



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

MODERN LANGUAGES
FACULTY LIBRARY
OXFORD



300 199535Z

B/4Q(S5)-5[2]/65:5.1

LILIENCRON, R.von.

Die historischen
Volkslieder der
Deutschen, 13.-16.Jhdt.

Vol.5. (1869).

B

4Q (55)-5[2]
65:5.1

MODERN LANGUAGES FACULTY LIBRARY
TAYLOR INSTITUTION
UNIVERSITY OF OXFORD

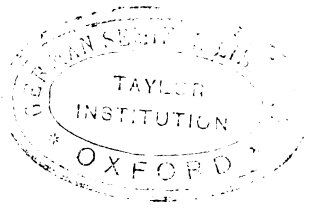
1.

This book should be returned on or before the
date last marked below.

-0. FEB. 1974

31 MAY 2005

*If this book is found please return it to the above
address - postage will be refunded.*



Die
historischen Volkslieder
der Deutschen

vom 13. bis 16. Jahrhundert

gesammelt und erläutert

von

R. v. Liliencron.

AUF VERANLASSUNG
UND MIT
UNTERSTÜTZUNG
SEINER MAJESTÄET
DES KÖNIGS VON BAYERN
MAXIMILIAN II.



HERAUSGEGEBEN
DURCH DIE
HISTORISCHE COMMISSION
BEI DER
KÖNIGL. ACADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN.

Nachtrag

enthaltend

die Töne und das alphabetische Verzeichniß.

Leipzig,

Verlag von F. C. W. Vogel.

1869.

Die Töne.

Abkürzungen.

- Acht und sechzig Lieder** = 68 Deutsche Lieder . . . (Am Schluß:) Gedruckt zu Nürnberg durch Johann vom Berg, vnd Ulrich Newber. (c. 1550.)
- Babstliche Gesangb.** = Geystliche Lieder. Mit einer neuen vorrede. D. Mart. Luth. Warnung . . . Gedruckt zu Leipzig, durch Valentin Babst in der Ritterstraßen M. D. XLV.
- Dresd. Cod. M 53** = Handschrift der Königl. Bibliothek in Dresden, enthält Aufzeichnungen aus der 1. und 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, aus Amsdorfs Bibliothek stammend, darunter eine große Menge geistlicher und weltlicher Lieder, mit sorgfältig geschriebenen Melodien versehen.
- Find'** = Schöne außerlesene Lieder, des hoch berühmten Heinrich Findens, sampt andern neuen Liedern, von den fürnßten diser Kunst gesetzt, lustig zu singen, vñ auff die Instrument dienlich vor nie im Druck außgangen. 1536. (Am Schluß:) Gedruckt zu Nürnberg durch Hieronymum Formschneyder.
- Forster I, II, III, IV** = Ein außbund schöner Teutscher Lieblein zusingen, vnd auff allerley Instrument, zu gebrauchen, sonderlich außlesen . . . Gedruckt zu Nürnberg, durch Johann vom Berg, Vnd Ulrich Newber MDLX. (Die erste Ausgabe des 1. Theils erschien 1539.) Der 2. Theil ist hier in der Ausgabe von 1565, der 3. in der von 1563, der 4. in der von 1556 benutzt.
- Fünf und sechzig teutscher Lieder** = T. Fünff vnd sechzig teitscher Lieder, vormals im Druck nie vñ gangen. (Am Schluß:) Argentorati, apud Petrum Schoeffer. Et Mathiam Apiarium. (1537.)
- Hamb. Gesangbuch** = Melodeyen Gesangbuch 2c. Gedruckt zu Hamburg durch Samuel Rüdinger Anno Christi 1604. Enthält vierstimmige Sätze der Choräle von Hieronymus Prätorius, Joachim Decker, Jacob Prätorius und David Scheidemann. Die Melodie in der Oberstimme.
- Meister** = Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen 2c. von Karl Severin Meister. Bb. I.
- Ott I** = Hundert vnd ainundzwainzig neue Lieder, von berühmtenn diser Kunst gesetzt, lustig zu singen, vnd auff allerley Instrument dienlich, vormals verglichen im Druck nye außgangen. (Die Vorrede ist unterzeichnet:) Nuremberg den 20 tag des monats Augusti Anno 2c. 34. Hans Ott Buchfuierer. (Am Schluß:) Gedruckt zu Nuremberg durch Hieronymum Formschneyder M. D. XXXIII.
- Ott III** = Hundert vnd funffßehen guter newer Lieblein, mit vier, fünff, sechs stimmē, vor nie im Druck außgangen, Deutsch, Franckßisch, Welsch vnd Lateinisch, lustig zu singen, vnd auff die Instrument dienlich, von den berühmtesten diser Kunst gemacht. (Die Vorrede ist unterzeichnet:) Johann Ott, Burger vnd Buchsiler zu Nurmberg. (Am Schluß:) Impressum Normbergae, impensis honesti viri Johannis Otthonis Bibliopolae Anno MDLXIII.

VI

- Schmelzel** = Guter, seltsamer vñ künstreicher teutscher Gesang, sonderlich ettliche künstliche Quodlibet, Schlacht, vñ dergleichen, mit vier oder fünff stimmen, biß her, im truck nicht gesehen. MDXLIII. (von „Wolfgang Schmelzel, Burger zu Wien“.)
- Schumannsches Gesangbuch** = Geistliche lieder, auffß new gebeßert vñ gemehrt, zu Wittenberg (Am Schluß:) Gedruckt zu Leyptz durch Valten Schumann. M. D. XXXIX. (Einziges bekanntes Exemplar in der Werniger. Bibl. Hb. 491 s.)
- Triller** = Ein Christlich Singebuch, für Layen und Gelehrten, Kinder vñ alten, daheim vñ in Kirchen zu singen. Durch Valentinum Triller von Gora, Pfarheren zu Pantenaw, im Nimpschischen Weichbilde Gedruckt zu Breslaw, durch Christpinum Scharffenberg 1559.
- Lucher** = Schatz des evangelischen Kirchengesangs im ersten Jahrhundert der Reformation. Herausgegeben unter Mitwirkung Mehrer von G. Freiherrn von Lucher. Zweiter Theil. Melobienbuch. Leipzig 1848.
- Wadernagel, Bibl.** = Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im 16. Jahrhundert von R. E. Philipp Wadernagel.
- Walther'sches Gesangbuch** = Geistliche gesang Buchleyn. Tenor. Wittenberg M. D. IIII (soll heißen 1524) 2. Ausgabe 1535, 3. 1537, 4. 1551. Enthält mehrstimmige Sätze, die Melodie im Tenor.
- Berlin** = Rhythmorum Varietas. Typi, exempla & modulationes rhythmorum. Opera et studio P. J. Werlini Ord. S. Bened. prof. in Seon 1646. Handschrift, 7 Folio-bände. Münch. Bibl. Cod. germ. 3636. Das Werk enthält eine nach der Zeilenzahl geordnete Zusammenstellung aller dem Verf. bekannten Strophenarten (Löne) mit Beispielen und Melodien, letztere mit einem 3. Th. bezifferten Bass versehen. Seine Melodien entsprechen manchmal, nur daß sie etwas modernisirt sind, den authentischen älteren Melodien, manchmal aber auch nicht.
- Winnenberg** = Christliche Reuter Lieder, Gesellet durch Herrn Philipsen den Jüngern Freiherrn zu Winnenberg vñ Beihelßeyn. Nicht spott mit Gott, mein reime ist Wolt Gott solchs thet eyn jeder Christ. Der reVter Weis VnD gVt gesang Haben Vor Gott eIn anDern klang. Zu Strossburg bei B. Jobin 1582.
- Winterfeld** = Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsetzes dargestellt von Carl v. Winterfeld. Bd. I—III.

Einleitung.

Ein so loses Verhältniß zwischen Wort und Weise eines Liedes, daß jenes ohne diese selbständig existiren könnte, und daß der Dichter es dem Zufall überläßt, ob sein Lied auch eine Melodie und welche Melodie es erhalte, greift in Deutschland nicht vor der Spitzischen Zeit um sich. Bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts sind dagegen Wort und Weise nur zwei von einander untrennbare Seiten desselben Kunstwerkes, die erst gemeinsam mit einander ein Lied bilden. N ieder zum bloßen Lesen gab es noch nicht und kein Dichter ließ ein Lied ausgehen, ohne daß er ihm entweder in einer neuen oder einer von einem älteren Liede entlehnten Melodie auch die Form seines Lebens und Wirkens mit auf den Weg gab. Wählte der Dichter in solchem Fall eine im Volk schon umlaufende Melodie oder einen Meistersängerton, dann wird dabei auf seine Wahl natürlich Schönheit und Beliebtheit der Melodie ihren Einfluß geübt haben. Aber ein anderer Grund wirkte häufig nicht minder entscheidend dabei: nämlich irgend eine Verwandtschaft seines neuen Liedes zu dem älteren, irgend eine Beziehung auf dasselbe. Dadurch hatten die Liederfänger einen nicht zu verkennenden Vortheil, denn durch die Beziehung auf das ältere Lied vermochten sie gleich mit der ersten Zeile ihres neuen Liedes gewisse bestimmt gerichtete Empfindungen im Hörer anklingen zu lassen. Das Verhältniß des neuen zum älteren Liede kann dabei ebensowohl in einer Aehnlichkeit als etwa in einem witzigen Gegensatz bestehen. Wenn z. B. das Lied auf den bei Mühlberg gefangenen Kurfürsten Johann Friedrich, unsere Nr. 557, auf die Melodie des Lutherschen Liedes von den zwei protestantischen Märtyrern zu Brüssel gesungen ward, so liegt die Deutung dieser Bezugnahme auf der Hand: der Kurfürst wird dadurch als heiliger Märtyrer für seine Kirche bezeichnet. Dem Liede Nr. 180 auf Anna von Bretagne, deren Vermählung mit König Maximilian durch Karl VIII. von Frankreich zerrissen ward, erweckte der Dichter eine weiche Stimmung in seinen Hörern, indem er es auf die Melodie eines Liebesliedes sang, welches die Klagen zweier Scheidenden enthält und eben diese selbe Melodie dient wieder zu einer witzigen Wendung, indem sie für ein Lied auf die Auflösung der Eigue von Cambrai, Nr. 273, verwendet wird, wobei also der österreichische Pfau und die französische Lilie als die klagenden Liebenden, welche nun von einander lassen sollen, erscheinen.

Es ist klar, wie wenig man unter solchen Umständen das ganze Lied zu kennen behaupten darf, so lange man nicht auch seinen „Ton“ kennt, so lange man nur

seine Worte, nicht auch die dazugehörige Weise hat. Leider aber bleiben wir fast bei allen, dem 16. Jahrhundert vorausliegenden Liedern unserer Sammlung und auch bei gar vielen Liedern des 16. Jahrhunderts ohne Kunde von ihrer Melodie.

Man kann nämlich diese Kunde nur auf zwei Wegen erlangen: entweder dadurch, daß die Melodie sich mit dem Liede wirklich noch verbunden findet, sei es im lebendigen Gesange oder in einer handschriftlichen oder gedruckten Aufzeichnung; oder aber dadurch, daß zu dem Text des Liedes die Bemerkung hinzugefügt ist, in welchem Ton, d. h. dann zugleich auf welche Melodie es gesungen ward. Für die Zeit nun aber vor 1500 versagen alle diese Mittel mit geringen Ausnahmen. Denn im noch lebenden Gesang hat sich nur, durch besondere Umstände, ein einziges unserer Lieder vorgefunden, Nr. 15; vgl. darüber Ton XLVII. Aus Aufzeichnungen der Melodien aber, die in älterer Zeit höchst selten waren, wurden wir kaum zu einem einzigen unserer Lieder vor dem 16. Jahrhundert die Melodie kennen, wenn nicht einige uns später, d. h. im 16. Jahrhundert, bekannt werdende Melodien nachweislich schon für Lieder des 15. Jahrhunderts verwandt worden wären. Eine Tonangabe endlich den Liedern beizugeben, ward auch erst seit der Zeit Sitte, wo man begann, die Lieder durch den Druck auf fliegenden Blättern zu verbreiten, während man sie in Handschriften des 15. Jahrhunderts, soviel mir bekannt ist, bei Volksliedern nicht findet. Bei den Liedern dieser Sammlung wenigstens ist mir kein Beispiel vorgekommen. Uebrigens führt selbstverständlich eine solche Tonangabe auch nicht weiter, als daß man darnach die Melodie sicher bestimmen kann; es fragt sich dann immer erst noch, ob man auch dieser Melodie selbst habhaft werden kann. Nur in Einem Falle bedarf es zur Bestimmung des Tones und der Melodie auch nicht einmal einer ausdrücklichen Tonangabe: nämlich bei denjenigen Liedern, die in einem meistersängerschen Ton gedichtet sind. Denn bei den Meistersängern hatte, wie bei den früheren Minnesängern, jeder Ton seinen eigenen Strophenbau und, so viel wir wissen, jeder Ton auch nur eine einzige Melodie. Wenn wir also die Strophenform irgend eines Liedes als diejenige eines sonst bekannten Meistersängertones erkennen und wenn uns daneben die Melodie dieses Tones bekannt ist, so wissen wir damit, daß zu jenem Liede auch diese Melodie gehört. Wir können z. B. an dem Strophenbau des Liedes Nr. 144 erkennen, daß es in „Schilher's Hofton“ gedichtet ward, und wenn nun Tschudi dem Liede Noten hinzufügte, so dürfen wir mit kaum trügender Bestimmtheit behaupten, daß diese Noten uns eben die mit jenem Namen des Schilher'schen Hoftones bezeichnete Melodie darbieten. Das also ist ein solcher Fall, in welchem wir aus einer etwa 1530 gemachten Aufzeichnung eine schon 1476 landläufige Melodie kennen lernen.

Erst für das 16. Jahrhundert fangen die Quellen an, reichlicher zu fließen. Schon die jetzt, wie bereits gesagt, aufkommende Sitte, den Liedern eine Angabe des „Tones“, in dem sie zu singen sind, beizusetzen, leistet uns wichtige Dienste. Aber auch die Noten selbst werden, namentlich wo es sich um eine noch neue Melodie handelt, manchmal, wenn auch nicht oft, in den fliegenden Blättern mit abgedruckt, oder Leute, die sich das Blatt kauften, fügten selbst handschriftlich die dazu gehörige Melodie hinzu. Auch ward es jetzt überhaupt gebräuchlicher, wenn man sich ein Lied aufzeichnete, die Melodie dabei zu notiren, während man sie in früheren Zeiten, wohl weil das Notenschreiben den Wenigsten geläufig war, nur von dem Sänger, nach dessen Vortrag man sich den Text aufzeichnete, auswendig zu lernen pflegte. So machte es z. B. der Schreiber der württembergischen Lieder Nr. 447 ff.,

wie er uns in seiner *Reimchronik* erzählt (vgl. die Anm. zu Nr. 447, 1, Nr. 448, 1, u. f. w.). Von einem dieser Lieder vermochte er jedoch die Melodie nicht festzuhalten, weil er sie nur als Tenor eines mehrstimmigen Satzes hörte, und allerdings müssen wir ihm darin Recht geben, daß auch ein musikalisches Ohr oft nicht im Stande wäre, eine Melodie, die innerhalb eines solchen mehrstimmigen Tongewebes, wie man sie in den Beilagen dieser Sammlung findet, versteckt liegt und aus ihrem wirklichem Rhythmus gänzlich herausgerenkt ist, herauszufinden und festzuhalten. Den erwähnten Aufzeichnungen einzelner Melodien stellen sich sodann im 16. Jahrhundert auch größere Liederfassungen mit Melodien an die Seite, deren zwei für unsere Zwecke gute Dienste leisteten: eine geschriebene, der *Dresdener Cod. M. 53* (dessen Nachweisung ich Herrn Musikdirector Böhme in Dresden danke), und eine gedruckte, nämlich die „*Christlichen Reuterlieder*“ des Freiherrn von Winckenberg, in denen um 1580 beliebte ältere Lieder unter Beibehaltung ihrer Melodien moralisch umgedichtet sind*). In allen bisher genannten Quellen finden sich die Melodien nur einstimmig und ohne jede Zuthat. Denn so sang das Volk sie damals; Begleitungsharmonien in heutiger Weise kannte man noch nicht. Wenn die Melodie anders als einstimmig oder im Einklang der Stimmen und Instrumente gesungen und gespielt ward, dann traten die anderen Stimmen nicht als begleitende Harmonien, sondern als contrapunktische Gegenstimmen hinzu. Wir werden gleich darauf zurückkommen, daß und weshalb wir uns in alter Zeit auch unter dem Volk eine verhältnißmäßig große Uebung im Singen, ja im Improvisiren solcher contrapunktischer Gegenstimmen verbreitet denken müssen. Diese einstimmigen Aufzeichnungen nun müssen wir als die recht eigentlichen authentischen Urkunden des damaligen Volksliedes betrachten. Aus solchen Quellen stammen in der folgenden Sammlung die Melodien zu Ton Nr. II A und B. IV. XII. XIII. XVII C. XX. XXI. XXXI. XXXII. XL A. XLI. XLVI B. XLIX^b. LI. LIX. LXI. LXIX. LXX. LXXIV. LXXX. LXXXIII. XCI. XCII. XCIII. XCVI. CXI. CXII und CXIV.

Ganz nahe schließt sich dieser Quelle sodann eine zweite an: die ältesten Gesangbücher der protestantischen Kirche. Es ist bekannt, daß für viele der ältesten Kirchenlieder die Melodien von Volksliedern benutzt wurden. Wo wir also, was freilich leider nicht immer der Fall ist, wissen, welchem weltlichen Ton eine solche Kirchenmelodie entnommen ist, da haben wir in ihr das betreffende Volkslied vor Augen. Denn die Vergleichung mit anderen Quellen lehrt uns, wie wir sehen werden, daß die Melodien, wenn die Kirche sie aufnahm, fürs Erste noch keine wesentlichen Veränderungen erlitten. Das war ja auch nur natürlich; wollte man doch eben das Volk, indem man ihm seinen Rang als Gemeinde zurückgab, singen lassen, was und wie es zu singen gewohnt war; sonst hätte die Gemeinde natürlich nicht unmittelbar verstanden, diesen Kirchengesang auszuüben. Harmlos aber, wie man auf solche Art die Melodien von der Gasse in die Kirche verpflanzte, trug man wieder andere aus der Kirche auf die Gasse zurück. Denn auch der umgekehrte Fall kommt vor und findet sich in unserer Sammlung (vgl. z. B. Ton III Ach got von himel, sich dorin; Ton IX Auf tiefer not; Ton XXVI Ein feste burg), daß Melodien von Kirchenliedern wieder für weltliche Volkslieder gebraucht wurden.

*) Die dem 15. Jahrhundert angehörende unter dem Namen des Locheimer Liederbuchs veröffentlichte Sammlung gewährte leider für die historischen Lieder keine Ausbeute.

Wir dürfen daher getrost die Gesangbücher aus den ersten Jahrzehnten der protestantischen Kirche als gute Fundgrube für Volksmelodien, soweit wir solche in ihnen mit Sicherheit nachweisen können, betrachten. In der vorliegenden Sammlung sind aus solcher Quelle die Töne I. III. V. VI. VIII. XVII A und B. XVIII. XXIV B. XXVI. XXVII. XXVIII. XXX. XXIV B und C. XLVI A. LXV und LXVIII geschöpft.

Daran schließt sich dann endlich eine dritte Quelle, die an sich die reichhaltigste ist, wenn sie auch zufälliger Weise für unsere Sammlung keine so erhebliche Ausbeute bot: das sind die gedruckten Stimmhefte mehr-, d. h. vier- bis achtstimmiger Lieder, welche, 1512 mit der bei Deglin in Augsburg erschienenen Sammlung anhebend, sich in einer, bei der Kostspieligkeit damaliger Drucke überraschenden Menge durch das ganze Jahrhundert ziehen. Sie enthalten hauptsächlich Volkslieder, welche von den Meistern des Jahrhunderts in mehrstimmigen Sätzen contrapunktisch bearbeitet sind. Die Melodie liegt dabei mit sehr wenigen Ausnahmen in der, zunächst über der Unterstimme liegenden Mittelstimme, welche eben durch diesen Umstand den Namen des Tenors erhielt, denn Tenor bezeichnet eigentlich die einem contrapunktischen Satz als *cantus firmus* zu Grunde liegende Melodie. Deshalb bleibt denn auch diese Stimme in dem nicht seltenen Fall, wo sie nicht von einer Tenor-, sondern einer Altstimme gesungen wird, nichtsdestoweniger der Tenor des Satzes. Der gleichen polyphonen Sätze über weltliche (wie kirchliche) Melodien bildeten in jener Zeit, neben den Virtuosenmusiken für die Laute und einige andere Instrumente, den Inhalt derjenigen Musik, die wir heute als Haus-, Kammer- und Concertmusik bezeichnen, und zwar nicht nur als Vocal-, sondern auch als Instrumentalmusik. Denn sie wurden nicht nur gesungen, sondern auch (symphonieartig) auf Instrumenten gespielt. Das lehren uns schon die Titel dieser Liederbücher (vgl. z. B. in vorstehendem Verzeichniß die Finkische, Forsterische und Otische Sammlung). Was den gesanglichen Vortrag betrifft, so sind die Lieder hier auf gemischten Chor berechnet, aber mit Knabenstimmen, weshalb sie in Alt und Tenor oft Stimmlagen haben, welche für Männer- und Frauenalt nicht ausführbar sind. Aber auch abgesehen von diesem Umstand sind wir heutzutage um Sänger für diese Compositionen einigermaßen verlegen, denn sie erfordern eine Kunstfertigkeit, welche z. B. über diejenige unserer Gesangsvereine recht weit hinausragt. In alter Zeit dagegen hatte man die Sänger, welche auf Musiken solchen Styles von Kindesbeinen an geschult waren, zahlreich genug, nämlich durch die Kirchenschöre und die darauf abzielende musikalische Erziehung aller Schulen, in den Currenden, ja auch in weiteren Kreisen unter denen, die ihre Jugend in solcher Schule zugebracht hatten. Dies erklärt uns die sonst fast unglaubliche Thatsache, daß Musiken, so schwer zu singen und, fügen wir hinzu, für den Hörer durch ihre strenge und überaus herbe Kunstform so schwer verständlich, dennoch so allgemein beliebt und so allgemein verbreitet waren, wie es uns der Umfang und die Anzahl derartiger Sammlungen auf ganz unwiderlegliche Weise beweist. Allerdings haben wir uns offenbar zwischen den eifrigen Liebhabern dieser Art von Musik und den musikalisch weniger gebildeten Kreisen für damals denselben Unterschied und wohl auch denselben Kampf zu denken, wie heute zwischen den Freunden erster „classischer“ Musik und den Verehrern der Tanz- und Gartenmusiken. Aber es ist wohl anzunehmen, daß eben vermöge der ganz allgemein verbreiteten musikalischen Vorbildung das Geschick, die Fassungskraft und die Liebe für jene schwierigen musikalischen Formen gegen heute

verhältnismäßig weit verbreitet war. Ja selbst die sich daran anschließende und innerhalb der eigentlichen Kunststrecke ja damals seit Jahrhunderten gepflegte und geübte Kunst des freien Discantirens, d. h. die Geschicklichkeit, zu einem gesungenen Liede eine contrapunktirte Gegenstimme, einen Bass etwa oder eine figurirende und harmoniebildende Oberstimme im augenblicklichen Gesang frei zu erfinden, müssen wir uns als im Volke ziemlich verbreitet denken. Sängern nun, die auf solche Art des Gesanges eingeschult waren, sind unter den „Gelehrten“ gemeint, für welche der Druck unseres Liedes Nr. 558 einen vierstimmigen Satz der beschriebenen Art als Ton anführt, während andere, ungelübte Sängern das Lied einstimmig auf die Melodie „Die Sonne ist verblichen“ singen mochten. Und das Triller'sche Gesangbuch hat denselben Gesang im Auge, wenn es auf dem Titel seine Melodien als für „Laien und Gelehrte“ gleich geeignet bezeichnet. Wenn aber Walthers sein Wittenbergisches Gesangbuch mit solchen polyphonen vierstimmigen Bearbeitungen herausgab, so sind dieselben jedenfalls nicht sowohl für die Gemeinde als für die gebildeten Kirchensöhne bestimmt, welche dem einstimmigen Gemeindegang dadurch einen breiten Hintergrund geben oder mit ihm abwechseln mochten. — Für unsere Sammlung nun haben mehrstimmige Sätze der besprochenen Art in ihren Tönen die Melodien der Töne Nr. XV. XXIV A. (XXX) XXXIV A. XL B. XLVIII. L. LIII. LVI. XCII. XCV. XCIX. C. CI. CIV und CV geliefert.

Ueber Auffassung und Behandlung der folgenden Melodien sind noch einige Bemerkungen voranzuschicken. Manchem Leser glaube ich einen Dienst zu erweisen, wenn ich dieselben an eine, freilich nur in den allergemeinsten Zügen zu gebende kunstgeschichtliche Erörterung knüpfe. Kenner der alten Musik mögen diesen kleinen Umweg entschuldigen, auf dem ich nur solchen, welchen die Geschichte der Musik nicht bekannt ist, in Kürze deutlich machen möchte, in welchem Stadium ihrer Entwicklung sich diese Kunst im 16. Jahrhundert überhaupt befand und eine wie große Bedeutung innerhalb ihrer damals das Lied hatte.

Es sind die Griechen, deren wunderbar feiner ästhetischer Sinn auch in der Musik die Grundlagen aller weiteren Entwicklung auf feste Weise legte; aber sie entfalteten noch nicht alle Seiten der Sache; sie sind, was man auch von der Herrlichkeit ihrer Musik lesen und glauben mag, dennoch auf einer vorbereitenden Stufe der Kunst stehen geblieben. Ihr Verdienst ist es zunächst, aus der, der Möglichkeit nach bis ins Unendliche theilbaren Tonreihe das normale Maß eines ganzen Tones und die auf rationalen (Schwingungs-) Verhältnissen beruhenden Intervalle der Secunde, Terz u. s. w. herausgefunden und auf solchem Wege die Tonleiter aufgestellt zu haben, auf der für alle Zeit die Musik beruht. Doch nicht unsere chromatische, in lauter halben Tönen fortschreitende, sondern die diatonische Tonleiter, d. h. diejenige Reihenfolge der Töne, in welcher, von C anfangend, auf zwei ganze Töne immer ein halber folgt (C-d-e-f. G-a-h-c). Die Claviatur unserer Flügel u. s. w. zeigt uns, im Anschluß an diese uralte griechische Grundlage, noch heute die diatonische Tonleiter in ihren weißen Tasten; in den schwarzen Obertasten dagegen haben wir die erst später eingeführten chromatischen Halbtöne vor Augen. Auf dieser diatonischen Tonleiter erbauten die Griechen sodann (statt unserer, daraus erst allmählig vermöge Einschlebung der Halbtöne erwachsenen Dur- und Molltonart) eine Anzahl von Tongeschlechtern, welche später in der Kunstübung der christlichen Kirche unter Ausschluß des nicht mehr Praktischen und im Anschluß zwar an die alten griechischen Bezeichnungen, aber z. Th. in abweichender Verwendung der Ausdrücke folgende Namen

erhielten: 1) Ionisch, die Reihe von C-c (immer mit Ausschluß der schwarzen Halbtöne unseres Claviers, um die Schilderung durch dies bekannteste Instrument zu verdeutlichen); 2) Dorisch, von D-d; 3) Phrygisch, von E-e; 4) Lydisch, von F-f; 5) Mixolydisch, von G-g, und 6) Aeolisch, von A-a. Wenn eine Melodie sich der Hauptsache nach nicht zwischen Grundton und Octave einer Tonart, sondern zwischen ihrer Unterquinte und Oberquarte bewegt, im Ionischen also z. B. nicht zwischen C-c, sondern zwischen G-g, aber auf C schließend, dann bezeichnete man dies als Hypoionisch, Hypodorisch u. s. w. — Neben dieser Seite der Musik, d. h. neben den harmonischen Tonverhältnissen, soweit sie sich im Nacheinanderklingen der Töne, d. h. im Bau melodischer Tonreihen, darstellen, haben die Griechen ferner jenes bewundernswerthe System der Tactmaße und der musikalischen Rhythmit geschaffen, welches uns in ihrer Metrik vorliegt. Denn was sich hier in den Worten und im Strophenbau als Versmaß zeigt, das war zugleich, auf die begleitende Musik angewandt, musikalischer Tact und Rhythmus. Dagegen blieb den Griechen die dritte Seite der Musik, deren Hinzutritt die Entwicklung der Kunst erst zur eigentlichen Vollendung bringen konnte, noch unerschlossen: die Harmonie, soweit sie sich nicht in der Aufeinanderfolge, sondern im gleichzeitigen Erklingen der Töne offenbart. An diesem Punkt nahm das Mittelalter die Arbeit wieder auf.

Aber freilich gelangte es erst nach jahrhundertlangen Vorarbeiten bis an den Anfang dieser Neubildung. Denn die junge christliche Kirche, innerhalb deren die weitere Entwicklung sich zunächst vollzog, begann damit, sich innerhalb der Ueberslieferung einzurichten. Der Gottesdienst ward in Hymnen und Liturgie mit einer, wesentlich auf den griechischen Gesetzen beruhenden Musik ausgestattet. Schon früh wurden kirchliche Gesangsschulen für diesen Zweck errichtet. Bald begann man auch mit neuen theoretischen Untersuchungen. Die Kirche aber sorgte dafür, daß dasjenige, was sich auf solche Art in ihren Hauptstücken zu Rom und Mailand gebildet hatte, gleichmäßig über das ganze Abendland verbreitet wurde, indem sie ihm den Charakter des kirchlich Geweihten und dadurch des Normalgültigen verlieh und es unter ihre eigenen wesentlichen Aufgaben zählte, die Meister, Sänger und Spieler für diese ihre Kunstübung zu erziehen: ein Umstand, der von großem Einfluß auf die Geschichte der Musik gewesen ist, denn es wurden dadurch die musikalischen Arbeiten in dem ganzen großen Völkergebiete, welches einer neuen Cultur entgegenging, gewissermaßen geregelt, auf dieselben Ziele gelenkt und immer von Neuem wieder zur Einheit zusammengefaßt. Es war eine weitere natürliche Folge dieser ganzen Einklehr der alten Kunst in die christliche Kirche, welche sie benutzen wollte, um ihrem neuen hohen Ideenkreise einen erhabenen und schwungvollen Ausdruck zu verleihen, daß die Musik auch ihrerseits wieder dadurch in neue Bahnen der Entwicklung geleitet werden mußte. In der Kirche trat bald neben die, an das griechische Vorbild sich enger anschließende älteste Art, welche man mit dem Namen des Ambrosianischen Gesanges zu bezeichnen pflegt, seit dem 6. Jahrhundert in dem sogenannten Gregorianischen Gesang eine Neubildung, deren Hauptkennzeichen darin besteht, daß sie ihre Noten nicht eigentlich mißt, sondern frei nach den Accenten des Textes singt, indem sie für die Texte zugleich das System der griechischen Metra fallen läßt. Auch andere selbständige Formen kirchlichen Gesanges entwickelten sich früh. Der ganze kirchliche Gesang aber bestimmte rückwirkend dann wieder die Musik im Volk und ihre Formen; dabei aber trat nachweislich schon früh eine Wechselwirkung ein. Denn auch in

diesen früheren Jahrhunderten mußte, was die Kirche übte und lehrte, vermöge der Schulen und Kirchenchöre in die Laienwelt draußen hinüberwirken.

Daß der Gregorianische Gesang die Musik aus den Fesseln der, doch nur zum kleinsten Theile noch in Übung gebliebenen antiken Metrik einstweilen gelöst hatte, war entschieden nützlich für die weitere Entwicklung. Denn die neuen Sprachen, ja selbst das kirchliche Latein war keineswegs mehr im Stande, der Feinheit und dem unendlichen Formenreichtum der griechischen Metren als Träger zu dienen. Es mußte jetzt vielmehr die Tonmessung und das Rhythmistren vom Text auf die Musik übergehen; diese mußte aus sich selbst ein ihrem eigenen Wesen entsprechendes System der Tonmessung, des Tactes und der Rhythmen herausbilden, wobei sie freilich, sei es nun um des gleichen Wesens der Sache willen oder vermöge wirklicher Einflüsse der antiken Metrik, in den Grundlagen und Hauptsachen doch wieder nur eben dasjenige rein musikalisch ausprägte, was bei den Griechen Metrik gewesen war. Das ist die im früheren Mittelalter vollzogene Schöpfung der Mensuraltheorie und der mensurirten, d. h. in fest gemessene Rhythmen und Tacte abgetheilten Musik, im Gegensatz zu dem, in mehr oder minder gleichen, nur nach dem Wortaccent verschiedenen betonten Noten hinfließenden (Gregorianischen) *cantus choralis* oder *cantus planus*. Die Musik ward zur Herausbildung jener Mensuraltheorie schon durch die neue und letzte große Aufgabe genöthigt, welche eben um dieselbe Zeit, etwa seit dem 10. Jahrhundert, den Geistern aufzugehen begann, indem die Bewegung anhub, welche zur Entfaltung der Harmonie im mehrstimmigen Zusammenklang der Töne und damit zur Vollenbung der Musik als Kunst führte. Dabei war man vorläufig aber weit entfernt davon, auf den Gedanken blos begleitender Harmonien zu gerathen, welche uns heute so sehr als das Einfachste, ja Unentbehrliche erscheinen, daß wir erst in die Geschichte blicken müssen, um uns zu überzeugen, daß solchen scheinbar so nahe liegenden Begleitungen der Melodien durch Accorde zeitlich die schwierigsten contrapunktischen Formen vorangegangen sind und als Vorbereitung und Weg dahin dienen mußten. Man stellte sich nämlich seine Aufgabe so: eine Melodie gleichzeitig von mehreren Stimmen in verschiedener Tonhöhe erklingen zu lassen, oder zu einer Melodie andere Melodien in anderen Stimmen unter harmonisch geregeltem Verhältniß der dadurch zusammentreffenden Töne hinzuzufügen. Mit den unförmlichsten Quinten- und Quartenparallelen fing man an, um im Lauf von etwa fünf Jahrhunderten angestrengten geistigen Schaffens und Ringens zu den schwierigsten Aufgaben der contrapunktischen Kunst und zugleich zu einer staunenswerthen Virtuosität in der Handhabung der strengsten canonischen Formen und des fugirenden Sazes emporzusteigen. Das älteste Verdienst gebührt hierbei den Franzosen; ihre vornehmste Entwicklung aber haben die contrapunktischen Formen im 14.—16. Jahrhundert durch die niederländischen Meister und Schulen erhalten. Kleine Proben dieser, dem Ohr noch sehr herben und nicht leicht erfassbaren Kunst, wie sie im 16. Jahrhundert von den deutschen Meistern geübt wurde, finden wir in den mehrstimmigen Beilagen dieser Sammlung. Es mußte noch ein Letztes hinzukommen, um die Musik auf den ersten wirklichen Höhepunkt ihrer Geschichte hinaufzuführen: sie mußte von den harmonischen Härten und aus der schroffen Ectigkeit, in die sie auf ihrem Wege gerathen war, wieder erlöst werden. Das geschah in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch den Schönheitssinn und die Klangliebe der Italiener, es war vor Allen Palästrinas That und unsterbliches Verdienst. Dieselbe Bewegung führte dann zugleich, und zwar in Deutschland erst um den Anfang des 17. Jahrhunderts, zu

dem weiteren Ergebniß, daß man auf dem Gebiete der volksthümlicheren Musik und innerhalb der kleineren Formen die rein contrapunktische Gestaltung überhaupt verließ und mit accorobischen Begleitungsharmonien vertauschte. So also sah es, in allgemeinsten Umrissen, in der Musik aus, als unmittelbar vor den zuletzt erwähnten, abschließenden Neuerungen unter den „Gelehrten“ in Deutschland die vierstimmigen Sätze, im Volke die einstimmigen Melodien unserer Sammlung gesungen und auf „allerlei Instrumenten“ gespielt und gepfiffen wurden.

