universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Lautentabulatur *A-Wn, Mus. Hs. 41950* Edition und Studien

verfasst von

Roman List

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 316
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Musikwissenschaft
Betreuerin:	Prof. Dr. Birgit Lodes

Inhaltsverzeichnis

Vorwort **4**

1. Adolf Blindhamer und die Handschrift A-Wn, Mus. Hs. 41950 ..... **6**

2. Die Stimmungen der Laute und deren Konsequenzen für die Editionstechnik **8**

3. Die deutsche Lautentabulatur **13**

3.1. Allgemeines zur deutschen Tabulatur 13

3.2. Darstellung der Positionen am Griffbrett 13

3.3. Darstellung der Zeitwerte 15

4. Besonderheiten der *Blindhamer-Tabulatur* **20**

4.1. Semifusa 20

4.2. Triolen 20

4.3. Besonderheiten der Rhythmusdarstellung 21

4.4. Mensurzeichen 24

4.5. Anweisungen in Worten im Notentext 25

4.6. Doppelbelegung eines Chores 33

5. Schlussbetrachtung **35**

6. Bibliographie **36**

7. Abstract **40**

7.1. Deutsch 40

7.2. English 41

8. Curriculum Vitae **42**

9. Vorbemerkungen zur Übertragung der Handschrift und zum Kritischen Bericht **43**

9.1. Darstellung der Noten und Tabulatursymbole im Kritischen Bericht 43

9.2. Incipits, Lautenstimmung und andere Bemerkungen in der Übertragung 43

9.3. Takte und Trennstriche 43

9.4. Mensur und Notenwerte 44

9.5. Orientierung innerhalb eines Taktes 45

9.6. Fermatenzeichen in den Stücken (16) und (17) 45

9.7. Wortdefinition 46

10. Kritischer Bericht **47**

Anhang: Notenteil mit eigenem Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Seit dem Besuch eines Gesprächskonzertes ein über *Die Lautentabulatur des „weitberümpt meister Adolff Plinthamer“*[1] im Juni 2006 wusste ich, dass sich meine Diplomarbeit um dieses noch weitgehend unbearbeitete Manuskript drehen würde. Mehrere Jahre sind seither vergangen, in denen ich das Projekt immer wieder aufgegriffen und wieder niedergelegt habe.
Nun ist es soweit, dass ich meine Diplomarbeit zu einem Ende bringen muss, obwohl viele Details noch nicht in der Tiefe behandelt worden sind, die ich mir vorgestellt hätte, viele Dinge nicht untersucht worden sind, die ich mir gerne genauer angesehen und beschrieben hätte. Die Erstellung einer Übertragung in unsere heutige Notation hat sich als weitaus aufwendiger herausgestellt als vermutet und ging über eine bloße eins-zu-eins-Übertragungsarbeit weit hinaus. Was als schnelle Gebrauchsedition für eine vergleichend analytische Arbeit geplant war, hat sich als sich über Monate erstreckende Detektivarbeit herausgestellt. Immer wieder stieß ich auf Stellen, die mich stundenlang beschäftigten, ohne dass ich mich eindeutig von einer genauen Intention des Autors der Handschrift überzeugen konnte. Viele dieser problematischen Stellen lösten sich bei späterer Überarbeitung aufgrund meines inzwischen gestiegenen Erfahrungsschatzes auf, andere bleiben weiterhin rätselhaft.
Im Laufe dieser Arbeit reifte in mir der Entschluss, die geplanten analytischen Kapitel vorerst aufzuschieben und meine ganze Energie in eine fundierte Edition zu stecken, die auch anderen als Grundlage für weitere Forschungen dienen kann. Die geschrieben Kapitel sind als Einführung in Schrift und Problemfelder der Blindhamer-Tabulatur gedacht, meine Hauptleistung zu dieser Diplomarbeit sehe ich aber im angehängten Notenteil.

„Aufgeschoben ist nicht aufgehoben!“ So ist bereits geplant, umfassende Themen und Fragestellungen zu Intavolierungs-, Kompositions- und Verzierungstechnik, Fehlern und Korrekturstrategien und einigem mehr in einer Dissertation zu behandeln. Ich glaube, mit dieser Diplomarbeit eine solide Basis für dieses Projekt und weiter Forschungen gelegt zu haben.

Ich möchte mich an dieser Stelle bei allen lieben FreundInnen, Verwandten und KollegInnen bedanken, die mir besonders in den schwierigen Zeiten der Endphase Mut zugesprochen und mich mit vielen Dingen wie Korrekturlesen unterstützt haben.
Mein besonderer Dank geht an Frau *Prof. Dr. Birgit Lodes*, deren herzliche, geduldige und kompetente Art, mich bei meiner Arbeit zu betreuen, mich stets motiviert und inspiriert hat.

[1] Martin Kirnbauer und Crawford Young traten im Rahmen der Ringvorlesung „*Wiener Quellen der älteren Musikgeschichte zum Sprechen und Klingen gebracht*“ des Institutes für Musikwissenschaft der Uni Wien auf. Siehe dazu: http://www.ioem.net/programmhefte/musiksalon2006_lautentabulatur.pdf

Herzlichen Dank auch an *Mag. Miloslav Student*, der mit mir manche interessante Stunde am Telefon verbracht hat, um problematische Stellen in der Handschrift zu diskutieren.
Mag. Katharina Kramer sei tausendmal für die große Hilfe bei der endgültigen Formatierung des Textteiles gedankt, ohne die diese Arbeit optisch wahrscheinlich einem Schlachtfeld gliche.
Mag. Johannes Schwarz möchte ich für die große Unterstützung beim Entziffern unleserlicher Wörter und Buchstaben danken.
All meinen Lautenlehrern, namentlich Richard Labschütz, Brian Wright, Luciano Cóntini Mila Student, Oswald Hebermehl, Evangelina Mascardi und weiteren ungenannten sei hier für ihre Begleitung auf meinem lautenistischen Weg gedankt und dafür, dass sie meine Liebe zur Laute stets gefördert haben.
Vielen Dank auch an Imke Oldewurtel, die als Studienrichtungsvertreterin auch meine dümmsten Fragen zu den bürokratischen Belangen des Diplomierens stets mit Contenance und Sachkenntnis beantwortet hat.
Zu guter Letzt möchte ich hier meinen Eltern meine besondere Dankbarkeit ausdrücken, die mich stets in allen Vorhaben wohlwollend unterstützt haben.

Wien, am 27. Jänner 2013

1. Adolf Blindhamer und die Handschrift A-Wn, Mus. Hs. 41950

Adolf Blindhamer war wohl eine schillernde Persönlichkeit und zu seiner Zeit eine Berühmtheit in gebildeten, musikinteressierten Kreisen. Er war Lautenschläger am Hofe Maximilians I. und bezog ein gewiss stattliches Salär vom Nürnberger Stadtrat, „*damit er desto mer vleis thue den Jungen auf der lauten und andern Instrumenten zu lernen*". Er wird in Hans Gerles Drucken als „*weitberühmpter Lutinist"* mehrfach lobend erwähnt und Albrecht Dürer zählt ihn zu den drei besten Lautenspielern seiner Zeit.[2]

Dennoch sind uns heute nur sechs ihm sicher zuzuschreibende Stücke überliefert. Sie alle sind in der hier edierten und besprochenen Handschrift enthalten, die erst 1948 entdeckt wurde. Deren Ankauf durch die Wiener Nationalbibliothek im Jahr 1996 rückte sie aber erst in den Fokus wissenschaftlichen Interesses.[3]
Das Bemerkenswerte dieses Manuskriptes ist, dass sie uns einen seltenen Einblick in das Schaffen eines professionellen Lautenisten im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts erlaubt. Der weitaus überwiegende Teil der aus dieser Zeit überlieferten Musik für Sololaute richtet sich an Anfänger und mäßig fortgeschrittene Amateure und ein Gutteil davon hat sogar dezidiert pädagogische Intentionen. Es hat den Anschein, dass das professionelle Lautenspiel weitgehend schriftlos gewesen und die Existenz eines Zeugnisses dieser Kunst ein ausgesprochener Glücksfall ist. Die Häufung von Stücken, die Blindhamer zugeschrieben werden können, legt den Schluss nahe, dass das Manuskript aus seinem direkten Umfeld, vielleicht von einem seiner Schüler, stammen dürfte.

Bei den sechs Blindhamer zugeschriebenen Stücken handelt es sich um die Nummern[4]:

(2) „**AB**":
kein weiterer Titel oder Zusatz

[2] Zu Blindhamers Biographie siehe *Kirnbauer*, *Frühe Lautentabulaturen* S.242-253
[3] Siehe dazu *Kirnbauer*, *Frühe Lautentabulaturen*, S. 231
[4] Siehe Notenteil im Anhang

(8) „***AB mit 3 Stimen***“:

Die Initialen AB dieser freien Komposition stehen als Titel, der Zusatz „*mit 3 Stimen*“ ist ausnahmsweise in der gleichen Zeile und nicht (wie sonst) unter dem Titel.[5] Am Ende des Stückes ist „AB“ mit den Worten „*finis Adollf blindhomer*“ aufgelöst.

(11) „***Ach vnfal was czeystu mit***“:

Mit Diminutionen versehene Intavolierung der Chanson „*Qui belles Amours*“ von *Josquin Desprez,* unter dem Liedtitel mit der Ligatur AB bezeichnet

(13) „***Was will es doch des wunners groß***“

Mit Diminutionen versehene Intavolierung des Liedes „*Was wird es doch des Wunders noch*“ von *Ludwig Senfl,* unter dem Liedtitel mit der Ligatur AB bezeichnet

(14) „***Meyn sin vnd gemüt***“:

Mit Diminutionen versehene Intavolierung des Liedes „*Mein Gemüt und Blüt*“ von *Andreas Silvanus* oder *Johann Wenck,* an der Seite mit den Initialen AB bezeichnet

(16) „***Chryst ist der standen***“:

Freies Lautenstück über dem c.f. „*Christ ist erstanden*“, an der Seite mit den Initialen AB bezeichnet

Das in Kapitel 4.5 auf Seite 27 besprochene Motiv in den Stücken Nr. (8) und (1a) legt auch eine Autorenschaft Blindhamers für das lange *Preambulum* (1a)[6] mit *Nachlauf* (1b) am Anfang der Handschrift nahe.

Detaillierte Angaben zur Anlage und Herkunft der Handschrift und zur Vita des *Adolf Blindhamer* hat *Martin Kirnbauer* bereits ausführlich dargelegt.[7] Da ich dem nichts hinzuzufügen habe, möchte ich auf die Lektüre seiner beiden Artikel verweisen.

[5] Nicht zuletzt um die Stücke (2) und (8) voneinander zu unterschieden, wurde der Zusatz „*mit 3 stimen*“ in dieser Edition in den Titel von Stück (8) mit aufgenommen.

[6] In dieser Arbeit wird aus dem Manuskript die Schreibweise „*Preambulum*“ statt „Präambulum“ übernommen.

[7] Siehe *Matin Kirnbauer*: *Frühe Lautentabulaturen* und „*Die Wiener Lautentabulatur…*“

2. Die Stimmungen der Laute und deren Konsequenzen für die Editionstechnik

Die Laute ist in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gewöhnlich mit sechs Chören[8] ausgestattet:

Die höchste Saite steht einzeln, alle weiteren als gleich (2. Und 3. Chor) oder oktaviert (3. bis 6. Chor) gestimmte Saitenpaare. Hans Gerle schreibt dazu:

[…] *so hayst die unterst vnd die kleynst quint saytt die steet alleyn / und die andern zwo saytten die bey einander stehen / die haysen Gesang saytten / die dritten zwo hayssen mittel saytten / Darnach hayst die vierdt saytt der kleyn Bomhart / der hat ein quint saytt bey im / Und die fünft sayt hayst der mittel Bomhart / der hat ein gesang sayt bey im / und die sechst hasyst der ober oder der groß Bomhart / der hat ein mittel saytt bey im /* […][9]

Die Oktavierung der drei tiefsten Saitenchöre ist wohl auf das im 16. Jahrhundert verfügbare Saitenmaterial zurückzuführen. Da es noch keine metallumsponnenen Saiten gab, gesellte man den dicken, kurz und dumpf klingenden blanken Darmseiten jeweils eine Oktavsaite bei, die das fehlende Obertonspektrum ergänzen sollte.

Die relative Stimmung der Saiten zueinander lautet:

Quart – Quart – große Terz – Quart – Quart

Daraus ergibt sich ein Abstand von zwei Oktaven zwischen dem höchsten und dem tiefsten Saitenchor.

In manchen Fällen wird der sechste (tiefste) Chor einen Ganzton nach unten gestimmt, um einen zusätzlichen Ton im Bass zu erhalten. Man spricht dann von der Stimmung „*im Abzug*“[10] und erhält die relative Stimmung:

Quart – Quart – große Terz – Quart – Quint

[8] Das Wort „Chor“ bezeichnet hier eine Anzahl zusammengehöriger Saiten. Im Fall der Laute besteht ein Chor aus zwei Saiten bzw. einer Saite für den ersten Chor.

[9] Gerle, Musica Teutsch, fol. 34r

[10] Siehe z.B. Judenkünig, S. 75

Die absolute Stimmhöhe konnte je nach Größe des Instrumentes und Beschaffenheit des Saitenmaterials sehr unterschiedlich sein. Die Anweisung Neusiedlers dazu lautet:

Wer die lauten ziehen will lernen / der zihe zum ersten die quintsaiten / nit zu hoch / auch nit zu nider / was die saiten erleiden mag / […][11]

Solange ein Lautenspieler nicht mit anderen Instrumenten zusammenspielt, muss er sich also nicht um eine absolute Stimmtonhöhe kümmern. Und solange er nicht selbst Musik aus der Mensuralnotation intavolieren möchte, muss er sich auch nicht mit deren Tonsystem auseinandersetzen. Während sich *Hans Neusiedler* in seinen Lehr- und Spielbüchern tatsächlich darauf beschränkt, dem „anfahenden Schuler" das Tabulatursystem zu erklären und ihn dann mit Stücken zu versorgen, geben Judenkünig und Gerle genaue Anweisungen, wie man mehrstimmige Vokal- und Tanzmusik für die Laute einrichtet.
Judenkünig zeigt in einer Tabelle, wie die Töne eines Musikstückes in das Tabulatursystem zu übertragen sind.[12] (Siehe Abbildung 1 auf Seite 10).

In der Mitte stehen die Namen der Noten sowie ein F- und ein C-Schlüssel zur Orientierung. Direkt daneben sind die entsprechenden Buchstaben und Ziffern in der Tabulaturschrift eingetragen (links in tiefer und rechts in hoher Spiellage) und ganz außen diejenigen für die alterierten Töne. Für die beiden Äußersten ungegriffenen Chöre der Laute stehen bei Judenkünig **5** und **A** (in der Blindhamer-HS **5** und ~~**1**~~). Aus der Tabelle ergibt sich dafür **Are** und **aalamire**, also **A** bzw. **a'**.

So steht die Laute hier also in **A**. Die einzelnen Saiten sind also wie folgt gestimmt:
a' – e' e' – h h – g' g – d' d – a A

[11] Neusiedler 1536, S. 9
[12] Hier geht es lediglich um die Herleitung der Stimmung der Lautensaiten. Das Tabulatursystem selbst wird in Kapitel 3 behandelt.

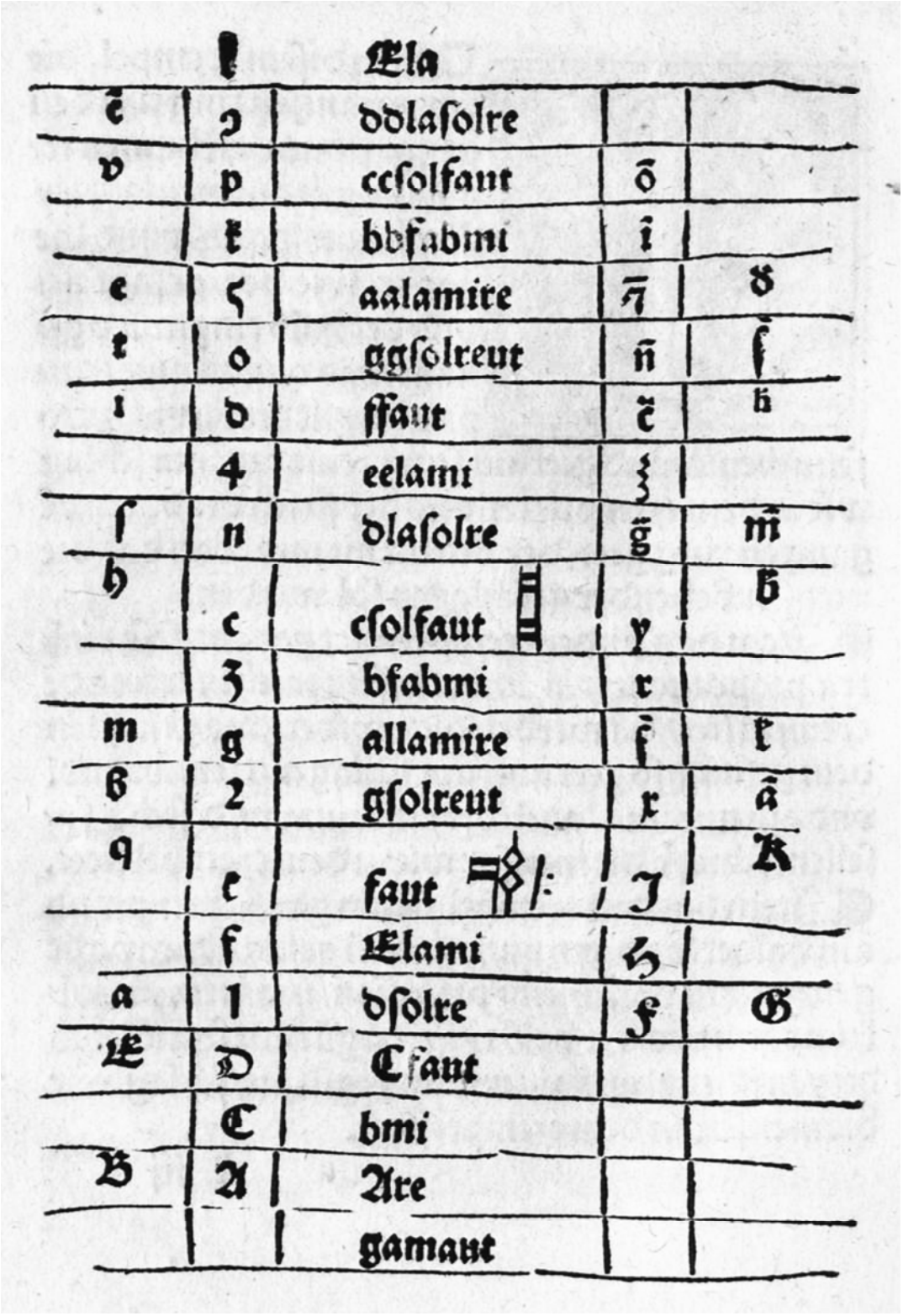
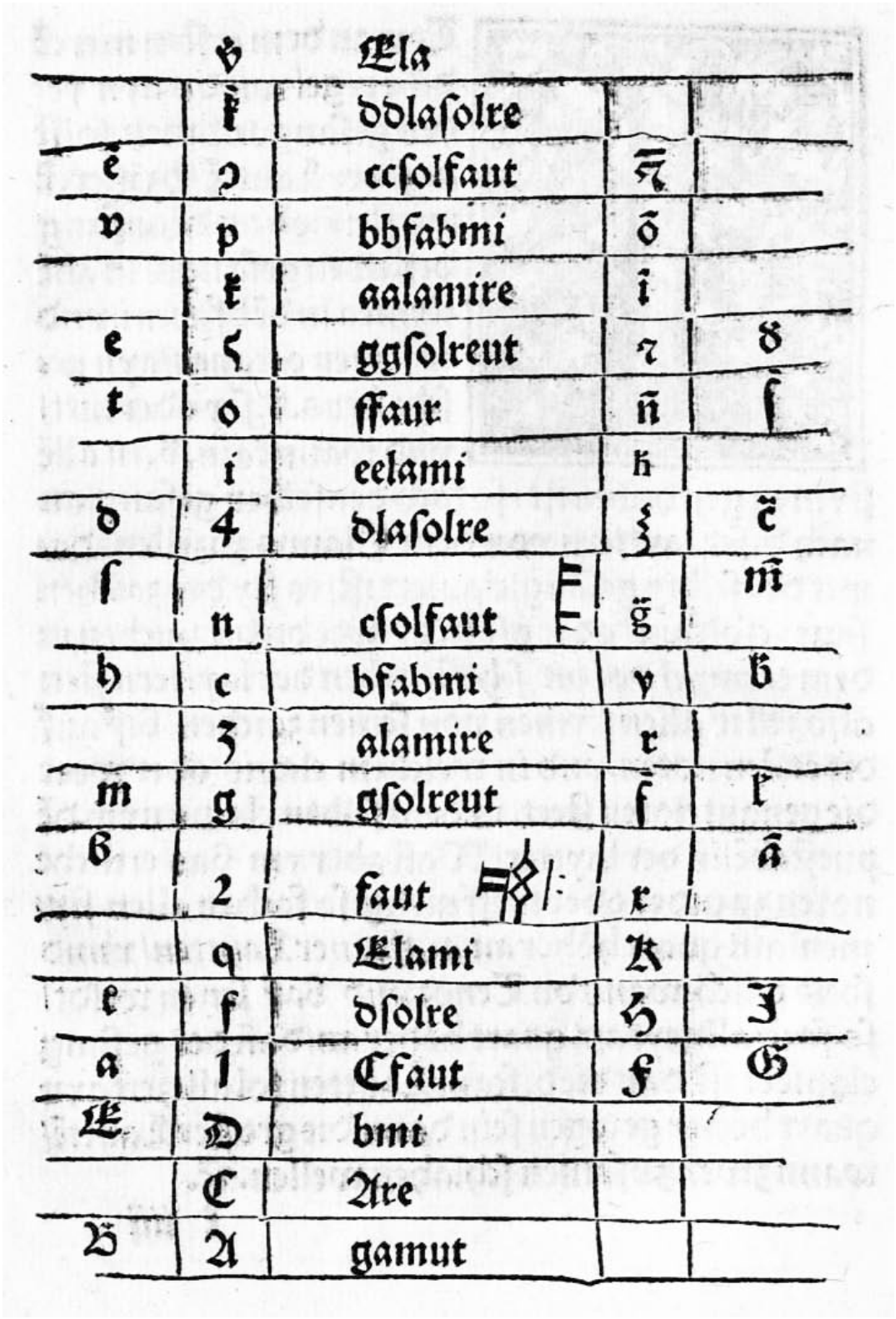


Abbildung 1: Judenkünig S. 74, Übertragungstabelle 1

Für Stücke mit **b**-Vorzeichnung stellt Judenkünig eine zweite Tabelle auf:



		Ela		
		ddlaſolre		
		ccſolfaut		
		bbfabmi		
		aalamire		
		ggſolreut		
		ffaur		
		eelami		
		dlaſolre		
		cſolfaut		
		bfabmi		
		alamire		
		gſolreut		
		faut		
		Elami		
		dſolre		
		Cfaut		
		bmi		
		Are		
		gamut		

Abbildung 2: Judenkünig, S. 76, Übertragungstabelle 2

Hier stehen die äußeren Chöre nun auf **gamut** und **ggsolreut**, also auf **G** und **g‘**, die Laute ist also in **G** mit den Saiten:

g‘ – d d – a a – f‘ f – c‘ c – g G

Nun ist festzuhalten, dass die Laute bei gleicher absoluter Tonhöhe der Saiten einmal in **A** und einmal in **G** steht. Bei der Übertragung in moderne Notation ist es wichtig, bei jedem Stück die richtige Entscheidung zu treffen, nach welcher Stimmung man überträgt, um der Intention des Intabulators gerecht zu werden. Bei vorhandener Vorlage ist darauf zu achten, dass man im besten Fall in die gleiche Tonart zurücküberträgt. Hat man es mit einem Stück ohne Vorlage in Mensuralnotation zu tun, sollte man jene Stimmung wählen, die Gegebenheiten der damaligen Zeit entspricht.[13]

Der einzige Nachteil dieser Übertragungsweise besteht in der schwierigeren Vergleichbarkeit der grifftechnischen Aspekte zwischen verschiedenen Stücken. Da unsere mensurale Notation dafür aber sowieso denkbar ungeeignet ist, scheint mir dieses Argument nicht besonders schwer gegen eine authentische Wiedergabe der intendierten Tonarten zu wiegen.
Selbstverständlich muss die angenommene Lautenstimmung für jedes übertragene Stück angegeben werden, um die Disposition auf der Laute rekonstruierbar zu machen. Im Notenteil dieser Arbeit finden sich diese Angaben jeweils links unter dem Titel.

[13] Zum Beispiel wurde für das titellose letzte Stück (20) sinnvollerweise im Notenteil durch die Wahl der **A**-Stimmung in transponiertes Lydisch auf **C** übertragen. Wäre die Laute in **G** angenommen worden, stünde das Stück nun in einem sehr unwahrscheinlichen „**B**-Dur“.

3. Die deutsche Lautentabulatur

3.1. Allgemeines zur deutschen Tabulatur

Die deutsche Lautentabulatur ist nicht so schnell und intuitiv zu erlernen wie zum Beispiel die französische oder die italienische und ihre Sprödheit macht sie auch bei heutigen Lautenisten allgemein unbeliebt. Während die anderen Tabulaturen Liniensysteme sind, deren Linien die Saitenchöre darstellen und die Ziffern bzw. Buchstaben einfach die Bünde durchzählen (wie es auch in modernen Gitarrentabulaturen üblich ist), weist die deutsche jeder Position[14] auf dem Griffbrett ein eigenes Symbol zu.[15]

3.2. Darstellung der Positionen am Griffbrett

So beginnt Hans Judenkünig seine *schone Kunstliche Underweisung*[16] mit dem Satz:

***V**on erst zu mercken / wie du die Tabalatur versteen solst / daß merkh mit vleis wie auff dem kragen der Lauttenhals / under der hannd geschriben ist / das müstu auswendig wissen / oder schreib auf die Lautten aller maß wie auf disem kragen stet / das a b c 7 9 …*

Tatsächlich benötigt es hier mehr Fleiß, das Spiel vom Blatt zu erlernen als in anderen Tabulatursystemen:

Die leeren (ungegriffen) zu spielenden Saitenchöre werden vom fünften zum ersten[17] Chor mit den Ziffern 1-5 belegt.
Die Positionen auf den ersten fünf Bünden werden vom fünften zum ersten Chor bundweise nach dem Alphabet durchbuchstabiert.

[14] Position bedeutet hier den Schnittpunkt zwischen einem Bund oder dem Sattel und einer Saite.
[15] Siehe Neusiedlers Darstellung auf S. 14
[16] Judenkunig, S. 6
[17] Als erster Saitenchor wird hier immer der am höchsten klingende bezeichnet.

Die Buchstaben *j*, *u* und *w* fehlen, dafür werden am Ende die Abbreviaturen 7 und 9 für die lateinischen Wörter „et“ und „con“ angehängt, um auf die notwendigen 25 Symbole zu kommen.
Ab dem sechsten Bund wird mit dem Alphabet von vorne begonnen, jeder Buchstabe bekommt nun einen Strich dazu.

Für die Bezeichnung der Bundpositionen des sechsten (des tiefsten) Saitenchores gibt es mehrere Möglichkeiten. *Hans Neusiedler* nennt vier Varianten im schematischen Lautenkragen seines Druckes von 1544.[18] (Siehe Abbildung 3)

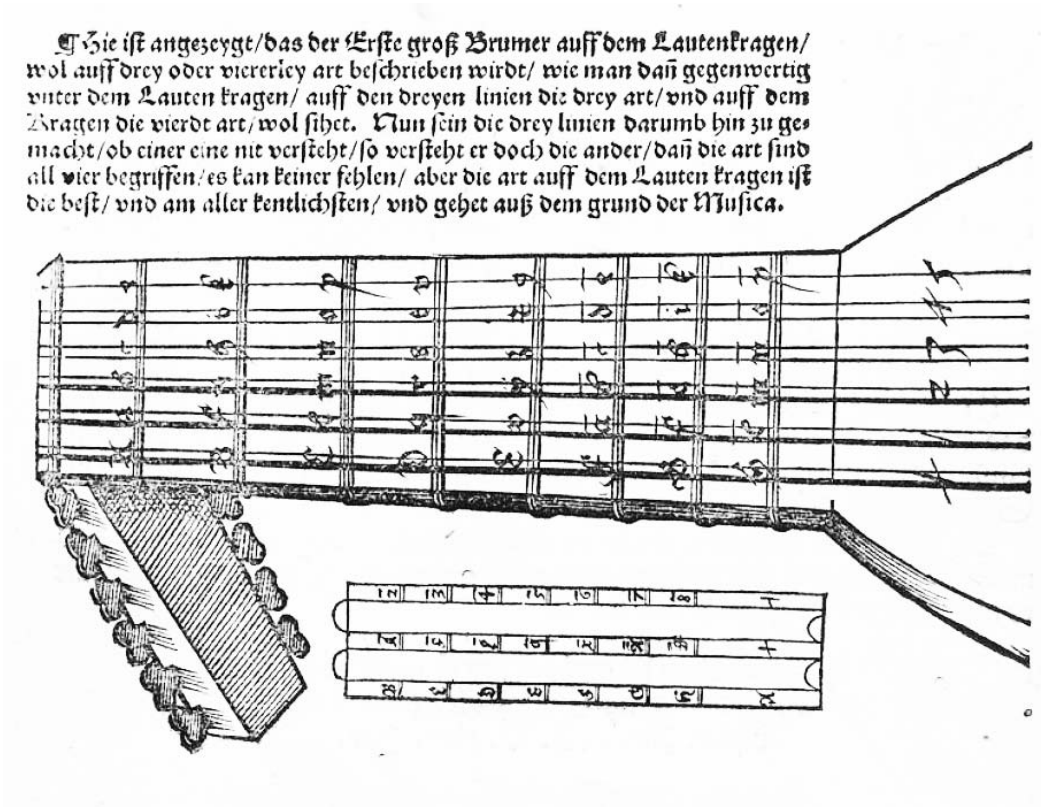


Abbildung 3: *Neusiedler* 1544, S.73, Lautenkragen

Neusiedler hält die direkt auf dem Lautenkragen beschriebene Variante für die beste, die *Blindhamer-Tabulatur* bedient sich aber der mittleren der drei alternativen Bezeichnungsmöglichkeiten: Die Symbole des fünften Chores werden mit einem Strich oder einem Bogen versehen. Über dem 5. Bund kommt nur das *f* vor, das durch Verdopplung mit Strich *ff* dargestellt wird.

[18] *Neusiedler* 1544, S. 73

Für die Darstellung von Akkorden werden die entsprechenden Symbole übereinandergeschichtet.

Trotz des größeren Aufwandes beim Erlernen bietet das deutsche System auch etliche Vorteile. So ist es nicht notwendig, vor der Verschriftlichung der Musik ein Sechsliniensystem zu ziehen, was den Druck immens erleichtert und dem Schreiber viel Zeit spart. Auch im Unterricht bietet es Vorteile, sobald der Schüler die Namen der Positionen am Griffbrett verinnerlicht hat. So muss der Lehrer nur den entsprechenden Buchstaben statt zweier Koordinaten nennen. (ZB: „Greife ein **n**“ statt „Greife ein **d** auf der dritten Seite“)

3.3. Darstellung der Zeitwerte

Der Rhythmus wird in der Tabulatur durch Rhythmuszeichen über den Griffsymbolen dargestellt.

Von einem beginnenden Amateurlautenisten wurde im 16. Jahrhundert nicht erwartet, etwas von Mensuralnotation zu verstehen. So spricht *Neusiedler* nicht von Semibreven, Minimae etc., sondern benutzt für die *„anfahenden schuler“* eingängigere Bezeichnungen:

Mensurwert	Bezeichnung bei Neusiedler	Symbol
Brevis	*kleyns kurz halb rund zeychen*	𝅜
Semibrevis	*strich*	𝅝
Minima	*hacken*	𝅗𝅥
Semiminima	*strichlein mit zweyen hecklein*	𝅘𝅥
Fusa	*Coleratur* oder *„gar behenden leyfflein“*	𝅘𝅥𝅯

Die Semiminimae und Fusae werden zu *Leitterlein* 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 und halben Leitterlein 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 zusammengefasst.

Das Fermatensymbol 𝅜 wird in den alten Quellen allerdings nicht direkt als Brevis definiert, sondern bedeutet einen Ton, der so lange andauert, bis er verklungen ist.

Dementsprechend kommt 𝅜 fast ausschließlich am Ende eines Stückes oder allenfalls bei einer großen Zäsur vor. In der Regel werden innerhalb eines Stückes Noten, die die Dauer einer Brevis haben sollen, zweimal angeschlagen, also mit zwei Strichen | | notiert, weil die Saiten nicht lange genug nachklingen, um eine ganze Brevis „am Leben zu halten".

Zu den zu Leitterlein zusammengefassten Semiminimae und Fusae schreibt *Hans Neusiedler* 1536:

Nun seind die leitter unnd die 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 strichlein mit zweyen kecklein eins wie das ander / es hat kein unterscheid das die leytterlein besser zusehen sind auff der Tabulatur und seind auch ordenlicher der newen art nach / dan die zwey hecklein. Es ist yetzt also der new geprauch.[19]

Den neuen „*geprauch*" beschreibt allerdings *Hans Gerle* schon 1532 in seiner *Musica Teutsch* und nimmt dabei auch direkten Bezug auf *Adolf Blindhamer*:

Wann du des mayster Adolff blyndhamers (Gott gnad der seel) vnd anderer künstner stücklein sichest / so ist die mensur allenthalben so bezaychnet wie ichs bezaychnet hab […][20]

Zwar fasst er die kleineren Notenwerte zu eng beisammenstehenden Gruppen zusammen, verbindet sie aber optisch nicht mit durchgehenden Balken zu „Leitern" wie bei *Neusiedler* oder in der *Blindhamer-Tabulatur*. Dies mag mit der ihm zur Verfügung stehenden Drucktechnik zu tun haben und nicht an mangelnder Einsicht, die Balken durchziehen zu können. (*Gerle* könnte ein Schüler *Blindhamers* in Nürnberg gewesen sein, was *Kirnbauer* nicht zuletzt aus der mehrfachen Erwähnung seines vermeintlichen Lehrers in seinen Drucken schließt.)[21]

[19] Neusiedler 1536, S. 15
[20] Gerle, Musica Teutsch, 1532, fol. 8r
[21] Siehe dazu: Kirnbauer, Frühe Lautentabulaturen, S. 248

In *Hans Judenkünigs* Druck[22] von 1523 ist noch keine Rede vom Zusammenziehen von Noten oder von Leiterlein. Jeder Notenwert wird extra angezeigt.

In diesem Zusammenhang passt das Blindhamer-Manuskript gut ins Bild. Die dem Stück Nr. (10)[23] vorangestellte Jahreszahl 1525 kann als innerhalb des Entstehungszeitraumes angenommen werden. Es kann spekuliert werden, ob *Adolf Blindhamer* und sein Kreis die Entwicklung der mensuralen Darstellung in den Drucken der deutschen Lautenmusik ab dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts direkt beeinflusst haben.

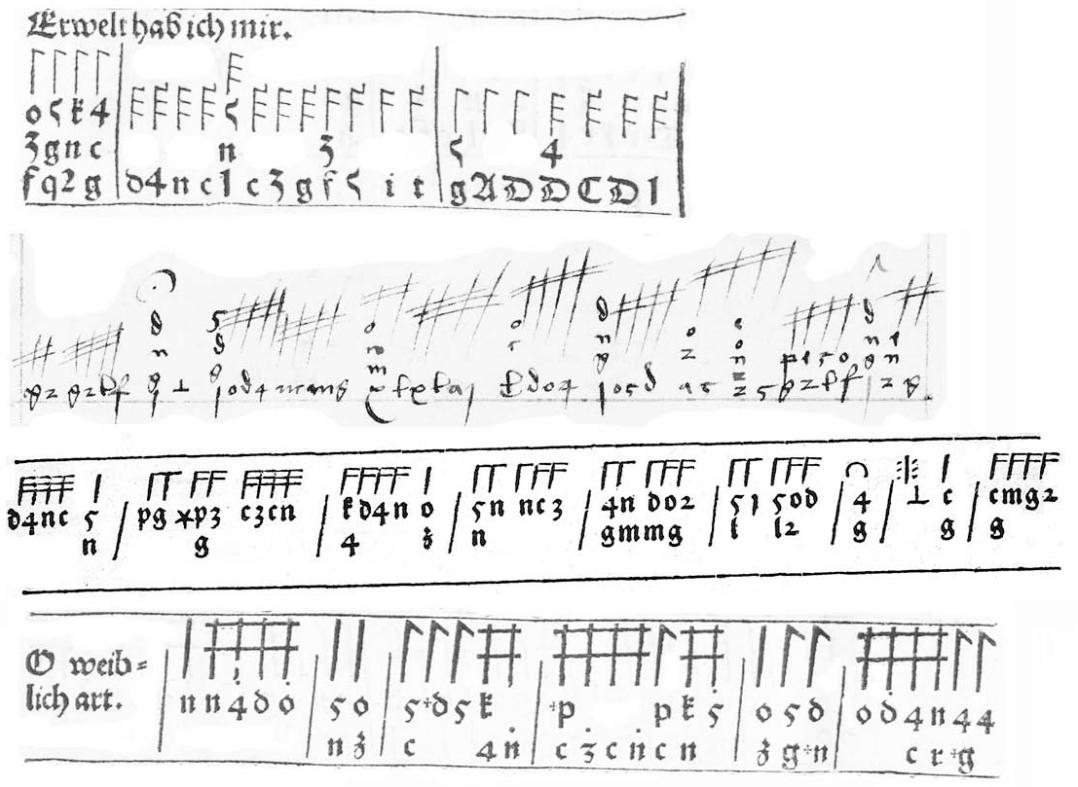


Abbildung 4: Zufällig gewählte Ausschnitte zur Veranschaulichung des Notenbildes. Von oben nach unten: *Judenkünig* 1523, *Blindhamer-HS* ca.1525, *Gerle* 1532, *Neusiedler* 1536

Abbildung 4 veranschaulicht die Entwicklung des Druckes von Rhythmuszeichen von Judenkünig 1523 bis Neusiedler 1536, dazwischen die Blindhamer-Tabulatur.

[22] Judenkünig, Ain schone Kunstliche Underweisung, 1523
[23] Fol.10 v *„was will es doch des wunners groß“*

Freistehende Rhythmuszeichen bedeuten entweder Pause, oder eine Verlängerung der vorhergehenden Mensur um diesen Wert und ersetzen damit die Punktierung unserer heutigen Notation.

Neusiedler beschreibt zwei Arten von Pausen:

Ein umgedrehtes T taucht meistens nach einer Fermate 𝄐 auf und bedeutet, dass man nach dem Ausklingen der Saiten noch eine Semibrevis-Pause halten soll.

Ein frei stehender *Hacken* steht für einen Auftakt. *Neusiedler* nennt ihn ein *suspiri* und greift zu folgender Metapher:

[…] auch kumpt zu zeytten ein sollicher hacken als der *und ist mitten in der zeyl / und steet frey allein / der bedeut ein suspiri und ist die helfft kürczer dan die vorgemelt pauß / die kann man nicht aussprechen noch zelen / sonder man muß den Athem in sich ziehen // gleich als wan einer ein Suppen auß einem löffel wolt sauffen / es ist im sonst kein exempel zuuergleichen / davon sey gnug angezeigt.*[24]

Gerle nennt noch ein *Semisospiri* im Wert einer Semiminima .[25]

Im Gegensatz zur Mensuralnotation kann die Lautentabulatur keine Tonlängen, sondern nur die Dauer von einem Klangereignis zum nächsten darstellen.[26] Da die Musik aber polyphon erklingen soll, muss jeder Lautenspieler lernen, wie lange er die Seiten jeweils klingen lassen und wann er welche stoppen muss. So stellt sich beim Übertragen in moderne Notation die Frage, ob man eine Darstellung wählt, die diese Einschränkung der Tabulaturschrift übernimmt, oder ob man die polyphone Struktur rekonstruiert. Beide Methoden haben ihr Für und Wider. Ich habe mich bei meiner Edition im Notenteil für eine polyphone Darstellung entschieden.

