise, dass das Repertoire der „Süddeutschen Schule" dem „Hofhaimer Kreis" oder unmittelbar Paul Hofhaimer, die Lehre dagegen den Tabulaturen Kotter, Kleber und Buchner zugeordnet werden könne.[46] Im Gegensatz dazu hielt er fest, dass die Notation der Tabulatur D-LEm I. 8° 191 dem erwähnten Tabulaturkreis nicht entspräche und demzufolge die Handschrift „im lutherischen Sachsen oder Brandenburg" entstanden sei und dass die Lehre vor allem die Anweisungen in der Intavolierung von Martin Agricola wiedergäbe.[47] Die Entstehungszeit des Manuskripts, die Stenzl aufgrund des Wasserzeichenbefunds um 1535 verortete, ist nach Recherchen jedoch

44 Siehe bei Brown 1529_1 und *Sachsen Digital*, https://sachsen.digital/sammlungen/sammlung-carl-ferdinand-becker-der-staedtischen-bibliotheken-leipzig (1.12.2024). Bei *Brown* sollte die Angabe zur letzten Nummer der Handschrift korrigiert werden: statt „Sive Preludia" steht im Original „Zwe Prelúdia".

45 Jürg Stenzl, „Un'intavolatura tedesca sconosciuta della prima metà del cinquecento", in *L'Organo* 10 (1972), S. 51–84.

46 Ebd., S. 64.

47 Ebd., S. 55, 60, 64, 75, 84.

nicht in vollen Maße vertretbar (siehe unten).[48] Außerdem wurden in dieser schon fast 50 Jahre zurückliegende Studie vor allem die Indexe der zeitgenössischen Drucke und die Autorschaften von konkordanten Vokalstücken verglichen, ungeachtet der Feinheiten der Intavolierungstechnik, des Repertoires in der handschriftlichen Überlieferung, ganz zu schweigen von einer genauen (soweit möglich) Klärung der Funktion des D-LEm I. 8° 191.

Im Folgenden sollen Wege für die Lösung der oben gestellten Fragen aufgezeigt, das Leipziger Manuskript als selbstgestaltetes Übungsheft betrachtet und im musikgeschichtlichen und aufführungspraktischen Kontext des 16. Jahrhunderts verortet werden.

Die handschriftliche Tabulatur D-LEm I. 8° 191 entstand auf den eingebundenen leeren Blättern zweier Lehrbücher Agricolas (6 beschriebene und 2 unbeschriebene Bögen im Oktavformat, 14,8 × 10,2). Das Einbinden von leeren Bögen zwischen die gedruckten Blätter oder, wie im D-LEm I. 8° 191, im Anschluss, war ein im 16. Jahrhundert übliches Verfahren. Es war beim Buchbinder bestellbar und ermöglichte dem Leser bzw. Auftraggeber das aktive Lesen, denn auf den leeren Blättern konnten Kommentare, Notizen, andere Stücke usw. aufgezeichnet werden. Dies war besonders für den Unterricht praktisch, man hatte so sein eigenes Übungsheft gleich mit eingebunden. Für diese leeren Blätter, wie auch für viele Gebrauchstabulaturen, insbesondere Lautentabulaturen, wurden in der Regel Papierreste genommen, bei denen die Wasserzeichen stark beschnitten oder gar ganz abgeschnitten waren. Dies macht die Identifikation des Papiers schwer bis unmöglich. Stenzl meinte, im Wasserzeichen des Papiers des D-LEm I. 8° 191 das mit 1534 datierte Schrägbalkenwappen, ausgestellt von der Markgräfin Margaretha von Brandenburg (1511–1577), erkennen zu können (Quellenbestand aus Himmelpfort, Brandenburg).[49] Es wird aber heute als unwahrscheinlich angesehen, dass die Markgräfin ein eigenes Wasserzeichen führte.[50] Außerdem sieht man im Papier nur Bruchteile eines kleinen Schrägbalkenwappens, die kein vollständiges Bild ergeben und keine Identifizierung des Wasserzeichens ermöglichen.[51] Analysiert man alle ähnlichen Wasserzeichen, die bis heute im Wasserzeichen-Infor-

48 Ebd., S. 76.

49 DE9150-PO-24280, *WZIS*, https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/struktur.php?ref=DE9150-PO-24280 (13.12.2024).

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

51 Teile des Wasserzeichens kommen nur an den Kanten des fols. [0], 2, 7, 10, 15, 18, 24, 25, 32, 33, 39 und 42 vor. Die Werte des Wasserzeichens sind vage: der Rippenabstand beträgt 30–32 mm; das Zeichen steht vertikal, seine Breite misst ca. 24 mm und seine Höhe ca. 20 mm. Bei Margaretha von Brandenburg sehen die entsprechenden Werte so aus: Rippenabstand 30 mm, Breite 20 mm, Höhe 28 mm.



Abb. 87: D-LEm I. 8° 191, Vorderdeckel, Foto von K. Schöning.

mationssystem erschlossenen sind, kommen zwei weitere Schrägbalkenwappen in Betracht: Das eine ist im Annaberger Chorbuch (um 1520) zu finden, das andere gehörte vermutlich Kardinal Albrecht (1490–1545) und wurde 1534 in Halle ausgestellt.[52] Es fällt auf, dass alle drei hypothetischen Quellen aus Mitteldeutschland stammen – Brandenburg, Sachsen oder Sachsen-Anhalt. Keine südliche Provenienz kommt vor.

Die Auswertung des Einbandes vom D-LEm I. 8° 191 (Leder, restauriert) ergibt, dass der Band in einer kleinen Buchbinderei hergestellt oder von einem wandernden Buchbinder laienhaft angefertigt wurde, da der Binder die zentrale Tugendrolle, die für Foliobände vorgesehen war, auf dem Oktavband platzierte und die kleinen Rosettenstempel nicht sorgfältig einprägte (Abb. 87). Insgesamt handelt es sich hier um eine Nachnutzung von veralteten (billigen) Stempeln, was die Datierung des Einbandes auf die späten 1530er bis 1540er Jahre verlegt.[53] Die Zahl auf dem Vorderdeckel „15“ (mittig) gehört zu einer Jahreszahl 15…, die heute leider nicht mehr sichtbar ist.[54] Es wird deutlich, dass es hier um Kleinhandel geht, der zum Bürgertum und dem schulischen Betrieb, nicht aber zum Hochadel wie der Markgräfin Margaretha von Brandenburg oder Kardinal Albrecht, passt. Als Gebrauchshandschrift wäre D-LEm I. 8° 191 dann eher mit dem Annaberger Chorbuch verwandt, zumal das Chorbuch ab 1520 auch als Gebrauchshandschrift, in diesem Fall für das figurale Musizieren in der Annenkirche (Annaberg-Buchholz, Sachsen) genutzt wurde. Das Wasserzeichen des Schrägbalkenwappens findet sich im Chorbuch übrigens ebenfalls in den Hilfsblättern, genau wie im D-LEm I. 8° 191 (Vorsatzblatt, Wasserzeichen 1). Ein weiteres Wasserzeichen des Chorbuches (Wasserzeichen 6) ist der Ochsenkopf mit Schlange und Kreuz, ähnlich wie in Agricolas Druck

52 Vgl. DE1935-1D505_999, *WZIS*, https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/struktur.php?ref=DE1935-1D505_999 (13.12.2024) und DE9150-PO-24318, *WZIS*, https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/struktur.php?ref=DE9150-PO-24318 (13.12.2024).

53 Für die Analyse und Auswertung des Einbandes bedanke ich mich bei Dr. Thomas Thibault Döring, Sondersammlungen der Universitätsbibliothek Leipzig. Außerdem verdanke ich ihm den Hinweis auf die Rahmen mit einer Laubstabrolle auf Vorder- und Hinterdeckel sowie die Tugendrolle in zwei parallelen Streifen im Mittelteil. Die Überschneidungen und historische Nutzungszeit dieser Motive lassen auf eine Entstehung des Einbandes zwischen 1525 und 1535 schließen. Aufgrund der Prägetechnik muss die Datierung jedoch vorverlegt werden. Eine genaue Region lässt sich nicht feststellen, da die Stempel zu dieser Zeit in ganz Deutschland verbreitet waren.

54 Allerdings handelt es sich hierbei, laut Auskunft Dörings, um das Jahr der Herstellung des Stempels und nicht um das Datum des Einbandes. Die Frauenfigur auf dem Vorderdeckel, die nach rechts schaut und ein großes Teller-Barett trägt, könnte eine Darstellung der Lucretia sein. Das Motiv war sehr beliebt auf den Einbänden der Unterhaltungsliteratur des 16. Jahrhunderts. Es war beispielsweise auch auf dem restaurierten Vorderdeckel der Harditsch-Tabulatur eingeprägt.

Musica intrumentalis aus dem D-LEm I. 8° 191.[55] Diese Daten lassen insgesamt vermuten, dass D-LEm I. 8° 191 Ende 1530er oder in den 1540er Jahren in Sachsen fertiggestellt wurde.

Nun erst, nach der Bindung des Buches, kam der Musik-Schreiber zu seiner Arbeit. Er rastrierte händisch die leeren Blätter mit jeweils zwei Fünf-Linien-Systemen in brauner Tinte und schrieb die Tabulatur. Dass er das über den vorgebundenen Blättern tat, verraten die leichten Krümmungen am Ende der Notenlinien (z. B. fols. 3^{v}–4^{r}) und vor allem das lückenlose Schreiben der Musik auf allen fols. 3^{v}–43^{r} quer durch die *verso* und *recto* Seiten der Folios. Die Arbeit verlief in mindestens zwei Schritten. Zuerst wurde die Tabulatur niedergeschrieben. Die Buchstaben und Noten wurden kalligraphisch mit dicker Feder aufgezeichnet, die Schreibart ist sehr akkurat, fast ohne Neigung. Im zweiten Schritt versah der Schreiber die Stücke mit Titeln. Er arbeitete nun mit dünnerer Feder, und die Schreibart wurde fließend mit gebundenen und gerundeten Buchstaben.[56]

Als sehr hilfreich erwies sich die orthographische Untersuchung der Überschriften. Diese zeigte, dass nicht nur der Einband, das Papier und die beiden eingebundenen Drucke Agricolas, sondern auch der Schreiber selbst nicht süddeutscher, sondern östlich-mitteldeutscher Herkunft war. Das konsequente Schreiben des Diphthongs <eÿ>, <ey> statt <ei>, und nicht <ai> statt <ei>, wie zum Beispiel in den Überschriften „Der stadpf**eÿ**ffer tancz“, „Si ist m**eÿ**n büll“, „Nach wÿllen d**eÿ**nn“, „**Eÿ**n final“ (Anhang C.I, Nr. 1, 3, 9, 17),[57] deutet auf mitteldeutsche und nicht auf oberdeutsche, schweizerische oder österreichische Regionen hin, in welchen der Diphthong <ai> im 16. Jahrhundert noch weit verbreitet war. Die Schreibweise des Diphthongs <ie> wird außerdem auch im 16. Jahrhundert gerade in den östlichen Teilen Mitteldeutschland zum Monophthong <i>, wie z. B. in den Titeln „S**i** ist meÿn büll“, „Ellsleÿn l**i**bes elssleÿ“ oder „Ach l**i**b mith leÿth“ (Anhang C.I, Nr. 3, 5, 10).[58]

55 Vgl. die Wasserzeichen im Annaberger Chorbuch bei RISM (ID 211008049) und DE1935-1D505_999 und DE1935-1D505_430 in *WZIS*, https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/struktur.php?ref=DE1935-1D505_999 und https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/struktur.php?ref=DE1935-1D505_430 (13.12.2024).

56 Die Ähnlichkeiten in der Schreibweise der Buchstaben, auch zwischen denen im Fundamentum, fols. 1^{v}–2^{r}, und den Überschriften im restlichen Manuskript, deutet aber darauf hin, dass es sich um einen Schreiber handelte.

57 Im Anhang wurden die Pünktchen über y nicht abgebildet, siehe dazu die in dem Buch geltenden Richtlinien der Textwiedergabe (Anhang A.II).

58 Für die sprachanalytische Hilfe und sprachhistorische Auskunft bedanke ich mich ganz herzlich bei Prof. Dr. Cordula Kropik, Universität Bayreuth, und Dr. Stefan Rosmer, Universität Basel.

Ein eindeutiges Beispiel für die regionale Einordnung des Schreibers ist das doppelte Auftragen des gleichen Titels in zwei Schreibvarianten in Nr. 10: „Ach Lieb mit laidt: Ach l**i**b mith leyth", fols. 24^{v}–25^{r}. Die übliche ost-mitteldeutsche Variante wird rechts angezeigt und verortet den Schreiber im östlichen Mitteldeutschland. Die linke Variante hingegen hat oberdeutsche Diphthonge und nutzt die Frakturschrift mit dicker Feder. An der Stelle scheint entweder eine andere Hand beteiligt gewesen zu sein, oder der (Haupt)Schreiber versuchte, im Verlauf seiner Arbeit mit vokalen Druckquellen sich an die Schreibweise der gedruckten Vorlagen anzupassen, was er dann aber zugunsten der regionalen Schreibart nicht weiter verfolgte. Letzteres scheint angesichts der Tatsache, dass es sich um das einzige Beispiel in dieser Handschrift handelt, plausibler. Ein Überblick zu den möglichen Quellen für die Intavolierung des Musikstückes „Ach Lieb mit laidt" zeigt, dass der Schreiber mit dem Ersten Liederbuch des Erhard Öglin (Öglin I, RISM B/I 1512^{1}) arbeitete. Es handelt sich um eine originalgetreue Intavolierung mit drei abgeschriebenen Stimmen des vierstimmigen vokalen Originals (DTB, ohne A). Die Schreibweise des linken Titels als „Ach Lieb mit l**ai**dt" ist nur mit dem Druck Öglins (dort „laid" und „layd") fast identisch, daher kann von der Nutzung und Rezeption dieses Gesangbuches im östlichen Mitteldeutschland ausgegangen werden.[59] Auf den mitteldeutschen Raum, und zwar auf Sachsen, deutet die Überschrift „Der stadtpfeyffer tancz" (Nr. 1) hin, weil der Begriff „Stadtpfeifer" für diese Region viel charakteristischer als für den Süden war.[60]

Für welches Instrument wurde das D-LEm I. 8° 191 nun verfasst? Tendenziell würde man die Handschrift, die in der älteren deutschen Orgeltabulatur geschrieben wurde, als erstes einem Tasteninstrument zuschreiben. Der auffal-

59 In den späteren Drucken mit diesem Lied Hofhaimers kommt nur die Schreibweise „Ach lieb mit leid" vor, vgl. beispielsweise Forster I, RISM B/I 1539^{27}.

60 Dies wird in der städtischen und kirchlichen Musikpraxis Sachsens vielfältig belegt. Nach Auskunft von Dr. Klaus Petermayr, Sammlungsleiter der musikalischen Abteilung des Oberösterreichischen Landesmuseums, war der Wortgebrauch „Stadtpfeifer" beispielsweise in Österreich kaum üblich. Hier wurde „Thürmer" gesagt. Das erinnert an die Leipziger Stadtpfeiferkultur. Vgl. Gustav Wustmann, „Die Leipziger Stadtmusikanten", in *Aus Leipzigs Vergangenheit*, Bd. 1, Leipzig: Grunow 1885, S. 311–333. Ein Beleg für einen „Chor von Stadtpfeifern" zur Unterstützung des Kirchengesangs ist beispielsweise 1567 im sächsischen Zittau zu finden. Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege*, S. 37. Insgesamt eröffnet die Feststellung der mitteldeutschen Provenienz des D-LEm I. 8° 191 neue Perspektiven, da nach dem bisherigen Stand der Forschung die Musik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Mitteldeutschland fast ausschließlich aus Importmaterial bestand und kaum eine eigene Produktion aufwies. Jürgen Heidrich, „Bausteine zu einer mitteldeutschen Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts", in *Traditionen in der mitteldeutschen Musik des 16. Jahrhunderts. Symposiumsbericht Göttingen 1997*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999, S. 2.

lend simple Charakter des Fundamentums am Beginn des Manuskripts sowie die einfache Darlegung der Stücke könnten zu der Behauptung verführen, dass es sich hier um die ersten Schritte einer Lehre für das „clavicordio" handelt. Das „clavicordio" beschrieb Virdung (1511) als Basisinstrument, nach dem alle anderen Instrumente – Lauten, Flöten und eine Reihe von „clauierten instrumenten" – gelernt wurden:[61]

> Zum ersten nym fúr dich das Clavicurdiu(m) darnach die lauten vnd zú dem dritten dye / flóten dan(n) was du vff dem clavicordio lernest das hast du dan(n) gút vnd leichtlich / spilen zúlernen vff der Orgeln vff dem Clauizymell vff dem virginale vnnd vff / allen andern clauierten instrumenten Was du dan(n) vff der lauten greiffen vnd / zwicken lernest das hast du leicht vff der harpfen oder vff dem psalterio oder vff / der geigen zú lernen.

Welche „clauierten instrumenten" gemeint wurden, beschrieb Agricola in *Musica instrumentalis* ausführlicher:[62]

> Auch sind etliche mit Clauiern gemacht / Durch welch yhre Melodey wird vorbracht: / Als sind Clauicorden Clauicymbal / Symphoney Schlússelfidel Virginal. / Clauiciterium Leirn meyn ich auch / Vnd alle die yhn gleich sind ym gebrauch.

Der Gedanke an eine Buchstaben-Tabulatur für größere mehrstimmige Zupfinstrumente, vor allem Harfen, scheint zunächst nicht plausibel, weil nach bisherigem Wissensstand keine Harfentabulaturen in der Orgeltabulatur-Notation im deutschen Raum im 16. Jahrhundert überliefert wurden. Die überlieferten Quellen im gesamten europäischen Raum dieser Zeit ergeben bekanntlich nur ein einziges Stück in spanischer Ziffer-Orgeltabulatur, das eindeutig für Orgel und Harfe vorgesehen war – Alonso Mudarras (1546) „Cifras para harpa y organo".[63]

Doch dass Tabulaturen für Harfen auch im deutschen Raum existierten, lässt sich nicht bezweifeln, denn sowohl diese Praxis als auch die Instrumente selbst wurden beschrieben. Bei drei Harfen-Abbildungen vermerkte Virdung (1511), dass zu seiner Zeit die neuen Harfen („harpfen", „cytara" oder „cythara") mehr Saiten hätten als die älteren.[64] Er meinte die seit dem Ende des 15. Jahrhunderts und über das ganze 16. Jahrhundert verbreitete, einreihige diatonische „Renaissance-Harfe" mit 22–24 Saiten.[65] Im zwölften Kapitel der *Musica*

61 Virdung, *Musica getutscht*, Bg. E^{r}.
62 Agricola, *Musica instrumentalis*, Exemplar D-Mbs Mus.th. 49, fol. XXVI^{r}.
63 Mudarra, *Tres libros de música en cifras para vihuela*, Exemplar *bdh* 0000108275, fol. [112^{r}].
64 Virdung, *Musica getutscht*, Bg. Ciii^{r}-Ciii^{v}.
65 Eine Übersicht über die Entwicklung der historischen Harfen und der Spielpraxis auf diesen Instrumenten gab zuletzt Heidrun Rosenzweig in ihrem Artikel „Die vergessene

instrumentalis (1529) meinte Agricola, dass „Harffen", wie auch Hackbrett und Psalter nicht vermieden werden sollten, und zeigte, wie „Die Tabelthur auff die Harffen applicirt" wird, wie also die Buchstaben-Skala auf Harfen-Saiten verteilt werden muss (Abb. 88).[66] Diese Abbildung veranschaulicht, wie ein Stück in Harfen-Tabulatur geschrieben wurde, und zwar offenbar nach den Prinzipien der Orgeltabulatur, die Agricola vorher behandelte. Zu sehen ist hier eine diatonische Harfe mit 26 Saiten in der wahlweisen Stimmung *F* (mit *b*) oder *C* (mit *h*) im Gesamtumfang *F-c³*. Dieser für die Bildungstradition des 16. Jahrhunderts typische Verweis auf eine Abbildung ohne einen Kommentar zur Materie bleibt auch in der erweiterten Auflage dieses Drucks (1545) erhalten. Die wenigen Zeilen Text zur Harfentabulatur, die dort erschienen, bestätigen diesen Brauch:[67]

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

Gerle (1533) erwähnte direkt, dass „Wiewol die Or/ganisten vnd Citharisten ire Tabulatur mit den púchstaben in der Musica gegrúndt setzen".[68]

Eine Einleitung zum Harfenspiel stellt das Fundamentum des D-LEm I. 8° 191 dar, fols. 1ᵛ–2ʳ (Abb. 89). Die Skala in der Mitte des Blattes und die Stimmeinleitung in der letzten Zeile zeigen das Stimmsystem einer mindestens 22-saitigen diatonischen Harfe in der Grundstimmung *F* und im Ambitus *F-f²*. In dieser „gekürzten" Variante (als *scala b mollis*, ohne *H*, *h* oder *h¹*) ähnelt die Skala deshalb keinem bisher bekannten Fundamentum für Tasteninstrumente und auch keiner zeitgenössischen Instrumentalanweisung für Tasteninstrumente, wie sie z. B. in der miteingebundenen *Musica intrumentalis* Agrico-

Perfektion. Bemerkungen zur Spielpraxis auf historischen Harfen", in *Groß Geigen um 1500*, S. 345–376. Vgl. auch: dies., „Die ‚gemeine Harff' im Spiegel musiktheoretischer Quellen des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts", in *Musikalische Aufführungspraxis in nationalen Dialogen des 16. Jahrhunderts. Teil 2: Musikinstrumentenbau-Zentren im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Boje E. H. Schmuhl, Augsburg u. a.: Wißner 2007 (Michaelsteiner Konferenzberichte 72), S. 251–272; samt einem Klangbeispiel vgl. Marc Lewon, „Harfe", in *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*. Die Anzahl der Saiten konnte allerdings variieren, es gibt Instrumente mit 19 bis 27 oder mehr Saiten, die Harfe auf der Abbildung Agricolas (siehe unten) hat 26 Saiten. Vgl. dazu Rosenzweig, „Die ‚gemeine Harff'", S. 264, 254–255.

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

67 Agricola, *Musica instrumentalis* (1545), in Kapitel V [o. fol.].

68 Gerle, *Tabulatur auff die Laudten*, Bg. Aiiʳ. Weitere Hinweise zu theoretischen Quellen siehe Rosenzweig, „Die vergessene Perfektion", S. 349.



Abb. 88: Agricola, *Musica instrumentalis* (1529), D-Mbs Mus.th. 49, Bg. Liiij^{r}.

las vorkamen. Gegen ein Tasteninstrument spricht auch die Verwendung von Punkten für die Buchstaben der großen Oktave.

> In der Regel war die volle chromatische Tastendisposition abgebildet, wie bei Virdung, *Musica getutscht*, Bg. fiii^{r}; Agricola, *Musica instrumentalis* (1529), fol. XXVI^{v}, und ebd. (1545), fol. 36^{r}; in den Orgeltabulaturen von Kotter, *Fundamentum*, Bg. [b^{r}], und Buchner (CH-Bu F I 8a), S. 4.
>
> Die gewöhnlichen Bezeichnungen in der Skala für Tasteninstrumente waren: große oder kleine unterstrichene Tonbuchstaben in der großen Oktave, kleine Tonbuchstaben in der kleinen, eingestrichene Tonbuchstaben in der ersten und zweigestrichene oder doppelte Tonbuchstaben in der zweiten Oktave. Die Bezeichnung der Oktave wechselte zudem selten mit *c* (zum Teil bei Virdung), sondern mit *h* oder *f* (Virdung, Buchner, Orgeltabulatur des Fridolin Sicher 1503–1531) und mit *a* (Agricola 1529 und 1545). Die Skala umfasste den Tonumfang *F*–*g*^{2}/*a*^{2}.

Die Punkte könnten aus den gliedernden Punkten in den lateinischen Lehrbüchern (Schulgrammatiken) abgeleitet sein. Dieser Brauch wurde zwar spora-

disch schon in einigen frühen Instrumentallehren übernommen,[69] zeigte aber besondere Verbreitung in den humanisierten oder auch latinisierten schulischen Musiklehren ab den 1530er und 1540er Jahren. In den späten 1530er Jahren wurde die Darstellung mit Punkten als graphische Norm für die Schemata-*exempla* beispielsweise im Lehrbuch des Schulmeisters Listenius, *Musica* (1539), übernommen.[70] Auch in der zusammenfassenden Ausgabe von Agricolas Lehrbüchern, die Georg Rhau in Wittenberg auf Latein 1561 herausgab, wurden gliedernde Punkte in den instrumentalen Tonskalen verwendet.[71] Die von Agricola überarbeitete Version von *Musica instrumentalis* (1545), hat ebenfalls eine Tonskala für Tasteninstrumente mit Punkten.[72]

Es ist aber auch nicht auszuschließen, dass in den Tonbuchstaben mit Punkten eine spezifische Harfentradition ihren Ausdruck fand. In der einzigen auf den Britischen Inseln überlieferten Harfentabulatur, dem Manuskript Robert ap Huws (um 1613), sind die Stücke aus dem 16. Jahrhundert in einer Buchstaben-Tabulatur notiert, wobei für die höhere Oktave Kleinbuchstaben mit seitlichen Punkten wie im D-LEm I. 8° 191 verwendet wurden.[73] Somit kann das Leipziger Manuskript zwischen der „Orgeltabulatur"-Notation auf dem Kontinent und der Buchstaben-Tabulatur der Britischen Inseln eingeordnet werden. Diese beiden Quellen zeigen eine interessante Übertragung von Orgeltabulaturprinzipien auf andere (Saiten)Instrumente, sie führen die aus dem 15. Jahrhundert bekannte Tendenz zur Anwendung der älteren deutschen Orgeltabulatur-Notation für das gesamte Instrumentalspiel fort.[74]

Im Fundamentum aus D-LEm I. 8° 191 bei der Stimmung in *F* (Abb. 89, die letzte Zeile), bekam der Spieler zunächst eine Anweisung zur Skala *F G A B c d e f g a* im Wechsel von Oktaven und Quinten. Die letzten zwei Oktaven *B–b*, *c–c¹* deuten an, wie die Stimmung fortgeführt werden sollte. Auf keinem Tasteninstrument wäre dieses Stimmschema sinnvoll.[75] Im Gegenteil –

69 Virdung, *Musica getutscht*, Bg. Giii^{r}; Kotter, *Fundamentum*, Bg. [b^{r}].

70 Listenius, *Musica* (1539), Exemplar A-Wn SA.71.F.54, [o. fols.], Scans 16 und 19.

71 Agricola, *Duo libri musices*, Exemplar D-B Mus.ant.theor. A 5, in Kapitel „De mvsica instrvmentali", [o. fols.].

72 Ders., *Musica instrumentalis* (1545), fol. 36^{r}.

73 Siehe dazu die Erklärung in „ap Huw pages" von Paul Dooley auf seiner Website http://www.pauldooley.com/aphuw_pages/manuscript.html (11.2.2024); Rosenzweig, „Die vergessene Perfektion", S. 367–370.

74 Vgl. Kirnbauer, „Die frühesten deutschen Quellen für Lautentabulaturen", S. 188; Lewon, „A (Re-)Construction of the Wolfenbüttel Lute Tablature-Fragments"; ders., „The Earliest Source for the Lute: The Wolfenbüttel Lute Tablature".

75 Die Behauptung von Stenzl, es handele sich um ein gebundenes Clavicord, kann nicht unterstützt werden, da das Stimmen ohne Terzen vorgenommen wird. Stenzl, „Un'intavolatura tedesca", S. 61.



Abb. 89: Leipziger Harfentabulatur, das Fundamentum, fols. 1v–2r.

das Schema stimmt fast vollkommen mit der Harfenstimmung überein, die Glarean in *Dodekachordon* (1547) beschrieb. Die Reihenfolge von Oktaven und Quinten im D-LEm I. 8° 191 bildet die Tonfolge *F-f*, *F-c*, *c-g*, *g-G*, *G-d*, *d-a*, *a-A*, *A-e*, *B-f*, *B-b*, *c-c*^{1}. Das Glareanische Schema ist *F-c*, *c-g*, *g-G*, (*F-G*), *G-d*, *d-a*, *a-A*, *A-e*, *f-B*. Die Oktavierung des *F* kann dabei auf – ebenfalls bei Glarean belegte – relative Tonhöhen hinweisen (ein klingendes *f* statt einem *F* wäre bei einem kleineren Instrument vorstellbar).[76] Alle Stücke des D-LEm I. 8° 191 sind in der Harfen-Stimmung *F* spielbar, außer eines – „Ach Lieb mit laidt", fols. 24v–27r, – das die Stimmung *C* (mit der Spielposition *H*) hat. Die Harfe musste für das Stück umgestimmt werden (so wie es Agricola auf der Harfen-Abbildung zeigte, Abb. 88).

So gesehen scheint es möglich, dass die Tabulatur D-LEm I. 8° 191 eine Fortsetzung von Agricolas Lehrwerk war, eine Art *exercitium*-Teil. Damit ließe sich das D-LEm I. 8° 191 konkreter in die Bildungslandschaft Mitteldeutschlands einordnen. Agricola schrieb an Georg Rhau (in der Vorrede seiner redi-

76 Die Beschreibung des Stimmsystems von Glarean bei Rosenzweig, „Die ‚gemeine Harff'", S. 261. Auch hier bedanke ich mich bei Heidrun Rosenzweig für den Hinweis auf Glareanisches Stimmen.

gierten Fassung von *Musica instrumentalis* 1545), dass er in seinem Wirkungsort Magdeburg mit dem Niveau der Schüler unzufrieden sei und außerdem ein schlechtes Feedback für seine *Musica instrumentalis* (1529) seitens praktizierender Knaben bekommen habe.

> So kann / ich euch weiter mein meinung / nicht bergen. Erstlich dieweil / ich bey euch zu Wittemberg / auch jnn vnser lóbliche(n) schul / viel seiner junger knaben vnd / gesellen spúre die sich (welchs / mir hertzlich wol gefelt) jnn / den andern Musicis actiuis / als in Plana vnd Mensurata / weidlich tummeln vnd geschi/ckt werden von welcher vnser / Schule wegen dieweil alle an/dere Schulen fast im gantz / Sachssner lande etc jtzund / mit Schulmeistern Cantori/bus Baccalaurien auch Ste/dte vnd Dórffer mit Predican/ten offtmals daraus gespeist / vnd versorget werden ein Er/bar Stadt von Magdeburg / nicht ein geringe lob vnd gut / geschrey jnn allen landen vber/komen hat. Zum andern las / ich mich bedúncken das die Instrumentalis welche ich / fúr 16. jarn hab lassen ausge/ben den knaben an etlichen / órtern zutunckel vnd schwer zu / verstehen ist. Auff das ich ihn / nu jnn solcher edlen kunst nem/lich in der Instrumental nach / meinem vermógen weiter die/nen móchte Welche denn die/se wissen viel unnútzer specu/lation fantasey vnd gedancken / aus dem kopffe wegtreibt vn(d) merckliche recreation vnd erlú/stigung (wie ichs erfarn hab) gebirt.[77]

Die *Musica instrumentalis* wurde also 16 Jahre als „zu dunkel" und „unverständlich" empfunden. Es mangelte offenbar an Lehrbüchern und praktischen Anweisungen für die Instrumentalmusik. Mit ein- und mehrstimmigem Gesang („musica plana" und „musica mensurata") konnten sich alle, wenn auch nicht in Magdeburg, versorgen („offtmals daraus gespeist vnd versorget werden"). War das D-LEm I. 8° 191 ein Versuch, diesem Mangel abzuhelfen und den Auszubildenden eine einfache und brauchbare Unterweisung an die Hand zu geben?

Diese Frage sollte wohl bejaht werden, zumal sich spätestens ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Mitteldeutschland und in Schlesien eine in ihrer Klarheit für diese Regionen spezifische Trennung zwischen Theorie („praecepta choralis et mensuralis") und Ausübung („exercitium") vollzog, die von Listenius' „musica theorica" und „musica practica" abgeleitet war.[78] Die praktische Seite (*exercitium*) überwog dabei eindeutig.[79] Die Lehrbücher dazu mussten selbst geschrieben werden, und zwar in möglichst einfacher Form, d. h. mit Beispielen, Diagrammen und Tabellen statt mit Texten.[80] Betrach-

77 Agricola, *Musica instrumentalis* (1545), fols. [2^{v}]–3^{r}.

78 Listenius, *Musica* (1539). Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege*, S. 57 f.

79 Ebd., S. 664. Obwohl die Stunden im Lehrplan oft gleichmäßig verteilt wurden, sollte „die praecepta gantz kurtz, und fürnehmlich nach notwendigen gegebenen praeceptis usus getrieben werde[n]" (Württemberg 1559, Braunschweig-Wolfenbüttel 1569), zit. n. ebd., S. 663–664.

80 In seiner Untersuchung zu dieser Frage schreibt Niemöller: es bildete sich „aufs Ganze

tet man den Band D-LEm I. 8° 191 zusammen mit den eingebundenen Drucken Agricolas (*Ein kurtz deudsche musica* [1528] und *Musica intrumentalis* 1529), fällt auf, dass sie zusammen die Bedürfnisse des schulischen Betriebs vollständig abdeckten: Der erste Druck ist für die *praecepta choralis et mensuralis* und – berücksichtigt man die zahlreichen Choral-Beispiele – für die *exercitia* in diesem Bereich gedacht. Der zweite Druck stellt dann die *praecepta* in der Instrumentalmusik, also den überwiegend theoretischen Teil dar. Der handschriftliche Anhang erfüllte die Funktion der eigenhändig konzipierten *exercitia*, und zwar gerade für den Teil (Harfe), den Agricola auch in der Auflage 1545 ohne praktische Beispiele hatte drucken lassen.

Das Fundamentum des D-LEm I. 8° 191, fols. 1^{v}–2^{r}, wurde maximal an die Bedürfnisse der Lehrlinge angepasst. Der Schreiber präzisierte die Harfen-Tabulatur in genau jenen Aspekten, die aus der Harfen-Abbildung Agricolas unmöglich zu entnehmen waren. Die Ziffern über der Stimmanweisung (Abb. 89, letzte Zeile) verdeutlichen zusätzlich die Intervalle beim Stimmen. Die Ziffern über der Skala, fol. 2^{r} (Abb. 89, mittlere Zeile, rechts) erklären die Schlüsseldisposition der mensural notierten Diskantstimme. Die Ziffern 1 bis 6 oberhalb der eingestrichenen Buchstaben zeigen, dass der Ton c^1 sich auf der ersten unteren Linie (Ziffer 1) befindet, die Töne e^1 und g^1 sind auf der zweiten und dritten Linie (Ziffern 2 und 3) zu suchen und die Töne b^1 und d^2 wurden auf der vierten und fünften Linie platziert (Ziffern 4 und 5). Die sechste Linie (Ton f^1) entspricht dann der oberen Zusatzlinie. Die Diskantstimme der Stücke ist tatsächlich fast im ganzen Manuskript auf den fünf Linien in der folgenden Schlüsselung niedergeschrieben: *c* – erste Linie, *g* – dritte und *dd* – fünfte Linie.[81] Die Erklärung von Notenwerten und Pausen wurden auf das zum Spielen Nötigste reduziert. Die Semibrevis-Pause wurde in der Darstellung

gesehen die bestimmte Vorschrift von Lehrbüchern, unter denen die von Heinrich Faber […] und Nicolaus Listenius […] am weitesten verbreitet waren, die Ausnahme. Wie die Vorrede etlicher Musiklehrbücher betonen, sollte der Druck von Lehrbüchern das lästige und zeitraubende An- und Abschreiben von der Tafel erübrigen. Die Tafel als Hilfsmittel des Musikunterrichts muss also über das Mittelalter hinaus […] besonders hervorgehoben werden. […] So konnte schließlich der gesamte Lehrstoff des Musikunterrichts in Form von Schemata und Figuren auf einblättrigen gedruckten Anschauungstafeln niedergelegt werden. Das Erscheinen einer verhältnismäßigen Fülle von musiktheoretischen Lehrbüchern im 16. Jahrhundert darf deshalb nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Überzahl nur ein sehr beschränktes Verbreitungsgebiet zukam, und daß diese Lehrbücher nur selten zur allgemeinen Benutzung in die Hände der Schüler gelangten", ebd., S. 664–665.

81 Die einzelnen Ausnahmen sind: „Der stadpfeyffer tancz" (Nr. 1) mit einer Zusatzlinie für den Ton f^2, fol. 3^{v}, sowie „Prelúdiúm" (Nr. 16), fols. 40^{v}–41^{r}, in der Schlüsselung *f* – erste Linie, *c* – dritte und *g* – fünfte Linie mit einer oberen Zusatzlinie, fol. 41^{r}; und „Preambel" (Nr. 18), fol. 41^{v}–42^{r}, in der Schlüsselung *g* – zweite Linie, *dd* – vierte Linie.

von Pausen- und Notenzeichen ausgelassen und der kleinste Notenwert blieb „fúsa“, ohne weitere Division zur Semifusa.

Ein Spezifikum der Leipziger Harfentabulatur ist die Unklarheit bezüglich der (Nicht-) Anwendung von *musica ficta*. Das Problem existierte in den Orgeltabulaturen des 16. Jahrhunderts nämlich überhaupt nicht. Agricola schrieb zwar, dass *musica ficta* in jedem konkreten Fall vom Lehrer erklärt werden sollte, diese in der vokalen Aufführungspraxis an sich bekannte Sachlage wurde in den instrumentalen Tastentabulaturen jedoch nie eingehalten. Selbst die Beispiele von Agricola haben immer Cauden, womit die *semitonia* reguliert wurden:[82]

Aym ydern der etwas will absetzen
Vnd sich damit auff Orgeln ergetzen.
Odder andern Instrumenten der gleich
Dem ists von nóten sag ich mildigleich.
Auffs wenigst das er wisse als ich sag
Wie viel der noten gehen auff ein schlag.
Auch wie er yhr art recht sol formiren
Vnd sie ynn yhre buchstaben furen.
Darnach sol er (rat ich) nicht vergessen
Wie sie mit hecklein werden gemessen.
Darnach mus er vlessig achtung han
Ynn welchen schlusseln alle noten stan.
Ob sie gros werden gemacht odder klein
Vnden odder oben getittelt sein.
Welchs die Musica ynn ihrer leyter
Leret da such es vnd frag noch weiter.

In der Leipziger Harfentabulatur hat die Diskant-Stimme (die oberste, an die Tabulatur angepasste mensural notierte Stimme der älteren deutschen Orgeltabulatur) keinen einzigen Hinweis auf *musica ficta*. Den Tonraum bestimmte die vorgegebene diatonische Stimmung, meistens in *F* (mit *b*), was die Bezeichnung des *b*s in der Oberstimme erübrigte. Rein diatonisch sehen auch die unteren zwei buchstabierten Stimmen aus. Dieses diatonische Notationsbild ist einzigartig auch im Hinblick auf die oben erwähnte spanische Harfentabulatur (Mudarra 1546), die ebenfalls für ein einreihiges diatonisches Instrument erstellt wurde. Diese zeigte *ficta* mittels spezieller Zeichen, die Mudarra mit einer Erklärung versah. Die Halbtöne waren durch Abgreiftechnik zu erzeugen.[83]

82 Agricola, *Musica instrumentalis* (1529), fol. XIX^{r}; vgl. auch die Tabellen „Die Art der Composition“ und „Die Art der Orglichen tab[ulatu]r“ im Exemplar D-LEm I. 8° 191, ohne fols.

83 „Para formar los semitonos se ponen estas dos señales, b, #, enla cuerda que qualquiera dellas estubiere sea de poner el dedo acerca de las clavijas“ („Um die Halbtöne zu bilden



Abb. 90: Leipziger Harfentabulatur, „Nach wyllen deynn“, fols. 21^{v}–24^{r}.

Ob die Stücke der Leipziger Harfentabulatur diatonisch gespielt wurden, was einige Anpassungen und das Dulden von kritisch dissonanten Stellen erforderte oder alternativ die Abgreiftechnik angewendet wurde, lässt sich noch nicht genau beantworten. Beides wäre möglich und beides repräsentiert den Harfengebrauch im 16. Jahrhundert. Es gibt allerdings viele Indizien für die Annahme, dass das diatonische Spiel bevorzugt wurde und die klanglich reibenden Stellen gegebenenfalls in Kauf genommen wurden. Der Schreiber bemühte sich nicht umsonst, die *ficta* Stellen in den vokalen Originalen zu umgehen oder abzuändern: In der Intavolierung „Nach wyllen deynn“ (Nr. 9) ist *e* statt *es* notiert, obwohl im Original (Öglin I) und in den überlieferten Übertragungen des Liedes stets *es* in der Unterstimme erklingt, Abb. 90, Bsp. 47 b), 4. Zeile. An der hier mit einem Stern markierten Stelle erklingt *e-g-g*^{1} statt *es-g-g*^{1}. Das *es* in der zweiten Zeile wird aus dem Klanggerüst ganz ausgeschlossen, vgl. T. 7 von Hofhaimers „Nach willen dein“ und den (zerlegten)

verwendet man die Zeichen b und #, auf der Saite, wo diese [die Halbtöne] sich befinden und man muss den Finger nahe an die Stimmwirbel bringen“), Mudarra, *Tres libros*, fol. [112^{r}]. Die Abgreiftechnik bestand darin, dass die linke Hand den Basston (oder Basstöne) spielte und mit dem Daumen den zu erhöhenden Ton (die abzukürzende Saite) abdrückte, welcher mit der rechten Hand gespielt wurde.

Klang *c-g-c¹-g¹* in der Intavolierung, Bsp. 47 b), 2. Zeile. Das *es* und *e* im Bass wurde ebenso ausgelassen, die flüchtige None *f g¹* zwischen den Außenstimmen wurde klanglich toleriert, Bsp. 47 b), Ende der 4. Zeile. Im Diskant des fünften Taktes (Taktzählung des vokalen Originals) wurde das *b¹* in der Tabulatur belassen, ohne die Saite für das *h¹* abzugreifen. Spieltechnisch wäre es möglich (der Bass sollte oft, wie in diesem Fall, eine Dezime tiefer liegen), doch der Klang der melodischen Stimme wäre dumpfer.

Andere *ficta* Stellen kommen in den Stücken der Leipziger Harfentabulatur, ähnlich wie in „Nach wyllen deynn", nur in der Oberstimme vor und wurden, wenn überhaupt, nur wahlweise durch das Abgreifen realisiert. Das betrifft insbesondere alle Intavolierungen (siehe Index im Anhang C.I, Nr. 3–5, 8, 11–15). Die Ausnahme bildet Hofhaimers „Ach Lieb mit laidt" (Nr. 10), in welchem die Harfe nach *C* umgestimmt werden musste. Durch die Umstimmung konnte der Schreiber das Lied in der originalen Stimmhöhenlage (Öglin I) problemlos intavolieren.

Bsp. 47: Synopse:
a) Paul Hofhaimer, „Nach Willen dein", in Öglin I, RISM B/I 1512¹, Nr. 26, zit. n. *DMS* 15,1, S. 36;
b) „Nach wyllen deynn", Leipziger Harfentabulatur, Nr. 9, fols. 21ᵛ–24ʳ, Übertragung.
Mit ⋆ sind die von der vokalen Vorlage abweichenden Stellen markiert. Die originalen Tabulaturzeilenumbrüche sind mit gestrichelten Linien gekennzeichnet.




a)
10
-zai - -
ai - -
- zai
- - -
-zai - -
ai - -
er - zai - -
für ai - -
gen, Gantz in dein
gen.
b)
fol. 21v
fol. 22r
15
pflicht, der zu - ver - sicht, lasst dir mein dinst ge - fal - -
pflicht, der zu - ver - sicht, lasst dir mein dienst ge - fal -
pflicht, der zu - ver - sicht, lasst dir mein dinst, mein dinst ge - fal -
fol. 22v
fol. 23r


20
-len; dann glaub für - war, in frau - - en
-len; dann glaub für - war, in frau - en
-len; dann glaub für - war, in frau - en
-len; dann glaub für - war, in frau - en
a)
b)
fol. 22v
fol. 23r
25
schar liebst du mir ob in al - - - - len.
schar liebst du mir ob in al - - - - len.
schar liebst du mir ob in al - - - - len.
schar liebst du mir ob in al - - - len.
a)
b)
fol. 23v
fol. 24r

Die gezeigten Abänderungen, insbesondere in „Nach wyllen deynn", fallen klanglich auf, doch gehörten sie offenbar zu den Interpretationsmöglichkeiten dieses Repertoires für Harfe im 16. Jahrhundert. Das Klangergebnis befindet sich im Rahmen der üblichen ästhetischen Klangräume der Renaissance-Harfe. Einerseits wurde sie mit „lieblichen" und subtilen Tönen assoziiert, wie es z. B. in den bildlichen Darstellungen des Harfenspiels im vierten Musikwagen des *Triumpfzuges* Maximilians I. („Musica súeß Meledey", 1517–1518), in der Szene mit dem „saytenspil" aus *Weißkunig* (1514–1516) oder auf dem Holzschnitt mit dem spielenden Engel von Lucas Cranach d. Ä. aus dem wittenbergischen Gebetsbuch 1548 deutlich wird.[84] Solcher Harfenklang war mit dem breiten Spektrum der humanistischen Ästhetik konnotiert und wurde daher als Inbegriff der Kunst (Harfe König Davids), humanistischer Tätigkeit, der Weisheit und der Bildung verstanden. Andererseits wurde das Instrument aber auch als Attribut von Liebesgärten, als Symbol des Hofierens und anderen Sünden gesehen (vgl. Kapitel I). In diesem Kontext ist es vorstellbar, dass die Harfe nicht nur „lieblich", sondern durchaus eher dissonant und „schnarrend" klang. Die *ficta* wurde ignoriert und die Harfensaiten konnten mit „Schnarrhaken" versehen werden. Die Schärfe des Klangs war sowohl im Solo- als auch im Ensemblespiel üblich. Die „fein scharpffen Concordantzen" bei einer Ensembleaufführung von Liedern („Carmina") des Hans Sachs und dem dazu geschaffenen Holzschnitt von Jost Amman stehen für diese Praxis:[85]

> Wir schlagen nach der Tablatur
> Nach der Noten rechter Mensur
> Daß die Lauten und auch die Harpff
> Geben ir Concordantz fein scharpff
> Mit gschwinden leufflein auff vnd nidr
> Nach detz Gsangs art hin und wider
> Singn wir Carmina mit dem Mund
> Orpheus die schóne kunst erfundt.

Vorstellbar ist, dass gerade das Tanzrepertoire der Leipziger Harfentabulatur (Nr. 1, 2, 6, 7) „schnarrend" oder dissonant klang: die *ficta* Töne h^1 in den Kadenzen in *C* konnten in allen Tänzen ignoriert und als b^1 gegriffen werden. Das kann genauso auf die Tanzlieder dieser Tabulatur (Nr. 4, 5) übertragen

84 Zit. n.: *Triumphzug*, „Musica súeß Meledey", Holzschnitte 23 und 24 von Hans Burgkmair (1517–1518); *Weißkunig*, Blatt 33: „Wie der jung weiß kunig die musica und saytenspil lernet erkennen", Holzschnitt von Hans Burgkmair (1514–1516); Luther, *Das Symbolum der Heiligen Aposteln*, in *Hortvlvs Animae. Lustgarten der Seelen*, Exemplar D-Mbs Rar. 666#Beibd. 1, Bg. gii^{v}; zum *Triumphzug* vgl. Kirnbauer, „Instrumentalkünstler am Hof Maximilians I.".

85 Sachs/Amman, *Eygentliche Beschreibung*, Exemplar D-Mbs Res/4 P.o.germ. 176, Bg. cij^{r}.

werden. Nicht auszuschließen ist jedoch auch *h*¹ mit Hilfe des Abgreifens (daher bieten alle Übertragungen in den Beispielen beide Varianten).

Wie bereits erwähnt, gibt die Leipziger Harfentabulatur Übungspraktiken wieder. Der besondere Wert dieser Tabulatur besteht darin, dass sie erstmals belegt, w i e vokale Stücke (in diesem Fall deutsche Lieder) auf der Harfe intavoliert wurden. Der Schreiber folgte im Grunde den Techniken und Übungsstrategien, die aus den Orgelfundamenta und den Anweisungen zu Tasteninstrumenten aus den musiktheoretischen Lehrbüchern um die Mitte des Jahrhunderts bekannt waren. Diese wandte er jedoch ausschließlich auf das weltliche Repertoire an (keine liturgische Orientierung wie bei Buchner oder Lublin) und adaptierte sie für die Harfenidiomatik und -instrumentaltechnik.

Der instrumentale Unterricht jeglicher Art begann mit dem „üben zuerst im Gesange", insbesondere dann, wenn man ein instrumentales Fundamentum „richtig beherrschen" wollte (Agricola, *Musica instrumentalis* 1529, 1545):[86]

> Wiltu ein recht Fundament úberkomen
> So bringt dir der gesang grossen fromen.
> Auff den Instrumenten geths also zu
> Wer den gsang versteh der mag mit rw:
> Ynn einem halben Quartal (wenn er vleis thut)
> Mehr fassen vnd lernen ynn seinem mut.

Der kürzeste und einfachste Weg zur Intavolierung war, mit dem mensural notierten Diskant zu beginnen (d. h. ihn abzuschreiben) und entsprechend die ältere deutsche Tabulatur zu nutzen (Agricola 1529, 1532 und 1545; Lublin 1537–1548):[87]

> Ein solch absetzen sag ich dir behend
> Magstu brauchen auff alle Instrument.
> Sie sind Clauirt odder vngeclauirt

Das Abschreiben bereitete dem Harfenisten offenbar keine Schwierigkeiten. Die Stimme übernahm er womöglich in der originalen Stimmhöhenlage und beließ sie in der Melodik wie auch in der Syntax des Liedes (Phrasengliederung, Pausen, Kadenzen und Wiederholungen) originalgetreu und erkennbar. Nicht auszuschließen ist, dass beim Intavolieren gesungen wurde und die Intavolierungen mit vokalen Stimmen später gespielt wurden. Nicht ungewöhnlich ist auch die Diminuierung des Diskants. Der Schreiber arbeitete hier ganz dicht am Original, die Figuren bilden in der Regel nur eine dünne, gleich-

86 Agricola, *Musica instrumentalis* (1529), fol. VI^{r}.

87 Ebd., fol. XXV^{v}; übernommen in den Auflagen 1532 und 1545.

mäßig fließende Bewegung (meist Achtel) oder kurze, „gruppettoartig" typisierte Kadenzformeln. Längere Achtel-Folgen nahm der Schreiber für den Diskant direkt aus der vokalen Vorlage, wie in „Ach Lieb mit laidt", fols. 26^{v}–27^{r}. Er ließ nur einige Pausen aus, veränderte rhythmisch oder verschob einzelne Phrasen, ebd., ab fol. 26^{r}.

Setzte der Schreiber nun die Bass- und die Tenorstimme ab, so musste er diese Stimmen genau an die Harfenidiomatik anpassen. Spezifisch für die Renaissance-Harfe war die funktionale Aufteilung zwischen der die Melodie spielenden rechten und der begleitenden linken Hand.[88] Da von jeder Hand nur drei Finger benutzt wurden (Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger), spielte die linke Hand überwiegend mit Intervallen (Oktaven, Quinten, Sexten oder Dezimen). Die rechte Hand führte die Melodik, gegebenenfalls mit Diminutionen.[89] Jede Art von Parallelismen und größere Intervalle wie Dezimen und Un- oder Duodezimen waren auf der Renaissance-Harfe in der linken Hand spieltechnisch sehr bequem, während diese Textur für Tasteninstrumente unpassend wäre. Das Intavolieren auf einer Renaissance-Harfe, obwohl es traditionsgemäß durch das Abschreiben des Diskantus begann und im Rahmen der originalgetreuen Bearbeitung vollzogen wurde, verlangte daher tiefergehende Abänderungen im Bass und Tenor, als sie z. B. für Lauten oder Tasteninstrumenten nötig waren.

Alle Stücke der Harfentabulatur sind dreistimmig, was mit der Idiomatik der Harfe korreliert. Die Unterstimmen wurden dabei statisch mit mehreren Dezimen, Terzen und Quinten konzipiert, melodische Bewegung tendenziell aus den Unterstimmen herausgenommen. Die Ligaturen und die Kolorierung wurden in diesen Stimmen nicht aufgelöst, fols. 25^{v}–27^{r} (Nr. 10), die Punktierung wurde begradigt, fols. 25^{r2}, 21^{v}–24^{r} (Nr. 10 und 9, Abb. 90, Bsp. 47. Die Abweichungen sind mit einem Stern markiert). Alternativ ließ der Schreiber den Bass in paralleler Dezim-Bewegung ohne Tenor, fol. 30^{r} (Nr. 11, Bsp. 49, Zeile 2), vgl. auch „Zwe Prelúdia" (Nr. 19, 20).

Der Schreiber tendierte in den beiden Unterstimmen zu größeren Intervallen – Dezimen und Duodezimen. Die Duodezimen *F*-c^{1} beispielsweise in „Meyn eyniges a", fol. 35^{r1} (Nr. 13) waren auf einer Renaissance-Harfe spielbar, während sie auf einem Tasteninstrument nicht praktikabel wären. Dies betrifft auch die Aneinanderreihung von Dezimen in den Tänzen, fols. 8^{v}–9^{r} (Nr. 2) und in den Präludien, fols. 41^{r}–43^{r} (Nr. 16–20). In vielen Fällen konnte

88 Die funktionalen Unterschiede zwischen beiden Händen wurde in der Tabulaturnotation festgehalten: Die oberste Stimme in der mensuralen Notation hebt sich gut von den anderen buchstabierten Stimmen ab. Im Manuskript Robert ap Huws, einer kompletten Buchstaben-Harfentabulatur, sind die Hände durch eine Linie getrennt.

89 Rosenzweig, „Die vergessene Perfektion", S. 364–365.

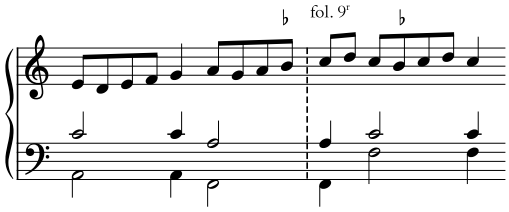
der Tenor nicht von der rechten Hand „übernommen" werden – eine Option, die bei einem Tasteninstrumentes möglich wäre (Bsp. 48).

Größere Intervalle führten zu Stimmkreuzungen, die für die Harfe spieltechnisch und klanglich günstig waren. Das Ende der Phrase in „Von edler arth", fols. 29^{v}–30^{r} (Nr. 11, Bsp. 49, Zeile 2 in der Tabulatur, markiert mit ⋆) mit dem Abgang des Diskants inmitten der umrahmenden Unterstimmen lag gut in den Händen des Harfenspielers und zeigte, wie die Hände verteilt waren.

Der instrumentale Gestus forderte Änderungen in der Harmonik oder in der Akkordlage. Die Wechsel in der Harmonik wurden im Vergleich zum Original oder anderen instrumentalen Varianten des gleichen Stückes tendenziell reduziert. Die Harmonisierung „Ellsleyn libes elssley" mit dominierender wechselnder Intervallik in *g* und *F* ergab zum Beispiel eine bisher nicht bekannte, harmonisch statische Variante dieses Tanzliedes über das Gerüst *g*-*F*-*g*-*d*, das einer *passomezzo-antico*-Formel ähnlich ist, fols. 13^{v}–15^{r} (vgl. Nr. 5 und die Variante des Liedes von Ludwig Senfl im Bsp. 50). Die Dezimen *B*-d^{1} in der zweiten Zeile des Beispiels wären mit der Melodie im Diskant d^{2}-c^{2}-d^{2}-e^{2}-d^{2} wiederum leicht auf der Harfe auszuführen. Die für die Harfe typische Nachschlag-Technik in wiederholbaren Begleitintervallen kommt im „stadpfeyffer tancz" (Nr. 1) besonders schön zum Ausdruck.

Diese Intavolierungsstrategien für die Harfe wurden mit den zeitgenössischen Anweisungen zur Bearbeitung des entlehnten Materials aus den Orgelfundamenta hervorragend koordiniert. Aus der Orgelfundamenta wissen wir, dass der Instrumentalist lernen musste, sowohl mit einzelnen entlehnten Stimmen (wie bei der Bearbeitung des Cantus firmus) als auch mit allen oder den meisten Stimmen der vokalen Vorlage simultan (wie beim Intavolieren) zu arbeiten. In Analogie dazu zeigte der Schreiber der Leipziger Harfentabulatur als erstes (Nr. 3–5, 8) wie man mit allen drei Stimmen einzeln und kombiniert arbeitete. In „Si ist meyn búll" (Nr. 3) ließ er nur den Tenor und den Bass des Liedes beinahe identisch mit dem Original. Auf dieser zweistimmigen Basis fügte er den leicht kolorierten Diskant ein. In „Ich het mir eyn anelein fúrgnommen" und „Ellsleyn libes elssley" (Nr. 4, 5) demonstrierte er eine Diskantverarbeitung der Vorlage. Mit „Unser magdt kann aússdermassen" (Nr. 8) schließt sich eine Übung zum Aufbau des Stückes über den Tenor an – die Diskantstimme des Originals wurde als Tenor in das Stück eingearbeitet. In den weiteren Intavolierungen (Nr. 9–14) bearbeitete der Schreiber drei Stimmen der Vorlage (ohne den Alt) und kehrte dann in der letzten Intavolierung „Wo ich mith leyb" (Nr. 15) zu einer Tenor-Bearbeitung zurück.

Die Schwierigkeiten bei der Intavolierung entstanden immer dann, wenn die vokale Vorlage der idiomatisch festgelegten funktionalen Aufteilung der Harfen-Textur in Melodik (Diskant – rechte Hand) und intervallische Beglei-



Bsp. 48: Leipziger Harfentabulatur, „Der Trippel“, fols. 8v–9r, Ausschnitt, Übertragung.

tung (Tenor, Bass – linke Hand) widersprach, d. h. bei Imitationen oder jeder Satzart mit selbstständig beweglicher Mittelstimme. Der Schreiber schloss solche Stücke aus der Lehre zwar nicht aus, fügte sie aber entsprechend der üblichen didaktischen Strategie am Ende des Manuskripts als Lehroption ein (Nr. 11, 13, 14 und 15).[90] Ab Nr. 11 weisen die Stücke die meisten Lücken und Abweichungen vom Original in der Mittelstimme auf: Am Beginn des Bsp. 49 b) fehlen im Tenor die rhythmischen Zeichen, der Tenor ist weiterhin zugunsten der Zweistimmigkeit in einer Dezimparallelbewegung zum Teil ausgelassen – markiert mit ⋆ im Bsp. 49 b), Zeile 1. Die Tenorstimme ist hier geändert (*a–b–f* statt *a–b–c¹*) und mit der Bassstimme verschmolzen – siehe die Übernahme vom *a* im Bass und die entsprechende Lücke im Tenor am Ende der Zeile 1 im Bsp. 49 b). In der zweiten Zeile dieses Beispiels ist der Tenor verschwunden, weil sich der Schreiber auf die zweistimmigen Dezimparallelen konzentrierte und den Einsatz des Tenors auf *a* „verpasste“; der Tenor beginnt erst mit dem nächsten *c¹* am Anfang der Zeile 3 im Bsp. 49 b). Diese Vereinfachung war der für die Harfe ungünstigen Bewegung von beiden Unterstimmen am Ende des Stückes geschuldet.

Das einzige Stück mit imitativem Beginn – „Meyn eyniges a“ (Nr. 13, Bsp. 51) – gibt den Anfang wie in Hofhaimers Original wieder, weil dem spieltechnisch nichts im Wege steht. Sobald jedoch der Bass und insbesondere der Tenor bewegter und eigenständiger werden, sind sie mit Lücken in der Tabulatur notiert. Solche Auslassungen und Verschiebungen im Tenor dürfen nicht als „Fehler“ aufgefasst werden. Sie entstanden durch die Anpassung an die Harfenidiomatik. Anhand der Tabulatur kann man außerdem die Arbeitsweise des Schreibers erkennen: Nach dem Diskant zeichnete er offenbar den Bass auf und zwar so, dass die Stimme spieltechnisch gut in der Hand lag. Erst hinterher fügte er den Tenor hinzu, allerdings nur bei komplexeren Stellen, wo der

90 Laut dem Fundamentum von Buchner sollte der Schüler die Imitationen am Beginn des Stückes oder eines Abschnittes (*ars fugandi*) als letzte Übung ausprobieren. Schmidt, *Hans Buchner. Fundamentum und Kompositionen*, S. 23.

Bsp. 49: Synopse:
a) „Von edler Art“, in Schöffer I, RISM B/I 1513², Nr. 52, zit. n. *EDM* 20, S. 50–51, Ausschnitt;
b) „Von edler arth“, Leipziger Harfentabulatur, fols. 28ᵛ–30ʳ, Ausschnitt, Übertragung.
Mit * sind die von der vokalen Vorlage abweichenden Stellen markiert. Die originalen Tabulaturzeilenumbrüche sind mit gestrichelten Linien gekennzeichnet.





Einsatz des Tenors eine motivisch tragende Funktion erfüllte und daher nicht ganz ausgelassen werden konnte.

Die Einzigartigkeit der Leipziger Harfentabulatur erklärt, warum es zu den Stücken des Manuskripts keine Konkordanzen im engeren Sinne gibt. Alle Stücke sind Unikate. Ebenso schwierig ist es, die genauen vokalen Vorlagen zu eruieren. „Ellsleyn libes elssley" (Nr. 5) ist beispielsweise als eine eigene Melodie-Verarbeitung zu deuten, denn in dieser Fassung ist das Lied weder mit der Senfl-Variante noch mit irgendeiner anderen Lautenfassung identisch. Die Varianten für Laute, obwohl sie ebenso wie D-LEm I. 8° 191 eine schlichte Fassung und eine einfache, beinahe modellhafte Verarbeitung des Liedes bieten, sind anders harmonisiert. Mit Sicherheit lassen sich jedoch die kontinuierlichen Bezüge auf Öglins Liederbücher 1512 und 1513 (Öglin I und II) feststellen. Der Schreiber intavolierte aus dem Druck von 1512 nicht nur „Ach Lieb mit laidt" (Nr. 10) (zur übereinstimmenden Schreibweise des Titels siehe oben), sondern möglicherweise auch das unmittelbar davorstehende „Nach wyllen deynn" (Nr. 9). Auf Öglins Vorlagen von 1513 weisen auch die drei letzten Intavolierungen hin: „Meyn eyniges a", „Deyn múrren macht" und „Wo ich mith leyb" (Nr. 13, 14, 15). Nr. 14 ist nur im Druck Öglin II (RISM B/I [ca. 1513][3]) nachgewiesen. Beim letzten Lied, Nr. 15, sollte die Entscheidung zwischen Öglins und Forsters Druck, Forster III (RISM B/I 1549[37]) wohl ebenfalls zugunsten des ersteren fallen, da in Forsters Liedbuch das Lied „Wo ich mith leyb" vierstimmig imitativ angelegt ist. Angesichts der Tatsache, dass uns von Öglin II nur

Bsp. 50: Synopse:
a) Ludwig Senfl, „Ach Elslein liebes Elselein“, Ott I, RISM B/I 1534[17], Nr. 37, Ausschnitt;
b) „Ellsleyn libes elssley“, Leipziger Harfentabulatur, fols. 13[v]–14[r], Ausschnitt, Übertragung.



Bsp. 51: Synopse:
a) [Paul Hofhaimer], „Mein einigs A“, in Liederbuch des Arnt von Aich, RISM B/I [1519]^{5}, Nr. XIJ (DTB), zit. n. *DMS* 15,1, S. 2, Ausschnitt.
b) „Meyn eyniges a“, Leipziger Harfentabulatur, fols. 33^{v}–34^{r}, Ausschnitt, Übertragung.



das Diskantus-Stimmbuch erhalten geblieben ist, ist die Überlieferung dieser Stücke in der Leipziger Harfentabulatur umso wertvoller. Die Intavolierung „Unser magdt kann aússdermassen" korrespondiert vor dem Hintergrund der aktuellen Forschungslage zu erhaltenen Liederbüchern von Egenolff zu einer Druckausgabe der vokalen Vorlage, die später als die Tabulatur, nämlich von 1552 datiert ist.[91] Auch in diesem Fall handelt es sich um eine instrumentale Fassung eines Liedes, die dessen frühere Überlieferung materialisiert (siehe auch den Index mit nicht konkordanten Quellen im Anhang C.I).

Der handschriftliche Anhang des D-LEm I. 8° 191 ist die einzige bisher bekannte Tabulatur für Harfe im deutschen Raum im 16. Jahrhundert. Durch diesen Fund ist die Praxis des Harfenspiels, die in den musiktheoretischen, ikonographischen und literarischen Quellen mehrfach erwähnt wird, nun durch Musikstücke und das Fundamentum für Harfe belegt. Das Unikat lässt sich auf das Ende der 1530er oder in die 1540er Jahre datieren und stammt wahrscheinlich aus Mitteldeutschland (möglicherweise Leipzig). Es wurde als ein *exercitium*-Ergänzungsteil zu Agricolas *Musica instrumentalis* (1529) verfasst, vermutlich als praktische Erklärung zur Abbildung einer einreihigen diatonischen Harfe in diesem Druck. Damit wurde das Lehrprogramm Agricolas vervollständigt. Die Erklärung wurde anhand von Beispielen und Schemata (im Fundamentum) vorgenommen und setzte damit die Tradition des frühen instrumentalen Lehrbuches fort. Im Einzelnen zeigt die Leipziger Harfentabulatur, wie die ältere deutsche Orgeltabulatur-Notation um 1540 in die Lehrmethodik für Harfe und in das Spiel auf diesem Instrument involviert wurde. Die aus den Tastenfundamenta um die Jahrhundertmitte bekannten Verfahren (Absetzten und Bearbeiten von einzelnen und mehreren Stimmen) wurden an die Harfenidiomatik und -spieltechnik angepasst und auf der Harfe ausgeübt. Das (Stamm-)Repertoire des 16. Jahrhunderts, darunter die Lieder von Paul Hofhaimer, sind nun in anderen Klangwelten und in anderen Lernpraktiken zu überdenken.

91 Siehe *Newgeborne Liedlin* [1552], RISM B/I [1535][15] und den Aufsatz von Royston Gustavson, „The music editions of Christian Egenolff: a new catalogue and its implications", in *Early Musica Printing in German-Speaking Lands*, hrsg. von Andrea Lindmayr-Brandl, Elisabeth Giselbrecht and Grantley McDonald, London/New York: Routledge 2018, S. 153–195. Für den Hinweis auf die andere Datierung des Liederbuches, die erst nach Abschluss meiner Recherche zu der Tabulatur bekannt geworden ist, bedanke ich mich ganz herzlich bei Prof. Dr. Nicole Schwindt.

V.2 Libri amicorum, Stammbücher und Tabulaturen

Quellen, Stand der Forschung und methodische Problematik

Die Erforschung von Tabulaturen und *libri amicorum* oder Stammbüchern hat erst in den letzten Jahren begonnen.[92] Das Thema bietet eine solche Fülle von noch nicht ausgearbeiteten Aspekten, dass ihre ausreichende Behandlung in diesem Kapitel absolut unmöglich erscheint und von Beginn an strenge Einschränkungen und ein besonders klares methodisches Vorgehen erfordert. Überblickt man die Forschungsliteratur, fällt zunächst auf, dass Musikbeiträge, darunter auch Tabulatur-Notationen, als etablierte und integrative Teile

92 Meine Recherche über die Musik in Stammbüchern begann ich 2016 im Rahmen eines meiner Forschungsprojekte: *Solistische Instrumentalmusik im mitteleuropäischen Kulturraum (ca. 1500–ca. 1550): instrumentale Praxis und humanistische Kontexte* (FWF-Projekt V661). Die ersten Ergebnisse präsentierte ich 2019 in folgenden Vorträgen: „Libri Amicorum und handschriftliche Lautentabulaturen um 1550" beim *Forschungsforum COMMON HOUR* am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien; „Handschriftliche Tabulaturen des 16. Jahrhunderts als Medien der Musik- und Praxis-Überlieferung" bei meinem Gastvortrag in der Schola Cantorum Basiliensis; „Verschriftlichung von Lautenmusik im Reich zur Zeit Maximilians I." beim Symposium *Maximilian I. (1459–1519) und die Musik in Europa: Reale Präsenz versus virtuelle Kommunikation* im Schloss Herrenhausen, Hannover; „The Act of Memory –‚Album Amicorum' for the lute (PL-WRk 352)" bei der *Medieval and Renaissance Music International Conference* in der Schola Cantorum Basiliensis (alle 2019). Wie sich 2020 herausstellte, verliefen diese Recherchen parallel zur Arbeit von Oliver Huck am *music alba* im FWF-Projekt *Creating Music Albums as Originales made of Originals* (2019–2022). Obwohl dieses Projekt den Fokus auf das Musikrepertoire in Alben des 19. Jahrhunderts setzte, überschnitten sich unsere Interessen. Dies zeigte der Online-Workshop „Manuscript Albums: Collecting & Compiling Handwritten Items" im Centre for the Study of Manuscript Cultures (CSMC) an der Universität Hamburg (29.–30.10.2021), auf dem Huck einen Vortrag zum Thema „Album Amicorum, Commonplace Book, and Lute Book" hielt. Während eines Austauschs, vor allem bei der Präsentation von Teilen dieses Buches im März 2022 mit der Respons von Huck, wurde klar, dass es sich überschneidende Schriften zum Thema geben wird: eine Darstellung des Themas in der vorliegenden Monographie und der Aufsatz von Huck „Album Amicorum, Commonplace Book, and Lute Book", in *Manuscript Albums and their Cultural Contexts. Collector, Objects, and Practices*, hrsg. von Janine Droese und Janina Karolewski, Berlin: De Gruyter 2023 (Studies in Manuscript Cultures 36), S. 35–62. Diese Schriften haben jedoch unterschiedliche Herangehensweisen und setzen nicht die gleichen Akzente bei der Behandlung des Materials. Meine Intention war, ausschließlich das Material des 16. Jahrhunderts aus dem deutschsprachigen Raum zu bearbeiten und auf die Funktion der Musik im Kontext der eng miteinander verflochtenen Traditionen der Sammelmedien, wie *loci-communes*-Bücher, *libri amicorum* oder Stammbücher einzugehen, jene Aspekte also, die trotz einiger Vorarbeiten noch keinen Zugang in die Musikwissenschaft gefunden haben (ausführlicher dazu siehe unten). Für den Austausch und die zur Verfügung gestellten Fahnen des Drucks seines Artikels bedanke ich mich bei Oliver Huck ganz herzlich.

der *libri amicorum* oder Stammbücher durchaus anerkannt sind.[93] Die Beschäftigung mit Musikeinträgen ist jedoch immer noch eingeschränkt, denn die *libri* und Stammbücher gehören traditionsgemäß zu den Fachgebieten der Literatur- und Kunstwissenschaft, der Bildungsgeschichte, dem Buchwesen oder der allgemeinen Biographik, wo musikwissenschaftliche Auslegungen fachspezifisch ausgeschlossen bleiben.[94] In den verhältnismäßig wenigen Fällen, in denen die Musikwissenschaft ihre Aufmerksamkeit den Musikbeiträgen in *libri amicorum* oder in Stammbüchern schenkt, ist sie der früheren Methodik der Literatur- und Kunstwissenschaft verhaftet. Dominant sind biographische Auskünfte der Inskribenten, falls rekonstruierbar, sowie Analysen und Transkriptionen in die leicht lesbare Musiknotation einzelner Beiträge, ohne jedoch ihre Beziehungen zu anderen Text- und Bildeinträgen zu klären oder nach der Rolle dieser Musikbeiträge im ganzen Buch oder im sozialen Kontext des Albums oder Stammbuches zu fragen.[95] Der Gewinn aus dieser Forschung ist, dass wir einzelne biographische, bibliographische und paläographische Studien vorliegen haben und wissen, dass Musikbeiträge in beiden Formen – als vokale Stücke

93 Werner Wilhelm Schnabel in seiner immer noch als Nachschlagewerk geltende Monographie *Das Stammbuch* betrachtete Notenbeigaben als übliche „Beigaben" der Stammbücher. Allerdings beschränkte er sich auf die Anmerkung, dass diese „ganz überwiegend von den Inskribenten selbst niedergeschrieben [sind], so daß eine Unterscheidung der Produktionsinstanzen mit den ihr innewohnenden Konsequenzen hier in der Regel nicht notwendig war. Entsprechend handelt es sich bei den Einträgen fast ausschließlich um Komponisten oder (in neuerer Zeit) um Dirigenten", Schnabel, *Das Stammbuch*, S. 113. Wie weiter gezeigt wird, ermöglicht das heute zugängliche Material, die Rolle der Musikbeiträge deutlich definierter zu sehen und das Gegenteil der angeführten Anmerkung zu belegen.

94 Walther Ludwig, *Das Stammbuch als Bestandteil humanistischer Kultur. Das Album des Heinrich Carlhack Hermeling (1587–1592)*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 7. Diese Forschungslage wird in der Wissenschaft seit Jahrzehnten als solche bewusst gehandhabt. Schnabel untersuchte „das Stammbuch als literarische Sammelform", Schnabel, *Das Stammbuch*, S. XII. Obgleich er weitgehend multidisziplinär forschte, beschränkte er sich fachspezifisch auf Bild-Text-Beziehungen, ohne auf Musikeinträge einzugehen. Vgl. auch Nicole Schwindt, „Ein studentisches Vademecum um 1600: Die wenig bekannte Wittenberger Claviertabulatur S-Uu, Vok. Mus. hs. 112", in *Im Dienst der Quellen zur Musik: Festschrift Gertraud Haberkamp zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Paul Mai, Tutzing: Schneider 2002, S. 229–247.

95 Gottwald, „Humanisten-Stammbücher"; Klaus Wolfgang Niemöller, „Musikalische Widmungen aus dem Jahre 1578 im Stammbuch des Kölners Gerhard Pilgrum", in *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte* 12 (1958), S. 13–36; Schwindt, „Ein studentisches Vademecum". Die Aufsätze von Niemöller und Schwindt heben sich dadurch hervor, dass sie ihre jeweiligen Einzelstudien zu Musikbeiträgen in Manuskripten wie dem Stammbuch von Gerhard Pilgrum (D-KNs HM 1950/97) bzw. einer Wittenberger Klaviertabulatur (S-Uu Vok. Mus. Hs 132) in einen breiteren musikbiographischen und musikhistorischen Kontext einbetteten.

und als instrumentale Sätze – immer wieder vorkamen, wobei in der Regel musikalische Rätsel wie musikalische Anagramme oder Kanons inskribiert wurden.[96] Die wissenschaftliche Rezeption von Musikeinträgen beschäftigt sich darüber hinaus oft auch mit der Beschreibung des Bildmaterials. Die Bild- und Texteinträge werden separat von der Musik aufgelistet und untersucht.[97]

Diese punktuellen Recherchen, die durchaus ihren historischen Wert haben, umfassen nicht alle bekannten Musikeinträge. Die im Anhang B.III.1 dargestellte Übersicht der Musikeinträge aus dem deutschsprachigen Raum des 15. und 16. Jahrhunderts zeigt noch mehrere Lücken (siehe Referenzen in der letzten Spalte). Bei weitem nicht alle Stammbücher sind erfasst und selbst bekannte Aufbewahrungsorte (wie beispielsweise die Österreichische Nationalbibliothek) bergen ungehobene Schätze. Der Bestand an Stammbüchern verändert sich außerdem, nicht selten werden sie durch neu gefundene oder neu erworbene Exemplare, die noch auf ihre Erforschung warten, ergänzt.[98] Auch für jene Musikbeiträge, die nominell erfasst sind, fehlen in der Regel ausreichende Informationen über Art und Funktion des Eintrags.[99]

96 Über diese Neigung zu polyphonen Formen informierte bereits Schnabel, *Das Stammbuch*, S. 113–114.

97 Gottwald, „Humanisten-Stammbücher"; Lüdtke, *Die Lautenbücher Philipp Hainhofers*, S. 107–110; vgl. auch die separaten Untersuchungen von literarischen und musikalischen Teilen des Stammbuches des Burggrafen Achatius zu Dohna in Krollmann, „Das älteste preußische Stammbuch" bzw. Hans Peter Kosack, „Die Lautentabulaturen im Stammbuch des Burggrafen zu Dohna", in *Altpreussische Beiträge. Festschrift zur Hauptversammlung des Gesamtvereins der Deutschen Geschichts- und Altertums-Vereine zu Königsberg Pr. vom 4. bis 7. September 1933*, Königsberg Pr.: Gräfe und Unzer 1933 (Sonderschriften des Vereins für Familienforschung in Ost- und Westpreußen e.V. 76), Nachdr. Hamburg: Verein für Familienforschung in Ost- und Westpreußen 1994, S. 48–60. Diesem Prinzip folgte im Grunde auch die Edition des Stammbuches des Bernhard Schenckincks in Junge/Wefers/Dethlefs, *Das Stammbuch des Bernhard Schenckinck*.

98 Bei der in Wolfenbüttel abgehaltenen Tagung *Über Stammbuch schreiben. Stand und Perspektiven der Erschließung und Erforschung von Freundschaftsbüchern* am 22.3.–24.3.2023 wurde klar, dass auch die heute immer noch zentrale Datenbank des Stammbuches *RAA* im Bereich der Musikeinträge umfassend ergänzt werden muss. Eine, wenn auch nicht vollständige Aufstellung von Instrumentalbeiträgen in Commonplace Büchern, Stammbüchern und *alba amicorum* aus dem 16. und 17. Jahrhundert im deutschen und britischen Raum liefert der erwähnte Aufsatz von Huck, „Album Amicorum".

99 Die Tabelle im Anhang B.III.1 erfasst ausschließlich Material aus dem 15. und 16. Jahrhundert des deutschen Sprachraums. Beinahe vollständig ausgeklammert sind hier Alba oder Stammbücher, die zwar von Studenten auf deutschem Gebiet verfasst, dann aber in andere Länder transportiert wurden. Vgl. dazu László Jónácsik und Péter Lőkös, „Ein Streifzug durch die Stammbuchbestände der Ungarischen Széchényi-Nationalbibliothek", in *‚Ars longa, vita academica brevis'. Studien zur Stammbuchpraxis des 16.–18. Jahrhunderts*, hrsg. von Klára Berzeviczy und Péter Lőkös, Budapest: Országos Széchényi Könyvtár 2009 (Vernetztes Europa 6), S. 11–34.

Diese zähe Erfassung von Musikbeiträgen hängt mit der methodischen Problematik und dem Bedarf an interdisziplinärer Forschung zusammen. Die Musik im *album amicorum* oder im Stammbuch gehört in der Regel nicht zu den Haupteinträgen, sondern stellt einen Grenzbereich dieser Medien dar, der schwer definierbar ist. Dieser Grenzbereich gewinnt in der literatur- und kunstwissenschaftlichen Forschung nur langsam die ihm gebührende Aufmerksamkeit. Die seit den 1540er Jahren aus Wittenberg bekannte *album-amicorum*-Tradition materialisierte sich ab 1573 als „Stammbuch" genanntes vorgedrucktes Buch, wobei ein solcher Titel schon 1549 handschriftlich gebraucht wird: „Stamenn Buechleinn".[100] Das Stammbuch und die Stammbuchsitten bzw. das *album amicorum* und die *amicitia*-Gepflogenheiten überschneiden sich dabei unmittelbar mit den *loci-communes*-Büchern und der *loci-communes*-Praxis: Sie alle sind im humanistischen Bildungswesen, der Sammeltätigkeit und den Sammelmedien in all ihrer Vielfalt verwurzelt.[101]

Angesichts der vielen Mischformen, die die Wissenschaft immer wieder erörtert, wurden in der Literatur- und Kunstwissenschaft sowohl die Kriterien für „echte" Stammbücher formuliert als auch das Augenmerk auf die intermedialen Bezüge, also die Zusammenhänge mit anderen Buch-Medien gelegt. Mit der eigentlichen Stammbuchforschung ist die Erforschung von Sammlungen gemeint, wenn erstens der Bezug auf „eine Intention des Stammbuchhalters" erkennbar ist, zweitens der Einträgerkreis (Freunde, Bekannte, Gleichgesinnte oder Gönner verschiedener Art) eingegrenzt ist und drittens die Inskribenten die Einträge in einer spezifischen Form, so z. B. mit Paratextteilen (Devisen, Dedikationen, Datierungen, Lokalisierungen, Monogrammen usw.) hinterließen.[102] Trotz dieser spezifischen Merkmale eines Stammbuches wird die Abgrenzung zu anderen Sammelmedien meistens nicht strikt vollzogen. Eine solche Einstellung entspricht allerdings auch dem Verständnis dieser Medien im 16. Jahrhundert.

In diesem Kontext erscheint der neuerliche Versuch der Musikwissenschaft, „Lautenbücher", „Stammbücher" und „Commonplace books" genau zu definieren, durchaus fraglich.[103] Wichtiger wäre es, die Funktionen und die seman-

100 Schnabel, *Das Stammbuch*, S. 12; Schwarz, *Studien zur Stammbuchpraxis*, S. 18.

101 Ebd., S. 213; Schnabel, *Das Stammbuch*, S. 23, 240–242. Nicht zufällig bezeichnet Schnabel das Stammbuch als „mediale Bündelungsform", ebd., S. 37.

102 Ebd., S. 23; Schwarz, *Studien zur Stammbuchpraxis*, S. 213, 17.

103 Huck unternahm den Versuch, die Medien in drei Gruppen zu unterteilen: 1) Commonplace Bücher, die Musik für Laute enthalten, 2) Lautenstammbücher und 3) Studentische Lautenbücher, die den Stammbüchern und Commonplace Büchern ähneln, Huck, „Album Amicorum". Sein Text hat bibliographischen Wert, allerdings reichen „proverbs" oder „dicta" allein als Kriterien für die Stammbuchdefinition nicht aus. Man muss daher entweder die Auswahl des Materials einengen oder den methodischen Fokus schärfen.

tische Rolle der Musikeinträge im Zusammenhang mit anderen Text- und Bildeinträgen derselben Sammlung zu klären, ohne ihr bestimmtes mediales Format in den Vordergrund zu stellen. Umso plausibler wäre dieser Ansatz auch im Hinblick darauf, dass mediale Formen sich wie in der Literatur oder den angewandten Künsten wandeln oder auch von Beginn an und vom Halter bewusst doppeldeutig angelegt sein konnten. Eine der frühesten bekannten Lautenhandschriften, das Pesaro-Manuskript, wurde zuerst als Musiksammlung um 1500 angelegt und in der Zeit 1550–1697 als Familienchronik der Familie Blondi weiter geführt.[104] Das Stammbuch des Bernhard Schenckinck wurde von Anfang an als Stammbuch und als Lehrbuch für Laute gehandhabt. Die Frage nach der Funktion war entscheidend, wie schon in Kapitel II.4 mit den Überlegungen über die parallele Existenz der ideellen Gemeinschaft *amicitia* und ihres materiellen Trägers, den Tabulatur-Sammlungen, dargelegt. Erinnern wir hier daran, dass die Schnittstelle nicht zwischen „dem Tabulaturbuch" und „anderen Medien" wie den *loci-communes*-Büchern liegt, sondern zwischen dem ideellen Phänomenon (*amicitia*) und der gesamten Trägerschaft der *loci-communes*-Praxis, unter denen auch die Tabulatur-Sammlungen und -Bücher ihren Platz haben. Die Mehrfachfunktion und -verwendung der Medien wurde dabei nie außer Acht gelassen.[105]

In Kapitel II.4 wurde die Ausformung der *liber-amicorum*-Tradition in den Tabulaturen untersucht, sowie die Entwicklung von bestimmten Tabulaturtypen, nämlich in den Fällen, bei denen die Dedikation „& Amicorum" auf den Titel eingetragen wurde. Die bereits beschriebenen Tabulaturtypen charakterisierten sich nach ihrer sozialen Funktion (Reisehefte, Gebetsbücher, studentische Mitschriften) oder durch die belegbare Zirkulation solcher Bücher in adeligen oder hochadeligen Kreisen (wie die Herwart-Sammlung oder die Krakauer Tabulatur). Beide Typen konnten einander überlappen, eine Gruppe von *libri amicorum* bilden und zugleich aber auch jeweils Attribute eines *loci-communes*-Buches aufweisen. In diesem Kapitel werden die Tabulaturen analog zur Literaturwissenschaft ausschließlich unter dem Gesichtspunkt des „echten Stammbuches" betrachtet. Dabei ergeben sich folgende Fragen: Wo lassen sich die für das Stammbuch typischen Paratexte in den Tabulaturen finden? Was bedeuteten sie für ihre Halter und Inskribenten? Inwiefern sind die Musikbeiträge in die Kommunikation zwischen Halter und Inskribenten eingebunden (Memory-Funktion)? Ist die Musik in die „Dialoge" zwischen Text- und Bildkomponenten integriert und welche Wertung haben alle diese Verbindungen?

104 Young, „Das Tabulatur-Manuskript", S. 130; Ivanoff, *Das Pesaro-Manuskript*, Bd. 1, S. 59–67.

105 Zur Multifunktionalität der Stammbücher siehe Schnabel, *Das Stammbuch*, S. 166.

Die Stammbuchbeiträge stützen sich grundsätzlich auf das schriftliche Übermitteln einer Erinnerung, womit die Inskribenten das zukünftige Gedächtnis in eigenem Sinne konstruierten.[106] Waren die Musikbeiträge entsprechend für die Aufführungspraxis „jetzt", also für die zeitgenössische Rezeption bei der Aufführung, oder nur zum Lesen und zur Rekonstruktion der Vergangenheit gedacht? Die Antworten sind sowohl für die musikalische Aufführungspraxis als auch für die gesamte Rezeption und Überlieferung des Repertoires von Bedeutung, umso mehr, da es sich bei den Paratexten aus Stammbüchern oft um konkrete soziale Situationen und konkrete Persönlichkeiten handelt, Informationen, die im Bereich der Instrumentalmusik in der Regel völlig fehlen. Bei der Analyse der text-musikalischen Verhältnisse werden alle textuellen Beiträge berücksichtigt, d. h. Zitate aus der Literatur, Sprüche, Maximen, Priamel usw. (nach Schnabel eigentliche „Textteile") sowie verschlüsselte und aufgelöste Devisen, Dedikationen, Adressierungen und andere Textelemente und Symbole, die von Inskribenten stammen (nach Schnabel „Paratexte").[107]

Im Hinblick auf die oben skizzierten Fragestellungen scheint auch eine andere, bereits erwähnte Tendenz im modernen wissenschaftlichen Diskurs hilfreich. Es wird nämlich immer öfter versucht, neue Verständnishorizonte zwischen den verschiedenen Kunstformen und Medien in den Mischformen der Stammbücher zu erfassen. Besonders produktiv ist hier die Forschung über die Emblemata-Stammbücher.[108] Es wird nach den Funktionen und semantischen Bezügen von Emblemata- und Stammbuch-Eintragungen gefragt, woraufhin dann semantisch beladene Inhalte rekonstruiert und interpretiert werden. Es wird im Grunde untersucht, was die Beiträge an Aussagekraft gewannen, wenn sie ein anderes Medium, in diesem Fall Emblemata-Darstellungen und -Texte nutzten.[109] Welche Bedeutungsebene öffnet sich dadurch sowohl aus historischer als auch aus moderner Perspektive? Es gibt, soweit sich das überblicken lässt, nur eine einzige intermediale Rekonstruktion der Notenbeiträge in Stammbüchern – im Aufsatz von Paola Dessì zum *album amicorum* des Veit Seytz.[110] Sie analy-

106 Schwarz, *Studien zur Stammbuchpraxis*, S. 43; Stammbucheinträge programmieren meistens „die künftige Erinnerung an die amici, von denen man räumlich getrennt sei", Schnabel, *Das Stammbuch*, S. 354, Anm. 99.

107 Ebd., S. 58.

108 Schwarz, *Studien zur Stammbuchpraxis*, S. 195 und besonders Carsten-Peter Warncke „Über emblematische Stammbücher", in *Stammbücher als kulturhistorische Quellen*, hrsg. von Jörg-Ulrich Fechner, München: Kraus 1981 (Wolfenbütteler Forschungen 11), S. 197–226.

109 Warncke, „Über emblematische Stammbücher", S. 205.

110 Paola Dessì, „The Musical Training of University Students in the 16th Century and the *libri amicorum*", in *Music in Schools from the Middle Ages to the Modern Age*, hrsg. von Paola Dessì, Turnhout: Brepols 2021, S. 81–102.

sierte drei Musikeinträge des Stammbuches, zwei Kanons a4 und das homophone Lied „Drei Gäns im Haberstroh" (Anhang B.III.1, Nr. 1), im Zusammenhang mit dem Bild eines Wappens mit Gänsen und der Abbildung eines Mannes mit Stock, fol. 4^{v}, mit den vom Liedtext abgeleiteten Referenzen zum „goliardic and ‚pantagruelic' aspect of the sixteenth-Century student environment" sowie Hinweisen auf Fischarts *Geschichtklitterung* (1546, 1589) und einer Parodie-Interpretation von François Rabelais' *Gargantua* (1575). Dessì bettete ihre Beobachtungen in den Kontext der von ihr untersuchten Biographik und humanistischer sowie musikalischer (insbesondere bei Kanons) Didaktik ein.[111]

Auch wenn diese Studie mit Überlegungen zu moralischen, ästhetischen und konfessionellen Indizien ergänzt werden könnte, eröffnet sie den Diskurs, Musikbeiträge in Analogie zu Text und Bild als semantisch interpretierbare Komponente des Stammbuches und nicht bloß als zufällig eingetragene „Beilage" zu betrachten. Musik, Text und Bild stellen in ihrer Gesamtheit einen unterhaltsamen Komplex in einem Stammbuch dar.[112]

Stammbücher mit Musikeinträgen sind im Anhang B.III tabellarisch aufgelistet. Beim Anhang B.III.1 handelt es sich um Einträge in Mensural- und in Tabulaturnotation bis in die 1620er Jahre. Einzelne Einträge in Mensuralnotation (Gruppe I dieses Anhangs) sind erst ab den 1560er Jahren kontinuierlich bis in die 1620er Jahre und auch später dokumentiert. Obwohl ihre Identifikation und Funktion nicht ganz erschlossen sind, lässt sich feststellen, dass diese überwiegend aus dem Bereich der Rätsel- und musikalischen Denkkunst – Kontrapunkt, verschlüsselte Kanons und Noten-Anagramme – kommen. Nur in wenigen Fällen sind homophone Lieder eingetragen, so z. B. in dem oben erwähnten Album von Veit Seytz (Anhang B.III.1, Nr. 1, 3). Ohne hier auf die einzelnen Beispiele eingehen zu können, zeigen Schriftlichkeit und Emblematik des Notationsbildes, dass das Lesen und Entziffern (Kanons und musikalische Rätsel!) wichtiger waren als die Vermittlung aufführungspraktischer Hinweise, und der eigentliche Grund für die Beliebtheit dieser Art von Einträgen. Die Verwendung kontrapunktischer Kunst, also der Denkkunst,

111 Ebd., S. 91.

112 Allerdings kann die generalisierte Behauptung von Dessì, die Literatur über *libri amicorum* sei „rather large" und *libri amicorum* seien in der Musikwissenschaft als eine historiographische Quelle „completely neglected", nicht standhalten. Anzumerken ist auch, dass es in der Musikwissenschaft in einigen wenigen Fällen indirekt zu intermedialer Forschung von Musikeinträgen in Stammbüchern kam, nämlich wenn Musikeinträge außerhalb der *alba amicorum* oder Stammbücher verbreitet waren. Matthias Müller analysierte z. B. die Kanons a6 und a8 von Adam Gumpelzhaimer, deren Notation in das Bild des *Crux Christi* und der vier Evangelisten eingebaut ist. Das Bild wurde ursprünglich als Kupferstich und Holzschnitt bekannt und fand erst danach Eingang in die Stammbücher, Müller, „Musik als Bild- und Denkfigur".

symbolisiert die gegenseitige Anerkennung zwischen Halter und Inskribenten, indem Verständnis und Wertschätzung beim jeweils anderen vorausgesetzt wird. Im kontrapunktischen Notenbild konnte außerdem eine Erinnerung an die Studienjahre versteckt sein.[113] Symptomatisch scheint auch zu sein, dass Einträge in Mensuralnotation verhältnismäßig spät aufkamen, in der Blütezeit des Stammbuches, als es sich als schriftliches Medium endgültig etabliert hatte. Allein dies deutet bereits auf eine stammbuchspezifische Auswahl des musikalischen Materials hin.

