

Die Tabulatur (1602–1614) des Erasmus Hofer aus Ried im Innkreis

REINALD ZIEGLER

Die Tabulatur des Erasmus Hofer aus Ried im Innkreis (Österreich) ist zu Beginn des 17. Jahrhunderts entstanden. Zwischen dem in der Quelle vermerkten spätesten Datum 1614 und ihrem Wiederauftreten in Sammlungen der Musikgelehrten des 19. Jahrhunderts liegen über 200 Jahre. Das Buch war nachweislich im Besitz von Franz Commer, dessen Bücher-Nachlass im Jahre 1888 von der Firma Liepmannssohn in Berlin zur Versteigerung gebracht worden war¹. Dabei muss der englische Tenor und spätere Professor an der Royal Academy of Music in London, William Hayman Cummings, das Buch erworben haben². Sein Monogramm W H C innerhalb eines rechteckigen Stempels zierte die Innenseite des ersten, wahrscheinlich am Deckel verleimten Blattes³. Bei der Versteigerung wiederum seines Nachlasses⁴ konnte die Tabulatur im Mai des Jahres 1917 von der Library of Congress in Washington erworben werden, in deren Besitz sie sich seitdem befindet⁵.

- 1 Auf dem Titelblatt des ersten Teiles finden sich unten zwei ovale Stempel (Exlibris). Der obere dürfte der ältere sein. Er enthält ein Motiv, das ein Haus oder einen dicken Turm darstellt, in dessen Mitte vermutlich zwei Initialbuchstaben stehen; es könnte sich dabei um die Initialen des Schreibers handeln. Die Unterschrift ist ebenfalls sehr undeutlich, doch könnte es sich um den Ortsnamen RIED handeln. Der untere Stempel ist der ovale Namensstempel „F. Commer“. Der Nachlass Commers wurde im Katalog Nr. 65 des Auktionshauses Liepmannssohn 1888 in Berlin veröffentlicht; vgl. Albi Rosenthal, *Die Lagerkataloge des Musikantiquariats Leo Liepmannssohn (1866–1935)*, in: Rudolf Elvers u. E. Vögel (Hrsg.), *Festschrift Hans Schneider zum 60. Geburtstag*, München 1981, S. 193–216, hier S. 200. Der Band wird dort mit Titelblatt und Inhalt beschrieben und kommentiert: „Wichtiges Original-Manuscript von bester Erhaltung. Der Name des Verfassers findet sich in keiner musikalischen Bibliographie [orig. Kursive]“. Commer hat einiges aus dem Nachlass Carl von Winterfelds erworben; der Versteigerungskatalog aus dem Jahre 1857 enthält allerdings keine hs. Tabulaturen. Vgl. zuletzt Markus Rathey, Art. *Commer, Franz*, in: MGG2, Personenteil 4 (2000), Sp. 1437 f.; Bernhard Stockmann, *Carl von Winterfeld, ein Beitrag zur Geschichte der Musikbibliographie im neunzehnten Jahrhundert*, Diss. phil. Kiel 1957; im Anhang ist eine Fotokopie des Versteigerungskataloges enthalten.
- 2 Vgl. Hugh J. McLean, Art. *Cummings, William Hayman*, in: New GroveD2, Bd. 6, S. 778 f.
- 3 Von Cummings könnte die Anmerkung „unfinished“ am Ende von Nr. 43 eingetragen worden sein, vielleicht stammen von ihm auch die unzusammenhängenden Buchstaben auf der Innenseite des mit Papier beklebten rückseitigen Deckels und die Anmerkungen bei Nr. [62], die sich auf die Druckkonkordanz RISM 1600² beziehen. – Johannes Wolf druckt in seinem *Handbuch der Notationskunde, 2, Tonschriften der Neuzeit*, Leipzig 1919 (Einlage zwischen S. 32 und 33) ein verkleinertes Faks. der Nr. 22 aus dem ersten Teil der Tabulatur ab. Wolfs Liste der Tabulaturen enthält auch die Hofer-Tabulatur, allerdings geht aus seiner Aufstellung (S. 33) nicht hervor, dass die Hs., der das Faks. entnommen wurde, mit der Tabulatur des Erasmus Hofer identisch ist.
- 4 Robin Rausch (Music Specialist der Library of Congress) bestätigte die Vermutungen Cummings' Nachlass betreffend und machte mir in Kopie den Katalog der Auktion vom 17./18. und 21.–24. Mai 1917 zugänglich. Die Tabulatur wird auf S. 85 mit der laufenden Nummer 891 verzeichnet. Der Katalog gibt neben dem Titel folgende Beschreibung der Tabulatur: „COMPILED BY ERASMUS HOFER, Organist of Ried, a very curious and unique MANUSCRIPT, written in black and red, with a quaint notation and initials, old boards covered with vellum leaves of a fifteenth century manuscript [...] folio. 1602.“
- 5 Der runde Stempel der Library of Congress befindet sich oberhalb des Stempels von Cummings. – Cleveland Johnson (*Vocal compositions in German organ tabulatures 1550–1650*, New York u. London 1989) hat noch keine Kenntnis von unserer Quelle.

1. Zum äußeren Befund der Handschrift

Die Tabulatur im üblichen Kanzlei-Format (ca. 30,5 x 20,5 cm) ist in ein beschriebenes Pergamentblatt eingebunden und offenbar in einem ihrem Alter entsprechenden guten Zustand⁶. Das aufwändig gestaltete Titelblatt⁷ (vollständiger Text im Anhang s. u.) kündigt „Ausserlöbne Vnnd fürtröffliche muttetten mit vier, fünff, sechs, siben vnnd Acht stimmen. Etlicher Fürnemer vnnd beriembten Componisten Auf alle Fürnemeste Fesst vnnd Anndere Christliche Feüertäg, durch das ganze Jar auffs besst Componiert“ an.

Der zweite Teil der Tabulatur beginnt mit einem Titelblatt, dessen Form an die des ersten anknüpft. Die Tabulatur ist insgesamt in drei Teilen angelegt, wobei Teil I und II zudem jeweils ein Inhaltsverzeichnis vorangestellt ist (das letztere umfasst die Stücke von Teil II und III), das die Stücke nach aufsteigenden Nummern verzeichnet. Der umfangreichste erste Teil enthält 55 Niederschriften zum Weihnachtsfestkreis, der zweite 33 Stücke zum Osterfestkreis, und der dritte Teil, mit seinen 13 Stücken der am wenigsten umfängliche, beginnt mit einer Motette zu Pfingsten. Die Quelle enthält Datierungen, die von 1602 (Titelblatt von Teil I und Nr. 20 im zweiten Teil) bis zum Jahr 1614 (Nr. 13 im dritten Teil) reichen.

Erasmus Hofer, der sich in der Widmungsschrift selbst als Organist von Ried bezeichnet, intavoliert insgesamt 101 unkolorierte Motetten und Liedsätze, die fortlaufend über beide Seiten eingetragen sind. Wenn auch nur wenige Nachrichten zu seiner Biografie zusammenzutragen sind, aus denen immerhin hervorgeht, dass er schon um 1595 das Organistenamt versehen hat⁸, so lassen sich doch über das von ihm sorgfältig aufgezeichnete und teilweise bearbeitete Repertoire (vgl. den Katalog im Anhang s. u.) einige Rückschlüsse auf die damalige Musikpraxis ziehen. So deutet die sekundtransponierte Abschrift (Nr. 28) der schon zu-

- 6 Grundlage der Untersuchung ist ein Mikrofilm (Signatur: Music 4069) der Library of Congress, der mir zusammen mit den anhängenden Materialien zur Verfügung gestellt wurde. In diesem Zusammenhang bedanke ich mich bei Robin Rausch für seine bereitwilligen Auskünfte, ohne die die präzisen Angaben zum äußeren Erscheinungsbild der Quelle und die Faks.-Abbildungen nicht möglich gewesen wären. – Rausch übermittelte das Wasserzeichen, das in keiner der gängigen Karteien in dieser Weise verzeichnet ist: Es handelt sich um ein Wappen (ca. 3,5 x 3 cm) mit einer herzförmigen Einbuchtung nach innen an der Oberseite und zwei ausgeprägten Wölbungen nach innen auf den Längsseiten. Diagonal von rechts oben nach links unten (im heraldischen Sinne) verläuft ein Balken, rechts unten befindet sich ein Stern. Das Wasserzeichen weist vermutlich auf eine der Papiermühlen von Kaufbeuren, dessen Wappen üblicherweise zwei Sterne enthält. Nach Friedrich v. Hössle (*Bayerische Papiergeschichte*, in: *Der Papier-Fabrikant* 16 [1926], S. 238) war jedoch auch die Führung nur eines Sterns im Wappen gebräuchlich.
- 7 Die ersten zehn Buchstaben sind sehr verschnörkelt und etwa achtmal so groß wie die der Zeilen 3–9, der erste Buchstabe ist mit roter Tinte ausgeführt (rote Titelinitalen finden sich nach Auskunft von Robin Rausch auch im Notenteil). Die restlichen Buchstaben der ersten Zeile und die ganze zweite Zeile bestehen aus Buchstaben, die nahezu halb so groß sind, während die restlichen Zeilen mit Ausnahme des Namens, der Worte „Juny“ und der letzten Zeile in der nochmals kleineren Kursive notiert sind. Das für die Datierung der beiden Titelblätter benützte Formular entspricht dem einer Urkunde.
- 8 Er wird ohne weitere Angabe von Belegen genannt bei Franz Berger, *Ried im Innkreis. Geschichte des Marktes und der Stadt*, Ried im Innkreis 1948, S. 384. Weitere Nachforschungen im Stadtarchiv und im Musikalienarchiv blieben ohne Ergebnis, doch ließen sich in dem ab 1593 geführten Taufbuch der Pfarre Ried Kindstaufen am 22. Januar 1594 und am 26. August 1597 und im Totenbuch ein Todesfall, betreffend einen weiteren Sohn, am 27. November 1599 nachweisen; bei allen Einträgen ist Erasmus Hofer mit seiner Berufsbezeichnung genannt. Nachforschungen zu seinem Tod wurden bis zum Jahr 1634 durchgeführt, blieben aber erfolglos. Berger (ebd., S. 384 f.) nennt einen Amtsnachfolger anlässlich dessen Heirat 1607 (für Nachforschungen vor Ort danke ich Frau Dr. Sieglinde Baumgartner vom Museum Innviertler Volkshaus, Ried).

vor als Nummer 9 abgeschriebenen Motette Hans Leo Hasslers, *Verbum caro factum est*, auf ein Mitwirken von Instrumenten hin.

Die Handschrift muss innerhalb ihrer Teile fortlaufend erstellt worden sein. Anders als viele seiner Berufskollegen legt Hofer schon ab dem vierten Stück wenig Wert darauf, einen Satz übersehen zu können, ohne blättern zu müssen: Er intavoliert weitestgehend, ohne den Platzbedarf des Stückes von vornherein abzuschätzen. Die Tabulatur enthält daher nur wenige der kurzen Liedsätze, die in anderen derartigen Niederschriften später an den verbliebenen leeren Stellen eingetragen worden sind. An Hand der wenigen Datierungen lässt sich nicht ohne weiteres erkennen, inwieweit die drei Teile der Handschrift nacheinander oder gleichzeitig entstanden sind, doch lassen paläografische Befunde einige Schlüsse zu. So werden die Oktavlagen zunächst uneinheitlich verzeichnet: Die große und die kleine Oktave trennt Hofer bei den als Nummer 1–37 abgeschriebenen Stücken zwischen *H* und *c*; ab Nr. 38 übernimmt er die für die anderen Stimmlagen von Anfang an zwischen *b* und *b* notierte Aufteilung der Oktavlagen. Zudem vermittelt schon der Schreibstil des ersten Drittels der Handschrift mit seinen zunächst rot (bis Nr. 29), dann mit dunkler Tinte (bis Nr. 37) ausgeführten Initialen den Eindruck größtmöglicher Sorgfalt bei der Gestaltung. Dieser erste Teil wurde weiter aufgefüllt, wobei das aufwändige Gestaltungskonzept aufgegeben worden ist. Als Schluss des ersten Teiles war die einseitige Intavolierung des Stückes Nr. 54 vorgesehen, doch wurde dann noch eine weitere Motette von Blasius Ammon eingetragen, die ebenfalls einseitig intavoliert worden ist.

Dieselben Verhältnisse, die Änderung der Bezeichnung der Tonlagen betreffend, lassen sich im zweiten und im dritten Teil der Tabulatur noch einmal beobachten: Nach einer Übergangsphase bei Nr. [72] ist ab Nr. [73] – unterbrochen von einer kurzen Wiederaufnahme der alten Buchstabenform im zweiten Teil der Motette⁹ – wie im dritten Teil ab Nr. [95] die an die Oktavtrennung der anderen Lagen angeglichene Schreibweise zu finden. Dort wechseln die Schriftzüge und die Tinte schon im vorhergehenden Stück, das den Tonbuchstaben *b* nicht enthält.

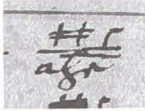
2. Notationssystem

Die von Hofer verwendeten Großbuchstaben gehören teils der Versalienform an (*A*, *G*), teils der Kursive (*H*, *B*, *F*, *E*, *D*, *C*), und die Schreibgewohnheiten sind dabei recht festgelegt¹⁰. Der Wechsel in der Schreibweise der relativ seltenen tiefen Bassnote *E* zur Versalienform hat wie der Wechsel bei der Trennung der großen von der kleinen Oktave zum Jahresende 1607

9 Erste Zeile rechts, vierte Semibrevisgruppe, und zweite Zeile rechts, siebte Gruppe, sowie die letzte Note vor Beginn der Wiederholung.

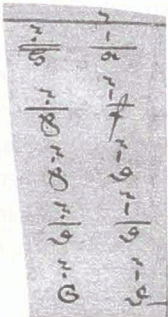
10 Eine Form des *A* mit einem gerundeten Anstrich wie bei einem Kleinbuchstaben kommt ubiquitär nur bei Nr. 1 vor, sie tritt schon bei Nr. 2 gegenüber derselben Form ohne Anstrich zahlenmäßig stark zurück und verliert sich ab Nr. 8. Wie ein Zitat wirkt die dieser immerhin noch ähnliche Form bei Nr. [95] (vierte Seite, erste Zeile, letzte Gruppe). – *G* in seiner kursiven Form steht isoliert bei Nr. 4 (erste Zeile rechts, letzte Gruppe) und tritt erst wieder am Anfang von Nr. [72] auf, dann allerdings des öfteren (bis zur zweiten Doppelseite, erste Zeile; noch einmal ebd. in der fünften Zeile links, fünfte Gruppe). – Ein *H* in der erstgebrauchten Form steht isoliert in Nr. [79] (erster Teil, zweite Seite, erste Zeile, fünftletzte Gruppe, im Bass).

stattgefunden, wie die Befunde nahe legen¹¹. Schon etwas früher, frühestens ab der zweiten Hälfte des Jahres 1604¹², kommt eine weitere Form des Kleinbuchstaben *b*¹³ hinzu, der im Zusammenhang mehrerer Notenbuchstaben dann ligiert in der Form der Kursive mit zwei Schleifen geschrieben wird (Abbildung 1).



Für *g* wird allgemein die Gamma-Form gewählt; nur ausnahmsweise (wohl meist versehentlich) steht ebenfalls zu diesem späteren Zeitpunkt die sonst nur für *gis* gebrauchte Form des kursiven Kleinbuchstaben *g*¹⁴. Dagegen bleiben die Schreibgewohnheiten für die rhythmischen Zeichen relativ konstant.

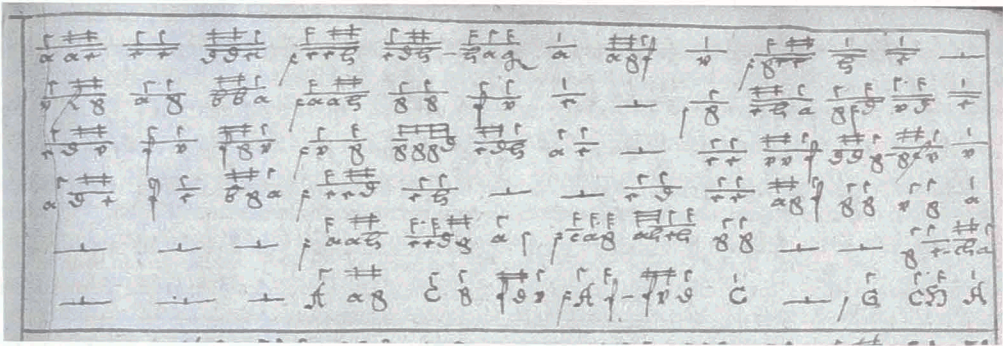
Längster notierter Wert und damit Basis für die Gruppierung im Schriftbild ist in gerader Mensur die Semibrevis, in der ungeraden die Brevis. Die Brevis in gerader Mensur wird im Satz in zwei Semibreven zerlegt, die nicht gebunden werden. Treten Breven in allen Stimmen gleichzeitig auf, werden sie als Semibrevis mit dem Zusatz „2“ durch alle Stimmen versehen¹⁵ (Abbildung 2).