---

[24] *Neusiedler* 1536, S. 16
[25] Gerle 1532, fol. 20r
[26] Es gibt zwar die Methode, länger zu haltende Noten mit einem + zu markieren oder durch stimmweises Arrangieren der Griffsymbole in Zeilen sogar Polyphonie darzustellen, da im *Blindhamer-Manuskript* aber von keiner der beiden Möglichkeiten Gebrauch gemacht wird, soll hierauf nicht näher eingegangen werden.

Zunächst möchte ich demonstrieren, dass der Autor der Musik (*Blindhamer?*) tatsächlich polyphon gedacht hat. Weiters soll das Material auch ohne Erfahrung mit den Strukturen der Tabulatur musikalisch sinnvoll vom Blatt les- und spielbar sein. Der große Nachteil dieser Übertragungsweise ist allerdings ihre starke suggestive Kraft, die es schwierig macht, eventuell vorhandene andere polyphone Deutungsmöglichkeiten zu erkennen.

4. Besonderheiten der *Blindhamer-Tabulatur*

Die in Kapitel 3 beschriebenen Regeln für die deutsche Tabulatur sind aus drei der wichtigsten deutschen Lautenschulen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts[27] abgeleitet. Diese richten sich an den beginnenden oder mäßig fortgeschrittenen Schüler. Die *Blindhamer-Handschrift* bietet aber ein weiteres Repertoire an Darstellungsmöglichkeiten:

4.1. Semifusa

Judenkünig, Gerle und *Neusiedler* nennen als kürzestes Rhythmuszeichen die *Coloratur* (𝄿 oder 𝄿 im Wert einer Fusa). *Neusiedler* bezeichnet sie als *„im lernen zu behend vnd zu starck“* und meint *„die müssen erst durch lange vbung kommen“*.[28]

Im weit virtuoseren *Blindhamer-Manuskript* kommt noch ein kleinerer Notenwert dazu: Ein Strich mit vier *Hecklein* 𝄿 oder *Leitterlein* mit vier Balken 𝄿 ergänzt das Mensurspektrum um den Wert der Semifusa und kommt ausschließlich in Kandenzfloskeln vor.

4.2. Triolen

Ausschließlich im elaborierten *Preambulum* tauchen an zwei Stellen Triolen-Schlaufen 𝄾 auf. Kirnbauer schreibt dazu:
Auffällig sind Schlingen („𝄾“) für die Bezeichnung von Triolen auf der Minima-Ebene (sesquialtera proportio tripla), wie sie sonst vor allem in italienischen Tabulaturen zu finden, in deutschen Tabulaturen bislang aber nur bei Judenkünig und dem Kassler Lautenkragen belegt sind.[29]

---

[27] *Judenkünig 1523*, *Gerle 1532* und *Neusiedler 1536*
[28] Neusiedler 1536, S. 15 und 16
[29] Kirnbauer: Frühe Lautentabulaturen, S. 236

4.3. Besonderheiten der Rhythmusdarstellung

Während in den Tabulaturdrucken durchgehend ein geordnetes Regiment aus *Strichen* | *Hacken* ⌈ und *Leiterlein* 𝍸 𝍸 herrscht, bietet sich dem Betrachter der *Blindhamer-Tabulatur* immer wieder ein chaotisch anmutendes Bild, in dem *Leiterlein* und *Hecklein* scheinbar willkürlich gemischt stehen gelegentlich sogar fehlen:

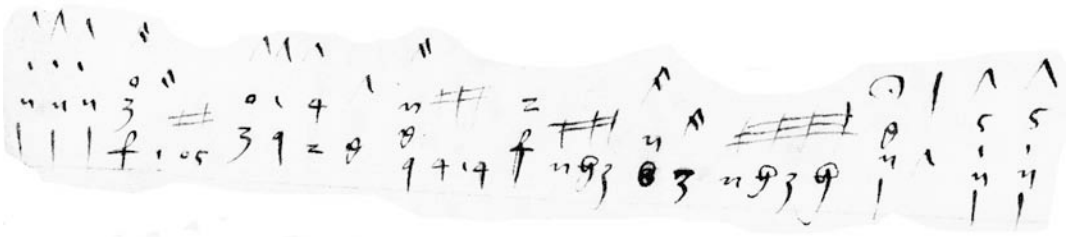


Abbildung 5: Zeile aus dem Preambulum, fol. 2v, Zeile 10

Dies betrifft besonders die Stücke (1) *Preambulum*, (15) *Das medlein das ich meyne* und (16) *Chryst ist der standen*. Die anderen Stücke sind in der Rhythmuszeichensetzung weitgehend, wenn auch nicht konsequent, mit den Schulbüchern konform.

Dieses Phänomen muss noch umfassend untersucht werden, aber es lassen sich schon erste Beobachtungen feststellen:

Häufig scheint das Absetzen eines *Doppelheckleins* von einem *Leiterlein* ⌈ 𝍸 eine Überbindung der Diskantnote, also deren Punktierung darzustellen.

Zum Beispiel in Takt 166 (mit Auftakt) des *Preambulum*[30]:

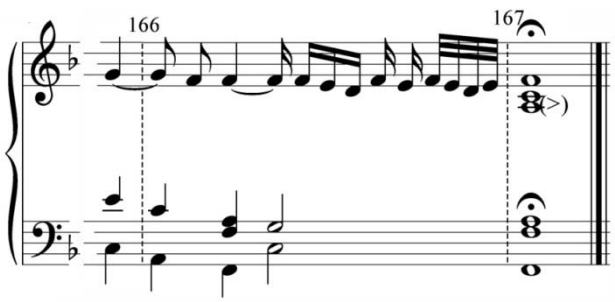


Abbildung 6: Übertragung von Takt 166 des *Preambulum*

[30] In den Übertragungen wurde wie auch im Notenteil darauf geachtet, die Haken- und Balkensetzung getreu aus der Handschrift zu übernehmen.

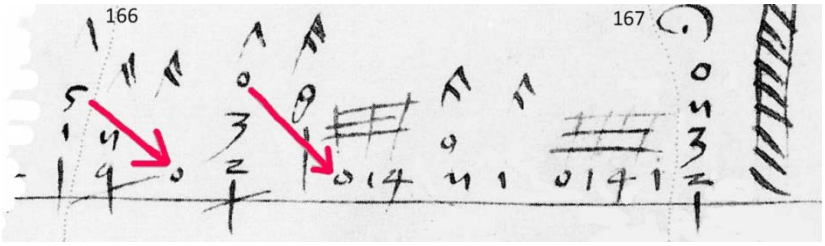


Abbildung 7: Pfeile verdeutlichen Melodieführung polyphoner Struktur

Konsequenterweise sollte eine durchgehende Melodieführung des Diskants auch durchgehende Balken aufweisen. Die Enttäuschung kommt allerdings schon im gleichen Takt:

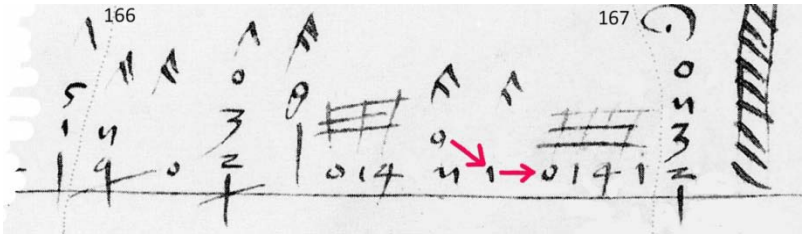


Abbildung 8: Pfeile verdeutlichen Melodieführung

Ich habe keinen Grund gefunden, warum die beiden Doppelhäklein nicht mit einem Balken verbunden wurden.

Und nur einen Takt davor (165) hat auch das Schema 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 keine polyphone Bedeutung:

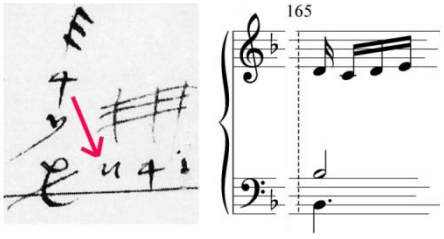


Abbildung 9: *Preambulum*, Beginn des Taktes 165

Eine statistische Untersuchung wird einen Hinweis geben können, ob die Setzung der Balken und Häkchen prinzipiell der oben genannten Intention unterliegt und inwieweit sie versucht, polyphone Zusammenhänge darzustellen. Feststehen dürfte

jedenfalls, dass die Durchführung der hier vermuteten Intentionen nicht konsequent verfolgt wurde.

Besonders eindrucksvoll zeigt sich die Rätselhaftigkeit der Haken- und Leiternsetzung in der ersten Zeile des *nach lauf* (1b) hinter dem großen *Preambulum* (Siehe Abbildung 10).
Nach welchem System hier ab der Mitte Häkchen, lange und kurze Leitern aufeinander folgen, hat sich mir noch nicht erschlossen. Es handelt sich jedenfalls um eine einzelne Melodielinie. Auch rätselhaft ist die einzelne Fusa am Beginn und das möglicherweise ausgelöschte Tabulaturzeichen für ein **A** (♯) davor.

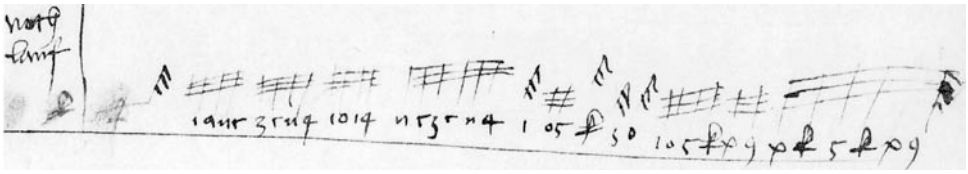


Abbildung 10: *nach lauf*, 1. Zeile

Eindeutig liegt der Fall in dem Abschnitt ab Takt 113 des *Preambulum*, der mit den Worten „3 oder 2 hacken“ überschrieben ist (mehr zur Überschrift in **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.**). Hier laufen ein einstimmiger und ein zweistimmiger Part synkopisch in Minima-Schritten (𝅗𝅥) gegeneinander. Mit Balken verbundene Rhythmuszeichen 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 würden eine Zweistimmigkeit suggerieren, in der eine sehr sprunghafte Unterstimme in Semiminima-Schritten gegen eine halb so schnelle Oberstimme läuft. Die einzeln gesetzten doppelten Häklein 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 zeigen aber an, dass zu jedem Semiminima-Schritt der jeweils andere Part seinen Tonwechsel hat. In Abbildung 11(b) wird das Prinzip noch einmal anschaulich gemacht. (Zur korrekten Darstellung musste ein Schreibfehler („*n*“ und „*i*“ vertauscht) im Manuskript mit einem Graphikprogramm korrigiert werden, was in Abbildung 11(a) durch zwei runde Pfeile dokumentiert ist.[31])

[31] Vertauschte Buchstaben kommen häufig vor und bedeuten zumindest in dieser Handschrift nie eine Stimmkreuzung.

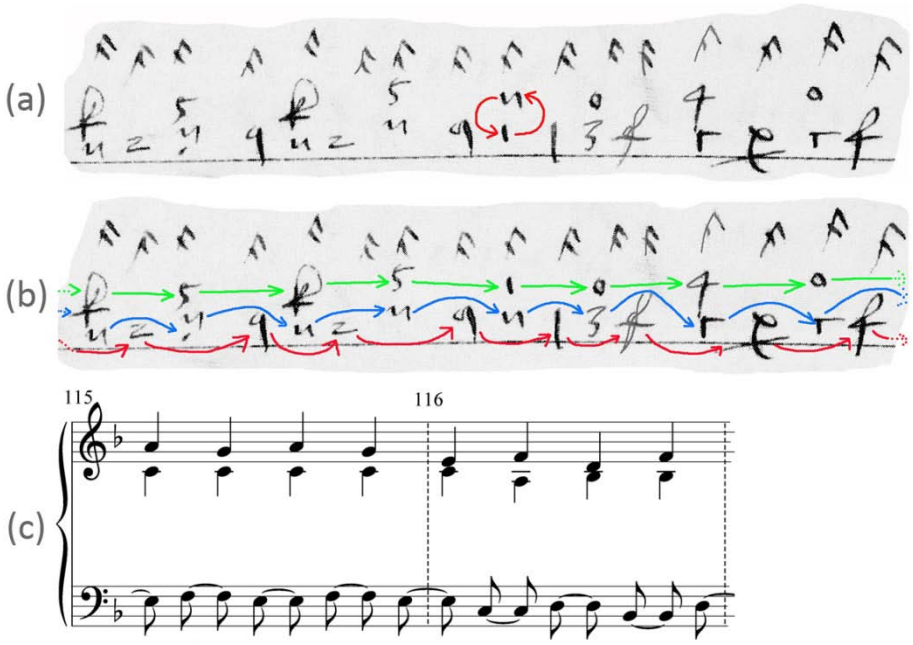


Abbildung 11: Preambulum, Takte 115 und 116: (a) Richtigstellung eines verkehrt geschriebenen Zweiklanges (b) Stimmführung der Synkopen (c) Übertragung

Allgemein kann festgestellt werden, dass in der *Blindhamer-Tabulatur* Tendenzen bestehen, durch die Wahl der Rhythmuszeichen (freistehend oder gebunden) die musikalischen Strukturen hervorzuheben. Die dem zugrundeliegenden Prinzipien werden aber keineswegs konsequent durchgehalten, sodass andererseits ein starker Eindruck willkürlicher Zeichensetzung besteht. Eine umfassende statistische Analyse muss in Zukunft mehr Klarheit bringen. In den Übertragungen im angehängten Notenteil habe ich mich bei der Setzung der Balken und Fähnchen so weit wie möglich an die Vorlage gehalten. Aufgrund der Unterschiedlichkeit der Aufzeichnungssysteme ist eine exakte Wiedergabe an manchen polyphonen Stellen nicht möglich.

4.4. Mensurzeichen

In der *Blindhamer-Handschrift* kommen verschiedene gelehrte Mensurzeichen vor, die typischerweise in der Vokalmusik die rhythmischen Proportionen festlegen. In der Welt der Lautentabulaturen kommen diese sonst nicht oder nur als einfache Unterscheidung von geraden und Tripeltakten vor.

Mit einer einzigen Ausnahme befinden sich alle diese Zeichen im großen *Preambulum.*

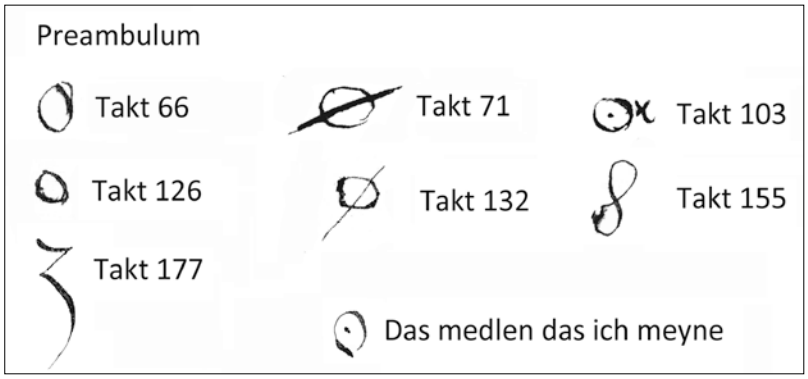


Abbildung 12: Auflistung aller gelehrten Mensurzeichen

Der genaue Sinn der Zeichen lässt sich nicht immer feststellen.[32]
In den Takten 103 und 155 wird jeweils ein Abschnitt im Tripeltakt angekündigt. Die Bedeutung des r (?) neben dem Mensurzeichen in Takt 103 (und ob es überhaupt dazugehört) ist nicht klar.
Die 3 vor Takt 177 zeigt Triolen auf der Minima-Ebene an (was redundant ist, weil das ja auch durch Schlaufen ℘ angezeigt wird).
Die leeren und die durchgestrichenen Kreise stehen alle vor geraden Takten mit unterschiedlichem Charakter.

4.5. Anweisungen in Worten im Notentext

Sehr ungewöhnlich sind die vielen Anweisungen in Wortform. Auch hier müssen viele Rätsel stehen bleiben. In der Edition im Notenteil habe ich auf eine Übertragung der Anweisungen verzichtet und diese stattdessen als Faksimile eingefügt, um niemandem die Möglichkeit einer eigenen Deutung der oft nicht eindeutig entzifferbaren Worte vorzuenthalten.

nab (oder nas?) erscheint in den Takten 66 und 173. Kirnbauer schreibt,

[32] Zum Fall des in „*das medlein das ich meine*“ siehe: *Kirnbauer, Frühe Lautentabulaturen, S.238*

dass sie *„jeweils auf eine musikalisch vergleichbare Stelle bezogen werden können“*.[33]

Dem kann ich mich nicht anschließen. In Takt 66 steht das Wort am Beginn einer ruhigen, dreistimmigen, geradtaktigen Sequenz. Takt 173 befindet sich in einem Tripeltakt-Abschnitt, ist einstimmig und wird im folgenden Takt zweistimmig und oktaviert imitiert. Das Wort steht nach meinem Erachten in sehr unterschiedlichen musikalischen Situationen. (Vergleiche dazu Abbildung 13)

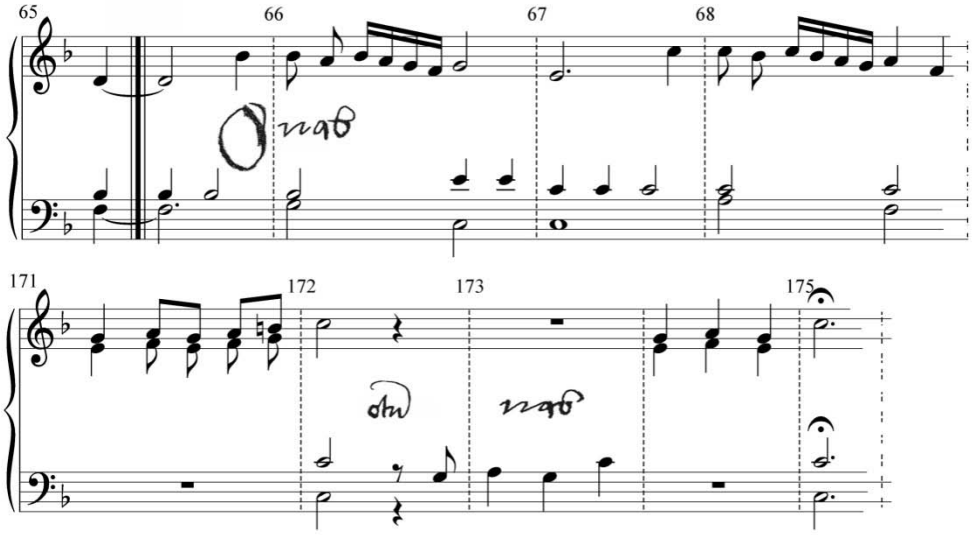
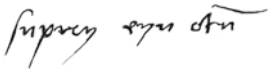


Abbildung 13: Das Wort *nab* (oder *nas*) im musikalischen Zusammenhang

 *in Takt 61: Kirnbauer* überträgt diese Wortgruppe mit *„supren eyn stim“ oder („supra eyn oppositum“?)*[34]

Ich sehe am Ende des ersten Wortes ein „y“ statt eines „n“, was „suprey“ ergibt. Ich habe weder für „supren“ noch für „suprey“ eine Bedeutung im Deutschen oder Lateinischen gefunden. Naheliegend wäre wohl tatsächlich eine Verballhornung von „supra“. (Lat. für „oben“ aber auch für „früher“, vorher“)

Wäre nun das dritte Wort tatsächlich eine Abbreviatur für „oppositum“, könnte man den Satz frei als „vorher ein Gegenüberstehendes“ übersetzen. Da das

[33] Kirnbauer: Frühe Lautentabulaturen, S. 237
[34] Kirnbauer: Frühe Lautentabulaturen, S. 237

Motiv unter dem Satz eine Oktave höher und um eine Terzstimme wiederholt wird, könnte man sagen, die beiden Durchgänge des Motives stünden einander gegenüber. Das klingt etwas weit hergeholt, ist es auch.

Kirnbauer weist darauf hin, dass das unter stehende Motiv noch zweimal in der Handschrift auftaucht und dass das dritte Wort als „*stim*“ gedeutet auf eben dieses Motiv hinweisen könnte.

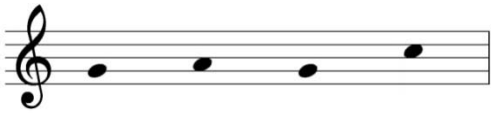


Abbildung 14: Wiederkehrendes Motiv[35]

Einmal taucht das Motiv noch leicht diminuiert im *Preambulum* in Takt 171 auf (interessanterweise ausgerechnet an einer der beiden Stellen, die mit jenem rätselhaften Wort überschrieben sind, das weiter oben behandelt wurde). Ein drittes Mal erscheint das Motiv im nicht näher benannten Stück Nr. (8), das mit *AB* überschrieben ist in Takt 9.

Kirnbauer schreibt dazu:

Dieses durch die sprachlichen Zusätze hervorgehobene Soggetto – hier vielleicht als „stim“ bezeichnet […] kann zum anderen aber auch als Indiz für die Autorenschaft Blindhamers für das Praeambulum dienen und wäre vielleicht so etwas wie sein musikalischer „fingerprint“.[36]

Dass *Blindhamer* mit dem Satz „*supren eyn stim*“ seine musikalische Visitenkarte markiert hat, wäre ein schöner Gedanke. Leider heißt das letzte Wort nicht „stim“, wie sich durch Vergleich feststellen lässt (ist doch „Stimme“ in verschiedenen

[35] Siehe Notenteil oder: *Kirnbauer*, *Frühe Lautentabulaturen*, S. 238
[36] *Kirnbauer*: *Frühe Lautentabulaturen*, S. 236-237

Schreibweisen das häufigste Wort im Manuskript[37]) und kommt noch zweimal an anderen Stellen vor.

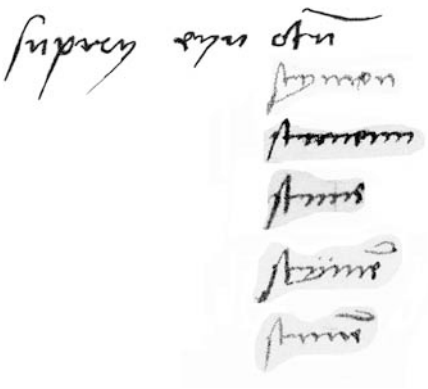


Abbildung 15: Preambulum, Wortgruppe in Takt 61 im Vergleich mit einer zufälligen Auswahl des Wortes für „Stimme“ aus anderen Stücken der Handschrift

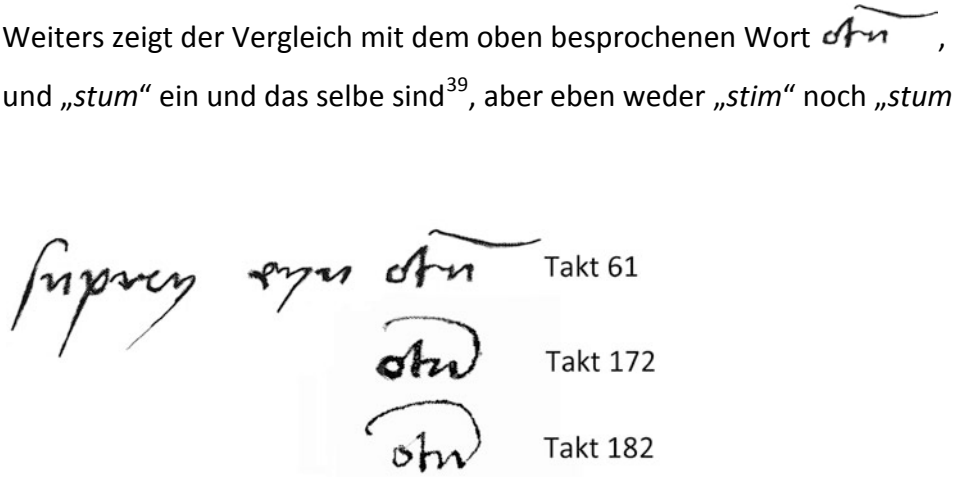
Abbildung 15 zeigt, dass es sich beim ersten Buchstaben nicht um ein „s“ handeln kann. Es unterscheidet sich viel zu stark von den fast verschmelzenden „st“ der anderen Beispielwörter. Auch den letzten Buchstaben als „m“ zu deuten, ist gewagt, hat es doch sowohl in den oben abgebildeten Vergleichswörtern als auch in der Tabulatur als Griffbuchstabe immer sehr eindeutig zwei Bögen.
Ich lese die Buchstaben “otn“. Der geschwungene Strich deutet wohl darauf hin, dass es sich um eine Abbreviatur handelt. Leider habe ich keine Idee, was das bedeuten könnte.

Interessant ist aber der Vergleich mit einem anderen Wort:

erscheint in den Takten 172 und 182 und wird von *Kirnbauer* als „ *stum*“ gedeutet. In beiden Takten steht das Wort über einem freistehenden Rhythmuszeichen und es läge die Vermutung nahe, dass hier ausgedrückt werden soll, dass diese Stellen ausnahmsweise als Pause und nicht als Verlängerung des vorhergehenden Klanges gespielt werden soll.[38]

[37] Das liegt an der häufigen Nennung der Stimmenzahl der einzelnen Stücke. Z.B.: *„zu 3 stimen*“
[38] Siehe Seite 6

Wie oben beschrieben kann der erste Buchstabe aber auch hier unmöglich ein „s“ sein, der letzte wahrscheinlich kein „m“, zumal das zweifache Vorkommen des Wortes hier eine schlampige Schreibweise ausschließt.

Weiters zeigt der Vergleich mit dem oben besprochenen Wort 

, dass „*stim*“ und „*stum*“ ein und das selbe sind[39], aber eben weder „*stim*“ noch „*stum*“.

Abbildung 16: Wortvergleich

Der einzige Unterschied besteht in dem Bogen über dem Wort, der in Takt 61 frei schwebt und in den anderen beiden Takten aus dem letzten Buchstaben („*n*“?) herauswächst.

Interessant ist aber, dass auch in Takt 61 das Wort trotz Einbindung in die Dreiwortgruppe über einem freistehenden Rhythmuszeichen ohne Griffsymbole zu stehen kommt. Abbildung 17 zeigt die drei Situationen, in denen das Wort vorkommt:

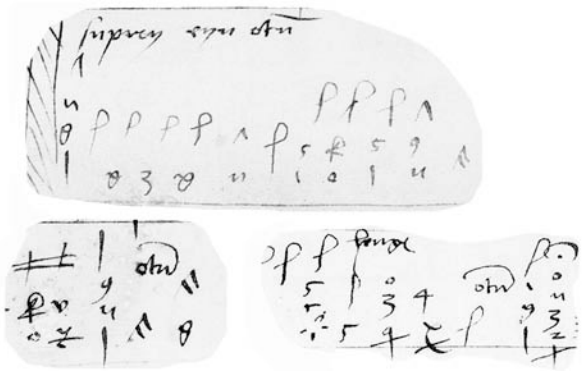
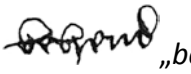


Abbildung 17: Vergleich der Takte 61, 172 und 182

[39] Siehe Abbildung 16: Wortvergleich

Auch wenn das rätselhafte Wort nicht „*stum*“ heißt, könnte es also dennoch die Bedeutung haben, den darunterstehenden Notenwert als Pause aufzufassen. Diese Pausen wären allerdings nicht länger, als sie bei einer lebendigen Artikulation eines guten Lautenisten wohl sowieso entstanden wären. Vielleicht wollte der Autor des Stückes diese speziellen Stellen besonders „knackig“ interpretiert wissen?

Auch rätselhaft ist das Wort „zwik“ mit einem merkwürdigen Symbol davor (vielleicht ein durchgestrichenes x oder ein Mensurzeichen?) am Ende von Takt 62. Als „zwicken“ wurde damals die Technik bezeichnet, mit der Hand mehrstimmig zu spielen (im Gegensatz zum Plektrumspiel), weil Daumen und Finger dabei eine zwickende Bewegung machen[40]. Warum aber den Spieler mitten im Stück etwas anweisen, was er sowieso immer macht? Es scheint also, dass die Anweisung auf etwas anderes als die Spieltechnik abzielt.
Bemerkenswert ist, dass der darunterliegende Abschnitt rhythmisch nicht aufgeht. Vielleicht ist „*zwik*“ ja eine rhythmische Anweisung, wie dieser Takt aufzufassen wäre. Ich habe in dieser Hinsicht aber keine Lösung gefunden. Was „zwick“ hier konkret bedeutet, muss offen bleiben. Auch, dass das Wort gar nicht „*zwik*“ heißt, muss in Erwägung gezogen werden, weil das „*w*“ doch sehr anders aussieht als die vier anderen in der Handschrift vorkommenden „*w*“-Minuskeln.[41]

Im Gegensatz dazu scheint der Sinn des Wortes  „*behend*“ im Takt 178 geklärt zu sein. Es erscheint innerhalb eines mit Schlaufen notierten triolischen Abschnitts.[42] *Kirnbauer* dazu:

Der Ausdruck „behend“ (fol. 3 Zeile 5) bezieht sich auf das Problem, innerhalb dieser Triolenpassage Punktierungen zu notieren […]. So wechselt hier die Notation mit Minima und Semiminima auf die nächst höhere Ebene, „behend“ weist auf die schnellere Lesart hin.[43]

[40] Siehe dazu z.B. Judenkünig, S. 9
[41] In den Titeln der Stücke (11), (13) und (19)
[42] Siehe Abbildung 17 auf Seite 28
[43] Kirnbauer: Frühe Lautentabulaturen, S. 237

„*Schnellere Lesart*“ heißt genau gesagt doppelt so schnell. Dies ist ein genialer Kunstgriff, eine musikalische Idee darzustellen, die mit den zur Verfügung stehenden Mitteln eigentlich gar nicht darstellbar ist. Die Minima 𝅗𝅥 ist in diesem Fall perfekt, also dreizeitig 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 zu lesen.
Der Gültigkeitsabschnitt für diese Anweisung ist mit zwei Trennlinien begrenzt.

Kurz vor Ende des Triolen-Abschnittes erscheint das Wort „*lenger*“[44]
Kirnbauer vermutet darin eine Aufhebung der vorhergehenden Anweisung „*behend*“, „[…] *vielleicht aber auch eine Art ‚Ritardando‘*[…]“ über den „[…] *rhythmisch nicht markierten Akkorden* […]“[45]

Um die vorhergehende Anweisung aufzuheben, kommt das Wort „*lenger*“ aber zwei Triolentakte zu spät. Ich vermute, dass die beiden Rhythmuszeichen über den nicht markierten Akkorden einfach vergessen wurden.
Es ist gut möglich, dass „lenger“ ein Ritardando hin zur Ultima der Kadenz bedeuten könnte. Nicht unwahrscheinlich scheint es mir aber, dass es analog zu „behend“ statt einer Halbierung eine Verdopplung der Notenwerte für die beiden letzten Triolen gebietet. Dadurch entsteht eine hemiolische Wirkung der Kadenz. Die tatsächliche Intention dieses singulären Falles lässt sich wohl nicht mehr feststellen. In den Abbildung 18 (a) und (b) sind unter dem Faksimile der eben betrachteten Stelle beide Möglichen Übertragungsvarianten abgebildet.

[44] Dank an Johannes Schwarz für den Hinweis darauf, dass das nach unten gezogene „*e*“ als „*er*“ zu lesen ist“
[45] Kirnbauer: Frühe Lautentabulaturen, S.237

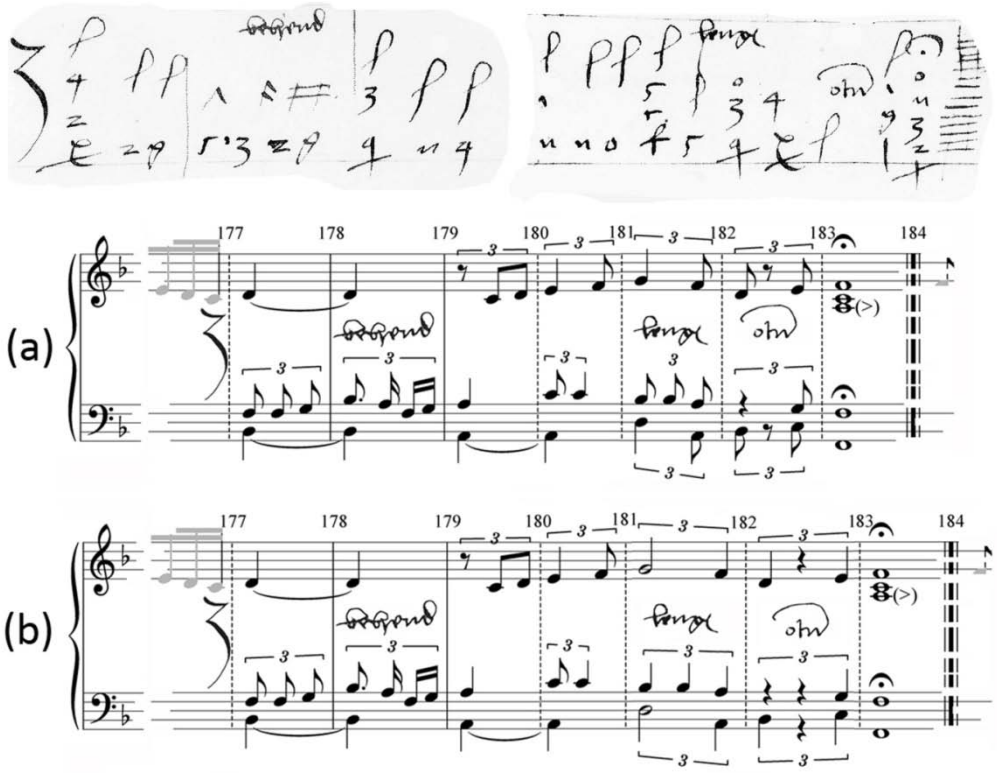
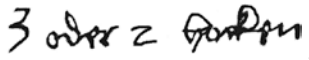


Abbildung 18: Darstellung der oben besprochenen Stellen mit den Wörtern "behend" und "lenger"

Das Wort in Takt 73 ist vorerst völlig rätselhaft. Ich lese es am ehesten als „*hupffet*“(?). Leider kann ich aber keinen Sinn darin erkennen, da sich „*hupfen*“ sonst auf Dreiertakte bezieht.[46] Auch steht das Wort an keiner musikalisch besonders eindrucksvollen Stelle.

Die letzte noch nicht betrachtete wörtliche Anweisung im *Preambulum* lautet  „*3 oder 2 hacken*“[47]. Das könnte, wie *Kirnbauer* vorschlägt, „Semiminima oder Fusa“ bedeuten (also Strich mit 3 oder 2 Hecklein). Die Wahl hätte der Spieler und die Stelle sei „ […] *also im Sinne von nicht relational fixiertem „schnell“ zu interpretieren […]*“.[48]

[46] So bezeichnet zum Beispiel Hans Neusiedler die Nachtänze im Proporz (also ein Dreiertakt auf einen geraden folgend) in seinen Drucken als „hupff auff“.
[47] In der Übertragung im Notenteil Takte 86, 112 und 121
[48] Siehe *Kirnbauer: Frühe Lautentabulaturen*, S.237

Die Bedeutung der Wendung „3 oder 2 hacken“ scheint mir schlüssig erklärt, die musikalische Konsequenz daraus will sich mir aber nicht so recht erschließen. „3 oder 2“ heißt ja nicht frei, sondern lässt eine Entscheidung zwischen zwei Notenwerten. Auch ist nicht klar, ob sich der Spieler für eine Spielgeschwindigkeit entscheiden muss, oder ob der Semiminimae und Fusae frei kombinieren darf.

Auch hier muss man sich letzten Endes bei aller Freude an Spekulationen auf den Standpunkt zurückziehen, dass die praktischen Konsequenzen dieser Anweisung nicht eindeutig erkannt werden können.

Möglicherweise ist „*hacken*“ auch synonym für „*schlagen*“ und gibt einen Hinweis auf die Spieltechnik der rechten Hand?

Festzustellen ist aber, dass alle mit „*3 oder 2 hacken*“ eingeleiteten Abschnitte aus lauter freistehenden, also nicht zu Leiterlein zusammengefassten Semiminimae 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 bestehen.

Zwei der Abschnitte sind synkopisch komponiert, der letzte ist eine zweistimmige Sequenz in parallelen Dezimen. Interessanterweise sieht es so aus, als seien die Wörter „*oder*“ und „*hacken*“ vor dieser Sequenz durchgestrichen oder durchgeschmiert.[49] Falls dem tatsächlich so wäre, könnte „2 oder 3 hacken“ auch in irgendeiner Weise etwas mit den Synkopierungen zu tun haben.

4.6. Doppelbelegung eines Chores

Einzigartig in der uns bekannten Musik in deutscher Tabulatur ist die Aufspaltung eines Chores in zwei Töne zur Erhöhung der Klangfülle eines Akkordes. Dabei wird eine Saite am dritten Bund abgegriffen und die zweite leer gespielt. Dadurch entsteht eine kleine Terz. Diese Technik erfordert eine hohe Präzession des Spielers. Der Finger, der die Saite niederdrückt, muss der ungegriffenen Saite genug Platz zum

[49] Am Faksimile lässt sich leider nicht feststellen, ob die Wörter absichtlich durchgestrichen wurden oder nicht. Eine Einsicht in die originale Handschrift ist vor dem Abgabetermin dieser Arbeit leider nicht mehr möglich.

Schwingen lassen, soll aber die Saite des Nachbarchores nicht abdämpfen. Um das aus einer Fusa-Bewegung heraus zu bewerkstelligen, braucht es ein hohes Maß an Virtuosität.

Das deutsche Tabulatursystem ermöglicht eine einfache Darstellung dieses Phänomens. Da Jede Position auf dem Griffbrett ihr eigenes Symbol hat, müssen nur die beiden auf einer Saite liegenden Positionen angegeben werden.[50] Zur Verdeutlichung werden die entsprechenden Symbole (eigentlich immer *n* und *3*) mit einem Häkchen verbunden.

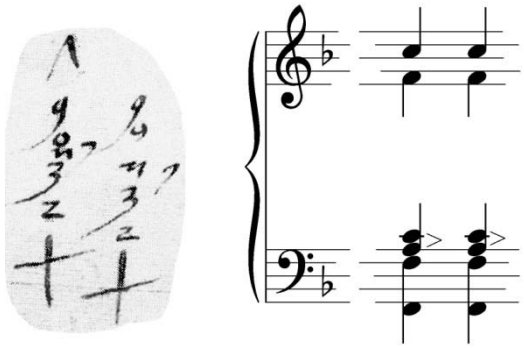


Abbildung 19: Spaltung eines Chores in zwei Töne

Oft fehlen diese Häkchen allerdings, was aber den Informationsgehalt der Tabulatur nicht vermindert. Sie sind nur ein zusätzlicher Hinweis auf die Doppelbelegung des Chores.

[50] Auch *Capirola* verwendet diese Spieltechnik, muss sie aber durch umständliches Einfügen einer siebenten Tabulaturlinie darstellen.

5. Schlussbetrachtung

Die Erstellung einer modernen Edition der *Blindhamer-Tabulatur* stellt den Bearbeiter oft vor Rätsel und nicht immer leicht zu treffende Entscheidungen. Durch die in den meisten Stücken nicht vorhandenen Taktstriche in Kombination mit einer häufig fehlerhaften Bezeichnung des Rhythmus muss immer wieder mit einigem Aufwand um eine zufriedenstellende Rekonstruktion der betreffenden Stellen gerungen werden und nicht selten hat man Zweifel, ob die gefundenen Lösungen auch tatsächlich den Intentionen des Autors entsprechen. Die zeitgenössischen Lehrbücher, allen voran von *Judenkünig, Gerle und Neusiedler*, können oft hilfreiche Hinweise geben, decken aber bei Weitem nicht das Repertoire der Ausdrucksmöglichkeiten des *Blindhamer-Manuskripts* ab.
Besonders das *Preambulum* gibt mit seinen Mensurzeichen, Zusatzbemerkungen und immer wieder merkwürdigen rhythmischen Wendungen Rätsel auf, deren nochmalige Untersuchung sich gewiss lohnen würde.