Sehen wir danach, welchen Rang denn innerhalb dieser Musik unsere „Volkslieder“ einnahmen.

Wir setzen heute die erste unter den wesentlichen Eigenschaften eines musikalisch schaffenden Meisters in die glückliche Erfindung der Motive und ihre Entfaltung zur Melodie. Das war im Mittelalter anders: die ganze Zeit war so sehr mit Polyphonie beschäftigt, daß für das bei Weitem erste, ja für das eigentlich allein nennenswerthe Verdienst eines Meisters das Geschick des mehrstimmigen Satzbaues galt. Mochte er seine Melodie, seinen Tenor, nehmen, woher er wollte, wenn er ihn nur zu kunstvollem Bau entfaltete oder zierlich in einem Gewebe von Stimmen versteckte und begrub. Ohne Zweifel wirkte eine alte Gewohnheit dabei mit. Die Arbeit des Sazes hatte ja zunächst der Kirche gegolten; in dieser aber war die Melodie wirklich ein bereits in den Hymnen, der Liturgie u. s. w. gegebenes Element, das frei zu erfinden den Meistern gar nicht einmal zustand. Wo ihnen aber für ihre kirchlichen Motetten u. s. w. die Kirche keinen Tenor vorgeschrieben, da griffen sie, einmal gewohnt, den Tenor gewissermaßen als die ihrer Kunst von außen her gestellte Aufgabe zu betrachten und in Anspruch zu nehmen, einfach zu außerkirchlicher Musik: sie verwandten weltliche Lieder als Tenöre für kirchliche Motetten, Messen u. s. w. Wie hätten sie da nicht auch umgekehrt dem weltlichen Liede als solchem und auf seinem eigenen Boden dieselbe Kunst der Behandlung zu Theil werden lassen sollen? In der That bearbeitete man nun das Volkslied auch für den außerkirchlichen Gesang ganz genau in derselben Weise, wie jene kirchlichen Sätze; zwischen beiden findet ein wesentlicher Unterschied im Styl nicht statt. Das Vocheimer Liederbuch zeigt uns, daß auf diesem Gebiet in Deutschland um die Mitte des 15. Jahrhunderts der dreistimmige Satz, der dann die Melodie in die Mitte einer discantirenden Oberstimme und eines grundlegenden Basses stellt, der üblichste war. Im Volke selbst mögen zweistimmige Sätze (die man, wenn ich nicht irre, später mit dem Ausdruck „auf weise eines bergreien“ u. dgl. bezeichnete) geläufiger gewesen sein, ja wir müssen uns, wie schon bemerkt, die Fähigkeit, dergleichen Gegenstimmen auch wohl improvisirend zu singen, oder bei den Instrumentalisten das Geschick, die gesungene Melodie auf den Instrumenten mit der Unterlage eines Basses zu versehen, als im Volke recht weit verbreitet denken. Im Anfang des 16. Jahrhunderts finden wir dagegen den vierstimmigen Satz in der allgemeinsten Geltung und Beliebtheit; der zwei- und dreistimmige, so wie andererseits fünf- bis achtsimmige Satz erscheint mehr als Ausnahme daneben.

Aber nicht allein zwischen solchem weltlichen und einem kirchlichen Satz ist kein Unterschied des Stils vorhanden, sondern wie wir weiter hinzufügen müssen, auch zwischen der einfachen Melodie eines Volksliedes und dem Tenor eines solchen Kunstliedes ist kein wesentlicher Unterschied, sondern das Lied ward ganz so aufgenommen, wie es im Volksgesang bereit lag. Selbst wenn der Meister es für seine Zwecke mit Verzierungen und Melismen, d. h. wortlosen Tonreihen, ausschmückt, läßt er doch

sein eigentliches Wesen unberührt; ja selbst wenn er um des Sages willen noch rücksichtsloser etwa in den Rhythmus eingreift, verändert er es dennoch nicht bis zur Unkenntlichkeit. Wir können und müssen diesen Satz aber auch umkehren: die Volksmelodien zeigen auch ihrerseits genau die gleiche Natur, ruhen, was Tonalität und Rhythmus betrifft, genau auf denselben Grundlagen, wie die Musik der Schule. Ein Kunstlied im heutigen Sinn gab es, gegenüber dem Volkslied, noch nicht, auch nicht, oder vielmehr am allerwenigsten, darf man etwa das meisterfängerische Lied als einen Gegensatz dieser Art fassen. Die Kunst, welche in Kirche und Schule gelehrt und geübt ward, war dieselbe, bei der auch die fahrenden Sänger und Spieler, die Minne- und Meisterfänger in die Schule giengen; es war dieselbe Kunst, die sich auf hundert Wegen unter allem Volk verbreitete und die auch der rein volksmäßigen Musik ihre Regeln gab und ihre Bahnen vorzeichnete. Wie denn überhaupt aller Volksgefang bis zu gewissem Grade immer nur ein Reflex der Kunstmusik seiner oder einer früheren Zeit ist. Aus sich selbst heraus schafft sich „der Volksgeist“ ebensowenig eine eigene Kunst der Musik, wie er sich seine eigene Kunst der Malerei oder Sculptur schafft. Wohl aber spricht er in den Formen der anderswo erwachsenen Kunst, indem er sie vor Allem gern der schulmäßigen Künstlichkeit entkleidet, seine eigene Art zu denken und zu empfinden aus. So wenig aber nun im 16. Jahrhundert das Volksmäßige in diesem Sinn überhaupt schon auf eine einzelne Classe, auf die niederen, die ländlichen Schichten des Volkes beschränkt war, sondern vielmehr ein und dieselbe Zug, Ton und Klang volkstümlicher Empfindung noch durch alle Classen des Volkes gieng, wenn auch nicht mehr durch alle Persönlichkeiten, ebensowenig gab es damals ein Volkslied, dessen Schöpfung und Gesang den unteren Regionen des Volkslebens allein zugefallen wäre, sondern dasselbe Lied ward vor Kaiser und Königen wie beim ländlichen Tanz, dasselbe von und vor Fürst und Oberst wie von und vor dem letzten Landsknecht, dasselbe von den kunstreichsten Meistern des Sages oder des Spieles wie vom Burschen in der Schenke, ja endlich dasselbe in den geweihten Räumen der Kirche wie auf dem Markt gesungen. Derselbe Styl, dieselbe Kunstregel beherrscht das Ganze. Sie stand ja in alter Uebung und war längst aller Welt ins Blut gegangen. Ganz gewiß aber haben wir unter den Schöpfern solcher Melodien neben den eigentlichen Meistern, die, wie wir wissen, die Erfindung solcher Lieder keineswegs etwa unter ihrer Würde achteten, wenn sie auch nicht weiter große Ehre damit einzulegen dachten, zunächst und zuerst an die zahlreich umherfahrenden Musiker von Fach, dann aber auch an die noch viel zahlreicheren sonstigen gutgeschulten Sänger und Musiker zu denken, die aus allen Schulen hervorgiengen, darunter gewiß viele Männer, die, wie mit der Praxis, so auch mit der Theorie recht wohl bekannt waren. Es braucht uns deswegen durchaus nicht so sehr zu wundern, wenn diese Lieder keineswegs jenen Grad von Einfachheit und Kunstlosigkeit zeigen, den wir mit der Vorstellung eines Volksliedes zu verbinden gewohnt sind. Wir werden darauf gleich noch näher eingehen.

Erkennen wir nun die große Bedeutung des Liedes für jene Zeit schon in seiner gleichmäßigen Verbreitung durch alle Lebenskreise, so wird uns dieselbe noch viel deutlicher werden, wenn wir dabei sehen, daß das Lied recht eigentlich im Mittelpunkt der gesammten Musik jener Zeit steht und ziemlich alle ihre Zweige beherrscht. Daß es für diese Zeit noch keine wirkliche Instrumentalmusik giebt, d. h. keine Musik, welche ohne Betheiligung des Wortes ihren Gegenstand mit bloß instrumentalen Mitteln darzustellen unternimmt, bedarf nicht erst der Bemerkung. Instrumentalmusik in

diesem Sinn ist eine Schöpfung viel jüngerer Zeit. Alle ältere Instrumentenmusik erweist sich dagegen nur als die Uebertragung von Gesangsmusik auf die Instrumente. Auch geistliche Musiken wurden zu solchen Zwecken, z. B. für Tafelmusiken u. dgl., gebraucht. Nicht einmal die Tanzmusik macht davon eine wirkliche Ausnahme. Vielmehr bestand die Tanzmusik seit Alters grade im gesungenen Lied und die Bestimmung einer großen Menge von Liedern, z. B. unter denen der Minnesänger, ist eben die, als Tanzlieder zu dienen. Das dauerte bis über das 16. Jahrhundert hinaus. Eine andere Frage ist allerdings die, ob sich nicht daneben grade auf dem Boden des Tanzes schon früh reine Instrumentalmusik entwickelte. In der That gab es im 16. Jahrhundert wirklich neben den gesungenen oder aus dem Liede auf die Instrumente übertragenen Tänzen auch solche, die von Anfang an nur für die Instrumente geschrieben waren. Wir lernen sie u. A. aus Uebertragungen auf die Laute kennen. Sie sind aber, was ihren musikalischen Gehalt betrifft, so armfelig und von so niedriger Gattung, daß wir sagen müssen, sie können neben dem in so viel höherem Range stehenden Liede noch gar nicht den Anspruch auf künstlerische Bedeutung erheben. Mit dem Marsch, der zweiten Art angewandter Instrumentenmusik, ist es allen Anzeichen nach nicht anders: das Bessere wird auch für diesen Zweck wieder dem Alles versorgenden Liede entnommen sein; das Uebrige scheint sich nicht weit über die Rhythmen der Schlaginstrumente und die einfachen Modulationen der Zinken, Hörner u. s. w. hinaus erstreckt zu haben. Der Bläser aber, welcher sich als Künstler, oder, um modern zu sprechen, als Solist hören lassen wollte, konnte sich nur wieder an das Lied halten. Eben so Virtuosen anderer Art, die recht eigentlichen Modewirtuosen des 16. Jahrhunderts, nämlich die Lautenschläger. Worin die Litteratur für ihr Instrument bestand und womit sie jene uns wenig begreifliche, aber nicht zu bezweifelnde oft wahrhaft hinreißende Wirkung auf ihre Hörer übten, ist uns aus mehreren Lautenbüchern genügend bekannt: es sind außer den nur in kleinerer Zahl vertretenen kirchlichen Stücken und einigen, hauptsächlich natürlich für den praktischen Gebrauch bestimmten Tänzen eben wieder nur die Lieder und zwar Lieder in den oben besprochenen schwierigen mehrstimmigen Sätzen, welche der Lautenist, ziemlich mangelhaft noch dazu, auf sein Instrument übertrug, indem er sie durch endlose Räufe und Triller noch krauser machte. Eine wahrhaft abscheuliche Gattung von Musik; das lebernstste Virtuosenenthum von heute ist nicht leberner.

Auf diese Art sehen wir also das Lied ziemlich alle Seiten des Musiklebens jener Zeit durchdringen und erfüllen. Abgesehen von seinem eignen Leben als Minnesang, Meistersängerton, weltliches und geistliches Volkslied, dient es dem Meister als Motiv für seine kirchlichen Compositionen und als Tenor seiner contrapunktischen weltlichen Sätze; es stattet den Tanz aus, es dient der Instrumentalmusik als Stoff, den Virtuosen als Unterlage ihrer Kunst und Kunststücke; es war aber auch hoch und edel genug, um die Kirche mit einem neuen und herrlichen Gemeindegesang auszustatten. In der That ist es der Kern und Inbegriff aller weltlichen Musik der alten Zeit, die Hauptquelle der ganzen Entwicklung auf dieser Seite der Kunst. Und erinnern wir uns nun an diesem Punkte, wo wir dem Liede eine so hohe geschichtliche Bedeutung zuerkennen, noch einmal daran, daß wir es dabei nur mit den einstimmigen Melodien zu thun haben; denn nur in diesen besteht nach dem Begriff der Zeit das Lied; was von contrapunktischer Arbeit und bald hernach dann auch von Begleitungsharmonien hinzukam, war eine zufällige und insofern also auch gleichgültige äußerliche Zuthat. Wie sollten wir uns denn unter solchen Um-

ständen darüber wundern, wenn wir diese Melodien künstlerisch bedeutend ausgestattet finden?

Und zwar, wie im Vorbeigehen bemerkt werden möge, das eigentliche Volkslied in höherem Maße als die Töne der Meistersänger. Diese halten zäh und ohne rechtes eigenes inneres Leben an einer alten Tradition fest, die von den Minnesängern der höfischen Zeit an die fahrenden Säger kam, welche überhaupt die Erben ihrer Kunstübung waren, und von diesen dann wieder in die künftigen Meistersängerschulen. Schon der Augenschein lehrt, daß diese Melodien im 15. und 16. Jahrhundert an wahrer Wirksamkeit hinter dem Volksliede zurückstehen, denn nur wenige von ihnen sind zu weiteren Schicksalen berufen worden, wie z. B. der alte Herzog Ernst-ton, der von Sirt Buchsbaum zu einem Marienpsalter verwendet ward und dann in den kirchlichen Gesang übergieng. Eben das Festhalten an einer veraltenden Ueberlieferung hat diese Töne um die Theilnahme an derjenigen Entwicklung gebracht, welche neben ihnen die in frischem Aufschwung begriffene Musik durchmachte und welche dem Volkslied zu statten kam. Man fühlt in der That diesen einförmigen und rhythmisch unbelebten Meistersängertönen leicht an, daß sie ein absterbender Zweig am Baume der Kunst sind.

Was nun das in den Volksmelodien herrschende Kunstprincip betrifft, so wollen wir nur auf zwei Punkte, ihre Tonalität und ihre Rhythmen, mit einigen Bemerkungen eingehen.

In ihrer Tonalität stehen die Volkslieder des 15. und 16. Jahrhunderts ganz auf gleicher Linie mit der sonstigen Musik ihrer Zeit: sie sind nicht in unserm heutigen Dur und Moll, sondern in den Octavengattungen der sogenannten Kirchentöne erfunden. Unter diesen Kirchentönen entspricht nur einer, der ionische, genau unserm heutigen Dur; auch Lydisch und Mixolydisch sind Durtonarten, aber mit charakteristischen Abweichungen. Eben so unterscheiden sich das Dorische, Phrygische und Aeolische, jedes auf seine eigene Art, charakteristisch von unserer Molltonart. Ob sie uns in ihrem Verlauf einen vorwiegend durartigen oder mollartigen Eindruck machen, kommt ganz auf die Behandlung im Einzelnen an. Nun ist allerdings die volle Strenge dieser Tongeschlechter von der Kunst jener Zeit bereits durchbrochen und aufgegeben, wozu die mehrstimmigen Säge mit Nothwendigkeit zwangen, und es ist wahr, daß unter den Durtonarten das Ionische, also unser Dur, bereits bedeutend vorwiegt, so wie daß die Molltonarten durch Behandlung und durch Einfügung der Halböne häufig schon geradezu dem modernen Moll entsprechen. In solcher Hineigung zu den beiden modernen Tongeschlechtern liegt unleugbar ein Zug zum Einfacheren, aber zugleich auch zum Vollkommeneren. Denn die Vortheile der älteren Tonarten bleiben darunter ja für jeden, der sie für Zwecke der Charakteristik benutzen will, unverkümmert erhalten. Ich weiß aber nicht, ob es nicht ein Irrthum ist, wenn man diese Erscheinung gerade als etwas dem Volkslied besonders Eigenthümliches und als auf der natürlichen Hineigung des Volksgeistes zum Einfacheren Ruhendes betrachtet, wie neuerdings mehrfach geschehen ist. Ein Festhalten am Einfachen oder eine Rückkehr aus Verunstaltung zur Einfachheit ist es nicht, denn dies Einfachere war ja bisher gar nicht da; sondern es ist ein Fortschritt zu einer höheren Entwicklung des Systems. Daß aber die Anregung dazu vielmehr grade auf dem Kunstgebiet selbst durch die Polyphonie gegeben ward, ist eine unleugbare Thatfache. Denn die Polyphonie war es, welche zum Aufgeben der strengen Consequenz in Behandlung der diatonischen Tonleiter zwang, weil man sonst harmonischen Ungeheuerlichkeiten verfallen wäre.

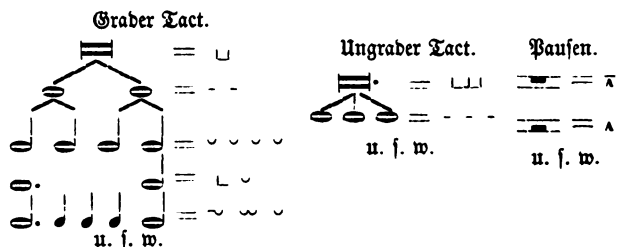
Ich glaube daher, daß die Bewegung, welche zur Vertauschung der diatonischen mit der chromatischen Tonleiter und damit zu einer wesentlichen Vervollkommenung führte, sich weit mehr in der Schule als durch den Volksgefang vollzog. Im einstimmigen Gesange haben noch dazu jene alten Tonarten gar keine sonderlichen Schwierigkeiten, während sie ein bequemes und wirksames Mittel der Charakteristik gewähren. Bekannt waren sie, die in tausendjähriger Uebung standen, natürlich allem Volk; warum also hätte das Volk auf diesem Gebiet nicht so gut, wie auf anderen, das Altüberlieferte ruhig fort üben sollen? In der That finden sich denn auch in den folgenden Melodien fast alle alten Tonarten vertreten, wenn auch das Ionische, also unser Dur, an Zahl überwiegt. Denn es sind darunter 19 ionische (und hypotionische) Melodien, 5 mixolydische, 11 dorische, 9 äolische und 8 phrygische.

Wenn der einstimmige Gesang zur Charakterisirung seiner leichten Tonreihen stärkere Mittel, wo sie auf seinem Wege liegen, nicht verschmäht, so ist das ganz natürlich, weil ihm eben überhaupt nur sehr beschränkte Mittel des Ausdrucks zur Verfügung stehen. Das wollen wir uns auch zweitens in Betreff der Rhythmen gesagt sein lassen, wenn sich diese in den folgenden Melodien im Ganzen so künstlich zeigen, daß man daraus Zweifel an der wirklichen Volksenthümlichkeit der Melodien hat schöpfen wollen. Diese Zweifel sind indessen nur möglich, so lange man Melodien nur in den mehrstimmigen Sätzen oder in den kirchlichen Gesangbüchern vor sich hat. Denn in jenen wie in diesen könnten sie ja allerdings um der besonderen Zwecke willen, denen sie hier dienen, verändert und um ihre volksthümliche Gestalt gebracht worden sein. Ja sie sind vielmehr wirklich in manchen Fällen verändert worden. Anders steht es aber um die einstimmigen Aufzeichnungen, aus denen, wie oben mit Zahlen belegt ist, für die folgende Sammlung mehr Lieder, als aus einer der beiden anderen Quellen, fast so viel, als aus beiden anderen zusammen, geschöpft worden sind und deren unter der Arbeit eine noch weit größere Zahl vorgelegen hat. Diese, entweder für Singende oder von Singenden aufgezeichnet, theils gradezu für den Gesang des Volkes bestimmt, theils aus ihm niedergeschrieben, schließen jeden Zweifel daran, ob sie die Melodien wirklich so, wie sie im Volke gesungen wurden, enthalten, aus. Es zeigt sich aber, wie schon erwähnt, daß die Gestalt dieser einstimmigen Volksmelodien von derjenigen, in der sich die Lieder im Kirchengesang wie im Kunstgesang finden, in zahlreichen Fällen nicht abweicht. Man vergleiche z. B. in Ton XL die beiden einstimmigen Aufzeichnungen A und C mit dem Brantischen Tenor B; solche Beispiele liegen in mehreren Fällen vor. Eben so häufig stimmen ganz verschiedene, zu verschiedenen Texten an verschiedenen Orten gemachte einstimmige Aufzeichnungen im Wesentlichen mit einander überein, stimmen Tenöre der Kunstsätze mit den einstimmigen Formen der kirchlichen Gesangbücher überein. Ja innerhalb der mehrstimmigen Sätze selbst war der Beweis gegen die Zweifel an der unverfälschten Treue ihrer Tenormelodien zu widerlegen: wenn, wie z. B. bei den Tönen L und CIV der Fall ist, eine Melodie sich ganz gleichlautend als Tenor in vier und mehr Sätzen verschiedener Meister wiederfindet, so ist das eben nur dadurch erklärbar, daß diese Meister die Melodie unverändert, so wie sie im Volke gesungen ward, aufnahmen.

Ich muß aber nun zum Schluß auf diese z. Th. sehr eigenthümlichen Rhythmen, deren Volksmäßigkeit für das 16. Jahrh. hiernach irgend einem Zweifel nicht unterzogen werden kann, etwas ausführlicher eingehen, weil ich in Betreff verschiedener Punkte meine Auffassung wie meine Behandlung in den folgenden Ueber-

tragungen der Melodien zu rechtfertigen habe. Wenn ich dabei von einer Zusammenstellung mit der griechischen Metrik ausgehe, so wird nur scheinbar dadurch eine an sich schwierige Sache noch verwickelter. Vielmehr ist die Uebereinstimmung zwischen den alten musikalischen Rhythmen und den antiken Metren eine derartige, daß beide sich auf lehrreiche Weise wechselseitig beleuchten; sie ist so groß, daß ihre Zusammenstellung den Vortheil gewährt, musikalische Erscheinungen, welche sich dem Leser sonst nur durch Noten oder Beschreibungen klar machen ließen, kürzer und sicherer durch bekannte metrische Namen bezeichnen zu können. Es ist aber dabei die Metrik in derjenigen Gestalt vorausgesetzt, wie sie sich durch die neuesten Forschungen von H. Schmidt herausgestellt hat. Die Schmidtschen Bezeichnungen behalte ich bei; sie sind für die musikalischen Rhythmen eben so zutreffend und ausreichend, wie für die metrischen. Nur muß ich den Metren, nach Maßgabe der alten Mensuraltheorie, andere Notenwerthe gegenüberstellen, als Schmidt es thut, indem er, wie es für seine Zwecke richtig war, seine Wahl innerhalb des modernen Systems traf. Es muß nämlich für die alte Musik als Maß eines ganzen Tactes im heutigen Sinn eine Brevis (d. h. eine heutige doppelte Tactnote) angesehen werden, welche in 2 Semibreven (d. h. 2 heutige ganze Noten) zerfällt, deren jede nach altem Ausdruck einen tactus hat, d. h. die erste den Niederschlag und die zweite den Aufschlag, so daß erst zwei tactus im alten Sinn einen Tact im heutigen bilden, nämlich:

 Der alte grade Tact zerfällt mithin in $\frac{1}{2}$: , nicht, wie der heutige, in $\frac{1}{4}$ . In der Ausführung ändert sich das jedoch meistens wieder, weil die Lieder fast immer die Vorzeichnung C haben, was an Geschwindigkeit eben $\frac{1}{4}$ statt $\frac{1}{2}$ ergibt, weshalb ich die Uebertragungen auf heutige $\frac{1}{4}$ reducirt habe. Den metrischen Bezeichnungen entsprechen demnach die Notenwerthe so, wie das folgende Schema es zeigt:



Daraus ergibt sich folgende Parallele für die Hauptmetren.

1. (Dialyse der Kürze: ) Trochäus disemos ; Pyrrichius ; Tribrachys ; die Choreen  und , (beides Trochäen, denn auch der letzte hat den Ictus auf erster Stelle: ; jambischer Rhythmus dagegen entsteht nur durch den Auftact); ikyllischer Hexameter . Diese alle kommen nur als halbe Tacte vor, soweit meine Erfahrung reicht. Folgende Metren dagegen bilden einen ganzen Tact:

2. Spondeus ; die zwei Daktylen (denn auch hier ruht der Ictus auch

im zweiten Fall auf der ersten kurzen Sylbe) und Proce-
 leusmaticus ; Amphibrachys ; Epitrit ; Molossus
 , der mit Ton auf erster Stelle einen Trochäus von doppelter Länge
 bildet: ; die verschiedenen ionischen Formen
 u. s. w.

3. Einen Doppeltact bilden die dochmischen Metren, d. h. die Ver-
 bindung eines Trochäus mit einem Creticus, Bacchius oder Päon in jeder Gestalt:

u. s. w.

Diese Rhythmen werden sodann in der Musik zu folgenden Haupttactarten
 verbunden, für welche es, wenn auch nur nach allgemeiner Analogie, der Kürze
 halber gestattet sei, antike Namen zu brauchen:

1. Dorische Zeilen mit dem Grundtactmaß des Spondeus:

Ton III.



Mit dem Spondeus können darin seine sämtlichen Auflösungen wechseln,
 z. B. die beiden Daktylen:

Ton V.

Ton III.



Ton V.



oder der Epitrit:

Ton XXXII.



Am gewöhnlichsten aber ist die Auflösung des ersten Tactes in einen Proce-
 leusmaticus, worauf bei klingendem Versschluß ein Spondeus, bei stumpfem ein
 Daktylus der zweiten Form folgt:

Ton I.

Ton II.



Dazu dann weitere Mischungen und Dialysen:

Ton II.



Ton XXI.



on not in deut-schen lan - - - den

Endlich aber wechselt mit dem Spondeus oder mit dem Proceleusmaticus auch eine choreische Dipodie, wobei wieder statt des reinen Trochäus jede ihm metrisch gleiche Form, Tribrachys, kyklischer Hexameter u. s. w., stehen kann:

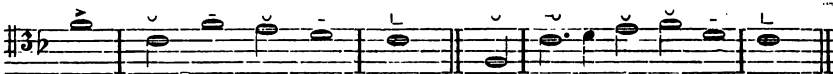
Ton LIX.



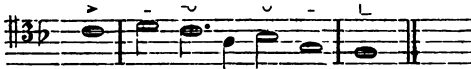
Was wöln wir singn und he - ben an wir sin - gen von ein e - bel - man.

Ähnlich im Wechsel mit einfachem graden Tact (dorischen Maß) erscheinen z. B. folgende Zeilen und Rhythmen:

Ton XIII.



ie - zunt ein new ge - dacht sach man im bel - be stan



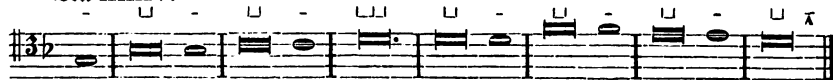
ließ man sy all ab - gan.

Der Metriker würde diese Erscheinung einfach so erklären, daß in diesem Fall der Trochäus (und was ihm an Maß entspricht) kein wirklicher, sondern ein Trochäus dissemos ist, dessen Maß also in der Dipodie einem Spondeus entspricht: ~ ~ = —. Die Musik wird keine künstlichere Erklärung zu suchen haben: diese dreitheiligen Noten  sind nicht in ihrem vollen Maß, sondern, nach altem Ausdruck, als Hemiolen zu fassen, deren drei nur das Maß von zwei entsprechenden Noten graden Tactes haben, also  auch hier =  wie ~ ~

= ~ ~ ~ ~. Wir kommen darauf zurück. Modern ausgedrückt: es sind Triolen, die mit 4 Vierteln wechseln, also kein Wechsel des Tactes, sondern nur des Rhythmus.

2. Wirklich choreische Tacte, d. h. also dreitheiliges Tactmaß für ganze Melodien, sind im 16. Jahrhundert nicht häufig. Ein Beispiel von Doppeltrochäen bietet Ton XXXV, eines von choreischen Dipodien Ton XLI.

Ton XXXV.



Es wo - net lieb bei lie - be, da - zu groß her - ze - leid

Ton XLI. **Ton XXXI.**

Frö-lich so wil ich sin-gen zc. wost got, du hetst es baß be-dacht.

Ton XX.

He al-le-samt.

3. Sonische Zeilen, musikalisch gesprochen $\frac{6}{2}$ ($\frac{6}{4}$) Tacte: am beliebtesten ist die Form $\sim - -$; auch diese mit den möglichen Zusammenziehungen und Auflösungen:

Ton VI **Ton II B.**

An was-ser-flü-ßen Ba-bi-lon da er hat kein Diener nie ver-lon

Ton VI. **Ton VI.**

sa-ßen wir mit wei-den, die

Was nun ferner die Gesetze des musikalischen Strophenbaues betrifft, so reicht leider das mir vorliegende Material nicht hin, um die ganze Frage zu untersuchen, oder auch nur für alle Fragen, die bei den folgenden Melodien auftraten, der Antwort gewiß zu sein. Ich kann daher hier nur einige Punkte, die sich als Thatfachen herausstellen, besprechen und richtig zu deuten versuchen.

1. Alle Lieder mit der Vorzeichnung graden Tactes (C oder C) sind äußerlich durch eine Zählung nach zwei ganzen Noten (d. h. nach zwei Semibreven — oder vier Minimien —) geregelt, wobei weder der Wortaccent noch der wirkliche Rhythmus der Melodie in Betracht kommt, so daß es gleichgültig ist, ob die betonte Sylbe auf guten oder schlechten Tacttheil fällt; nur muß die Zählung in der Art richtig aufgehen, daß in jeder Musitzelle die erste Note nach dem Auftact, oder, wenn kein Auftact da ist, die erste Note selbst, und daß eben so am Schluß des Ganzen die Schlußnote auf eine dieser beiden Semibreven fällt, gleichgültig auf welche; nur auf eine zwischen beiden liegende Minima darf sie nicht fallen. Für diese Messung, die für die Melodien selbst eine rein theoretische und nur für das Auge vorhandene ist, kann jede beliebige der folgenden Melodien als Beispiel eingesehen werden. Im mehrstimmigen Satz aber wird diese, die Melodie sogar zerstörende Theilung wirklich praktisch, wie jeder der in den Beilagen mitgetheilten Sätze zeigen kann. In Beilage 2 z. B. ist die Melodie (der Tenor) folgender Gestalt in das Tactgefüge des Satzes eingeschoben:

Es flog ein klein wald-vö-ge-lein der lie-ben fürs fen-



Es versteht sich von selbst, daß kein Mensch jemals die Melodie als solche so gesungen hat, denn ihre wahre rhythmische Gestalt kann, abgesehen von der weiteren Deutung dieses Rhythmus, keine andere sein, als folgende:



Jene theoretische $\frac{4}{2}$ -Messung ist aber für die Kritik der einstimmig aufgezeichneten Melodien wichtig, und hat mich in mehreren Fällen auf Unrichtigkeiten der Ueberslieferung oder der Abschriften aufmerksam gemacht.

2. Kein ganzer Tact hat im wirklichen Bau der Melodien geringeres Maß als $\frac{4}{2}$ oder $\frac{3}{4}$, also $\frac{4}{2}$ oder $\frac{3}{4}$ oder $\frac{4}{2}$ oder $\frac{3}{4}$ u. s. w., wie schon vorhin bemerkt ist. Wenn man Tacttheilungen wie $\frac{4}{2}$ oder $\frac{3}{4}$ machen wollte, kommt man allerdings um verschiedene Schwierigkeiten herum, aber nur dadurch, daß man sie äußerlich dem Auge entzieht. Man verdeckt nämlich durch solche kurze Tacte das den Rhythmen innewohnende Gesetz des Nieder- und Aufschlags. Der natürliche Grund dieses vollen Tactmaßes ist oben angedeutet.

3. Jede Musikzeile (entsprechend jeder wirklichen Verszeile) muß, vom Auftact natürlich abgesehen, mit vollem Tact anheben, (im vollständigen Gegensatz zu den tactischen Verrentungen, denen dieselben Melodien zu derselben Zeit im mehrstimmigen Satz unterworfen werden). Auch dies Gesetz fließt einfach aus der Natur der Sache; wer die folgenden Melodien durchsieht, wird an seiner tatsächlichen Richtigkeit nicht zweifeln.

4. Die durch das Aneinanderstoßen zweier Zeilen entstehenden Tacte werden entweder in einfache Uebereinstimmung mit dem sonstigen Tactmaß des Liedes gestellt oder sie unterbrechen den Rhythmus durch einen Tactwechsel. Letzteres ist das Häufigere und entstammt, wie man leicht sieht, geschichtlich der alten Gewohnheit, jede Zeile als eine in sich abgeschlossene Größe zu behandeln und von der folgenden sichtlich abzuheben. Diese Absonderung kann sowohl durch eine Verlängerung des verbindenden Tactes (gewissermaßen eine genau gemessene Fermate), als umgekehrt durch eine Verkürzung zu Wege gebracht werden. Es wird nämlich der $\frac{2}{4}$ ($\frac{4}{2}$) Tact gewöhnlich in den Zeilerverbindungen durch einen $\frac{3}{4}$ -Tact unterbrochen; am beliebtesten ist zwischen dorischen ($\frac{4}{2}$) und chorischem ($\frac{6}{2}$) Tacten an dieser Stelle ein Molossus:

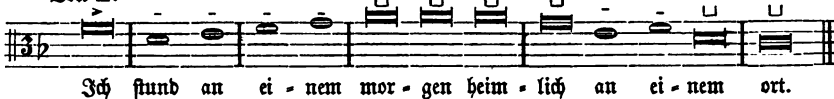
Ton XIII.



Ton XCIX.