Die Tabulatur-Einträge, das eigentliche Thema dieses Kapitels, unterscheiden sich in Funktion, Häufigkeit und Zeitrahmen. Eine Gruppe (Anhang B. III.1, Gruppe II) bilden Liederhandschriften mit Tabulatur-Einträgen. Von diesen Quellen ist bis jetzt nur eine, das *Königsteiner Liederbuch* (1470–1473), mit eindeutigen Anzeichen von „Vorformen des Stammbuches" und zugleich Liedtexten und Tabulatur-Einträgen bekannt.[114] Einen zeitlichen Gegenpol bilden Lautentabulatur-Einträge, die in Stammbüchern oder auf einzelnen Widmungsblättern überliefert wurden (Gruppe III). Wie die mensural notierten Einträge (Gruppe I) setzten sie sich erst in den 1570er Jahren durch. Sie sind mitunter in demselben Buch eingetragen, wie z. B. im Stammbuch von Gerhard Pilgrum (Anhang B.III.1, Nr. 6, 17). Im Gegensatz zu den mensuralen Einträgen sind sie jedoch vielfältiger bezüglich Gattung und Form. Entsprechend haben sie reichere Referenzen und werfen mehrere Fragen auf. In den Stammbüchern von Gerhard Pilgrum und Dr. Wenzel Petrzik (Anhang B.III.1, Nr. 17, 18) finden sich eine polyphone „Phantasia" a3, eine tänzerische „Intrada" und eine Intavolierung „De dolce amor". Eine für die Forschung spektakulärere Gruppe von Quellen sind freilich die Stammbücher mit angebundenen oder integrierten Lautentabulaturen (Gruppe IV). In solchen Fällen hat man die Möglichkeit, den Dialog zwischen Text- und Musik-Einträgen sowie zwischen Inskribenten und

113 Das Thema kontrapunktische Beiträge in Stammbüchern wartet noch auf seine Erforschung. Vor allem müsste der Zusammenhang von Musikpraxis und Musikdidaktik der Zeit der Inskribenten bzw. Halter geprüft werden. Zum Rätsel in der Musik siehe Schiltz, *Music and riddle culture in the Renaissance*.

114 Siehe die Analyse von Christoph Petzsch in seinem Aufsatz „Zur Vorgeschichte der Stammbücher: Nachschriften und Namen im Königsteiner Liederbuch", in *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 137 (1985), S. 287. Zum *Königsteiner Liederbuch* siehe Sappler, *Das Königsteiner Liederbuch*. Transkriptionen von Tabulaturzeilen finden sich ebenfalls bei Sappler, ebd., S. 7, 326, 327, 375–381; vgl. auch Kirnbauer, „Die frühesten deutschen Quellen für Lautentabulaturen", S.197–199. Der Hinweis auf Vorformen des Stammbuches in Liedhandschriften darf aber nicht mit der allgemeinen Tradition der Nutzung von Liedhandschriften für die Eintragungen von *loci communes*, wie Maximen oder Sprüche, verwechselt werden. Einige Auflistungen solcher Liedhandschriften findet sich in Lüdtke, *Die Lautenbücher Philipp Hainhofers*, S. 107 und in Huck, „Album Amicorum", S. 7.

Stammbuchhaltern über längere Zeit zu verfolgen. Dabei handelt es sich nicht um Zufallserscheinungen, vielmehr ist die Dynamik in der Behandlung der Themen und des Musikrepertoires nachvollziehbar.

Da sich Stammbuch-Techniken und -Einträge auf gewisse Gewohnheiten und Erwartungen der Nutzer stützten, ist auch hier eine Anbindung an bestimmte Traditionen zu vermuten. Es schien daher plausibler, die Analyse hier wie in den vorangegangenen Kapiteln retrospektiv durchzuführen. Zunächst werden die Tabulaturen aus dieser vierten Gruppe behandelt, und zwar das Stammbuch des Burggrafen Achatius zu Dohna (1550–1552) und das Stammbuch des Bernhard Schenckinck (1562–1585). Danach wird auf die Elemente des Stammbuches in den Tabulaturen eingegangen, die bereits in den 1530er–1540er Jahren aufkamen und parallel zu anderen Stammbüchern mit Musik bis ins 17. Jahrhundert hinein präsent waren (Anhang B.III.1, Gruppe V).

Dieser methodische Zugang hat seinen Reiz auch deshalb, weil wir mit einer trotz aller Unterschiede homogenen Ansammlung von Tabulaturen arbeiten. Alle Tabulaturen belegen die Nutzung durch adelige, auch hochadelige oder hohe bürgerliche Stände. Entsprechend können Rückschlüsse auf den Umgang mit Musikbeiträgen und womöglich auf die Musikpraxis dieser konkreten sozialen Netzwerke gezogen werden. Der Vergleich der Stammbücher von Dohna und Schenckinck ist darüber hinaus auch hinsichtlich ihrer gegensätzlichen konfessionellen Orientierung spannend. Der Befürworter der Reformation, Burggraf Achatius zu Dohna, auf der einen und der überzeugte Jesuit Bernhard Schenckinck auf der anderen Seite vermittelten ihre konfessionellen Überzeugungen in ihren Stammbüchern, und zwar sowohl durch Inskribenten als auch durch Beiträge. Es stellt sich nun die Frage, welche Rolle sie der Musik zugewiesen hatten.

Stammbücher mit Tabulaturteilen: Das verlorene Stammbuch des Burggrafen Achatius zu Dohna (1550–1552) und das Stammbuch des Bernhard Schenckinck (1561–1585)

Das Stammbuch des Burggrafen Achatius zu Dohna ist seit dem zweiten Weltkrieg anscheinend endgültig verschollen.[115] Die heutige Auswertung von Bei-

115 Die Suche nach möglichen Hinweisen oder Spuren brachte bis jetzt keine Ergebnisse. Als letzter bekannter Aufbewahrungsort gilt die ehemalige Staats- und Universitätsbibliothek Königsberg (Kaliningrad). Vorher befand sich der Band in der Privatbibliothek der Grafen zu Dohna-Lauk in Reichertswalde (poln. Markowo). Koch, „Studentische Lauten und Claviertabulaturen im Ostseeraum", S. 118. Das Manuskript scheint, wie viele Kunstgegenstände aus dem Besitz der Familie, in den Kriegs- und Nachkriegswirren verloren gegangen zu sein. In seinen Erinnerungen beschrieb Alexander Fürst zu Dohna-Schlobitten (1899–1997) die dramatischen Ereignisse dieser Jahre, seine Rettungsaktionen

trägen ist ausschließlich anhand der Textabschriften durch Christian Krollmann sowie der Auflistung der Musikindexe und der *incipits* von Tabulaturübertragungen durch Hans Peter Kosack (beide 1933) möglich.[116] Der Beitrag von Krollmann enthält glücklicherweise auch eine Fotokopie von Federzeichnungen, S. 2–3, und die Studie von Kosack überliefert uns die Kopien der Seiten 48–49 mit der Intavolierung „Je prens en grey" in deutscher Lautentabulatur. Wie spekulativ das Vorhaben auch sein mag, anhand dieser Beschreibungen das verlorene Manuskript zu untersuchen, es lohnt sich trotzdem, denn beide Studien bieten genaue Textabschriften, Musikindexe und -*incipits*, die die Rekonstruktion der originalen Entsprechungen von Text- und Musikbeiträgen ermöglichen. Außerdem lassen sich die Literaturquellen der Texte, einige Informationen über die Inskribenten und (soweit es die *incipits* erlauben) die Musikkonkordanzen und Quellen der Musikabschriften ermitteln. Von den insgesamt 57 Seiten des Dohna-Stammbuches sind die S. 15–56 mit Musik in der Tabulaturnotation belegt. Auch wenn die Texte nicht kontinuierlich auf allen Tabulaturseiten eingetragen wurden, ist die Dichte der text-musikalischen Interaktion erstaunlich und wurde in dieser Form bis in die 1600er Jahre in keinem der Stammbücher überliefert. Es muss angemerkt werden, dass die Text-Beiträge nicht immer mit der Musik in Verbindung stehen. Aber die Tatsache, dass Musik und Text zumindest teilweise konnotiert sind, spricht dafür, dass die Musik als Stammbucheintrag reflektiert und entsprechend für die Erinnerung verwendet wurde, was wiederum auf eine eigene Funktionalität der Musikeinträge als Stammbuchinskriptionen hindeutet.[117]

Untersuchen wir als Erstes die Intention des Burggrafen, sein Stammbuch mit Lautentabulaturen anzulegen und zu führen (Anhang B.III.2). Das Dohna-

und das Schicksal mehrerer Kunstobjekte, Alexander Fürst zu Dohna-Schlobitten, *Erinnerungen eines alten Ostpreußen*, Würzburg: Rautenberg 2006, vgl. auch über die Sammlung Dohna, https://www.spsg.de/forschung-sammlungen/sammlungen/die-sammlung-dohna/ (10.12.2024).

116 Krollmann, „Das älteste preußische Stammbuch"; Kosack, „Die Lautentabulaturen". Diesen Beiträgen ist die einzige existierende paläographische Auswertung zu entnehmen. Das Dohna-Stammbuch war ein prachtvolles Exemplar im Folioformat, „in Schweinsleder gebunden und mit Palmetten und Bildleisten in Blinddruck geziert. […] Das Hauptstück bilden zwei parallel laufende Bildleisten mit figürlichen Darstellungen. Die innere Reihe zeigt die vier Tugenden: Fides, Iustitia, Charitas und Spes in halber Figur. Neben dem Kopfe der Fides steht die Jahreszahl 1548. Die äußere Leiste enthält die vier Evangelisten: Marcus, Matthäus, Lukas und Johannes. Neben Marcus findet sich die Jahreszahl 1550", Krollmann, „Das älteste preußische Stammbuch", S. 35–36. Nach Einschätzung Krollmanns erwarb der Burggraf ein bereits gebundenes (Buchbinder Kaspar Angler), nach der „neuesten" Mode gestaltetes Stammbuch, ebd., S. 36.

117 Vgl. eine Zusammenfassung der Ergebnisse der Studien von Krollmann und Kosack in Huck, „Album Amicorum", S. 8–10.

Stammbuch umfasste nur die Studienjahre des Burggrafen und hatte daher eine begrenzte Laufzeit (1550–1552) sowie einen überschaubaren, zugleich aber für die schlesische und ostpreußische Kultur und Politik bedeutsamen Inskribentenkreis. Als Student absolvierte der Burggraf Achatius zu Dohna (1533–1601) eine typische *peregrinatio academica* mit Stationen in Wittenberg und Italien. Insgesamt sind seine Aufenthalte und das Studium an folgenden Universitäten dokumentiert: Königsberg (1544, 1551), Frankfurt an der Oder (1549–1552), Wittenberg (1551), Padua (1552), Pavia (1552), Bologna (1553) und Wien (1553).[118] Die Stammbucheinträge spiegeln die sozialen Netzwerke des Burggrafen zwischen Königsberg, Frankfurt an der Oder, Wittenberg und Wien wider. Die meisten, soweit identifizierbar, stammen von Dohnas Kommilitonen aus schlesischen oder Lausitzer Adelsfamilien, die sich an der Universität Frankfurt an der Oder ab 1548 oder 1549 aufhielten. Darunter sind H.[ans] von Mülhaim, Ernst von Krackwitz, aber auch der Onkel des Stammbuchhalters, Achatius von Czemen, der später ab 1554 als Gesandter in Dänemark wirkte. Abraham Bock, der spätere Rat des Kurfürsten August von Sachsen, wurde zwischen 1550 und 1551 in Wien belegt. John Luther (Johannes Luther), der älteste Sohn Martin Luthers, kannte den Burggrafen vermutlich aus der Universität Königsberg (1549–1551) oder später aus Wittenberg (1552–1553). Der Burggraf traf Erhard von Kunheim, Hofrat in Linz (1553) und preußischer Abgesandter (1556) vermutlich noch während seiner Studienzeit in Frankfurt an der Oder (1549), außerdem Christoph Langner, Lektor der Wittenberger Universität (1551), wohl in dieser Stadt, ebenso den Schwiegersohn Martin Luthers und Bruder von Erhard von Kunheim, Georg von Kunheim (in Wittenberg ab 1550). Auch Friedrich von Aulack hielt sich 1550 im Zentrum der Reformation auf und agierte in den 1580er Jahren als Anführer der lutherischen Opposition.

Für die text-musikalische Konzeption dieses Stammbuches ist es wesentlich, dass der Burggraf bei der Gestaltung und Führung seines Stammbuches eine aktive Rolle einnahm und dabei nicht zuletzt seine musikalischen Vorstellungen zur Geltung brachte. Am Beginn des Tabulaturteils, gleich im zweiten Viertel des Buches, trug er mit eigener Hand ein paraphrasiertes Zitat aus Martin Luthers „Vorrhede auff alle gute Gesangbücher" (1538) ein. Außer der Tatsache, dass dieser Eröffnungstext ein klares Signal in Richtung Reformation samt einem bekannten Leitthema – der heilenden Rolle der Musik – für das ganze Stammbuch setzt, wird hier ein gezielter Bezug auf Lautenmusik genommen. Dafür veränderte der Burggraf das Original. „Singen" und „lieb-

118 Vgl. „Achaz von Dohna" in *RAG*, https://resource.database.rag-online.org/ngUK3L375TM17jqMoUtjfSgn (1.12.2024), RAG-ID: ngUK3L375TM17jqMoUtjfSgn; Koch, „Studentische Lauten und Claviertabulaturen im Ostseeraum", S. 118–121.

lichen Gesang“ ersetzte er mit „lauthen schlahen“ („Lauten schlagen“, also spielen) und dem Preisen der Laute und ihres „liblichen klangk[s]“ („lieblichen Klangs“). Er verwies damit auf das studentische Leben, den erwarteten Inskribentenkreis und lud am Schluss dazu ein, „seine Laute zu genissen“, also mit Beiträgen auf die in die Tabulatur eingetragene Musik zu reagieren: „Himit wil ich beschlyssen / Hoffe auch meiner lauthen (zu genisse)n“. Der Kürze halber ließ er einige Zeilen aus.

Vergleich der Texte „Frau Musica“ aus Martin Luthers „Vorrhede auff alle gute Gesangbücher“ (1538) und dem Dohna-Stammbuch. Umformulierungen sind fett hervorgehoben, Wort- oder Zeilenumstellungen sind punktiert unterstrichen. Die Korrektur in runden Klammern gehört zu Krollmann, „Das älteste preußische Stammbuch“, S. 41.

Martin Luther, „Vorrhede auff alle guten Gesangbücher“ (1538)[119]	**Stammbuch des Burggrafen Achatius zu Dohna, S. 14**
Fraw Musica.	Frau Musica spricht.
Vor allen freuden auff erden Kan niemand keine feiner werden, Denn die ich geb mit meim singen Vnd mit manchem sússen klingen Hie kan nicht sein ein bóser mut **Wo da singen gesellen gut**	Für allen Freuden auff dieser erden kan niemandt kein feiner werden, den die ich gebe mit meinem singen und mit manchem süßen klingen hie kau nitt sein ein böser muth, **Wo auff der lauthen schlahen die studenten gutt**
Hie bleibt kein zorn zanck hass noch neid Weichen mus alles hertzeleid Geitz sorg vnd was sonst hart an leit Fert hin mit aller traurigkeit	Hie bleibt kein Zorn, Zanck, Has, noch neidt Geitz, sorge, vund was sonst hartt anleidt. Denn wegck muß alles Hertzen leidt und faren dohin mitt traurickeit.
Auch ist ein jeder des wol frey Das solche freud kein súnde sey Sondern auch Gott viel bas gefelt Denn alle freud der gantzen welt Dem Teuffel sie sein werck zerstórt Vnd verhindert viel bóser mórd	Auch ist ein jeder das wol frey, Das solche Freude keine sünde nit sey Datzu es auch gott geffeltt. Den alle Freudtt der gantzen Weldt Den Teufel sie seine werck Zerstörtt und vorhindertt auch vyl boese mortt.
Das zeugt Dauid des Kónigs that Der dem Saul offt gewehret hat Mit gutem sússem harffenspiel Das er nicht jnn grossen **mord** fiel	Das Zeugett David des Königs rahtt Dehr den saul offtt gewerett hatt Mitt guttem **süßen** harffen spil, Das er in grose **sünde** nitt fiel.

119 Zit. n. Luther, „Vorrhede auff alle guten Gesangbücher“, in Walter, *Lob vnd preis der löblichen Kunst Musica*, Exemplar A-LIs I-70030, Bg. Aij^{r}–Aiij^{r}.

Zum Góttlichen Wort vnd wahrheit Macht sie das hertz still vnd bereit Solchs hat Eliseus bekant Da er den geist durchs harffen fand	[…]
Die beste zeit im jar ist mein Da singen alle Vógelein Himel vnd erde ist der vol Viel gut gesang da lautet wol Voran die liebe Nachtigal Macht alles fróhlich vberal **Mit irem lieblichem gesang** Des mus sie haben immer danck	Die beste Zeitt im jar ist mein Wen do singen alle waltt vogelein Himel vnd erden ist der vol Vil gutt gesang da lauthett wol Voraus die liebe nachtigal Machtt alles frölich vberal. **Die lauthe ich preise mit meiner Zungen** **Den sie erfreutt altte vnd junge** **Mitt yhrem liblichen klangk** Des mus sie ewigk haben Danck
Vielmehr der liebe HERRE Gott Der sie also geschaffen hat Zu sein die rechte Sengerin Der Musicen ein Meisterin Dem singt vnd springt sie tag vnd nacht Seines lobs sie nichts múde macht Den ehrt vnd lobt auch mein gesang Vnd sagt jm ein ewigen danck.	[…] **Himit wil ich beschlyssen** **Hoffe auch meiner lauthen (zu genisse)n.**

Diese klare Positionierung des Burggrafen spricht von Beginn an für seine Intention, eine Art musikalisches Memory-Buch zu schaffen. Ob Achatius zu Dohna die Tabulatur schrieb und welche Textteile er eigenhändig verfasste, ist nicht mehr recherchierbar. Sein Name erscheint bei einigen Stücken abgekürzt, S. 31, oder auch integriert in die Titel der Stücke, S. 32: „B. S. m. m. B. A.[chatius] B.[urggraf] v.[on] Dhon.[a] Passamezo Discantus 1551 2. April. Sequitur Tripel mit Saltarella“.[120] Da es sich auf diesen Seiten um Übungsstücke handelt (siehe unten), kann man ein aktives musikalisches und konzeptionelles Denken des Burggrafen annehmen. Nicht zufällig wurde in den anschließenden Versen der Dichtung „Frau Musica spricht“, S. 15, eine weitere, für Lautentabulaturen typische Anfangsformel mit dem Hinweis auf *exercitia* und die Tugend des Übens eingetragen.[121]

Dass die Familie des Grafen Musik aktiv pflegte, belegen Informationen über das Instrumenteninventar des niedergebrannten Schlosses Schlobitten sowie

120 Der Beginn des Monogramms lässt sich nicht entziffern. Die musikalische Konkordanz im Passamezzo, S. 32, zum Stammbuch des Bernhard Schenckinck gibt Anlass zu vermuten, dass „B. S.“ auch ein Hinweis auf Bernhard Schenckinck sein könnte. Zu Konkordanzen siehe Anhang B.III.3.

121 Welche Hand die Zeilen schrieb, ob es also eine Reaktion auf die Dichtung vom Stammbuchhalter war, ist hier, wie auch in vielen anderen Fällen, nicht mehr herauszufinden.

erhaltene Tabulaturdrucke aus ihrem Besitz.[122] So wird auf größere Bestände von Büchern und Noten aus der Zeit Abrahams von Dohna (1579–1631) verwiesen, eines der Söhne von Achatius, der humanistisch geprägt war und eine umfangreiche Bibliothek zusammensammelte. In diesem Bestand waren auch drei Drucke von Matthäus Waissel (1592), von denen offenbar gespielt wurde, denn auf einigen Blättern sind Nutzungsspuren zu sehen.

> Laut Schlegel[123] besaß Abraham von Dohna folgende Tabulaturbände von Matthäus Waissel: *Lautenbuch Darinn von der Tabulatur vnd Application der Lauten*, Frankfurt/Oder: Andreas Eichorn 1592 (VD16 W 764; Brown 1592_{12}). *Tabvlatvra Allerley künstlicher Preambulen*, Frankfurt/Oder: Andreas Eichorn 1591 (Brown $[1592]_{13}$; Brown 1591_{13}; VD16 W 766) und *Tabvlatvra Guter gemeiner Deudtscher Tentze*, Frankfurt/Oder: Andreas Eichorn 1592 (VD16 W 767; Brown 1592_{14}). Der letzte Band enthielt eine heute verschollene handschriftliche Orgeltabulatur „Folget itz avch Ettliche Tabulatur auff das Instrumentt Anno Domini 1595 den 18 January. Abraham Burggraff und Herr von Dhona [sic!] Mein Wille wie Gott will", die wahrscheinlich unmittelbar vom Grafen oder jedenfalls unmittelbar für ihn niedergeschrieben wurde. Warum Abraham Dohna auf dieser Tabulatur einen typischen Stammbuchspruch – M. W. W. G. W. (= „**M**ein **W**ille **w**ie **G**ottes **W**ille") – in den Titel einbaute, lässt sich ebenfalls nicht mehr eruieren.[124]
>
> Auf seiner online Plattform stellt Schlegel Fotokopien aller drei Bände von Waissel aus dem Besitz von Alexander Fürst zu Dohna-Schlobitten zum Download zur Verfügung.[125] In *Tabvlatvra Allerley künstlicher Preambulen* ist „Passemezo commune", Nr. 5 (originale Nummerierung), mit einer Applikation der rechten Hand (einzelne Punkte) und „tenuto"-Zeichen (Kreuze) versehen, „Polnische Tänze", Nr. 1, 2, 3, 7, 8, 10–12, 15, 16, 18–20, 25–28, 35 sind mit Kreuzen am Seitenrand markiert.

Abraham zeigte Interesse am Stammbuch seines Vaters, indem er im Jahr 1597 seinen Namen – ohne Musik – aber v o r dem generellen Einleitungstext von Achatius zu Dohna, einschrieb, S. 12.[126] Dafür, dass der Tabulaturteil des

122 Andreas Schlegel erwähnt zwei Lauten, in Andreas Schlegel, „Musikbibliothek Dohna-Schlobitten. Die Geschichte hinter den Waissel-Drucken aus der Bibliothek Dohna-Schlobitten", in *Accords nouveaux*, https://accordsnouveaux.ch/de/andreas-schlegel/musikbibliothek-dohna-schlobitten (1.12.2024). Siehe dort auch zur spektakulären Spurensuche zum Bibliotheksbestand. Schlegel gab eine von ihm ergänzte Aufstellung der Notenbestände aus einem Katalog von 1858.

123 Ebd.

124 Zum Spruch siehe Stechow, *Lexikon der Stammbuchsprüche*, S. 162.

125 Schlegel, „Dohna Lute Book", in https://www.lutesociety.org/pages/dohna-lute-book (13.12.2024).

126 Dies ist der einzige Eintrag, der zeitlich aus der Laufzeit des Stammbuches (1550–1552) herausfällt. Da wir die Handschrift nicht weiter auswerten können, ist ungewiss, wie diese Inskription eingetragen wurde. Weitere Auskünfte über die Schreiber einzelner Stücke basieren auf Informationen aus den zwei erwähnten Aufsätzen von Krollmann und Kosack.

Stammbuches von Achatius zu Dohna als integrierter Teil verstanden und als solcher unter Stammbuch-Inskribenten behandelt wurde, spricht mindestens der Fakt, dass einige Inskribenten auch Schreiber der Musik waren. Außerdem gibt es auch nach Fertigstellung der Tabulatur[127] weitere Einträge in den Tabulaturzeilen, und zwar bei ausgewählten, aus Sicht der Schreiber passenden Musikstücken. Ein H.[ans] von Mülhaim trug sich ganz am Anfang des Stammbuches, S. 1, zuerst ohne Musik ein, auf S. 18 dann ein weiteres Mal, indem er, vermutlich eigenhändig, „Der Solerten Tantz Discant. Sprunck seqtr." niederschrieb. Ebenfalls am Beginn, S. 10, sieht man Paulus Hörnigk, und noch einmal bei der Musik, S. 19, zusammen mit Abraham Bock. Dieser verfasste vermutlich den Tanz „Chiaranezana o passa o mezzo della bataglia" in der Tabulatur, auch er schrieb sich auf S. 9 ohne Musik ein. Friedrich von Aulack, dem man namentlich auf S. 51 begegnet, schrieb wahrscheinlich sechs Tabulaturen, u. a. die Intavolierung eines polnischen Klageliedes „Smutt se Szer Ze – Dosthzt na vmo cajr ev Jestelner Jedna", S. 52–53.[128]

Achatius zu Dohna lud auch Musiker als Inskribenten ein. In dieser Rolle finden sich nicht nur bekannte Lautenisten wie Valentin Bakfark mit eigenen Kompositionen, S. 48–53, sondern auch sonst kaum erwähnte Hofmusiker der Königsberger Hofmusikkapelle unter Herzog Albrecht von Preußen (1490–1568).[129] Das Dohna-Stammbuch enthält auch textliche und musikalische Referenzen zur Familie Kugelmann. 1524 engagierte Herzog Albrecht den bis dahin in der Hofkapelle Maximilians I. in Innsbruck und der Fugger-Familie in Augsburg dienenden Johannes Kugelmann († 1542) als Hofkomponis-

127 Krollmann, „Das älteste preußische Stammbuch", S. 46.

128 Die Angaben bezüglich der tatsächlichen Schreiber der Beiträge lassen sich nicht prüfen. Krollmann meinte an einer Stelle jedoch überzeugend: „Der Preuße Friedrich von Aulack hat allein nicht weniger als sechs Tabulaturen in seiner feinen Handschrift eingetragen und jedesmal das genaue Datum hinzugesetzt", ebd., S. 47.

129 Die Inskription von Valentin Bakfark von 1552, S. 48–49, wurde in der Musikwissenschaft ausgiebig diskutiert. Auslöser der Diskussion waren zwei Behauptungen Kosacks, die mittlerweile widerlegt oder in Frage gestellt wurden. Zum einen meinte Kosack, Bakfark sei der Schreiber oder Komponist der Musikbeiträge auf S. 48–49, zum anderen glaubte er, die Inskription von Francesco da Milano auf S. 49 Stammbuchs zu sehen. Vgl. Anhang B.III.3 und Kosack, „Die Lautentabulaturen", S. 54, 55; ders., *Geschichte der Laute und Lautenmusik in Preussen*, S. 19; Peter Király, „Valentin Bakfark", in *Beiträge zur Musikgeschichte der Siebenbürger Sachsen*, hrsg. von Karl Teutsch, Bd. 3, Kludenbach: Gehann-Musik-Verlag 1999, S.15; Huck, „Album Amicorum", S. 10; Hans Radke, „Zu R. Chiesas Ausgabe der Lautenkompositionen von Francesco da Milano", in *Die Musikforschung* 26 (1973), S. 79; die Referenzen in *SMT*, III, 2, S. 243. Kosack veröffentlichte eine eigene Übertragung von „Je prens en grey la dura mourt" von Bakfark, Kosack, „Die Lautentabulaturen", S. 56–60.

ten und obersten Hoftrompeter.[130] Vom Herzog unterstützt, gab Kugelmann seine Sammlung der frühprotestantischen Choralbearbeitungen *Concentvs novi trivm vocvm* (1540) heraus. Diese zentrale Quelle der protestantischen Musikpraxis spielte für das Dohna-Stammbuch eine wichtige Rolle und diente als Grundlage für einige Tabulatur-Einträge. Die Intavolierungen „Nu[n] lobe meyn seel den Herren", „Alleyn Gott in der Höhe sey", „Auss tieffer noth" und „Jesus Christus unser heylanth" wurden anscheinend aus dieser Sammlung originalgetreu übertragen, S. 22, 26, 43, die Grundlage für „In Exitu Israel" ist vermutlich das *Concentvs* Kugelmanns, S. 35. Einer der Söhne Kugelmanns, Paul Kugelmann, Trompeter in der gleichen Hofmusikkapelle, war ebenfalls Inskribent des Stammbuches, S. 27.[131] Er hinterließ ein wahrscheinlich von ihm zusammengestelltes Stück „Ein sehr zimlich stuck" mit dem Vermerk „Das ist Prea(m)bel", S. 27. Damit referenzierte Paul das *exercitium*-Thema aus dem Beginn des Buches und identifizierte sich selbst symbolisch als praktizierender Musiker. Dieser weite und nicht nur auf den Adel beschränkte soziale Kreis von Inskribenten zeigt uns, dass es dem Burggrafen Achatius zu Dohna nicht ausschließlich um die Pflege von hochrangigen adeligen Netzwerken ging, sondern die Musik und seine musikalische Umgebung das Hauptthema seines Stammbuches war. Wie viele Inskribenten den Stoff des Stammbuches, sei es Musik oder Texte, rezipierten, ist nicht bekannt. Mehrere Vermerke von Krollmann wie „Nachtrag, andere Hand" oder „von zwei anderen Händen" usw. deuten auf einen intensiven Austausch zwischen mehreren Personen hin.[132]

Betrachtet man die Interaktionen zwischen Text und Musik im Dohna-Stammbuch auf semantischer Ebene, stellt man fest, dass drei Themenbereiche und Kombinationen folgender Topoi dominieren: „Gott" versus „Sünde", „Liebe" (überwiegend unglückliche oder „gefährliche Liebe") sowie „Laute" bzw. „Lautenmusik". Diese Topoi wurden von den Schreibern im Text, in der

130 Hanns-Werner Heister, Art. „Kugelmann, Hans", in *NDB*, https://www.deutsche-biographie.de/pnd123857775.html#ndbcontent (1.12.2024); *BMLO*, http://bmlo.de/k1103 (1.12.2024).

131 Indexeintrag „Paul Kugelmann", in *ADB*, https://www.deutsche-biographie.de/pnd103914056.html (1.12.2024).

132 Ob sich hinter den genannten, aber nicht identifizierbaren Personen andere Musiker verbergen, ließ sich bis heute nicht eruieren. Kosack wertete einige Archivdaten zur Anstellung von Musikern (u. a. Lautenisten) zur Zeit Herzogs Albrecht von Preußen aus, Kosack, *Geschichte der Laute und Lautenmusik in Preussen*, S. 6–19. Keiner dieser Namen wurde im Stammbuch erwähnt. Das Schreibbild der Tabulatureinträge ist auch uneinheitlich. Aus dem Beitrag von Kosack geht hervor, dass die Musikstücke viele Schreibfehler und falsche Takt- und Mensureinteilungen aufweisen. Die Zeichen der deutschen Lautentabulatur seien sehr variabel genutzt worden, allein für den Buchstaben A zählte Kosack 12 verschiedenen Schreibvarianten, Kosack, „Die Lautentabulaturen", S. 49–50.

Musik oder in beiden Medien immer wieder aufgenommen. Infolgedessen entstanden dynamische Rezeptionsketten bezüglich gleicher Topoi. Verfolgen wir nun diese Topoi in verschiedenen Teilen des Stammbuches. Eine ausführliche Erfassung des Materials findet sich im Anhang B.III.2.

Beispiel 1: „Gott" vs. „Sünde" als Leitfaden, „plagende Liebe" und „Göttlichkeit der Laute": Neben der oben erwähnten Umdichtung aus Luthers „Vorrhede" zeigt sich die zentrale Behandlung der Themen des lutherischen Glaubens gleich am Beginn des Stammbuches, noch vor den musikalischen Einträgen: Eine semantische Kette von Sprüchen thematisiert Gottes Hilfe, die Hoffnung auf Gott, das Vertrauen zu Gott und Gottes Macht, S. 4–8. Zugleich wurde hier eine Opposition eingebaut, indem Abraham Bock und Paulus Hörnigk aufeinander folgend auf die Sünden (Neid, unbeständiges Vertrauen) eingingen: „Glück macht neid", „Trew ist Wiltpretth", S. 9–10. Diese semantische Gegenüberstellung verdeutlichte Johannes Luther, indem er das Monogramm M. M. (= ***m**emento **m**ori*, „gedenke des Todes", oder ***m**oniti **m**eliora*, „zum Besseren ermahnt") zusammen mit dem Wappen des Reformators einfügte, S. 11.

Im weiteren Verlauf des Buches werden die Topoi „Glaube", „Gott" und „Sünde" auf verschiedene Art und Weise mit anderen Topoi konfrontiert. Dadurch werden andere semantische Aspekte erst sichtbar. Der Topos „Sünde" wurde im Tabulatur-Teil von Abraham Bock und Paulus Hörnigk wieder aufgenommen, S. 19. Zu dem oben zitierten Spruch über den Neid wird hier auch der Topos der quälenden Liebe angeschlossen: „Venus plagt mich", S. 19. In der Musik ergeben sich auf den ersten Blick keine direkten Parallelen, dennoch fällt auf, dass auch der Tanz „Chiarenzana" auf dieser Seite notiert ist. Dieser höfische Gesellschaftstanz war für seine erotischen Untertöne, die spielerischen Wechsel der Partnerinnen und unanständige Berührungen bekannt.[133] Der Kommentar am Tanz „Finis est in tristicia et merore" („Es ist das Ende bei Traurigkeit und Trauer") sollte in diesem Kontext wohl auf Liebesqual verweisen. Die darauffolgenden Musikeinträge, S. 20–21, setzen zunächst das Liebesthema („Ach elselein liebstes elselein mein") fort, thematisieren anschließend aber das Sehnen nach Trost in Gott (Intavolierung „In te Domine speraui") und das selige Leiden (Intavolierung „Ich klag den tag vnd alle stund"). Diesem Dialog entsprechen die wahrscheinlich später als die Musik eingetragenen Sprüche (= „**G**ott **g**ebe **g**ut **g**elück", d. h. aufgelöste Formel G. G. G. G.)

133 Michael Malkiewicz, „Chirintana / Chiaranzana. Ein karinthischer Tanz?", in *Musicologica Austriaca* 21 (2002), S. 42–43. Ob im Stammbuch auf die italienischen Höfe angespielt wurde, ist nicht klar. Musikalisch ist der Tanz fast identisch mit der „Chiarenzana la bataglia" von del Pifaro, *Intabolatura de Lauto* (1546), Bg. B3^{v}.

bei H.v. Pritwitz und W. G. W. (= **W**ie **G**ott **w**ill) bei Jorg von Sugenin. Die Sprüche wurden wiederum mit Zeilen aus dem Topos „Liebe" vervollständigt, S. 21:

> Surgere mane piam mature ambire puellam. Horum non poterit paenituisse pium. Quid dulcius melle, pulchrae nisi ora puellae.
>
> Erhebe dich früh, um das fromme Mädchen rechtzeitig zu umwerben. Der Fromme sollte dies nicht bereut haben. Was ist süßer als Honig, wenn nicht das Antlitz eines schönen Mädchens.

Die „Konversation" schließt mit der Intavolierung des lutherischen Chorals „Nu[n] lobe meyn seel den Herren", S. 22, die mit dem Vers über „Göttlichkeit" auf der gleichen Seite konnotiert ist. Hier ist jedoch die Göttlichkeit der Laute Phoebus', die das Besingen der hohen Liebe verkörpert, gemeint:

> O phebi testudo decus pulcherrima rerum. Te famulam placidi Cypris amoris habet. Cui primum placidos hominum te finxit ad usus Non homo, sed caeli missus ab arce fuit.
>
> Oh du, Laute des Phoebus, schönste Zier aller Dinge. Dich hält die sanfte Liebe der Venus als Dienerin. Nicht ein Mensch, sondern ein Gesandter vom Himmel war es, der dich zuerst zum sanften (wohltuenden) Nutzen der Menschen geformt hat.

Beispiel 2: „Gott" vs. „sündige Liebe", „vanitas" und „Göttlichkeit der Laute": Der Dialog zwischen den Topoi „freie Liebe" oder „gefährliche Liebe" und „Gott" oder „Gottes Glauben" wird auch weiterhin sowohl in den Texten als auch in der Musik entwickelt. Man kann eine dynamische „Unterhaltung" in den Texten erkennen, beispielsweise bei der Intavolierung „In Exitu Israel" (erster Teil) und „Deus Avtem" (zweiter Teil) auf der Vorlage von Josquin des Prés' Vertonung des Psalmtexts 113, S. 35–42. Auf das in der Musik vertonte Vertrauen auf Gott antwortet der verschlüsselte Spruch G. M. Z. (= „**G**ott **m**eine **Z**uversicht") und von anderer Hand der Vers „Viue Deo gratus, toti mundo tumidatus, / crimine purgatus, semper exire paratus" („Leb' Gott angenehm und fern von Weltlichkeit, Sei mit ruh'gem Herz zu sterben stets bereit"), S. 35.[134] Zwischen die Tabulaturzeilen wurde ein Kommentar in drastisch sarkastischem Ton eingeschoben: „Wen die alle solten in den himel gahn / Die da lange Bärte han / So hette niemands größer glück / Den die Ziegen vnd die Böcke", S. 35. Diese semantisch pejorative Tendenz steht zugleich im Dialog mit dem Topos „gefährliche Liebe", denn die Texte werden von Sprüchen über die Misslichkeit und Unbeständigkeit der Frauen umrahmt, S. 35, 36. Nachdem

134 Übers. n. Wegeler, *Philosophia patrum*, Nr. 3508.

der Schreiber „P. M." „Varium et mutabile fömina" (Launisch und schwankend ist die Frau, Vergil, *Aeneis* IV, 569) eintrug, ging eine andere Hand auf das Thema *vanitas* in Bezug auf die Liebe ein – die Liebe sei vergänglich, S. 36. Jerom Hock von Brauhbach und Johann Giler konkretisierten das Thema: „Est amor ingratus, cum non sit amator amatus („Die Lieb ist vbel angelegt, die keine Lieb herwider tregt") und „Illj paena [Illi poena] datur qui semper amat nec amatur" („Die grösste Pein ist auf Erden lieben und nicht geliebet werden"), S. 37.[135] Darauf antwortete Christopher Langner, die Macht Amors sei unbegrenzt, S. 38. Die Kehrtwende in diesem Dialog vollzog sich in den Einträgen zur Intavolierung „Deus Avtem", die eine Heilung von der Liebe (*Ars Amatoria* von Ovid) versprechen, und zwar mit Hilfe von Epiktets Aussage über die Enthaltung und die Spruchformel G. G. G. G. (= „**G**ott **g**ebe **g**ut **G**lück"), S. 39. Weitere Text-Inskriptionen hielten sich an den Topos „Gott", was perfekt mit der Musik („Deus Avtem") zusammenging. Nicht zufällig fügte eine Hand am Ende dieser semantischen Kette „einen Schlussstein" ein: den bereits auf S. 22 zitierten Vers über Phoebus' Laute als Symbol der Liebe, S. 40.

Beispiel 3: „Gott" und Kraft des Geistes: Wie eine logische Fortsetzung erscheinen die sich anschließenden Texte bei den Intavolierungen „Auss tieffer noth" und „Jesus Christus unser heylanth", S. 43. Sowohl verschlüsselte Sprüche M. H. Z. G. und M. H. S. Z. G. (= „**M**eine **H**offnung **z**u **G**ott" bzw. „**M**eine **H**offnung **s**teht **z**u **G**ott"), als auch das Cicero-Zitat „Aeger animus semper errat" („Ein kranker Geist geht allzeit irr", Cicero, *Tusculanae disputationes* III, 3) stehen für Gottes Kraft, Trost, Hoffnung und geistige Kraft. Das Stammbuch führte diesen Topos bei der Intavolierung „Constitues eos principes" (Psalm 44, 17–18) übereinstimmend in Musik und Text-Einträgen fort, S. 45–47, (soweit die Verschlüsselungen sich enträtseln lassen).

Beispiel 4: „Gott", „Tod", „plagende Liebe", „Frauen": Eine spannende, kontrastierend-komplementäre text-musikalische Gestaltung zeigt die Intavolierung „Je prens en grey la dura mourt" von Clemens non Papa, S. 48–49. In den Musiktexten wird das Thema des Todes durch unglückliche Liebe vermittelt, und die bei der Musik eingetragenen Zitate über den Topos „Schmerz", „Aushalten" und „Überwindungskraft" verstärken dies: „Perfer et obdura, dolor hic tibi proderit olim" (Ertrage es und sei stark – dieser Schmerz wird dir später zugutekommen, Ovid, *Remedia amoris*, 464). Die inskribierten Spruch-Formeln artikulieren hingegen das Leben mit Gott: „Spes mea Christus" („Christus ist meine Hoffnung") und G. G. M. G. (= „**G**ott **g**ebe **m**ir **G**lück"), S. 48. Die Wie-

135 Übers. n. Wander, *Deutsches Sprichwörter-Lexikon*, Bd. 3, Nr. 100 (Liebe), Nr. 5 (Pein).

derholung eines Spruches aus dem Beginn des Stammbuches – „Elige cui dicas tu mihi sola places!" (Wähle aus, zu welcher du sagst, ‚Du allein gefällst mir!') aus den Federzeichnungen, S. 2–3 – spielt wieder einmal auf amouröse Situationen an, S. 49. Hier allerdings bekam der Spruch eine andere Variante mit einer Fortsetzung: „Elige cui dicas tu nutu sola places. ihr solt zu wittenberg kommen" (Wähle, wem du sagst, du gefällst, mit einem einzigen Nicken). Ob die Einladung nach Wittenberg auf die lutherische Lehre anspielte, ist nicht bekannt, aber nicht ganz auszuschließen. Einen die Musik ergänzenden Text auf den Topos „unglückliche Liebe" findet man wiederum bei der Intavolierung „Smutt se Szer Ze – Dosthzt na vmo cajr ev Jestelner Jedna" („Trübes Herz klagt […]"), S. 52. Mit diesem polnischen Klagelied korrespondiert ein wie oft in solchen Fällen semantisch pejorativer Spruch „Dos est uxoria lites" („Mitgift der Ehefrau ist der Streit", Ovid, *Ars amatoria* II, 155).

Beispiel 5: „Gott", Tanz und „Sünde". Semantik und Motorik: Eine andere Verständnisebene für die Musik- und Textbeiträge eröffnet sich bei den Tänzen. Beim Betrachten der dortigen Texte müssen zwei Aspekte berücksichtigt werden. Zum einen konnten sie wie die Texte bei den Intavolierungen semantische Assoziationen hervorrufen. Zum anderen bildeten sie Parallelen zur Musik in *variatio*-Techniken. Diese zwei im Prinzip allgemeinen Seiten der Anwendung der *loci communes* (semantische und technische, siehe Kapitel III und IV) bekommen im Stammbuch eine besondere, sinnliche Ebene, da sie hier zum Werkzeug der Erinnerung werden. Betrachten wir die semantische Seite, so gibt es einige relevante topische Konstanten bei der Verwendung von Texten bei Tänzen. Die konfessionelle Kritik im Text wurde mit dem Tanz assoziiert.[136] Im pro-reformatorischen Dohna-Stammbuch, welches früher geschrieben wurde als Wurstisens Tabulatur und der Arpin-Codex, wird die Kritik am Klerus beim Tanz angebracht: „Barbati praecedant sagt der Mönch vnd warf den Zigenbock vber den Zaun, in nomine Abbatis, des geweiten vaters" steht bei dem Namen Joh. Berillus am „Gassenhawer – Amen", S. 24. Ob aber die Zeilen „Herren gunst, Aprillen weter / Frauen liebe vnd Rosenbletter / Wörffel vnd das Karttenspiel / Vorkeren sich offt, wer es mercken wil", die aus dem späteren *Lalebuch* (1598) bekannt sind, im Zusammenhang mit dem Tanz „Labella Del noble roy de Francoys", S. 28, gedacht wurden, ist nicht klar. Auch das Thema „Totentanz" ist stark vertreten. Cuert v. Holle setzte ein

136 Erinnern wir uns an Wurstisens Tabulatur, S. 150–152, 145, 162, 167, die Texte an der Klassifikationstabelle von Passamezzi S. 113, Abb. 22, usw. Der Tanz als Inbegriff des Topos „Sünde" gegenüber dem Topos „Gott" (Gebetstexte) ist im Arpin-Codex ein wesentliches Gestaltungsmittel.

wunderbares Zitat zu einem Passamezzo, welches eine verkürzte Variante des „Totentanzes" Johann Spangenbergs *Ein new Trostbúchlin* (1544) ist.[137] Es wirkt, als würde der Tanz diesen ermahnenden Text illustrieren, S. 34:

> Der Tod fragt nichts nach der Tirannen wüten
> Auch nicht nach der reichen gütter
> Fragt nicht nach der juristen schweren
> Auch nicht nach der Sophisten disputieren
> Der todt acht nichts der papisten drauen
> Auch nicht den pracht der schönen Frauen
> Summa sie müssen alle ihns todes pein
> Sovil ihr ihn der weld geboren seindt.

Tänze sind ein dankbares Material für *ex-tempore*-Übungen im rein musikalisch-technischen Sinne, beispielsweise wenn nur Tanzformeln für die nicht aufgezeichneten Versionen oder auch mehrere Varianten desgleichen Tanzes notiert wurden. Sie können nicht nur aufführungspraktisch interpretiert werden, sondern – da sie nun im Stammbuch eingesetzt wurden – auch als eine gewisse motorische (spieltechnische oder tänzerische) Erinnerung. Interessant ist hier das Zusammentreffen von Passamezzi-Reihen in der Musik und Priamel-Formen in den Texten. Wie in Kapitel IV.3 gezeigt wurde, sind die Parallelen zwischen *ex-tempore*-Priamel-Dichtung und Musik besonders bei Wurstisen und gerade zwischen Priamel und Passamezzi sichtbar, obwohl das Phänomen bis auf Jundenkünigs Drucke zurückgeht.

Im Dohna-Stammbuch gibt es drei Priamel, S. 32–33. Zwei davon, „Ein roter Bardt treu" und „Ein schön weib ohne liebe", sind fast identisch mit den Priameln aus Wurstisens Tabulatur, S. 168, 103.[138] Raum für musikalische *variatio* auf den Seiten des Dohna-Stammbuchs boten vier aneinandergereihte Varianten von *passo mezzo antico* mit jeweils einer verarbeiteten Basisstimme: „B. S. m. m. B. A. B. v. Dhon. Passamezo Discantus", „B. S. m. m. B. A. B. v. D. Passamezzo Tenor", „B. S. m. m. B. Bassus Passamezzo" und „Gaiarda Tenor zu dem Baß Zum Passamezo", alle 1551, S. 32–33. Das Übungs- und *ex-tempore*-Verfahren zieht sich auch durch die Lehranweisungen bei den Stücken: „der Baß ist auch ein Discant zum Gaiarda Sequitnr trippel jdoch schlag man auch idem est" oder „der tenor zum padovananer". Dem Schreiber war es offenbar wichtig zu erläutern, wie der Lautenist oder der Schüler über eine einzige Stimme arbeitete. Die Anmerkung „Nihil es quod uerearetur" (Nichts daran sollte Einen abschrecken) im Titel des zweiten *passo mezzo* meinte, dass der Spielende keine Angst haben solle. Ob der Burggraf die Stücke selbst schrieb

137 Spangenberg, *Ein new Trostbúchlin*, Exemplar D-Mbs Asc. 4611, Bg. Av[r].

138 Die Texte enthalten nur wenige synonyme Wortvarianten.

oder sie für ihn verfasst wurden, ist nicht bekannt. Den Bezug zum Burggrafen stellen nur seine Monogramme bei den drei Tänzen und seine eigene Aufforderung aus „Fraw Musica“ „seine Laute zu genissen“ her. Nicht zu bezweifeln ist jedoch, dass es sich hier um einen Auszug aus einer Lautenlehre handelt, die im Kontext des Stammbuches sowohl zum Spielen als auch zum Erinnern an gemeinsame Musiziersituationen oder gemeinsame Studienjahre verwendet werden konnte. Daher ist es kein Zufall, dass die namentliche Inskription des Burggrafen „Achat. B. v. Dhonn“ bei der ähnlichen Tanzreihen-Übung über den Tanz „La cara cossa“, datiert ebenfalls 1551 erscheint („Lacaracossa Discantus“, „Tenor lacaracossa“ und „Bassus Lacaracossa“, S. 31). Der dabei stehende Text ist aber keine Priamel, sondern ein moralisierendes Zitat über die bitteren Folgen der Liebe – eines der Haupttopoi des Stammbuches. Man sollte seine Laute offenbar auch im übertragenden Sinne als Sinnbild des mahnenden *momento mori* „genissen“:

Gaudia si spectes ea sunt in amore pusilla Et tarnen dulcedo maior amarities Sunt in eo lachrymae, sunt et in fine quaerelae Juriga, suspicio, continuusque timor.	Wenn du Freuden erblickst, sind diese in der Liebe sehr klein und dennoch ist die Süße größer als die Bitterkeit In dieser sind Tränen und am Ende auch Klagen Streitereien, Verdacht und ununterbrochene Furcht.

Es gibt zwar nur wenige Konkordanzen in der Musik des Dohna-Stammbuches, aber gerade diese sind den Stammbüchern und Tabulaturen des adeligen Milieus gemeinsam. Die Intavolierung des Klageliedes „Smutt se Szer Ze – Dosthzt na vmo cajr ev Jestelner Jedna“, S. 52, ist eine nicht verzierte Variante des „Smuthne sercze zalosczia“ („Trübes Herz klagt“) aus der Krakauer Tabulatur, fol. 28^{v}, in welcher sich eine reich diminuierte Begleitung zu diesem Lied findet.[139] Ebenfalls aus der Krakauer Tabulatur stammt „La Bella. Pravdesz ystha / nasz panie napisacz raczil“, fols. 10^{v}-11^{v}, welches dem „Labella Del noble roy de Francoys“ aus dem Dohna-Stammbuch nahe steht, S. 27.[140] Beinahe identisch sind das erste der erwähnten Passamezzo („B. S. m. m. B. A. B. v. Dhon. Passamezo Discantus“) aus dem Dohna-Stammbuch, S. 32, und „Paduana Romanescha“ aus dem Schenckinck-Stammbuch, fol. 52^{r}. Ob mit dem Beginn des Monogramms „B. S. […]“ Bernhard Schenckinck gemeint ist, kann letztlich nicht belegt werden. Solche Konkordanzen zwischen zwei

139 Vgl. die Rekonstruktion bei Poźniak, „The Krakow Lute Tablature“, S. 68–69.
140 Ebd., S. 58–59.

Stammbüchern, insbesondere die letztere, verweisen auf die Zirkulation einiger Musikbeiträge, die anscheinend gezielt als Material für Stamm- oder stammbuchähnliche Tabulaturbücher genutzt wurden.

Weitere identifizierbare Quellen der instrumentalen Vorlagen für das Dohna-Stammbuch sind Newsidles *Ein newes Lautenbüchlein* (1540) und *New künstlich Lauttenbuch* (1544). Einige Stücke aus diesen Drucken und aus dem Dohna-Stammbuch sind identisch oder sehr ähnlich, S. 17, 21, 22. Naheliegend ist auch die Nutzung von Dalzas *Intabulatura de Lauto* (1508), del Pifaros *Intabolatvra de lavto* (1546) und da Milanos *Intabolatura di Liuto* (1536), S. 24, 19, 52. Einige Repertoireüberschneidungen, aber wohl keine Abschriften sind für Judenkünigs *Vnderweisung* sowie die *Tabvlatvr vf die Lvten* und Craus-Tabulatur feststellbar, S. 22, 23, 24.

Die Auswertung der Abschriften des Dohna-Stammbuches zeigt, dass die Musikbeiträge offenbar ein Teil dieses Mediums waren. Der Stammbuchhalter hatte die klare Intention, sich Lautenmusik zu beschäftigen und erwartete das gleiche von den Inskribenten. Die Musikbeiträge bilden jedoch keine, jedenfalls keine ausgeprägte oder kontinuierliche Lautenlehre und keine in sich geschlossene Musiksammlung, die, abgesehen von einigen Tänzen, zumindest in ihren Teilen irgendeiner musikimmanenten Anordnungslogik unterliegen würde. Die Musik wurde in die Interaktionen der Texte des Stammbuches integriert, in dem mehrere Texte an die Musikbeiträge angepasst und von mehreren Schreibern explizit zur Musik niedergeschrieben und zugeordnet wurden (wenn auch nicht in allen Beiträgen). Somit war die Musik ein Teil der semantischen Konversation in den Texten des Stammbuches und eine wesentliche Komponente der sinnlichen Aussage und der „produktiven Rezeption“[141] der Haupttopoi des Buches. Ohne Musik wäre die pro-reformatorische Botschaft des Stammbuches im Zusammenhang und in der dichotomischen Gegenüberstellung der ausgearbeiteten Topoi „Sünde“ (Liebe) und Tugend (Lautenspiel) in dieser Breite nicht möglich gewesen. (Der Anteil des reformatorischen Repertoires, wie z. B. der Bezug auf *Concentus* von Kugelmann, war auch sonst keine Selbstverständlichkeit in einem Tabulaturbuch.) Die Musik ermöglichte den Inskribenten, andere Erinnerungsschemata, wie Musiziersituationen und Musikübungen zu evozieren, die die Mittel des Stammbuches als Medium erweiterten. Diese spezifische Auseinandersetzung mit der Musik wird in den hohen adeligen Netzwerken der nord-östlichen und mitteldeutschen Region um 1550 durch das Stammbuch sichtbar und greifbar. Die Frage, ob die Stücke nur gelesen oder auch gespielt wurden, muss hier noch unbeantwortet bleiben.

141 Kropik, „Augenweide? Abgemäht!“.

Das Stammbuch des Bernhard Schenckinck ist uns erhalten geblieben und hat bereits die Aufmerksamkeit einiger Forscher auf sich gezogen. Die Musikbeiträge des Stammbuches wurden dabei wenig beachtet und vor allem nie im Kontext des Stammbuches ausgewertet.[142] Es handelt sich hier um eine traditionelle Form eines prachtvoll gestalteten Stammbuches von adeligen oder Patrizierfamilien, welches hauptsächlich in Studienzeiten geführt wurde, dann aber noch lange im Familienbesitz blieb. Der Halter des Buches, Bernhard Schenckinck (1537/38–1597), gehörte zu einer über mehrere Jahrhunderte bestehenden Erbmänner- und Ritterfamilie.[143] Seine Studienjahre verbrachte er an der Universität Köln (26. Juni 1559 bis März 1563), wo die meisten Teile seines Stammbuches entstanden. Mehrere Text-Einträge sind mit 1562 oder 1563 datiert und können Schenckincks Kommilitonen aus der Universität Köln zugeordnet werden (Anhang B.III.3). Spätere Inskriptionen von Bernhard Schenckinck am 19. 12. 1582 oder am 5. 6. 1585, fols. 88^{r}, 24^{r}, belegen die lange aktive Teilnahme Schenckincks an der Pflege seines Buches. Das Stammbuch enthält zahlreiche Wappenminiaturen, darunter die elterlichen Wappen, gemalt vom Münsteraner Maler Hermann tom Ring (1521–1596).[144]

Das Besondere an diesem Stammbuch ist, dass es sowohl als eigentliches Stammbuch als auch als Tabulaturbuch angelegt und als solches über die

142 Das Stammbuch wurde als Faksimile und kommentierte Edition vom Kunsthistoriker Gerd Dethlefs in Zusammenarbeit mit dem Lautenisten Wolfram Washoff herausgegeben: Junge/Wefers/Dethlefs, *Das Stammbuch des Bernhard Schenckinck*, 2 Bde. Der Edition ist eine CD mit einem Faksimile des Stammbuches beigelegt. Sie bietet eine umfassende Auswertung des Wappenteils und den darin enthaltenden Texten. Hier wird auch die Rezeptionsgeschichte des Stammbuches zusammengefasst, ebd., Bd. 1, S. V. Die Edition des Tabulaturteils des Manuskripts bietet Übertragungen von Tabulaturen in das „Klavier-System", jedoch ohne vollständig abgedruckte aufführungspraktische Kommentare an den Stücken, ohne kritischen Einblick in die Editionsarbeit und ohne Konkordanzliste, sowie ohne Beitexte, die im Original an der Notation platziert sind. Behelfen muss man sich mit der separat abgedruckten Liste der meisten im Tabulaturteil enthaltenen Texte, deren Übersetzungen und Quellenangaben. Die Folioangaben in der Liste gestatten es, die Zugehörigkeit der Texte zur Musik zu rekonstruieren. Die richtige Reihenfolge der fols. in der Notenedition muss man allerdings dem Faksimile entnehmen, wobei der auf CD abgespeicherte Scan nicht alle Blätter und zum Teil die falsche Foliierung in den unterschriebenen fols. enthält. Die Recherche zum Manuskript erforderte daher weitere Kopien aus dem Westfälischen Landesmuseum, dafür herzlichen Dank an das Team des Museums. Eine zusammenfassende Darstellung der Forschungsergebnisse der letzten Jahre sowie eine kurze Übersicht des Repertoires siehe auch Huck, „Album Amicorum", S. 10–12.

143 Zu Familie und Ahnenwappen siehe Junge/Wefers/Dethlefs, *Das Stammbuch des Bernhard Schenckinck*, Bd. 1, S. 41–45; Art. „Bernhard Schencking", GSN: 027-05908-001, in *Germania Sacra*, http://personendatenbank.germania-sacra.de/index/gsn/027-05908-001 (1.12.2024), mit weiteren Referenzen zu Mitgliedern der Familie.

144 Junge/Wefers/Dethlefs, *Das Stammbuch des Bernhard Schenckinck*, Bd. 1.



Abb. 91: Das Stammbuch des Bernhard Schenckinck, fol. 108[r].



Abb. 92: Das Stammbuch des Bernhard Schenckinck, fol. 55[v].

ganze Zeit geführt wurde. Von den 135 Blättern (14,8 × 20 cm) des Buches sind fols. 1–39 aus weißem Papier (für den Wappenteil) und fols. 40–135 aus Papier mit aufgedrucktem 5-Linien Notensystemen (für die Musik).[145] Aufgrund des originalen Ledereinbands kann man davon ausgehen, dass diese doppelte Funktion des Buches von Beginn an vorgesehen war.[146] Sein Vorhaben setzte Schenckinck sofort nach der Herstellung des Buches um. Laut Datum auf dem Einband, wurde dieser 1561 gefertigt, und der erste datierte Eintrag unter den Tabulaturen und im gesamten Buch erfolgte am 6. 11. 1561 (vermutlich von Schenckinck selbst), fol. 106^{v}. Betrachtet man den Schreibprozess dieses Stammbuches, wird deutlich, dass Schenckinck zum einen eine gewisse Struktur des Buches geplant hatte, und es zum anderen auch so führte, dass immer wieder spontane Inskriptionen und Ergänzungen sowohl im Text als auch in der Musik an verschiedenen Stellen des Buches möglich waren. Der Präsentation seiner Vorfahren samt Stammbaum und 16 Ahnenwappen, fols. 2^{v}–7^{r}, steht ein (geplantes) Verzeichnis der Lautentabulatur voran. Es wird durch die noch lesbare Zeile „Ein verzeichnis von Laute[…]“ auf dem sonst leeren fol. 1^{r} angekündigt, wurde dann aber nicht geschrieben.[147] Die 42 beschriebenen fols. in französischer Lautentabulatur-Notation stellen ein umfangreiches Repertoire dar, welches den Wunsch des Halters verdeutlicht, eine möglichst umfassende Kollektion von Musikgattungen zu sammeln und zu ordnen. Am Beginn des Tabulaturteils ist ein „Prelúdiúm“ notiert, fol. 41^{r}, den zweiten Teil bilden italienische Tänze, fols. 52^{r}–62^{v}, der dritte Teil besteht aus deutschen Tänzen, fols. 82^{v}–88^{v} und der vierte Teil enthält Intavolierungen von Chansons, eine Psalm-Intavolierung und einen französischen Tanz, fols. 105^{v}–110^{r}. Obgleich das Stammbuch nicht die Fülle an Gattungen erreichte, wie sie in Wurstisens Tabulatur oder in Besards *Thesavrvs harmonicvs* vorkommen, ist die Sammelintention mit einer Tendenz zur frühen Enzyklopädik deutlich zu erkennen.

Schenckinck behandelte zumindest den Musikteil des Stammbuches als „offenen Text“. Er ließ mehrere Blätter leer und notierte mehrere Stücke fragmentarisch, damit sie bei Bedarf ausgefüllt werden konnten.[148] Der Tabulaturteil ist nicht kontinuierlich geschrieben und die Text-Inskriptionen sind

145 Das 5-Linien-System war praktisch, denn auf dem Papier konnte man sowohl mensural notierte Musik als auch französische Lautentabulatur nach der Art von Pierre Phalèse, d. h. nicht wie üblich auf 6, sondern auf 5 Linien, aufzeichnen. Die Information von Huck, die Tabulatur sei auf sechs Linien geschrieben, ist offenbar ein Tippfehler, Huck, „Album Amicorum“, S. 11.

146 Für eine detaillierte paläographische Auskunft siehe Junge/Wefers/Dethlefs, *Das Stammbuch des Bernhard Schenckinck*, Bd. 1, S. VI–VII.

147 Es findet sich zwar bei Dethlefs ein Hinweis darauf, ebd., S. VI, in der von ihm herausgegebene Faksimile ist das Blatt jedoch nicht enthalten.

148 Leere folia mit vorgedruckten Linien: 56^{v}–57^{r}, 59^{v}–60^{r}, 63^{r}–82^{r}, 89^{r}–105^{r} und 110^{v}–135^{v}.

nicht chronologisch. Der früheste scheint der letzte, vierte Teil mit französischem Repertoire und der erhaltenen Datierung von 1561 und 1562 zu sein. Da die meisten Texteinträge im Wappenteil von 1563 stammen, bekamen die Inskribenten das Stammbuch vermutlich mit zumindest teilweise bereits eingetragenen Musikbeiträgen in die Hände und hatten damit die Möglichkeit, die Musik zu reflektieren. Nicht zufällig finden sich vier Stammbuch-Inskriptionen bei den Musik-Notaten. Eine, datiert vom 16. 11. 1573, gehörte einem „WB", vermutlich Bernhard von der Wyck, Stiftsherr in St. Mauritz, oder Bernhard Wijler, Stiftsherr ebendort, fol. 83^{v}. Eine andere, datiert vom 16. 11. 1573 stammt von einem ebenfalls nicht recherchierbaren „AJ[V?]W", fols. 84^{r}. Desweitern trugen sich der Dortmunder Patrizier Melchior Deginck am 20. 6. 1562, fols. 107^{v}–108^{r} (Abb. 91), und ein nicht auffindbarer „Ge.V.Vo" im Jahr 1565, fols. 109^{r}, ein. Nennen wir sie Hand C für „WB", Hand D für „AJ[V?]W", Hand E für Melchior Deginck und Hand F für „Ge.V.Vo".

Recherchen zur Interaktion zwischen Text und Musik im Schenckinck-Stammbuch sind zumindest im Hinblick auf die Figur des Bernhard Schenckinck vielversprechend, da er parallel Musik und Texte aller Art einarbeitete und sein Stammbuch, wie bereits erwähnt, über die Jahre aktiv fortführte. Die Tabulatureinträge wurden zudem nicht von ihm allein geschrieben, sondern sie zeigen mindestens zwei Hände, die sich bei der Musik, den aufführungspraktischen Anweisungen und anderen Beitexten abwechseln (Anhang B.III.3).[149]

Bernhard Schenckincks Schrift kann man am Beginn des Tabulaturteils im „Prelúdiúm" mit den dazu gehörigen Initialen „B:S:" [= Bernhard Schenckinck], fol. 41^{r}, sehen. Seine Schreibschrift, nennen wir sie Hand A, zeichnet sich durch ausgeprägte Häkchen an den Buchstaben, insbesondere am d, aus. Auf fol. 41^{r} schrieb Schenckinck sowohl die Tabulatur als auch die Texte. Zur Hand A gehört auch die Schrift mit doppelten (oben und unten) Häkchen am d, fol. 83^{v}, sowie das d mit der Schleife nach links, wie auf den fols. 57^{v}–58^{r}.[150] Die andere, unbekannte Hand (Hand B) setzt gleich nach der ersten Lücke mit leeren Blättern am Beginn des zweiten Teils der Tabulatur ein, fol. 52^{r}. Hier ist das d acht-förmig, mit runden linken Schleifen, die Schrift ist insgesamt kleiner (Abb. 92). Hand B schrieb wie Hand A sowohl Musik als auch Texte. Hand B kann man auch in den aufführungspraktischen Hinweisen sehen, fols. 82^{v}, 86^{v}, 87^{r}. Wie aus Anhang B.III.3 hervorgeht, wechselten sich die Hände A und B oft ab. Ab fol. 52^{r} schrieb Hand B nur die Musik und Hand A die Beitexte. Nach der nächsten Lücke mit leeren Blättern, fols. 56^{v}–57^{r}, notierte Hand A (Schenckinck) die Musik selbst, während die Beitexte wahrscheinlich von

149 In der zitierten Forschungsliteratur wird vermittelt, dass Schenckinck der Verfasser der Tabulatur sei, ohne auf die Frage der Schreiber genau einzugehen.

150 In dem herausgegebenen Faksimile ist fol. 57^{v} falsch als fol. 56^{v} bezeichnet.

Hand B aufgetragen wurden. Im dritten Teil mit deutschen Tänzen wurden sowohl Musik und Texte oft von Hand A aufgezeichnet, fols. 83^{r}, 84^{v}–86^{r}.

Bei der Frage nach den semantischen Zusammenhängen innerhalb der Texte sowie zwischen der Musik und den Texten darf nicht vergessen werden, dass der Tabulaturteil des Schenckinck-Stammbuches ausgeprägte Züge von *loci-communes*-Bücher zeigt. Mehrere Text-Zitate, die von den gleichen Schreibern (A oder B) auf längeren Buchabschnitten eingetragen wurden und keine anderen Inskriptionen enthalten, ähneln der typischen *loci-communes*-Sammlung, auch wenn die Inskriptionen im Verhältnis vom Tutor zum Schüler gestaltet sind. Wie im Dohna-Stammbuch müssen die kontextuellen Bezüge zwischen Tabulaturen und Stammbüchern von Adeligen beachtet werden, da sie die Pflege von verbreiteten musikalischen und textlichen *loci* in diesen Kreisen aufdecken.

Der Aufbau des Tabulaturteils stützt sich, wie auch bei anderen Tabulaturen mit textlichen *loci communes*, auf mehrere sich überkreuzende topische Reihen. Wie Achatius zu Dohna in seinem Stammbuch, begann Schenckinck (Hand A) mit dem Topos „Tugend", bezogen auf das Lautenspiel: „Qúi stúdiis animos & moribús ornat honestis / húnc decet & par est lúdere posse chely" („Wer durch Studien und ehrenhafte Sitten die Geisteskräfte verziert, dem ziemt es und gleicht, Laute spielen zu können"). Daran knüpfte er sein einziges „Prelúdiúm" an, fol. 41^{r}, eine Form, die als Repräsentant der *exercitia* („Tugend") bekannt ist. Gleich am nächsten Stück, fol. 52^{r}, veranschaulichen nun zwei Hände (A und B) in der Musik und im Text den Tanz und das Tanzen, und zwar durch „Paduana. Romanescha" in der Tabulatur sowie durch ein ebenfalls aus anderen Tabulaturen bekanntes Mittel – dem *locus* aus Ovids *Ars amatoria* I, 595: „Si vox e(st) ca(nta)ta si mollia brachia salta / Et qúacúnque potes dote placere place" („Hast du Stimme, so singe; bewegliche Arme, so tanze: Welches Talent du nur hast, suche zu glänzen damit"). Als Bestätigung trug Hand B noch eine Text-*variatio* ein, ein Zitat über die freudvolle Kraft eines Hirtenliedes auf der Rohrflöte aus Ovids *Tristia*, allerdings ohne direkte Anbindung zur Musik, fol. 53^{r}. Die heilende Kraft der Musik wird am Ende des Buches noch einmal aufgegriffen – auch in einer Art *initio* für den Teil mit französischem Repertoire, fol. 105^{v}: „Spiritús ut nostru(m) corpús súste(n)tat & aúget / Música sic animos excitat atq(ue) foúet" („Wie der Geist unseren Körper aufrecht erhält und verstärkt, so erregt und erhitzt die Musik die Herzen [Gemüter]").

Die erwähnten Musikbeispiele zeigen Referenzen zu den Tabulaturen aus zeitgenössischen adeligen Kreisen. Das „Prelúdiúm" ist beinahe identisch dem „Preambl Jn Re oder La Der Erst hd" aus der Jacobäa-Tabulatur des Bayerischen Hofes Wilhelms IV. (ca. 1550), fols. 35^{v}–36^{r}. Dort ist der Übungscharakter durch die im Titel festgehaltene Transpositionsmöglichkeit noch stärker

ausgeprägt. Der *locus* von Ovid führt zur Krakauer Tabulatur (1550er–1590er), fol. 9^{v}. Die Musik des Tanzes bezieht sich auf den erwähnten *passo mezzo* aus dem Dohna-Stammbuch, S. 32. Diese Vernetzung machte die Rezipienten vermutlich mit dem Beginn des Tabulaturteils im Schenckinck-Stammbuch vertraut und artikulierte die humanistische Wertschätzung der Tugend durch die Lautenmusik. Blickt man in den Wappenteil dieses Stammbuches, so sieht man auch hier eine Parallele – den Topos „Tugend", allerdings ohne Anbindung an die Musik, fols. 23^{v}, 24^{v}: „Ex labore gloria" („Aus Arbeit [entsteht] Ruhm").

Weitere Leitthemen des Tabulaturteils sind „gefährliche Frauen", „sündige Liebe" und das oft damit korrelierende Studentenleben, genau die Themen, die einen Stammplatz in studentischen Sammlungen haben. Für Liebesthemen nutzten die Schreiber Werke römischer Dichtung, insbesondere Liebeselegien (Ovid, *Ars Amatoria* I, II und *Tristia* IV; Properz, *Elegiae* XI; Tibull, *Elegiae* I). Außerdem griffen sie auf den zeitgenössischen Druck der *Epigrammata* von Lauterbach (1562) zurück, aus welchem sie unter anderem ein Rätsel über die Venus auswählten, fol. 83^{v}. Die Themen des studentischen Lebens, auch in der Verbindung mit „Liebe", werden durch zeitgenössische Volksdichtung in Form von Priameln, Sinnsprüchen oder frei variierten studentischen Devisen repräsentiert. Alle diese Texte wurden im Tabulaturteil kontinuierlich bei den Tänzen und französischen Stücken, darunter auch Liebeschansons, eingetragen, also in jenem Repertoire, welches mit den genannten Topoi in Verbindung stand und entsprechend vielfältige Reflexionsmöglichkeiten bot.

Wie man sich denken kann, erlangte das studentische Motto oder die idiomatische Formel der *loci communes* „Wein" – „Frau" – „Musik" (– „Gott") besondere Beliebtheit (siehe Kapitel III.2 und III.3). Am Beginn des Tabulaturteils fügte Schenckinck diese Formel in der Variante „Dulcia pulchra dei, vina púella timor" („Süße göttliche Schönheit, Wein, Mädchen, Furcht") bei einem „Paßomeso" selbst ein, fol. 53^{v}. Damit gab er das Thema für weitere Text-*variatio* vor, die er ebenfalls selbst aufschrieb, fols. 54^{r}–55^{r}, 56^{r}, 109^{v}–110^{r}. Nach dem Zitat über singende Mädchen (Ovid, *Tristia* IV, 1), fol. 53^{v}, folgt am „Pavana desperata" das studentische Motto in drei Varianten, fols. 54^{r}–55^{r}, sowie am „Paßomeso" „Saltarello" eine weitere Variation, fol. 56^{r}:

Original der Texte fols. 54r–55r, 56r:	**Übersetzung:**
Qúi sermone placet tacitúma sile(n)tia vitet Qui canit arte canat, qui bibit arte bibat.	Wer durch künstliche Rede gefällt, vermeide die schweigsame Stille. Singe, wer kunstvoll singt, trinke, wer kunstvoll trinkt.
Haec tria co(n)serúa(n)t validas in corpore vires Dúlcia, púlchra, dei, vina, púella, timor.	Diese drei erhalten die Kräfte im Körper gesund: Süße Weine, ein schönes Mädchen, die Gottesfurcht.
Eyn gúden wyn ein metlyn fyn Dar by sal altzyt gades frúchte syn Dúße drey dinge don bewaren Dat lychen vor allen geúaren.	Ein guter Wein – ein Mädlein fein, Dabei soll allzeit Gottesfurcht sein, Diese drei Dinge tun bewahren Das Leben (?) vor allen Gefahren.
Leta graúes abigit tristi de pectore cúras Música, prese(n)te cu(m) múliere mero.	Die vertreibt aus der traurigen Brust die schweren Sorgen, Eine frohe Musik gemeinsam mit Weib und Wein.

Dazwischen zeichnete der Schreiber eine Laute und merkte an, dass es nicht ganz ungefährlich sei, bei einer „trunkene[n] Schar" zu musizieren, fol. 55v (Abb. 92): „Haec nobis faciles reddit testúdo púellas. / Quam mihi ne fra(n)gas ebria túrba caue" [Zeichen einer Laute] („Diese Laute macht uns die Mädchen leicht: Hüte Dich, dass mir diese die trunkene Schar nicht zerbricht").

Spannend ist die Reflexion über diese Formel im Wappenteil und im Tabulaturteil. Im Wappenteil sind die Liebesthemen abwesend, mit einer Ausnahme, fol. 23r, wo diese durchaus positive Stimmung der Einträge von Schenckinck aufgenommen wurde. Walter von Bemelberg, genannt Honstein, meinte: „Alea, Vina Venús laudem fingienda seqúenti" („Würfel, Wein und Liebe müssen dem, der ihnen nachstrebt [folgt], Lob bereiten"), 15. 1. 1563. Musik ist hier nicht direkt erwähnt, wie auch in einigen Varianten der Formel von Schenckinck, sie konnte aber durch assoziative Reihen mitgedacht werden. Auf keinen Fall konnte die Korrelation der Formeln übersehen werden.

Diese positive Konnotation von amourösen Situationen wurde in anderen Beiträgen des Tabulaturteils wiederum kritisiert und moralisiert. Eine Rolle spielte dabei anscheinend Schenckincks Werdegang als Jesuit und sein ausgeprägter gegenreformatorischer familiärer und universitärer Hintergrund. Hermann Schenckinck, der Vater von Bernhard, war ab den 1530er Jahren als

radikaler Gegenreformator in Münster bekannt.[151] An der Universität Köln dürfte Bernhard Schenckinck seit seiner Immatrikulation (1559) eine exponentielle jesuitische Welle erlebt haben, im Zuge derer das jesuitische humanistische *Gymnasium Tricoronatum* gegründet wurde.[152] Frühere Forschung belegte die engen Kontakte Bernhards zu prominenten adeligen Jesuiten, von denen einige sich in sein Buch einschrieben. Darunter waren die Mitglieder der Familie Fürstenberg, vor allem Caspar von Fürstenberg (1545–1618) und dessen bereits erwähnter Bruder Dietrich (1546–1618), der ab 1585 Fürstbischof von Paderborn und nach der Jahrhundertwende Generaloberer des Jesuitenordens und Stifter der Jesuitenuniversität in Paderborn war. Bernhard selbst war nach dem Studium 1566 und bis zu seinem Tod 1597 als Dechant im Stift St. Mauritz in Münster tätig.[153] Bedenkt man, dass er noch 1585, während seines Dienstes als Dechant Einträge im Stammbuch tätigte, verwundert es nicht, dass ihm amouröse oder Trink-Texte nun nicht mehr genehm waren. Mehrere solcher Texte versuchte er unleserlich zu machen, durchzustreichen oder auszuradieren, wie fols. 53^{v}, 83^{r}, 88^{v}, (ganz unlesbar ist fol. 85^{v}).

Eine dieser sorgfältig zensierten Stellen ist eine erotische Passage aus Ovids *Ars amatoria*, fol. 83^{r}: „Cúm loca reper[aris qu. tangi] femina gaudet] / No(n) obstet [tangas quo minus illa pudor]“ („Wenn Du die Stellen findest, bei deren Berührung die Frau sich freut, dann soll [Dir] Scham nicht im Wege stehen, daß Du jen [Stellen] berührst!“).[154] Schenckinck selbst schrieb sowohl diesen Text und das Datum (1563) als auch die Musik. Der Text steht bei einer Aneinanderreihung von Tänzen „Salve mi puella“, fols. 82^{v}–83^{r}, wo der Titel ideal zum Topos „Frauen“ passt. Der Text davor moralisiert dagegen dieses Topos: Es ist von der „Strafe der Götter“ für die gewaltsame Berührung von Frauen (Tibull, *Elegiae* I, 10, 59–60) die Rede, fol. 82^{v}: „Ah lapis est, ferrúmque súam qúicúnque púellam. Verberat: è coelo diripit ille deos („Oh, er mag aus Stein sein und aus Eisen – wer auch immer sein Mädchen schlägt: aus dem Himmel reißt jener die Götter“). Dieser Text ist nicht ausradiert. Zehn Jahre nach diesen Einträgen, am 16. 11. 1973, setzte Hand C („WB“) die Diskussion fort. „WB“ meinte in einem lateinischen Wortspiel nun, wenn man vor Venus stehe, solle man sich retten, indem man weggeht, fol. 83^{v}: „Quid facies facies veneris cúm Veneris ante. / Ne sedeas. Sed.eas. ne perias. pereas / WB. 16 9bris / Anno 1573. Recordationis et / observanti, ergo“ („Was wirst du tun, wenn du vor das Antlitz der Venus trittst? Damit du dadurch nicht umkommst, setze dich

151 Junge/Wefers/Dethlefs, *Das Stammbuch des Bernhard Schenckinck*, Bd. 1, S. 41.
152 Ebd., S. 46.
153 Ebd.
154 Lesart und Übers. n. ebd., S. VI.

nicht, sondern geh“). Diese Anweisung ist wie eine Ansprache zu einem männlichen Ich formuliert, wodurch eine direkte Assoziation mit der ebenfalls hier notierten Tanzreihe „Stundenten tantz“ aufgebaut wird. Der Bogen lässt sich weiter spannen zu einem noch späteren Stammbucheintrag 1573 von Hand D, „AJ[V?]W“, der über einen Liebesgarten reflektiert und offenbar auf die Jugendjahre zurückblickt, fol. 84^{r}.

Schärfer moralisierend sind die Einträge von Melchior Deging und die von Schenckinck im letzten Teil des Stammbuches. Die „quälende Liebe“ im Chansontext „Orconben“ („O combien est malheureulx“) von Claudin de Sermisy (geschrieben von Schenckinck) kommentierte Deging durch einen *memento mori* Spruch: „Matúrat singúla tempús“ („Jedes einzelne lässt die Zeit reifen“), fols. 107^{v}–108^{r} (Abb. 91). Bei den zwei letzten Einträgen des Stammbuches (beide von Schenckinck, Hand A) finden sich zwei andere Varianten der Formel „Wein“ – „Frau“ – „Musik“ (– „Gott“), fols. 109^{v}–110^{r}:

Original der Texte fols. 109^{v}–110^{r}:	**Übersetzung:**
Ut nos dúlce merúm, sic vos venús improba torqúet, Lex veneri scripta est júlia, núlla mero. 16 Kal. Novemb. Anno 1562.	Wie uns der süße unvermischte Wein, so quält euch die maßlose Venus, Für die Venus ist das julische Gesetz verfasst worden, für den reinen Wein keines. 16. Kalenden des Novembers im Jahre 1562 = 17. Oktober 1562
Balnea vina venús corrúmpúnt corpora nostra Sed vitam faciúnt balnea vina venus 13 Kale[ndas] Janúarij Anno 1562 B. Schenckynck	Bäder, Wein und die Liebe zerstören unsere Körper, Doch Bäder, Liebe und Wein machen das Leben aus. 13. Kalenden des Januars im Jahre 1562 = 20. Dezember 1562 B. Schenckynck

Im Unterschied zu den anderen Varianten setzte Schenckinck hier den ersten Vers in semantischen Kontrast zur Musik. Der erste Vers steht bei der Psalm-Intavolierung „In te d(omi)ne speraui“ von Josquin des Prés, die das Suchen nach Trost in Gott ausdrückt. Der andere Vers begleitet die Intavolierung „C’est à grant [tort]“ von Thomas Crecquillon, jene Intavolierung, die im Kontext des Stammbuches eine besondere symbolische Bedeutung gewinnt, da es sich hier um die Erinnerung handelt. Ob Schenckinck die Intavolierung als Inbegriff seiner Erinnerung dachte, ist freilich unbekannt. Aber im Hinblick darauf, dass die beiden Einträge zu den frühesten Text-Einträgen des

Stammbuches (1562) gehören, kann nicht ausgeschlossen werden, dass sowohl die Erinnerung als auch die Wende zu Gott von Beginn an das Stammbuch bestimmen sollten. Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass im Wappenteil die Topoi „Gott" und „Gerechtigkeit" mehrmals vorkommen. Dadurch entsteht wieder eine Art Dialog zwischen dem Wappen- und dem Tabulaturteil des Stammbuches. Die typisch humanistische Auswahl der zitierten Literatur spiegelt hier eine charakteristische humanistisch-jesuitische Einstellung wider.

Zur Anordnung der Texte und der gesamten literarischen Konzeption des Tabulaturteils des Stammbuches lässt sich feststellen, dass hier wie auch in anderen Tabulaturen mit Texten die Rhetorik des Werdens und Vergehens eine Rolle spielte. Am Ende des Teils mit italienischen Tänzen wurde ein Zitat über „das Ende einer unsinnigen Liebe", fol. 62^{v}, eingesetzt. Der ganze Block mit Liebesthemen, fols. 82^{v}–84^{r}, endet mit einem Zitat über den Sinn des Lebens und den Tod aus Cicero, *Epistulae familiares* VII, fol. 84^{v}, welches mit einem Rätsel über die drei Lebensalter des Menschen, also über den Lebenszyklus, fortgesetzt wird, fol. 85^{r}. Ob eine Reflexion in der Musik dabei vorgesehen war, ist nicht klar, denn es bleibt bei den Tänzen.

Der Tabulaturteil bietet außerdem auch andere, abstrakte Themen, die semantisch keine Parallele in der Musik haben, aber dennoch in ihren kompositorisch-technischen Aspekten von Interesse sind. Der Tabulaturteil wurde als Musiklehrbuch für das Lautenspiel methodisch zusammengestellt. Er ist allerdings keine traditionelle Anweisung mit Lautenkragen, Stimmung oder Mensuralnotation – den Grundlagen, die man in Lautenhandschriften des 16. Jahrhunderts oft antrifft. Schenckinck stellte eine Sammlung von praktischen Beispielen zusammen, die aus den damals gängigen Modellen für die *ex-tempore*-Aufführung und bekannten Vorlagen für die *variatio* bestand. Es handelt sich um Tänze über folgende Modelle und Vorlagen:

— *passo mezzo antico*, fols. 52^{r}, 52^{v}, 55^{v}, 58^{v}–59^{r}, 60^{v}, 82^{v}, 83^{v}, 86^{v}–87^{v}, 88^{r}
— *passo mezzo moderno*, fols. 61^{v}–62^{v}
— *romanesca*, fols. 57^{v}–58^{r}
— „Pavana Desperata" und „Pavana Venetiana", fols. 54^{r}–55^{v}, 84^{v}
— „Studententanz", fol. 83^{v}
— „Salve puella", fols. 82^{v}–83^{r}
— „Prinzentanz" und „Königstanz" (in dem Fall = *passo mezzo antico*), fol. 88^{r}
— „Pavana de Vacas" (in dem Fall = *passo mezzo antico*), fol. 61^{r}.

Die Arbeit an diesem Material lässt sich zumindest teilweise an der Art, wie es notiert und aufbereitet wurde, erkennen. Generell lässt sich im Manuskript nur eine einzige Abschrift belegen: „Pavana desperata" mit seinem Proportio, fols. 54r–55v, aus „Der 35. Pavana chiamata La desperata" von Pietro Paolo Borrono in Gerles *Künstlichs Lautenbuch*. Das restliche Repertoire zeigt einen hohen Anteil von unmittelbar praktizierten *ex-tempore*-Komponenten. Einige Tänze werden nur als Gerüst in schlichter akkordischer Fassung aufgezeichnet, wie der „Tans", fol. 84v, der eigentlich das *initio* der „Pavana alla venetiana" aus Dalzas *Intabulatura de Lauto* ohne Fortsetzung und ohne Ausschmückung mit Diminutionen ist. Der „Studenten tantz", fol. 83v, ist ebenfalls kurz zusammengefasst – nur die ersten 4 Takte ähneln dem Tanz „Der recht Studenten Tantz" aus Newsidlers *New künstlich Lauttenbuch* (1549). „Naures noús ponent de moy petit", fol. 107r, ist nur das akkordische Gerüst des Tanzes „Branle simple N'aurés vous ponent de moy petit" aus Le Roys *Premier Livre de Tabvlatvre de Gviterre* (1551). Für das Ausnotieren von weiteren Teilen oder Diminutionen haben die Schreiber leere Notensysteme hinterlassen, wie fols. 82v–83r. Die aufgezeichneten Takte bilden dabei keine „unvollendeten" Fragmente, es sind viertaktige tänzerische Halbperioden, die notationsgraphisch abgeschlossen sind und offenbar vom Schreiber als Lehrzweck oder zum Memorieren absichtlich so belassen wurden, wie z. B. „Saltarello", fol. 56r.

Einen ausgeprägten Übungscharakter wie im Dohna-Stammbuch hatten auch im Schenckinck-Stammbuch Aneinanderreihungen von Tanz-Variationen. Sie sind in dem Stammbuch nun deutlich länger. Das sind Übungen über die einzelnen Stimmen der Tänze, mitunter in den gleichen Stimmen („alio modo"). Der eben erwähnte Tanz „Salve mi puella" kommt als *variatio* über den Bass, den Discantus und „Baßus alio modo" vor, fols. 82v–83r. Der „Studenten tantz" wird als Discantus- und dann als Bassus-*variatio* ausgeführt, fol. 83v. Die meisten Varianten finden sich bei „Kóninges dense mit dre(y) lúten", denn dieser wurde als Discantus-, Tenor-, Bassus- und Alius Discantus notiert, fols. 86v–87v. Den nächsten Tanz „Eyn baúr sal eyn baúr sey(n)" schrieb Schenckinck doppelt, mit dem Unterschied von einem Ganzton in der Höhenlage und einigen Abweichungen im melodischen Gestus, fol. 87v.

Der Tabulaturteil des Stammbuches lud dazu ein, *ex tempore* zu spielen und zu lernen, immer wieder neue Varianten des jeweiligen Musikstückes zu bilden. Dieser wesentliche praktisch-musikalische Teil im Schenckinck-Stammbuch steht neben der Text-*variatio*. Der Leser wurde immer wieder aufgefordert, sich mit entsprechenden *ex-tempore*-Text-Formen bei diesen Musikstücken auseinanderzusetzen. Die Ankündigung über die *variatio* „Baßús", fol. 58r, erfolgt beispielsweise zusammen mit dem Text einer der Varianten der Priamel „Jst armut ein ehr", die hier mit dem Vers „Is weynich vyl" beginnt:

Schenckinck-Stammbuch, fol. 58r:	**Wurstisens Tabulatur, S. 111:**	**Wander, *Deutsches Sprichwörter-Lexikon*, Bd. 5, Sp. 819:**
Is weynich vyl. So haven ych wes ych wyl. Is armot er So byn ych eyn grosser Her	Jst armút ein ehr, Jst wenig vil, So bin Jch ein Herr, So hab Jch was Jch will, Noch hab Jch khein gebrechen, Allein des Montag vnd die gantze wochen.	Ist Armuth ein Ehr, so bin ich ein Herr; ist wenig viel, so hab' ich, was ich will; doch hat mir noch nie kein Geld gebrochen, als am Sonntag und die gantze Wochen.

Lateinische Sentenz-Wortspiele und Logogriphe begleiten die „Kóninges dense" und weitere Tänze, fols. 86v–88r. Sowohl in der Musik als auch im Text sollten die Schreiber und die Leser neue Varianten Schritt für Schritt erraten und kombinieren. Zum Beispiel im Rätsel zum Wort *mvscatum*: „Si capút est cúrrit, ve[n]tre[m] volabit. / Adde pedem co[m]medes, & sine ventre bibes. Rat dat wat is dat" („Wenn es das Haupt ist, läuft es. Verbinde den Bauch, dann fliegt es. Füge Füße hinzu, [dann] wirst du es verzehren, und ohne Bauch wirst du es trinken. Rate, was das ist"). Das Rätsel hat folgende Lösungswörter: „MVSCATVM: Mus = Maus, Mus/ca = Fliege, Mus/ca/tum = Muskat, Mus/tum = Most.", fol. 87v. Interessant ist, dass Schenckinck erst deutlich später, nämlich 1582, das Rätsel über die Krähe bzw. den Schnee, fol. 88r, bei eigenen, früher gesetzten Musiknotaten eintrug. Diese Übungen im Text wie auch in der Musik sind als eine motorische Erinnerung an technische Fähigkeiten in der Kombinatorik zu verstehen. Im Kontext des Stammbuches war die Erinnerung an diese Praxis möglicherweise genauso wichtig wie die Praxis selbst.

Das Schenckinck-Stammbuch bestätigt die These über die Interaktion zwischen Musik und Text-Einträgen, obwohl die Stammbuch- und Tabulaturteile physisch in separate Abschnitte aufgeteilt sind und Stammbuch-Inskriptionen im Musikteil relativ selten vorkommen. Die „produktive Rezeption" der Text- und Musik-Einträge war Teil dieses Mediums, auch wenn man immer wieder daran erinnern muss, dass mehrere Text- und Musik-Einträge ohne sichtbare Anbindungen aneinander eingetragen wurden. Außerdem führte der Besitzer des „Schenckinck-Stammbuches" seinen Tabulaturteil parallel als Lehrbuch und eine Art eigenes Notizbuch für Lautenpraxis. Darauf weisen zahlreiche Indizien des *ex-tempore*-Musizierens und der ausnotierten Übungen hin. Daher hat das Buch eine eigene Ordnungslogik, und zwar nicht nur in der Musik (Ordnung nach Gattungen), sondern auch in seinem semantischen Aufbau, fokussierend auf die Topoi „Liebe", „Gesellen" (studentisches Leben) in Disposition zum Topos „Gott".

Alle diese Eigenschaften, dazu noch die technischen Aspekte der *variatio* im Text und in der Musik, konnten ein Tabulaturbuch ohne Elemente eines Stammbuches charakterisieren. Es waren die Eigenschaften eines Sammelmediums mit Musik. Sogar der Topos „Gott" trägt im Licht der jesuitischen Denkweise Schenckincks keine spezifisch konfessionelle Prägung (im Unterschied zum Dohna-Stammbuch, wo lutherische Texte und Musikrepertoire ins Stammbuch integriert wurden). Zugleich sieht man wiederum, dass spezifische Stammbucheinträge, auch jene, die Jahrzehnte später gemacht wurden, auf Musik „reagieren". Das zeigt, dass auch Musik in ihrer semantischen und technisch-motorischen Funktion als Erinnerungskomponente des Stammbuches wahrgenommen wurde. Ob sie aktuell aufgeführt wurde oder nicht, spielt dabei eine untergeordnete Rolle, da sie vor allem schriftliches Zeugnis und Werkzeug der Erinnerung war.