Ziel dieser Arbeit ist es in erster Linie, Musikern und Musikwissenschaftlern einen Zugang zu dieser Musik zu ermöglichen, ohne sich zuvor so intensiv in die deutsche Tabulatur und die Besonderheiten dieser bedeutenden Handschrift vertiefen zu müssen. Im kritischen Bericht[51] und dessen Vorbemerkungen[52] wurde versucht, ein möglichst getreues Bild vom Originaltext zu wiederzugeben. Die vorangegangenen Kapitel sollen ein Verständnis für die Prinzipien der Tabulatur und deren Besonderheiten im *Blindhamer-Manuskript* zu vermitteln und zu weiteren Forschungen inspirieren.

[51] Kapitel 10
[52] Kapitel 9

6. Bibliographie

- Martin Kirnbauer und Crawford Young
  Frühe Lautentabulaturen im Faksimile
  Wintherthur: Amadeus 2003 (Practica Musicale 6), S. 205-260

- Martin Kirnbauer
  "*Die Wiener Lautentabulatur*….", in:
  Birgit Lodes (Hg.), *Wiener Quellen der Älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht*….,
  Tutzing 2007, S. 347-359

- Kurt Dofmüller
  Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts
  Verlag Hans Schneider, Tutzing, 1967
  Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 11

- Peter Päffgen
  Laute und Lautenspiel in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts
  Kölner Beiträge zur Musikforschung 95, 1978

- Hans Judenkünig
  Ain schone kunstliche underweisung
  Wien 1523

- Hans Judenkünig
  Utilis compendiaria introductio
  Wien ohne Jahresangabe (1523?)

- Hans Gerle
  Musica Teusch / auf die Instrument…
  Nürnberg, 1532

- Hans Neusiedler
  Ein newgeordent künstlich Lautenbuch
  Nürnberg 1536

- Franz Krautwurst
  Konrad Paumann in Nördlingen
  Egerhard Klemm (Hg.), Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag
  Leipzig 1961

- Franz Krautwurst
  Artikel *„Blindhamer“*
  Neue MGG Personenteil 3 (2000), Sp. 86-87

- Franz Krautwurst
  Neues zur Biographie Konrad Paumanns
  Jahrbuch für fränkische Landesforschung 22 (1962), S. 141-156

- David Fallows
  15th-Century Tablatures for Plucked Instruments
  Lute Society Journal 19 (1977), S. 7-33

- Willi Apel
  Die Notation der polyphonen Musik
  Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1989

- Jenny Diekmann
  Die in deutscher Lautentabulatur überlieferten Tänze des 16. Jahrhunderts
  Kassel, 1931

- Jonas Pfohl
  Lautenintavolierungen zu Ludwig Senfls Kompositionen. Von der einfachen Liedbearbeitung zum virtuosen Lautensatz
  Diplomarbeit, Wien, 2011

- Oswald Körte
  Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Lautentabulatur
  Breitkopf & Härtel, Leipzig 1901
  (Beiheft der Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft 3)

- Otto Gombosi
  „Der Hoftanz“
  in Acta Musicologica (Heft 7) 1935, S. 50-61

- Wolfgang Boetticher
  Artikel “*Gerle*”,
  Neue MGG Personenteil 7 (2002), Sp. 788-789

- Jenny Dieckmann
  Die in deutscher Lautentabulatur überlieferten Tänze des 16. Jahrhunderts
  Kassel 1931

- Daniel Heartz
  Hoftanz und Basse Dance
  Journal of the American Musicological Society 19 (1966), S. 13-16

- Friedmann Hellwig
  Lute-making in the late 15th and 16th Century
  Lute Society Journal 16 (1974), S. 24-38

- Rudolf Henning
  German Lute Tablature and Conrad Paumann
  Lute Society Journal 15 (1973), S. 7-10

- Federico Marincola
  The Instructions from Vincenco Capirola's Lute Book – A New Translation
  Journal of the Lute Society Vol. 23, Part 2, 1983, S. 23-28

7. Abstract

7.1. Deutsch

Die so genannte Blindhamer-Handschrift mit der Signatur *A-Wn, Mus. Hs. 41950*, die 1996 von der Österreichischen Nationalbibliothek angekauft wurde, ist eines der bedeutendsten Zeugnisse deutscher Lautenkunst in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Im Gegensatz zu den meisten anderen aus dieser Zeit erhaltenen Drucken und Handschriften in deutscher Lautentabulatur, die sich meist an Anfänger und mäßig fortgeschrittene Amateure richten, spiegelt die Musik dieses Manuskripts das hohe spieltechnische Niveau professioneller Lautenspieler wieder. Es wird dem Umkreis des damals berühmten Lautenisten *Adolf Blindhamer* zugeschrieben, da in ihm alle der lediglich sechs von ihm erhaltenen Werke zu finden sind.

Der Hauptteil dieser Arbeit besteht in der Gesamtedition im Notenteil im Anhang. Sie soll Musikern und Wissenschaftlern einen schnelleren Einstieg in diese faszinierende Musik ermöglichen und als Grundlage für weitere Forschungen dienen. Dafür ist es unerlässlich, sich auch mit dem kritischen Bericht auseinanderzusetzen, da bei der Übertragung zahlreiche Korrekturen und Ergänzungen vorgenommen werden mussten.

Im Textteil werden vorwiegend die deutsche Lautentabulatur und deren Besonderheiten in der *Blindhamer-Handschrift* sowie Fragen zur Stimmung der Laute im 16. Jahrhundert beleuchtet.

7.2. English

The so called *Blindhamer-Manuscript* (A-Wn, Mus. Hs. 41950), purchased by the Austrian National Library in 1996, is one of the most outstanding testimonials of German lute playing in the first half of the 16th century. Contrary to most of the other surviving German lute tablature prints and manuscripts of the same period, the music shows the high level of professional lute playing technique. It is attributed to the circle of the famous Adolf Blindhamer all of whose surviving pieces can be found in the manuscript.

The principal part of this thesis is the complete edition of the manuscript in the "Notenteil" Appendix. It aims to provide musicians and musicologists with a quick and easy access to the fascinating music and a base for further research. Likewise essential is the critical report because many corrections and supplements had to be done during the transcription.
The text part deals mainly with the German lute tablature and its specialties in the *Blindhaber-Manuscript* and with issues of the 16th century lute tuning.

8. Curriculum Vitae

1992 Matura am BORG 3 Kundmanngasse, Wien

1992-1995 Fachhochschule für Musikinstrumentenbau in Hallstatt

1995-1997 Studium der Soziologie an der Uni Wien

1996-2002 Studium historischer Lauteninstrumente am Konservatorium der Stadt Wien

Seit 2004 Studium der Musikwissenschaft an der Uni Wien.

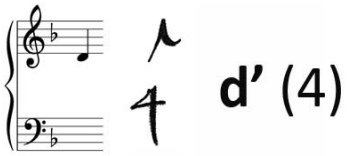
Tätigkeit als freischaffender Musiker im Bereich der „alten Musik“ seit 2000

9. Vorbemerkungen zur Übertragung der Handschrift und zum Kritischen Bericht

9.1. Darstellung der Noten und Tabulatursymbole im Kritischen Bericht

Tonhöhen sind in fetten Buchstaben, Tabulaturzeichen in Klammer dargestellt.

Zum Beispiel:



9.2. Incipits, Lautenstimmung und andere Bemerkungen in der Übertragung

Incipits stehen rechts neben oder unter der Überschrift des jeweiligen Stückes.
Links über dem Beginn jedes Stückes steht in Klammern, welche Lautenstimmung der Übertragung zugrundeliegt (siehe Kapitel 2)

Die zahlreichen Bemerkungen und gelehrten Sonderzeichen im *Preambulum* sind in der Übertragung als Faksimile wiedergegeben. (Näheres dazu im Kapitel 4.5)

Kleine Ziffern neben Notenköpfen zeigen an, wenn ein Ton in höherer Grifflage auf einem tieferen Chor gespielt wird, obwohl dies auch auf dem nächsthöheren Chor möglich wäre. Die Ziffer gibt dabei den Chor an, auf dem der Ton gespielt wird (gezählt vom am höchsten klingenden zum tiefsten Chor).

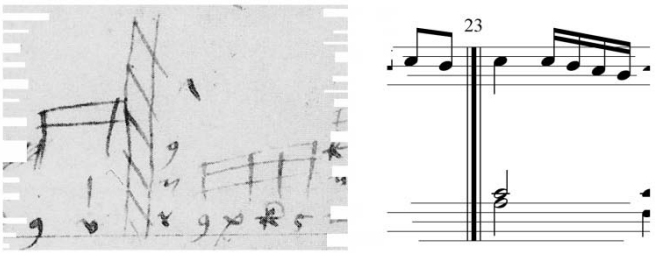
9.3. Takte und Trennstriche

Die meisten Stücke der Handschrift haben keine Taktstriche[53]. In der Übertragung in die moderne Notation wurden gestrichelte Taktstriche hinzugefügt, um eine Nummerierung zur Orientierung innerhalb der Stücke für Diskussionen und den

[53] Ausnahmen sind die Stücke „AB“ (2), „*Das medlen das ich meyne*“ (15), die beiden Tänze mit Proporz (17) und (18) und das letzte Stück ohne Titel (20)

kritischen Bericht zu ermöglichen. Es wurde danach getrachtet, diese Taktstriche musikalisch sinnvoll zu setzen, sie müssen aber nicht zwangsläufig den Intentionen des Autors der Handschrift entsprechen.

Taktstriche, die auch in der Handschrift vorhanden sind, sind mit durchgezogenen Linien dargestellt.
Die vereinzelt im *Preambulum* vorkommenden Trennstriche sind als Doppelstrich übertragen, um nicht übersehen zu werden.
Die schraffierten Doppelstriche, die musikalische Abschnitte voneinander trennen sind als Tripeltaktstrich dargestellt:

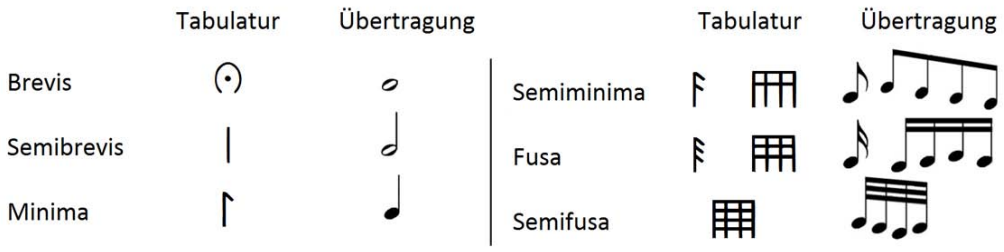


Im *Preambulum* sind diese nicht immer vor dem ersten Schlag einer musikalischen Takteinheit. In diesen Fällen haben sie in der Übertragung auch keine Taktnummer.

Auf eine Bezeichnung der Taktart wurde verzichtet, da sie auch in der Handschrift nicht vorhanden ist und zu suggestiv wäre.

9.4. Mensur und Notenwerte

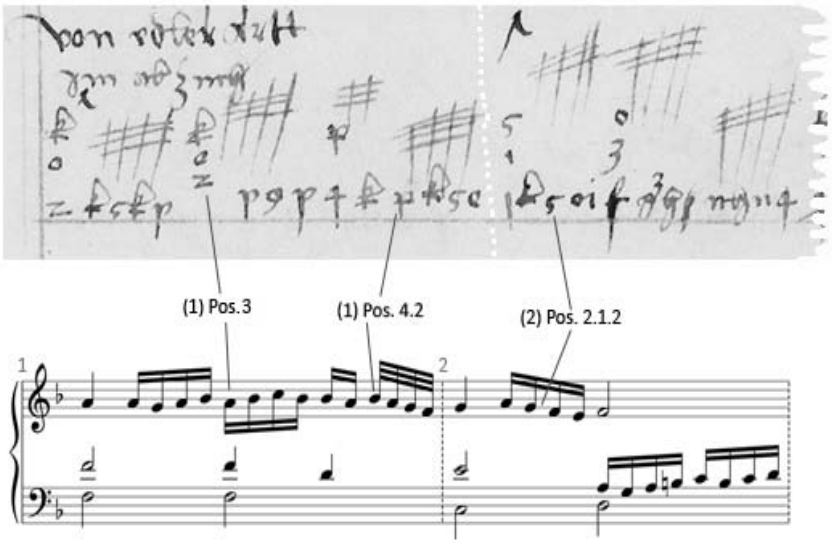
Die Notenwerte sind um einen Wert verkürzt dargestellt. Das heißt also:



Die Fermate steht meist am Ende eines Stückes oder Abschnitts und kann unter Umständen in der Übertragung auch andere Notenwerte annehmen.

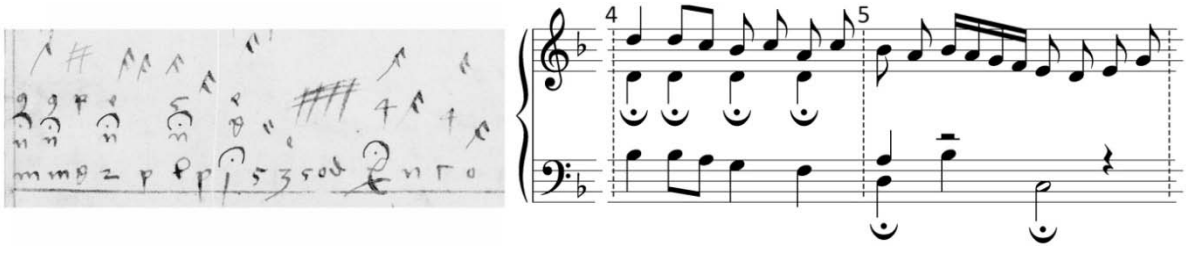
9.5. Orientierung innerhalb eines Taktes

Um eine Position (Pos.) innerhalb eines Taktes zu bezeichnen wird folgendes Ziffernsystem angewendet:
Die erste Ziffer bezeichnet die Zählzeit auf der Minima-Ebene (in der Übertragung Viertel-Ebene).
Die zweite Ziffer bezeichnet gegebenenfalls die Zählzeit auf der Semiminima-Ebene, die dritte jene auf der Fusa-Ebene, etc. Zum Beispiel:



9.6. Fermatenzeichen in den Stücken (16) und (17)

Die zahlreichen Fermatenzeichen in diesen beiden Stücken markieren die Cantus Firmus-Noten. Im Stück (16) erscheinen sie durchwegs im Diskant, in (17) wechseln sie die Stimme. Dem ist auch in der Übertragung Rechnung getragen. Zum Beispiel:



9.7. Wortdefinition

Angelehnt an *Hans Neusiedlers* Begriff der *Leyterlein*[54] werden mit Balken verbundene Rhythmuszeichen im Kritischen Bericht als *Leitern* bezeichnet.

[54] *Neisiedler* 1536, S. 15

10. Kritischer Bericht

(1a) Preambulum

(1) original steht im Bass **F** (~~1~~) statt **G** (~~f~~)

(4) am Taktende **f'** (o) ergänzt

(19) letzte 4 Buchstaben nicht lesbar

(25) letzte Gruppe ein Balken ergänzt

(27) 1. Bassnote original **c** (1) statt F (~~1~~)

(28) letzte 2 Gruppen je ein Balken ergänzt

(31) Rhythmuszeichen original: 𝄾 𝄾 𝄿𝄿 𝄽 𝄽

(32) Rhythmuszeichen original: 𝄽 𝄿 𝄿𝄿 𝄽 𝄽

(33) Rhythmuszeichen original: 𝄽 𝄽 𝄿𝄿 𝄽 𝄾

(36) letzte Leiter original: 𝄋

(42) letzte Leiter original: 𝄋

(47) eingeklammerte Noten unleserlich, aus Sequenz rekonstruiert
Rhythmuszeichen original: 𝄿𝄿 𝄿𝄿 𝄿𝄿 𝄾 𝄾 𝄿𝄿

(48) letzte Leiter original: 𝄿𝄿

(59) Pos. 3 original **c** statt **F** (1 statt ~~1~~)

(60) letzte Leiter original: 𝄿𝄿
Ecke nicht lesbar, eingeklammerte Noten rekonstruiert

(61) Text: *supren eyn stym*

(62) Rhythmuszeichen original: 𝄿 𝄾 𝄿𝄿 𝄿
Hier ist 𝄾 an Pos. 2 als 𝄿-Pause gedeutet, also 𝄿 𝄿 𝄿𝄿
Kirnbauer interpretiert sie als Triolenschlaufe, also 𝄿 𝅘𝅥 𝄿𝄿
Eine befriedigende Interpretation dieser Stelle steht noch aus.
Text: *Zwik*

(64) letzte Leiter original: 𝄿𝄿

[55] *Kirnbauer*: Frühe Lautentabulaturen, S.238

(70) original **a’** (k) statt **d’’** (~~k~~)

(76) fehlender 𝄾 am Beginn ergänzt, Rhythmuszeichen original: (𝄾) 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝄾 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯

(77) Rhythmuszeichen original: 𝄾 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝄽 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯
Die 3. Gruppe sieht aus, als wäre versucht worden, einen Balken zu löschen, also möglicherweise: 𝄾 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝄽 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯

(78) Pos. 4 original **e** (q) statt **g**

(80) Buchstabe fehlt, **g‘** (5) ergänzt

(82) Rhythmuszeichen original: 𝄾 𝄿 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯

(84) Pos. 3.4 original **e** (q) statt **d‘**

(101) letzte Bassnote original **G** (~~f~~) statt **d** (f)

(102) fehlender 𝄾 am Beginn ergänzt, letzte Gruppe verkürzt,
original: (𝄾)𝄿 𝄿 𝄾 𝄿 𝄿 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯

(109) Rhythmuszeichen original: 𝄽𝄽𝄽𝄽𝄽 𝄾

(113) unlesbare Ecke, eingeklammerte Noten spekulativ

(117) Pos. 3.2: original **As** (~~t~~) statt **B** (~~x~~)

(119) letzte Gruppe original: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯

(120) Rhythmuszeichen fehlen

(124) Rhythmuszeichen original: 𝄾 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯

(126) Rhythmuszeichen original: | 𝄿 𝄿 𝄾 𝄾

(127) als B übertragen, möglicherweise ist SB gemeint

(136) Bass original **c** statt **F** (1 statt ~~1~~)

(142) fehlendes Rhythmuszeichen 𝄿 vor 𝄽𝄽𝄽𝄽𝄽-Gruppe ergänzt

(145) Minima-Pause am Beginn ergänzt

(153) letzter Akkord nicht lesbar, Rhythmuszeichen sichtbar (Ecke fehlt)

(154) eingeklammerte Noten nicht lesbar (Ecke), erstes Rhythmuszeichen fehlt, | ergänzt

(159) original **c** statt **G** (1 statt -1-), Rhythmuszeichen original: 𝅝 |

(164) Rhythmuszeichen original: 𝄿 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝄿 𝄽 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯

(166) Rhythmuszeichen original: 𝄾 𝄾 𝄽 𝄿 𝄻 𝄾 𝄾 𝄻

(175) Rhythmuszeichen original: 𝄐 𝄀

(178) original: 𝄽 𝄾 𝄺 mit dem Wort *„behend“* überschrieben

(181) 𝆑 am Ende ergänzt

(182) 𝆑 am Beginn ergänzt

Pos. 1: Note **f** (Mittelstimme) ergänzt

(1b) Nachlauf

Erste Note **G** (~~f~~) möglicherweise ausradiert

(2) 2. Leiter original 𝄺

(2) AB

(3) Pos. 1 original **A** (f) statt **D** (~~ff~~), Pos. 3 original **a’** (k) statt **d’’** (~~k~~)

(5) Pos. 1 original **G** (~~1~~) statt **c** (1)

(10) letzte Leiter original: 𝄺

(14) Pos. 1 und 3 original **d** (f) statt **A** (f)

(3) Adymes Morß

(4) 𝄽 an Pos. 3 ergänzt

(13) Pos. 2 original **a‘** statt **d‘‘** (k statt ~~k~~)

(18) 𝄽 an Pos. 3 ergänzt

(29) erste Bassnote original **c** statt **G** (1 statt ~~1~~)

(46) Pos. 1 original 𝄽 statt 𝄀

(47) Pos. 4 im Bass original **f** (x) statt **g** (g)

(4) Muteta Ysaak

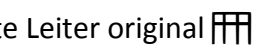
(9) Pos. 1 original **a'** (k) statt **d''** (~~k~~)

(13) **g'** im Diskant ergänzt

(19) Pos. 3 und 4: beiden Leitern ein Balken ergänzt

(20) Rhythmuszeichen original:

(22) letztes Rhythmuszeichen fehlt: ergänzt

(23) erste Leiter original 

(25) Pos. 1 und 3 original jeweils **a'** (k) statt **d''** (~~k~~)

(32) 1. Rhythmuszeichen fehlt: ergänzt

(34) Pos. 2 original **a'** (k) statt **d''** (~~k~~)

(38) Pos. 4 im Bass original **g** (g) statt **f** (2)

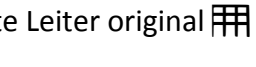
(41) Pos. 3 im Bass original **es** (l) statt **B** (~~l~~)

(42) Pos. 2 und 4 im Bass original **es** (l) statt **B** (~~l~~)

(44) Pos. 1 im Bass original **es** (l) statt **B** (~~l~~)

(49) Pos. 1 im Bass original **es** (l) statt **B** (~~l~~)

(50) Pos. 1 original **a'** (k) statt **d''** (~~k~~)

(64) erste Leiter original 

(5) Philomusa

(10) Pos. 3 original **a'** (k) statt **d''** (~~k~~)

(21) Pos. 1 original **es** (l) statt **B** (~~l~~)

(23) Pos. 1.2 original **A** (~~q~~) statt **G** (~~f~~)

(24) erste Leiter: zwei Balken ergänzt

(40) Pos. 3 original B (~~x~~) statt f (x)

(44) letzter Akkord weggelassen (zweite Wiederholung)

(53) Rhythmuszeichen original: 𝄾 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯

(54) fehlender 𝄾 ergänzt

(55) Pause eingefügt, original: | 𝄾

(58) Pause eingefügt, original: | 𝄾

(61) Pause eingefügt, original: | 𝄾

(69) Pos. 1 Bass original a (~~q~~) statt b (~~x~~)

(74) Rhythmuszeichen original: 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯

(6) Nun hab ich alle mein Tag gehort

(1) Rhythmuszeichen original: 𝄾 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯

(11) Rhythmuszeichen original: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯

(14) Rhythmuszeichen original: 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯

(16) erste Leiter möglicherweise 3 Balken

(22) Rhythmuszeichen original: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝄾 𝅗𝅥

(27) Pos. 4.2 original **f** (l) statt **e** (f)

(7) Muteta mester pauluß hofhamer

(29) Rhythmuszeichen original: 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯

Pos. 2 original **es** (l) statt **B** (~~ł~~)

(8) AB mit 3 stimmen

(2) Pos. 2 original **a‘** (k) statt **d‘‘** (~~k~~)

(5) Pos. 7 original **f** (x) statt **B** (~~x~~)

(7) Rhythmuszeichen original: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝄾 𝄾 𝄾 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝄾 𝄾

(7) Rhythmuszeichen fehlen über den beiden letzten beiden Akkorden

(9) Von herczen thun freben

(11) erstes Rhythmuszeichen (𝅘𝅥) fehlt

(16) letzte Leiter original 𝅗𝅥𝅗𝅥 statt 𝅗𝅥

(21) letztes Rhythmuszeichen (𝅘𝅥) fehlt

(25) Pos. 2 original **a‘** (k) statt **b‘** (p)

(10)Von edler artt

(3) zwei Buchstaben (o i) weggelassen

(4) Pos. 1.2 **f** (x) statt **B** (~~x~~)

(26) zwei Noten am Ende ergänzt

(32) und (34) Rhythmuszeichen fehlt

(11) Ach unfal was zeystu mit

(9) Pos. 4 original **A G** (~~f 1~~) statt **d c** (f 1)

(27) 1. Rhythmuszeichen fehlt, 𝅘𝅥 ergänzt

(30) Pos. 3 original **es** (l) statt **B** (~~l~~)

(45) Rhythmuszeichen original: 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥

(52) Pos. 1- 2.2 ist original doppelt notiert

(12) Ecce vidy

(8) Pos. 1, Bass original **A** (~~1~~) statt **d** (1)

(9) Pos. 1, Bass original **d** (1) statt **A** (~~1~~)

(22) Pos. 3, Bass original **d** (1) statt **A** (~~1~~)

(24) Pos. 4, Bass original **f** (l) statt **A** (~~l~~)

(30) Pos. 1, Bass original **d** (1) statt **A** (~~1~~)

(50) Pos. 4 Mittelstimme original **g’** (o) statt **c‘** (c)

(52) Pos. 3.2 und Pos. 4 original **f** (l) statt **c** (ɬ)

(76) erste Leiter möglicherweise 𝍸 statt 𝍸, ein Balken verwischt (Korrektur?)

(83) Rhythmuszeichen original: ⌈ ⌈ 𝍸 ⌈

(84) Pos. 3 Bass original **H** (ɬ) statt **A** (ɬ)

(88) Rhythmuszeichen original: 𝍸 𝍸 ⌈

(104) Pos. 4 **f** (l) eingefügt

(104) Letzte Leiter original 𝍸

(13) Was will es doch des wunners groß

(19) Pos. 4 Bass original **e** (f) statt **d** (1)

(20) Pos. 2 origina: **c** (ɬ) statt **f** (l)

(27) Pos. 3 original **f** (l) statt **c** (ɬ)

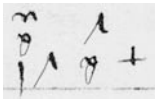
(31) Pos. 1 original **f** (l) statt **c** (ɬ)

(36) Pos. 3 original zweimal **c’** (c c), hier **c‘ g** (c 2) nach Senfl

(14) Meyn sin vnd gemüt

(3) Rhythmuszeichen original: ⌈ 𝍸 𝍸 𝍸

(6) Pos. 4 Bass original: **f** (x) statt **c** (ɤ)

(16) Takt original: 

(17) Pos. 1: Rhythmuszeichen fehlt, | ergänzt

(18) Pos. 2: Rhythmuszeichen fehlt, ⌈ ergänzt

(20) letzte Leiter original: 𝍸

(22) Pos. 3: Rhythmuszeichen fehlt, ⌈ ergänzt

(28) Rhythmuszeichen fehlt

(15) Das medlen das ich meyne

(7) Rhythmuszeichen original: 𝄾 𝄿 𝄾 𝄾 𝄿 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝄾 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯

(8) erste Rhythmuszeichen 𝄽 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 fehlen

(13) Rhythmuszeichen original: 𝄿 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝄿 𝄿 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝄿 𝅀 𝅀 𝅀 𝅀 𝅀

Letztes Rhythmuszeichen fehlt, | ergänzt.

letzter Akkord Bass: original **c** (1) statt **d** (f)

(15) Rhythmuszeichen Pos. 2 original: 𝄽 statt 𝄿

Pos. 3 original **c** (1) statt **F** (~~1~~)

(17) letzte Leiter original 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 statt 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯

(21) und (22) Rhythmuszeichen fehlen

(16) Chryst ist der standen

(1) Rhythmuszeichen original: 𝄽 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝄾 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥 𝄽 𝄾

(7) Pos. 3 und 4 original **f** (I) statt **B** (~~I~~)

(13) Pos. 1 Bassnote **g** (2) ergänzt

(14) Pos. 3: Rhythmuszeichen fehlt, 𝄿 ergänzt

(16) Rhythmuszeichen original: 𝄾 𝄾 𝄽 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝄾 𝄾 𝄾 𝄾

Pos. 2.2.2 original B (~~I~~) statt c (~~x~~)

(19) Rhythmuszeichen original: 𝅗𝅥 𝄽 𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯

(20) Pos. 1: Bassnote original **g** (x) statt **c** (~~x~~)

(21) Rhythmuszeichen original: 𝄿 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯

(17) hoff dancz

Ohne Korrekturen

(17b) nach dancz

(12) Pos. 1: Bassnote original **c** (1) statt **G** (~~1~~)

(24) Pos. 1 original **c** (n) statt **e** (i), das n ist verdoppelt

(18a) Ach betler

Ohne Korrekturen

(18b) Der Nach dancz umher

(3) Pos. 3 original ⎾ statt |

(4) Pos. 3 original **d‘** (4) statt **f** (2)

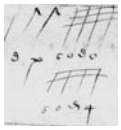
(19) Zwischen berg und dipfental

(2) Unterstimme original **h** (3) oder **e** (z) statt **g** (2)

alle drei g‘‘ original **fis‘‘** (v) statt **g‘‘** (9)

(15) letzte Leiter original 𝄫

(20) Stück ohne Titel

(2) zwei Versionen untereinander 

(7) Pos. 1 original **f** (l) statt **c** (~~l~~)