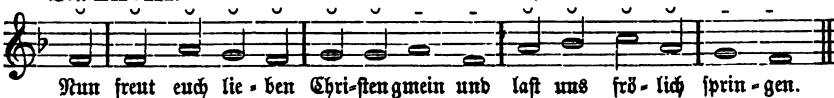


Ton L.



In anderen Fällen bekommt dieser Zwischentact die Form eines Ionicus:

Ton LXVIII.

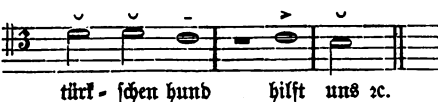


Häufig wird dabei der Auftact der zweiten Zeile durch kürzere Note mit ergänzen-der Pause noch schärfer abgesondert; ich gebe zu dem ersten Beispiel ein zweites, in welchem gleich darauf beim nächsten Zeilenschluß dieser jonische Tact nicht beliebt, sondern durch eine Pause der $\frac{2}{1}$ -Tact gewahrt ist:

Ton XL.



Ton II A.



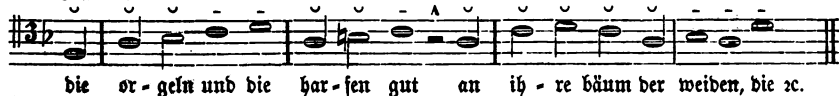
Umgekehrt liebte man in Liedern, die als Grundmaß jonische Reihen, d. h. $\frac{3}{1}$ -Tacte haben, die Zeilenverbindung auf einen $\frac{2}{1}$ -Tact zu kürzen:

Ton LXI.



5. Derselbe Wechsel zwischen $\frac{3}{1}$ - und $\frac{2}{1}$ -Tacten findet sich aber auch außerhalb der Zeilenverbindung fast in allen Liedern jonischen Maßes, meistens mit sehr charakteristischer Wirkung:

Ton VI.



Ton LIII.



Ton CV.



Ton IX B.



Seltener treten umgekehrt innerhalb dorischer Rhythmen einzelne jonische Zeilen auf, so z. B. in Ton XLVIII oder Ton - XVIII C, in dem außer den Zeilenverbindungen auch der vorletzte Tact die Form $\sim \sim \sim \sim$ hat.

6. Den Wechsel rein dorischer mit choreischen Zeilen, die Verbindung von $\frac{4}{2}$ mit $\frac{6}{2}$, habe ich schon oben vorläufig besprochen. Es ist eine der häufigsten und, wie man daraus sieht, beliebtesten rhythmischen Formen.

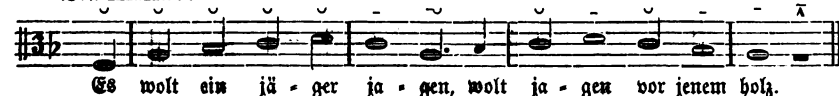
Ton II B.



Ton XIII.



Ton XXXIV.



Ton XXI.



Ton XXI.

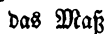


Ton XX.



Ton XX.



Die Thatfache dieser Rhythmen haben wir einfach anzuerkennen; ich habe oben bereits gesagt, wie sie sich meiner Ueberzeugung nach auf höchst natürliche Weise deuten läßt, metrisch sowol wie musikalisch: indem man die dreitheiligen Noten, die auf diese Weise innerhalb des graden Tactes erscheinen, als Hemiolen faßt, wodurch der Tact |  | das Maß |  | erhält, also den Tacten |  | |  | an Maß gleich und nur im Rhythmus von ihnen unterschieden ist. Es ist, modern gesprochen, nichts Anderes, als der einfachste Wechsel zwischen Halbtheilung und Triolentheilung der ganzen Noten. — Diese sogenannten Hemiolen im graden Tacte waren den Alten eine ganz geläufige Sache, die in genauer Notenschrift, was allerdings, wie ich einräumen muß, in den Notirungen der Lieder mir wenigstens nicht vorgekommen ist, durch geschwärzte Noten dargestellt ward. Es bedurfte aber in den einstimmigen Melodien kaum einer eigenen Bezeichnung dafür, denn in der That ist es fast unmöglich, diese Rhythmen singend anders, als so, darzustellen. Diese Annahme wird noch durch den Umstand unterstützt, daß in verschiedenen Aufzeichnungen derselben Lieder einzelne Phrasen in der einen im graden Tact, in der andern in diesem (hemiolischen) ungraden erscheinen, was doch kaum denkbar wäre, wenn solcher Rhythmenwechsel nicht neben der festen Tactordnung als etwas Untergeordnetes, fast Willkürliches betrachtet worden wäre. 3. B.:

Ton L A.



Ton L B.



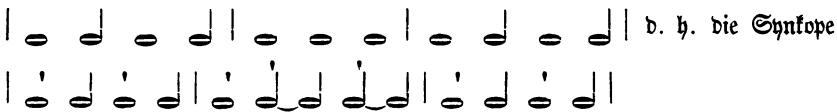
Ton XXIV A.



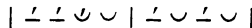
Ton XXIV B.



Hält man nun die, auf S. 17 unter 4 besprochenen molossischen Verbindungstacte zu diesen Choren, so hat man einen weiteren, unserem Ohr zwar eigenthümlichen, bei den Alten aber auch sonst sehr beliebten Rhythmenwechsel vor sich, nämlich jene andere Art von Hemiolien, die umgekehrt den ungraden Tact scheinbar mit einer zweitheiligen Messung — d. h. aber durch eine Synkope — unterbrechen und die man, wo die Vorzeichnung dreitheiligen Rhythmus vorschrieb, gleichfalls durch Schwärzung der Noten ausdrückte; z. B. so:



Darin hat man aber zugleich wieder eine Form, welche auch der antiken Metrik ganz gewöhnlich ist und sich in allen jonischen Metren findet, nämlich die sog. Brechung der Jonici, d. h. den Wechsel von Jonici und Dichoreen:



Für diesen Fall also wenigstens, wo in unseren Liedern auf solchen Molossus die hemiolischen Trochäen folgen, liegt die Annahme in lockender Nähe, daß das beschleunigte Hemiolientempo auch schon in dem molossischen Tact anzunehmen sei, d. h. daß auch dieser Tact $| = = =$ nur eine Triolentheilung von $\equiv$, in seinem Maß also nur $= | = =$ sei. Für die dadurch entstehende Synkope ist noch zu beachten, daß die auf die zweite Note fallende Sylbe immer eine unbetonte ist; also:



Zu singen ist das Alles sehr leicht, wenn man nur (ganz nach Anleitung des alten tactus) modern gesprochen in halben, nicht aber in Vierteltacten tactirt. Ich habe mir daher in den folgenden Uebertragungen erlaubt, die drei Noten dieser Verbindungstacte mit einer 3 als Triolen zu bezeichnen. Dieser ganze Wechsel der Rhythmen aber, wenn man sich seinem Eindruck nur ruhig hingibt, belebt die Tonreihen auf eine höchst anmuthige Weise.

7. Befremdlicher für unser Ohr bleibt ein anderer Rhythmus, der schon oben S. 14 angedeutet und als doch mische Tacte bezeichnet wurde. Er wiederholt sich aber so oft, daß man ihn für das 16. Jahrhundert als eine Lieblingsmode be-

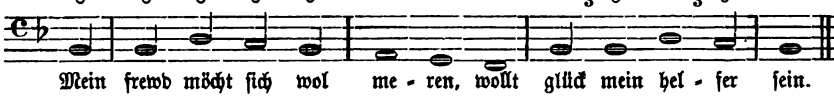
zeichnen muß. Er besteht in derartiger Verbindung zweier $\frac{1}{2}$ -Tacte zu einem System, daß dadurch der Rhythmus von zwei $\frac{3}{2}$ -Tacten mit einem $\frac{2}{2}$ -Tact, zusammen = $\frac{8}{2}$, entsteht; das ist aber eben Maß und Wesen des antiken Dochmius. Ich gebe etwas reichlichere Beispiele, in denen ich das darüber stehende Metrum nach Anleitung des Textes in Trochäus und Bacchius u. s. f. getheilt habe:

Ton CXIV. wöht ir ewr le - ben fri - - sten.	Ton CIV. sitt auf er - - den	
Ton V. dir herr Je - su Chriß	Ton IX A. wil das se - hen an	Ton XXVI. burg ist un - ser gott
Ton CXIV. Wol - auf ir wer - den Chri - sten	Ton XXXIV A. brei freu - sein hüßsch und fein	
Ton XLIX. in rech - ter lieb und tre - - wen.	Ton XXIV. die stern sind auf - - ge - gangn.	
Ton XXVI. alte ss - se feind	Ton V. ich ruf dich an, zu	
Ton II. mit dank - sag - ung zu got -	Ton LXIX. was uns der bapst hat zu - ge - richt.	

Mag man nun über die Künstlichkeit dieser und der vorherbesprochenen Rhythmen denken wie man will: jedenfalls ergibt sich, daß das Ganze sich auf wenige typische Formen beschränkt, die grade durch ihre beständige Wiederkehr selbst den Beweis geben, daß sie zu ihrer Zeit beliebt und aller Welt geläufig sein mußten. Man kann daher aus ihnen durchaus keinen Zweifel gegen die Vollständigkeit der Melodien schöpfen. Schließlich sei noch darauf aufmerksam gemacht, daß die unter 4 und 6 besprochenen Rhythmen, nämlich die Erweiterung der Zeilenverbindungen zu einem $\frac{3}{4}$ -Tacte und die Abwechselung zwischen dorischen und choreischen Zeilen, schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts üblich war, wie uns

das Rotheimer Liederbuch (Chrystander: Jahrbücher f. musik. Wissensch. Bd. II) zeigt. Man vgl. z. B. daselbst die Lieder Nr. 7 und Nr. 9:

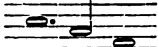
Loch. Ebb. Nr. 7.



Loch. Ebb. Nr. 9.



(In Nr. 9 durfte daher auch nicht, wie im Druck geschehen ist,

in  geändert werden.)

Ich habe für die folgende Sammlung in den Fällen, wo ein Lied in einer einstimmigen weltlichen Aufzeichnung vorlag, dieser immer als der am meisten authentischen Quelle des Volksliedes den Vorrang sowol vor den Tenören mehrstimmiger Sätze als vor den einstimmigen kirchlichen Melodien gegeben, sofern sich das Lied neben der ersteren Form auch in einer der letzteren oder in beiden vorfand. Die Melodien der anderen Quellen sind aber in solchen Fällen zur Vergleichung mit abgedruckt. Doch habe ich dann davon abgesehen, die ganzen mehrstimmigen Sätze abzudrucken. Wo sich dagegen eine Melodie nur als Tenor eines mehrstimmigen Satzes fand, da ist dieser ganze Satz hinten als Beilage mitgetheilt und im Text nur eine Uebertragung der Melodie gegeben. Die sämtlichen Partituren in den Beilagen hat Herr Conservator F. Maier in München, welcher mich auch sonst bei der Sammlung mannigfach unterstützt hat, aus den Stimmheften zusammengesezt und bereitwillig zur Verfügung gestellt, wofür ich ihm hier den wärmsten Dank ausspreche.

Unter den Melodien der kirchlichen Gesangbücher habe ich im Ganzen dem älteren Druck, wo er mir zugänglich war, den Vorzug vor dem jüngeren gegeben.

Die numerirten Melodien sind alphabetisch geordnet und zwar je nach der Art, wie sie in den Tonangaben angeführt werden, entweder nach ihrem Namen (Benzengauer, Bruder Veit, Herzog Ernst, Lindenschmidt, Pavier u. f. w.), oder nach der Eingangszeile ihres Textes („Ach du armer Judas“, „Die sonn mit klarem scheine“, „Was woll wir aber heben an“ u. f. w.). Zu jedem Tone habe ich zunächst bemerkt, bei welchen Liedern unserer Sammlung er in der Tonangabe als Melodie angeführt wird und dazu kurze geschichtliche Bemerkungen über die Melodie gefügt, wo mir deren zu Gebote standen. Vor der Melodie habe ich ihre Tonart bemerkt. Die Melodien selbst gebe ich sodann erst in vollkommen unverändertem Abdruck aus der Quelle; nur habe ich mir dabei erlaubt, die theoretische $\frac{1}{2}$ -Messung der Melodien graden Tactes durch kleine diesen Tact andeutende Striche auf der obersten Linie bemerkbar zu machen. Darauf gebe ich eine Uebertragung der Melodie, in der die Tenor- und Altstimmklänge mit dem Violinstimmklänge vertauscht sind und das Tempo durch

Reducirung der längeren Noten mit dem Vorzeichen C auf die entsprechenden kürzeren des Maßes C dem heutigen Auge deutlicher gemacht ist. Das sind also nur Aenderungen in der *Schreibung*. Dazu habe ich dann aber den Tact so eingetragen, wie er sich nach den eben ausgeführten Grundsätzen darstellt, und den choreischen Zeilen habe ich die Triolenbezeichnung gegeben. Um bei dem Wechseln zwischen $\frac{3}{1}$ - und $\frac{2}{1}$ -Tact die Melodien nicht unaufhörlich durch Vorzeichnungen zu unterbrechen, habe ich vielmehr diesen Tactwechsel nur in der Hauptvorzeichnung angedeutet. Unter der Melodie endlich ist die Quelle, aus der sie genommen ward, angeführt.

Die ganze Arbeit gebe ich als einen Versuch und bitte, sie als solchen nachsichtig aufzunehmen. Doch bin ich von der Richtigkeit meiner Auffassung der alten Melodien, was die Hauptsache und das Wesen der Sache betrifft, fest überzeugt und wünsche nur, daß eine berufenere Hand die Fäden weiter fortführen möge. Das Material ist so reich, daß an der Erreichung von Ergebnissen, die nach allen Seiten hin feststehen, nicht zu zweifeln ist.



I.

Ach du armer Judas.

Ton von Nr. 476, 1541. Nr. 539, 1546. Nr. 572, 1548. Nr. 607, 1552. Nr. 609, 1552.

Die mannigfachen kleinen Varianten, mit denen „Der arme Judas“ erscheint, berühren doch nur Nebensächliches, nicht das Wesen der Melodie. Wort und Weise haben ungefähr so gelaute:



D du ar - mer Ju - das, was ha - stu ge - than, daß du bei - nen
her - ren al - so ver - ra - then hast! da - rum mußt du lei - den in der hel - le pei -
lu - ci - fers ge - sel - le mußt du e - wig sein. Ky - ri - e - e - le - i - son.

Diese, dem kirchlichen Volksgefang angehörige Strophe war sehr verbreitet und bekannt und zwar schon im 15. Jahrhundert, denn 1490 konnte König Maximilian durch das Aufspielen der Melodie die Regensburger für ihren Verrath am Kaiser höhnen (Hist. Volkslieder II, S. 184, 25). Es scheint aber, daß die Worte, welche als Schlußstrophe mehrerer geistlicher Lieder erscheinen, nicht ursprünglich ein eigenes Lied bildeten, sondern der Schlußstrophe »O tu miser Juda, quid fecisti« des älteren lateinischen Liedes »Laus tibi Christe, qui pateris« entstammt. Die Melodie wird daher auch z. B. im Trillerschen Gesangbuch (1555) folgendermaßen bezeichnet: „Auff die noten Laus tibi Christe oder D du armer Judas“.

In katholischen Gesangbüchern erscheint die Melodie mit den Texten: „Wir danken dir, lieber herre“; „Lob und dank wir sagen“; „Preis und dank wir sagen“; „Lob sollen wir singen dem viel werthen Christ“; „Lob sollen wir singen dir, viel heiliger Christ“. In protestantischen Gesangbüchern zu den Texten: „Lob und dank wir sagen dir“ (Triller); „Lob und dank sei dir gesagt“; „Lob und ehr sei dir gesagt“; „Ehre sei dir Christe“. Ohne Zweifel liegt diesen sämtlichen Liedern oder verschiedenen Formen desselben Liedes eben jenes lateinische Laus tibi Christe zu Grunde, von dem Wackernagel vermuthet, es stamme aus einem Osterspiele her. Hermann Bonnus dichtete dann, die Judasstrophe parodirend, einen neuen Text: „Ach wir arme sünders“ (Magdeb. Gesangb. 1543), hochdeutsch: „O wir armen sünders“ (zuerst in Lucas Vossius' Psalmodia von 1550). Mit diesem Text hat sich die Melodie im protestantischen Kirchengesang erhalten.

Sie ist mixolydisch, ursprünglich mit dorischem Ryrie. Die älteste Aufzeichnung, in der sie vorliegt, ist ein 4stimmiger Satz von Arnold von Bruck in Dtt's „Hundert vnd ainundzweintzig neue Lieder“ Nr. 17, auch bei Winterfeld Th. I Nr. 67. Eine 4stimmige Bearbeitung von Cosmas Alderinus steht in den „Fünf vnd sechzig teütscher Lieder“ als Nr. 12; eine 5stimmige Bearbeitung von L. Senfl in Dtt's Hundert vnd funffzehen guter newer Liedlein als Nr. 12 der 5stimmigen Lieder; daraus abgedruckt bei Winterfeld Th. I Nr. 4 der Musikbeilagen u. s. w. Winterfeld theilt noch andere vierstimmige Sätze mit: 1. c. Nr. 91 von Michael Prätorius (1607) und Th. III Nr. 90 von Sebastian Bach.

II.

Ach got in deinem höchsten tron.

Lon von Nr. 415, 1529 und Nr. 480, 1542.

Vgl. in Betreff dieser Melodie die Bemerkungen zu „Sie sind geschickt zu Sturm und streit“.

Sie findet sich handschriftlich in zwei etwas von einander abweichenden einstimmigen Aufzeichnungen, die beide besondere rhythmische Schwierigkeiten haben. Im 18. Tact von B muß ohne Zweifel  st.  und im 20.  st.  gelesen werden, wie sowol in der theoretischen $\frac{4}{2}$ -Messung als in der Uebersetzung angenommen worden ist, denn auch jene fordert diese Aenderungen.

A.



Nun hört ir Chri-sten al-le gar, was ich euch sing, das ne-
- ment war mit dank-sag-ung zu got - - - te, der



Handschriftl. eingetragen in ein Exemplar des Lieder Nr. 415 auf der Göttinger Universitätsbibl., Poetae 2455.

B.



In einem handschriftl. Exemplar des Lieder Nr. 452, welches hier die Tonangabe „In seiner eignen melodei“ hat, sonst aber: „Sie sind geschickt zum sturm und streit“. Ulmer Bibl., Schabejke Samml. 13⁹ 81 XVIII F 9 S. 236.

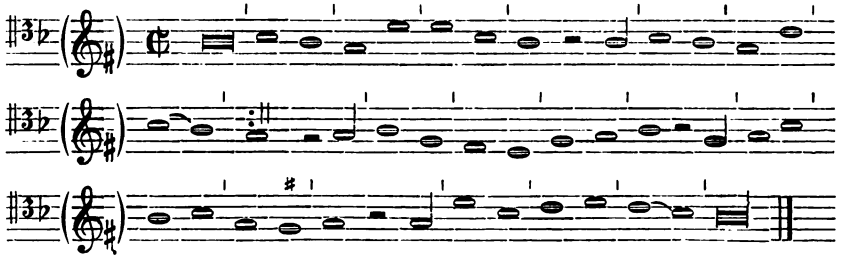
III.

Ach got von himel, sich dorin.

Ton von Nr. 388, 1525.

Der Ton gehört dem Lutherschen Liede, welches 1524 erschien; aber es findet sich gleich in diesem Jahre mit drei verschiedenen Melodien, nämlich mit der bekannten hypophrygischen in dem Erfurter Enchiridion (zum schwarzen Horn), mit der dorischen im Waltherschen Gesangbuch d. J., und mit der mixolydischen, welche sich in Süddeutschland am meisten verbreitete, zu Straßburg in Wolfgang Köpfles „Teutsch Kirchenamt“.

A. Die hypophrygische Melodie.



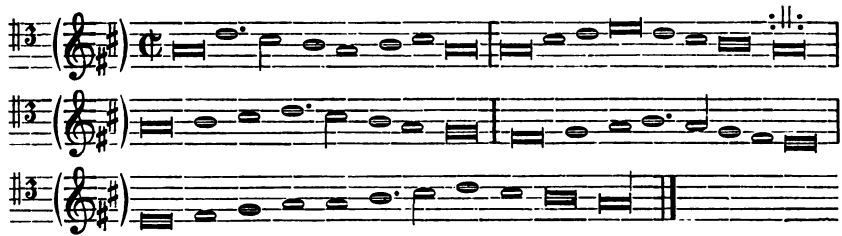
Schumann'sches Gesangb. v. 1539.

B. Die dorische Melodie.



Bildet den Tenor des Walther'schen 4stimmigen Sanges. Hier nach der Ausgabe von 1537.

C. Die mixolydische Melodie.



Aus Kdphls Straßb. Kirchenampt, 1525, bei Lucher Nr. 235; daraus hier.

Vgl. Winterfeld, Evang. Kirchenges. nach Anleit. des Inhaltsverz. Band III S. 568. Dasselbst sind Bd. I Nr. 14, 17 und 45 noch drei 4stimmige Sätze dieser Mel. mitgetheilt, Nr. 14 der hypophryg. von Martin Agricola 1544, Nr. 17 und 45 der mixolydischen von Ducis 1544 und Samuel Marschall 1594.

Da das Lied Nr. 388, welches auf den Ton „Ach got von himel“ gesungen ward, ein elsässisches ist, so steht also zu vermuthen, daß von den drei Melodien die letzte zuerst in Straßburg gedruckte mixolydische damit gemeint ist.

IV.

Ach sendlich klag.

Nr. 409, 1529.

Da das Lied keine Tonangabe hat, so muß bis weiter angenommen werden, daß die schöne Melodie, welche wenigstens mir sonst nicht vorgekommen ist, neu und ursprünglich für dieses Lied gesetzt ist. Sie findet sich nur einstimmig.

Phrygisch.

Ach send-lich klag! für-war ich sag, es seind iez zu bi-fer

fri - sten mit gfäng-nus brang und här-tem zwang die ar - men

el - len-ben Chri - sten im Türkenland mit stren-gem band um - ge - ben

gar die el - lenb schar, es ist kein scherz, got er-man al - le Chri-sten herz!

Ach send-lich klag! für-war ich sag, es seind iez zu bi-fer

fri - sten mit gfängnus brang und här-tem zwang die ar - men el - len - ben

Chri-sten im Tür-ken - land mit strengem band um - ge-ben gar die el - lenb

schar, es ist kein scherz, got er - man al - le Chri-sten herz!

Gebruckt in 10 Bl. 4^o Augspurg b. Heinrich Stagner 1542, Du. B von Nr. 408 (und 409).

V.

Allein zu dir, Herr Jesu Christ.

Ton von Nr. 562, 1547.

Die Melodie erscheint zuerst im Babstfchen Gesangbuch von 1545 und scheint zum Liede „Allein zu dir“ neu erfunden zu sein. Eine motettenartige Bearbeitung von Scandelli, 1575, gibt Winterfeld I, Musikteil. Nr. 38 und daselbst Nr. 130 eine 5stimmige Bearbeitung von Eccard, 1597, welche die unveränderte Melodie in der Oberstimme hat.

In Tact 13, 17 und 20—21 der Uebertragung habe ich in Uebereinstimmung mit Eccard so wie mit anderen einstimmigen Aufzeichnungen in Gesangbüchern eine Brevis statt der bei Babst stehenden Semibrevis (mit Fermate) gesetzt, um die Tactverschiebung zu vermeiden.

Aeolisch.

Al - lein zu dir, herr Je - su Christ, mein hoff - nung steht auf
 ich weiß, daß du mein trö - ster bist, kein trost mag mir sonst
 er - den, Von an - be - ginn ist nichts er - korn,
 wer - den.
 auf er - den war kein mensch ge - born, der mir auß nö - then hel - fen kann. Ich
 ruf dich — an, zu dem ich mein ver - tra - wen han.

Babstfches Gesangb. von 1545. Daraus bei Lucher Nr. 392; daraus hier.

Der alt gris.

Siehe: Wiewol ich bin ein alter gris. Ton CX.

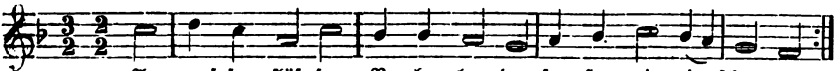
VI.

An waßerflüssen Babilon.

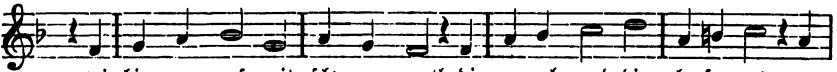
Ton von Nr. 575, 1548.

Die Melodie, zu Wolfgang Dachsteins Lied über den 137. Psalm gesetzt, erscheint zuerst im dritten Theil des Straßb. Kirchenampts von 1525.

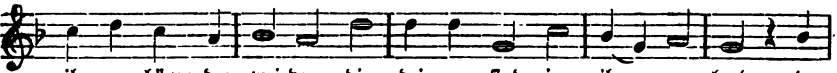
Sonisch.



An was-fer-flüs-sen Ba-by-lon da sa-ßen wir mit schmerzen;
als wir ge-bach-ten an Zi-on, da weinten wir von her-zen;



wir hien-gen auf mit schwerem muth die or-geln und die harfen gut an



ih-re bäum der wei-ben, die brin-nen sind in ih-rem land; da



mußten wir viel schmach und schand täg-lich von ih-nen lei-den.

Nach Köpfls „Psalmen vnnnd geistliche Lieder“ 1537, desselben „Gesangbüchlin“ 1545 und dem Babilischen Gesangb. von 1545 bei Lucher Nr. 407; daraus hier.

VII.

Auf einen freitag es geschach, daß man das crenz am himel sach.

Ton von Nr. 537, 1546.

Der Ton scheint alt; Lieder des gleichen Strophenbaus mit ähnlichem Anfang finden sich früh: Nr. 76, 1439: Auf einen dienstag es geschach; Nr. 77, 1439: An einem sonntag es geschach; Nr. 206 A, 1490: An einem mendag es beschach. Innerhalb anderer Lieder des gleichen Strophenbaus findet sich diese Zeile öfters, z. B. Nr. 579, 5, 11, 27. Nr. 581, 20. Nr. 592, 5, 27.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

VIII.

Auß herzen weh klagt sich ein held.

Ton von Nr. 449, 1534: „Das hirschhorn wider grünet“.

Das Lied lautet genauer: „Auß hertem weh klagt sich ein held“. Es finden sich dazu vier verschiedene Melodien, in Betreff deren die Untersuchung noch nicht geschlossen ist, weshalb ich hier von der Mittheilung der Melodien absehe. Die eine, bei Forster III 13 in einem 4stimmigen Satz St. Zirlers überliefert, ist bei Meister I S. 153 mitgetheilt. Die zweite erscheint bei den Katholiken seit Leisentritt zu dem geistl. Text: „Aus hertem wee klagt menschlichs gschecht“ (Hoffmann, Gesch. d. d. Kirchl. Nr. 221, Wadernagel Bibl. S. 840 f.). Diese Melodie ward in der protest. Kirche zuerst 1524 zum Liede „Es wollt uns Gott genädig sein“, dann aber zu „Christ unser Herr zum Jordan kam“ gesungen. Sie findet sich bei Meister I Nr. 7. — Die dritte erscheint in katholischen Gesangbüchern seit Beze zu demselben geistl. Text: „Aus hertem wee“. Bei den Protestanten seit 1524 zu dem Hegenwaltschen Lied: „Erharm dich mein, o Herre Gott“. Meister I. c. Nr. 8. — Die vierte Melodie findet sich gleichfalls zum geistl. Liede: „Aus hertem wee“ bei Leisentritt; Meister I. c. Nr. 9. — Vgl. Winterfeld I S. 55.

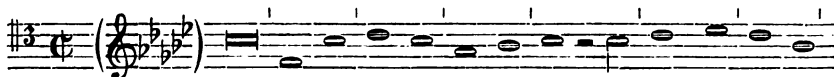
IX.

Auß tiefer not schrei ich zu dir.

Ton zu Nr. 388, 1525. Nr. 538, 1546.

Das Luthersche Lied erscheint im Waltherschen Gesangbuch von 1524 zuerst mit der bekannten phrygischen Melodie A; mit der jonischen, B, zuerst im Köpflschen Gesangbuch, 1537. Doch scheint auch diese jonische Melodie älteren Ursprungs; vgl. Winterfeld I S. 155.

A. Phrygisch.



Auß tie = fer not schrei ich zu dir, herr gott, er = hör mein
bein gne = dig o = ren ter zu mir, und mei = ner bitt sie

ru - fen! denn so du wilt das se - hen an, was sünd und
ßf - fen! un-recht ist - ge - than, wer kann, herr, für dir blei - ben!

Ganz gleichlautend im Baltherschen vierstimmigen Satz und den Gesangb. von Bapst, Kluge u. f. w.

B. Ionisch.

Aus tie - fer not schrei ich zu dir, herr - gott er - höre mein ru - fen!
Dein gnä - dig o - ren fer zu mir und mei - ner bitt sie ßf - fen!
denn so du wilt das se - hen an, was sünd und un - recht ist ge - than, wer
kann, herr, für dir blei - ben?

Da mir eine genaue Abschrift der Form, welche die Mel. bei Köpfl 1537 und 1545 wie in anderen älteren Gesangb. hat, nicht vorliegt, habe ich mir erlaubt, sie nach dem Druck bei Lucher, Schatz u. f. w. Nr. 243 und den Bemerkungen dazu auf S. 386 herzustellen. Die den Rhythmus störenden Pausen, welche später an den Cadenzen eingeschaltet worden sind, mußten wieder beseitigt werden.

X.

Behemer Schlacht.

Ton zu Nr. 245, 1504. Nr. 277, 1513.

Die fünfzeiligen Lieder mit dieser Tonangabe haben den Strophenbau des Liedes Nr. 241 „von der behemischen Schlacht“ von 1504. Es scheint daher nicht

hist. Volkslieder. Nachtrag.

zweifelhaft, daß der Ton eben von diesem Liede Nr. 241 seinen Namen hat. Die Melodie hat sich unter diesem ihrem Namen bisher nirgends gefunden. Das Lied Nr. 245 hebt an: „Wolt ir hören ein neues gedicht“; ganz ähnlich beginnt das Lied Nr. 589 gleichen Strophenbaues: „Nun hört von mir ein new gedicht“. Danach könnte man vermuthen, daß die diesem Liede beigeschriebene Melodie, Ton LXIX, die Weise von der Behemer Schlacht sei.

XI.

Behemer Schlacht.

Ton zu Nr. 257, 1509.

Das Lied hat sechszeiligen Strophenbau, daher muß es dahingestellt bleiben, ob mit diesem Ton der voraufliehende fünfzeilige gleiches Namens gemeint ist. Möglic ist dies allerdings, denn die vierte Melodiezeile könnte wiederholt worden sein. In der oben angezogenen Melodie, Ton LXIX, wäre dies z. B. ohne Störung des Baues thunlich.

XII.

Benno du vil heiliger man.

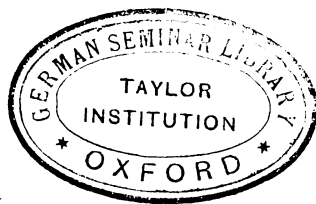
Nr. 367, 1524.

Die Richtigkeit der nur in einer einstimmigen Aufzeichnung vorliegenden Melodie scheint einigen Bedenken zu unterliegen; daher sehe ich von einer Uebertragung ab.

Dorisch.

Benno du vil hei-li-ger man, durch dich hot got vil wun-der ge-
 than bei manchen menschen of er = den, der du manchen ir = be-ten host,
 daß er ent-le-digt ist von lost, von trübsal und ge-fer = de.

Aus einer Handschrift der Breslauer Bibliothek von Hoffmann v. Fallersleben mitgetheilt in *Wones Anzeiger*, 1833, S. 79. Daraus hier.



XIII.

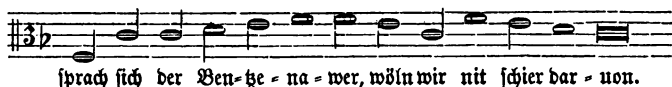
Benzenauer.

Nr. 246, 1504. Von diesem Liede hat der Ton seinen Namen. Ferner Ton zu Nr. 258, 1509. Nr. 267, 1512. Nr. 304, 1516. Nr. 401, 1526. Nr. 431, 1531. Nr. 458, 1535. Nr. 517, 1545. Nr. 530, 1546. Nr. 536, 1546. Nr. 587, 1551. Nr. 612, 1552.

Tonisch.



Handschriftl. im Cod. M. 53 der Dresdb. Bibliothek; unter dem Namen des „Benzenauers“ als Melodie zu dem Liede Nr. 587 „Wolauß ir lieben landsknecht“. Daß dies die richtige Melodie ist, wird durch folgende Phrase eines Quoblibets bei Forster II 60 bestätigt, worauf mich Musikdirector Böhme in Dresden aufmerksam machte:



Boß marter kyri Velli.

Siehe: Pavierton (den achtzeiligen Ton) Nr. LXXX.

XIV.

Bruder Claus.

Ton zu Nr. 445, 1533.

Dieser Ton hat seinen Namen von dem Liede auf die Mahnreden des 1487 gestorbenen Nicolaus von der Flüe, welches bei Körner S. 29 mitgeteilt ist und,

wie ich vermuthe (Hist. Volksl. III 170, 25) um 1513 gesungen ward. Jedenfalls schwerlich früher; der älteste bekannte Druck ist c. 1545 erschienen. Es beginnt: „In gottes namen heb ich an“. Die Drucke haben aber die Tonangabe: „Wie wol ich bin ein alter gris“. Witherin ist „Bruder Clausen-Ton“ nur ein anderer Name für den Ton des „alten Greises“, Ton CX.

XV.

Bruder Veit.

Ton von Nr. 300, 1516. Nr. 310, 1519. Nr. 376, 1525. Nr. 378, 1525 (denn Stieffels Lied „Johannes thut uns schreiben“ sang man in Bruder Veiten Ton). Nr. 414, 1529. Nr. 439, 1532. Nr. 467, 1537. Nr. 506, 1541. Nr. 528, 1546. Nr. 545, 1546 (denn das Lied „Lobt gott ir fromen Christen“ ist ebenfalls in Bruder Veiten Ton gedichtet). Nr. 591, 1551.

Das berühmte Lied, dem dieser Ton seinen Namen verdankt, bisher leider nicht aufgefunden, wird ein dem Jahre 1515 angehöriges Spottlied der Schweizer gegen die Landsknechte (Heini wider Bruder Veit) sein und in unserem Liede Nr. 292 werden wir die landsknechtische Antwort darauf vor uns haben. Nr. 292 wird demnach auch in diesem Ton gesungen sein.