Die beiden analysierten Stammbücher belegen erneut, dass die Überschneidung der verschiedenen Medien komplex war. Mehrere Tabulaturen weisen nur einzelne Elemente der Stammbücher auf, ohne dabei zu den Stammbüchern gezählt werden zu können. Im nächsten Kapitel werden einzelne Elemente des Stammbuches in Lautentabulaturen gezeigt.

Lautentabulaturen mit Elementen des Stammbuches

Es handelt sich hier um die für Stammbücher typischen Monogramme, Devisen und Datumseintragungen von einem Inskribentenkreis zwecks zukünftiger Erinnerung. Erste Elemente des Stammbuches in Tabulatursammlungen gehen auf die 1530er und 1540er Jahre zurück. Das erste auffindbare Beispiel ist die Titelseite der Harditsch-Tabulatur (Abb. 34). Außer den bereits analysierten Sprüchen und mindestens fünf Händen, unter denen die Namen von „Joannis Hulderic von Harditsch" (mittig), „J. C. Hogkhner" (links oben) und „Mg [Mag?] Ostermayr" (rechts oben) sichtbar sind, gibt es zwei Monogramme, die in die Jahreszahlen eingeschlossen sind: 15AE40 (links oben) und 15WS44 (rechts oben). Das erste Monogramm ist wahrscheinlich als „Alter Ego" zu verstehen – „Ein zweites Ich, also der Freund"[155] – eine Anspielung auf die *amicitia* und den breiten Kreis von gleichgesinnten Inskribenten. Das andere Monogramm ist noch nicht auflösbar. Insgesamt findet man hier alle Anzeichen einer Stammbuchseite. Da sie aber die Titelseite eines Tabulaturbuches ist und das Tabulaturbuch sonst keine Anzeichen eines Stammbuches aufweist, kann hier nur von Erinnerungselementen (Namen, zeitliche Verortungen) gesprochen werden, die die *amicitia* in einer Tabulatursammlung verdeutlichen.

155 Stechow, *Lexikon der Stammbuchsprüche*, S. 5.

Das chronologisch nächste Beispiel ist die Krakauer Tabulatur, 1550er–1590er Jahre (Abb. 26.2). Der Sachverhalt liegt hier ähnlich, mit dem Unterschied, dass auf der Titelseite ein provisorisch gezeichnetes Wappen der polnischen Wappengemeinschaft „Odrowąż" zu sehen ist. Es gehörte Mikołaj Radziwiłł Czarny (1515–1565), dem Großfürsten Litauens – ein Beleg für den hochadeligen Personenkreis, in welchem dieses Manuskripts zirkulierte. Es ist das früheste Tabulaturmanuskript, das die Bezüge der Inskribenten untereinander zeigt, denn unter den Namen befinden sich sowohl die Besitzvermerke als auch die Schreiberidentifikationen: „An [drzeja] czarny ty Kziaskij sa [?]", also den Fürsten Czarny, sowie „Dis Buch gechirrt dem Andris Schwartz / von Krokaw des a(nn)o 1555 Jar", oder „Hans kernsthok manu propria scripsit. […]" („Hans Kernsthok hat das eigenhändig geschrieben […])". Wenn das Monogramm „AS" um das Wappen als „**A**micitias **s**acrum" („Den Freundschaften heilig") gedacht wird, belegt das einen Freundschaftsbund[156] für das ganze Buch.

Mehrere Belege für die Anwendung von Einträgen dieses Typs finden sich auch in Wurstisens Tabulatur (1591–ca. 1619). In den 8 Bänden dieser Tabulatur verteilen sich Monogramme und Devisen nun auf einzelne Stücke. Auf S. 75 und 99 verewigte sich der Freund des Buchbesitzers Amandus Polanus: „Amandi Polani à Polensdorff D. Theologiæ" bei der Intavolierung des Sterbechorals „Was Gott will, das geschách alle zeytt". Der Titel ist, wie schon in Kapitel II.2 erwähnt, gleichzeitig ein im 16. Jahrhundert bekannter Stammbuchspruch, mitunter auch als Abkürzung W. G. W. D. G. A. Z. verwendet.[157] Viele Monogramme, unter denen sich Namen und Sprüche verstecken könnten, sind nicht eindeutig zu entziffern, die Belege sind insgesamt rar. Dies führte dazu, dass die Forschung für Wurstisens Tabulatur eine Reihe von Hypothesen entwickelte.[158]

Da keine dieser Hypothesen dokumentarisch bestätigt werden kann, lassen sich zu einigen Abkürzungen mögliche Sprüche hinzufügen, die aber nur als Vorschläge betrachtet werden dürfen. Zum Beispiel wird „V. B." bei „VIII. Gagliarda", S. 299, nicht mehr als eine Abkürzung des Namens **V**alentin **B**akfarks verstanden[159]. Stattdessen könnte man als Auflösung „**V**ertraue **b**edächtig" nehmen.[160] Die Attribution von „C. S." zum Lautenisten **K**asper **S**ielicki[161]

156 Zu dem sich von unseren Vorstellungen unterscheidenden Verständnis von Freundschaft im 16. Jahrhundert siehe Kapitel II.4.

157 Stechow, *Lexikon der Stammbuchsprüche*, S. 254.

158 Einen Überblick dazu mit einigen eigenen Recherchen bietet der Aufsatz von Leszczyńska, „Emanuel Wurstisen".

159 Ebd., S. 12.

160 Stechow, *Lexikon der Stammbuchsprüche*, S. 231.

161 Leszczyńska, „Emanuel Wurstisen", S. 12.

am „II Passomezo", bei der Intavolierung „Ach hertziges hertz mit schmertz" und am „XXIII Galliard", S. 120, 238, 303, könnte durch den Spruch „**C**ontentement **s**uffit" („Zufriedenheit ist genug") ergänzt werden.[162] Das Rätsel um das Monogramm „F. D. D." oder „F. D. D. D." am „Passomezo" und am „Exercitium", S. 169, 12, wurde von Agnieszka Leszczyńska plausibel gelöst, indem sie den darin verborgenen Namen des Lautenisten **F**ridericus **d**e **D**rusina **D**antiscanus sah.[163] Seine *peregrinatio academica* führte Fridericus an die Universitäten Wittenberg (1580), Jena (1582) und Leipzig (1583), mit weiteren Lebensstationen in Wittenberg und Hamburg.[164] Die Inskriptionen seines Namens auf mehreren Seiten in Wurstisens Tabulatur bestätigt die Vernetzung dieser Handschrift mit den mitteldeutschen protestantischen Gebieten (vgl. Kapitel II.2). Statt der umstrittenen Attribution von „A. F." zum Komponisten **A**lfonso **F**errabosco bei einer Reihe von Tänzen, S. 104, 232, 286, 294, 316, 329[165] könnte man sich den Spruch „**A**mori **f**ati" („Liebe zum Schicksal")[166] oder eine andere passende Variante des Spruches vorstellen, obwohl in diesem Fall eine personenbezogene Attribution ebenfalls plausibel scheint.

Die Annäherung an das Stammbuch als Medium ist im Fall von Wurstisens Tabulatur ganz offensichtlich. Und doch machen alle diese Einträge sie noch nicht zu einem „Stammbuch", da die Bezüge zwischen Inskribenten und dem Halter nicht ausdifferenziert sind. Auch die Paratexte selbst enthalten nur wenige Elemente, oft nur Monogramme. Nicht zu übersehen ist jedoch, dass den Schreibern in Wurstisens Tabulatur, wie auch in der Harditsch- und der Krakauer Tabulatur, das Element der Erinnerung an sich wichtig war, unabhängig davon, in welcher Sammlung die Einträge verblieben. Relevant sind auch die Platzierungen der Einträge. Auf der Titelseite eines Tabulaturbuches beziehen sie sich auf das ganze Buch, bei einzelnen Stücken nähern sie sich eher dem „echten" Stammbucheintrag an und referenzieren einzelne Musikbeiträge. Memory-Elemente im Zusammenhang mit Stammbuchmerkmalen sind in dem oben erwähnten Istvánffy-Fragment von Bedeutung, denn auch dort gibt es Namen, einen Datumseintrag und die Schenkung *in memoria*.

Die Untersuchungen zur Entstehung des instrumentalen Lehrbuches und zur Implementierung der Tabulaturbeiträge in die Stammbücher haben gezeigt, dass die *loci-communes*-Aspekte, die in diesen Medien eine entscheidende Rolle spielen, die zeitgenössische Überlieferung und Rezeption der Musik in einem neuen Licht erscheinen lassen. Das humanistische Lehrbuch brachte eine Lehr-

162 Stechow, *Lexikon der Stammbuchsprüche*, S. 42.
163 Leszczyńska, „Emanuel Wurstisen", S. 13.
164 Ebd.
165 Ebd., S. 15.
166 Stechow, *Lexikon der Stammbuchsprüche*, S. 7.

und Lernkultur mit sich, die es ermöglichte, die Musik einem allgemeinen Erkenntnissystem unterzuordnen. Das Wissen und das Können wurden strukturiert und erlernbar gemacht. Im Falle der untersuchten Musik handelt es sich um sinnliche Erfahrungen, moralisch-didaktische, aufführungspraktische und musikalisch-produktive Kompetenzen, die außerhalb des offiziellen Curriculums standen und einen großen Teil der Unterhaltungsmusik umfassten. In diesem Kapitel wurden Judenkünigs Bücher und seine Nachfolger sowie ein handschriftlicher Anhang, das Lehrbuch bzw. Übungsheft aus Martin Agricolas Kreis untersucht. Wie sich das instrumentale Lehrbuch entwickelte, wie solche handschriftlichen Anhänge anderswo aussehen, wie die Humanisierung des Lehrbuches über die Musik Lautendrucke und didaktische Lautenmanuskripte beeinflusste (Cochläus 1507, Luscinius 1515, Agricola 1545 usw.), welche Rolle dabei *loci-communes*-Traditionen, Diagrammatik und außermusikalisches Buchwesen spielten, muss noch weiter erforscht werden. Unbedingt muss der Korpus handschriftlicher Anhänge in Lautenbüchern unter diesem Blickwinkel untersucht werden (z. B. die Anhänge in Newsidlers *Lautenbuch* 1536I, II, D-HAu Pon IIe 290 (2), oder Gerles *Tabulatur auff die Laudten*, D-B Mus.ant.pract. G 435, der Anhang in Wyssenbachs *Tabulaturbuch vff die Lutten*, PL-Kj Mus.ant.pract. W 510, oder in weiteren Beständen der Leipziger Becker-Sammlung, D-LEm II. 6. 6, D-LEm II. 6. 7. usw.).

Die Recherchen zur Musik, speziell der Lautenmusik in Stammbüchern, zeigen ein enormes Potenzial nicht nur im Bereich der musikalischen Erinnerungskultur. Sie enthüllen die bisher in diesen Medien nicht beachtete Rolle der Musik in den intermedialen Bezügen der Beiträge und in moralisch-didaktischen oder konfessionellen Kontexten, und dies in Anbindung an konkrete Personenkreise und ihre Netzwerke mit oft genauen Datums- und Ortsangaben. Das Werkzeug der *loci communes* in der Musik wird in den Stammbüchern greifbarer denn je. Auch auf dem Gebiet der Stammbücher steht die Musikforschung erst am Anfang. Wie oben angemerkt, fehlt eine zuverlässige und umfassende Systematisierung sowie eine interdisziplinäre Recherche zu den einzelnen Quellen, die die Kontinuität der Nutzung der Musik in den Stammbüchern und den um 1600 und später oft auftretenden Kombinationen von Lauten- und Stammbüchern belegen könnte (z. B. in Stobaeus' Stammbuch, GB-Lbl Sloane 1021, in den Tabulaturen von Johannes Nauclerus, D-B Mus. ms. 40141 oder bei Petrus Fabricius, DK-Kk Thott. 4° 841).

SCHLUSSWORT

Wenn auch in den einzelnen Tabulatursammlungen des 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum in der Regel jeweils nur einige Seiten eine Verbindung zur Lehre und Praxis der *loci communes* haben, zeigt die vorliegende Untersuchung einen eindeutigen „Paradigmenwechsel" im Vergleich zu den Tabulaturen des 15. Jahrhunderts. Das liegt nicht nur an der mangelnden Überlieferung vor 1500 oder an den zu dieser Zeit noch nicht ausgeformten Notationszeichen für Lautentabulaturen. Tabulatursammlungen entwickelten sich im 16. Jahrhundert zu Büchern, Lehrbüchern und anderen schriftlichen Sammlungen, die in die Buch- und Schreibpraxis humanistischer Bildung implementiert wurden. Sie waren im Alltagsleben breiter bürgerlich-städtischer und adeliger Schichten integriert und erfüllten dort mehrere Funktionen bis hin zum schriftlichen Erinnerungszeugnis in den Stammbüchern. Dabei traten ihre Text- bzw. Sprachbezogenheit, ihre Funktion als moralisch-didaktisches Werkzeug und ihre gewichtige Rolle bei der sinnlichen Erfassung und Erkenntnis der Welt (*loci communes philosophici*), und das in regional unterschiedlichen konfessionellen Kontexten hervor. Die Wertschätzung der Tabulaturen als Träger dieser Kultur wurde allgemeine Sitte, auch wenn diese nicht personifiziert waren, sondern oft der *amicitia*- und Nemo-Tradition verhaftet blieben. Diese Vorstellung verändert unsere bisherige Wahrnehmung der Tabulaturen als „freizeitliche Kritzeleien" grundlegend.

Die vorliegende Arbeit beschreibt die Text-Musik-Relation als eine wesentliche Facette bei der Entstehung und Überlieferung von Tabulatursammlungen im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts, wobei „Text" auch die tiefgreifende humanistische Beredsamkeit und ihre Manifestation im geschriebenen und gesprochenen Text einschließt. Die *ex-tempore*-Kunst, die immer mitgedacht werden muss und deren Anzeichen niemals aus Tabulatursammlungen verschwanden, veränderte sich im Vergleich zum vorangegangenen Jahrhundert in ihrer Qualität. In der vorliegenden Arbeit wurde der Versuch unternommen, die musikalische Produktivität (*inventio*) nachzuvollziehen, die sich auf die *loci-communes*-Methode stützt, und zu zeigen, wie die Musik „lebte". Anders als in der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung

mit dem geistlichen Repertoire dieser Zeit üblich, werden die Notate nicht nur als Ergebnis dieser Produktivität („das fertige Werk", „der geschriebene Text", „die abgeschlossene Komposition") oder „das personifizierte Schaffen" betrachtet. Vielmehr wird das Tabulaturbuch als eine Sammlung von Techniken, Möglichkeiten und gelebten Praktiken erörtert.

Die mit den bisher gängigen Kriterien und Methoden kaum zu fassende Praxis erwies sich dank der Recherchen zu *loci communes* als logisch, d. h. für uns greifbar und historisch nachvollziehbar. Es wurde eine Methode entwickelt, das gesamte Repertoire der Tabulaturen, inklusive aller Fragmente, der „unverständlichen", „rhythmisch merkwürdigen" oder „nicht abgeschlossenen" Stücke, der „Zugaben", rätselhaften „Federproben", „merkwürdigen Titelseiten" und „Textzugaben", aber auch die Kontextualisierung der Sammlungen oder einzeln überlieferter Bögen zu erfassen. Obwohl die Tabulaturen erst ab 1550 quantitativ mehr eingetragene Texte aufweisen, gilt der Bezug auf die Rhetorik im erwähnten Sinne erstaunlicherweise für das ganze Jahrhundert. Mehrere Konstanten hatten sich herausgebildet, deren Wirkung auch in den Tabulaturen des 17. Jahrhundert nicht nachließ. Aber auch im technischen Bereich konnten neue Erkenntnisse gewonnen werden. Man weiß nun zumindest teilweise, wie „freie Improvisation" gelehrt und gelernt wurde, welchen Hintergrund die „freien Stücke" hatten und zu welcher *compositio* die erhaltenen Fragmente zusammengestellt werden konnten – und jetzt rekonstruiert werden können. Die Rolle der Rhetorik in der Musik des 16. Jahrhunderts erwies sich als deutlich grundlegender als in der Forschung bisher angenommen.

Die vorliegende Arbeit stellt keinesfalls eine erschöpfende Untersuchung aller Tabulatursammlungen dar. Sowohl die Tabulaturen des 16. Jahrhunderts selbst als auch die Tabulatureinträge in nicht-musikalischen Sammlungen wie den Stammbüchern weisen noch zahlreiche Forschungsdesiderate auf, die weitere Recherchen erfordern. Das humanistische Musiklehrbuch und die erzieherische außermusikalische Literatur bedürfen tiefergehender und interdisziplinärer Forschung. Mit Blick auf das 17. Jahrhundert ließen sich die Kontinuitäten präziser untersuchen. Was bedeutet zum Beispiel die Übernahme von Hans Sachs' Dichtung im Lauten- & Liederbuch von Petrus Fabricius (1605–1615)? Improvisiert wird hier nicht nur die „deutsche Kunst", sondern auch fremdsprachige musikalisch-poetische Kunst, insbesondere italienischer Herkunft: Neben den deutschen Liedern aus Georg Forsters Drucken (1539–1556) kommen – bei Fabricius ebenso wie in anderen Tabulaturen – auch Lieder von Jacob Meiland (Liedsammlungen von 1569 und 1575) und Jacob Regnart (Liedsammlungen von 1580 und 1591) vor, die mit präexistenten Texten ita-

lienischer Dichtung arbeiteten.[1] Abgesehen davon, dass Regnart (ebenso wie Ivo de Vento) italienische Villanellen, die auf italienische improvisatorische *dell' arte* Formen zurückgehen, nördlich der Alpen bearbeitete,[2] ist die zeitgenössische Rezeption der italienischen poetischen Formen in den Tabulaturen der deutschsprachigen Region noch nicht erforscht. Weiterhin ist zu prüfen, ob und wie sich die Musik (z. B. in der Tabulatur des Stammbuchs von Johann Stobaeus, ca. 1640) an Martin Opitz' Poetik (*Buch von der Deutschen Poeterey* 1624) und seine Gesellschaftslyrik anlehnte und den „Liedstil des Südens" in Form von italienischen Madrigalen, Kanzonetten und monodischen Arien übernahm,[3] insbesondere wenn konkrete Formen wie Madrigale oder monodische Arien wie *loci communes* in den Tabulaturen gesammelt wurden.[4] Diese Fragestellung betrifft auch die französische Lyrik (Chanson), die in fast allen Tabulaturen präsent ist.

Das 17. Jahrhundert wirft auch ganz neue Fragen auf. Das System der *topica universalis* bereitete den Weg für den Übergang zu „Autoren" und „Autorschaften" voraus, was aber erst im 17. Jahrhundert möglich war, als das System ausgereift war.[5] Die Tabulaturen füllten sich in dieser Zeit mit den Namen der Schreiber oder „Autoren" vokaler Vorlagen, konkordanter „Stücke" oder Dichtung. Einen automatischen Bezug auf „einen Komponisten" (im Sinne personifizierten Schaffens) gibt es oft nicht. Die präexistenten Vorlagen mit den Namen waren wichtiger. Welche Bedeutung hatten also die Autoritäten der präexistenten musikalischen und literarischen Texte? Wann bildete sich „das künstlerische individualisierte Ich" in den Tabulaturen heraus?

Die Ergebnisse der vorliegenden Forschung liefern, gemeinsam mit künftig daran anknüpfenden Forschungsarbeiten, das Handwerkszeug für die moderne Interpretation der Tabulaturen, um die faszinierenden Parallelen und Dialoge zwischen damaligen und modernen Werten zu entdecken.

1 Z. B. Nicole Schwindt, „Musikalische Lyrik in der Renaissance", in *Musikalische Lyrik*, Bd. 1: *Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber: Laaber-Verlag 2004 (Handbuch der musikalischen Gattungen 8,1), S. 137–254.

2 Wels, *Kunstvolle Verse*, S. 75–76.

3 Achim Aurnhammer, Dieter Martin, „Musikalische Lyrik im Literatursystem des Barock", in Mauser, *Musikalische Lyrik*, S. 334–348.

4 Vgl. die Tabulatur aus Stobaeus' Stammbuch und Tabulaturfragmente und Liedtexte aus der Privatsammlung von Matthias Schneider (ca. 1600).

5 Schmidt-Biggemann, *Topica universalis*, S. 2; Crane, *Framing Authority*.

ANHANG A – HINWEISE ZUR BENUTZUNG

A.I Abkürzungen

| oder ||	Trennung der Segmente durch eine Kadenz, eine Fermate oder den Einsatz eines anderen *locus communis*
A	Altus
Ak	Akkord(e)
B	Brevis
B (Stimme)	Bassus
ba4	Bacchischer Tetrameter
CMN	Common Music Notation
cf.	confer
D	Diskantus
da3	Daktylischer Trimeter
da4	Daktylischer Tetrameter
da6	Daktylischer Hexameter
FLT	Französische Lautentabulatur (French Lute Tablature)
Fo	*folia*-Tanzformel
GLT	Deutsche Lautentabulatur (German Lute Tablature)
ILT	Italienische Lautentabulatur (Italian Lute Tablature)
ja8	jambischer Oktonar
K, k	Kadenzformel
Kp	Vokal-tänzerischer *soggetto*-Kontrapunktsatz
M	Minima
PmA	*passo mezzo antico*, meist akkordische Tanzformel
PmM	*passo mezzo moderno*, meist akkordische Tanzformel
Pr	Präambulum bzw. Präludium
Ps	Passagenwerk, oft einstimmige Passagen
Pz	Proporz
Ro	*romanesca*-Tanzformel
SB	Semibrevis
Se	Sequenz, u. a. zerlegte Akkorde
SM	Semiminima
T (Stimme)	Tenor
T	Tanz

A.II Erläuterung zur Übertragung der originalen Texte sowie der Tabulatur- und Mensuralnotation

Alle Texte, einschließlich der Beitexte, Musiktitel und Kommentare, werden grundsätzlich originalgetreu, ohne editorische Deutungen wiedergegeben. Ausnahmen bilden folgende Abweichungen:[1]

Der Zeilenwechsel wird entweder originalgetreu ohne Virgeln wiedergegeben oder er wird nicht beibehalten und durch Virgeln kenntlich gemacht. Die Virgeln binnen der Zeilen und binnen des Musiktitels oder Textincipits entfallen. Die Trema bzw. Pünktchen über *y* entfallen ersatzlos, d. h. ein ÿ wird als *y* wiedergegeben. Die Diakritika werden einheitlich mit einem Akutstrich / Accent aigu (´) wiedergegeben: „Ach hülff mich laid" wird als „Ach húlff mich laid" und „Ach hůlf mich leid" als „Ach húlf mich leid" erfasst. Der Grund dafür ist, dass der Lautwert sowie die genaue graphische Deutung dieser Zeichen nicht immer sicher feststellbar sind. Die Ligatur *fs* wird als *ß* wiedergegeben. Die Setzung von *u*, *v* und *w*, sowie der Wechsel von *ai*, *ay*, *ei*, *ey*, *i*, *j* und *y* folgt der Vorlage. Offensichtliche Abkürzungen werden aufgelöst und in runde Klammern gesetzt. Bei unklaren Lesarten des Textes wird eine Lösung in eckigen Klammern angeboten bzw. darauf mit einem Fragezeichen in eckigen Klammern hingewiesen. Eigene Ergänzungen, Kommentare usw. sind stets in eckigen Klammern eingefügt. Nur der Text im Anhang B.I wurde in einer leicht edierten Fassung transkribiert (siehe die Erläuterungen dort).

Bei der Übertragung der Lautentabulaturnotation in die mensurale Notation (Common Music Notation, = CMN) sind grundsätzlich zwei Methoden zu unterscheiden: die originalgetreue (ohne Interpretation der rhythmischen Zeile und der musikalischen Textur) und die edierte (mit ausgeschriebenen rhythmischen Werten und mit interpretierter Mehrstimmigkeit). Da es sich hier um Lesebeispiele handelt, die mit den originalen Tabulatur-Abbildungen verglichen werden können, wird in den Notenbeispielen der vorliegenden Arbeit eine Kompromissvariante ausgeführt, und zwar eine möglichst originalgetreue Wiedergabe, interpretiert jedoch in ausgeschriebener Mehrstimmigkeit. Beibehalten wurden alle Sinn- und Taktstriche, Balkierungen, alle Zeichen verschiedenster Art, sowie in den meisten Fällen das originale Layout (Zeilenumbrüche). Bei Abwesenheit der rhythmischen Zeile in den Lautentabulaturen werden nur schwarze Notenköpfe geschrieben. Alle Ergänzungen

1 Die Richtlinien der Textwiedergabe basieren auf der Editionsarbeit mit Texten im Rahmen des von der Verfasserin geleiteten Projekts *E-LAUTE* und dort auf der Arbeit von Prof. Cordula Kropik und Dr. Stefan Rosmer aus dem Fachbereich der Germanistischen Mediävistik und der Frühen Neuzeit der Universität Bayreuth.

und unklare Stellen sind in eckige Klammern gesetzt. Die Wiedergabe der Mehrstimmigkeit in CMN ist grundsätzlich polyphon, außer den eindeutig homophonen Texturen (wie in vielen Tänzen). Ist die Dauer der Noten unterschiedlich interpretierbar, so sind diese Noten mit freischwebenden Bögen versehen.

Die Notenwerte der oberen Rhythmuszeile werden meistens so aufgelöst, dass ein Strich (| , „ein Schlag") der Halben in der CMN entspricht. Der Grund für diese Entscheidung war die Flexibilität der historischen Wahrnehmung der Notenlänge in den Tabulaturen sowie die ebenfalls historisch bedingte Relativität der graphischen Darstellung von Tabulatur-Zeichen. In offensichtlich didaktischen Übungsbeispielen in den Tabulaturen werden die mensuralen Werte oft verdoppelt. Die Mensurdauer wird in solchen Fällen entsprechend dem Original der abgeschriebenen Vorlage, d. h. | als Semibrevis bzw. eine Ganze, interpretiert. Die Wiedergabe der Mensur- und Taktangaben entspricht der jeweiligen Interpretation der CMN-Notenwerte. Die schematische Darstellung der Mensurwerte in den CMN-Übertragungen (SB, M usw.) orientiert sich grundsätzlich an den Tabulaturwerten, und zwar auf | als Semibrevis.

Alle Beispiele sind einheitlich in Stimmung *A* übertragen. Die Akzidentien gelten prinzipiell nur für die Note, für die sie stehen. Auf fehlende *musica ficta* oder eindeutig fehlerhaft eingesetzte Alteration wird über dem Notensystem hingewiesen. Die Verfasserin hat sich bemüht, möglichst wenig zu interpretieren und derartige Zusatzinformationen nur bei Bedarf, abhängig von der jeweiligen Zielsetzung des Beispiels, hinzuzufügen.

In zwei Ausnahmefällen (Bsp. 1 und 14) wird eine originalgetreue Übertragung in die CMN angeboten, die zwar mit CMN-Notenköpfen und Tonhöhen auf fünf Linien arbeitet, in allen anderen Parametern jedoch ein getreues Abbild der Griffschrift darstellt. Alle Parameter, einschließlich einer einzigen „Gesamtrhythmus"-Zeile oberhalb des Notenliniensystems, werden aus der Tabulaturquelle originalgetreu übernommen.[2]

Die Übertragung der Orgeltabulaturen und mensural notierten Vokalvorlagen sind an andere Ausgaben angelehnt oder ihnen entlehnt, worauf im Einzelnen stets hingewiesen wird.

2 Diese Übertragungsart wurde im Editionsprojekt *E-LAUTE* (www.e-laute.info) entwickelt.

A.III Eingehend untersuchte und oft erwähnte Tabulaturen, Handschriften und Drucke

(Alphabetisch nach Signaturen geordnet)[1]

Handschriften

Signatur	Originaler Titel, Benennung der besitzenden Institution oder verbreiteter Titel	Beiname bzw. die im Buch benutzte Abkürzung	Zeit
A-Wn Cod. 9704, in Jacobus Thurner, *Cantilenae germanicae nec non odae latinae cum notis musicis*, Wien 1500–1533, A-Wn Cod. 9704	Lautenbüchlein des Jakob Thurner	Thurner-Tabulatur	ca. 1520–ca. 1523
A-Wn Mus.Hs. 18688	Lautentabulatur des Stephan Craus	Craus-Tabulatur	1530er–1540er
A-Wn Mus.Hs. 18821	Lautenbuch von Oktavianus Fugger	Fugger-Tabulatur	1562
A-Wn Mus.Hs. 18827		Antonius-Tabulatur	1530er–1540er
A-Wn Mus.Hs. 41950	Lautentabulatur des Adolf Blindhamer	Blindhamers Tabulatur	ca. 1525
CH-Bu F I 8a	Hans Buchner, Fundamentum		vor 1550
CH-Bu F IX 23	Die Tabulatur von Ludwig Iselin	Iselins Tabulatur2	ca. 1575
CH-Bu F IX 70	Die Tabulatur von Emanuel Wurstisen	Wurstisens Tabulatur	1591–ca.1619
CH-Bu F X 11	Die Tabulatur von Ludwig Iselin	Iselins Tabulatur1	ca. 1575
CH-SAM Ms. FP/M 1	Die Samedaner Lautenhandschrift	Samedaner Tabulatur1	1563
CH-SAM Ms. FP/M 2	Die Samedaner Lautenhandschrift	Samedaner Tabulatur2	3. Viertel des 16. Jhs.
CZ-Pu Hs. 223-20, olim CZ-Pu 59r 469		Strialius' Tabulatur	ca. 1592–ca. 1617

1 Andere Primärquellen sind im Verzeichnis der Primärquellen aufgelistet.

D-B Mus.ms. 40026	Tabulatur für die Orgel von Leonhard Kleber	Kleber-Tabulatur	1520–1524
D-B Mus.ms. 40588	*Tabvlatvr vf die Lvten*	*Tabvlatvr vf die Lvten*	1552
D-B Mus.ms. 40632	Lautentabulatur mit 47 Intavolierungen		ab 1550er
D-KA Don Mus. Autogr. 1	7 Tänze – Lautensammlung		1550er
D-LEm I. 8° 191	Martin Agricola, *Musica instrume[n]talis deudsch*	Leipziger Harfentabulatur	ca. 1540
D-Mbs Mus.ms. 1511c	10 Lautenstücke	Herwart-Sammlung 1511c	ca. 1550 und später
D-Mbs Mus.ms. 1512	106 Lautenstücke	Jacobäa-Tabulatur	ca. 1550
D-Mbs Mus.ms. 266	187 Lautenstücke	Herwart-Sammlung 266	ca. 1550 und später
D-Mbs Mus.ms. 267	37 Lautenstücke	Herwart-Sammlung 267	ca. 1550 und später
D-Mbs Mus.ms. 272	69 Lautenstücke	Herwart-Sammlung 272	ca. 1550 und später
D-Mu 4° Cod.ms. 718	Das Mathematik- und Tabulaturbuch des Jorg Wiltzell	Wiltzell-Tabulatur	1524
D-MÜwl Ms. 439	*Das Stammbuch des Bernhard Schenckinck*	Schenckinck-Stammbuch	1561–1585
D-Us Ms. 131b	Lautentabulatur aus der Schermar-Bibliothek Ulm Nr. 19	Schermar-Tabulatur	1556
D-Z Mus. 115.3	Tabulaturbuch des Johannes Arpinus	Arpin-Codex	ca. 1593– ca. 1613
DK-Kk Thott. 4° 841	Lauten- & Liederbuch von Petrus Fabricius	Fabricius' Tabulatur	1605–1615
F-Pn Res.Vmd.ms. 27	Thibault-Tabulatur	THIB	ca. 1510
GB-Lbl Ms. Sloane 1021	Tabulatur aus Johann Stobaeus' Stammbuch	Stobaeus-Tabulatur	ca. 1640
H-Ba K53/II	*Codex Istvánffy*, der Tabulaturteil	Istvánffy-Fragment	1561
I-PESo Ms. 1144	Pesaro-Manuskript	PES	ca. 1490– ca. 1500

LT-Va F15-284 & F15-286	Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses	Braunsberg-Olivaer Tabulatur	1610–ca.1630
PL-Kj Mus.ms. 40154		Hungersperger Tabulatur	1520er
PL-Kp 1716	Tabulatura organowa Jana z Lublina	Lublin-Tabulatur	1537–1548
PL-WRk 352	*Tabvlatvr avf die Lavte*	Harditsch-Tabulatur	1530er–1540er
RUS-KA Gen 2.150	*Stammbuch des Burggrafen Achatius zu Dohna*	Dohna-Stammbuch	1550–1552 (verschollen)
UKR-LVu 1400/I	Krakauer Tabulatur	Krakauer Tabulatur	1550er–1590er

Tabulaturdrucke

Autor bzw. Kompilator	**Titel**	**Beiname bzw. die im Buch benutzte Abkürzung**	**Benutztes Exemplar**
Gerle, Hans	*Musica Teusch auf die Instrument der grossen vnnd kleinen Geygen*, Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1532 (Brown 1532_2; VD16 G 1574)	Gerle, *Musica Teusch*	D-B Mus.ant. theor. G 60
Gerle, Hans	*Tabulatur auff die Laudten*, Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1533 (Brown 1533_1; VD16 G 1578)	Gerle, *Tabulatur auff die Laudten*	D-B Mus.ant. pract. G 435
Gerle, Hans	*EJn Newes sehr künstlichs Lautenbuch*, Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1552 (Brown 1552_1; VD16 G 1577)	Gerle, *Künstlichs Lautenbuch*	A-Wu MD-152/18
Judenkünig, Hans	*Vtilis et compendiaria introductio*, Wien: Johann Singriener [1523] (Brown $151?_1$; VD16 J 1031)	Judenkünig, *Introductio*	A-Wn MS 47356-8°
Judenkünig, Hans	*Ain schone kunstliche vnderweisung*, Wien: Johann Singriener 1523 (Brown 1523_2; VD16 J 1030)	Judenkünig, *Vnderweisung*	A-Wn MS 47356-8°
Newsidler, Hans	*Ein Newgeordent Künstlich Lautenbuch / Jn zwen theyl getheylt*, Nürnberg: Johann Petreius 1536 (Brown 1536_6; VD16 ZV 11665)	Newsidler, *Lautenbuch* 1536/I oder /II	D-HAu Pon IIe 290 (2)

ANHANG B – MUSIK UND TEXT

B.I Hans Judenkünig, *Vtilis et compendiaria introductio*, Wien: Johann Singriener [1523], fols. 1ᵛ–2ʳ. Abschrift und Übersetzung ins Deutsche.

Alle Abkürzungen wurden in der Übersetzung aufgelöst. Der *u*-*v*-Ausgleich wurde bei der Abschrift des Originals aufgehoben.[1]

Constat veterum cuiusque saeculi hominum ac maiorum etiam nostrorum, quorum vestigiis nunqum non insistendum est, vitam omnem fuisse sobriam & rationi quam maxime consentaneam, eosque variis studiorum generibus sese exercuisse & in his ipsis vel inveniendis vel inventa meliora prestando, sudasse multum, dies noctesque sepius ducendo insomnes atque ita ad Cleantis lucernam vel didicisse vel alios docuisse lucubrando ut inde publice utilitati, ne sibi ipsis viverent, consulerent, aut privatim etiam commodum quibus alioqui res fuit angusta domi curarent, vitae scilicet necessaria victum & amictum quaererent, seque suosque sustentarent facilius, vitam sortirentur longiorem & qui denique vehememtissimus artium est stimulus, tanta illa industria studioque se olim vixisse posteris suis commendarent.

Es ist bekannt, dass die Menschen früherer Jahrhunderte und auch unsere Vorfahren, deren Vorbild man immer folgen sollte, ein besonnenes und vernünftiges Leben geführt haben. Ebenso ist bekannt, dass sie sich in verschiedenen Künsten geübt und sich mit den Studien oder dem Versuch, bereits Bekanntes zu verbessern sehr abgemüht haben. Während sie oft Tage und Nächte schlaflos zubrachten, sogar bei Tag und Nacht zur Lampe des Kleanthes arbeiteten, haben sie entweder gelernt oder andere gelehrt, um für das allgemeine Wohl zu sorgen, nicht aber für das eigene Leben. Diejenigen, die in kärglichen Verhältnissen lebten, trugen auch privat für zuhause Sorge und bemühten sich um das Lebensnotwendige, also Nahrung und Kleidung. Es steht fest, dass die Vorfahren sich und ihre Familien leichter ernähren konnten, ein längeres Leben hatten, und dass sie damals mit jenem großen Fleiß und Eifer lebten, den sie als stärksten Antrieb für die Künste schließlich ihren Nachkommen anvertrauten.

Cumprimis tamen tot inter artes humanitus inventas musica disciplina eiusque instrumentis variis, plerique non parum prodesse sunt anni si, ut musica illa iucunditate, quae homini naturae quodam sensu est cognata,

Unter den vielen vom Menschen erdachten Künsten ist die Musik besonders und die Jahre der musikalischen Ausbildung an den verschiedenen Instrumenten sehr nutzbringend. Die Musik ist der menschlichen Natur

1 Ich bedanke mich bei Dr. Friederike Neumeyer, Sprachzentrum (Latein) der Universtität Rostock, für die Übersetzung des Textes.

animos nostros rerum periculis consternatos erigeremus, aut alias negotio severiori lassos, reficeremus, ad bonos denique mores & vitae modum conciniorem nos subinde aptaremus, hocque exemplo etiam nostros quos ex nobis procrearemus liberos, musicam disciplinam capescerent, invitaremus, aut qui iuvenum animos sequaces erudiendi informandique curam desumpserimus, simili instituto incederemus, nec ulla alia re tantum voluptatis quisque caperet, quam liberis suis ut aliis virtutum disciplinis, ita musica quoque bene optimeque instructis:

schon von Jugend an sinnlich verbunden, verhilft ihr zur seelischen Erneuerung und der Erholung von lähmenden Gefahren und ermüdender Beschäftigung, und rüstet sie so für Sittlichkeit und Tugend.
Dieses sollte unseren Kindern, die wir gezeugt haben, ein Beispiel geben, sich musikalische Bildung anzueignen. Da wir nun aber die Sorge um die Erziehung und Ausbildung der besonders formbaren Sinne der Jugendlichen auf uns genommen haben, sollten wir mit einer ähnlichen Absicht an diese Aufgabe herantreten, denn niemand hat durch eine andere Sache so viel Vergnügen gewonnen, wie durch seine Kinder, die in der Musik so gut ausgebildet wurden, wie in den anderen Tugendlehren.

qua preter alia innumera eius commoda temporis rationem omnem humaniter & bene dirigerent, ocium quoque illud illaudatum fugerent, quo nobis cessantibus vitia quaeque foedissima [Bg. A ii^{r}] irrepere solent, quam quidem veterum erga se suosque propensam & utilem diligentiam, utinam hodie qui sunt parentes, aut illorum loco tenellam aetatem educant & instituunt, officiose observarent, ac suos adolescentes musice discipline indipiscende non adeo subtraherent deterrerentque, id quod ut fieret & facilior capescentibus foret modus & ego neque sumptibus neque ullo labori parcens musicae instrumentorum & lutine et quod lyrae simillimum est, quodque vulgo Geygen vocant, frugifere tractandorum fundamenta previa viamque commodissimam prebere volui, atque ita hoc meo labore quisque, qui modo volet, adminiculatior esse potest nulloque quodammodo preceptore, sed diligentia exercitationis hanc Artem consequi, nec est quod difficultate primum deterrearis, omnia siquidem usu & sedulitate dulcescent.

Dadurch wird die Zeit vernünftig und ehrenhaft gelenkt und – abgesehen von anderen unzähligen Vorteilen – auch jenes unlöbliche Nichtstun vermieden, da uns, während wir faulenzen, einige äußerst schändliche Fehler zu beschleichen pflegen. Diejenigen, die heute Eltern sind, oder die Jugend an derer Stelle erziehen und ausbilden, sollen die wohlwollende und nützliche Sorgfalt der Vorfahren gegenüber sich und ihren Angehörigen respektvoll beachten und ihre Heranwachsenden nicht vom Ergreifen des musikalischen Unterrichts abhalten oder sie abschrecken. Daher habe ich weder Aufwand noch Mühe gescheut, eine leichtere Methode für die Lernenden zu schaffen, die Grundlagen sowie einen sehr bequemen Weg zu zeigen, Musikinstrumente wie die Laute, und das, was der Lyra sehr ähnlich ist und was sie allgemein Geigen nennen, erfolgreich zu handhaben. So kann jeder, der es nur möchte, durch diese meine Arbeit besser gerüstet sein, und ohne irgendeinen Lehrer, aber mit sorgfältiger Übung diese Kunst verfolgen. Du wirst nicht gleich durch die Schwierigkeit abgeschreckt, alles wird angenehm sein, sofern mit Übung und Fleiß gearbeitet wird.

Quisquis igitur es horum instrumentorum exercitium musicum, hisce meis brevissimis preceptiunculis premunitus tuto accede & ut subsequenter annotatum est, attende.

Also, wer auch immer du bist, tritt aufmerksam heran an die musikalische Übung dieser Instrumente, durch meine äußerst kurzen Vorschriften gesichert, und halte dich an die Anweisungen.

B.II Indexe der Musikeinträge und Beitexte

Aufgabe des **Anhangs B.II** ist es, eine vollständige tabellarische Übersicht der Beitexte in ihrem Verhältnis zu den Musikeinträgen in jenen Manuskripten zu geben, welche solide Textanteile aufweisen und im Buch ausführlich behandelt werden: Wurstisens Tabulatur (1), Iselins Tabulatur1 und Iselins Tabulatur2 (2), *Tabvlatvr vf die Lvten* (3), Arpin-Codex (4), Strialius' Tabulatur (5), D-KA Don Mus.Autogr. 1 (6), Braunsberg-Olivaer Tabulatur (7) und Krakauer Tabulatur (8). Die Texteinträge ohne Musik haben den Eintrag „ohne Musik" und die Musikeinträge ohne Text den Eintrag „ohne Beitext" mit dem entsprechenden Verweis auf fols. bzw. Seiten. Eine revidierte Darstellung aller Musik- und Texteinträge ist die Aufgabe des laufenden Editionsprojekts *E-LAUTE*, www.e-laute.info. Anhang B.II.8 ist detaillierter ausgearbeitet, denn dort war es wichtig zu zeigen, in welcher Beziehung die Schreiber der Musik und die Schreiber der Beitexte zueinander standen. Dort sind auch die Beitexte einschließlich ihrer Quellen, Übersetzungen und textuellen Kontexte aufgeführt sowie ein detaillierter Musikindex. Die Literaturquellen und die Übersetzungen zu allen Beitexen aus allen untersuchten Tabulaturen findet man in der Datenbank www.tablatures-humanism.at und auf der Editionsplattform *E-LAUTE* an der Österreichischen Nationalbibliothek.

B.II.1

CH-Bu F IX 70, Die Tabulatur von Emanuel Wurstisen (Wurstisens Tabulatur) 1591–ca. 1619

Seiten	Musikbeiträge	Beitexte	Schreiber der Beitexte
1	ohne Musik	Musica lætitiæ comes, & Medicina dolorum, Jure vocor per me cura sepulta iacet, Stet hic liber, donec fluctus formica marinos, Ebibat, & totum Testudo perambulet orbem.	A
2	ohne Musik	Hastú Laúttenshlachen lúst, Vier ding dú wol behaltn múst, Langsam soltú shlachen erstlich, Hernach shlach fein deútlich, Zúm dritten greif Jhr dapfer Jns maul[?], der Laúttn, das sy nit kling faúl: Zúm vierten den tact bsor[?]ieren wiltú shónen Júngfraúwn hofieren, Solt aúch die hánd saúber haltn, So wirstú die saittn lang vein behaltn.	A (=C?)

7	ohne Musik	T estudo curas T risti de pectore pelli T E ripit exanimes E t dulci pectora voc E S aucia solatur S anat quoq(ue) vulnera cordi S T ristitiæ lætitiæ T urbas dulcedine sana T V nanimesq(ue) facit V ario præcordia cant V D ura domare potest D at deniq(ue) fructus et illu D O mnes ut ad saltus O ptet procedure Virg O.	A? B?
Das Erste Búch der / Laúttenn Stúckhenn, Jnn welchem / ettliche Preambell begriffenn / werdenn.			
8	– I Præambulum Julij Bischoffs – II Præludium	Laúttenschlachenn ist ein kunst, Wers nicht úebt, so ist vmb sunst.	B
9	– III Præambulum Julij [Bischoff] – IIII Præludium – V Præambulum – VI Præludium	Organa blandiloquis digito pertingere nervis, Et lachrymas tristes, et grave mollit opus.	A
10	– VI Præludium [Ende] – VII Præludiu(m) – VIII Præambulum – VIIII Præludium	Weit vonn geshútz, Selten Jnn Scharmútz, Nimmer aúf der beúth, Gibt alte kriegsleúth.	A (=C?)
		Man sol nach hingelegtem Leydt, Etwan aúch súchen kúrtzweilige freydt.	A (=C?)
11	– VIIII Præludium [Ende] – X Præambulum – XI Præludium – XII Præambulum	Allerwelt Sinn vnd múth, Stet mir aúf das Zeyttlich gút, Vnnd wan sy Zerwerben, So leg sy sich nider vnd sterben.	A (=C?)
12	– XIII Exercitium F. D. D. D – XIIII Præludiu(m)	Quicquid agit mundus, monachus vult e(ss)e secundus.	A
13	– XV Præambulum – XVI Præludiu(m) – XVII Præambulum	Der mensch wird sáltenn geyl, Dem nicht gnúg speyß wird Zútheyl.	A (=C?)
14	– XVIII Præludium – XVIIII Præambulu(m) – XX Præludium	Du leúgst khein volc[?]k shier geyler Jst, weder die Búrsanten, Vnnd ob man Jnen erst thet dartzú Jr gút vergandten, [außerhalb der Schriftrolle zugefügt, ev. nicht zeitgleich:] lacht alle dises Bosheit[?]	A (=C?)

15	– Præambulum – Præludium E. M. – Præambulum Equitis Rom(ani)	Qui pit rem pit tem do rem ca uxo ca li atq lo Qui ret re ret te do re. [Auflösung: Qui capit uxorem capit litem atque dolorem Qui caret uxore caret lite atque dolore]	A? B?
16	ohne Musik	Lieb hab Lieb [inkl. die Schreibweise in der Inversion und Spiegelung]	A?
17	ohne Musik	Die hen(n) vnder den Han Die fraúw vnder den man Die tochter vnder mich, Das seittensp[iel] hab ich	B
18	ohne Musik	Est una avis, quæ volat sine alis, Non vivit, non moritur, sed clamat dum nascitur. Echo.	A
19	ohne Musik	Vidi avem volantem, ferreum rostrum habentem, Vitam aufferentem [auferentem?], mortem ~~haben~~ adferentem. Telum.	A
19	ohne Musik	Hette Jch der Venediger macht, Der Aúgspúrger pracht, Der Núerenberger wútz, Der Straßbúrger gshútz, Der Bernern Landt, Der Galler gwandt, Der Zúricher spieyß, Der Walliser weyß. Der Glarner gút Der Appentzeller übermút, Der Schwytzer milch Der [?]er Zwilch, Der [?]walder máß Der Sibenthaler anckher vnnd káß, Der Chúrer sorg Der Solothúrner borg, Der Lúcerner soldt, Den so hett Jch was Jch wolt Het Jch aber der Vlmer gelt, So wer Jch der fúrnembst Jn der welth.	A (=C?)

		Aber Der Venediger gút, Der Frantzosen übermút, Der Spannier eydt, Der Schweytzer kleydt, Vnnd des Reychs Lúst, Jst dúrch einander gmúsht, Das niemandts weyß was es Jst.	
Das ander Búch der / Laúttenn Stúckhenn, inn welchem / ettliche Mútetenn begriffenn / werdenn.			
20	– I Orland. Benedicam Dominum. Prima pars. – II In Domino Secunda Pars	Interpone tuis, interdúm gaudia curis, Vt poßis animo, quemvis sufferre laborem.	A
21		Qui non aßuescit virtuti dum iuvenescit, A vitys nescit defuescere quando senescit.	A
22		Si fueris quarum divisor particularum, Hanc discas artem maiorem sumito partem.	A
23	– II In Domino Secunda Pars [Ende] – III Omnia quae fecisti Orland.	Non vult scire socrus, quod fuit ipsa nurus.	A
24		Non obolus solus pingue parabit olus.	A
25		Ad cistam domina vadit sæpissimé parca.	A
26	– III Omnia quae fecisti Orland. [Ende] – IIII In me transierunt. Orland.	Illum nullus amat, qui semper Da mihi clamat.	A
27		Hunc fidum dico, bené qui succurrit amico.	A
28		Hunc homines decorant, quem vestimenta decorant.	A
29	– IIII In me transierunt. Orland. [Ende] – Gratia Dei salvati sumus	Be te bis nos bis nam O mors cur Deus negat vitam Super [Ein Wortspiel. Auflösung: O superbe, Mors super te, Negat superbis Cur superbis. Deuas super nos. Vitam supernam.]	A? B?
30	ohne Musik	10 1 5 2 11 3 4 8 9 7 6 Alpipen cabás tot habet gras, quot nilnas [ein Wortspiel. Auflösung: Pica tot habet albas pennas quot habet nigras]	A
31	ohne Musik	Saulter, dançer, faire les tours, Et boire vin blanc & vermeil, Et ne faire rien tous les iours Que conter escus au Soleil Ce me garderoit de ne faire point amours.	A

32	ohne Musik	Car, Maudit soit–il qui fit amours Qu'il ne les fit durer tousiours Et ainsi va le monde Quand l'un descend, l'autre monte.	A
33	ohne Musik	Horologues entretenir, Jeunes Dames á gré servir, Vieilles maisons reparer C'est tousiours á recommençer.	A
34	ohne Musik	Vt volucres visco, pisces capiuntur ab hamo, Sic capitur resona blanda puella cheli.	A
35–36 leer			
37	ohne Musik	R Ach vnnd Wehe, K wúnschen vnnd verlangen, Misce mit etwas an sie gedenckhen[?], vnnd nim(m)er bej Jhr sein, daraúß wirt ein salby hilfft fúr gúten mút.	A (=C?)
38	ohne Musik	Lieb macht Lappenn, Des thúchs tregt mancher ein große kappenn.	A (=C?)
39	ohne Musik	Rem tuam custodi, ne aufferant tibi Poloni, Nulla tulit plures, quám Terra Polonica fures.	A
Das dritte Búch der / Laúttennstúckhenn, Jnn welchem ettliche / Fantasien begriffenn werdenn.			
40	– I Fantasia	Getzwúngen eydt, Jst Gott leydt	A (=C?)
		Mens hilaris pietas|animi probitasq(ue) fidesq(ue), Hæ sunt divitiæ quas studiosus habet.	A
		Frisch, frey, frólich vnnd frúmb, Jst aller stúdenten reichsthúmb.	A (=C?)
41	– II Fantasia – III Fantasie – IIII Fantasie	Wer einher godt one geldt, demseben khein múntz entpfehldt.	A (=C?)
		Ein karge Fraúw man daran kennet, Wan sy offt úber den Casten rennet.	A (=C?)
		Si te contemnunt homines, & frivola dicunt, Nil contrá risus debes, quám dicere, Mj sus.	A
42	– IIII Fantasia [Ende] – V Fantasia	Si tibi charta cadit, mox tota scietia vadit.	A
		Mitt spóttlichenn leútten ia nicht zanck, Dann wie der Seúwen, ist ir gesanck.	B

43	– VI Fantasia – VII Fantasia	Balnea cornici non prosunt, nec meretrici, Nec meretrix munda, nec cormix alba fit unda.	A
44	– VII Fantasia [Ende] – VIII Fantasia M. N.	Kein bad bóß Fraúwenn genúg mag reibenn, Noch den Rabbenn die Schwertze vertreibenn.	B
45		Großen Herren vnnd shónen Fraúwenn, Soll man wol dienen vnnd úbell vertraúwenn. [dazu ein gezeichnetes Herz]	A (=C?)
46	– VIII Fantasia M. N. [Ende] – VIIII Fantasia	Frúe aúf vnnd spatt nider, Bringt verloren gút wider.	A (=C?)
		Wan der Sark Jst gefúllet ~~w~~vol, So strecket sich der Zypfell wol.	A (=C?)
47	– X Fantasia M. N.	Wer zú gait kúmpt vngebettenn, Der mag wol hinder die thúr trettenn.	B
48	– XI Fantasia	Assideat valvæ, non invitatus honesté.	A
49	– XI Fantasia [Ende] – XII Fantasia	Soll etwas werdenn Zú einem Ochsenn, Das múß aúß einem Kalb wachsenn.	B
50		Kunst offt ein ding vermag, Daran große stercke erlag.	B
		Hórenn, sechenn, schweigenn múß der man, Der aúf erdenn wil fridenn han.	B
		Wein, silber, vnnd aúch ander gútt, Verkerenn manches weyßenn mútt.	B
		Wer wein wil trinckhenn, vnnd gelts entbert, Der wirdt mit armút offt entehrt.	B
51	– XIII Fantasia	Das solten alle weyber wißen, Das alte beúttell nit wol shlißen.	A (=C?)
		Ante Dej vultum, nihil unquam restat inultum.	A
52	– XIIII Fantasie	Ante senex iuvenem, meritó captabit honorem.	A
53	– XV Fantasia M. N.	Wer den Sarkh bringt Jnn seinen gewalt, Das beúttelin Jnn niht mehr gefalt.	A (=C?)
54	– XV Fantasia M. N. [Ende] – XVI Fantasia	Arbeite gern, vnnd sey nicht faúl, Kein gebrattenn daúb fleúgt dir ins maúl.	B
		Was Jst es ob einer vil verspricht, Viel wortt fúllen den beúttell nicht.	A (=C?)

55	– ~~Fantasia~~ – XVII Fantasia – XVIII Jud. Wormaciensis Fantasia G. L.	Auf Múnchen wan sie wollen wanderenn, Regnet es lieber dan aúf andere.	B
56	– XVIII Jud. Wormaciensis Fantasia G. L. [Ende] – XVIIII Fantasie commune D. M.	Ein starckher den kleinen verdúscht, Wie ein rágen den schnee abwúscht.	B
57	– Fantasia di Napoli	Amor est ociosi pectoris molestia. In puero pudor, in Virgine rubor, in Fæmina furor, in Juvene ardor, In sene risus.	A? B?
58	– Fantasia di Napoli [Ende] – Fantasia Pomponio da bologna	Wer am meisten gibt, der hat den kaúff, Das Jst Jetzúndt der Liebe Laúff.	A (=C?)
59	– Fantasia bellißima	Nach gethaner arbeit Jst gút fewren, sprach Jenner, wúshet den Posteriorem ehe er sheyß.	A (=C?)
60		Palleat amans, color hic est aptus amanti.	A
61	ohne Musik	Herren gúnst, Fraúwen lieb, Rosenbletter, kartenspil, Verkehren sich offt, wers glaúbenn will.	A (=C?)
62	ohne Musik	Júngfraúwenn Liebe, vnnd Lerchengsang, Laúttet wol, vnnd wáret nit lang.	A (=C?)
63	ohne Musik	Wiltú ein Júnges meidlin han So sich zúvor die mútter an, Jst sie fromb vnd von gútten sittenn, So magstú sy vmb die tochter bittenn.	B
Das vierte Búch der / Lauttennstúckhenn, Jnn welchem / ettliche Madrigalenn begriffen / werdenn.			
64	– I Die kunst macht gúnst	Kúnst allwegenn bleibt, vnnd wáret aúch, Das glúckh verschwindet als der raúch.	B
65	– II' est Jour	Wan man ein reichenn thút begrabenn, So lauffenn mann, weyb vnnd die knabenn.	B
66	– II' est Jour [Ende] – III Si purdi quardo. 4. Vocum	Tregt man ein armenn in der bar, Es volgt im gar ein kleine schar.	B

67	– III Si purdi quardo. 4. Vocum [Ende] – IIII Je prens engre	Ein kurtzenn sinn die Weiber habenn, Ob sie schon lange kleider tragenn.	B
68		Stultus quando videt, quod pulchra puellula ridet, Mox fatuus credit, se quód amare velit.	A
		So dich ain meidlin lachet an, Denckh nicht also bald sy wol dich han.	A (=C?)
		Ein bóß Weib nemmenn Zúr ee, Macht vnrúw, Zweyttracht, ach vnnd wee.	B
69	– V Dulce memorie	Vinum Rhenense, decus est, & gloria mensæ.	A
70	– V Dulce memorie [Ende] – VI Gott ist mein Liecht	Júngfraúwen múth Stúdenten blútt, Droll dich dú loser fúlt[?]zhút.	A (=C?)
		Vir nimis antiquus, non est mulieris amicus.	A
71	– VI Gott ist mein Liecht [Ende] – VII Orcum bien	Welchem am Zeergelt manglenn thút, Lehrnt er sparenn so ist es im gút.	B
72		Aúß einem faúlenn Ey vnrein, Kam nie khein gúttes kúechelein.	B
		Im redenn kenndt man den thorenn, Gleich als den Esell bey den ohrenn.	B
73	– VIII La Cortesia Orlandi – VIIII Jm meyen	Dú meinst Pfaffenn seind heylige mann, Sie lachen Júnge megdlein aúch gern ann.	B
74		Wan herbei kompt Erndte Zeytt, Hatt Baúr vnnd Pfaff khein underscheidt.	B
		Wer will nach leer vnnd kúnsten strebenn, Soll gelt nicht bóßenn Weiberenn gebenn.	B
		Wer den Schú tregt, der weiß sein dúckh, Wo er in am ergstenn drúckh.	B
75	– X Alio modo. Jm Meyenn – XI Was Gott will, das geschách alle zeytt. Amandi Polani à Polensdorff D. Theologiæ	Mit fischenn vnnd vogellstellenn, Verderbenn im stúdieren vil gsellenn. [WGWDGAZ = Was Gott will, das geschieht alle Zeit]	B
76	– XI Was Gott will, das geschách alle zeytt. Amandi Polani à Polensdorff D. Theologiæ [Ende] – XII Recercar	Spar Jch so stirb Jch Záche Jch so verdirb Jch, Doch beßer Jst gezácht vnnd verdorben, Dan gespart vnnd gstorbenn.	A (=C?)
		Fischenn, saúfenn, búlen vnnd iagenn, Machenn ledig beúttell vnnd Ladtenn.	B

77	– XIII Recercar	Nullus tam gnarus, quin sit laudis avarus.	A
78	– XIII Recercar [Ende] – XIIII Bewar mich Herr Gott	Jung zú Hoff, vnndt alt zú Hell, Jst ein gewúßer vngesehl.	B
		Wo dú gesichst ein státt vollenn baúch, Denck gewiß es seyge ein faúler gaúch.	B
		Mit Herrenn ist bóß kirschenn eßen Wann sie vertzert haben die bestenn So werffenn sie dan mit dem stil, Vil lieber ich sie kaúffenn wil.	B
		Klein, demúetig: lang vnnd klúg; Bleich vnnd kún: roth vnd one betrúg, Wiewol die seltenn bysammenn seindt, So ist es doch nit gar vermeindt.	B
		Nichts gebenn, vnnd verheißenn vil ding, Das ist ein Laster nicht gering.	B
		Nullus tam pravus saccus, quin sit prece dignus.	A? B?
79	– XV Helas mon Dieu F. P.	Was sol ein mágdlein húpsch vnd zart, Einem dickhenn groben baúren hart, Einem baúrenn gehórt ein Beúrin starckh, Die ihm mach bútter käß vnnd quarckh.	B
		Optimus est ludus, qui fit cum virgine nudus.	A? B?
80	– XVI Susanne ung jour à cinq. Orland	Omnibus est nomen, sed non omnibus omen.	A? B?
81		Liber wil ich nach Júngfraúwenn spatzierenn, Dann im krieg leyb vnnd lebenn verlierenn.	B
82	– XVI Susanne ung jour à cinq. Orland [Ende] – XVII Proficiat. 4.	Ein lebenn on lehr vnnd Kúnst, Jst gleich einem scheißhauß mit gúnst.	B
		Merckh daß, vnnd faße es zú ohrenn, Vbell gewúnnenn, úbell verlohrenn.	B
		Wer recht wil wißenn wer er sey, Der schált seiner nachbaúrenn drey.	B
83	– XVIII Proficiat alio modo – XVIIII Dulce memorie	Ein búb stehe, gleich oder sitz, So war er gestern so fromb als itzt.	B
		Ein Brácke ob er zeúcht überenn Rhein, So kompt ein Narr doch wider heim.	B

84	– XX Bonjour mon Coeur. Orland	Kurtzer Rhat, Gutter Rhat.		B
		Wer vngeforderet zú hoff wil sein, Behelff sich hinder der thúr allein.		B
		Was ist daß dein búch ist gelehrt, Verleúrestú es, so bist nicht werdt.		B
		Wer sich mit troú worttenn lasset tódtenn, Den sol man mit Eselsfúrtzenn zú grab leúttenn.		B
		Nach geschehenem schadenn, nach der thatt, Wil iedermann wúßenn viel rhatt.		B
85	– XXI Bon juor mon cout. 4. Vocum Orlando lassus M. N.	Wem Gott gesundtheit hatt gebenn, Der mag bey káß vnnd brott wol lebenn.		B
86	– XXII Bon Jour mon Coeur. Orland	Weil ich spreche, Hette ich, So bin ich arm gewißlich.		B
		Nit gútt ist schertzenn mit den krummenn, Dan sólche gemeinlich seind dúm(m)enn.		B
		Das bier schenck gmachsam ein, Dargegenn frischenn kúelen wein.		B
87	– XXIII Madonna mia pieta. Orland – XXIIII Stocoremio. Orland	Zippelen vnnd káß thú nicht verachtenn, Man braúcht sie nit zú wenig trachtenn.		B
		Katzenn fräßen wol Fisch gern, Jns waßer wóllenn sie sich nit kern.		B
88	– XXV Avecques vous. Orland	Cuatuor indicia formosa puellæ.		B
		Nigredo	Albedo	
		Supercilijs Oculis & Vestibus	Dentibus Gutture Manibus	
		Parvitas	Longitudo	
		Ora Manilles Pedibus	Manibus Collo & Corpore.	
		Ein katz thút gar wol maúßenn, Wan sie viel iúnge hatt im haúße.		B
		So die katz ist speiße satt, Mit den meúßen sie offt schimpf hatt.		B
89	– XXVI Avecques vous Orland	Clerice sis fortis, nec des tua munera scortis.		A? B?

90	keine Musik	Clericus edoctus, semper non e(st) sale coctus.	A? B?
91	– XXVII Susanne ung jour. Orlando di Lasso	Contrá vim mortis non est medicamentum in hortis.	A? B?
92	– XXVII Susanne ung jour. Orlando di Lasso [Ende] – XXVIII Gaillairde seu Madrigalle – Intrada	Conscius ipse sibi, de se putat omnia dicj.	A? B?
93	– XXX Petite folle Orlando	Das glaúbt gewúßlich all gleich, Die viel wúnschen seind gern reich.	B
94	– XXXI Languir me Fait – XXXII Der Joseph	Wer wol betzalt on sorgenn, Mag ein andermal widerborgenn.	B
95	– XXXIII Vray Dieu disoit Orlando	Heßlich vnnd groß múß sich der gestellenn, Wer ein teúffell wil iagenn aúß der Hell.	B
96	– XXXIIII Allein nach dir Herr	Húette dich vor hader zú aller frist, Aúf ganntzer haút gút shlaffen Jst.	A (=C?)
		Man treibt ~~den~~ ein karren gen Mompelier, Kompt doch herwider núr ein Stier.	B
97	– XXXV O sio potessi donna	Frúndtlich ~~wortt~~ reden vnd wenig wortt, Zierenn die Weiber an allem ortt.	B
98	– XXXV O sio potessi donna [Ende] – XXXVI Questo Sie buono	Kein súeßigkeit mag gleichen dem lebenn, Wem ein frombe Júngfraúw zúr Ehe wird gebenn.	B
99	– Saltarello sùa – XXXVII Was Gott wil das gelschách alle zeit. Amandi Polani à Polensdorff – XXXVIlI Dú fróliche Somer Zeytt	Die Thúr pflegt vngern vffzúgehn, Wann arme leúth vor dem haúße sthen. [WGWDGAZ = Was Gott will, das geschieht alle Zeit]	B
100	– XXXVIlI Dú fróliche Somer Zeytt [Ende] – XXXVIIII Madonna mia pieta	Wann sich die alten weyber búckhenn, So húet dich vor der hinderlúckhenn.	A (=C?)
		Es ist erstandenn ein frag, Warúmb khein schóne fraúw wol kochen mag.	B
101–102 ohne Beitexte			

103	– Im Meyen hórt man die Haner kreien – Wie schón, blúeet vns der Mei	Ein shón weyb ohn liebe Ein alte sheúren ohn meúse, Ein großer Herr ohn landt Ein alter bockh ohn bardt Ein große Statt ohn diebe, Ein alter betler ohn Leúße, Ein reuher Júd ohn Pfandt, Jst aller wider sein natúrlihe Art.	A (=C?)
104	– Bariera A. F.	Frúm(m)e fraúwen vnd Par gelt, Jst das best Jnn diser welt, Kein lieb war nie so heyß, Als die, da niemandt von nicht weyß.	A (=C?)
105	– Mentrio campay – Cantio A. F. – J'ay trouve sur l'herbe assise	Wan Jch hór das die Laútten klingt Vor freúden mein hertz Jm leyb aúfspringt, Darúmb Jst der billich ehren wert Der vns solhe freúd hat beshert.	A (=C?)
106 ohne Beitexte			
107	ohne Musik	Heimlich búlen khan Jch nicht, Frúndtlich sein húlfft mich nicht, Gelt húlfft mich das hab Jch nicht, Darúmb bin Jch khein búler nicht.	A (=C?)
108	ohne Musik	Gúter mút Jst halber leyb, Húet dich Júng gesell nim kein alt weyb.	A (=C?)
109	ohne Musik	Adams Ripp, vnnd rábensafft, Jst mein liebste búlschafft.	A (=C?)
110	ohne Musik	Wolt Gott vnnd noch eine So shlieff Jch selten alleine, Jch weyß wol wen Jch meine, Die so hat weyße beine.	A (=C?)
111	ohne Musik	Jst armút ein ehr, Jst wenig vil, So bin Jch ein Herr, So hab Jch was Jch will, Noch hab Jch khein gebrechen, Allein des Montag vnd die gantze wochen.	A (=C?)
112	ohne Musik	Schweinenbrátli kalt Weyß brott eins tags alt, Ein Júngfraúw 18. Jahr wolgestalt, Diß mir am aller bestn gefalt.	A (=C?)

113	ohne Musik	Wer da will ein búler sein, Der múß merckhen dise fúnff stúckhe fein, An welhenn ortt die Júngfraúwn stets thút sein, Das er als dan mit Jhr redt allein, Zúm ersten Risus Jn allen Dingen, Oscula die eim gelingenn, Tactus die eim frúndtlich entspringen, Colloquia die da frúndtlich klingen Auditus wan man sie hórt singen. Die liebste die Jch meine, Die kenne Jch vnd Gott alleine, Sie bleibt vonn mir wol vngenandt, Die shónste Jst sie Jn dem landt.	A (=C?)
		Qui convertit, der da Jaget, petram S. peter, in stagna mit der stangen, aquarum Jns waßer, et rupem vnnd S. Ruprecht, in fontem aquarum Jn waßerbrúnn [Auflösung: Qui convertit petram in stagna aquarum, et rupem in fontem. Der da Jaget sante Peter mit der stangen Jus waßer vnnd Sant Ruprecht in waßerbrun]	A (=C?)
Das Fúnffte Búch / der Laúttenstúckhenn, Jnn welchem / mancherlei Passometzo begriffen / werdenn			
114	– I Pass'emezo	Jch glaúb das nicht Jm lebenn sey, Ein Mensch von allem unglúck frey.	B
115	– I Pass'emezo [Ende] – Il sua Saltarello	Partes Dialectices sunt, kraúsen, krúeg, kannen, Bringen die stoltz Bachanten zúsam(m)enn, vnnd saúffen sich mit voll wie die shwein, Laß mir einer diß gút shlúckher sein.	A (=C?)
	– II Passamezo	Das Jst ein krieg schimpflich vnnd wildt, Wo ein Esell den anderen Sáckträger schilt.	B
116	– II Passamezo [Ende] – Saltarello	Man thú vf Erden was man wil, On gelt, gilt nichts ein Pfáfferstil.	B
117	– Saltarello [Ende] – III Passomezo N. P.	Wer bóse Zeen im múnd hatt, Der eße brey, thútt im nicht schad.	B
118	– III Passomezo N. P. [Ende] – Passomezo Laurentij	Drey weyber mit irem geschrey, Die machenn ein Jarmárckt frey.	B
119	ohne Musik	Wem es úbell geht bald Zornig wirt, Ob in gleich núr ein Strohalm irrt.	B

120	– I Passomezo de la Gaillarde – II Passomezo C. S. [Grafik: Metrum]	Welher silber gibt oder goldt, Den haben shóne fraúwen holdt.	A (=C?)
		Einer braút die selig soll sein, Felt der rágen in die schoß hinein.	B
122	– III Passomezo	Ein weyb das leben vns hatt verlorn, Ein weyb das leben wider geborn.	B
123	– Saltarello – IIII Passomezo	Ein heimlicher vnd verstollener trúnckh, Schmeckt offt wol zú Leber vnd lúnckh.	B
124	– IIII Passomezo [Ende] – V Pass è Mezzo – VI Secunda pars – Gagliarda primæ partis	Ein Sachs von einem Schúnckhen helt, Dem Dúring sein háring gefellt.	B
125	– Gagliarda Secundæ partis – VII Passomezo – Paßomezo	Wan die kaúfleúth spatzieren gehn, Die Balbierne auf der gaßn stehn Vnd die húrn(n) spin(n)en So Jst bóß gelt zúge win(n)en.	A (=C?)
		Es Jst khein Júngfraúw so hoch geborn, Das sie nám ein [ein Bild von männlichem Geschlechtsorgan] fúr ein [ein Bild von einem Eichhörnchen] eichorn.	A (=C?)
		Hatt Paúl ein schadenn an einem fúß, Peter darúmb nicht hinckhenn múß.	B
126	– Paßomezo A. F. – Saltarello	Halt die fúeß warm Vnnd fúlle nit zú sehr den darm, Greyff der Gretten nit zúgenaú So wirstú alt vnd graúer.	A (=C?)
127	ohne Musik	Jch bin ein rechter heldt, Wo man gelt zelt, Aber wo man das shwert zeúcht, Bin Jch der erst, der fleúcht.	A (=C?)
128	ohne Musik	Wer da wil búlen der búle mit sittenn, Das er nit nem(m)e shaden Jn mitten, Wan er verzert, sattell vnd pferdt Sporen vnnd shwerdt.	A (=C?)
129	ohne Musik	Zaúm vnnd gebiß, So hebt die Júngfraúw ein bein aúf, vnd laß ein shúß, Vnnd spricht lieber búl daß friß.	A (=C?)
130	ohne Musik	Wan der Júngfraúwen Ding so sehr stácht, als Distell vnd Dorn, So blib manche Júngfraúw vngeshorn.	A (=C?)

132	– I Passomezo	Wer von einem bósen weyb sich macht, Der hatt ein gúte Tagreiß verbracht.	B
133	– Il suo Salterello	Ein vnkheúsch weyb sag ich fúrwar, Jst ein schandthier gantz wúnderbar.	B
134	ohne Musik	Jr múnchen seid all vf ein haúffenn, Faúl schálckh, geschaffen zú freßen vnd saúffenn.	B
135	ohne Musik	Wan es zú Leypzig wer der sitt, Das man vmb Ehebrúch nasen abshnitt, So múßte warlich gar manher man, Sein weyb ohne nasen han.	A (=C?)
136	ohne Musik	Jh bin ein armer shúler Vnnd wer aúch gern ein búler So wils mir nit gelingen Dan Jh múß alle tag vmb brott Singen.	A (=C?)
137	ohne Musik	Jh bin der Jch bin, Groß Jst mein sin(n), Klein Jst mein gút, Groß Jst mein mút.	A (=C?)
138	ohne Musik	Tenui Jch hab gehalten, Sylvestrem musam ein Baúrs magd, mediteris meines nachbaúren Mena Jm haberenn.	A (=C?)
139	ohne Musik	Hin ist hin, Klein ist mein gwin, Wer hin nicht hin, So wer ich reicher als ich bin.	B
140	– I Passomezo – Saltarello – II Passomezo	Als baldt einen armúth anstóßt, Eylendts Jn Jederman verlóßt.	B
141	– Saltarello – III Passomezo	Man spricht rotter bardt, Selten gút wardt.	B
		Aber thú sie nicht also scheltenn, Schwartze gerathen auch seltenn.	B
142	– III Passomezo [Ende] – Saltarello	Der Júristen búch, der Júden gesúch, vnnd der meidlen loch vnder dem fúrthúch, Diese drej geshir, machen die gantze welt Jr.	A (=C?)
	– IIII Passomezo	Die schlússell hangen nicht all zúmall, An eines Weybes arß mit schall.	B
143	– IIII Passomezo [Ende] – V Passomezo – Saltarello	Das ich red bißweilen Latein, Kún machet mich der kúele wein.	B

144	– Saltarello [Ende] – V Passemezo – Saltarello	Aúß kinderen werden leúth, Vnnd aúß Júngfraúwen breúth.	A (=C?)
		Frish vnd frólich aúf der gaßen, Ein haller Jn der tashen, Jst der búlern weyß vnd sitt, Sie kúm(m)en gleich selb vierdt od dritt.	A (=C?)
		An ein ortt da ich gerne bin, Zúg man mich mit einem hárlin hin.	B
145	– VI Passomezo L. K. – VII Passomezo Racalfuso – Saltarello	Es seind nicht Priester alle gút, Die blatten tragen vnder dem hút.	B
146	– Saltarello [Ende] – VIII Passemezo prima pars – Secunda Pars	Warúf eins sein liebe setzt, Fúrs aller schónste er das schetzt.	B
147	– Secunda Pars [Ende] – Gag[liar]da I. Parte – II. Parte – Ripreßa	Dú sagest vil von geschenckh vnd gaben, Gib mirs in die hend ich wil dich lobenn.	B
148	– VIIII Passomezo – Saltarello – Passomezo in g [Auflösungszeichen]. I. parte [Grafik: Metrum]	Mos est ut deneget[?] formosa puella petenti, Quamvis ipsa negat vox est entraria menti.	A
		Ein dreckh ie mer er wird geschúrt, Je mer er eim die naßen rúrt.	B
149	– Secunda parte – Tertia parte	Fratres Augustini Semper súnt bini, Et si sunt terni, Tertius semper est generis fœminini.	A? B?
150	– Quarta parte – Galiarda	Si videris Monachum, Fac tibi crucis signum, Sit ~~aff~~ ateraut albus, Diabolus est aut maternus.	A? B?
		Visus, colloquium, tactus, Jocus, oscula, risus, Sunt comites Veneris, quos fuge, tutus eris.	A? B?
151	– Galiarda [Ende]	Vos Monachi vestri stomachi, sunt amphora Bachi, Vos estis Deus, est testis tristissima pestis.	A? B?
152	ohne Musik	Dum satur est venter, monachorum sufficienter, Dum surgunt lente, Miserere canunt sine mente.	A? B?

153 leer			
154	– I Passomezo in O. per b. mole – II Variatio – III Variatio	Qui dare vult alijs, non debet dicere, Vultis?	A
155	– III Variatio [Ende] – IIII Variatio – V Variatio	Res mala, res stulta, dare nihil promittere multa.	A
156	– V Variatio [Ende] – Saltarello – II Passomezo – III Passomezo	Sæpe gerunt bella iuvenes, pro virgine bella.	A
157–158 ohne Beitexte			
159	– Paßomezo A. F. – Paßomezo	Vmb eines húpschen mágdlein willen, Schlachen sich offt iunge gesellen.	B
160	– I Passomezo – II Passomezo – Saltarello	Ehre gebet doch billich fúr gútt, Darúmb hab ich frólichen mútt.	B
161 ausgelassen			
162	– III Passomezo – IIII Passomezo – V Passomezo – Saltarello	Thú wie der Pfaff das rath ich, Vnnd segne von aller ersten dich.	B
163	– Saltarello [Ende] – VI Passomezo – Saltarello – VII Passomezo	Wan hangen am Tach gefrorne spitzen, Als dan ist gút bey dem feúr sitzenn.	B
164	– VIII Passomezo – VIIII Passomezo	Das ist ia ein arm getzwúngener man, Der nicht ein fúrtz vfm feldt darff lahn.	B
165	– VIIII Passomezo [Ende] – X Passomezo	Fraúwen kleider die deckhen wol, Weil sie lang seind vnd falten vol.	B
166	– XI Passomezo	Ein alter greiß nicht freien sollt, Kein fróuwlin iúng wird im mehr holdt.	B
167	– XI Passomezo [Ende]	Diß haben gesagt aúch die Papistenn, Je neher dem Papst, ie erger Christenn.	B
168	– XII Passomezo	Ein rother bartt treúw Ein blind pfert scheúch, Vnnd ein heylige húr, Seind drey seltzame figúr.	B

169	– Saltarello [Grafik: Metrum] – Passomezo F. D. D. – Saltarello	Quid levius fumo? flamen: quid flamine? ventus. Quid vento? mulier: quid muliere? Nihil.	B
170	– XIIII Passomezo – Saltarello	Seittenspil, Music, vnd gútter wein, Sollen alletzeytt bysammen sein.	B
172	– Saltarello [Ende] – Repressa	Welcher ein liebe hatt, und sie meiden múß, Der gienge ringer vff Weckholteren barfúß.	B
173	– XV Passomezo – XVI Passomezo – XVI Paßomezo	Do tibi consilium, mulieris neglige visum, Post visum risum, post risum venis in usum.	B
174	– XVI Paßomezo [Ende]	Post usum tactum, post tactum venis in factum, Post factum actum, post actum pænitet factum.	B
		[…?] NS	
175–183 ohne Beitexte			
184	ohne Musik	Rebennsafft hatt solche krafft, Das er thút frólich machenn.	B
185	– I Passomezo	Das offt ein Búr kúßt manche maúr, Des schimpfs ist gút zúlathenn.	B
186–196 ohne Beitexte			
197	– Passomezo	Also sagen die búecher im Recht, Beßer ist sein Herre dan knecht.	B
198	– I Passomezo C .P. R.	Ein húnd nicht lang behalten wirst, So du in bindest an ein wurst.	B
199	– Saltarello – II Passomezo	Bin ich anderst ein witzig man, Jch nem den dotter fúr die schalen an.	B
200	– III Passomezo – Saltarello – IIII Passomezo – Saltarello [Grafik: Metrum]	Frißt ein wolff in seinem húnger, Ein schäfflein, das ist nicht groß wúnder.	B
201–204 ohne Beitexte 205–207 leer 208–222 ohne Beitexte			
223	– Ripresa – XVIII Passomezo p.[rim]a parte – II. Parte	In Aula Regis, parúm est Legis, Si qui sunt boni, semper sunt óvoi, Si qui sunt mali, sunt in gratia Regali, Si qui sunt cœteri, semper sunt ebrij.	A? B?

224	– II. Parte [Ende] – III. Parte – Gagliarda p[rim]a parte	Auro quid melius? Jaspis, Quid Jaspide? Virtus, Quid virtute? Deus. Quid Deitate? Nihil.	A? B?
225–226 ohne Beitexte			
227	– IIII Paßomezo – Passomezo	Costentz das grösest, Basell das lústigest, Straßbúrg das edelst, Speyr das andechtigest, Wormbs das armest, Mentz das wúrdigest, Trier das eltest, Cóln das reychest. [am Seitenrand:] Von den Bistúmben am Rhein geleg.	A (=C?)
228	– Passomezo [Ende] – Passomezo – Paßomezo A. F.	Venediger macht, Aúgspúrger Pracht, Núerenberger witz Straßbúrger gshútz, Vlmer gelt, das steth wol Jn der weltt.	A (=C?)
229–230 ohne Beitexte 231 leer 232–235 ohne Beitexte			
Das Sechste Búch der / Lauttenn Stúckenn, Jnn welchem / mancherley Tántz begriffen wer/denn			
236	– I Múß dann mein treúw – Nachdantz – II Jhrs gleich lebt vff Erdenn nicht	Die schóne liebliche Laúttenn kunst, Machet bey schónen meidlin gúnst.	B
		Der schóne liebliche klanck und thon Machet das man offt wirt eingelohn.	B
237	– III Ein Polischer Tantz – Sprúnckh – IIII Tantz – Nachdantz	Wiltú dantzen, nim mehr dartzú, Zum dantz gehóren mher dan rotte schú.	B

238	– Nachdantz [Ende] – V Ach Gott, wem soll ichs klagenn – Nachdantz – VI Ach hertziges hertz mit schmertz C. S – VII Júngfraúw eúwere scharpfe aúgenn die haben gwaltiglich	Halt fur gút Jederman, zeúch das Húetlin vor den Studentenn ab, dan du weisest nicht was ein Jeglicher khann.	B
239	– VIII Jch hab ein lange zeytt vmb dich mágedlin – VIIII Jch bin zú lang gewesenn – X Tantz – Nachdantz – XI Les bouffons – Proportio	Búlenn wer mir ein gútter sitt, Gelt aúßgebenn hatt der ritt.	B
240	– XII Alio modo Les bouffons – Proportio – XIII Alio modo les bouffons – Proportio	Einem Jeglichen gefalt sein weiß wol, Darumb ist das Landt narrenn vol, Einem Jeglichem gefalt sein langes haar, Des seind die stúdenten aúch vol, Wann die narren sterbenn, So wirt es wolfeil werdenn.	B
241	– XIIII Alio modo Les bouffons – Proportio – XV Butz beiß mich nicht – Nachdantz – XVI Ach Júngfraúw wolt ir mit tantzenn – Nachdantz – XVII Salve puella	Wer schimpff nit versten khan, Der soll schimpff vnderwegen lhan.	B
242	– XVII Salve puella [Ende] – Nachdantz – XVIII Salve puella alio modo – Proportio – XVIIII Salve puella – Proportio – XX Kónigs dantz – Nachdantz	Exeat aula, qui vult e(ss)e pius, Ex igne qui nesciat capere cibum, caveat ab aulica miseria.	A? B?

243	– XXI Kónigs dantz Alio modo – Nachdantz – XXII Kónigs dantz Alio modo – Nachdantz – XXIII Was wóllen wir vff den abendt thún – Nachdantz	Primó ama: secundó postula: tertio greiff sie an, Si hæc patitur tria, so sprich sie darnoch weitters an.	A? B?
244	– XXIIII Was wóllen wir vff Alio modo – Nachdantz – XXV Dantz – Proportio – XXVI Wie mócht Jch frólich werdenn	Tu mihi testudo superum venerabile munus, Corda puellarum conciliare soles.	A? B?
245	– XXVI Wie mócht Jch frólich werdenn [Ende] – Proportio – XXVII Dantz – Proportio – XXVIII Dantz	Stúdenten mútt Jungfraúwen blút, vnd kúeler wein, Was khan vff Erdenn lieblichers sein.	B
246	– XXVIII Dantz [Ende] – Proportio – XXVIIII Júngfraúw Christina Dantz	Lieb macht schmertzenn, Dem beúttel vnd dem hertzenn.	B
247	– XXX Studiosorum chorea – Proportio – XXXI Studiosorum chorea alio modo – Proportio – XXXII Studiosorum chorea alio modo – Proportio – XXXlII Dantz	Jugendt ist ein schón kleydt, Je mer mans tregt, Je lenger es wert.	B
248	– XXXlII Dantz [Ende] – Nachdantz – XXXIIII Man ladt vns vff die Hochtzeit – Nachdantz	Frisch, fromb vnnd ~~vn~~ aúch frey, Vnd khein gelt darbey, Alelúia, Kyrieeleyson, Amen.	B and A (=C?)
		Lieb habenn, vnnd sie nicht genießenn, Das móchte wol den Hanns Teúffell verdrießenn.	B

249	– Nachdantz [Ende] – XXXV Man ladt vns vff die alio modo – XXXVI Man ladt vns vff die Hochtzeit alio modo	O mihi si liceat tecum consumere noctem, Oscula multa darem pulchra puella tibi.	A
250	– XXXVI Man ladt vns vff die Hochtzeit alio modo [Ende] – XXXVII Es wolt ein mágdlein waßer holenn – XXXVIII Schwartz knab der Hoffdantz – Nachdantz	Der Júngfraúwen hertz ist ein daúbhaúß, Eine fleúgt hinein die andere hinaúß.	B
251	– Nachdantz [Ende] – XXXVIIII Der Bettler dantz – Nachdantz	Túgendt hatt vor zeytten Edell gemacht, Jetz thúts die hoffart vnnd der Pracht.	B
252	– XL Dantz mir nit mit meiner Júngfraúw Catharin – Proportio – XLI Júngfraúw Gretta dantz – Proportio	Sydera non tot habet cælum, nec flumina pisces, Quót scelerata gent, fæmina mente dolos.	B
253	– XLII Bentzenaúwer Dantz – Nachdantz – XLIII Mit lieb bin Jch umbfangenn	De mane pingo, de nocte fingo, Sprach einmal ein maler, der hatt háßliche schwartze kinder.	B
254	– XLIIII Tantz – Nachdantz – XLV Chorea – Proportio – XLVI Jch weiß mir ein stoltze múllerin	Búlschafft ist farende hab, Heút lieb, morgen schabab.	B
255	– XLVII Mein hertz thút sich erfreúwenn – XLVIII Júngfraúw Christiana Tantz – Nachdantz – XLVIIII Chorea – Proportio – L Hoffdantz	Welcher sich der búlschafft will erneren, Múß liegen vnd offt theur schwerenn.	B

256	– LI Es hatt ein Peúrlin sein Froúwlin verlorenn – Nachdantz – LII Dantz – Proports – LIII Der Heßen dantz – Nachdantz	Welcher wil haben ein frischen leyb, Húet sich vor saúffen nem khein weyb.	B
257	– LIIII Der Bentzenaúwer Dantz – Proportio – LV Bútz beyß mich nicht – Nachdantz	Quid mihi conspectus si non conceditur uti.	A? B?
258	– Nachdantz [Ende] – LVI Heckherlin – Nachdantz – LVII Bentzenaúwer – LVIII Ein Dántzlin	Lieb haben, vnnd sie nicht geniesenn, Mag wol den Hanns teúffell verdrießenn.	B
259	– LVIIII Júnckheren Dantz – LX Nachdantz – LXI Hertzog Augusti Dantz – Nachdantz – LXII Hoffdantz Pfaltzgraff Friderichs – Herzog Maúritzen Dantz	Fortibus Helvetijs [Kreuz] vivat diu rogo libertas.	A? B?
260	– LXIII Camilli ~~Dantz~~ Fantasia – LXVIIII Wan Jch fúr das haúß spatzierenn F. P. – LXV Der Úbiquisten ~~Calvinisten~~ dantz	Húpsch were ich gern, das bin ich nicht, Fromb bin ich wol das nútzt mich nicht, Gelt braúch ich wol das hab ich nicht, Die ich gern hett die will mich nicht.	B
261	– LXVI Der Calvinisten Dantz – LXVII Adelich vnnd frúmb – Nachdantz – LXVIII Ein lieblicher gútter dantz M. N	Hæc quatuor vix possunt abscondi. Amor. Jgnis. Scabies. Tubis.	A? B?
262	– LXVIII Ein lieblicher gútter dantz M. N [Ende] – Húpfaúff	Nichts lieber ist der welt, Dan iúnge meidlin vnd altes gelt, Suum cuiq(ue) pulchrum, wie den Stúdenten aúch.	B

263	– LXVIIII Wo gehn die Bamberger meidlin hin – LXX Dantz – LXXI Todtenn Dantz – LXXII Dantz meidlin dantz – LXXIII Jnßbrúckh ich múß dich laßenn	Est bona vox, hol wein, melior schenckh ein, optima drinckh aúß.	B
264	– LXXIIII Alemande ~~de~~ Principis Parmensis – LXXV Ach hertziges hertz mit schmertz – LXXVI Dantz	Est mala vox rechne, peior betzal, pessima zeúch den Rockh aúß.	B
265	– LXXVII Der Marúschcat Dantz – Nachdantz – LXXVIII Die Weyber mit den flehenn	Monachi volunt e(ss)e humiles sine despectu, Pauperes sine defectu, divites sine labore.	B
266	– LXXVIIII Die Leberwúrst oder es s[f?]aß ein Eyl vnnd span – LXXX Venús du vnd dein kind – LXXXI Alio modo – LXXXII Alio modo – Nachdantz	Die mágetlein thún den Júngen gesellenn, Mit einem krántzlin offtmals stellenn.	B
267	– LXXXIII Baúrenn Dantz – LXXXIIII Schäffer – LXXXV Der Nárrisch Caspar – LXXXVI So wúnsch Jch Jrenn ein gútte nacht – LXXXVII Nún laßt vns frisch vnnd frólich sein	Das seind schamp[?]are katzen, Die vornen vnd hinden kratzenn. Altera manu fert lapidem, Altera ostendit panem.	B
268	– LXXXVIII Potoræ Kónigin Jnn Polen Tantz – LXXXVIIlI Gantz lústig ist es spacierenn gehn – LXXXX Jch gieng ein mal spatzieren – Saltus	Fraúwen lieb und Roßenbletter, Mertzen blútt vnd Aprillen wetter, Deßgleichen aúch das fáderspil, Verkert sich offt wers glaúben will.	B

269	– LXXXXI Liblich ist es spatzieren gehn – Sprúnckh – LXXXXII Es ist vff Erden – LXXXXIII Margraffen Dantz – Nachdantz	Wer do wil wißen wer einer sei, Der schelte seiner nachbaúren zween oder drey, Werdens im dieselben vertragenn, So wirdts im der viert sagenn.	B
270	– LXXXXIIII Ibat quidam Clericus – Saltus – LXXXXV Das wagger Mágetlein – Sprúng – LXXXXVI Chorea – Saltus	Amor vincit omnia, Du leúgst spricht Pecunia, Wo ich Pecunia nicht beh[?]n, da kompt Amor selten hin.	B
271	– LXXXXVII Wolaúff gút gesell von hinnen – LXXXXVIII Die alte Schwiger – Nachdantz – LXXXXVIIII Es steht ein Lindlin Jn diesem Thal – Sprúng – C Chorea	Wie der Meister, also auch der Knecht, gehwolt mit vmb die waal die stáger abfallenn.	B and A (=C?)
		In medio consistit virtus, Sprach der Teúffel zwish[en] zweyen alten Herenn.	B and A (=C?)
		Es ist ein Kraút heist Mulier Davor húett dich Semper.	B
272	– CI Dein bin Jch einmal frey – CII Dantz meidlin dantz – Nachdantz – CIII Darúmb Jch gern gehe zum wein – CIIII Venús dú und dein kind – CV Bohemisch stúcklin	Hoho Griettle Bútz mirs Liecht, vnnd nim den ars, vnnd wúsch die Naßen damit.	B
273	– CVI Ach meidlin fahr mit mir – Trippell – CVII Ein meidlin sagt mir frúndtlich zú – CVIII Wie mócht Jch frólich werdenn	Wollte Gott vnnd eine, So wer mein kum(m)er kleine.	B

274	– CVIIII Warúmb seind die Stúdenten voll – Proportio – C~~V~~X Calvinisch Dantz – Nachdantz	Nos est, ut renuat formosa puella petenti, Quó minus ipsa negat, vox & contraria menti.	B
275	– CXI Frólich Jnn allen Eheren – CXII Pompernickhell – CXIII Aúß frischem freiem mútt – Saltus – CXIIII Mir liebt vff dieser Erdenn	Húren lieb vnnd glúeendt kolenn, Soll man nicht sehr weit holenn.	B
276	– CXIIII Mir liebt vff dieser Erdenn [Ende] – Saltus – CXV Dantz – Nachdantz	Welcher da kaúft ob es wird, feindet ob es verloren wirdt, Der stirbt ehe er kranckh wirt.	B
277	– CXVI Hoscha Gretlin mir vnd dir – Nachdantz – CXVII Hennen dantz – Nachdantz	Ein Landtsknecht vnnd schwein, Sollen tag vnd nacht vol sein.	B
278	– Nachdantz [Ende] – CXVIII Dantz – Nachdantz	Qui fecit leporem, fecit & cespitem, Wer schúff den hasen, schúff auch den wasen.	B
279	– CXVIIlI Es hatt ein Schnee geschneiet – Nachdantz – CXX Jch weiss mir ein meidlin ist húpsch und fein – CXXI Dantz – Nachdantz	A Medicorum Recipe, Libera nos Domine [A] Jurisperitorum Codice, [Libera nos Domine] [A] Theologorum distingue [Libera nos Domine].	B
280	– CXXII Es ist ein bawr Jn brúnner gefallenn – Saltus – CXXIII Dantz – Proportz – CXXIlII Ách hertzilges hertz – CXXV Ách wehe mir ist dúrchschoßen das iúnge hertze mein	Mulier Religiosa, Pudica Formosa Dives Humilis Comis. Rara avis in terris, nigroq(ue) simillima cygno.	B

281	– CXXVI Dantz – Sprúng – CXXVII Ich bin so lang gewesenn – CXXVIII Ich múß von hinnen scheidenn – CXXVIIII lch gieng ein mal spacierenn	Cur ego non didici vulpinas vendere caudas, Nimirum cunctis gratus ubiq(ue) forem.	B
282	– CXXVIII lch gieng ein mal spacierenn [Ende] – CXXX Allemande – CXXXI Allemande – CXXXII Allemande – Chorea A. F	Sed quia non didici vulpinas vendere caudas, Omnibus ingratus sum miser atq(ue) nocens.	B
283	– CX~~N~~XXIII Allemande – I Volte – II Volte – III Volte – IIII Volte – I Pavane despaigne	Wan manche fraúw solt búeßen, Mit Jren blosen fúeßenn, Was Jr ars hett gethon, So múeßt Jr lebenlang barfúß gohn.	B
284	– IIII Nouvelle Volte – I Branle – II Branle – CXXXV Nún bin ich einmal frey	Vsus facit artem sagt der Landtsknecht, Da schúnd er ein kú mit dem borer.	B
285	– CXXXVI Frólich in allen Ehrenn – CXXXVII Dantz – Nachdantz – Gagliarda del Duca di Ferrara	Die hen(n) vnder den Han(n), Die Fraúw vnder den man(n), Die Júngfraúw vnder mich, Das Seittenspil hab ich.	B
286–295 ohne Beitexte			
Das Siebende Búch / der Laúttenn Stúckhenn, Jnn welchem / ettliche Galliarden, Chipassenn, vnnd / aúch andere Stúckh begriffenn werdenn			
296	– I Galliarde – II Galliarde	Da ich war ein Júngling, Da gefiel mir úbell der alten ding, So ich bin worden alt vnd greyß So gefelt mir úbell der Júngen weyß.	B
297	– III Gaillarde – IIII Gaillarde – V Galliarda	Búlschafft ist farende hab, Heút lieb, morgen schabab.	B

298	– V Galliarda [Ende] – VI Galliarda Noricorum – VII Galliarda P.	Wer sich der búlschafft wil ernehren, Múß lang vnd theúr schwerenn.	B
299	– VIII Gagliarda V. B – VIIII Galliarda – X Galliarda – XI Galliarda	Gút macht mút, mút macht hochmút, hochmút macht armút, armút wehe thút, wehe thút, machet wider gút. Spricht August der lehrer gút.	B
300	– XI Galliarda [Ende] – XII Galliarda – XIII Alio rnodo – XIIII Alio modo – XV Alio modo	Vidi avem volantem, ferreum rostrum habentem, Vitam non habentem, mortem aufferentem.	B
301	– XVI Galliarda – XVII Galliarde de Roy – XVIII Galliarda – XVIIII Galliarda – XX Galliarde	Si caput est currit, ventrem tu iunge, volabit. Adde pedes, comedes, et sine ventre bibes.	B
302	– XX Galliarde [Ende] – XXI Galliarda – XXII Galliarde	Sex semper fugias, sed tutius dilige quinq(ue), Cum quatuorq(ue) brevi tempore sanctus eris.	B
303–319 ohne Beitexte			
Das Áchte Búch der / Laúttenn Stúckhenn Jnn welchem ettli/che Geistliche lieder vnnd Psalmenn / begriffenn werdenn			
320	– I Állein nach dir Herr	Vivere vis lætus, vel sana mente quietus, Dæmonis ut linum, sic mordax effuge vinum.	A? B?
321	– II O Herre Gott begnade mich – III Kompt hár zú mir spricht Gottes Sohn – IIII Danckhet dem Herren oder Vitamq(ue) – V Áúß dieffer noth schrei – VI Ó Mensch bewein dein Súnde groß – VII Herr Christ der einig Gottes Sohn	Nullus homo credit, quod tantum pectora lædit, Immodice potum, sapiet citó toxica totum.	B

322	– VII Herr Christ der einig Gottes Sohn [Ende] – VIII Jch rúeff zú dir Herr – VIIII Ein veste Búrckh – X Ách Gott von Himel sieh darin	Damna quot hinc sentis, quot nascuntur mala mentis? Fit greßus nutans, & visio lumina mutans.	B
323	– XI Da Jsrael aúß Egipten zog – XII Es seind doch selig alle die – XIII Wol dem Menschenn	Ebrie, quid faris? vivis, vel morte gravaris? Quid facias nescis, truncus sine morte quiescis.	B
324	– XIII Wol dem Menschenn [Ende] – XIIII Der Tag der Jst so fróudenn reich – Herr ~~Gott~~ dein ohrenn zú mir neige	Haud differt multum, te inter, fatoq(ue) sepultum: Flat tibi adhuc parcé, de cordis spiritus arce.	B
325 ohne Beitexte 326–328 leer			
329	– Pavana la chrymarum A. F. – Galliarda A. F. – Galliarda A. F. – Chorea Anoli ca. A. F.	Laus in fine sonat, virtus in fine coronat.	B
330	– Galliarda A. F. – Pavana – Galliarda A. F. – Galliarda Victoris de Montbuisson	Die túgendt khen(n)et man bei dem Endt, Dein lob núr vff das letzte wendt.	B
331–333 ohne Beitexte 334–335 leer 336–342 Register			

B.II.2

CH-Bu F X 11, Die Tabulatur von Ludwig Iselin (Iselins Tabulatur1), ca. 1575

Fols.	Musikbeiträge	Beitexte
1r	ohne Musik	Vsvs Facit Artem.
	ohne Musik	Vsvs Magister Optimvs.
1v–3r leer 3v–4r Lautenlehre		
4v–5r	– Salve puella – Nachdantz – Salue puella. Tenor – Proportio	Arion ich aus Griechen land, Kunst halb aller wolt bekand mitt […?] vnd sh[?]enckt […?] merz durch Delphins hilf […?] wider kerr das danck ich dir ó hechster gott du hilfst allein in aller notdt.
5v	– Salue puella. Bassus – Proportio oder nachdantz	All min anfang Gott ein Krebs gang.
		vngrecht gútt, záhlen nicht.
		Malé part parta, malé quoque dilabuntur.
6r–7r ohne Beitexte 7v gestrichene, nicht lesbare Beitexte oder Musiktitel		
8r	– Studente(n) tantz – Nachdantz	[gestrichen, nicht lesbare Beitexte] All ding ein weyl aber nit ewig.
		Dat ueniam coruis, uexat censura columbas. Die rappen hand ein gúte sach Der tauben hals last manchen krach.
8v gestrichene, nicht lesbare Beitexte oder Musiktitel		
9r	– Der meitlein vó blo-felden tantz – Nachda(n)tz	Par animvs cræso, res est cvm pavpere codro.
9v	– Vitam quæ faciunt beatiorem – Kúngischer tantz	Amor vincit ora, et nos ce damus amori.
10r–16r ohne Beitexte		
16v	– Galliarda. Discantus [Ende] – Ein gúter bentzenawer	Nux, asinus, mulier, simili sunt lege ligati, Hæc tria nil recté faciunt, si uerbera cessant.
		Ein wib esel nusbau(m) dúnt kein gútt Wan man si nit alle zitt schache(n) thútt.
17r	– Ein gúter bentzenawer [Ende] – Proportz	Balnea no(n) prosunt cornici, nec mere/trici, Nec meretrix mu(n)da, nec cornix alba fit unda.