- 11 Die Versalienform des *E* findet sich im ersten Teil ab Nr. 37, vierte Zeile links, erste Gruppe. Zwar ist diese Abschrift undatiert, doch hat Hofer den Zeitpunkt der Abschrift des folgenden Stückes genau fixiert: Es handelt sich um den 31. Dezember 1607. Nr. 39 kommt erst ein Jahr später hinzu. Die Versalienform löst die Kursive im zweiten Teil bei Nr. [75] ab und ist erneut bei Nr. [77], [84] und [85] wieder zu sehen. Bis zum Schluss des zweiten Teils kommt der Tonbuchstabe ebenso wenig wie vorher zwischen Nr. [77] (datiert 1607) und [84] vor. Im dritten Teil ist die der Kursive angehörende frühe Form noch bei Nr. [93] anzutreffen; die nachfolgend abgeschriebenen Stücke enthalten das tiefe *E* nicht mehr.
- 12 Das Datum lässt sich aus dem dritten Teil der Tabulatur ableiten, in dem diese Form erstmals bei Nr. [94] verwendet wird. Im Teil I begegnet diese Form erst ab Nr. 38; daraus kann erschlossen werden, dass die vorhergehenden Stücke bis Mitte des Jahres 1604 intavoliert worden sind. Im Teil II erscheint diese Form ab Nr. [61] (im zweiten Teil der Motette).
- 13 Im ersten Teil des öfteren, beginnend bei Nr. 38 ab der vierten Zeile. Im zweiten Teil der Tabulatur zuerst bei Nr. [62], vierte Seite, dritte Zeile, vorletzte Gruppe, in der dritten Stimme. Im dritten Teil der Tabulatur ab Nr. [93], erste Seite, fünfte Zeile, vierte Gruppe, zweite Stimme.
- 14 Zum ersten Mal bei Nr. 38 (sechste Zeile links, in der drittletzten Gruppe der vierten Stimme), im zweiten Teil der Tabulatur bei Nr. [61] (im zweiten Teil der Motette zu Beginn in der vierten Zeile, zweite Gruppe der vierten Stimme), und im dritten Teil der Tabulatur bei Nr. [94] (vierte Zeile links, siebte Gruppe in der dritten Stimme).
- 15 Im ersten Teil bei den Abschriften Nr. 2, 4, 5, 10, 17, 27, im zweiten Teil bei Nr. [64] und [70], im dritten Teil nur bei Nr. [90].

Minimen sind durchgehend einzeln notiert. Verschiedene rhythmische Werte werden erst dann ligiert, wenn zwei Fusen innerhalb eines Gitternotates¹⁶ erscheinen; punktierte Noten werden nie ligiert (vgl. Abbildung 3, fünfte Stimme, siebte Schreibgruppe und fünf Gruppen später im Bass). Balkungen sind erst ab dem Wert der Semiminima gebräuchlich. Beginnt eine Schreibgruppe mit einer Pause im Wert einer Semiminima, so wird der erste Wert immer als Einzelzeichen notiert, während die beiden nachfolgenden gitternotiert sind (vgl. Abbildung 3, Einsatz der fünften Stimme)¹⁷. Ketten von Fusen werden in Viererblöcken zusammengefasst; beginnen sie auftaktig oder enden sie abtaktig, kommt es zu Gitternotaten von jeweils zwei Noten.

Abbildung 3: Faks. des Tabulatursatzes (Nr. 13) der Motette *Salve puella gratiae* von Jacobus Regnart, entsprechend Takt 1–7 der Notenbeispiele 1–4 in Abschnitt 4, Bearbeitungen



Spezielle Gegebenheiten bei der Aufzeichnung des Dreiers sind in der Tabulaturnotation allgemein recht häufig. Für die Rieder Tabulatur kann folgendes festgehalten werden: Als ein- bis dreizeitige Pause wird fast nur die ansonsten für die Semibrevis-Pause übliche Form notiert¹⁸ – ausgenommen die sehr kurze Pause von der Hälfte einer Schlagzeit, die als Semimi-

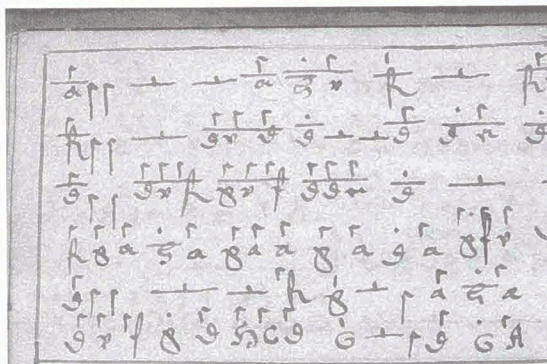
- 16 Überstände nach allen Seiten kommen bei Semiminimen vor, sie finden sich vorwiegend bei Gruppen von zwei Noten. Ansonsten stehen die senkrechten Teile nur nach unten über.
- 17 Bei Fusen kann es sich auch anders verhalten: vgl. Nr. 24, erster Teil (dritte Seite, erste Zeile, sechste Gruppe in der dritten Stimme). Hier sind drei Fusen in einem Gitternotat zusammengefasst.
- 18 Eine (fälschliche) Brevis-Pause nur für eine Schlagzeit: Nr. 14, dritte Seite, vierte Zeile, in der zehnten Gruppe. Dort findet sich auch die Mischung alter und neuer Werte bei Noten. Diese werden großflächig vermischt, wenn für die erste Zeit eine punktierte Minima mit nachfolgender Semiminima (lange Werte) gesetzt wird, wohingegen die beiden anderen Zeiten mit zwei Minimen dargestellt sind. In der ersten Zeile der Nr. 19 sind dreizeitige Breven mit Punkt oder (Semiminimen-)Strich bezeichnet, ebenso bei Nr. 26 (dritte Seite, dritte Gruppe). Bei Nr. 2 (zweite Zeile rechts, zweite Gruppe) finden sich in der dritten Stimme fälschlicherweise zwei Minimen anstatt einer Brevis mit nachfolgender Minima. – Der synkopische Rhythmus lang-kurz-lang-kurz wird in Nr. 43 (erste Seite, sechste Zeile, sechste Gruppe, vierte Stimme) in langen Werten dargestellt, während die anderen Stimmen unangepasst bleiben. Für die drei Zeiten steht bei Nr. 48 kurz vor Schluss das Zeichen einer Semibrevis. Zwei Minima-Pausen für die beiden ersten leeren Zeiten einer Dreier-Gruppe finden sich bei Nr. 50 (vierte Zeile rechts, vierte

nima abgebildet wird¹⁹. Dagegen sind die mit Tonbuchstaben versehenen Anteile verschieden gekennzeichnet: Bei drei gleichschnellen Noten oder einer Punktierung werden drei Minimen in Einzelzeichen notiert; erhält dagegen ein Wert zwei Zeiten, wird er fast immer als Brevis dargestellt. Abweichungen kommen recht selten vor, sie bleiben vorübergehend und sind eher als Ungeschicklichkeiten anzusehen.

Punktierungen werden mit den üblichen Einzelzeichen dargestellt²⁰: Punktierter Minimen, die eine Notationsgruppe überschreiten, umfassen zwei Buchstaben; sie sind zumeist mit einem Strich (Haltebogen) verbunden (vgl. Abbildung 3, 12./13. Notationsgruppe in der fünften Stimme). Synkopen werden nur innerhalb einer Gruppe mit einem Einzelzeichen dargestellt. Der längste hierfür notierte Wert ist daher die Minima (vgl. Abbildung 3, Basseinsatz in der siebten Notationsgruppe). Für Synkopen im Wert einer Semibrevis wird in der folgenden Notations-Gruppe der Buchstabe wiederholt und in aller Regel durch einen Strich (Haltebogen) dem ersten Wert zugeordnet (vgl. Abbildung 3, 7./8. Notationsgruppe im Bass)²¹.

Die Buchstaben der Finalnoten sind nicht speziell ausgeformt; eine Ausnahme in dieser Hinsicht macht Nr. 8. Tonhöhenstriche werden für die Dauer einer Brevis, gegebenenfalls auch über Pausen hinweg eingezeichnet. Es handelt sich um eine sehr saubere Schrift mit wenigen Ligaturen.

Gruppe, vierte und fünfte Stimme), ähnlich auch bei Nr. [77] (vierte Seite, zweite Gruppe, vierte Stimme und auf der dritten Seite innerhalb der zweiten Gruppe der vierten Stimme) sowie bei Nr. [99] (vierte Seite, dritte Zeile, erste Gruppe der dritten Stimme). Eine Minima-Pause für die erste Zeit findet sich bei Nr. [77] (vierte Seite, fünfte Gruppe, fünfte Stimme) und auch bei Nr. [99] (auf der dritten Seite in der vorletzten Gruppe der dritten Zeile in der ersten Stimme). Die allergrößte Verwirrung herrscht bei Nr. [62], dritte Seite, erste Zeile, vierte und fünfte Gruppe (Abbildung 4):



Dazu kommen auf der vierten Seite in der drittletzten Gruppe gleichzeitig zwei Aufzeichnungsarten für eine lange in der Folge einer kurzen Note: Einmal wird die erste Note als Brevis, einmal als Semibrevis dargestellt. Ebd. in der zweiten Zeile (fünfte Gruppe) steht dann eine Semibrevis allein für drei Zeiten.

- 19 Vgl. Nr. [101], erste Stimme in der siebten Zeile, die letzte Gruppe der vierten Stimme und in der nächsten Gruppe in den beiden untersten Stimmen.
- 20 Die Ligierung von Werten erfolgt nur versehentlich: Nr. 8, fünfte Zeile links, in der achten Gruppe der ersten Stimme; Nr. 16, erster Teil, dritte Seite, zweite Zeile in der letzten Gruppe der zweiten Stimme, oder bei der etwas diffusen Stelle Nr. [64] auf der vierten Seite, zweite Zeile, bei der dritten Gruppe der vierten bzw. fünften Stimme (bei letzterer wohl noch nachträglich korrigierend?).
- 21 Bindebögen in Form von Strichen werden immer wieder unregelmäßig gesetzt. Sie bezeichnen nur die oben angegebenen Fälle bei Punktierungen bzw. Synkopen. Eine Verbindung zweier Semibreven kommt also nicht vor.

Die gewählten Buchstabenformen eignen sich relativ schlecht zur nachträglichen Korrektur: So hebt sich die nachträgliche Verbesserung von *g* in *gis*²² wegen der verschiedenen Grundformen deutlich ab. Verbesserungen von *b* in *β* sind relativ selten²³. Einige Male sind die Bassnoten besonders schön ausgeformt und auch etwas größer geschrieben; in diesem Zusammenhang kommt es (nur im Bass) zum frakturierten Kleinbuchstaben *d*²⁴.

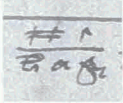
Wiederholungen sind zumeist verkürzend unter Rückgriff auf bereits Notiertes dargestellt und mit einem Hinweis erklärt. Ein eventuell komponierter Stimmtausch (z. B. bei Nr. 44) wird also meist nicht realisiert²⁵.

3. Repertoire

Die Tabulatur enthält mehrheitlich fünfstimmige Sätze (62) gegenüber 33 sechsstimmigen, vier vierstimmigen Gesängen und je einem sieben- und achttimmigen Stück (Nr. [78] bzw. [83]). Es handelt sich durchweg um geistliches Chor-Repertoire. 87 der insgesamt 101 Sätze konnten durch Konkordanzen belegt werden, wobei ein Satz anonym geblieben ist (Nr. [68]).

Auf Orlando di Lasso entfallen elf Stücke, die bis auf die zweiteilige Motette *Nuntium vobis fero* (Nr. 24, 1571) sämtlich schon aus den 60er Jahren des 16. Jahrhunderts stammen. Jacobus Gallus ist der meistangeführte Komponist: 18 Sätze sind aus dessen in vier Teilen zwischen 1586 und 1590 erschienenen *Opus musicum* übernommen worden. Zwei Weihnachtslieder (Nr. 17 und 32) sind ebenfalls unter seinem Namen verzeichnet, doch kann die Namenszuschreibung auf Grund der insgesamt auffällig vielen Fehlzuschreibungen nicht von vornherein als wahrscheinlich angesehen werden²⁶, zumal sich zwei weitere unter seinem Namen aufgeführte Sätze, *Joseph, lieber Joseph mein* (Johann Walter, Nr. 19)²⁷ und *Exultanti tempus est* (Franz Sales, Nr. 33) als Fehlzuschreibungen herausgestellt haben. Überhaupt liegt deren Zahl – es handelt sich um insgesamt sieben Stücke²⁸ – relativ hoch. Gallus legt die ersten drei

22 Ein Beispiel möge genügen: Nr. 13, dritte Zeile rechts, zehnte Gruppe der ersten Stimme (Abbildung 5):



23 Nr. 24, vierte Seite, erste Zeile rechts, letzte Gruppe in der ersten Stimme; Nr. [88], dritter Teil, dritte Zeile links, neunte Gruppe in der dritten Stimme zweimal; Nr. [96], vierte Seite, in der zweiten Stimme ab der zehnten Gruppe bis Zeilenende.

24 Bei Nr. 8, erste Seite, in der zweiten Gruppe der vierten Zeile links; Nr. 16, erster Teil, zweite Seite, fünfte Zeile rechts in der vorletzten Gruppe und in der vorletzten Gruppe des zweiten Teils. Weitere Stellen finden sich bei Nr. [57], Nr. [62], Nr. [89], Nr. [93].

25 Ausnotiert ist die Schlusswiederholung („Alleluia“) bei Nr. [72].

26 Die hs. überlieferten Stücke sind von Adam Adrio in seinem Art. *Gallus, Jacob*, in: MGG 4 (1955), Sp. 1332 zusammengestellt. Weihnachtslieder sind bislang nicht darunter.

27 Der Satz ist als einziger Johann Walters anonym in einige süddeutsche Tabulatur-Hss. aufgenommen worden; vgl. Johnson (wie Anm. 5), Tl. 2, S. 308 (dort als fragliche Komposition Lassos aufgeführt). Allein Christoph Leibfried übernimmt in seine Tabulatur (CH-Bu F IX 44, s. u.) noch zwei weitere Sätze; auch in der Rieder Tabulatur findet sich ein weiteres Stück (zur Komponistenangabe in Ried s. u.).

28 Nr. 12: Blasius Ammon statt Jacob Reiner; Nr. 13: Jacob Reiner statt Jacobus Regnart; Nr. 23: Palestrina statt Gregor Aichinger; Nr. 52 und 73: Michael des Buissons statt Michael Deiss, dazu die beiden oben genannten Sätze.

Bände seines *Opus musicum* in der Reihenfolge des Kirchenjahres an, ein Ordnungsprinzip, das auch Hofer übernommen hat; damit lassen sich seine Niederschriften in (nur einmal durchbrochener) aufsteigender Folge den Drucken zuordnen. Unmittelbar hintereinander gesetzt sind auch die beiden Sätze verschiedener Autoren (Nr. 39²⁹ und 40) aus dem dritten Band der venezianischen Motettensammlung *Thesaurus musicus* von 1568 und die Folge von zunächst fünf (Nr. 41–45) und dann drei Sätzen (Nr. 51–53) aus dem ersten Band derselben Publikationsfolge (weitere zwei sind als Nr. [73]³⁰ und [85] abgeschrieben), so dass auch hier ein planmäßiges Verfahren erkennbar wird.