Die Melodie scheint uns glücklicherweise im Tenor eines fünfstimmigen Satzes von Mähly, Beilage I, erhalten; denn das in diesem Satz behandelte Lied „Lobt gott, ir Christen allen“ trägt in den Drucken die Tonangabe „In bruder Veiten ton“.

Der dorische Tenor lautet übertragen:



Lobt gott, ir Christen al = len in teut-scher na-ti = on: zu Rom ist umb-ge=
 sal-len die braut von Ba-bi = lon; sie saß in ho-hen eh-ren, dar-zu in ho-hem
 preis; ir stul ist ir zer = schmolzen, er war ge = baut auf eis.

Ott III Nr. 5 der fünfft. Lieder.

XVI.

Bündner oder Bündter Lied.

Nr. 205, 1499, und Ton zu Nr. 275, 1513. Nr. 290, 1515. Nr. 311, 1519.

Das zweite der angeführten Lieder, Nr. 275, ist das auf die „Nawerrenschlacht“; daher heißt der Ton von da an auch der „Nawerrenton“ und die späteren Drucke von Nr. 205 bezeichnen daher zurückgreifend sogar auch bei diesem älteren Bündner Liede die Weise mit dem Namen des Nawerrentons.

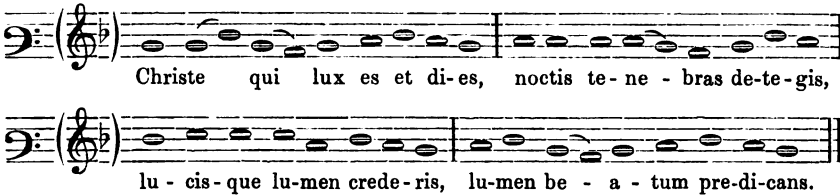
Die Melodie hat sich nicht gefunden.

XVII.

Christe qui lux es et dies.

Ton von Nr. 518 b; 1545.

Die Melodie des alten Kirchenliedes lautet (tonus primus) :



Aus Lucas Roffius' Psalmodia, 1553, bei Lucher II S. 340; daraus hier.

Mensurirt und mit dem deutschen Text „Christ, der du bist das Licht und Tag“ (zuerst i. Bresl. Gesangb. von 1525; vgl. Winterf., I S. 135) lautet die dorfische Melodie:



Aus dem Klugechen Gesangb. von 1543 bei Lucher, Nr. 39; daraus hier.

Es gab übrigens noch eine andere Uebertragung des alten Hymnus, die zu einer anderen Melodie gesungen ward und deren Text „Christ, der du bist der helle Tag“ zuerst im Gesangbuch der Böhmischen Brüder von 1566 erscheint. Da die Melodie immerhin auch für unser Lied Nr. 518 b in Betracht kommen kann und sie mir auch in einer älteren Aufzeichnung vorliegt, als der bisher bekannten ältesten in des Seth Calvisius Harmonia, 1597, so möge sie hier mitgetheilt werden. Ob sie dorfisch, nach A versetzt, oder äolisch ist, weiß ich nicht zu entscheiden.



Chri - ste, du bist der hel - le tag, für dir die nacht nicht
 blei - ben mag; du leuchtest uns vom va-ter her und bist des lich-tes
 pre - bi - ger.

Handschriftl. im Cod. M 53 der Dresdener Bibliothek.

XVIII.

Christ ist erstanden.

Ton zu dem Spottvers Band II S. 31, 1474; und zu Nr. 249, 1506.

Ueber dies, wol schon dem 12. Jahrhundert angehörige Osterlied vgl. Winterfeld I, 106; Meister I, Nr. 168.

Neolisch.

Christ ist er - stan - den von der mar-ter al - le, des
 sol - len wir al - le fro sein, Christ wil un-ser trost sein. Ky-
 ri - e - leiß! Wer er nicht er - stan - den, die welt die
 wer ver - gan - gen; seit daß er er-standen ist, so lobn wir den
 her-ren Je-su Christ. Ky - ri - e - leiß. Hal - le - lu -
 ja! Hal - le - lu - ja! Hal - le - lu - ja! Des sol-len wir



Schumannsches Gesangb. 1539; ganz gleichlautend, aus den kathol. Gesangbüchern seit Beze 1537, bei Meister l. c. Nur lautet es bei ihm im 1. Halleluja: g a a statt g b a.

XIX.

Claus von Amberg das edel blut.

Als Ton angeführt zu Nr. 366, 1523.

Ebenfalls nur durch eine Tonangabe (zu Nr. 350) bekannt ist die Melodie eines Liedes, dessen Eingang „Franz Sidingen das edel blüt“ vermuthen läßt, daß seine Melodie diejenige des obigen Liedes ist, welche seitdem den Namen dieses neuen, den Sängern damals bekannteren Liedes annahm. Die Strophenform ist dieselbe. Das Lied Nr. 350 ahmt auch seinerseits den Eingang wieder nach, indem es anhebt: „Ulrich von Hutten das edel blut“.

Das Lied „Claus von Amberg“ wird dem Jahre 1485 angehören: vgl. Bd. II S. 174, 32 ff.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

XX.

Das hirschhorn wider grünet.

Nr. 449, 1534.

Diesem Liede, sonst im Ton „Merkt auf ihr reiterskneben“ oder „Auß herzen (hertem) weh klagt sich ein held“ gesungen, ist in Du. B folgende hypojonische Melodie beige-schrieben, die übrigens einer etwas abweichenden Strophenform anzugehören scheint.



Das hirschhorn wi-der gril = = net, der strauß ist ei = = senß
sein feindschaft ist ver- sül = = net, got im ge- hol = = fen

satt,
hat durch mit- tel man-cher han = = de von fer- nen na- hen

lan- den auß ho- hem, ni- bern stan- de wilnscht man im glück ins ampt, got

kent sie al- le = sampt, got kent sie al = = le = sampt.

Handschr. der Ulmer Bibl., Schabesche Sammlung ¹³⁸⁸¹₃ XVIII. F. 9 S. 236.

Ich will nicht leugnen, daß die Uebertragung ihre Bedenken hat. Man kann auch ohne Annahme von Triolen auskommen; aber der dadurch entstehende Rhythmus scheint mir vermöge seiner Synkopen noch künstlicher. Die Zweifel beschränken sich aber auch hier wieder auf die ziemlich untergeordnete Frage, ob der mit dem graden Rhythmus wechselnde ungrade mit jenem durch etwas beschleunigtes Tempo ausgeglichen ward oder nicht. Gesungen ward er sonst nach meiner Ueberzeugung in beiden Fällen gleich.

XXI.

Denmarker Ton

oder: „Wie man singt den König auf Dennmarkd“; Weller, Ann. Bd. 2 S. 462 Nr. 906.

Ton zu Nr. 526, 1546.

Die phrygische Melodie liegt in einstimmigem Druck vor. Man vgl. hierzu Ton XXXI: „Es geht ein frischer sommer daher“, welcher, und zwar in seinen beiden Gestalten, im Wesentlichen denselben Rhythmus wie der Denmarker Ton hat und eben deshalb durch kleine Abweichungen lehrreich wird.



Gebrucht in 6 Bl. 4^o, 1546, Qu. B des Liedes Nr. 526.

XXII.

Die fünf ort stand auf vesten grund.

Nr. 428. Die Grundlage dieses Liedes (Nr. 427) ist vom Jahre 1531; Nr. 428 selbst dagegen ist in der vorliegenden Gestalt vielleicht nicht älter, als der Druck, in dem es erhalten ist, d. h. aus dem 17. Jahrhundert. Wenn nun also dieser Druck sagt: „In seiner eigenn melodei zu singen“, so kann das leicht darauf beruhen, daß man damals den Namen der außer Gebrauch gekommenen Melodie nur nicht mehr kannte. Jenes ältere Lied Nr. 427, von dem 428 nur eine Uebersetzung ist, hat die Tonangabe: „Es flengt ein vögelin über den pflug“. Ich vermuthe demnach, daß es diese Melodie ist, welche in dem späten Drucke das Lied Nr. 428 sich als „seine eigene“ angeeignet hat. Ich habe sie nirgends gefunden.

XXIII.

Die niederländischen herren sind gezogen ins oberland.

Ton zu Nr. 135, 1475.

Die Worte sind der Eingang des alten Sempachliedes Nr. 33: „Die niederländischen herren die zugen ins oberland“, aber der Strophenbau beider Lieder ist so verschieden, daß die Mel. zu der fünfzeil. Strophe von Nr. 135 jedenfalls nur eine sehr freie Nachbildung von derjenigen des achtzeiligen Sempachliedes sein könnte. Gefunden hat sich weder die eine noch die andere Melodie.

XXIV.

Die sonne ist verblinchen.

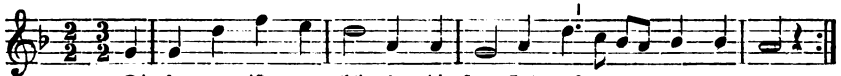
Ton zu Nr. 558, 1547.

Die Weise liegt im Tenor eines vierstimmigen Satzes von Stephan Zirlor (A) und bei Gesius als Melodie des Chorals „Wacht auf, ihr Christen alle“ vor (B).

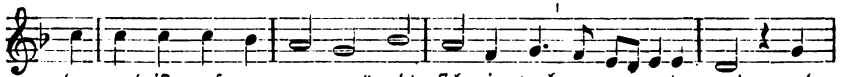
Letzteres scheint von den Hymnologen bisher nicht bemerkt worden zu sein. Das Verhältniß beider Formen der Melodie, die um 50—60 Jahre auseinanderliegen, ist für den Rhythmus besonders lehrreich.

A. Zirlerscher Tenor. .

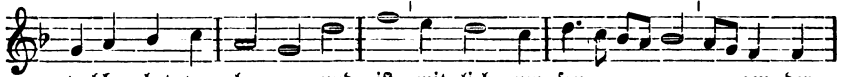
Dorisch.



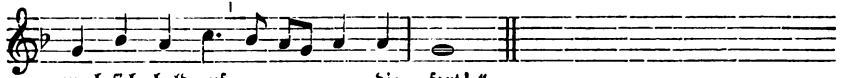
Die son = ne ist ver = bli = chen, die stern sind auf gegangu,
die nacht die komt ge = schli = chen, frau nach = ti = gal mit irm ge = sang;



„der mond ist auf = ge = gan = gen“, redt sich ein wech = ter gut, „und



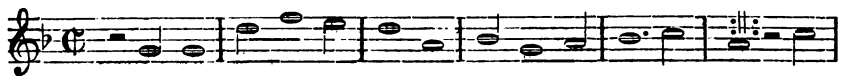
welcher hat ver = lan = gen und ist mit lieb um = fan gen, der



mach sich bald auf die fart!“

Forster III Nr. 42.

B. Wacht auf, ihr Christen alle.



(#)

Wacht auf, ihr Chri-sten al = le, seid nüchtern al = le = zeit,
 ruft an mit rei = chem schal-le den Ba = ter im Him-melreich,

er wird sonst heftig stra-fen, und uns ver-laf-fen gar, wo wir der sünd nicht

ma-ßen, von al = lem ü = bel las = sen. O weh der gro-ßen Ge = fahr!

Ein ander new Opus Geistlicher deutscher Lieder 2c. 2c. durch Bartholomaeum Gesium
 1605. Daraus bei Lucher, Schatz 2c. Nr. 376; danach hier.

XXV.

Ecken Ausfahrt.

Ton zu Nr. 13, 1339 und, wie der Strophenbau zeigt, auch zu Nr. 243, 1504.

Es ist der Ton des alten Eckenliedes, dessen Vorhandensein bis ins 13. Jahrhundert hinauf nachweisbar ist; vgl. Goedeke, Grundriß § 64, 2. Die Melodie gehört also schon den fahrenden Meistern spätestens des 13. Jahrhunderts an. In obigen Liedern ist dieser Ton mit leicht verständlichem Spott gewählt: in Nr. 13 sind es die burgundischen Herren, in Nr. 243 die Böhmen, die ihren „Auszug“ zum Kampf büßen wie der Ecke des Liedes.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

XXVI.

Ein feste burg ist unser gott.

Ton zu Nr. 514, 1545.

Die Melodie erscheint mit ihrem Text zuerst in dem Klugeschen Gesangbuch von 1529, welches im Journal von und für Deutschland 1788 Zweites Semester S. 328 f. beschrieben, seitdem allerdings noch nicht wieder aufgefunden ist. Der Zweifel über die Richtigkeit der Jahreszahl 1529 ist demnach nicht ganz gehoben (vgl. jedoch Winterf. I S. 157). Daß die Melodie von Luther selbst sei, ist durch das einzige dafür vorhandene ausdrückliche Zeugniß, nämlich eine Stelle im 16. Buch

von Sleidans Commentarien, nicht über jeden Zweifel erhoben. Denn Sleidans Worte: »Psalmum hunc (Ps. 46) . . . quum sermone populari vertisset, . . . numeros etiam addidit et modulos, argumento valde convenientes et ad excitandum animos idoneos« sagen ganz genau genommen nur, Luther habe den Psalm mit Versmaß und Weise versehen, d. h. ihn auf einen „Ton“ gebracht; daß er aber die Melodie dieses Tones selbst erfunden habe, sagen sie wenigstens nicht auf unzweifelhafte Weise. Daß aber auf der anderen Seite die Melodie auch nicht aus katholischem Kirchengesange, nämlich, wie man behauptet hat, aus der Melodie des Exultet coelum laudibus stamme, ist auch auf katholischer Seite von Meister, I S. 31, anerkannt.

Wie übrigens der zweite Theil unseres Liedes Nr. 514 auf diese Melodie gesungen werden soll, ist nicht ganz klar.

Zonisch.

Ein fe = ste burg ist un = ser gott, ein gu = te
er hilft uns frei auß al = ler noth, die uns ißt

wehr und waf = fen; der alt bö = se feind, mit
hat be = trof = fen;

ernst ers ißt meint, groß macht und viel list sein grau = sam rü = stung

ist; auf erdn ist nicht seins glei = chen.

Gleichlautend bei Kugelman (Preuß. Gesänge 1540), Kluge, Babs, Köppl u. f. w.

XXVII.

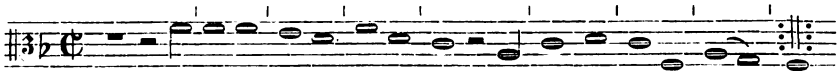
Ein neues lied wir heben an.

Lonzau Nr. 557, 1545.

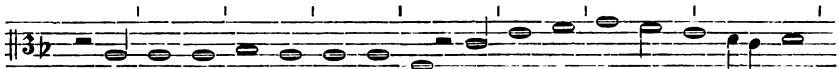
Das dem Jahre 1523 angehörnde Lied „Ein neues lied wir heben an“ ist von Luther, daher vielleicht auch die Melodie, die gleichzeitig mit dem Liede 1524 im Waltherschen Gesangbuch erschien. Den Waltherschen vierstimmigen Satz theilt Winterfeld mit in „Dr. Martin Luthers deutsche geistl. Lieder“.

Seinem Tenor entsprechen genau die einstimmigen Melodien der Gesangbücher. Aber das Lied kommt mit zwei Schlüssen vor, bei Walthers u. a. mit dem ersten, im Schumannschen, Babschen u. a. Gesangbüchern mit dem zweiten.

Zonisch; beim zweiten Schluß hypomixolydisch.



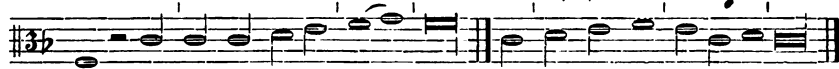
Ein ne-wes lied wir he-ben an das walt got un-ser her = re,
zu sin-gen, was got hat ge = than zu sei = nem lob und eh = ren :



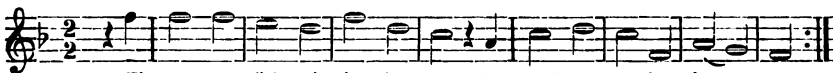
zu Brilffel in dem Ri-ber-land wol durch zwei jun-ge Kna = = =



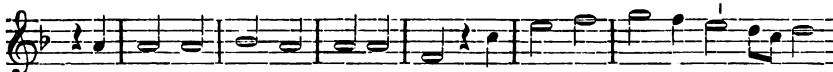
ben hat er sein wun-dermacht be = kant, die er mit sei-nen ga = = =
2ter Schluß.



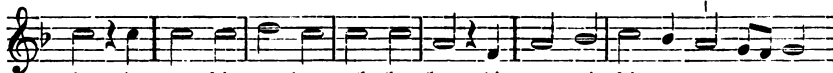
ben so reich-lich hat ge = zie = ret. so reich-lich hat ge = zie = ret.



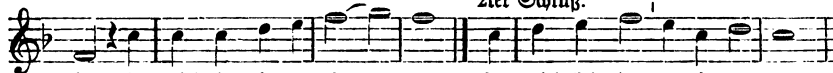
Ein ne = wes lied wir he = ben an, das walt got un-ser her = re,
zu sin-gen, was got hat ge = than zu sei = nem lob und eh = ren



zu Brilffel in dem Ri-ber-land: wol durch zwei jun-ge kna = =



ben hat er sein wunder-macht be = kant, die er mit sei-nen ga = = =
2ter Schluß.



ben so reich-lich hat ge = zie = ret. so reich-lich hat ge = zie = ret.

Eppele von Gailingen.

Siehe: Es was ein frisch freier reutersman. Ton XXXIII.

XXVIII.

Erhalt uns, herr, bei deinem wort.

Ton zu Nr. 570, 1548.

Diese äolische Melodie scheint dem älteren lateinischen Kirchenlied »Sit laus honos et gloria« entnommen. Sie erscheint daher auch mit dem Lutherschen Liede

„Erhalt uns, herr“, welches den regelmäßigen Schluß des protestantischen Gottesdienstes bildete, zuerst in Choralnoten, in der einen Ausgabe des Klugeschen Gesangbuchs von 1543. In der anderen Ausgabe desselben Jahres so wie im Vabstischen Gesangbuch von 1545 hat sie folgende Mensurierung:

Er-halt uns, herr, bei bei-nem wort und fleur des bapsts und

Tür-len mord, die Ihe-sum Chri-stum bei-nen sohn wol-ten stür-

(#)

zen von bei-nem thron.

Aus Kluges Gesangb., 1543, mitgetheilt von Winterfeld, Luthers deutsche geistliche Lieder S. 76; daraus hier.

Die gewöhnlichere gleich alte Form im protestantischen Kirchengesang ist aber folgende:

Er-halt uns, herr, bei bei-nem wort und fleur des bapsts und Tür-len

mord, die Ie-sum Chri-stum bei-nen sohn wol-ten stür-zen von bei-nem thron.

XXIX.

Es fliegt ein vögelein über den pflug.

Ton zu Nr. 427, 1531.

Nicht aufgefunden.

XXX.

Es fliehet ein klein waldvögelein.

Ton zu Nr. 492, 1543.

Schon oben im Text ist bemerkt, daß damit meines Erachtens das bei Uhland Nr. 337, nicht das daselbst Nr. 83 mitgetheilte Lied gemeint ist. Denn daß diese beiden Lieder, jenes mit seiner achtzeiligen Strophe und dieses mit seinem siebenzeiligen Bau, auf dieselbe Melodie gesungen sein sollten (Meister I, S. 158), ist mir trotz ihrer nahen Verwandtschaft nicht recht glaublich.

Eine zu Uhland Nr. 337 bestimmte gehörende Melodie hat sich nicht gefunden.

Hoffmann v. Fallersleben und Meister, I 158, halten die Melodie des Kirchenliedes „Es flog ein täublein weiße“ für diejenige dieses Volksliedes. Ich setze sie deshalb hierher und gebe in Beilage 2 das andere Lied, Uhland Nr. 83, in einem vierstimmigen Satz.



Es flog ein täub-lein wei-ße von himmel her-ab in ent-ge-li-schem
 klei-de zu ei-ner jungfrau zart; es grü-ßet sie gar hüßlich und säu-ber-
 lich, ihr seel ward hoch ge-zie-ret, ge-seg-net ward ihr
 leib. — Kyri-e e-lei-son.

Aus Beuttners Gesangbuch, 1602, mitgetheilt bei Meister, Nr. 10; danach hier.

XXXI.

Es geht ein frischer sommer daher, do werdt ir hören neue mer.

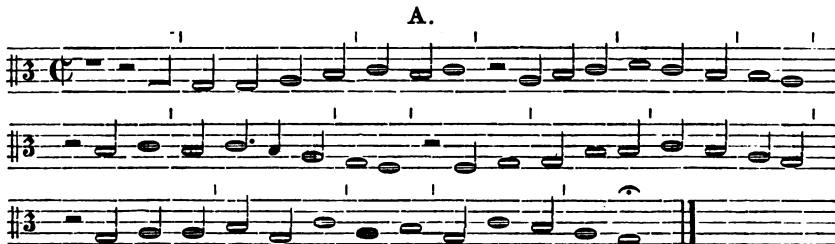
Ton zu Nr. 374, 1525. Nr. 383, 1525. Nr. 389, 1525. Nr. 392, 1526. Nr. 416, 1529. Nr. 417, 1529. Nr. 441, 1532. Nr. 457, 1534. Nr. 464, 1536. Nr. 465, 1536. Nr. 494, 1543. Nr. 546, 1546. Nr. 549, 1547. Nr. 550, 1547. Nr. 552, 1547. Nr. 579, 1549. Nr. 588, 1551. Nr. 589, 1551. Nr. 593, 1552.

Vgl. Weißbedenton CVII und Band III Anm. zum Ton von Nr. 322.

Die Melodie kommt aber auch unter dem Namen des Schweizertons vor, wenn die beiden Quellen, aus denen sie bekannt ist, sie richtig benennen, woran zu zweifeln kein Grund vorhanden ist. Der Schweizerton erscheint als Ton zu Nr. 269, 1512, Nr. 276, 1513 und Nr. 526, 1546. Dabei ist zu bemerken, daß von diesen drei Liedern nur das letzte, zu dem der Druck die Melodie mittheilt, dieser genau entsprechend eine fünfzeilige Strophe hat; die beiden anderen Lieder dagegen sind sechszeilig; bei ihnen muß also, was ohne Störung der Melodie geschehen kann, die vierte Melodiezeile wiederholt werden. Es wäre möglich, daß die Melodie eigentlich nur in dieser sechszeiligen Form als Schweizerton bezeichnet worden sei. Sie liegt in einstimmiger Form vor, A in einem Druck, B handschriftlich.

Diölydisch. Zum Rhythmus ist der Denmarkerton XXI zu vergleichen.

A.



Ach Kar-le groß-mech-ti-ger man, wie hast ain spil ge-
 fan-gen an on not in deut-schen lan-den! wolt got du heist es
 daß be-dacht, dich solchs nicht un-ber-flan-den, er-flan- den!
 6 Bl. 40. o. D. 1546; Quelle B von Nr. 526.

B.

Nun wolt ihr hören ein news ge-dicht, was die von Gotha habn außgericht
 wol in dem Dö-ringer lan-de? zu Frie-mar haben sie fre-bel geilbt, des
 habn sie im-mer schan-de, ja schan- de.

Dresdener Bibl. Cod. M 53 zu einem Liede vom Jahr 1567, dessen erste Strophe oben der Uebersetzung unterlegt ist. Die Handschrift enthält die Melodie noch öfter, immer genau gleich und immer unter der ausdrücklichen Bezeichnung: „Es geht ein frischer sommer daher“.

XXXII.

Es ist der reichstag für und nichts beschloßen.

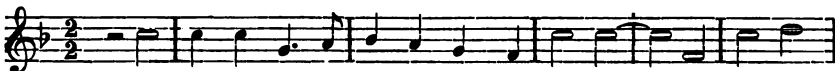
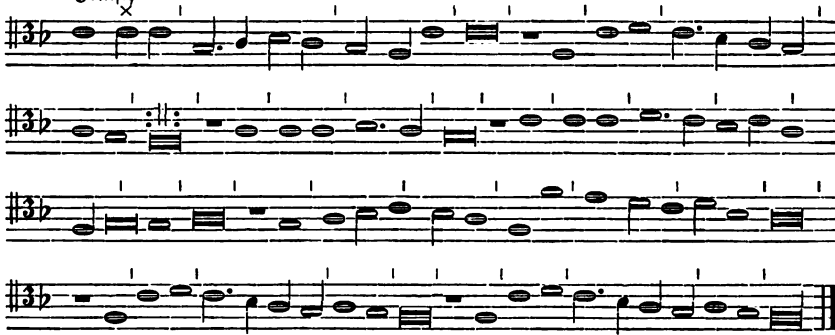
Nr. 422, 1530.

Da das Lied keine Tonangabe hat und in den beiden ersten Einzeldrucken desselben (Qu. A und B) die Melodie beigegeben wird, so ist zu vermuthen, daß sie für das Lied neu erfunden ward.

Da die Rhythmisirung des schönen Liedes in B etwas abweicht, so gebe ich beide Texte.

Melodie in Du. A.

Sonisch.



Es ist der reichstag für und nichts be - schlossen, was wil sich
der weg und rech - te thür ist ganz ver - laß - sen, so ghört ja



hin - furt ma - chen doch? die man wil sa - hen an und
vil zur sa - chen noch,



rüft sich y - der - man, got walts und steh uns bei, so sei wjr un - er -



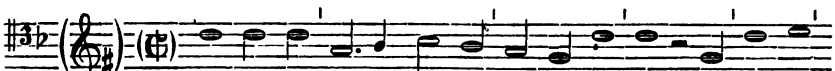
schro - den, der teu - sel wil sie lo - den; al - so geht gots ge - richt und



ur - tel frei und hat wol geschlagen ei - ner drei-mal drei.

4 Bl. 40. o. D. u. F. (1530) Nr. 422 Du. A. Die zweite, mit x bezeichnete Note fehlt im Druck jedenfalls nur durch einen Druckfehler und ist aus Du. B ergänzt.

Melodie in Du. B.



Es ist der reichstag für und nichts be - schlossen, was wil sich
der weg und rech - te thür ist ganz ver - lassen, so ghört ja



hin - furt ma - chen doch? die man wil sa - hen an und
vil zur sa - chen noch,

rüft sich y - der man; got walt's und steh uns bei, so sei
 wir un-er - schrocken, der teu-fel wil sie lo - den; al - so geht
 got's ge-richt und ur-tel frei und hat wol geschlagen ei-ner dreimal drei.

16 Bl. 80. Wittenberg, Georg Rham, o. J. Nr. 422 Du. B. Text nicht untergelegt.

Es ist nit lang daß es geschach.

Siehe: Linden Schmid. Ton LIX.

XXXIII.

Es was ein frisch freier reutersman.

Nr. 28, 1351.

Das Lied von Epple von Gailingen. Die späteren Drude wenigstens, seit dem Ende des 16. Jahrhunderts, bezeichnen die Melodie als den dem Liede „eigenen“ Ton. Gefunden hat sie sich nicht.

XXXIV.

Es wolt ein jeger jagen.

Ton zu Nr. 590 C, 1551, dem Liede auf das belagerte Magdeburg.

Die Melodie findet sich im Tenor eines vierstimmigen Satzes von Matthæus Greitter, f. Beilage 3.

Zum Liede „vom geistlichen Jäger“: „Es wolt gut Jäger jagen“, einer Umdichtung des weltlichen Liedes, finden sich in katholischen Gesangbüchern mehrere einstimmige und abweichende Formen der Melodie. Die beste der drei bei Meister Nr. 11 abgedruckten Formen gebe ich unter B. Diese geistliche Umdichtung kommt auch unter der Bezeichnung „Im Thon wie das Meydenburger Lied“ vor; damit ist eben obiges Lied auf Magdeburg, unsere Nr. 590, gemeint.

A. Greitterscher Tenor.

Sonisch.

Es wolt ein je - ger ja - gen vor je - nem holz, was



Forster, II Nr. 17.

B. Der geistliche Jäger.



Aus Deuttners Gesangbuch, Grätz 1602, mitgetheilt bei Meister, Rath. Kirchenl. Nr. 11; daraus hier.

XXXV.

Es wonet lieb bei liebe.

Ton zu Nr. 307 a, 1519. Nr. 404, 1526.

Nur die beiden Anfangszeilen der Melodie habe ich in einem Quodlibet von c. 1544 gefunden; sie lauten so:



4 *

Schmelkel, Duoblibet Nr. VIII. Die große Ähnlichkeit der ersten Zeile mit dem Anfang des Kirchenliedes „Hilf Gott daß mir gelinge“ (Lucher, Nr. 226), welches auch denselben Strophenbau hat, ist mir nicht entgangen. Aber das Kirchenlied ist jonisch, unsere Melodie scheint dorisch und die Uebereinstimmung hört auch übrigens mit der zweiten Zeile auf. Daß aber ferner die frühere Annahme, als ob die Melodie „Es wonet lieb bei liebe“ in der Melodie des Kirchenliedes „Da Jesus an dem Kreuze stund“ zu suchen sei, irrig ist, hat schon Winterfeld, I S. 113 ausgeführt. Obiges Fragment bestätigt, daß beide Melodien nichts mit einander zu schaffen haben.

XXXVI.

Von der saßnacht zu Basel.

Ton zu Nr. 359, 1521.

Die Tonangabe lautet vollständig: „In der wyl wie das lied von der saßnacht zu Basel gemacht von vier örden“.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

XXXVII.

Franz Sickingen das edel blut der hat gar vil der landsknecht güt.

Ton zu Nr. 351, 1521.

Nicht aufgefunden. Vgl. Ton XIX: „Claus von Amberg das edel blut“.

XXXVIII.

Fränlein von Britanien.

Nr. 180, 1491. Ton zu Nr. 272, 1512. Nr. 273, 1512. Nr. 407, 1528. Nr. 440, 1532. Nr. 452, 1534. Nr. 502, 1543. Nr. 553, 1547.

Daß dies, wie in der Anmerkung zur Tonangabe von Nr. 272 (Bd. III S. 83) ausgeführt worden, die Melodie „Ich stund an einem morgen“ ist, läßt sich um so weniger bezweifeln, da außer Nr. 272 auch Nr. 273 die erste Strophe von „Ich stund an einem morgen“ in seiner ersten Strophe parodirt.

Man vgl. also Ton L „Ich stund an einem morgen“.

XXXIX.

Der freudenreiche ton.

Ton zu Nr. 514, 1545.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

XL.

Frish auf in gottes namen, du werde teutsche nation.

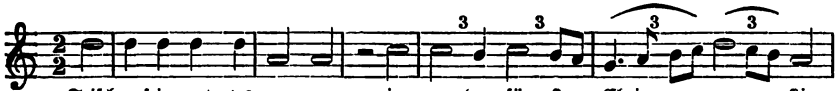
Nr. 469, 1540. Ton zu Nr. 493, 1542. Nr. 516, 1545. Nr. 604, 1552. Auch Nr. 510, 1545 „Frish auf du werdest adel“ wird diesem Tone angehören.

Die Melodie findet sich in drei wenig von einander verschiedenen Formen, nämlich: A einstimmig im alten Druck von Nr. 516, B als Tenor eines vierstimmigen

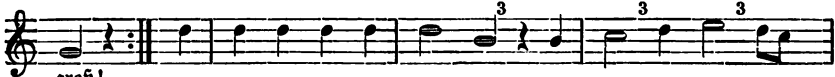
Sages von J. v. Brant und C einstimmig in Winnenbergs christlichen Reuterliedern. Die Unterlage der Worte ist nur in C genau. In A ist ohne Zweifel der zu lange vorlesete Tact des ersten Theils nach C zu zwei Tacten zu ergänzen.

A. Melodie des fliegenden Blatts von 1545.

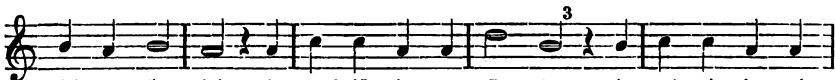
Mixolydisch.



frisch auf in got = tes na = men, ir wer = den für = sten Chri = sti
für = war ir macht zu scha = men pa = pi = sten all auf ei = nen



groß! daß sie die köpf schlan ni = der, in gro = ßer er =
floß,



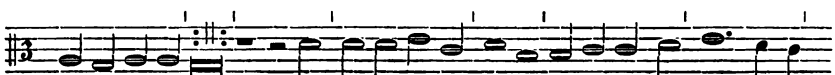
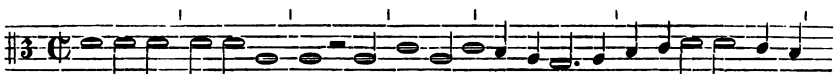
schro = den = heit; be = rüpft ist ir ge = fi = der, ir gelt wirt in nit



wi = der biß nun in e = wig = leit.

1 Bl. Fol. o. D. u. F. (1545), die Quelle von Nr. 516.

B. Brantscher Tenor.



Frisch auf in got-tes na-men, du wer-de deut-sche na-ti-on!
für-war ir solt euch scha-men, daß ir eur güt lob ietzt läßt un-
ter-gan, daß ir lang hand be-hal-ten in ehr-und
rit-ter-schaft, al-so gschäch auch den al-ten, der lieb gott soll sein
wal-ten, das ver-leich uns sein gött-lich kraft!

Forster, III Nr. 80.

C. Winnenbergische Melodie.

Frisch auf in got-tes na-men, du wer-de deut-sche na-ti-on!
für-war ir solt euch scha-men, daß ir eur lob läßt un-
ter-gon, daß ir gar nicht be-trach-tet, was euch ge-bo-
ten ist, gotts wil-len gar ver-ach-tet, da-rauß ein ge-spött
ma-chet, das nicht sol thun ein Christ.



Winnenberg, Christliche Neuter Lieder.

Fröhlich auf ir landsknecht alle.

Siehe: Wolauf ir landsknecht alle.

LXI.

Fröhlich so wil ich singen mit lust ein tageweis.

Ton von Nr. 463, 1536. Nr. 605, 1552 *).

Ob die gleichgebauten Lieder auf König Ludwigs von Ungarn Tod Nr. 403 a: „Fröhlich so wil ich singen“ und Nr. 403 b: „Kleglich so will ich heben an“ von 1526, mithin dann auch das Lied Nr. 490 von 1543¹⁾ „in der melodie von könig Ludwig auß Ungarn“ und anhebend: „Aber so will mir singen“ dieser Melodie „der Tageweise“ oder der von „Die Sonne ist verblischen“ angehören, bleibt mir zweifelhaft. — Die erste Melodiezeile, aber auch nur diese, entspricht dem Anfang der bei Tucher Nr. 226 mitgetheilten Melodie zu „Hilff Gott daß mir gelinge“.