Notenteil

A-Wn, Mus. Hs. 41950

Diplomarbeit, Roman List

Inhalt

(1a) preambulum 4

(1b) Nach lauf 16

(2) AB 17

(3) Adymes Morß 18

(4) Muteta Ysacc 21

(5) Philomusa 24

(6) Nun hab ich alle meyn tag gehort 28

(7) Muteta mester paulus hofhamer 29

(8) AB mit 3 stimen 30

(9) von herczen ich thun freben mich 32

(10) von edler artt 34

(11) Ach vnfal was czeystu mit 36

(12) Ecce vidy 39

(13) Was will es doch des wunners groß 44

(14) Meyn sin und gemüt 46

(15) Das medlen das ich meyne 47

(16) Chryst ist der standen 49

(17a) hoff dancz 51

(17b) nach dancz 52

(18a) Ach betler 53

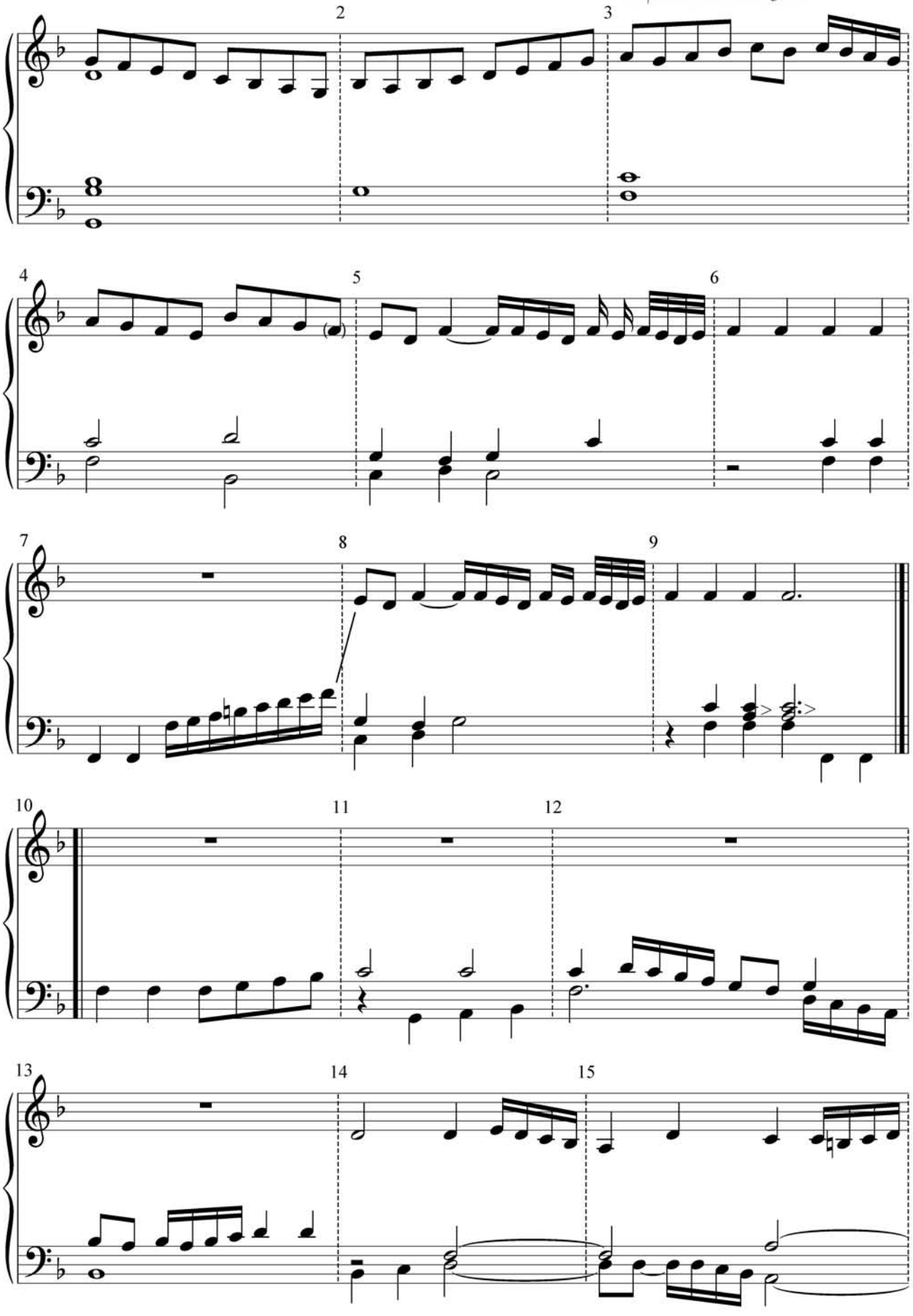
(18b) Nach Dancz umher 53

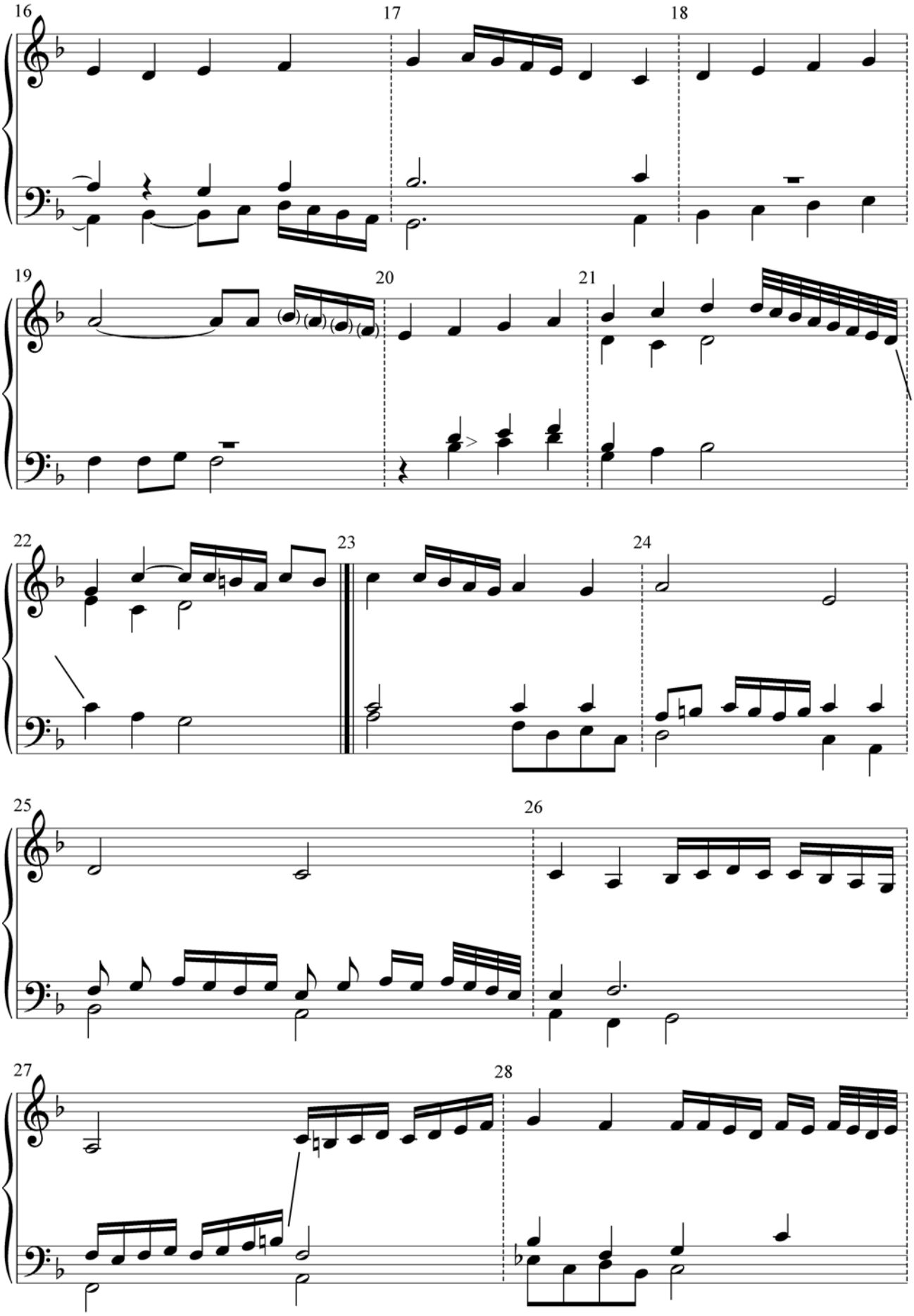
(19) Zwischen berg vnd dipfental 54

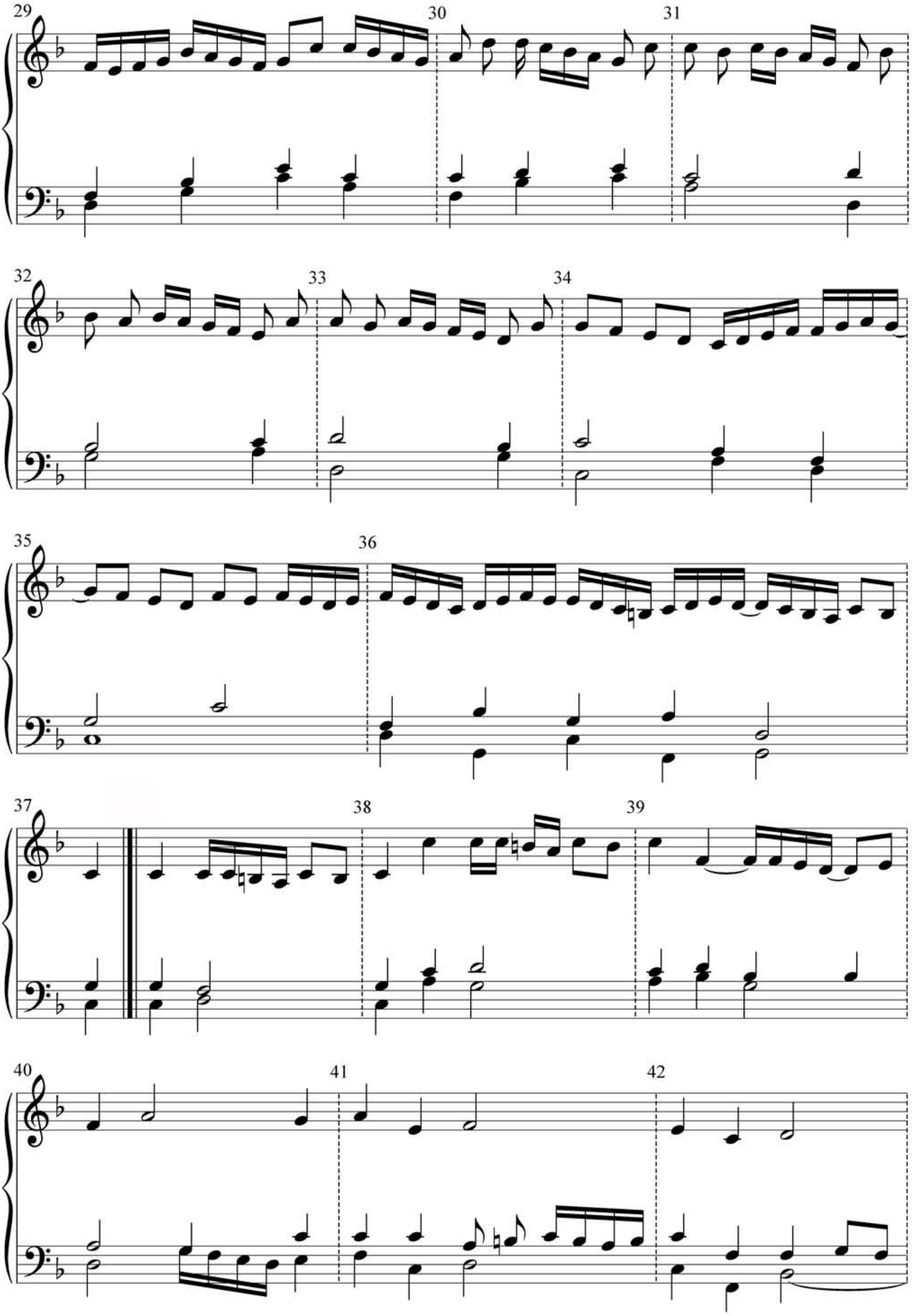
(20) *ohne Titel*. 56

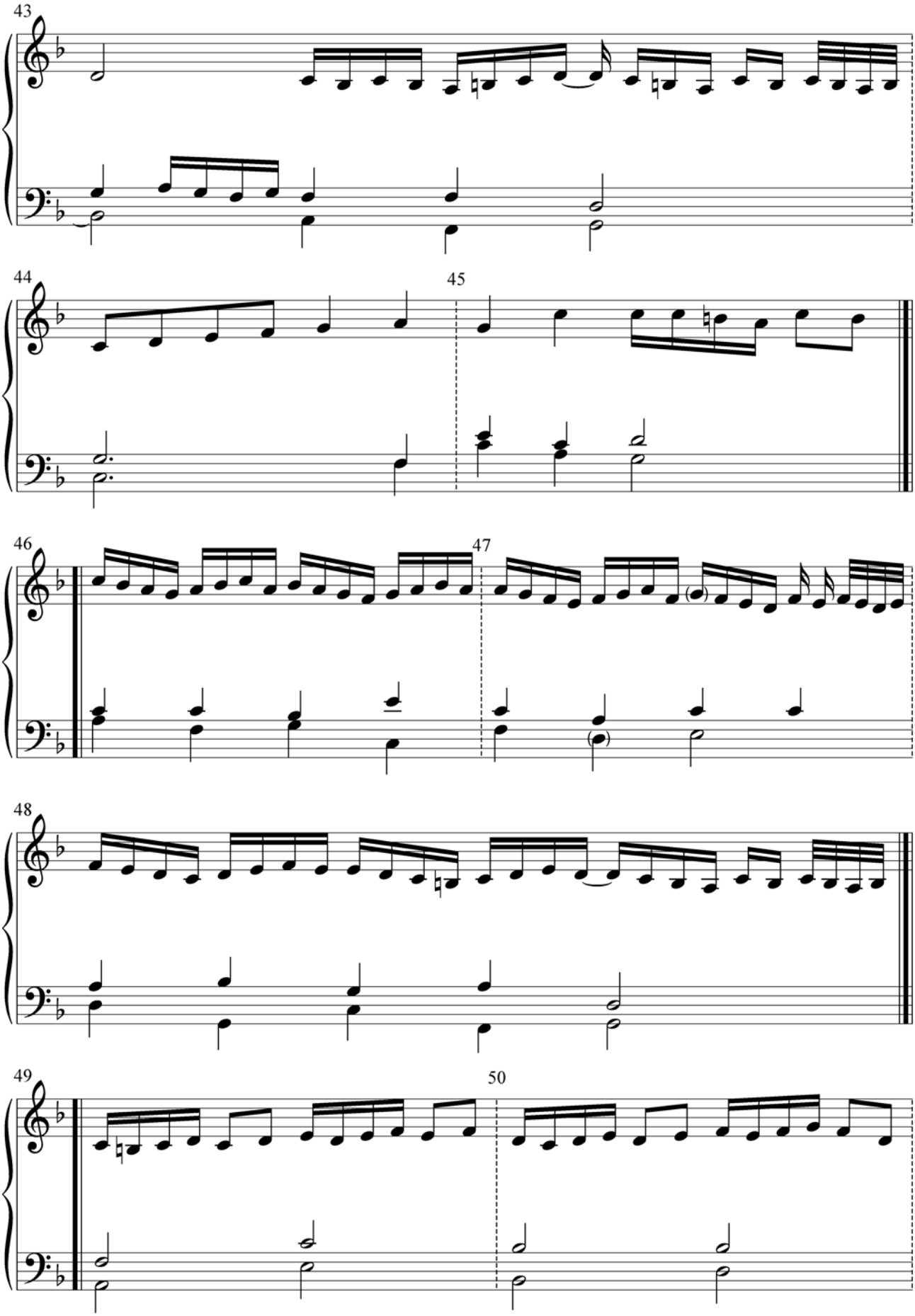
(1a) praeambulum

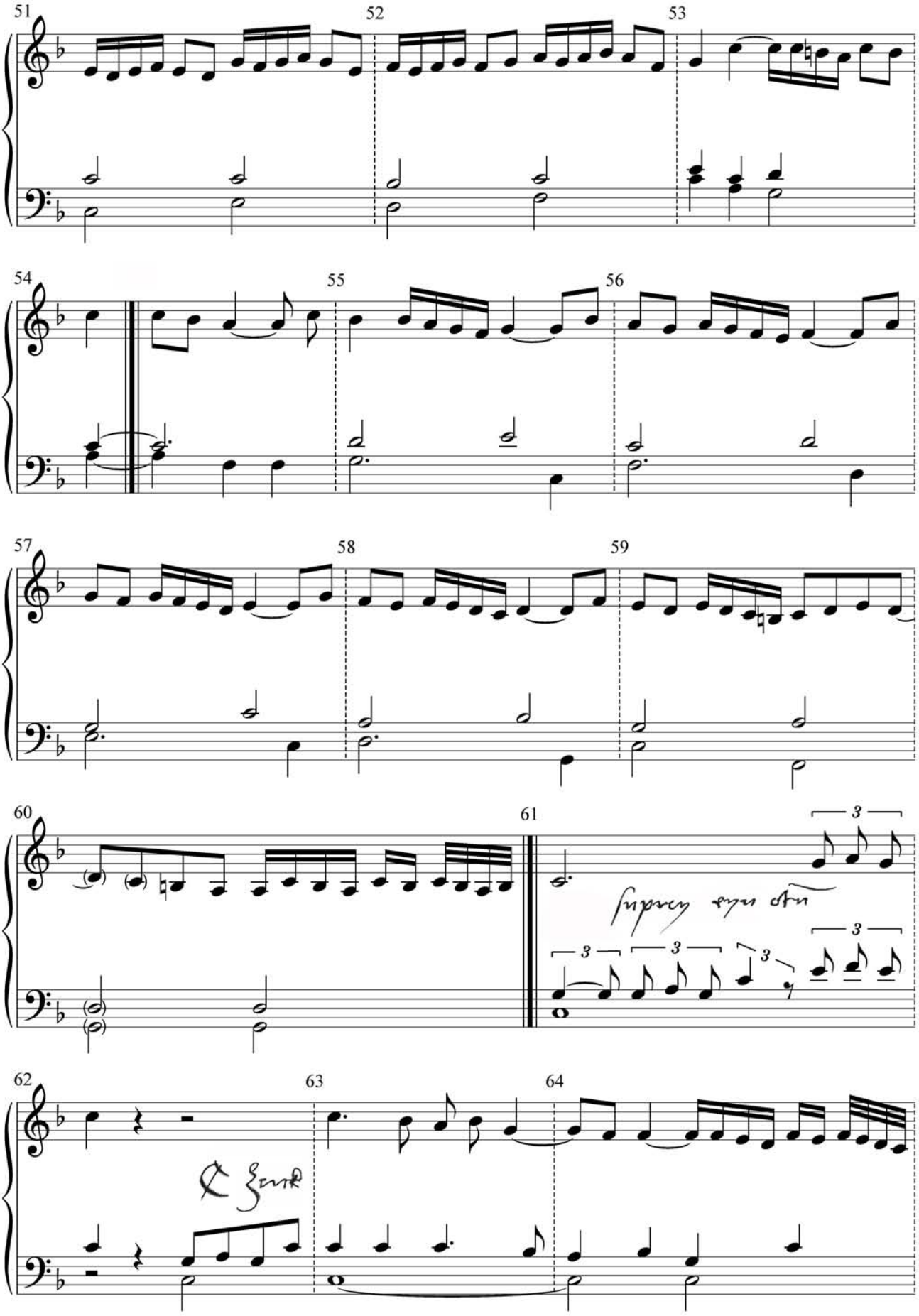
(Laute in G im Abzug)