Die süddeutschen Komponisten sind mit einem knappen Viertel der Stücke repräsentativ vertreten. Zur älteren Generation zählen Michael Deiss (Nr. 52 und [73]) und Christophorus Clavius (Nr. 2[?] und [65])³¹. Jeweils ein Stück stammt von Georg Prenner (Nr. 42) und von Bartholomäus Temnitz (= Damiz³²; Nr. [71]), ein weiteres wird in einer süddeutschen Tabulaturhandschrift Georg Flori zugewiesen (Nr. [89]), jeweils zwei Stücke sind von Gregor Aichinger (Nr. 23 und 30), Blasius Ammon (Nr. 55 und [82]), Jacob Reiner (Nr. 12 und 15), Michael Tonsor (Nr. [69] und [80]) und August Zapler (Nr. [60] und evtl. Nr. 2³³) übernommen worden. Dazu kommen jeweils fünf Sätze von Christian Erbach (Nr. 29, 38, [75], [76], [81]) und Hans Leo Hassler (Nr. 9, 28, [66], [83] ist anonym verzeichnet, [101]). Mit zwei Weihnachtsliedersätzen von Johann Walter (Nr. 19 ist Jacobus Gallus zugeschrieben, Nr. 22 anonym), einer Motette von Melchior Franck und einer weiteren von Valentin Judex³⁴ (Nr. 11) treten die mitteldeutschen Komponisten nur wenig in Erscheinung.

29 Vgl. die Anmerkung von Hofer bei der Abschrift.

30 Vgl. die Anmerkung von Hofer bei der Abschrift, die sich auf die Seitenzahl der Original-Vorlage bezieht.

31 Nr. 2 wird verschiedenen Komponisten zugeschrieben, Nr. [65] ist anonym aufgezeichnet.

32 Temnitz war 1579 Bassist in München und 1580–1587 in Freising. Vgl. Horst Leuchtmann (Bearb.), *Namenlisten zur bayerischen Musikgeschichte. Musik in München 1550–1600*, in: *Musik in Bayern* 11 (1975), S. 97.

33 Die Komposition wird mit wechselnden Autorennamen verzeichnet. Der im Titelverzeichnis als Konkordanz angegebene Druck verzeichnet Clavius als Komponisten, doch lässt sich eine um vier Jahre ältere Hs. in Kamenz angeben, die den dortigen Kantor Schlegel als Komponisten angibt. Vgl. Reinald Ziegler, *Die Musikaliensammlung der Stadtkirche St. Nikolai in Schmölln/Thüringen. Repertoiregeschichtliche Studien und Katalog. Ein Beitrag zur Musiküberlieferung in Mitteldeutschland im 16. und 17. Jahrhundert*, Tutzing 2003 (= *Tübinger Studien zur Musikwissenschaft* 23), Bd. 1, S. 196, Tabulatur 1, Zitier-Nr. 18. Hofer verzeichnet Augustin Zapler, der auch als Komponist eines Stückes innerhalb der Tabulatur aus Au am Inn benannt ist (Mbs Mus. Ms. 1640, Nr. 111). Der Satz ist nach einem unmittelbar voranstehenden Vermerk des Schreibers 1605 intavoliert worden. Vgl. Marie Louise Göllner, *Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikhandschriften, 2, Tabulaturen und Stimmbücher bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, München 1979 (= KBM 5/2, S. 134).

34 Marie Louise Göllner nimmt an, dass dessen Werke nur in süddeutschen Quellen Aufnahme gefunden hätten, und hält ihn daher für einen süddeutschen Komponisten (KBM 5/2, S. 191). Entgegen ihrer Annahme lassen sich aber weitere Werke im Breslauer Bestand, in zwei Löbauer Handschriften vom Ende des 16. Jahrhunderts, in Helmstedt, Schmölln und in der Tabulatur von Torun (Polen) nachweisen, so dass als Komponist eher der bei Reinhard Vollhardt (*Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, Reprint Leipzig 1978, S. 36) genannte Valentin Richter aus Chemnitz in Frage kommen wird, der dort an der Kirche zu St. Jacobi 1561–1572 Kantor war, „nach Liefland befördert, dann aber Pfarrer zu Topfseifersdorf und endlich Diac[on] zu Mittweida“ geworden ist. Er ist nach Vollhardts Angaben 1601 verstorben. Nachweise im Einzelnen bei Emil Bohn, *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Breslau 1890, S. 346; Wolfram Steude, *Die Musiksammlunghandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden [...]*, Wilhelmshaven 1974 (= *Quellenkataloge zur Musikgeschichte* 6), S. 112, Nr. 12 mit Konkordanz S. 134, Nr. 34; Daniela Garbe, *Das Musikalienrepertoire von St. Stephani zu Helmstedt. Ein Bestand an Drucken und Handschriften des 17. Jahrhunderts*, Wies-

Auch der Anteil der italienischen Komponisten ist nicht allzu hoch: Von den insgesamt neun Kompositionen des Agostino Agazzari (Nr. [99] und [100]), Giovanni Bassano (Nr. [62]), Luca Marenzio (s. u.), Tiburtio Massaino (Nr. [78]) und Orazio Vecchi (Nr. 35 und [64]) sind zwei anonym (Nr. 21 und zunächst auch [78]) verzeichnet, zudem sind bis zu drei Kontrafakturen von Madrigalen Marenzios (Nr. 16, 21 und [90]). Auf Grund der Namenszuschreibung „M. Hörrer“ im Inhaltsverzeichnis bei Nr. 16 könnte sich die Motette *Dic mihi sancte puer* (Nr. 8; im Inhaltsverzeichnis mit „M. Hör“³⁵ bezeichnet), die bislang nur in der Tabulatur L 9 aus Kremsmünster anonym aufzufinden war, ebenso als Kontrafaktur erweisen. Ebenfalls in der Tabulatur aus Kremsmünster findet sich die Namenszuschreibung „Victorini“ für das als Nr. 36 anonym abgeschriebene vierstimmige Gloria, ein Stück, das sich in den von Georg Victorinus herausgegebenen drei Sammlungen *Thesaurus Litaniarum* (RISM 1596²), *Siren coelestis* (1616²) und *Philomela coelestis* (1624¹) nicht nachweisen ließ³⁶. Insgesamt drei Sätze des spanischen Komponisten Thomas Luis de Victoria, der nachweislich lange in Italien war, hat Hofer notiert (Nr. 10, [63], [79]).

Von Komponisten franko-flämischer oder flämischer Herkunft, fast sämtlich der Lasso-Generation angehörend, sind (neben Lasso) weitere zehn Stücke übernommen worden. Von Jacob Regnart stammen allein sechs Sätze (Nr. 13, 14, 41, 44, 45, [74]), von Christian Hollander, Lambert de Sayve, Alexander Utendal und Jaches de Wert wurde jeweils ein Stück abgeschrieben (Nr. 43, 20, 51 und [57]). Französischer Herkunft ist Jean de Castro, der mit einer Motette vertreten ist (Nr. [61]); er gehört derselben Generation an. Von Michel du Buisson, dessen Personalien bislang nicht abschließend zu klären waren³⁷, wurden drei Stücke übernommen (Nr. 40, 53 und [85]).

In Süddeutschland und Prag hat Franz Sales gewirkt, dessen fünfstimmige Motette *Exultanti tempus est* (s. o.) Erasmus Hofer allerdings unter dem Namen des Jacobus Gallus verzeichnet (Nr. 33); einer genauen Zuordnung entziehen sich Thomas Sartorius³⁸ (Nr. 3 und

baden 1998 (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 33), Bd. 2, S. 52, Nr. 130; Ziegler (wie Anm. 33), Bd. 1, S. 418, mit den entsprechenden Querverweisen; Cleveland Johnson (wie Anm. 5), Tl. 2, S. 222, Nr. [110] – die Tabulatur befindet sich allerdings nicht in der Universitätsbibliothek (wie in Tl. 1, S. 11 u. 150 und Tl. 2, S. III u. V angegeben), sondern im dortigen Staatsarchiv.

35 Es ist naheliegend, in ihm Michael Herrerus (= Herrer) zu vermuten, in dessen *Hortus musicalis* (Passau 1606, RISM 1606⁶) der in der Tabulatur als Nr. 35 abgeschriebene Satz enthalten ist. Vgl. den Artikel von Horst Leuchtman in MGG 16 (1979), Sp. 669 f. Man wird auf Grund der paläografischen Untersuchungen (vgl. Anm. 12) auf eine hs. Vorlage schließen müssen. Festzuhalten bleibt, dass Herrer bereits 1602 eine erste Sammlung von Kontrafakturen herausgeben wollte (vgl. Horst Leuchtman, *Zur Biographie Michael Herrers*, in: Mitteilungsblatt d. Ges. für Bayerische Musikgeschichte 6 [1973], S. 117–126, hier S. 120). Herrer amtierte seit 1591 in Suben am Inn, acht Jahre später in Passau und ab 1603 in Straßburg an der Gurk in Kärnten; die räumliche Nähe macht eine derartige Annahme wahrscheinlich.

36 Vgl. Robert Machold, Art. *Victorinus, Georg*, in: MGG 13 (1966), Sp. 1597–1599, und Robert Eitner, *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Berlin 1877, Reprint Hildesheim 1977, S. 908 f.

37 Vgl. die Art. *Michel du Buisson* bzw. *Jacques du Buysson*, in: MGG2, Personenteil 5 (2001), Sp. 1483 ff.

38 Thomas Sartorius stammt nach einem Vermerk in einer der Grimmaer Handschriften vom Ende des 16. Jahrhunderts aus Haynau in Schlesien (Dl Mus. Gri 10; Steude, wie Anm. 34, S. 69, Nr. 13), doch widerspricht dem die Angabe innerhalb der Tabulatur des Gmundener Organisten Andre Pleninger, die dieser zwischen 1590 und 1593 angelegt hat: Er wird dort als „Mysnius“, aus Meissen stammend, angegeben (Rp C 199, Nr. 154); vgl. Gertraut Haberkamp, *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften: Sammlung Proske. Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts aus den Signaturen A.R., B, C, AN*, München 1989 (= KBM 14/1, Taf. 13 und S. 310). Nachforschungen in Meissen brachten allerdings keinen Erfolg (freundliche Auskunft von Frau Kotte, Ev.-Luth. Kirchengemeinde Meissen). Auch eine

[59]³⁹⁾ und David Thusius⁴⁰⁾ (Nr. 4 und 54). Zu den damals erst seit kurzen greifbaren Stücken zählen die Kompositionen Erbachs (gedruckt ab 1600), Bassanis (1600), Massainos (1600), Hasslers (1591), Johann de Castros (1591), Reiners (1591), Amons (1590), aber auch das *Opus musicum* des Jacobus Gallus und zwei der Sätze Victorias (Nr. 10 und [63]). Aktuell sind auch die Kontrafakturen. Dagegen gehören die Weihnachtsliedersätze Johann Walters zur nachweislich ältesten Schicht.

Die Auswahl der Komponisten entspricht den Gegebenheiten, wie sie in den süddeutschen Tabulaturen dieser Zeit bekannt sind, die zum Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek⁴¹⁾ gehören. Das Repertoire ist gegenüber den bislang einzig bekannten erhaltenen Partituren in Buchstabennotation aus Sachsen/Thüringen⁴²⁾ weitaus weniger traditionsbewusst angelegt⁴³⁾ und bezieht sich mit seinem großen Anteil von Komponisten aus dem süddeutschen

mögliche Schülerschaft in der Fürstenschule St. Afra zu Meißen ist nicht belegt. Innerhalb einer aus Au am Inn stammenden Tabulatur wird er als „Sacerdote“ bezeichnet, doch fehlen Hinweise auf den Dienst oder Herkunftsort (KBM 5/2, S. 135, Nr. 9). Die Überlieferung seiner Werke ging offenbar nicht über den bayerischen, sächsischen bzw. mitteldeutschen und schlesischen Raum hinaus (vgl. KBM 5/2, S. 140, Nr. 94 und S. 149, Nr. 72; KBM 14/1, Taf. 7 und S. 310, dazu A.R. 942–946, Nr. 29 mit den entsprechenden Konkordanzen; Steude, wie Anm. 34, S. 77, Nr. 20, eine Hs. aus der Fürstenschule St. Afra zu Meißen; Bohn, wie Anm. 34, Hs. 98 aus dem Jahr 1597). Zu den sehr frühen Quellen zählt eine heute als Depositum in der Bayerischen Staatsbibliothek verwahrte Hs. aus dem Jahre 1591 aus Winhöring, innerhalb derer sich das vierstimmige Orgelstück *Quaerite primum regnum Dei* befindet; vgl. Gertraut Haberkamp, *Die Musikhandschriften Herzog Wilhelms in Bayern, der Grafen zu Toerringen-Jettenbach und der Fürsten Fugger von Babenhausen. Thematischer Katalog*, München 1988 (= KBM 13), S. 51.

39 Nr. 3 ist nicht identisch mit Nr. [59].

40 David Thusius ist in EitnerQ 9 (1903), S. 404, genannt und wird darüber hinaus in MGG 5 (1956), Sp. 1315 namentlich erwähnt. Ein Hinweis auf seine Herkunft „aus dem Mansfeldischen“ ergibt sich aus dem einzigen erhaltenen Druck aus dem Jahr 1609; vgl. Aleksandra Patalas (Hrsg.), *Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preußische Staatsbibliothek in Berlin, Kept in the Jagiellonian Library in Cracow*, Kraków 1999, S. 359, Nr. 2053. Genaue Nachforschungen zu seiner Herkunft sind nicht mehr möglich, da die Kirchenbücher erst ab 1678 erhalten sind (freundliche Nachricht von Frau I. Reggelin, Evang. Kirchengemeinde Quersfurt). Thusius war nach seinen Angaben in bischöflichen Diensten in Preußen gewesen und hat dem Rat von Pfarrkirchen 1619 einige Stücke gewidmet. Vgl. Fritz Markmiller, *Ain schöner gotsdienst mit vocal und instrument et music*, in: Stephan Hörner u. B. Schmid (Hrsg.), *Festschrift für Horst Leuchtmann zum 65. Geburtstag*, Tutzing 1993, S. 273–302, hier S. 301 (diesen Hinweis verdanke ich Herrn Georg Zauner, Tutzing). Markmiller (ebd.) nimmt daher an, er sei damals stellungslos gewesen. – Seine Werke sind bis auf zwei in Sammelbänden enthaltene Stücke (RISM 1597⁸ und 1616²⁴) ausschließlich hs. überliefert und finden sich in den Bartfelder, Breslauer, Berliner, Regensburger, Zittauer und Zörbiger Beständen. Darüber hinaus ist der Anfang der zweiteiligen Sequenz *Grates nunc omnes* auf dem Altarblatt der katholischen Pfarrkirche in Kipfenberg/Bayern zitiert worden (nach Zauner, s. o.).

41 Es handelt sich um drei Hss., die vermutlich aus dem Benediktinerkloster Irsee stammen: D-Mbs Mus. Ms. 263 (vgl. KBM 5/2, S. 8–13), nach Katalogangabe um 1600–1605; Mus. Ms. 264 (vgl. ebd., S. 14–17), nach Katalog 1596–1598; und Mus. Ms. 265 (vgl. ebd., S. 17–24), nach Katalog ca. 1607–1610. Zwei weitere Tabulaturen wurden nach der Katalogangabe im Augustiner-Chorherrenstift Au am Inn geschrieben: Mus. Ms. 1640 (ebd., S. 134–145), nach Katalog 1596–1610; und Mus. Ms. 1641 (ebd., S. 145–155), um 1600.

42 Vgl. Ziegler (wie Anm. 33), passim, sowie die Tabulatur D-Mbs Mus. Ms. 4748 aus Franken, die nach ihrer Repertoirestruktur ebenfalls zu den mitteldeutschen Hss. gezählt werden kann.

43 Innerhalb der Hs. D-Mbs Mus. Ms. 264 findet sich unter den identifizierten Stücken nur eines aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Josquins *Benedicta es Regina coelorum*, das hier koloriert ist (ebd. Nr. 29). In D-Mbs Mus. Ms. 265, dessen Repertoire in den KBM (s. o.) nahezu vollständig nachgewiesen werden konnte, finden sich fast nur noch neue Stücke, deren Druckdaten zwischen 1590 und 1609 liegen. D-Mbs Mus. Ms. 263 enthält Kompositionen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wobei der Akzent eindeutig auf der letzten Dekade liegt. Etwas traditionsbewusster ist das Repertoire in D-Mbs Mus. Ms. 1640, dessen Vorlagen bis in die 1560er Jahre zurückreichen. Das in D-Mbs Mus. Ms. 1641 abge-

Raum deutlich auf ein anderes geografisches Umfeld. Die Abschrift zumeist geringstimmiger Werke (mehrheitlich bis höchstens sechs Stimmen), die sich auch in den Tabulaturen aus Au am Inn (vgl. Anm. 41) beobachten lässt, signalisiert in diesem Zusammenhang eine relativ späte Aufnahme von mehrhörigen Kompositionen; dies wiederum erlaubt Rückschlüsse auf die Personalstärke der Kantoreien.