Der Schluß ist mir rhythmisch zweifelhaft.

Ionisch.



*) Die Tonangabe dieses Liedes lautet: „In der melodei der tageweis“. Die in der Anmerkung hierzu Bb. IV S. 564 geäußerte Muthmaßung, daß damit die Melodie „Die sonne ist verblischen“ gemeint sei, war voreilig.



Frö - lich so wil ich sin - gen mit lust ein ta - ge - weis, wie
 ich zu ghör mög brin - gen Ma - ri - e lob und preis, wies ist wor - den em -
 pfan - gen, die e - del jung - frau fein, das in die welt sol lan - gen durch
 pre - dig und ge - san - gen, thut sy mir hil - - fe sein.

1 Bl. gr. Fol. o. D. u. Z. vor 1506, denn darüber steht geschrieben: [J]ste liber attinet venerabili monasterio S. Quirini In Tegernsee. (Inligatus Anno dm. 1506) Ain schöne Tagweis wie Maria ist Empfangen worden on Erbsünd. — Münchener Bibl., Einblattdrucke b, 1.

XLII.

Frölich so wollen wir heben an.

Ton zu Nr. 596, 1552.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

Gar frölich wil ich singen.

Siehe: Frölich so wil ich singen.

XLIII.

Gennower lied.

Nr. 252, 1507. Ton zu Nr. 508, 1544. Nr. 574, 1548.

Da der Strophenbau des Liedes von Genua, Nr. 252, nach welchem der Ton seinen Namen hat, dem des „Toller“ Liedes Nr. 157 gleich ist, und da die beiden obigen Lieder Nr. 508 und 574 in ihren Tonangaben sagen: „In der wys wie das Toller oder Gennower lied“ und „wie das lied von Toll oder Gennower“, so bin ich im Text dieser beiden Lieder der Annahme gefolgt, daß beide Töne nur verschiedene Namen derselben Melodie seien. Ein entscheidender Beweis dafür ist allerdings nicht vorhanden.

Die „Toller“ Weise s. unten als Ton XCV.

God wet wol, wär uns de lilien bricht.

Siehe: Ich weiß nit was der lilien bricht.

Graf Michels ton.

Siehe: Ton LXIII.

XLIV.

Heraus du hochgeborner hertoch zu Brunswich gut.

Ton zu Nr. 424, 1530.

Weber Text noch Melodie dieses Liedes sind mir vorgekommen.

XLV.

Herzog Christophs Ton.

Ton zu Nr. 226, 1502.

Weber Lied noch Weise haben sich gefunden. Mit Herzog Christoph wird mel Albrechts IV. von Baiern Bruder gemeint sein. Vielleicht gab es außer unserer Nr. 162, welche wegen ihres abweichenden Strophenbaues nicht gemeint sein kann, auf seine nicht eben rühmliche Heldenthat von 1485 noch ein anderes Lied, dem dieser Ton seinen Namen dankt.

XLVI.

Herzog Ernst.

Ton zu Nr. 347, 1520.

Der Name des Tons stammt von dem Liede der Fahrenden auf Herzog Ernst (Haupt, Zeitschr. f. deutsches Alt. 8, 477). Da die Geschichte dieses Liedes und seiner Strophe bis ins 13. Jahrhundert zurückreicht, so wird also auch die Melodie nicht jünger sein. Sie wird sonst auch bezeichnet als Bernerweise und wie es scheint auch als Flammweise. Denn das bei Wolff S. 70 (aus Görres) abgedruckte Lied des 16. Jahrhunderts „Gesang will mir nit lassen ruh“ hat die Tonangabe: „In der Flammweis, darin man herzog Ernst singt“. Das könnte freilich auch etwas Anderes heißen, nämlich daß um diese Zeit der „Herzog Ernst“ nicht mehr auf seine eigene, etwa veraltete, Melodie, sondern auf die, dem Strophenbau nach mit ihm übereinstimmende meisterfängerische Flammweis gesungen worden sei. Dagegen läßt sich jedoch Zweierlei einwenden: erstlich ist es nicht glaublich, daß ein neuer Meisterfängerton einen so bekannten alten Strophenbau, wie den des „Herzog Ernst“, beibehalten haben sollte. Und zweitens konnte eine dem 13. Jahrhundert angehörende Melodie in der That nicht alterthümlicher sein, als die Flammweis in den beiden uns vorliegenden Gestalten, deren erste dem Jahr 1555, die andere dem Anfang des 17. Jahrhunderts angehört. Denn so verschieden beide sind, halte ich sie dennoch nur für Abstümmlinge derselben Melodie. Die Weise war nämlich von Sigt Buchsbaum um 1500 für seinen Marienpsalter „Die geschryft geit uns weis und ler“ verwendet worden und erlangte dadurch aufs Neue große Verbreitung, wenn man nicht vielmehr umgekehrt sagen muß, daß ihre alte Beliebtheit zur Verbreitung des Buchsbaumschen Liedes beitrug. Die Worte dieses Liedes ersetzte Triller in seinem Gesangbuch von 1555 durch ein Lied auf Lazarus, dessen erste Strophe hier als Text folgt. Werlin dagegen hat als Text den Buchsbaumschen Marienpsalter.

A. Trillers Melodie.

Es war ein-mal ein rei-cher man, der nicht wolt got vor au-gen han,
 Sein herz hing an zeit-li-chem gut, und het all-zeit ein gu-ten mut,
 er furt ein zeit-lich le-ben. sein kleid war stets das be-ste ge-wand von pur-
 ließ im das be-ste ge-ben, pur und von sei-ben, trug sich prech-tig in sei-nem stand, dorft gar kein
 kum-mer lei-ben; gar löst-lich war ge-baut sein haus, gleich-sam als fort-
 er ni-mer drauß, da-rumb lebt er all-zeit im saus.

Trillersches Eingebüchlein v. 1555. Das Original habe ich leider nicht erlangen können. Musikdirector Böhm hatte die Güte, mir obige in den Violinschlüssel übertragene Abschrift mitzutheilen.

B. Werlins Melodie.

Die ge-schri-ft geit uns weis und ler, wie daß Ma-ri-a psal-ter wer,
 dar-von wil ich euch sin-gen. Göt-li-cher weis-heit ruf ich an, Ma-ri-a
 wöl mir bei-e-flan, so mag mir nicht mis-lin-gen. Ma-ri-a hat ihr auß- .

.. er-welt, die i-ren pfal-ter be-ten, hats in ir bru-der-schaft ge-zelt

und wilß gegn got ver-tre-ten: es sein recht fra-wen o-der man, wer

sie dar-mit tut ru-fen an, dem wil sie treu-lich bei-e-stand.

Berlin Bb. V S. 3678 aus „Catholisches Gesangbuch ... mit 4 Stimmen componirt, in welchen der Discant allzeit den Choral führet, Durch Joannem Degen“ 8. Bamberg 1628. Statt des Berlinschen Textes habe ich den correcteren aus Hoffmann, Gesch. des d. Kirchenliedes bis a. Luthers Zeit Nr. 281 untergelegt.

Set voer ein knaepken over Ryn.

Siehe: Was wöll wir aber heben an.

XLVII.

Set was op eenen maendag.

Nr. 15, 13.

Der Text dieses Liedes fand sich unter den Papieren des im vorigen Jahrhundert aufgehobenen Genter Frauenklosters ten Groenenbriele. Eine Nonne dieses Klosters, Schwester Ursula, wußte das Lied aber auch noch zu singen; auf diesem Wege gelangte es zu den jetzt in Elberfeld lebenden Geschwistern Westendorp, deren Vater jenes Kloster kaufte und in eine Fabrik umwandelte. Nach dem Gesang der Westendorps zeichnete Arnold die Melodie auf und veröffentlichte sie in der hier als Beilage 4 mitgetheilten Gestalt. *)

*) Auch zu dem Liede Nr. 5 b erhielt F. W. Arnold von den Geschwistern Westendorp eine Melodie, welche Dr. Creelius im 2. Bande der Zeitschrift des Berg. Geschichtsvereins veröffentlicht hat.

Hilf gott, daß mir gelinge.

Siehe: Ton LXV.

Denn obiges Kirchenlied, welches zu Nr. 501, 1543, als Ton angeführt ist, ward seinerseits gesungen im Ton: „Möcht ich von Herzen singen mit lust ein tageweis“.

XLVIII.

Ich armes meidlein klag mich sehr.

Ton zu Nr. 564, 1547.

Die Melodie liegt in einem vierstimmigen Satz von L. Senfl vor *), der sich in der Beilage 5 findet.

Der Tenor folgt hier, aber freilich gibt er nur ein zweifelhaftes Bild der Melodie. Zu den Worten „Wann ich gedenk, wie es im ger“ habe ich zwei $\frac{3}{2}$ -Tacte angenommen, da unmittelbar darauf zu „mein herz in großem“ ein solcher Tact folgt.

Dorisch.

Ich ar - mes meid - lein klag — — — mich sehr, wie
daß ich den al - ler - lieb - sten mein so

*) Bei Forster findet sich, II Nr. 67, ein Lied, welches ebenfalls anhebt: „Ich armes megetlein klag mich sehr“, dann aber fortfährt: „daß unsfall sich ie lenger ie mer“ etc. Es hat abweichenden Strophenbau und eine andere Melodie, als unser Lied Nr. 564, welches in seiner ersten Strophe zudem die erste Strophe des andern in Senfls Bearbeitung vorliegenden Liedes parodirt. Also nur die Melodie dieses letzteren kann mit jener Tonangabe gemeint sein.

Nach dem Nürnberger Gesangbuch von 1611 ward das Kirchenlied „Ich armer Sünder klag mein Leid“ auf den Ton „Ich armes Meidlein“ gesungen. Das wird durch seine erste Strophe und seinen Strophenbau weiter bestätigt. Aber die Melodie, mit der dieses Kirchenlied bei Mich. Prätorius erscheint (Tucher, Nr. 427), ist nicht die unsrige.

sol mir leid ge - sche - hen, der mir mein zeit und weil vertreibt,
lang nie hab ge - se - hen,
sonst keirr auf di - ser er - den. Wann
ich ge - denf, wie es im get, mein herz in gro - ßem trau - ren stet, wie
kann ich frö - lich wer - den?

Forster, III Nr. 31.

XLIX a.

**Ich hab oft hören sagen,
verachten thut kein gut,
das thut der Franzos klagen.**

Lon zu Nr. 601 und 602, 1552.

Die Tonangabe fügt hinzu: „Im ton von der schlacht von Pavia“. Ein Lied dieses Eingangs auf die Schlacht von Pavia ist mir nicht vorgekommen. Die Strophenform ist zwar achtzeilig, wie diejenige des Pavierliedes Nr. 372, aber sie entspricht ihr übrigens zu wenig, als daß man füglich für beide dieselbe Melodie voraussetzen könnte.

XLIX b.

Ich habs gewagt mit sinnen.

Nr. 349, 1512.

Wie gerne hätte man zu Guttens schönem Liede die Melodie! Mit Gewißheit kann ich sie leider nicht bieten, aber eine Muthmaßung sei dennoch gestattet, welche um so mehr berechtigt scheint, da die Melodie, welcher sie gilt, sehr bedeutend ist.

Bei Winnenberg findet sich ein Lied, welches erstens im Wesentlichen den ungewöhnlichen Strophenbau des Guttenschen Liedes hat und zweitens nicht nur mit denselben Worten „Ich habs gewagt“ anhebt, sondern überhaupt die vier ersten Zeilen des Guttenschen Liedes parodirt. In ähnlicher Weise pflegt Winnenberg überhaupt mit den Liedern zu verfahren, die er zu „christlichen Reuterliedern“ umdichtet, wobei er dann, wenigstens in allen Fällen, welche sich controliren lassen, die Melodie des älteren Liedes beibehält. Das sind unverwerfliche und triftige Gründe für die Annahme, daß Winnenberg, der sich im vorliegenden Fall sichtlich an das Guttensche Lied anlehnt, auch hier also die Melodie desselben beibehalten habe.

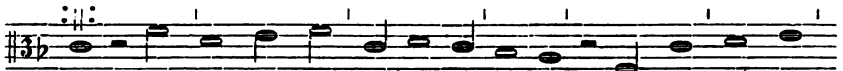
Nun aber sang Winnenberg, wie sich an anderen seiner Melodien nachweisen läßt, um 1580 die alten Lieder nicht mehr genau so, wie sie 50—60 Jahre früher gelautet hatten; für eine urkundlich zuverlässige Form können daher bei den älteren Liedern seine Aufzeichnungen schon nicht mehr gelten. Dazu kommt dann noch, daß er den ersten Theil der Strophe im Bau etwas modificirt hat. Zwar daß er die erste und dritte Zeile bei vier Hebungen stumpf schließt, während sie bei Hutten drei Hebungen mit klingendem Schluß haben, ist melodisch gleichgültig. Aber daß daneben die zweite und vierte Zeile bei ihm klingend statt stumpf reimen, veranlaßte ihn vielleicht zu einer kleinen Aenderung der entsprechenden Musitzzeile. Wir können daher um so weniger sicher sehen, ob die Melismen dieser Zeile schon dem älteren Liede eigen waren. Der Text ist bei Winnenberg so, wie der folgende Abdruck es zeigt, untergelegt. Die Uebersetzung ist insofern etwas willkürlich, als ich hier ausnahmsweise in den Tacten 4 und 11—12 Triolen (Hemiolen) der prolatio mit der Messung $C \frac{3}{2}$ angenommen habe, ohne daß, wie sonst, der wirkliche Wechsel spondeischer und choriischer Maße dazu berechtigte. In der That besteht Tact 4 eigentlich nur aus einer gewöhnlichen dochmischen Dipodie, also aus zwei $\frac{3}{2}$ -Tacten. Dagegen geben Tact 11—12 ohne Annahme von Triolen keinen glaubhaften Rhythmus. Ich kann mich freilich der Muthmaßung nicht entschlagen, daß dies nur Winnenbergs Schuld sei, und daß auch hier vielmehr ein Dochmius, der einen $\frac{2}{2}$ - und einen $\frac{3}{2}$ -Tact verband, gestanden habe; etwa:



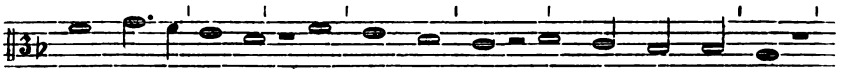
Hypermixolydisch.



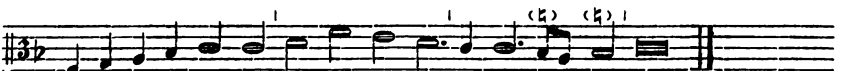
Ich hab's ge- wagt frisch un- ver- zagt in rech- ter lieb und tre-
zu rü- men gott mit gan-zer macht, weiß solchs wird mich nicht re-



wen, dann wann dich recht ein treu - er knecht be- kennt und dich



recht frei - set, der wird gar nicht am jüng- sten ge- richt



von - bei- nem reich ge- wei - set.



Ich hab's ge- wagt frisch un- ver- zagt in rech- ter lieb und treu -
zu rü- men gott mit gan-zer macht, weiß solchs wird mich nicht reu -



v. Winnenberg, Christliche Reuter Lieder Nr. 3.

L.

Ich stund an einem morgen.

Ton zu Nr. 293, 1515. Nr. 296, 1516 (wol auch Nr. 305, 1517). Nr. 307 b, 1519. Nr. 311, 1519. Nr. 315, 1519. Nr. 317, 1519. Nr. 450, 1534, Nr. 482, 1542. Nr. 533, 1546. Nr. 619, 1553. Nr. 620, 1553 und zu den Liedern im Ton XXXVIII des „Fräuleins von Britanien“, 1491—1547.

Die Melodie liegt in zwei nicht wesentlich von einander abweichenden Gestalten vor, A in drei vierstimmigen Sätzen von Senfl und B in einem vierstimmigen Satz von Fink. In zwei anderen Senfl'schen Sätzen ist der Rhythmus verändert; der eine derselben findet sich in der Beilage 6 und der Fink'sche Satz in Beilage 7.

A. Senfl'scher Tenor.

Phrygisch.

Ich stund an ei = nem mor = gen heim = lich an ei = nem ort, da
 het ich mich ver = bor = gen, ich hort Neg = li = che wort von

ei - nem freu - lein hülfsch und fein, sie sprach zu i - rem
 bu - len: „es muß ge - schei - den fein.“

Ott I Nr. 22, Nr. 23, Nr. 24. In diesen drei Bearbeitungen ist der Tenor gleich. In den darauf folgenden Sätzen Nr. 25—26 dagegen ist der Rhythmus des Liedes willkürlich geändert.

B. Fünftöcher Tenor.

Ich stund an ei - nem mor - gen heim - lich an ei - nem ort, do
 het ich mich ver - bor - gen, ich hort klag = li - cher wort von
 ei - nem freu - lein was hülfsch und fein, sie sprach zu i - rem bu -
 len: „es muß ge - schei - den fein“!

Ich stund an ei - nem mor - gen heim - lich an ei - nem ort, do
 het ich mich ver - bor - gen ich hort klag = li - che wort von
 ei - nem freu - lein, was hülfsch und fein, die sprach zu i - rem
 bu - = len: „es muß ge - schei - den fein“!

Kind, Nr. 18.

LI.

Ich weiß nit was der lilien bricht.

Oder:

Ich weiß nit was der gilgen bricht.

Nr. 593, 1562.

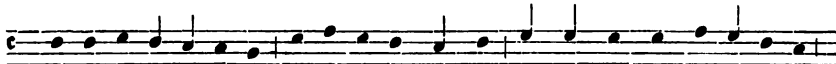
Diese Zeile begegnet öfters bei Liedern dieser Jahre als Tonangabe. Die Melodie habe ich nicht gefunden.

Ich vermuthe, daß die Anfangszeile und die derselben entlehnte Ueberschrift des Liedes Nr. 358, 1521: „Gott wet wol wär uns die lilien bricht“ nur eine politische, nämlich auf die französische Lilie gewandte Parodie jener Zeile ist, daß also Nr. 358, welches mit Nr. 593 gleichen Strophenbau hat, mit ihm dem Tone „Ich weiß nit was der lilien bricht“ angehört. Die Zeile „Gott weiß wer uns die lilien bricht“ erscheint dann wieder in einigen Handschriften als Tonangabe zu dem Liede Nr. 581, 1549.

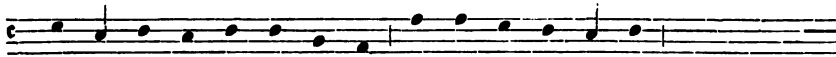
LII.

In dem jar unses heren.

Nr. 325, 1519.



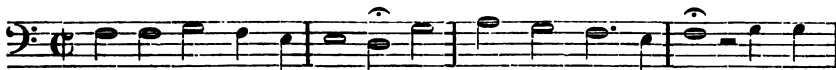
In dem jar un-ses he-ren, als dar be-schre-ven stan sof tein-hun-bert, ne-gen-tei-ne



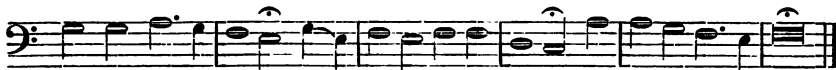
dar = bi all int ge-mei-ne, dat is all sun-der wan.

Aus einer Handschrift gedruckt bei Künigel: Stiftslehre S. 260; daraus hier.

Ob man den Schlüssel für F oder C hält, ist glücklicherweise insofern gleichgültig, als Beides dieselben Verhältnisse gibt. Die Melodie, in der die entscheidende Quarte nicht vorkommt, kann so gut mit dem Bassschlüssel lydisch, wie mit dem Tenorschlüssel jonisch sein. Ueber die genauen rhythmischen Verhältnisse erhält man durch diese Noten keinen Aufschluß. Die einfachste Mensurierung scheint mir folgende zu sein:



In dem jar un-ses he-ren, als dar be = schre-ven stan sof-tein-



hun-bert ne-gen-tei-ne, dar = bi all int ge-mei-ne, dat is all sun-der wan.

In gottes namen heb ich an.

Siehe: Bruder Claus. Ton XIV.

LIII.

Inspruck ich muß dich lassen.

Ton zu Nr. 563, 1547. Nr. 567, 1547.

In Betreff des letzten der genannten Lieder findet eine, unter den Liedweisen des 16. Jahrhunderts sich mehrmals wiederholende Eigenthümlichkeit statt. Die Melodie „Inspruck ich muß“ hatte Heinrich Isaac in dem als Beilage 8 mitgetheilten vierstimmigen Satz, was damals noch ungewöhnlich war, nicht zum Tenor, sondern zum Discant und zur Oberstimme gemacht. Den Tenor dieses Satzes wird er demnach frei dazu erfunden haben. Diesen neuen Isaacschen Tenor nun verwandte wieder J. v. Brant in dem als Beilage 9 mitgetheilten vierstimmigen Satz für das Lied auf Caspar Pflug, Nr. 567. Und zwar brauchte er wiederum diesen Isaacschen Tenor zum Discant seines Satzes, indem er abermals einen neuen, melodisch jedoch nicht mehr selbständigen Tenor dazu setzte. So erzeugte also die Grundmelodie auf contrapunktischem Wege einen Abkömmling und beide gefielen den Meistern ausnahmsweise besser für die Oberstimme, als der allgemeinen Gewohnheit gemäß für den Tenor.

Heinrich Knaust dichtete für seine 1571 erschienenen „Gassenhauer, Reuter- und Berg-Liedlein, christlich moraliter und sitlich verändert“ eine geistliche Parodie dieses Liedes: „D welt ich muß dich lassen“. (Vgl. Winterfeld, I S. 85.) Mit diesem Text erscheint dann auch die Melodie seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts in den kirchlichen Gesangbüchern, aber bereits verflacht. (Vgl. Winterfeld l. c. I Mus.-Beil. Nr. 100; Luther, Schatz x., Nr. 181.) In gänzlich abgeschliffener Gestalt hat sie sich in der Choralmelodie „Nun ruhen alle Wälder“ bis heute im protestantischen Kirchengesang erhalten.

Es folgt hier als A der Isaacsche Discant und als B sein Tenor, der Brantsche Discant.

A ist ionisch; B genau genommen mixolydisch, doch bei Brant auch ionisch behandelt.

A. Isaacscher Discant.

In - spruck ich muß dich la - sen, ich far da - hin mein



stra-ßen, in frem-de land da-hin, mein freud ist mir ge-nom-men, die
ich nit weiß be-kom-men, wo ich im el- - - - - lerb
bin - wo ich im el- - - - - lerb bin.

B. Isaacscher Tenor und Brantscher Discant.



Ach got ich muß ver-za-gen, nach-dem da ist ver-ja-
get der lieb-ste her-re mein; bßs lerb han in ver-fü-ret, dar-
durch mein herz ge-ri-ret, dar-um muß ich ganz el- - - lerb
sein - dar-um muß ich ganz el- - - lerb sein.

Forster, I Nr. 36; auch abgedruckt bei Winterfeld l. c. I Musikbeilage 100 a, und Forster
IV Nr. 14.

LIV.

Johannes thut uns schreiben.

Ton zu Nr. 378, 1525.

Es ist Michael Stiefels Lied „Von der Christförmigen, rechtgegründten leer
Doctoris Martini Luthers“, Wadernagel, D. Kirchenlied Bd. III Nr. 107. Dies
Lied ward aber in Bruder Beiten Ton gedichtet und gesungen. Mit obiger
Tonangabe ist also die Melodie des Bruder Beiten Ton XV gemeint.

LV.

**It geit tegem der somertid,
dat manich landsknecht im fælde lit.**

Ton zu Nr. 397, 1525.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

LVI.

Kehr wider, glück mit freuden.

Ton zu Nr. 565, 1547.

Die Melodie findet sich nur in einem vierstimmigen Satz; s. Beilage 10. Sie ist aber dort so stark durch Melismen gedehnt, daß ihre einfache Form sich nicht mehr mit Sicherheit daraus erkennen läßt.

Mixolydisch.

LVII.

Kompt her zu mir spricht gottes son.

Siehe: Was wöll wir aber heben an.

LVIII.

Von König Ludwig auß Ungern.

Nr. 403 a und b, 1526; von diesem Liede stammt der Name des Tons. Ton zu Nr. 490, 1543.

Unter ihrem eigenen Namen hat sich die Weise nicht gefunden. Da aber Nr. 490 Strophe 11 die erste Strophe des Liedes „Die sonne ist verblichen“ parodirt, so könnte man danach vermuthen, daß das Lied vom König von Ungern auf diese Melodie, Ton XXIV, gesungen sei. Den gleichen Strophenbau hat auch bei fast gleicher Eingangszeile mit Nr. 403 a die „Tagweise“: „Frölich so wil ich singen“; Ton XLI.

Von des künigs tochter.

Siehe: O daß ich kund von herzen.

LIX.

Kindenschmid.

Nr. 178; c. 1490. Ton zu Nr. 184, 1492 (nach einer Wolfenb. Handschr. dieses Liedes). Nr. 186, 1492 (nach Qu. C dieses Liedes). Nr. 578, 1548.

Nr. 178 A beginnt: „Es ist nit lang daß es geschach“; Nr. 178 B: „Was wöllen wir singen und heben an, das best daß wir gelernet han“; Nr. 184 beginnt: „Wille gi horen ein nie gedicht“; Nr. 186: „Wille gi horen ein nigen rei“; und Nr. 578: „Was wöllen wir aber heben an“.

In einem Exemplar des Liedes Nr. 526 „Ach Karle großmectiger man“, welches mit dem Lindenschmid gleichen Strophenbau hat, findet sich handschriftlich folgende Melodie unter der Ueberschrift „Linden Schmid Thon“.

Vgl. übrigens Ton CV: „Was wollen wir aber heben an“.

Neolisch.

Was wöln wir singn und he - ben an? das best das wir ge-
 ler - net han, ein new-es lieb zu sin - - gen; wir sin - gen von ein
 e - del - man, der heist Schmid von der lin - den.

Handschriftlich eingetragen in ein Exemplar von Nr. 526 Du. B, 6 Bl. 4^o o. D. 1546; German. Museum. — An der mit x bezeichneten Stelle steht im Original eine Semibrevis statt Minima.

LX.

**Lobt gott ir fromen Christen
 freut euch und jubiliert.**

Ton zu Nr. 545, 1546. Nr. 591, 1551.

Das Hailmannsche Lied, nach dem die Melodie hier benannt ist, ward in Bruder Weiten Ton gesungen. Vgl. also Ton XV.

LXI.

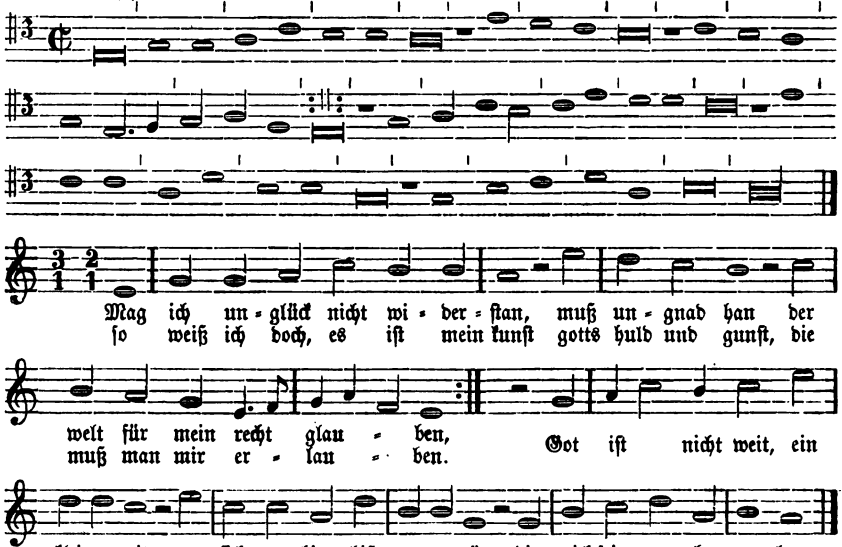
Mag ich unglück nicht widerstan.

Lied der Königin Maria von Ungarn; Wadernagel, d. deutsche Kirchenlied Bd. III S. 119, Nr. 157; Gebele-Littmann, Liederb. S. 202. Ton zu Nr. 532, 1546. Nr. 547, 1547. Nr. 559, 1547. Nr. 560, 1548.

Durch die Tonangabe zu Nr. 532 wird außer Zweifel gestellt, welche Melodie gemeint ist; es heißt nämlich dort: „welchen ton etwan Ludwig Senfl vor jaren gemacht hat“. Damit ist das vierstimmige Senflsche Lied bei Forster I 102 gemeint,

was zum Ueberfluß noch durch den Umstand, daß Du. B des Liedes Nr. 532 wirklich den Tenor dieses Sazes als Melodie mittheilt, erhärtet wird. Der Ausdruck „welchen Ton . . . Senfl . . . gemacht hat“ scheint mir zugleich zu beweisen, daß nicht nur die vierstimmige Bearbeitung, sondern auch (was Tucher I S. 55 für noch unerwiesen hält) die Melodie von Senfl herrührt. Sie ist, für verschiedene Texte verwendet, in den kirchlichen Gesang übergegangen. Den von Wackernagel l. c. angeführten Druck des Liedes „Mag ich unglück nicht widerstan“, welcher gleichfalls die Melodie enthält, habe ich nicht gesehen.

Neolisch.



Mag ich unglück nicht wi - der - stan, muß un - gnad han der
so weiß ich doch, es ist mein künst gotts huld und gunst, die
welt für mein recht glau - ben,
muß man mir er - lan - ben. Got ist nicht weit, ein
klei-ne zeit er sich ver-birgt, biß er er-wilrgt, die mich seins worts be-rau-ben.

4 Bl. 4^o 1547, Du. B des Liedes Nr. 532, genau übereinstimmend mit dem Tenor bei Forster I 102. Im Schumannschen Gesangb. von 1539, im Baffischen von 1545 u. s. w. ist der Rhythmus ein wenig verändert, indem die 2 Schlußacte $\frac{2}{4}$ u. $\frac{3}{4}$ des ersten Theils in drei $\frac{2}{4}$ -Tacte erweitert und im zweiten Theil nach „weit“ und „verbirgt“ Pausen eingeschoben werden.

Es gibt noch eine zweite Melodie zu diesem Liede im Tenor eines vierstimmigen Sazes von Caspar Bohemus bei Forster I 51, welche sich aber nicht weiter verbreitet zu haben scheint. Ferner ward der Text in einer Uebersetzung zu einer vierzeiligen Strophen erweitert (Wackernagel l. c. Nr. 158) und in dieser Gestalt ward das Lied auf die Melodie: „Ungnad beger ich nicht von ir“ gesungen. .

LXII.

Der neue Ton von Mailand.

Nr. 361, 1522; es scheint wenigstens, als ob der Ton diesem Liede auf den mailändischen Krieg seinen Namen verdanke. Ferner Ton von Nr. 371, 1525.

Ich vermute, daß der Ton nach diesem letzteren Liede später den Namen des Paviertones annahm und also auch die zu diesem fünfzeiligen Paviertone, Ton LXXXVIII,

gehörigen Lieder auf seine Melodie gesungen wurden. Auch das vierzeilige Lied Nr. 590 A, 1553, scheint diesem Tone anzugehören.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

Merkt auf, ir reitersknaben.

Siehe: Wolauf, ir reitersknaben.

LXIII.

Graf Michels ton.

Ton zu Nr. 223, 1502.

Weber Melodie noch das Lied, dem er angehört, hat sich gefunden. Vielleicht ein Lied auf Graf Michael von Wertheim? Vgl. Bd. I und II im Namensverzeichnis.

LXIV.

**Mit haufen seind wir gezogen
wol in das Niederland.**

Ton zu Nr. 606, 1552.

Weber Lied noch Melodie hat sich gefunden.

Mit lust so wil ich singen.

Siehe: Möcht ich von herzen singen.

LXV.

**Möcht ich von herzen singen
mit lust ein tageweis.**

Oder:

**Mit lust so wil ich singen
ein schöne tageweis.**

Ton von Nr. 573, 1548: „Mit lust so will ich singen Costanz zu lob und ehr“. Aber auch von Nr. 501, 1543: „Frölich so wil ich singen ain schöne tageweis“, denn das Kirchenlied, welches zu diesem Liede als Ton angeführt wird: „Hilf gott daß mir gelinge“, ward eben wieder auf den Ton „Möcht ich von herzen singen“ gedichtet. Durch dies Kirchenlied ist uns die Melodie erhalten *).

*) Eine andere, zuerst, so viel ich weiß, im Melodeyen Gesangbuch, Hamburg S. Käßinger 1604, erscheinende Melodie zu dem Liede „Hilf Gott daß mir gelinge“, kann für jene älteren Lieder wol nicht in Betracht kommen, weshalb ich sie hier übergehe.

Aeolisch.

Hilf gott, daß mir ge - lin - ge, du ed - ler schö - pfer mein, —
 die sil - ben rei - men zwin - gen zu lob den eh - ren dein, —
 daß ich mag frö - lich he - ben an von bei - nem wort zu:
 fin - - gen; herr, du wölst mir bei - stan!

Im Batschischen Gesangbuch seit 1545. In den späteren Gesangbüchern weicht die Gestalt der Melodie mannigfach ab; die obige scheint, wie sie die älteste vorliegende Aufzeichnung ist, so auch die ursprünglichste Form des Liedes zu enthalten.

LXVI.

Nach willen dein.

Ton von Nr. 423, 1530. Nr. 584, 1550.

Die Melodie findet sich in einem vierstimmigen Satz von Paul Hoffheymer, Beilage 11, und zwar scheint mir der Tenor, wie gewöhnlich, die Melodie zu enthalten. Doch muß ich bemerken, daß Winnenberg für Nr. 14 seiner Reuterlieder, eine geistliche Umbichtung des Liedes „Nach willen dein“, nicht den Tenor, sondern den Discant des Hoffheymer'schen Satzes als Melodie benutzt.

Der jonische Tenor lautet:

Nach wil - len dein mich dir al - lein in treu-en thu er-
 für all auf erb bi - stu mir werd und gib mich dir für
 ze - - - - - gen; ganz in dein pflicht, der zu - ver-
 et - - - - - gen
 ficht, laß dir mein dienst ge - fal - - - - - len, denn glaub für war, in



LXVII.

Nawerrenton.

Nr. 275, 1513; von diesem Liede hat, wie dessen Tonangabe lehrt, das Bün -
denerlied den zweiten Namen des Nawerrentons erhalten. Als Ton angeführt
zu Nr. 290, 1515. Nr. 311, 1519.