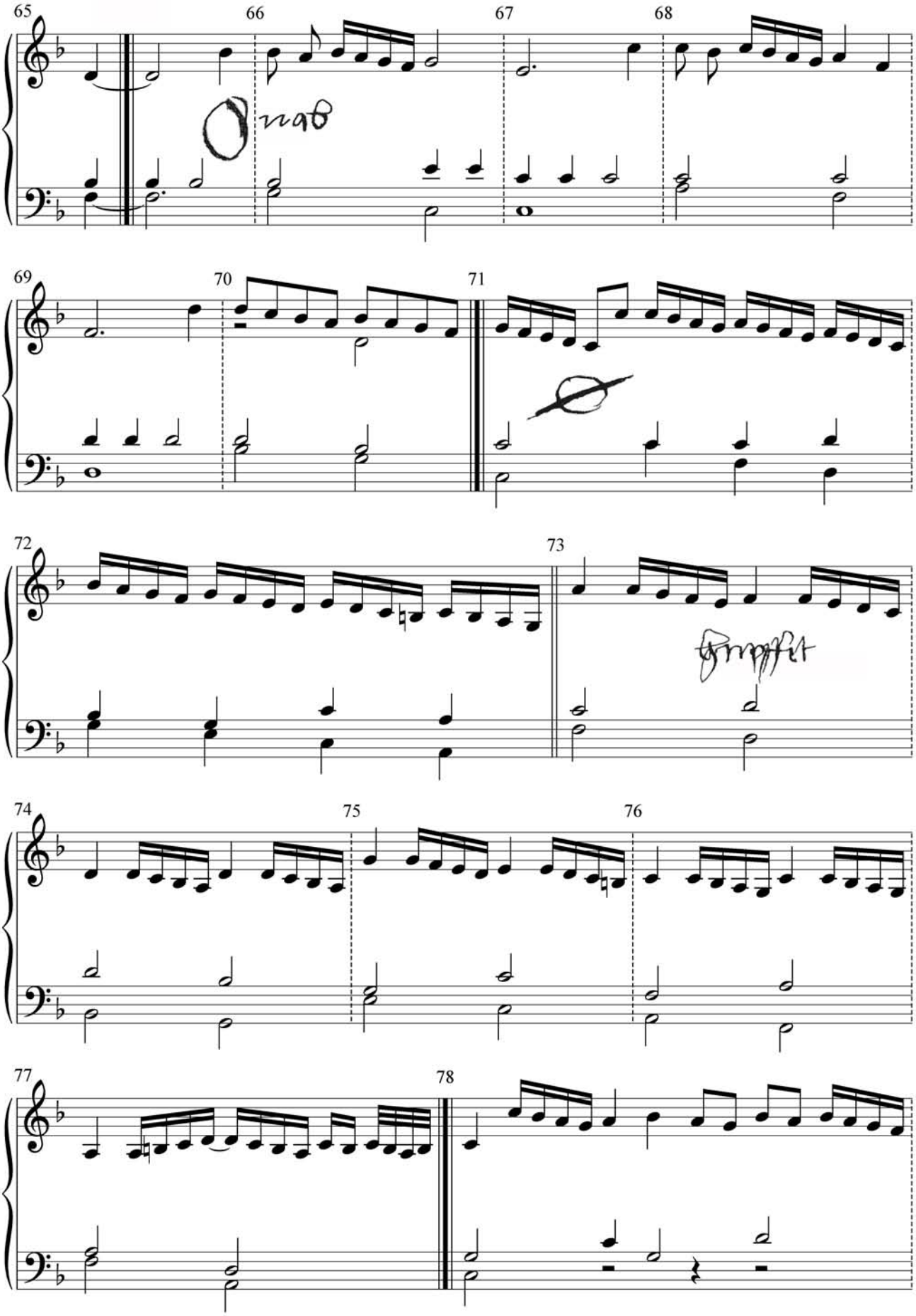


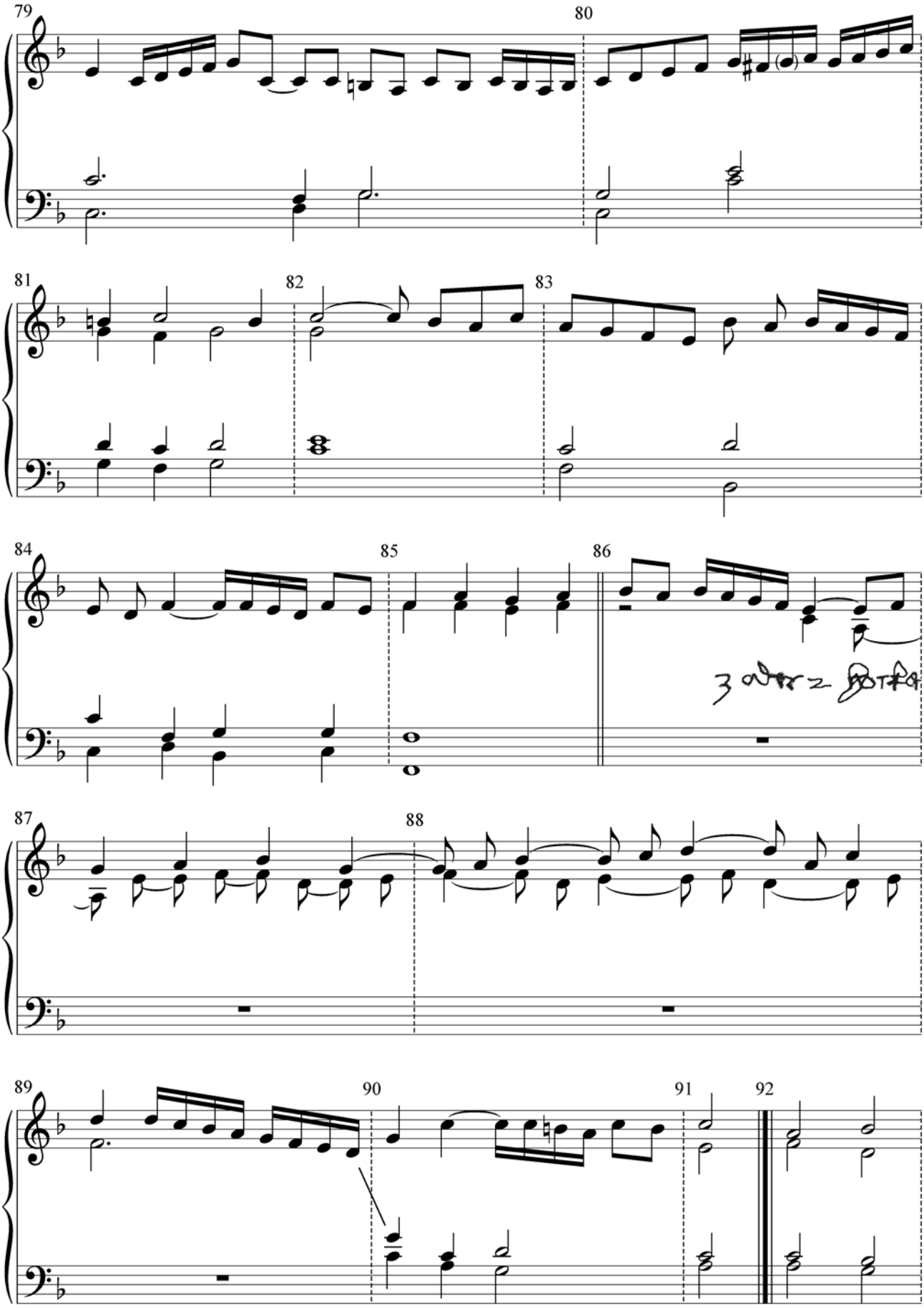

16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28

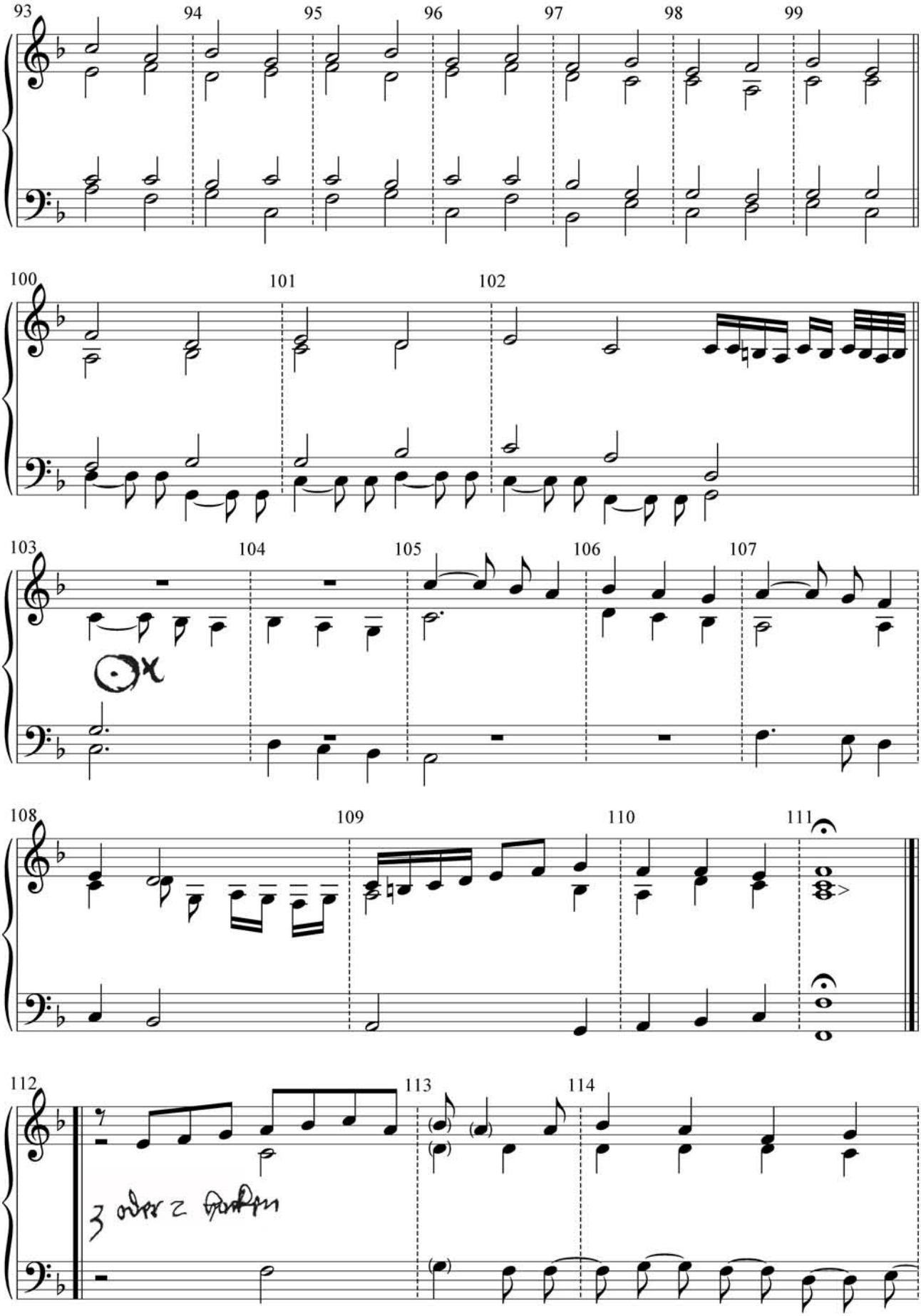

29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42

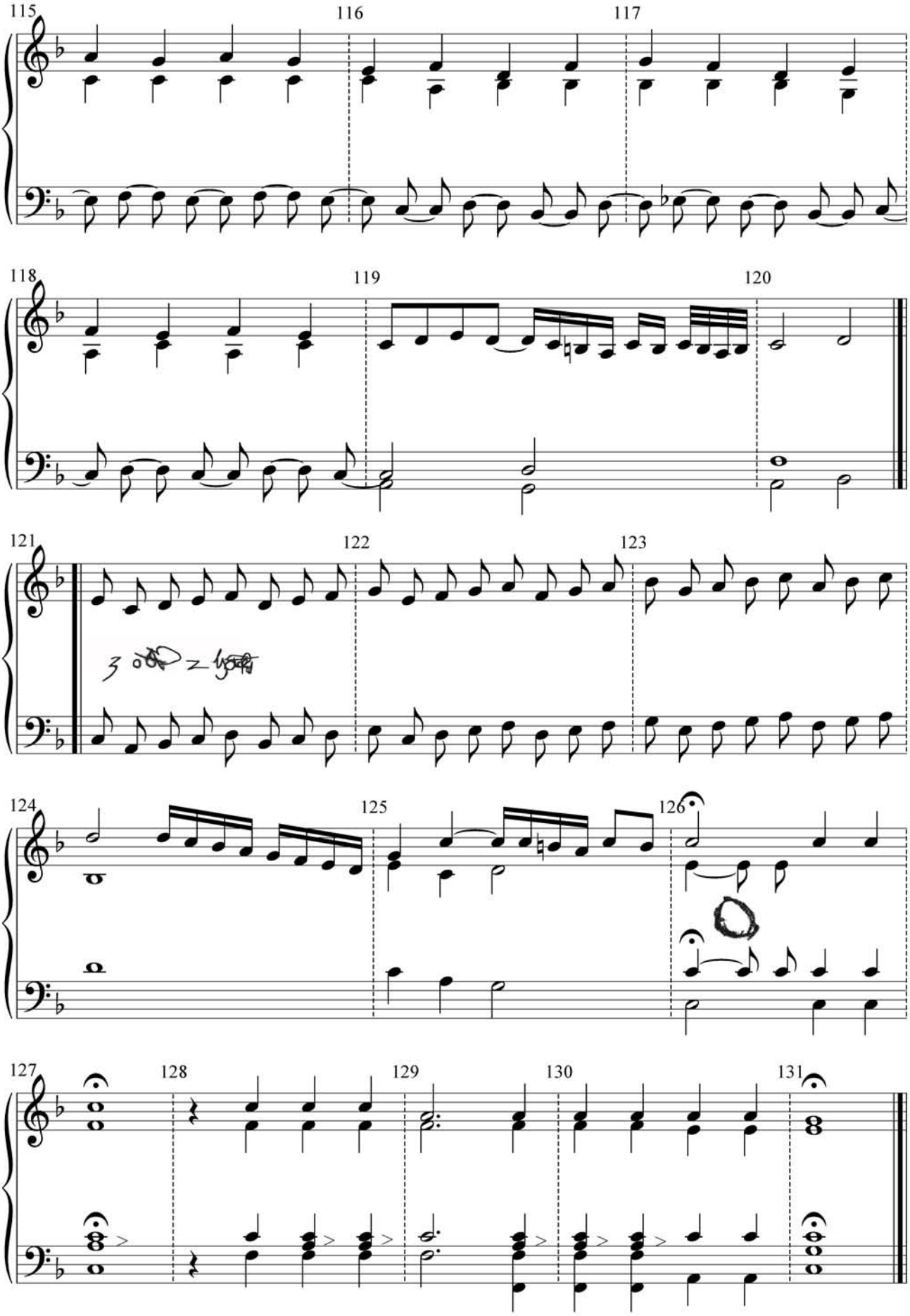

43
44
45
46
47
48
49
50

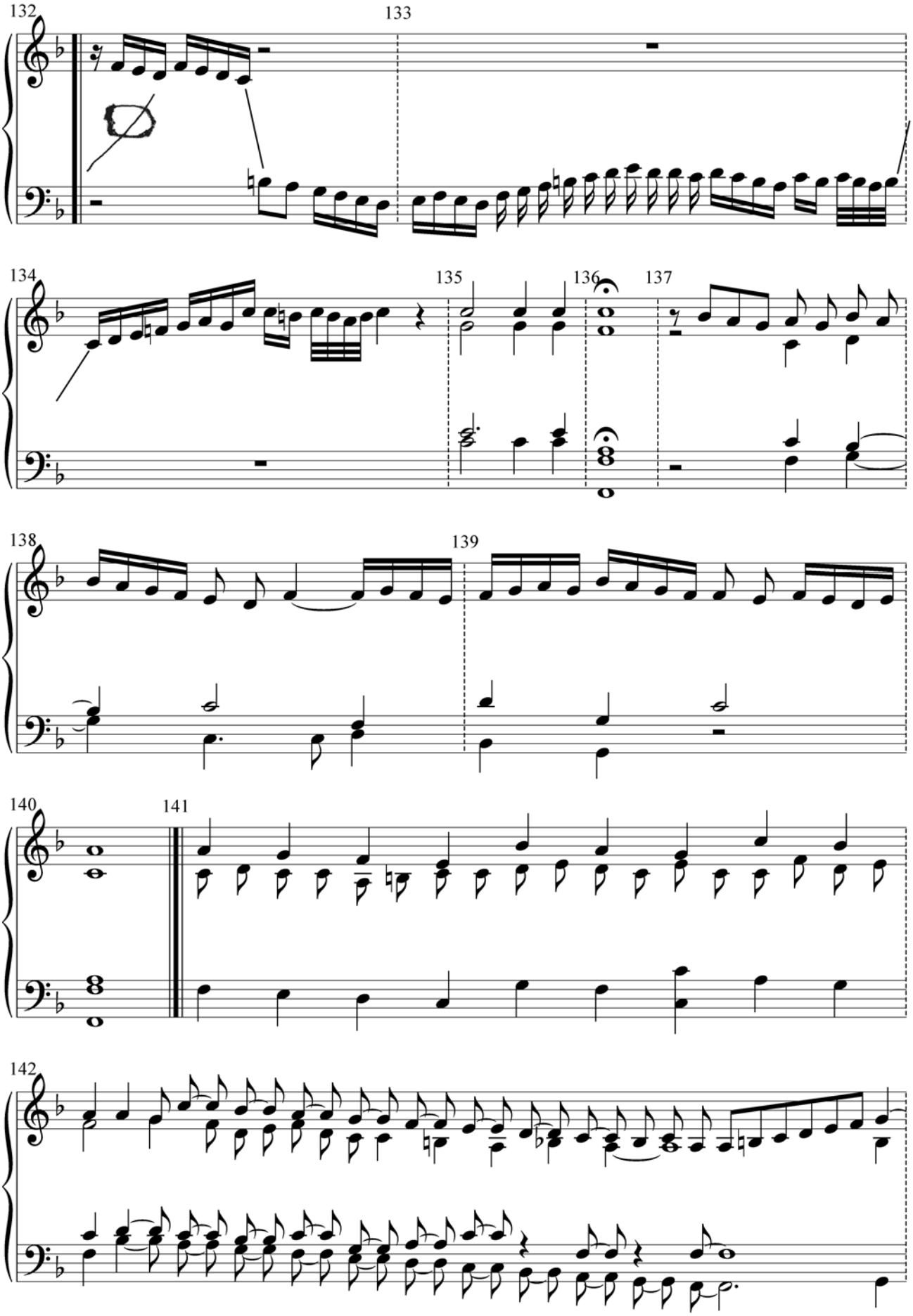

51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
3
3
3
3
3
62
63
64

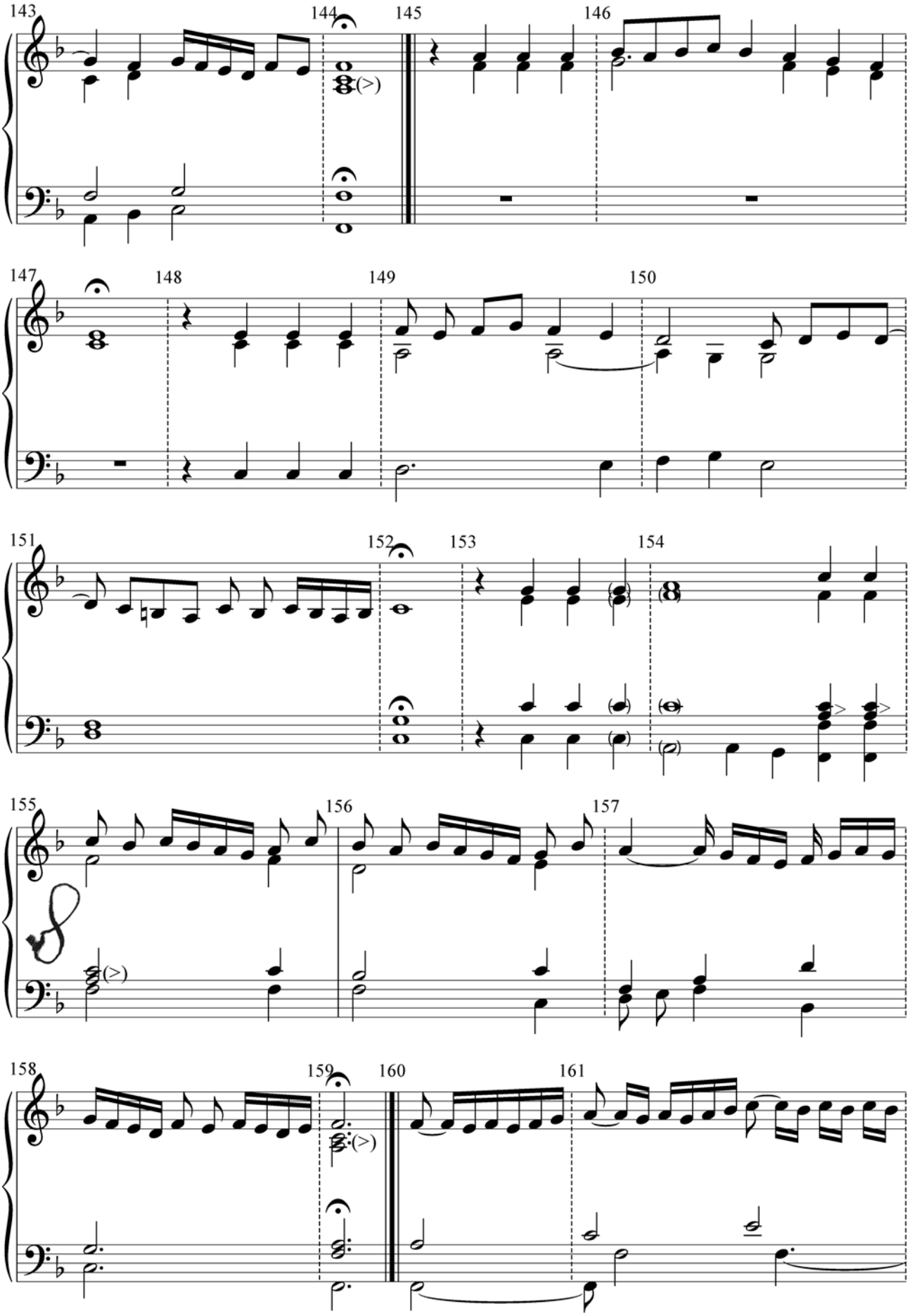

65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78

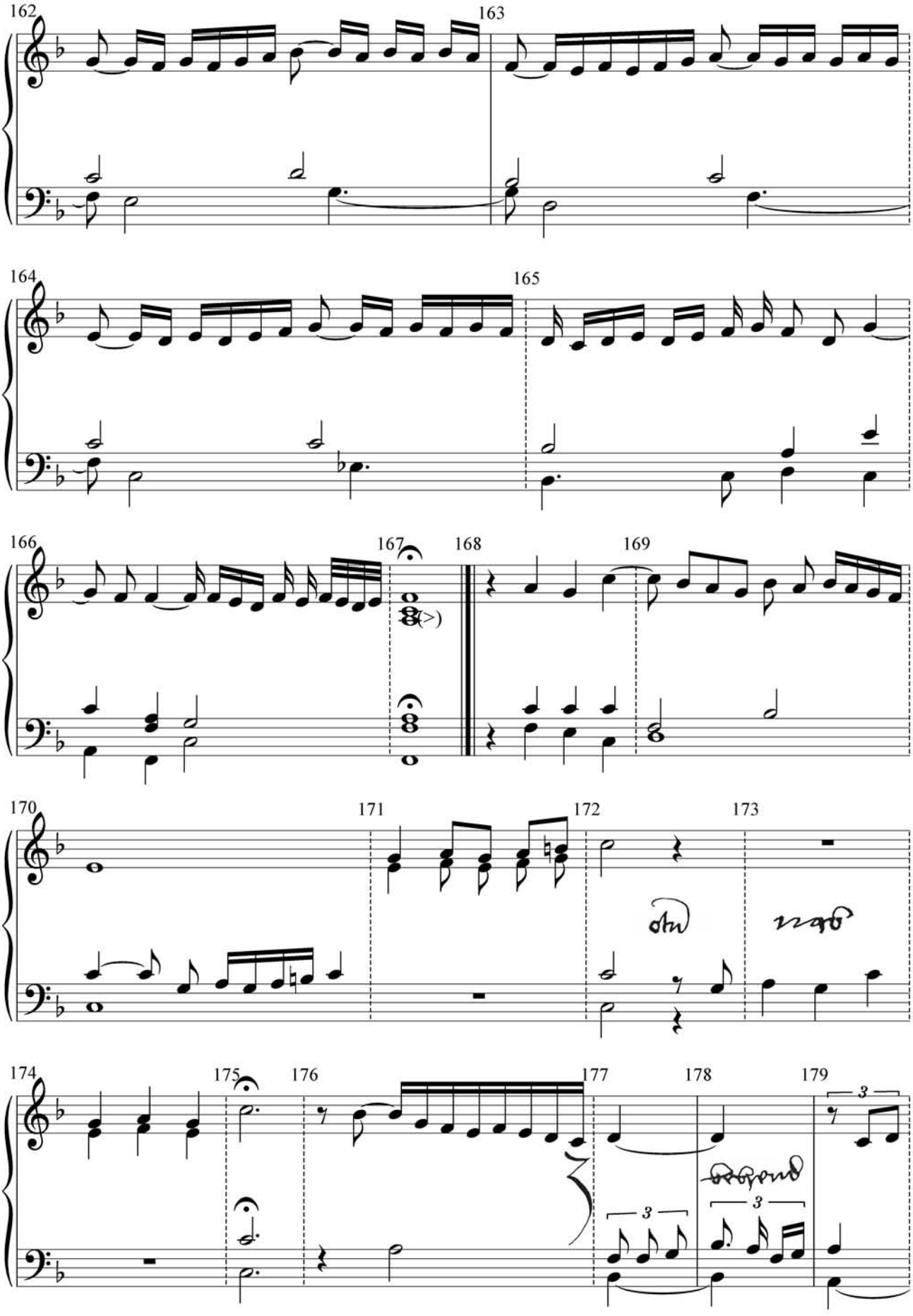

79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92

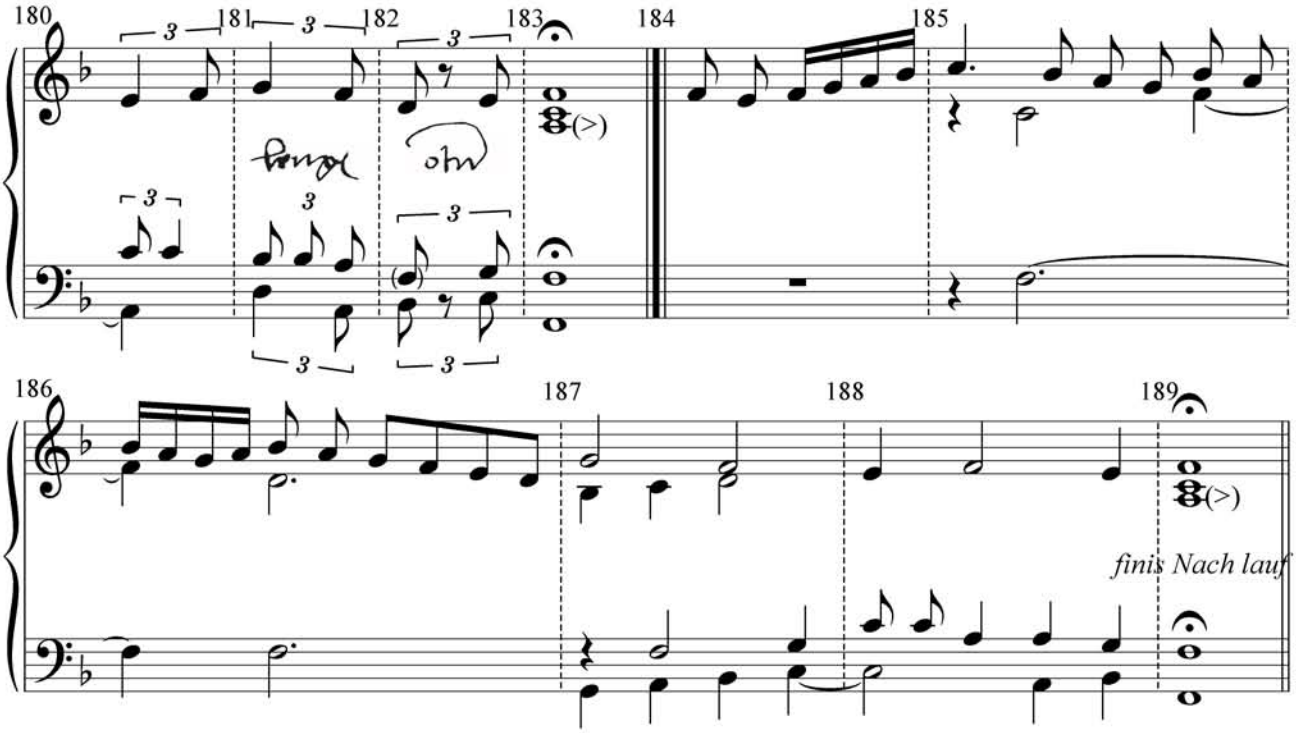

93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114


115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131

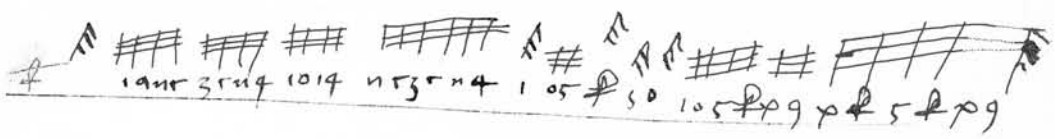

132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142

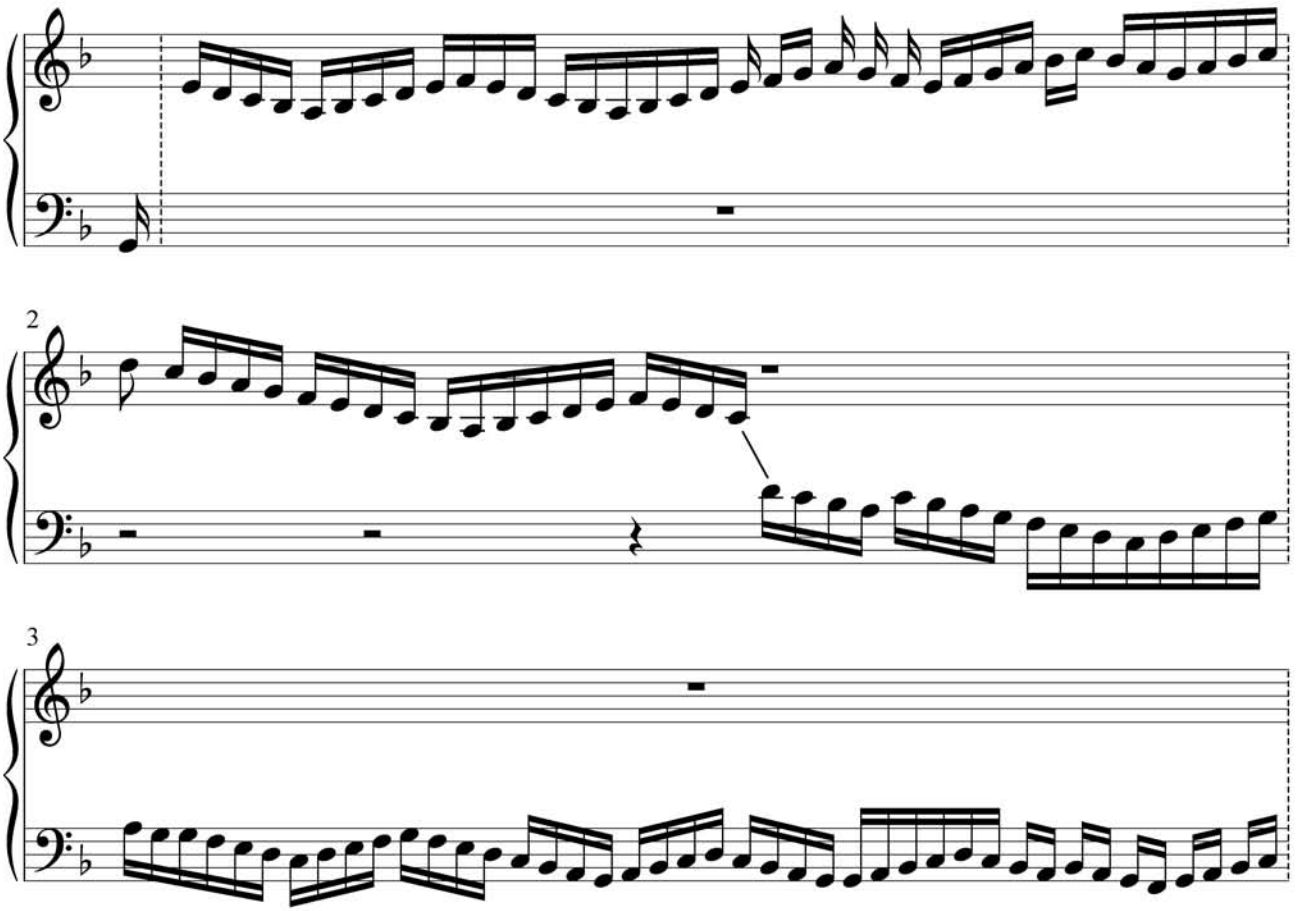

143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161

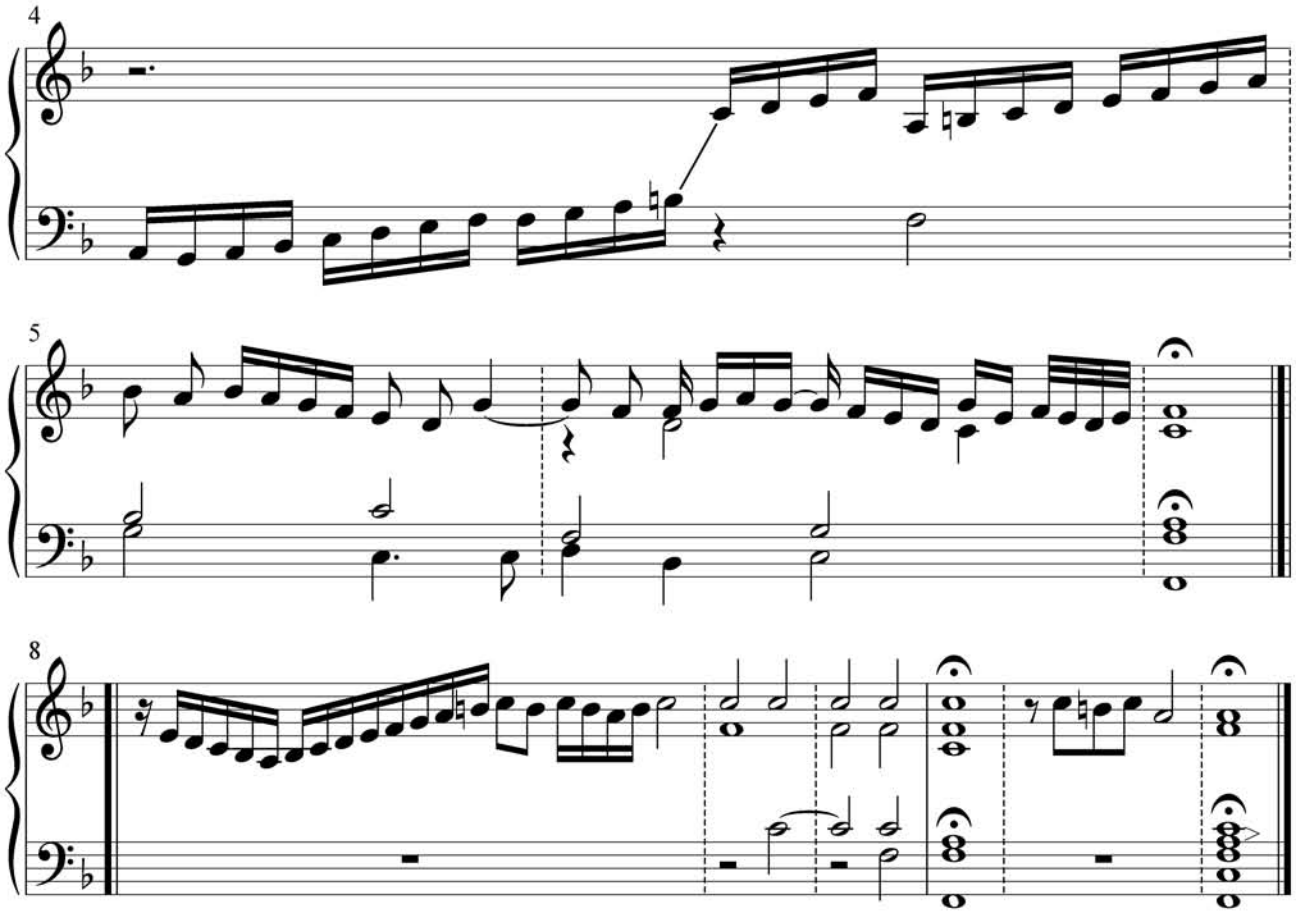

162
163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
3
3
3



(1b) Nach lauf

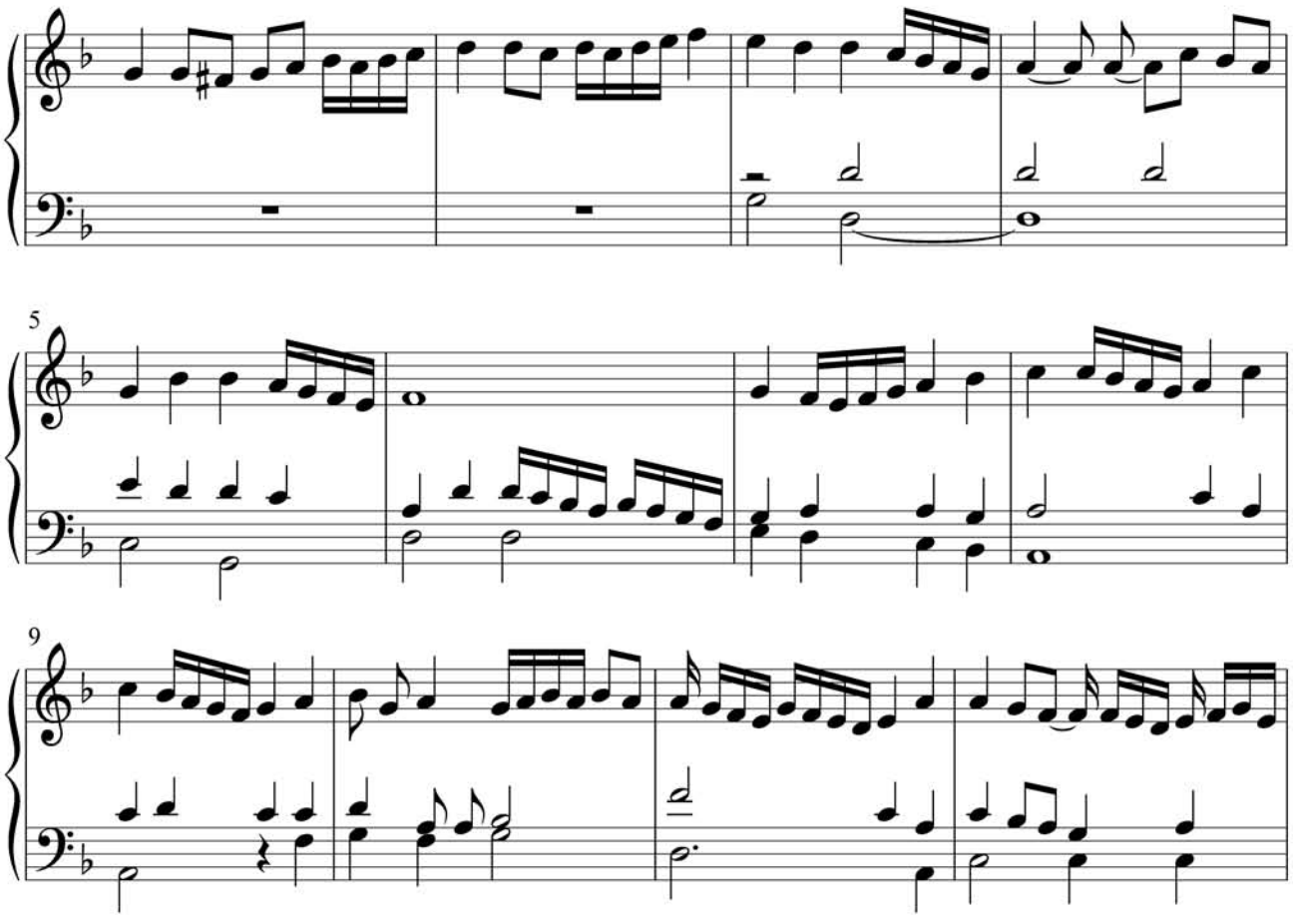






(2) AB

(Laute in G)



13

16

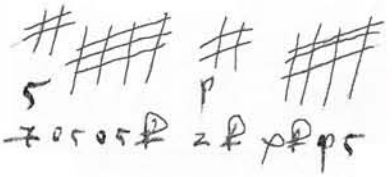
20

24

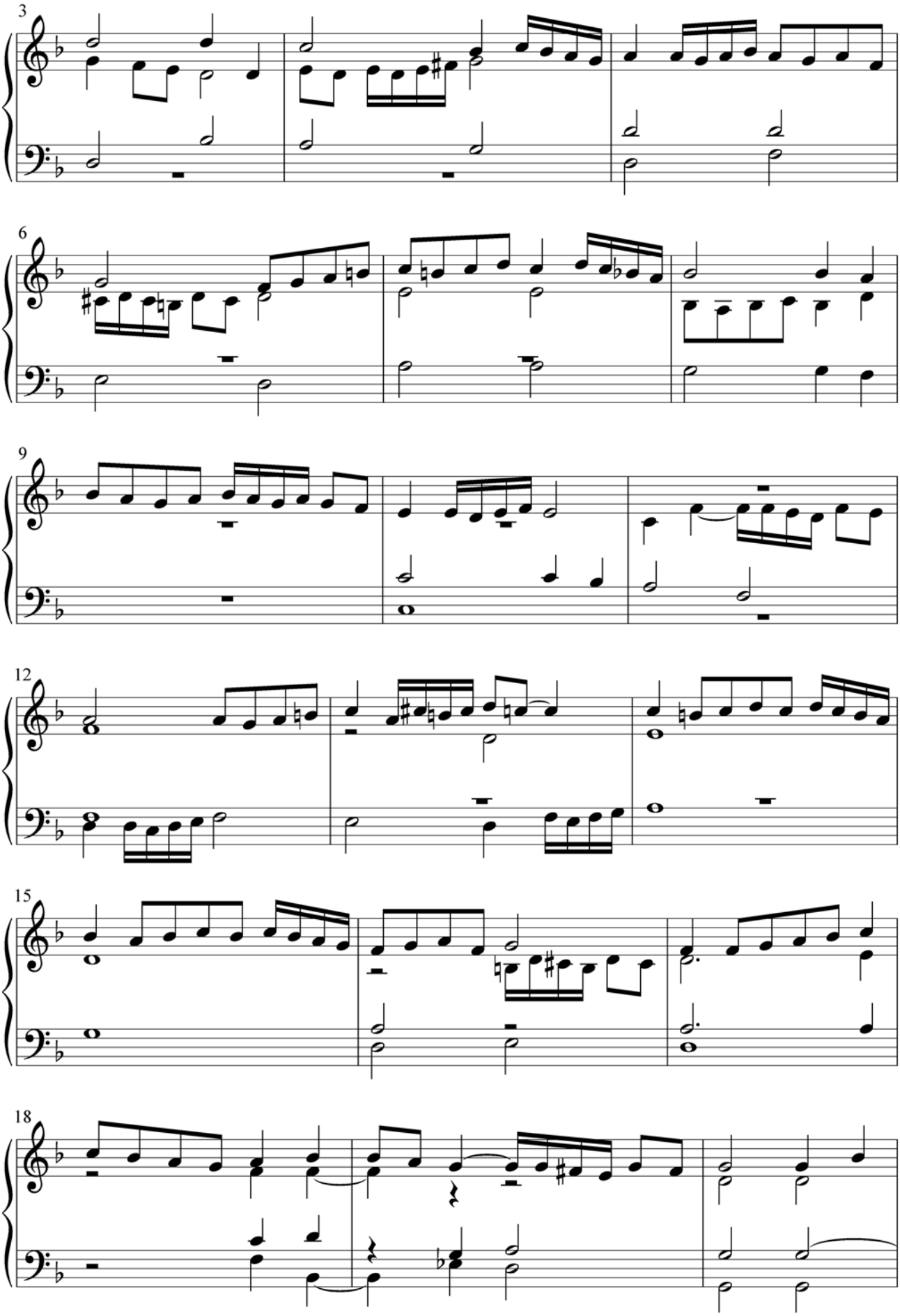
28

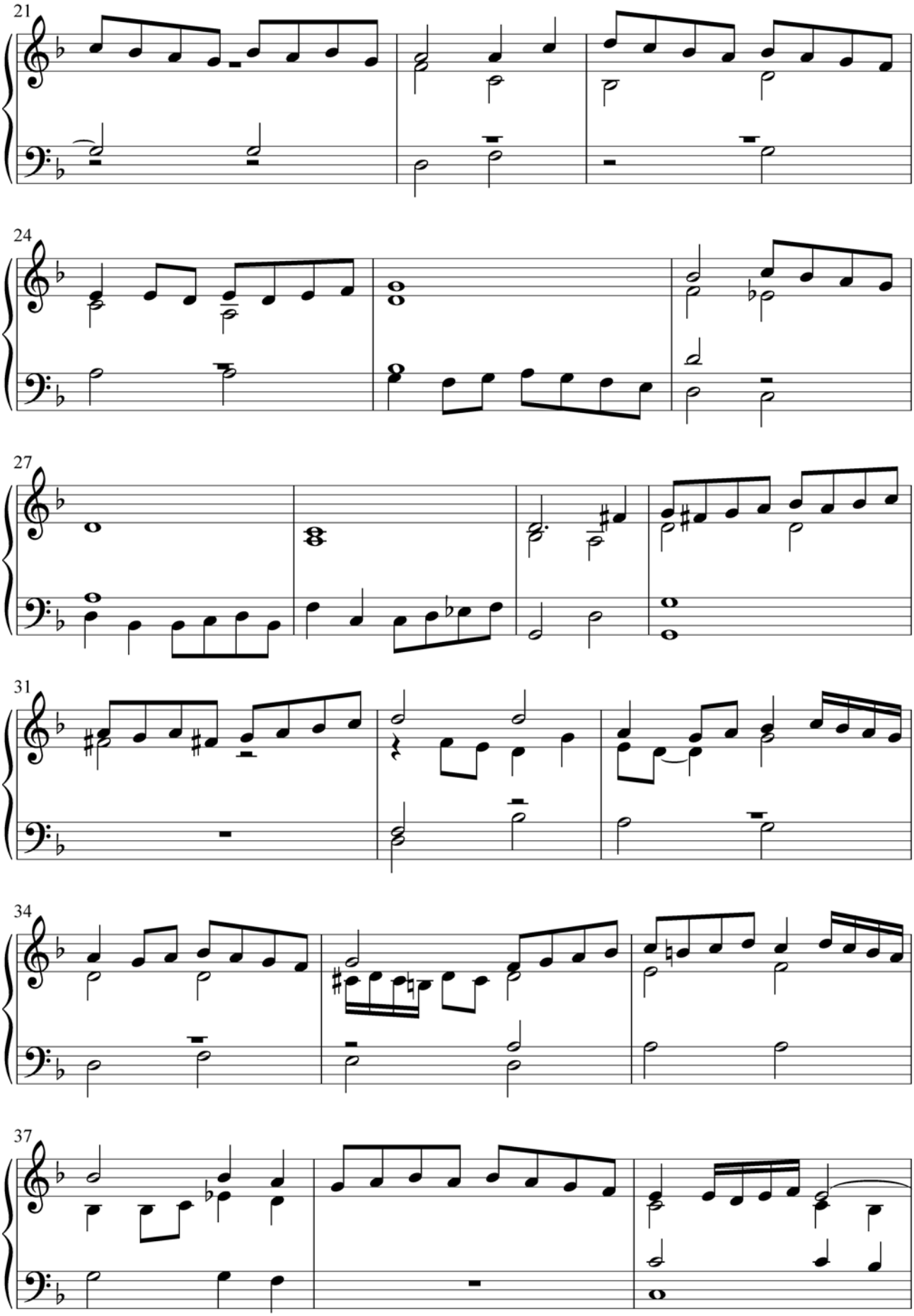
AB

(3) Adymes Morß Yosquin



(Laute in G)


3
6
9
12
15
18


21
24
27
31
34
37

40

43

46

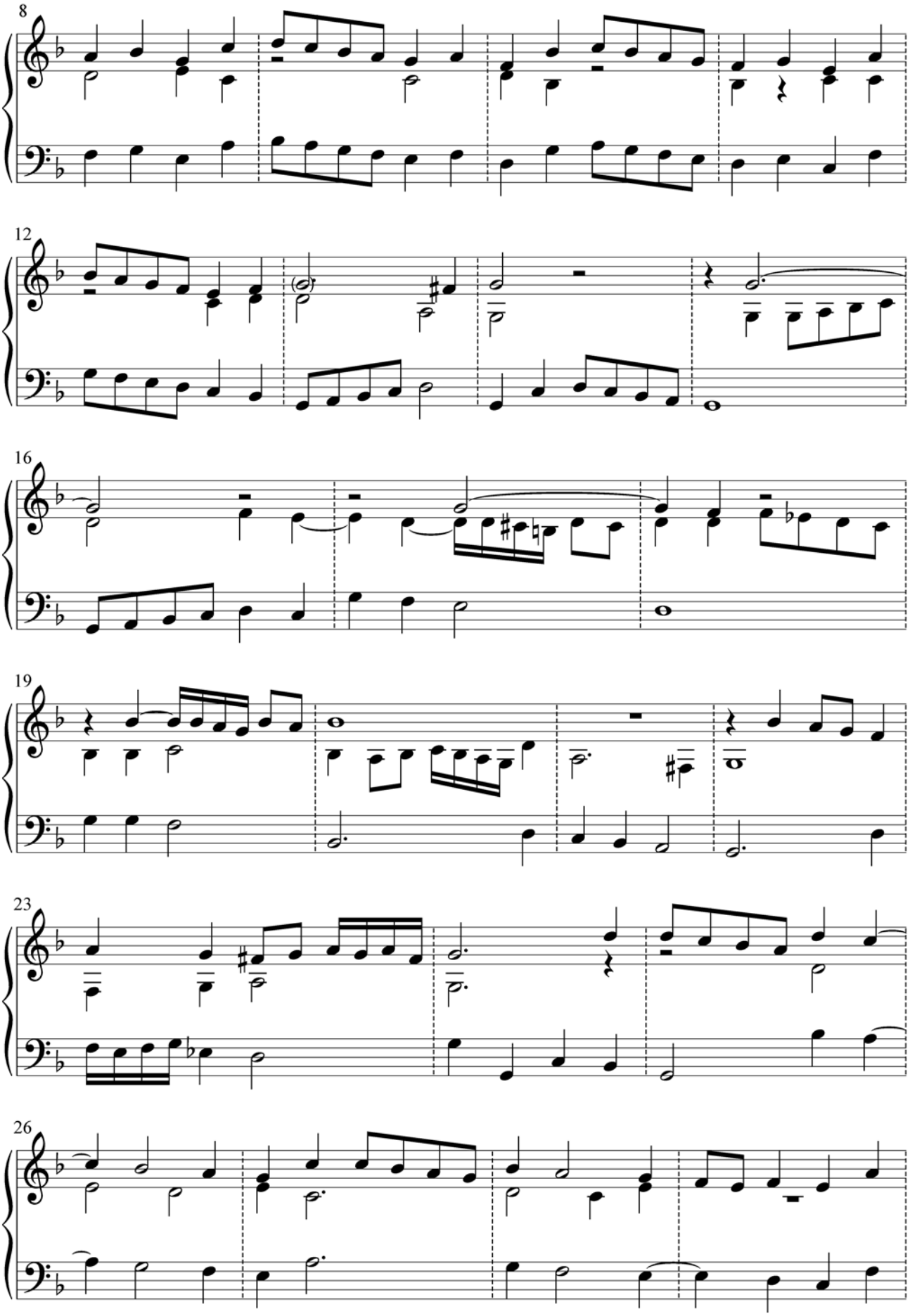
finis mit Adymes Morß
yoßquin

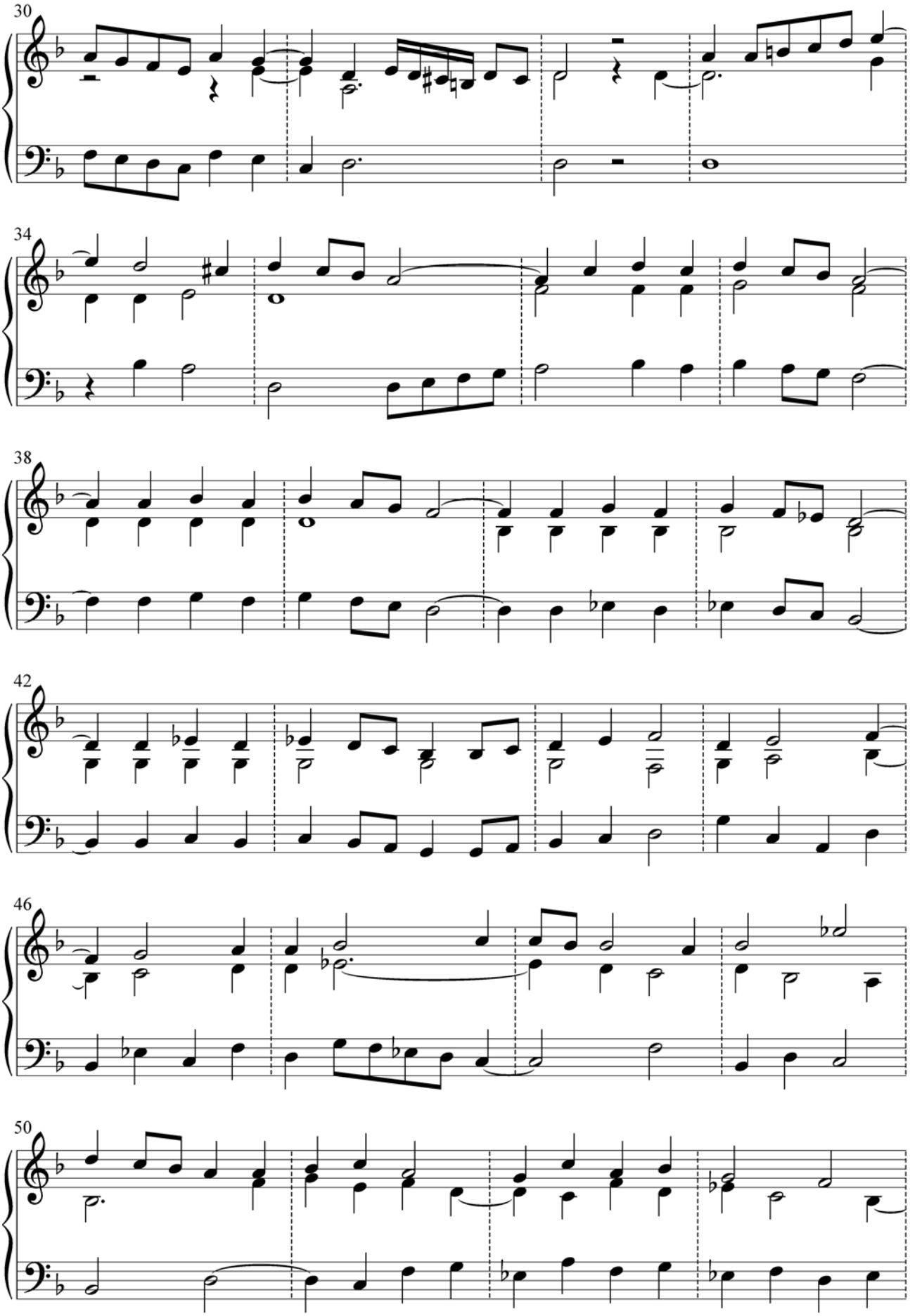
(4) Muteta Ysacc

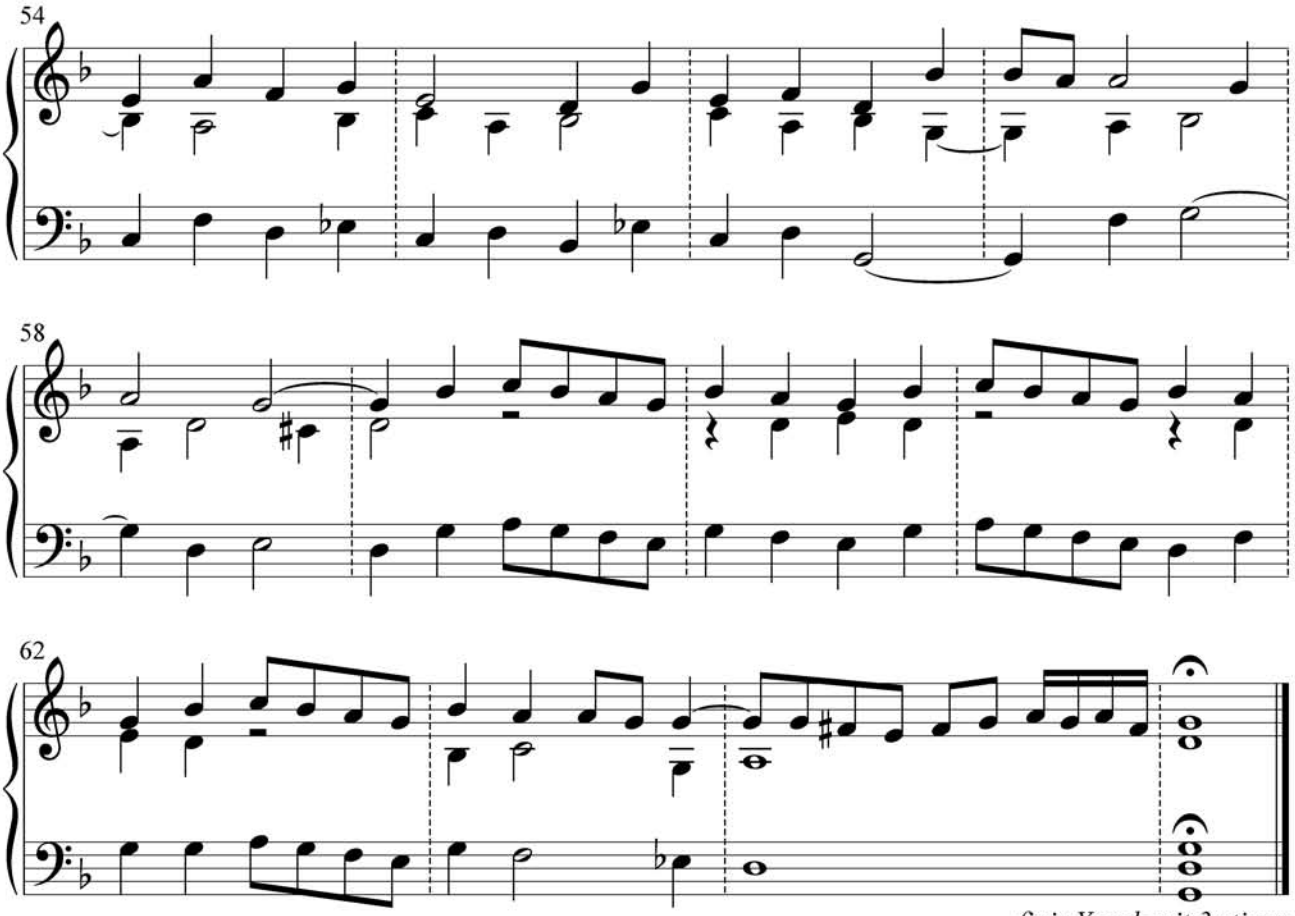
mit 3 stymen

(Laute in G)

5


8
12
16
19
23
26


30
34
38
42
46
50

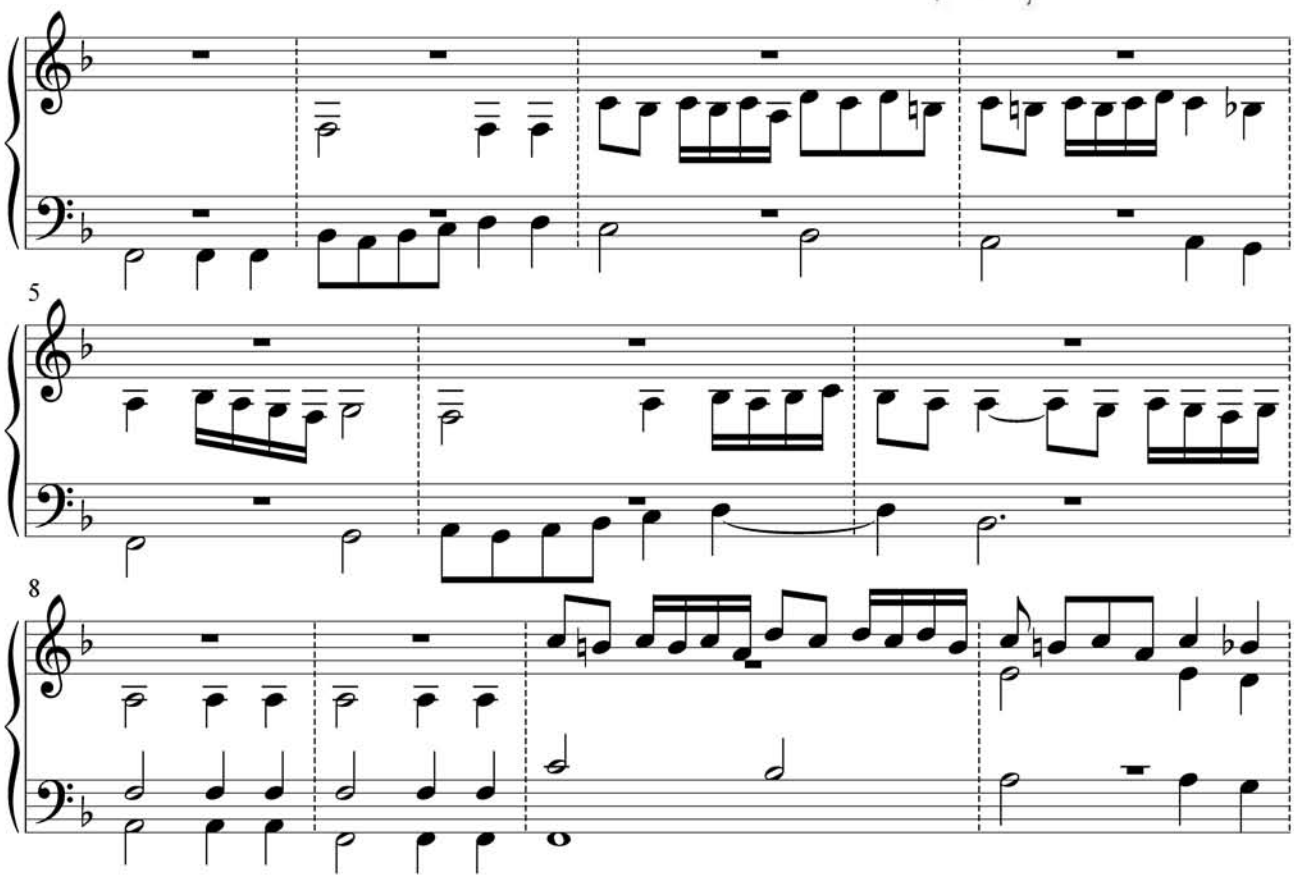


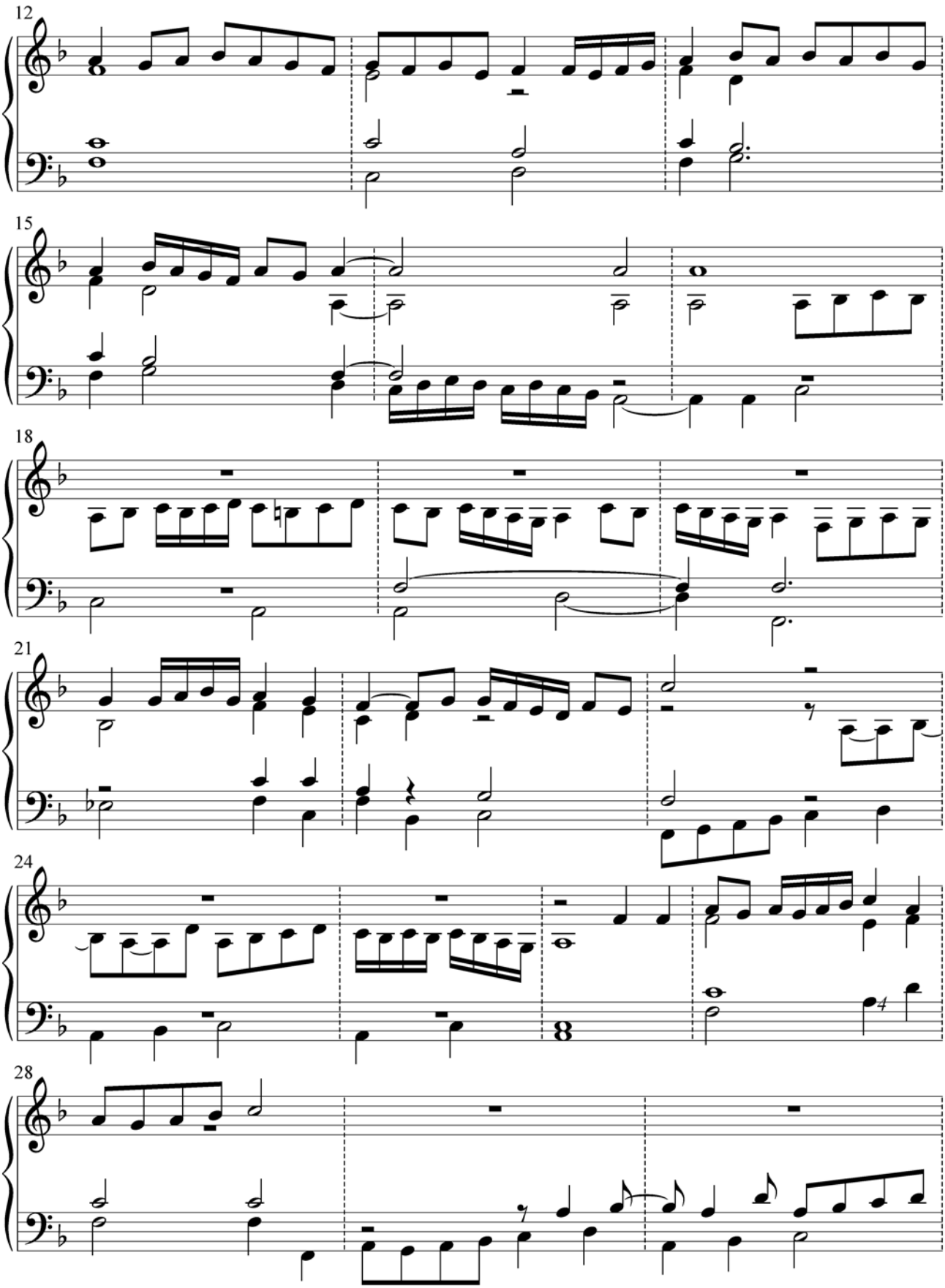
finis Ysaak mit 3 stimmen

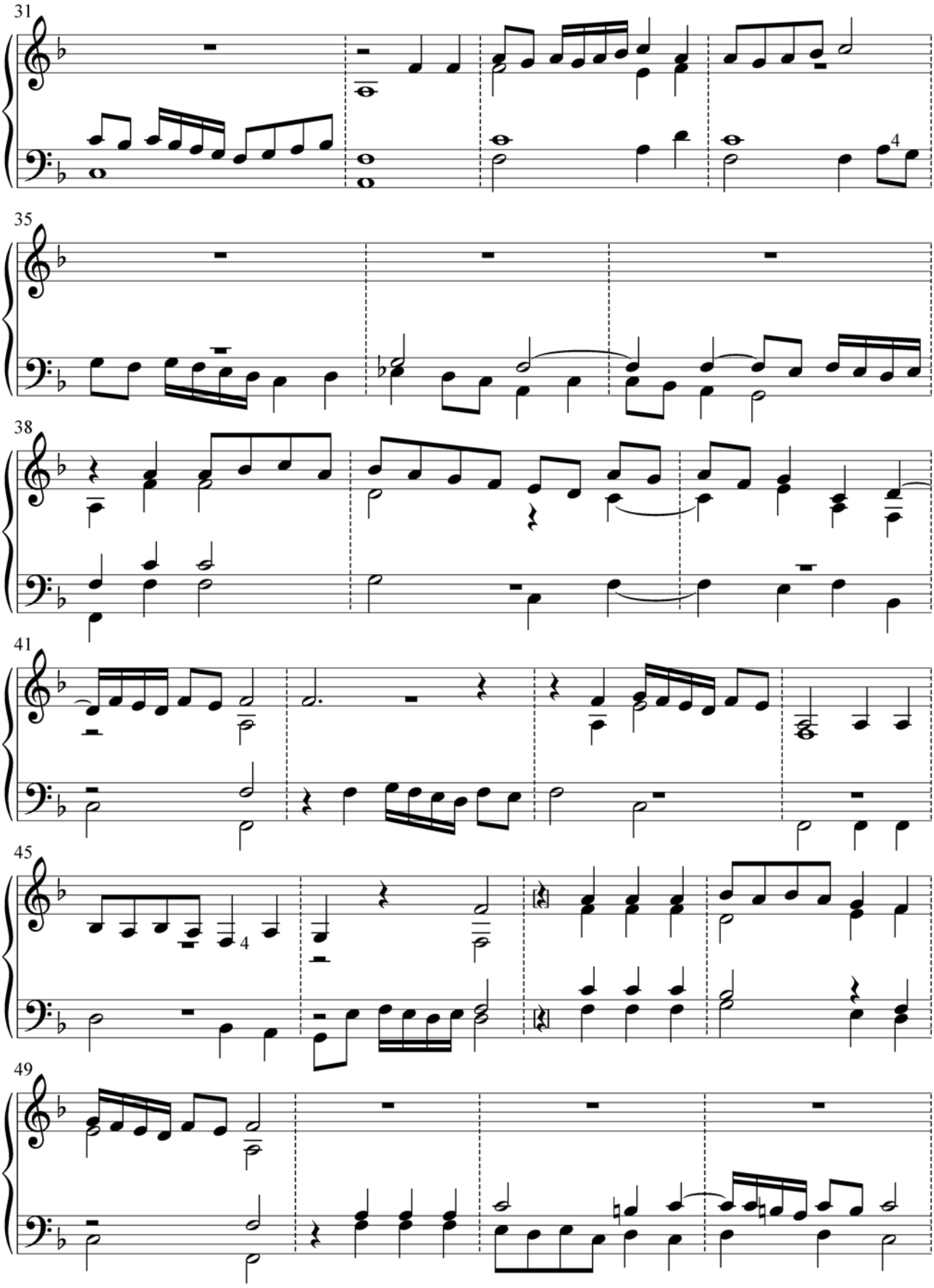
(5) philomusa

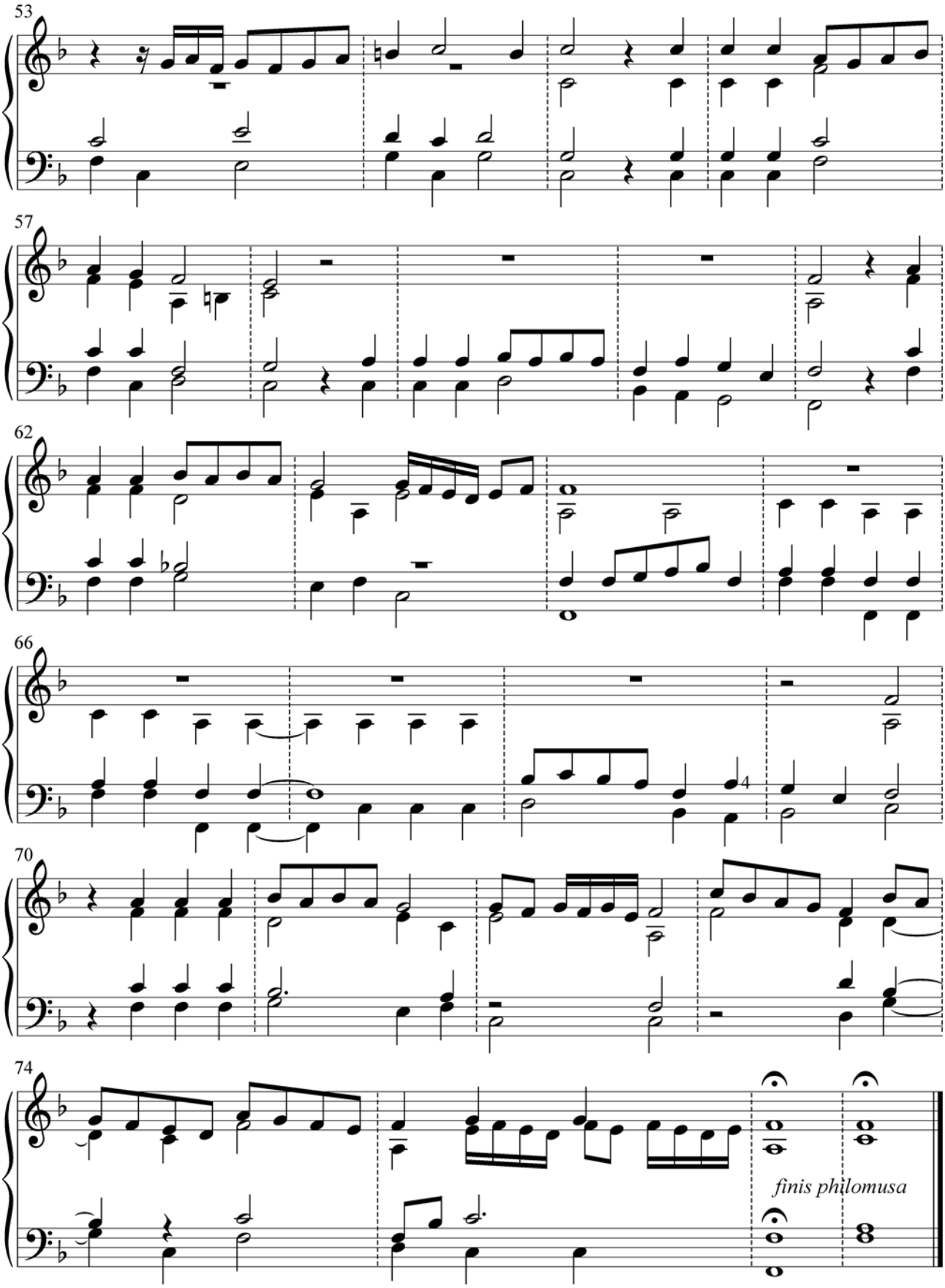
mit 4 stimmen ym abzug

(Laute in G im Abzug)