17v ohne Beitexte		
18r	– Kúnigk tantz – Salve puella Discantus	Orbis terraru(m) miracula numera(n)tur hæc: Babiloniæ muri Dianæ Ephesis temlu(m). Jonis olympici simulachrum. Piramides Egyptiæ. Solis Colossg Rhodi. Mausoli[?] sepulchru(m). Cyri Medoru(m) regis domus.
18v–19r ohne Beitexte		
19v	– Proportio [von Strasburger tantz] – Les buffons	Bacchus & argentu(m) mutant mores sapientum.
20r–22v ohne Beitexte 23r–23v leer		

CH-Bu F IX 23, Die Tabulatur von Ludwig Iselin (Iselins Tabulatur2), ca. 1575

Fols.	**Musikbeiträge**	**Beitexte**
1r	ohne Musik	Liber Ludouici Iselin et amicorum. Invia Virtuti Nvlla est via.
1v–2v leer 3r–5r Lautenlehre		
5r	ohne Musik	In te Christe Devs spes nostra, Fidesqve regvmbit, In te noster amor, tv miserere mei.
		Finis heist ein endt, des frewen sich mine hendt, Ist das nitt wol geschriben So hab ich doch min zeit vertribenn.
5v leer 6r–25r ohne Beitexte 25v–40v leer		

B.II.3

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

Seiten	Musikbeiträge	Beitexte	Schreiber der Beitexte
[I]	ohne Musik	All ding múß ein úbung han Also auch das Lúten schlan, Lúten schlahn ist eine kúnst, Wers nit vil brúcht lernts vm súnst.	A
[II]–[IV] Lautenkragen und Lautenlehre			
1	– Gassen-houwer	Wilstú ein fertige hand úberkhon must offt anfahn, dich nitt ver/driessen lan.	A
2–8 ohne Beitexte			
9	– O herre gott begnade mich [Ende]	O Herr nim von mir das mich wendt von dir, O Herr gib mir, das mich kert zú dir, O Herr nim mich mir Vnnd gib mich gantz eygen dir. (gebet des Br. Nicolaus v[on] flúe)	A
10–22 ohne Beitexte			
23	– Zart schóne froúw [Ende]	Lyd vnnd vertrag Schwig vnnd nit verzag Glúck kúnt all tag.	A
24–27 ohne Beitexte			
28	– Welcher das ellend búwen will	Ach got nún wend Min groß ellend Din trost mir send So gwyß ich bhend Verlaßt mich nit am letsten end.	A
29 ohne Beitexte			
30	– Lieplich hatt sich gesellet	Lieb han in trúwen Thút vil fróud ernúwen.	A
31	– Froúw múllerin	Hút dich Trúw ist mißlich Drúm lúg fúr dich.	A
32–41 ohne Beitexte			
42	– Ein feldgeschry	Kalbfleysch ist nie / Schwyniß. W[?]úlling / ist nit ey/wyß.	A
43–44 ohne Beitexte			

45	– Vß tieffer nodt [Ende]	Mensch lúg wer bist Der tod gwúß ist Vngwúß die stund Redt gottes mund.	A
46–78 ohne Beitexte [V] – [VIII] Register [IX] leer			
[X]	ohne Musik	Allso hat Gott di weltt geliebet d(a)s er sein eingeborne(n) Sohn sandt auff d(a)s alle die an ihn glaubtendt nit verloren wúrde(n) sondern d(a)s ewig leben habenndt.	B

B.II.4

D-Z Mus. 115.3, Tabulaturbuch des Johannes Arpinus (Arpin-Codex), zwischen 1593 und 1613

Fols.[1]	**Musikbeiträge**	**Beitexte**	**Schreiber der Beitexte**
1^{v}	ohne Musik	Principium feruet, medium tep[et], ultima frigent D(a)s hab ich anfahnen in [meinen? …] plagen.	A
		Viva fui in Sylvis magna decisa securi Dum vixi tacui, mortua dulce cano.	A
		Laúttensch[lac]henn i[st] mein kunst, Wen mans nicht oft vbt so ist vmb son[st].	A
		Plinius Vs(vs) efficacissimus reru(m) omni(um) M[a]g[i]st[e]r.	A
		Cicero Vs(vs) omnium M[a]g[i]stro(rum) præcepta superat.	A
		Vers(us) in Testudinem T estudo curas T risti de pectore pelli T E rigit e[xa]nimes, E t dulci pectora voc E S au[cia] sanantur S anat quoq(ue) vulnera cordi S T ristes lætitiæ T urbas dulcedine seda T V nanimesq(ue) facit, V ario præcordia cant V D ura domare potest, D at deniq(ue) fruct(us), et illu D O mnis ut ad salt(us) O ptet procedere virg O.	A, (C?)
2^{r} Wappen: ⋆IOHANNES⋆ARPINUS⋆ADORNDORF 2^{v} leer			
3^{r} **Prima Pars Ta/bellaturæ Con/tinens Choreas / Et Galliardas / Tantum** 3^{v} leer			
4^{r}	– Mumreyska Galliarda – [Lautenlehre] Estymowanij Lautny	Nympha, Calix, Pietas, Musica noster Amor. [Zeichnungen: ein (Frauen?)Kopf, zwei verschieden geformte Kelche (eventuell einen für Bier und einen für Wein), ein Kreuz mit zwei Augen und einem kleinen Herzen, eine Laute und ein größeres Herzens]	A
4^{v}–6^{v} ohne Beitexte			

1 Nach der Bleistiftfoliierung an den unteren rechten Seitenecken. Nur im Abschnitt fols. 2^{r}–41^{r} wird die Zählung ab fol. 35^{r} korrigiert, weil fol. 35^{r} doppelt vorkommt: 35^{r} [=36^{r}], 35^{v} [=36^{v}] usw. Die Zählung entspricht nicht der Zählung in *SMT*, II, S. 318–322.

7r	– [Galliarda]	Musica, virgo, merum, mens & sibi conscia recti, Quattuor hæc animi sunt medicinia mei.	A
		Quam sis ducturus teneat P quinq(ue) puella Sit Pia, sit Prudens, Pulchra, Pudica, Potens.	A
		Rara avis Zateci[ae?d?]	A (andere Hand?)
7v–8r ohne Beitexte			
8v	– Gal[liarda]	Forma, color, vires, pereunt ceu lilia: sed MENS Luce Dei fulgens, non peritura manet.	A
9r	– [Galliarda]	Nathan Chytræus Fide Deo, diffide tibi, fac propria, castus Funde preces, paucis utere, magna fuge. Multa audi, dic pauca, tace abdita, scito minori Parcere, maiori cedere, ferre parem. Tolle moras, mirare nihil, contemne superbos, Disce pati, & Christo vivere, disce mori.	A
9v–10v ohne Beitexte			
11r	– [Chi passa]	Si qua sede sedes atq(ue) ea commoda sedes Illa sede sede nec ab illa sede recede.	A
11v	– Tanecz	Seneca Quod durum fuit pati, dulce e(st) meminisse. Dulcia non meruit Qui non gustavit amara.	A
12r	– [Tanecz]	Sallustius Divitiarum & formae gloria fluxa atq(ue) fragilis.	A
12v	– Gal[liarda] Pekna a kratka	Isidorus Si vis nunquam tristis esse, bene vive.	A
		Tacitus Perfecto scelere demum magnitudo eius intelligitur.	
13r	– [Galliarda]	Esromus Rudinger Vive Deo solumq(ue) Deum vereare timeq(ue) Inq(ue) reponatur spes tua sola Deo Tum poteris sprevisse minas quascunque vel astra, Vel sors vel casus fata vel alta ferant.	A
13v	– Tanecz	Sol ich den nu sterben bin ich noch nicht krank Viel lieber wolt ich ligen mit dem meidlein auf ein banck.	A

14r–32r ohne Beitexte 32v leer 33r ohne Beitexte 33v leer 34r–34v ohne Beitexte 35r–35v leer 35r [=36r] ohne Beitexte 35v[=36v] leer 36r [=37r]– 37r [=38r] ohne Beitexte			
37v [=38v]	– Sen ot è giorno Zu dir Herr Christe Welmi Pékney kus.	Zu dir Herr Christe, setz ich all mein Vertraúen, Ach lass mich reißen, dein wort darauf ich bawn, Jn aller nohtt v(nd) gefehr Dein bin ich gantz vnd gar, Hilf mir Herr Jesu Christ, fúrs teufels trug v(nd) list, Jch hab sonst keinen trost, ohne Dich, der mich erlóst.	A (andere Hand?)
38r [=39r]– 41v [=42v] ohne Beitexte **ein ausgerissener Abschnitt** 108r –130r Haushalttexte, u. a. über Herstellung von Schießpulver und chemischen Waffen 130v–131r ohne Beitexte 131v Haushalttext über die Behandlung von Pferden zwei leeren fols. mit **ausgerissenen Abschnitten** 159r–160r ohne Beitexte			

B.II.5

CZ-Pu Hs. 223-20, olim CZ-Pu 59r 469, (Strialius' Tabulatur), ca. 1592–nach 1617

Seiten	Fols.[2]	Musikbeiträge	Beitexte	Schreiber der Beitexte
	[0]	ohne Musik	Nota. Omnem coleraturam paris numeri incipit pollex: Imparis veró incipit index. II Quamlibet coleraturam finit index. III Semper potior e habenda ratio superiorum.	A
			~~Sum Bohuslai Strialy à Pomnauss, & Amicorum~~	
	1r–4v Lautenlehre 5r leer 5v Lautenkragen 6r–6v leer			
	7r	– Præambulum	Principium feruet, medium tepet, ultima frigent. Das habe ich erfahren ihn meine(n) lautenschlagen. Lauten schlagen ist mein Kunst. Wen mans nicht oft úbt so ist Vmb sonst. Verum est.	A
1–2	7v–8v ohne Beitexte			
3	9r	– Jntrada	Viva fui in sylvis magna decisa securi Dum vixi tacui, mortua dulce cano.	A
4–6	9v–10v ohne Beitexte			
7	11r	– [Galliarda]	Intrant portantes, stant foris dona rogantes Ianna portanti pateat, sit clausa petenti.	A
8	11v ohne Beitexte			

2 Es werden hier zwei verschiedene Seiten- bzw. Foliozählungen angegeben: 1) die originale Seitenzählung S. 1–55 auf fols. 8r–37r und S. 1–41 auf fols. 114r–134r sowie 2) fols. nach *SMT*, III, 2, S. 74–80, die aber im Original nicht eingetragen sind. In der ersten Seitenzählung kommen die Nummern 38, 39, 40, 41 doppelt vor und wurden hier entsprechend korrigiert [=39], [=40] usw.

9	12r	– [Gyney Tanecz tyz Studiosorum]	[…?] Jntus quis? tu quis? ego sum, quid quæris? ut intrem. Fers aliquid? nil, esto foris? fero: quid? satis. intra.	A
10	12v	– Galliarda	T estudo curas T risti de pectore pelli T E rigit exanimes E t dulci pectora voc E S aucia sanantur S anat quoq(ue) vulnera cordi S T ristes lætitiæ T urbas dúlcedine seda T V nanimesq(ue) facit V ario præcordia cant V D ura domare potest D at deniq(ue) fructus & illu D O mnis ut ad saltus O ptet procedere Virg O.	
11	13r	– [Galliarda]	Holossij Aenigma. Est fons in medio, circum nigra sylva virescit, Cuius sanguineo rippa cruore madet. Hæc quicundo potest ænigmata solvere debet, Ex illo rabidam pellere fonte sitim. Solutio. Est aliquod spectrum, quod reddit debile plectrum.	A
12–13	13v–14r ohne Beitexte			
14	14v	– Chipassa	Aenigma. Est sera aquis constansi referat quam lignea clavis: Venator capitur; libera cassefera est.	A
15	15r	– [Chipassa]	Disce puer nimium blandas vitare puellas. Quæ tibi serpentis more nocte queant.	A
16	15v ohne Beitexte			
17	16r	– [Tanecz]	Cicero Tusculanarum quæst. Summam eruditionem, & animorum institutionem longi præclarem esse in neruorum nocumque cantibus sitam, à Græcis semper feré creditum est.	A
18	16v	– Galliarda pékna a kratka	Musica multis est incitamentum amoris.	A
19	17r	– [Galliarda pékna a kratka]	Menander in Thesauro.	A

20	17^{v}	– Tanecz	Aenigma. Quini sunt fratres ab eadem matre creati, Tres sunt barbati, bini sini crine creati, Quartus at ex illis non est barbatus utrinq(ue).	A
21	18^{r}	– [Tanecz]	Aenigma. Res d[v?]olat in sylvis nigro vestita colore; Si caput abstuleris, res erit alba nimis.	A
22	18^{v}	– Gal[liarda]	Aenigma. Arbor inest sylvis, qua scribitur octo figuris; Fine tribus demptis, disque[?] unam é mille videbis. [vertikal]: casta nea	A
23	19^{r}	– [Galliarda]	Quid facies facies Veneris cum Veneris ante Ne sedeas sed eas ne pereas per eas. Ferto ✠em, vincit sub✠ vera fides.	A
24–28	19^{v}–21^{v} ohne Beitexte			
29	22^{r}	– Gina Gallnarda	Vinum modiré bibere, ac uxorem habere Dilectam, Et Deum timere, vita est omnium iucundissima. Hæc tria sunt iucunda, tot inter acerba piorum Fata: DEUS, CONIVX non mala, dulce MERVM.	A
30–38	22^{v}–26^{v} ohne Beitexte			
38 [=39]	27^{r}	– Zhuru	In silvis cresco, in campis gramine vescor, In domibus resono, dic mihi quid sum ego.	A
39 [=40]	27^{v} ohne Beitexte			
39 [=41]	28^{r}	– Zhuru [Ende]	Camerarius Vide supra folio 30. Si conservare Vis valetudinem hæc numero binario expressa servato. De die bis, de nocte bis, singulis mensibus bis, singulis etiam annis bis, seniél veró tantum pér omnem vitam. Cape cibum, mingito, lavato, Venam secato, uxorem duicto.	A
40 [=42]	28^{v} ohne Beitexte			
40 [=43]	29^{r}	– Zhúru	Ut nisco volneres, pisces capiuntur ut hamo Sic capitur r[?]na, púlchra puella, lyra.	A

41 [=44]	29^{v} ohne Beitexte			
[=45]	30^{r}	– Zhúru	Vxorem ducas quæ sit virtute Minerva Divitijs Juno, corpore pulchra Venus. Quam sis ducturus teneat P quinq(ue) puella. Sit pia, sit prudens, pulchra, pudica, potens. & Rara avis. nigro simillima cygno	A B
42 [=46]	30^{v} ohne Beitexte			
43 [=47]	31^{r}	– Vitam quæ faciunt	Quando lyram tangis cupiens placuisse puellis, Ne te decipiant harum circum spice technas.	A
44 [=48]	31^{v} ohne Beitexte			
45 [=49]	32^{r}	– Cantilena in forma choreæ – Præambulum 1 – Præambulum 2	Der wein V(nd) die weyber Verderben manchen shreiber. frawenlist ver[?]windtalles was in der welt ist.	A?
46 [=50] – die Zählung bricht bei 55 ab	32^{v}–46^{v} ohne Beitexte 47^{r}–11^{3v} leer			
Neue Zählung: 1–16	114^{r}–121^{v} ohne Beitexte			
17	122^{r}	– Senot è giorno	Zu dir Herr Christe setz ich all mein Vertrauen, Ach lass mich reissen, dein wort darauf ich bawn Jn aller nohtt Vnd gefehr Dein bin ich gantz Vnd gar, Hilf mir Herr Hiesu Christ, furs Teufels trug Vnd list, Jch hab sonst keinen trost, ohne Dich der mich erlóst.	A
18 – die Zählung bricht bei 40 ab	122^{v}–192^{v} ohne Beitexte			

B.II.6

D-KA Don Mus.Autogr. 1, 1550er Jahre

Fols.	Musikbeiträge	Beitexte	Schreiber der Beitexte
1r	– Der Bentzennawer Jnn Tanntz Weiss	Gang hin vnnd thú es mer Es wirtt gnug werdenn ser.	B
		Kús mich dú Jm lóch, dú beschissen kóch	C
2r	– Der Bentzennawer gar gútt [Ende] – Der schwartz Knab Dantz weiss gefloriert	O Meyttle nim mich dich, Dinn eygen bin ich.	C

B.II.7

F15-284 & F15-286, Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses, (Braunsberg-Olivaer Tabulatur), 1610–ca. 1630[3]

Nr.	Fols.	Musikbeiträge	Beitexte
o.Nr.	1r	ohne Musik	Liber Tabulatúra […]
			Vt sis nocte levis Sit tibi cæna breuis.
			Invenies multos si res tibi floret Amicos Si fueris pauper quis tibi amicus erit.
			O tite túte tati tibi tanta tiranne túlisti (Ennius, *Annales* I, 104)
			Vtendum est ætate cito pede labitur ætas Nec bona tam sequitur quam bona prima fúit. (Ovid, *Ars Amatoria* III, 65–66)
			Jacobus Apfell Stúdiosús Vormditensis tuus sum ego vivus et mort[uus?]

3 Die vorhandenen Nummern, Musikreferenzen und Quellenangaben der Texte in dieser Tabelle wurden der Edition *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*, Bd. 1, entnommen. Der Schreiber der unten angegebenen Beitexte war laut dieser Edition Jacobus Apfell, der Hauptschreiber des ganzen Manuskripts, ebd., S. 18. Die Beitexte kommen in der Tabulatur nur sporadisch vor, deshalb wurden die Abschnitte ohne Beitexte gar nicht erst in die Tabelle eintragen. Weitere Recherchen zu Musik und Text in der Braunsberg-Olivaer Tabulatur stehen noch aus.

5	4^{v}	– Bonior monceor Orlandi X (Orlando di Lasso, „Bon iour mon cæur“)	Gutta cavet lapidem non vi sed sæpe cadendo Sic tu doctús eris non vi sed sæpe studendo. (Ovid, *Epistulae ex Ponto* IV, 10, 5–6)
12	7^{v}	– Wollaúf gutt gesell Von hinnen Jacob Meilandus (Jacob Meiland, „Wolauff gut Gsell von hinnen“) – Præambúlúm P. D. D.	Nux, asinús, Mulier, simili sunt lege ligati Hæc tria nil recte faciúnt vbi verbera cessent. (Laurentius Abstemius, *Quod nuci asino et mulieri prosunt verbera*, in *Fabulæ per latinissimum virum Laurentium Abstemium nuper composite*, Venezia: Giovanni Tacuino 1495, 65) Si fortuna volet fiet de consúle Rethor. (Juvenal, *Satura* VII, 197–198)
25	10^{r}	– Júngfraw Jo: Leo Has: (Hans Leo Hassler, „Junckfraw dein schóne Gstalt“)	Res mala res stulta e(st) dare nil promittere multa.
42	14^{r}	– Fuga [Ende] – Fuga	Noli peccare Deús vi det, Angelus adstat Con scientia mordet Mors minatúr, Diabolus accú sat infernús excrúciat.
43			Res mira vbi dominatur ira sed magis mirum vbi vxor regit virúm. 13 Septembris 10
45–46	15^{r}	– O decus cæli moderator orbis [Ende] (Orlando di Lasso, „O decus celsi genus atque coeli“) – Amorozij	Virtús est animæ vires dic corporis esse Vtilis esto domi plateis esto pudicús Jn templis humilis in campis est virilis Jn lúdo lætus, in mensis esto facetús.
59	22^{r}	– Galliarda [Ende]	Signa te signa temere me tangis et angis Roma tibi subito motibus ibit Amor. [**durchgestrichen**]
64	23^{v}	– Kirie (Jacobus Handl (Gallus), „Missa V vocum super Im Mayen“, „Kyrie“)	Omnibús in rebus fæliciter omnia cedent Si statues finem principiumq(ue) Deúm.

65	24r	– Tu gloria Hierusalem Annibalis Stabili A 8 Primús chorus [Ende] (Annibale Stabile, „Tu gloria Hierusalem“)	Varietas delectat Sprach der Teuffel Vnnd fraß Buttermilch mit der mist- gabel. [**die Zeilen waren mit einem Papierstück zugeklebt**]
68	25r	– Mein Hertz mitt Liebesbanden [**der Titel war mit einem Papierstück zugeklebt, die Musik blieb frei**]	Bonus vir, qui multu(m) Habit Silberge schier Pauper homo, qui nihil ha- bit in domo.
71	27r	– Vvlnerasti cor meúm soror mea sponsa [Ende] („Incerti autoris“ RISM 15851/37)	Discere si vvltis prodest sapientia multis, Disce qvod ignoras ne perdas tempús et horas.
84	33r	– Omnes sitientes venite ad aquas (Giovanni Battista Cocciola, „Omnes sitientes“)	Drey Orden hath Goth gerichtett an, Prister Regenten Vndt Vntertahn, Wan sich recht helt ein ider standt, So stehett es woll Vmb Leith Vndt Landt, Die Prister sollen bethen Vndt lehren, Die Bawren Vndt búrger andere ernehren, Obrikeith all diese beschutzen soll So gehett es wie es gehen soll.
85– 86	34r	– Percußit Saul mille [Ende] – Músa	Gaudia súnt cælo super omnia gaudia mundj Hic miser est et erit quj mundi gaudia qværit.
88	35r	– Jubilate Deo	Gluck Vnnd Vngluck lieb Vnnd leit ~~ieder Ze~~ Stanthafligk prag Zu ieder Zeit.
97	43r	– [ohne Titel] – [ohne Titel]	Was geschieigt geschwind ohn allen sinn Kan nimmer haben ein groß gewinn
			Quod cito fit, cito perit.
98			Quod præcipiti via Certum diferit ordinem Lætos non habet exitus. (Boethius, *Consolatio philosophiae* I, Metrum 6, 20–22)

102	46r	– Sancte Simon magno mundj a 9 Joannis Baptistæ [Ende]	Júngfraw ihr solt wissen Daß man euch hinfart nit wirdt mehr grussen Auch nit danck sagen Sonder die hant Wol schlagen. [**die Zeilen waren mit einem Papierstück zugeklebt**] Hethen wier alle einen glaúben Goth Vndt den gemeinen Nutz fur aúgen Gútten fried Vndt recht gericht Ein Ehl, maß, Vndt gewicht Ein mintz Vndt gutt gelt So stunde es woll in aller Welt.
103	47r	– Laudate D(omi)n(u)m de cælis [Ende] (Michele Varotto, „Laudate Dominum de caelis“)	Wer sich gern Wenden Wolt Von sinden der soll alzeith woll ergrúnden sein anfang mittell Vndt das Endt Vndt Godt betten das er gnade sendt.
105	48v	– Fecit potentiam in bratuo súo [aus „Magnificat octavi Toni Hasleri“] (Jacob Hassler, „Magnificat octavi Toni“)	Komt dier ein Armer fúr die Thúr Gedenck Christús sey selbst dafúhr Von dem hastú dein gúth Vndt hab, Dein Theill auch mith ein Kleine gaab
	49r	– Sicut erat in principio [aus „Magnificat octavi Toni Hasleri“] (Jacob Hassler, „Magnificat octavi Toni“)	Wan es wer der braúch Vndt sitt Daß man Vmb Ehbrúch die Wasen abschnith So músten manche fraw Vndt Man Jm Landt Vmbher ohn Wasen gahn. [**die Zeilen waren mit einem Papierstück zugeklebt**]
137	64r	– Donna crudel G Jouan Ferretj (Giovanni Feretti, „Donna crudel“)	Hibsch wer ich geren d(as) bin ich nicht From bin ich d(as) hilft mir nichts Gelt hilf mir wol das hab ich nicht Drumb bin ich auch kein buler nicht. [**die Zeilen waren mit einem Papierstück zugeklebt**]

201	97[v]	– Feines lieb du hast mich gefangen [**der Titel war mit einem Papierstück zugeklebt, die Musik blieb frei**] (Hans Leo Hassler, „Feins Lieb du hast mich gfangen“)	Jungfrawen Lieb Vndt Rosenblatter Verkeren sich oft wie Aprillen wetter Herren gunst Vndt kartten spiell Verkeren sich oft wer es glauben will. [**die Zeilen waren mit einem Papierstück zugeklebt**] (*Das Lalebuch* 1598, Kapitel IV)
207	99[r]	– O holtseliges bilt erzeige dich mit so wilt meines hertzen einige Froie die leuchtest wie die Sonn [**der Titel war mit einem Papierstück zugeklebt, die Musik blieb frei**] (Gregor Lange, „O Holdseliges Bild“)	Liebe gott Vndt gutte leith Schandliche lieb meid Liebe gott Von grundt dei- nes hertzen Das raht ich dier ohn alles Schertzen.

B.II.8

UKR-LVu 1400/I, Krakauer Tabulatur 1550er–1590er

Nr.	Fols.[1]	Schreiber der Beitexte	In den Handschriften zitierte Beitexte (fett)[2], Textkonkordanzen und -übersetzungen, Referenzen zur Sekundärliteratur	
1	[0]	B	**Virtus est præmium ipsa sui** Die Tugend ist seine Belohnung	
2	[1r]	A	**Virtutem primam** esse puto, **compescere linguam** Jch acht die erste tugend syn Bezwingen wol die zungen dyn Die ersten tugendt schecz ich sein Bezwingen wol die zunge dein Przednia cnotá y wielika Kto może wćięgáć ieziká Ich glaube, die oberste Tugend sei es, die Zunge zu bezähmen[3]	
3			**Initium sapientiæ tim[o]r Domini** Der Anfang der Weisheit ist die Furcht vor dem Herrn.	
	1v		[Griechische Texte]	
	2r		[mittig:] Spad spiecza połtiik szobye chaby Jst paúr in promkúaln Baben hern plúnłhú [links:] Regestr tanczow Komalsky tanyecz Galarda Mala y mielka Kokoszy tanyecz Proszytago proszyla pienknye oblapyaszy Coniony tanyecz Przyjechali mazurowie Nie trafij w to człowiek Jechał chłop do młyna y zdechła mu[?] kobyła Nie przesz płoth, przesz dylowanye	

1 Nach moderner Bleistiftfoliierung des Originals.

2 In der Krakauer Tabulatur werden oft nur einige Phrasen aus der ganzen Sentenz verwendet. Zum besseren Verständnis werden in solchen Fällen in der Tabelle die vollständigen Passagen zitiert und die tatsächlich in der Tabulatur vorkommenden Textabschnitte fett hervorgehoben.

3 Bauer, „Die Adaption der lateinischen *Dicta Catonis*“, S. 51.

4 In Krzyżanowski, „Nieznane ‚tance‘“ sind die Texte nur teilweise abgeschrieben. Die polnischen Texte am Ende des Manuskripts (fols. 109v–114r) gab er vollständig an.

	Textquellen und Referenzen zur Sekundärliteratur	Musikbeiträge, Intavolierungsvorlagen und Hand-Zeichnungen	Schreiber der Musik
		ohne Musik	
	Brant, *Catho in Latin*, Exemplar CH-Bu DC VI 1:5, Bg. aiii^{v}; vgl. die Aufl. Krakau 1535, Bg. B2^{r} und die Datenbank *Disticha Catonis*.	ohne Musik	
	Psalm 110, 10		
	Register mit polnischen Titeln und Textincipits von Tänzen und Liedern, die nicht notiert wurden.[4]		

			Amoy mył[?] Janku aczo dzy to mysza Szły dziewky na zołądz Paszła dziewka krowy [rechts:] Panbog S Mje[?]ty cz[?]zay ode[?] mnie bosz łhym[?] namylszy Pan Bog szczęścyem władnye wezmye łhobie [?]amnye Skoczyla mrzecz[?]	
	2^{v}–7^{v} leer			
4	8^{r}	B	**Moribus & forma conciliandus Amor** Durch Schönheit und gutes Benehmen wird Liebe gewonnen	
5	9^{r}	B	**Est virtus placitis abstinuisse bonis** Sich der Güter, die gefallen, enthalten zu haben ist eine Tugend	
6	9^{v}	B	**Sivox est canta, si mollia brachia salta & quacumq(ue) arte placer** [radiert] **place** Hast du Stimme, so singe; bewegliche Arme, so tanze: Welches Talent du nur hast, suche zu glänzen damit[6]	
7	10^{v}	B	**Vina parant animos faciuntque caloribus aptos** Wein erreget das Herz und macht es für Liebe empfänglich	
8	11^{v}	B	**Dux atq(ue) imperator vitæ mortalium animus est, qui ubiq(ue) ad gloriam virtutis via grassatur**, abunde pollens potensque et clarus est neque fortuna eget Aber Lenker und Leiter des Lebens der Sterblichen ist der Geist. Wo dieser auf dem Weg der Tugend zum Ruhm schreitet, ist es mehr als genug mächtig, stark und berühmt und bedarf des Glückes nicht[7]	

5 *TPMA*, 2, S. 482.
6 Diese und weitere Übers. aus *Ars Amatoria* n. *Gutenberg-DE*.
7 *Lexikon 3500*, Nr. 715.
8 Übers. n. *Latein-Imperium.de*.

	Ovid, *Heroides* VI „Hypsipyle Iasoni“, 94	– Saltarello	B
	Ovid, *Heroides* XVII „Helena Paridi“, 98[5]	– HAND: Quanto o madona (Madrigal: Jacques Arcadelt, „Quant’ è madonna mia“, RISM B/I 1597[17])	A, B
	Ovid, *Ars Amatoria* I, 595	– Quanto o madona [Ende] – HAND und KOPF MIT TURBAN: Dona lessiadra. W dobrim sie czasz swa myla poznal (Madrigal: Philippe Verdelot, „Donna leggiadra e bella“, RISM B/I 1537[9], Nr. 3)	A, B
	Ovid, *Ars Amatoria* I, 235	– Dona lessiadra [Ende] – HAND: Labella. Pravdesz ystha nasz panie napisacz raczil	A, B
	Sallust, *De Bello Iugurthino* 1–20[8]	– Labella [Ende] – HAND: Osiopotesi O okruthna A nye sbedna milosczi davno narzekazia (Madrigal: Jacquet de Berchem, „O s’io potessi donna“, RISM B/I 1566[25], S. 38)	A, B

9	13[r]	B	**Fallitur augurio spes bona sæpe suo** Hoffen und Harren macht manchen zum Narren[9]	
10	15[v]	B	**Nullum malum mortalibus solum** **finis alterius mali gradus futuri** Besorgt werden nicht nur Sterbliche [Menschen] Das Ende einer Sorge ist ein Sprungbrett für die nächste	
11	16[v]	B	**Dum vires anniq(ue) sinunt tolerate labores** **Jam veniet tacito curva senecta pede** Weil es Jahre und Kraft noch gestatten, so scheuet nicht Mühen; Bald mit schweigsamem Fuß nahet das Alter gebückt	
12	17[v]	B	**Forma bonum fragile est quantumq(ue) acredit ad annos** **fit minor & spatio carpitur ipsa suo** Schönheit ist ein vergängliches Gut. Mit den Jahren schwindet sie dahin, durch ihre eigene Lebensdauer wird sie verzehrt.	
13	19[r]	B	**In audaces non est audatia tuta** possit, Adoni, monet, **fortis** que **fugacibus esto** inquit Dich auch ermahnt sie, Adonis, wenn nur die Ermahnungen frommten, Sorgsam jene zu scheun. Sei gegen die Flüchtigen tapfer, Saget sie [Venus], **gegen die Kühnen ist nicht ganz sicher die Kühnheit**	
14	20[v]	B	**Mala principia similes exitus sequuntur** Falsche Prinzipien führen zu ähnlichen Folgerungen	
15	21[v]	B	**Eximia est virtus præstare silentia rebus** **At contra gravis culpa tacenda locui** Was zu verschweigen man hat, straft sich als schweres Vergehen	
16	23[v]	B	**Cum partes labant summa turbantur** Wenn die Teile miteinander nur lose verbunden sind, ist alles verstimmt	

9 *Lexikon 3500*, Nr. 1195.
10 Brauneck, *Sixt Birck. Sämtliche Dramen*, Bd. III, S. 214.
11 Voß, *Metamorphosen*, S. 139.

	Ovid, *Heroides* XVII „Helena Paridi“, 234	– Osiopotesi [Ende] – HAND: Pasomeso	A, B
	Der erste Vers ist möglicherweise aus einem Theaterstück, z. B. von Sixtus Birck (1501–1554)[10] Zum zweiten Vers siehe Seneca, *Hercules*, 208 –209	– Pasomeso [Ende] – HAND: Non dito mai che io habui Torto. Valentinus Bekwark (Valentin Bakfark)	A, B
	Ovid, *Ars Amatoria* II, 669–670	– HAND: Dulce mia Amore (Chanson: Sandrin, „Doulce memoire“, RISM B/I 1551[2], Nr. 3)	A, B
	Ovid, *Ars Amatoria* II, 113–114	– Dulce mia Amore [Ende] – HAND: Non mortui laudabu(n)t te d(omi)ne	A, B
	Ovid, *Methamorphosen* X, 543–544[11]	– Rochalfazo [Ende] – HAND: Ich rew vnth klak (Lied: G. Brack, „Ich rew und klag“, RISM B/I 1535[10], Bg. Ev)	A, B
		– HAND: Leuer est Bon (Chanson: Anonimus, „Le cueur est bon“, RISM B/I 1531[6], fol. 21[v])	A, B
	Ovid, *Ars Amatoria* II, 603–604	– Pasomeza	A, B
		– Pasomeza [Ende] – Fantasia	A, B

17	24[v]	B	**Fronte capilata post hæc occasio calua** Dan gelegenheit mit locken vil Wurt dar noch offt kal under will Dann bequemikeit mit loecken vil Wirdt darnach offt kal vnderweyl Pogodać zwłosi ná czele Mieć więc gołą ná tyle Nur schwer kommt die Gelegenheit, leicht entgeht sie[12]	
18	26[v]	B	**Nolo minor me timeat despiciatq(ue) maior** Ich will nicht, vom Niedrigeren [Menschen] befürchtet, und vom Höheren verachtet werden.	
19	27[v]	B	**Judex quod iustum est iudica non quod utile** Richter, beurteile das, was gerecht ist, nicht das, was nützlich ist	
20	28[v]	B	**Et nudam præsi corpus ad usq(ue) meum** Cetera quis nescit? lassi requievimus ambo. proveniant medii sic mihi saepe dies! Drückte die Nackte mir fest gegen den brünstigen Leib Wißt ihr das Übrige nicht? Wir ruhten ermattet vom Spiel aus.	
21	29[r]	B	**Non vivas vt edas sed edas vt vivere possis**[16] Nicht lebe um zu gebrauchen, aber gebrauche um leben zu können	
22	30[v]	B	**Alienum nobis nostra plus alijs placent** Fremdes gefällt uns, das Unsere gefällt anderen besser[17] (lateinisches Wortspiel)	

12 *Lexikon 3500*, Nr. 753.
13 *D.*[ecimus] Magni Ausonii, *Opera Omnia*, Bd. 1, London: Curante et Imprimente A. J. Valpy, A.M. 1823, S. 388.
14 Feicht, *Muzyka staropolska*, S. 118.
15 Rüdiger, *Lateinische Gedichte*, S. 233 (Übers. von August Wilhelm Schlegel).
16 *Der Poetische Medicus*, S. 61.
17 *Lexikon 3500*, Nr. 704.
18 *The Latin Library*, https://www.thelatinlibrary.com/syrus.html (13.12.2024).

	Brant, *Catho in Latin*, Exemplar CH-Bu DC VI 1:5, Bg. bii^{v}; vgl. die Aufl. Krakau 1535, Bg. E1^{v} und die Datenbank *Disticha Catonis*.	– Fantasia [Ende] – HAND: Quando io pensal martire. Ad te saluator noster (Madrigal: Jacques Arcadelt, „Quand'io pens'al martire", RISM B/I 1539[22], S. 53)	A, B
	Sentenzsammlung von Decimus Magnus Ausonius[13]; vgl. die Datenbank *Disticha Catonis*.	– Quando io pensal martire [Ende] – HAND: Pasomezo Nygdym themu vyerzicz nye chczial (nigdy bich ia wierzycz niechczial)[14]	A, B
		– Pasomezo [Ende] – HAND: Prauiem doznal prziaczielia swego	A, B
	Ovid, *Amores* I, V, 24–26[15]	– Smuthne sercze za losczia – Pasamezo hispanicu[m]	A, B
		– Pasamezo hispanicu[m] [Ende] – HAND: Lecontent (Chanson: Claudin de Sermisy, „Le content est riche", RISM B/I 1545[21], S. 50)	A, B
	Publilivs Syrvs, *Sententiae*[18]	– HAND: Passo e meszo	B

23	34[r]	B	**Non minor est virtus querere qua parta tueri** Kleiner ist nicht das Verdienst zu erhalten, als erst zu gewinnen Keine geringere Leistung ist es, Besitz zu bewahren als zu erwerben[19]	
24	35[v]	B	eximar ut Scythici de feritate loci. Difficile est, fateor, sed **tendit in ardua virtus** et talis meriti gratia maior erit. Die Tugend neigt zu mühseligen Aufgaben	
25	40[v]	B	Tempus erit cum tu quæ nu(n)c excludis amantes frigida deserta nocte ia cebis anuss Die Zeit wird kommen, dass Du, die nun den Liebenden ausschließt, einsam und kalt als ungeliebte Frau die Nacht verbringst	
	41[r]–53[v] ohne Beitexte 54[r]–55[r] leer 55[v]–64[v] ohne Beitexte 65[r]–102[r] leer 102[v]–103[r] ohne Beitexte 103[v]–105[r] leer 105[v]–108[r] ohne Beitexte 109[r] leer 109[v]–114[r]: polnische Liebesdichtung ohne Musik, siehe in: Krzyżanowski, „Nieznane ‚tance'". 114[v] – l24[r] leer			
26	124[v]	B	**Quod licet, ingratum est quod non licet acrius vrit** Was erlaubt ist, ist nicht reizvoll, was verboten ist, regt stärker an	

19 *Lexikon 3500*, Nr. 195.
20 *Bibliotheca Augustana*.
21 *Bibliotheca Augustana*.
22 *Bibliotheca Augustana*.

	Ovid, *Ars Amatoria* II, 13	– Saltarello pyrwsi Pass e mezza [Ende] – Paduana	B
	Ovid, *Epistulae ex Ponto* II, 2, „Messalino“, 110–112, 111[20]	– Paduana [Ende] – Or niens (Chanson: Clément Janequin, „Or vien ça vien m'amye“, RISM B/I 1540[17], fol. 6[v])	B
	Ovid, *Ars Amatoria* III, 69–70[21]	– Fantasia bellissima Gioane Pacalono	A, B
	Ovid, *Amores* II, 19, 3[22]	ohne Musik	

27	124[v]	B	**Catho:** Iratus de re incerta contendere noli **Impedit ira animum ne possit cernere verum** Nit wóllst von vngewissem ding Jn grym(m) vnd zorn kriegen gering **Dan(n) zorn das gemúet also verblent** **Das es reht worheit nit erkent** Nit wolst von vngewissem ding Jn zorn vnd grym(m) kriegen gering **Dan zorn das gemúet also verblendt** **Das es recht warheyt nit erkendt** Gniewliwy w rzeczy nie pewney Niechćiey twierdżić vporu w niey Gniewći rozumowi szkodżi Bo go spráwey prawdy zwodżi	
28			**Iras:** **Non refert quo pacto quis adimat uitam,** **nam vbicumq(ue) est peruersa lædendi uoluntas,** **ibi quoque est homicidium** Es hat keine Bedeutung, zu welchem Zwecke das Leben genommen wird: da überall, wo der Wille zum Schaden ist, findet ein Mord statt.[23]	
29			**Detractor sibi ipsi nocet & alios infuit ut lepra** [Es] schadet sich selbst und ist für die anderen ansteckend	
30			**Qoud licet ingrat[um est]**, quod non licet, acrius urit. Was erlaubt ist, reizt nicht; was nicht erlaubt ist, brennt um so heftiger.	
31		Schreiber B?	Opra ilegt Ineodtpm est [?]	
32			[?]	

23 Reu, *Quellen zur Geschichte des kirchlichen Unterrichts*, S. 414.

	Brant, *Catho in Latin*, Exemplar CH-Bu DC VI 1:5, Bg. a8^{r}; vgl. die Aufl. Krakau 1535 und die Datenbank *Disticha Catonis*.	ohne Musik	
	Erasmus, Catechesis VI, in *Omnia Opera*: *Qvaecvnqve Ipse Avtor Pro Svis Agnovit, Novem Tomis*, Bd. 5, Basel 1540, S. 994		
	Ovid, *Amores* II, 19.		

Anhang B.II

Die Anhänge B.II.9–11 sind ein Versuch, die topischen Schemata einiger Sammlungen überschaubar darzustellen.

B.II.9

Topisches Schema in UKR-LVu 1400/I, Krakauer Tabulatur 1550er–1590er

Folios	Incipits der Beitexte und der Musik, Musikalische und textliche Formen und Gattungen (Auswahl)	Topisches Schema	Blöcke	Übergeordnete topische Struktur
[0]–1^{r}	„Virtus est“			Initialmotto: Tugend, Gottesfurcht
8^{r}	Beitext: „Moribus & forma conciliandus Amor“ („Durch Schönheit […] wird Liebe gewonnen“)	Hohe Liebe, Tugend	I.	Beginn der Liebe
9^{r}–10^{r}	Beitext: „Sivox est canta“ („Hast du Stimme, so singe“) Musik: „Donna leggiadra“ (Verdelot) **Liebesmadrigal**	Gewinnen der Liebe durch Musik		
10^{v}–11^{r}	Beitext: „Vina parant animos“ („Wein erreget das Herz“ Musik: Tanz „Labella“ **Tanz**	„Sündige“ Mittel des Flirts, Sünde und Vergebung, Kraft des Geistes		
11^{v}–13^{r}	Beitext: „Fallitur augurio spes“ („Hoffen und Harren“) Musik: „O s’io potessi donna“ (Berchem) **Liebesmadrigal**	Hohe Liebe vs. Narrheit	II.	
16^{v}–19^{r}	Beitext: „Dum vires anniq(ue) sinunt“ („Weil es Jahre und Kraft“) Musik: „Doulce memoire“ (Sandrin) „Non mortui laudabu[n]t“ **Chanson, Psalm**	*vanitas* & *memento mori*, Alter, Ende der glücklichen Zeiten, Tod		
21^{v}–35^{v}	[…] **Wortspiele**	Sünden, Moral, Fortuna, Soziales, Mäßigkeit, Tugend		
40^{v}	Beitext: „Tempus erit“ („Die Zeit wird kommen“)	*vanitas*, Vergänglichkeit der Liebe und des Lebens Zorn, Schaden		Ende der Liebe und des Lebens

B.II.10

Topisches Schema in D-B Mus.Ms. 40588, Tabvlatvr vf die Lvten 1552

Seiten	Incipits der Beitexte und der Musik, Musikalische und textliche Formen und Gattungen (Auswahl)	Topisches Schema	Blöcke	Übergeordnete topische Struktur
[I]	Beitext: „All ding múß ein úbung han“ […]			Initialmotto: Tugend, Üben der Lautenkunst, Gebet
6–9	Beitext: „O Herr nim von mir“ (Flúe) Musik: „O herre gott begnade mich“, „Vß tieffer nodt“ **u. a. Psalmlieder**	Gebet	I.a	
10–13	Musik: „Es wolt ein meytly wasser holen“ […] „Alde múß ich mich scheidenn“ **Liebes- und Abschiedslieder**	Beginn der Liebe, Abschied	II.a ↓	
14–20	Musik: „Benzenoúwer“ **u. a. Tänze und Tanzlieder** […]		III.a	
20–25	Beitext: „Lyd vnnd vertrag, Schwig vnnd nit verzag“ Musik: „Ein magt die sagt mir frúntlich zu“, „Nach willen din“ […] **Liebeslieder**	Hohe Liebe Liebesleid	II.b ↓	
25–28	Beitext: „Ach got nún wend min groß ellend“ Musik: „Her nún heb den wagen selb“ „Mag ich unglúck nit widerstan“ […] „Welcher das ellend buwen will“ **Psalmlied, Liebeslieder, Jacobs Pilgerlied**	Bekenntnis zu Gott, Liebesleid, Eigenes Elend	I.b ↑↓	
29	[…] **Tänze**		III.b	
30–31	Beitext: „Lieb han in trúwen“, „Hút dich, Trúw ist mißlich“ Musik: „Lieplich hatt sich gesellet“ **Liebeslieder**	Hohe Liebe Liebesleid	II.c ↓	
[…]	[…]			
38–39	Musik: „Verlorner dienst“ **Liebeslied** […]	Verlust der Liebe	II.d	

44–45	„Vß tieffer nodt“ **Psalmlied** […]	Ende, Anruf zu Gott	I.c	
46–75	Musik: „Benzenoúwer“ **u. a. Tänze und Tanzlieder**		III.c	
75–76	Musik: „Languir me fais“ (Claudin de Sermisy) **Chanson**	Unermess- liches Leid, Unglückliche Liebe, Tod	IV.	*vanitas*- Motive, Vergänglich- keit der Liebe, des Lebens, Gebet
[X]	Beitext: Johannes LUT 3, 16 **bibl. Text**	Erlösung, Ewiges Leben		

B.II.11

Topisches Schema in CH-Bu F IX 70, Wurstisens Tabulatur 1591–ca. 1619

Buch I, „Jnn welchem ettliche Preambell begriffenn werdenn“

Seiten	Incipits der Beitexte und der Musik, Musikalische und textliche Formen und Gattungen (Auswahl)	Topisches Schema	Übergeordnete topische Struktur
2–12	Beitext: „Hastú Laúttenshlachen lúst… wiltú shónen Júngfraúwn hofieren“ Musik: „Præambulum“, „Præludium“, „Exercitium“ **Präludien, Übungen (Musik), Priamel, Sentenzen (Text)**	Tugend, Fleiß Leid, Kurzweil, Verschwendung, Kritik an Mönchen, Unbeständigkeit, Tod	Initialmotto: edle Tugenden Bildungsprogramm: Üben der Lautenkunst Ambivalenzen: Frauenwerben, Vergnügen Insgesamt alle Kerntopoi der Sammlung
13	Musik und Text (Fortsetzung)	Wollust vs. Mäßigung	
15	**Wortspiel**	Gefährliche, böse Frauen	
16	Ab hier: keine Musik **Wortspiel**	Liebe	
17	„Die hen(n) vnder den Han Die fraúw vnder den man“ **Priamel (Text)**	Erotika	
18–19	**Rätsel, Priamel**	Tod, Sterben	

Buch VIII, „Jnn welchem ettliche Geistliche lieder vnnd Psalmenn begriffenn werden“

320–322	Beitext: „Vivere vis lætus“ Musik: „Állein nach dir Herr“ […] **geistliche Lieder, Psalmen**	Sünde, Beichte, Angst, Vertrauen, Hoffnung	Gebet
323–325	Beitext: „Ebrie, quid faris? Vivis“ Musik: „Da Jsrael aúß Egipten zog“ […] **geistliche Lieder, Psalmen**	Ereignisse aus dem Neuen Testament Bitte um Gottes Gnade und Barmherzigkeit, Gottespreis	
329–330	Beitext: „Laus in fine sonat“ „Die túgendt khen(n)et man bei dem Endt“ Musik: „Pavana la chrymarum“ **Tänze**	Tod, Ende (auch der Tugend)	Ende, Tod

Buch II, „inn welchem ettliche Mútetenn begriffenn werdenn“

20	Beitext: „Interpone tuis, interdúm gaudia curis“ Musik: Lasso, „Benedicam Dominum“ […]	Heilkraft der *recreatio*, Tugend	Initialmotto: Heilkraft der Kunst, Tugend
23–29	Beitext: „Illum nullus amat, qui semper Da mihi clamat.“ Musik: Lasso, „Omnia quae fecisti“ […] **geistige Motetten, Wortspiele, Sentenzen**	Das Göttliche vs. das Sündige *KONTRAST*	Göttlichkeit in der sündigen Welt
30–38	Ab hier: keine Musik Beitext: François Rabelais, *Pantagruel* **Wortspiele, Sentenzen und andere Textexzerpte**	Narrheit, Freiheit, *vanitas*, unglückliche Liebe	Kehrseite der Welt: Narrheit

Buch III, „Jnn welchem ettliche Fantasien begriffenn werdenn“

40–49	Beitext: „Frisch, frey, frólich vnnd frúmb“ „Kein bad bóß Fraúwenn genúg mag reibenn“ Musik: Fantasien […]	Freiheit, Studentenleben, Habgier, böse Frauen, Verspottung der Wissenschaft, Narrheit, soziale Hierarchie, Alter (*vanitas*)	↓ *vanitas*
50–52	Beitext: „Kunst offt ein ding vermag“ Musik: Fantasien […]	Tugend (Kunst, Studium), Sünde (Wein), Armut, Alter (*vanitas*)	Tugend ↓
57–63	Beitext: „Amor est ociosi pectoris molestia“ Beitexte aus dem *Lalebuch* **Fantasien (Musik), Sentenzen und andere Textexzerpte**	Liebe, Ehe, Liebesplage, Studentenleben, Unbeständigkeit	↓ *vanitas*

Buch IV, Jnn welchem ettliche Madrigalenn begriffen werdenn

64	Beitext: „Kúnst allwegenn bleibt “ Musik: „Die kunst macht gúnst“	Kunst, *vanitas*, Armut vs. Reichtum	Initialmotti: Kunst, *vanitas*
65–70	Beitext: „Ein kurtzenn sinn die Weiber habenn“ Musik: Janequin, „Je prens engre“ […] **Liebesmadrigalen (Musik)** **Lieder (Musik)**	unglückliche Liebe Böse Frauen, Studenten	↓
	Musik: „Gott ist mein Liecht“ **Psalm (Musik)**	*vanitas*, Hinwendung zu Gott	*vanitas*
73–78	Beitexte: „Dú meinst Pfaffenn seind heylige mann“ „Wer will nach leer vnnd kúnsten strebenn“ […] Musik: „Was Gott will“ **Sterbechoral** „Jung zú Hoff, vnndt alt zú Hell“ Musik: „Bewar mich Herr Gott“ **Psalm (Musik)**	Reformatorischer Spott, Böse Frauen, Huren, Tugend (fleißiges Studium), Gesell – Sünde – Gott *vanitas*	Spott, böse Frauen ↓ Tugend ↓ *vanitas*

79–80	Beitext: „Liber wil ich nach Júngfraúwenn spatzierenn“ Musik: Lasso, „Susanne ung jour“ **Liebesmadrigalen (Musik)** **Lieder (Musik)**	Hohe Liebe, Glückliche Ehe, Liebeskummer, Fortuna, Erotika	hohe Liebe leichte Liebe
82	Beitext: „Ein lebenn on lehr vnnd Kúnst“ […]	Tugend, Kunst, Lehre	Tugend, Kunst
88–89	Beitext: „Clerice sis fortis, nec des tua munera scortis“	Unglückliche Liebe, Böse Frauen,	
91	Musik: Lasso, „Susanne ung jour“ Beitexet: „Contrá vim mortis“	Tod, Sünde,	Tod, Sünde
96	Musik: „Allein nach dir Herr“ **Psalm**	Gottes Gnade	Gottes Gnade
97–99	Beitext: „**W**as **G**ott **w**il **d**as **g**eschách **a**lle **z**eit“ Musik: Berchem, „O sio potessi donna“	Hohe Liebe, Gott, Armut	hohe Liebe
100–105	Beitexte: „Wann sich die alten weyber búckhenn“ „Wan Jch hór das die Lautten klingt“ **Mailied (Musik)** **Priamel (Text)**	Unglückliche Liebe, Böse (alte) Frauen, Lob des Lautenklangs	unglückliche Liebe Lob dem Lautenklang
107–113	Keine Musik Beitext: „Húet dich Júng gesell nim kein weyb“	Sünde – leichte Liebe, Studentenleben	

B.III.1 Übersicht der Noten- und Tabulatureinträge in den Stammbüchern des deutschsprachigen Raums (ca. 1470–ca. 1620)

Folgende Tabelle erschließt nur die Stammbücher, die Noten- oder Tabulatureinträge enthalten. Unbeachtet bleiben dabei bildliche Darstellungen der Musik sowie Referenzen auf Musik in Texten. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die systematische Erschließung der Musikeinträge in den Stammbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts gerade erst begonnen hat. Die Aufstellung der mensural notierten, also nicht in der Tabulatur überlieferten Einträge ist aus diesem Grund keinesfalls als vollständige Katalogisierung zu betrachten, sondern als eine Anzahl von Beispielen, die eine allgemeine Tendenz illustrieren. In Gruppe I der Beiträge sind bewusst nicht alle gefundene Beiträge aufgelistet, so wurde z. B. auf Beispiele aus dem Niedersächsischen Archiv (Oldenburg) oder Österreichischen Nationalbibliothek (Sammlung von Handschriften und alten Drucken) fast gänzlich verzichtet.

Als grundlegende Referenzquelle für Stammbücher dient das *RAA*, soweit die Beiträge dort erfasst sind. Die Musikbeiträge im *RAA* sind in der Regel als „Noten", ohne weitere Informationen kenntlich gemacht. Vermutete Lokalisierungen und Datierungen von Beiträgen stehen in eckigen Klammern.

Nr.	Laufzeit des Stammbuchs bzw. Zeit der Musikeintragungen	Lokalisierung von Musik-Einträgen	Quellen und Signaturen	Musikbeiträge und Inskribenten	Sigle in *RAA*, vorhandene RISM ID-Nr. oder andere Identifikatoren
I. Stammbücher oder *Libri amicorum* mit einzelnen Noten-Einträgen (nicht Tabulaturen)					
1	1563 1564 1565	Dôle	Album Amicorum de Veit Seytz,[1] F-Paris Ms. Rothschild IV.B.7	– fol. 4^{v}: die erste Strophe des Liedes „Drei Gäns im Haberstroh“ von Hieronymus Berchem (homophon) – fol. 90^{r}: Kanon a4 „Vide et considera omnia“ – fol. 91^{v}: Kanon a4 „Vivant Cantores vivant omnes in eternum“	1561_seytz
2	1568	Heidelberg	Stammbuch von Stephan Aberlin (Oberle), D-HEu Heid. Hs. 3396	– fol. 22a: Motettensatz a4 mit c.f. „Deus dat, Deus detrahit“ (Gott gibt, Gott nimmt)	1566_aberlin

1 Dessì, „The Musical Training“.

3	[1574–1595] 1575, 1587, 1591	[?]	Stammbuch von Theodor Lindner, D-BAs H.V: Msc. 576	– fol. 7^{v}: homophoner Liedsatz a4 „Wenn ich der Zeit“ von Johannes Wesalius – fol. 44^{v}: Kanons a6 und a4 von Leonhardus Lechnerus – fols. 74^{v}–75^{r}: Spruchmotette a4 „Allein Christis ist gestorben“ – 80^{v}: kanonischer Satz a2 von Anthonius Munsterus – fol. 96^{v}: Kanon a4 von Blasius Tribuvetus – fol. 98^{v}: Kanon a2 von Balduin Hoyoul – fol. 107^{v}: Kanon a3 (ohne Text) – fols. 114^{v}–115^{r}: Kanon a4 von Conradus Hagius – fol. 141^{v}: Musikanagramm „Virtús“, *c-g-e* und „cat“ (Solmisationsrätsel „Virtutes *ut-sol-mi* cat“ = „Virtutes ut sol micat“– Die Tugend glänzt wie die Sonne) von Lucas Starckh – fol. 188^{v}: Musikanagramm mit Noten *a-d-f-d* von Hieronimus Pannack aus Grafenwöhr – fol. 192^{v}: Kanon a3 mit dem aufgelösten Solmisationsrätsel „Virtús út sol micat“ von Michael Scheufler	1574_lindner Kalliope, DE-611-HS-3729967
4	1571(?) 1574 1575 1577	Köln, Wien	Stammbuch von Arnold Manlius, D-HEu Heid.Hs. 487	– fol. 15a^{v}: Kanon a4, Musikanagramm *a-d*^{1}*-g* und „Vous“ (Solmisationsrätsel „*mi-la-re* Vous“, ein Hinwies auf Josquin des Pres’ „Mi larés vous“, RISM B/I 1540^{7}), im Zusammenhang mit dem Spruch „Amor docet Musicam“ – fol. 16^{r} (oben): 4 Musikanagramme (DATB, *incipits* mit „*mi-la-re* Vous“ *soggetto* für einen Kanon a4), verkehrt notiert und nicht aufgelöst – fol. 16^{r} (unten): Kanon a4 „Ora pro nobis, miserere nobis“ Drei Einträge von Franciscus Mergot, genannt De Novo Portu – fol. 96a^{v}: Musikanagramm *H-e-A* und „Vous“ (Solmisationsrätsel „*mi-la-re* V[ous]“) von Cellius a Rovsma	1570_manlius

5	[1585–1595, 1591] 1629 1626	[Augsburg] Stuttgart Augsburg	Stammbuch von Paul Jenisch,[2] D-Sl Cod.hist. 8° 298 und 299	– fols. 106^{r}, 156^{v}, 242^{v}: zwei Kanons a8 und a6 von Adam Gumpelzhaimer aus Gumpelzhaimers *Compendium musicae* – fol. 9^{v}: Kanon a4 von Konrad Hagius – fol. 206^{r}: Kanon a3 von Johann Ulrich Steigleder – fol. 253^{v}: Kanon a4 von Christoph Thomas Walliser	1575_jenisch 1575_jenisch2
6	1579/89 1582	[?]	Stammbuch von Gerhard Pilgrum,[3] D-KNs HM 1950/97	– fol. 155^{v}: Kanon a5, „C'est grand honneur" im Bass und a4 „Chascun nouvit son desir" im Tenor-Schlüssel von Samuel Mareschall – fol. 40: Musikanagramm von 1582 *d*-*a*^{1}-*d* mit *b* Vorzeichen	1579_pilgrum
7	1589	Klagenfurt	Stammbuch von Hector Meicht, D-OLns Best. 297 J Nr. 6	– fol. 168: „Fuga 6 Vo in únisono post 2 tempora" von Joannes Herold Jenensis	1583_meicht
8	1584	[?]	Stammbuch Johannes Cnefelius aus Freystadt, Niederschlesien, D-Ju Stb. 3	– fol. 122^{v}: „Quatuor Vocum Deus adiutor meus" von Johann Knöfel, Kanon a4 über eine Stimme der Motette „Deus adiutor meus"	1584_knoefel; RISM Nr. 250004372
9	1585	[Regensburg]	Stammbuch von Pancraz Silbernagel, D-OLns Best. 297 J Nr. 8	– fol. 1^{v}: Kanon a6 „Sine fine" von Andreas Raselius	1585_silbernagel
10	1590	[?]	Stammbuch von Hans von Warnsdorf, D-Sl Cod.hist. 8° 10 Eintrag von Georg Rosenberger	– fol. 122^{v}: einstimmige Notenzeile	1585_warnsdorf

2 Gottwald, „Humanisten-Stammbücher", S. 103.

3 Niemöller, „Musikalische Widmungen aus dem Jahre 1578".

11	1593	Leuben	Stammbuch von Christoph Grundner, GB-Lbl Egerton Ms.1205	– fol. 138^{v}: Musikanagramm „Virtús“, *c-g-e* und „cat“ (Solmisationsrätsel „Virtus *ut-sol-mi* cat“ = „Virtus ut sol micat“, Die Tugend glänzt wie die Sonne) von Johann Rosenberger von Rosenegg	1586_grundner
12	1588	[Jena]	Stammbuch von Nicolaus Hübner, D-OLns Best. 297 J Nr. 11	– fol. 1^{v}: „Fuga [a5] in unisono Arith. men.“ von Christophorus Riemer	1587_huebner
13	1592	[?]	Stammbuch Johannes Götz, D-Sl Cod.hist.qt.297	– fol. 147^{r}: „Vinum et Musica“, Kanon a3 von Wilhelm Aiblinger	1587_goetz
14	1587	Graz	Stammbuchs des Michael Sperling aus Ganz, D-Wa VI Hs. 13 Nr. 211	– fol. 6^{r}: Musikanagramm „Virtus“, *c-g-e* und „cat“ („Virtus *ut-sol-mi* cat“ = „Virtus ut sol micat“, Die Tugend glänzt wie die Sonne) von Daniel Soldan[4]	1587_sperling
15	1592	Wittenberg	Stammbuch von Johannes Schönborn, D-OLns Best. 297 J Nr. 12	– fol. 2^{v}: „Canon in homophonia 5. Voc. Post […]“ mit dem Text „Deúm est virtitum“ von Christophorus Demantius	1589_schoenborn
II. Liederbücher mit Elementen des liber amicorum und Tabulatur-Einträgen					
16	1470–1473	Königstein / Rheinfranken	*Königsteiner Liederbuch*, D-B Ms.Germ.qu 719	– 4 Melodien in Tabulaturen, Nr. 82, 133–135[5]	

4 Dieses Rätsel findet sich außerdem noch mit anderen aufgezeichneten Noten im Stammbuch von Erik Falck (*RAA* 1582_falck, S. 210) bei dem Eintrag von Erasmus Rudzky de Rudz: „Virtus“, g^{1}-d^{2}-h^{1} und „cat“ („Virtus *ut-sol-mi* cat“ = „Virtus ut sol micat“).

5 Sappler, *Das Königsteiner Liederbuch*, S. 7, 326, 327, 375–381.

III. Stammbücher oder einzelne Widmungsblätter mit einzelnen Lautentabulatur-Einträgen					
17	1578	[Universität Heidelberg?]	Stammbuch von Gerhard Pilgrum, D-KNs HM 1950/97	– fols. 160^{r}–160^{v}: „Phantasia“ in deutscher Lautentabulatur von Joannes Schendelius (Johannes Schondelius Wasserburgensis Bavarus, immatrikuliert am 29.10.1577 an der Universität Heidelberg)[6]	
18	1571, 1575	[Ingolstadt]	Stammbuch des Dr. Wenzel Petrzik, D-Hs NKG:DA:1 Stammbuch aus zwei zusammen-gesetzten Drucken: Ovids *Metamorphosen*, Johannes Postium 1563, und Äsops *Fabeln*, Hartmann Schopper 1566	– fol. 213^{v}: „Intrado“ in deutscher Lautentabulatur von Georgius Reyßmüller Lutinist und Studiosus – fol. 227^{v}: „De dolce amor“ in deutscher Lautentabulatur mit einer Lautenzeichnung	1570_petrzik
IV. Stammbücher mit angebundenen oder integrierten Abschnitten aus Lautentabulaturen					
19	1550–1552	Königsberg, Frankfurt/Oder, Wittenberg, Italien	Stammbuch des Burggrafen Achatius zu Dohna, RUS-KA Gen 2.150 (verschollen)	52 Seiten mit Tabulaturen (verschollen)	
20	1562–1585	Köln und Umgebung	Das Stammbuch des Bernhard Schenckinck, D-MÜwl Ms. 439	42 Seiten mit Lautentabulaturen, inkl. 4 Widmungseinträge	1562_schencking (ohne Tabulaturteil)

6 Niemöller, „Musikalische Widmungen“, S. 19, 31–34; *Matrikel der Universität Heidelberg*.

21	1593–1602	Wittenberg	Wittenberger Claviertabulatur,[7] S-Uu Vok. Mus. Hs 132	Mehrere Eintragungen fols. 5^{r}–[117^{v}] in der „Neuen Orgeltabulatur“ und ein Eintrag in der französischen Lautentabulatur, fol. 76^{r}	
V. Lautentabulaturen mit Stammbuch-Elementen					
	Zeit der Musik-eintra-gungen	**Lokalisierung der Bücher**	**Tabulaturbücher**	**Elemente des Stammbuchs**	
22	1530er–1540er	Wiener Raum (im Teil mit deutscher Lautentabulatur)	PL-WRk 352	Monogramme, Namen, Devisen, Sentenzen, Datumseinträge	
23	1550er – 1590er	Krakau, Littau	UKR-LVu 1400/I (Krakauer Tabulatur)	Monogramme, Namen, Devisen, Sentenzen, Datumseinträge, Besitzvermerke[8]	
24	1561	Wien	H-Ba K 35/II (Istvánffy-Fragment)	Namen, ein Datumseintrag, Schenkung *in memoria*	
25	1591–ca.1619	Basel	CH-Bu F IX 70 (Wurstisens Tabulatur)	Monogramme, Namen, Devisen, Sentenzen, ein Datumseintrag[9]	

7 Schwindt, „Ein studentisches Vademecum“, S. 237–247.
8 Schöning, „Die Lautentabulatur UKR-LVu 1400/I“.
9 Leszczyńska, „Emanuel Wurstisen“.

B.III.2 Gesamtübersicht der Text- und Musikeinträge im Stammbuch des Burggrafen Achatius zu Dohna (RUS-KA Gen 2.150), 1550–1552

Da das Stammbuch verschollen ist und nur *incipits* überliefert sind, können die Referenzen zur Musik nur bedingt, auf der Basis von Kosacks Arbeiten gemacht werden.[1] Zur besseren Orientierung ist Kosacks Nummerierung der Musikeinträge in die letzte Spalte der Tabelle angegeben. Alle Hinweise auf die Schreiber und die Platzierung von Beitexten gehen auf die Abschriften und deren Auswertung durch Krollmann zurück.[2] Auch die Schreibweise aller Texte musste aus der Sekundärliteratur übernommen werden. Alle Angaben wurden soweit wie möglich ergänzt. Die Haupttopoi der Beitexte und Musiktexte sind fett hervorgehoben. Die Verweise auf Quellen wurden der Einheitlichkeit halber in der Regel auf RISM, die Signaturen der Manuskripte, Brown-Signaturen (jeweils ins Publikationsjahr eingeschlossen) oder abgekürzte Angaben der Editionen mit entsprechenden Nummern beschränkt. Die Referenzen zu *CMM* oder *EDM*-Ausgaben, sowie *Kirchenlieder*, finden sich in *SMT* III, 2, S. 241–243.

Nr.	Seiten	Schreiber der Texte, bekannte Lokalisierungen	Texte	
1	1	**H.[ans] von Mülhaim**, schlesische Familie von Mühlheim, Universität Leipzig, 1547–1548; Universität Frankfurt/Oder, 1548; Pläswitz, 1548.[3]	Herdurch mit Freuden Grus mir sie gat früe und auch spat die mich ser lieb hat. [Nachtrag, andere Hand]:	

1 Kosack, „Die Lautentabulaturen“, S. 48–60; Kosack, *Geschichte der Laute und Lautenmusik in Preussen*, S. 6–19.

2 Krollmann, „Das älteste preußische Stammbuch“, S. 34–47.

3 Johannes von Mühlheim, RAG-ID: ngXN6I274Xv02mtXrXGm5VjI, *RAG*, https://resource.database.rag-online.org/ngXN6I274Xv02mtXrXGm5VjI (04.09.2024).

	Daten und Orte der Einträge	Text-Konkordanzen, Übersetzungen (in Klammern), Quellen und Referenzen zur Sekundärliteratur, Topoi in Beitexten	Musikbeiträge bei den Texten, Vorlagen für die Intavolierungen, Musik-Konkordanzen, Tanzformeln, Topoi in den Texten der Vokalvorlagen	Nr. der Musikeinträge nach Kosack
	1550	**Grußformel**	Keine Musik	

			Seneca. Omnes apes aculeos habent, solus rex aculeo caret. Qua sententia Seneca vult significare clementiam et mansuetudinem principum proniores esse ad ignoscendum quam ulciscendum debent.	
	2–3	Federzeichnungen: „Darstellungen aus Königsberger Studentenleben“[5]	Anno 1550 drei Wochen nach Weihnachten inceperunt Elige cui dicas tú mihi sola places.	
2	4	**Marx Herr von Kitlitz** [Kittlitz?], ein Schlesier oder Lausitzer.	Helff got Inn allen Dingen.	
3	5	**Achatius von Czemen**, Onkel von Achatius zu Dohna, [=Achaz von Zehmen (1530– 1576)], Universität Frankfurt/Oder, 1549 Präzeptor, 1549–1550 Ehrenrektor; Universität Orléan, 1551–1554 Bildungsreise; Lübeck, 1551; 1554 als Gesandter in Dänemark.[6]	Mein Hoffnung zw gott.	

4 Wander, *Deutsches Sprichwörter-Lexikon*, online, Nr. 378, Rubrik „Herr“.
5 Krollmann, „Das älteste preußische Stammbuch“, S. 37.
6 Achaz von Zehmen, RAG-ID: ngRH5g678SJ4dgnllQqgbPdQ, *RAG*, https://resource.database.rag-online.org/ngRH5g678SJ4dgnllQqgbPdQ (06.09.2024).

	1552	(Alle Bienen haben einen Stachel, nur dem König [der Bienenkönigin] fehlt er. Mit diesem Satz möchte Seneca zum Ausdruck bringen, dass Milde und Sanftmut die Herrscher eher zu Vergebung als zu Rache anhalten sollte.) cf.: Rex apum solus aculeo caret, (Grosse Herren sollen gnädig sein),[4] **Gnade (des Fürsten)**		
	1550, drei Wochen nach Weihnachten	(Wähle aus, zu welcher du sagst: ‚Du allein gefällst mir'.) Ovid, *Ars amatoria* I, 41–42 **Studentisches Leben, böse Frauen**	Keine Musik	
	1550	**Gottes Hilfe**	Keine Musik	
	1550	**Hoffnung auf Gott**	Keine Musik	

4	6	**Salomon Schweynichen**, „aus der bekannten Schlesischen Familie“,[7] Universität Frankfurt/Oder, 1548.[8]	H. G. H. V. D.[9] [= Hilf Gott hier und dort] [Herr Gott, hilf uns durch] S. V. S [eine scherzhafte Anspielung auf das Wort „sus“ –Schwein].[10]	
5	7	**V.[alentinus] von Proskow[sky]**, schlesischer Adel, Universität Frankfurt/Oder, 1548.[11]	Ich wil gott vortrawen.	
6	8	**Ernst von Krackwitz** [oder Kreckwitz? Krocknitz?], schlesischer Adel, Universität Frankfurt/Oder, 1548;[12] Wittenberg, 1551.	Gott wend es zum Besten.	
7	9	**Abraham Bock**, schlesischer Adel, von Bock und Polach, der spätere bekannte Rat des Kurfürsten August von Sachsen, Universität Wien, 1550–1551; Wittenberg, 1554; Hofrat in Wien ab 1560; Leipzig, Oberhofrichter ab 1597.[13]	Glück macht neidt. Jerosibiri de pellini sugar salertera.	
8	10	**Paulus Hörnigk**, schlesischer Adel, Wittenberg, 1554.	Trew ist Wiltpretth.	

7 Krollmann, „Das älteste preußische Stammbuch“, S. 39.

8 Salomon von Schweinisch, RAG-ID: ngWM6p173VE9ilsWqXFl1Uit, *RAG*, https://resource.database.rag-online.org/ngWM6p173VE9ilsWqXFl1Uit (06.09.2024).

9 Hier und im folgenden stammen die Vorschläge für die Auflösung der Sprüche aus Stechow, *Lexikon der Stammbuchsprüche*, inkl. den dort angegebenen Varianten. Dabei ist jedoch Vorsicht geboten, da das Lexikon nicht alle Abreviaturen erfasst. Außerdem können einige auch Monogramme sein, insbesondere dann, wenn der Einträger nicht benannt ist.

10 Krollmann, „Das älteste preußische Stammbuch“, S. 39.

11 Valentin Proskowsky, RAG-ID: ngIY9Z971Hg7txeEcH1xtGuT9HV, *RAG*, https://resource.database.rag-online.org/ngIY9Z971Hg7txeEcH1xtGuT9HV (06.09.2024).

12 Ernst von Krocknitz, RAG-ID: ngOE2F779Nm59dkAiN9daMaV, *RAG*, https://resource.database.rag-online.org/ngOE2F779Nm59dkAiN9daMaV (06.09.2024).

13 Abraham Pockh, RAG-ID: ngUK0P779VM58jqIoU9j1Sgr, *RAG*, https://resource.database.rag-online.org/ngUK0P779VM58jqIoU9j1Sgr (06.09.2024).

	1550	**Gottes Hilfe**	Keine Musik	
	1550	**Vertrauen auf Gott**	Keine Musik	
	1550	**Gottes Macht**	Keine Musik	
	1550	**Neid**	Keine Musik	
	1550	(Treue ist ein scheues Reh.) **Unbeständigkeit**	Keine Musik	

9	11	**John Luther**, [Johannes Luther (1526–1575)], ältester Sohn Martin Luthers, Universität Wittenberg, 1533; Universität Königsberg, 1549–1551, gefördert von Albrecht von Preußen; Wittenberg, 1552–1553; als Jurist am herzoglich-sächsischen Hof in Weimar und Gotha 1553–1566.	M. M. [= *memento mori*. Gedenke des Todes] [= *moniti meliora*. Zum Besseren ermahnt] Das Wappen des Reformators mit einer Bibel als Helmzier.[14]	
10	12	**Abraham Burggraf zu Dohna**, (1579–1631), Sohn des Achatius zu Dohna.		
11	13	**Chr. Klenena**	W. G. V. N. S. [= ?] Häc ego Christianus Klenenorum stemmate natus Pinxi, quä präsens signa decora vides Scilicet ut domino generoso sanguine nato Achatio a Dhona gratificarer ego. Hie si quä non sunt picti satis apta figuri, Tu tarnen interea häc consule, quäso boni. Nam mihi adhuc nondum est notus präceptor Apelles. Nec mea picturis est satis apta manus. Verum maiores pingendi assuetus ad usus, Tune quod neglectum est arte rependo mea.	

14 Krollmann, „Das älteste preußische Stammbuch“, S. 40.

	1551	***memento mori***	Keine Musik	
	1597 [?]		Keine Musik	
	1550	(Ich, Christian aus dem Geschlecht der Klenenen, habe dieses anmutige Bild, das du vor dir siehst gemalt, damit ich dem von edlem Blut geborenen Herrn Achatius von Dhona, Dank sage. Auch wenn diese Gestalt etwa nicht ähnlich genug dargestellt ist, sollst du sie dennoch gut aufnehmen, darum bitte ich. Denn der Lehrmeister Apelles [berühmter Maler der Antike] ist mir bisher nicht bekannt, noch ist meine Hand für Bilder [Malerei] geeignet. Aber ich bin es gewohnt, die Großen zu malen und werde das Versäumte mit meiner Kunst nachholen.)	Keine Musik	

12	14	Hand Achatius zu Dohna[15]	Fraw Musica spricht. Für allen Freuden auff dieser erden kan niemandt kein feiner werden, den die ich gebe mit meinem singen und mit manchem süßen klingen hie kan nitt sein ein böser muth, Wo auff der lauthen schlahen die studenten gutt Hie bleibt kein Zorn, Zanck, Has, noch neidt Geitz, sorge, vund was sonst hartt anleidt. Denn wegck muß alles Hertzen leidt und faren dohin mitt traurickeit. Auch ist ein jeder das wol frey, Das solche Freude keine sünde nit sey Datzu es auch gott geffeltt. Den alle Freudtt der gantzen Weldt Den Teufel sie seine werck Zerstörtt und vorhindertt auch vyl boese mortt. Das Zeugett David des Königs rahtt Dehr den saul offtt gewerett hatt Mitt guttem süßen harffen spil, Das er in grose sünde nitt fiel. Die beste Zeitt im jar ist mein Wen do singen alle waltt vogelein Himel vnd erden ist der vol Vil gutt gesang da lauthett wol Voraus die liebe nachtigal Machtt alles frölich vberal. Die lauthe ich preise mit meiner Zungen Den sie erfreutt altte vnd junge Mitt yhrem liblichen klangk Des mus sie ewigk haben Danck Himit wil ich beschlyssen Hoffe auch meiner lauthen (zu genisse)n.	

15 Krollmann, „Das älteste preußische Stammbuch“, S. 40.

		Ein paraphrasiertes Zitat aus dem Beginn Martin Luthers „Vorrhede auff alle guten Gesangbücher“.	Keine Musik	

13	15	Kein Name	Disce puer teneris testudine ludere ab annis Dum faciles digiti mobilitate vigent. Nam uarias animi curas tristesque dolores Depellit rursus lätitiamque facit Et seris mihi crede annis est summa voluptas Si digitis poteris tangere rite chelim.	
14	16	Kein Name	Ellendtt vnd auch dobey armutt Erfreuett den der weytt reysen thutt. Multa cogit cäcus amor secreta fateri.	
15	17	Kein Name	Nil amor est aliud quam dulcis et ägra voluptas Nil nisi cura placens, nil nisi dulce malum.	
			Arm vnd erlich, Ahne geldt frölich. V. J. X. [=?]	

16 Hans Wilhelm Kirchhof interpretiert die ganze Passage wie folgt: „Nil amor est aliud nisi tristis & ægra uoluptas, / Nil nisi dulce malum, nil nisi cura placens. / Deniq; mille in amore cruces & dulce uenenum, / Luctus & lachrimæ, cura, querela, dolor. / Das ist: / Ein kranck vnd traurige wollust / Ist die lieb vnd nichts anderß sust / Ein sússer schad vnd willig sorgen / On zal beschwer / ligen verborgen / Bey ir / vnd ein súß schedlich gifft / Den / der ir glaubt / all leid betrifft“, in Kirchhof, Wendvnmuth, fol. 254^{r}.

		Laute: *exercitia*, Tugend des Übens, *recreatio* bewirkt durch den Lautenklang	„Tröstlicher Liebe“, Paul Hofhaimer, a3; Vorlage: Forster I, RISM B/I 1539[27], Nr. 123; *EDM* 20, Nr. 123; cf. Ochsenkhun 1558_5, fol. 71^{v}; Gerle 1546_9, Bg. Ni^{r}. **Minnetradition**	1
			„Languir me fair“, a3; cf. „Languir me fais“ von Claudin de Sermisy, in Attaingnant 1529_3, fol. 19^{v}; *CMM* 52/iii, Nr. 87. **Unglückliche Liebe**	2
			„Languir me fair“ [Ende]	
		Multos cæcus amor cogit secreta fateri (Blinde Liebe zwingt viele [Menschen, ihre] Geheimnisse zu gestehen.) Vergil, *Opera Virgiliana*, S. LXXI **Gefährliche Liebe**	„Cest a grand tortt“, a3; cf. „Cest à grant tort“ von Claudin de Sermisy, in Attaingnant RISM B/I 1528[3], fol. 23^{v}, *CMM* 52/iii, Nr. 22; nah zu D-Mbs Mus.ms. 272, „Cesta grand Tort“, fol. 48^{r}], Newsidler 1540_1, Bg. Ciii^{v}. **Liebesplagen**	3
	1550	Nil amor est aliud nisi tristis et aegra voluptas, Nil nisi dulce malum, nil nisi cura placens.[16] (Liebe ist nichts anderes als süße und leidende Begierde. Nichts außer geliebte Sorge, nichts außer süßes Übel.) Vergil, Carmina 739 **Armut, Gesellen Liebesplagen**	„Cest a grand tortt“ [Ende]	
			„Ich hatt mir ein Annelein fürgenomen“, a3; Vorlage: Ludwig Senfl, „Ich hätt mir ein Endlein fürgenommen“, Ott III, RISM B/I 1544[20], Nr. 22; identisch mit „Ich het mir ein Annelein für genummen“ in Newsidler 1540_1, Bg. Ciiii^{r} und 1544_1, Bg. Eii^{v}.	4

16	18	**Hans von Mülhaim**, siehe oben, [1550?], als Schreiber der Musik Nr. 5, „Der Solerten Tantz“, vermutet.[17]	Herdurch mytt Freuden.	
			Tu mihi testudo superum uenerabile numen corda salertarum conciliare soles. [cf. Wurstisens Tabulatur, S. 244]	
17	19	**Paulus Hörnigk**, siehe oben; **Abraham Bock**, siehe oben, als Schreiber der Musik Nr. 7 („Chiaranezana”) vermutet.[19]	Venus plagt mich.	
			Glück macht neidtt.	
18	20	**H. v. Pritwitz**, schlesischer Adel; **Jorg von Sugenin**, gehörte zur preußischen Familie von Saugnin.	Gott gebe gut gelück. [aufgelöste Spruchformel G. G. G. G.] W. G. W. [= Wie Gott will] [= Wie Gottes Wille]	

17 Kosack, „Die Lautentabulaturen“, S. 52.

18 Die in *SMT* III, 2, S. 241–242, angegebene cf. zu D-Mbs Mus.ms. 1512, fol. 46^{v}, ist sehr fraglich, da es keine direkten Übereinstimmungen zwischen diesen Stücken gibt. Die in diesem Tanz bearbeitete Formel *passo mezzo antico* ist keine hinreichende Grundlage für diese Annahme.

19 Kosack, „Die Lautentabulaturen“, S. 53

20 Ebd., S. 51.

21 Die vermutete Vorlage „La Bataille“ von Clémont Janequin, vgl. Marcantonio del Pifaro, Brown 1546_{13}, Bg. Biii^{v}, war nicht auffindbar.

		Grußformel (Du Laute [oder Saiten-instrument] versöhnst mich mit dem Götterwillen durch den Klang der Saiten.) **Lob der Laute**	„Ich hatt mir ein Annelein fürgenomen“ [Ende]	
			„Der Solerten Tantz Discant. Sprunck seqtr.“[18]	5
	1550	**Liebesplagen** **Sünden (Neid)**	„Tenor zum Solerten Tantz“, „Proportio – Finis zum Solerten tentzlein“ (mit anderer Tinte. Jarbrra Sarber[20] [?]).	6
	1550 [Universität Wien]		„Chiaranezana o passa o mezzo della bataglia“, fast identisch mit „Chiarenzana la bataglia“ von Marcantonio del Pifaro, Brown 1546_{13}, Bg. Biii^{v}.[21]	7
	1551 1552	**Gottes Wille, Bekenntnis zu Gott**	„Chiaranezana o passa o mezzo della bataglia – Finis est in tristicia et merore“ [Ende]. **Liebes-Tanzlied**	
			„Ach elselein liebstes elselein mein“, a3; Vorlgae: Ludwig Senfl, „Ach Elslein liebes Elselein“, Ott I, RISM B/I 1534[17], Nr. 37; cf. Judenkünig 1523_{2}, Bg. ciiii^{v}, nicht identisch.	8

19	21	Kein Name	Surgere mane, piam mature ambire puellam Horum non poterit pänituisse pium. Quid dulcius melle, pulchrä nisi ora puellä.	
20	22	Kein Name	O phebi testudo decus pulcherrima rerum Te famulam placidi Cypris amoris habet. Cui primum placidos hominum te finxit ad usus Non homo, sed cäli missus ab arce fuit.	

		(Erhebe dich früh, um das fromme Mädchen zu umwerben. Der Fromme sollte dies nicht bereut haben. Was ist süßer als Honig, wenn nicht das Antlitz eines schönen Mädchens.) **Reize der Liebe**	„In te Domine speraui et spero“, a3; Vorlage: Psalm 70:1–3a, Josquin des Prés, RISM B/I 1504[4], Nr. 56; identisch mit Newsidler 1544_1, Bg. Fiii[v]. **Trost bei Gott**	9
			„Ich klag den tag vnd alle stund“, a3; ATB, Vorlage: Thomas Stoltzer, Forster I, RISM B/I 1539[27], Nr. 33; *EDM* 20, Nr. 33; identisch mit „Ich klag den tag“ in Newsidler 1540_1, Bg. Diii[v] oder Newsidler 1544_1, Bg. Ci[v]. **Leiden, suche nach Glück, Liebe**	10
		(Oh du, Laute des Phoebus, schönste Zier aller Dinge. Dich hält die sanfte Liebe der Venus als Dienerin. Nicht ein Mensch, sondern ein Gesandter vom Himmel war es, der dich zuerst zum sanften [wohltuenden] Nutzen der Menschen geformt hat.) **Lob der Laute**	„Ich klag den tag vnd alle stund“ [Ende]	
			„Eyn meydleyn Sprach mir – Finis verborum puellä loquentis ad me“, a3; Vorlage: Ludwig Senfl, „Ein Magd die sagt mir freundlich zu (= Ein Maidlein spricht mir freundlich zu)“, Forster I, RISM B/I 1539[27], Nr. 25; nah zu Newsidler 1544_1, Bg. E[v]; nah zu „Ein magd die sagt mir frúntlich zu“ in D-B Mus.ms. 40588, S. 20.	11
			„Eyn Täntzleyn Ich thu dir nicht“ und „Nachtänzleyn“.	12

		In der Musik verbirgt sich eine Referenz zu **Johannes Kugelmann** (?– †1542), ab 1524 Komponist und Trompeter in der Königsberger Hofkapelle, davor 1518/19–1523, in der Hofkapelle Maximilians I. Seine Söhne Christoph, Melchior, Paul und Balthasar waren alle Trompeter und Komponisten am Königsberger Hof.[22] **Paul Kugelmann** trug sich in diesem Stammbuch ein, siehe Nr. 25, S. 27.		
21	23	Kein Name	Viva fui in sylvis magna decissa securi Dum uixi tacui, mortua dulce cano.	