Eine ganz ähnliche Tendenz bei der Auswahl der Stücke kennzeichnet auch die Tabulatur des Andre Pleninger aus dem von Ried nicht allzu weit entfernten Gmunden am Traunsee. In der mit 212 Stücken mehr als doppelt so starken Quelle, die in den Jahren 1590 bis 1593 niedergeschrieben wurde, sind mehr als drei Viertel der Sätze fünf- bis sechsstimmig⁴⁴. Trotz der räumlichen und zeitlichen Nähe zur Tabulatur Hofers ergeben sich zwischen beiden nur wenige Konkordanzan (vgl. das Inhaltsverzeichnis im Anhang, vorletzte Spalte, „Re“).

Mit etwas mehr als einem Viertel unterscheidet sich der Anteil des von Pleninger aus Druckvorlagen zwischen 1550 und 1580 abgeschriebenen Repertoires – verglichen mit der Rieder Tabulatur – nur geringfügig. Auch der Anteil der in den 1580er Jahren vorliegenden Kompositionen entspricht mit etwas mehr als einem Viertel den in Ried angetroffenen Verhältnissen. Dagegen ergeben sich aus der Zeitdifferenz von etwa zehn Jahren insofern weitreichende Unterschiede, als diese letzte Gruppe in Ried ein Viertel der Stücke umfasst. Der Zeitbezug zeichnet sich auch dadurch ab, dass Pleninger immerhin noch sechs Stücke aus dem Zeitraum vor 1550 mit übernimmt⁴⁵.

Handschriftliche Vorlagen sind für Pleningers Intavolierungen von großer Bedeutung: Allein drei der in dem Münchner Druck *Suavissimorum modularum selectissimae cantiones sacrae* (RISM 1590⁶) nur anonym enthaltenen Stücke sind hier mit Autorennamen versehen⁴⁶. Nach dem derzeitigen Forschungsstand fehlen Duckkonkordanzan für einige weitere Stücke: Nr. 40, *Non est bonum*, hier unter dem Namen Mathias Gastritz verzeichnet⁴⁷, die bis zu neun Motetten des Abraham Schlusslingus, eine Motette von Christian Hollander oder Michael Vogler (Nr. 26⁴⁸), die sonst nicht mehr belegten sieben Motetten des Albinus Fabritius, dazu 18 wei-

schriebene Repertoire liegt zeitlich in der Mitte der zweiten Jahrhunderthälfte; die identifizierten Konkordanzan und den Namenszuschreibungen lassen vermuten, dass kein Rückgriff auf Publikationen der ersten Jahrhunderthälfte stattgefunden haben wird.

- 44 Das Repertoire ist im Rahmen der KBM katalogisiert worden, davon unabhängig hat Cleveland Johnson seine Nachforschungen durchgeführt. Schon mehr als 20 Jahre zuvor hatte August Scharnagl Nachforschungen vorgelegt, die Wesentliches zur Herkunft der Tabulatur erbrachten: *Die Orgeltabulatur C 119 der Proske-Musikbibliothek Regensburg*, in: Martin Ruhnke (Hrsg.), *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*, Kassel u. a. 1967, S. 206–216. Scharnagl kann einige lokale Bezüge belegen, nimmt aber keine systematische Bewertung des Inhalts vor. – Die genannte Anzahl der Titel bezieht sich auf die Aufstellung in KBM 14/1, S. 305–312; die (nachträgliche) Nummerierung unterscheidet sich von der Johnsons (wie Anm. 5), Tl. 2, S. 203–212, der 209 Stücke zählt und die Nachweise im Einzelfall noch verbessern kann.
- 45 Nr. 23, anonym (1544), Nr. 118 und 137 von D. Phinot (1543 bzw. 1547), Nr. 144 und 202 sind Abschriften von Sätzen des Clemens non papa, die 1546 bzw. 1547 vorlagen. Der früheste Nachweis gelingt Haberkamp in KBM für Nr. 166, eine Motette, die 1533 Richafort und in der Folge anderen Autoren zugewiesen ist.
- 46 Porta (Nr. 78), Schusslingus (Nr. 180) und Tonsor (Nr. 205).
- 47 Helmut Schwämmlein (*Mathias Gastritz, ein Komponist der „Oberen Pfalz“ im 16. Jahrhundert – Leben und Werk*, Regensburg 1985, S. 75) hält die Autorschaft für gesichert. In der Zwischenzeit haben sich weitere Nachweise beibringen lassen, darunter einer mit einer anderen Zuschreibung (vgl. Ziegler, wie Anm. 33, Bd. 1, S. 245, Nachweise bei Tab. 2, Zitier-Nr. 64).
- 48 Vgl. den Nachweis bei Johnson (wie Anm. 5), Tl. 2, S. 204, der sich auf den Satz Nr. 35 in der Tabulatur Mbs Mus. Ms. 1640 bezieht.

tere anderweitig nicht mehr nachzuweisende Kompositionen⁴⁹. Nimmt man den Großteil der nicht identifizierten anonym gebliebenen 18 Sätze und die vier Stücke hinzu, für die erst ein wesentlich späterer Druck festzustellen ist⁵⁰, so dürfte mehr als ein Viertel des hier abgeschriebenen Repertoires allein auf der Grundlage handschriftlicher Vorlagen beruhen⁵¹, ein gegenüber Hofers Tabulatur weitaus höherer Anteil.

Auch Pleninger stand ein Sammelband zur Verfügung: Allein aus der *Continuatio cantionum sacrarum* des Nürnberger Kantors Friedrich Lindner (RISM 1588²) sind 22 Stücke fast ausschließlich italienischer Komponisten übernommen worden⁵². Zu den damals neuesten Stücken gehören weitere vier Motetten des Andrea Gabrieli⁵³, eine Komposition seines Neffen Giovanni Gabrieli⁵⁴, eine anonym verzeichnete achtstimmige Motette von Jacobus Gallus (Nr. 5, gedruckt 1590) und die neun dem Motettenband (H 2228) des Sebastian Hasenknopf aus dem Jahre 1588 entnommen Stücke⁵⁵.

Qualifiziert man die Komponisten nach ihrer Herkunft, so lassen sich im Vergleich zu dem von Hofer abgeschriebenen Repertoire Verschiebungen feststellen. Wesentlich höher liegt der Anteil italienischer Komponisten mit knapp 40 Stücken, auch die Menge der Stücke von Komponisten niederländischer Herkunft ist größer: Mit ca. 55 Sätzen handelt es sich etwa um ein Viertel. Prozentual nahezu gleich ist der Anteil des Münchner Hofkapellmeisters Lasso, auf den allein 19 Stücke entfallen. Bis zu 36 der Kompositionen – und damit ein prozentual gegenüber den Verhältnissen in Ried wesentlich geringerer Anteil der namentlich überlieferten Stücke – stammen von süddeutschen Komponisten, zu denen seinem Tätigkeitsfeld nach auch Albinus Fabritius zählt, der hier mit acht Kompositionen vertreten ist, von denen allein eine (Nr. 80) nachgewiesen werden konnte. Die mitteldeutschen Komponisten spielen gleichfalls eine untergeordnete Rolle: Jeweils eine Motette von Nicolaus Rost, Valentin Haussmann und Johann Steuerlein sind aufgenommen worden; dem Magdeburger

49 Die Kompositionen sind von Wolfgang Rauch (11, 62), Peter Fröber (58), Thomas Sartorius (79, 154), David Thusius (109, 149), Christian Hollander (111), Andreas Trüttinger (119), Johann Knöfel (134), Valentin Haussmann (164), Thomas Siber (165), Nicolaus Rost (206) und Sebastian Hasenknopf (186). Dazu kommen die von Paul Homberger stammende und von ihm selbst intaviolierte erste Motette und drei Kompositionen des Joachim Friedrich Fritz (133, 184, 185).

50 Es sind dies die Abschriften Nr. 212 (1622), Nr. 21 (1627), Nr. 116 (1646), Nr. 120 (1648). Die Druckdaten sind in Klammern nachgesetzt.

51 Aus den Nachweisen für den Schmöllner Bestand lassen sich noch einige Ergebnisse übertragen. Der weit verbreitete Satz *Zion spricht* (Nr. 212) konnte als Kontrafaktur nachgewiesen werden (Ziegler, wie Anm. 33, S. 324 f., Stimmbuch-Hs., Zitier-Nr. 71). Zudem handelt es sich bei der in den beiden genannten Verzeichnissen noch nicht identifizierten Motette *Quae scelus primi patris expiare* von Lasso um eine andere Textunterlegung der in dem Druck L 939, 1582e, Nr. [7] enthaltenen Motette *O decus scelsi*, die schon im Schmöllner Bestand fremdtexiert worden ist (vgl. ebd., Bd. 1, Tab. 2, Zitier-Nr. 6).

52 Nr. 25 (Ruffo), 30 (Parma), 32, 52 (Gabutius), 39, 43 (Porta), 44 (Ruffo), 53, 54, 150, 151 (A. Gabrieli), 73 (Parma), 84, 117, 173 (Porta), 122, 171 (Cardilli), 148, 153, 161 (Mel), 170 (Sala), 196 (Marenzio). Mel ist niederländischer Abkunft, über Sala liegen keine gesicherten Nachweise vor. – Im Titel der *Continuatio* wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass es sich um Werke italienischer Komponisten handelt.

53 Nr. 3, 29, 71 und 72.

54 Nr. 2.

55 Die Abschriften sind nicht im Zusammenhang notiert sondern über das ganze Buch verstreut: Nr. 17, 95, 96, 106, 107, 159, 208, 209, 210; für 186 können KBM und Johnson (wie Anm. 5) keine Konkordanz anführen.

Kantor David Palladius werden drei Stücke zugeschrieben, die alle drei ausschließlich handschriftlich überliefert sind⁵⁶.

Auffällig ist das Fehlen von Kompositionen des Clemens non papa in Ried. Dagegen sind immerhin sieben seiner Kompositionen, die zu den ältesten zählen, in Gmunden noch übernommen worden. Die Möglichkeiten in Gmunden müssen reicher gewesen sein: Allein ein Dutzend achtmittiger Motetten, davon mehrheitlich doppelchörige Sätze, hat Pleninger notiert, wohingegen Hofer für Ried auf dieses Repertoiresegment fast völlig verzichtet. Zudem steht Pleninger eine neuere Sammelpublikation mit Musik hauptsächlich italienischer Komponisten zur Verfügung, während in Ried eine ältere Sammlung mit Musik niederländischer Autoren offenbar mit dem Ankauf des *Opus musicum* des Jacobus Gallus ergänzt wird und auf diese Weise der Anteil italienischer Komponisten geringer ausfällt. Die unterschiedlichen Gegebenheiten bei der Repertoirezusammenstellung deuten demnach auf verschieden strukturierte lokal vorhandene Notenbestände; neben den ausführungspraktisch unterschiedlichen Realitäten lässt sich so auf eine andere Einstellung bei der Auswahl der liturgisch notwendigen Ausstattung der Kirchenmusik schließen.

4. Bearbeitungen

Darüber hinaus könnte aber einem weiteren Gesichtspunkt eine gewisse Bedeutung zukommen: Lässt schon die minutiöse Gestaltung des ersten Titelblattes auf eine besondere Sorgfalt bei der Anlage des Buches schließen, so stellt sich bei der genaueren Durchsicht des Notentextes heraus, dass die Abschriften von hervorragender Qualität und nahezu fehlerfrei sind. Der Vergleich des Tabulaturnotats derjenigen Stücke, die an Hand neuzeitlicher Ausgaben mit allen Stimmen überprüft werden können, und einiger anderer vollständig eingesehener Stücke erbrachte, dass bei einigen Stücken Eingriffe in den linearen Stimmverlauf vorgenommen wurden. Dabei lassen sich Stellen, an denen einzelne oder mehrere Noten grifftechnisch ihrer Tonhöhe nach umgeordnet sind von solchen Stellen unterscheiden, bei denen ganze Stimmzüge für einen längeren Abschnitt vertauscht worden sind.

Im Extremfall lösen sich die komponierten melodischen Zusammenhänge wie im folgenden Beispiel kurzzeitig völlig auf. Es handelt sich um den Beginn der sechsstimmigen Motette *Salve puella gratiae* von Jacob Regnart⁵⁷ aus dessen 1588 gedruckten *Mariale* (vgl. oben Abbildung 3 und die nachfolgenden beiden Notenbeispiele).

56 Nr. 27, *Dixit Adam*, ist später mit einigen Korrekturen gedruckt worden. Die hs. Form der Motette wurde zahlreich weitergegeben (vgl. Ziegler, wie Anm. 33, Tl. 1, S. 248). Für die Motette Nr. 63, *Vespera nunc venit*, vgl. die Nachweise ebd., S. 347; für das *Pater noster* (Nr. 68) erscheint die Autorschaft bislang noch am wenigsten gesichert (vgl. ebd., S. 345).

57 Eine getreue Abschrift der Stimmen findet sich innerhalb der Tabulatur D-AÖhk 716a, Nr. 115; vgl. Nicole Schwindt-Gross, *Die Musikhandschriften der Stiftskirche Altötting, des Kollegiatstifts Landsbut und der Pfarrkirchen Beuerberg, Schnaitsee und St. Mang in Füssen*, München 1993 (= KBM 18), S. 82. Eine Studie zu dieser damals erst kurz vor Drucklegung des Katalogs bekanntgewordenen Tabulatur (vgl. ebd., S. 72) bereite ich gegenwärtig vor. – Als Vorlage für Notenbeispiel 2 dient der Druck RISM R 733, Nr. 44 aus der Bischöflichen Zentralbibliothek in Regensburg. Die dort fehlende Tenorstimme konnte aus dem Besitz der British Library ergänzt werden. Die Übertragung in Partitur folgt den Grundsätzen meiner Publikation zu den Schmöllner Musikalien (vgl. Ziegler, wie Anm. 33, Tl. 2, S. VII–XIII). Die in der Rieder Tabulatur enthaltenen Haltebögen wurden mit „o.“ (= original) bezeichnet.

Notenbeispiel 1: Originalsatz in Stimmbüchern, in Partitur zusammengeführt

Original score for six voices (C, Q, A, T, S, B) showing a sequence of eight measures. The staves are labeled C, Q, A, T, S, and B. The music is in a common time signature and features a complex melodic line with many accidentals and a bass line with a 7/4 time signature.

Notenbeispiel 2: Tabulatur des Erasmus Hofer, Nr. 13

Tablature score for six voices (C, Q, A, T, S, B) showing a sequence of eight measures. The staves are labeled C, Q, A, T, S, and B. The music is in a common time signature and features a complex melodic line with many accidentals and a bass line with a 7/4 time signature. The score includes annotations such as "g-bass" and arrows pointing to specific notes.

Bei Hofers Intavolierung sind die Tonhöhen weitgehend ihrer Lage nach angeordnet. Die Pfeile verdeutlichen die Eingriffe in den Melodieverlauf, die bei größerer Stimmzahl häufig zu Satzfehlern führen müssen: Oktavparallelen entstehen in T. 3.2/3 zwischen zweiter Stimme und Bass (*g-f*), dazu findet sich an derselben Stelle in der dritten Stimme eine Quintpar-

alle. Weitere Oktavparallelen finden sich in T. 4/5 zwischen der vierten und der Bass-Stimme ($d-c$). Die Oktavparallelen zur ersten Stimme in T. 2/3 entstehen durch das Verlesen der Töne der fünften Stimme (ein weiteres Mal c statt e findet sich in der dritten Stimme T. 5.2), dazu notiert Hofer in den beiden Oberstimmen zweimal b' und unterdrückt das d'' . Die Eingriffe in den primären Melodieverlauf der Stimmen führen zur Veränderung einzelner Noten, die nicht als Versehen zu charakterisieren sind: Neben der schon bemerkten Änderung in der zweiten Stimme in T. 2.4+ ist die Oberstimme in T. 3.2/3 und die vierte Stimme in T. 5.2 rhythmisch geglättet. Bei dem Oktavsprung in der dritten Stimme in T. 3.2 wurde eine Note gegenüber der Vorlage um eine Oktave höher notiert, die kurzzeitige Überschneidung mit der vierten Stimme wird in Kauf genommen. Trotz der weitreichenden Eingriffe sind die Stimmverläufe nicht vollständig ihrer Lage nach geordnet worden: Überschneidungen sind zwischen den beiden Oberstimmen in T. 5.2/3 und ab T. 6.2 bis T. 7 festzustellen. Während die dritte Stimme in T. 3.2 die Lage der beiden tieferen Stimmen nur kurzzeitig unterschreitet, wird die fünfte Stimme in T. 6ff. in der originalen Stimmlage belassen, was zu längeren Unkorrektheiten im Sinne der Bearbeitung nach Tonhöhen führt. Auch in der dritten Stimme kommt es zu weiteren kurzen Überlagerungen: In T. 4.1 beginnt die fünfte Stimme mit ihrem Auftakt c' höher als die dritte Stimme, die mit der Finalis der Kadenz nach a kurzzeitig die tiefste Note des Satzes berührt. Der Auftakt in der ersten Stimme (T.4.2) wird nicht eigens artikuliert: Die Minima a geht beim Stimmtausch unter.