Vgl. also Ton XVI.

LXVIII.

Nun freut euch, lieben Christen gmein.

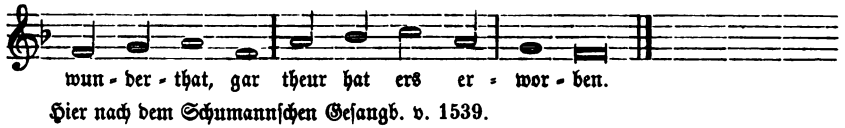
Ton von Nr. 405, 1526.

Das Luthersche Lied erscheint zuerst in den Wittenberger 8 Liedern mit der
jonischen Melodie:



Seit dem Klugeschen Gesangbuch von 1535 erscheint als zweite Melodie zu
diesem Liede die, jetzt gewöhnlich nach dem Liede „Es ist gewißlich an der Zeit“ be -
nannte gleichfalls jonische Melodie:





LXIX.

[Nun hört von mir ein new gedicht.]

Nr. 589, 1551.

Die Tonangabe dieses Liedes lautet in der Handschrift: „Im ton, wie folgt, oder: Es geht ein frischer sommer daher“, worauf dann die unten stehende Melodie folgt. Daß es eine neue Melodie zu diesem Liede sei, ist mir weniger wahrscheinlich, als daß der Schreiber ihren älteren Namen nicht gewiß gewußt habe. Der Anfang des Liedes, zu dem sie mitgetheilt wird, verglichen zu dem von Nr. 245, könnte auf die Vermuthung führen, daß es die Weise der „beheimer schlacht“ sei. Vergl. Ton X.

Mixolydisch.



Dresbner Bibl. Cod. M 53.

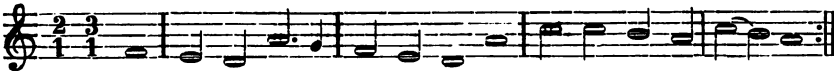
LXX.

Nun welche hie ir hofnung gar.

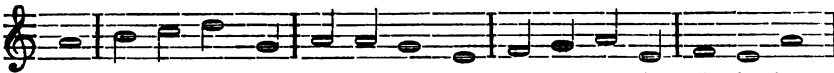
Ton von Nr. 514, 1545.

Die Melodie des Liedes „Nun welche“ u. über Ps. 125 Qui confidunt in domino erscheint zuerst im „Dritten Theil Straßburger Kirchenampt“ von 1525. (Winterfeld I 136.)

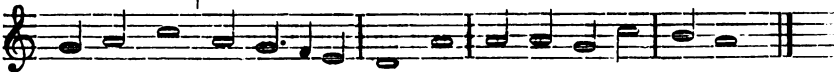
Oppodolisch.



Nun wel-che hie ir hof-nung gar auf got den her-ren le-gen,
die blei-ben stets un-wan-kel-bar und lan sich nicht be-we-gen;



ir glaubt ist satt, kein man-gel hat, von got hat er die stür-le; dar-



um spricht man: sie wer-den hstan gleich-wie Zi-on der ber-ge.

Hier aus Dresd. Cod. M 53. Sollte die Semibrevispause, welche der Schreiber zwischen Schluß- und Anfangsnoten der Zeilen gesetzt hat, wirklich als Pause gelten, so müßte die folgende Note eine Semibrevis statt der Brevis sein. In den ältesten Gesangbüchern (vgl. Lucher, Nr. 333) fehlt die Pause überhaupt; ich habe sie daher auch in der Uebertragung weggelassen und nehme an, daß der Schreiber des Dresd. Cod. nur die Fermaten damit andeuten wollte.

Nun wend ir hören singen.

Siehe: Benzenauer. Ton XIII.

LXXI.

Nun wil ich aber heben an.

Nr. 108, 1457.

Dies Lied, das noch im 16. Jahrhundert beliebt war, wie die Drucke zeigen, hatte seine eigene Melodie, denn die Tonangabe lautet in den Drucken: in seiner eigenen Melodie oder im Ton des Lindenschmid. Gefunden hat sie sich nicht.

Nun wil ich mir nit grausen lon
sprach sich die keiserliche kron.

Siehe: So wil ich mir x. Ton LXXXIX.

LXXII.

Nun wil ik mi nicht grußen lan
und schold de boden

Ton von Nr. 566, 1547.

Der Strophenbau ist achtzeilig, es muß also eine andere Melodie als die des vorausstehenden sechszeiligen Liedes „So wil ich mir nit graußen lan“ sein. Gefunden hat sie sich nicht.

LXXIII.

Nun wil ichs aber heben an

oder:

Nun wil sich aber heben an.

Ton von Nr. 576 und 577, 1548.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

LXXIV.

Ob ich gleich arm und ellend bin
so trag ich doch ain stetn sinn.

Ton von Nr. 593.

A. Dresdener Codex M 53.

Dorisch.

Ob ich schon arm und e - lend bin, so trag ich doch —
ein ste - ten sinn, hoffnung thut mich er - ne - ren, was mir von got be -
sche - ret ist, sol mir kein mensch nit we - ren, we - - - ren.

Dresd. Bibl. Cod. M 53; zum Text: „Bis mir gnebig o herre gott“. An der mit × bezeichneten Stelle ist jedenfalls ein Schreibfehler: entweder ist, wie ich in der Uebertragung angenommen habe, das zweite c zu streichen, oder, worauf die Winnenberg'sche Fassung führen könnte, hinter dem zweiten c ist ein Melisma ausgefallen.

B. Winnenberg.

Wie - wol ich schwach und e - lend bin, So hab ich doch ey -

ne - - - - - ten sin, Hoff - nung thut mich er - neh - - - - - ren.

Die Se - lig - keit, so mir be - reit, Wird mir der tod nicht we - - -

ren, we - - - - - ren.

Winnenberg, Christliche Reuter Lieder Nr. 7.

LXXV.

**Och wilt gi horen ein nūwes lied
und wat für Münster is geschiet.**

Ton von Nr. 493, 1543.

Ich vermute, daß diese Worte nur die niederdeutsche Uebersetzung (oder Grundform) der ersten Zeilen von Nr. 457 sind.

LXXVI.

O daß ich künd von herzen.

Oder:

Daß ich künd von herzen.

Ton von Nr. 307 a, 1519.

Die Tonangabe fügt hinzu: es sei das Lied „von eines künigs tochter“. Gemeint ist das in Wackernagels Bibliogr. Nr. 86 und in Wellers Repert. Nr. 73 aufgeführte Lied. Gesungen ward es aber im Ton „Es monet lieb bei liebe“. Vgl. also Ton XXXV.

O du armer Judas.

Siehe: Ach du armer Judas.

O got in deinem höchsten thron.

Siehe: Ach got in deinem höchsten tron.

LXXVII.**O got verleihs uns dein genad.**

Ton von Nr. 561, 1547.

Das geistl. Lied dieses Eingangs ward auf die Melodie „Mag ich unglück nit widerstan“ gesungen. Vgl. also Ton LXI.

LXXVIII.**Pavierton.**

Der fünfzeilige. Ton zu Nr. 603, 1552. Nr. 614, 1553. Nr. 623, 1554.

Damit dürfte die Melodie des Pavierliedes Nr. 371, also der „neue Ton von Mailand“, Ton LXII gemeint sein.

LXXIX.**Pavierton.**

Der sechszeilige. Ton von Nr. 452, 1534. Nr. 535, 1546.

Der Ton hat seinen Namen von dem Liede Nr. 369, 1525. Da aber dies Lied die Tonangabe hat: „Sie sind geschickt zum sturm“, so ist dieser sechszeilige Pavierton nur ein anderer Name für jene Melodie, Ton LXXXVII.

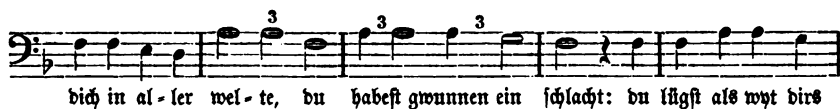
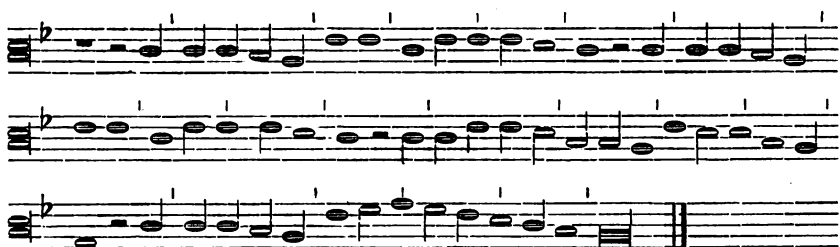
LXXX.**Pavierton.**

Der achtzeilige. Nr. 372, 1525. Ferner Ton von 411, 1529. Nr. 540, 1546.

Die Melodie, die nach der Tonangabe von Nr. 372 eine neue, zu diesem Liede gemachte, war, also dem Jahre 1525 angehört, hat sich unter diesem ihren Namen nicht gefunden.

Nicolaus Manuels Lied „Boz marter kyri Belti“ Nr. 362 kann, wenn es mit dieser Tonangabe seine Richtigkeit hat, da es schon dem Jahre 1522 angehört, ursprünglich also noch nicht auf die erst 1525 gemachte Pavierweise gesungen sein. Aber nach den Drucken ward es später wirklich auf dieselbe gesungen. Ob nun die Notirung dieses Manuelschen Liedes, welche sich in den Tschudischen Sammlungen findet, die Melodie, auf welche es zuerst, oder unsere Pavierweise, auf welche es

später gesungen ward, enthält, läßt sich nicht bestimmt sagen. Da aber Eschubis Aufzeichnung jedenfalls in die Zeit fällt, wo nach Aussage der Drude Manuels Lied schon zur Pavierweise gesungen zu werden pflegte, so spricht die Wahrscheinlichkeit für letztere. Ich stelle also diese Melodie mit dem Text des Liedes von Bicocca hierher *).



Eschubische handschriftl. Samml. ; St. Galler Bibl. Cod. 1225 pag. 680.

LXXXI.

Des pfalzgrafen ton da er die drei fürsten sieng.

Ton von Nr. 227, 1502.

Gemeint ist mit dieser Tonangabe ohne Zweifel das Lied Nr. 117, 1462. Die Melodie hat sich nicht gefunden.

Reuterton.

Siehe: Von erst so wölln wir loben.

*) Die in Grünleinsens Nic. Manuel, wol aus dem Zürcher Exemplar von Eschubis Handschriften, abgedruckte Melodie leidet an mehrfachen Fehlern. Die oben mitgetheilte Melodie hatte Dr. Göttinger die Güte, mir aus dem St. Galler Exemplar abzuschreiben.

LXXXII.

Sanct Jörg du edler ritter.

Ton von Nr. 384, 1525.

Die Melodie hat sich nicht gefunden. Es möchte aber ein anderer Name für die Melodie des Liedes „Von erst so wöll wir loben“ Ton XCIX sein. Vgl. die Anmerkung zur Tonangabe von Nr. 384.

Schenkenbach.

Siehe: Von erst so wöll wir loben.

LXXXIII.

Schillers Hofton.

Ton zu Nr. 130, 1474. Nr. 144, 1476. Nr. 274, 1513.

Genannt ist der Ton, ein Meistersängerton aus dem 15ten Jahrhundert, nur in der Quelle des letzten Liedes; für die beiden andern ergibt ihn aber der Strophenbau. Ebenso wenig hat Tschudi, aus dessen Aufzeichnung des Liedes Nr. 144 die folgende Melodie stammt, dieselbe ausdrücklich als die Melodie von Schillers (oder Schillers) Hofton bezeichnet. Aber bei einem Meistersängerton hat man, so weit wir bisher wissen, wenigstens bis ins 16. Jahrhundert nur eine einzige Melodie vorauszusetzen.

Ionisch.

Got va - ter in der e - wig - keit, ge - so - bet sigst in
daß du uns gi - best macht und kraft, daß wir sind wor - den



der got-heit, der wird und gro-ßer e-ren, der durch die gan-zen
fi-gen-haft am Burgund Karl dem her-ren, wi-der all got-tes
bil-lig-keit macht wit-wen und auch wei-sen, das was man got und
auch Ma-ri-en kla-gen; got wolts nit mer ver-tra-gen; fin
straf tet got zur hand (wol) durch den gro-ßen bund ge-nant.

Eschubis handschr. Samml., St. Galler Bibl. Cod. 1219 pag. 81. Die Abschrift danke ich Herrn Dr. Gögginger in St. Gallen. Daß die mit NB. bezeichnete Note zu tilgen ist, beweist außer dem Tactmaß auch die Vergleichung mit der eben vorhergehenden gleichen Melodiephrase.

LXXXIV.

Schüttenfarn.

Nr. 127, 1474. Ferner Ton von Nr. 299, 1516. Nr. 346, 1520. Nr. 515, 1545.

Nur ein Bruchstück der Melodie findet sich in einem Duodlibet, denn ohne Zweifel sind die folgenden Töne zu den Worten von Nr. 127, 3 der Anfang der Melodie:



Der Schütten-farn der het ein knecht, dem the-ten die gül-ben not.

Forster II, 60 in einem Duodlibet.

LXXXV.

Schweizerton.

Ton von Nr. 269, 1512. Nr. 276, 1513. Nr. 526, 1546.

Vgl. „Es geht ein frischer sommer daher“. Ton XXXI.

Österr. Volkslieder. Nachtrag.

LXXXVI.

Schwer langweilig ist mir mein zeit.

Trotz der anders lautenden Tonangabe des Liedes Nr. 584, 1550 kann wol nicht bezweifelt werden, daß das Lied ursprünglich auf die obige Melodie, deren erste Textzeile es in jeder Strophe wiederholt, gedichtet ward.

Ich wage aber nicht zu entscheiden, ob der vierstimmige Satz von Grefinger, in dem das Lied vorliegt, im Tenor wirklich die unveränderte Melodie des Volksliedes enthält, weshalb ich hier die Melodie nicht mittheile, sondern auf den als Beil. 11 folgenden Satz verweise.

LXXXVII.

Sie sind geschickt zum sturm und freit.

Ton zu Nr. 138, 1476. Nr. 369, 1525: „Mit gottes hilf so heben wir an“. Nr. 379, 1525: „Ach got in deinem höchsten tron“. Nr. 452, 1534: „Ich lob gott yn dem höchsten thron“. Nr. 535, 1546: „Zu singen wil ich haben an“. Nr. 549, 1547: „Nun woln wirs aber heben an“ (fünfknechtliche Strophe). Nr. 617, 1553: „Singen wil ich zu duffer freit“. (Von diesen Liedern nennen Nr. 452 und 535 die Melodie mit einem ihrer anderen Namen den Pavier-ton; vgl. Ton LXXIX.)

Eine Aufzeichnung der Melodie unter diesen ihren Textworten hat sich bisher nicht gefunden. Nun legen aber die Anfänge der Lieder, welche auf noch drei andere Melodienamen gehen, und welche mit obigen Liedern dieselbe Strophensform haben, die Vermuthung nahe, daß ihre Melodien, nämlich „O got in deinem höchsten tron“, „Wiewol ich bin ein alter gris“ und „Bruder Claus“, in der That identisch sind mit „Sie sind geschickt“. Nämlich 1) die Eingangszeile des Tons „O got (Ach got) in deinem höchsten tron“, Ton II, findet sich wörtlich in dem obigen Lied Nr. 379 wieder. Als Ton muß er, abgesehen von Nr. 415, 1529: „Nun hört ir Christen alle gar“, angenommen werden zu Nr. 480, 1542: „Ach got in seiner majestat“.

2) Auf die Melodie „Wiewol ich bin ein alter gris“, Ton CX, sind folgende Lieder gesungen: Nr. 139, 1476: „In welchem land hebt sich ein struß“. Nr. 142, 1476. Nr. 210, 1499 (Der „alt gris“ selbst). Nr. 430, 1531: „O hochgelobte drysaltigkeit“. Nr. 432, 1531: „In gottes namen heb ich an“. Nr. 433, 1531: „Ach herr min got, wann machst dich uf“. Nr. 461 b, 1536: „Got vater in dem höchsten tron“.

3) „Bruder Claus“ selbst beginnt: „In gottes namen heb ich an“. Als Ton wird er angegeben zum Liede Nr. 445, 1533: „Im namen der drisaltigkeit“.

Nun ist es bekannt, daß die Dichter es damals liebten, wenn sie die Melodie eines Liedes zu einem neuen benutzten, auch seine Eingangszeile entweder ganz beizubehalten oder dem Hörer durch einen Anklang daran in die Erinnerung zu rufen, um auf diesem Wege ihr neues Lied um so fester an die bekannte Melodie zu knüpfen. Allerdings ergibt sich daraus nun zwar keineswegs ein untrügliches Mittel zum Erkennen einer Melodie, denn es kommen auch Lieder mit ganz ähnlichen Eingängen vor, für die sich dennoch theils aus ihrem verschiedenen Strophenbau, theils aus anderen Umständen beweisen läßt, daß sie zu verschiedenen Melodien gesungen wurden. In dem vorliegenden Fall aber ist der durch so viele Eingänge gehende Ein-

klang zu auffallend, um nicht, da ja alle diese Lieder wirklich dieselbe Strophenform haben, wenigstens die Vermuthung zu erregen, daß ihre Melodie nur dem Namen nach verschieden, in der That aber ein und dieselbe sei. Es klingen nämlich aus jenen Eingängen zwei Motive hervor, beide enthalten in der, wie ich glaube, ältesten Form, die den Eingang zweier der obigen Lieder bildet, „In gottes namen heb ich an“ und auch: in „In welschem land hebt sich ein struß“. An beide ferner schließt sich noch: „Mit gottes hilf so heben wir an“. Nur an das eine Motiv: „heb ich an“ lehnen sich: „Nun woln wirs aber heben an“, „Zu singen wil ichs fahen an“, „Singen wil ik to düffer frist“. An das andere Motiv aber: „In gottes namen“ lehnt sich folgende Reihe: „Im namen der drifaltigkeit“, „O hochgelobte drifaltigkeit“, „O (Ach) got in deinem höchsten tron“, „Got vater in dem höchsten tron“, „Ich lob gott yn dem höchsten thron“, „Ach herr min got, wann machst dich uf“. Da nun die Lieder mit diesen Eingängen, wie man sieht, über die vier Melodien

Sie sind geschickt zu sturm und streit,
O got in deinem höchsten tron
Wiemol ich bin ein alter gris, und
Bruder Claus

vertheilt sind, so schließe ich also, daß die Melodie dieser vier Lieder und des sechszeiligen Paviertons, Ton LXXIX, ein und dieselbe ist, und daß sie ursprünglich einem schon vor 1476 gesungenen Liede mit der Eingangszeile „In gottes namen heb ich an“ angehörte.

Bestätigt oder widerlegt würde dies natürlich sofort sein, wenn die Melodien sich vorfänden. Aber nur zu „O got in deinem höchsten tron“ sind mir Aufzeichnungen begegnet; s. Ton II. Die eine davon aber, und dadurch ist wirklich ein Theil der obigen Vermuthung bestätigt, ist dem Liede Nr. 452 als seine „eigene Melodie“ beigezeichnet, welches, wie bemerkt, die Eingangszeile „Ich lob gott yn dem höchsten thron“, also eine Variation von „O got in deinem höchsten tron“, dazu aber die Tonangabe „Sie sind geschickt“ hat.

LXXXVIII.

So mau lang macht.

Ton von Nr. 470, 1540.

Der fünfstimmige Senflsche Satz über dieses Lied, der sich in Beilage 13 findet, scheint die Melodie nicht in reiner Gestalt zu enthalten.

LXXXIX.

So wil ich mir nit granzen lon sprach sich die keiserliche kron.

Ton von Nr. 613, 1552.

Mit dieser Tonangabe scheint das Ingoßstädter Lied Nr. 535 gemeint, welches den gleichen Strophenbau hat und obige Zeilen in seiner dritten Strophe enthält. Danach wäre also die Melodie des sechszeiligen Pavierliedes Ton LXXIX gemeint.

XC.

So wet ich gerne singen
so hat mein lied kein ton.

Ton von Nr. 378, 1525.

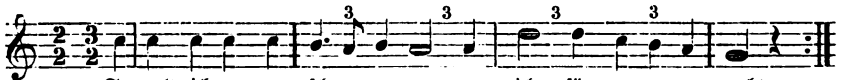
Die Melodie hat sich nicht gefunden.

XCI.

So wolt ich gerne singen
wenn ich vor trauren mocht.

Ton von Nr. 553, 1547 und, wie Stropfenbau und Eingangzettel zeigen, von Nr. 556, 1547.

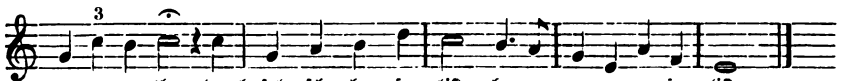
Phrygisch.



So wolt ich ger - ne scher - zen, wenn ich für tra - ren mocht,
so rau - et mich im her - zen der frum ed - le chur - furst,



der neu - lich für Mill - berg ge - fan - gen ist, ver - kauft und auch ver -



ra - then durch fal - sche, bo - se list, bo - se je list.

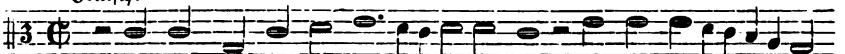
Handschr. des 16ten Jahrh., Wolfenb. Bibl. Aug. 12. 9 fol. (Qu. von Nr. 556.) Diese Aufzeichnung hat einige Bedenken, weshalb die Uebertragung unsicher bleibt. Ich habe in derselben den vorletzten Ton in F geändert.

XCII.

So wünsch ich ir ein gute nacht.

Ton von Nr. 584, 1550.

Ionisch.



So wünsch ich euch ein gu - te nacht, bei den ich war
mein zeit mit lieb hab zu - ge - bracht, der wöll euch nun

in freu-ben,
be-wa-ren, er-halt ge-sund zu al-ler stund, zu-sammen uns wi-ber glei-te.

So wilnſch ich euch ein gu- = te nacht, bei den ich war
mein zeit mit lieb hab zu = ge = bracht, der wöll euch nun

— in freu-ben, er-halt ge-sund zu al-ler stund, zu-
— be-wa-ren, sam-men uns wi-ber glei-te.

Winnenberg, Nr. 18.

XCIII.

Speten ton.

Ton von Nr. 251, 1506. Nr. 402, 1526. Nr. 460, 1535.

Die Melodie dieses Meistersängertones scheint sich, nach dem Strophenbau zu schließen, in folgender äolischer Melodie bei Werlin zu finden:

Ge-sang das wil ich he-ben an zu lob und ehr dem bau-ers-man,
ich preis den baumann il-ber-laut, der uns den wein und to-ren baut,

ich mag's nit un-ter-we-gen lan, der e-del baumann hat mir guts ge-
bie zwi-bel, ru-ben und das fraut, die fi-chern, er-beß, lin-sen, muß und

tha-ne; bo-nen; der bau-mann schön auf-pflan-zet al-le frösch-te, muß, 3-pfel,

by - ren, al - ler welt ge - rich - te, er meh-ret, was der him-mel hat umb-
 fan-gen, auch freuter jung und dar-zu alt, wie-wol es steht in got-tes hand,
 der baumann land und leut er-halt; wär nit der baumann, b'welt wär halb zergangen.

Berlin, Vb. V S. 3803 aus: „Beste Schildwacht der h. katholischen Kirchen, O selige Mutter, . . . mit vielen anderen Liedern zusammen gebunden S. 1635.“ Dieser Band enthält nach Berlins Angabe 58 Lieder, darunter das obige auf S. 38, vermutlich also in e. flieg. Blatt.

XCIV.

Stortebeker und Godeke Michel.

Nr. 44, 1402.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

Die Tagweis.

Siehe: Fröhlich so wil ich singen. Ton XLI.

XCv.

Toller Weise.

Nr. 157, 1479, das Lied von dem Verrath der Stadt Dole. Ferner Ton von Nr. 320, 1519. Nr. 338, 1519. Nr. 339, 1519. Nr. 393, 1525. Nr. 462, 1536. Nr. 504, 1543. Nr. 508, 1544. Nr. 518, 1545. Nr. 529, 1546. Nr. 530, 1546. Nr. 574, 1548. Nr. 598, 1552.

Unter ihrem Namen habe ich die Melodie nirgends gefunden. Aber es scheint nach dem Strophenbau kaum zweifelhaft, daß das Lied Nr. 419 v. J. 1529 diesem Tone angehört. Dies Lied findet sich in einem vierstimmigen Satz von Arnold von Bruck. Es ist also wenigstens möglich, daß wir in dessen dorischem Tenor die berühmte alte Melodie vor uns haben. Der Satz findet sich in Beilage 14. Der Tenor lautet übertragen:

Ir Chri-sten all - ge - lei - che, merkt auf mit sun - derm vleiß,
 wie es in D - ster-rei - che ge - schehn in schnel - ler weis:



Ott I Nr. 20.

XCVI.

Und als man singet und als man spricht.

Nr. 42.

Die Melodie dieses Liedes ist aus handschr. Aufzeichnung im Niederrhein. Jahrb. für Gesch. u. Kunst II S. 341 mitgeteilt. Sie ist aber offenbar fehlerhaft, weshalb ich sie, da mir eine Vergleichung des Originals nicht möglich war, hier nicht habe wiederholen wollen.

XCVII.

**Und der babst der ist ein heiliger man,
wer das redt, der lengt in an.**

Ton von Nr. 481, 1542.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

XCVIII.

Ungnad beger ich nit von ir.

Als Ton angeführt zu Nr. 423, 1530; die Melodie paßt aber jedenfalls nur unter willkürlichen Veränderungen auf dies Lied. Sie findet sich übereinstimmend bei Ott III Nr. 19 als Tenor eines Senfschen Satzes und bei Werlin als Nr. 18 der vierzeiligen Töne; ziemlich abweichend davon bei Winnenberg Nr. 12 und wieder anders bei Rumpius.

XCIX.

Von erst so wöll wir loben.

Oder:

Bum ersten wend wir loben.

Ton von Nr. 288, 1511. Nr. 294, 1515. Nr. 297, 1516. Nr. 309, 1519. Nr. 340, 1519. Nr. 350, 1521. Nr. 363, 1522. Nr. 375, 1525. Nr. 382, 1525. Nr. 468, 1539. Nr. 504, 1552.

Es ist das bei Uhlant 141 stehende Lied des Schentenbach. Dieser ist in der Tonangabe zu Nr. 294: „In des ritters weis“, offenbar mit dem Ritter gemeint.

Die öfters vorkommende Bezeichnung des „Reutertons“ meint dieselbe Melodie; denn in der Tonangabe eines in Wadernagels Bibliogr. Nr. 142 aufgeführten Liedes auf Luther heißt es: „und ist in dem Reitter thon zum ersten wellen wir loben“.

Die ionische Melodie findet sich als Tenor eines vierstimmigen Satzes von Senfl, Beilage 15, aber in nicht ganz reiner Gestalt, sondern mit Melismen untermischt und im Rhythmus verschoben. Die einfache Melodie scheint sich aber doch daraus mit ziemlicher Sicherheit zu ergeben; sie dürfte so gelautet haben:



C.

Von gottes gnad ward in den tod.

Nr. 507, 1544.

Ein vierstimmiger Satz dieses Liedes von Forster findet sich in Beilage 16. Keine der vier Stimmen kann aber, so wie sie hier vorliegt, für eine unveränderte Volksweise gelten; vielleicht ist der Tenor nur für diesen Satz erfunden.

CI.

Von üppiglichen dingen.

Ton von Nr. 380, 1525, wie die Eingangszeilen dieses Liedes zeigen.

Es ist das bei Uhlend Nr. 249 mitgetheilte Lied.

Die Melodie findet sich als Tenor eines vierstimmigen Satzes von Matthias Greitter, Beilage 17, und übereinstimmend damit bei Werlin, Nr. 5 der vierzehnzeiligen Töne. Werlin gibt daselbst noch eine zweite Form, in der die Melodie aus dem Dorischen ins Ionische, ohne sonstige wesentliche Aenderungen, übertragen ist.

Die dorische Melodie lautet übertragen (wobei ich aus dem Greitterschen Tenor die, nur dem Satz dienende, Wiederholung der Worte „an einem abend spät“ weglassen, wie sie auch bei Werlin fehlt):



Von ſp-pig-li-chen dingeſo will ich he-ben an, et-was da-von zu
fin-gen, wie ich ge-se-hen han; ich kam zu ai-nem tan-ze auf
ai-nem e-ben pfad, da ſah ich umb-her ſchwänzen ain magd in ai-nem
fran-ze (gar) glat von ſtat, in hülb-ſcher wat, die magd war krat, der
baur het an ain pan-zer, der mit ir umb-her trat.

CII.

Wach auf in gottes namen.

Ton von Nr. 558, 1547.

Vgl. die Anmerkung zur Tonangabe dieſes Liedes.

CIII.

Wacht auf ir Teutſchen alle.

Ton von Nr. 616, 1553.

Vgl. die Anmerkung zur Tonangabe dieſes Liedes.

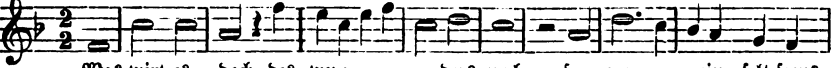
CIV.

Was wirt es doch des wunders noch.

Ton von Nr. 423, 1530. Nr. 597, 1552.

Die Melodie findet ſich in übereinstimmender Geſtalt als Tenor mehrerer zwei-, vier-, ſieben- und achſtimmiger Sätze, deren einer von Senſl in Beilage 18 mitgetheilt wird.

Die hypojonische Melodie, daraus übertragen, lautet:



Was wirt es doch des wun- - ders noch so gar ein ſelt-sams
als ie-zund iſt all welt vol liſt, mit uu-trew gar umb-



CV.

Was wöll wir aber heben an.

Als Ton angegeben nur zu Nr. 592, 1551.

Dieser Liedanfang, wechselnd mit „Was wollen wir singen und heben an“, kommt bei Strophen verschiedenen Baues und auch nachweislich verschiedener Melodien vor. Nämlich:

1. vierzeilig in Nr. 66, 1430: „Was wollen wir aber heben an? von einem frischen jungen edelman“.

2. fünfzeilig mit zweimal gehobener vorletzter Zeile in Nr. 49, 1414: „Was wollen wir aber heben an? das beste das wir gelernt han“.

3. fünfzeilig, in Nr. 162, 1485: „Was wollen wir aber heben an? von herzog Christoph wolgetan“. Nr. 178 B Lindenschmid, also im Lindenschmidton: „Was wollen wir singen und heben an? das best das wir gelernt han“. Nr. 348, 1521, im Weißbedenton: „Was wöl wir aber heben an? das best das wir gelernt han“. Nr. 464, 1536, im Ton: Es geht ein frischer sommer daher: „Was wollen wir aber heben an? wollen singen von einem edelman“. Nr. 511, 1545 in seiner eigenen Melodie (nach Angabe des Berliner „Lieder Büchlin“ von 1582) „Was wollen wir singen und heben an? von einem frenkischen edelman“. Nr. 578, 1548 wieder im Lindenschmidton: „Was wollen wir aber heben an? wol von des kaisers obersten hauptmann“. Und obige Nr. 592, 1551 im Ton „Was wöll wir aber heben an“: „Was wöll wir aber heben an, das best das wir gelernt han“.

4. sechszeilig in Nr. 265, 1512: „Was wöll wir aber heben an? wir singen von einem edelman“. Nr. 289, 1514: „Wat wille wy aver haben an? van einem fürsten lavesam“.

5. achtzeilig in Nr. 372, 1525: „Was wöll wir aber heben an? ein newes lied zu singen wol von dem künig auß Frankenreich“.

Hier liegt also ein Fall vor, in welchem aus den Eingangsworten der Lieder noch kein sicherer Schluß auf ihren Ton oder ihre Melodie möglich ist. Wenn sich nun zunächst für den Ton „Was wöll wir aber heben an“ eine sechszeilige Melodie nachweisen läßt, während obiges Lied Nr. 592 trotz derselben Tonangabe nur fünfzeilig ist, so ist zweierlei möglich: erstens daß dieselbe Tonangabe für zwei Melo-

dien vorkommt, nämlich sechszeilig für die hier folgende und fünfzeilig für den Lindenschmid oder eines der andern eben so beginnenden Lieder fünfzeiligen Baues. Zweitens aber wäre auch möglich, daß jene sechszeilige Melodie in der That nur eine fünfzeilige sei, denn ihre fünfte Zeile ist nur eine Wiederholung der vierten und kann fehlen, ohne daß der Bau der ganzen Melodie zerstört würde.

Diese Melodie nun ist uns durch das Kirchenlied „Kommt her zu mir, spricht Gottes son“, um 1530 von Georg Gröenwald gedichtet (Wadernagel, v. D. Kirchenlied Th. III Nr. 166), erhalten worden. Von den Einzelbrucken, in denen dieses Lied zuerst erschien, sagen zwei, daß es in diesem Ton gesungen werde. Nämlich die Kunigund-Hergotsche Ausgabe (Wadernagel l. c.) und 4 Bl. 4^o o. D. u. 3.: „Ein new Lied, Komt her | zu mir spricht Gottes Sun, Im thon. | Was wöll wir aber heben an, das best das mir gelernt han“. (Berl. Bibl. Yd. 7829 Nr. 45.)* Das Lied kommt in den Gesangbüchern nur mit dieser einen Melodie vor (Winterfeld, I 71), es kann mithin kaum ein Zweifel dagegen erhoben werden, daß dies die Melodie „Was wöll wir aber heben an“ ist.

Sie erscheint vollständig gleichlautend im Tenor eines vierstimmigen Sazes von Arnold v. Bruck (Dtt I Nr. 15) und in den Wabstischen so wie anderen einstimmigen Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts. (Das Schumannsche von 1539 hat sie etwas verflacht.) Erst gegen Ende des Jahrhunderts änderte man den eigenthümlichen Rhythmus des Schlusses, wie auch der unten folgende vierstimmige Satz von 1604 zeigt.

Die Melodie erscheint aber auch in etwas veränderter Gestalt als der Ton: „Het voer ein knaepken over Ryn“ zu Psalm 45 in den Souterliedekens.

Dorisch.

Kommt her zu mir, sagt got-tes son, all die ir seit be-
 schwe-ret nun, mit sün-den fast be-la-den, ir jun-gen, al-ten,
 from und man, ich wil euch ge-ben was ich han und hai-len ew-ren scha- = = den.

Dtt I Nr. 15, Wabstisches Gesangbuch seit 1545 u. f. w.; f. oben.