22 Hanns-Werner Heister, „Kugelmann, Hans“, in: *NDB*, https://www.deutsche-biographie.de/pnd123857775.html#ndbcontent (13.12.2024); *BMLO*, http://bmlo.de/k1103 (13.12.2024).

23 Die in *SMT* III, 2, S. 241, die von Kosack angegebene cf. zu *Kirchenlieder*, Bd. 5, Nr. 8425 konnte nicht bestätigt werden.

24 Vgl. Nr. 5 in der Musik: Auch hier ist die in *SMT* III, 2, S. 241–242, angegebene cf. zu D-Mbs Mus.ms. 1512, fols. 48^{v}–49^{r}, fraglich, da es auch hier keine direkten Übereinstimmungen zwischen den Stücken gibt. Die Melodie des Tanzes hat einen anderen Gestus.

			„Nu lobe meyn seel den Herren“,[23] a3; lutherisches Kirchenlied, nach Psalm 103 in Kugelmann, *Concentus*, Nr. 17. **Gotteslob (Psalm 103)**	13
		Viva fui in silvis sum dura occisa securi dum vixi tacui mortua dulce cano. (Ich lebte im Wald, mich tötete die harte Axt; solange ich lebte, schwieg ich, tot singe ich süß.) Nikolaus von Reusner, *Aenigmatographia*, S. 182 **Rätsel (Laute)**	„Nu lobe meyn seel den Herren“ [Ende]	
			„Mir ist eyn feyn braun medlein – Jam est finis Mit dem meydleynn“, a3; die Melodie weicht leicht ab von „Mir ist eins schön brauns Mädelein“, Caspar Othmayr, Forster, RISM B/I 1549[37], Nr. 68, und „Ich weyß mir ein fyns brúns megetlin“ in D-B Mus.ms. 40588, S. 36. **Schöne Liebe**	14
			„Tantz Meydleyn tantz die mutter et cet.“ und „Nach Tantz“[24]	15

22	24	**Joh. Berillus**	Barbati präcedant sagt der Mönch vnd warf den Zigenbock vber den Zaun, in nomine Abbatis, des geweiten vaters.	
		Jaco Ba, Vngenandt vnd wolbekant.	Got spar dien gesundt, Bis ein has beis ein hundt. Brechten mich offt gedancken dohin So wer ich do wo ich itzund nicht bin Es hat aber vil ein andern sin das ich ahn sie gedenke vnd nicht bey ihr bin.	
23	25	Kein Name	Was mir nicht werden kan, do wende mir got den sin von. Qui orat pro secum debet comedere mecum Et si suntis mille omnes orate cumillo. M. D. [= *moderata durat* (Seneca). Gemäßigtes hat Bestand], F. G. [=?]	

25 Der Verweis von Kosack auf Newsidler 1536, [Bg. X^{r}–X^{v}], und 1544 [?] basierte anscheinend nur auf den gleichklingenden Titeln der Stücke, was besonders im Falle von „Gassenhawer“ (Gassenhauer, Schlager) keine hinreichende Grundlage für diese Annahme bietet.

26 Wander, *Deutsches Sprichwörter-Lexikon*, Bd. 5, Sp. 192.

27 Kosack, „Die Lautentabulaturen“, S. 51

28 Ebd., S. 51

29 Der Vermerk von Kosack „Zum Teil identisch mit Newsidler 1544$_2$/II, dort ‚Der Königintanz‘“ [„Ein Welischer tantz“, bei Brown „Der Künigin Tantz“, Bg. Hiii^{v}] konnte nicht bestätigt werden.

		Konfessionelle Kritik (Mönche)	„Gassenhawer – Amen“[25]	16
		Gottes Hilfe **Liebe**	„Eyn frantzösischer von vnden auf Tantz den weyß. Siequitur Saltare – Finis von vnden auff“, nah zu „Pavana alla venetiana“ in Dalza 1508_2, fols. 9^r–9^v, und „Pavana alla Veneciana“, Judenkünig 1523_2, fols. 19^v–20^r; „Paduane“ in A-Wn Mus. Hs. 18688, fols. 8^v–9^r.	17
	Bei der Musik: Anno 1550, 24 octobris.	Was mir nicht werden kann, da kehre mir Gott den sinn von.[26] (Wer für sich betet, soll mit mir essen und wenn ihr tausend sind, betet alle mit mir.) **Gottes Hilfe, Mäßigung**	„Eyn kleyn Tentzleynn (mit anderer Schrift ‚Malva‘[27]). – Sprunck sequitur – Finis Anno 1550, 24 octobris“	18
			„Eyn tantz (mit anderer Schrift ‚Schlemmer genanndt‘[28]). Sprunck cito veniet – Finit opus salt: op en aue rit“[29]	19

24	26	**Jacob Tirmann**, ein Student vnd freyfechter.	Mein Freude Im Finstern wen die meis laufen.	
25	27	**P. Kugelmann** (? – † um 1578), Hoftrompeter Herzog Albrechts.[32]	A. H. S. V. G. [=?]	

30 Krollmann merkt an, dass die Jahreszahl nicht möglich sei, Krollmann, „Das älteste preußische Stammbuch", S. 42.

31 Vgl. auch *Kirchenlieder*, Nr. 4457; *SMT* III, 2, S. 242.

32 Krollmann, „Das älteste preußische Stammbuch", S. 42. Laut Datum (1551) kann dieser Kugelmann nicht mit Paul Kugelmann, Trompeter in der Königsberger Hofkapelle identisch sein. Siehe *NDB*, https://www.deutsche-biographie.de/pnd103914056.html (13.12.2024).

	1548[30]		„Alleyn Gott in der Höhe sey ehr“, cf. des Liedes von Nicolaus Decius, a3; Kugelmann, *Concentus*, Nr. 23[31] **Gottesehre**	20
			„Das Meydlein wil nicht ein Schuster han – Sprunck sequit.“	21
			„Die mich erfrewt ist lobens werth“, stimmt nicht mit dem „Die mich erfrewt“ von Erasmus Lapicida, RISM B/I 1539[27], Nr. 2, überein. **Hohe Liebe (zur Frau)**	22
	1551		„Ein sehr zimlich stuck. V. – Stickende Rastende Frölich“, im Inhaltsverzeichnis, welches es nach Angaben von Kosack gab, stand zu dem Stück „23 Zimlich Stuck“ und mit anderer Tinte geschrieben: „Das ist Prea(m)bel“. ***exercitia* (Laute)**	23

		A. v. d. Schulenborch [= Albert von der Schulenburg?], märkischer Adel, Universität Frankfurt/Oder, 1549,[33] oder Alexander von der Schulenburg, Universität Leipzig, 1544–1545; Universität Frankfurt/Oder, 1548.[34]	G. W. W. B. [=?]	
26	28	Kein Name	(Zwischen zwei Tabulatur-Notaten): Si tibi ducta semel diuino födere coniunx Perpetuo quare sum retinenda tibi. Si semel es certo Thalami mihi iunctus amore Perpetuo non me non retinere potes. Si credere fas est. G. (?) M. B. [= Gott mein Beschützer] [= Gott mein Beistand] [= Gott mein Bestes] (Unten:) Herren gunst, Aprillen weter Frauen liebe vnd Rosenbletter Wörffel vnd das Karttenspiel Vorkeren sich offt, wer es mercken wil. cf.: Wurstisens Tabulatur, S. 268.	

33 Albert von der Schulenburg, RAG-ID: ngFV1A870EN63ubXzEOu3Drc, *RAG*, https://resource.database.rag-online.org/ngFV1A870EN63ubXzEOu3Drc (06.09.2024).

34 Alexander von der Schulenburg, RAG-ID: ngHX4a678GP4twdxbGQw1FtU, *RAG*, https://resource.database.rag-online.org/ngHX4a678GP4twdxbGQw1FtU (06.09.2024).

35 Kosack vermutet, dass das Stück (Nr. 24 „Labella“) von Paul Kugelmann geschrieben wurde. Er vermutet außerdem eine Freundschaft zwischen Kugelmann und Bakfark, sowie mögliche musikalische (Laute) Einflüsse Kugelmanns auf Herzog Albrecht, Kosack, „Die Lautentabulaturen“, S. 53.

36 Vgl. Poźniak, „The Krakow Lute Tablature“, S. 58–59.

	1552		„Labella Del noble roy de Francoys“,[35] stimmt nicht mit dem Madrigal „Donna leggiadra e bella“ von Philippe Verdelot, RISM B/I 1537[9], Nr. 3, überein; dicht an „La Bella. Pravdesz ystha nasz panie napisacz raczil“ in UKR-LVu 1400/I, fols. 10[v]–11[v],[36] in dieser Tabulatur gibt es eine diminuierte Version.	24
	Bei der Musik: 1551 und 1551 prim.: April	**Gott,** **Gottes Wille** (in Monogrammen) (Wenn dir einmal durch himmlischen Bund eine Ehefrau gegeben wurde warum musst du mich fortwährend zurückhalten. Wenn du einmal durch sichere Liebe im Ehebett verbunden bist, kannst du mich nicht fortwährend zurückhalten. Es ist richtig, das zu glauben.) Herrengunst, Aprillenwetter, Frauenlieb und Rosenblätter Würfel- und auch Kartenspiel Verkehren sich oft, wer's glauben will. *Das Lalebuch*	„Labella Del noble roy de Francoys“ [Ende]	

			Jurgia falsa loqui, iuvenes dcipere verbis Ludere fallaci fömina uoce novit. Fölix ter nimium fölix, qui retia pansa Viperej genneris norma cauere potest.	
27	29	**Nicel vonn Warnsdorff**, schlesischer oder preußischer Adel,[38] anscheinend = Nikolaus von Zedlitz, Vater von Anna von Warnsdorff, Universität Frankfurt/Oder, 1549.[39]	G. W. G. [= Gott wird's geben] [= Gottes Wille geschehe] [= Gottes Wort gilt] Pungit apis puerum Veneri dum roscida mella Furatur, sie sunt dulcia mixta malis.	

37 Aus Kosacks Kommentar zum Musikstück Nr. 26 geht nicht klar hervor, ob es sich im Dohna-Stammbuch um ein Bild, ein Musikstück oder beides handelt: „Der Schreiber bekennt, daß er nicht weiß, welche Feldschlacht es ist. Ein Vergleich mit den übrigen aus jener Zeit erhaltenen Schlachten zeigt, daß es die Schlacht von Magdeburg ist (was ist gemeint? Die Reichsacht 1548?). Solche Schlachtenbilder sind sehr häufig; aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts sind etwa zehn verschiedene Bearbeitungen bekannt." Anscheinend waren auf der S. 28 Beitexte, Musik und ein Bild vorhanden, die sich aufeinander bezogen. Kosack, „Die Lautentabulaturen", S. 54.

38 Krollmann, „Das älteste preußische Stammbuch", S. 43.

39 Nikolaus von Zedlitz, RAG-ID: ngTJ5E870TB6fipXnTMi3Rfq, *RAG*, https://resource.database.rag-online.org/ngTJ5E870TB6fipXnTMi3Rfq (06.09.2024).

40 Zit. n. Cipollini, *Gli idilli di Teocrito*, S. 209.

		(Falsche Späße zu machen, die jungen Männer zu täuschen, mit Worten zu spielen mit trügerischer Stimme, das kann die Frau. Glücklich, dreimal überglücklich, wer sich vor den ausgelegten Netzen des Schlangengeschlechts hüten kann.) **Liebeskunst Unbeständigkeit der Liebe, böse Frauen**	„Puer natus in Bethlem 1551“, Weihnachtslied „Ein Kind geborn zu Bethlehem“, in Lossius (1553), RISM A/ I L 2874, S. XXVIII	25
			„Ein kleine schlacht ich weiß oder nicht obs die vor Pavia ist oder vor Madeburgk – Finis 1551 prim.: April“,[37] nicht konkordant mit Janequins „La Guerre“ oder „Ein feldgeschrÿ“ in D-B Mus.ms. 40588, S. 42	26
	1552	**Gottes Gabe, Gottes Wille** Pungit apis puerum Veneris dum dulcia mella / Furatur: sic sunt dulcia mixta malis (Die Biene sticht das Kind der Venus, während es den taufrischen Honig stiehlt, und die Süße vermischt sich mit Bösem.) Philipp Melanchthon (1575);[40] cf. zu den Sprüchen auf Venus-Bildern von Lucas Cranach d. Ä., sehe Kapitel III. **Gefährliche Liebe**	Fortsetzung von „Einer kleinen Schlacht“	

28	30	Kein Name	Mors mortis morti mortem ni morte dedisset Cälorum ianua nobis clausa foret.	
29	31	**Achat. B. v. Dhonn** [Achatius Burggraf von Dohna]	Nach essens ist gutt krebsen. W. G. B. J. V. [= W. G. B. I. V?= Was Gott beschert, ist unverwehrt] Gaudia si spectes ea sunt in amore pusilla Et tarnen dulcedo maior amarities Sunt in eo lachrymä, sunt et in fine quärelä Juriga, suspicio, continuusque timor.	

41 Wegeler, *Philosophia patrum*, Nr. 1539.

42 Zit. n. Harry Vredeveld, „Some Remarks on Heinrich Bebel's Proverbia Germanica, 555: ‚UBI AMOR, IBI DOLOR'", in *Daphnis* 17,2 (1988), S. 348.

		vanitas (Wenn Christi Tod dem Tod nicht den Tod gegeben, verschlossen wäre uns die Thür zum ew'gen Leben.)[41]	Fortsetzung und Ende von „Einer kleinen Schlacht“	
			„Ein Tantz folgett Sigismundi“	27
	Bei dem Spruch: 1552 Am Ende der Tabulatur: „Finis“ [auf Griechisch] 1551. 5. April	(Wenn du Freuden erblickst, sind diese in der Liebe sehr klein und dennoch ist die Süße größer als die Bitterkeit In dieser sind Tränen und am Ende auch Klagen Streitereien, Verdacht und ununterbrochene Furcht.) **Gefährliche Liebe** Vollständig: Non amor est aliud quam tristis et egra voluptas, Nil nisi cura placens, nil nisi dulce malum. **Gaudia si spectes ea sunt in amore pusilla,** **Et quam dulcedo maior amaricies.** **Sunt in eo lachrymae,** **sunt et sine fine quaerellae,** **Iurgia, suspicio,** **continuusque timor**. Diminuit famam, studiis melioribus obstat, Exiguo magnas tempore perdit opes Gregorio Tifernate, *Triumphus Cupidinis*[42]	„Lacaracossa Discantus – Finis Tripel idem“, Improvisation über eine verbreitete Tanzmodelle, vgl. Varianten ohne Identität in der Ausführung: PL-WRk 352, fol. 63^{r}; A-Wn Mus.Hs. 18688, fol. 25^{r}; D-Mbs Mus.ms. 272, fol. 3^{v} etc.	28
			„Tenor lacaracossa“	29
			„Bassus Lacaracossa 1551 – Finis [auf Griechisch] 1551 5. April – Bs. nemb.“	30

30	32	Kein Name	Schweigen vnd gedencken Liegen auff harten Bencken. Ist das für trauern gutt, So hab ich offt ein guten Mutht. Ein roter Bardt treu, Ein blindt pferdt scheu Ein andechtige hur, das sindt drey selzame Creatur.[43] Ein schön weib ohne liebe, Ein große stadt ohne diebe Ein alte scheune ohne meuse, Ein alter betler ohne leuse Ein fürst ohne ein landt, Ein reicher viltz ohne pfandt Ein alter Bock ohne Bartt, Das alles ist wider die natürliche Artt. Nihil es quod uerearetur [mitten der Musiktitel], [cf.: beide Priamel in Wurstisens Tabulatur, S. 168, 103, das erste Priamel ist bei „XII Passomezo & Saltarello“].	
31	33	Kein Name		

43 Wander, *Deutsches Sprichwörter-Lexikon*, Bd. 1, Sp. 645.

	Bei der Musik: 1551 2. April	Petri, *Der Teutschen Weissheit*, ohne fol. **Irrwelt (Priamel)** (Nichts daran sollte Einen abschrecken.)	„B. S. m. m. B. A. B. v. Dhon. Passamezo Discantus 1551 2. April. Sequitur Tripel mit Saltarella“, *passo mezzo antico*, beinahe identisch mit „Paduana Romanescha“ im Schenckinck-Stammbuch, D-MÜwl Ms. 439, fol. 52^{r}; das Monogramm B. S. am Beginn ist möglicherweise ein Hinweis auf Bernhard Schenckinck.	31
			„B. S. m. m. B. A. B. v. D. Passamezzo Tenor 1551 3. April Nihil es quod uerearetur. – Sequitur Saltarella aut trippel – Finis Tenor“, *passo mezzo antico*.	32
			„B. S. m. m. B. Paduoner Bassus Passamezzo sequitnr – Finis der Baß ist auch ein Discant zum Gaiarda Sequitnr trippel jdoch schlag man auch idem est.“	33
			„Gaiarda Tenor zu dem Baß. Zum Passamezo – Finis der tenor zum padovananer“, *passo mezzo antico*.	34

32	34	**Cuert v. Holle**, vermutlich Preuße, aus einer Familie, die Anfang des 16. Jahrhunderts einwanderte, aber bald wieder verschwand.[44]	W. G. W. [= Wie Gott will] [= Wie Gottes Wille] Der Tod fragt nichts nach der Tirannen wüten Auch nicht nach der reichen gütter Fragt nicht nach der juristen schweren Auch nicht nach der Sophisten disputieren Der todt acht nichts der papisten drauen Auch nicht den pracht der schönen Frauen Summa sie müssen alle ihns todes pein Sovil ihr ihn der weld geboren seindt. (Von derselben Hand zwischen den Tabulatur-Notaten): Mit schweigen voranwort mahn vil Schaden entsteht der do vil reden will Es ist die Zunge ein kleines glidtt Bringt doch vil vnru vnd vnfriedtt.	
33	35	**Sigmundt v. Boen**, Wittenberg, 1551.[45]	G. M. Z. [= Gott meine Zuversicht] (von zwei anderen Händen): Coniugium facerent si tradita dona puellis Vxores quilibet posset habere decem. Viue Deo gratus, toti mundo tumidatus, crimine purgatus, semper exire paratus. (Zwischen zwei Tabulatur-Notaten): Wen die alle solten in den himel gahn Die da lange Bärte han So hette niemands größer glück Den die Ziegen vnd die Böcke.	

44 Krollmann, „Das älteste preußische Stammbuch“, S. 43.
45 Ebd.
46 Wegeler, *Philosophia patrum*, Bd. 1, Nr. 3508.

	1552	**Gottes Wille** **Tod, Totentanz** Priamel: ein gekürzter „Totentanz“ aus Spangenberg, *Ein new Trostbúchlin*, Bg. Av[r].	„Passo mezo – Adde et sequential – Finis Passamezo“, im Inhatlsverzeichnis als „Passamezo Baribe“, *passo mezzo antico*, Nr. 34 und 35 sind über einem identischen harmonischen Gerüst.	35
	1552	**Gott** (Die Mädchen würden heiraten, wenn ihnen Geschenke gegeben würden, jeder Mann könnte zehn Frauen haben.) Vive Deo gratus, toti mundo tumulatus, Pectore pacatus, semper transire paratus. (Leb’ Gott angenehm und fern von Weltlichkeit, Sei mit ruh’gem Herz zu sterben stets bereit).[46] **Ehe, Sünde** **Religiöser Witz, Narrheit**	„Passo mezzo – Adde et sequential – Finis Passamezo“ [Ende].	
			„In Exitu Israel – Finis primae partis“, Benedikt von Drusina [?], Vorlage: Psalm 113. Verse 1 und 11 („Deus autem“), sehe unten, möglicherweise intavoliert aus Kugelmann, *Concentus*, Nr. 5. **Gotteslob, Heilige Geschichte, Gottes Gaben und Schutz (Psalm 113)**	36

34	36	**P. M.**	Varium et mutabile fömina. (von anderer Hand): Omnes amor parvo solvetur tempore, postque Non unum fuerit volo voloque simul.	
35	37	**Jerom Hock von Brauhbach**	Fortune vous este terryble.	
		Johann Giler, Königsberg, 1544; Wittenberg, 1548.[48]	N. T. [=?] (von der dritten Hand): Est amor ingratus, cum non sit amator amatus Illj päna [Illi poena] datur qui semper amat nec amatur.	
36	38	**Hieronymus Horn**	Ich bleibe hier nicht.	
		E. V. Kunheym, Wittenberg, 1540, Kunigsbergensis ex Brussia, Frankfurt, 1549, Prutenus,[49] [= Erhard von Kunheim], Universität Wittenberg, 1540; Universität Frankfurt/Oder, 1549; Hofrat in Linz, 1553; Universität Wien, 1553; Universität Bologna, 1553; Abgesandter (Preussen) ab 1556.[50]	N. E. S. H. [=?] G. L. E. [=?]	

47 Wander, *Deutsches Sprichwörter-Lexikon*, Bd. 3, Nr. 100 (Liebe), Nr. 5 (Pein).

48 Krollmann, „Das älteste preußische Stammbuch“, S. 44.

49 Ebd.

50 Erhard von Kunheim, RAG-ID: ngZP6C476Yx250vxtYS06XlU, *RAG*, https://resource.database.rag-online.org/ngZP6C476Yx250vxtYS06XlU (06.09.2024).

		Varium et mutabile semper femina. (Launisch und schwankend ist die Frau.) Vergil, *Aeneis* IV, 569 **Böse Frauen** (Die Liebe wird bald ihre Kraft verlieren, und später wird nicht es nicht das gleiche sein, ich will und will es gleich.) **Liebe – *vanitas***	Fortsetzung „In Exitu Israel“ **Gott**	
		(Schicksal du bist schrecklich) **Schicksal**	Fortsetzung „In Exitu Israel“ **Gott**	
	1552, 28. April.	(Die Lieb ist vbel angelegt, die keine Lieb herwider tregt. Die grösste Pein ist auf Erden lieben und nicht geliebet werden.)[47] **Unglückliche Liebe**		
	1552		Fortsetzung und Ende „In Exitu Israel“	
			„Deus Avtem: pars II“ **Gott**	37

		Chris.[toph] Langner, Wittenberg, 1537, Goltbergensis; Königsberg, 1546, Magister Christophorus Longinus; Hofprediger in Königsberg, 1554; Pfarrer an der Altstädtischen Kirche ab 1566.[51]	C. L. A. M. [=?] (von anderer Hand): Quicquid amor iussit, non est contemnere tutum Regnat et in superos ius habet ille Deos.	
37	39	**Henningk vom Walde**, Wittenberg, 1550, Pommeranus nob.[52]	Sustine et abstine.	
		Eckbrecht v.[on] der Malßburg [= Malsburg], hessischer Adel, Wittenberg, 1550.[53]	G. G. G. G. [= Gott gebe gut Glück] [= Gott gebe gut Getränk] [= Gott gibt gute Gaben] [= Gott getraut, gut gebaut] (von anderer Hand): Intrat amor mentes vsu, dediscitur usu Qui poter(it) sanum fugere, sanus erit.	

51 Christoph Langner, RAG-ID: ngHX9Y870GP62wdTbHQw2Ftw8IK, *RAG*, https://resource.database.rag-online.org/ngHX9Y870GP62wdTbHQw2Ftw8IK (06.09.2024).

52 Krollmann, „Das älteste preußische Stammbuch“, S. 44.

53 Ebd., S. 44 und Eckbrecht von der Malsburg, RAG-ID: ngFV1E870F961ubFzEYupDrc, RAG, https://resource.database.rag-online.org/ngFV1E870F961ubFzEYupDrc (06.09.2024).

	1552, 28. April.	Quicquid amor iussit, non est contemnere tutum Regnat et in dominos ius habet ille Deos. (Und nicht räthlich erscheint's den Befehlen des Amor zu trotzen. Denn er regiert, übt selbst wider die Götter Gewalt.) Ovid, *Heroides* IV, 11–12 **Kraft der Liebe/Amors**		
	1552	(Ertrage und enthalte dich.) Epiktet	Fortsetzung „Deus Avtem" **Gott**	
	1552	Intrat amor mentes usu, dediscitur usu: Qui poterit sanum fingere, sanus erit. (Anfang und Ende der Liebe ist beides nur Macht der Gewöhnung: Wer den Gesunden einmal spielen kann, ist schon gesund.) Ovid, *Remedia amores*, 503–504 **Heilung von der Liebe**		

38	40	**Georgius Cremerus Gedanensis**, Königsberg, 1544, G. Kremer, Dantiscanus, Wittenberg, 1551.[54]	G. B. V. N. [= Gott beschütze vor Nott]	
		Lazarus Streckfuß, Königsberg, 1544.[55]	H. G. H. [= Herr Gott hilf] [= Hilf Gott hinan] (von dritter Hand): O Phäbi testudo, decus pulcherrima rerum Te famulam placidi Cypris amoris habet.	
39	41	**Joachim von der Reck**, Livländer, Universität Heidelberg, 1542; Universität Wittenberg, 1543.[56]	O. M. G. [=?] (von anderer Hand): Qui primum placidos hominum te fecit ad usus Non homo, sed ca[oe?]li missus ab arce fuit.	
40	42	**Tilemannus Stoltz vel Stella**, Sigenensis, 1576 herzoglicher Mathematicus in Mecklenburg.	Man helt manchen für boß, und manchen für gudt, Do man beyden unrecht thut.	
41	43	**Hie.[ronymus] Rodt Prutenus**, Wittenberg, 1551, Regiomontanus ex Borussia.	M. H. Z. G. [= Meine Hoffnung zu Gott] Cic[ero]. in off.: Äger animus semper errat.	
		fylypes wysen	Stefen borckj gesell, do sie auf der Pipe stupen woren. M. H. S. Z. G. [= Meine Hoffnung steht zu Gott]	

54 Krollmann, „Das älteste preußische Stammbuch“, S. 44.
55 Ebd., S. 44.
56 Johannes von der Recke, RAG-ID: ngIY2Z173IA94xeQcH3x4, *RAG*, https://resource.database.rag-online.org/ngIY2Z173IA94xeQcH3x4 (6.09.2024).

	1552	**Gottes Schutz**	Fortsetzung „Deus Avtem“ **Gott**	
	1552	**Gottes Hilfe** **Lob der Laute**		
	1552	(Der zuerst dich zum gefälligen Nutzen der Menschen gemacht hat ist nicht der Mensch, sondern er war von der Burg des Himmels geschickt.) **Heilige Geschichte**	Fortsetzung „Deus Avtem“	
		Henisch, *Teutsche Sprach und Weißheit*, Sp. 464 **Gerechtigkeit**	Fortsetzung und Ende „Deus Avtem“ **Gott**	
	1552	**Hoffnung auf Gott** (Ein kranker Geist geht allzeit irr.) Cicero, *Tusculanae disputationes*, 3.3 **Leiden**	„Auss tieffer noth“, Vorlage: Psalm 130; *Erfurter Enchiridion*, Nr. 17; Kugelmann, *Concentus*, Nr. 37 **Hoffnung auf Gott, Leiden**	38
	1552 den 19.		„Jesus Christus unser heylanth“, cf. „Christus vnser Herr vnd hailandt“, Kugelmann, *Concentus*, Nr. 6; stimmt nicht mit dem „Jesus Christus, unser Heiland“ in *Erfurter Enchiridion*, Nr. 11, überein. **Gott**	39

42	44	Kein Name	A. E. L. [= ?] L. O. F. [=?] STS [=?] der die Mappe des gelobten landes hot geschmidett.	
43	45	**Hen. Ripp**, Königsberg, 1544; Wittenberg, 1551, Brutenus.	H. M. F. [= Höre mein Flehen] [= Hindurch mit Freuden]	
		Steffen borck, pommerscher Adel, aus dem Hause Regenwalde, Bruder der preußischen Oberräte Joachim und Anton von Borck.	H. V. G. A. [= ?]	
44	46	**L. Ripp**, Königsberg, 1544; Wittenberg, 1551, ex equestri familia Borussica, ein Bruder des Hen. Ripp.	G. W. M. T. [= Gottes Wort macht Trost]	
		EV. v. d. Groeben	P. G. M. F. [=?]	
45	47	**Michel Mantuffel**, Livländer.	G. H. M. [= Gott helfe mir]	
		Wilhelmus Hubach, (unbekannt).	O. C. L. Z. [=?]	
46	48	**Albrecht von Diebes**, Königsberg, 1544, Preuße, gest. 1573 als Hauptmann von Balga.	Spes mea Christus.	
		G. v. Kunheim [Georg von Kunheim], Universität Königsberg, 1544–1545; Universität Wittenberg, 1550,[58] nobilis Prutenus; Schwiegersohn Martin Luthers, Bruder des E. V. Kunheym, S. 38.	G. G. M. G. [= Gott gebe mir Glück] [= Gottes Gefügen mein Genügen] [= Gott geb's mit Gnaden] [= Gott gibt mir Gnade]	

57 Ob der Beitrag tatsächlich von Bakfark persönlich geschrieben wurde, ist bis jetzt nicht geklärt. Vgl. Kosack, „Die Lautentabulaturen", S. 54; Király, „Valentin Bakfark", S. 15; Huck, „Album Amicorum", S. 10.

58 Georg von Kunheim, RAG-ID: ngMC7T779M85xbiIgLFb9KyP, *RAG*, https://resource.database.rag-online.org/ngMC7T779M85xbiIgLFb9KyP (06.09.2024).

	1552		„La Maguaritt“ [?]	40
	1552		„Constitues eos principes“, Vorlage: Psalm 44, 17–18, „Constitues eos principes super omnem terram“, (Du wirst sie als Herrscher einsetzen über die ganze Erde.) **Glaube,** **Gottes Hilfe**	41
	1552			
	1552	**Gottestrost**	Fortsetzung „Constitues“	
	1552			
	1552	**Gottes Hilfe**	Fortsetzung und Ende „Constitues“	
	1552			
	1552	(Christus ist meine Hoffnung) **Hoffnung auf Gott**	„Je prens en grey la dura mourt, 4 vocum“, mögliche Vorlage Clemens non Papa, in *Premier livre des Chansons*, RISM B/I 1543[16], fol. 13[r].[57] **Unglückliche Liebe, Tod**	ohne Nr.
	1552			

		Christianus Lange, Danus, unehelicher Sohn des Ritters Niels Hansen Lange; Jena, 1550–1551; 1559 Lehnsmann auf Riberhus, gest.1604.	Perfer et obdura, dolor hic tibi proderit olim Saepe tulit lassis succus amarus opem.	
47	49	(zwischen den Tabulatur-Notaten): **Valentus Bakfarkh Sibenburg auß der Statt Kron. ko Mtte. Musicus**, Lautenist, sonst Valentin Greff genannt. **Franciscus scottus de sauona**, servitor I(llustrissimi) P(rincipis) Do(mini) Ferrante Gonzaga Gubernator Mediolanensis Capitaneus Generalis Caes. Mtas. Imp.[59]		
		(unter den Tabulatur-Notaten): **Hen. v. Nostitz**, schlesischer Adel.	V. B. K. G. [V. B. K.? = Übung bringt Kunst]	
		David Cellius Danus, Wittenberg, 1548; bis 1578 Kanonicus in Lund.	Vince bono malum, ne vincaris malo.	
		Kein Name	Elige cui dicas tu nutu sola places. ihr solt zu wittenberg kommen.	

59 Kosack vermutet hier fälschlicherweise einen persönlichen Eintrag von Francesco da Milano, Kosack, „Die Lautentabulaturen“, S. 54, vgl. Huck, „Album Amicorum“, S. 10.

		(Ertrage es und sei stark – dieser Schmerz wird dir später zugutekommen) Ovid, *Remedia amoris*, 464 **Schmerzen**		
			„Je prens en grey la dura mourt, 4 vocum“ [Ende]	
	1552			
		Ne vincaris à malo, imò vince bono malum. (Laß dich nicht das böse vberwinden, sondern überwinde das böse mit gutem.) Mercklin, *Dicta insigniora* *latino-germanica*, S. 188 **Überwindung des Bösen** **(der Sünde)**		
		elige cui dicas ‚Tu mihi sola places!' (Wähle, zu wem du sagst: ‚Du allein erfreust mich!') cf. Ovid, *Ars Amatoria* I, 43 **Liebe**		

48	50	**Jacob von Schwerin**, Königsberg, 1544, der Hofmeister des Markgrafen, späteren Herzogs Albrecht Friedrich.	Krafft wirdt durch schwachen sterker.	
49	51	**F. v. Aulogk**, Königsberg, 1544; Universität Wittenberg, 1544–1545,[61] 1550; Bruttenus. Friedrich von Aulack war der hochbegabte Führer der ständischen Opposition in Preußen nach dem Tode Herzog Albrechts und während der Regentschaft Herzog Georg Friedrichs. Von seiner Hand ist auch die Tabulatur [Nr.] 46 [= „Smutt se Szer", S. 52–54 [52–53?], an deren Ende er vermerkte: Anno 1552 8. October. F. v. A.	G. W. G. [= Gott wird's geben] [= Gottes Wille geschehe] [= Gottes Wort gilt]	
		Friderich v. Folkersam, Königsberg, 1546: Fridericus Volkersar; Frankfurt/Oder, 1549: Fri. a Volkersam Livonensis.[62]	Kurth (!) trauren Langes leben Sic tendimus in Latium.	

60 Kosacks verweist auf Konkordanzen bei Ochsenkhun 1558_5 und Drusina 1556_2, wo die Intavolierung jedoch jeweils anders diminuiert ist. Auch bei Newsidler 1536_6 findet sich keine Abschrift in der Intavolierung dieses Liedes.

61 Friedrich von Aulock, RAG-ID: ngDT9U476CL20szbxDWs7BpC4CG, *RAG*, https://resource.database.rag-online.org/ngDT9U476CL20szbxDWs7BpC4CG (06.09.2023).

62 Vgl. Friedrich von Fölkersahm, RAG-ID: ngIY7L375JA16xeWcJRx7GuV, *RAG*, https://resource.database.rag-online.org/ngIY7L375JA16xeWcJRx7GuV (06.09.2023).

	1552, 10. August	**Kraft**	„So wünsch ich ihr“, Vorlage: Thomas Stoltzer, in [*Liedbuch*], RISM B/I 1513², fol. 32ʳ.[60] **Trennung der Liebenden**	42
			„Passamezo vom Vngern“, *passo mezzo antico*.	43
	1552, 6. Oktobris	**Gottes Gabe** **Gottes Wille**	„Passamezo vom Vngern“ [Ende]	
			„Sequitur Eyn welsch Stuck“	44
	1552, 9. Oktob.	(So reiten wir nach Rom)		

50	52	**Valerius Fidlerus**, Königsberg, 1544, [1547], 1548 Baccalaureus, später Rektor in Elbing und Professor in Königsberg; Universität Leipzig, 1550; Universitäten in Frankreich und Italien, 1552; Universität, Bologna, 1555, inkl. Promotion; Universität Montpellier, 1555; Leibarzt des Herzog Albrecht von Preußen 1556–1568.[63]	Dos est uxoria lites.	
		Peter Bröker Pommer, [Peter von Bröcker], ev. aus einem pommerschen Adelsgeschlecht, Universität Greifswald, 1547–1548.[66]	A. T. W. [= ?]	
51	53			
52	54			
53	55			

63 Valerius Fidler, RAG-ID: ngYO3P779X85inuwsXRn1, *RAG*, https://resource.database.rag-online.org/ngYO3P779X85inuwsXRn1 (06.09.2024).

64 Ness, *The Lute Music of Francesco Canova da Milano*, Nr. 11; entspricht den Angaben in *SMT* III, 2, S. 242.

65 Diese Analogie hat Poźniak durch seine Rekonstruktion des Liedes bestätigt, Poźniak, „The Krakow Lute Tablature", S. 68–69.

66 Peter von Bröcker, RAG-ID: ngGW1F971HO74vcKaGZv9EsT, *RAG*, https://resource.database.rag-online.org/ngGW1F971HO74vcKaGZv9EsT (06.09.2024).

67 Kosack, „Die Lautentabulaturen", S. 55.

	1552	(Mitgift der Ehefrau ist der Streit.) Ovid, *Ars amatoria* II, 155 **Unglückliche Liebe, Leiden**	„Recercaro“, Francesco [da Milano] Nr. 11, „Ricercar“, Abschrift[64]	45
			„Smutt se Szer Ze – Dosthzt na vmo cajr ev Jestelner Jedna (?)“, nahe dem polnischen Klagelied „Smuthne sercze zalosczia“ („Trübes Herz klagt“) in UKR-LVu 1400/I, fol. 28^{v}; in UKR-LVu 1400/I ist eine diminuierte Variante der Lautenbegleitung zum Lied zu finden.[65] **Unglückliche Liebe, Leiden**	46
	1552			
	Bei der Musik: Anno 1552 8 Octobris		„Smutt se Szer Ze – Dosthzt na vmo cajr ev Jestelner Jedna (?)“ [Ende]	
			„Zartt freundliche arth Hans vogels“	47
			„Bila Dzinka vrataixa (?) – Sprunck – Anno 1552 8 Octobris F v A“, Bakfark wird als Komponist oder Schreiber (?) vermutet.[67]	48
			„Passamezo – Proportio“, vermutlich *passo mezzo antico*.	49
			„Passamezo – Proportio“ [Ende]	
			„Passa mezzo – Saltarella“, *passo mezzo moderno*?	50

54	56			
55	57			

			„Passa mezo – Saltarella“ [Ende].	
			„Aliquid noui ex Sarmatia ihm Abzug – Proportio“, ein Tanz.	51
			„Ich bin zu lang gewesen“ (Nur die Überschrift, das Stück selbst fehlt.)	52

B.III.3 Gesamtübersicht der Text- und Musikeinträge im Stammbuch des Bernhard Schenckinck (D-MÜwl Ms 439), 1561–1585

Die Texte und einige Quellenangaben sind der Edition Junge/Wefers/Dethlefs, *Das Stammbuch des Bernhard Schenckinck* entnommen. Sie wurden ergänzt und gegebenenfalls korrigiert. Die vollständigen Texte im ersten, dem Wappenteil des Stammbuches sind hier allerdings nicht zitiert, sondern nur durch ihre Topoi angedeutet. Im zweiten, dem Tabulaturteil sind die Texte und Musikangaben vollständig wiedergegeben, wobei auch die Musikangaben ergänzt und mit Verweisen auf Konkordanzen versehen wurden. Die Transkription der Namen folgt der erwähnten Edition. Die Daten im Zusammenhang mit den Universitäten verweisen falls nicht anders vermerkt auf Immatrikulationen oder Prüfungszulassungen. Weitere biographischen Angaben finden sich in der Edition oder *RAG*.

Der Wappenteil

Fols.	Topoi in allen Texten, inkl. Texte der Vokalvorlagen	Datum	Wappen, Namen von Inskribenten und überlieferte Informationen über die Einträger zur Zeit der Inskription
1^{r}–2^{r}			„Ein verzeichnis von Laúte[…]“
1^{v}–2^{r} leer			
2^{v}–3^{r}	Liebe, Umwerben von Frauen		Elterliche Wappen des Bernhard Schenckinck.
3^{v}–4^{r} leer			
4^{v}–5^{r}			Stammbaum des Bernhard Schenckinck von Vater und Mutter.
5^{v}–6^{r} fehlen			
6^{v}–7^{r}			16 Ahnenwappen, je acht von Vater und Mutter.
7^{v} leer			
8^{r}			Text zu Haus Große Getter, 1767.
8^{v}–19^{r} fehlen			
19^{v}	Gott	8.3.1563	Wappen und Eintrag **Everhard von Bischopinck**, Münsterische Erbmännerfamilie von Bischopinck, Universität Köln, 28.4.1558–19.7.1558.
20^{r}	Mäßigkeit	13.3.1563	Wappen und Eintrag **Heinrich von Schonebeck**, Referenz zu der in Münster ansässigen Adelsfamilie von Schonebeck, Universität Köln, 25.4.1562.

20[v]	Widmungstext „zum [ewigen] verehrungs-würdigen Andenken“		Wappen und Eintrag **Detmar von der Berswordt**, Dortmunder Patrizierfamilie, Universität Köln, 2.5.1558, 15.11.1558; 1566 am Augsburger Reichstag, 1567–1584 im Dortmunder Stadtrat.
21[r]			Wappen der **Familie von Varssem**, ohne Eintrag
21[v]	Gerechtigkeit	9.5. l562	Wappen und Eintrag **Friedrich von Holdinghausen**, ritterliche Familie von Holdinghausen, kurkölnisches Sauerland, Universität Köln, 12.10.1561, 24.2.1564; 1567–1584 Domherr zu Mainz, Worms und Speyer.
22[r]	Gerechtigkeit	3.11.1562	Wappen und Eintrag **Friedrich von Fürstenberg zu Stirpe**, sauerländische Adelsfamilie von Fürstenberg, Universität Köln, 27.3.1564; um 1572–1573 kurkölnische oberster geistlicher Richter im Herzogtum Westfalen, 1574–1581 Hofrichter zu Münster.
22[v]			Wappen der **Familie von der Berswordt**, ohne Eintrag.
23[r]	Studentenmotto „Spiel, Wein, Liebe“	15.1.1563	Wappen und Eintrag **Walter von Bemelberg gnt. Honstein**, aus der Seitenlinie der ursprünglich hessischen Familie Bemelburg, Universität Köln, 17.6.1560; 1575–1609 Mitglied der Ritterschaft van Veluwe.
23[v]	Tugend	1563	Wappen und Eintrag **Conrad von der Recke zu Kemnade**, Universität Köln, 1.9.1561, später Gerichtsherr zu Stiepel.
24[r]	Bekanntschaft 5.6.1585	13.3.1563	Wappen und Eintrag **Dietrich von Fürstenberg zu Waterlappe**, Universität Köln, 10.5.1560, gehörte 1560–1561 zur Poetik- bzw. Rhetorikklasse des Jesuitengymnasiums *Tricoronatum*, vermutlich war Schenckinck der Tutor von Dietrich;[1] 1585 Fürstbischof von Paderborn, setzte die Gegenreformation in Paderborn durch.
		5.6.1585	Von der Hand des **Bernhard Schenckinck** zum Datum 5.6.1585: „Im Jahre 1585 am 5. Juni ist er zum Bischof der Paderborner Kirche erwählt worden […]“.

1 Junge/Wefers/Dethlefs, *Das Stammbuch des Bernhard Schenckinck*, Bd. 1, S. 27.

24^{v}	Tugend, Arbeit, Ruhm als Folge der Arbeit, *memento mori*	1563	Wappen und Eintrag **Johann van Huessenn**, aus einer Adelsfamilie in Gelderland ansässig.[2]
25^{r}	Hoffnung	17.3.1563	Wappen und Eintrag **Arnd van Bueren**, Herzogtümer Geldern und Kleve, 1578 Mitglied der Ritterschaft zu Nijmegen.
25^{v}	Ohne Spruch	8.3.1563	Wappen und Eintrag **Friedrich von Fürstenberg zu Waterlappe**, siehe oben, der Bruder von Dietrich und Caspar von Fürstenberg, Universität Köln, 10.5.1560; 1561 Domherr von Mainz.
26^{r}	Gold, Treue	8.3.1563	Wappen und Eintrag **Caspar von Fürstenberg zu Waterlappe**, siehe oben, der Bruder von Dietrich und Friedrich von Fürstenberg, Universität Köln, 10.5.1560.
26^{v}	Ohne Spruch		Wappen und Eintrag **Laurenz von und zu Fürstenberg**, ab 1562 im Besitz des Hofes zu Fürstenberg.
27^{r}	Vermögen	1563	Wappen und Eintrag **Otto von Welveld**, ansässig in Westmünsterland und Overijssel, Universität Köln, 1.8.1562; bis 1599–1600 Mitglied der münsterischen Ritterschaft.
27^{v} leer			
28^{r}	Beschluss		Wappen und Eintrag **Heinrich von Diepenbroick**, münsterländischer Adliger, Universität Köln, 22.3.1559; 1561 Stiftsherr an St. Mauritz, 1566 Domherr zu Münster.
29^{r}	Gott, Not	1563	Wappen und Eintrag **Philipp von Gaugreben**, sauerländische Adelsfamilie von Gaugreben, Universität Köln, 9.9.1562.
29^{v}	Wollust, Ehre, leere Rede	5.4.1565	Eintrag **Arnold von Wachtendonck**, Herzogtum Geldern.
30^{r}–40^{r} leer			

2 In dieser Familie kann es sich um zwei gleichnamige Personen handeln, ebd., S. 28.

Der Tabulaturteil

Fols.	**Topoi in allen Texten, inkl. Texte der Vokal-vorlagen**	**Da-tum**	**Beitexte, Übersetzungen (in Klammern) und Textquellen, Musiktitel mit Konkordanzen und ggf. vokalen Vorlagen oder Tanzmodellen**	**Inskribenten der Beitexte und der Musik. Hände: A (Bernhard Schenckinck); B; C (WB); D (AJ[V?]W) E (Melchior Deginck); F (Ge. V. Vo)**
Ab fol. 40[r] vorgedruckte 5-Linien-Systeme, 42 fols. in französischer Lautentabulatur-Notation **Erster Teil: Präludien**				
41[r]	Tugend, Lauten-spiel	13.8. 1562	**Text:** B: S: Idibu(s) Aúgusti / Anno 1562 Qúi stúdijs animos & moribús ornat honestis / húnc decet & par est lúdere posse chely. (Wer durch Studien und ehrenhafte Sitten die Geisteskräfte verziert, dem ziemt es und gleicht, Laute spielen zu können.)	A (= B:S:)
			Musik: „Prelúdiúm", identisch (Abschrift?) mit „Preambl. Jn Re oder La Der Erst hd" in D-Mbs Mus.ms. 1512, fols. 35[v]–36[r].	A
41[v]–51[v] leer, mit vorgedruckten Notenlinien **Zweiter Teil: Italienische Tänze**				
52[r3]	Musizie-ren (Singen, Tanzen), Umwer-ben von Frauen		**Text:** Si vox e(st) ca(nta) si mollia brachia salta, / Et qúacúnq(ue) potes dote placere place. (Hast du Stimme, so singe, bewegliche Arme, so tanze: Welches Talent du nur hast, suche zu glänzen damit.) Ovid, *Ars amatoria* I, 595	A
			Musik: „Paduana. Romanescha", *passo mezzo antico*, beinahe identisch mit „B. S. m. m. B. A. B. v. Dhon. Passamezo Discantus" aus Dohna-Stammbuch, S. 32.	B

3 In der Edition entspricht die Foliierung nicht dem Original.

52^{v}	Gott, Medizin (durchgestrichen)		**Text:** ~~Hec tria b b b purgant corpus renes anima(m)que.~~ (Zwischen den drei ‚b' reinigen die Nieren den Körper und die Seele. bibere = dreifaches Trinken, evtl. von einem Trinkspiel?) Ovid, *Tristia* IV 1, 11–12 G W M H E [= Gott Will Mich Hier Erhalten][4] [= Gott wende mein hiesiges Elend] [= Gottes Wort mein Hort …] **Musik:** „Paßomeso", *passo mezzo antico*, eine weitere Übung im Discantus.	Hand? B
53^{r}	Musizieren, Heilende Kraft der Musik		**Text:** Fessús ut incúbúit bacúlo, saxóq(ue) resedit / Pastor, arúndineo carmine múlcet oúes. (Sobald sich der Hirte erschöpft auf den Stock gestützt und sich auf den Stein gesetzt hat, erfreut er durch ein Lied auf der Rohrflöte die Schafe.) Ovid, *Tristia* IV 1, 12 **Musik:** „Paßomeso" [Fortsetzung]	A? B
53^{v}	Studenten-Motto „Spiel, Wein, Liebe", Umwerben von Frauen durch Musik (durchgestrichen)		**Text:** ~~Dulcia pulchra dei, vina púella timor.~~ (Süße göttliche Schönheit, Wein, Mädchen, Furcht.)[5] Cantantis pariter pariter data pe(n)sa trahe(n)tis / Fallitúr ancille decipitúrq(ue) labor. (Singend im Takt und spinnend im Takt die befohlene Menge, tauscht über all ihre Müh' leichter die Magd hinweg.) Ovid, *Tristia* IV, 1, 13–14 **Musik:** „Paßomeso" [Fortsetzung]	A B

4 Die Auflösungen der Sprüche sind Stechow, *Lexikon der Stammbuchsprüche* entnommen.

5 Der Spruch kommt in den Stammbüchern der 1570er Jahre an den Universitäten auch in folgenden Varianten vor: „Der Wein, die Liebe und die Nacht / Macht, daß man keiner scham in acht (Heidelberg 1574)", „Haec tria consevant validas in corpore vires: / Dulcia pulchra Dei, vina puella timor (Heidelberg 1579)", zit. n. Uhl, *Die deutsche Priamel*, S. 517, vgl. auch fol. 54^{v} dieses Stammbuches.

54[r]	Musizieren und Trinken		**Text:** Qúi sermone placet tacitúma sile(n)tia vitet / Qúi canit arte canat, qúi bibit arte bibat. (Wer durch künstliche Rede gefällt, vermeide die schweigsame Stille. Singe, wer kunstvoll singt, trinke, wer kunstvoll trinkt.) Ovid, *Ars amatoria*. I, 506–507	A
			Musik: „Paßomezzo“ [Ende]; „Pavana desperata“, identisch mit „Der 35. Pavana chiamata La desperata“ von Pietro Paolo Borrono in Gerle, *Kúnstlichs Lautenbuch*, Bg. V[r]–V2[v].	B
54[v]	Studenten-Motto „Spiel, Wein, Liebe“		**Text:** Haec tria co(n)serúa(n)t validas in corpore vires / Dúlcia, púlchra, dei, vina, púella, timor. (Diese drei erhalten die Kräfte im Körper gesund: Süße Weine, ein schönes Mädchen, die Gottesfurcht).	A
			Musik: „Pavana desperata“ [Fortsetzung]	B
55[r]	Studenten-Motto „Spiel, Wein, Liebe“		**Text:** Eyn gúden wyn eyn metlyn fyn / Dar by sal altzyt gades frúchte syn / Dúße drey dinge don bewaren / Dat lychen vor allen geúaren. (Ein guter Wein – ein Madlein fein, dabei soll allzeit Gottesfurcht sein, diese drei Dinge tun bewahren das Leben (?) vor allen Gefahren.)	A
			Musik: „Pavana desperata“ [Ende], „Proportio“, identisch mit „Der 36. Saltarello“ von Pietro Paolo Borrono in Gerle, *Kúnstlichs Lautenbuch*, Bg. V3[r]–[V4[r]].	B
55[v]	Umwerben von Frauen durch Lautenmusik, Laute		**Text:** Haec nobis faciles reddit testúdo púellas. / Quam mihi ne fra(n)gas ebria túrba caue. (Diese Laute macht uns die Mädchen leicht: Hüte Dich, daß mir diese die trunkene Schar nicht zerbricht). [Eine Zeichnung der Laute]	A
			Musik: „Proportio“ – „Riprese“; „Paßomeso“, *passo mezzo antico*	B

56r	Studenten-Motto „Spiel, Wein, Liebe“		**Text:** Leta graues abigit tristi de pectore cúras / Música, prese(n)te cu(m) múliere mero. (Die vertreibt aus der traurigen Brust die schweren Sorgen, eine frohe Musik gemeinsam mit Weib und Wein. [Wörtlich:] […]Während eine Frau mit unvermischtem Wein anwesend ist.)	A
			Musik: „Paßomeso“; „Saltarello“, Fragment mit einer leeren Notenzeile.	B
56v–57r leer, mit vorgedruckten Notenlinien				
57v	Musikpraktische Anweisungen		**Text:** Tenor qui infra Baßum erit uno tono sive una secúnda (Der Tenor wird unterhalb des Basses um einen Ton oder um eine Sekunde sein.)	B?
			Musik: „Tenor“, *romanesca*; „Proportio“, *romanesca*	A
58r	Musikpraktische Anweisungen, Armut	14.3.1563	**Text:** Seqúitur Basßús. Qúi à tenore vna secúnda distans debet. (Es folgt der Bass, der vom Tenor eine Sekunde Abstand haben muß.) Js weynich vyl. So haven ych wes ych wyl. Js armot er So byn ych eyn grosser Her. Anno 63 prid Jdus / Martii. (Ist wenig viel, so hab’ ich, was ich will. Ist Armut Ehr’, so bin ich ein großer Herr.) Vgl.: Ist Armuth ein Ehr, so bin ich ein Herr; ist wenig viel, so hab’ ich, was ich will; doch hat mir noch nie kein Geld gebrochen, als am Sonntag und die gantze Wochen.[6]	B?
			Musik: „Proportio“ [Ende]	A

6 Wander, *Deutsches Sprichwörter-Lexikon*, Bd. 5, Sp. 819.

58^{v}–59^{r}	Musik-praktische Anwei-sungen		**Text:** Seqúitur disca(n)tus, qúi a Baßo / vna qúarta testúdine altiús / dúcta distans debet. (Es folgt der Diskant, der auf der Laute vom Bass eine Quart höher geführt Abstand haben muß.)	B?
			Musik: „Baßus“ mit „Proportio“, *passo mezzo antico*	A
59^{v}–60^{r} leer, mit vorgedruckten Notenlinien				
60^{v}–62^{r}			**Text:** kein Text	
			Musik: „Paßomezo“, *passo mezzo antico*; „Saltarello seqúitur“; „Proportio“; „Pauana de vaccas“; „Saltarello“, *passo mezzo antico*, daher kein cf. zu zwei bekannten *romanesca*-Variationen: „Romanesca o guárdame las vacas“ in Mudarra, *Tres libros de música*, fols. 27^{r}–28^{r}; „Cuatro diferencias sobre guárdame las vacas“ in Narváez, *Los seys libros des Delphin*, fol. Lxxxij; „Paßomeso de vngaro“, *passo mezzo moderno / antico*.	A
62^{v}	Das Ende der Liebe	15.3. 1563	**Text:** Errat qúi finem vesani qúerit amoris. / Verús amor núllúm noúit habere fine(m). Anno 63 Idib(us) Mart(is). (Es irrt, wer das Ende einer unsinnigen Liebe sucht. Wahre Liebe weiß, dass sie kein Ende hat. Im Jahre 1563, an den Iden [am 15.] des März.) Properz, *Elegiae* XI, 15, 29–30 (Dort: Errat qui finem vesani quaerit amoris: Verus amor nullum novit habere modum.)	Hand?
			Musik: „Proportio“, *passo mezzo moderno / antico*.	A

63[r]–82[r] leer [**Dritter Teil: Deutsche Tänze**]				
82[v]	Umgang mit Mädchen, Gott, Sünde, Musik-praktische Anwei-sungen		**Text:** Ah lapis est, ferrúmq(ue) súam qúicúnq(ue) púellam. / Verberat: è coelo diripit ille deos. / Tibúllús. (Oh, er mag aus Stein sein und aus Eisen – wer auch immer sein Mädchen schlägt: aus dem Himmel reißt jener die Götter. Tibull.) Tibull, *Elegiae* I, 10, 59–60	A
			Baßús seqúitúr súpra tono [?] uno tono. (Der Bass folgt von oben dem Ton? mit einem einzigen Ton.)	B? A?
			Musik: „Tenor“, Fragment 4 Takte, erste tänzerische Halbperiode ohne ausgeschriebene Fortsetzung: *passo mezzo antico*, IV–VII–I–V#–I mit anschließenden leeren Notenzeilen; „Baßús” („Salve mi puella“), keine Übereinstimmung mit „Danntz“ [Salve puella, discantus] in Schermar-Tabulatur, fol. 8[v]; Varianten der „Salve puella“ in *Tabvlatvr vf die Lvten*, S. 5, 15, 21, 29.	A
83[r]	Erotika (durchge-strichen)	1563	**Text:** Cúm loca reper ~~aris qu. tangi femina gaudet /~~ No(n) obstet ~~tangas quo minus illa púdor.~~ Anno 1563. (Wenn Du die Stellen findest, bei deren Berührung die Frau sich freut, dann soll [Dir] Scham nicht im Wege stehen, dass Du jene [Stellen] berührst.) Ovid, *Ars amatoria* II, 719–720	A
			Musik: „Baßus“ („Salve mi puella“) [Ende]; „Salve mi puella“ „Discantus“; „Baßus alio modo”, („Salve mi puella“), Fragment, 4 Takte, erste tänzerische Halbperiode ohne ausgeschriebene Fortsetzung: IV–V–I–VI–V–I.	A

83^{v}	Sündige Liebe, gefährliche Liebe, Musikpraktische Anweisungen	16.11. 1573	**Text:** Una secúnda intra Baßus („Eine Sekunde unter dem Bassus“); Una secúnda súpra [?] / lúdi debet („Eine Sekunde über […] muss gespielt werden“)	A oder B
			Quid facies facies veneris cúm Veneris ante. / Ne sedeas. Sed.eas. ne perias. pereas. WB. 16 9bris / Anno 1573. / Recordationis et observanti ergo. („Was wirst du tun, wenn du vor das Antlitz der Venus trittst? Damit du dadurch nicht umkommst, setze dich nicht, sondern geh. Am 16. November im Jahre 1573, wegen der Versöhnung und der Hochachtung“.)[7] Lauterbach, *Epigrammata* „WB“ = Bernhard von der Wyck, Stifftsherr an St.-Mauritz oder Bernhard Wijler, auch Stiftsherr ebendort.	C
			Musik: „Studenten Tantz“ mit „Proportio“; „Baßus“ mit „Proportio“, nur die ersten 4 Takten ähneln „Der recht Studenten Tantz“ in Newsidler, *Das Ander Buch* (1549), Bg. [hiii^{r}]–[hiiii^{v}]; ansonsten extempore Gestaltung jeweils über eine Akkordfolge: 1. Hälfte des „Studenten Tantzes“ I–IV, seine 2. Hälfte – *passo mezzo antico* als Basis, I–VII–I–V#–I; 1. Hälfte des „Bassus“ I–V#, seine 2. Hälfte basiert wiederum auf *passo mezzo antico* VII–I–V#–I.	A
84^{r}	Liebesgarten	16.11. 1573	**Text:** Est Holus in nostris quod passim crescit in Hortis si hoc diminuas / iam caro non Holus. (Es ist Grünzeug, was überall in unseren Gärten wächst. Wenn du dies ausreißt, ist es schon Fleisch, nicht Gemüse)[8] AJ[V ?]W Anno 73 / 16 novembris (A. J v. W Im Jahre 1573 am 16. November)	D
			Musik: „Tans“ mit „Proportio“	A

7 Um welche Versöhnung es sich dabei handelt, ist noch nicht bekannt, Junge/Wefers/Dethlefs, *Das Stammbuch des Bernhard Schenckinck*, Bd. 2, S. VI.

8 Gerd Dethlefs vermerkt: „Der Spruch bezieht sich darauf, daß sich im Garten Liebespärchen finden, die durch das hohe Gras verdeckt sind. Möglicherweise auch ein Sinnspruch aus dem Werk des Johann Lauterbach? Die Initialen des Eintragenden lassen sich bisher nicht aufschlüsseln; im Kollegium der Stiftsherren findet sich kein Name, der passen würde“, ebd., S. VII.

84^{v}	Sinn des Lebens, Tod		**Text:** Vbi no(n) sis, qúi fúeris. / No(n) esse, cúr velis vivere. (Wenn du nicht mehr bist, der du gewesen warst, warum willst du leben [denn das Leben hat seinen Sinn verloren].) Cicero, *Epistulae familiares* VII, 3, 4	A?
			Musik: „Tans“ mit [„Proportio“]; „Tans“, nur das Incipit ist abgeleitet von: „Pavana alla venetiana“ (I) in Dalza, *Intabulatura de Lauto*, fol. 9^{r} f., vgl. auch dieses Stück in Judenkünig, *Vnderweisung*, fols. 19^{v}–20^{r}.	A
85^{r}	Lebenszyklus		**Text:** Nascitur in terris animal q(ui) sepe videmús / Transit mane qúadrúpes. die bipes. Seroq(ue) tripes. (Es wird auf Erden ein Lebewesen geboren, das wir oft sehen. Es geht morgens vierfüßig vorbei, am Tage zweifüßig, spät [=abends] dreifüßig.)[9]	A?
			Musik: „Tans“ [Ende] mit „Proportio“, keine Übereinstimmung mit bekannten „Proportio“ dieses Tanzes.	A
85^{v}	(Nicht lesbar)		**Text:** Prima vivos ~~[…] futuri~~ / Qúartaque dempta ~~[…] nos.~~	A?
			Musik: „Tans“ mit „Proportio“; „Tantz“ mit [„Proportio“]; „Tantz“.	A
86^{r}	Wortspiel: eigenes Dasein		**Text:** Non súm qúod fúi, qúod aúte(m) fúi súm. (Ich bin nicht, was ich war, aber was ich war, bin ich.)	A
			Musik: „Tantz“; „Tantz“ mit „Proportio“.	A

9 Auch hier vermerkt Dethlefs: „Sinngedicht auf den Menschen, vom Krabbelalter bis zum Greis mit Stock – das Rätsel, das die Sphinx dem Ödipus stellte“, ebd., S. VII.

86v	Zeit, Fähigkeit zum Begreifen, Musik-praktische Anwei-sungen		**Text:** Discantus [schlecht lesbar] Seqúitur alio modo post Baßúm infra (Diskantus folgt in einer anderen Art dem Baßus tiefer); Tenor [Text weiter schlecht lesbar]. Quod cepimús dimisimús, / Qúod aut(em) non cepimús retinemús apúd nos. (Was wir begriffen haben, habe wir aufgegeben [fahren gelassen], was wir aber nicht begriffen haben, das behalten wir bei uns.) **Musik:** „Koninges dense mit dré lúten“, *passo mezzo antico*; „Discantus“ mit [„Proportio“]; „Tenor“ [„Koninges dense“] mit [„Proportio“].	B? A A
87[r]	Wort-spiel: Rätsel zum Wort „cursus“ (Lauf)		**Text:** Dictio lassat equu(m), mel diligit abstrahe prima(m), / Tolle dūas alias, est sibi dúlce lútúm. (Das Wort ermüdet das Pferd. Nimm den ersten [Buchstaben] fort, dann liebt er den Honig. Nimm zwei andere fort, dann ist ihm der Schlamm süß. Auflösung: c/ursus (Lauf) - ur/ sus (Bär) - sus (Schwein). Lauterbach, *Epigrammata* **Musik:** [„Proportio“, Ende]; „Bassus“ [„Koninges dense“] mit [„Proportio“]; „Alius discantus“ [„Koninges dense“], keine der vier Fassungen, sehe auch fol. 87[r], ist mit Stücken von Newsidler, *Das Ander Buch* (1544), dort „Ein Welischer tantz“, bei Brown als „Der Künigin Tantz“, Bg. Hiii[v], identisch.	B? (für Musiktitel) A A
87[v]	Wort-spiel: Rätsel zum Wort „musca-tum“ (Muskat)		**Text:** Si capút est cúrrit, […] ve(n)tre(m) volabit. / Adde pedem co(m)medes, & sine ventre bibes. Rat dat wat is dat. (Wenn es das Haupt ist, läuft es. Verbinde den Bauch, dann fliegt es. Füge Füße hinzu, [dann] wirst du es verzehren, und ohne Bauch wirst du es trinken. Rate, was das ist. Das Lösungswort: MVSCATVM: Mus = Maus, Mus/ca = Fliege, Mus/ca/tum = Muskat, Mus/ tum = Most.) Lauterbach, *Epigrammata*. **Musik:** [„Proportio“, Ende], „Eyn baúr sal eyn baúr sey(n)“ mit [„Proportio“]; „Eadem alio modo“ mit [„Proportio“].	A A

88r	Wort-spiel: Rätsel zum Wort „cornix“ (die Krähe)	19.12. 1582	**Text:** Anno 82. 14. Kall. Januarij. Est res in sylúis nigro similima carúo / Si capút abstuleris res erit alba nimis. (Im Jahre 1582 an den 14. Kalenden des Januars = 19.Dezember 1582. Es ist ein Ding in den Wäldern, dem schwarzen Raben [corvus] sehr ähnlich. Wenn du das Haupt wegnimmst, wird es überaus weiß sein. Auflösung: corn/nix = die Krähe, nix = der Schnee.) Lauterbach, *Epigrammata*, dort: „Res volat in sylvis nigro vestita colore, Si caput hinc tollas, res erit alba nimis“.	A
			Musik: „Des Princen dantz“; „Seqúitur tripla“, *passo mezzo antico*.	A
88v	Liebe, Frauen, Unbestän-digkeit (durchge-strichen)		**Text:** Si genús hoc volúcru(m) ~~co(m)menderet. ther~~. ~~quamvis~~ / ~~R… ty affectum fal..io quitur daret (?)~~ (Wenn dies flüchtige Geschlecht der Vögel sich der Luft anvertraut …)	A
			Musik: „Eyn eyssenmacher tantz“; „Eyn overlendisch dantz“.	A
89r–105r leer **[Vierter Teil: Französische Stücke – Intavolierungen und Tänze]**				
105v	Heilende Kraft der Musik (nur Texte)		**Text:** Spiritús ut nostrum(m) corpús súste(n)tat & aúget / Música sic animos excitat atq(ue) foúet. (Wie der Geist unseren Körper aufrecht erhält und verstärkt, so erregt und erhitzt die Musik die Herzen/ Gemüter.)	A?
			Musik: „Pars vna belli ticini“.	B
106r	Musik, Liebe (nur Texte)		**Text:** Amor docet musicam. (Die Liebe lehrt die Musik.)	A
			Musik: „Pars vna belli ticini“ [Ende]; „Conflictio bellica“, Vorlage: Clément Janequin, „La Bataille“, Teil I, nicht identisch mit Francesco da Milanos „La Guerre (La bataglia)“.[10]	B

10 Ness, *The Lute Music of Francesco Canova da Milano*, Nr. 110a–110b.

106[v]	Musik, Liebe (nur Texte), Musik-praktische Anwei-sungen	6.11. 1561	**Text:** Disca(n)tus cúiús tenor infra. [Vertikal geschrieben:] In hoc carmine disca(n)tús à tenore vno tono seú secúnda vna / distare debet. (Discantus, wo der Tenor unten ist. [Vertikal geschrieben:] In diesem Stück muss der Schüler den Tenor vom Discantus in Abstand von einem Ton oder einer Sekunde halten.) De philomela Dúlcis amica veni noctis solatia praestans: Inter aúes, etenim núlla tibi similis. Tú philomela potes vocúm discrimina mille Mille potes varios ipse referre modes. Nam qua(m)vis alie volúcres modulamina te(n)tent Núlla potest modúlis Equivalere túis Jnsúp(er) e(st) aviúm spatiis garrire diúrnis, Tú ca(n)tare simúl nocte dieq(ue) petes. Anno 1561 26 Novembris. (Über Philomela – die Nachtigall Süße Freundin, die du den Trost der Nacht gewährst, komm! Denn unter den Vögeln gleicht Dir keiner. Du, Nachtigall, kannst tausend verschiedene Stimmen, Tausend verschiedene Weisen, Melodien selbst nachahmen. Denn wie sehr auch andere Vögel Melodien versuchen, keine vermag deinen Weisen zu gleichen überdies können die Vögel nur tagsüber zwitschern, Du kannst aber zugleich bei Nacht und am Tage singen. Im Jahre 1561, am 26. November.) [11]	A
			Musik: „Bataglia“.	B

11 Dethlefs verweist auf Ovids Gedichte als Zitatquelle, ebd., S. VIII.

107r	Wein, Bacchus		**Text:** Bacche bibat doctus túa múnera, rústicús undam. Sylúestri & discat pellere glande famem. (Bacchus, es soll der Gelehrte Deine Gaben trinken, der [ungebildete] Bauer das Wasser und er soll lernen, den Hunger durch die Eichel des Waldes zu vertreiben.)	A
			Musik: „Bataglia“ [Ende]; „Naures noús ponent de moy petit“, cf. zu „Branle simple N'aurés vous point de moy pitié“ aus Le Roy, *Premier Livre de Tabvlatvre de Gviterre*, fols. 17v, 18r. Hand B notiert beinahe nur das akkordische Gerüst des Tanzes; La Roy bietet zwei ausgearbeiteten Varianten.	B
107v–108r	Frauenwesen, Zeit	20.6. 1562	**Text:** J.[ohann] Bernhardo Schenckinck conf(ecit) hanc cantionem. (Junker Bernhard Schenckinck hat diesen Gesang vollendet.) Wer dar iagett vnd vanget, ist ein lústich ieger, Wer nichtt vangtt ist ein kleger Jch mochth ich vangenn So were mein klagenn vergangen Still sweigen vnd hemelich versochen Preisen dis Júnckfraúe(n) in allen Khúickenn Scripsit Melchior Deginck familiaritatis ergo Colon. A°. D.° 1562. Ad xii. Calend(as) Júlij. [eine Zeichnung: gekreuzter Dreizack und Gabel sowie gekreuzte Harke und Hacke; in der Mitte die Abbreviatur „sicutMe“ – „wie ich“.] (Es schrieb dies Melchior Deginck [als Zeichen] der Vertrautheit, zu Köln im Jahre des Herrn 1562 an den 12. Kalenden = 20. Juni.) Matúrat singúla tempús. (Jedes einzelne lässt die Zeit reifen.)	E
			Musik: „Orconben“, Vorlage: Claudin de Sermisy oder Pierre Sandrin, „O combien est malheureulx“ aus Susato, *Le IVième livre des Chansons*, fol. 15v; nahe zu Bakfark, *Intabulatura* (1553), Bg. Giiii.	A

108v–109r	Schaden, Leben, Musikpraktische Anweisungen	1565	**Text:** Tenor discantúm [?] súpra. Ge. V. Vo. / An° n. 65. Was mach den schaden das Jch lebenn Die mich benyden vnd doch nicht geben. **Musik:** „Bataglia“, „Tenor“.	F A
109v	Studenten-Motto „Spiel, Wein, Liebe“, Sehnsucht nach Gottes Trost	17.10.1562	**Text:** Germanús Jtalo. Ut nos dúlce merúm, sie vos venús improba torqúet, Lex veneri scripta est Júlia, núlla mero. 16 Kal. Novemb. Anno 1562. (Wie uns der süße unvermischte Wein, so quält euch die maßlose Venus. Liebe, für die Venus ist das julische Gesetz verfaßt worden, für den reinen Wein keines. 17. Oktober 1562.) **Musik:** „In te d(omi)ne speraui“, a3, Vorlage: Psalm 70:1–3a; des Prés, in Motetten, Chansons, RISM B/I 15044, Nr. 56; nicht identisch mit Newsidler, *Das Erst Buch* (1544), fol. 23v.	A A
110r	Studenten-Motto „Spiel, Wein, Liebe“	20.12.1562	**Text:** Balnea vina venús corrúmpúnt corpora nostra Sed vitam faciúnt balnea vina venus. 13 Kale(ndas) Janúarii Anno 1562 B. Schenckynck (Bäder, Wein und die Liebe zerstören unsere Körper, Doch Bäder, Liebe und Wein machen das Leben aus. 13. Kalenden des Januars im Jahre 1562 = 20. Dezember 1562.) **Musik:** „Cestagrant“, Vorlage: Thomas Crecquillon, „C’est à grand tort“.	A A
110v–135v leer				

ANHANG C

C. I Index von D-LEm I. 8° 191, Leipziger Harfentabulatur, ca. 1540

Die Originalität der Musikbeiträge der Leipziger Harfentabulatur und die in Wissenschaft und Praxis vorherrschende Tendenz, bekannten Stücken nur anhand von Titeln Konkordanzen zuzuschreiben, bewegte die Verfasserin dazu, in dieser Tabelle die nicht konkordierenden Stücke aufzulisten. Mit ⋆ sind diejenigen Stücke gekennzeichnet, die dem jeweiligen Beitrag aus D-LEm I. 8° 191 am nächsten stehen. Diese sind jedoch weder identische noch beinahe identische Varianten des Repertoires aus D-LEm I. 8° 191.

Nr.	**Fols.**	**Musikbeiträge**	**Modus** (in Fettdruck) und die Lage der Mittelkadenzen	**Stimmung** (Harfe)	
	1^{r}	leer			
0	1^{v}–2^{r}	[Fundamentum]			
	2^{v}–3^{r}	leer			
1	3^{v}–7^{r}	Der stadpfeyffer tancz	***f***, *c*	*F*	
2	7^{v}–9^{r}	der Trippel	***f***, *c*	*F*	
3	9^{v}–11^{r}	Si ist meyn búll	***g***, *d*	*F*	
4	11^{v}–13^{r}	Ich het mir eyn anelein fúrgnommen	***g***, *d*	*F*	
5	13^{v}–15^{r}	Ellsleyn libes elssley	***g***, *d*	*F*	
6	15^{v}–17^{r}	Eyn Tancz	***f***, *c*	*F*	
7	17^{v}–19^{r}	Der Trippel	***f***, *c*	*F*	
8	19^{v}–21^{r}	Unser magdt kann aússdermassen	***f***	*F*	

	Vokale Vorlagen	**Nicht konkordante Tabulatur-Quellen**
		– Jacobäa-Tabulatur: „Der Erst Stat pfeiffer danntz“, fols. 53^{v}–55^{r}★, „Der annder statpfeiffer Danntz“, fols. 55^{v}–56^{v}, „Der dritt stat pfeiffer dantz“, fols. 57^{r}–57^{v} (jeweils mit Proporz-Tänzen) – *Tabvlatvr vf die Lvten*: „Schwartz knab“, S. 56–57★, „Schwartz knab coleriert“, S. 58–59, „Schwartz knab“, S. 60–62, „Schwartz knab“, S. 63–65 – Kotter, *Fundamentum*, „Tanz der Schwarz Knab“ von Johannes Weck, fols. 63^{r}–64^{v} – Blindhamers Tabulatur, „hoff dantz“, fol. 12^{r1-6} – Craus-Tabulatur, „Coree Tanntzmass“, fols. 15^{v}–16^{v} – Hungersperger Tabulatur, „Gassenhaver“, fols. 16^{r}
	Entlehnt DTB, diminuiert – D, originalgetreu – „Sie ist mein buel“, in Liederbuch des Arnt von Aich, RISM B/I [1519][5], Nr. LV	– Gerle, *Musica Teusch*, Nr. 30, Bg. M3^{v} – Newsidler, *Das Erst Buch. Ein Newes Lautenbüchlein* (1544), fol. 18^{v}★ – Hungersperger Tabulatur, „Ich het mir ein meydlein fúr genúmen“, fol. 31^{v2-4}★
	Entlehnt D, Tanzlied – Ludwig Senfl, „Ich hätt mir ein Endlein fürgenommen“, Ott III, RISM B/I 1544[20], Nr. 22	
	Entlehnt D, Tanzlied mit Passamezzo-Gerüst – Ludwig Senfl, „Ach Elslein liebes Elselein“, Ott I, RISM B/I 1534[17], Nr. 37	Weitere Varianten in den Lautentabulaturen sind von der Senfls Variante abgeleitet
	Entlehnt T – „Unser magt kan auss dermassen kochen“, in *Newgeborne Liedlin* [1552], RISM B/I [1535][15], Nr. 15	– *Tabvlatvr vf die Lvten*, S. 34 (Melodie ist in der Oberstimme)★ – Schermar-Tabulatur, „Unser kóchin kann auß der massen kochen woll“, fol. 1^{v} (Melodie ist in der Oberstimme)★ – Newsidler, *Das Erst Buch. Ein Newes Lautebüchlein* (1544), „Unser kóchin kann auß der massen kochen woll“, Bg. C^{r}★

9	21v–24r	Nach wyllen deynn	***f***, *c*, *d*, *a*, *b*	*F*	
10	24v–27r	Ach Lieb mit laidt: Ach lib mith leyth	***a***, *e*, *c*	*C*	
11	27v–30r	Von edler arth	***f***, *c*, *a*, (*d*), (*b*)	*F*	
12	30v–33r	Zarth schone fraw	g, *d*, *b*	*F*	
13	33v–36r	Meyn eyniges a	f, *c*, (*a*), *d*, (*b*)	*F*	
14	36v–38r	Deyn múrren macht	***f***, *c*, *g*, *d*	*F*	
15	38v–40r	Wo ich mith leyb	***f***, *c*, *d*	*F*	
16	41r	Prelúdiúm	***f***	*F*	
17	41r	Eyn final	***f***	*F*	
18	41v–42r	Preambel	***f***	*F*	
19–20	42v–43r	Zwe Prelúdia	***f***	*F*	
	43v–[44r]	leer			

	Entlehnt DTB, originalgetreu – Paul Hofhaimer, „Nach Willen dein“, in Öglin I, RISM B/I 1512[1], Nr. 26	– *Tabvlatvr vf die Lvten*, S. 24–25★ – Kotter, *Fundamentum*, „Nach willen din“, fols. 82[v]–83[r] (mit variablen und phrasenbindenden Diminutionen, kontrapunktisch) – Newsidler, *Lautenbuch* 1536/I, „Nach willen dein“, Bg. Liii[r]–Liii[v] und *Lautenbuch* 1536/II, Bg. Ggi (mit Diminutionen in der Oberstimme)★
	Entlehnt DTB, originalgetreu – Paul Hofhaimer, „Ach Lieb mit Laidt“, in Öglin I, RISM B/I 1512[1], Nr. 6	– Newsidler, *Lautenbuch* 1536/II, „Ach lieb mit leid“, Bg. Cciiii (Diminutionen nur in der Oberstimme über das intervallische Gerüst der Unterstimmen)★
	Entlehnt DTB, frei, nicht originalgetreu – „Von edler Art“, in Schöffer I, RISM 1513[2], Nr. 52	– Blindhamers Tabulatur, „von edler artt“, fols. 8[r]–8[v] – Hungersperger Tabulatur, fols. 12[r], 35[v] – Harditsch-Tabulatur, fols. 61[v]–62[v]
	Entlehnt DTB, frei, nicht originalgetreu – „Zart schóne fraw“, in Schöffer I, RISM 1513[2], Nr. 46	– *Tabvlatvr vf die Lvten*, S. 22–23 – Harditsch-Tabulatur, „Zart schóne fraw wo ist ewer Zúcht“, fols. 45[v]–46[r] – Newsidler, *Lautenbuch*, 1536/I, „Zart schóne fraw“, Bg. kiii[v]–kiiii[r]
	Entlehnt DTB, originalgetreu – Paul Hofhaimer, „Mein einigs A“, in Öglin II, RISM B/I [1513][3], fol. 5[r] (nur D) – Liederbuch des Arnt von Aich, RISM B/I [1519][5], Nr. XIJ (DTB)	
	Entlehnt DTB, originalgetreu (prüfbar nur D) – „Dein murren macht“, in Öglin II, RISM B/I [1513][3], fol. 2[r] (nur D)	– Hungersperger Tabulatur, „Dein múrren macht das ich nit acht“, fol. 32[r]★
	Entlehnt D – „Wa ich mit leib nit“, in Öglin II, RISM B/I [1513][3], fol. 22[r] (nur D)	

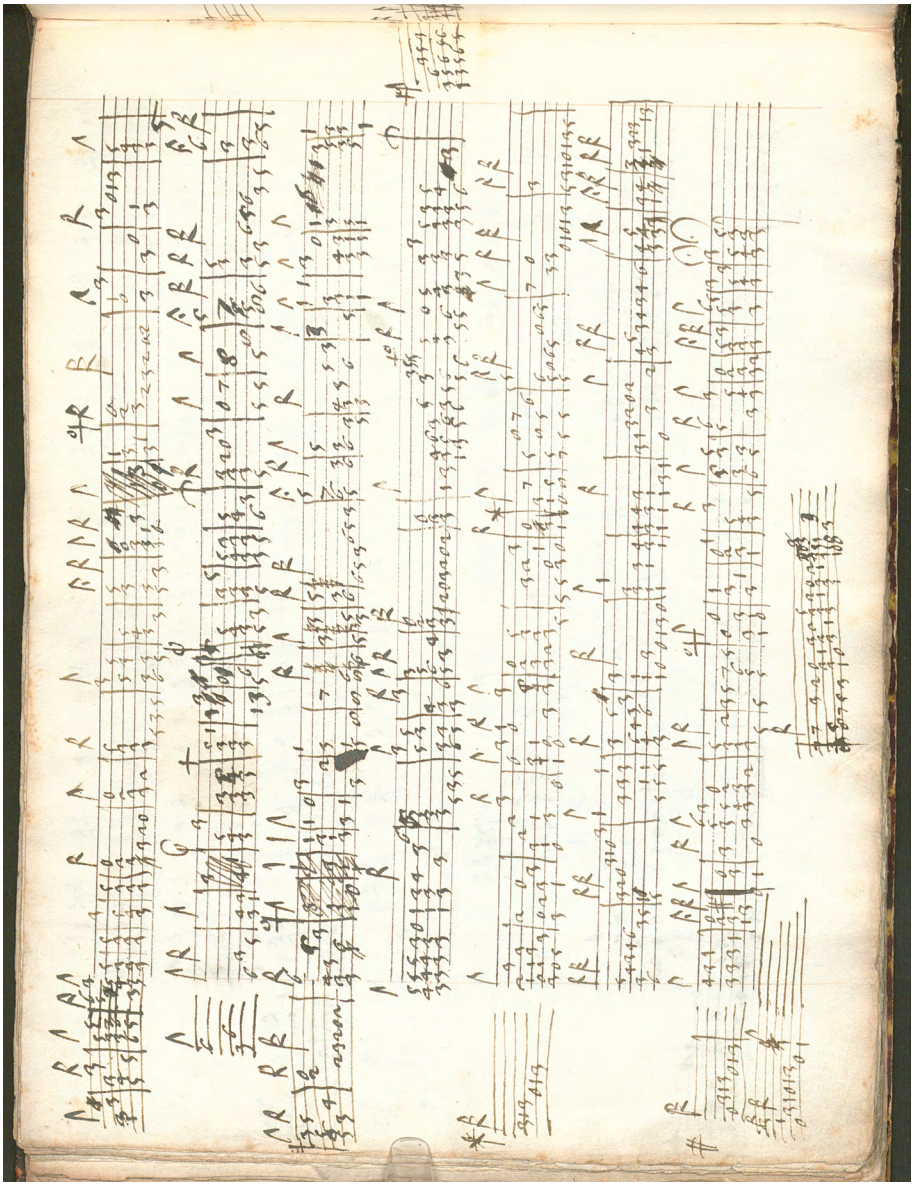
C.II Das Präludium in den Drucken von Gerle und Newsidler (1532–1552)

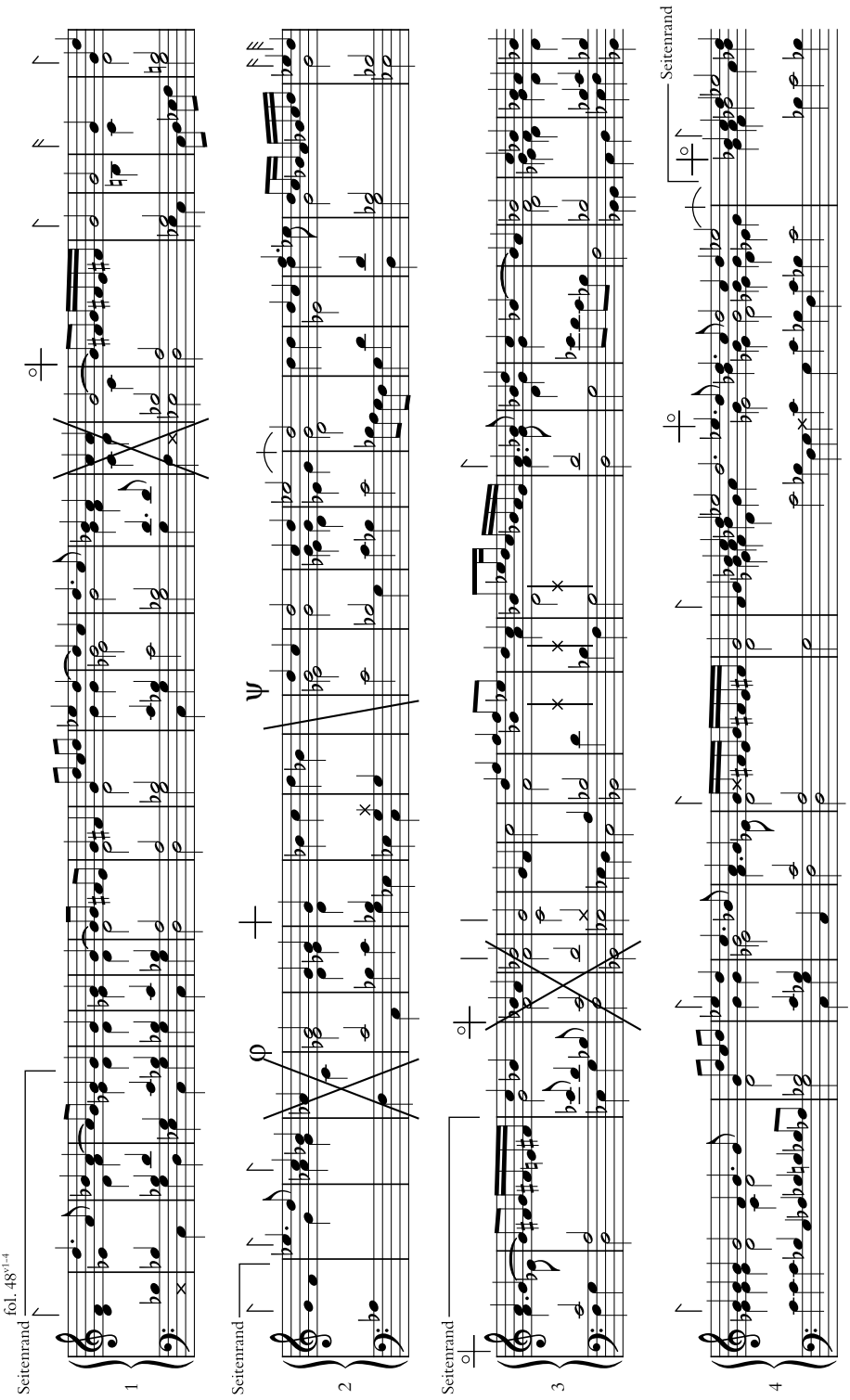
Druck	Jahr	Adressaten (Schwierigkeitsgrad)	Einträge
Gerle, *Musica Teusch*	1532	Für Anfänger	2 „Priambel“ = Judenkünig, *Vnderweisung*, „Das erst Priamell“ und „Das ander Priamell“
Gerle, *Tabulatur auff die Laudten*	1533	Für Fortgeschrittene	5 „Preambel“ 1 „Nachlauff“
Newsidler, *Lautenbuch* 1536/I	1536	Für Anfänger	7 Fundamenta für Laute 2 „Preambel“ 1 [Preambel] 1 Preamel
Newsidler, *Lautenbuch* 1536/II	1536	Für Fortgeschrittene (die „geübten vnd erfarnen“ sind, u. a. mit „kunstreicher stuck von Fantaseyen Preambeln Psalmen vnd Muteten die von den hochberúmbten vnd besten Organisten als ein schatz gehalten“ werden)	1 „Ein gut Preambel“ 1 „Ein seer guter organistischer Preambel“ 1 „[…]ein sehr kunstreicher Preambel oder Fantasey“
Gerle, *Musica Teusch*	1537	Für Anfänger, identisch mit der Ausgabe 1532	2 „Priambel“ = Judenkünig, *Vnderweisung*, „Das erst Priamell“ und „Das ander Priamell“
Newsidler, *Ein newes Lautenbúchlein*	1540	Für Anfänger, z. T. identisch mit der Ausgabe 1536 (Teil I)	3 Fundamenta für Laute
Newsidler, *Ein New kúnstlich Lautten Buch*	1544	Buch I: Für Anfänger, z. T. identisch mit der Ausgabe 1536 (Teil I)	3 Fundamenta für Laute
		Buch II: Für Anfänger, z. T. identisch mit der Ausgabe 1536 (Teil I)	7 Fundamenta für Laute
		Buch III: Für Fortgeschrittene	Keine
Gerle, *Musica vnd Tabulatur*	1546	Für Anfänger, neue Auflage der *Musica Teusch* (1532)	1 „Priambel“ = Newsidler, *Lautenbuch* 1536/I
Newsidler, *Ein Newes Lautenbúchlein*	1547	Buch I: Für Anfänger, z. T. identisch mit der Ausgabe 1536 (Teil I)	3 Fundamenta für Laute 1 „Ein gut Preambulum“ 1 „Ein guter Preambulum“

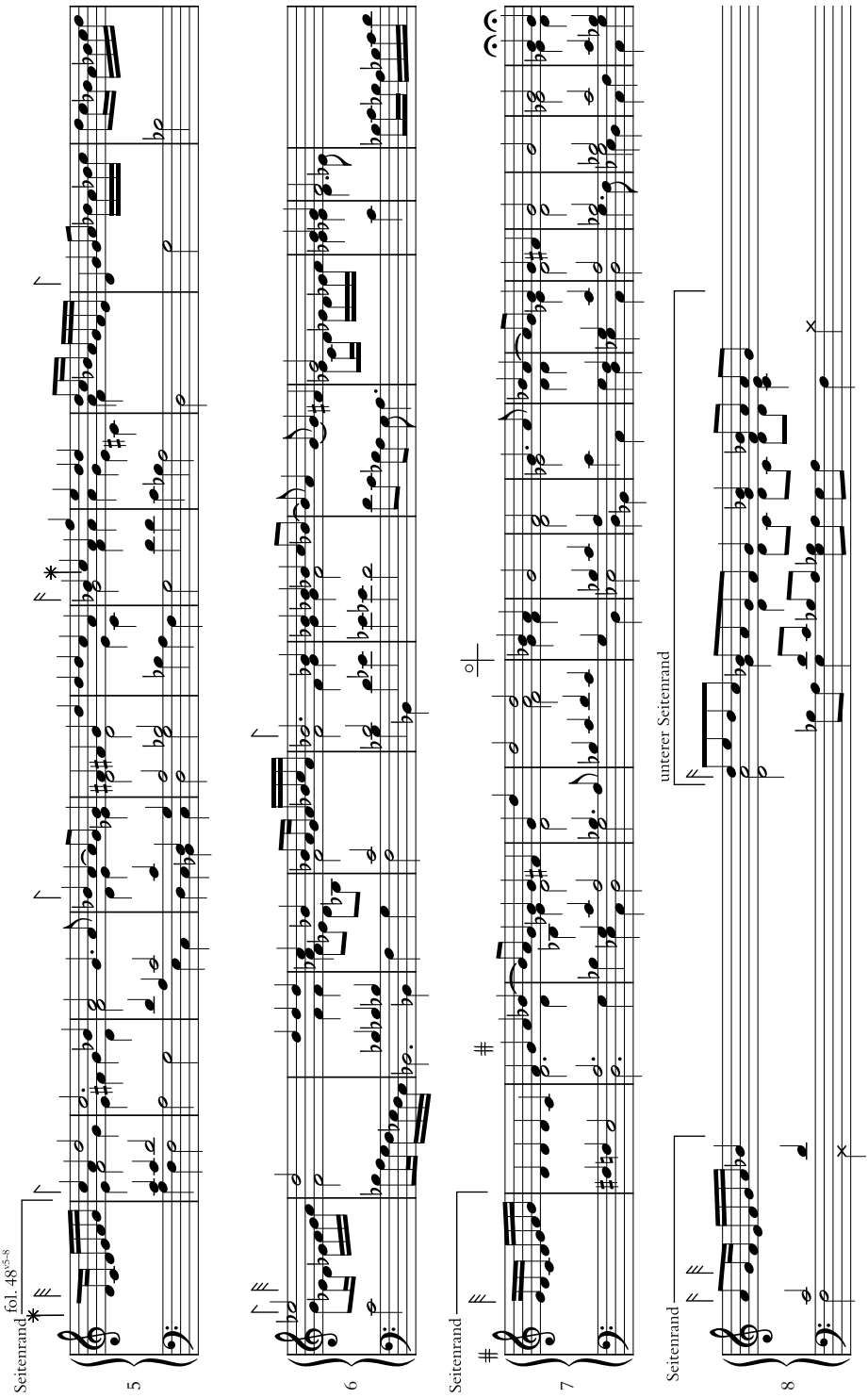
Newsidler, *Ein new künstlich Lauten Buch*	1549	Buch II: Für Anfänger und Fortgeschrittene, Fundamanta sind z. T. identisch mit der Ausgabe 1536 (Teil I)	7 Fundamenta für Laute 1 „Ein gut Preambl für junge Schúler“ 1 „Ein gut Preambl“ 1 „Ein gut Preambel“ 1 „Ein gut Preambel mit fugen“
Gerle, *Ein Newes sehr künstlichs Lautenbuch*	1552	Für Fortgeschrittene (ein „sehr künstliches Lautenbuch“)	31 Preambel