Zum Vergleich kann eine davon unabhängige Intavolierung aus dem persönlichen Tabulaturbuch⁵⁸ des Komponisten Frater Carolus Andreae, nachmaliger Abt des Benediktinerklosters Irsee⁵⁹, herangezogen werden, die nach denselben Prinzipien durchgeführt worden ist⁶⁰ (Notenbeispiel 3 auf der nächsten Seite). Die von Hofer vermiedenen Oktavparallelen in T. 2/3 zwischen erster und vierter Stimme finden sich hier; dazu kommen Quintparallelen in T. 5.3/4 und T. 7/8 (letztere verbunden mit einer Oktavparallele zum Bass) zwischen der ersten und dritten Stimme. Abgesehen von der Umverteilung sind alle Noten des ursprünglichen Satzes vorhanden. Die Auftakte werden als separate Noten auch bei gleicher Tonhöhe neu angeschlagen (vgl. z. B. T. 4, erste und zweite Stimme, und einen Takt später in der zweiten Stimme, T. 6.3 vierte Stimme) und geben dem Satz eine stärker rhythmisch geprägte Struktur. In T. 4 beginnt die vierte Stimme direkt mit einer Minima anstatt nach einer Pause von einer Semiminima mit einem um die Hälfte kürzeren Wert. Auch der Auftakt zu T. 8 – in der Vorlage ursprünglich eine Semiminima b – wird entsprechend verlängert. Einzelnoten oder kurze

58 In Ergänzung zu den Repertoireuntersuchungen Johnsons (wie Anm. 5), Tl. 2, S. 128–132, kann mitgeteilt werden, dass für das Buch Papier mit Kaufbeurer Wasserzeichen ähnlich Briquet 915 verwendet wurde (vgl. Charles Moise Briquet, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600. A Facsimile of the 1907 edition with supplementary material contributed by a number of scholars*, hrsg. v. Alan Stevenson, Amsterdam 1968).

59 Frater Andreae wurde 1612 Abt und verstarb 1627 (vgl. KBM 5/2, S. 8). Die Zuweisung trifft schon Johnson (wie Anm. 5), Tl. 1, S. 86. Die von ihm angeregte Untersuchung der Handschriftenspezifika führt im Zusammenhang mit D-Mbs Mus. Ms. 264 und 265 zu wenigen signifikanten Übereinstimmungen, die hier aus Platzgründen nicht wiedergegeben werden können. – Mehrere Stücke sind unter Andreaes Namen verzeichnet: D-Mbs Mus. Ms. 263, Nr. 83, Mus. Ms. 264, Nr. 32 und 34, Mus. Ms. 265, Nr. 65, fol. 64^v und ein alternativer Satz bei Nr. 90.

60 Die Motette findet sich in der Rieder Tabulatur als Nr. 13 und in der Passauer Hs. als Nr. [28] (in der Nummerierung Johnsons, wie Anm. 5, Tl. 2, S. 129; die von ihm gegebenen Folio-Zahlen sind gegenüber den dort vorgefundenen, hs. ergänzten, ab Nr. [21] um eins, ab Nr. [25] bis zum Schluss um zwei zu korrigieren).

Notengruppen, die wie in T. 5 in der fünften Stimme gewissermaßen als „Reste“ verbleiben, werden im allgemeinen eher vermieden⁶¹.

Unterschiede zwischen den beiden Intavolierungen ergeben sich nicht nur im Hinblick auf die punktuelle Genauigkeit der Tonhöhenordnung, sondern auch hinsichtlich der Fortführung von Stimmen in derselben Stimmlage und dem Fehlen von auftaktigen Noten, wenn diese in dem vorherigen Klang schon enthalten waren (vgl. z. B. erste und vierte Stimme in T. 4). Dazu differieren die Auffassungen bei der Akzidentiensetzung (vgl. T. 4, T. 7.4 und 8.3).

Notenbeispiel 3: D-Ps Ms. 115, Nr. 29⁶²

Gegenüber einer weiteren zeitgenössischen Aufzeichnungsweise des Stückes in „französischer Orgeltabulatur“⁶³ (Notenbeispiel 4 auf der nächsten Seite) wird deutlich, dass der Vorzug der linearen Darstellung im Tabulturnotat sich bei grifftechnischen Bearbeitungen eher zum Nachteil verkehrt. Anders als das Tabulturnotat sorgt diese Notationsweise für größtmögliche Ordnung im vertikalen grifftechnischen Ablauf: Vertauschungen von Tonhöhen sind bei dieser Form der zweigeteilten Partitur einer im Original auf zwei Systeme verteilten Scala decemlinealis (C1-Schlüssel für die rechte Hand, Bass-Schlüssel für die linke) – hier der besseren Lesbarkeit wegen in die heute gebräuchliche Klaviernotation übertragen – nicht mehr notwendig. Dennoch wird auch bei dieser Notationsweise weiterhin an der Darstellung des ursprünglich polyphonen Stimmgewebes festgehalten: So werden lange Notenwerte dann

61 Sie finden sich in der Passauer Hs. z. B. bei der umtextierten Chanson Nr. 9 (*Alleluia vox laeta*) von Lasso, im zweiten Teil, T. 15/16, außerdem bei Nr. 29 (*Congratulamini mihi omnes à 6v.*) von Lasso, im ersten Teil T. 59.4 im Altus und im zweiten Teil T. 54.1, die Tenöre betreffend. Im letzteren Fall handelt es sich um eine nachträgliche Korrektur: Die Quinte zum Bass ist ursprünglich übersehen worden, zunächst stand eine Pause.

62 Die Signatur der Hs. lautet „Manuscripta 115“ und nicht, wie von Johnson im Nachweisteil angegeben (s. Anm. 60), „Mus. ms. 115“.

63 Vgl. Marie Louise Göllner in KBM 5/2, S. 8.

Notenbeispiel 4: Mbs Mus. Ms. 263, Nr. 49

zerteilt, wenn eine andere Stimme noch währenddessen denselben Ton erreicht oder ihn, neu einsetzend, wieder aufnimmt (T. 4a, *a'*, *c'*, T. 5a, *e'*, T. 7a, *a*, T. 8b, *b*). Kurze Auftakte (Semiminimen) werden dagegen ebenfalls unterdrückt (T. 3b, *e* und T. 4a, *c'*) außer bei der Stimmkreuzung der beiden Oberstimmen in T. 6a (*b'* wird deshalb aufgespalten). Die rhythmische Angleichung des *e'* in T. 2b fällt klanglich kaum ins Gewicht. Unschärfen ergeben sich an derselben Stelle wie bei den anderen Intavolierungen in T. 3a, bei *g'* und *d'*; zudem sind die Noten gegenüber der Stimmbuchvorlage in T. 4b reduziert (*c'* betreffend), doch erklingen alle notierten Tonhöhen. Allein in T. 5b weicht die letzte Note der Oberstimme von der Vorlage ab. Pausennotate der einzelnen Stimmen bleiben auf den Wert der Semiminima beschränkt. Abweichend von der Druckvorlage wird in T. 2b die Erhöhung des *c* auch in der eingestrichenen Lage verzeichnet (bei Tonrepetitionen bleibt die Vorzeichnung erhalten), damit wird wie auch in T. 4a beim *as'* T. 7b bzw. 8b beim *gis'* anders als bei Erasmus Hofer entschieden.

Eine weitreichende Bearbeitung hat Erasmus Hofer auch bei Nr. [61], einer Motette von Johann de Castro, unternommen. Zwei gleich geschlüsselte Stimmen werden immer wieder miteinander verschnitten wie z. B. die beiden Tenorstimmen bei Nr. 2, 5, 6, 34, [64], [66], [72]⁶⁴ und [91] (vgl. den im Anhang mitgeteilten Katalog).

Sehr restriktiv wird bei Nr. 1 verfahren, wo nur im viertletzten Takt die beiden Tenorstimmen für zwei Minimen vertauscht sind; in gleicher Weise bleibt bei Nr. 25 die Vertauschung der Tenores auf Takt 1/2⁶⁵ und auf die Finalnote beschränkt⁶⁶. Nur zwei Überschneidungen⁶⁷ der beiden Altstimmen (Alt und Quintus) finden sich bei dem Kontrafakt Nr. 21. Merkwürdig ist der Stimmtausch bei Nr. [67]: Die Stimmkreuzung in Takt 10 wird zum Anlass genommen, die beiden Oberstimmen zu vertauschen – doch in der Folge hält Hofer an dieser Reihenfolge fest, obwohl sich das Tonhöhenverhalten der beiden Stimmen häufig ändert und die geänderte Reihenfolge keine Vorteile verspricht. Dagegen werden bei Nr. 46 die Stimmzüge der beiden Altstimmen nicht vertauscht, obwohl dies die Tonhöhenverhältnisse nahe legen würden. Eher selten sind Überschneidungen verschieden geschlüsselter Stimmen korrigiert wie bei der Kontrafaktur Nr. 16 (Alt und Tenor) und nur an einer Stelle (zweite Zeile rechts) bei Nr. 12, als die erste Note des Basseinsatzes (*f*) als Fortsetzung des Tenors

64 In T. 52.2 und 3 wird der Alt (zweite notierte Stimme) verlesen: Anstatt *e'* wie im Cantus steht *c'*.

65 Die Tenorstimmen werden gegenüber der Gesamtausgabe in der Reihenfolge vertauscht. Die vierte Stimme in der Quelle liegt für die Dauer einer Semibrevis unter der dritten.

66 Die einzige Manipulation bei Nr. [82] besteht darin, dass bei der Kadenz mit nachfolgenden Pausen in T. 41 die vierte und die fünfte Stimme vertauscht sind, so dass die Bassnote *d* in der nächsthöheren Stimme verdoppelt ist.

67 T. 22 und die Finalnoten von Alt und Tenor.

notiert ist (entspräche T. 25) und der Bass – ausgehend vom Schriftbild – verspätet eintritt. Dasselbe Verfahren kommt in größeren Zusammenhängen bei Nr. 91 zweimal vor: Hier wird (T. 35, zweite Hälfte) für die gesamte Dauer von drei Breven die Stimme des Tenor II in die Ebene des ersten Tenors hochgesetzt⁶⁸.

Ebenfalls blockartig zusammengezogen werden die Stimmen am Anfang von Nr. [57] (T.1 f.): Die Noten der Bassstimme werden für die Dauer von fünf Minim in die Tenorstimme transferiert. Da der Satz in Takt 2.2 für die Dauer einer Minima fünfstimmig wird, ist die tiefste Note, die schon auf der ersten Zählzeit beginnt, in zwei Minim aufgespalten; diese auch vorher im Tabulaturbuch des Frater Carolus Andreae aufgefundene Darstellungsform (vgl. Anm. 61 und 68) bleibt hier auf den Anfang beschränkt. Auch in der Folge sind Einzelnoten der Tenorstimmen vertauscht: Der Schlussakkord des ersten Teils wird so eingerichtet, dass in der rechten Hand ein Dreiklang *a'-e'-cis'* gegriffen werden kann und den beiden Unterstimmen die Quinte *A-e* verbleibt (die beiden Tenorstimmen sind bereits ab dem dritten Takt vertauscht und bleiben in dieser Ordnung). Punktuelle Änderungen betreffen nur noch wenige Noten. So sind zu Beginn des drittletzten Taktes für eine Semibrevis die Stimmen vertauscht, wobei einer der seltenen Fehler passiert: Statt *a* steht (über den beiden Minim *d* im Bass) versehentlich *g*⁶⁹. Im zweiten Teil der Motette wird in T. 26.3 eine Note der zweiten Tenorstimme entlehnt, um die jeweils tiefste Note in der untersten Ebene vorzufinden, eine auch von Andreae eher selten angewandte Technik⁷⁰.

Recht umfangreiche Verfahren mit Vertauschungen der drei Mittelstimmen lassen sich gegen Ende der Abschrift Nr. 24 beobachten⁷¹, isoliert bei Nr. 9, der Motette Hans Leo Hasslers, *Verbum caro factum est*; innerhalb dieser Abschrift werden die Tonhöhen recht genau organisiert⁷². Etwas weniger gewechselt wird in der sekundtransponierten Abschrift Nr. 28, bei der auch die Wiederholung des Anfangs (Takt 1 bis 16.1) nicht mehr ausnotiert wird. Hier interessiert auch eine durch die Transposition ausgelöste Vorzeichenänderung mit klanglichen

- 68 Während der um eine Ebene versetzten Schlussnote des ersten Tenors (nachfolgend Pause) setzt der zweite Tenor ein, und so findet sich für die Dauer einer Semibrevis die fünfte Zeile mit einem Ton alleine belegt. Der Vorgang wiederholt sich in den Takten 45–47, allerdings wird dieses Mal die erste Note (*b*) des neu einsetzenden Tenor II in die zweitunterste Zeile platziert. – Auch bei Nr. [101], in Takt 19.3 und 4 springt die als zweitunterste Stimme fungierende Sexta vox kurzzeitig eine Ebene höher; ob dieses Versetzen planmäßig oder nur zufällig ist, steht dahin.
- 69 Auch im zweiten Teil der Motette lässt sich ein punktueller Eingriff feststellen, der aber möglicherweise schon auf die zur Abschrift benützte Vorlage zurückzuführen ist: T. 13.3 wird durch Akzidenz im Tenor I der Gesamtausgabe zur Kadenz auf die unbetonte Zeit verändert, wobei die vierte Minima entsprechend dieser Idee zur Zielnote einer diskantisierenden Klausel verändert wird – der Terzsprung abwärts wird also nicht nachvollzogen.
- 70 Innerhalb der geprüften Stücke von Lasso werden im zweiten Teil der Nr. 43, *Surge propra amica mea*, im achtletzten Takt, auf der dritten Zählzeit Noten aus dem Tenor für den Bass ergänzt.
- 71 Ab dem achten Takt vor dem Schluss des ersten Teils und in T. 16 des zweiten Teils, wo der Tenor für die Dauer einer Minima (!) eigenartigerweise um zwei Ebenen nach oben versetzt wird.
- 72 Die Vertauschungen im einzelnen: in T. 3.1 und 2 sind die beiden Tenorstimmen ungünstigerweise vertauscht, sicher ein Versehen, denn diese Vertauschung findet sich nicht in der sekundtransponierten Abschrift, s. o.; T. 6 Alt II und die beiden Tenorstimmen, T. 37, zweite Hälfte die beiden Tenorstimmen, ebenso T. 40, zweite Hälfte und T. 41.1, wieder in T. 47 ab der zweiten Hälfte; bei der Wiederholung ab T. 55, zweite Hälfte stehen ab T. 60 die beiden Tenorstimmen wieder in der Lage, wie sie innerhalb der Transkription von Hermann Gehrmann, *Hans Leo Hasslers Werke, Bd. 1. Cantiones sacrae für 4 bis 12 Stimmen*, Leipzig 1894 (= DDT 2), S. 77–79, verzeichnet sind (vgl. den Titelkatalog zur Tabulatur Hofers im Anhang).

Folgen: Mehrfach tritt *a* an die Stelle des eigentlich zu erwartenden *as* (notiert als *gis*)⁷³. Dagegen werden die Tonlagen der beiden Cantus- bzw. Altusstimmen bei den Lasso-Motetten Nr. [70] bzw. [84] nicht bearbeitet, obwohl ein Anlass dazu gegeben wäre. Auch bei dem Liedsatz Nr. 31, dessen Vorlage nicht ermittelt werden konnte, wird in die Tonhöhenstruktur offenbar nicht eingegriffen.

Im allgemeinen legt Hofer großen Wert darauf, dass die tiefsten Noten in der zuunterst notierten Stimme stehen. Besonders deutlich wird dieser Zusammenhang bei Nr. [61], wo die Bassstimme häufig in Wechselwirkung mit den beiden Tenorstimmen tritt und als *Basso sequente* fungiert. Nur in Ausnahmefällen kommt es dazu, dass die als unterste notierte Stimme nicht zugleich die tiefste Note hat: so bei Nr. 37 in T. 30, wo sich die beiden Tenorstimmen für nur zwei Semiminimen kreuzen (der Bass pausiert). Ein derartiges Versehen passiert auch im zweiten Teil von Nr. 574.