*) Den bei Wadernagel l. c. angeführten Druck v. J. 1530, der keine Tonangabe, aber dafür die Noten selbst enthält, habe ich leider nicht gesehen.

B. Satz von Hieronymus Stätorius.

Kompt her zu mir, spricht got - tes sohn, all
 die ihr seid be - schwe - ret nun mit sül - den hart -
 — be - la - den, ihr jung und alt, fra - wen und man, ich
 wil euch ge - ben was ich han, wil hei - len ew - ren scha - den.

Nach dem Melobeyen Gesangbuch, Hamburg C. Rübinger 1604.

Was wollen wir singen und heben an.
 Siehe: Was will wir aber heben an.

CVI.

Was wollen wir singen und heben an.

Nr. 511, 1545.

Nach der Angabe im „Lieder-Büchlin, Zwey Hundert, außerselene Neue Lieder, allen Jungen Gesellen vnd züchtigen Jungfrauen, zum neuen Jar getruckt mit ihren Melodehen, sampt einem Register. Vormalß nie inn Truck außgangen. Anno MDLXXXII.“ 8^o. (Berl. Bibl. Yd 5041. Vergl. Hoffmann v. Fallersleben: Findlinge S. 371) hatte dieses Lied seine eigene Melodie. Diese Angabe beruht doch schwerlich auf dem Umstand, daß der Herausgeber die so verbreitete Melodie „Kompt her zu mir zc. im Ton Was wöll wir aber heben an“ nicht sollte gekannt haben. Vgl. Ton CV.

Gelegentlich sei hier bemerkt, daß der Ausdruck im Titel des eben genannten Liederbüchleins: „mit ihren Melodehen“ leider nicht bedeutet, daß wirklich die Melodien selbst dort mit abgedruckt wären, sondern nur, daß sie zu den Liedern bemerkt, d. h. daß die Lieder mit Tonangaben versehen sind. Die Melodien dagegen wurden auch hier vom Drucker als allgemein bekannt vorausgesetzt.

CVII.

Weißbecken ton.

Ton zu Nr. 322, 1519. Nr. 348, 1521. Nr. 354, 1521. Nr. 371, 1525. Nr. 408, 1526. Nr. 441, 1532.

Goedeke hat (Grundr. § 141, 12) die Vermuthung ausgesprochen, daß mit des „Weißbecken ton“ ein Lied auf Georg Wisbeck (vgl. Bd. II im Namensverzeichnis) gemeint sei. Da uns aber ein Hans Wisbeck „zu Wien in Oesterreiche, ain ritter an des küniges hof“ als Dichter bekannt ist, der i. J. 1457 das Lied Nr. 107 eben in der Strophenform des Weißbecken Tons sang, so scheint mir die Vermuthung gerechtfertigt, daß der Ton mit seiner Melodie vielmehr diesem Ritter Hans Wisbeck, d. i. Weißbeck, angehört.

In der Anmerkung zu Nr. 322 habe ich die weitere Vermuthung hinzugefügt, daß unter dem „Weißbecken ton“ und dem Ton „Es geht ein frischer Sommer daher“ dieselbe Melodie gemeint sei, und daß dasjenige Lied jenes Hans Wisbeck, von dem der Ton ursprünglich seinen Namen erhielt, die Worte „Es get ein frischer somer daher, da werdt ir hören neue mer“ als Eingangszeilen gehabt habe, wie auch ein geistliches Lied „ins weißbecken thon“ (Wadernagel Bibliogr. Nr. CIX) diesen Eingang hat. Es findet sich zudem hier ein ähnliches Verhältniß, wie das zu Ton LXXXVII bemerkte, daß nämlich die zwei Motive dieser Eingangszeilen, nämlich der neue Sommer und die neue Mähr, in einer Reihe von Liedanfängen anklingen, welche theils dem Ton „Es get ein frischer somer daher“, theils dem Weißbeckenton angehören. Unter den Liedern des ersteren Tones in unserer Sammlung haben drei den ganzen Eingang beibehalten oder nachgebildet:

Nr. 546: Es gehet ein frischer sommer daher,
do werdt ihr hören neue mehr.

Nr. 588: Es geht ein frischer sommer daher,
und wolt ihr hören neue mehr zc.

Nr. 441: Bernembt, ir werden christenleut,
wie sich wol in des meien zeit zc.

Der „frische sommer“ allein klingt durch in folgenden:

Nr. 389: Es naht sich der summerzeit,
da erhüb sich mancher seltsamer streit.

Nr. 552: Mich wundert sehr, was glück und ehr
der churfürst mit so großem heer
im winter wil erjagen;

d. h. mich wundert, daß er zu Feld zieht, ehe man noch vom „frischen sommer“ singen kann.

Die Ankündigung der „newen mehr“ allein findet sich in folgenden Eingängen:

Nr. 383: Und wölt ir hören ein neu gedicht.

„ 392: Nun wölt ir hören ein newes gedicht.

„ 457: Hört, lieben herrn, ein new gedicht.

„ 550: Nu höret zu ein newes gedicht.

„ 582: Nun hört von mir ein new gedicht.

„ 579: Nun wolt ir horen ein neuwes lied.

„ 374: Ir herren wolt ir schweigen still
und hören, was ich singen will.

„ 464: Was wöllen wir aber heben an.

„ 549: Nun wöllen wirs aber heben an.

Daran reihen sich nun ganz ähnlich folgende Anfänge von Liedern im Weißbedenton; einerseits:

Geistl. Lied (f. o.): Es get ein frischer sumer daher.

Nr. 322: Mancher freut sich der sumerzeit
so fremde ich mich ains großen streit,

Nr. 371: Ain schaffstal und ain güter hirt,
das götlich wort die ursach pürt,
die zeit ist schier vorhanden.

Andererseits:

(Nr. 107: Wolt ir hören newe mehr.)

„ 348: Was wöl wir aber heben an.

„ 354: So wil ichs aber heben an.

Liegt in dem durch diese Eingänge sich ziehenden Faden eine nicht abzuweisende Unterstützung für die Annahme, daß beide Töne dieselbe Melodie bezeichnen, so wird man dennoch wieder zweifelhaft durch die Tonangabe von Nr. 441: „In des Wißpecken ton, oder: Es get ein frischer summer“. Zwar kommen bekanntlich Fälle vor, in denen mit einem solchen „oder“ wirklich zwei Namen derselben Melodie aufgeführt werden für den Fall, daß der Leser die Melodie unter dem einen derselben nicht kennen sollte: vgl. Bd. III S. 217 Anm.; Nr. 407 Tonangabe. Nach dem Sprachgebrauch wäre also eine solche Auslegung auch hier zulässig. Aber es ist freilich nicht eben wahrscheinlich, daß um 1532 der beliebte Weißbedenton einem Dichter oder Drucker unbekannt genug erschienen wäre, um noch eine zweite Bezeichnung daneben für nötig zu halten.

CVIII.

Wer da stürmen und streiten wil.

Oder:

Wer streiten und wil stürmen an.

Ton von Nr. 548, 1547. Nr. 551, 1547. Nr. 582, 1549. 615, 1553.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

CIX.

**Wer in krieg will ziehen
der muß gerüstet sein.**

Ton von Nr. 569, 1548.

Es ist Jörg Graffs Lied „Von dem Langknecht auff der stelzen“; Weller, Ann. II. Nr. 44, Bad., Bibl. Nr. 127 B, im Ton des Schützensam.

CX.

Wiewol ich bin ein alter gris.

Nr. 210, 1499, „Der alt gris“. Als Tonangabe kommt diese Melodie aber in Drucken des 16. Jahrhunderts schon für Lieder vor, die älter als der „alt gris“ selbst sind; nämlich Nr. 139, 1476 und Nr. 142, 1476. Ferner Ton von Nr. 430, 1531. Nr. 432, 1531. Nr. 433, 1531. Nr. 461 b, 1536.

Vgl. in Betreff der Melodie die Bemerkungen zu „Sie sind geschickt zum sturm und streit“, Ton LXXXVII.

CXI.

Wol auf ir fromen Deutschen.

Nr. 527, 1546.

Die Melodie steht, weil es eine neue war, in dem Druck des Liedes.

Im Auftact des zweiten Theils habe ich mir erlaubt, die Semibrevis, welche allerdings für die $\frac{1}{2}$ -Messung nöthig ist, in der Uebertragung in eine Minima zu fügen.

Phrygisch.

Wol auf ir fro = men Deut-schen, ein ler = men hebt sich an,
gilt euch, man wil euch teu = schen, und ler = nen Welsch ver = stan;
der bapst und lei = ser zür-nen sehr, wi = der gott selbst und sei = ne lehr,

wer hat in ur = säch ge = ben, ge = ben?

Wol auf ir fro-men Deutschen, ein ler = men hebt sich an,
gült euch, man wil euch teu = schen und ler = nen Weisß ver = stan;

der kapt und lei = ser zür = nen sehr wi-ber gott selbst und sei-ne lehr, wer

hat in ur = säch ge = ben, ge = ben?

6 Bl. 80. 1546; Qu. von Nr. 527.

CXII.

**Wol auf ir landsknecht alle,
seid frisch und guter ding.**

Oder:

**Wol auf ir kriegsleut alle,
seid frisch und guter ding.**

Erscheint als Ton 1) von siebenzeiligen Liedern: Nr. 301, 1516. Nr. 527, 1546. 2) von achtzeiligen Liedern: Nr. 497, 1543. Nr. 531, 1546. Dazu kommt noch, daß uns die Melodie durch ein geistliches Lied von neunzeiligem Bau erhalten ist. Diese neunzeilige Form beruht auf der Wiederholung einer Musikzeile, wie die vorliegenden Aufzeichnungen auf erwünschte Weise erhärten: denn in der hier folgenden Aufzeichnung aus dem Dresd. Cod. M. 53 ist die letzte Musikzeile zweimal gesetzt, in der bei Tucher Nr. 378 abgedruckten Zinkeisen'schen Form dagegen die vorletzte Melodiezeile. Dagegen muß bei siebenzeiligen Liedern, wenn sie auf diese Melodie gesungen werden, die fünfte Verszeile wiederholt werden.

Das erwähnte geistliche Lied erschien zuerst 1556 mit der Tonangabe: „Frisch auf ihr Landsknecht alle“ (Winterfeld I 71). In dem nicht lange nachher geschriebenen Dresd. Cod. M. 53 steht über der Melodie dieselbe Bezeichnung. Sie wird, mit der jüngeren bei Tucher l. c. mitgetheilten Form verglichen, ohne Zweifel für die ursprünglichere gelten müssen. An den beiden mit NB. bezeichneten Stellen wird die $\frac{4}{2}$ -Messung durch die Triolen gestört, was sich allerdings im Ganzen wieder ausgleicht.

Dorisch.

NB.

NB.

Ach gott, thu dich er = bar = men durch Chri-stum bei - nen
 son (wol) il - ber reich und ar = men, hilf daß sie bu-ße thun und
 sich ein iedr er = fen = nen thu; ich fürcht, gott hab ge = bun - den ein
 ruth, er wil uns dar - mit stra - fen, den hir - ten mit den scha - fen, er
 wil uns dar - mit stra = fen.

Dresdener Bibl. Cod. M 53.

CXIII.

Wol auf ir reutersknaben.

Ton von Nr. 316, 1519. Nr. 449, 1534.

Es ist nicht, wie in der Anmerkung zu Nr. 316 aus der Strophenform vor-
 eilig geschlossen ward, der Renterton „Von erst so wöll wir loben“, Ton XCIX.

Von der Melodie habe ich nur folgenden Anfang in einem Duodlibet von
 Schmelzel gefunden:

Wol auf ir reu - ters - kna - ben und ha - ben ein fri - schen mut.

Schmelzel, Duodl. Nr. 20.

hist. Volkslieder. Nachtrag.

CXIV.

Wol auf ir werden Christen.

Nr. 410, 1526.

Phrygisch.

Wol auf ir wer-den Christen, wölt ir ewr le-ben fri-sten
greißt an in got-tes na-men, halt euch christlich zü-sa-men

— vor des Tzir-ten gwal-te, dann für-war ich euch
— spart we-der jung noch al-te,

— sa-ge, er be-denkt nacht und ta-ge, wie er der
Chri-sten lan-de bring in sein gwalt und han-de; dar-um seit
nit so trä-ge, o-der es wirt euch lai-de!

Wol auf ir wer-den Chri-sten, wölt ir ewr le-ben fri-sten
greißt an in got-tes na-men, halt euch christ-lich zü-sa-

sten vor des Tzir-ten gwal-te, dann für-war ich
men, spart we-der jung noch al-te,

euch sa-ge, er be-denkt nacht und ta-ge, wie er der
Chri-sten lan-de bring in sein gwalt und han-de; dar-um seit
nit so trä-ge, o-der es wirt euch lai-de!

10 Bl. 40. Augspurg bei Heinrich Stapner 1542; Du. B von Nr. 410. Im ersten Tacte des zweiten Theils ist offenbar, wie in der Uebertragung geschehen, eine Semibrevispause zu ergänzen.

CXV.

Wol her gi landsknecht.

Ton von Nr. 566, 1547.

Es wird wol dasselbe Lied wie Ton CXII sein.

CXVI.

Wol nu to diffen tyden.

Nr. 568, 1547.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

Num ersten wend wir loben.

Siehe: Von erst so wöll wir loben.

Verzeichniß der Liedanfänge.

Aber so wöln wirs heben an	Rr.	Als fünfzehnhundert jare	Rr.
Aber wil ich heben an	97	Als ich eines nachtes lag	553
Aber wil ich heben an	174	Als man zalt fünfzehnhundert jar	472
Abt Kaspar von sant Gallen	95	Als man zalt fünfzehnhundert jar	475
Abt Ulrich von sant Gallen	159	Als man zalt fünfzehnhundert jar	520
Adh du arger Heintze	476	Als man zalt fünfzehnhundert jar	614
Adh du arger Heintze	572	Als man zalt funfzehnhundert jar	623
Adh durch got vernempt die klag	106	Als man zalt zwei und vierzig jar	481
Adh edler her von Sachsen	288	Als man zelt funfzehnhundert	595
Adh edler Gut auß Franken	350	Als man zelt funfzehnhundert jar	412
Adh ewiger gott von Himmelreich	427	Als man zelt funfzehnhundert jar	465
Adh got in seiner majestat	480	Als man zelt funfzehnhundert jar	473
Adh got van hemmelryke	455	Als man zelt tausend funfhundert jar	622
Adh got, wem schal ich klagen	616	Alimen dyzent vierhundert schreef	158
Adh gott, an einem morgen	619	Als men schref busen dyshundert vertig jar	471
Adh gott, daß ich möcht reben frei	603	Als römisch kaiserlich majestat	509
Adh got, ich muß verzagen	567	An anfang mittel und an end	50
Adh gott in deinem himmel	543	An einem donstag es beschach	203
Adh got in deinem höchsten tron	379	An einem mandage na sunte Valentin	216
Adh gott, mich thut verlangen	563	An einem mentag es beschach	206 A C
Adh got, nū laß dir werlen laib	75	An einem mentag es geschach	118
Adh got vater durch Ihesum Christ	570	An einem sonntag es geschach	77
Adh got, was sol ich singen	404	Anno dyzent verghundert acht und ach-	
Adh herr got in deinem reich	442	tig jar	165
Adh herr mein got, wenn machst dich uf	433	Auf, auf, ihr werden deutschen stebt	524
Adh Karle, großmächtiger man	526	Auf einen dienstag es geschach	76
Adh richer Christ, wie groß sind unsre		Auf meinem bett an ein montag	521
schulde	32	Auf Wirttemberg dein schrift und clag	319
Adh sendlich klag	409	Augsburg ist ain werbe stat	150
Ain krieg hat sich gefangen an	257	Aber so will mir singen	490
Ain krieg hat sich gewaltiglich	247		
Ain neues lied will ich singen	317	Bamberg ein stat in Frankenland	386
Ain neues lied hab ich mich bedacht	222	Bei Etyge dem heilluß ich schwer	
Ain new gebicht will heben an	540	Ob. IV C. 173 Ann.	
Ain schaffal und ain gütter hirt	371	Denno du vil heilliger man	367
Al bat spreect met blaemschen tonghen	278	Berner waffen ist als innel	25
Alle ding sol man sehen an	140	Besser und ganz nughlicher wer	385
Als mein gebenken, das ich han	251	Bischof Sindrik ist hir komen kiten int	
Als Barnim de fast lütte man	9	land	189
Als men schref dre und twintich und ein	398	Bitt got, ir Christen alle	513 b
Als men schref dyzent verghundert unde ver	213	Botz marter syri Betti	362
Als fünfzehnhundert dreißig vier	447	Bourgoenschen herten, will u verbliben	503
		Bourgoenschen, laet ons vrolic singhen	487

Christe is aufgestanden, herr Vijt moet nu ut düssen lande	Nr. 249	Die fünf ort stand auf diesem grund	Nr. 428
Christ ist erstanden, der landvoogt ist ge- fangen	Ab. II S. 31	Die Ghelbers ende die Fransoisen	489
Elagt sich die gemein von Nürnberg	226	Die newe mer und selzam gschrai	259
Clar hell und lauter ist am tag	538	Die neuen leuf ieg in dem land	264
Clauwart, Clauwart	27	Die neuen lef ieg in der welt	284
Cunz Braun ist der frome man	477	Die niderlenschen herren	33
Da der landgraf auß Hessen gieng	541	Die schar und bei baneiren	2
Da got die welt beschafen hat	211	Die Schwiger sind ufzogen	82
Da man zelt fünfzehnhundert jar	443	Die sonn mit klarem scheine	604
Dar is ein nie raet geraden	45	Die Benediger und der kunig von Frankreich	Ab. III S. 25
Dar is ein nie rad geraden	434 b	Die von Goslar klagen Ab. IV S. 174 Num.	
Dar licht eine stad in der heide bred	103	Diemeil von got aller gewalt kumm	344
Das hirschhorn wider grünet	449	Doemen schreef sijftien hondert	486
Das iemant singet oder sait	12	Do gobbes son geboren ward	324
Das ist ain groß mercklichs wunder	314	Do Klaus Hermelin dat vernam	263
De Dittmarschen wasseben und beden ere bicht	215	Do man anfieng und zalt fürwar	235
De kette und de hund	164	Dre dage vor sunte Valentin	214
De König wol to dem hertogen spraf	218	Drei fürsten hond sich ains bedacht	366
Dem bunten lewen ist es zorn	22	Durch lust solb ich eins morgens gan	43
Dem großmechtigen herren	305	Du verlassner abler, laß dir sagen	537
De milde Christ van hemelrit	48	Eigner nuß, verboragner haß, untrewer rat	188
Dem marggraf wunsch ich sig und glück	621	Ei lieben herrn, ich hör jemerlich klagen Ab. IV S. 175 Num.	
Den Jacob Herbrod haist man mich	611	Ein f. Ain.	
Der papst die Lüttchen thut in bann	525	Ein edler sitich wolgestalt	74
Der got, der himel und erden mechtig ist Ab. IV S. 174 Num.		Ein fürst so hochgeboren	506
Der große fürst von Sachsenland	94	Ein ieder nem gar eben war	466
Der großmächtig kaiser Friderich	173	Ein jeger der hieß Friburger	8
Der Grubenhagn bin ich genant	88	Ein liebli wil ich heben an	121
Der herr heft si erbarmet	217	Ein lieb will ich uch singen	357
Der kaiser ist gestorben	316	Ein neues lieb hab ich mir außerkorn	290
Der krieg der hat sich aber erhebt	111	Ein neues lieblein heb ich an	315
Der krieg hat sich erbaben	208	Ein neues lieb zu diser frist	69
Der künig von Frankreich	296	Ein new gebicht will ich beginnen	356
Der marggraf macht, daß ich von im muß singen	92 A	Ein nie leb wi heven an	435
Der psalzgraf hieß da ziehen baß	115	Ein neues liedlin heb ich an	122
Der römisch künig ist wol ertant	254	Ein reichat an der Danber leit	346
Der summer kumpt in manger gestalt	370	Ein reißig knecht vermesen	342
Der süße sumer fröwet mich	129	Einsmals gieng ich ganz fru spacer Ab. IV S. 174 Num.	
Der türckisch kaiser ist zornig worn	416	Eins tags als ich gen Nürnberg wolt	459
Der Volrot der schneid seinen bart	26	Eins tags spacer ich in einer fruen	110
Der winter ist gar lang gesin	135	Ein stat leit in Frankenland	40
Der winter ist vergangen	267	Ein vereining ist lobeliche	136
De van Bremen schalmen loben	47	Ein ziegler zu Bar ein burger was	388
De van dem Sunde voren dat blawe lafen	436	Encium verquentium	200
De wolgebarme künig ut Dennemarken reb	219	Er Vosse und er Voshin	60
Die alte gans gieng für den marggra- fen stan	31	Es bleibt das alde sprichwort war	479
Die burgern von Frankinfort stolze und riche	65	Es gehet ein frischer summer daher	546
Di ebilin von dem Rine	3	Es geht ein frischer summer daher	588
Die er sol man geben got	253	Es get gen diser fastnacht her	78
		Es hat ein ehrloser böswicht	478
		Es ist der reichstag für und nichts be- schlossen	422
		Es ist geschehen, das ist war	148

	Nr.		Nr.
Es ist nicht lang, daß es geschach . . .	417	Heiliger gaist, nu gib mir underricht . . .	128
Es ist nit lang, daß es geschach . . .	178 A	Hamborch die gube stede . . .	396
Es kumpt noch wol ain güte zeit . . .	241	Hane, hane, wol heft toreten dinen kam . . .	17
Es nahet sich der summerzeit . . .	389	Heiliger geist, durch all dein güt . . .	343
Es nahet sich gegem sommer . . .	448	Helfent mir jubilieren . . .	309
Es schwert ein pur in joren . . .	201	Herbei, herbei, ihr lieben gselln . . .	505
Es stehet in diser welt . . .	283	Der Bussse von Ergleiben sil vermat . . .	24
Es was ein frisch freier reutersman . . .	28	Der Detlos, ji fruchten ju stit . . .	Vb. I 273
Fransoys broeder tot Brederoebe hoch gheboren . . .	169	Herr durch dein mechtigliche macht . . .	68
Franz haif ich . . .	Vb. III 417	Der Ewer, ghi zelt . . .	10
Freut euch, ir landstnecht alle . . .	468	Herr got, erkennner aller herzen . . .	519
Frisch auf, du werder abel . . .	510	Herr gott hoch in des himmels thron . . .	548
Frisch auf in gottes namen . . .	469	Her got im allerhöchsten tron . . .	483
Frisch auf in gottes namen . . .	516	Herr got in deinem reiche . . .	439
Frisch auf ir werden Teutschen . . .	529	Herr got, wie ist mein feind so groß . . .	562
Frisch frolich wille wi singen . . .	161	Herr, zu dir thün wir schreien . . .	528
Frölich laß uns nun singen . . .	605	Hertoch Castimir in den radstul sat . . .	23
Frölich so will ich heben an . . .	537	Hert, wie die schweizer buren . . .	295
Frölich so wil ich singen . . .	403 a	Herzog Heinrich pucht und pralet . . .	Vb. IV 174 Ann.
Frölich so wil ich singen . . .	501	Herzog Moritz von Sachsen haif ich . . .	585
Frölich so will ich singen . . .	606	Het was op eenen bijsendach . . .	72
Frölich so wöllen wir heben an . . .	460	Het was op eenen maendag . . .	15
Frölich so wöllen wir singen . . .	601	Hier hebt sich an zu reimen . . .	30
Frunde market jung und old . . .	329	Hie sicht man wol, wie war es ist . . .	Vb. IV 174 Ann.
Fuir, blizen und hagelslach . . .	87	Hie vor was ich der höchste man . . .	53
Gar frölich wil ich singen . . .	463	Hilf got, daß ich mög singen . . .	340
Geller, Geller was unsre geschrei . . .	494	Hinze von Wulfsenbüttel ein fürst im rife . . .	484
Gelobet si der ewig got . . .	130	Hören, ir lieben gesellen . . .	196
Gen disem nützen jare . . .	81	Horent ir frowen und juncfrowen zart . . .	62
Gen disem werden sumer . . .	83	Horet zu, ir lieben frunde . . .	353
Ghi chrislieden alle te samen . . .	491	Hört, hört durch got, da ist kain feir . . .	364
Ghy heeren van Brusele, wy makens u broet . . .	70	Hort, hort zu, lieben frund und schwei- gen still . . .	287
Globt seist got in der trinitat . . .	Vb. IV 174 Ann.	Hort, lieben herrn, ein new gebicht . . .	457
God den heer sij het geclaecht . . .	117	Hoort, menschen hier gheseten . . .	499
God wet wol war uns de lillen bricht . . .	358	Hort to, gi Christen alle . . .	401
Got aller ding ist anebang . . .	58	Hort von Mailand ain new gebicht . . .	361
Got dem allmächtigen sei klagt . . .	240	Hort, wer verpeut mir new gebicht . . .	336
Got den wöllen wir loben . . .	382	Hört wie es ist ergangen . . .	320
Gott des die erd und himel ist . . .	Vb. IV 174 Ann.	Hoert wonder groet, wat is gheschiet . . .	192
Got gruß uch ir herren offenbar . . .	132	Hört wunder zu! der baurn unrä . . .	298
Gott lob vor allen dingen . . .	517	Hort zu der jamerlichen clag . . .	224
Gott schickt sein gnad in seiner sach . . .	514	Hort zu, ein erpermliche that . . .	474
Got vater in dem höchsten tron . . .	461 a	Ich armer man bekenne mich . . .	586
Got vater in der ewigheit . . .	144	Ich armes fürklein klag mein leid . . .	564
Got vater in der ewigheit . . .	228	Ich hab gar oft und bid gesagt . . .	242
Got vater, sun in der ewigkait . . .	153	Ich hab gedacht in meines herzen grund . . .	202
Gott vater, sun und heiliger geist . . .	518	Ich hab geschworn auf dise maßen . . .	537
Got wirt von dir nit han für güt . . .	577	Ich habs gewagt mit sinnen . . .	349
Groningen is en eble stad . . .	38	Ich dassel muß erst fahen an . . .	18
Hab urlaub, kalter winter . . .	450	Ich lob gott yn dem höchsten thron . . .	452
Heiliger gaist, nun gib mir rat . . .	57	Ich muß ein wenig singen . . .	429
		Ich sing euch hie on alls gefär . . .	365
		Ich sing zu lob und eren . . .	376
		Ich stünd an einem abend . . .	272

	Nr.		Nr.
Ich stund an ainem morgen	273	Ir herren, hört geleiche	304
Ich stund an einem morgen	482	Ir herren und ir gesellen	198
Ich stund an einem morgen	533	Ir herren und stet samenhaft	426
Ich weiß nit wie sich Sturmberg schickt .	229	Ir herren, wann euch nit bewist	610
Ich weiß mir ein feines vogelhaus	608	Ir herren, wend ir losen	462
Ich wil euch sagen neue mâr	234	Ir herren, wolt ir haben rû	286
Ich wolt gern etwas singen	393	Ir herren, wolt ir schweigen still	374
Se wesender und iemer leber	93	Ir hern, gent mir das botenbrot	41
Sez mußen wir von euch scheiden	438	Ir jungen und ir alten	299
Sez sich man wol, daß man sich sol . . .	423	Ir kriegslut, sygend gûter bingen	359
Sezund so woln wir singen	421	Ir pfälzischen, laßt euch zu herzen gan .	239
Thesus, gib mir der gnaben schein	291	Irre sogete waren zu ziben besant . . .	46
Ihr lieben herren wolgemuth	618	Ir solt horen, was ich euch sag	163
It hern van Brunschwil, latet juwe blasen	334	Ir weisen herren, verstet mich recht . .	233
It arme hase	116	It das nun nit ain wunder groß	281
It hebbe van dem Ellneborch gebichtet vil	105	It geschach up sunte Magnus dach . . .	98
It mach ju nicht verholben	424	Zubileus ist uns verkindt	90
It weit eines herren closterlin	580		
It wil bi seggen, wat geschach	84	Kain gwalt uf diser erd bleibt fest . . .	532
Im Heegaw ligt ain hohes schloß	269	Kehr wider, gnad mit frieden	565
Im jar als man hat zält	37	Kein s. Kain.	
Im jar funfzehnhundert vier und zwanzig	400	Keiner sol fürsten und herren schmähen	377
Im namen der heiligen dryfaltigkeit . . .	508	Keiser Karl der fünft von Gent	537
Im namen des heren Jesu Christ	256	Kezlein, du hast oft und dich gehort . .	537
Im tusend brühundert und sechs und		Kezlein, ich sag dir unverholen	537
achzig jar	34	Klagt sich s. Klagt sich.	
Im tusend und brühundert und acht und		Klar s. Klar.	
achzigsten jar	36	Kleglich so will ich heben an	403 b
Im vierten büch firware	598	Kleglich so wil ich singen	307 a
In Augusto den zweefften dach	488	Komt al, it wil u zingen	5 b
In dem almechtigen namen heben ich		Komt, hoort die droebe maere	28 b
bis an	64	Komt, vrienden, luisiert all te gaer . . .	7 b
In dem jar unfes heren	325	Kunz s. Kunz.	
In den april den XXII ^{ten} dach	172	Kürzlich hört ich ain new geschrai	
In den jaren da man zalt	52	Ob. IV S. 175 Ann.	
In diesem nûwen jare	80	Kürzlich spahirt ich für ein thor	244
In einer frontasten	35		
In gottes namen sah ichs an	276	Landgraf Philips von Hesse	341
In gottes namen heb ich an	177	Landvoigt Humpis und der kaiser	11
In gottes namen heb ich an	360	Latet juw Christen to herten gaen . . .	418 b
In gottes namen heb ich an	432	Leser, ich dich gütiglich lesen bit	344
In gottes namen ich hebe an	582	Lob ehr und preis in ewigkeit	600
In junger liden oren	166	Lob got, ir frummen Christen	458
In Junius den twintigsten dach	495	Lobt got, ihr Christen allgemein	581
In lob der hailigen trinitat	250	Lof god en weest verblijt	498
In minem sinn es ilbel hilt	55		
In namen der drivaltigkeit	445	Magdenburg ist ain schöne stat	590 B
In welschem land hebt sich ein struß . .	139	Mag ich nachred iht nicht entgan	547
Job was vor gott gerecht und fromm . . .	561	Mainz, Bopparten, Rittich	446
Je lieber kind, te herter straf	557	Mancher freut sich der sumerzeit	322
In Ungern saß gar wirbiglich	408	Man hat gesagt und gesungen	91
Ir s. Ihr.		Man hat geticht in kurzer stund	71
Ir Christen allgeleiche	308	Maniger der wagt leib und gût	39
Ir Christen allgeleiche	419	Man sagt, die Turken sind außgeflogen	109
Ir Christen außervelet	414	Man sagt hie enphor chünch Terramer .	4
Ir Christen, laßt euch zu herzen gan . .	418 a	Man sagt uns also mengerlei	274
Ir churfürsten allgemeine	311	Man sagt von einer propheci	551
		Man spricht mir oft umb dichten zu . . .	181

	Nr.		Nr.
Maria muter konigin	63	Nun hört, ir Christen alle gar	415
Maria rein, du lof ik mein	331	Nun hört von mir ein new gebicht	589
Maria rein, kein edelstein	335	Nun hört, was sibel auf erben	232
Maria unsers glaubens anfang	306	Nun merktend all geliche	143
Maximilian, du kaiser frum	271	Nun merktend offenbare	154
Mein anfang sei zu gottes eer	345	Nun merkt all zu diser zeit	151
Mein gnediger herr vetter und liebster süß	599	Nun merket offenbare	293
Mein herz das hat kein trauren nicht	593	Nun merkt den großen kummer	157
Mein herz hat weber ru noch rast	262	Nun merkt, ir herren all gelich	243
Merktend hie ein neues gebicht	237	Nun merkt, ir weisen herren	297
Merkt und hört mir ein kleines zu	420	Nun sweiget und horet zu	190
Merkt wie die Schweizerknaben	292	Nun wollen wir es heben an	149
Met luste willen wi singhen	180 A	Nun wend ir hören singen	246 B
Met vrenschden werd hier een liedt ghe- songhen	373	Nun wend wir aber heben	574
Nich wundert sehr, was glück und ehr	552	Nun wend wir aber heben an	145
Nin herz ist aller fröuden vol	142	Nun wil ich aber heben an	108
Nit der warhait thut man sagen	337	Nun wil ich aber heben an	613
Nit freuden wil ich singen	310	Nun wil ich aber singen	594
Nit freuden wil ich singen	339	Nun wil ich heben an zu singen	176
Nit gesang vertrib ich mein leben	137	Nun wöll wir aber singen	180 B
Nit got so wil ich heben an	171	Nun wöln wirs aber heben an	549
Nit gottes hilf so heben wir an	369	Nun wölt ir hören ein neues gebicht	392
Nit lust so wil ich singen	197	Nun wölt ir hören ein neues lied	579
Nit lust so wil ich singen	304	Nun wölt ir hören singen	555
Nit lust so wil ich singen	573	Nun wult ir hören newe geschicht	391
Nit schwarz thu dich bekleden	620	Nu wilt gi hören ein nimes lied	493
Nor wie du wilt, du arge welt	534		
Nach der gepurt unsers herrn Jesu Christi, das ist war	248	D Bern du magst wol frölich syn	461
Nach gepurte Jesu Christ	238	Dch god, wes schal ik nu betengen	101
Neulich der sürtwiz mich bewegt	522	Dch Reideborch, holt di beste	590 A
Neue mer wil ich euch leren	119	Dch wille gi merken eben	591
Neue mer wil ich euch sagen	375	D du i. Ach du	
New zeitung bring ich auf die pan Bb. IV ©. 174 Ann.	405	D du arger Herbrod	609
Nu biddet god, gi papen gemein	405	D du armer Mauriz	607
Nu hat man nuwe mere in dem lande vernomen	54	D ewiger got, laß dich erbarmen	61
Nu hilf uns, got von himelrich	160	D god van hemelrijke	406
Nu horet jemerliche clag	19	D got, erlöser aller welt	523
Nu horet da ein nuwe mer	141	D gott heiliger geist, gib kunst	347
Nu horet und market ein nie geschicht	328	D gott in deinem himmel	275
Nu horet und market to duffer tid	332	D got in deinem hochsten thron	277
Nu horet und market ut ganzem sit	327	D hailiger gaist, du ware minn	179
Nu hort ein sach, die ist noch neu	123 b	D hechter vogt von himel sal	126
Nu hört zu ein neues gebicht	550	D herre got, ich klag dir alls mein laib	89
Nu merkt ir herren alle trat	152	D herr gott aller dingen	431
Nu moot ir aber singen	454	D hertogh van Gelder, bent ghyer in huys	303
Nu wil ich aber singen	133	D hochgelobte dryfaltikeit	430
Nu wiln gi hören singen	246 C	D hoer got	96
Nune dimittis Groningh, de hogen stad	221	D Hollant, stelt an gode u sinnen	168
Nun horet hie groß wunder	378	D Jesu Christe reine	502
Nun horet hie mit fleisse	307 b	D kaiserlich wirb und küniglich eer	279
Nun horet zu groß wunder	363	D landgraf du ebles blut	537 und 542
Nun hört ein altes liebli schon	13	D Magdeburg, halt dich feste	590 C
		Dp een maenbach morghen	485
		D rad van avontueren	399
		D reicher got du hochstes güt	99
		D Sempach, wie schandlich sich din trawe brach	Bb. I ©. 111
		D sterich, du slafest gar lang	138