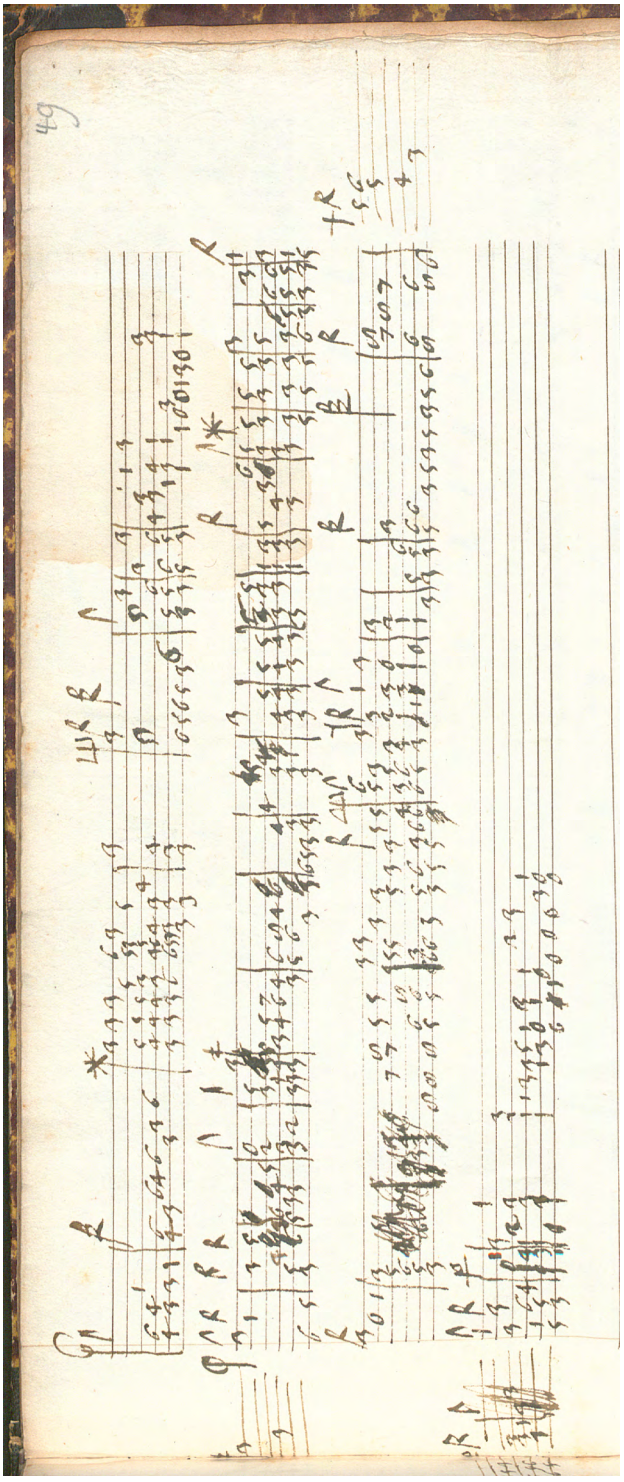
ANHANG D

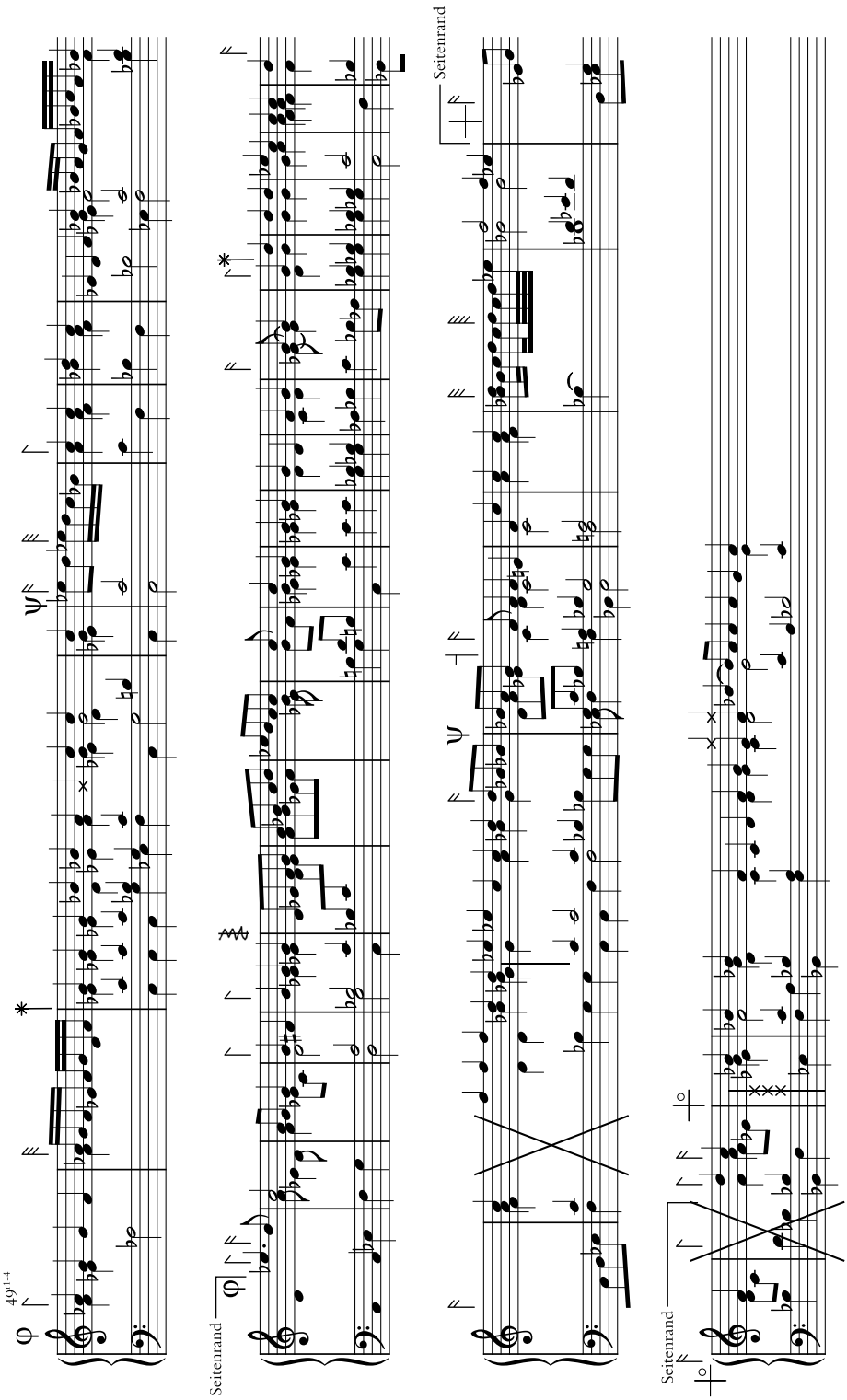
D.I D-Mbs, Mus.ms. 267, [ohne Titel], fols. 48^{r}–49^{r}. Faksimile und lückenlose originalgetreue Übertragung




fol. 48v1–4
Seitenrand
1
Seitenrand
2
Seitenrand
3
Seitenrand
4

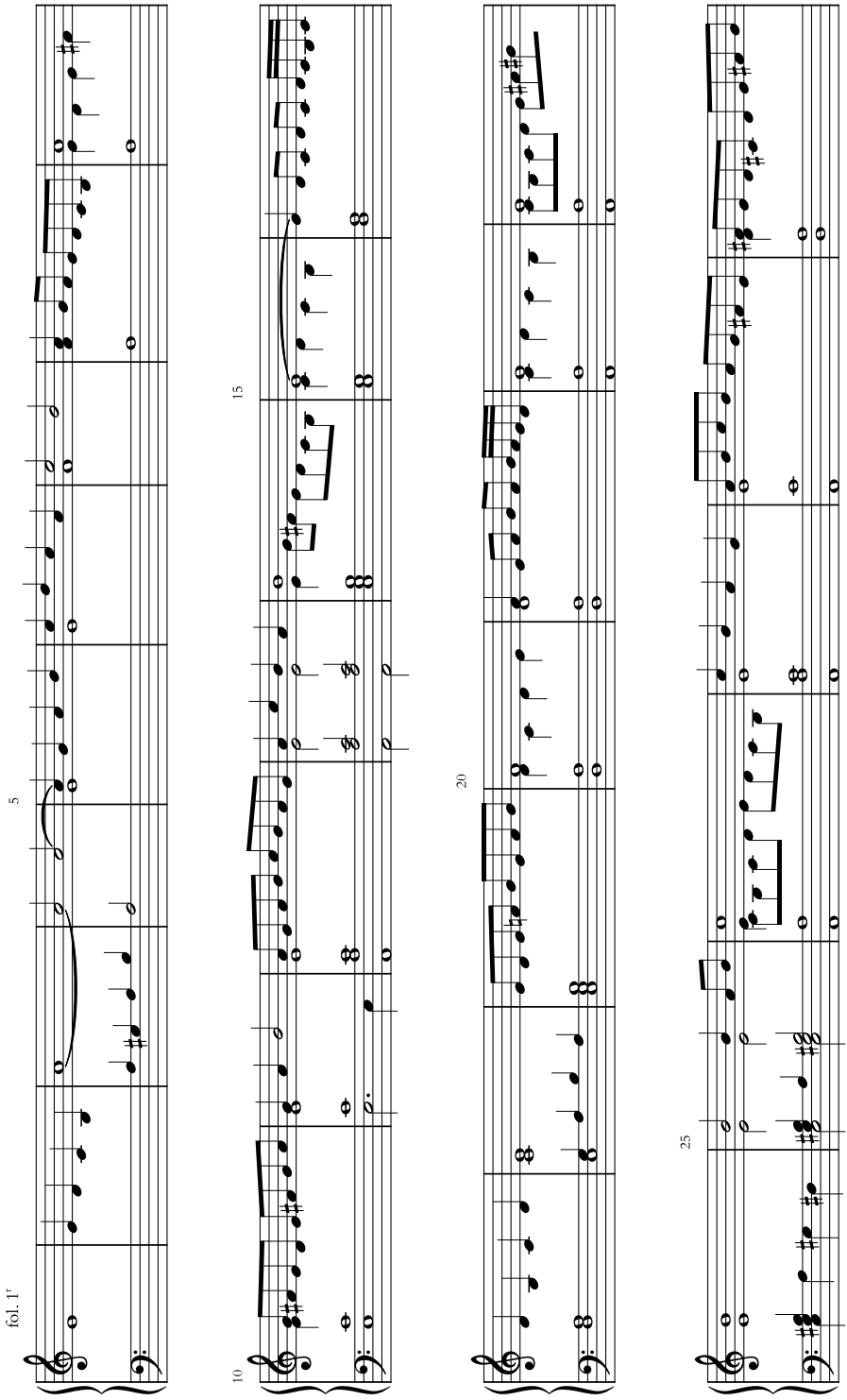

Seitenrand
fol. 48v5–8
5
6
Seitenrand
7
unterer Seitenrand
Seitenrand
8

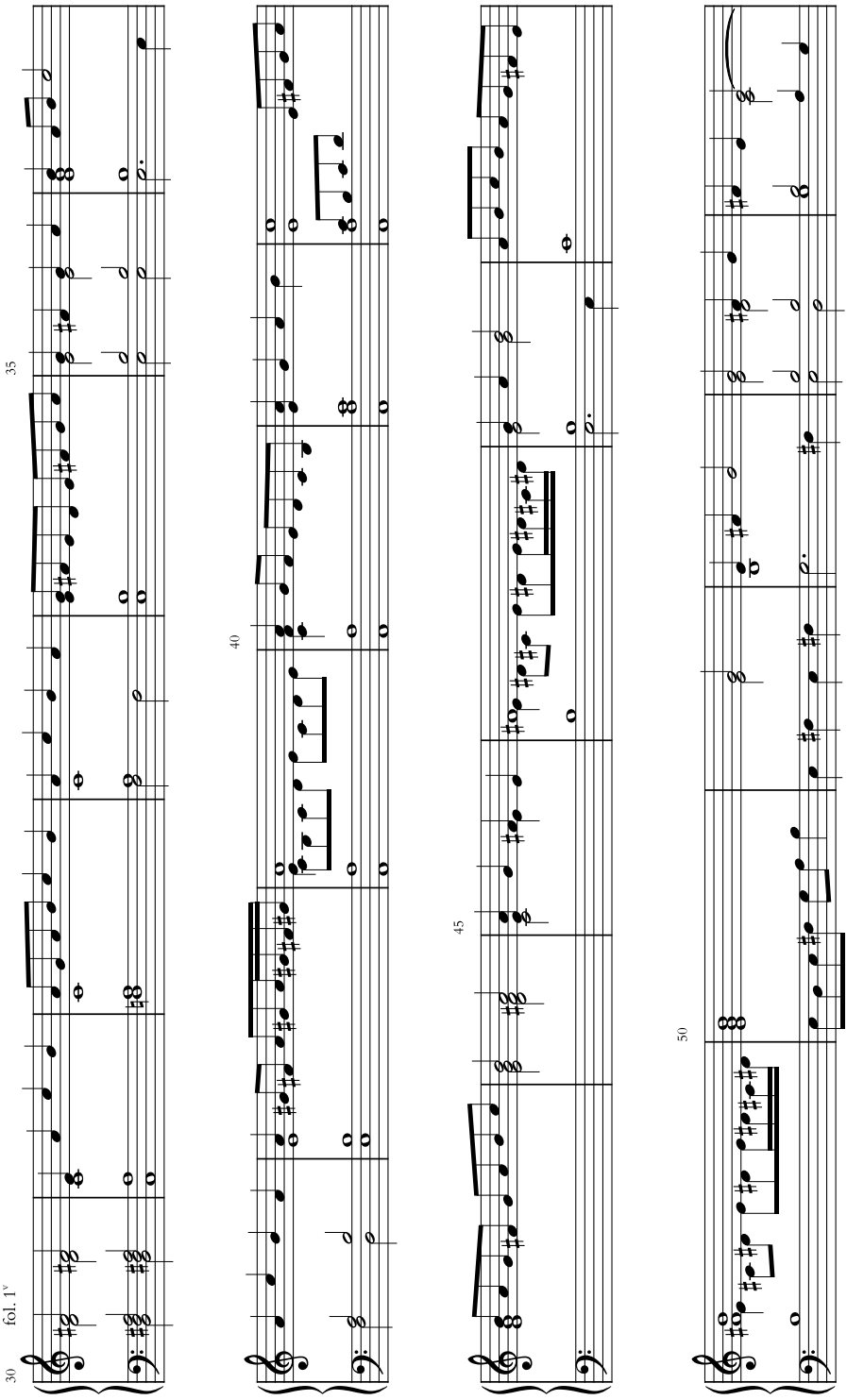


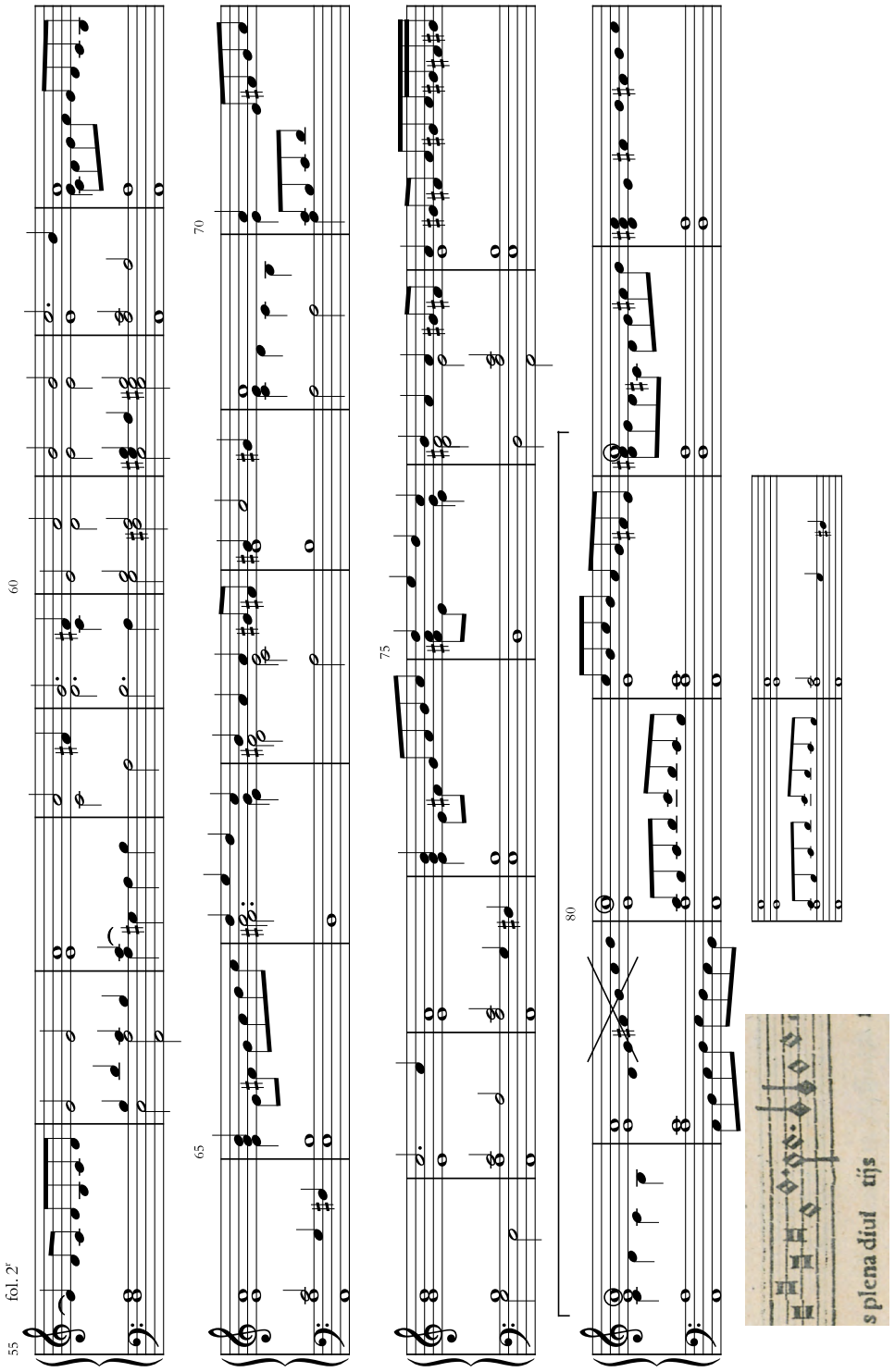

49r1–4
Seitenrand
Seitenrand
Seitenrand

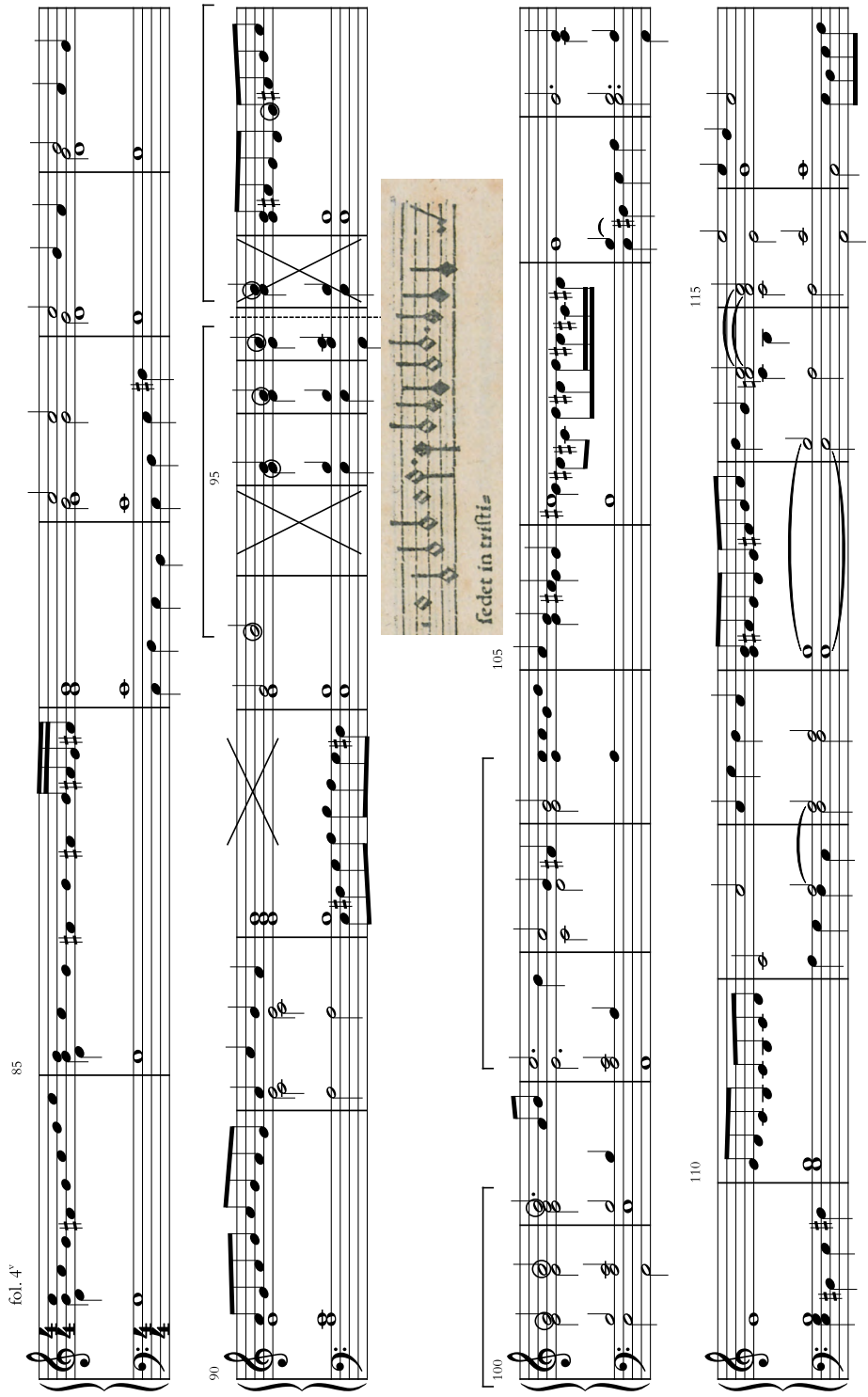
D. II D-Mbs, Mus.ms. 1511c, Motette „Aspice domine“, fols. 1^{r}–6^{r}. Originalgetreue Übertragung

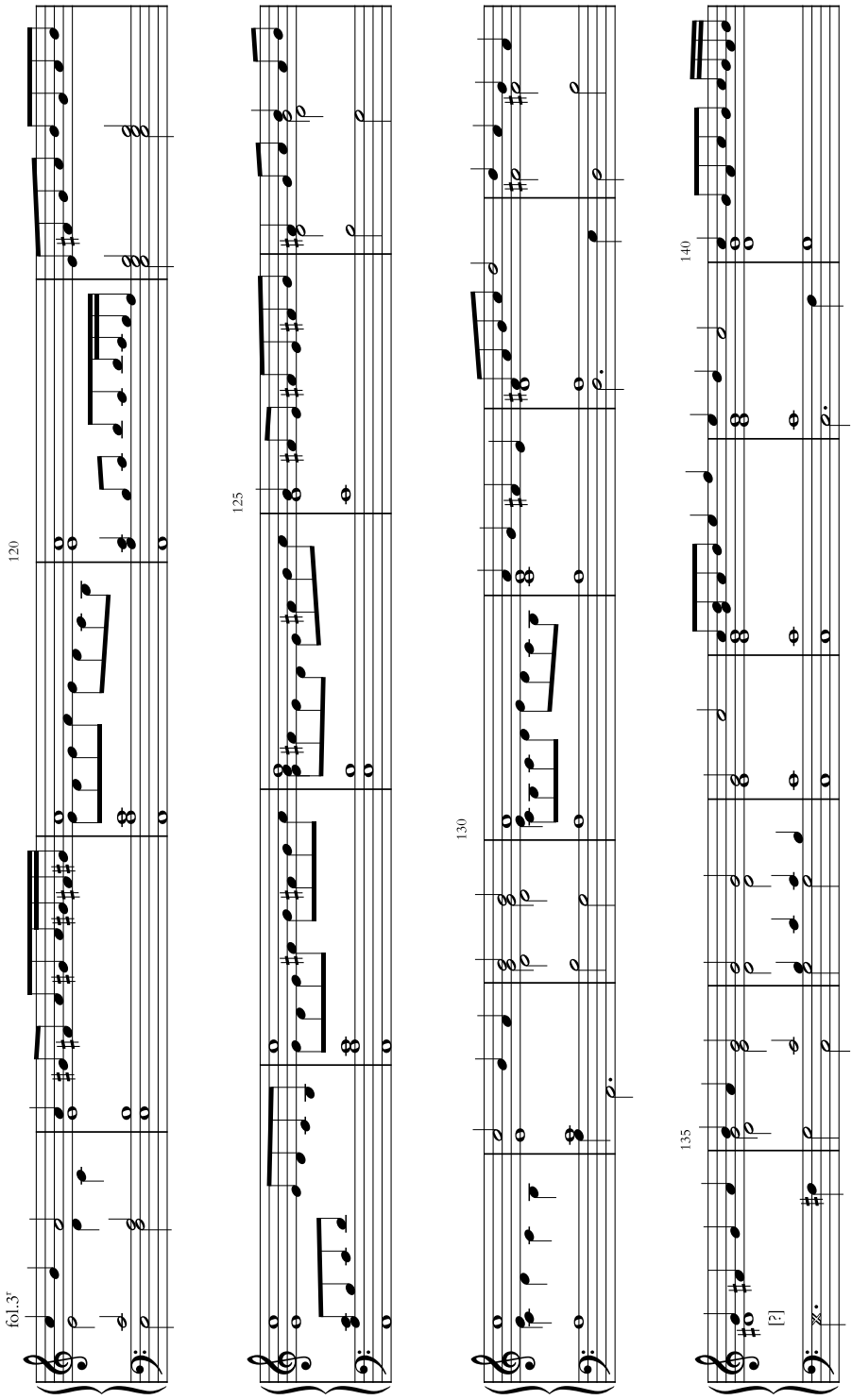
Aus der Übertragung wurde die Darstellung von fünf Vokalstimmen in einer Partiturform, fols. 3^{v}–4^{r}, die die Intabulierung unterbricht, herausgenommen. Diese Synopse ist in Abb. 48 und Bsp. 3 dargestellt. Faksimile-Ausschnitte der vokalen Vorlage sind aus Jachet de Mantua, „Aspice D[omi]ne“, in *Selectissimarum mutetarum*, hrsg. von Georg Forster, Nürnberg: Johann Petreius 1540 (VD16 ZV 20088), Exemplar D-HAu Ed 1147(1), Discantus, Nr. XIX, fol. 15^{r}

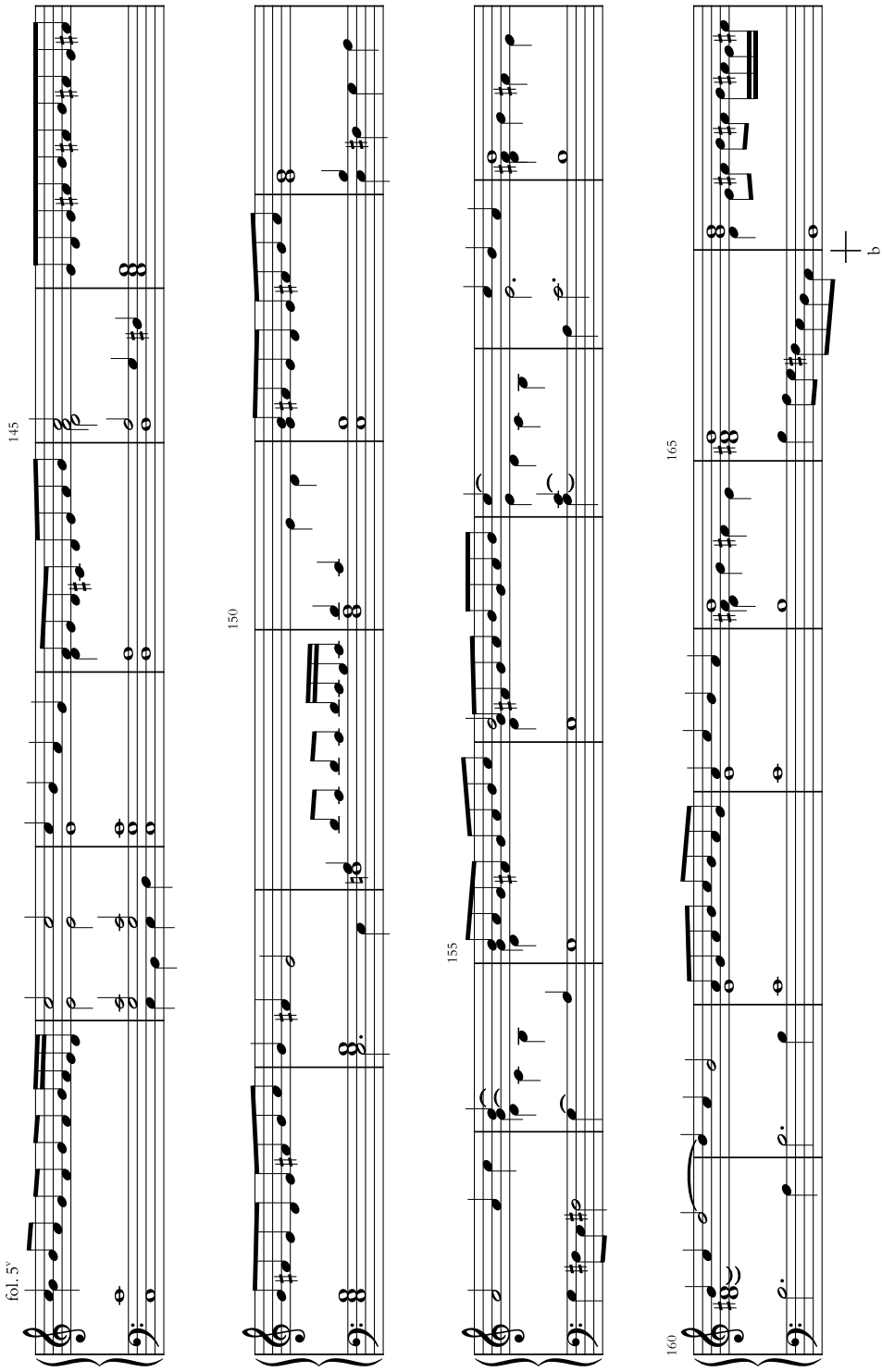

fol. 1r
5
10
15
20
25

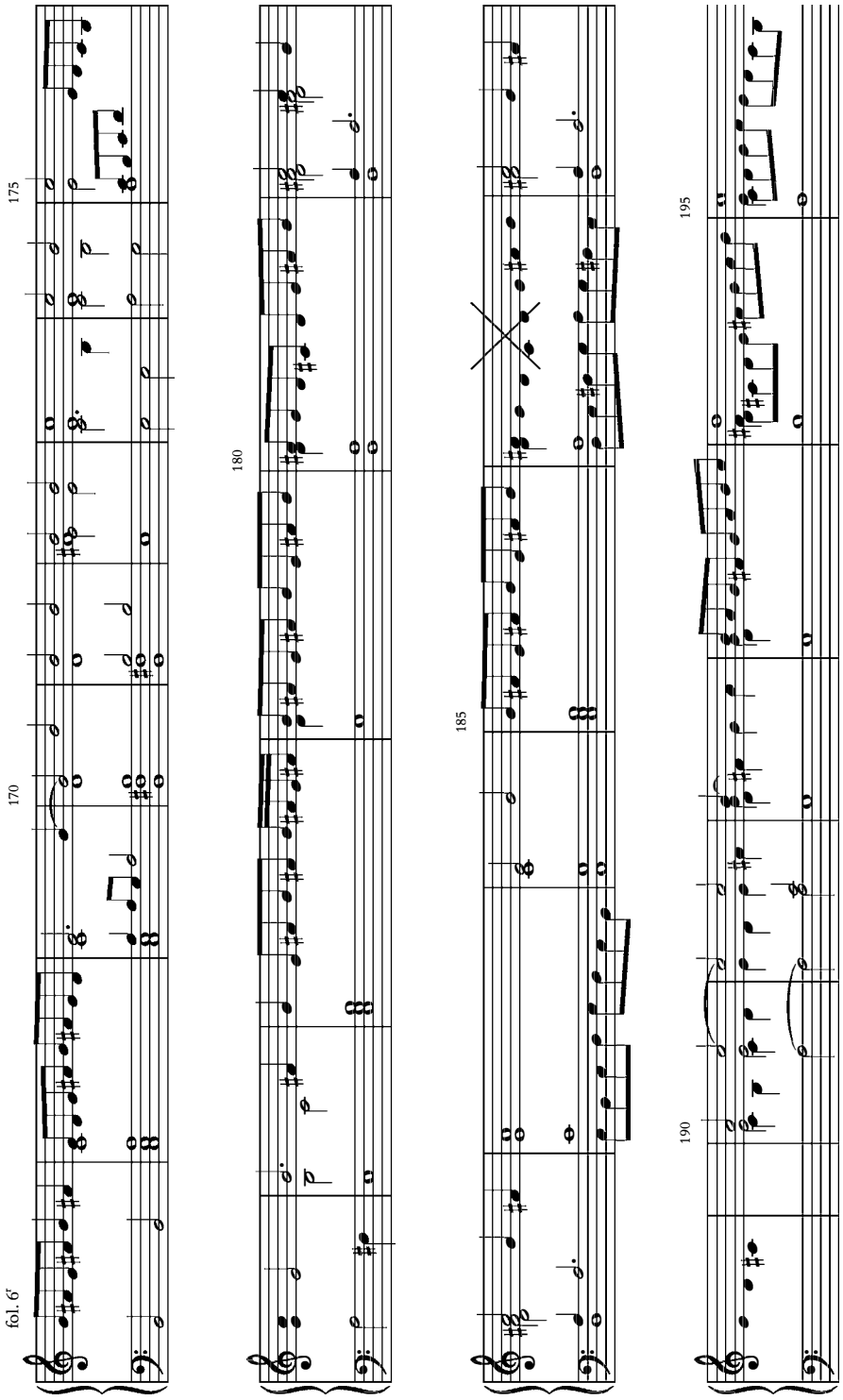

fol. 1v
30
35
40
45
50

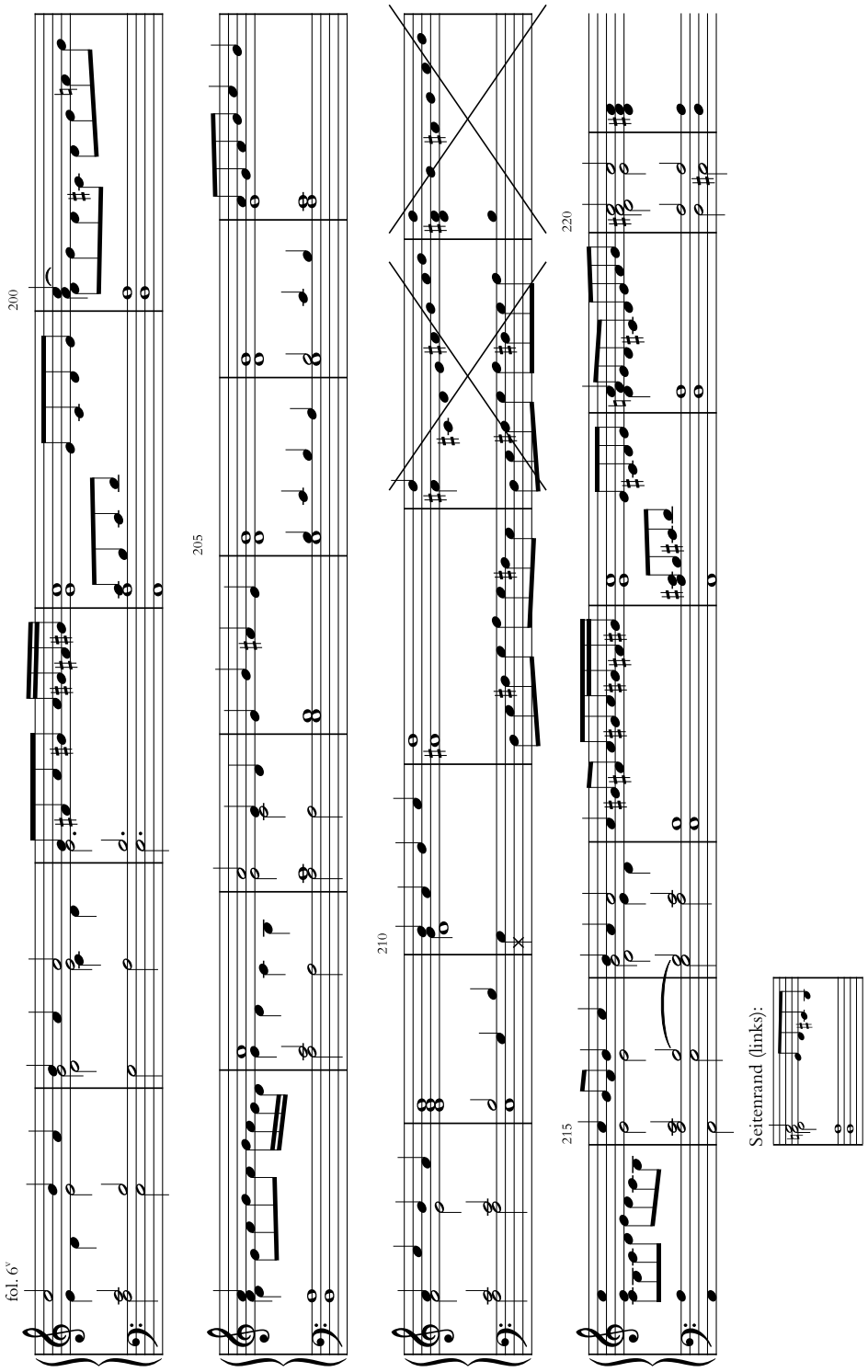

fol. 2ʳ
55
60
65
70
75
80
s plena diul tijs


fol. 4v
85
90
95
100
105
110
115
sedet in tristi

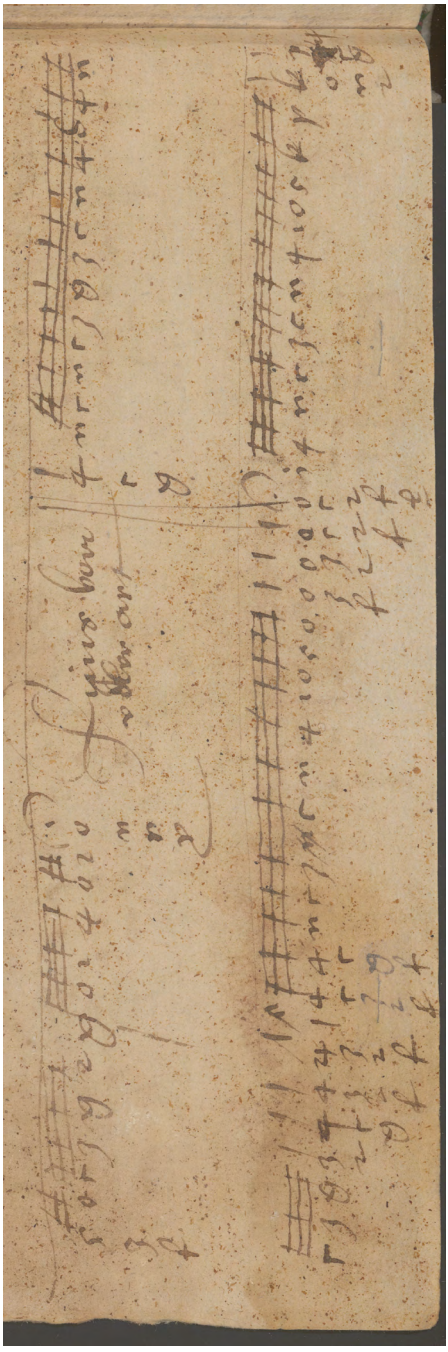

fol.3r
120
125
130
135
140
[?]

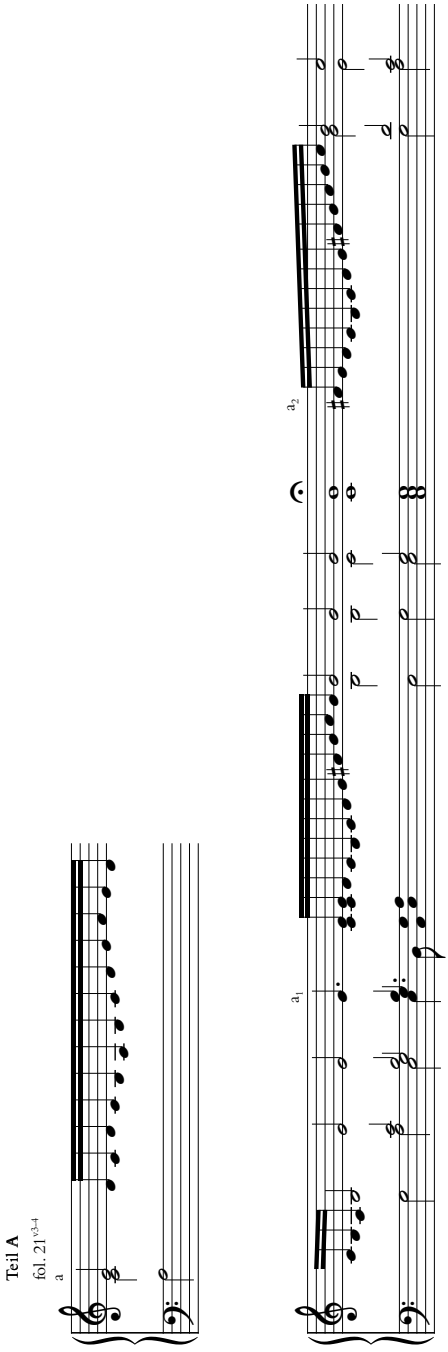

fol. 5v
145
150
155
160
165

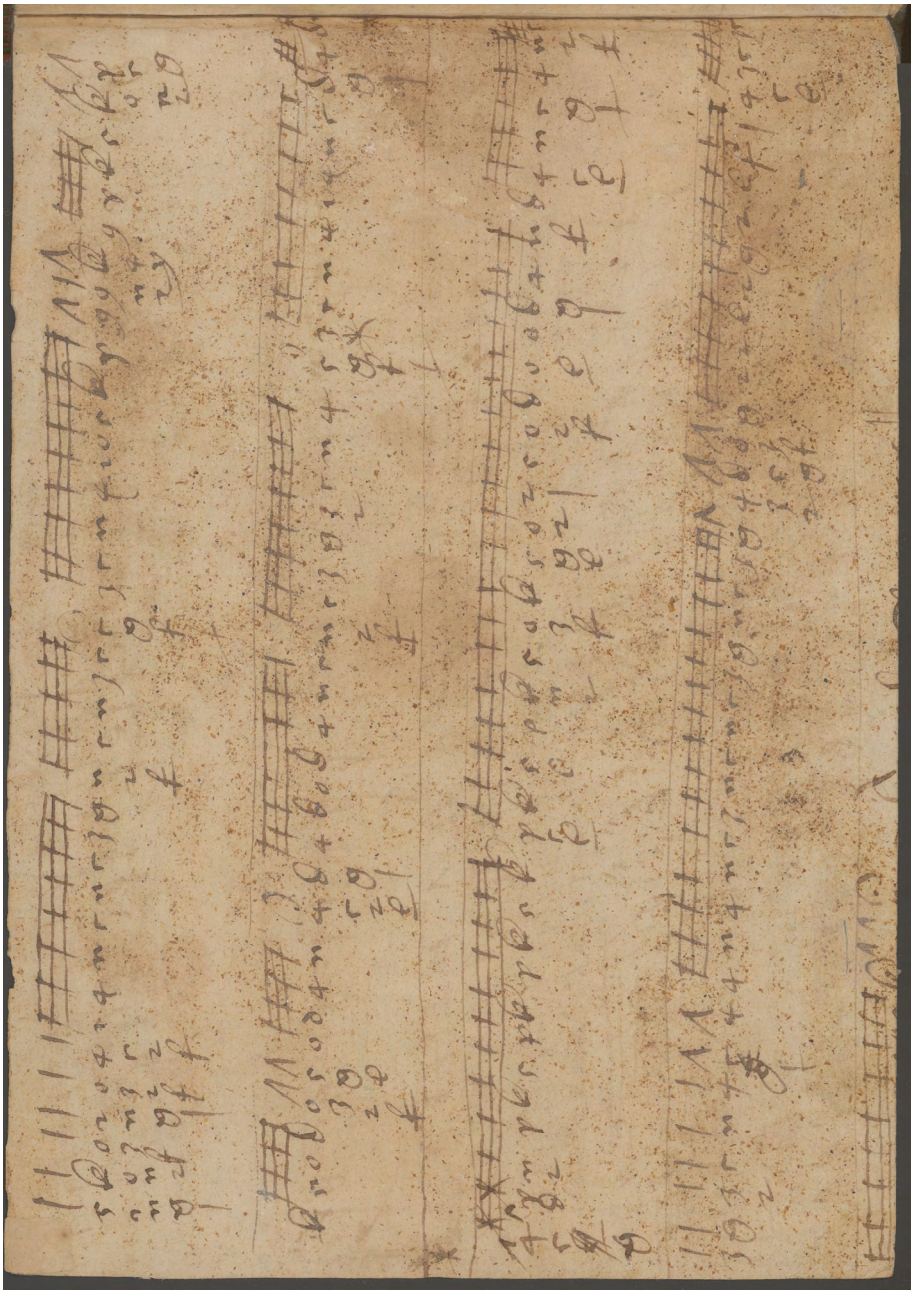

fol. 6r
170
175
180
185
190
195

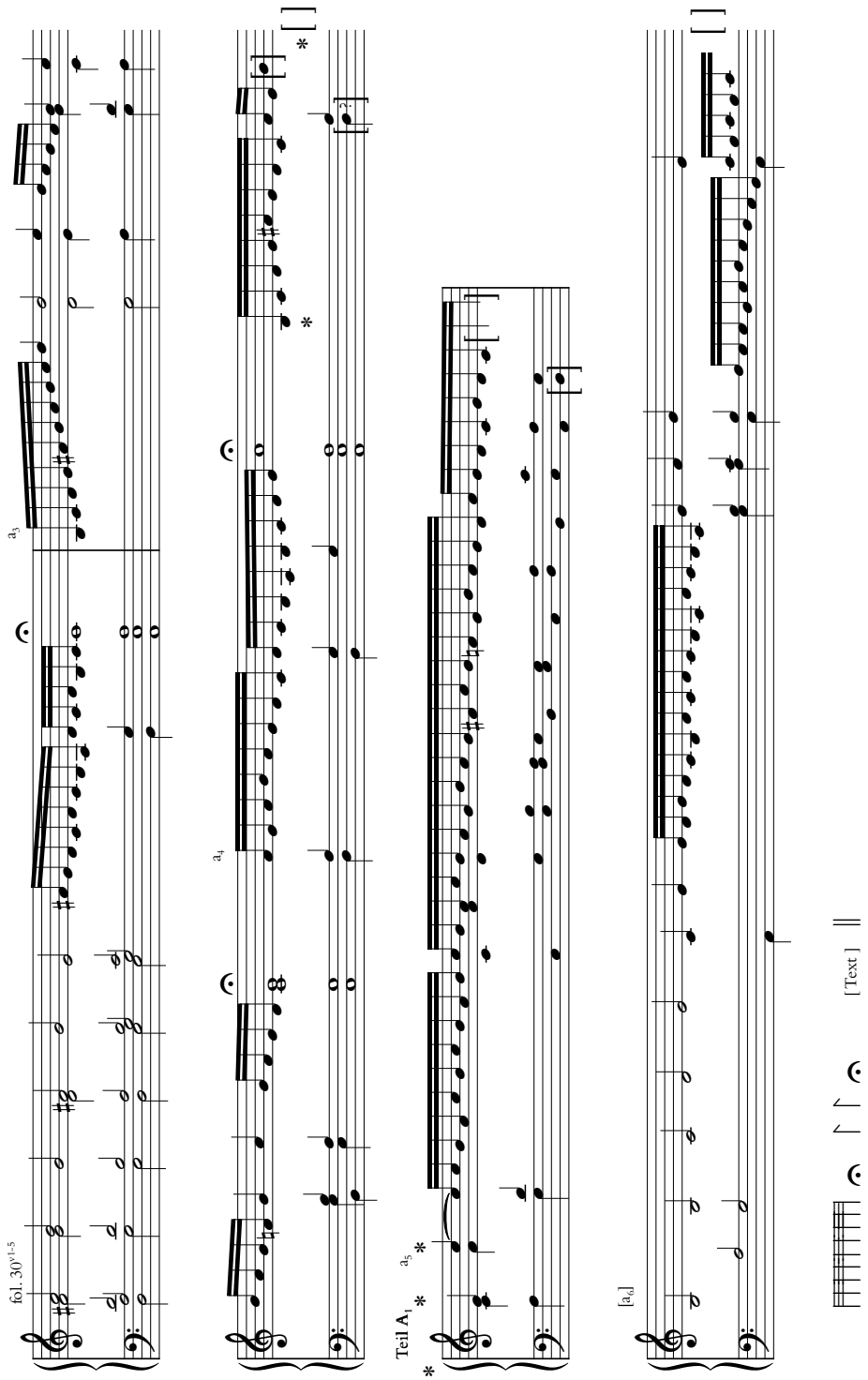

fol. 6v
200
205
210
215
220
Seitenrand (links):

D. III PL-Kj Mus.ms. 40154 (Hungersperger Tabulatur), [ohne Titel], fols. 21v3-4 und 30v1-5. Faksimile und lückenlose originalgetreue Übertragung








fol. 30vi-5
a3
a4
Teil A1
a5
[a6]
[Text]

VERZEICHNISSE

Abbildungen

Die Verfasserin bedankt sich bei allen Bibliotheken und Forschungsinstitutionen, die ihr den Zugang zu den Quellen ermöglichten und die Publikationsgenehmigungen erteilten. Wenn im Weiteren nichts separat erwähnt ist, unterliegen die Abbildungen der öffentlichen Lizenz CC BY-SA 4.0 bzw. „Public Domain Mark 1.0 Universell" oder sind gemeinfrei, weil die urheberrechtliche Schutzfrist abgelaufen ist. Auf die Provenienz, die besitzenden Institutionen und die Signaturen wird ausnahmslos hingewiesen. Die besitzenden Institutionen werden ausschließlich nach RISM-Bibliothekssigel benannt, so etwa: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (D-B); Staatsbibliothek Bamberg (D-BAs); Bayerische Staatsbibliothek München (D-Mbs); Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart (D-Sl); Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, Musiksammlung (CH-Bu); Badische Landesbibliothek, Musikabteilung, Karlsruhe (D-KA). Publikationsgenehmigungen für spezifische Quellen erteilten: Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung und Sammlung von Handschriften und alten Drucken, Wien (A-Wn); Königliche Bibliothek Dänemark (Det Kongelige Bibliotek i Danmark), Kopenhagen (DK-Kk), Leipziger Stadtbibliothek (D-LEm), Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster (D-MÜwl); Ulmer Stadtbibliothek (D-Us); Ratsschulbibliothek Zwickau (D-Z); Biblioteca Fundaziun Planta, Samedan (CH-SAM); Nationalbibliothek der Tschechischen Republik (Národni knihovna Česke republiky), Prag (CZ-Pu); Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften (Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár), Budapest (H-Ba); Bibliothek der Litauischen Akademie der Wissenschaften (Lietuvos mokslų akademijos biblioteka), Vilnius (LT-Va); Jagiellonen-Bibliothek (Biblioteka Jagiellońska), Krakau (PL-Kj); Wissenschaftliche Bibliothek der Polnischen Akademie der Künste und Wissenschaften (Biblioteka Naukowa Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk), Krakau (PL-Kp); Dombibliothek (Biblioteka Kapitulna), Wrocław

(PL-WRk) und Universitätsbibliothek im. I. Franka (Університетська бібліотека ім. І. Франка), Lviv (UKR-LVu[1]).

1 Sgraffito am Haus Nr. 305 des Dorfes Vicosoprano in Bregaglia oder Bergell (Schweizer Kanton Graubünden), 1577, © Foto von Dorothea Baumann, 2023.

2 Urs Graf, „Käufliche Liebe“, Holzschnitt, 1511, Bildzit. n. Emil Major, Erwin Gradmann, *Vrs Graf*, Basel: Holbein-Verlag [1942], Tafel 127.

3 Pieter Bruegel d. Ä., „Der Triumph des Todes“, ca. 1562, Museo del Prado, Madrid, Ausschnitt.

4.1–2 Lautentabulatur, 4. Viertel des 16. Jahrhunderts, CH-Bu F IX 39, https://doi.org/10.7891/e-manuscripta-14536, fols. 1^{v}–2^{r}.

5 Hans Sachs, *Ein gesprech zwischen dem Todt vnd zweyen Liebhabenden. Der Todt spricht ich wil auch mit*, Nürnberg: Georg Merkel 1555, D-B 11 in: Yg 7891, Titelholzschnitt.

6 David de Necker, *Ain Newes Vnnd Kunstlich schónes Sta[m]m oder Gesellen Búchlein*, Wien: David de Necker 1579 (VD16 N 454), D-Mbs Res/4 L.eleg.m. 140e, Holzschnitte aus dem Kapitel „Zwantzig Jahr ein Jungfrewlein“, Bg. Xiii^{r}.

7 Ebd., Holzschnitt „Avditvs. Das Gehör“, Bg. Ciii^{r}.

8.1–2 Stammbuch des Burggrafen Achatius zu Dohna, RUS-KA Gen 2.150, gilt als Kriegsverlust, Bildzit. n. Krollmann, „Das älteste preußische Stammbuch“, S. 42–43.

9.1–4 Stammbuch Paul Jenisch (später Joseph Jenisch), D-Sl Cod. hist. 8° 298 und D-Sl Cod. hist. 4° 299, hier D-Sl Cod. hist. 8° 298, fols. 180^{v}, 240^{r}, 239^{v} und 141^{r}, jeweils Fragmente mit Bildern.

10 Jacob van der Heyden, *Pugillus facetiarum iconographicaru[m] in studiosorum potissimum gratiam ex propijs eorundem albis desumptarum et iam primum hac forma editarum = Allerhand kurtzweilige Stücklein, allen Studenten furnemblich zu lieb auss ihren eigenen Stammbúchern zusamen gelesen und in dise Form gebracht zu Strasburg*, [Strasbourg], 1608, Nachdr. Neudorf: Stribeck [ca. 1879], zit. n. der Aufl. 1618, ohne Signatur, in https://catalog.hathitrust.org/Record/101816423, [fol. 63^{r}].

11 Bildeintrag aus dem Stammbuch von Anna Schenckinck (geb. von der Porten), †1628, Bildzit. n. Junge/Wefers/Dethlefs, *Das Stammbuch des Bernhard Schenckinck*, Bd. 1, S. 47.

12 Valentin Boltz, *Der Welt Spiegel*, Basel: Jakob Kündig 1551 (VD16 ZV 32540), in https://doi.org/10.3931/e-rara-95590, Darstellung der Musica, Bg. Jiij^{v}.

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

14 Gregor Reisch, *Margarita philosophica*, Straßburg: Hans Grüninger 1515 (VD16 R 1039), D-Mbs Mus.th. 7196c, Titelseite.

1 RISM gibt das Sigel dieser Bibliothek als UA-LVu an. In dieser Monographie wird die in der Literatur verbreitete alte Bezeichnung UKR-LVu verwendet.

15.1–2 Stammbuch des Hans Ludwig Pfinzing von Henfenfeld (1580–1625), D-BAs Msc.Hist. 176, fols. 76^{r} und 87^{v}.

16 Matthäus Waissel, *Tabvlatvra continans insignes et selectissimas qvasqve Cantiones, quatuor, quinque, et sex Vocum, Testudini aptatas, ut sunt: Praeambula: Phantasiae: Cantiones Germanicae, Italicae, Gallicae, & Latinae: Passemesi: Gagliardae: & Choreae*, Frankfurt/Oder: Johann Eichorn 1573 (VD16 W 768), D-Mbs 2 Mus.pr. 106#Beibd.2, Titelseite.

17.1–2 Hans Judenkünig, *Utilis et compendiaria introductio* und *Ain schone kunstliche vnderweisung*, beide in Wien: Johann Singriener 1523 (VD16 J 1031 und J 1030), A-Wn MS 47356-8°, fols. 4^{v} und 14^{r}, sowie 1^{r} und 13^{r}.

18.1–2 Medaille mit Darstellung von Veit Bulling, © Münzkabinett der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz zu Berlin, 18271645, Aufnahmen durch Johannes Eberhardt, Nr. 302, vordere und hintere Seite.

19 Andrea Alciato, *Emblematum libellus*, Paris: Christian Wechel 1542, D-Mbs Res/ L.eleg.m.35, das Emblem „Foedera“ , S. 20.

20 Tabulatur von Emanuel Wurstisen, CH-Bu F IX 70, Tafel „Musica divisio“, S. 3.

21 Ebd., Tafel „Typus observationum quarundam, ad Testudinem spectantium“, S. 2a.

22 Ebd., Tafel „Paßomezarum divisio“, S. 113.

23.1–2 *Tabvlatvr vf die Lvten*, D-B Mus.ms. 40588, S. 9. Das Ende der Intavolierung „O herre gott begnade mich“ mit dem Text des Gebets von Nicolaus von der Flühe.
Ebd., S. [X], das Exzerpt aus der Lutherischen Bibel (Johannes 3, 16, LUT).

24 Tabulaturbuch des Johannes Arpinus, D-Z Mus. 115.3, fol. [1^{v}].

25.1–2 Strialius' Tabulatur, CZ-Pu Hs. 223-20 [olim CZ-Pu 59r 469]. Das Deckblatt und die erste Seite der nach 1617 hinzugefügten Lautenlehre.

26.1–2 Krakauer Tabulatur, UKR-LVu 1400/I, Deckblatt und Titelseite, fols. [0], 1^{r}.

27 Braunsberg-Olivaer Tabulatur, LT-Va F15-284 & F15-286, Titelseite.

28 Tabulatur von Emanuel Wurstisen, CH-Bu F IX 70, S. 1, 8, 10, 2, Ausschnitte.

29 Brief von Emanuel Wurstisen an Jacob Zwinger vom 14. Juni 1606, CH-Bu Frey-Gryn Mscr II 5:Nr.91, in https://doi.org/10.7891/e-manuscripta-4427, Ausschnitt.

30 Tabulatur von Emanuel Wurstisen, CH-Bu F IX 70, S. 271.

31.1–2 *Tabvlatvr vf die Lvten*, D-B Mus.ms. 40588, „Es wolt ein meytly wasser holen“ und „Meytly wit mit mir úber Rhyn“, S. 10–11.

32 D-KA Don Mus. Autogr. 1, „Der Bentzennawer Inn Tanntz weiss“, fol. 1^{r}.

33 *Tabvlatvr vf die Lvten*, D-B Mus.ms. 40588, „Benzenoúwer“, S. 14.

34 *Tabvlatvr avf die Lavte* (Harditsch-Tabulatur), PL-WRk 352, Titelseite.

35.1–2 Antonius-Tabulatur, A-Wn Mus.Hs. 18827, hintere Innenseite des Pergamentdeckblattes (durchleuchtet) und oberes Pergamentdeckblatt.

36.1–2 Hungersperger Tabulatur, PL-Kj Mus.ms. 40154, fol. 11^{r}, Ausschnitt mit der Inschrift: „Bayses moi Félix lútinist“.
Ebd., fol. 3^{v} mit der Inschrift: „preambulu[m] Ludwig Blanckenheim“.

37.1–4 Ausschnitte zum Vergleich von Tabulaturzeichen:
D-Mbs Mus.ms. 1512 (Jacobäa-Tabulatur), fols. 1[r] und 3[v].
D-B Mus.ms. 40632, fol. 4[v].
CH-SAM Ms. FP/M 2, [ohne fol.].

38.1–2 Hans Newsidler, *Ein Newgeordent Kúnstlich Lautenbuch*, Nürnberg: Johann Petreius 1536, Teil I, (VD16 ZV 11665), D-Mbs 4 Mus.pr. 439, Innenseiten der Pergamentdeckblätter.

39 Hans Newsidler, *Ein Newgeordent Kúnstlich Lautenbuch*, Nürnberg: Johann Petreius 1536, Teil I und II (VD16 ZV 11665), D-HAu Pon IIe 290 (2), Innenseite des vorderen Buchdeckels, Ausschnitt.

40 Erasmus von Rotterdam, *Xięgi, które zową język, z łacińskiego na polski wyłożony*, Krakau: Hieronymus Vietor 1542 (dpc.wroc.pl: 25776), Titelseite.

41 *Tabvlatvr vf die Lvten*, D-B Mus.ms. 40588, Titelseite.

42 Tabulaturbuch des Johannes Arpinus (Arpin-Codex), D-Z Mus. 115.3, fol. 4[r].

43 Krakauer Tabulatur, UKR-LVu 1400/I, das Klagelied „Smuthne sercze zalosczia" mit der Sentenz „Et nudam pressi corpus ad usque meum", fol. 28[v].

44 Lucas Cranach d. Ä. „Venus und Cupido", 1509 (Staatliche Ermitage, St. Petersburg), RU_ESP_GE680, https://lucascranach.org/de/RU_ESP_GE680.

45.1–2 D-Us Ms. 131b (Schermar-Tabulatur), Darstellung eines Lautenisten und eines Lautenkragen fols. [0], I[r].

46 Lauten- & Liederbuch von Petrus Fabricius, DK-Kk Thott. 4° 841, die letzten Textzeilen des Liedes „Ach ach wie brint so" und die eingeklebte Zeichnung mit einer Schönen, fol. 11[r].

47.1–2 Tabulatur von Emanuel Wurstisen, CH-Bu F IX 70, „Ibat quidam Clericus" („Ein gewisser Kleriker ging") und „Saltus", S. 270, Ausschnitte.

48 Herwart-Sammlung, D-Mbs Mus.ms. 1511c, Jachet de Mantua, „Aspice domine", fols. 3[v]–4[r], Synopse aller Stimmen in einer Partitur.

49 Herwart-Sammlung, D-Mbs Mus.ms. 267, Clément Janequin, „La Guerre", fol. 34[r], Ausschnitt.

50 Lautenbüchlein des Jakob Thurner, A-Wn Cod. 9704, der Beginn von „Nach willen deinem: princi[pium]", TB, fol. 23[v].

51 Hans Judenkünig, *Utilis et compendiaria introductio*, Wien: Johann Singriener 1523 (VD16 J 1031), A-Wn MS 47356-8°, „Nach Willen Dein", TB, fol. 11[r], Ausschnitt.

52 Erstes Liederbuch des Erhard Öglin, Augsburg: Erhart Öglin 1512 (RISM B/I 1512[1]; VD16 G 1651), „Nach Willen Dein", Nr. 26, TB, Ausschnitte.

53 Flugblatt „Wo soll ich mich hynkören" [ca. 1510] in *Ein geystlicher schlemer*, D-Mbs 2 Mus.pr. 156-16/20, [ohne fol.].

54 Hans Judenkünig, *Ain schone kunstliche vnderweisung*, Wien: Johann Singriener 1523 (VD16 J 1030), A-Wn MS 47356-8°, „Wo soll ich mich hin keren ich armes", TB, fol. 18[v].

55 Arnt von Aich, *In dissem buechlyn fynt man. Lxxv. hubscher lieder myt Discant. Alt. Bas. und Tenor. lustick zu syngen*, [Liederbuch des Arnt von Aich], Köln: [Arnt von Aich] ca.1514–1515 (RISM B/I [1519][5]; VD16 F 3304), D-B Mus.ant.pract. A 180, „Sie ist mein buel", T, Nr. LV.

56 Herwart-Sammlung, D-Mbs Mus.ms. 267, „Recercata a Joan Henrico Herwart", fols. 32^{r}.

57 *Tabvlatvr avf die Lavte* (Harditsch-Tabulatur), PL-WRk 352, „Wo sol ich mich hin khern" (Ende) und „Elegiacum", fol. 38^{r}.

58 *Tabulatura organowa Jana z Lublina*, PL-Kp 1716, fols. 97^{v}–98^{r}: a) „Ferdinandi", fol. 97^{v1-5}; b) zwei zusammengesetzte *loci communes*, getrennt durch einen Strich, fol. 97^{v6-7}; c) „Sicut lilium inter spinas" (Antoine Brumel), fol. 98^{r}.

59 Tabulatur von Emanuel Wurstisen, CH-Bu F IX 70, „I Præambulum Julij Bischoffs" und „II Præludium", S. 8.

60 Jacob Arcadelt, „Deh quanto fu pietoso degli amanti", in *Il terzo libro de madrigali*, RISM B/I 1539[23], Nr. 26, Bg. ddii^{r}, Beginn der Bassstimme.

61 Herwart-Sammlung, D-Mbs Mus.ms. 267, fol. 45^{r1}.

62 Herwart-Sammlung, D-Mbs Mus.ms. 267, Zeichen auf fols. 48^{v} und 49^{r}.

63 Tabulatur für die Orgel von Leonhard Kleber, D-B Mus.ms. 40026, „Finale in re seu preambalon", der Beginn, fol. 162^{v}.

64 Ebd., „Ave sanctissima maria", Ende des ersten Teils, fol. 157^{r}.

65 Ebd., „Preamb[ulum] in la b", der Beginn, fol. 150^{v}.

66 Ebd., „Sequitur Maria Zart. Fuga optima quatuor Vocu(m). HB. 1520", Ende des ersten Teils, fol. 151^{r}.

67 Krakauer Tabulatur, UKR-LVu Ms. 1400/I, „Venus", fol. 57^{r}–58^{v1-2} und „Taniecz", fol. 58^{v3}.

68 Tabulaturbuch des Johannes Arpinus (Arpin-Codex), D-Z Mus. 115.3, fol. 159^{v}.

69.1–2 Ebd., [ohne Titel], fol. 159^{v2-4}.
Ebd., [ohne Titel], fol. 35^{r} [=36^{r}].

70 Lautentabulatur des Stephan Craus, A-Wn Mus.Hs. 18688, „preambulúm", fol. 6^{r}.

71.1–2 Hungersperger Tabulatur, PL-Kj Mus.ms. 40154, [ohne Titel], fol. 38^{r}.
Ebd., ohne Titel], „[P]reambulúm", „[A]liúd pre[l]udium", fol. 38^{v}.

72.1–3 Leipziger Harfentabulatur, D-LEm I. 8° 191, „Preambel", fols. 41^{v}–42^{r}.
Ebd., „Prelúdiúm" und „Eyn final", fols. 40^{v}–41^{r}.
Ebd., „Zwe Prelúdia", fols. 42^{v}–43^{r}.

73 Blindhamers Lautentabulatur, A-Wn Mus. Hs. 41950, „praem[bulum]", fol. 3^{v1-2}.

74 Krakauer Tabulatur, UKR-LVu 1400/I, „Præambulum", fol. 56^{r}.

75 *Tabvlatvr avf die Lavte* (Harditsch-Tabulatur), PL-WRk 352, „Saltarella", fol. 67^{r}, Ausschnitt.

76 Lautentabulatur des Stephan Craus, A-Wn Mus.Hs. 18688, „Coree Rosina", fol. 5^{v}, Ausschnitt.

77 *Tabvlatvr avf die Lavte* (Harditsch-Tabulatur), PL-WRk 352, „Madona katharina“, fol. 39r.

78 Hans Judenkünig, *Utilis et compendiaria introductio*, Wien: Johann Singriener 1523 (VD16 J 1031), A-Wn MS 47356-8°, „Madonna katerina“, fol. 9r, Ausschnitt.

79 Lautentabulatur des Stephan Craus, A-Wn Mus.Hs. 18688, „Matunna Katarina“, fols. 23r–23v.

80 Antonius-Tabulatur, A-Wn Mus.Hs. 18827, „Chiarenzana“, ohne das Ende, fols. 7v–8r.

81.1–2 Ebd., „Madonna tenerina“, fol. 9r1-2.
Ebd., „Madonna tenerina“, fol. 39v1-2.

82.1–2 Hans Judenkünig, *Utilis et compendiaria introductio* und *Ain schone kunstliche vnderweisung*, beide in Wien: Johann Singriener 1523 (VD16 J 1031 und J 1030), A-Wn MS 47356-8°, fols. 4r und 50v.

83.1 Hans Judenkünig, *Ain schone kunstliche vnderweisung*, Wien: Johann Singriener 1523 (VD16 J 1030), A-Wn MS 47356-8°, die erste von fünf Händen mit Bundbezeichnungen, fol. 17v.

83.2 Hans Gerle, *Musica Teusch*, Nürnberg: Hieronymus Andreae 1532 (VD16 G 1574), D-B Mus.ant.theor. G 60, die Hand, fol. 47v.

83.3 Hans Newsidler, *Ein Newgeordent Kúnstlich Lautenbuch*, Nürnberg: Johann Petreius 1536, Teil I und II (VD16 ZV 11665), D-HAu Pon IIe 290 (2), hier Teil I, die Hand, Bg. biir.

84 Philosophische Sammelhandschrift, A-Wn Cod. 5274, Darstellung der Solmisationsskala in einem *fundamentúm relacionis*, fol. 154r.

85.1–3 *Codex Istvánffy*, der Tabulaturteil (Istvánffy-Fragment), H-Ba K 53/II, 1561, Anfang des Tabulaturbuches, jetzt am Ende des Codex‘, 1561, fol. 82v–83r.
Ebd., „Wo soll ich mich hinkheren“, „El Burato“ und „Padoana“ (Anfang), fol. 81v.
Ebd., „Padoana“ (Ende) und [„Vitam quae faciunt“], fol. 82r.

86.1 Krakauer Tabulatur, UKR-LVu 1400/I, Aufstellung von 21 Hände-Zeichnungen.

86.2–9 Ebd., Hand-Zeichnungen, fols. 18r, 13r, 28v, 27v, 10v, 16v, 29r, 24v.

86.10–11 Ebd., die zur Hand gehörende Tabulatur von „Rochalfazo“, fol. 18r, Beginn.
Ebd., die zur Hand gehörende Tabulatur von „Pasomeso“, fol. 13r, Beginn.

87 Leipziger Harfentabulatur, D-LEm I. 8° 191, Vorderdeckel, Foto von Kateryna Schöning.

88 Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg: Georg Rhau 1529 (VD16 A 1066), D-Mbs Mus.th. 49, Bg. Liiijr.

89 Leipziger Harfentabulatur, D-LEm I. 8° 191, Fundamentum, fols. 1v–2r.

90 Ebd., „Nach wyllen deynn“, fols. 21v–24r.

91 Das Stammbuch des Bernhard Schenckinck, D-MÜwl Ms. 439, fol. 108r.

92 Ebd., fol. 55v.

Notenbeispiele

Bei allen Notenbeispielen handelt es sich um die Übertragung in CMN (Stimmung *A*). Erläuterungen zu den Übertragungen finden sich im Anhang A.II.

1.1–2 Tabulatur von Emanuel Wurstisen, CH-Bu F IX 70, „Ibat quidam Clericus" („Ein gewisser Kleriker ging") und „Saltus", S. 270.

2.1–2 Ebd., der jeweils erste Abschnitt von „Der Úbiquisten ~~Calvinisten~~ dantz" und „Der Calvinisten Dantz", S. 260–261.

3 Herwart-Sammlung, D-Mbs Mus.ms. 1511c, Jachet de Mantua, „Aspice domine", fols. 3^{v}–4^{r}.

4 Lautenbüchlein des Jakob Thurner, A-Wn Cod. 9704, der Beginn von „Nach willen deinem: princi[pium]", TB, fol. 23^{v}.

5 Hans Judenkünig, *Utilis et compendiaria introductio*, Wien: Johann Singriener 1523 (VD16 J 1031), A-Wn MS47356-8°, „Nach willen dein", TB, fol. 11^{r}.

6 Hans Judenkünig, *Ain schone kunstliche vnderweisung*, Wien: Johann Singriener 1523 (VD16 J 1030), A-Wn MS47356-8°, „Wo soll ich mich hin kere(n) ich armes", TB, fol. 18^{v}.

7 Leipziger Harfentabulatur, D-LEm I. 8° 191, „Si ist meyn búll", fols. 9^{v}–11^{r}.

8 Synopse:
a) Jacob Arcadelt, „Quant'e madonna mia", in *Il primo libro di madrigali d'Archadelt*, Venedig: Antonio Gardano 1539 (RISM B/I 1539^{22}), S. 36, zit. n. Jacobi Arcadelt, *Opera Omnia, II. Madrigali, Libro Primo*, hrsg. von Albertus Seay, Rom: American Institute of Musicology 1970 (*CMM* 31), S. 104 f.;
b) Intavolierung „Quanto o Madona", Krakauer Tabulatur, UKR-LVu 1400/I, fol. 9^{r}–9^{v}.

9 Synopse:
a) Georg Brack, „Ich rew und klag", in Forster I = *Ein Ausszug guter alter und newer teutscher Liedlein*, Nürnberg: Johannes Petreius, 1539 (RISM B/I 1539^{27}), Nr. 121, zit. n. Georg Forster, *Frische Teutsche Liedlein (1539–1556)*, Teil I, hrsg. von Kurt Gudewill, Wolfenbüttel/Berlin: Kallmeyer 1942 (*EDM* 20), S. 169 f.;
b) Intavolierung „Ich rew vnth klak", Krakauer Tabulatur, UKR-LVu 1400/I, fols. 19^{r}–20^{r}.

10 Intavolierung „Leuer est Bon", Krakauer Tabulatur, UKR-LVu 1400/I, fols. 20^{v}–21^{r}.
Ab T. 24 eine Synopse:
a) Intavolierung „Leuer est Bon" in der Krakauer Tabulatur.
b) Intavolierung von Anonimus, „Le cueur est bon", in *Des chansons reductz en tabulature de lut* […] *Livre premier*, Löwen: Pierre Phalèse und Jacobi Batti 1547 (Brown 1547_{7}), Bg. $C3^{v}$.

11 *Tabvlatvr avf die Lavte* (Harditsch-Tabulatur), PL-WRk 352, „Wo sol ich mich hin khern", fols. 37^{v}–38^{r}.

12.1–2 *Tabulatura organowa Jana z Lublina*, PL-Kp 1716, *loci communes*, fol. 97^{v6-7}.

13 Ebd., Intavolierung „Sicut lilium inter spinas“, fol. 98^{r}, und das vokale Original von Antoine Brumels Motette „Sicut lilium inter spinas“, zit. n. *Symphoniae ivcvndae atqve adeo breves qvatvor vocvm*, Wittenberg: Georg Rhau 1538 (VD16 S 10396), Nr. 2.

14 Tabulatur von Emanuel Wurstisen, CH-Bu F IX 70, „I Præambulum Julij Bischoffs“ und „II Præludium“, S. 8.

15 Synopse: Jacob Arcadelt, Madrigale „Quando talhor el mio unico sole“, „Luce creata in terra“, „Lasso che pur hormai“, „Deh quanto fu pietoso degli amanti“, in *Il terzo libro de madrigali*, Venedig: Girolamo Scotto 1539 (RISM B/I 1539^{23} vgl. 1541^{11}, 1543^{20}, 1556^{22}), Nr. 2, 31, 33, 26.

16 Herwart-Sammlung, D-Mbs Mus.ms. 267, Ausschnitte.

17 Ebd., Varianten der *compositio*.

18 Ebd., Varianten der *compositio*.

19 Tabulatur für die Orgel von Leonhard Kleber, D-B Mus.ms. 40026, „Finale in re seu preambalon“, der Beginn, fol. 162^{v}.

20 Ebd., „Ave sanctissima maria“, Ende des ersten Teils, fol. 157^{r}.

21.1–2 Krakauer Tabulatur, UKR-LVu Ms. 1400/I, „Venus“, fol. 57^{v}–58^{v1-2} und „Taniecz“, fol. 58^{v3}.

Ebd., „Venus“, fol. 57^{r}.

22 *Tabvlatvr vf die Lvten*, D-B Mus. Ms. 40588, „Ein vorloúfflin“, S. 5.

23 Ebd., „Praeludium Salve puella“, S. 21.

24 Ebd., „Nachlóúfflin“, S. 65.

25 Ebd., „Ein vorlóúfflin“ und „final darúff“, S. 35.

26 Tabulaturbuch des Johannes Arpinus (Arpin-Codex), D-Z Mus. 115.3, fol. 159^{v1}.

27.1–2 Tabulaturbuch des Johannes Arpinus (Arpin-Codex), D-Z Mus. 115.3, [ohne Titel], fol. 159^{v2-4}, Übertragung der ersten zwei Zeilen dieses Abschnitts.

Ebd., [ohne Titel], fol. 35^{r} [=36^{r}].

28 *Tabvlatvr vf die Lvten*, D-B Mus. Ms. 40588, „Salve púella“, S. 15.

29 Ebd., „Praeludium Salve puella“, S. 21.

30 Ebd., „Ein sáchsischer tantz / Salve puella“, S. 29.

31 Lautentabulatur des Stephan Craus, A-Wn Mus.Hs. 18688, „preambulúm“, fol. 6^{r}.

32.1–4 Hungersperger Tabulatur, PL-Kj Mus.ms. 40154, [ohne Titel], fol. 38^{r2}.

Ebd., „ preambulu[m]“, fol. 1^{v1}.

Ebd., „[P]reambulúm“, fol. 38^{v2}.

Ebd., „[A]liúd pre[l]udium“,fol. 38^{v3}.

33.1–5 Leipziger Harfentabulatur, D-LEm I. 8° 191, „Preambel“, fols. 41^{v}–42^{r}.

Ebd., „Prelúdiúm“ und „Eyn final“, fols. 40^{v}–41^{r}.

Ebd., „Zwe Prelúdia“, fols. 42^{v}–43^{r}.

34 Blindhamers Tabulatur, A-Wn Mus.Hs. 41950, „praem[bulum]“, fol. 3^{v2}.

35 Lautentabulatur des Stephan Craus, A-Wn Mus.Hs. 18688, [Preambulum], Ende, und „Asinus in Maio“, Anfang, fols. 9^{r}–9^{v}.

36 Krakauer Tabulatur, UKR-LVu 1400/I, „Præambulum“, fol. 56^{r}.

37 *Tabvlatvr avf die Lavte* (Harditsch-Tabulatur), PL-WRk 352, „Saltarella“, fol. 67^{r}, Ausschnitt.

38 Lautentabulatur des Stephan Craus, A-Wn Mus.Hs. 18688, „Coree Rosina“, fol. 5^{v}, Ausschnitt.

39 *Tabvlatvr avf die Lavte* (Harditsch-Tabulatur), PL-WRk 352, „Madona katharina“, fol. 39^{r}.

40.1–2 Antonius-Tabulatur, A-Wn Mus.Hs. 18827, „Chiarenzana“, ohne das Ende, fols. 7^{v}–8^{r}, originalgetreue und edierte Fassungen.

41 Thibault-Tabulatur, F-Pn, Rés. Vmd.ms. 27 (THIB), „Partiale e cruda morte“, Ausschnitt, fol. 38^{r3}.

42 *Tabvlatvr avf die Lavte* (Harditsch-Tabulatur), PL-WRk 352, „Recerchare dj francesco milanese“, fol. 36^{vI}, Ausschnitt.

43 Francesco da Milano, *Intabolatura di Liuto*, [Venedig]: Francesco Marcolini 1536 (Brown 1536_3), „Recercar“, Ausschnitt, fol. 9^{vI}.

44 *Tabvlatvr avf die Lavte* (Harditsch-Tabulatur), PL-WRk 352, „Padúaner“, Proporz, fol. 41^{r}.

45.1–2 Antonius-Tabulatur, A-Wn Mus.Hs. 18827, „Madonna tenerina“, fol. 9^{rI-2}.
Ebd., „Madonna tenerina“, fol. 39^{vI-2}.

46.1–2 Krakauer Tabulatur, UKR-LVu 1400/I, „Rochalfazo“, fol. 18^{r}, Beginn.
Ebd., „Pasomeso“, fol. 13r, Beginn.

47 Synopse:
a) „Nach Willen Dein“, in Öglin I = Erstes Liederbuch des Erhard Öglin, Augsburg: Erhart Öglin 1512 (RISM B/I 1512^{1}; VD16 G 1651), Nr. 26, zit. n. *DMS* 15,1, S. 36;
b) „Nach wyllen deynn“, Leipziger Harfentabulatur, D-LEm I. 8° 191, Nr. 9, fols. 21^{v}–24^{r}.

48 Leipziger Harfentabulatur, D-LEm I. 8° 191, „Der Trippel“, fols. 8^{v}–9^{r}, Ausschnitt.

49 Synopse:
a) „Von edler Art“, in Schöffer I = *Von volendt Am ersten Tag des Mertzen* [Erstes Liederbuch des Peter Schöffer], Mainz: Peter Schöffer 1513 (RISM B/I 1513^{2}), Nr. 7, zit. n. *EDM* 20, S. 50–51, Ausschnitt;
b) „Von edler arth“, Leipziger Harfentabulatur, D-LEm I. 8° 191, fols. 28^{v}–30^{r}, Ausschnitt.

50 Synopse:
a) Ludwig Senfl, „Ach Elslein liebes Elselein“, Ott I = *Der erst teil. Hundert vnd ainundzweintzig newe Lieder*, Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1534 (RISM B/I 1534^{17}), Nr. 37, Ausschnitt;

b) „Ellsleyn libes elssley“, Leipziger Harfentabulatur, D-LEm I. 8° 191, fols. 13^{v}–14^{r}, Ausschnitt.

51 Synopse:
a) [Paul Hofhaimer], „Mein einigs A“, in Liederbuch des Arnt von Aich, RISM B/I [1519]^{5}, Nr. XIJ (DTB), zit. n. *DMS* 15,1, S. 2, Ausschnitt;
b) „Meyn eyniges a“, Leipziger Harfentabulatur, D-LEm I. 8° 191, fols. 33^{v}–34^{r}, Ausschnitt.

Schemata und Tabellen

Schemata

1 Krakauer Tabulatur, die Gesamtstruktur des Manuskriptes.
2 Harditsch-Tabulatur, die Gesamtstruktur des Manuskriptes.
3 Antonius-Tabulatur, die Gesamtstruktur des Manuskriptes.
4 Krakauer Tabulatur, schematische Präsentation von gespielten Bünden und Saiten in der französischen Lautentabulatur, fol. 18^{r}–19^{r}.
5 Ebd., 13^{r}–15^{v}.
6 Ebd., „Pasamezo hispanice[m]“, fols. 28^{v}–29^{r}.
7 Ebd., „Prauiem doznal prziaczielia swego“, fols. 27^{v}–28^{r}.
8 Ebd., „Labella“, fols. 10^{v}–11^{v}.
9 Ebd., „Dulce mia Amore“, fols. 16^{v}–17^{v}.
10 Ebd., „Lecontent“, fols. 29^{r}–30^{r}.
11 Ebd., „Quando io pensal martire“, fols. 24^{v}–26^{v}.

Tabellen

1 Topische Konstanten (Kapitel III).
2 Textunterlegung und Intavolierungstheorie und -praxis (Kapitel IV).
3 Vertonte metrische Formen: Tabulaturen und ihre Kontexte (Kapitel IV).
4 Originalgetreu intavolierte metrische Formen in den Tabulaturen bis 1550 und im Codex Istvánffy, 1561 (Kapitel IV).
5 Metrische *loci communes* mit Passagen (Kapitel IV).
6 Schemata der *compositiones* in der Herwart-Sammlung (Kapitel IV).
7 Priamel in Wurstisens Tabulatur: Aufstellung (Kapitel IV).
8 Präambula in Wurstisens Tabulatur: Topoi der Beitexte und musikalische *compositiones* (Kapitel IV)
9 Priamel-Texte in Nürnberg und Priamel-Musik von Judenkünig (Kapitel IV).
10 Newsidler, *Lautenbuch*, 1536/I, zwei Präambel (Kapitel IV).
11 Zusammengestellte *compositiones* in frühen Handschriften. Auswahl (Kapitel IV).

Bibliographische Abkürzungen

ADB	*Allgemeine Deutsche Biographie*, https://www.deutsche-biographie.de/.
AfMw	*Archiv für Musikwissenschaft*.
bdh	*Biblioteca Digital Hispánica*, http://bdh.bne.es.
Biblioteka Cyfrowa	*Dolnośląska Biblioteka Cyfrowa*, https://dbc.wroc.pl/dlibra.
Biblioteka Narodowa	*Biblioteka Narodowa*, https://polona.pl.
Bibliotheca Augustana	https://www.hs-augsburg.de/~harsch/augustana.html.
BMLO	*Bayerisches Musiker Lexikon Online*, https://www.bmlo.lmu.de.
BnF Gallica	*Bibliothèque nationale de France*, https://www.bnf.fr/fr.
Brown	Signaturangabe nach Brown, Howard M., *Instrumental Music Printed before 1600: A Bibliography*, Cambridge (Mass.)/London: Harvard University Press 1965.
CEKM	*Corpus of Early Keyboard Music*.
CMM	*Corpus Mensurabilis Musicae*.
CPDL	*Choral Public Domain Library*, www.cpdl.org.
DH, 1–3	*Deutscher Humanismus 1480–1520. Verfasserlexikon*, hrsg. von Franz Josef Worstbrock, Bde. 1–3, Berlin: DeGruyter 2008–2015.
DLM, 1	*Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, hrsg. von Wolfgang Stammler, Karl Langosch und Kurt Ruh u. a., Bd. 1, Berlin: De Gruyter 1978; oder Bd. 1: A – K, Berlin/New York: De Gruyter, 2008.
DMS	*Denkmäler der Musik in Salzburg*.
DTÖ	*Denkmäler der Tonkunst in Österreich*.
1DWB	*Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, 16 Bde. in 32 Teilbde., Leipzig 1854–1961, online, https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB2&lemid=A00001.
E-LAUTE	*Electronic Linked, Annotated, and Unified Tablature Edition: Die Laute im deutschsprachigen Raum 1450–1550*, https://e-laute.info.
EDM	*Das Erbe deutscher Musik*.
EEBO	*Early English Books Online*, https://eebo.chadwyck.com/home.
Gottwein	Bibliothek von Egon und Gisela Gottwein, https://www.gottwein.de.
Gregorianisches Repertoire	Datenbank des gregorianischen Repertoires der Diözese Rotenburg-Stuttgart, https://gregorien.info.
Grove Music Online	*Grove Music Online*, https://www.oxfordmusiconline.com.
Gutenberg-DE	https://www.projekt-gutenberg.org.
HLS	*Historisches Lexikon Schweiz*, https://hls-dhs-dss.ch/de/.
JAMS	*Journal of the American Musicological Society*.
JLSA	*Journal of the Lute Society of America*.

Kirchenlieder	Zahn, Johannes (Hrsg.): *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, 6 Bde., Gütersloh: Bertelsmann 1889–1893, (die Nummerierung der Lieder ist durchgehend in allen Bänden).
Latein-Imperium.de	http://latein-imperium.de.
Latin Library	*The Latin Library*, https://www.thelatinlibrary.com.
LCL	*Loeb Classical Library*, https://www.loebclassics.com.
Lexikon 3500	*Lexikon der lateinischen Zitate: 3500 Originale mit Übersetzungen und elegstellen*, hrsg. von Hubertus Kudla, München: C.H. Beck 2007.
MGG Online	*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, https://www-mgg-online-com.
MSD	*Musicological studies & documents*.
NDB	*Neue Deutsche Biographie*, http://www.ndb.badw-muenchen.de.
QLSA	*Quarterly of the Lute Society of America*.
RAA	*Repertorium Alborum Amicorum*, https://raa.gf-franken.de/de/startseite.html.
RAG	*Repertorium Academicum Germanicum*, https://rag-online.org.
RIdIM	*Répertoire International d'Iconographie Musicale*.
RISM	*Répertoire International des Sources Musicales*, https://opac.rism.info/.
SMT, I–III	*Sources manuscrites en tablature. Luth et theorbe (c. 1500–c.1800)*, hrsg. von Christian Meyer, Bade-Baden/Bouxwiller: Valentin Koerner 1991, 1994, 1997, 1999 Bd. I: Confoederatio Helvetica (CH), France (F); Bd. II: Bundesrepublik Deutschland (D); Bd. III,1: Österreich (A); Bd. III,2: Republique Tcheque (CZ), Hongrie (H), Lituanie (LT), Pologne (PL), Federation de Russie (RF), Slovaquie (SK), Ukraine (UKR).
TPMA, 7, 8	*Thesaurus proverbiorum medii aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, hrsg. von Kuratorium Singer der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, Bd. 7, Berlin/New York: De Gruyter 1998; Bd. 8, New York: De Gruyter 1996.
VD16	*Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts*, https://www.bsb-muenchen.de/sammlungen/historische-drucke/recherche/vd-16/.
vdm	*Verzeichnis deutscher Musikfrühdrucke*, https://vdm-sbg.eu/db/music_prints.php.
WZIS	*Wasserzeichen Informationssystem*, https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/index.php.

LITERATUR

Primärquellen (bis ca. 1620)

Hier werden die in der Arbeit mehrmals erwähnten Primärquellen aufgelistet. Ausgenommen sind die eingehend untersuchten Tabulaturen, die in Anhang A.III verzeichnet sind.

Agricola, Martin, *Duo libri musices, continentes compendium artis*, Wittenberg: Georg Rhau 1561 (VD16 A 1059).

Agricola, Martin, *Ein kurtz Deudsche Musica*, Wittenberg: Georg Rhau [1528] (VD16 A 1060, VD16 A 1061, VD16 A 1062).

Agricola, Martin, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg: Georg Rhau 1529 (VD16 A 1066).

Agricola, Martin, *Musica Jntrumentalis Deudsch*, Wittenberg: Georg Rhau 1545 (VD16 A 1069).

Alciato, Andrea, *Emblematum liber*, Augsburg: Heinrich Steiner 1531 (VD16 A 1641), vgl. *Emblematum libellus*, Paris: Christian Wechel 1542.

Allison, Richard, *The Psalmes of David in Meter*, London: William Barley 1599.

Altenstaig, Johannes, *Opusculum de amicicia*, Augsburg: Johann Rynmann 1519 (VD16 A 1979).