Die Eingriffe im Bereich der Tonlagen können nur so interpretiert werden, dass ein grifftechnisch schnelleres Erfassen der Noten intendiert ist. Die Inkonsequenz dieses von Hofer gebrauchten Verfahrens lässt allerdings verschiedene Rückschlüsse zu. So sind die am Wechsel der Tinte und des Schreibgestus erkennbaren späteren Abschriften offensichtlich nur in geringem Maß und eher selten bearbeitet worden⁷⁵. Demnach hat Hofer zunehmend weniger Zeit für die Abschriften investiert und auf den technischen notwendigen Aufwand einer vorhergehenden (wahrscheinlich ebenfalls in Tabulaturschrift ausgeführten) Partiturnotation verzichtet. Dennoch war schon anfangs die Bearbeitung nach Tonhöhen nicht sein generelles Ziel, denn nur ausnahmsweise erreichen die Eingriffe ein Stadium wie bei den relativ genauen Bearbeitungen von Hasslers *Verbum caro factum est* (Nr. 9) und der Abschrift von Regnarts *Salve puella* (Nr. 13). Die Abneigung dagegen, die Stimmzusammenhänge preiszugeben, führt ihn zu einer Entscheidung, die grundsätzlich eher zu Gunsten der nur leicht redigierten Partitur als zu Gunsten des Klavierauszuges tendiert.

Die verschiedenen Techniken der auszugswweisen Bearbeitung, die auch Grundlage der Kolorierungen sind, müssen sehr verbreitet gewesen sein. Schon Johann Rühling weist im Titelblatt seiner 1583 in Leipzig gedruckten Tabulatur ausdrücklich darauf hin, dass die Stücke nicht koloriert und keinen weiteren Bearbeitungsverfahren unterzogen worden seien:

Tabulaturbuch [...] Darinne [...] Moteten [...] verfasst/ vnd also geordnet/ wie dieselben von den Autoribus im Gesang ohne Coloraturen gesetzt worden/ damit ein jeglicher Organist solche Tabulatur auff seine Application bringen/ vnd füglich brauchen kan.

73 T. 32.3 (zweite Stimme), T. 32.4 (Tenor II), T. 33.2 (zweite Stimme); in der Folge steht in T. 34.2 in der dritten Stimme ein Ganztonschritt anstatt der zur Diskantklausel notwendigerweise erhöhten Note. – In der Tabulatur des Frater Carolus Andreae (fol. 100^v, vor Nr. 63) findet sich eine Zeile vom Anfang eines Stückes ohne Titel, in dem die Noten mit Akzidentien gehäuft auftreten; die Aufnahme des Gedankens einer entlegenen Transposition kann durch den 1606 erschienenen Druck des Giovanni Paolo Cima angeregt worden sein, vgl. Clare G. Rayner (Hrsg.), *Giovanni Paolo Cima, Partito de ricercari & Canzoni alla francese (1606)*, American Institute of Musicology 1969 (= CEKM 20), S. 62–90; Cima transponiert dort u. a. ein kurzes Stück auf alle zwölf Töne.

74 In T. 15 hat der jetzt als dritte Stimme notierte Tenor für die Dauer einer Minima die tiefste Stimme mit der Note *c*.

75 Alle Stimmen der folgenden Stücke wurden auf ihre Übereinstimmungen mit der Stimmbuch-Vorlage überprüft. Definitiv unbearbeitet sind demnach die Abschriften Nr. 19, 22, 26, 38, (46)–50, 55, [70], [79], [82]–[84], [86]–[88] und [94]–[98]. Häufige Eingriffe finden sich bei Nr. [72] und [90], geringe bei Nr. 2, 5, 21, 27, 34, [57], [64] und [91], überaus gering sind die Veränderungen bei Nr. 1, 6, 7, 10, 21, 25, 33, 37, [56], [63], [66], [67] und [101]. – Die Bassstimme von Nr. [65] weist wenige Änderungen auf.

Wendet er sich noch ausdrücklich an seine Berufskollegen⁷⁶, so haben Bernhard Schmid Vater und Sohn einen weniger professionellen Kundenkreis im Auge: Nach ihren Erklärungen im Vorwort der 1577 und 1609 in Straßburg zum Druck gebrachten Tabulaturen haben sie die tonhöhenmäßigen Ordnungen und Kolorierungen zum Nutzen der in diesen Dingen Ungeübten⁷⁷ vorgenommen. Charakteristisch ist das in diesen Drucken verzeichnete gemischt geistliche und weltliche Repertoire, das den Bedürfnissen der interessierten Laien nach einem Kompendium entgegenkommt.

Unterschiedliche persönliche Zielsetzungen nehmen nicht nur auf die äußere Gestaltung Einfluss, sondern bestimmen auch die Notationsweisen. Bei der handschriftlichen Tabulatur L 9 (Standort A-KR) handelt es sich um eine zu privaten Zwecken angelegte Handschrift mit kalligraphischem Charakter und nur wenigen Kolorierungen⁷⁸; auch Christoph Leibfrieds schon in der Zeit um 1589 als Tonhöhen-Bearbeitung angelegte handschriftliche Tabulatur (CH-Bu F IX 44) diene privaten Zwecken⁷⁹. Leibfried hat mit einiger Gewissheit auf den Heilbronner Organisten Johann Woltz eingewirkt, um ihn in seiner *Nova musices organicas tabulatura Das ist: Ein neue Art teutscher Tabulatur*, Basel 1617⁸⁰, zu einem noch konsequenteren Verfahren zu veranlassen, indem er Stücke mit bis zu 16 Stimmen auf einen nur vierstimmigen Satz zurückführt⁸¹. Woltz lässt die vierstimmigen

- 76 In seiner Vorrede „Ad Organistam“ erklärt Rühling, dass es ihm keineswegs darum gegangen sei, „faule Organisten damit [zu] machen“, sondern dass er ein gutes Beispiel geben wolle; überdies könne man sich aus der Verlegenheit helfen, einmal kein passendes Stück zur Hand zu haben.
- 77 Der Titel der 1577 von Bernhard Schmid (Vater) veröffentlichten Tabulatur beginnt: *Einer Neüen Künstlichen Tabulatur auff Orgel und Instrument [...] Alles inn ein richtige bequeme vnd artliche ordnung/ deren dergleichen vormals nie im Truck außgangen/ Allen Organisten vnd angehenden Instrumentisten zu nutz/ vnd der Hochloblichen Kunst zu Ehren/ auffs Neue zusamen gebracht/ colloriret vnd vbersehen [...]*. Der Titel des von seinem Sohn veröffentlichten Buches enthält u. a. die folgenden Informationen: *Tabulatur Buch [...] Allen Liebhabern Instrumentalischer Music/ auch dieser Lieblichen vnd Rühmlichen Kunst zu sonderer Zierd/ Ehr vnd Befürderung auffs New zusamen getragen/ Colorirt/ in die Hand accommodirt/ zugericht vnd außgesetzt/ [...]*.
- 78 Johnson (wie Anm. 5), Teil 1, S. 120 nennt noch weitere Beispiele für hs. Tabulaturen, in denen Stimmkreuzungen fehlen. Zur Technik der Versetzung von Stimmen in andere Ebenen innerhalb der Tabulatur von Kremsmünster vgl. ebd..
- 79 Vgl. John Kmetz, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Katalog der Musikhandschriften des 16. Jahrhunderts. Quellenkritische und historische Untersuchung*, Basel 1988, S. 161. – Die Abschriften sind fast sämtlich so zurechtgelegt, dass die erste Zeile möglichst durchgehend mit Notenbuchstaben beschrieben ist; längere Pausen sind dadurch vermieden, dass die Noten ungeachtet ihrer Stimmzugehörigkeit entsprechend ihrer Lage von oben nach unten angeordnet sind. Die jeweils wechselnde Satzdicke spiegelt sich so in der nach unten abnehmenden Anzahl der Zeilen wider.
- 80 Faks.-Druck Bologna 1970 (= Biblioteca musica Bononiensis, Sezione IV, N. 53). Eine sehr gründliche Untersuchung von Woltz' Tabulatur findet sich bei Manfred Hug, *Johann Woltz und seine Orgeltabulatur*, Diss. phil. Tübingen 1960 (mschr.). Was die möglichen Vorlagen der Stücke angeht, so ist für die achtstimmige Motette *Zion spricht* (vgl. Hug, S. 59), die Woltz nur im Inhaltsverzeichnis Melchior Franck zuspricht (der Satz findet sich im zweiten Teil als Nr. 43 und bleibt ohne Namensangabe), lediglich nachzutragen, dass es sich um den im *Florilegium Portense* RISM 1621², Nr. 64 unter dem Namen von Seth Calvisius veröffentlichten Satz handelt. Vgl. dazu auch Werner Braun, *Samuel Scheidts Bearbeitung alter Motetten*, in: AfMw 19/20 (1962/63), S. 56–74, hier S. 62; Braun weist darauf hin, dass der Satz im Cantus des *Florilegium* mit „Incerti“ gekennzeichnet ist. Dasselbe Stück ist in D-Rp. A.R. 1011–1017 (Nr. 89) Georgius Grossius und in einer Hs. vom Anfang des 17. Jahrhunderts, B Mus. ms. 40039 (Nr. 130), Bartholomäus Gesius zugewiesen (für die Überprüfung der Regensburger Hs. danke ich Herrn Dr. Raymond Dittrich, Bischöfliche Zentralbibliothek). Die ursprüngliche Modellkomposition des zugrunde liegenden fünfstimmigen Satzes mit demselben Text hat sich als Kontrafaktur eines Madrigals von Alessandro Romano erwiesen; vgl. Ziegler (wie Anm. 33), Bd. 1, S. 324 f. Der Satz ist von Albrecht Tunger im Hänssler-Verlag Stuttgart-Hohenheim in einer transponierten Fassung im Rahmen der Reihe *Die Motette* (Nr. 194, S. 2–8) unter Calvisius' Namen neu herausgegeben worden.
- 81 Drei Stücke sind mit fünf Stimmen dargestellt: Teil I, Nr. 29, die im Original siebenstimmige Motette Christian Erbachs *Dominus illuminatio mea* mit dem separat notierten „Bassus im Pedal“ (ebd.), und

Sätze Hasslers unbearbeitet und begründet sein Vorgehen in diesem Zusammenhang mit dem didaktischen Ziel, Einblick in die Kunstfertigkeit der Komposition gewinnen zu können. Er erinnert daran, dass die jeweils tiefsten und höchsten Noten zum besseren Lesen unterstrichen werden können (ebd. *Der ander Theil*, bei Nr. 1), ein der Abschrift nachgeordnetes Bearbeitungsverfahren, wie es z. B. in den Pelpliner Tabulaturen beobachtet werden kann⁸². Verschiedene Zielsetzungen lassen sich auch bei den Intavolierungen des Frater Carolus Andree feststellen, die sich ganz auf geistliches Repertoire beschränken: So finden sich unbearbeitete und bearbeitete Partituren neben kolorierten oder teilkolorierten und nur wenigen stimmreduzierten Sätzen⁸³.

Erasmus Hofer hat sich über den langen Zeitraum von zwölf Jahren ein privates Kompendium ausgewählter geistlicher Stücke zusammengestellt. Spätestens 1607 aber muss er von dem ursprünglichen Vorsatz abgegangen sein, sowohl was die äußere Gestaltung als auch die Bearbeitungspraxis angeht. Ob dieses Ereignis mit der Beschädigung der Orgel in Folge eines Unwetters im Jahr 1596 in Zusammenhang steht oder ob persönliche Umstände maßgebend waren, bleibt ungeklärt⁸⁴.

5. Schluss

Vor kurzem hat Arno Forchert auf die komplexen Faktoren aufmerksam gemacht, die bereits um 1600 zu verschiedenen Entwicklungen der Kirchenmusik im protestantisch oder katho-

Nr. 85, *Buccinate in neomenia tuba* zu 19 Stimmen von G. Gabrieli; Teil II, Nr. 18, *Wer in dem Schutz des Höchsten ist* zu fünf Stimmen von Christoph Thomas Walliser.

82 Vgl. Adam Sutkowski und Alina Osostowicz-Sutkowska, *The Pelplin Tablature. Facsimile*, Teil 1, Warschau 1964 (= *Antiquitates Musicae in Polonia* 2). Bei den Stücken mit der Nummer 29 (S. 72 f.), 58 (S. 130 f.), 59 (S. 132 f.), 74 (S. 160 f.), 77 (S. 166 f.), 80 (S. 178 f.), 87 (S. 192 f.), 88 (S. 194 f.), 93 (S. 204 f.) sind immer wieder die tiefsten Bassnoten unterstrichen. In den anderen Bänden ist dieses nachgeordnete Verfahren wesentlich seltener anzutreffen.

83 Geprüft wurden neben der obengenannten Motette Regnarts die Stücke, die Johnson (wie Anm. 5), Tl. 2, S. 128–132 für Lasso nachweisen konnte. Die Kolorierungen unterschiedlichen Ausmaßes enthaltenden Sätze Nr. 1, 2, 5 (Anfang beider Teile), 6, 9, 23 (hauptsächlich anfangs), 24, 43 (zu Beginn des zweiten Teils), 75 sind sämtlich auch in ihren nicht kolorierten Teilen sehr genau durchorganisiert. Bei einigen der Stücke ist die Kolorierung formbildend eingesetzt. Dadurch ergibt sich eine klangliche Oberfläche, wie sie auch bei den Toccaten Claudio Merulos oder bei Sperindio Bertoldos Bearbeitungen von Annibale Padovanos Ricercaren vorkommt; vgl. Klaus Speer (Hrsg.), *Annibale Padovano (c. 1527–1575), Sperindio Bertoldo (c. 1530–1570), „D'Incerto“ („Uncertain Composer“). Compositions for Keyboard*, American Institute of Musicology 1969 (= CEKM 34). Nicht eingegriffen ist bei dem sehr einfachen syllabischen Satz Nr. 12 (*Domine quid multiplicati sunt* à 6v.), bei Nr. 56 (*In convertendo Dominus* à 8v.) und der abgebrochenen zweiten Abschrift der sechsstimmigen Motette *Domine quid multiplicati sunt* (Nr. 57), wohingegen bei den nicht kolorierten Sätzen Nr. 17 (*Stabant iusti* à 5v.) die dritte, vierte und fünfte Stimme nach einem eher nachlässigen Anfang immer konsequenter bearbeitet ist. Eine recht genaue Bearbeitung ist auch Nr. 18 (*Ego sum panis vivus* à 5v.), in der nur kurz von dem sonst beibehaltenen Prinzip abgewichen wird (T. 34–38, T I/II), ebenso Nr. 29 (*Congratulamini mihi omnes* à 6v.). Fast perfekt ist der einfache Satz Nr. 30 bearbeitet (*Domine dominus noster* à 6v.), und, sieht man von den nicht immer korrigierten Diskantstimmen ab, ebenso Nr. 38 (*Quam pulchra es amica mea* à 6v.). Ansätze zu einer Bearbeitung zeigt nur der erste Teil der mit allen vier Teilen abgeschriebenen Motette *Lauda Jerusalem* à 6v. (Nr. 42). Auf eine Bearbeitung bei dem vierstimmigen Satz Nr. 61 (*Quia vidisti me*) verzichtet werden, bei dem keine Stimmkreuzungen komponiert sind. – Nur zwei Abschriften sind stimmreduziert: Nr. 65 und 74; in der ersten Abschrift signalisieren Kreuze über den Bassnoten Akkordgriffe nach Art des Generalbasses. Solche Kreuze finden sich auch in der auf sechs Stimmen reduzierten Abschrift Nr. 26 in der Tabulatur Mbs Mus. Ms. 265, Nr. 26, bei der vermutlich die jeweils dritte Stimme (also auch der Tenor!) einer doppelchörigen Motette nicht übernommen worden ist. Ähnliche Verfahren lassen sich bei Nr. 24 und 27 (ebd.) feststellen, während im zweiten Teil der Hs. die Außenstimmen der Chöre mit den entsprechenden Erhöhungszeichen oder zeitweisen Zusatznoten notiert worden sind.