O warer got und herre.	336	Ar.	Von der eidenoschaft so wil ich heben an	147	Ar.
O welt, beheb die alt und new geschicht.	123 a		Von Franckrich Karle, nit belang . . .	183	
Owe mir Heinz von Wolfenbüttel we . .	518 b		Von gottes gnab Johans Fridrich . . .	559	
O werder got herr Ihesu Christi . . .	318		Von gottes gnab Johans Fridrich . . .	560	
Halbes Karsten kleiner been	70 b		Von gottes gnab ward in den tod . . .	507	
Schwer langweilig ist mir mein zeit. . .	584		Von herzen muß ich singen	236	
Secht umb, ir herrn, was ruschet in der			Von jugend uf und all min tag	285	
heden	73		Von seltsamen geschichten	381	
Seht, lieben freund, was wir da hon			Von uppiglichen bingen	380	
Ab. IV S. 174 Num.			Vor Christi geburt vor langer zeit . .	255	
Seid getroßt, seid getroßt, lieben Christen	544		Vormäthenheid und grot avermob. . .	333	
Seind fürsten, heren, stet und gmain . .	270		Vor zeiten war barnach ein groß ge-		
Sich dich fur recht, o adler mild	182		brang	Ab. IV S. 175 Num.	
Singen wil it to hüßter frist.	617		Wach auf, du edler keiser gut	596	
Sinn und kraft und gunstes stener . . .	167		Wacht auf, wacht auf, ir fürsten güt .	411	
Sin swert flammirt an siner hant . . .	5		Wa hat ain man ie me gehört	280	
So hor mir zu vil manicher man	223		Wat up, klein Holland, grot van machte	437	
So man lang macht, betracht und acht. .	470		Wär ich der chunst als wol gelernt . .	51	
So oft zu Augspurg reichstag ist	612		Was uns der winter lang hat hin ge-		
So will ich aber singen	205		numen	92 B	
So will ichs aber heben an	225		Was wirt es doch des wunders noch. .	597	
So will ichs aber heben an	227		Was wollen wir aber heben an	49	
So will ichs aber heben an	354		Was wollen wir aber heben an	66	
So wolt ich gerne scherzen	556		Was wollen wir aber heben an	162	
Sitzgebecker und Stübche Michel . . .	44		Was wollen wir aber heben an	464	
Thut uf die orn, ir fischer güt	576		Was wollen wir aber heben an	578	
To love wille wi singen	323		Was wollen wir aber singen	536	
To love wil it singen	312		Was wollen wir singen und heben an .	178 B	
To love wille wi singen	326		Was wollen wir singen und heben an .	511	
't Bat moet uutgeheven, van dattet in heeft	170		Was wolln wir aber singen	569	
Nrich von Gutten das ebel blät	351		Was woll wir aber heben an	265	
Und aber wolln wirs heben an	440		Was woll wir aber heben an	348	
Und als man singet und als man spricht	42		Was woll wir aber heben an	372	
Und welt ir hören zu diser frist. . . .	266		Was woll wir aber heben an	592	
Und wend wir aber heben an	444		Was woll wir aber heben an	515	
Und wille gi horen ein nie gebicht . . .	16		Wat helpt, dat it vele trurre	504	
Und wölt ir hören ein neu gebicht . .	383		Wat hort man singen und sagen . . .	156	
Unse herren und helfer	14		Wat newes willen wi heben an	492	
Untrew leß sich nicht schmiden.	467		Wat segt ghi, pocghers van Cleven . .	496	
Up einen binstag it geschag	124		Wat willn wy aber haben an	289	
Van Spiegelberg gereben kam	6		Welch euch, ir armen reichstet. . . .	539	
Van unwillen ich wil heben an	394		Weil aigner nutz hat überhand. . . .	352	
Water unser, Müßhausen ist unser . . .	583		Weiters so laßt euch sagen	602	
Water unser, Reitling ist unser	313		Welt es uch alle dunken güt	209	
Wele wonders mach me horen sagen . .	395		Welt ir mir nit für ubel han	451	
Bermerlend großen kumer 157 (Ab. III S. IX)			Wend ir hören müwe mär	175	
Bernembt ein tyrannische that	413		Wend ir hören singen	231	
Bernembt, ir werden christenleut	441		Wend ir mirs nit für übel han	199	
Bernement abentiurlichiu mär	59		Wend ir nun hören meri	1	
Bier leuten claghen al to gabre	29		Wend wir aber heben an	131	
Boege god van himmel, so it recht be-			Wend wir aber heben an	206 B	
tracht.	330		Wer hören well die reblich that . . .	260	
Von aller welt verlassen	558		Wer hören well groß mercklich that . .	261	
			Wer hören wil zu diser stund	402	
			Wer liegen wil, mag wunder sagen . .	282	
			Wer streiten und wil sturmen nu . . .	615	
			Wer sücht, der findt, hab ich gehört .	355	

I

Beilage 1, zu Ton XV. Satz von Stefanns Mahu.

Stt III. Nr. 5 der fünff. Lieber.

Cantus. Lobt Got jr Christen al len

Altus 1us. Lobt Got jr Christen al len in Teut

Altus 2dus. Lobt Got jr Christen al

Tenor. Lobt

Bassus. Lobt Got jr Chri- sten al

in Teutscher Na ti on, zu

scher Na ti on,

len in Teut-scher Na ti on, zu Rom ist

Got jr Chri- sten al len in Teut-scher Na-ti on,

len in Teut scher Na ti on, zu

Rom ist umb- ge- fal len die braut von

zu Rom ist umb- ge- fal len die braut von

umb- ge- fal len die braut von Ba- by- lon, von

zu Rom ist umb- ge- fal len die

Rom ist umb- ge- fal len die braut von

Ba = by = lon; sie saß in ho = hen eh = ren, dar =
 Ba = by = lon; sie saß in ho = hen eh = ren, dar =
 Ba = by = lon; sie saß in ho = hen eh =
 braut von Ba = by = lon; sie saß in
 Ba = by = lon; sie saß in ho = hen eh = ren, dar = zu

zu in ho = hem preiß, jr stul ist jr zer = schmol = ten er war ge =
 zu in ho = hem preiß, jr stul ist jr zer = schmol =
 ren, dar = zu in ho = hem preiß, dar = zu
 ho = hen eh = ren, dar = zu in ho = hem preiß
 in ho = hem preiß, jr stul ist jr, ist

baut auff eß, er war ge = baut auff
 ten, er war ge = baut auff
 in ho = hem preiß, jr
 jr stul ist jr zer = schmol = ten, er war ge = baut auff
 jr zer = schmol = ten, er war ge =

III

eyß, jr stul ist jr zer = schmol = ten, er
 eyß, er war ge = baut auff eyß, er
 stul ist jr zer = schmol = ten, er war ge = baut auff eyß,
 eyß, jr stul ist jr zer =
 baut auff eyß, auff eyß, er war ge = baut auff
 war ge = baut auff eyß.
 war ge = baut auff eyß, er war ge = baut auff eyß.
 er war ge = baut auff eyß.
 schmol = ten, er war ge = baut auff eyß.
 eyß, er war ge = baut auff eyß, ge = baut auff eyß.

Beilage 2. Zu Ton XXX.

Acht und sechzig Deutsche Lieder, Nr. 27.

Cantus. Es flog ein klein waldbvö = ge = lein der lie = ben fürs fen = ster = lein,
Altus. Es flog ein klein waldbvö = ge = lein der lie = ben fürs fen = ster = lein,
Tenor. Es flog ein klein waldbvö =
Bassus. Es flog ein klein waldbvö = ge =
 1*

IV

fürs fen - - - ster - lein, es klop-fet

fürs fen - - - ster - lein, es klop-fet

ge - lein der lie - ben fürs fen - - - ster - lein,

lein der lie - ben fürs fen - - - ster - lein,

al - so ley - - - se mit sei - nem gold - schne - be -

al - so ley - - - se mit sei - nem gold - schne - be -

es

es

lein, es klop-fet al - so ley - se mit sei - nem

lein, es klop-fet al - so ley - se mit sein'm gold-schne -

klop-fet al - so ley - - - se mit sei - nem gold-schne -

klop-fet al - so ley - - - se mit sei - nem gold-schne -

goldſchne - be - lein : ſtand auff hertz - lieb vnd laß mich ein,

be - lein : ſtand auff hertz - lieb vnd laß mich ein,

be - lein : ſtand auff

be - lein : ſtand auff

ſtand auff hertz - lieb vnd laß mich ein, ich bin ſo

ſtand auff hertz - lieb vnd laß mich ein, ich bin

hertz - lieb vnd laß mich ein,

hertz - lieb vnd laß mich ein,

lang ge - flo - gen, ich bin ſo lang ge - flo -

ſo lang ge - flo - gen, ich bin ſo lang ge - flo -

ich bin ſo lang ge - flo -

ich bin ſo lang ge - flo -

gen wol durch den wil . . . len dein, wol

gen wol durch den wil . . . len dein, wol

gen wol durch

gen wol durch den

durch den wil . . . len dein, ich bin so dein.

durch den wil . . . len dein, ich bin dein.

den wil . . . len dein, dein.

wil . . . len dein, dein.

Beilage 3. Zu Ton XXXIV. Satz von Matthias Greitter.

Forster II, 17. (Ausgabe von 1565.)

Cantus. Es wolt ein je = ger ja = gen vor je = .

Altus. Es wolt ein je = ger ja = gen vor je = nem

Tenor. Es wolt ein je = ger ja = gen vor je = nem

Bassus. Es wolt ein je = ger ja = gen vor je = nem

Es wolt ein je = ger ja = gen, ja = gen vor

VII

nem holtz, was be - geg - net im auff der hey - den? drey
 holtz, was be - geg - net im auff der hey - den?
 nem holtz, was b'geg-net im auff der hey - den?
 je - nem holtz, was geg - net im auff der hey - den? drey

frew - lein hübsch vnd stoltz, was be - geg - net im
 drey frew - lein hübsch vnd stoltz, was be - geg - net im
 drey frew - lein hübsch vnd stoltz, was b'geg-net im auff
 frew - lein hübsch vnd stoltz, was b'geg - net im auff

auff der hey - den? drey frew - lein hübsch vnd stoltz.
 auff der hey - den? drey frew-lein hübsch vnd stoltz.
 der hey - den? drey frew-lein hübsch vnd stoltz.
 der hey - den? drey frew - lein hübsch vnd stoltz.

Beilage 4, zu Ton XLVII.

F. W. Arnold: Deutsche Volkslieder, Heft 2.

Wäfig. Aus mündlicher Ueberslieferung.

Gesang. *p*

Get was op ee = nen

Piano. *p*

maen = dag, ee = nen maen-dag al = zoo vroeg, — dat

Myn- hee = re Eer Ja = lob tot zy = ne ge = zel = len.

floeg.

dimin.

IX

Beilage 5, zu Ton XLVIII. Satz von Ludwig Senfl.

Forster III, 31. (Ausgabe von 1563.)

Cantus.

Ich ar = mes meiblein klag' mich
Das ich den al = ler = lieb sten

Altus.

Ich ar = mes meiblein klag' mich
Das ich den al = ler = lieb sten

Tenor.

Bassus.

sehr, ich ar = mes meiblein klag' mich
mein, das ich den al = ler = lieb sten

sehr, ich ar = mes meiblein klag' mich sehr,
mein, das ich den al = ler = lieb sten mein

Ich ar = mes meiblein klag' mich
Das ich den al = ler = lieb sten

Ich ar = mes meiblein klag' mich sehr,
Das ich den al = ler = lieb sten mein

sehr, wie sol mir leid ge = sche = hen, ge =
mein so lang nit hab ge = se = hen, ge =

wie sol mir nur ge = sche = hen, ge =
so lang nit hab ge = se = hen, ge =

sehr, wie sol mir leid ge =
mein so lang nit hab ge =

wie sol mir leid, wie sol mir leid ge =
so lang nit hab, so lang nit hab ge =

gister. Volkslieder. Nachtrag.

sche hen? der mir die zeit vnd weil ver-treibt,
se hen, der mir die zeit vnd weil ver-treibt, der
sche hen?
se hen,

die zeit vnd weil ver-treibt,
mir die zeit vnd weil ver-treibt, sonst kein'r auff di
der mir die zeit vnd weil ver-treibt,
ber mir die zeit vnd weil ver-treibt, sonst

sonst kei-ner auff di-fer er
fer er-ben, sonst kei-ner auff di-fer er-ben;
sonst kein'r auff di-fer er
fei-ner auff di-fer er-ben;

den; wann ich ge-bend, wie es im geht, wie es im

wann ich ge-bend, wie es im geht, wie es im

den; wann ich ge-bend, wie es im geht,

wann ich ge-bend, wie es im geht,

geht, mein hertz in grof-sen traw-ren steht, wie kan ich

geht, mein hertz in grof-sen traw

mein hertz in grof-sen traw-ren steht,

mein hertz in grof-sen traw-ren steht, wie

frö-lich wer den?

ren steht, wie kan ich frö-lich wer den?

wie kan ich frö-lich wer den?

kan ich frö-lich wer-ben, wie kan ich frö-lich wer den?

Beilage 6, zu Ton L. Satz von Ludwig Senfl.

Ott I, Nr. 25.

Cantus.

Altus.

Tenor.

Bassus.

(Ich) stund an ei - nem mor -

gen heim - lich an ei -

nem ort, da het ich

mich ver - bor - gen; ich

hört fleh . li . che wort

von ei . nem frem . . len habsch

und fein, sie sprach zu i . rem

bue . len : es muß ge .

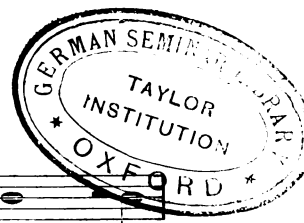
Ich stund an ei-nem mor-gen

Beilage 7, zu Ton L. Saß von Heinrich Finck.

Finck, Nr. 18.

Cantus. Ich stund
Altus. Ich stund an ei-nem mor-gen,
Tenor.
Bassus. Ich stund an ei-nem mor-gen heimlich an

an ei-nem mor-gen heimlich an ei-nem ort, an ei-nem
Ich stund an ei-nem mor-gen, an ei-nem mor-gen heimlich
Ich stund an ei-nem mor-gen
ei-nem ort, Ich stund an ei-nem mor-gen heimlich



nem ort; do
 ich an ei nem ort;
 heym ich an ei nem ort;
 ich an ey nem ort; do het ich

het ich mich ver bor gen,
 do het ich mich ver bor gen, ver
 do het ich mich ver bor
 mich ver bor gen, ver bor gen,

ver bor gen, ich hört vil
 bor gen, ich hört kleg li
 gen, ich hört kleg
 ich hört vil kleg li der wort

XVI

fleg - li - cher wort - von ei -
 che wort
 li - che wort von ei - nem
 von eh . . .

nem freu - lein, was hübsch
 von ei - nem freu - lein, was hübsch vnd fein, sie sprach
 freu - len, was hübsch vnd fein,
 nem freu - lein was hübsch vnd

vnd fein, si sprach zu i - rem bu - len, zu i - rem bue -
 zu i - rem bue - len: es
 si sprach zu i - rem bu - len:
 fein, sie sprach zu i - rem bue . . .

XVII

Ich muß dich lassen: es muß geschehen
 muß geschehen
 es muß geschehen
 Ich muß geschehen sein,

Ich muß geschehen sein, es muß geschehen sein.
 Ich muß geschehen sein, es muß geschehen sein.
 Ich muß geschehen sein.
 Ich muß geschehen sein.

Beilage 8, zu Ton LIII. Satz von Heinrich Isaac.

Forster I, Nr. 36. (Ausgabe von 1560.)

Soprano. Ich muß dich lassen, ich far da hin
 Alto. Ich muß dich lassen, ich far da hin
 Tenor. Ich muß dich lassen, ich far da hin
 Bassus. Ich muß dich lassen, ich far da hin

Ich muß dich lassen, ich far da hin
 Histor. Volkslieder. Nachtrag. 3

XVIII

mein straf = sen, in fremb-de land da = hin; mein freud ist mir

mein straf = sen, in fremb-de land da = hin; mein freud ist mir

mein straf = sen, in fremb-de land da = hin; mein freud ist mir

mein straf = sen, in fremb-de land da = hin; mein freud ist mir ge-

ge = no = men, die ich nit weiß be = kom = men, wo

ge = nom = men, die ich nit weiß be = kom = men, wo

ge = no = men, die ich nit weiß zu be = kom = men, wo

nom = men, der ich nit weiß be = kom = men, wo

ich im el . . . leub bin, wo ich im

ich im el . . . leub bin, wo ich im

ich im el . . . leub bin, wo ich im

ich im el . leub im el . leub bin, wo ich im el.

XIX



e leb bin.
 el leb bin.
 el leb bin.
 leb, im el leb bin.

Beilage 9, zu Ton LIII. Satz von J. v. Brant.

Forster IV, Nr. 14. (Ausgabe von 1556.)



Cantus. Ach Gott, ich muß ver-ja-gen, nach-
 Altus. Ach Gott, ich muß ver-ja-gen, nach-
 Tenor. Ach Gott, ich muß ver-ja-gen, nach-
 Bassus. Ach Gott, ich muß ver-ja-gen, nach-



dem da ist ver-ja-get der lieb-ste Her-re mein; bß
 dem da ist ver-ja-get der lieb-ste Her-re mein; bß
 dem da ist ver-ja-get der lieb-ste Her-re mein; bß
 dem da ist ver-ja-get der lieb-ste Her-re mein; bß leut han in ver-
 3*

leut han in ver - fü - ret, dar - durch mein hert;
 leut han in ver - fü - ret, da-durch mein hert; ge -
 leut han in ver - fü - ret, mein hert; da-
 fü - ret, ver - fü - ret, dar - durch mein hert;

ge - rü - ret; dar - umb muß ich ganz e -
 rü - ret; dar-umb muß ich ganz el -
 durch ge - rü - ret; dar-umb muß ich ganz el -
 ge - rü - ret; dar-umb muß ich, muß ich ganz

leib sein, dar - umb muß ich ganz e -
 leib sein, dar - umb muß
 leib sein, dar-umb muß ich ganz el -
 e - leib sein, dar - umb muß ich ganz e -

Lend fein.
 ich gantz el Lend fein.
 Lend fein, gantz el Lend fein.
 Lend fein, gantz e Lend fein.

Beilage 10, zu Ton LVI. (Setzer unbekannt.) Forster III, Nr. 25. (Ausg. v. 1563.)

Cantus.

Ker wi = der, glück mit freu = den vnd
 Mein lieb, das muß ich mey = den vnd

Altus.

Ker wi = der, glück mit freu = den vnd
 Mein lieb, das muß ich mey = den vnd

Tenor.

Ker wi = der, glück mit freu = den vnd
 Mein lieb, die muß ich mey = den vnd

Bassus.

Ker wi = der, glück mit freu = den vnd
 Mein lieb, das muß ich mey = den vnd

wend vn = fal, vnd wend vn = fal von mir.
 hab doch groß, vnd hab doch groß be = gir

wend vn = fal von mir.
 hab doch groß be = gir

wend vn = fal von mir.
 hab doch groß be = gir

wend vn = fal von mir.
 hab doch groß be = gir

zu die-nen jr für all auff erb, wie wol sie ist eim

zu die-nen jr für all auff erb, wie wol sie ist eim

zu die-nen jr für all auff erb, wie wol sie ist eim an-

zu die-nen jr für all auff erb, wie wol sie ist eim

an - dern be - schert, dar - umb ist mir

an - dern beschert, eim an - dern beschert, drum ist mein

bern be - schert, dar - umb ist

an - dern beschert, drum ist mir mein

mein hertz ver - fert, mein hertz ver - fert.

jun-geß hertz ver - fert, mein jun-geß hertz ver - fert.

mir mein hertz ver - fert, mein hertz ver - fert.

jun-geß hertz ver - fert, mein jun-geß hertz ver - fert.

Beilage 11, zu Ton LXVI. Satz von Paul Hoffheymer.

Forster I, Nr. 43. (Ausg. v. 1560.)

Cantus.

Nach wil = len dein mich dir al = lein in
Für all auff erd bist du mir werd vnd

Altus.

Nach wil = len dein mich dir al = lein in
Für all auff erd bi = stu mir werd vnd

Tenor.

Nach wil = len dein mich dir al = lein in
Für all auff erd bi = stu mir werd vnd

Bassus.

Nach wil = len dein mich dir al = lein in
Für all auff erd bi = stu mir werd vnd

trew = en zu er = zey gen, ganz
gib mich dir für ey gen,

trew = en zu, in trew = en zu er = zey gen, ganz
gib mich dir, vnd gib mich dir zu ey gen,

trew = en thu er = zey gen, ganz
gib mich dir für ey gen,

trew = en zu er = zey gen, ganz
gib mich dir für ey gen,

in dein pflicht der zu = ver = sicht, laß dir mein

in dein pflicht der zu = ver = sicht, laß dir mein

in dein pflicht der zu = ver = sicht, laß dir mein

in dein pflicht der zu = ver = sicht, laß dir mein

dienſt ge - ſal - len, denn glaub für
 dienſt ge - ſal - len, denn glaub für war,
 dienſt ge - ſal - len, denn glaub für
 dienſt, mein dienſt ge - ſal - len, denn glaub für

war, in frau - en ſchar lieb - ſtu mir ob in
 in frau - en ſchar lieb - ſtu mir ob in
 war, in frau - en ſchar lieb - ſtu mir ob
 war, in frau - en ſchar lieb - ſtu mir ob

al - len, ob in al - len.
 al - len, ob in al - len.
 in al - len.
 in, lieb - ſtu mir ob in al - len.

Beilage 12, zu Ton LXXXVI. Satz von Wolff Grefinger.
Forster I, Nr. 98 (Ausg. v. 1560.)

Cantus. Schwer lang-wei = lig ist mir
von dir mein schatz vnd höch =

Altus. Schwer lang-wei = lich ist mir
von dir mein schatz vnd höch =

Tenor. Schwer lang-wei =
von dir mein

Bassus. Schwer lang-wei = lig ist mir, ist mir
von dir mein Schatz vnd höch = vnd höch =

mein zeit, seid ich mich hab ge =
ste freud, erst merck das ich muß

mein zeit, seid ich mich hab
ste freud, erst merck das ich

lig ist mir mein zeit, seid ich mich hab
schatz vnd höch = ste freud, erst merck das ich

mein zeit, seid ich mich hab ge = schey =
ste freud, erst merck das ich muß lei =

schey = den was ley = den
ley = den, was ley = den ist,

ge = schey = den was ley = den
muß ley = den, was ley = den

ge = schey = den was ley = den
muß ley = den, was ley = den

den, seid ich mich hab ge = schey = den was ley = den
den, erst merck das ich muß lei = den, was ley = den

XXVI

ist, ach weh der frist wirt mir zu lang

ach weh der frist wirt mir zu lang

ist, ach weh der frist wirt mir zu lang

ist, ach weh der frist wirt mir zu lang

mit schmer zen, das ich oft klag, es

mit schmer zen, das ich oft

mit schmer zen, das ich oft

mit schmer zen, das ich oft

mit schmer zen, das ich oft

schein kein tag, dein wirt ge - dacht

klag, es scheint kein tag, dein wirt ge - dacht im

klag, es scheint kein tag, dein wirt ge - dacht im

klag, es scheint kein tag, dein wirt ge - dacht im

XXVII

im her gen,
her gen, im her gen.
her gen.
her gen, im

dein wirt ge = dacht im her gen.
her gen, im her gen.

Beilage 13, zu Ton LXXXVIII. Satz von Ludwig Senfl.

Dtt I, Nr. 69.

Cantus.
Altus.
Tenor.
Quinta Vox.
Bassus.

im her gen, her gen, im her gen.

(Textunterlage nach einer andern, 6stimmigen Composition von L. Senfl, in Dtt III.)

XXVIII

So man lang macht, be - tracht vnd acht,

vil turz - weyl treibt, in

frem = = = ben bleibst,

ist g'nón = lich das vnd all = we =

= gen was, vil bef = fer vnd

on for = gen ein a = bent,

dann brey mor = = = gen,

morgen.)

Beilage 14, zu Ton XCV. Satz von Arnold von Bruck.

Ditt I, Nr. 20.

Cantus.

Altus.

Tenor.

Bassus.

Ihr Christen alle, merckt auff mit

jun dem vleys,

wie es in D - ster - rei - che, ge - sche - hen in

#

schnel - ler weiß vom Lärden v - ber = zo - gen für wien

mit sei - nem rath, i - doch hot er nit mü -

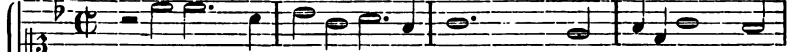
gen die Chri - sten

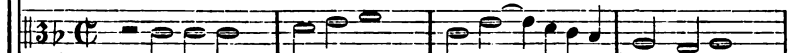
#

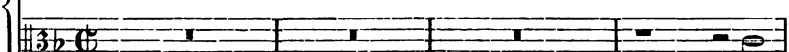
v - ber = sie = gen; lob sei dem höch = sten (Gott.)

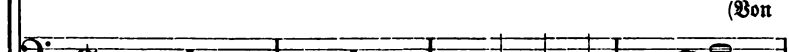
Beilage 15, zu Ton XCIX. Satz von Ludwig Senfl.

Dtt I, Nr. 38.

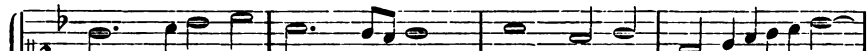
Canus. 

Altus. 

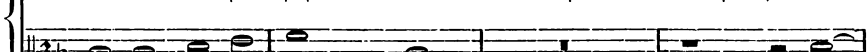
Tenor. 

Bassus. 

(Von

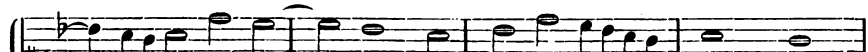


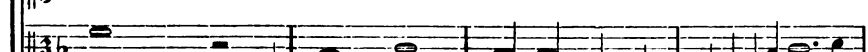


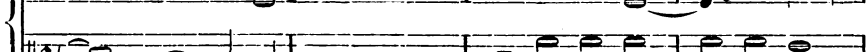


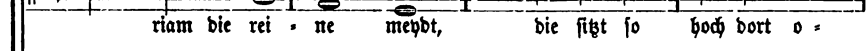


erst so wol wir so = ben Ma.

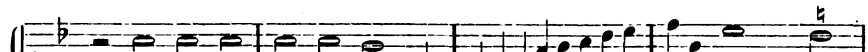




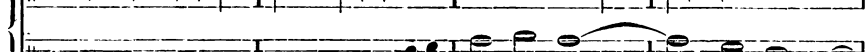


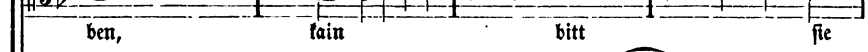


riam die rei = ne mehbt, die sitzt so hoch dort o =









ben, sein bitt sie

XXXIV

uns ver = seit, uns ar =

men Neu = ters kna = ben, bi nicht vil gol = des

ha = ben, nur hin und wi = der tra = ben; —

sie thut uns gne = dig sein die

sel = big Sündfraw reyn, sie thut vns gne = big

sein die sel = big Sündfraw reyn.)

Beilage 16, zu Ton C. Satz von Georg Forster.

Forster III, Nr. 78. (Ausgabe von 1563.)

Cantus. Von Auf Got = tes gnad Son = tag hie

Altus. Von Got = tes gnad Auf Son-tag hie ward in den todt, gnant D = eu = li,

Tenor. Von Auf

Bassus. Von Auf

5*

ward in den tod,
gnand D cu li,

ward in den todt Lud wig, Pfaltz-
gnand D cu li, das mer dent

Von got tes gnab ward
Auff Son tag hie gnant

Got tes gnab ward in
son tag hie gnand D

ward in den Tod Lud wig, Pfaltz-graf
gnand D cu li, das mer dent fleis-

graff er ge ben, Lud wig, Pfaltz-graff er ge
fleis fig e ben, das mer dent fleis fig e

in den tod Lud wig Pfaltz-
D cu li, das mer dent

den tod Lud wig, Pfaltz-graff er ge ben,
cu li, das mer dent fleis fig e ben,

er ge ben Von Christ ge burt die zal be-
fig e ben.

ben, Von Christ ge burt die
ben.

graf er ge ben, Von Christ ge
fleis fig e ben.

er ge ben Von Christ ge burt die
ja e ben.

XXXVII

rurt, tau = sent vnd auch fünffhun = bert,
 zal be = rurt tau = sent fünffhun = bert jar,
 burt die zal be = rurt tau =
 zal be = rurt tau = sent vnd auch fünff-

tau = sent vnd auch fünff = hun = bert
 tau = sent fünff = hun = bert vier-
 sent vnd auch fünff-hun = bert
 hun = bert, vnd auch fünff-hun = bert vier-ßig vier

vier = ßig vier jar, ich sag für-
 ßig vier jar, ich sag
 vier = ßig vier jar, ich sag für =
 jar, ich sag für-

XXXVIII

war, groß klag man sich
für = war, groß klag man sich ver = wun =
war, groß klag man sich ver =
war, groß klag man sich ver = wun =
ver = wun = bert.
bert, ver = wun = bert.
wun = bert.
bert, sich ver = wun = bert.

Beilage 17, zu Ton C1. Satz von Matthias Greitter.

Fünf und sechzig Deutsche Lieder, Nr. 62.

Cantus. Von ip = pigk = li = chen din = gen so wil ichs he = ben
Altus. Von ip = pigk = li = chen din = gen so wil ichs he = ben
Quinta Vox. Von ip = pigk = li = chen din = gen so wil ichs
Tenor. Von up = pig = li = chen
Bassus.

XXXIX

an, wil ichs he = ben an ein a = ben = theür zu
 an, so wil ichs he = ben an, wil ichs he = ben
 he = ben an ein a = ben = theür zu sin =
 bin = gen so wil ichs he = ben an
 Von ip = pigl = li = chen bin = gen so wil ichs he = ben

sin = gen, die ich ge = se = hen han, ich ge = se = hen
 an, die ich ge = se = hen han, ge = se = hen han,
 gen, die ich ge = se = hen han. Es
 ein a = ben = theür zu sin = gen, die ich ge = se = hen
 an ein a = ben = theür zu

han. Es geschah an ei = nem dan = ge
 ge = se = hen han. Es geschah an ei = nem
 geschah an ei = nem dan = ge an
 han. Es geschah an ei = nem dan = ge an ei = nem a = bent
 sin = gen, die ich ge = se = hen han.

an ei = nem a = bent spat,

dan = ge an ei = nem a = bent spat, da sah ich vmb-her schwan-

ei = nem a = bent spat, da sah ich vmb-her schwan = zen ein

spat, an ei = nem a = bent spat, da sah ich vñ = her

an ei = nem a = bent spat, da sah ich

ein magt in ei = nem fran = ge gar

zen ein magt in ei = nem fran = ge gar

magt in ei = nem fran = ge gar

schwan = zen ein magt mit i = rem fran = ge gar glat von

vñ = her schwantzen ein magt in ei = nem fran = ge gar

glat von stat, in hüp-scher wadt, die magt was grabt, der pair trüg

glat von stat, in hüp-scher wadt, die magt was grabt, was grabt,

glat von stat, in hüp-scher wadt, die magt was grabt,

stat, in hüp-scher wat, die magt was fradt, der pair trüg an ein pan =

glat von stat, in hüp-scher wadt, die magt was grabt, der pair trüg

XLI

an ein pan = ger, der mit jr vmb-her trat, der
 der paur trüg an ein pan = ger, der mit jr vmb-her trat, der
 der paur trüg an ein pan = ger, der mit jr vmb-her
 ger, der mit jr vmb-her trat.
 an ein pan = ger, der mit jr vmb-her trat, der
 mit jr vmb-her trat.
 mit jr vmb-her trat.
 trat.
 mit jr vmb-her trat.

Beilage 18, zu Ton CIV. Satz von Ludwig Senfl.

Forster I, Nr. 24.
 (Ausg. v. 1560.)

Cantus. Was wirt es doch des wun
 Als het undt ist all welt
Altus. Was wirdt es doch des wun
 Als het undt ist all welt
Tenor. Was wirt es doch des wun
 Als het undt ist all welt
Bassus. Was wirt es doch des wun
 Als het undt ist all welt

Histor. Volkslieder. Nachtrag.

bers noch so
vol lift mit

bers noch so gar
vol lift mit vn

bers noch so gar
vol lift mit vn

bers noch so gar
vol lift mit vn so
trew,

gar ein sel-hams le = ben Gut wort,
vn = trew gantz vmb = ge = ben.

ein sel-hams le = ben Gut wort, arg thut,
trew gantz vmb = ge = ben.

ein sel-hams le = ben Gut
trew gantz vmb = ge = ben.

gar ein sel-hams le = ben Gut wort, arg
vn = trew gantz vmb = ge = ben.

arg thut, vil gruß, böß blick

gut wort, arg thut, vil

wort, arg thut, vil gruß, böß

thut, vil gruß, böß blick

ist ich der sit auff er . .
 grüß, böß blick ist weß der sit auff er . .
 blick ist ich der sit auf er .
 ist jetzt der sit auff

den; günd lei = ner
 den; günd lei = ner mehr
 den; günd lei =
 er = den; es günd lei = ner mer dem

mer dem an = bern ehr, was wil noch
 dem an = bern ehr, dem an = bern
 = ner mer dem an = bern ehr, was
 an = bern ehr, was
 6 *

XLIV

bar auß, bar auß wer

ehr, was wil noch bar auß wer

wil noch bar auß wer

wil, noch, was wil noch da auß

den, bar auß wer den?

den, wer den?

den?

wer den, drauß wer den?