Amman, Jost, Hans Bocksberger und Georg Schaller, *Tierbuch*, Frankfurt/Main: Johann Feyerabend und Sigmund Feyerabend (Erben) 1592 (VD16 S 2261).

Ammerbach, Elias N., *Orgel oder Jnstrument Tabulatur*, Leipzig: Jakob Bärwald 1571 (VD16 ZV 527).

Andreae, Johannes, *Lectura arborum utriusque iuris*, Wien: Lukas Alantsee und Johann Singriener d. Ä. 1520 (VD16 J 333).

Annaberger Chorbuch, D-Dl Mus. 1-D-505 (RISM ID 211008049).

Bakfark, Bálint, *Intabulatura* […] *Liber Primus*, Lyon: Jaques Moderne 1553 (Brown 1553_1).

Bebel, Heinrich, *Opusculum de institutione puerorum*, Straßburg: Schürer 1513 (VD16 B 1236).

Bebel, Heinrich, *Proverbia germanica in latinitatem reducta* in *Epistola ad cancellarium de laudibus et philosophia veterum Germanorum*, Straßburg: Johann Grüninger 1508 (VD16 B 1207, siehe auch VD16 B 1185, VD16 B 1190 etc.).

Besard, Jean-Baptiste, *Thesavrvs harmonicvs*, Köln: Gerardus Greuenbruch 1603 (RISM B/I 1603^{15}).

Beust, Joachim von, *Orthodoxa Enarratio Evangeliorvm*, Frankfurt/Main: Collegium Palthenianum 1591.

Boltz, Valentin, *Der Welt Spiegel*, Basel: Jakob Kündig 1551 (VD16 ZV 32540).

Bossinensis, Franciscus, *Tenori e contrabassi intabulati* […] *Libro primo*, Venedig: Ottaviano Petrucci 1509 (Brown 1509_1), *Libro secondo* 1511 (Brown 1511_1).

Brant, Sebastian, *Das Narrenschiff*, Basel: Johann Bergmann von Olpe 1494.

Brassicanus, Johann A., *In Gallvm Nvper Profligatum*, Wien: Johann Singriener 1525 (VD16 B 7151).

Bruderschaftsbuch der Gottsleichnamsbruderschaft bei St. Stephan in Wien. 1504–1530, AT-DAW [ohne Signatur].

Bruni, Leonardo, *Comedia Poliscene*, Wien: Leonhard Alantsee 1516 (VD16 ZV 33255).

Buchler, Johann, *Gnomologia Seu Memorabilium Cum Primis Germanicae, Gallicaeque Linguaq, Sententiarum Brevis*, Köln: Bernhard Walter 1602 (VD17 12:643946S).

Buchner, Hans, Fundamentum, CH-Bu F I 8a, CH-Zz S 284a und 284b.

Bullinger, Heinrich, *Ratio studiorum*, Zürich 1527/1528, vgl. Zürich: Johann Wolf 1594 (VD16 B 9668).

Burchard, Ulrich, *Hortulus musices practicae*, Leipzig: Melchior Lotter 1518 (VD16 ZV 2709).

Burmeister, Joachim, *Geistlicher Psalmen D.M.L. und anderer Gottseliger Menner etc. Vierstimmige Harmonien*, Rostock: Typis Myliandrinis 1601 (VD17 7:684139G).

Burmeister, Joachim, *Hypomnematvm mvsicae poeticae*, Rostock: Stephan Möllemann 1599 (VD16 ZV 26734).

Burmeister, Joachim, *Musica autoschediastike*, Rostock: Christoph Reusner 1601 (VD17 1:643829W).

Burmeister, Joachim, *Musica Poetica*, Rostock: Stephan Myliander 1606 (VD17 39:123563T).

Cardano, Girolamo, *De subtilitate*, Nürnberg: Johann Petreius 1550 (VD16 C 931), vgl. Basel: Ludwig aus der Wetterau, Lucius 1554 (VD16 C 932) und Basel: Officina Petrina 1560 (VD16 C 934).

Carminum proverbialium totitus humanæ vitæ statum breuiter deliniantium, London: [Christophorus Barkerus] 1579 (*EEBO* 2240896986).

Casteliono, Antonio, *Intabolatura de Leuto de diversi autori*, 1536 (Brown 1536_9).

Catho in Latin durch Sebastianum Brant getútschet [Basel]: [Johann Bergmann von Olpe] 1498.

Catonis Disticha Moralia cum Quibusdam Erasmi Roterodami, Frankfurt/Main: Nikolaus Basse 1591 (VD16 C 1718).

Celtis, Konrad, *Epistolae et carmina sodalitatis litterariae ab a. 1491 usque ad a. 1505*, A-Wn Cod. 3448.

Chelidonius, Benedictus, *Voluptatis cum virtute disceptation*, Wien: Leonhard Alantsee und Johann Singriener d. Ä. 1515 (VD16 S 4590).

Chyträus, Nathan, *Der Alte Todtendantz Sáchsisch*, Bremen: Arend Wessel 1597 (VD16 T 1657).

Chyträus, Nathan, *Variorum In Europa Itinerum Deliciæ sev, Ex Variis Manuscriptis Selectiora Tantum Inscriptionum Maxime recentium Monumenta*, Herborn: Christoph Rab 1594 (VD16 C 2802, auch VD16 C 2803).

Cicero, Marcus T., *De officiis libri tres*, Wien: Leonard und Lukas Alantsee. Hieronymus Vietor und Johann Singriener d. Ä. 1511–1512 (VD16 C 3158).

Cicero, Marcus T., *Laelivs, sive de Amicitia Dialogus*, Wien: Hieronymus Vietor und Johann Singriener d. Ä. 1511 (VD16 ZV 32670).

Clairvaux, Bernhard von, *Floretus theologicus carmine descriptus*, Straßburg: Johann Knobloch 1510 (VD16 B 1947).

Cochlaeus, Johannes, *Musica*, Köln: Johannes Cochlaeus und Johann Landen 1507 (VD16 C 4344).

Cochlaeus, Johannes, *Tetrachordum Musices*, Nürnberg: Johann Stuchs 1512 (VD16 C 4402).

Cochlaeus, Johannes, *Tetrachordum Musices*, Nürnberg: Johann Weißenburger 1511 (VD16 C 4401).

Codex Jacobides, CZ-Pnm XIII.B.237.

Coloniensis, Bartholomaeus, *Dialogus Mythologicus*, Wien: Johann Singriener 1518 (VD16 B 552).

Crinitus, Petrus, *Commentarii de honesta disciplina*, Florenz: Giunta 1504.

Crusius, Johannes, *Isagoge ad artem mvsicam*, Nürnberg: Christoph Lochner und Johann Hofmann 1592 (VD16 ZV 4137).

Dalza, Joan Ambrosio, *Intabulatura de Lauto. Libro Quarto*, Venedig: Ottaviano Petrucci 1508 (Brown 1508_2).

Daul, Florian, *Tantzteuffel: Das ist wider den leichtfertigen, unverschempten Welt tantz*, Frankfurt/Main: Sigmund Feyerabend, Simon Hüter und Martin Lechler 1567 (VD16 D 305).

De Necker, David, *Ain Newes Vnnd Kunstlich schónes Sta[m]m oder Gesellen Búchlein*, Wien: David de Necker 1579 (VD16 N 454).

Del terzio libro de madrigali, Venedig: Girolamo Scotto 1539 (RISM B/I 1539^{23}).

Delitiae Poetarum Germanorum, Frankfurt/Main: Jakob Fischer und Nikolaus Hoffmann 1612 (VD17 3:300854V).

Des chansons reduictz en tabulature de lut […] *Livre premier*, Löwen: Pierre Phalèse und Jacobi Batti 1547 (Brown 1547_7).

Des chansons, gaillardes, paduanes & motetz, Löwen: Pierre Phalèse 1547 (Brown $[1547]_{11}$).

Disticha Catonis = Catonis Libellus elegantissimus hrsg. von Erasmus von Rotterdam, [o. O.] 1514; vgl. Köln: Johann Soter 1521 (VD16 C 1673; VD16 E 2142 etc.).

Dressler, Gallus, *Praecepta musicae poeticae*, [Magdeburg]: [o. Verlag] 1563.

Du Fail, Noël, *Les Contes et Discours d'Eutrapel*, [Paris: Jean Richer] 1585.

Ein new vnd kúnstlich schónes Stamm oder Gesellen Búchlein (Stammbuch eines ungenannten bayrischen Adelichen), Bd. 1, D-Mbs Cgm 3297a.

Erasmus von Rotterdam, „De ratione studii ad amicum quendam epistola", in *Familiarium colloquiorum formulae*, Köln: Peter Quentel 1522 (VD16 E 2336, VD16 E 3590).

Erasmus von Rotterdam, *Adagia classica: scholis Argentinensibus digesta*, hrsg. von Johann Sturm, Straßburg: Rihel 1575.

Erasmus von Rotterdam, *Adagiorum collectanea*, Paris: Johann Philipp 1500 (BB E 54).

Erasmus von Rotterdam, Catechesis VI, in *Omnia Opera*, Basel: Froben & Episcopius 1540 (VD16 E 1872).

Erasmus von Rotterdam, *De duplici copia rerum ac verborum*, Paris: Jodocus Badius 1512 oder Straßburg: Matthias Schürer 1514 (VD16 E 2645).

Erasmus von Rotterdam, *De ratione studii ac legendi interpretandique auctores*, Paris: Jodocus Badius 1512, vgl. Straßburg: Matthias Schürer 1514 (VD16 E 3533).

Erasmus von Rotterdam, *Lingva*, Basel: Johann Froben 1526 (VD16 E 3161).

Erasmus von Rotterdam, *Xięgi, które zową język, z łacińskiego na polski wyłożony*, Krakau: Hieronymus Vietor 1542 (dpc.wroc.pl: 25776).

Erfurter Enchiridion, [Erfurt]: Matthes Maler 1524 (VD16 E 1153).

Erinnerungsschrifft etlicher vom Adler und Städten an den durchleuchtigen hochgebornen Fürsten vnnd Herrn, Herrn Johann Georgen Fürsten zu Anhalt Graven zu Ascanien, Amberg: Michael Forster 1597 (VD16 E 3774).

Faber, Basilius, *Thesavrvs eruditionis scholasticae*, Leipzig: Ernst Vögelin und Hans Rambau 1572 (VD16 ZV 16399).

Fabri, Johann, *Ettliche Sermon*, Wien: Johann Singriener d. Ä. 1528 (VD16 F 203).

Finck, Hermann, *Practica mvsica*, Wittenberg: Georg Rhau 1556 (VD16 ZV 5843).

Fischart, Johann, *Affentheurlich Naupengeheurliche Geschichtklitterung*, Straßburg: Bernhard Jobin 1594 (VD16 F 1130).

Fischart, Johann, *Mentzers Geistliche Lieder und Psalmen aus dem Straßburger Gesangbüchlein von 1576, auch deßen Anmahnung zu christlicher Kinderzucht und Ein Artliches Lob der Lauten*, o. J., Nachdr. Berlin: Gebr. Unger 1849.

Forster I = *Ein außzug guter alter vnd newer Teutscher liedlein*, hrsg. von Georg Forster, Nürnberg: Johann Petreius 1539 (RISM B/I 1539^{27}; VD16 ZV 18759).

Forster II = *Der ander theil, Kurtzweiliger guter frischer Teutscher Liedlein*, hrsg. von Georg Forster, Nürnberg: Johann Petreius 1540 (RISM B/I 1540[21]; VD16 ZV 18759).

Forster III = *Der dritte Teyl, schóner, lieblicher later und newer teutscher Liedlein*, hrsg. von Georg Forster, Nürnberg: Johann vom Berg und Ulrich Neuber 1549 (RISM B/I 1549[37]).

Frisius, Johannes, *Brevis Musicae Isagoge*, Zürich: Chriostoph Froschauer 1554 (VD16 F 3000).

Frosch, Johannes, *Rerum musicarum opusculum*, [Strassburg]: Peter Schöffer d. J. [1532] (vdm 1534), vgl. das Exemplar Strassburg: Peter Schöffer d. J. und Matthias Apiarius 1535 (VD16 F 3144, vdm 564).

Fünff vnd sechzig teútscher Lieder, Straßburg: Peter Schöffer d. J. und Matthias Apiarius 1535 (RISM B/I 1536[8])

Galilei, Vincenzo, *Fronimo dialogo di Vincentio Galilei Fiorentino*, Venedig: Girolamo Scotto 1568 (Brown 1568_2).

Ganassi, Sylvestro, La Fontegara = *Opera Intitulata Fontegara*, Venedig: Ganassi 1535 (Brown 1535_1).

Gartner, Andreas, *Proverbialia dicteria, ethicam et moralem doctrinam complectentia*, Frankfurt/Main: Christian Egenolff 1570 (VD16 ZV 6322, auch VD16 G 25 etc.).

Geminae vndeviginti odarvm Horatii melodiae, Frankfurt/Main: Christian Egenolff d. Ä. 1551/1552 (VD16 H 4961).

Gengenbach, Pamphilus, *Die X. alter dyser welt*, Basel: Pamphilus Gengenbach [1515/1516] (VD16 G 1225).

Gerle, Hans, *Musica vnd Tabulatur auff die Instrument der kleinen vnd grossen Geygen*, Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1546 (Brown 1546_9; VD16 G 1576).

Germberg, Hermann, *Carminvm Proverbialivm*, Basel: Johann Oporinus 1582 (VD16 G 1583).

Gessner, Conrad, *Bibliotheca Vniversalis*, Zürich: Christoph Froschauer 1545 (VD16 G 1698).

Gigas, Johannes, *Postilla der Sontags Evangelien*, Frankfurt/Oder: Johan Eichorn 1575 (VD16 H 3233).

Glarean, Heinrich, *Dodekachordon*, Basel: Heinrich Petri 1547 (VD16 L 2613).

Glarean, Heinrich, *Isagoge in musicen*, Basel: Johann Froben 1516 (VD16 L 2643).

Goclenius, Rudolf, *Analecta observationum latinae linguae*, Lich: Nikolaus Erben 1598–1599 (VD16 G 2327).

Grammateus, Heinrich, *Arithmetica applicirt oder gezoge[n] auff die edel kunst Musica*, in Schreiber [Grammateus], Heinrich, *Ayn new kunstlich Buech*, Wien/Nürnberg: Georg Stuchs [1518?].

Gruterus, Janus, *Florilegivm Ethico-Politicum*, Frankfurt/Main: Rhodius 1612.

Gumpelzhaimer, Adam, *Compendium musicae*, Augsburg: Valentin Schönigis 1591, 1595 (VD16 G 4114).

Gwalther, Rudolf, *Thesaurus variae lectionis ex prophanis*, [o. O.] 1535.

Handschriften & Rechnungsbuch der Gottleichnamsbruderschaft bei St. Stephan in Wien. 1504–1513, AT-DAW [ohne Signatur].

Harfenmanuskript Robert ap Huws, GB-Lbl Additional MS 14905.

Harmoniae Petri Tritonii super odis Horatii Flacci, Augsburg: Erhard Öglin 1507 (VD16 H 4954).

Harmoniae poeticae Pauli Hofheimeri, Nürnberg: Johann Petreius 1539 (VD 16 H 4960).

Haussmann, Valentin, *Rest von polnischen und andern Täntzen: nach Art wie im Venusgarten zu finden, colligirt und zum Theil gemacht auch mit weltlichen amorosischen Texten untergelegt*, Nürnberg: Paul Kauffmann 1603.

Haussmann, Valentin, *Venusgarten* […] *Darinnen Hundert Ausserlesene gantz liebliche mehrerntheils Polnische Täntze unter welche ersten fünfftzige feine höfliche amorosische Texte*, Nürnberg: Paul Kauffmann 1602 (RISM A/I H 2391).

Heckel, Wolff, *Discant. Lautten Búch*, Straßburg: Christian Müller 1562 (VD16 H 905).
Heckel, Wolff, *Tenor. Lautten Búch*, Straßburg: Urban Wyss 1556 (VD16 H 906).
Henisch, Georg, *Teutsche Sprach und Weißheit*, Augsburg: David Francus 1616 (VD17 12:131438A).
Herbst, Johann A., *Musica poética*, Nürnberg: Jeremias Dümler 1643.
Heyden, Jacob van der, *Pugillus facetiarum iconographicaru[m] in studiosorum potissimum gratiam ex propijs eorundem albis desumptarum et iam primum hac forma editarum = Allerhand kurtzweilige Stücklein, allen Studenten furnemblich zu lieb auss ihren eigenen Stammbúchern zusamen gelesen und in dise Form gebracht zu Strasburg*, [Strasbourg]: [o. Verlag] 1608; Nachdr. Neudorf: Stribeck [ca. 1879].
Heyden, Sebald, *De arte canendi*, Nürnberg: Johann Petreius 1540 (VD16 H 3381).
Heyden, Sebald, *Puerilium colloquiorum formulae*, Nürnberg 1526, vgl. Nürnberg: Dietrich Gerlach 1570 (VD16 H 3371).
Honterus, Johannes, *Odae cum Harmoniis*, Kronstadt: [Honterus?] 1548 (1520, 1525 Uni Wien, bis 1529 in Wien).
Hortvlvs Animae. Lustgarten der Seelen, Wittenberg: Georg Rhau 1548 (VD16 R 1687).
Huberinus, Caspar, *Spiegel der Hauszucht*, Nürnberg: Gabriel Hain 1552 (VD16 ZV 1816, auch VD16 B 4088 etc.)

Il primo libro de madrigali, Venedig: Antonio Gardane 1541 (RISM B/I 1541[15]).
Il primo libro di madrigali d'Archadelt, Venedig: Antonio Gardane 1539 (RISM B/I 1539[22]).
Il terzo libro de madrigali, Venedig: Girolamo Scotto 1539 (RISM B/I 1539[23], 1541[11], 1543[20], 1556[22]).
In Hoc Libello Continentvr. Divo Maximiliano Avgvsto Chvnradi Celtis rapsōDia Lavdes, Augsburg: Ioann Otmar 1505 (vgl. VD16 C 1897).
Iselin, Ludwig, 25 (1574) Lieder, horazische Oden, Motetten und musiktheoretische Schriften, CH-Bu F X 25–26.

Keckermann, Bartholomäus, *Systema Logicae*, Frankfurt/Main: Stöckle 1628 (VD17 3:313430W).
Khainer, Wolfgang, *Musice Choralis* in Sammelhandschrift 1500–1599, A-Wn Cod. 4787, fol. 101 f.
Kirchhof, Hans Wilhelm, *Wendvnmuth: Darinnen fúnffhundert vnd fúnfftzig hóflicher, zúchtiger, vnd lustiger Historien, Schimpffreden vnd Gleichnússen*, Frankfrut/Main: Johann Feyerabend 1589 (VD16 K 952).
Kolroß, Johannes, *Eyn schón spil von Fúnfferley betrachtnussen den menschen zúr Búß reytzende*, Basel: Thomas Wolff 1532 (VD16 K 1967).
Kotter, Hans, Fundamentum für Oßwald Holtzach, CH-Bu F VI 26c.
Kotter, Hans, *Fundamentum totius qrtis musicae artificialiter compositum*, CH-Bu F IX 22.
Kotter, Hans, Tänze und Lieder in Tabulatur gesetzt von Hans Kotter, CH-Bu F IX 58.
Kugelmann, Hans, *Concentvs novi trivm vocvm*, Augsburg: Melchior Kriegstein 1540 (VD16 ZV 3793).

L. Annaei Senecae Philosophi, Stoicorum omnium acutissimi, Basel: Eusebius Episcopius 1590 (VD16 S 5765).
Lago, Giovanni del, *Breve Introduttione Di Musica Misurata*, Venedig: Brandinus & Ottavio Scotto 1540.
Lalebuch = Die Schiltbúrger. Wunderselzame Abendtheurliche vnerhórte vnd bißher vnbeschriebene Geschichten vnd Thaten der obgemelten Schiltbúrger in Misnopotamia hinder Vtopia gelegen, Misnopotamia: Verlag des Autors 1598 (VD16 L 127).
Lanfranco, Giovanni Maria, *Scintille di musica*, Brescia: Lodovico Britannico 1533.
Lang, Joseph, *Loci Commvnes*, Strasburg: Josias Rihel 1598 (VD16 ZV 18070).

Lang, Joseph, *Polyanthea Nova, Hoc Est, Opus Suavissimis Floribus Celebriorum Sententiarum Novissima polyanthea*, Frankfurt/Main: Lazarus Zetzner 1607 (VD17 3:311530T auch VD17 23:270650Z).

Lauterbach, Johann, *Aenigmata. Additis simul Nicolai Reusneri* [...] *Aenigmatis*, Frankfurt/Main: Collegium Palthenianum 1601/1602.

Lauterbach, Johann, *Epigrammata = Ioannis Lavterbachij Lobauie[n]sis, Hexapolitani, è Germanis Lusatij, poetae laureati Epigrammatvm Libri VI*, Frankfurt/Main: Lucius 1562 (VD16 L 746).

Le Roy, Adrian, *A briefe and plaine instruction to set all Musicke of eight divers tunes in Tableture for the Lute*, London: James Rowbothome 1574 (Brown 1574_2).

Le Roy, Adrian, *Second Livre de Cistre, Contenant les Commandemens de Dieu: Six Pseausmes de David*, Paris: Le Roy & Ballard 1564 (Brown 1564_5).

Le Roys, Adrian, *Premier Livre de Tabvlatvre de Gviterre*, Paris: Le Roy (Brown 1551_3).

Liber Uagatorum. Der Betler orden, Augsburg: Erhard Öglin 1512 (VD16 L 1547).

Liederbuch des Arnt von Aich = *Jn dissem buechlyn fynt man. Lxxv. Hubscher*, Köln: Arnt von Aich [ca.1514–1515] (RISM B/I [1519]^5, VD16 F 3304).

Listenius, Nikolaus, *Musica*, Wittenberg: Georg Rhau 1537 (VD16 ZV 9773).

Listenius, Nikolaus, *Musica*, Wittenberg: Georg Rhau 1539.

Listenius, Nikolaus, *Rvdimenta mvsicae*, Wittenberg: Georg Rhau 1533 (VD16 L 2021).

Lobwasser, Ambrosius, *Der Psalter dess königlichen Propheten Davids, in deutsche reymen verstendiglich vnd deutlich gebracht*, Leipzig: Hans Steinmann und Ernst Vögelin 1573 (VD16 L 2187).

Lossius, Lucas, *Erotemata dialecticae et rhetoricae Philippi Melanthonis*, Frankfurt/Main: Peter Braubach 1552 (VD16 L 2741)

Lossius, Lucas, *Erotemata Mvsicae Practicae*, Nürnberg: Johann Vomberg und Ulrich Neuber 1563 (VD16 L 2767).

Luscinius [Nachtgall], Othmar, *Musicae institutiones*, Straßburg: Johann Knobloch 1515 (VD16 N 29).

Luther, Martin, „Das Symbolum der Heiligen Aposteln", in *Hortvlvs Animae. Lustgarten der Seelen*, Wittenberg: Georg Rhau 1548 (VD16 R 1687).

Luther, Martin, „Vorrhede auff alle guten Gesangbücher", in Johan Walter, *Lob vnd preis der löblichen Kunst Musica*, Wittenberg: Georg Rhau 1538 (VD16 W 1011).

Major, Johann, *Carmina de rebus divinis scripta*, [o. O.] 1577 (VD16 M 302).

Mathesius, Johannes, *Historien Von des Ehrwirdigen in Gott Seligen thewren Manns Gottes Doctoris Martini Luthers*, Nürnberg: Ulrich Neuber 1567 (VD16 M 1491).

Meiland, Jacob, „Mit Lieb bin ich umfangen", in *Neuwe außerlesene teutsche Gesaeng*, Frankfurt/Main: Georg Corvinus und Sigmund Feyerabend 1575 (VD16 N 568).

Meisner, Daniel, *Thesaurus Philo-Politicus.* [...] *Das ist: Politisches Schatzkästlein guter Herren & bestendiger Freundt* [...], Bd. 1, Frankfurt/Main: Kieser 1623 (VD17 27:728409D).

Melanchthon, Philipp, *Elementorum rhetorices libri duo*, Hagenau: Johann Setzer 1532 (VD16 M 3103).

Melanchthon, Philipp, *Loci commvnes*, Wittenberg: Melchior Lotter 1521 (VD16 M 3585).

Melander, Otto, *Jocorvm atqve seriorum: tum novorum, tum selectorum, atque memorabilium*, Lich: Kezelius 1604 (VD17 12:000115V).

Melopoiae sive harmoniae tetracenticae super XXII genera carminum heroicorum elegiacorum lyricorum & ecclesiaticorum hymnorum per Petrum Tritonium, Augsburg: Erhard Öglin 1507 (VD16 M 4465).

Mercklin, Conrad, *Dicta insigniora latino-germanica ex veteri et novo testamento*, Frankfurt/Main: Nikolaus Basse 1576 (VD16 ZV 10889).

Milano, Francesco da, *Intabolatura di Liuto*, [Venedig]: Francesco Marcolini 1536 (Brown 1536_3).

Monetarius, Stephan, *Epitoma utriusque musicae practicae*, Krakau: Florian Unger 1515.

Motetten, Chansons, Madrigale, Lieder, D-Rp A.R. 940-941 (RISM B/I 1504^4).

Mudarra, Alonso, *Tres libros de música en cifras para vihuela*, Sevilla: Iuan de Leõ 1546, in *Biblioteca Digital Hispanica*, ID bdh0000108275.

Muris-Lehrschrift, in Philosophische Sammelhandschrift. Fugger-Bibliothek, Leipzig 1500–1599, A-Wn Cod. 5274.

Murmellius, Johannes, *De partium orationis adcidentibvs compendivm*, Marburg: Franz Rhode 1531 (VD16 ZV 10366) und 1533 (VD16 ZV 10367).

Murmellius, Johannes, *Opusculum de discipulorum officiis*, Köln: Martin von Werden 1505 (VD16 M 6930).

Musculus, Wolfgang, *Loci commvnes in usus S. Theologiae Candidatorum parati*, Basel: Johannes Herwagen 1560 (VD16 M 7292).

Nanus Mirabellius, Dominicus, *Polyanthea*, Basel: Adam Petri und Wien: Leonhard & Lukas Alantsee 1512 (VD16 N 66), später Straßburg: Matthias Schürer und Wien: Leonhard & Lukas Alantsee 1517 (VD16 N 67).

Narváez, Luys de, *Los seys libros des Delphin de música de cifra para tañer vihuela*, Valladolid: Diego Hernãdez de Cordova 1538.

Newgeborne Liedlin [1552], RISM B/I [1535][15] = [*56 Teutsche Lieder*], Frankfurt/Main: Christian Egenolff [1535] (RISM B/I [1535][15]).

Newsidler, Hans, *Das Ander Buch. Ein new künstlich Lauten Buch*, Nürnberg: Julius Paulus Fabritius 1549 (Brown 1549_6; vdm 1136).

Newsidler, Hans, *Das Ander Buch. Ein New künstlich Lautten Buch*, Nürnberg: Johann Günther 1544, vgl. ders., *Das Erst Buch*, *Das Dritt Buch* (Brown 1544_{1-3}; vdm 1030, 1031, 1032).

Newsidler, Hans, *Das Erst Buch. Ein Newes Lautenbüchlein*, Nürnberg: Christoph Gutknecht 1547 (Brown 1547_4; vdm 1118).

Newsidler, Hans, *Ein newes Lautenbúchlein*, Nürnberg: Hans Guldenmund 1540 (Brown 1540_1; VD16 ZV 22820).

Ochsenkhun, Sebastian, *Tabulaturbuch auff die Lauten*, Heidelberg: Hans Kohl 1558 (VD16 O 229).

Odarvm Horatij Concentus, Frankfurt/Main: Christian Egenolff 1532 (VD16 H 4959).

Öglin I = *Aus sonderer kúnstlicher art vnd mit hóchstem fleiss seind diß gesangkbúecher*, Augsburg: Erhart Öglin 1512 (RISM B/I 1512[1]; VD16 G 1651).

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

Opitz, Martin, *Buch von der Deutschen Poeterey*, Brieg: Gründern 1624 (VD17 3:315035W).

Ornitoparchus [=Vogelsang], Andreas, *Musicae activae micrologus*, Leipzig: Valentin Schumann 1519 (VD16 V 2126).

Ott I = *Der erst teil. Hundert vnd ainundzweintzig newe Lieder*, Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1534 (RISM B/I 1534[17]).

Ott III = *Hundert vnd fünfftzehen guter Liedlein*, Nürnberg: Hieronymus Formschneider 1544 (RISM B/I 1544[20]).

Pauli, Johannes, *Schimpf vnd Ernst heiset das Búch mit Namen, durchlaufft es der Welt Handlung mit ernstlichen und kurzweiligen exempeln, parabolen vnd hystorien*, Straßburg: Johann Grüninger 1522 (VD16 P 937).

Petri, Friedrich K. W., *Der Teutschen Weissheit: Das ist: Außerlesen kurtze, sinnreiche, lehrhaffte und sittige Sprüche und Sprichwörter in schönen Reimen*, Hamburg: von Ohr 1605 (VD17 3:609246S).

Philomathes, Václav, *Musicorum libri = Venceslai Philomathis de Nova Domo Mvsicorum libri quattuor*, Wittenberg: Georg Rhau 1534 (VD16 ZV 12453); Wien: Hieronymus Vietor und Johann Singriener d. Ä. 1512 (VD16 ZV 12452); Leipzig: Valentin Schumann 1518 (VD16 ZV 12450).

Pifaro, Marcantonio del, *Intabolatura de Lauto*, Venedig: Antonio Gardane 1546 (Brown 1546_{13}).

Pindari […] *Bellum Troianum, ex Homeri*, Wien: Hieronymus Vietor und Johann Singriener d. Ä. 1513 (VD16 H 4686).
Plinius Secundus, Gaius, *Liber Septimus Naturalis Historiae*, Wien: Johann Singriener 1519 (VD16 P 3529).

Quercu, Simon de, *Opvscvlvm Mvsices*, Wien: Johann Winterburger 1509 (VD16 Q 39).

Rabelais, François, *Pantagruel = Les horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé Pantagruel*, Lyon: Nostre Dame de Confort 1532.
Reisch, Gregor, *Margarita philosophica*, Freiburg: Johann Schott 1503 (VD16 R 1033), vgl. Straßburg: Hans Grüninger 1515 (VD16 R 1039).
Rej, Mikołaj, *Zwierciadło*, Krakau: Marciej Wirzbieta 1568.
Reusner, Nikolaus von, *Aenigmatographia Sive Sylloge Aenigmatum et Griphorum convivalium*, Frankfurt/Main: Georg Draud und Philipp Engel 1599 (VD16 R 1370).
Reymann, Matthäus, *Cythara Sacra siue Psalmodiae Davidis Ad Vsvm Testvdinis accommodatae*, Köln: Gerhard Greuenbruch 1613.
Rhau, Georg, *Newe Deudsche Geistliche Gesenge CXXIII*, Wittenberg: Georg Rhau 1544 (VD16 N 569).
Rollenhagen, Georg, *Froschmeuseler. Der Frösch vnd Meuse wunderbare Hoffhaltunge. Der Frölichen auch zur Weyßheit vnd Regimenten erzogenen Jugend zur anmutigen aber sehr nützlichen Leer*, Magdeburg: Andreas Gehne 1595 (VD16 ZV 18795).
Rost, Nikolaus, *Der Ander Theil Newer Lieblicher Galliardt: mit schönen lustigen Texten, so Bey allerhandt Ehrlichen Geselschafften, Gastereyen, un(d) andern Wolleben*, Erfurt: Georg Baumann 1594 (VD16 ZV 19330).
Rotta, Antonio, *Intabolatura de Lauto* […] *di Recercari Motetti, Balli, Madrigali, Canzon francese. Libro Primo*, Venedig: Antonio Gardane 1546 (Brown 1546_{15}).

Sachs, Hans und Jost Amman, *Eygentliche Beschreibung Aller Stánde auff Erden*, Frankfurt/Main: Sigmund Feyerabend und Georg Rab 1568 (VD16 S 244).
Sachs, Hans, *Ein gesprech zwischen dem Todt vnd zweyen Liebhabenden. Der Todt spricht ich wil auch mit*, Nürnberg: Georg Merkel 1555.
Sachs, Hans, *Zweiyerley belonung, bayde der Tugend vnd laster*, Nürnberg: Hermann Hamsing 1553 (VD16 S 668).
Salminger, Sigmund, *Gradatio* […] *Ain Gesanglaitter*, Augsburg: Philipp Ulhart [ca. 1545] (vdm 1183).
Sambucus, Johannes, *Emblemata Et Aliqvot Nvmmi Antiqvi Operis, Ioan. Sambvci Tirnaviensis Pannonii*, Antwerpen: Christopher Plantini 1576.
Schlick, Arnold, *Tabulaturen Etlicher lobgesang vnd lidlein vff die orgeln vn(d) lauten*, Mainz: Peter Schöffer d. J. 1512 (vdm12).
Schöffer I = Erstes Liederbuch des Peter Schöffer, Mainz: Peter Schöffer 1513 (RISM B/I 1513^2; VD16 ZV 26523).
Schrot, Martin, *Die X. Alter der welt mit jrem lauf vnd aygenschafften erkláret*, Augsburg: Philipp Ulhart 1574 (VD16 S 4313).
Schumann, Valentin, *Nachtbúchlein der Ander theil. Neunundzweintzig Schúner Historien von Kriegen, Liebe, Frewd, Layd, Angst, Noth, Vntrew*, [o. O.] 1559 (VD16 S 4484).
Seidel, Bruno, *Paroemiae ethicae*, Frankfurt/Main: Nikolaus Basse 1589 (VD16 S 5348).
Seidel, Bruno, *Sententiae Proverbiales de Moribus, Carminibus antiquis conscriptae*, Basel: Johann Oporinus 1568 (VD16 S 5345) und ebd. 1570 (VD16 S 5346), sowie als *Loci commvnes proverbiales de Moribus, Carminibus antiquis conscripti*, Basel: Johann Oporinus 1572 (VD16 S 5347).
Senfl-Liederbuch, D-Mbs Mus.ms. 3155.

Sicher, Fridolin, Orgeltabulatur des Fridolin Sicher, CH-SGs Cod. Sang. 530.
Sotheby-Tabulatur, US-NHub Osborn Music MS 31.[1]
Spangenberg, Johann, *Cantiones ecclesiasticae* […] *oder KJrchengesenge Deudtsch*, Magdeburg: Michael Lotter 1545 (VD16 S 7761).
Spangenberg, Johann, *Ein new Trostbúchlin*, Wittenberg: Georg Rhau 1544 (VD16 S 7874).
Spangenberg, Johann, *Grammaticae Latinae Etymologia: in commodum et usum juventutis Northusianae congesta*, Wittenberg: Georg Rhau 1535 (VD16 S 7821).
Spinacino, Francesco, *Intabulatura de Lauto*, Venedig: Ottaviano Petrucci 1507 (Brown 1507_1).
Stammbuch Caspars von Abschatz, D-Ha Cod.scrin. 198a.
Stammbuch von Jakob Streit, D-Mbs Cod.icon. 313.
Stammbuch von Paul Jenisch, D-Sl Cod. hist. 8° 298 und D-Sl Cod. hist. 4° 299.
Steinbrecher, Jakob, *De Arte Cantandi*, Mühlhausen: Georg Hantzsch 1571 (VD16 S 8796).
Stocker [=Stoquerus], Gaspar, *De musica verbali*, um 1570.
Sturm, Johannes, *Scholae Lauinganae*, Lauingen: Emmanuel Saltzer 1565 (VD16 S 10000).
Susato, Tielman (Hrsg.), *Le IVième livre des Chansons*, Antwerpen: André Vierendeels 1544 (RISM B/I 1544^{12}).
Symphoniae ivcvndae atqve adeo breves qvatvor vocvm, Wittenberg: Georg Rhau 1538 (VD16 S 10396).

Tabulatura organowa z klastoru Ducha sw. w Krakowie, PL-Wn 564 bzw. Mf. 17088 in *Biblioteka Narodowa*, ID boooooo6080519.
Theatrvm Diabolorum, Frankfurt/Main: Sigmund Feyerabend und Peter Schmidt 1569 (VD16 F 904).
Timpler, Clemens, *Technologia*, Frankfurt/Main: Konrad Neben 1607 (VD17 23:294952E).

Vadianus, Joachim, *Aegloga, cui titulus*. *Favstvs*, Wien: Hans Metzger und Johann Singriener d. Ä. 1517 (VD16 ZV 15140).
Vadianus, Joachim, *De Poetica et Carminis ratione*, Wien: Johann Singriener 1518 (VD16 V 33).
Vallet, Nicolaes, *Een en twintich Psalmen Davids*, Amsterdam: [o. Verlag] 1615.
Varia carminvm genera, Nürnberg: Hieronumus Formschneider 1534 (VD16 ZV 26802).
Vergil, Maro, P., *Opera Virgiliana*, Lyon: Crespinus 1529.
Vicentino, Nicola. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom: Antonio Barre 1555s
Villanelle d'Orlando di Lassus e d'altri […] *Libro secondo*, Rom: Valerio Dorico 1558 (RISM B/I 1558^{16}).
Virdung, Sebastian, *Musica getutscht*, Basel: Michael Furter 1511 (VD16 V 1329).
Vives, Juan L., *De tradendis disciplinis*, Brügge [o. Dr.] 1531.
Vives, Juan Luis, *De institutione feminae Christianae* [o. O.] 1523, Frankfurt/Main: Christian Egenolff 1566 (VD16 V 1868; vgl. VD16 V 1884 etc.).
Vives, Juan Luis, *De ratione studii puerilis* [o. O.] 1523, Basel: Thomas Platter und Balthasar Lasius 1537 (VD16 V 1905).

1 Es handelt sich um die Tabulatur, die im Jahr 2018 bei Sotheby's im Rahmen einer Auktion verkauft wurde und der Wissenschaft lange nicht zugänglich war. Erst 2025, als sich das vorliegende Buch bereits in der Drucklegung befand, wurde bekannt, dass sich die Tabulatur jetzt in der Bibliothek der Yale Universität (US) befindet. Dort wurde sie digitalisiert und unter der Signatur Osborn Music MS 31 erfasst, https://collections.library.yale.edu/catalog/17451985 (31.3.2025). Die dort angegebene Datierung [ca. 1550–1575] ließ sich noch nicht überprüfen.

Waissel, Matthäus, *Lautenbuch Darinn von der Tabulatur vnd Application der Lauten*, Frankfurt/Oder: Andreas Eichorn 1592 (VD16 W 764; Brown 1592_{12}).

Waissel, Matthäus, *Tabvlatvra Allerley künstlicher Preambulen*, Frankfurt/Oder: Andreas Eichorn 1591 (Brown $[1592]_{13}$; Brown 1591_{13}; VD16 W 766).

Waissel, Matthäus, *Tabvlatvra continans insignes et selectissimas qvasqve Cantiones, quatuor, quinque, et sex Vocum, Testudini aptatas, ut sunt: Praeambula: Phantasiae: Cantiones Germanicae, Italicae, Gallicae, & Latinae: Passemesi: Gagliardae: & Choreae*, Frankfurt/Oder: Johann Eichorn 1573 (VD16 W 768).

Waissel, Matthäus, *Tabvlatvra Guter gemeiner Deudtscher Tentze*, Frankfurt/Oder: Andreas Eichorn 1592 (VD16 W 767; Brown 1592_{14}).

Wolfhard, Adrian, *Panegyris ad invictissimvm Caesarem Maximilianvm*, Wien: Hieronymus Vietor und Johann Singriener d. Ä. 1512 (VD16 W 4305).

Wollick, Nikolaus, *Enchiridion musices*, Paris: Patit & Regnault 1509.

Wollick, Nikolaus, *Enchiridion musicis*, Paris: François Regnault 1512.

Wollick, Nikolaus, *Opus aureum musicae*, Köln: Heinrich Quentell 1505 (VD16 W 4342).

Zarlino, Gioseffo, *Le Institutioni harmoniche*, Venedig: [o. Dr.] 1558; überarbeitet

Zwick, Johannes, *Núw gsangbúchle von vil schónen Psalmen vnd geistlichen liedern*, Zürich: Christoph Froschauer 1540 (VD16 Z 729).

Zwinger d. Ä., Theodor, *Morum Philosophia Poetica*, Basel: Eusebius Episcopius 1575 (VD16 Z 750).

Zwinger d. Ä., Theodor, *Theatrvm vitae hvmanae*, Basel: Johann Oporinus, Ambrosius und Aurelius Froben 1565 (VD16 Z 753), Nachdrucke in Basel: Ambrosius und Aurelius Froben 1571 (VD16 Z 755); Eusebius Episcopius 1586/1587 (VD16 Z 757); Sebastian Henricpetri 1604 (VD17 23:266153T).

Zwingli, Huldrych, *Commentarius de vera ac falsa religione*, Zürich: Christoph Froschauer 1525 (VD16 Z 913).

Sekundärliteratur (nach ca. 1620) und Editionen

650 plus – Geschichte der Universität Wien, https://geschichte.univie.ac.at/de/artikel/wappen-siegel-und-fahnen (25.8.2023).

Album studiosorum Universitatis Cracoviensis, 3 Bde., Krakau: Universitatis Jagellonicae, A. M. Kosterkiewicz 1887.

Alciato at Glasgow, Glasgow University Emblem Website, https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/ (13.12.2023).

Allen, Graham: *Intertextuality*, London/New York: Routledge 2000.

Amusements serious and comical, Den Haag: [o. Verlag] 1719.

Anger, Johann B.: *Wörtliche und ursprüngliche Erklärung, nebst Anwendung der, in dem zweyten Grammatikal-Schulbuche enthaltenen lateinischen Sprichwörter*, Wien: Johann Thomas Edlen von Trattnern 1798.

Arthur, William (Hrsg.): *The Antiquarian and General Review*, Bd. 3, Lansingburgh: Office of the Lansingburgh Gazette 1847.

Aurnhammer, Achim und Dieter Martin: „Musikalische Lyrik im Literatursystem des Barock", in *Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber: Laaber-Verlag 2004 (Handbuch der musikalischen Gattungen 8,1), S. 334–348.

Baldzuhn, Michael: *Schulbücher im Trivium des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Die Verschriftlichung von Unterricht in der Text- und Überlieferungsgeschichte der ‚Fabulae' Avians und der deutschen ‚Disticha Catonis'*, 2 Bde., Berlin: De Gruyter 2009 (Quellen und Forschung zur Literatur- und Kulturgeschichte 44).

Bandmann, Günter: *Melancholie und Musik. Ikonographische Studien*, Köln/Opladen: Westdt. Verlag 1960 (Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen 12).

Bauer, Alessia: „Die Adaption der lateinischen *Dicta Catonis* an die isländischen Rezipienten", in *Analecta Septentrionalia*, hrsg. von Wilhelm Heizmann, Klaus Böldl und Heinrich Beck, Berlin: De Gruyter 2009, S. 28–58.

Bebel, Heinrich: *Proverbia Germanica*, Straßburg: Johann Grüninger 1508, Nachdr. Leiden: Brill 1879.

Beckman, Gary D.: *The Sacred Lute. Intabulated Chorales from Luther's Age to the beginnings of Pietism*, Diss. University of Texas at Austin 2007.

Bellermann, Heinrich: *Mensuralnotation und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts*, Berlin: Georg Reimer 1858.

Benkö, Daniel: „Jannequin, Bakfark: ‚Un Gay Bergier'. (Valentin Bakfark's Intabulation Technique)", in *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 14 (1972), S. 215–228.

Bertling Biaggini, Claudia: „Durch Musik (anders) sehen? Musiknotate als Bildbestandteil", in *Intermedialität von Bild und Musik*, hrsg. von Elisabeth Oy-Marra u. a., Paderborn: Wilhelm Fink 2018, S. 59–66.

Blätter für literarische Unterhaltung 210 (1846).

Blöcker, Susanne: *Studien zur Ikonographie der Sieben Todessünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik: von 1450–1560*, Münster/Hamburg: LIT 1993 (Bonner Studien zur Kunstgeschichte 8).

Bobeth, Gundela: „Die humanistische Odenkomposition in Buchdruck und Handschrift: Zur Rolle der *Melopoiae* bei der Formung und Ausbreitung eines kompositorischen Erfolgsmodells", in *NiveauNischeNimbus. Die Anfänge des Musikdruckes nördlich der Alpen*, hrsg. von Birgit Lodes, Tutzing: Schneider 2010 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 3), S. 67–87.

Bodmer, Jean-Pierre: „Das Studentenstammbuch von Johann Jakob Breitinger (1575–1645)“, in *Zwingliana* 18,3 (1990), S. 213–233.

Böhme, Franz M.: *Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1877.

Bolte, Johannes: „Aus dem Liederbuche des Petrus Fabricius“, in *Alemannia. Zeitschrift für Sprache, Literatur und Volkskunde des Elsasses und Oberrheins* 1 (1873), S. 248–261.

Boltz, Valentin: *Der Weltspiegel*, hrsg. von Friederike Christ-Kutter, Klaus Jaeger und Hellmut Thomke, Zürich: Chronos 2013 (Schweizer Texte 37).

Bonnet, Anne-Marie und Gabriele Kopp-Schmidt: *Die Malerei der Deutschen Renaissance*, München: Schirmer/Mosel 2010/2015, 2019.

Boorman, Stanley: „Some Evidence for the Distribution of Early Printed Music North of the Alps“, in *NiveauNischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen*, hrsg. von Birgit Lodes, Tutzing: Schneider 2010 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 3), S. 211–224.

Borghetti, Vincenzo: „Komponieren nach einer Vorlage“, in *Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis*, hrsg. von Michele Calella und Lothar Schmidt, Laaber: Laaber-Verlag 2013 (Handbuch der Musik der Renaissance 2), S. 317–353.

Boyer Ownes, Margareth: „The Image of King David in Prayer in Fifteenth-Century Books of Hours“, in *Imago Musicae* 6 (1989), S. 23–38.

Bozkaya, Inci: *Der ‚Esopus‘ des Burkard Waldis und die Fabel der Frühen Neuzeit. Gattungstradition und -transformation, Autorisierungsstrategien, Deutungsmöglichkeiten*, Berlin/Boston: De Gruyter 2019 (Frühe Neuzeit 228).

Brant, Sebastian: *Das Narrenschiff*, hrsg. von H. A. Junghans, Leipzig: Reclam 1877.

Braun, Ludwig: *Die Cantica des Plautus*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1970.

Brauneck, Manfred (Hrsg.): *Sixt Birck. Sämtliche Dramen*, Bd. 3, Berlin/New York: Walter de Gruyter 1980 (Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts).

Bretzigheimer, Gerlinde: „Die mittelalterliche Leda: ‚iocus amoris‘ und ‚lapsus carnis‘“, in *Wiener Studien* 120 (2007), S. 257–294.

Brinzing, Armin: *Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet. 5: Neue Quellen zur Geschichte der humanistischen Odenkomposition in Deutschland*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001 (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen 1, Philologisch-Historische Klasse 8).

Broich, Ulrich: „Zu den Versetzungsformen der Intertextualität“, in *Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Tübingen: Niemeyer 1985, Nachdr. Berlin/Boston: De Gruyter 2011 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S. 135–137.

Brown, Howard M.: „Embellishment in Early Sixteenth-Century Italian Intabulations“, in *Proceedings of the Royal Musical Association* 100 (1973/74), S. 49–83.

Buch, David J.: „The Coordination of Text, Illustration, and Music in a Seventeenth-Century Lute Manuscript: *La Rhétorique des Dieux*“, in *Imago Musicae* 6 (1989), S. 39–81.

Burghartz, Susanna (Hrsg.): *Die Jahrrechnungen der Stadt Basel 1535–1610*, digitale Edition, Basel/Graz 2015, https://gams.uni-graz.at/srbas (1.12.2024).

Burke, Peter: *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung*, Berlin: Wagenbach 1996.

Burke, Victoria E.: „Recent Studies in Commonplace Books“, in *English Literary Renaissance* 43,1 (2013), S. 153–177.

Busch-Salmen, Gabriele: „Die Flöte in Dichtung und Bildender Kunst“, in *Handbuch Querflöte. Instrument – Lehrwerke – Aufführungspraxis – Musik – Ausbildung – Beruf*, hrsg. von ders. und Adelheid Krause-Pichler, Kassel u. a.: Bärenreiter 1999, S. 13–30.

Busse Berger, Anna M.: *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley u. a.: University of California Press 2005.

Buziak, Renata: „Die Lehrbuchtradition des Sebald Heyden: Ein Schülergespräch aus dem frühen 16. Jahrhundert und seine Krakauer Ausgabe", in *Studia Germanica Gedanensia* 16 (2008), S. 133–146.

Calella, Michele: „Komposition und Intavolierung – Musikalische Autoritäten in Vincenzo Galileis *Fronimo*", in *Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung*, hrsg. von Laurenz Lütteken und Nicole Schwindt, Online-Publikation 2021 (troja. Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik 3. 2003), S. 119–134.

Calella, Michele: „Text, Affekt und musikalische Rhetorik", in *Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis*, hrsg. von Michele Calella und Lothar Schmidt, Laaber: Laaber-Verlag 2013 (Handbuch der Musik der Renaissance 2), S. 43–64.

Chartier, Roger: „Orality Lost: Text and Voice in the Sixteenth and Seventeenth Centuries", in *Across Boundaries. The Book in Culture and commerce*, hrsg. von Bill Bell, Philip Bennett und Jonquil Bevan, Winchester: St Pauls Bibliographies/New Castle: Oak Knoll Press 2000, S. 1–28.

Chybiński, Adolf: „Polnische Musik und Musikkultur des 16. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zu Deutschland", in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 13,3 (1912), S. 463–505.

Cipollini, Antonio: *Gli idilli di Teocrito: Siracusano*, Mailand: Ulrico Hoepli 1887.

Cochläus, Johannes: *Tetrachordum musices*, übers. und kommentiert von Clement A. Miller, Rom: American Institute of Musicology 1970 (MSD 23).

Coelho, Victor und Keith Polk: *Instrumentalists and Renaissance culture, 1420–1600. Players of Function and Fantasy*, Cambridge: Cambridge University Press 2016.

Copia I und *Copia* II = Knott, Betty I. (Hrsg.): *Foundations of the Abundant Style. De duplici copia verborum ac rerum commentarii duo*, Buch I und II, Toronto: University of Toronto Press 2016 (Erasmus, Desiderius, d. 1536. Literary and educational writings, Collected works of Erasmus 23).

Corpus Cranach – Digitales Werkverzeichnis der Malerwerkstätten Cranach und ihrer Epigonen, https://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/CorpusCranach:Hauptseite (13.12.2023).

Coscarelli-Larkin, Luisa: „‚Dreisig Jar ein Fraw/ nu an.' Die Lebensalterdarstellung der dreißigjährigen Frau in der Druckgrafik, Architektur und materiellen Kultur des 16. Jahrhunderts", in *Gender interkonfessionell gedacht. Konzeptionen von Geschlechtlichkeit in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Daniel Fliege und Janne Lenhart, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2020 (The Early Modern World Texts and Studies 3), S. 59–87.

Cowling, David und Mette B. Bruun (Hrsg.): *Commonplace Culture in Western Europe in the Early Modern Period I. Reformation, Counter-Reformation and Revolt*, Leuven u. a.: Peeters 2011 (Groningen Studies in Cultural Change 39).

Crane, Mary Th.: *Framing Authority. Sayings, Self, and Society in Sixteenth-Century England*, Princeton/New Jersey: Princeton University Press 1993.

Creizenach, Wilhelm: *Geschichte des Neueren Dramas*. Bd. 2: *Renaissance und Reformation*. Erster Teil, Halle/Saale: Niemeyer ²1918.

Cuno, Friedrich W. (Hrsg.): *Gedächtnisbuch deutscher Fürsten und Fürstinnen reformierten Bekenntnisses*, [o. O.] [1882], online http://www.licht-und-recht.de/sonstige/Cuno__Gedaechtnisbuch_2.pdf (1.12.2024).

D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 35, Weimar: Böhlau 1923.

D.[ecimus] Magni Ausonii, *Opera Omnia*, Bd. 1, London: Curante et Imprimente A. J. Valpy, A.M. 1823.

Dadelsen, Georg von, Armin Brinzig, Ludwig Finscher u. a., Art. „Parodie und Kontrafaktur" (1997/2016), in *MGG Online*, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13263 (03.12.2024).

Denk, Ulrike: „Lehren, Lernen und Leben im studentischen Armenkotter. Das Unterrichtskonzept des Klosterneuburger Chorherrn Andreas Wissensstein für die Kodrei Goldberg in Wien während des 16. Jahrhunderts", in *Wissenschaft und Kultur an der Zeitenwende. Renaissance-Humanismus, Naturwissenschaften und universitärer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*, hrsg. von Helmuth Grössing und Kurt Mühlberger, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012 (Schriften des Archivs der Universität Wien 15), S. 233–255.

Denk, Ulrike: *Alltag zwischen Studieren und Betteln: die Kodrei Goldberg, ein studentisches Armenhaus an der Universität Wien in der Frühen Neuzeit*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013 (Schriften des Archivs der Universität Wien 16).

Der Poetische Medicus, oder Sammlung auserleßener Medicin- und Physicalischer Gedanken, Werse, Sprichwörter, Sentenzen, Lebens- und Haushaltungsregeln, Berlin u. a.: [o. Verlag] 1730, https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10121777?page=1 (1.12.2024).

Descoeudres, Claude-Eric (Hrsg.): *Desiderius Erasmus von Rotterdam. Adagia. Sprichwörter*, Bd. 1, Nr. 1–500, Zürich/Basel: Schwabe Verlag 2021.

Dessì, Paola: „The Musical Training of University Students in the 16th Century and the *libri amicorum*", in *Music in Schools from the Middle Ages to the Modern Age*, hrsg. von Paola Dessì, Turnhout: Brepols 2021, S. 81–102.

Disticha Catonis, Datenbank, https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/disticha-catonis/drrbrant.html (1.12.2024).

Dittrich, Raymond (Hrsg.): *Laute und Gitarre in der deutschsprachigen Lyrik. Gedichte aus sechs Jahrhunderten. Eine Anthologie*, 3. Bde., Leipzig: Engelsdorfer Verlag 2015.

Dobrzańska-Fabiańska, Zofia: *Tabulatura Joannis de Lublin. Repertuar / Repertoire*, Bd. 1, *Utwory liturgiczne i inne religijne / Liturgical and Other Sacred Music*, Warschau: Instytut Sztuki PAN 2021 (= Monumenta Musicae in Polonia, Seria B), Bd. 2, *Utwory świeckie / Secular Music*, Warschau: Instytut Sztuki PAN 2023 (= Monumenta Musicae in Polonia, Seria B).

Dohna-Schlobitten, Alexander Fürst zu: *Erinnerungen eines alten Ostpreußen*, Würzburg: Rautenberg 2006.

Dorfmüller, Kurt: *Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing: Schneider 1967 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 11).

Döring, Irina: *The Lute bevor Tablature*, Diss. Universität Tours 2022.

Eckel, Ernst und Hans-Christoph Schröter (Hrsg.): *Johannes Sturm (1507–1589) – Pädagoge der Reformation. Zwei seiner Schulschriften aus Anlass seines 500. Geburtstages*, lateinisch-deutsche Lese-Ausgabe, Jena: IKS Garamond 2009.

Edler, Arnfried: *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Von den Anfängen bis 1750*, hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber: Laaber-Verlag 1997 (Handbuch der musikalischen Gattungen 7,1).

Einbanddatenbank der Staatsbibliothek zu Berlin, https://www.hist-einband.de/index.php?id=23&L=1 (13.12.2023).

Eiselein, Joseph (Hrsg.): *Die Sprichwörter und Sinnreden des deutschen Volkes in alter und neuer Zeit*, Donauäschingen: Literar. Verlag 1838.

Eiynck, Andreas: „Hausmarken – geheimnisvolle Zeichen an Häusern und Antiquitäten", in *Jahrbuch des Emsländischen Heimatbundes* 58 (2012), S. 175–214.

Elsmann, Thomas: „‚Nichts gewissers ist als der Todt / und nichts ungewissers als die Stunde deß Todes'. Nathan Chytraeus: Der Alte Todtendantz Sächsisch (1597)", in *Bremisches Jahrbuch* 79 (2000), S. 197–205.

Engelhardt, Markus und Christoph Hust (Hrsg.): Gioseffo Zarlinos *Le Institutioni harmoniche*, übers. von Christoph Hohlfeld, digitale Edition, https://zenodo.org/records/14975549 (13.12.2023).

Euling, Karl: *Das Priamel bis Hans Rosenplüt. Studien zur Volkspoesie*, Breslau 1905, Nachdr. Hildesheim/New York: Olms 1977.

Fechter, Daniel A. (Hrsg.): *Thomas und Felix Platter. Zwei Autobiographien. Ein Beitrag zur Sittengeschichte des XVI. Jahrhunderts*, Basel: Seul und Mast 1840.

Federhofer-König, Renate: „Wolfgang Khainer und seine ‚Musica choralis'", in *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 43 (1959), S. 32–48.

Feicht, Hieronim (Hrsg.): *Muzyka staropolska*, Krakau: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1966.

Ferand, Ernest: *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung*, Zürich: Rhein-Verlag 1938.

Finscher, Ludwig, Art. „Instrumentalmusik" (1996), in *MGG Online*, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12969 (13.12.2023).

Fischart, Johann: *Mentzers Geistliche Lieder und Psalmen aus dem Straßburger Gesangbüchlein von 1576, auch deßen Anmahnung zu christlicher Kinderzucht und Ein Artliches Lob der Lauten*, Berlin: Gebr. Unger 1849.

Flotzinger, Rudolf (Hrsg.): *Das Lautenbüchlein des Jakob Thurner*, Graz: Adeva 1971 (Musik alter Meister 27).

Forscher Weiss, Susan: „Vandals, Students, or Scholars? Handwritten Clues in Renaissance Music Textbooks", in *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, hrsg. von Russell E. Murray, Susan Forscher Weiss und Cynthia J. Cyrus, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2010 (Publications of the Early Music Institute), S. 207–246.

Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1973 (Suhrkamp-Taschenbücher Wissenschaft 39).

Frank, Amalia M.: *Hausmarken und Hauszeichen*, St. Pölten: St. Pöltner Zeitungsverlagsgesellschaft 1944 (Niederdonau 106).

Freitag-Stadler, Renate (Hrsg.): *Die Welt des Hans Sachs. 400 Holzschnitte des 16. Jahrhunderts. Ausstellungskataloge der Stadtgeschichtlichen Museen Nürnberg*, hrsg. von Renate Freitag-Stadler, Nürnberg: Hans Carl 1976.

Frühneuhochdeutsches Wörterbuch (FWB-online), Online-Portal der Niedersächsischen Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, https://fwb-online.de (13.12.2023).

Gaal, Georg von: *Sprüchwörterbuch in sechs Sprachen, Deutsch, Englisch, Latein, Italienisch, Französisch und Ungrisch*, Wien: Friedrich Volke 1830.

Gall, Franz und Willy Szaivert (Hrsg.): *Die Matrikel der Universität Wien*, Bd. III, Wien u. a.: Publikationen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 1971 (Quellen zur Geschichte der Universität Wien 6,1).

Gasch, Stefan: *„amicitia, auxilium, unitas*. Neue Beobachtungen zum Entstehungshintergrund des Chorbuches Wolfenbüttel, Cod. Guelf. A Aug. 2°", in *Maximilian I. (1459–1519) und Musik. Reale Präsenz vs. virtuelle Kommunikation*, hrsg. von Nicole Schwindt, Online-Publikation 2022 (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 18. 2019), S. 209–241.

Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993.

Gerber, Rudolf: „Die Sebaldus-Kompositionen der Berliner Handschrift 40021", in *Die Musikforschung* 2 (1949), S. 107–126.

Germania Sacra, http://personendatenbank.germania-sacra.de/index/gsn/027-05908-001 (1.12.2024).

Gillert, Karl (Hrsg.): *Der Briefwechsel des Conradus Matianus*, Halle: Otto Hendel 1890.

Gloor, Fritz: *Bruder Klaus und die Reformierten*, Zürich: Theologischer Verlag 2017.

Głuszcz-Zwolińska, Elźbieta: *Muzyka nadworna ostatnich Jagiellonów*, Krakau: PWM 1988.

Göllner, Marie Louise (Hrsg.) *Katalog der Musikhandschriften. 2. Tabulaturen und Stimmbücher bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, München: Henle 1979 (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 5,2).

Göllner, Marie-Louise: „On the Process of Lute Intabulation in the Sixteenth Century", in *Ars Iocundissima. Festschrift für Kurt Dorfmüller zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Horst Leuchtmann und Robert Münster, Tutzing: Hans Schneider 1984, S. 83–96.

Gottdang, Andrea: „NotenBilderTexte. Hans Mielichs und Orlando di Lassos Bußpsalmen als intermediales Projekt“, in *Intermedialität von Bild und Musik*, hrsg. von Elisabeth Oy-Marra u. a., Paderborn: Wilhelm Fink 2018, S. 104–128.

Gottwald, Clytus: „Humanisten-Stammbücher als musikalische Quellen“, in *Helmuth Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag*, hrsg. von Ursula Aarburg und Peter Cahn, Tutzing: Schneider 1969, S. 89–103.

Goy, François-Pierre und Andreas Schlegel: *Accords nouveaux*, https://accordsnouveaux.ch/de/ (13.12.2023).

Grafton, Anthony und Lisa Jardine: *From Humanism to the Humanities. Education and the Liberal Arts in Fifteenth and Sixteenth-Century Europe*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press 1986.

Gustavson, Royston: „Competitive Strategy Dynamics in the German Music Publishing Industry 1530–1550“, in *NiveauNischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen*, hrsg. von Birgit Lodes, Tutzing: Schneider 2010 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 3), S. 185–210.

Gustavson, Royston: „The music editions of Christian Egenolff: a new catalogue and its implications“, in *Early Musica Printing in German-Speaking Lands*, hrsg. von Andrea Lindmayr-Brandl, Elisabeth Giselbrecht and Grantley McDonald, London/New York: Routledge 2018, S. 153–195.

Hainhofer, Philipp: *Reiseberichte & Sammlungsbeschreibungen 1594–1636*, https://hainhofer.hab.de/ (13.12.2023).

Hajdukiewicz, Leszek: „Bildungswesen und Wissenschaft in der Epoche der Jagiellonen“, in *Polen und Österreich im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Walter Leitsch und Stanisław Trawkowski, Wien u. a.: Böhlau 1997 (Wiener Archiv für Geschichte des Slawentums und Osteuropas 17), S. 77–85.

Hallik, Sibylle: *Sententia und Proverbium. Begriffsgeschichte und Texttheorie in Antike und Mittelalter*, Köln u. a.: Böhlau 2007 (Studien zur Literatur und Gesellschaft des Mittelalters und der frühen Neuzeit 9).

Halporn, James W. und Martin Ostwald: *Lateinische Metrik*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht ^{3}1983.

Handschin, Charles H. (Hrsg.): *Das Sprichwort bei Hans Sachs*, Bd. 3,1, [o. O.]: [o. Verlag] 1904.

Harmon, Roger: „‚Musica Laetitiae Comes‘ and Vermeer’s ‚Music Lesson‘“, in *Oud Holland* 113,3 (1999), S. 161–166.

Harrán, Don: „The Theorist Giovanni del Lago: A New View of the Man and His Writings“, in *Musica Disciplina* 27 (1973), S. 107–151.

Harth, Helene: „Poggio Bracciolini und die Brieftheorie des 15. Jahrhunderts. Zur Gattungsform des humanistischen Briefs“, in *Der Brief im Zeitalter der Renaissance*, hrsg. von Franz Josef Worstbrock, Weinheim: Acta Humaniora 1983 (Mitteilung der Kommission für Humanismusforschung 9), S. 81–99.

Haug, Andreas: „Musikalische Lyrik im Mittelalter“, in *Musikalische Lyrik*. Teil 1: *Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber: Laaber-Verlag 2004 (Handbuch der musikalischen Gattungen 8,1), S. 59–129.

Haug, Andreas: „Zum Wechselspiel von Schrift und Gedächtnis im Zeitalter der Neumen“, in *International Musicological Society Study Group Cantus Planus. Papers read at the Third Meeting Tihany, Hungary 19–24 September 1988*, Budapest: Ungarische Akademie der Wissenschaften 1990, S. 33–43.

Havsteen, Sven R.: „Music as a *Topos* in the Lutheran Construction of a Confessional Identity in the Sixteenth and Seventeenth Centuries“, in *Commonplace Culture in Western Europe in the Early Modern Period I. Reformation, Counter-Reformation and Revolt*, hrsg. von David Cowling and Mette B. Bruun, Leuven u. a.: Peeters 2011, S. 51–75.

Haynes, Bruce: *The end of early music. A period performer's history of music for the twenty-first century*, Oxford u. a.: Oxford University Press 2007.

Heartz, Daniel: „Mary Magdalen, Lutenist", in *JLSA* 5 (1972), S. 52–67.

Heckscher, William S. und Karl-August Wirth, Art. „Emblem, Emblembuch", in *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. V, München: Druckenmüller 1959, Sp. 85–228; online in *RDK Labor*, https://www.rdklabor.de/w/?oldid=93191 (1.12.2024).

Heidrich, Jürgen: „Bausteine zu einer mitteldeutschen Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts", in *Traditionen in der mitteldeutschen Musik des 16. Jahrhunderts. Symposiumsbericht* Göttingen 1997, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999, S. 1–18.

Heller, Joseph: *Das Leben und die Werke Albrecht Dürer's*. Bd. 2: *Dürer's Zeichnungen, Gemälde, Plastische Arbeiten*, Bamberg: Kunz 1827.

Henkel, Arthur und Albrecht Schöne: *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1976, Aufl. Berlin/Heidelberg: Springer 2017.

Herby rycerztwa polskiego, [o. O]: Bartosz Paprocki 1584, Nachdr. und hrsg. von Kazimierza Józefa Turowski, Krakau: Nakładem Wydawnictwa Biblioteki Polskiej 1858.

Hermann, Gregor: „‚Müssen sie ein genus Carminis Horatij eintrechtig mit vier stymmen singen.' Der Beitrag Zwickauer Humanisten zur Pflege und Verbreitung der ‚deutschen humanistenode' im mitteldeutschen Raum (1500-1700)", in *Lateinschulen im mitteldeutschen Raum*, hrsg. von Christoph Fasbender und Gesine Mierke, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, S. 286–318.

Heyden, Sebald: *De arte canendi*, übers. von Clement A. Miller, American Institute of Musicology 1972 (MSD 26).

Hirschmann, Wolfgang: „Der Codex als Musikbuch", in *Wiener Quellen der älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht. Eine Ringvorlesung*, hrsg. von Birgit Lodes, Tutzing: Schneider 2007 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 1), S. 37–60.

Hoban, Dick: *Two Early German Tablature Manuscripts with Connections to the Court of Maximilian I. A-Wn, Mus. Hs. 41950 and PL-Kj 40154*, hrsg. von Dick Hoban, online Publikation 2020 (zur Zeit nicht zugänglich).

Hoffmann von Fallersleben, August-Heinrich und Oskar Schade: *Weimarisches Jahrbuch für Deutsche Sprache, Litteratur und Kunst*, Bd. 3, Hannover u. a.: Carl Rümpler u. a. 1855.

Honterus, Johannes: *Odae cum Harmoniis*, 1548, hrsg. von Gernot Nussbächer und Astrid Philippi, Bukarest: Muzicală 1983.

Horn, Christoph: *Augustinus*, München: C. H. Beck 1995 (Beck'sche Reihe Denker 531).

Horz, Andrea: „Hymnen und Metrik um 1500 im deutschsprachigen Raum", in *Senfl-Studien* 3, hrsg. von Stefan Gasch, Birgit Lodes und Sonja Tröster, Wien: Hollitzer 2018 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 9), S. 85–99.

Horz, Andrea: „Mehrstimmig oder einstimmig? Heinrich Glarean und der humanistische Odengesang im 16. Jahrhundert", in *Musik Theorie* 27 (2012), S. 176–190.

Horz, Andrea: *Heinrich Glareans Dodekachordon: Zu den textuellen Bezügen des Musiktraktats*, Wien: Hollitzer 2017 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 8).

Huck, Oliver: „Album Amicorum, Commonplace Book, and Lute Book", in *Manuscript Albums and their Cultural Contexts. Collector, Objects, and Practices*, hrsg. von Janine Droese und Janina Karolewski, Berlin: De Gruyter 2023 (Studies in Manuscript Cultures 36), S. 35–62.

Immel, Hans, Helmar Härtel und Felix Ekowski (Hrsg.): *Handschriften der Niedersächsischen Landesbibliothek Hannover. Teil 1. Ms I 1 – Ms I 174*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1989.

Ivanoff, Vladimir: „Isaac-Bearbeitungen in einer venezianischen Lautentabulatur um 1500", in *Heinrich Isaac und Paul Hofhaimer im Umfeld von Kaiser Maximilian I. Bericht über die vom 1. bis*

5 Juli 1992 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung, hrsg. von Walter Salmen, Innsbruck: Helbling 1997 (Innsbrucker Beiträger zur Musikwissenschaft 16), S. 189–202.

Ivanoff, Vladimir: *Das Pesaro-Manuskript. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Lautentabulatur*, 2 Bde., Tutzing: Hans Schneider 1988 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 45).

Jäggi, David: *Martinus Luther und die Musica. Eine kurze Betrachtung zu Luthers musikalischem Schaffen und dessen Bedeutung für den Reformationsprozess*, Studienarbeit New Covenant International University Florida, 16.9. 2011.

Jarchow, Ralf (Hrsg.): *Petrus Fabricius (1579–1650): Lauten- & Liederbuch. Faksimile und Transkription der Handschrift in der Königlichen Bibliothek Kopenhagen, Signatur: Thott. 4° 841*, 2 Bde., Bd. 1: Faksimile & Kommentar; Bd. 2: Transkription, [o. O.]: Jarchow Verlag 2013.

Jarck, Horst-Rüdiger und Dieter Lent (Hrsg.): *Braunschweigisches Biographisches Lexikon: 8. bis 18. Jahrhundert*, Braunschweig: Appelhans 2006.

Jónácsik, László und Péter Lőkös: „Ein Streifzug durch die Stammbuchbestände der Ungarischen Széchényi-Nationalbibliothek", in *‚Ars longa, vita academica brevis'. Studien zur Stammbuchpraxis des 16–18. Jahrhunderts*, hrsg. von Klára Berzeviczy und Péter Lőkös, Budapest: Országos Széchényi Könyvtár 2009 (Vernetztes Europa 6), S. 11–34.

Jones, Lewis: „The Thibault Lute Manuscript: An Introduction", in *Lute Society Journal* 22,2 (1982), S. 69–85.

Jonietz, Fabian: „Die Topik des häßlichen Künstlers. Zum Körperbild als Reflexionsfläche von Diskurs und Kritik", in *Zeitsprünge – Forschungen zur Frühen Neuzeit* 15 (2011), S. 441–483.

Judd, Cristle C.: „Musical Commonplace Books, Writing Theory, and ‚Silent Listening'. The Polyphonic Examples of the *Dodecachordon*", in *Musical Quarterly* 82 (1998), S. 482–516.

Judd, Cristle C.: *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*, Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2000 (Cambridge Studies in Music Theory and Analysis 14).

Junge, Martin, Josef Wefers und Gerd Dethlefs (Hrsg.): *Das Stammbuch des Bernhard Schenckinck 1561–1582. LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Westfälisches Landesmuseum. Manuskript 439*, 2 Bde.: Bd. 1 Die Wappenminiaturen. Texttranskriptionen – Übersetzungen – Kommentare, Bd. 2 Die Lautentabulaturen, Emmendingen: Seicento Edition 2007.

Just, Martin: „Lateinische Sentenzen und Deutsche Lieder. Wilhelm Breitengrasers fünfstimmige Werke in Otts Sammlung von 1534", in *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Ulrich Konrad, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 65–80.

Kallweit, Hilmar: *Kulturelle Konfigurationen. Studien zum Verhältnis von Wissensordnungen und Erzählformen*, Paderborn: Fink 2015.

Kecskés, András L.: „Lanttabulatúra – virágének", in *Nógrád Megyei Múzeumok Évkönyve* 11 (1985), S. 271–289.

Keil, Robert & Richard: *Die Deutschen Stammbücher des sechzehnten bis neunzehnten Jahrhunderts. Ernst und Scherz, Weisheit und Schwank in Original-Mittheilungen zur deutschen Kultur-Geschichte*, Berlin: Grote 1893.

Kern, Manfred: „‚Lyrische Verwilderung'. Texttypen und Ästhetik in der Liebeslyrik des 15. Jahrhunderts", in *Texttyp und Textproduktion in der deutschen Lyrik des Mittelalters*, hrsg. von Elisabeth Andersen u. a., Berlin/New York: De Gruyter 2005, S. 371–393.

Kiepe, Hansjürgen: *Die Nürnberger Priameldichtung. Untersuchungen zu Hans Rosenplüt und zum Schreib- und Druckwesen im 15. Jahrhundert*, München u. a.: Artemis-Verlag 1984 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 74).

Kiesewetter, Raphael G.: *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1834.

Kipf, Johannes K.: „Humanistische Freundschaft im Brief – Zur Bedeutung von ‚amicus', ‚amicitia' und verwandter Begriffe in Briefcorpora deutscher Humanisten 1480–1520", in *Verwandtschaft, Freundschaft, Bruderschaft. Soziale Lebens- und Kommunikationsformen im Mittelalter*, hrsg. von Gerhard Krieger, Berlin: Akad.-Verlag 2009, S. 491–509.

Király, Peter: „Studentisches Lautenspiel im 16. und 17. Jahrhundert – Eine Betrachtung mit Hinblick auf Leipzig", in *600 Jahre Musik an der Universität Leipzig. Studien anlässlich des Jubiläums*, hrsg. von Eszter Fontana, Halle/Saale: Janos Stekovics 2010, S. 131–142.

Király, Peter: „Valentin Bakfark", in *Beiträge zur Musikgeschichte der Siebenbürger Sachsen*, hrsg. von Karl Teutsch, Bd. 3, Kludenbach: Gehann-Musik-Verlag 1999, S. 48–67.

Király, Peter: *A Lantjáték Magyarországon a XV. századtól a XVII. század közepéig*, Budapest: Balassi 1995.

Kirchhofer, Melchior: *Wahrheit und Dichtung*, Zürich: Orell, Füßli und Compagnie 1824.

Kirnbauer, Martin: „‚Blindhamers Lautentabulatur' – Deutsche Lautentabulatur um 1525 (A-Wn, Mus. Hs. 41950)", in *Frühe Lautentabulaturen im Faksimile*, hrsg. von Crawford Young und Martin Kirnbauer, Winterthur/Schweiz: Amadeus 2003 (Pratica Musicale 6), S. 205–260.

Kirnbauer, Martin: „‚Das Mathematik- und Tabulaturbuch des Jorg Wiltzell' – Deutsche Lautentabulatur von 1524 (D-Mu, 4° Cod. ms. 718)", in *Frühe Lautentabulaturen im Faksimile*, hrsg. von Crawford Young und Martin Kirnbauer, Winterthur/Schweiz: Amadeus 2003 (Pratica Musicale 6), S. 261–272.

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

Kirnbauer, Martin: „Die Wiener Lautentabulatur des ‚weitberümpt meister Adolff Plindthamer Lutinist' – eine Quelle für professionelles Lautenspiel aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts (A-Wn, Mus. Hs. 41950)", in *Wiener Quellen der älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht. Eine Ringvorlesung*, hrsg. von Birgit Lodes, Tutzing: Schneider 2007 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 1), S. 347–359.

Kirnbauer, Martin: „Lieder ohne Worte. Hans Judenkünigs Lautentabulaturen von 1523", in *Kultur- und kommunikationshistorischer Wandel des Liedes im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Albert Classen, Michael Fischer und Nils Grosch, Münster: Waxmann 2012 (Populäre Kultur und Musik 3), S. 155–168.

Klein, Heribert: *Die Toccaten Girolamo Frescobaldis*, Mainz u. a.: Schott 1989.

Kleinhenz, Thomas: *Textunterlegung in der Musik der Renaissance. Gegenüberstellung von schriftlich fixierten Regeln aus dem 16. Jahrhundert und Andeutungen von Konventionen in musikalischen Quellen aus dem frühen 15. Jahrhundert*, M.A. Arbeit Universität Karlsruhe 1990, https://textunterlegung.tkar.de/index.html (13.12.2023).

Kmetz, John: „250 Years of German Music Printing (c. 1500–1750): A Case for a Closed Market", in *NiveauNischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen*, hrsg. von Birgit Lodes, Tutzing: Schneider 2010 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 3), S. 167–184.

Kmetz, John: *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts: Quellenkritische und historische Untersuchung*, Basel: Verlag der Universitätsbibliothek Basel 1988.

Knott, Betty I. (Hrsg.): *Opera Omnia. Desiderii Erasmi Roterodami*, 1.6. *De copia verborum ac rervm*, Leiden/Boston: Brill 1988.

Koch, Klaus-Peter (Hrsg.): *Lautenbuch des Ioannes Arpinus (Jan Arpin). Faksimileausgabe nach dem handschriftlichen Codex Ms 115.3 der Ratsschulbibliothek Zwickau*, Leipzig: Zentralantiquariat der DDR 1983.

Koch, Klaus-Peter: „Studentische Lauten- und Claviertabulaturen im Ostseeraum des 16. und 17. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Vermittlung eines europäischen Repertoires“, in *Universität und Musik im Ostseeraum*, hrsg. von Ekkehard Ochs u. a., Berlin: Frank & Timme 2009 (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 17), S. 117–132.

Koch, Klaus-Peter: „Zur Geschichte eines polnischen Tanzes am Hofe István Báthorys (1533–1586)“, in *Studia Musicologica. Academiae Scientiarum Hungarica* 14,1 (1972), S. 203–213.

Kochanowski, Jan: *Treny. Thraenen*, übers. von Ursula Kiermeier, Krakau: Wydawnictwo Krakowskie 2000.

Koczirz, Adolf (Hrsg.): *Österreichische Lautenmusik im 16. Jahrhundert*, Wien/Leipzig: Breitkopf & Härtel 1911 (DTÖ 18,2 bzw. 37), S. XLV–XLVI.

Koczirz, Adolf: „Der Lautenist Hans Judenkünig“, in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 6,2 (1905), S. 237–249.

Koelsch, Stefan: „Das Verstehen der Bedeutung von Musik. Music, Language and Meaning: Brain Signatures of Semantic Processing“, in *Forschungsbericht 2003 – Max-Planck-Institut für Kognitions- und Neurowissenschaften*, https://www.mpg.de/827586/forschungsSchwerpunkt (13.12.2023).

Köhler, Erich: „Die Abtei Thélème und die Einheit des Rabelais‘schen Werks“, in *Rabelais*, hrsg. von August Buck, Darmstadt: Wiss. Buchges., 1973, S. [296–314].

Kolb, Fabian: „Im Geiste Maximilians? Sebastian Virdungs *Musica getutscht* im Kontext (musik-) kulturpolitischer Tendenzen und kommunikativer Strategien um 1500“, in *Maximilian I. (1459–1519) und Musik. Reale Präsenz vs. virtuelle Kommunikation*, hrsg. von Nicole Schwindt, Online-Publikation 2022 (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 18. 2019), S. 289–322.

Koppenfels, Werner v.: „Intertextualität und Sprachwechsel: Die literarische Übersetzung“, in *Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Tübingen: Niemeyer 1985, Nachdr. Berlin/Boston: De Gruyter 2011 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S. 137–158.

Körte, Oswald: *Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1901 (Beihefte der Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft 3).

Kosack, Hans P.: „Die Lautentabulaturen im Stammbuch des Burggrafen zu Dohna“, in *Altpreussische Beiträge. Festschrift zur Hauptversammlung des Gesamtvereins der Deutschen Geschichts- und Altertums-Vereine zu Königsberg Pr. vom 4. bis 7. September 1933*, Königsberg Pr.: Gräfe und Unzer 1933 (Sonderschriften des Vereins für Familienforschung in Ost- und Westpreußen e.V. 76), Nachdr. Hamburg: Verein für Familienforschung in Ost- und Westpreußen 1994, S. 48–60.

Kosack, Hans P.: *Geschichte der Laute und Lautenmusik in Preussen*, Diss. Albertus-Universität Königsberg 1934, Kassel: Bärenreiter 1935 (Königsberger Studien zur Musikwissenschaft 17).

Kozłowska, Marina: „Popularising Erasmus’s *Lingua*: The Case of Its Polish Translation (1542)“, in *Polish culture in the Renaisance. Studies in the arts, humanism and political thought*, hrsg. von Danilo Facca und Valentina Lepri, Florenz: Firenze University Press 2013, S. 25–35.

Krämer, Sybille und Rainer Totzke: „Einleitung: Was bedeutet ‚Schriftbildlichkeit‘?“, in *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, hrsg. von Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum und Rainer Totzke, Berlin: Akademie Verlag 2012, S. 13–35.

Kremser, Franz, *Lingua Latina*, https://www.latein-grammatik.at/index.html (13.12.2023).

Kroker, Ernst: *Katharina von Bora – Martin Luthers Frau*, Halle: Thamm [1906], Nachdr. Hamburg: Severus Verlag 2013.

Krollmann, Christian: „Das älteste preußische Stammbuch. Ein Beitrag zur Geschichte des Königsberger Studentenlebens“, in *Altpreussische Beiträge. Festschrift zur Hauptversammlung des Gesamtvereins der Deutschen Geschichts- und Altertums-Vereine zu Königsberg Pr. vom 4. bis 7. Sep-*

tember 1933, Königsberg Pr.: Gräfe und Unzer 1933 (Sonderschriften des Vereins für Familienforschung in Ost- und Westpreußen e.V. 76), Nachdr. Hamburg: Verein für Familienforschung in Ost- und Westpreußen 1994, S. 34–47.

Kropik, Cordula: „Augenweide? Abgemäht! Metaphorische Responsionen im Liederbuch der Clara Hätzlerin", in *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 140,3 (2018), S. 360–394.

Krüger, Klaus: „Imaginarien der Evokation. Gemalte Musik", in *Intermedialität von Bild und Musik*, hrsg. von Elisabeth Oy-Marra u. a., Paderborn: Wilhelm Fink 2018, S. 198–235.

Kruschwitz, Peter: *Terenz*, Hildesheim u. a.: Olms 2004 (Studienbücher Antike 12).

Krzyżanowski, Julian: „Nieznane ‚tance' z połowy w. XVI", in *Pamietnik Literacki* 35 (1938), S. 28–38.

Landolt, Jakob: *Die Verrückten*. Bd. 2: *Irrsinn in der Geschichte. Mittelalter*, Norderstedt: Books on Demand 2021.

Lateinparadies, https://lateinparadies.de (13.12.2023).

Lawrence, Deborah: „The Music of Social Climbing: Spanish Vihuela Prints as Commonplace Books", in *The Musical Quarterly* 96 (2013), S. 137–167.

Lechner, Joan M.: *Renaissance Concepts of the Commonplaces*, New York: Pageant 1962.

Leszczyńska, Agnieszka: „Emanuel Wurstisen, His Tablature and Links to Poland Lute Music with Medicine in the Background", in *Muzyka* 65,2 (2020), S. 3–24.

Leu, Urs B.: „Die Loci-Methode als enzyklopädisches Ordnungssystem", in *Allgemeinwissen und Gesellschaft. Akten des internationalen Kongresses über Wissenstransfer und enzyklopädische Ordnungssysteme, vom 18. bis 21. September 2003 in Prangins*, hrsg. von Paul Michel, Madeleine Herren und Martin Rüesch, Aachen: Shaker Verlag 2007, S. 337–358.

Lewon, Marc: „‚Auf die (…) grossen unnd kleinen Geygen / auch Lautten'. Strategien zur Intavolierung von Vokalmusik in deutschen Lehrbüchern des frühen 16. Jahrhunderts", in *Groß Geigen um 1500. Orazio Michi und die Harfe um 1600*, hrsg. von Martina Papiro, Basel: Schwabe 2020, S. 147–169.

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

Lewon, Marc: „Das Phänomen ‚Neidhart'", in *Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich*, https://musical-life.net/essays/das-phaenomen-neidhart (13.12.2024)

Lewon, Marc: „The Earliest Source for the Lute: The Wolfenbüttel Lute Tablature", in *JLSA* 46 (2013/2017), S. 1–70 & Abbildungen 1–6.

Lewon, Marc: *Transformational Practices in Fifteenth-Century German Music*, Diss. University of Oxford 2017.

Lindmayr-Brandl, Andrea: „Text und Musik im Tenorlied: eine fiktive Textierungslehre von 1517", in *Fontes artis musicae* 50,1 (2003), S. 36–57.

Lippitsch, Max E. und Sonja Draxler, *Der Kalendertisch im Stift Rein*, Graz: EigenVerlag 2012.

List, Roman: *Die Lautentabulatur ‚A-Wn, Mus. Hs. 41950': Edition und Studien*, Dipl. Arbeit der Universität Wien 2013.

Listenius, Nicolaus: *Musica*, übers. von Albert Seay, Colorado Springs: Colorado College Music Press 1975 (Colorado Collge music press translations 6).

Lodes, Birgit: „*Concentus, Melopoiae* und *Harmonie* 1507: Zum Geburtsjahr des Typendrucks mehrstimmiger Musik nördlich der Alpen", in *NiveauNischeNimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen*, hrsg. von Birgit Lodes, Tutzing: Schneider 2010 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 3), S. 33–66.

Lodes, Birgit: „Richard und die Rahmen. Zur Rolle von Figurenbüchern für die Konzeption des Prachtchorbuches Mus. Hs. 2129 der Österreichischen Nationalbibliothek", in *Imago Musicae* 31–32 (2021), S. 49–88.

Loesch, Heinz von: „Musica – Musica practica – Musica poetica", in *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, *Teil I*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 2003, S. 99–264.

Lüdtke, Joachim: *Die Lautenbücher Philipp Hainhofers: (1578-1647)*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999.

Ludwig, Walther: *Das Stammbuch als Bestandteil humanistischer Kultur. Das Album des Heinrich Carlhack Hermeling (1587–1592)*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.

Lust- und Artzeney-Garten des Königlichen Propheten Davids, Regensburg: Sigmund Freysinger u. a. 1675.

Lütgendorff, Willibald L. (Hrsg.): *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Frankfurt/Main: Heinrich Keller 1904.

Lütteken, Laurenz: *Musik der Renaissance*, Kassel: J. B. Metzler 2011.

MacPhail, Eric M.: *Dancing Around the Well: The Circulation of Commonplaces in Renaissance Humanism*, Boston/Leiden: Brill 2014 (Brill's Studies in Intellectual History 232).

Maier, Julius J.: *Die musikalischen Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in München*. Teil 1: *Die Handschriften bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts*, München: Palm 1879 (Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Regiae Monacensis 8).

Malecek, Anton: „Beiträge zur Geschichte der Wiener Lautenspieler", in *Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien* 13 (1957/58), S. 69–32.

Malkiewicz, Michael: „Chirintana / Chiaranzana. Ein karinthischer Tanz?", in *Musicologica Austriaca* 21 (2002), S. 37–67.

Martin Luthers Tischreden, in *Gutenberg-DE*, https://www.projekt-gutenberg.org/luther/tischred/index.html (1.12.2024).

Martinez-Göllner, Marie-Louise: „Die Augsburger Bibliothek Herwart und ihre Lautentabulaturen: Ein Musikbestand der Bayerischen Staatsbibliothek aus dem 16. Jahrhundert", in *Fontes artis musicae* 16,1–2 (1969), S. 29–48.

Marx, Wolfgang: *Klassifikation und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft*, Hildesheim u. a.: Olms 2004 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 35).

Matrikel der Universität Heidelberg von 1386 bis 1920. Datenbank, https://katalog.ub.uni-heidelberg.de/titel/68440051 (1.12.2025).

Maué, Hermann: „Weit Bulling, ein Augsburger Lautenspieler in Basel", in *Schweizer Münzblätter = Gazette numismatique suisse = Gazzetta numismatica svizzera*, 53–55,215 (2003–2005), S. 57–59.

Mauser, Siegfried (Hrsg.): *Theorie der Gattungen*, Laaber: Laaber-Verlag 2005 (Handbuch der musikalischen Gattungen 15).

McDonald, Grantley: „The Metrical Harmoniae of Wolfgang Gräfinger and Ludwig Senfl in the Conjunction of Humanism, Neoplatonism, and Nicodemism", in *Senfl-Studien* 1, hrsg. von Stefan Gasch, Birgit Lodes und Sonja Tröster, Tutzing: Schneider 2012 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 4), S. 69–148.

Meisch, Christian-Albert: *Neu-erfundene Sinnbilder*, Frankfurt/Main: Johann Wilhelm Ammon und Wilhelm Serlin 1661 (VD17 23: 247953K).

Melanchthon, Philipp: *Loci communes 1521. Lateinisch – Deutsch*, übers. und mit kommentierenden Anm. versehen von Horst Georg Pöhlmann, hrsg. von VELKD, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus ^{2}1997.

Mertner, Edgar: „Topos und Commonplace", in *Strena Anglica. Otto Ritter zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Gerhard Dietrich und Fritz W. Schulze, Halle/S.: Niemeyer 1956, S. 178–224.

Metz, Detlef: *Das protestantische Drama. Evangelisches geistliches Theater in der Reformationszeit und im konfessionellen Zeitalter*, Köln u. a.: Böhlau 2013.

Meyer-Baer, Kathi: *Music of the Spheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconology*, Princeton: Princeton University Press 1979.

Meyer, Christian: *Contributions a l'etude des sources de la musique de luth dans les pays germaniques au XVIe siècle. Les luthistes et leur art: techniques et formes*, 3 Bde., Diss. Université de Strasbourg 1986.

Meyer, Richard M.: *Die altgermanische Poesie nach ihren formelhaften Elementen beschreiben*, Berlin: Wilhelm Hertz 1889.

Michelsen, Andreas L. J.: *Die Hausmarke. Eine germanistische Abhandlung*, Jena: Frommann 1853.

Mickiewicz, Adam: *Vorlesungen über slavische Literatur und Zustände*, Bd. 1, Leipzig/Paris: Brockhaus & Avenarius 1843.

Moens, Karel: „Musizierende Frauen in moralisierenden Bildquellen des 16. und 17. Jahrhunderts aus den alten Niederlanden", in *Frauen und Musik im Europa des 16. Jahrhunderts. Infrastrukturen – Aktivitäten – Motivationen*, hrsg. von Nicole Schwindt, Online-Publikation 2021 (troja. Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik 4. 2004), S. 171–193.

Möhler, Johann A.: *Symbolik, oder Darstellung der dogmatischen Gegensätze der Katholiken und Protestanten*, Mainz: Florian Kupferberg 1834.

Montaigne, Michel de: *Über die Freundschaft und andere Essais*, Berlin: Contumax 2016.

Morawska, Katarzyna: *The History of Music in Poland*. Bd. 2: *The Renaissance. 1500–1600*, hrsg. von Stefan Sutkowski und übers. von John Comber, Warschau: Sutkowski 2002.

Moss, Ann: „Power and Persuasion. Commonplace Culture in Early Modern Europe", in *Commonplace Culture in Western Europe in the Early Modern Period I. Reformation, Counter-Reformation and Revolt*, hrsg. von David Cowling and Mette B. Bruun, Leuven u. a.: Peeters 2011 (Groningen Studies in Cultural Change 39), S. 1–17.

Moss, Ann: *Printed Commonplace-Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford: Clarendon Press 1996.

Moyer, Ann E.: *Musica Scientia Scholarship in the Italian Renaissance*, Ithaca: Cornell University Press 1992.

Müller-Jahncke, Wolf-Dieter: „Agrippa von Nettesheim, Heinrich Cornelius", in *DH*, 1, Sp. 23–36.