84 Vgl. Franz Berger, *Geschichte der Stadt Ried im Innkreis*, in: *Rieder Heimatkunde* 12 (1925), S. 22.

lich geprägten Umfeld geführt haben⁸⁵. Außerhalb einer noch weithin gemeinsamen Traditionspflege, die sich auf die Musizierpraxis der unmittelbar zurückliegenden Vergangenheit bezieht, deren herausragende Exponenten Lasso und Gallus sind, liegt das Spezifikum der Repertoirezusammenstellungen in der oft zeitnahen Übernahme von verschiedenen Werken regional bekannter Komponisten. Die Untersuchung des Repertoires in den bayerischen Tabulatur-Handschriften ließ zudem erkennen, dass der kulturelle Austausch zwischen Mittel- und Süddeutschland innerhalb dieses für praktische Zwecke zusammengetragenen Repertoirebestandes auf wenige einzelne Werke verschiedener Komponisten beschränkt blieb. Dabei fehlt dem in Süddeutschland gebräuchlichen Repertoire (die Neresheimer Tabulturen eingeschlossen) offensichtlich der in Mitteldeutschland bis weit ins 17. Jahrhundert reichende ausgeprägte starke Traditionsbezug zu Werken aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Daneben macht der Blick auf die verschiedenen Systeme des Zurechtlegens nach Tonhöhen die Nähe des so gewonnenen instrumentalen Klangderivates zum Generalbass-Satzungenscheinlich. Das Klangbild der mit sechs Stimmen konzipierten Motette Regnarts, die wegen der Stimmkreuzungen, Pausen und mehrfach in derselben Lage von anderen Stimmen übernommenen Töne real oft zu geringstimmigeren Klängen führt, ähnelt in allen hier vorgestellten Fällen ungeachtet ihrer Notationsweise dem des beispielsweise von Agazzari vorgeschlagenen Generalbass-Satzes⁸⁶, der alles andere als ein bloßes Akkordschlagen ist. Beim Improvisieren über eine gegebene Melodie ging man selbstverständlich von anderen Notationsformen aus⁸⁷. Insofern wird der zähe und anhaltende Widerstand insbesondere der mittel- und norddeutschen Organisten verständlich, die ihr „zunftmäßiges“ Können mit einer gedanklichen Durchdringung des ursprünglich in der Art einer Tabula compositoria niedergelegten komponierten Stimmensatzes leisteten⁸⁸: ein Können, von dem auch noch Heinrich Schütz in der Vorrede zur Generalbass-Stimme der *Geistlichen Chormusik* (1648) und im Nachwort des Becker-Psalters (2. Ausgabe 1661) ausgeht⁸⁹.

85 Arno Forchert, *Überlegungen zum Einfluß Italiens auf die deutsche Musik um 1600: Voraussetzungen und Bedingungen*, in: Wolfram Steude (Hrsg.), *Aneignung durch Verwandlung. Aufsätze zur deutschen Musik und Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Laaber 1998 (= Dresdener Studien zur Musikwissenschaft 1), S. 135–147.

86 Vgl. Fritz Oberdörffer, Art. *Generalbaß*, in: MGG 4 (1955), Sp. 1725.

87 Vgl. z. B. die choralgebundenen Improvisationsübungen bei Samuel Scheidt in Halle, die im ersten Teil des Tabulaturbuches aus dem Besitz der Brüder Plotze PL-Kj Mus. ms. 40 056 (olim D-B) festgehalten sind. Als Grundlage des Unterrichts dienten die einstimmig in Diskantlage aufgezeichneten Choralnoten aus dem Gesangbuch, die auch für die Schule benützt wurden.

88 Die Verhältnisse sind im Einzelnen noch wenig bekannt. Die Veränderung einmal komponierter Sätze verläuft dabei in gewissen festgelegten Bahnen, wie ich vor kurzem am Beispiel einiger Motetten von Melchior Vulpinus darlegen konnte; vgl. R. Ziegler, *Überarbeitung und Neukomposition am Beispiel dreier Motetten von Melchior Vulpinus*, in: Wolfgang Budday (Hrsg.), *Musiktheorie. Festschrift für Heinrich Deppert zum 65. Geburtstag*, Tutzing 2000, S. 9–74.

89 SchützGBr, S. 192–196 bzw. 273f.

Anhang

Inhaltsverzeichnis der Tabulatur Erasmus Hofers

Die Angaben in runden Klammern in den Spalten 1, 3 und 5 sind Ergänzungen nach dem Inhaltsverzeichnis.

Die Quelle enthält keine fol.-Zahlen. Die Blattzahlen mit zusätzlichen Zeilenangaben wurden hier dennoch mit angeführt, um einen Anhaltspunkt für den Umfang der Niederschrift zu geben. Die Nummerierung ist in Fettdruck aufgeführt, wenn mindestens eine Konkordanz gefunden werden konnte.

Die vorletzte Spalte bezieht sich auf die von Cleveland Johnson verwendeten Siglen der Tabulaturen: Kb = A-KR L 9, D: Ma = Mbs Mus. Ms. 264, Mb = Mbs Mus. Ms. 265, Mc = Mbs Mus. Ms. 1640, Md = Mbs Mus. Ms. 1641, Mf = Mbs Mus. Ms. 263, Pa = Ps Ms. 115, Ra = Rtt F.K. Musik Nr. 21, Rb = Rtt F.K. Musik Nr. 22, Rd = Rtt F.K. Musik Nr. 24, Re = Rp C 119, Td = I-Tn Giordano 4, Pc = PL-PE Ms. 305. Verzeichnet wurden bis auf einen Fall (Nr. [89]) nur süddeutsche Konkordanzen. Johnsons Angaben liegt häufig eine andere Zählweise zu Grunde; sie sind daher nicht kompatibel mit Nummerierungen anderer Kataloge.

In der letzten Spalte ist bei Druckkonkordanzen zuerst das Jahr, dann das RISM-Sigel und die entsprechende Nummer des Stückes innerhalb des Druckes verzeichnet. Neuausgaben sind in Klammern nachgesetzt. Eventuelle Buchstaben-Zusätze spezifizieren einige Siglen nach New GroveD, wenn mehrere Ausgaben zur Verfügung stehen, z. B. Nr. 1, *Angelus ad pastores* zu fünf Stimmen von O. di Lasso, Erstdruck 1562 innerhalb des Druckes RISM L 768 als achttes Stück. Der Satz ist in dem von Adolf Sandberger herausgegebenen Teil der Gesamtausgabe im dritten Band auf Seite 139 zu finden. Bei handschriftlichen Konkordanzen wird nach dem RISM-Sigel, den Standort betreffend, die Signatur der Handschrift aufgeführt. Beispiel: Nr. [65], eine in der Tabulatur anonym verzeichnete Motette mit dem Text „Haec dies“ zu sechs Stimmen; Standort der Konkordanz ist die Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Es handelt sich um das sechsende Stück der Handschrift 15 aus dem ehemaligen Bestand der Stadtbibliothek Breslau (Sammlung Bohn); der Satz ist hier namentlich verzeichnet. Weitere notwendige Erläuterungen zur Vorlage des Satzes sind gegebenenfalls in derselben Spalte verbalisiert.

Die Textangaben folgen der Orthographie der Quelle so getreu wie möglich; Ergänzungen stehen in eckiger Klammer, Kürzel wurden kursiv aufgelöst. Die Ankündigung eines zweiten Teiles einer Motette wird nicht vereinheitlicht; falls nach der Ankündigung die Textmarke im Original ohne Satzzeichen folgt, ist immer ein Doppelpunkt ergänzt. Die Transpositionsangabe ist in den Textblock übernommen und daher immer als ergänzt gekennzeichnet; die eventuell in der Quelle vorhandene Angabe steht neben anderen in der drittletzten Spalte. Weitere Hinweise sind meinem Aufsatz zu entnehmen.

Tabulatur Buech

In welchem gutte Ausserlöbne

Vnnd fürtröffliche muttetten mit vier, fünff, sechs, siben,
vnnnd Acht

stimmen. Etlicher Fürnemer vnnd beriembten Componisten

Auf alle

Fürnemeste Fesst vnnd Anndere Christliche Feüertäg. durch
das ganze

Jar auffß besst Componiert erfunden werden. Dieselben sein
mit Hohe^m

fleiß in ainen Schlechten form vnnd geringferige Ordnung
gebracht,

vnnd zusamen geschriben. Welche nit allain Zierlich Zu
singen, sonder, auch auff alleläy Instrumenten Zu
gebrauchen.

Gott dem Allmechtigen, vnnd allen denn iehnigen Zu eheren, die
Zur freÿen, Zierlichen vnnd Adelichen Khunst, so mererthlichem
Lusst unnd Lieb tragen, durch mich Erasmusen Hofer
der Zeit Organist Zu Riedt, Auffß fleissigist zu Sa:
men gebracht worden, geschehen denn 19.

Junÿ im aintausend Sechshundert
vnnd Zwäÿ Jarr.

Nr.	Fol.	Titel	Stimmen	Komponist	Titelzusätze	Siglen nach Johnson	Konkordanzen
	2-2v	Index					
	3	rastriert für Index; leergeblieben					
	3v-4	leer					
1	4v	Angelus Ad Pastores ait: etc.	5	Orlando di lasso	de natiuitate Domini	Kb 15; Mc 113	1562; L 768, Nr. 8 (GA S III,139)
2	5v	Congratulamini nunc omnes in deo Salutari nostro [trsp. p. 4]	5	Augustin: Zapler [oder Christophorus Clavius oder Joseph Schlegel ?]		Kb 115; Mc 114 mit Namen; Ra 97; b 33	L 2426, Nr. 1, 1598
3	6v	Congratulamini nunc omnes in deo salutari nostro	5	Thom: sartorius	.2. Discant		
4	7v	In natali domini clamant mortali singuli	5	(Dauid Thusius)			
5	7v,4	Ecce maria genuit nobis saluatorem Secunda Pars sequitur: Ecce Angus [sic] dei Qui tollis peccata mundi. <i>Alleluia</i>	5	Orlando di lasso		Kb 117; Mc 115; Pa 1	1568b L 816, Nr. 38 (GA S V,15)
6	8v,1	Sidus ex claro venient [sic] olimpo virgo quod nobis peperit sacrata Secunda parssequitur. Qui maris terræ hominum ac deorum	5	orlando di lasso	cum .2.pars	Kb 3; Mc 119; Mf 35; Re 162	1569a L 820, Nr. 15 (GA S III,153)
	9v,1						
7	9v,4	Quem vidistis pastores dicite [trsp. p. 4]	5	Orlando di Lasso		Mc 118	1569a; L 820, Nr. 8 (GA S V,1)
8	10v,3	Dic mihi sancte puer superas cur deseris oras	5	(M. Hör)		Kb 106	1590 ⁶ , Nr. 8, anonym
9	11v,1	Verbum caro factum est.et habitauit in nobis	6	Johan: Haslero, Organista in Strassburg		Ma 39; Mb 7; Mc 25; Mf 55;Rb 158	1591 H 2323, Nr. 23 (DDT 2,77)
10	12,4	Quem vidistis pastores dicite annunciate nobis in terris etc.	6	Ludouici de victoria	Cum secunda pars	Mc 127	1589 V 1424, S. 41 (GA P I,90)
	13,4	Secunda pars sequitur. Dicite Quidnam vidistis et annunciate nobis					
11	13v,3	Congratulamini nunc omnes in deo Salutari nostro	6	Valentin: Judex			
12	15,3	Jubilemus singuli Carmina promentes festa tanti paruuli etc.	6	Blasý Amon composuit. [J. Reiner !]		Mc 129	1591 R 1084, Nr. 12
13	15v,1	Sallue Puella gratiæ Æquando nullis mater et virgo supra omnes decora	6	Jacobo Reiner [J. Regnart !]	160.2. den 14. Decembris	Mc 55; Mf 49 Pa 28; Rb 65	1588 R 733, Nr. 44

14	16,4	Hodie nobis de cælo pax vera descendit, Hodie per totum mundum.etc.	6	Jacobi Regnarto		Kb 7	1575 R 731, Nr. 2
15	17,4	Facta est cum angelo multitudo:etc:	6	Jacobo Reinero		Mb 6; Mc 128	1591; R 1084, Nr. 9
16	18,4	Cantate domino qui nos in Rigita nocte peccati	5	(M. Hörrer) Lucas. Marentius			Kontrafakt d. Madrigals <i>La pastorella mia</i> (2. pars „Echo rimbomba“), 3. Madrigalbuch 1582, Nr. 5 (vgl. KBM 5/1); (GA S 2,30 ⁹⁰ und Päm 4 I,103)
	18v,3	Secunda Pars: Huc properate cito pedenablia pulsantes					
17	19v	In dulci Jubilo: Nun singet vnnd seitt fro, unser:	5	Jacobus Gallus			nicht DTÖ
	20,3	Secunda Pars. O Jesu paruule Nach dir Ist mir so wehe					
18	20v,1	Resonet Jn laudibus cum Jocundis plausibus	5		A. 3 Taill		
	20v,3	Secunda pars. sunt impletæ quem predixit Gabriel			proportion		
	21,3	Tertia pars sequitur. virgo deum genuit <i>quem</i> diuina voluit: clementia					
19	21v,3	Joseph Lieber Joseph mein hilf mir wiegen mein Kindelein	5	Jacobus Haindl est author [J. Walter !]			1544; W 171, Nr. 47 (GA I,81)
20	22v	Quis nous Hic plausis	6	Erasmi de Saÿue			
21	23,5	Eÿa O Jesu paruule nate marie [trsp. p. 4]	5	[Satz: Luca Marenzio]			Kontrafakt (KBM 5/1) des Madrigals <i>Strider faceva le zampogne</i> aus 1581, M 500, Nr. 11; in 1606 ⁶ , Nr. 15 (GA S 1,169 und Päm 4 I,71)
22	23v,4	Gelobet seÿst du Jesu Christ das du mensch geboren bist	4	[J. Walter]		Kb 21 ⁹¹	1524; W 167, Nr. 22 (GA I,19)
23	24v	Maria virgo Regia etc. [trsp. p. 4]	5	Johanni Petri Aloÿsi [sic!] prænestini [G. Aichinger!]	2.Discant	Ma 10 Rb 84	1595 A 518, Nr. 18

⁹⁰ John Steele (Hrsg.), *Luca Marenzio. The complete five voice Madrigals for mixed voices*, New York 1996, Bd. 1–6.

⁹¹ Bei Johnson (wie Anm. 5), 1. Tl., S. 54, nicht zugewiesen.

24	24v,5 26,3	Nuncium vobis fero de <i>superis</i> Secunda pars: Thus deo <i>mýrram troclitem</i> Humando	5	orlandus di Lassus		Kb 118 Mc 122	1571b L 843, Nr. 72 (GA S V,9)
25	27,1	Omnes de saba veniunt [trsp. p. 4]	5	Jacobi Hayndl <i>composuit</i>			1586; H 1980, Nr. 55 (DTÖ 12,163 und MAMS 6,238)
26	26v,5	Orietur Stella ex Jacob [trsp. p. 4]	5	eiusdem Authoris [Handl]			1586; H 1980, Nr. 14 (DTÖ 12,40 und MAMS 5,89)
27	28,3 29,1	Videntes stellam magi gauisi <i>sunt</i> gaudio magno Secunda pars: Et Apertis thesauris suis [trsp. p. 4]	5	Orlando di Lasso	2.discant	Kb 122 Md 19 Pa 2 Rd 95	1562 L 768, Nr. 4 (GA S V,22)
28	28v,4	Verbum caro factum <i>est</i> et habitauit in nobis [trsp. p. 2]	5	Joan: Leo Haslero	in ein secund niederer gesetzt	vgl. Nr. 9	1591 H 2323, Nr. 23 (DDT 2,77)
29	29v,3	Nesciens mater viro virgum [sic] peperit sine dolore	5	(Christ: Erbach)			1600; E 725, Nr. 11 1603 ¹ , Nr. 51
30	31,2	Gloriose vi: virginis [sic] Mariæ ortum dignissimum [trsp. p. 4]	5	[G. Aichinger]	in ein quart	Ma 34 Rb 85	1595 A 518, Nr. 17
31	31v,2	Hodie Christus Natus est Noee	5		De Natiuitate Domini		
32	32,6	Hodie Christus Natus est	4	Jacob: Hayndl			nicht DTÖ
33	32v,4	Exultandi Tempus est	5	Jacobus Gallus [Franz Sales] ⁹²			1598 S 398, Bl. Aiii v
34	33,5	Intuens in cælum Beatus stephanus	5	Jacobus Gallus			1590a; H 1980, Nr. 89 (DTÖ 51/52,114 und MAMS 16,92)
35	33v,3	Audi quid Loqueris [trsp. p. 4]	5	Horatio Vecchi	De Nautate [sic]		1606 ⁶ , Nr. 30
36	34v,2	Gloria in exelsis Deo	4	[Victorini]		Kb 4	

92 Es handelt sich bei der gedruckten Konkordanz um eine Quelle in Chorbuch-Notation. Die Wiederholung des Schlussabschnittes mit dem Text „Gaudeamus & psallemus & psallemus Domino“ entfällt in der Tabulatur. Eine interessante Abweichung betrifft den diesem Text unmittelbar vorangehenden Schluss des vorhergehenden vierstimmigen Abschnittes, der in der Tabulatur mit einem fünfstimmig gesetzten Akkord schließt.