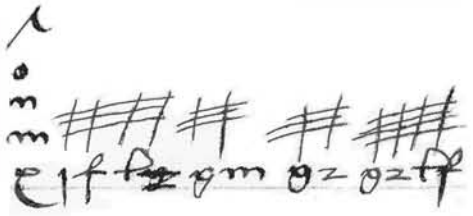

12
15
18
21
24
28


31
35
38
41
45
49

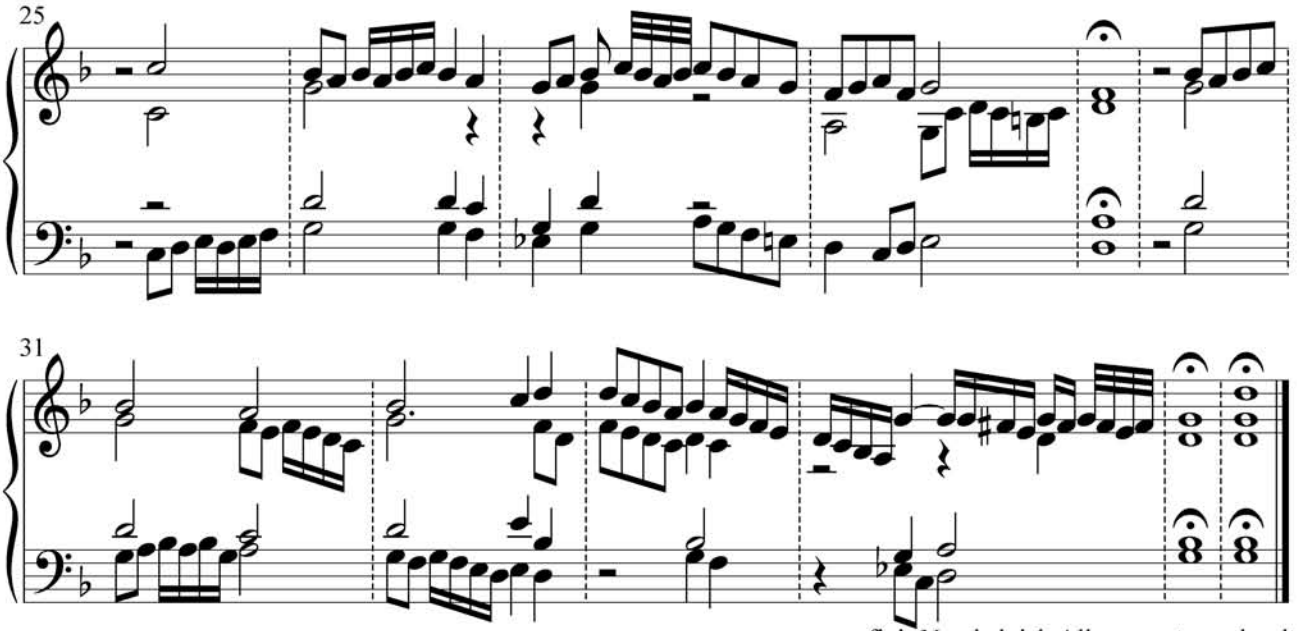

53
57
62
66
70
74
finis philomusa

(6) Nun hab ich alle mein tag gehort

mit 4 stimmen



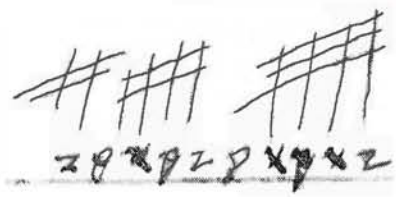
(Laute in A)



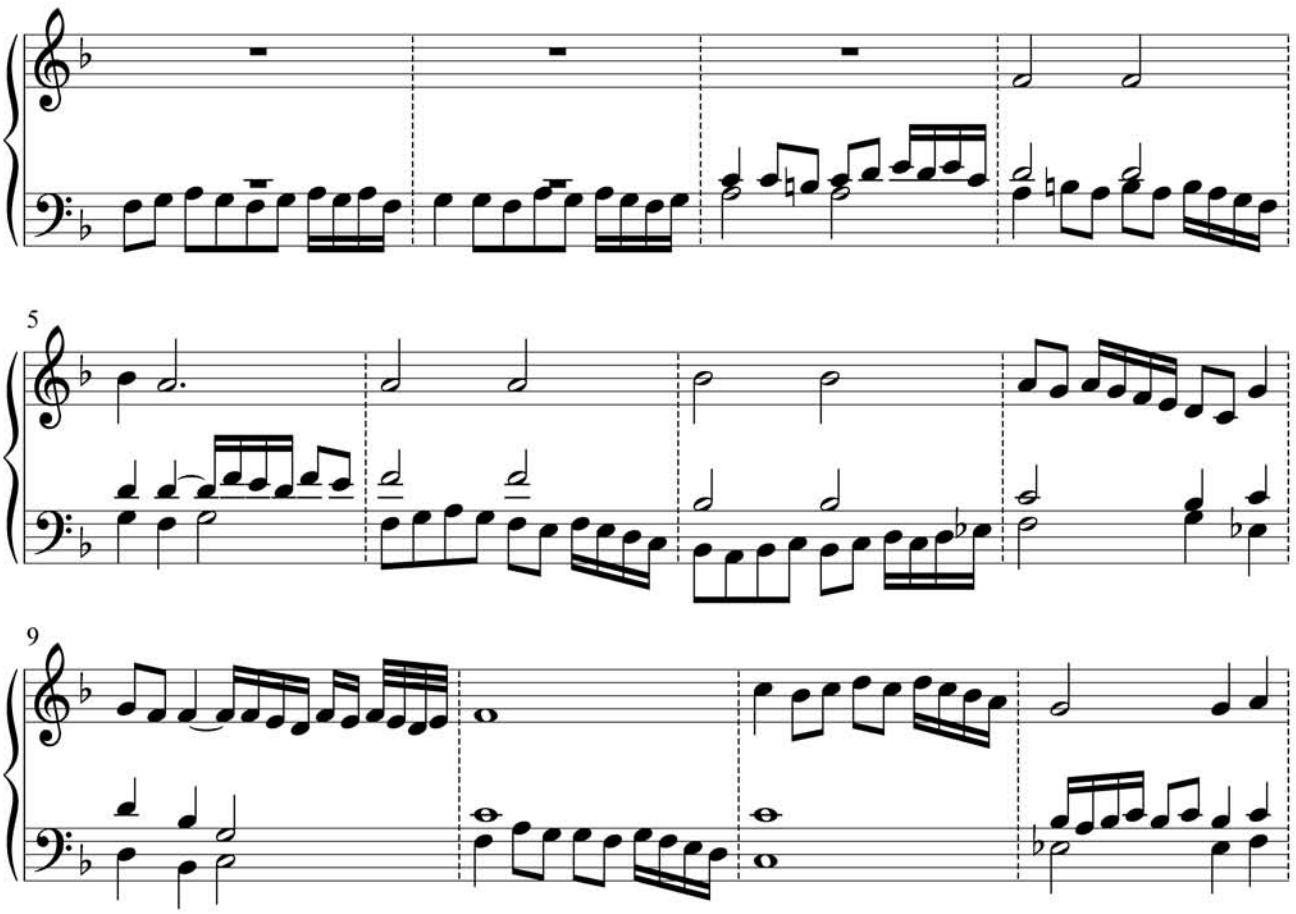
finis Nun hab ich Alle meyn tag gehordt

(7) Muteta mester paulus hofhamer

mit 3 stimen



(Laute in G)



13

18

22

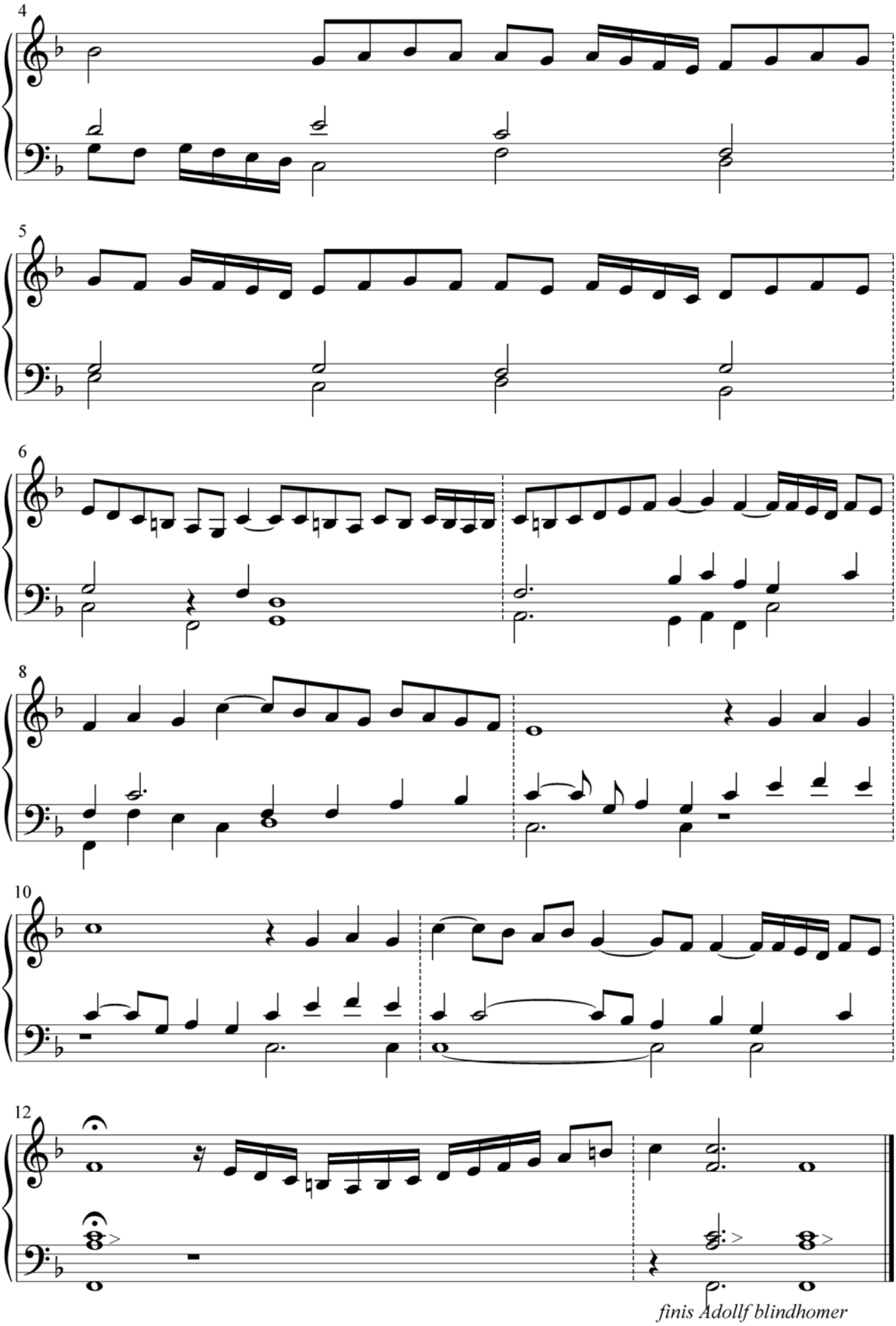
27

finis

(8) AB mit 3 Stimmen

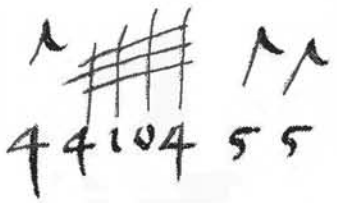
(Laute in G im Abzug)

3

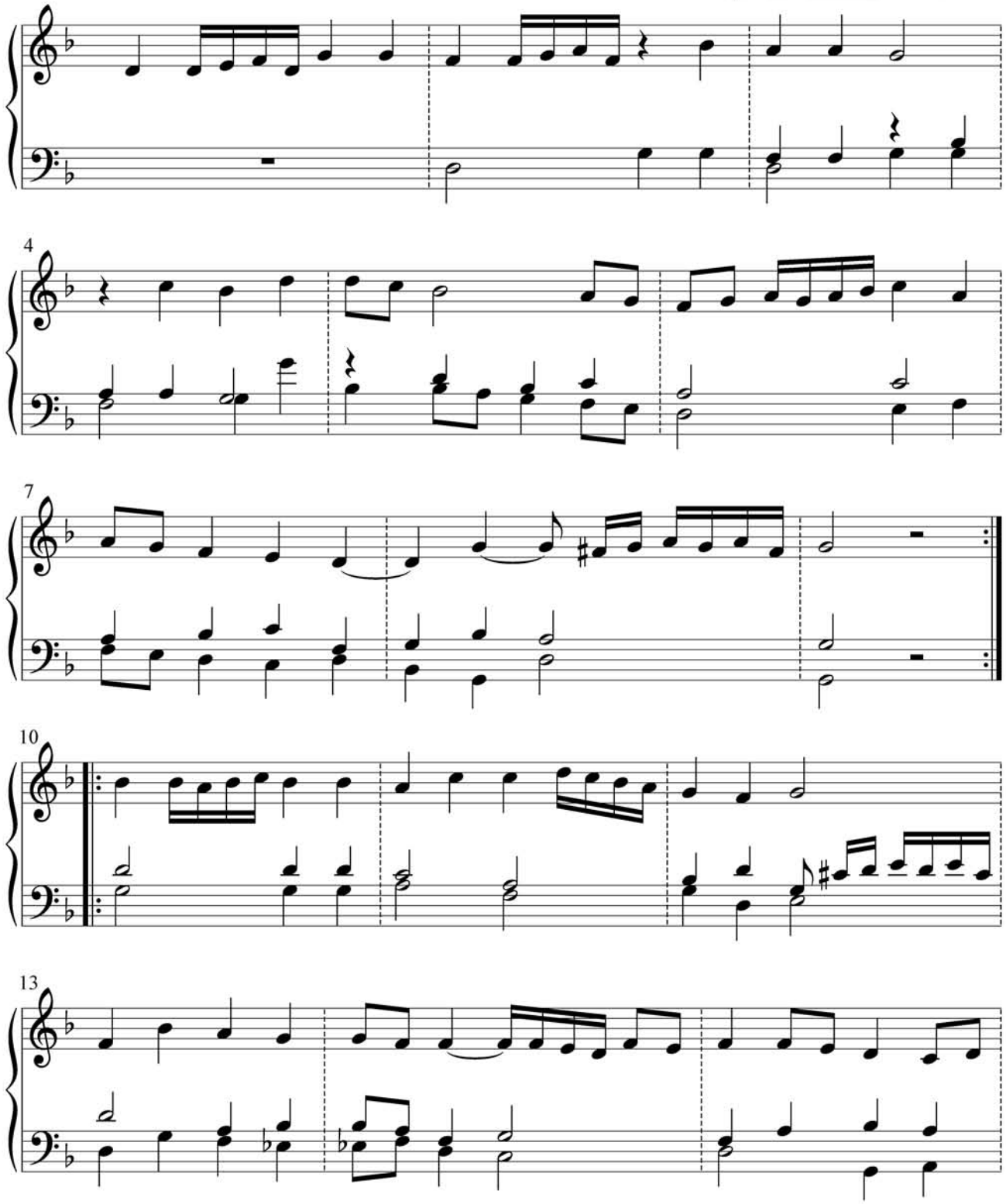

4
5
6
8
10
12
finis Adollf blindhomer

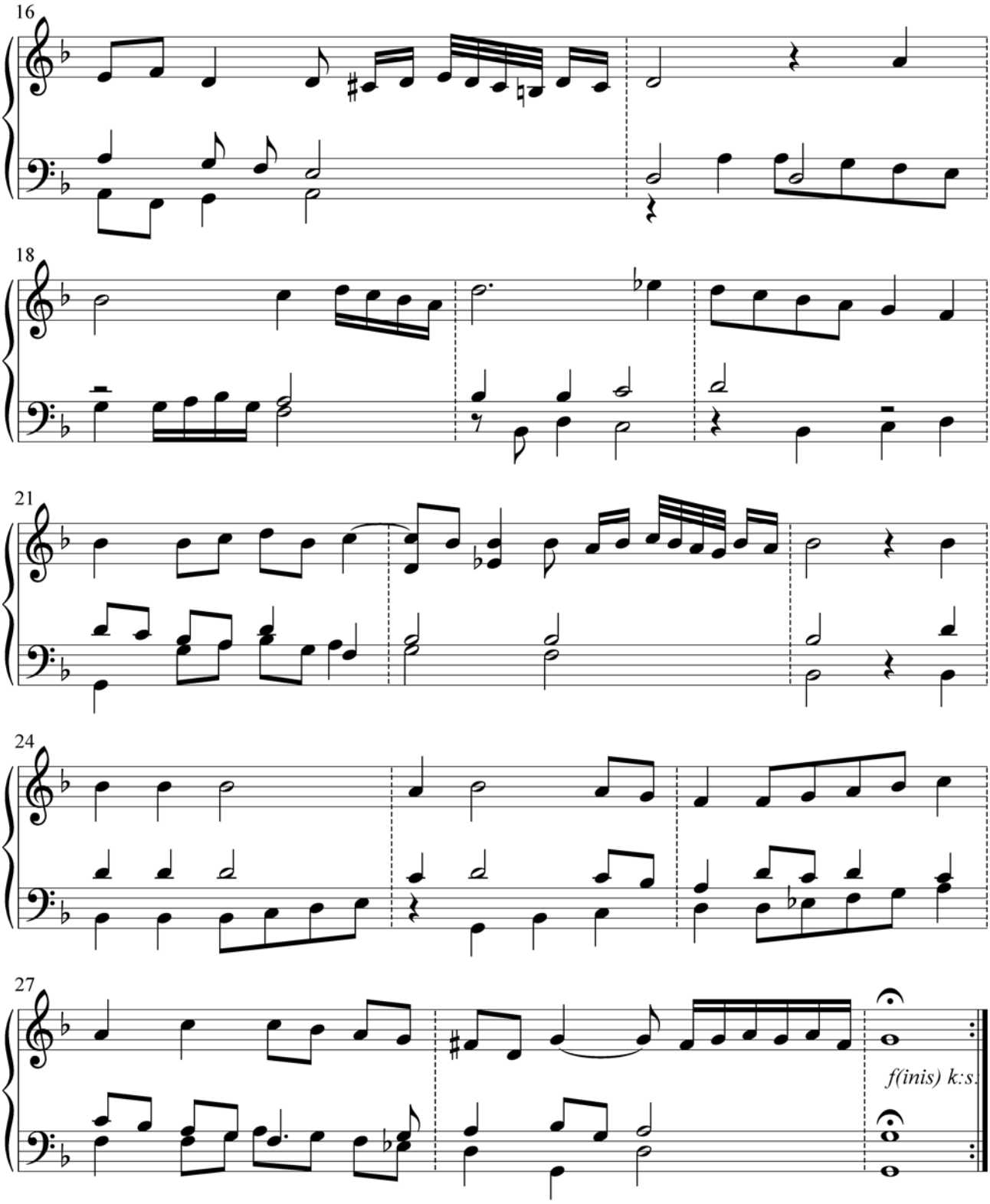
(9) Von herczen ich thun freben mich

mit 3 * k s



(Laute in G)

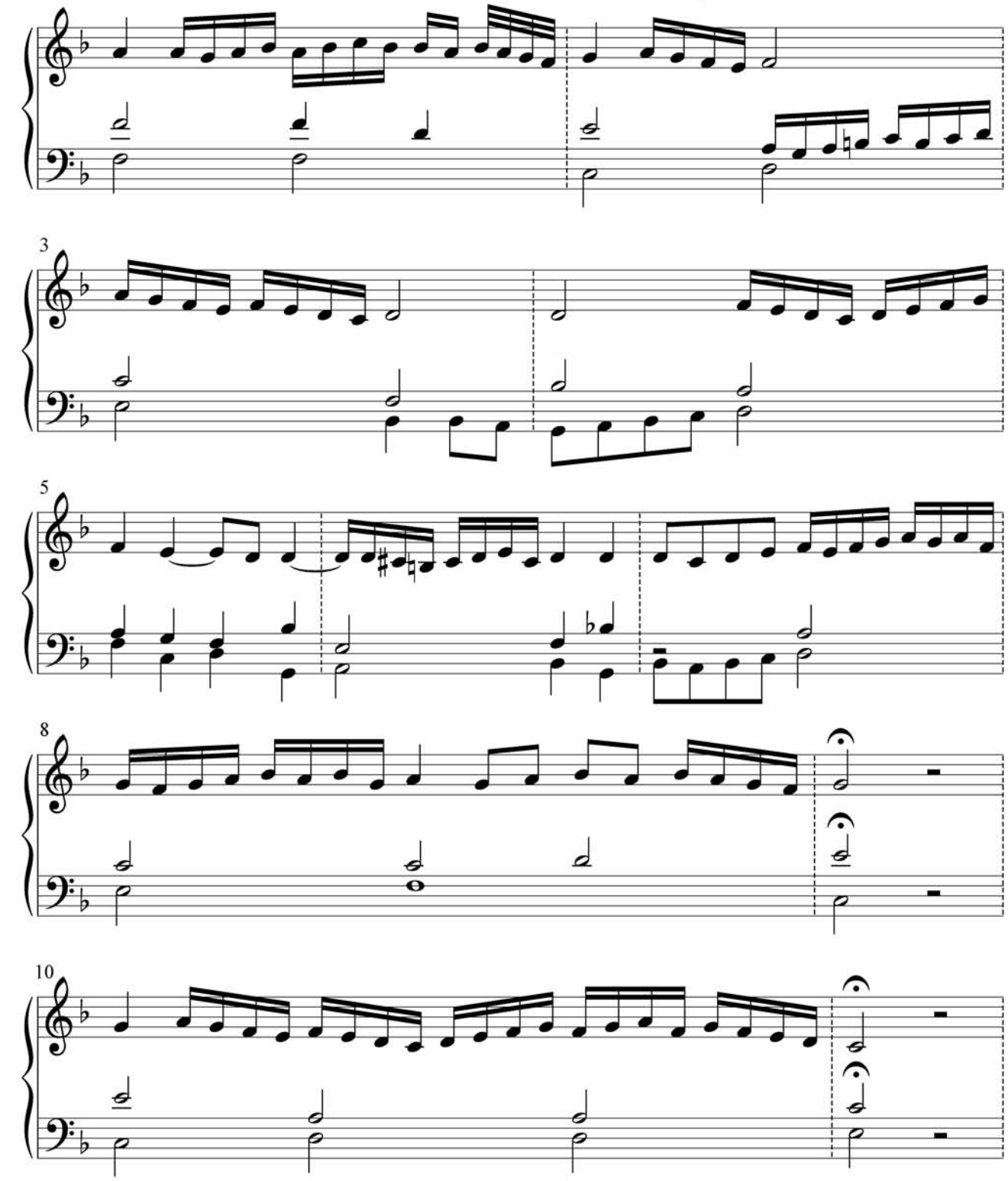


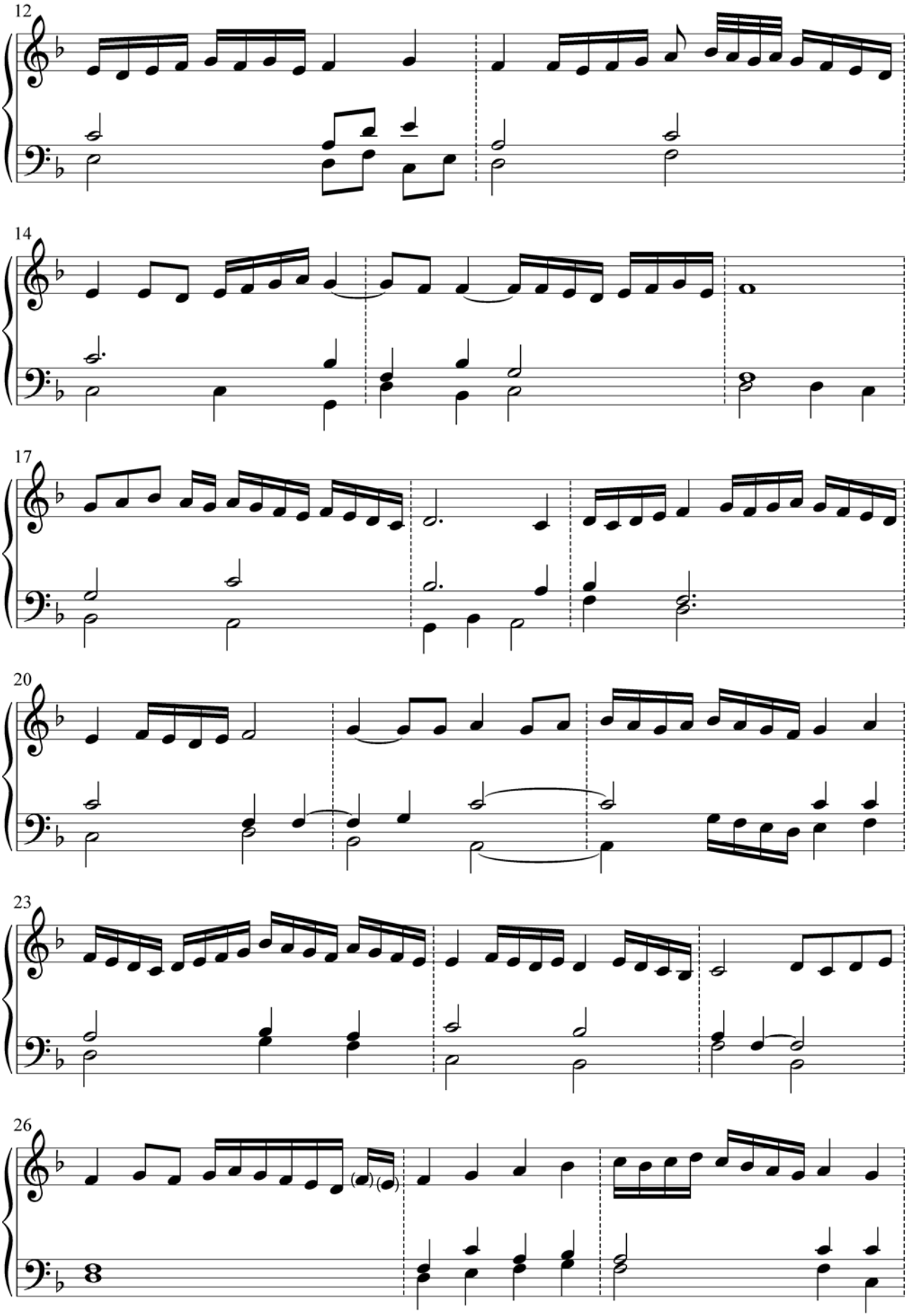

16
18
21
24
27
f(inis) k:s.

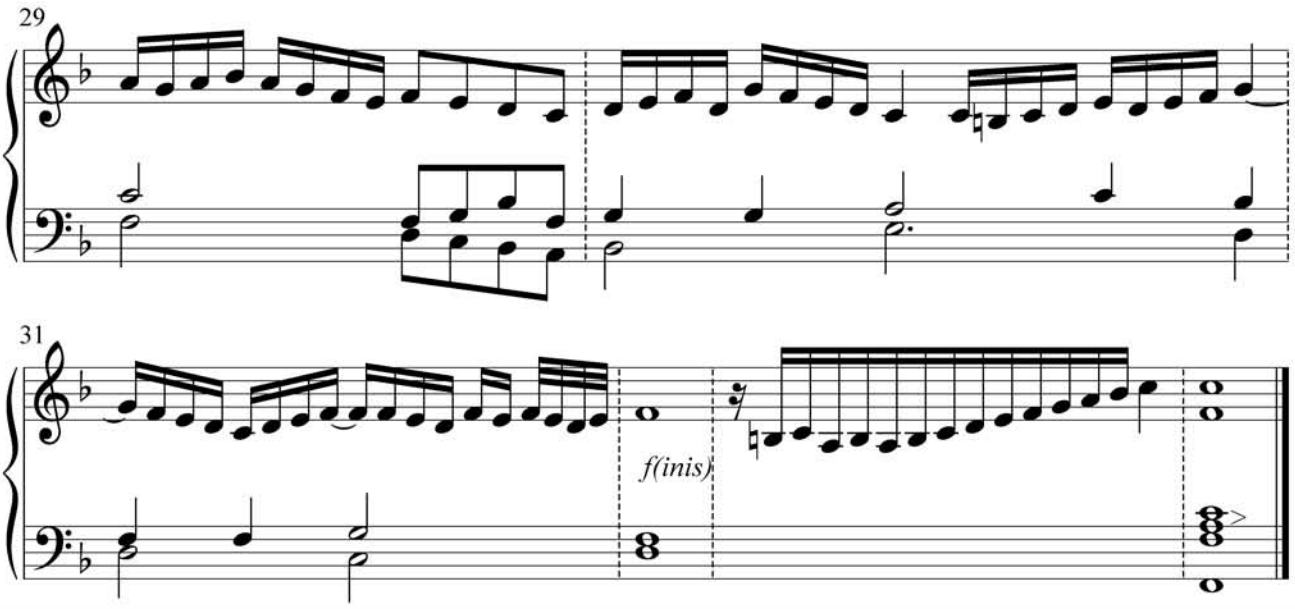
(10) von edler artt

ym abzuch

(Laute in G im Abzug)



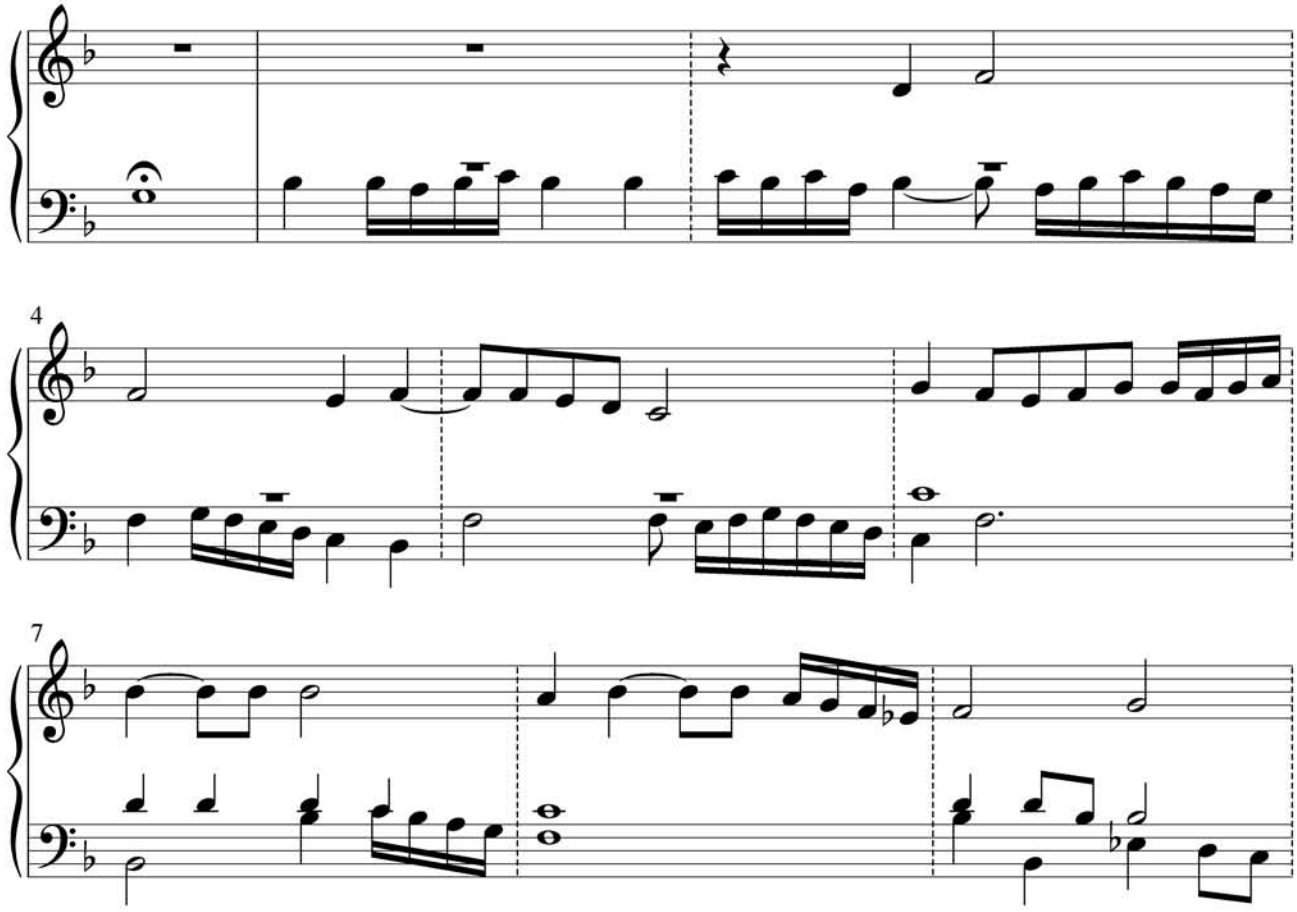

12
14
17
20
23
26

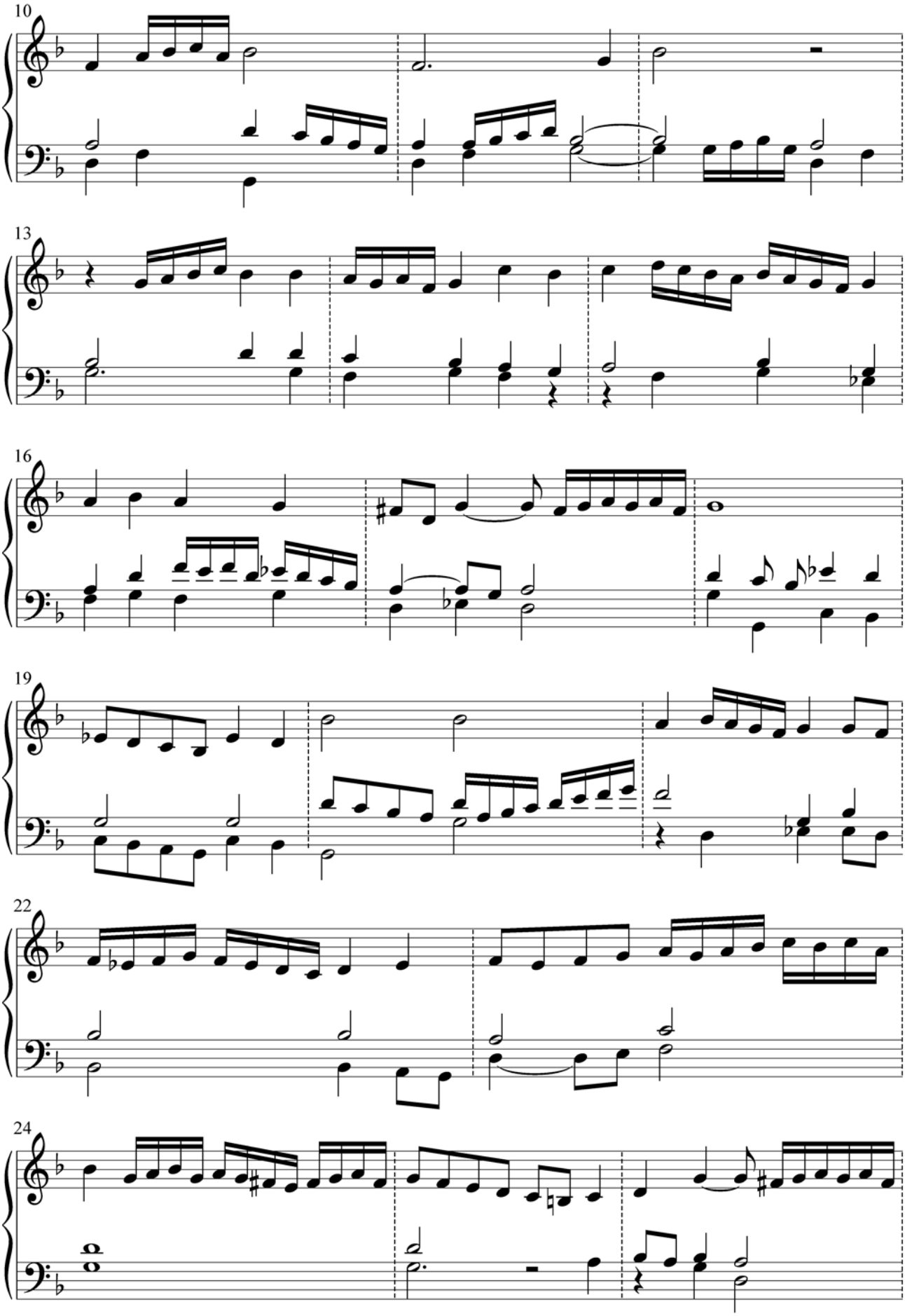


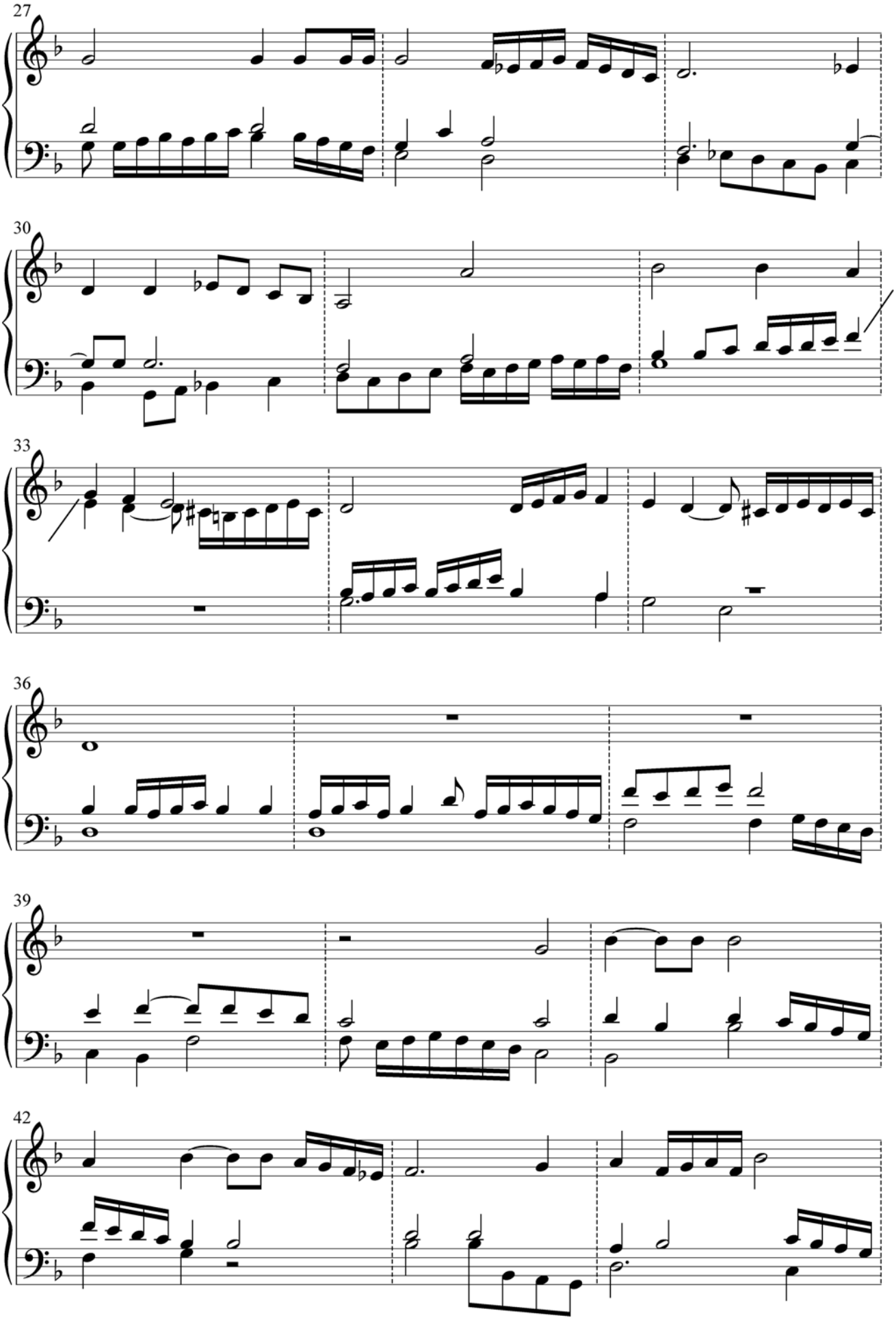
(11) Ach vnfal was czeystu mit

mit 3 stimen AB

(Laute in G)