Müller, Harald: „‚Specimen eruditionis'. Zum Habitus der Renaissance-Humanisten und seiner sozialen Bedeutung", in *Beiträge zur Kulturgeschichte der Gelehrten im späten Mittelalter*, hrsg. von Frank Rexroth, Ostfildern: Thorbecke 2010 (Konstanzer Arbeitskreis für Mittelalterliche Geschichte. Vorträge und Forschungen 73), S. 117–151.

Müller, Jan-Dirk: „Parameter des Übersetzens", in *Humanistische Antikenübersetzung und frühneuzeitliche Poetik in Deutschland (1450–1520)*, hrsg. von Regina Toepfer, Johannes Klaus Kipf und Jörg Robert, Berlin/Boston: De Gruyter 2017 (Frühe Neuzeit 211), S. 33–56.

Müller, Jürgen und Thomas Schauerte: *Pieter Bruegel. Sämtliche Gemälde*, hrsg. von Petra Lamers-Schütze, [Köln]: Taschen [2020].

Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich, https://musical-life.net (13.12.2023).

Nehlsen, Eberhard und Andreas Schlegel: „Der Benzenauer – Lied, Ton, Tanz", in *Kultur- und kommunikationshistorischer Wandel des Liedes im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Albrecht Classen, Michael Fischer und Nils Grosch, Münster u. a.: Waxmann 2012 (Populäre Musik und Kultur 3), S. 187–218.

Nehlsen, Eberhard und Andreas Schlegel: *Der Benzenauer – Quellenverzeichnis*, https://freidok.uni-freiburg.de/data/8225 (13.12.2023).

Nehring, Wladyslaw: *Altpolnische Sprachdenkmäler. Systematische Übersicht, Würdigung und Texte. Ein Beitrag zur slavischen Philologie*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1886.

Ness, Arthur J. (Hrsg.): *The Lute Music of Francesco Canova da Milano (1497–1543)*, 2 Bde., Cambridge (Mass.): Harvard University Press 1970.

Ness, Arthur J.: Rezension über „Das Pesaro-Manuskript. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Lautentabulatur by Vladimir Ivanoff. Eine zentrale Quelle der frühen italienischen Lau-

tenpraxis: Edition der Handschrift Pesaro, Biblioteca Olivaeriana, Ms. 1144, by Vladimir Ivanoff", in *Notes* 46,4 (1990), S. 939–941.

Ness, Arthur J.: *The Herwarth Lute Manuscripts at the Bavarian State Library, Munich: A Bibliographical Study with Emphasis on the Works of Marco dall'Aquila and Melchior Newsidler*, 2 Bde., Diss. New York University 1984.

Niehüser, Heiner: *Die Handschrift Mus. Ms. 40588 der Staatsbibliothek Berlin ‚Tabulatur uf die Luten'. Eine Lautenschule aus der Mitte des 16. Jahrhunderts*, Diss. Universität Heidelberg 1989.

Niemöller, Klaus W. (Hrsg.): *Die Musica Gregoriana des Nicolaus Wollick. Opus aurem, Köln 1501, pars I/II*, Köln/Krefeld: Staufen-Verlag 1955.

Niemöller, Klaus W.: „Deutsche Musiktheorie im 16. Jahrhundert: Geistes- und institutionsgeschichtliche Grundlagen", in *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Teil 1: *Von Paumann bis Calvisius*, Darmstadt: Wiss. Buchges. 2003 (Geschichte der Musiktheorie 8), S. 69–98.

Niemöller, Klaus W.: „Die Musik im Bildungsideal der allgemeinen Pädagogik des 16. Jahrhunderts", in *AfMw* 17 (1960), S. 243–257.

Niemöller, Klaus W.: „Die musikalische Rhetorik und ihre Genese in Musik und Musikanschauung der Renaissance", in *Renaissance-Rhetorik. Renaissance Rhetorik*, hrsg. von Heinrich F. Plett, Berlin/New York: De Gruyter 1993, S. 285–315.

Niemöller, Klaus W.: „Musik als Lehrgegenstand an den deutschen Universitäten des 16. Jahrhunderts", in *Die Musikforschung* 40 (1987), S. 313–320.

Niemöller, Klaus W.: „Musikalische Widmungen aus dem Jahre 1578 im Stammbuch des Kölners Gerhard Pilgrum", in *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte* 12 (1958), S. 13–36.

Niemöller, Klaus W.: „Othmar Luscinius, Musiker und Humanist", in *AfMw* 15,1–2 (1958), S. 41–59.

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

Novak, Manfred: „The Klagenfurt Tablature: On the Brink of the Renaissance", in *Medieval Organ Art. The Van Straten Organ at the Orgelpark as a Historical Document*, hrsg. von Hans Fidom, Amsterdam: VU University Press 2017 (Orgelpark Research Report 4), S. 51–71.

Owens, Jessie A.: *Composers at work. The Craft of Musical Composition 1450–1600*, New York u. a.: Oxford University Press 1997.

Oy-Marra, Elisabeth u. a. (Hrsg.): *Intermedialität von Bild und Musik*, Paderborn: Wilhelm Fink 2018.

Oy-Marra, Elisabeth: „Intermedialität und die Kunst-Diskurse in der Frühen Neuzeit. Einführende Überlegungen", in *Intermedialität von Bild und Musik*, hrsg. von Elisabeth Oy-Marra u. a., Paderborn: Wilhelm Fink 2018, S. 37–43.

Oy-Marra, Elisabeth: „Synergien von Auge und Ohr. Strategien der Simulation des Hörens in der Malerei des 17. Jahrhunderts", in *Intermedialität von Bild und Musik*, hrsg. von Elisabeth Oy-Marra u. a., Paderborn: Wilhelm Fink 2018, S. 67–82.

Perkins, Leeman L.: „Towards a Theory of Text-Music Relations in the Music of the Renaissance", in *Binchois Studies*, hrsg. von Andrew Kirkman und Dennis Slavin, Oxford u. a.: Oxford University Press 2000, S. 313–329.

Perzanowska, Agnieszka: „Polnische Buchdruckerkunst im 15. und 16. Jahrhundert", in *Polen im Zeitalter der Jagiellonen 1386–1572*, Wien: Amt der NÖ Landesregierung 1986, S. 431–441.

Petri, Johann S.: *Anleitung zur praktischen Musik*, Leipzig: Breitkopf 1782.

Petzsch, Christoph: „Zur Vorgeschichte der Stammbücher: Nachschriften und Namen im Königsteiner Liederbuch", in *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 222 (1985), S. 273–292.

Pfister, Manfred: „Konzepte der Intertextualität", in *Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Tübingen: Niemeyer 1985, Repr., Berlin/Boston: De Gruyter 2011 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S. 1–30.

Pfohl, Jonas: „Einfaches ‚Absetzen' und virtuoser Lautensatz. Intavolierungen von Ludwig Senfls *Vita in ligno*", in *Senfl-Studien* 2, hrsg. von Stefan Gasch and Sonja Tröster, Tutzing: Schneider 2013 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte 7), S. 410–420.

Pietschmann, Klaus: „Durch Musik anders sehen? Musiknotate als Bildbestandteile in der Renaissance", in *Intermedialität von Bild und Musik*, hrsg. von Elisabeth Oy-Marra u. a., Paderborn: Wilhelm Fink 2018, S. 44–58.

Pietzsch, Gerhard: *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Hildesheim u. a.: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971.

Pirożyński, Jan: „Der internationale Rang der Krakauer Universität in der Renaissancezeit", in *Polen und Österreich im 16. Jahrhundert*, hrsg. von Walter Leitsch und Stanisław Trawkowski, Wien u. a.: Böhlau 1997 (Wiener Archiv für Geschichte des Slawentums und Osteuropas 17), S. 90–112.

Platter, Thomas und Felix: *Zur Sittengeschichte des XVI. Jahrhunderts*, hrsg. von Heinrich Boos, Leipzig: Verlag von S. Hirzel 1878.

Plett, Heinrich F. (Hrsg.): *Intertextuality*, Berlin/New York: De Gruyter 1991.

Plett, Heinrich F.: „Rhetorik der Gemeinplätze", in *Topik und Rhetorik: Ein interdisziplinäres Symposium 2000*, hrsg. von Thomas Schirren und Gert Ueding, Tübingen: De Gruyter 2000 (Rhetorik-Forschungen 13), S. 223–236.

Polk, Keith: „Innovation in Instrumental Music 1450–1510: The Role of German Performers within European Culture", in *Music in the German Renaissance. Sources, Styles, and Contexts*, hrsg. von John Kmetz, Cambridge u. a.: Cambridge University Press 1994, S. 202–214.

Polk, Keith: *German instrumental music of the late Middle Ages: players, patrons and performance practice*, Cambridge: Cambridge University Press 1992.

Poźniak, Piotr: „Die Musik in Polen zur Zeit der Jagiellonen", in *Polen im Zeitalter der Jagiellonen 1386–1572*, Wien: Amt der NÖ Landesregierung 1986, S. 97–102.

Poźniak, Piotr: „The Krakow Lute Tablature: A Source Analysis", in *Musica Iagellonica* 3 (2004), S. 27–91.

Quellmalz, Alfred: „Musikdarstellungen auf Flugblattbildern", in *Archiv für Musikforschung* 3 (1938), S. 15–28.

Rabe, August V.: „Hans Buchners Fundamentum? Vorschläge für eine historiographische Neubewertung", in *Acta Musicologica* 90 (2018), S. 121–148.

Radke, Hans: „Zu R. Chiesas Ausgabe der Lautenkompositionen von Francesco da Milano", in *Die Musikforschung* 26 (1973), S. 77–81.

Radke, Hans: „Zur Spieltechnik der deutschen Lautenisten des 16. Jahrhunderts", in *Acta Musicologica* 52 (1980), S. 134–147.

Ratzinger, Carolin, Nikolaus Urbanek und Sophie Zehetmayer (Hrsg.): *Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen*, Paderborn: Brill 2020 (Theorie der musikalischen Schrift 1).

Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 5, München: Druckenmüller 1967.

Reichenbach, Wolff A. S. von: *Speculum Germaniae oder ein kurtzer geographischer Bericht von dem gesammten Teutschland*, Nürnberg: Michael & Johann F. Endtern 1676.

Reichert, Georg und Leonhardt Lechner: „Martin Crusius und die Musik in Tübingen um 1590“, in *AfMw* 10,3 (1953), S. 185–212.

Reu, Johann M.: *Quellen zur Geschichte des kirchlichen Unterrichts in der evangelischen Kirche Deutschlands zwischen 1530 und 1600*, 2 Bde., Gütersloh: C. Bertelsmann 1906 und 1911, Nachdr. Hildesheim/New York: Olms 1976.

Rienecker, Fritz: *Sprachlicher Schlüssel zum Griechischen Neuen Testament: nach der Ausgabe von D. Eberhard Nestle*, Gießen u. a.: Brunnen-Verlag 1970.

Ring, Johannes: „Die Kunst des Intavolierens: Gebundenheit und Freiheit“, in *Anuario Musical* 58 (2003), S. 61–85.

Robbins, Edwin W.: *Dramatic Characterization in Printed Commentaries on Terence 1473–1600*, Urbana: University of Illinois Press 1951 (Illinois Studies in Language and Literature 35,4).

Rösel, Mathias (Hrsg.): *Lautenbuch des Johannes Arpinus (ca. 1590–1600)*, Lübeck: TREE EDITION 2007.

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

Rosenzweig, Heidrun: „Die vergessene Perfektion. Bemerkungen zur Spielpraxis auf historischen Harfen“, in *Groß Geigen um 1500. Orazio Michi und die Harfe um 1600*, hrsg. von Martina Papiro, Basel: Schwabe 2020, S. 345–376.

Roux, Emma-Lisa: *Reassessing an Early German Lute Manuscript. The Case of PL-Kj 40154*, Masterarbeit Musik-Akademie Basel 2020.

Rüdiger, Horst: *Lateinische Gedichte im Urtext mit den schönsten Übertragungen deutscher Dichter*, München: Ernst Heimeran 1937, Nachdr. De Gruyter 2014.

Ruhnke, Martin: *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im XVI. Jahrhundert*, Berlin: Merseburger Verlag 1963.

Salmen, Walter: „Stammbuchillustrationen als musikgeschichtliche Quelle“, in *Musikalische Ikonographie*, hrsg. von Harald Heckmann, Monika Holl und Hans Joachim, Laaber: Laaber-Verlag 1994 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 12), S. 235–242.

Salmen, Walter: *Bilder zur Geschichte der Musik in Österreich*. Teil 1: *Bis 1600*, Innsbruck: Helbling 1979 (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 3).

Salmen, Walter: *Musiker im Porträt. 1. Von der Spätantike bis 1600*, München: C.H. Beck 1982 (Beck‘sche Schwarze Reihe 250).

Salmen, Walter: *Musikleben im 16. Jahrhundert. Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Leipzig: Dt. Verlag für Musik 1976 (Musikgeschichte in Bildern 3,9).

Salmen, Walter: *Tanz und Tanzen vom Mittelalter bis zur Renaissance*, Hildesheim u. a.: Olms 1999 (Terpsichore 3).

Sappler, Paul: *Das Königsteiner Liederbuch. Ms.germ.qu.719 Berlin*, München: Beck 1970.

Schaefer, Ursula: *Vokalität. Altenglische Dichtung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit*, Tübingen: Narr 1992 (Script-Oralia 39).

Schäfer, Joachim (Hrsg.): *Ökumenisches Heiligenlexikon* (online), https://www.heiligenlexikon.de/# (13.12.2023).

Scheitler, Irmgard: „Das Jakobslied und seine Rezeption in der Frühen Neuzeit“, in *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, hrsg. von Alexander Deeg, Bd. 53, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2014, S. 183–199.

Schiltz, Katelijne: „Zur Bildlichkeit musikalischer Notation in der Frühen Neuzeit", in *Intermedialität von Bild und Musik*, hrsg. von Elisabeth Oy-Marra u. a., Paderborn: Wilhelm Fink 2018, S. 85–93.

Schiltz, Katelijne: *Music and riddle culture in the Renaissance*, Cambridge: Cambridge University Press 2015.

Schlegel, Andreas (Hrsg.): *20 Horaz-Oden in der Vertonung von Petrus Tritonius: Melopoiae* […] *und in Lauteintavolierungen von Hans Judenkünig: Utilis* […] *und diversen Manuskripten*, online seit 2010, https://accordsnouveaux.ch/de/andreas-schlegel/horaz-oden (02.12.2024).

Schmid, Manfred H.: „Die Darstellung der Musica im spätmittelalterlichen Bildprogramm der ‚Margarita philosophica' von Gregor Reisch 1503", in *Musikalische Ikonographie*, hrsg. von Harald Heckmann, Monika Holl und Hans Joachim, Laaber: Laaber-Verlag 1994 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 12), S. 247–262.

Schmidt-Beste, Thomas: *Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts*, Turnhout: Brepols 2003.

Schmidt-Biggemann, Wilhelm: *Topica universalis. Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft*, Hamburg: Meiner 1983, (Paradeigmata 1).

Schmidt, Henricus (Hrsg.): *D. Martini Lutheri opera Latina varii argumenti ad Reformationis historiam imprimis pertinentia (nach Luthers Schriften 1519)*, Bd. 3, Frankfurt/Main/Erlangen: Heyder und Zimmer 1866.

Schmidt, Jost H. (Hrsg.): *Hans Buchner. Fundamentum und Kompositionen der Handschroft Basel F I 8a*, Frankfurt/Main: Litolff 1974 (EDM 54).

Schnabel, Werner W.: *Das Stammbuch. Konstitution und Geschichte einer textsortenbezogenen Sammelform bis ins erste Drittel des 18. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer 2003 (Frühe Neuzeit 78).

Schneider, Max: „Eine unbekannte Lautentabulatur aus den Jahren 1537–1544", in *Festschrift für Johannes Wolf zu seinem sechzigsten Geburtstag*, hrsg. von Walter Lott, Helmut Osthoff und Werner Wolffheim, Berlin: M. Breslauer 1929, S. 176–178.

Schöning, Kateryna, „Die Lautentabulatur UKR-LVu 1400/I als ein humanistisches Scholarbuch", in *Die Musikforschung* 73,3 (2020), S. 202–234.

Schöning, Kateryna: „‚Gattung ade!' Methodische Überlegungen zur ‚freien' Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts", in *AfMw* 75,1 (2018), S. 14–28.

Schöning, Kateryna: „‚Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses', ed. Marcin Szelest, Vols. 1–3, Warszawa 2021", in *Muzyka* 67,1 (2022), S. 170–173.

Schöning, Kateryna: „The New Edition of the Tablature of Joannes de Lublin: Tradition and Perspectives", in *Muzyka* 69/3 (2024), S. 145–153.

Schöning, Kateryna: *Die Fantasie für Laute im XVI. Jahrhundert: Entstehung der Gattung*, Diss. Staatliche I.-P.-Kotljarevski-Universität für Künste Charkiw 2007.

Schubert, Peter: „Musical Commonplaces in the Renaissance", in *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, hrsg. von Russell E. Murray u. a., Bloomington: Indiana University Press 2010, S. 161–192.

Schuetz, Alfred: *Die Dramen des Konrad Celtis*, Diss. Universität Wien 1948.

Schuh, Maximilian: „Kolleghefte, Vorlesungsmitschriften", in *Universitäre Gelehrtenkultur vom 13.–16. Jahrhundert. Ein interdisziplinäres Quellen- und Methodenhandbuch*, hrsg. von Jan-Hendryk de Boer, Marian Füssel und Maximilian Schuh, Stuttgart: Franz Steiner 2018, S. 255–263.

Schwarz, Christiane: *Studien zur Stammbuchpraxis der frühen Neuzeit: Gestaltung und Nutzung des Album amicorum am Beispiel eines Hofbeamten und Dichters, eines Politikers und eines Goldschmieds (etwa 1550 bis 1650)*, Frankfurt/Main: Lang 2002.

Schwindt, Nicole: „‚Sermo corporis'. Aufstellungen, Haltungen, Bewegungen, Gesten beim Musizieren in der Frühen Neuzeit", in *Intermedialität von Bild und Musik*, hrsg. von Elisabeth Oy-Marra u. a., Paderborn: Wilhelm Fink 2018, S. 139–159.

Schwindt, Nicole: „Ein studentisches Vademecum um 1600: Die wenig bekannte Wittenberger Claviertabulatur S-Uu, Vok. Mus. hs. 112“, in *Im Dienst der Quellen zur Musik: Festschrift Gertraud Haberkamp zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Paul Mai, Tutzing: Schneider 2002, S. 229–247.

Schwindt, Nicole: „Musikalische Lyrik in der Renaissance“, in *Musikalische Lyrik*, Vol I: *Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber: Laaber-Verlag 2004 (Handbuch der musikalischen Gattungen 8,1), S. 137–254.

Seay, Albertus (Hrsg.): *Jacobi Arcadelt, Opera Omnia, II. Madrigali, Libro Primo*, hrsg. von Albertus Seay, Rom: American Institute of Musicology 1970 (CMM 31).

Seebass, Tilmann: „Lady Music and Her Protégés: From Musical Allegory to Musicians' Portraits“, in *Musica Disciplina* 42 (1988), S. 23–61.

Sheptovitsky, Levi: „The Cracow Lute Tablature (Second Half of the 16th Century). Discussion and Catalogue. Lvov State Ivan Franco University, Ms 1400/1“, in *Musica Disciplina* 48 (1994), S. 69–97.

Sheptovitsky, Levi: *The Cracow Lute Tablature (CLT). Study of the manuscript and critical edition*, 2 Bde.: Bd. 1: Study, Bd. 2: The Catalogue and Music, Diss. Universität Paris-Sorbonne und Universität Bar-Ilan 2003.

Sherman, William H.: *Used Books: Marking Readers in Renaissance England*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2008.

Slim, Colin H.: „Paintings of Lady Concerts and the Transmission of ‚Jouissance vous donneray'“, in *Imago Musicae* 1 (1984), S. 51–73.

Slim, Colin H.: „The Music Library of the Augsburg Patrician, Hans Heinrich Herwart (1520–1583)“, in *Annals musicologiques* 7 (1977), S. 67–109.

Stadlober, Margit: *Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils*, Wien u. a.: Böhlau 2006.

Staehelin, Martin: „Die Orgeltabulatur des Ludolf Bödeker. Eine unbekannte Quelle zur Orgelmusik des mittleren 15. Jahrhunderts“, in *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-historische Klasse*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996, S. 157–224.

Staehelin, Martin: „Neue Quellen zur mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts in der Schweiz“, in *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft* 3 (1978), S. 57–83.

Staehelin, Martin: „Zur Rezeption- und Wirkungsgeschichte der Petrucci-Drucke“, in *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis: Ottaviano Petrucci 1501–2001* 25 (2001), S. 13–21.

Stechow, Friedrich-Carl, Freiherr von (Hrsg.): *Lexikon der Stammbuchsprüche. Stechow's Stammbuchsprüche-Schlüssel (S.S.S.S.)*, Neustadt/Aisch: Degener 1996.

Stegmann, Andreas: *Luthers Auffassung vom christlichen Leben*, Tübingen: Mohr Siebeck 2014 (Beiträge zur historischen Theologie 175).

Stempel, Wolf-Dieter: „Intertextualität und Rezeption“, in *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, hrsg. von Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel, Wien: Institut für Slawistik der Universität Wien 1983 (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 11), S. 85–109.

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

Storchová, Lucie: *Paupertate styloque connecti Formální diskursivní modus, literární pole a textové utváření humanistické učenecké komunity v českých zemích*, Diss. Karls-Universität 2009.

Šťovíčková, Petra: „Rekonstrukce osobní knihovny Jana a Bohuslava Strialia na základě souboru knih ze sbírek Severočeského muzea v Liberci“, in *Acta Musei Nationalis Pragae – Historia litterarum* 59,1–2 (2014), S. 5–12.

Strobl, Johannes (Hrsg.): *Paul Hofhaimer. Ausgabe sämtlicher Werke II: Kompositionen für Tasteninstrumente – Intavolierungen für Tasteninstrumente*, München u. a.: Strube Verlag GmbH 2009 (*DMS* 15,2).

Symbolonline, https://symbolonline.de/index.php?title=Hirsch (13.12.2013).
Szczepańska, Maria: „Nieznana krakowska tabulatura lutniowa z drugiej połowy XVI stulecia", in *Ksiega pamiatkowa ku czci Prof. Adolfa Chybinskiego w 70–lecie urodzin*, Krakau: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1950, S. 198–217.
Szelest, Marcin (Hrsg.): *Tabulaturae Braunsbergenses-Olivenses*, Bde. 1–3, Warschau: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2021 (Fontes Musicae in Polonia C,25,1–3).

Tammen, Björn R.: „Von Sichtbarkeiten, sensorischen Interferenzen und performativen Konstellationen in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Musikikonographie", in *Intermedialität von Bild und Musik*, hrsg. von Elisabeth Oy-Marra u. a., Paderborn: Wilhelm Fink 2018, S. 160–167.
Tammen, Björn R.: *Musik und Bild im Chorraum mittelalterlicher Kirchen. 1100–1500*, Berlin: Reimer 2000.
Taricani, JoAnn: „A Renaissance Bibliophile as Musical Patron: The Evidence of the Herwart Sketchbooks", *Notes* 2, 49,4 (1993), S. 1357–1389.
Taricani, JoAnn: *A Chansonnier from a Library in Renaissance Augsburg: Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 1508*, Diss. University of Pennsylvania 1986.
The Latin Library, https://www.thelatinlibrary.com/syrus.html (1.12.204).
Thompson, Craig (Hrsg.): *On the method of study. De ratione studii ac legendi interpretandique auctores*, übers. und kommentiert von Brian McGregor, Toronto: University of Toronto Press 2016 (Erasmus, Desiderius, d. 1536. Literary and educational writings, Collected works of Erasmus 23).
Timpler, Clemens: *Metaphysicae systema methodicum: Libris quinque per theoremata et problemata selecta concinnatum*, Hildesheim u. a.: Olms 2018.
Tinelli, Elisa: „‚Asinus ad lyram': su un adagio di Erasmo da Rotterdam", in *Filologia e letteratura. Studi offerti a Carmelo Zilli*, hrsg. von Angelo Chielli und Leonardo Terrusi, Bari: Cacucci Editore 2014, S. 213–223.
Touber, Anthonius H. (Hrsg.): *Das Donaueschinger Passionsspiel*, Stuttgart: Reclam 1985.
Trauner, Ignatius: *Gallus Cantans: Das ist: Krähender Hauß-Hahn, Dem in Sünden-Schlaf ligenden Hauß-Gesind deß grossen Hauß-Vatters Zum Aufferwecken bestellt und auffgesetzt in Buß- und Passions-Predigen*, Dillingen: Johann Conrad Emmerichs 1682.
Tröster, Patrick: „Außermusikalische Aspekte des Alta-Ensembles auf Bildwerken des 15. Jahrhunderts", in *Musikalische Ikonographie*, hrsg. von Harald Heckmann, Monika Holl und Hans Joachim Mann, Laaber: Laaber-Verlag 1994 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 12), S. 271–288.

Ueding, Gert und Bernd Steinbrink (Hrsg.): *Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode*, Stuttgart/Weimar: Metzler ^{5}2011.
Uhl, Wilhelm: *Die deutsche Priamel, ihre Entstehung und Ausbildung*, Leipzig: S. Hirzel 1897.

Vaccaro, Jean-Michel: *Le luth et sa musique*, Tours: Centre d'études supérieures de la Renaissance 1980.
Vadian, Joachim: *De Poetica et Carminis ratione*, hrsg. von Peter Schäffer, Bd. 1: Kritische Ausgabe, Bd. 2: deutsche Übers., München: W. Fink 1973.
Varwig, Bettina: „‚Variatio' und ‚Amplificatio'. Die rhetorischen Grundlagen der musikalischen Formbildung im 17. Jahrhundert", in *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3,3 (2006), S. 291–306 oder online, https://storage.gmth.de/zgmth/pdf/236 (13.12.2023).
Vendrix, Philippe: „La dialectique de l'image et du texte dans les traités imprimés de la Renaissance (ca. 1470–1620)", in *Imago Musicae* 16–17 (1999–2000), S. 93–116.

Vicentino, Nicola: *Ancient Music Adapted to Modern Practice*, hrsg. von Claude V. Palisca und übers. von Maria Rika Maniates, New Haven/London: Yale University Press 1996.

Virtuelles Kupferstichkabinett der Herzog August Bibliothek http://kk.haum-bs.de/?id=jode-p-d-d-ae-ab3-0010 (1.12.2024).

Vives' pädagogische Schriften = Ausgewählte pädagogische Schriften des Desiderius Erasmus. Allgemeine Einleitung, Biographie, hrsg. und übers. von Dietrich Reichling. / *Johannes Ludovicus Vives' pädagogische Schriften. Einleitung*, hrsg. von Friedrich Kayser, Freiburg/Breisgau: Herdersche Verlagshandlung 1896, S. 121–436.

Vormbaum, Reinhold: *Evangelische Schulordnungen*. 1: *Die evangelischen Schulordnungen des sechzehnten Jahrhunderts*, Gütersloh: Bertelsmann 1860.

Voß, Johann H. und Suchier, Reinhart (Übers.): *Publius Ovidius Naso (Ovid). Metamorphosen*, 1798, Nachdr. Frankfurt/Main: Insel 1990, https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0179-03.pdf (1.12.2024).

Vredeveld, Harry: „Some Remarks on Heinrich Bebel's Proverbia Germanica, 555: ‚UBI AMOR, IBI DOLOR'", in *Daphnis* 17,2 (1988), S. 347–351.

Wachinger, Burghart: „Liebeslieder vom späten 12. bis zum frühen 16. Jahrhundert", in *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Brüche und Neuansätze*, hrsg. von Walter Haug, Tübingen: Niemeyer 1999 (Fortuna Vitrea 16), S. 1–29.

Wackernagel, Philipp: *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts*, Bd. 3, Leipzig: Teubner 1870.

Wackernell, Joseph E.: *Altdeutsche Passionspiele aus Tirol mit Abhandlungen über ihre Entwicklung, Composition, Quellen, Aufführungen und litterar-historische Stellung*, Graz: K. K. Universitätsbuchdruckerei 1897 (Quellen und Forschungen zur Geschichte, Literatur und Sprache Österreichs und seiner Kronländer 1).

Wald-Fuhrmann, Melanie: „Ikonographisch-musikalische Repräsentationspolitik – Die Morisken-Tänzer am Goldenen Dachl", in *Maximilian I. (1459–1519) und Musik. Reale Präsenz vs. virtuelle Kommunikation*, hrsg. von Nicole Schwindt, Online-Publikation 2022 (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 18. 2019), S. 139–156.

Wald-Fuhrmann, Melanie: „*Instar Bibliothecae instructissimae*. Zum enzyklopädischen Zugriff auf Musik im 16. und frühen 17. Jahrhundert", in *Musiktheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft* 31,1 (2016), S. 78–90.

Walecki, Wacław (Hrsg.): *Polnische Literatur. Annäherungen. Vom Mittelalter bis zum Ende des 20. Jahrhunderts*, Hamburg: Igel 2011.

Wander, Karl F. W. (Hrsg.): *Deutsches Sprichwörter-Lexikon*, 5 Bde., Leipzig: [o. Verlag] 1870 f. und online, https://woerterbuchnetz.de/?sigle=Wander&lemid=A00001 (1.12.2024).

Ward, John: „The Use of Borrowed Material in 16th-Century Instrumental Music", in *JAMS* 5,2 (1952), S. 88–98.

Warncke, Carsten-Peter: „Über emblematische Stammbücher", in *Stammbücher als kulturhistorische Quellen*, hrsg. von Jörg-Ulrich Fechner, München: Kraus 1981 (Wolfenbütteler Forschungen 11), S. 197–226.

Weber, Angelika: *Die Lautentabulatur des Ludwig Iselin. Eine kritische Übertragung der Lautentabulatur Basel U.B. Ms. F.IX.23*, Diss. Universität Freiburg 1972.

Wegeler, Julius: *Philosophia patrum, in lateinischen Versen und ihren Uebersetzungen*, Bd. 1, Confluentibus: Hergt 1877.

Wels, Volkhard: *Kunstvolle Verse. Stil- und Versreformen um 1600 und die Entstehung einer deutschsprachigen ‚Kunstdichtung'*, Wiesbaden: Harrassowitz 2018 (Episteme in Bewegung 12).

Wetz, Franz J.: *Die Magie der Musik. Warum uns Töne trösten*, Stuttgart: Klett-Cotta 2004.

Wille, Günther: *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam: Schippers 1967.

Wirth, Jean: „La tablature de luth de Stephan Craus“, in *Musique ancienne* 7 (1979), S. 4–20.
Wislocki, Wladyslaw: *Liber diligentiarum facultatis artisticae Universitatis Cracoviensis*, Krakau: Akademia Umiejętności 1886.
Witkowska-Zaremba, Elźbieta (Hrsg.): *Tabulatura Joannis de Lublin. Ad faciendum cantum choralem; fundamentum; ad faciendam correcturam*, Warschau: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 2015 (Monumenta musicae in Polonia, Seria C, Tractatus de musica 3).
Witkowska-Zaremba, Elźbieta: *Ars musica w krakowskich traktatach muzycznych XVI wieki*, Krakau: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1986.
Wolf, Johannes: „Ein Lautencodex der Staatsbibliothek Berlin“, in *Festschrift Adolph Koczirz zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Robert Haas und Josef Zuth, Wien u. a.: Strache 1930, S. 46–50.
Wolf, Werner: „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie“, in *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014). Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena*, hrsg. von Walter Bernhart, Leiden/Boston: Brill Rodopi 2018 (Studies in Intermediality 10), S. 349–438.
Worstbrock, Franz Josef: „Album“, in *Mittellateinisches Jahrbuch* 41 (2006), S. 247–264.
Wustmann, Gustav: „Die Leipziger Stadtmusikanten“, in *Aus Leipzigs Vergangenheit*, Bd. 1, Leipzig: Grunow 1885, S. 311–333.

Yeo, Richard: *Encyclopaedic visions. Scientific dictionaries and enlightenment culture*, Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2001.
Young, Crawford und Martin Kirnbauer (Hrsg.): *Frühe Lautentabulaturen im Faksimile*, Winterthur/Schweiz: Amadeus 2003 (Pratica Musicale 6).
Young, Crawford: „Das Tabulatur-Manuskript der Biblioteca Olivaeriana in Pesaro (I-PESo, MS 1144)“, in *Frühe Lautentabulaturen im Faksimile*, hrsg. von Crawford Young und Martin Kirnbauer, Winterthur/Schweiz: Amadeus 2003, S. 25–142.

Zander, Horst: „Intertextualität und Medienwechsel“, in *Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Tübingen: Niemeyer 1985, Nachdr. Berlin/Boston: De Gruyter 2011 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S. 178–196.
Zapke, Susana: „Musik“, in *Universitäre Gelehrtenkultur vom 13.–16. Jahrhundert. Ein interdisziplinäres Quellen- und Methodenhandbuch*, hrsg. von Jan-Hendryk de Boer, Marian Füssel und Maximilian Schuh, Stuttgart: Franz Steiner 2018, S. 491–510.
Zapke, Susana: „Musikalische Bildungs- und Ausbildungsprofile im Wissensraum Wien, 15. Jahrhundert. Dokumente zu ihrer Erschließung“, in *Musikalische Repertoires in Zentraleuropa (1420–1450). Prozesse & Praktiken*, hrsg. von Alexander Rausch und Björn R. Tammen, Wien: Böhlau 2014 (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 26), S. 347–375.
Zecher, Carla: „The Gendering of the Lute in Sixteenth-Century French Love Poetry“, in *Renaissance Quarterly* 53,3 (2000), S. 769–791.

Zimmermann, Paul: „Über ein Stammbuch Philipps von Damm und über Stammbücher im Allgemeinen“, in *Braunschweiger Magazin* 12 (1907), S. 1–7, 16–21.
Zuth, Josef: *Handbuch der Laute und Gitarre*, Hildesheim u. a.: Olms 2003.

REGISTER

Personen

Aberlin, Stephan | 678
Abschatz, Caspar von | 57f., 801
Agricola, Martin | 73, 86, 190, 193, 319, 320, 505, **533–547**, 553, 561, 600, 609, 784, 793
Agricola, Rudolf | 83, 85, 127, 136, 278, 304
Aiblinger, Wilhelm | 681
Aich, Arnt von | **340–342**, 560, 751, 753, 783, 788, 798
Alantsee, Leonhard | 175, 192, 195, 794, 799
Alantsee, Lukas | 175, 192, 195, 793, 794, 799
Albrecht, Kardinal | 537
Alciato, Andrea | 18, 61, 79, **80f.**, 158, 781, 793, 803
Allison, Richard | 204, 793
Altenstaig, Johannes | 156, 793
Amman, Jost | 58, 78, 269, 552, 793, 800
Ammerbach, Bonifacius | 534
Ammerbach, Elias Nicolaus | 533, 793
Andreae, Johannes | 195, 793
Antico, Andrea | 286
Antonius | 161
Aquin, Thomas von | 89
Arcadelt, Jacob (Jacques) | 285, **344–348**, **374–376**, 661, 665, 783, 785f., 820
Arion von Lesbos | **220**, 282, 642
Aristoteles | 83, 101, 375, 515
Arpin (Arpinus), Václav (Wenzel, Venceslaus) | 115
Arpin (Arpinus), Johannes (Jan z Dorndorfu) | **112–117**, 122
Ascensius, Jodocus Badius | 130
Äsop | 106, 133, 230, 262, 682
August, Herzog, Kurfürst von Sachsen | 241f.
Aulack (Aulogk), Friedrich von | 572, 576, 726
Aventinus, Johannes | 424

Bakfark, Valentin Greff | 161, 308, 526, 576, 598, 663, 706, 722, 724, 729, 746, 793, 803, 811
Balduin, Hoyoul | 679
Baldung Grien, Hans | 257, 269, 283
Barre, Antonio | 801
Basse, Nikolaus | 794, 798, 800
Báthory, Sigismund | 244
Báthory, Stephan | 244
Bebel, Heinrich | 76, 105f., 135, 186, 418, 710, 793, 803, 822
Bemelberg, Walter von | 591, 733
Berchem, Jacquet de | 213, 237, **286f.**, 301, 402, 661, 671, 676, 678
Berillus, Joh. | 581, 702
Berswordt, Detmar von der | 733
Besard, Jean–Baptiste | 98, 122, 587, 793
Beust, Joachim von | 125, 793
Bianchini detto Rossetto, Dominico | 409
Bielski, Marcin | 66
Birck, Sixtus | 662f., 804
Bischopinck, Everhard von | 732
Blindhamer (Plindthamer), Adolf | 15, **165**, **325**
Bock, Abraham | 572, 576, 578, 688, 696
Boen, Sigmundt v. | 714

Boltz, Valentin | **36–38**, **63–65**, 69, 108, 110f., 780, 793, 804
Borck, Steffen | 720, 722
Borrono, Pietro Paolo | 409, 595, 737
Bosch, Hieronymus | 64
Bossinensis, Franciscus | 482, 793
Bouzey, Pierre Woeiriot de | 119
Brack, Georg | 287, **350–354**, 663, 785
Brandenburg, Margaretha von | 535, 537
Brant, Sebastian | 29, 39, 49, **63f.**, 105, 128, 220, 659, 665, 669, 793, 794, 804, 806
Brassicanus, Johann | 195, 793
Braubach, Peter | 798
Breitinger, Johann Jakob | 226f., 804
Breu d. Ä., Jörg | 220
Breu d. J., Jörg | 283
Bröker Pommer, Peter | 728
Bruegel d. Ä., Pieter | 29, 30, **41f.**, 209, 780, 815
Brumel, Antoine | 368, **370f.**, 783, 786
Bruni, Leonardo | 195, 794
Buchler, Johann | 103f., 464, 794
Buchner, Hans | 322, 534, 542, 553, 556, 608, 794, 817, 819
Bueren, Arnd van | 734
Bulling, Veit | **78f.**, 87, 168, 180, 241, 781, 794, 814
Bullinger, Heinrich | 87, 168, 241, 794
Burchard, Ulrich | 526, 794
Burgkmair d. Ä., Hans | 78, 257, 269, 552
Burmeister, Joachim | 23, 132, **312f.**, 322, 794

Camerarius d. J., Joachim | 124
Canisius, Petrus | 108
Cardano, Girolamo | 794
Cardanus, Hieronymus | 88
Casteliono, Antonio | 486, 794
Cato | 20, 101, 105, 127–130, 402, 505
Catull | 415, 418, 425f., 432
Celtis, Konrad | 130, 155, 173, 189, 191, 194, **415–418**, **423–426**, 432, 794, 797, 819
Cerone, Pedro | 18, 86
Chelidonius, Benedictus | 195, 794
Chyträus (Chytraeus), Nathan | **116–118**, 211, 647, 794, 806
Cicero, Marcus T. | 20, 83, 101, **105f.**, 124, 127, **155f.**, 176, 195, 311, 375, 450, 580, 594, 646, 650, 721, 742, 794
Clairvaux, Bernhard von | 274, 794
Claraevallensis, Bernardus (Bernhard von Clairvaux) | 274
Clemens non Papa | 205, 232, 580, 723
Cnefelius, Johannes | 680
Cocciola, Giovanni Battista | 264, 655
Cochläus, Johannes | 60, 67, 85, 321, 417f., 423, 513, 600, 794, 805
Corvinus (Rab), Christoph | 117
Cranach d. Ä., Lucas | 61, 71, **256f.**, 272, 552, 709, 782, 805
Cranach d. J., Lucas | 277
Craus, Stephan | **131**, **163**, 608, 783f., 786f., 794, 823
Crecquillon, Thomas | 593, 747
Crema, Giovanni Maria da | 409, 410
Crinitus, Petrus | 189, 794
Croce, Giovanni | 260
Crusius, Johannes | **179f.**, 423, 794, 818
Cuspinian, Johannes | 415
Czarny, Mikołaj Krzysztof Radziwiłł | 128, **175–177**, 598
Czemen, Achatius von | 572, 686
Czernobyl, Mikuláš | 115

d'Aquila, Marco | 365
d'Este, Alfonso | 243
Dalza, Joan Ambrosio | **486f.**, 584, 595, 703, 742, 795
Danus, David Cellius | 724
Daul, Florian | 43, 224, 795

De Necker, David | **46–49**, 61, 70, 269, 280, 283, 780, 795
Decius, Nicolaus | 705
Deginck, Melchior | 588, 735, 746
Demantius, Christophorus | 681
Demokrit | 462
Demosthenes | 116
des Prés, Josquin | 365, 579, 593, 699, 747
Diepenbroick, Heinrich von | 734
Dohna, Burggraf Achatius zu, Dhonn, Achat. B. v., Dohna, Achaz von | 9f., 49, 52f., **570–577**, 583, 589, 610, 682, 684, 686, 691f., 710, 780
Draud, Georg | 800
Dreßler, Gallus | 23
Drusina, Benedikt | 526, 599, 715, 726
Du Fail, Noël | 215, 795
Dürer, Albrecht | 42, 51, 165, 220, 257, 809

Egenolff d. Ä., Christian | 561, 796, 799, 801, 808
Eichorn, Johann und Andreas | 575, 781, 796, 802
Erasmus → Rotterdam, Erasmus von

Faber, Basilius | 225, 795
Fabri, Johann | 195, 795
Fabricius, Petrus | 104, 108, **129–132**, 189, 203, 213, 226, 268, **273–277**, 291, 415, 425, 600, 602, 609, 782, 794, 804, 810
Falck, Erik | 681
Felsztyn, Sebastian | 60
Ferrara, Renata von | 243
Ferretti, Giovanni | 133, 260
Fidlerus, Valerius | 728
Finck, Hermann | **71f.**, 186, 795
Fischart, Johann | **60**, 66, 417, 441, 568, 795, 807
Fludd, Robert | 60
Flühe, Nicolaus von der | **108f.**, 781
Flurheim, Christophorus | 131
Folkersam, Friderich v. | 726
Forster, Georg | 289, 350, 539, 558, 602, 695, 699, 701, 765, 785, 795f.
Frey (Freigius), Thomas | 88
Friedrich III., Kurfürst von der Pfalz | 241
Frisius, Johannes | 420, 425, 796
Frosch, Johannes | 18, 86, 192
Fugger, Oktavianus | 181, 485, 608
Fürstenberg zu Stirpe, Friedrich von | 733
Fürstenberg zu Waterlappe, Friedrich von | 734
Fürstenberg, Caspar von | 592, 733, 734
Fürstenberg, Dietrich von | 592, 733, 734
Fürstenberg, Laurenz von und zu | 734

Galilei, Vincenzo | 322f., 796, 805
Ganassi, Sylvestro | 409f., 796
Gartner, Andreas | 105, 204f., 221, 237, 264, 297, 796
Gaugreben, Philipp von | 734
Gedanensis, Georgius Cremerus | 720
Gengenbach, Pamphilus | 37f., 283, 796
Gerle, Hans | 11, 14, 25f. 87, 164f., 173, 196, 284, 319, 324–328, 409–412, 470–480, 486, 510–512, 526–527, 541, 595, 600, 610, 695, 737, 750–755, 784, 796
Germberg, Hermann | 88, 220, 796
Gessner, Conrad | 88, 796
Gigas, Johannes | 225, 796
Giler, Johann | 580, 716
Gintzler, Simon | 409
Giovannelli, Ruggiero | 260
Glarean, Heinrich | 18, 60, 67, 86, 410, 420f., 425, 505, 544, 796, 809
Goclenius d. Ä., Rudolf | 103, 796
Gothofredus, Dionysius und Iacobus | 272
Götz, Johannes | 681
Goudimel, Claude | 207
Grammateus, Heinrich | 69, 796

Grefinger, Wolfgang | 517
Grocheo, Johannes de | 99
Groeben, EV. v. d. | 722
Grundner, Christoph | 681
Grüninger, Hans | 67, 780, 793, 799, 800, 803
Gruter (Gruterus), Jan | 115, 462f., 796
Gumpelzhaimer, Adam | 50, 62, 568, 680, 796
Gwalther, Rudolf | 87, 280, 796

Hagius, Conradus | 679, 680
Harditsch, Joannis Hulderic von | 158, 184, 597
Haßler, Hans Leo | 133
Haussmann, Valentin | 154, 796
Heckel, Wolff | 169, 796f.
Heinichen, Johann David | 23
Helmer, Hans (Johann) | 119
Henfenfeld, Hans Ludwig Pfinzing von | 69f., 781
Henisch, Georg | 104, **106f.**, 721, 797
Herbst, Johann Andreas | 71, 797
Herwart, Hans Heinrich (Joan Henrico) | 131, 179, 366, 456, 458f., 783
Hesiod | 420
Heyden, Jacob van der | **56f.**, 780, 797
Heyden, Sebald | **67f.**, 276, 402, 408, 505, 797, 805, 809
Hock von Brauhbach, Jerom | 580, 716
Hoffmann, Nikolaus | 231, 795, 809
Hofhaimer, Paul | 307, 335, 415, **533f.**, 539, **548–551**, 556, **560f.**, 695, 753, 788, 809, 820
Hogkhner, J. C. | 158f., 597
Hohberg, Wolf–Helmhardt von | 61
Holbein d. J., Hans | 66, 257
Holdinghausen, Friedrich von | 733
Holle, Cuert v. | 581, 714
Honterus, Johannes | 418, 421, 423f., 797, 809
Horaz | 20, 127, 189, 414f., 418f., **423–433**, 450, 797, 819
Horn, Hieronymus | 216
Hörnigk, Paulus | 576, 578, 688, 696
Hubach, Wilhelmus | 722
Huberinus, Caspar | 106, 797
Hübner, Nicolaus | 681
Huessenn, Johann van | 734
Hungersperger, Felix | 165f.

Ileborgh, Adam | 407
Iselin, Ludwig | 419, 426, 430, 608f., 642f., 797, 822
Istvánffy, Miklós | 517f.

Janequin, Clément | 232, 235, 334, 667, 675, 696, 709, 744, 782
Jenensis, Joannes Herold | 680
Jenisch, Johann Jacob, Jeremias, Markus | 50
Jenisch, Paul | 50f., **54f.**, 680, 780, 801
Judenkünig, Hans | 7–10, 15, 22, 25, 34, 73–76, 86, 131, 138, 164, 188–197, 282, 284, 319f. 324–329, 335–339, 417–419, 422–429, 470–474, 478–480, 490f., 497, 499, 503–521, 526f., 600, 610f., 697, 703, 754, 781–785, 789, 811f., 819
Julij, Bischoff | 372, 373, 614, 783, 786
Juvenal | 106, 127, 215, 262, 654

Keckermann, Bartholomäus | **96f.**, 118, 797
Kemnade, Conrad von der Recke zu | 733
Kepler, Johannes | 60
Khainer, Wolfgang | 515, 797, 807
Kitlitz, Marx Herr von | 686
Kleber, Leonhard | 368, **385–388**, 407, 482, 534, 609, 783, 786
Klenena, Chr. | 690
Knöfel, Johann | 680
Kochanowski, Jan | 62, 812
Kolroß, Johannes | 38, 797

Kotter, Hans | 534, 542f., 751–753, 797, 806
Krackwitz (Krocknitz), Ernst von | 572, 688
Krechmer, Johannes | 517
Krzycki, Andrzej | 127, 128, 173, 176
Kugelmann, Balthasar | 576f.
Kugelmann, Christoph | 576f.
Kugelmann, Johannes | 576f., 584, 700, 715, 721, 797
Kugelmann, Melchior | 576f.
Kugelmann, Paul | 576f., 700, 704–706
Kunheim, Erhard von | 572, 716
Kunheim, Georg von | 722
Kyswarda, Nicolaus de | 517

Lago, Giovanni del | 322, 359, 361, 797, 808
Lanfranco, Giovanni Maria | 327, 359, 797
Lang, Joseph | 97, 118, 797f.
Lange, Danus Christianus | 724
Lange, Niels Hansen | 724
Langes, Gregor | 263
Langner, Christoph | 572, 580, 718
Lasso, Orlando di | 31, 62, 123, 204f., 221, 234–237, 265, 297, 312, 327, 343, 374–376, 623, 654, 674–676, 786, 808
Lauremberg, Peter | 132, 268
Lauterbach, Johann | 124, 133, 590, 741, 743f., 798
Le Roy, Adrian | 204, 319, 321, **323–328**, 334, 349, 355, 595, 746, 798
Lechnerus, Leonhardus | 679
Listenius, Nicolaus (Nikolaus) | 67, 86, 193, 504, 543–546, 798, 813
Lobwasser, Ambrosius | 204, 798
Lossius, Lucas | 313, 423, 709, 798
Lublin (Lublina), Jan z | 322, **368–371**, 482, 534, 553, 610, 783, 786, 806, 819, 823
Luscinius, Othmar | 86, **191f.**, 197, 515, 600, 798, 816
Luther, Johannes | 572, 578, 690
Luther, Martin | 62, 71, 132, 149, 204, **274–277**, 526, 552, 572f., 690, 693, 722, 798, 803, 805, 810, 812, 814, 819f.

Major, Johann | 106, 798
Malßburg, Eckbrecht v. der | 718
Manlius, Arnold | 679
Mantua, Jachet de | 329, 330, 331, 332, 333, 765, 782, 785
Mantuffel, Michel | 722
Marcellus, Johannes | 103
Mareschall, Samuel | 680
Marsus, Petrus | 130
Martial, Marcus Valerius | 106, 127, 239–241, 289f., 415, 423, 425, 428, 432f., 517
Mathesius, Johannes | 23, 132, **274–276**, 798
Maximilian I. | 32, 39, 194, 307, 562, 807, 809, 812, 822
Meicht, Hector | 680
Meiland, Jacob | 123, 133, 262, 291, 602, 654, 798
Meisch, Christian Albert | 284, 814
Meisner, Daniel | 265, 798
Melanchthon, Philipp | 85, 88–90, 96, 102–105, 124, 130, 172, 199, 201, 214, 248, 251, 277–280, 526, 709, 798, 814
Melander, Otto | 271, 798
Mercklin, Conrad | 725, 798
Mergot, Franciscus | 679
Mezericz, Valentin | 115
Milano, Francesco da | 178, 181, 219, 365, 409, 475, 486, 498, 576, 584, 724, 728, 729, 744, 787, 798, 815, 817
Milano, Johannes Jacobo Albutio di | 409
Milano, Pietro Paolo Borrono di | 409, 595, 737
Monetarius, Stephan | 515, 526, 798
Montanos, Francisco de | 18, 86
Mudarra, Alonso | 540
Mülhaim, Hans von | 572, 576, 684, 696

Murmellius, Johannes | 18, 86, 420, 423, 799
Musculus, Wolfgang | 88, 799
Mylaeus, Christoph | 89

Nanus Mirabellius, Dominicus | 118, 799
Narváez, Luys de | 739, 799
Nauclerus, Johannes | 600
Newsidler, Hans | 11, 25f., 87, 162, 170–173, 178, 190, 325, 412, 470f., 474–481, 486, 497–499, 511f., 527, 595, 600, 610, 695, 699, 702, 726, 741–743, 747, 750–755, 782, 784, 789, 799, 816
Nostitz, Hen. v. | 724

Ochsenkhun, Sebastian | **78**, 204, 695, 726, 799
Öglin, Erhard | 335, 337, 539, 548f., 558, 753, 782, 787, 796, 798, 799
Oláh, Miklós | 518
Opitz, Martin | 603, 799
Ornitoparch, Andreas | 60, 513, 526, 799
Ostermayr, Mg | 597
Othmayr, Caspar | 701
Ovid | 20, 50, 85, 97, 105f., 127, 187, 211–213, 229, 233, 237, 238f., 246f., 267, 285–287, 291, 415, 423, 425, 432, 580f., 589f., 592, 653f., 661, 663, 665, 667, 669, 682, 687, 719, 725, 729, 735–737, 740, 745, 822

Pacalono, Gioane | 285, 667
Palestrina, Giovanni da | 232
Panetianus, Johannes | 416
Pannack, Hieronimus | 679
Pauli, Johannes | **104**, 245, 246, 799
Pencz, Georg | 43, 270f.
Petri, Friedrich K. W. | 103, 132, 289, 713, 799
Petrucci, Ottaviano | **486f.**, 793, 795, 801, 820
Petrzik, Wenzel | 569, 682
Peutinger, Konrad | 79
Phalèse, Pierre | 355–357, 587, 785, 795
Philologus, Benedictus | 130
Philomathes, Václav | 67, **190–193**, 197, 423, 425, 799
Pifaro, Marcantonio del | **181**, 578, 584, 696f., 799
Pilgrum, Gerhard | 563, 569, 680, 682, 816
Platter, Felix | 77, 78, 180, 807, 817
Platter, Thomas | 77, 78, 801, 807, 817
Plautus | 105, 130, 244, **434–436**, 804
Plinius Secundus, Gaius | 195, 646, 800
Płocka, Mark z | 526
Pockh, Abraham | 688
Polansdorf (Polanus), Amandus von | **97f.**, 227, 598
Praetorius, Michael | 23, 92, 99
Prasch d. Ä., Abel | 50
Preußen, Herzog Albrecht von | 576, 577, 690, 726, 728, 806, 812, 813
Pritwitz, H. v. | 579, 696
Proskowsky, Valentin | 688
Pujol, Juan Pablo | 18

Quercu, Simon de | 67, 190, 197, 800
Quintilian | 399

Rabelais, François | 105, 213–215, 249, 568, 674, 800, 812
Ramus, Petrus | 87, 96, 103, 283
Raselius, Andreas | 680
Reck, Joachim von der | 720, 733
Regnart, Jacob | 123, 263, 268, 602f.
Reisch, Gregor | 32, **67f.**, 71, 607, 780, 800, 819
Rej, Mikołaj | 128, 173, **245f.**, 800
Renato, Camillo | 243
Reusner, Nikolaus von | **103**, 119, 124, 701, 798, 800
Reymann, Matthaüs | 204, 800
Reyßmüller, Georgius | 682

Riemer, Christophorus | 681
Rippe, Alberto da | 409
Rivius, Johannes | 130
Rodt Prutenus, Hie.[ronymus] | 720
Rollenhagen, Gabriel | 115
Rollenhagen, Georg | 104, 115, 800
Rosenberger, Georg | 680
Rosenegg, Johann Rosenberger von | 681
Rotta, Antonio | 161, 409, 486, **496f.**, 800
Rotterdam, Erasmus von | 16, 22, 24, 29, 44, 66, 83–85, 88f., 105f., 127, 129–131, 174f., 188, 199, 201, 209, 252, 280, 303, 312–315, 321, 358, 363–367, 398–400, 404, 407f., 410, 421, 425, 450–456, 458, 460, 502, 516, 526, 669, 782, 795, 806, 821
Rovsma, Cellius a | 679
Rudinger, Esrom | **117f.**, 211, 647
Rudzky de Rudz, Erasmus | 681

Sachs, Hans | 41, 45f., 64f., 78, 105, 218, 552, 602, 780, 800, 807, 808, 811
Sallust (Sallustius) | 118, 127, 287, 647, 661
Salminger, Sigmund | 421, 423, 800
Sambucus, Johannes | 67, 800
Sandrin, Pierre | 123, 206, 237, 238, 287, 663, 671, 746
Schenckinck, Bernhard | 9f., 26, 56, 59, 124, 226, 564, 566, 570, 574, 583, 585–597, 609, 682, 713, 732–735, 741, 746, 780, 784, 810
Schendelius, Joannes | 682
Scheufler, Michael | 679
Schlick, Arnold | 71, 86, 188, 282, 534, 800
Schoenauer, Theobald | 78
Schönborn, Johannes | 681
Schondelius Wasserburgensis Bavarus, Johannes | 682
Schonebeck, Heinrich von | 732
Schrot, Martin | 283, 800
Schulenburg (Schulenborch), Albert von der | 706
Schumann, Valentin | 104, 155, 799, 800
Schütz, Heinrich | 313
Schwarz, Hans | 78
Schweinisch (Schweynichen), Salomon von | 688
Schwerin, Jacob von | 726
Seidel, Bruno | 88, 102f., 106, 132, 204–209, 216, 219, 222, 230, 233–237, 239, 261f., 297f., 464, 800
Seneca | 118, 127, 314, 647, 663, 686f., 702, 797
Senfl, Ludwig | 307, 365, 415, 418, **516f.**, 555, **558f.**, 695, 697, 699, 751, 787, 800, 809, 814, 817
Sermisy, Claudin de | 65, 247, 292, 365, 593, 665, 673, 695, 746
Seytz, Veit | 567f., 678
Sicher, Fridolin | 542, 801
Sielicki, Kasper | 598
Silbernagel, Pancraz | 680
Silesius, Angelus | 62
Silvanus, Andreas | 80, 193, 510
Singriener d. Ä., Johann | 73, 155, 526, 610f., 781–785, 793, 794, 795, 799–802
Soldan, Daniel | 681
Spangenberg, Johann | 425, 519, 582, 715, 801
Specklin, Daniel | 227
Sperling aus Ganz, Michael | 681
Spinacino, Francesco | 487, 801
Starckh, Lucas | 679
Steigleder, Johann Ulrich | 680
Steinbrecher, Jakob | 421, 425, 801
Stetten, Paul von | 50
Stimmer, Tobias | 220
Stobaeus, Johann | 90, 122, 186, 600, 603, 609
Stocker, Gaspar | 327, 801
Stoltz vel Stella, Tilemannus | 720
Stoltzer, Thomas | 699, 727

Streckfuß, Lazarus | 720
Streit, Jakob | 57, 801
Strialius, Jan | 8, 10, 90, 119–128, 138, 146, 150, 185, 221, 224f., 228, 240, 244, 246, 247–279, 402, 424, 426–428, 608, 613, 649, 781
Sturm, Johannes | 22, 83, 85, 290, 312, 364, 398, 795, 801, 806
Sugenin, Jorg von | 579, 696

Tacitus | 118, 248, 647
Terenz | 127, **129–131**, 416, 434, 516, 813
Thurner, Jakob | 130f., 180f., 335f., 418, 422, 426–431, 505, 516, 608, 782, 785, 807
Timpler, Clemens | **96f.**, 801, 821
Tirmann, Jacob | 704
tom Ring, Hermann | 585
Tomášová, Regina | 122
Tribuvetus, Blasius | 679
Tritonius, Petrus | 415, 417f., 420, 423, 425, 819

Vadian, Joachim | 195, 415f., 450f., 801, 821
Vallet, Nicolaes | 204, 801
Vecchi, Orazio | 221
Vento, Ivo de | 603
Verdelot, Philippe | 285, 286, 402, 661, 671, 707
Verino, Michele | 135, 186
Vicentino, Nicola | 359, 361, 801, 822
Vietor, Hieronim | 155, 175, 190, 192, 194, 402, 526, 782, 794f., 799f., 802
Virdung, Sebastian | 32, 79f., 86, 188, 193, 319, 324f., 510–513, 534, 540, 542f., 801, 812
Vives, Juan Luis | 22, 44, 85, 90f., 127, 136, 199, 201, 278, 280, 303, 305, 310–312, 317, 364–366, 381, 398, 400, 410, 421, 440, 801, 822

Wachtendonck, Arnold von | 734
Waissel, Matthäus | **73**, 575, 781, 800, 802
Walde, Henningk vom | 718
Waldis, Burkard | 261, 804
Walliser, Christoph Thomas | 680
Walter, Johann | 71, 573, 798
Warnsdorf, Hans von | 680, 708
Warnsdorff, Anna von | 708
Warnsdorff, Nicel von | 708
Weinsberg, Hermann | 77
Wijler, Bernhard | 588, 741
Wilhelm IV., Herzog von Bayern | 166
Willaert, Andrian | 365
Wittwiler von Rorschach, Ulrich | 108
Wolfhard, Adrian | 195, 802
Wollick, Nikolaus | 60, 85, 86, 513, 526, 802, 816
Wurstisen, Christian | 92, 102
Wurstisen, Emanuel | 92, 98, 129, **139f.**, 185, 293, 298f., 608, 613, 683, 781–783, 785, 786, 813
Wyck, Bernhard von der | 588, 741

Yndern, Mychel | 527

Zarlino, Gioseffo | 23, **326–328**, **359f.**, 362, 802, 806
Zedlitz, Nikolaus von | 708
Zehmen, Achaz von | 686
Zimmermann, Johannes Ludwig | 110
Zwinger d. Ä., Theodor | 88, 92, 802
Zwinger, Jacob | 92, 140, 781
Zwingli, Huldrych | 87, 802

Musiktitel und Textincipits (Musik)

Die Musiktitel und Textincipits behalten ihre originale Schreibweise. Wenn sich die Varianten nur geringfügig in einzelnen Buchstaben oder Silben unterscheiden, werden sie in einer Zeile durch Komma aufgeführt. Bei Abweichungen in der Wortwahl werden die Varianten in separaten Zeilen erfasst.

[A]liúd pre[l]udium | 437, 439, 448, 783, 786
Ach ach wie brint so | **268–270**, 782
Ach Elslein liebes Elselein | 559, 578, 697, 751, 787
Ach Gott vom Himmel sieh darein | 204
Ach hertziges hertz mit schmertz | 599, 632, 636
Ach húlf mich leid, Ach húlff mich laid | 606
Ach Júngfraúw wolt ir mit tantzenn | 231, 632
Ach Lieb mit laidt, Ach lib mith leyth, Ach lib mith leÿth, Ach lieb mit leid | 538f., 544, 549, 554, 558, 752f.
Ach meidlin fahr mit mir | 231, 637
Ach meitlin fahr mit mir úber Rein | 290
Ach weh mir ist dúrchschoßen | 268
Ách wehe mir ist dúchschoßen das iúnge hertze mein | 230
Ain niderlendisch runden dantz | 516
Ain trium | 472
Alde múß ich mich scheidenn | 288, 672
Aliquid noui ex Sarmatia | 731
Allein Christis ist gestorben | 679
Allein nach dir Herr, Állein nach dir Herr | 207, 298, 623, 640, 674, 676
Allemande | 98, 639
Alleyn Gott in der Höhe sey | 577
Alleyn Gott in der Höhe sey ehr | 705
Alter wyber tantz wz mi | 231
Altera iam teritur | 432
Amor lesuis remissa chorda | 173
Amor vincit ora, et nos ce damus amori | 642
Amorosi pensier sospir ardenti | 264
Amorozij | 264, 654
Asinus in Maio → Wohl kumpt der may | 480, 517, 787
Aspice domine | 11, **329–333**, 342, 484, **765–773**, 782, 785
Audi filia et vide | 322
Aus tiefer Not schrei ich zu dir, Vß tieffer nodt schrey ich zú dir | 108f., 204
Áúß dieffer noth schrei [ich zu Dir] | 207
Auss tieffer noth | 577, 580, 721
Ave sanctissima maria | 386, 783, 786

Bassa Tantz. Francesco Spinacino | 487
Bassus Lacaracossa | 583, 711
Bataglia | 744–747, 576, 578, 697
Bathori Tantz | 244
Baúrenn [Bauern] Dantz | 244
Baúrenn Dantz | 244, 636
Bayses moi Félix lútinist | **165f.**, 781
Bella per Hemathios | 432
Benedicam Dominum | 221, 616, 674
Benedicite omnia opera Dominj Domino | 260
Benzenouwer, Benzenoúwer, Bentzennawer | **150–153**, 230, 403, 672, 673, 781
Bettler dantz | 299, 634
Bewar mich Herr Gott | 208, 219, 235, 621, 675
Bila Dzinka vrataixa | 729
Bon iour mon cæur | 654
Branle simple N'aurés vous point de moy pitié | 595, 746
Butz bis mich nit, ich will dir ein kreitzer schencken | 290

C'est à grant [tort], Cest a grand tort, Cesta grand Tort, Cestagrant | 593, 695, 747
C'est grand honneur | 680
Calata | 412, 517
Calvinisch Dantz, Calvinisten Dantz | **210**, **242–243**, 253, 635, 638, 785
Camilli Dantz Fantasia | **243**, 253, 635
Canon in homophonia | 681
Cara Cassa, Cara Cossa | 163, 403
Carmina Horatij | 123
Chascun nouvit son desir | 680
Chiaranezana o passa o mezzo della bataglia | **576**, 697
Chiarenzana | 181, 403, **492–497**, 578, 784, 787
Chiarenzana la bataglia | 578, 697
Christus vnser Herr vnd hailandt | 721
Cifras para harpa y organo | 540
Conflictio bellica | 744
Constitues eos principes | 580, 723
Constitues eos principes super omnem terram | 723
Coree Rosina | **484f.**, 516, 783, 787
Coree Tanntzmass | 751
Costentz das grósest | 462f.
Cuatro diferencias sobre guárdame las vacas | 739

Da Jsrael aúß Egipten zog | 207, 641, 674
Dancket dem herren | 290
Danntz | 740, 751
Dantz mir nit mit meiner Júngfraúw Catharin | **231**, 634
Das ander Priamell | **471–473**, 754
Das drit Priamel | **471–473**
Das erst Priamell | **471–473**, 516, 754
Das fierd Priamel | **471–473**
Das fünfft Priamel | **471–473**
Das Meydlein wil nicht ein Schuster han | 705
De dolce amor | 569, 682
Decantabat populus Israel | 265
Deh quanto fu pietoso degli amanti | 375, 376, 783, 786
Dein murren macht | 753
Dein múrren macht das ich nit acht | 753
Der annder statpfeiffer Danntz | 751
Der Bentzennawer gar gútt | 441, 653
Der Bentzennawer Inn Tanntz weiss | **150–152**, 781
Der dritt stat pfeiffer dantz | 751
Der Erst Stat pfeiffer danntz | 751
Der hoppendanntz darúff | 150
Der hór gluck | 255
Der Künigin Tantz | 702, 743
Der meitlein vó blofelden tantz | 215, 642
Der Nárrisch Caspar | 244, 636
Der recht Studenten Tantz | 595, 741
Der Schwartz Knab | 150, 653
Der Solerten Tantz | 696
Der Solerten Tantz Discant. Sprunck | 576, 696f.
Der stadpfeÿffer tancz | **538f.**, 546, 750
Der Tag der Jst so fróudenn reich | 207, 641
Der Úbiquisten ~~Calvinisten~~ dantz, Der Ubiquisten dantz | **242f.**, 635, 785
Des Princen dantz, Des printze(n) tantz | 240, 291, 744
Deus adiutor meus | 680
Deus autem, Deus Avtem | 579, 580, 715, 717, 719, 721
Deyn múrren macht | 558, 752
Die kunst macht gúnst | **296**, 619, 675
Die mich erfrewt | 705
Die mich erfrewt ist lobens werth | 705
Diffugere nives | 432
Dona lessiadra, Donna leggiadra | **285f.**, 402, 661, 671
Donna crudel | 133, 260, 656
Donna leggiadra e bella | 285, 402, 661, 707

Doulce memoire | 123, 237, 238f. 287, 663, 671
Drei Gäns im Haberstroh | 568, 678
Dulce mia Amore | 238, 528, **530f.**, 663, 789
Dulcia pulchra dei, vina púella timor | 590, 736f.

Ein feldgeschrÿ | 644, 709
Ein feste Burg ist unser Gott | 204
Ein gút Preambel auff allerley Claues | 475
Ein gut Preambel mit fugen | 475
Ein gut Preambl | 755
Ein gut Preambl für junge Schúler | 755
Ein gut Preambulum | 754
Ein guter bentzenawer | 230, 642
Ein guter Preambulum | 754
Ein Kind geborn zu Bethlehem | 709
Ein kleine schlacht ich weiß oder nicht obs die vor Pavia ist oder vor Madeburgk | 709
Ein Magd die sagt mir freundlich zu,
Ein magd die sagt mir frúntlich zu,
Ein magd die sagt mir frúntlich zú,
Ein magt die sagt mir frúntlich zu | 288, 699, 672
Ein Maidlein spricht mir freundlich zu,
Eyn meydleyn Sprach mir | 699
Ein niderlendisch Triúm, poúr aúoir | 163, **411f.**
Ein sáchsischer tantz | **412f.**, 786
Ein schon Liedt | 272
Ein seer guter organistischer Preambel | 474, 754
Ein sehr kunstreicher Preambel oder Fantasey | 754
Ein Tantz | 711
Ein veste Búrckh | 207, 641
Ein vorlóúfflin | **395f.**, 413, 448 , 481, 786
Ein Welischer tantz | 702, 743
El Burato | 517, **519f.**, 784
Elegiacum | **369**, 783
Ellsleyn libes elssley, Ellsleÿn libes elssleÿ, Elslein liebes Elslein | 516, 538, 555, **558f.**, 750, 788
Elseleyn | 517
Es ist vmb sunst | 496
Es sind doch selig alle die | 291
Es steht ein Lindlin Jn diesem Thal | 268, 637
Es wolt ein meytly wasser holen | 148, 288, 672, 781
Exercitium | 75f., 86, 437, 468, 544f., 561, 577, 599, 614, 673
Eyn eyssenmacher tantz | 744
Eyn final, Eÿn final | 437, **443**, **448**, 538, 752, 783, 786
Eyn frantzösischer von vnden auf Tantz den weyß | 703
Eyn kleyn Tentzleynn, Malva‘ | 703
Eyn overlendisch dantz | 744
Eyn tantz, Schlemmer genanndt | 703
Eyn Täntzleyn Ich thu dir nicht | 699
Eyn welsch Stuck | 727

Fantasia, Fantasie, Phantasia | 139, 218f., 222, 232, **243f.**, 244, 253, 285, 295, **365f.**, 474, 532, 569, **617–619**, 635, 663, 665, 667, 675, 682
Feines Lieb | 218
Feines Lieb du hast mich gefangen, Feins Lieb du hast mich gfangen | 133, 262, 657
Ferdinandi | 368, **370f.**, 783
Ferdinanth | 389
final darúff | 396, 448 , 481, 786
Finale in re seu preambalon | **385**, 783, 786
Finale seu preambalon in re | **385f.**
Finis est in tristicia et merore | 578, 697
Floreat in studiis | 432
Frisch auf mein | **266–268**
Froúw múllerin | 230, 289, 644
Fuga 6 Vo in únisono post 2 tempora | 680
Fuga in unisono | 681

Fulsa peiß mich nith | 486

Gagliarda del Duca di Ferrara | 243, 639
Gagliarda, Galliarda, Galiarda | 73, 112–114, 208, 211, 225, 228–230, 243, 598, 626, 628, 631, 639f., 640–642, 646, 647–651, 654, 781f.
Gaiarda Tenor zu dem Baß. Zum Passamezo | 713
Gal[liarda] Pekna a kratka | 248, 647
Galliarda wesela, Mir [Wir?] liebt ihm grónen Mayen | 228
Galliardt Gothofredus | 272
Gaßenhaúer, Gassenhaver, Gassenhawer | 403, 581, 702, 703, 751
Gassenhawer, es taget vor dem walde | 289
Gitte sospir dolenti | 375
Gott ist mein Liecht | 205, 239, 296, 620, 675
Gratia Dei salvati sumus | 205, 616
Gute Nacht, meine Liebe | 228

Harmonia | 61, 79, 423, 425
Haú sieht Jan Canzon francese bel | 163
Helena tantz | 290
Hellas mon Dieu ton ire | **235f.**
Herr ~~Gott~~ dein ohrenn zú mir neige | 207, 641
Herr nún heb den wagen selb | 108f.
Hertzog Augusti Dantz | 242, 635
Herzlich lieb hab ich dich o Herr | 123
Herzog Maúritzen Dantz | 242, 635
hoff dantz | 751
Hoffdantz Pfaltzgraff Friderichs | 242, 635
Horrida tempestas | 432
Hupfauf, Húpffaúff | 223, 635
Húpffaúff Gredel | 404
Hupffauff Koelbll | 412

Ibat quidam Clericus | **209f.**, 253, 637, 782, 785
Ich bin zu lang gewesen, Jch bin zú lang gewesenn | 216, 632, 731
Ich hatt mir ein Annelein fürgenomen, Ich hätt mir ein Endlein fürgenommen, Ich het mir ein Annelein für genummen, Ich het mir eyn anelein fúrgnommen | 555, 695, 697, 750
Ich het mir ein meydlein fúr genúmen | 751
Ich klag den tag | 699
Ich klag den tag vnd alle stund | 578, 699
Ich rew und klag, das ich mein tag | 350
Ich rew vnth klak | 287, 288, 349, **350–354**, 663, 785
Ich rúeff zú dir Herr | 207
Ich weyß mir ein fyns brúns megetlin | 701
Il est giour [Canzone] Fran[cese] | 163
Il est jour | 163
Im Meyen hórt man die Haner kreien | 235, 624
Im Meyen, Jm meyen | 123, 234, 620
In Exitu Israel | 577, 579, 715, 717
In me transierunt | 205, 312, 616
In te d(omi)ne speraui, In te Domine speraui | 578,593, 699, 747
Intrada, Intrado | 569, 623, 682

Jch gieng ein mal spatzieren | 230, 636
Je prens en grey la dura mourt | 576, 580, 723, 725
Je prens en grey, Je prens engre | **232f.**, 571, 620, 675
Jesus Christus unser heylanth, Jesus Christus, unser Heiland | 577, 580, 721
Jhrs gleich lebt vff Erdenn nicht | 227, 631
Jolian petit Ictian | 163
Jouissance vous donneray | 65
Jubilate Deo | 261, 655
Junckfraw dein schóne Gstalt | 262, 654

Júnckheren Dantz | 240, 635
Júngfraúw eúwere scharpfe aúgenn die haben gwaltiglich | 231, 632
Júngfraúw Gretta dantz | 231, 634

Kaiser Maximilian Tantz | 240
Königstanz, Kónigs dantz, Kóninges dense, Kúngischer tantz, Kúnigk tantz | 240, 289, 291, 594–596, 632f., 642f., 743
Koninges dense mit dré lúten, Kóninges dense mit dre(y) lúten | 595, 743
Kyrie | 654

La Bataille | 696, 744
La bella franceschina | 286
La Bella. Pravdesz ystha nasz panie napisacz raczil | 707
La cara cossa | 583
La Guerre (La bataglia) | **334f.**, 709, 782
La Maguaritt | 723
La Piva del Ant. Rota | 486, 496
La Spagna | 487
Labella | 286, 402, 528, 531, 671, 706, 789
Labella Del noble roy de Francoys | 581, 583, 707
Labella. Pravdesz ystha nasz panie napisacz raczil | 355, 661
Lacaracossa | 583, 711
Languir me fair | 695
Languir me fais | 292, 673, 695
Lasso che pur hormai | 374, 376, 786
Laudabunt alii | 430
Laudate Dominum de caelis | 656
Le content est riche, Lecontent | 247, 530f., 665, 789
Le cueur est bon | 356, 663, 785
Leblich hat sich gesellet | 289
Les buffons | 215, 291, 643
Leuer est Bon | **355–357**, 663, 785
Lidia dic per omnes, Lydia, dic, per omnis | 426, 430
Lieplich hatt sich gesellet | 230, 289, 644, 672
Luce creata in terra | 374, 376, 786

Madona Katharina, Madonna katerina, Matunna Katarina | 163, **488–491**, 517, 784, 787
Madonna tenerina | 403, **499–501**, 784, 787
Maecenas atavis | 430
Mag ich unglúck nit widerstan, Mag ich unglúck nit widersten | 288, 516, 672
Magnificat octavi Toni Hasleri | 656
Man ladt uns uff die Hochtzeit | 143
Margraffen Dantz | 209, 637
Maria Zart | **386–388**, 783
Mein Auglein Weinen | 277
Mein einigs A, Mein eyniges a, Meyn eyniges a | 533, 554, 556, 558, **560**, 752f., 788
Mein Hertz mitt Liebesbanden | 260, 655
Mein Herz ein fein Lied dichtet | 291
Messalino | 667
Meytly sind dir dschú recht | 288
Meytly wit mit mir úber Rhyn | **148f.**, 781
Mi larés vous | 679
Min flyß vn(d) múy | 288
Mir ist eins schön brauns Mädelein | 701
Mir ist eyn feyn braun medlein | 701
Miserarum est | 432
Missa V vocum super Im Mayen | 654
Mit Lieb bin ich umfangen, Mitt lieb bin ich vmbfangen | 291, 798
Mollis inertia | 432
Mon Dieu me paist | 207
Moristgen Danntz | 38
Mus den mein treuw so gahr vorgeßenn sein | 226
Múß dann mein treúw | 226, 631
Múteta Adolf | 165
Muteta mester paulus hofhamer | 477

Nach dantz, Nach Tantz, Nachtänzleyn | 240, 699, 701
Nach lauff | 448
Nach willen dein, Nach willen deinem: princi[pium], Nach wyllen deynn, Nach willen din, Nach wÿllen deÿnn | 288, **335–337**, 533, 538, **548–552**, 558, 672, 752f., 782, 784f., 787
Nachlauff auff das Priambel | 476
Nachleúff aúf Zúcht er vnnd Lob | 448
Nachlewffel, Nachlóúfflin | 395, 448, 481, 786
Naures noús ponent de moy petit | 595, 746
Non ebur | 426, 432
Non mortui laudabu[n]t | 671
Non mortui laudabu[n]t te d[omi]ne | 239, 287
Nu[n] lobe meyn seel den Herren | 577, 579, 701
Nún bin ich einmal frey | 217, 267, 639

O combien est malheureulx | 593, 746
O decus celsi genus atque coeli | 654
O gloriæ paternæ summæ splendor | 260
O herre gott begnade mich | **108f.**, 207, 640, 644, 672, 781
O holdseliges Bild | 263, 657
O nostre Dieu | 207
O s'io potessi donna | 213, **237f.**, **286f.**, 301, 402, 661, 671
Omnes sitientes venite ad aquas | 264, 655
Omnia quae fecisti nobis | 204, 616, 674
Or vien ça vien m'amye | 667
Orconben (O combien est malheureulx) | 593, 746
Osiopotesi (O s'io potessi donna) | 237, 661, 663
Osiopotesi (O s'io potessi donna). O okruthna A nye sbedna miloszci davno narzekazia | 402

Paduana Romanescha | 583, 589, 713, 735
Paduana, Padoana, Paduaner, Padúaner | 247, 412, 479, 486, 491, 496, **498f.**, **517f.**, **520f.**, 667, 784, 787
Pars vna belli ticini | 744
Partiale e cruda morte | 498, 787
Passamezo Baribe | 715
Passamezo Discantus B. S. m. m. B. A. B. v. Dhon. | 582f., 713, 735
Passamezo vom Vngern | 727
Passamezzo Bassus B. S. m. m. B. | 582
Passamezzo Tenor B. S. m. m. B. A. B. v. D. | 582, 713
Passamezzo, Passomezo, Pas emezo, Pasomeso, Passa meza, Passo e meszo, Passo e mezzo, Passo mezo, Paßomeso, Passometzo | 93, 98, 143f., 163, 208, 237, 287, 389, 496, **528f.**, 532, 590, 599, **625–631**, 663, 665, 712f., 715, 736–738, 751, 784, 787
Passemezo commune | 575
Passo é mezo d'baroncina | 532
Paßomeso de vngaro | 739
Pasameza de la Traditore | 403
Pasamezo hispanicu[m] | 246, 522, 528, 665
Pasomezo Nygdym themu vyerzicz nye chczial | 247, 665
Pavana alla venetiana, Pavana alla Veneciana | 486, 595, 703, 742
Pavana chiamata La desperata, Paúana Chiamata La desperata | 403, 486, 595, 737
Pavana de Vacas, Pauana de vaccas | 594, 739
Pavana del R[ota], Pauana del R[ota] | 486, 496
Pavana desperata | 590, 594f., 737
Pavana lachrymarum | 294
Pavana Venetiana | 594
Pecti nihil me sicut | 426
Perche el viso d'Amore. Canzon Talearis | 496

Phantasia → Fantasia
piúa | 412
postlúdiol[o] | 448
Præambulum Julij Bischoffs | 372, 614, 783
Præambulum, praeambulum, Preamb[alum], preambulúm, Priambúlúm | 93, 98, 123, 163, 294, 368, **371–373**, 386, 407, 411f., 429, **434–436**, 448, **465–469**, **478f.**, **482f.**, 516, 614f., 649, 652, 654, 673, 783, 786f.
Praeludium Salve puella | 395, **412f.**, 786
Præludium, Paeludium, Präludium, Prelúdia | 98, 221f., 371f., 374, 395, 412, **444f.**, **448f.**, **465–469**, 534, 554, **614f.**, 673, 752, 783, 786
Prauiem doznal prziaczielia swego | 247, 528, 530, 665, 789
Preambel oder Fantasey | 474f., 754
Preambell | 98, 614, 673
Preambl Jn Re oder La Der Erst hd | 589, 735
preambulu[m] Ludwig Blanckenheim, preludij ludwigs blanckenheim | 165, 167, 477, 781
Preambulum exquisitissimum | 255
Priambúlúm → Præambulum
Priamel, Preamel | 470–474
Prinzentanz | 594
Prooimion | 420
Puer natús in Bethleem, Puer natus in Bethlem | 260, 709
Pulcherrina Gal[liarda] dobrau notz ma mila | 114, 228

Quand mon mary | 327
Quando io pensal martire, Quand'io pens'al martire | **531f.**, 665, 789
Quando talhor el mio unico sole | 374, 376, 786
Quant'e madonna mia, Quanto o madona | 285, **343–349**, 661, 785
Quid tantum | 426
Quid tantum steriles | 432
Quis multa gracilis | 430

Reccerchare dj francesco milanese, Recercare de francesco | 365, 486, 489, 496
Recercata a Joan Henrico Herwart | 179, **366f.**, 456, **458f.**, 783
Ricercar, Recercar, Recercare, Recercaro, Recerkare | 163, 181, 365, 409f., 479f., 482, 487, 489, 498, 620f., 729, 787
Rochalfazo | 287f., 528f., 663, 784, 787
Romanesca o guárdame las vacas | 739
Rondinellae | 99
Rosinae Tantz | 99
Rossina ain welcher dantz | 516

Saltare | 703
Saltarella, Saltarellae, Saltarello | 99, 114, 162, 181, 208, 226, 229, 247, 285, **484–486**, 491, 574, 590, 595, 623, 625–630, 661, 712f., 729, 731, 737–739, 783, 787
Saltarello pyrwsi Pass e mezza | 247, 667
Saltus | **209f.**, 223, 230, 636–638, 782, 785
Salve puella, Salue mi puella | 395, 403, **412f.**, 592, 594f., 632, 642f. 740, 786
Saphica | **426–430**, 516
Schäffer | 244, 636
Schwartz knab | **38f.**, 150, 403, 634, 653, 751
Se pur ti guardo | 298
Si ist meyn búll, Si ist meÿn büll | **340–343**, 349, 367, 538, 555, 750, 785
Si j'aime mon amy | 65
Sic te diva | 430
Sicut lilium inter spinas | 368, **370f.**, 783, 786
Sie ist mein buel | 341, 751, 783
Smuthne sercze zalosczia | **233f.**, 583, 729, 782
So wünsch ich ihr | 727

Solerten Tantz, Solerten tentzlein | 576, 696f.
Spring aúff mein hertziges TrúsrIn, Vnd wusch ain mal herumb | 231
Sprúnckh | 227, 631, 637
Studente(n) tantz, Studenten tantz, Studententantz, Studententanz | 98, 215, 291, 594f., 642, 741
Sub diver[sis] | 480
Susanna Tantz | 98f.
Susanne un jour, Susanne ung jour | 235, 237, 297, 621, 623, 676

Tanecz Maximiliani | 123, 240
Tantz, Tanecz, Taniecz, Tans | 114, 118, 123, 228, 389, 394, 595, 631–634, 636, 647, 650f., 701, 741f., 783, 786
Tantzmaß Teútsch | 404
Tanz mir nicht mit meiner Jungfrau Käthen, sonst tanz ich mit deiner Jungfrau Greten | 231
Tota pulchra | 472
Totentanz | 230, **581f.**, 715
Tröstlicher Liebe | 695
Tú figura substantiæ es Patris | 260
Tu gloria Hierusalem | 259, 655

Unser kóchin kann auß der massen kochen woll | 751
Unser magdt kann aússdermassen | 555, 561, 750f.
Unser magt kan auss dermassen kochen | 751

Valerius[?] preludij[?] ludwigs blanck | 165
Vater unser im Himmelreich | 204
Veni creator spiritus | 418
Venus | 387, **389–394**, 636f., 786
Verlorner dienst | 289, 672
Vngrisch Tantzel | 412
Von edler Art, Von edler arth, von edler artt | 555, **557f.**, 752f., 787
Voria che tu cantas' una canzona | 343

W dobrim sie czasz swa myla poznal | 402, 661
Was Gott wil das gelschách alle zeit, Was Gott will, das geschách alle zeytt | 219, 297f., 598, 620, 623
Was Gott will | 675
Was wendt wir uff den abent dun | 291
Was wóllen wir vff | 228, 633
Wascha Mesa | 412
Welcher das ellend buwen will, Welcher das ellend buwen wöll, Wer das Elend bauen will | 110, 288, 644, 672
Wenn ich der Zeit | 679
Weyplich art | 472
Wie mócht Jch frólich werdenn | 227, 230, 633, 637
Wo ich mith leyb, Wa ich mit leib nit | 555, 558, 752f.
Wo sol ich mich hin keren, Wo sol ich mich hin kheren, Wo soll ich mich hyn kören | 288, 338, **368f.**, 782
Wo soll ich mich hin keren ich armes | **338f.**, 782
Wohl kumpt der may | 517
Wolauff gut Gsell von hinnen, Wollauf gutt gesell Von hinnen | 262, 654

Zart schóne fraw wo ist ewer Zúcht | 753
Zart schone fraw, Zart schóne froúw, Zart Schónste Fraw | 288, 403, 426, 480, 517, 644, 753
Zartt freundliche arth Hans vogels | 729
Zu dir herr Christe setz ich all mein Vertrauen | 114, 125, 648, 652
Zu freúden feines Meigdelein hab ich mir Außerwelt | 228

In den Tabulaturen zitierte literarische Quellen

Adagia (Erasmus) | 16, 66, 83, 129, 131, 516, 795, 806
Aeneis IV (Vergil) | 580, 717
Aeneis X (Vergil) | 130, 158
Aenigmata, 1601/1602 (Lauterbach) | 124, 133, 464, 798
Aenigmatographia (Reusner) | 103f., 119, 124, 701, 800
Amores I (Ovid) | 127, 233, 665
Amores II (Ovid) | 667, 669
Amores III (Ovid) | 432
Analecta observationum (Goclenius) | 103, 796
Andria (Terenz) | 131, 516
Annales XIV (Tacitus) | 248
Ars amatoria I (Ovid) | 127, 286, 589f., 661, 687, 725, 735, 737, 740
Ars amatoria II (Ovid) | 581, 663, 667, 729, 740
Ars amatoria III (Ovid) | 187, 285, 653, 667
Aulularia (Plautus) | 105, 130, 244

Carmina (Horaz) | 123, 155, 428f., 552, 695
Carmina de rebus divinis scripta (Major) | 106, 798
Carminum proverbialium (Anon.) | 104, 294, 794
Carminvm proverbialivm (Germberg) | 88, 220, 796
Catechesis VI (Erasmus) | 669, 795
Consolatio philosophiae I (Boethius) | 265, 655

Das Lalebuch (Anon.) | 105, 135, 657, 707
De bello Iugurthino (Sallust) | 127, 287, 661
De coniuratione catilinae (Sallust) | 118
De officiis (Cicero) | 105, 155, 176, 190, 794
De oratore (Cicero) | 106
De poetica (Vadian) | 416, 450f., 801, 821
Der Alte Todtendantz Sächsisch (Chyträus) | 116, 794, 806
Der Teutschen Weissheit (Petri) | 103, 132, 289, 713, 799
Disticha Catonis | 105, **127–130**, 159, 213, 255, 659, 665, 669, 795, 803, 806

Eclogae (Vergil) | 105f., 289
Elegiae I (Tibull) | 590, 592, 740
Elegiae XI (Properz) | 590, 739
Epigrammata (Lauterbach) | 124, 590, 741, 743f., 798
Epigramme X (Martial) | 241, 289, 517
Epistulae ex Ponto II (Ovid) | 127, 667
Epistulae ex Ponto IV (Ovid) | 654
Epistulae familiares VII (Cicero) | 594, 742
Erfurter Enchiridion (Anon.) | 721, 795

Fabeln (Äsop) | 106, 133, 230, 262, 291, 682
Froschmeuseler (Rollenhagen) | 104, 115, 800

Gnomologia (Buchler) | 103f., 464, 794

Hecyra (Terenz) | 131, 516
Hercules (Seneca) | 118, 663
Heroides VI (Ovid) | 285, 661
Heroides XVII (Ovid) | 213, 237, 661, 663
Historien von des ehrwirdigen in Gott seligen thewren Manns Gottes Doctoris Martini Luthers (Mathesius) | 132, 798

Jocorvm atqve seriorum (Melander) | 271, 798

Liber spectaculorum (Martial) | 106, 239
Loci communes, 1572 (Seidel) | 102, 106, 204–209, 216, 222, 230, 233–237, 261f., 297f.
Loci commvnes, 1560 (Seidel) | 88
Luthers Tischreden | 274, 814

Metamorphosen I (Ovid) | 267
Metamorphosen X (Ovid) | 127, 287
Metamorphosen XIV (Ovid) | 106

Nachtbúchlein (Schumann) | 104, 800

Opusculum de institutione puerorum (Bebel) | 76, 793
Orthodoxa enarratio evangeliorvm (von Beust) | 125, 793

Pantagruel (Rabelais) | 105, 214, 674, 800
Paroemiae ethicae (Seidel) | 88, 102, 800
Philippica II (Cicero) | 106
Polyanthea (Mirabellius) | 118, 124, 248, 798f.
Postilla der Sontags Evangelien (Gigas) | 225, 796
Proverbia Germanica (Bebel) | 105, 106, 135, 186, 710, 793, 803, 822
Proverbialia dicteria (Gartner) | 105, 204, 221, 237, 264, 297, 796

Remedia amoris (Ovid) | 580, 725

Satura II (Juvenal) | 106
Satura VII (Juvenal) | 262, 654
Schimpf vnd Ernst, Schimpfexempel | 104, 245, 246, 799
Sententiae (Syrvs) | 247, 665
Sententiae proverbiales, 1568 (Seidel) | 88, 102, 205, 219, 239, 297, 464, 800
Sententiae proverbiales, 1570 (Seidel) | 102, 239, 800
Spectacula I (Martial) | 240
Spiegel der Hauszucht (Huberinus) | 106, 797

Teutsche Sprach und Weißheit (Henisch) | 104, 106, 721, 797
Theatrvm Diabolorum (Anon.) | 43, 107, 801
Thesaurus Philo-Politicus (Meisner) | 265, 798
Thesavrvs eruditionis scholasticae (Faber) | 225, 795
Tristia IV (Ovid) | 589f., 736
Tusculanae disputationes III (Cicero) | 580

HOLLITZER

WIENER FORUM FÜR ÄLTERE MUSIKGESCHICHTE
BAND 16

Loci communes oder „Gemeinplätze“ waren laut Erasmus von Rotterdam im 16. Jahrhundert zentrale Werkzeuge des kognitiven Denkens sowie unverzichtbare Lern- und Lehrhilfe in allen Bereichen des Lebens, also auch in der Musik. Dieser Band gibt einen tiefen Einblick in die Tabulatursammlungen des 16. Jahrhunderts. Die untersuchten Tabulaturen beinhalten zwecks moralischer Erziehung verschiedenste miteinander verwobene Musik- und Texteinträge zu allen möglichen Themen wie Tugend, Gott, Sünde, Frauen, Narrheit oder Vergänglichkeit. Kateryna Schöning zeigt, wie die Instrumentalmusik in die ästhetisch-sinnliche Erfassung der Welt und die frühe Enzyklopädik eingebettet war, wie die Instrumental-Praxis beim Sammeln, Bearbeiten und Kompilieren der Text-Praxis nahestand, wie die Text-Praxis ihrerseits die Improvisation und das Intavolieren beeinflusste und welche Auswirkung sie auf die musikalische Didaktik sowie außermusikalische Medien mit Musik wie libri amicorum hatte.

9 783990 946114

HOLLITZER

www.hollitzer.at

ISBN 978-3-99094-611-4
ISSN 2617-2534