37	35v	Speremus meliora, speremus	5	Joaches Wertl	Kb 120; Mc 91 Md 125	1566; W 849, S. 27 (GA 11,77)
38	36v	O magnum misterium	5	Christian: Erbacher	160.7. 31 Decemb:	1600; E 725, Nr. 10 (<i>Das Chorwerk</i> 117, Nr. 1) ⁹³
39	37,6 38v,2	Intuens in Cælum, Beatus Stephanus Secunda Pars. Positis autem gentibus beatus Stephanus [trsp. p. 4]	5	Franciscus de Nouo portu	aus dem veneti- schen Tesaurum ausgesetzt, in ein quart Niderer. Im 160.8. den 10 December.	1568 ⁴ , S. 239
40	40,2 41,2	[„Valte hon“ gestr.] orandus est Sequitur Secunda Pars. Mulier Ecce filius tuus [trsp. p. 4]	5	Mich des Buis[s]ons [gestrichen: Joannes Chainee]	De S.Joanne Apostulo et Eua in ein quart [tiefer]	1568 ⁴ , S. 243
41	40v,6	Hodie de virgine saluator mundi natus est Secunda Pars. Hodie canunt in terra angeli	5	Jacobus Regnart	De Natiuitate Domini	1568 ² , S. 12
42	42v 43,4	Hodie christus natus est [trsp. p. 4]	6	Georgius Prenner	De Natiuitate Domini [unvollendet]	1568 ² , S. 18
43	44,4	Postquam consumati essent dies octo [trsp. p. 4]	6	Christianus Hollander	De Circuncisione	1568 ² , S. 24
44	45v,2	Puer natus est natus nobis [Secunda pars: Postquam consumati sunt dies Octo] [trsp. p. 4]	6	Jacob Regnart	Aliud cantus 6 voc: De Circun- cisione Domini [2.p. unvollst.; rechte Seite fehlt]	1568 ² , S. 26
(45)	47,2	ein Blatt fehlt (Stella) [quam viderant Magi] Secunda Pars: Et introeuntes puerum [trsp. p. 4]	5	(Jacob) Regnart	De Epiphania Domini) [unvollst. erh.; nur 1 Seite]	1568 ² , S. 28

93 *Das Chorwerk* 117, Christian Erbach, *Acht Motetten zu 3–5 Stimmen zum Teil mit Generalbaß*, hrsg. v. William K. Haldeman, Wolfenbüttel o. J. [1973].

(46)	47,6	(Facta e[st] cum Angelo)	6	(Jacob Hantl)	[unvollst.; die ersten 5 „Takte“ fehlen]	1586; H 1980, Nr. 43 (DTÖ 12,136 und MAMS 6,172)
47	47v,3	Vox de coelo sonuit	6	Eiusdem auctoris [Handl]	[unvollständig]	1586; H 1980, Nr. 47 (DTÖ 12,146 und MAMS 6,200)
48	47v,6 49,2	Stella quam Viderant magi in oriente Secunda Pars. Et intrantes	6	Eiusdem Auctoris [Handl]	[unvollständig]	1586; H 1980, Nr. 48 (DTÖ 12,148 und MAMS 6,204)
49	48v,5	Nesciens mater virgo virum peperit sine dolore etc:	5	eiusdem Auctoris [Handl]		1586; H 1980, Nr. 50 (DTÖ 12,152 und MAMS 6,217)
50	50,2	Venit lumen tuum Hierusalem	5	Eiusdem Auctoris [Handl]	2 Alt	1586; H 1980, Nr. 52 (DTÖ 12,156 und MAMS 6,224)
51	50v 50v,6	[Postquam completi sunt] Secunda Pars. Nunc dimittis servum tuum <i>Domine</i>	6	Alexander vttendaller	De purificatione Beatae Mariae virginis	1568 ² , S. 39
52	51v,5	[Responsum accepit Simeon] [trsp. p. 4]	5	Michael des Buissons [Michael Deiss !]	Aliud cantus De purificatione B.M. virginis	1568 ² , S. 36
53	53,4 54v,1	Aue Maria gratia plena Dominus tecum Secunda Pars. Quomodo fiet istud [trsp. p. 4]	5	Michael Des buissons	De Annuntiatione Beatae Mariae virginis: 160.9.2 Alt	1568 ² , S. 54
54	55,3	In gressus [sic !] ad Mariam ait	6	David Thusi	De Annuntiatione. B.M.V.	
(55)	55v,2 56,3 57	In Charitate perpetua dilexi te Secunda Pars sequitur. Quiescet vox eorum	5	Blasius Amon	in festo Annuntiationis B.M.V.	1590; A 943, Nr. 9 (DTÖ 73,71)
<p>Volgen Hernach Anndere schöne vnnnd guette Mutettnen mit .5.6. vnnnd .8. stimmen auf. Die Heillige Ossterliche Zeit, vnnnd andern Heiligen Fesstäng, so in disem Buch Erfunden. Vnnnd mit sonndern vleis zusammen Colligirt vnnnd Geschriben Worden. Be- sesehen Den 3. Martÿ Ao 1603</p>						
	57v	leer				
	58	Index				
	58v-60	leer				

[56]	1	60v	Alleluia <i>Ardens est Cor meum</i>	5	Jacob: Gall[us]		1587a; H 1981, Nr. 52 (DTÖ 30,116 und MAMS 10,177)
[57]	2	61,4 61v,2	Alleluia vox laeta personat vox iubilat Secunda pars sequitur: Alleluia prægaudio resultant [trsp. p. 4]	5	orlando di Lasso	Mc 32 Pa 9	1568b L 816, Nr. 33 (GA S 3,141)
[58]	3	62,4	Tullerunt: Dominum meum [trsp. p. 4]	5	Gregorius Lang[e]	De Resurrectione <i>Domini</i>	1580 L 583, Nr. 8
[59]	4	63,3	Congratulamini mihi omnes : qui diligitis Dominum	5	Thomas Sartorius		
[60]	5	64,4	Surrexit Christus Hodie Alleluia	5	Augustin Zapler <i>composuit</i>		
[61]	6	65v,4 66v,3	Dum transisset Sabbathum Maria Magdalena Secunda [pars]: <i>Qui</i> dixit: Nolite ex [sic!] expauescere Jesum quem queritis Nazarenum Crucifixum [trsp. p. 4]	5	Johann de Castro	[Im Druck: Cum transissent...]	1591a C 1480, Nr. 12 (DRM 16,58 ⁹⁴)
[62]	7	68,2	Dic nobis maria Quid vidisti in via [trsp. p. 4]	6	Iohan: Bassani		1600 ² , Nr. 44
[63]	8	68v,4	Ardens est cor meum desidero videre dominum meum [trsp. p. 4]	6	Ludouici de victoria	Mc 31	1589 ; V 1424, S. 44 (GA P I,133, und A XXXI,78)
[64]	9	70,4	Stetit Jesus in medio Discipulorum suorum et Dixit [trsp. p. 4]	6	Horätius Vechý		1600 ² , Nr. 38
[65]	10	70v,3	Hæc dies Quam fecit Dominus exultemus et lætetur in ea. <i>alleluia</i>	6	[Christ. Clavius]		B (olim Breslau) - Ms. mus. 15, Nr. 66
[66]	11	71,5	Expurgate vetus fermentum [trsp. p. 4]	5	Joan: Leo Haslerus. Organi- sta in Strasburg	Mc 109 Rb 82	1591; H 2323, Nr. 14 (DDT 2,53)
[67]	12	71v,5	Surrexit pastor bonus qui animam suam posuit <i>pro ouibus suis</i> [trsp. p. 4]	5	Orland[o]	.2. discant Mc 93 ; Pa 24 Rd 14 Re 114	1562a L 768, Nr. 19 (GA S V,57)
[68]	13	72v,5	Sur[re]xit christus Hodie Alleluia [trsp. p. 4]	4	[anonym]	Rd 70	Mbs - Mus. Ms. 1640, Nr. 107, anonym

94 DRM = *Denkmäler Rheinischer Musik*; Bd. 16, Jean de Castro, *Cantiones sacrae 1591*, hrsg. v. Harald Kümmerling, Düsseldorf 1972.

[69] 14	73v 74,5	Dum transisset Sabbathum Maria Magdalena Secunda Pars sequitur. Et valde mane vna Sabbathorum	5	Michael Tonsor		Mc 95 Rd 16	1570 T 963, Nr. 16
[70] 15	75,4	Surgens Jesus Dominus noster [trsp. p. 4]	5	Orlandus		Mc 94 ; Pa 23 Rb 77; Rd 103	1562; L 937, Nr. 55 (GA S V,60)
[71] 16	76v	Christus Resurgens a mortuis	5	Bartholomeus Damiz	2. discant in ein quard		
[72] 17	76v,5	Angelus domini descendit de cælo [trsp. p. 4]	5	Jacob : Haindl			1587b; H 1981, Nr. 53 (DTÖ 13,43 und MAMS 10,181)
[73] 18	78,5 79v,1	Angelus domini locutus est Angelus mulieribus dicens Secunda pars. Ecce precedet vos in Galileam [trsp. p. 4]	5	Michael Des Buissons [Michael Deiss!]	den 93 ist. 160.7. Jar		1568 ² , S. 93
[74] 19	79v,4	Angelus autem domini [trsp. p. 4]	5	Jacobus Regnart	de Resurrectione Domini in ein .4.	Pa 15	1568 ² , S. 87
[75] 20	81,5	Tullerunt dominum meum vbi posuerunt eum [trsp. p. 4]	6	Christiano ERBACH	160.7.	Mb 4 Mf7	1600 E 725, Nr. 18
[76] 21	81v,5	Surr[e]xit Christus Hodie Alleluia	5	Eiusdem Authoris [Erbach]		Ma 37; Mf 17 Rb 38	1600; E 725, Nr. 12
[77] 22	82v,4	Ascendo ad Patrem meum [trsp. p. 4]	6	Melchiore Franco zittano Silesio	De Ascensione Domini in ein .4.		1601 F 1641, Nr. 14
[78] 23	84,4 85,3	Non turbetur cor vestrum Secunda Pars: Ego Rogabo patrem [trsp. p. 4]	7	Tiburtio Massaino ⁹⁵			1592a M 1275, S. 8 1600 ² , Nr. 50/51
[79] 24	85v 86v,2	Dum complerentur dies Pentecostes Secunda [pars]: Dum Ergo essent in vnum discipuli congregati etc. [trsp. p. 4]	5	Ludouico De uictoria	in ein Quart	Mc 38	1572 V 1424, S. 22 (GA P I,59 und A XXVI,54)
[80] 25	86v,5 88,3	Dum complerentur dies Pentecostes Secunda [pars: repleti sunt homines spiritu sancto] ⁹⁶	5	Michael Tonsor		Rd 18 ⁹⁷	1566 T 962, Nr. 10

95 Die Namensangabe steht, wie auch die Bemerkung „fol“ unter dem mit Tinte eingetragenen Textincipit, vermutlich mit Bleistift eingetragen.

96 Der Text ist wegen eines Tintenkleckses sehr schlecht lesbar.

[81]	26	88v	Veni sancte spiritus	6	C. ErBacher		Mb 18	1600; E 725, Nr. 20
[82]	27	88v,6	Canite tuba filiae syon	6	Blasio Ammon			1590; A 943, Nr. 18; (DTÖ 73,86)
[83]	28	90v	Dum completerentur dies pentecostes	8	[H. L. Hassler]		Mf 6	1591; H 2323, Nr. 34; (DDT 2,127)
[84]	29	92,2 91v,5	Credidi propter quod locutus sum Secunda Pars: Coram omni populo eius ⁹⁸	5	orlan[dus]		Mc 69 Ra 99	1569a ; L 820, Nr. 8 (GA S IX,21)
[85]	30	93,3 94,3	Surgens Jesus Dominus noster Secunda Pars: surrexit Dominus de Sepulchro [trsp. p. 4]	6	Michael des Buissons	In Resurrectione Domini		1568 ² , S. 95
[86]	31	95,1 94v,3	Angelus Domini descendit de caelo et super eum sedit et dixit mulieribus Secunda Pars: Nolite timere	6	Orlando Di Lasso	003 . 36sten blat	Mc 36	1585b L 956, Nr. [4] (GA S XIII,1)
[87]	32	95v 95v,6	Maria stabat ad monumentum foris plorans dixit Secunda Pars. Congratulamini [trsp. p. 4]	6	Jacob: Haindl	in ein Quart		1587a H 1981, Nr. 38 (DTÖ 30,100 und MAMS 10,135)
[88]	33	96v,3 96v,5 98,1	Christus surrexit mala nostra texit Secunda pars: Et si non surrexisset Tertia Pars: Alleluia. laudemus te hodie	6 4 6	Eiusdem auctoris [Handl]			1587a; H 1981, Nr. 39 (DTÖ 30,105 und MAMS 10,149)
[89]	1	98v	Veni sancte Spiritus Reple tuorum cordafidelium [sic!]	5	[anonym oder Georg Florio oder Johannes Eccard ?]		Kb 109; Mc 1 Georgio Florio; Pa 16; c 32 Eccardi	1590 ⁶ , Nr. 6
[90]	2	98v,4	Veni Consolator fideles tuos. Charisma tuum dona tuis	5	Lucas Marentius			Kontrafakt des 4.Teils d. Madrigals <i>Giunto a la tomba</i> : „Et amando morro“ aus 1584, M 549, Nr. 1 (GA S 2,30 und PäM 6,5)

97 Johnson (wie Anm. 5), 2. Tl., S. 196 verzeichnet für Rd Nr. 18 „no source“; die Angabe ist zu berichtigen. Eckart Tschuschner, *Die Neresheimer Orgeltabulaturen der Fürstlich Thurn und Taxisschen Hofbibliothek zu Regensburg*, Phil. Diss., Erlangen-Nürnberg 1963, hatte den Druck noch nicht zur Verfügung (vgl. ebd. S. 188).

98 Der Text des zweiten Teiles heißt nach dem in DTÖ mitgeteilten Druck: „Vota mea Domino reddam“. Der Satz stimmt mit den Noten überein.

[91]	3	100,2	Jam non dicam vos seruos sed amicos meos	6	Jacob: Gall[us]		1587a; H 1981, Nr. 40 (DTÖ 30,156 und MAMS 11,30)
[92]	4	101v	O sancte Spiritus tuis subueni	6		in ein quart niderer gesetzt geschehen den 28. Maj 160.4. 4.Jarr.	
[93]	5	101,4	Hodie completi sunt Dies pendecostes etc.	5		2. Tenor in ein Quart niderer gesetzt 16.0.4.Jarr. den 6. Juny	
[94]	6	103v,2	Emitte spiritum tuum et creabuntur. <i>alleluia</i>	5	Jacob Händl	de.S.spiritu	1587a; H 1981, Nr. 62 (DTÖ 30,162 und MAMS 11,45)
[95]	7	104,4	Factus est repente de cælo sonus [trsp. p. 4]	5	Eiusdem authoris [Handl]		1587a; H 1981, Nr. 63 (DTÖ 30,163 und MAMS 11,47)
[96]	8	105,4	Sedit Angelus ad sepulchrum Domini etc.	6	Jacobus Haindl		1587a; H 1981, Nr. 37 (DTÖ 30,97 und MAMS 10,128)
[97]	9	105v,5 106v,4	Crucifixum in Carne laudate Secunda Pars. Recordamini [trsp. p. 4]	5	Eiusdem aut[ore] [Handl]	Aliud	1587a; H 1981, Nr. 45 (DTÖ 30,123 und MAMS 10,189)
[98]	10	107v,1	Domus mea orationis vocabitur	6	Jacobus Haindl	In dedicatione temPli	1587b ; H 1982, Nr. 36 (DTÖ 40,116 und MAMS 13,93)
[99]	11	107v,4	Expurgate vetus fermentum. etc:	5	Augustini AGazzarii	de Resurrectione Domini außgesetzt den 24 Marty Anno 160.ii.	1602 ; A 330, S. 5 1607 ; A 356, Nr. 10
[100]	12	108v,4	Tullerunt Dominum meum [trsp. p. 4]	5	Eiusdem Authoris [Agazzari]	Sequitur aliud de Resurrectone [sic !] Domini in ein quart	1603; A 337, S. 8 1607; A 356, Nr. 17
[101]	13	109v,3 - 110v,1	Surrexit Christus [sic !] pastor bonus - trsp. p. 4]	6	Joan: Leo Hasl[er]	1614 aus gesetzt	1601; H 2328, Nr. 23 DDT 24/25,63