

# DENKMÄLER DEUTSCHER TONKUNST

---

ZWEITE FOLGE

DENKMÄLER DER TONKUNST IN BAYERN

VERÖFFENTLICHT DURCH DIE

GESELLSCHAFT ZUR HERAUSGABE VON DENKMÄLERN

DER TONKUNST IN BAYERN

---

DRITTER JAHRGANG

II. BAND



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1903

# DENKMÄLER DER TONKUNST IN BAYERN

VERÖFFENTLICHT DURCH DIE

GESELLSCHAFT ZUR HERAUSGABE VON DENKMÄLERN  
DER TONKUNST IN BAYERN

UNTER LEITUNG

VON

ADOLF SANDBERGER

---

DRITTER JAHRGANG

II. BAND

LUDWIG SENFLS WERKE

ERSTER TEIL



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1903



Avers (1529), dreifach vergrößert.



s. a.



Revers (1529).



Avers (1526).



Revers (1526).

Friedrich Hagenauers Senfl-Medailen.

# LUDWIG SENFLS WERKE

ERSTER TEIL

EINGELEITET UND HERAUSGEGEBEN

VON

THEODOR KROYER

---

NEBST EINER ABHANDLUNG ÜBER SENFLS GEBURTSORT UND HERKUNFT

VON

ADOLF THÜRLINGS



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1903

# EINLEITUNG.

## I. VORBERICHT.

Gleich Lasso, Willaert, Clemens non Papa und den übrigen Tonmeistern des 16. Jahrh., Palestrina ausgenommen, ist auch Ludwig Senfl von der Nachwelt bis in die Neuzeit vergessen worden. Wohl wurde bei einigen älteren Historikern seines Namens und Wirkens im Vorbeigehen Erwähnung getan<sup>1</sup>, unter anderem mit der Klage, daß so viele Schöpfungen von ihm verschollen seien, aber erst um die Mitte des 19. Jahrh. fand man sich verpflichtet, nicht bloß dem deutschen Liede des 16. Jahrh., sondern speziell auch seinem bedeutendsten Meister gebührende Aufmerksamkeit zu widmen. Einzelne Tonsätze Senfls wurden mit historisch-kritischen Bemerkungen neugedruckt<sup>2</sup>, C. F. Becker schrieb eine kleine, aber den biographischen Stoff klar disponierende Lebensskizze<sup>3</sup>, und der verdienstreiche Karl von Winterfeld, der von allen zuerst ja auch für Gabrieli, Venosa, Marenzio, Monteverdi, Haßler, Eccard und Schütz wieder erfolgreich eingetreten war, weckte durch eine begeisterte Beurteilung<sup>4</sup> der Senflschen Lyrik neues Interesse für den Meister und wurde so im eigentlichen Sinne der Vorläufer der modernen Senfl-Forschung. Bald nach ihm begannen Liliencron, Meister, Teschner eine größere Zahl Lieder und Motetten für den praktischen Gebrauch zu bearbeiten<sup>5</sup>, während andere Musikforscher zu ihrem Privatgebrauch aus den nun reichlich auftauchenden<sup>6</sup> Musikdrucken und Handschriften neue Tonsätze als Stichproben sich spartierten<sup>7</sup>, um für die musikalische Schätzung weitere Unterlagen zu gewinnen; dann folgten die ersten Versuche einer auf Grund der mittlerweile ergiebiger gewordenen Archivalien reicher ausgefüllten Lebensskizze<sup>8</sup>, insbesondere von Ambros, der auch in der kritischen Würdigung des dem Verfasser bekannten Materials bahnbrechend voranging, sowie 1873 die von der Gesellschaft für Musikforschung veranstalteten

<sup>1</sup> Pez, Thesaurus anecd. Tom. III. Pars. III. col. 554. Aug. Vind. 1721. — Forkel, Musikalmanach, 1784. S. 165. — Gerber, Lexikon der Tonkünstler, Bd. II. 1792; Bd. IV. 1812; 1814 (Neues histor.-biogr. Lexikon der Tonkünstler, IV. Teil). — Lipowski, Bayer. Musiklexikon. München, 1811.

<sup>2</sup> u. a. Rochlitz, Sammlung vorzüglicher Gesangstücke, Mainz. I. Bd. — Becker, Die Hausmusik in Deutschland, Leipzig, 1840. — Cäcilia, Zeitschrift für die musikalische Welt, Mainz, 1830, 1846.

<sup>3</sup> Allgem. musik. Zeitung, 1842. Nr. 33.

<sup>4</sup> Der evangelische Kirchengesang. 1. Teil. Leipzig, 1843. S. 168 ff.