10
13
16
19
22
24


27
30
33
36
39
42

45

48

51

finis

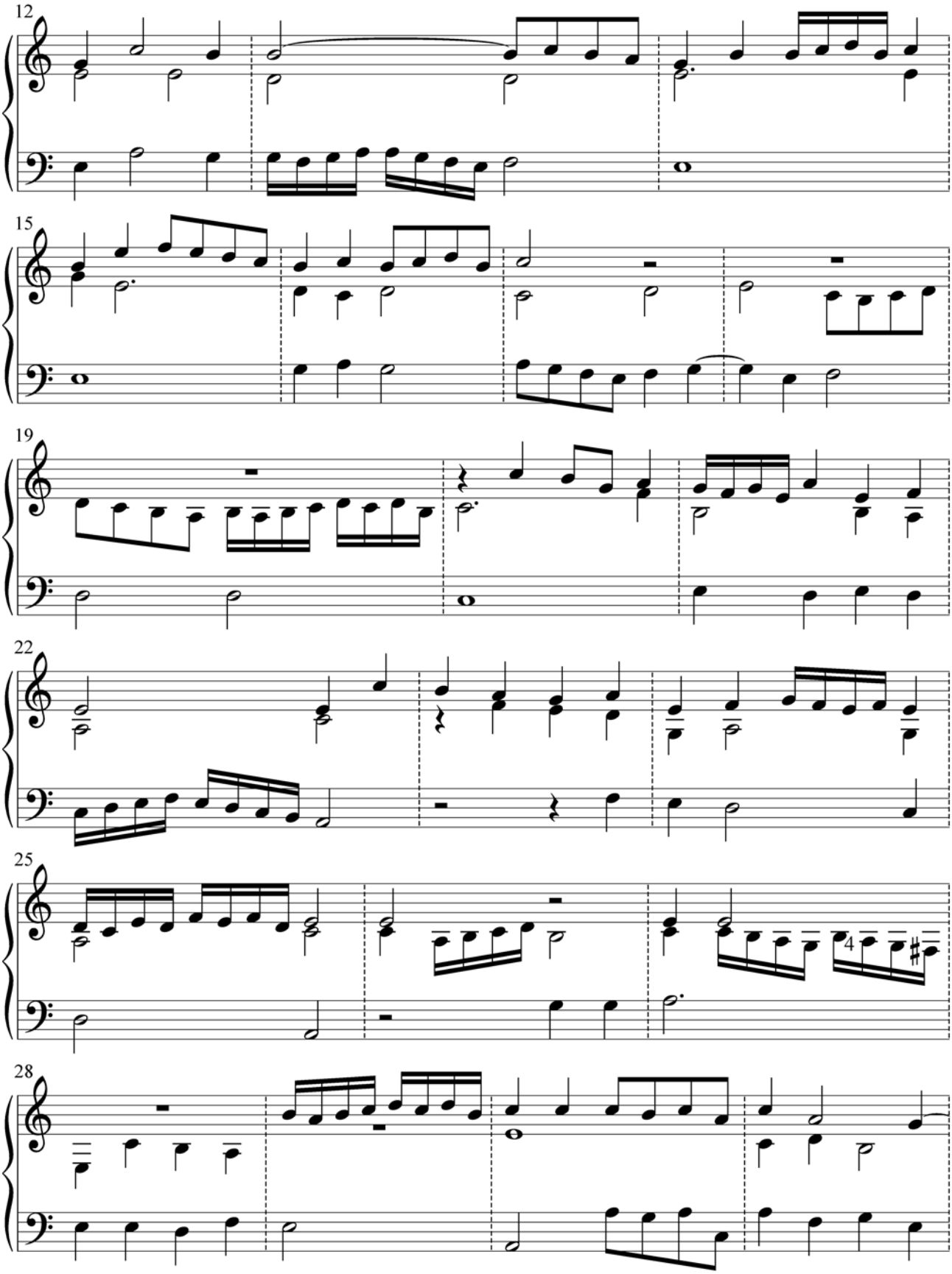
(12) Ecce vidy

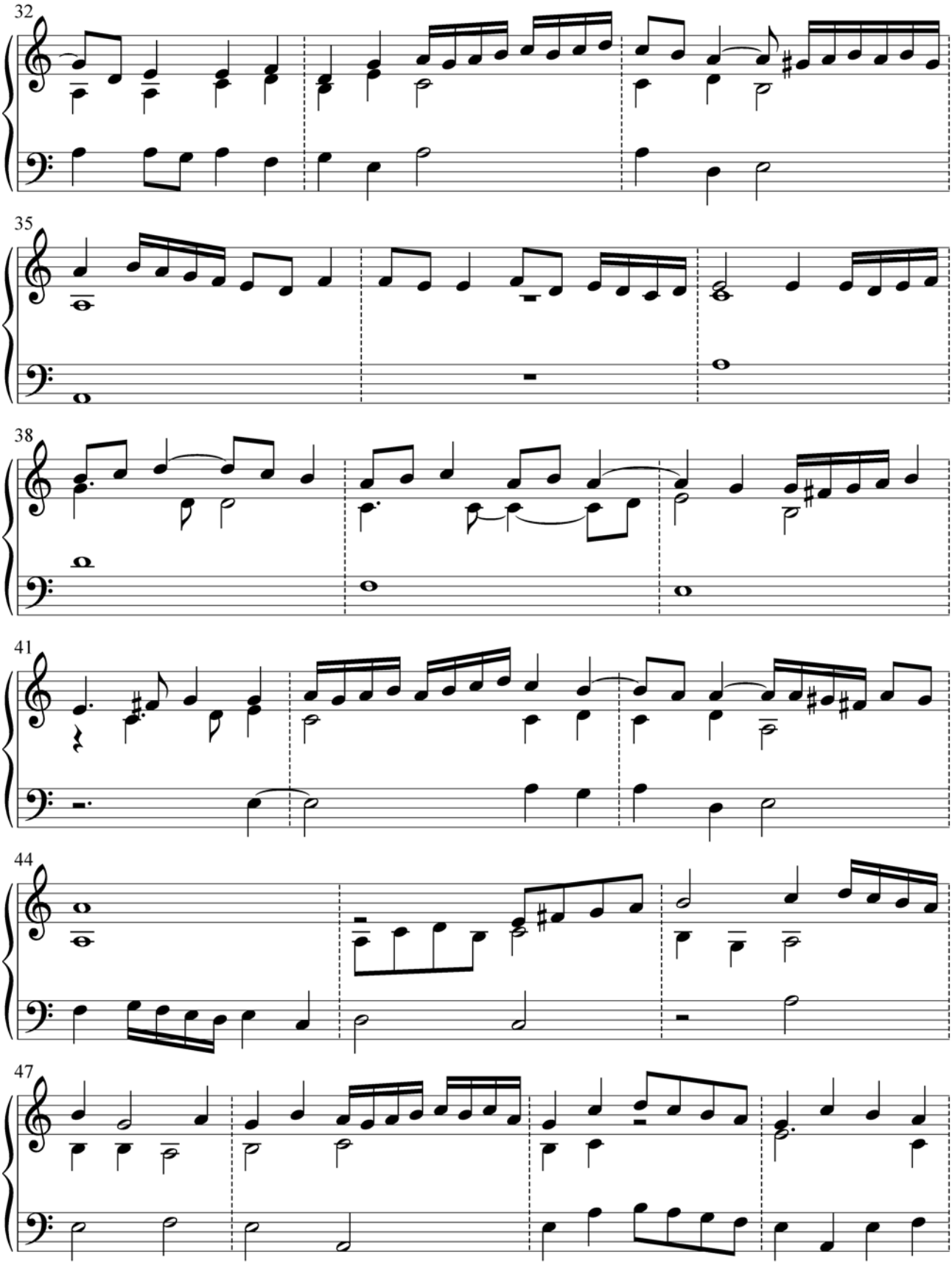
Muteta mit 3 Stimmen

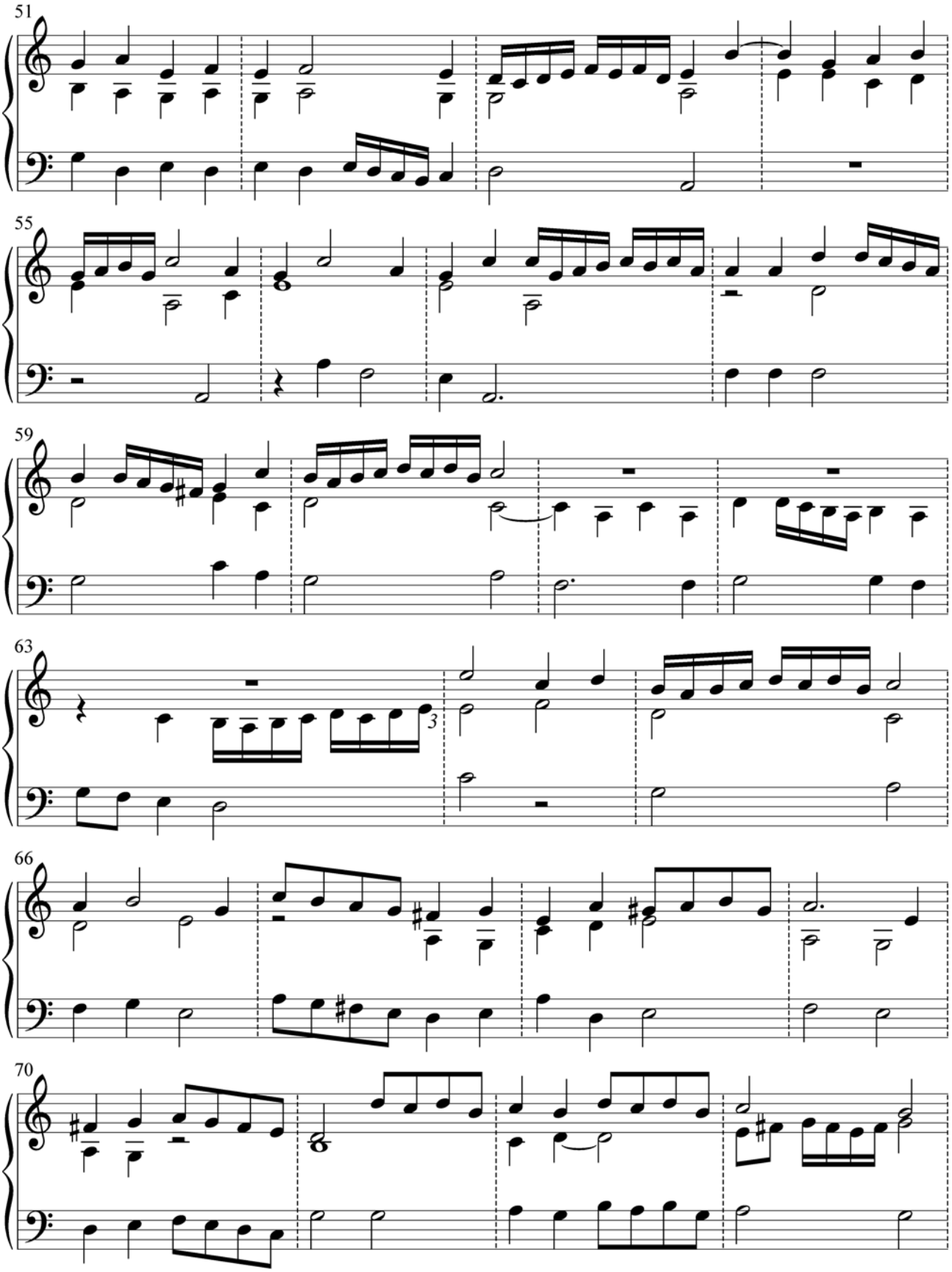
(Laute in A)

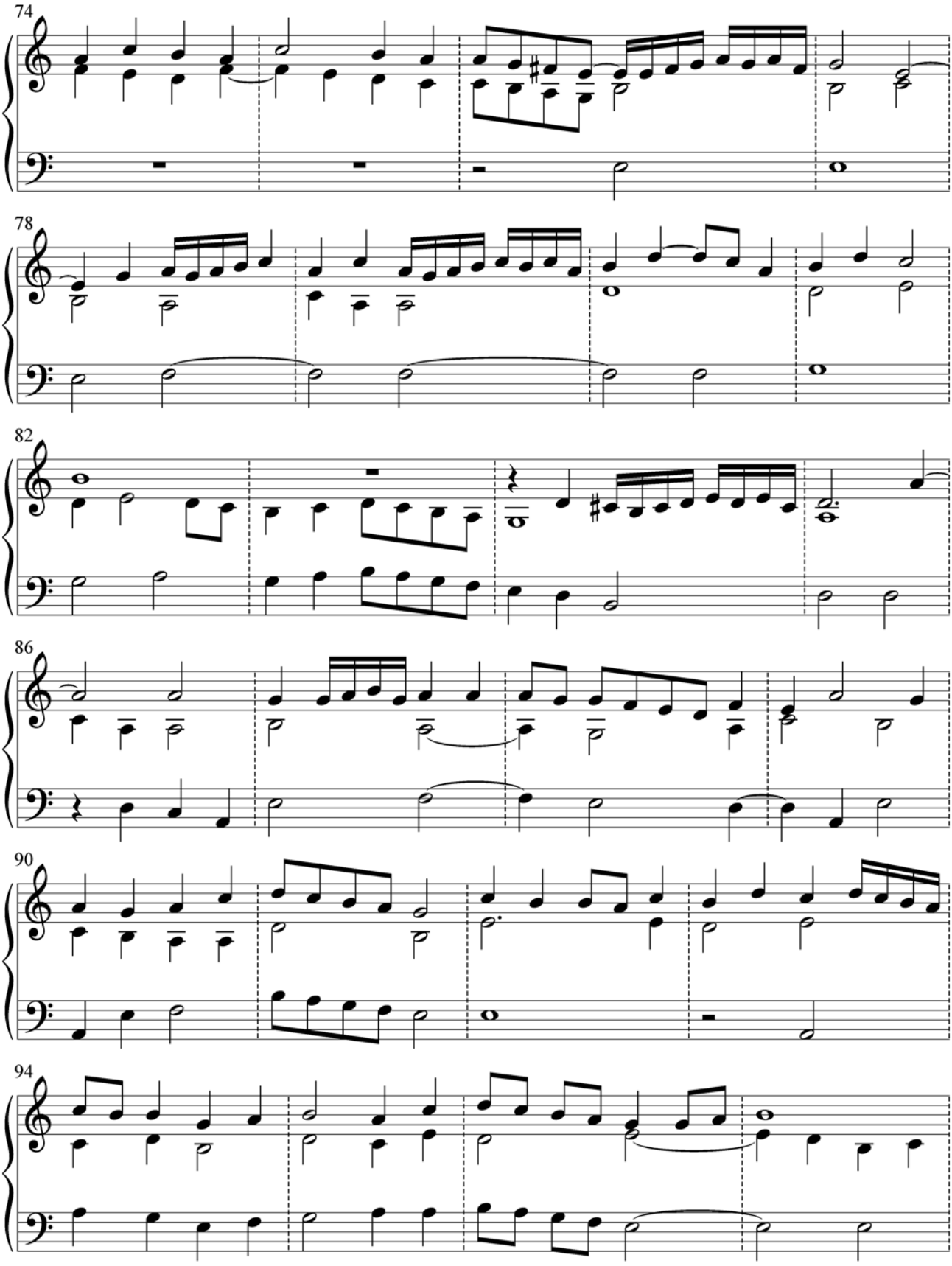
5

8


12
15
19
22
25
4
28


32
35
38
41
44
47


51
55
59
63
3
66
70


74
78
82
86
90
94

98

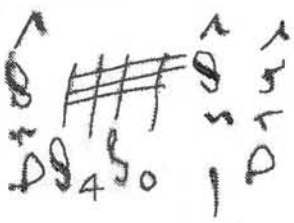
101

105

finis

(13) Was will es doch des wunners groß

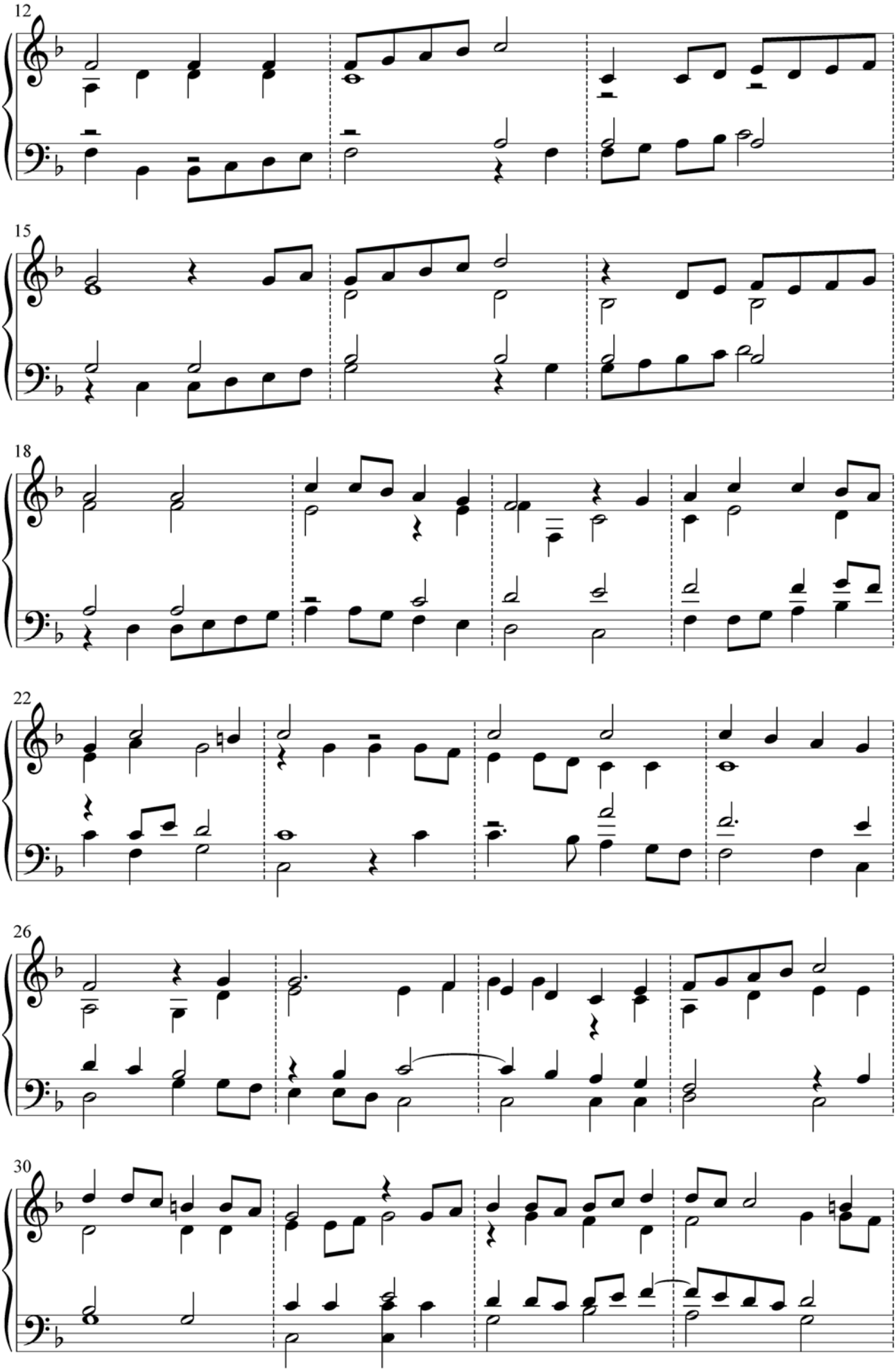
mit 4 Stimen AB

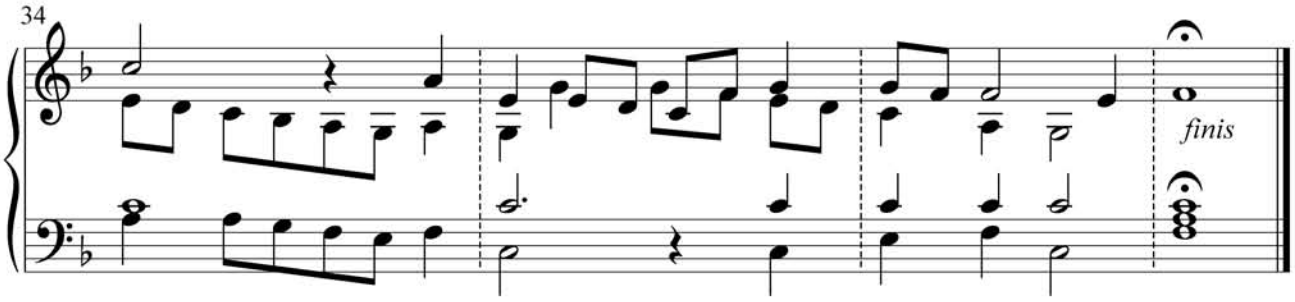


1525 (Laute in A)

4

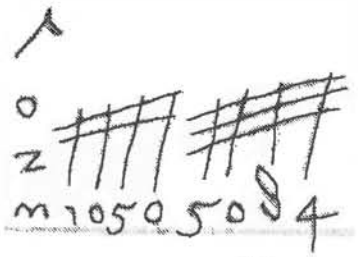
8


12
15
18
22
26
30

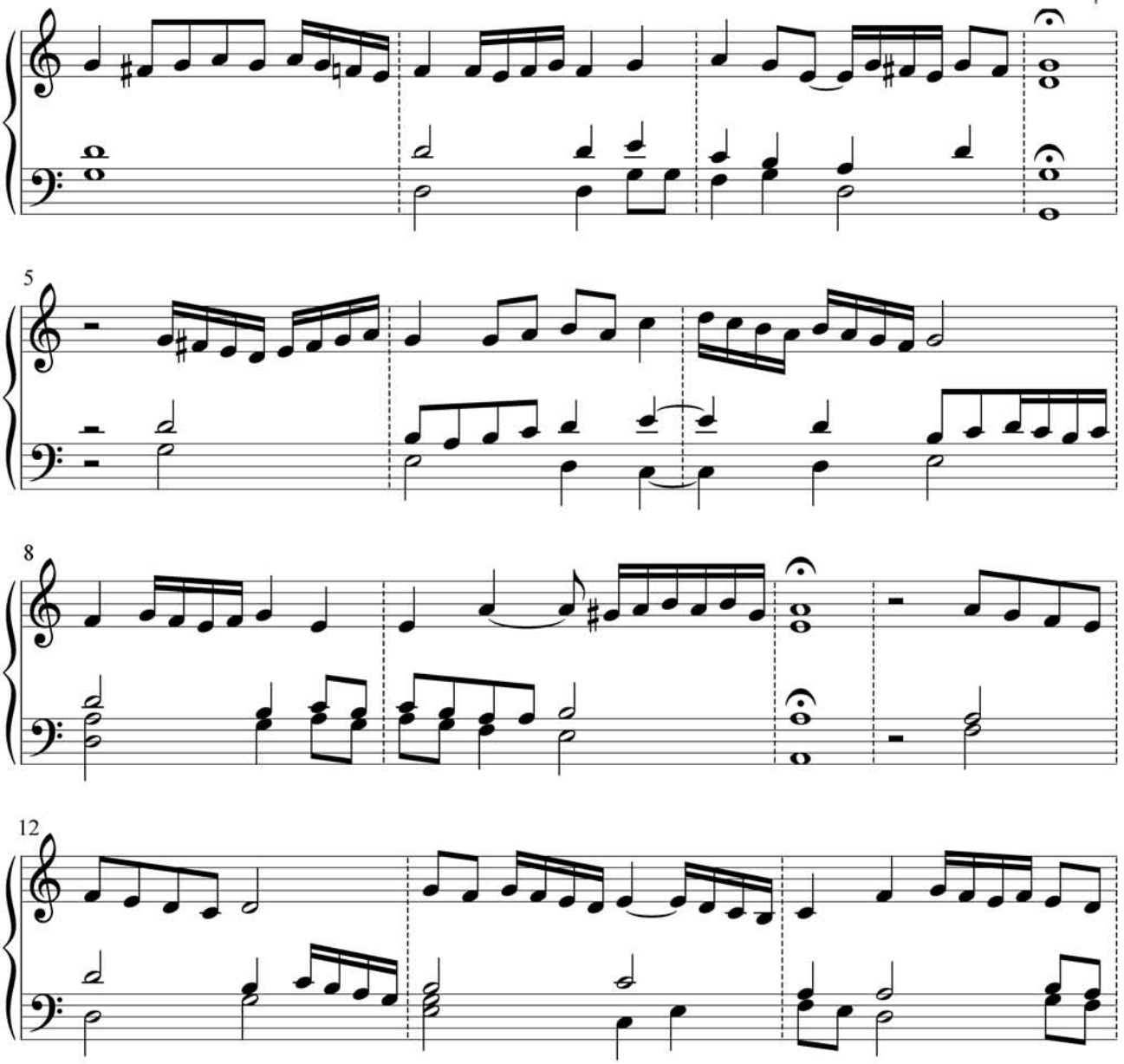


(14) Meyn sin vnd gemüt

mit 3 stymen ym abzuch



AB (Laute in A im Abzug)



15

19

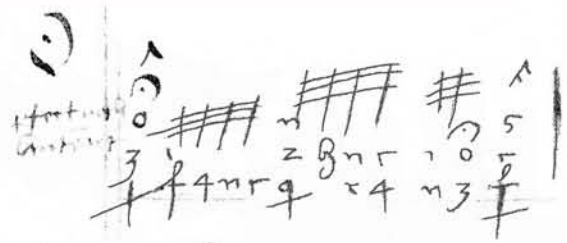
23

26

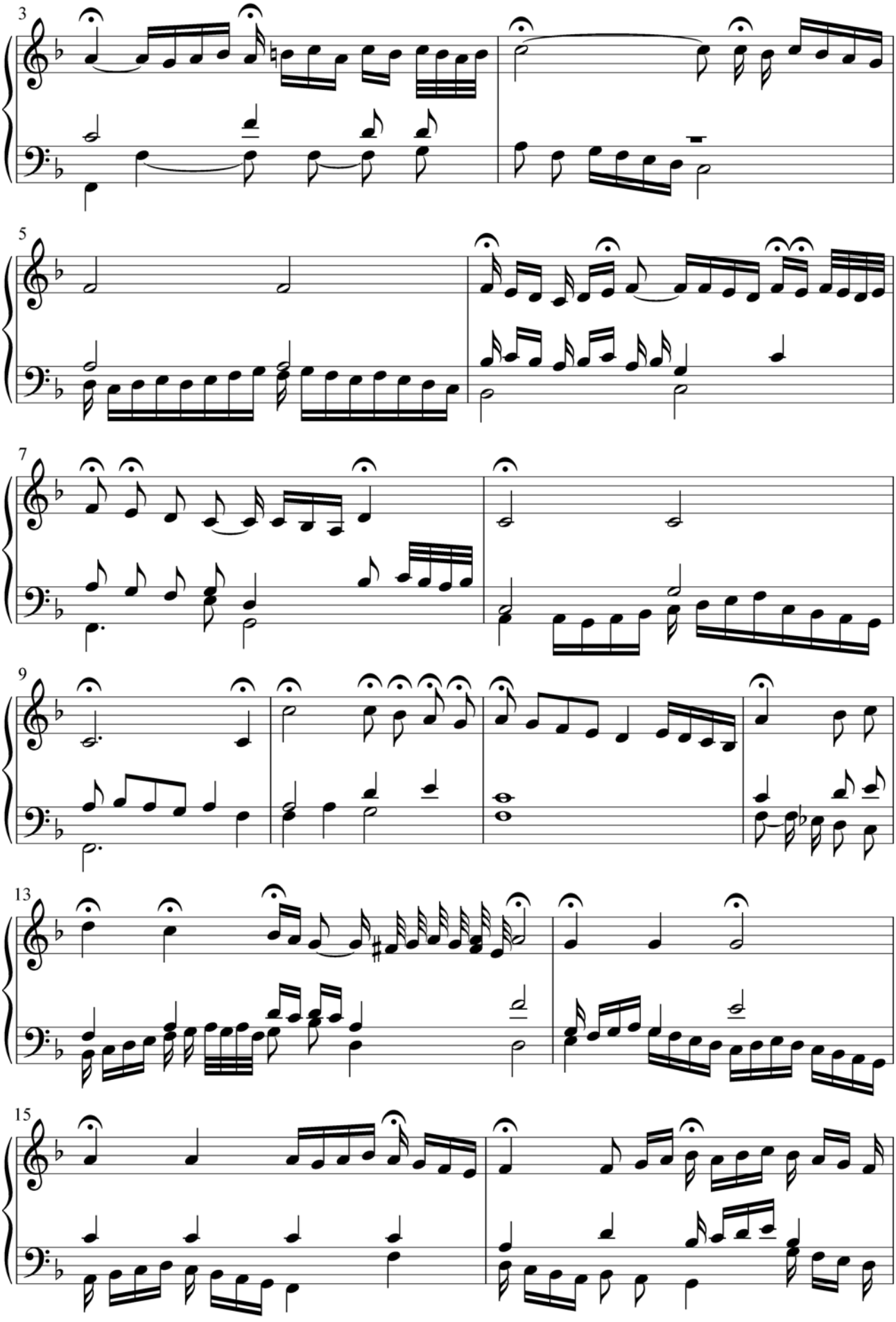
finis

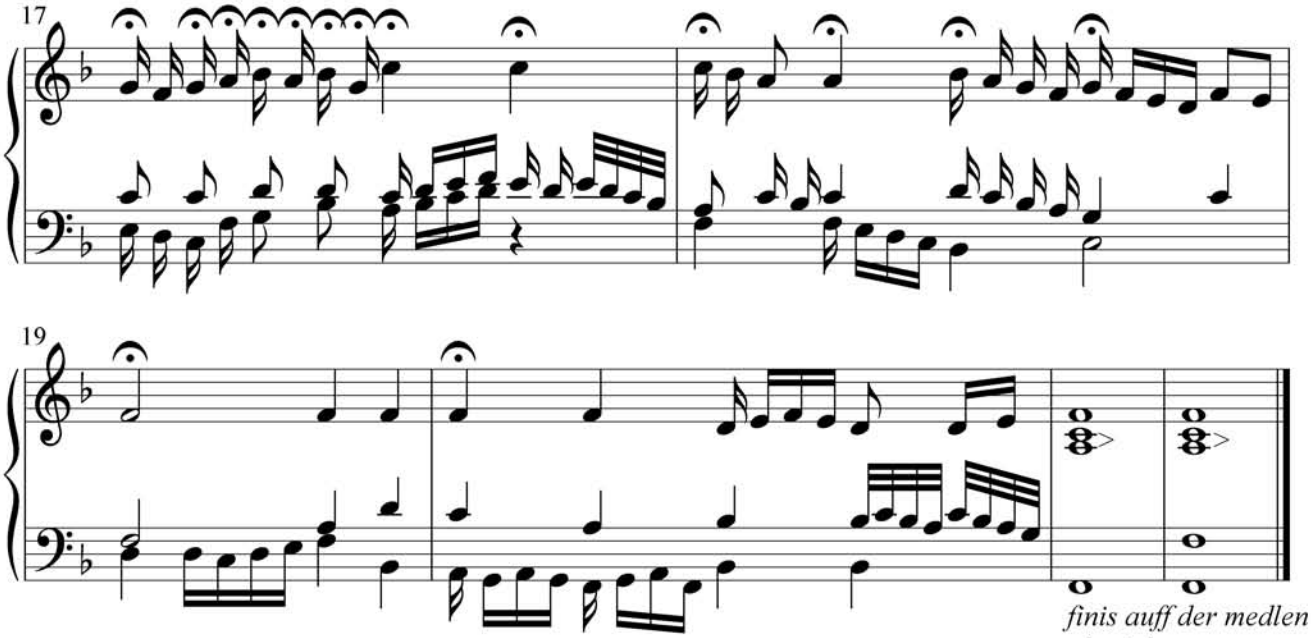
(15) contrapund auff / Das medlen das ich meyne

tenor im discant perfect ym abzuch

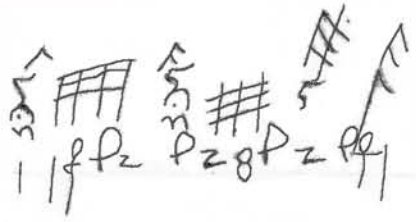


(Laute in G im Abzug)

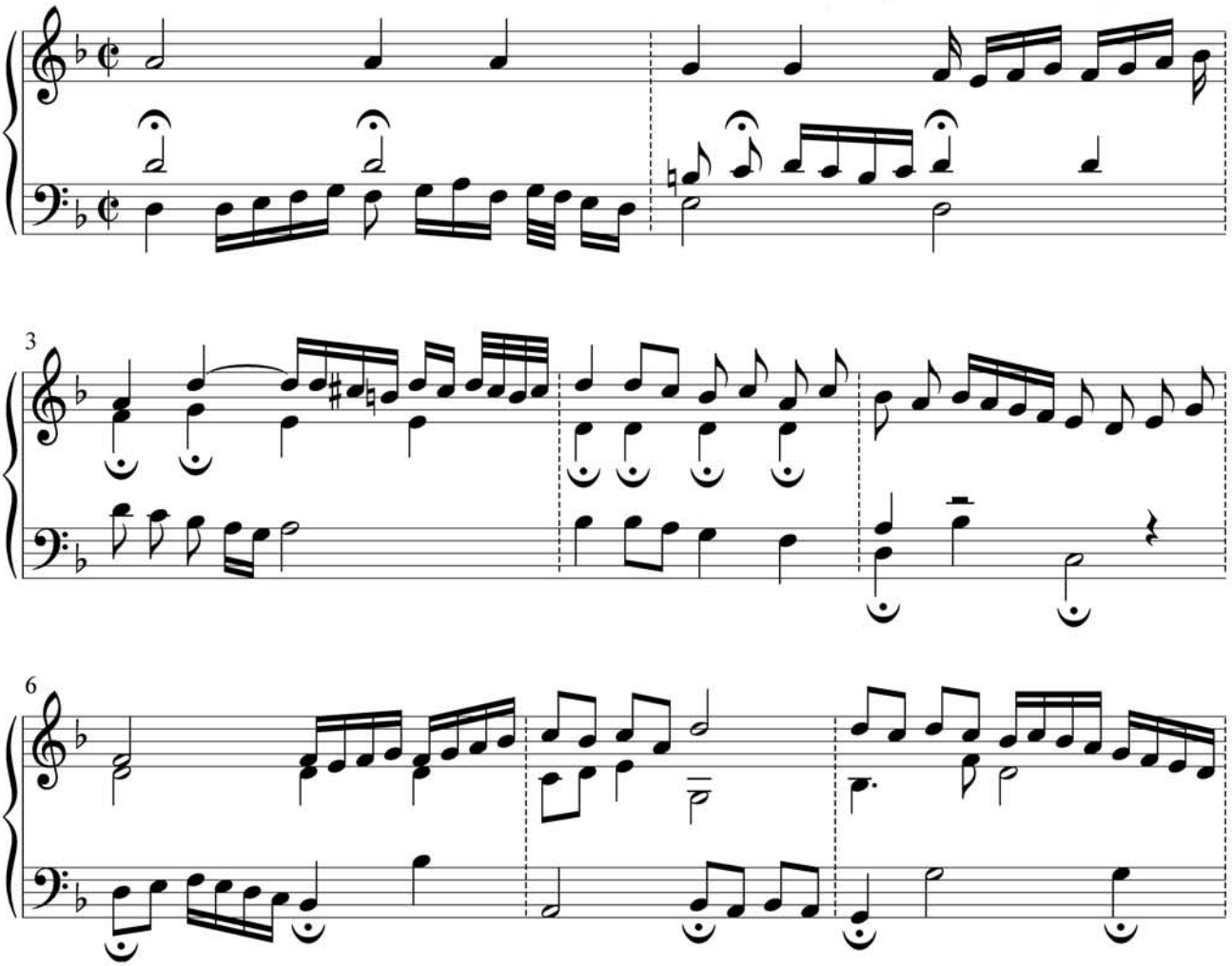

3
5
7
9
13
15

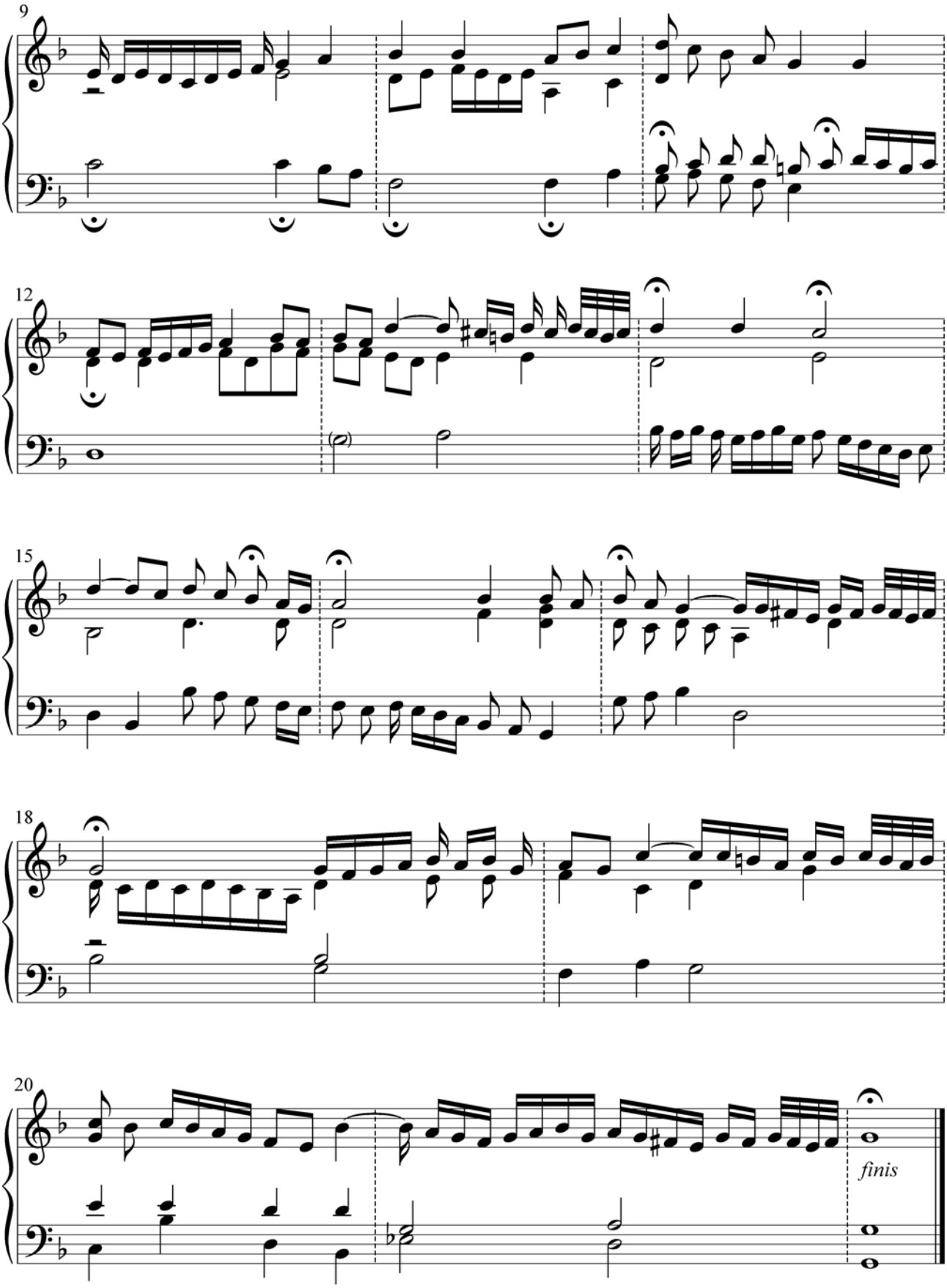


(16) Chryst ist der standen



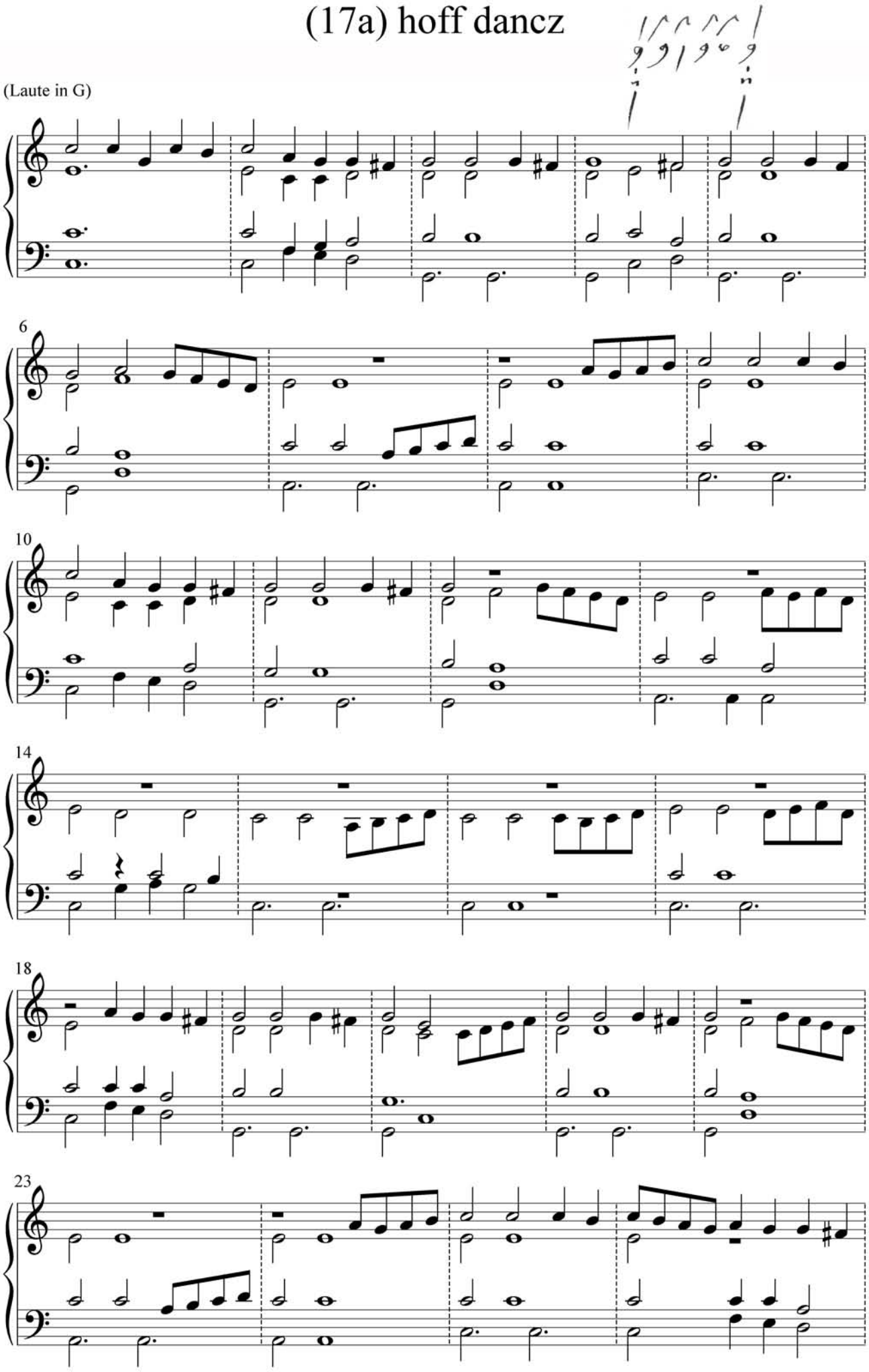
AB Laute in A (im Abzug)

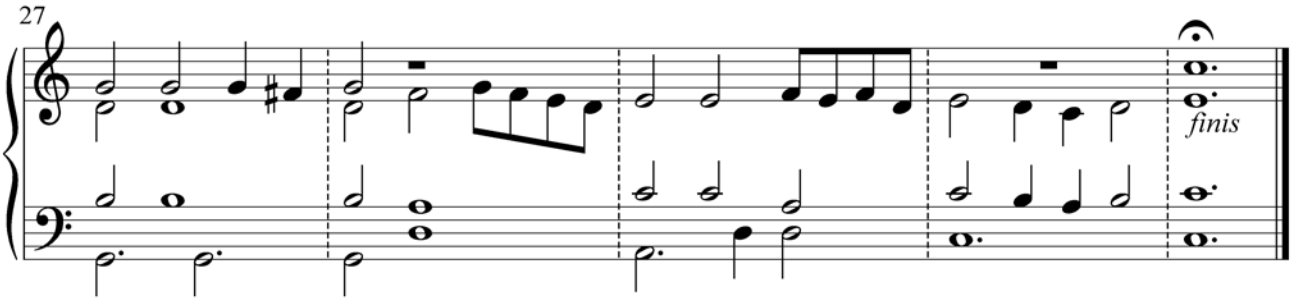



9
12
15
18
20
finis

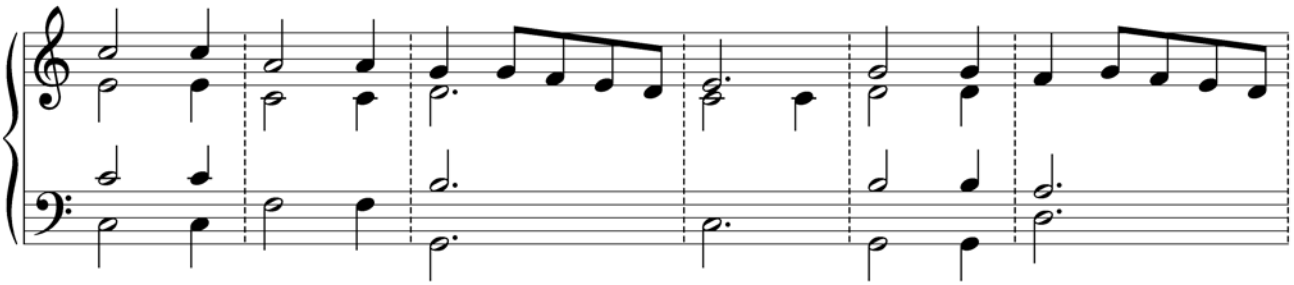
(17a) hoff dancz

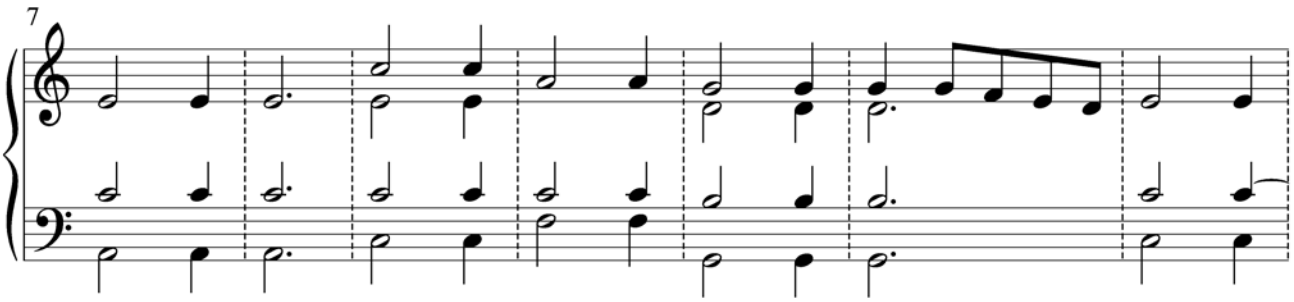
(Laute in G)

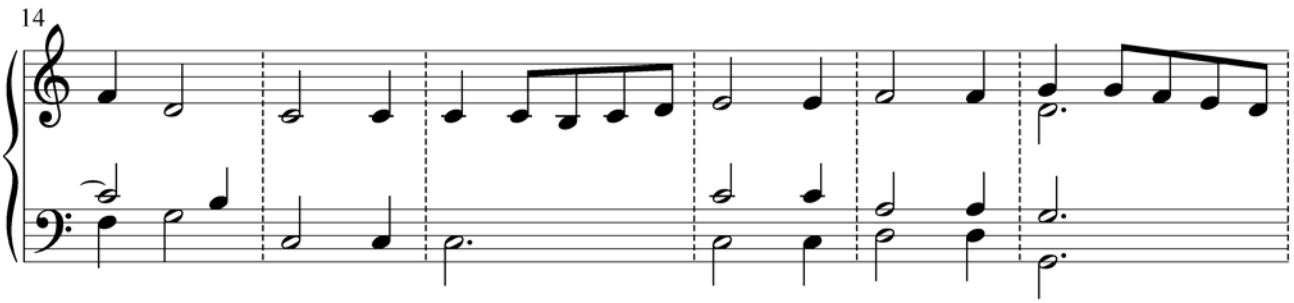


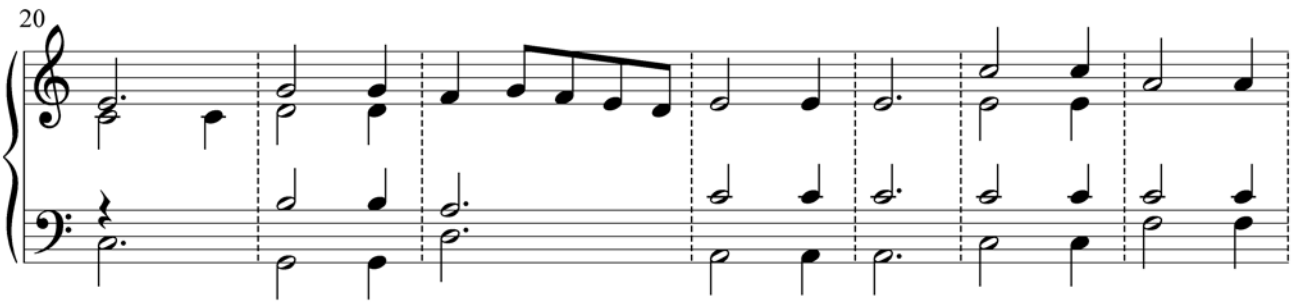


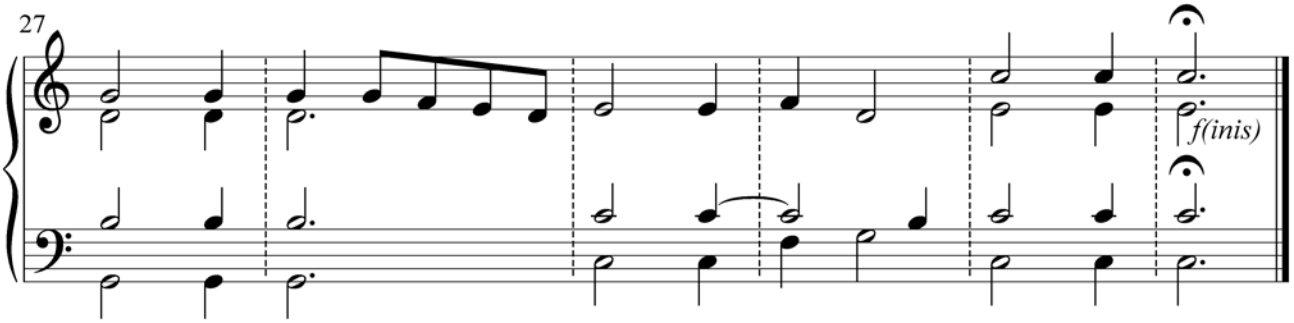
(17b) nach danzc





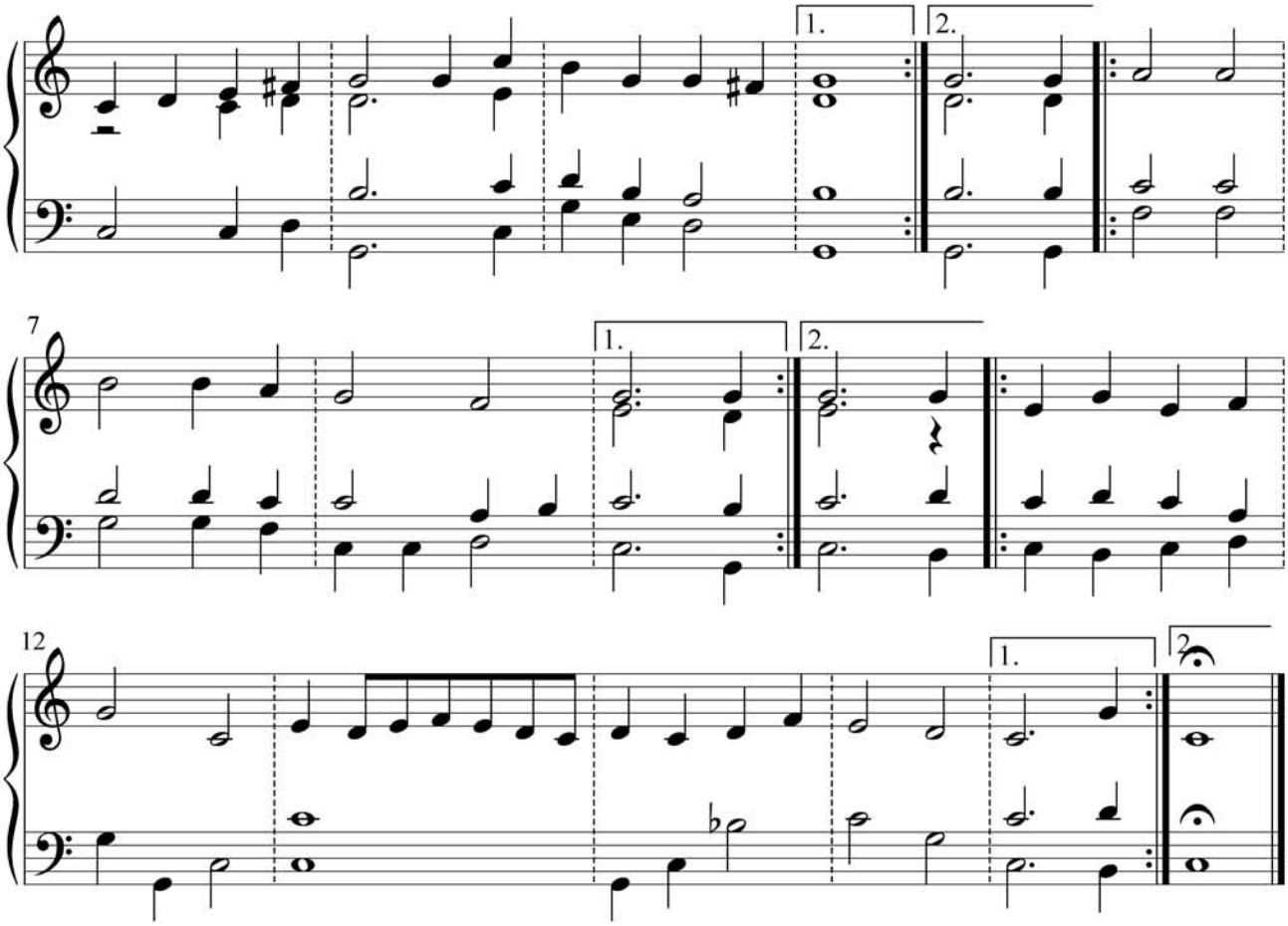




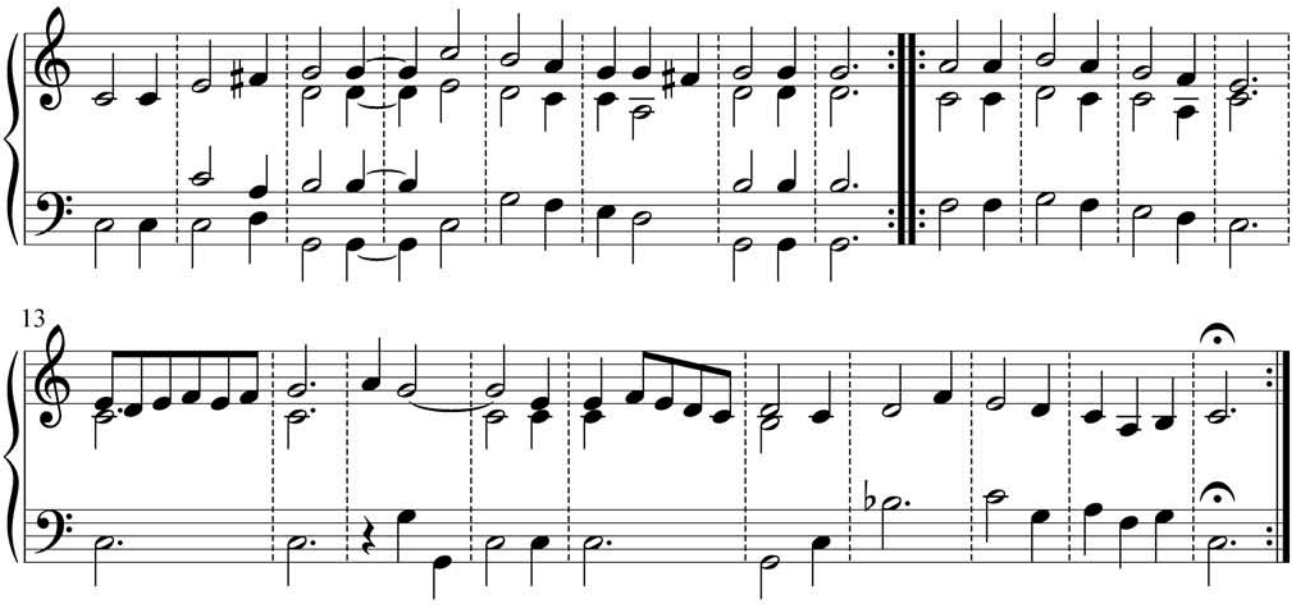


(18a) Ach betler

(Laute in G)



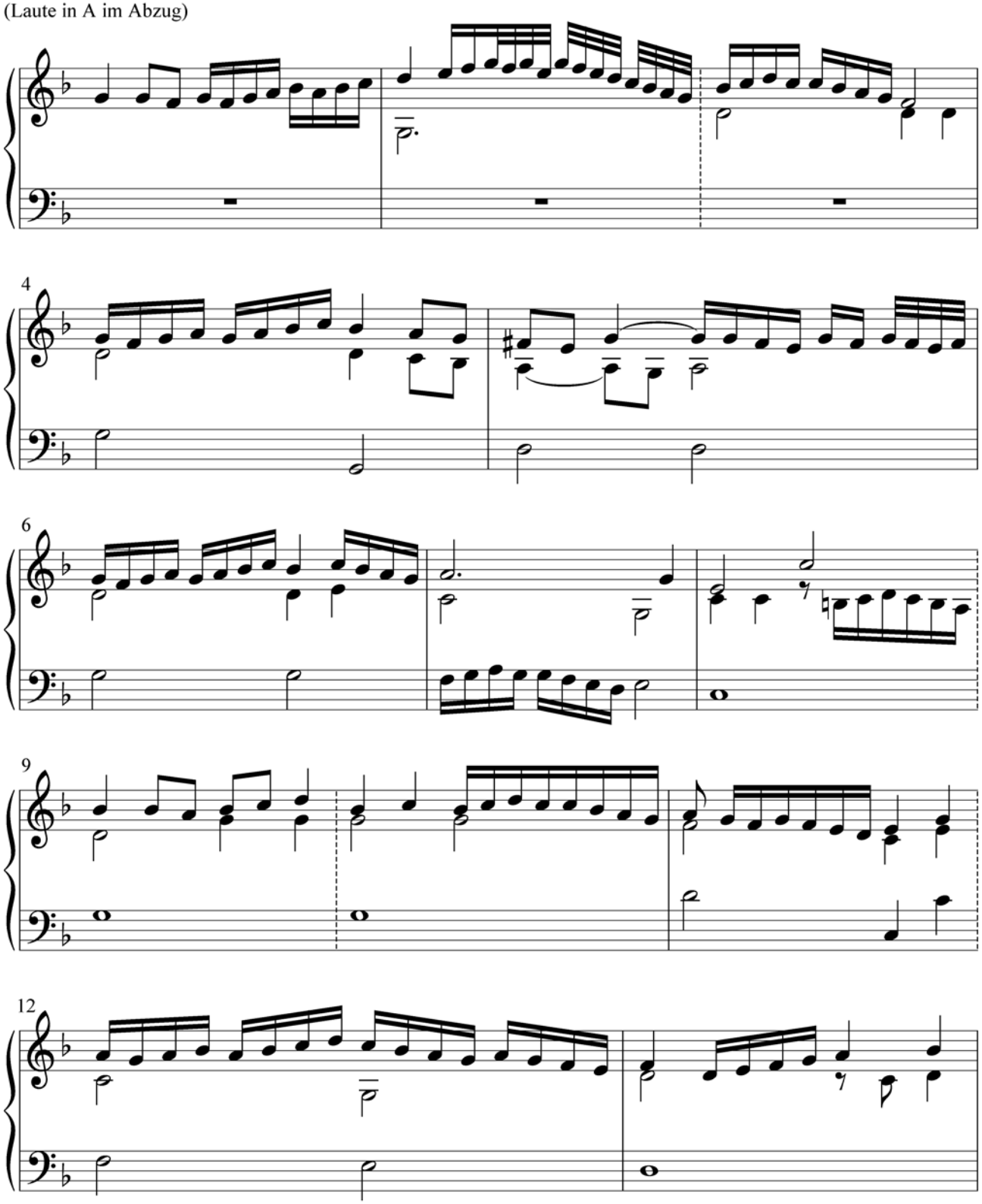
(18b) Der Nach Dancz umher

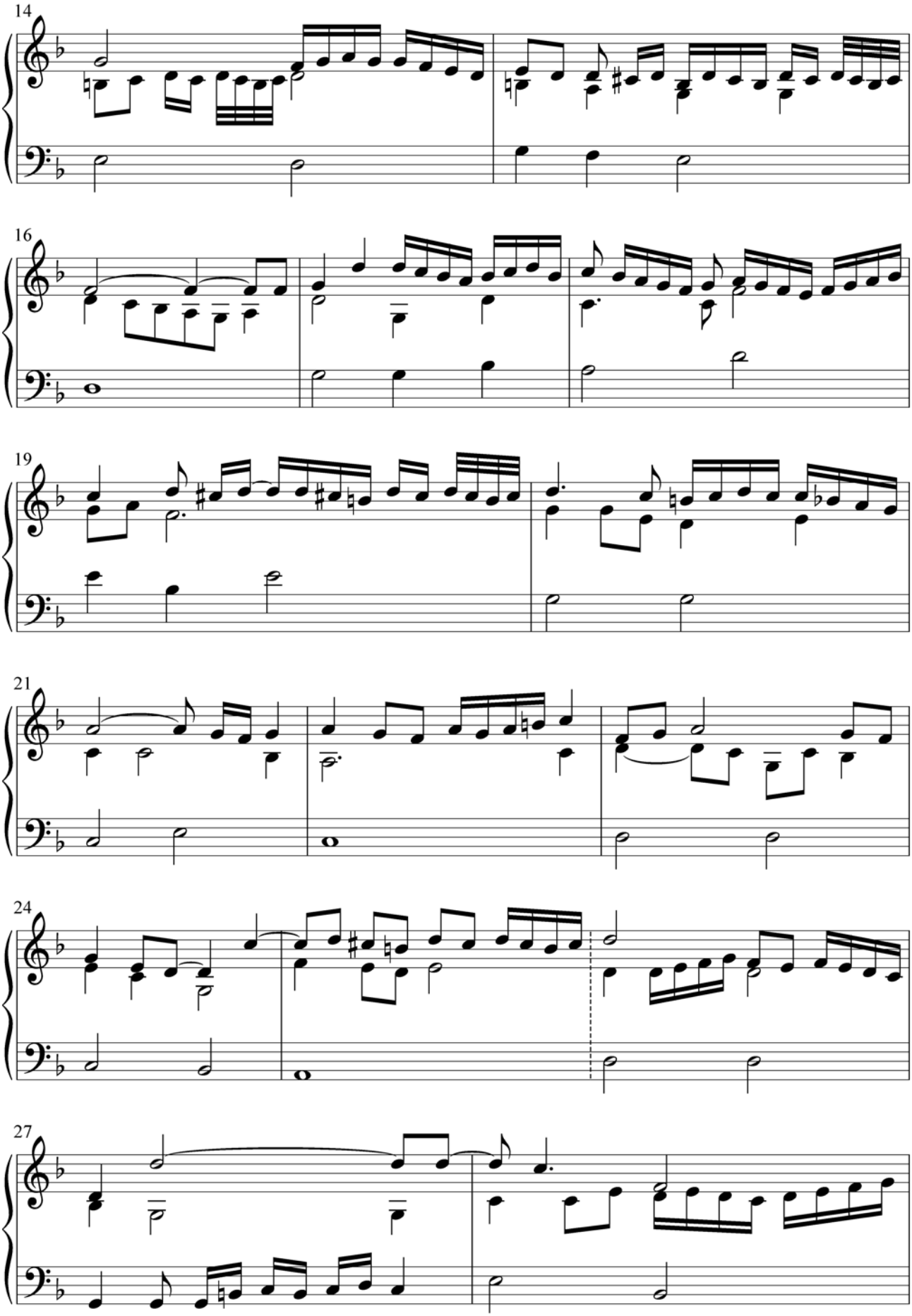


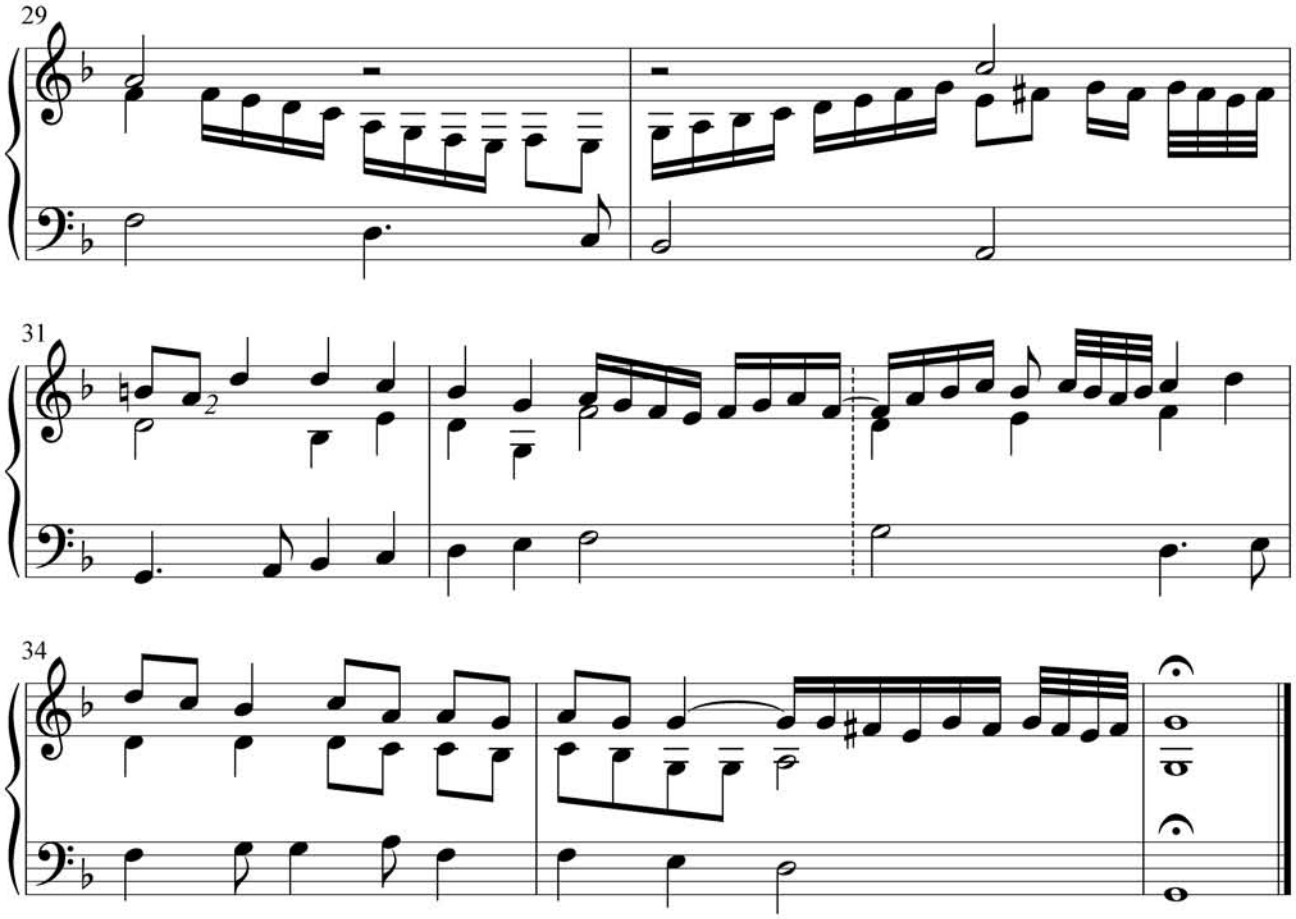
(19) Zwischen berg vnd dipfental

mit 3 stimen im abzug

(Laute in A im Abzug)

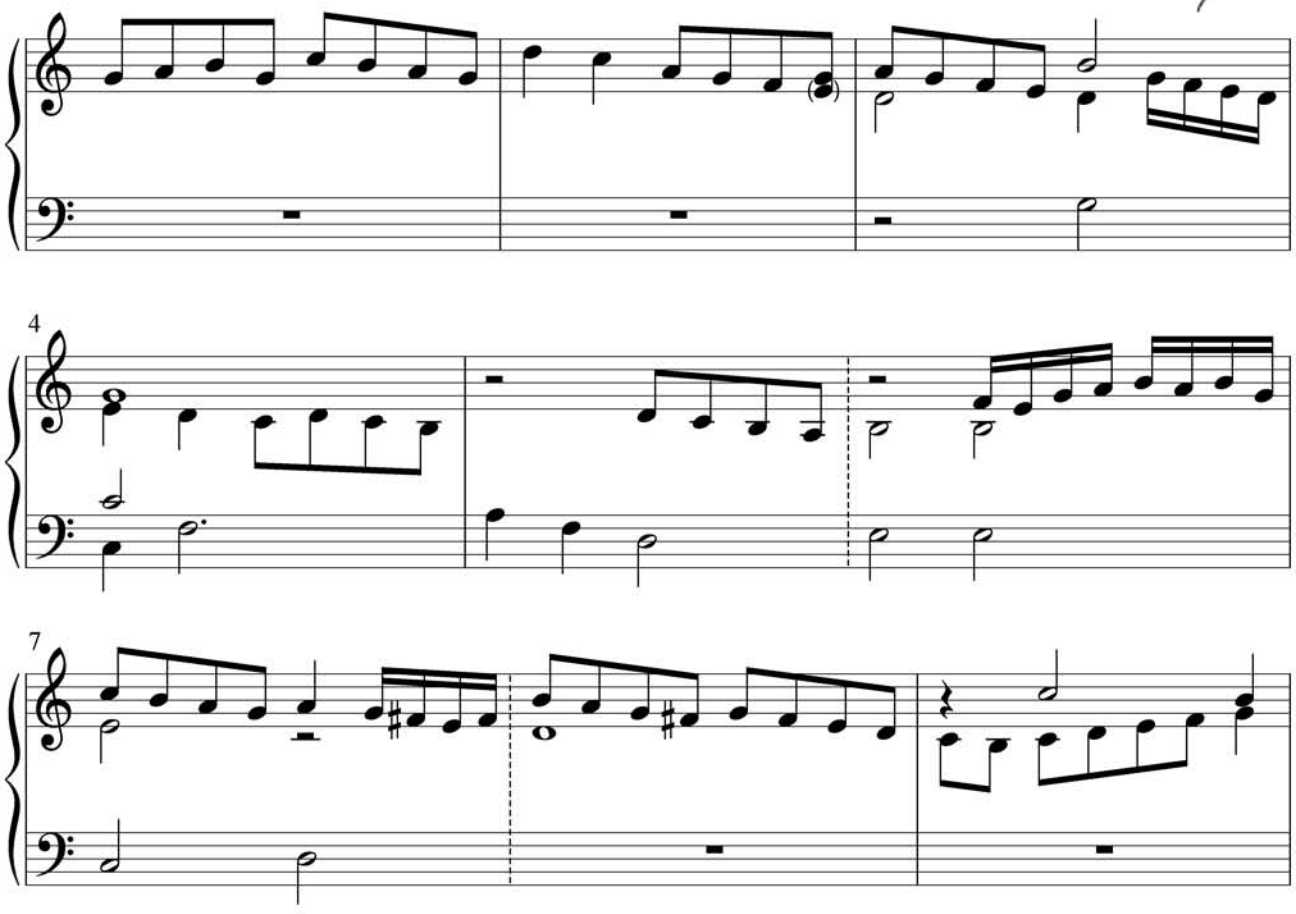


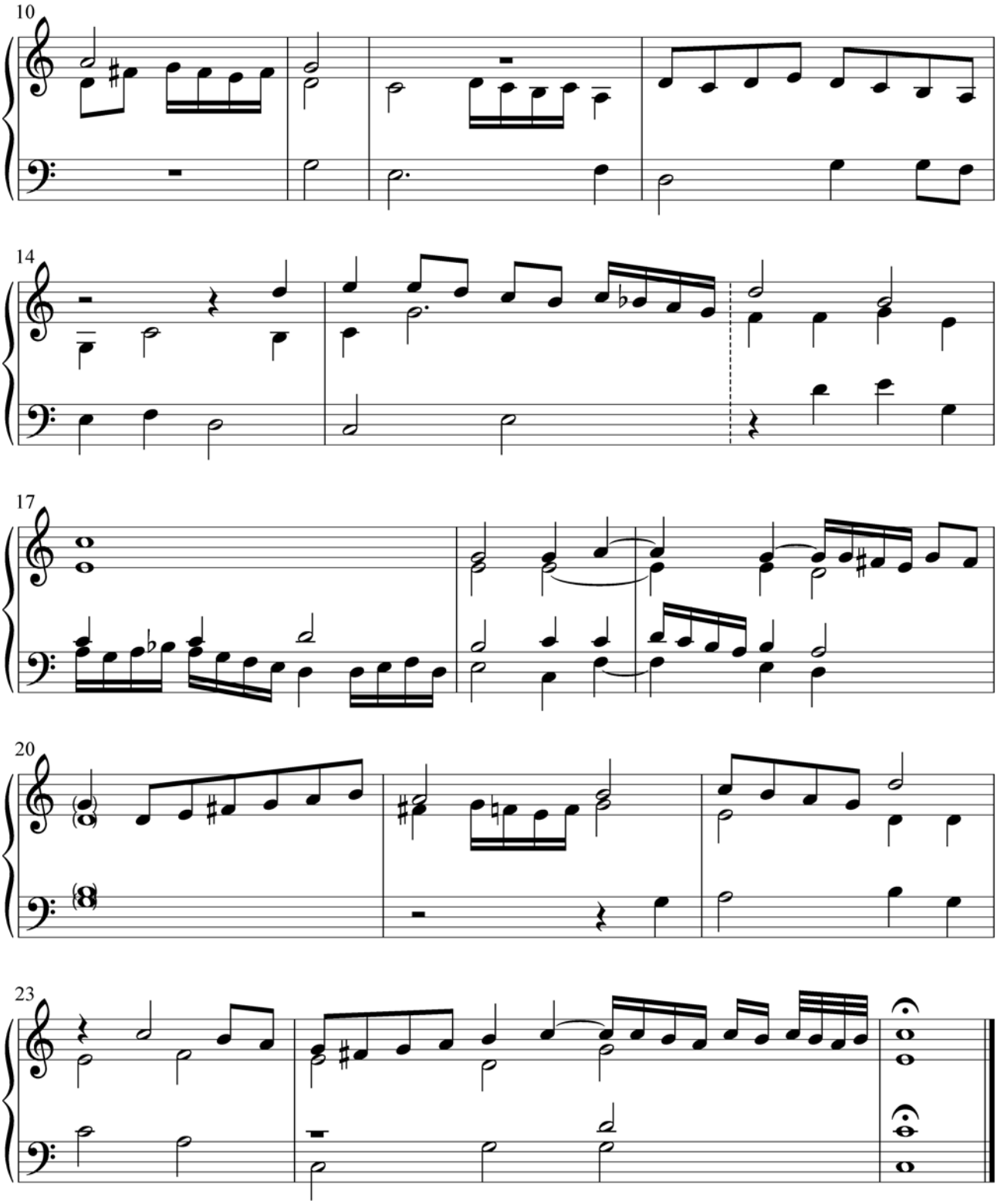

14
16
19
21
24
27



(20) Stück ohne Titel

(Laute in A)




10
14
17
20
23