<sup>5</sup> Liliencron, Die historischen Volkslieder. Leipzig, Vogel. 1865 bis 1869. — Meister, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten usw. I. Bd. Freiburg, 1862. — Teschner, Zwölf altdeutsche vierstimmige Lieder aus dem 16. und 17. Jahrhundert; Magdeburg, 1870. 2 Hefte. — 19 Horazische Oden in Musik gesetzt. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1887. — Sammlung ausgewählter Originalkompositionen für gem. Chor. Regensburg. (1885—), darin Nr. 52 »O Elslein«. — Ambros, Gesch. der Musik. Bd. V. (Beilagen). 1882. Motette »Ave rosa sine spinis«, sowie 2 Lieder »Wol kumpt der Mai« und »Im Maien, im Maien«.

<sup>6</sup> Fétis, Biographie universelle. Vol. VIII. — Monatshefte für Musikgeschichte. Jahrgänge 1870/71. 1875/76. 1882/87. 1890. — Eitner, Bibliographie der Musiksammlerwerke. 1877. — J. J. Maier, Die musik. Handschriften der kgl. Hof- und Staatsbibl. München, 1879.

<sup>7</sup> So besitzt die Münchener Hof- und Staatsbibliothek ein Dutzend handschriftlicher Partituren Senflscher Tonsätze von Thibaut, Schafhäutl und Jul. Jos. Maier, u. a. die missa paschalis zu 5 Stimmen, 4 Psalmen-Motetten und das 9 teilige »Da Hiesus an dem Kreutze hieng«.

<sup>8</sup> Ambros, Geschichte der Musik. Bd. III. — Fétis, a. a. O. — Daran reihen sich die neuesten Studien in Eitners Publikationen usw. Bd. IV. (1876), in der Allgem. deutschen Biographie, Bd. 34 (1892), Artikel von Eitner, sowie vor allem in Sandbergers Beiträgen zur Geschichte der bayer. Hofkapelle (1894).

Publikationen der 115 Lieder (Ott, 1544), die geeignet sind, Senfls Art und Bedeutung weiteren Kreisen zu erschließen.

So weit ist die Senfl-Forschung bis heute gediehen. Überblicken wir das zu Tage Geförderte, so müssen wir uns freilich gestehen, daß noch kaum ein Drittel der Senflschen Liedkompositionen in Partitur gebracht und von den übrigen nicht minder zahlreichen kirchlichen Tonsätzen (Messen, Motetten, Sequenzen, Hymnen usw.) der Bestand nicht einmal übersichtlich festgestellt war. Daraus geht hervor, daß man bisher nur eine Seite des Senflschen Genies würdigen konnte. Zudem waren die älteren archivalischen Funde noch immer nicht ausgiebig genug, um das Bild des Künstlers vollständig wiederzugeben.

Die »Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern«, welche in erster Linie berufen war, diesen größten deutschen Musiker in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der die wichtigste Zeit seines Lebens in Bayerns Hauptstadt zubrachte, der Gegenwart wiederzugeben, hat es nun, nachdem von A. Sandberger bereits 1894 in den »Beiträgen zur Geschichte der bayer. Hofkapelle« auf die Notwendigkeit einer Senflausgabe hingewiesen war, unternommen, diese Ehrenschuld als eine vaterländische im vollen Umfange einzulösen.

Wie aus dem oben skizzierten Entwicklungsgang der Senfl-Forschung erhellt, lagen hiebei zwei Aufgaben als nächste und dringlichste vor: die weitere Klarstellung des biographischen Teils und die Rehabilitierung des Kirchenkomponisten.

Was die erstere anbelangt, so schied sie sich nach der Sachlage in zwei getrennt zu behandelnde Hälften, Vorgeschichte und Lebenslauf. Die Vorgeschichte betrifft Senfls Geburtsort und Herkunft. Sie ist früheren Forschern deshalb dunkel geblieben, weil man sich nicht entschloß, von Hypothesen zu gründlichen Nachsuchungen in Senfls Heimat zu schreiten; denn nur eine mit den schweizer Verhältnissen vertraute Persönlichkeit konnte hier Licht schaffen. Es ist der Leitung dieser Publikationen gelungen, in Prof. Dr. Adolf Thürlings in Bern den Mann zu gewinnen, der als Orts- und Sachkundiger und auf Grund literarischer Funde diese schwierige Aufgabe endgültig zu lösen und damit der Senfl-Biographie die lange vermißte feste Grundlage zu geben vermochte. Den weiteren Verlauf der Lebensgeschichte, Senfls Werden und Wirken, seine Münchener Zeit und sein Ende, sowie die Würdigung und die Charakteristik der im ersten Band enthaltenen Tonsätze behandelte der Herausgeber. Letzterem sei hiezu die Bemerkung verstattet, daß man das Neue seiner Ausführungen nicht so sehr in der Vermehrung des Stoffes, als vielmehr in seiner Verwertung suchen wolle. Es war ihm hier vor allem darum zu tun, die Verhältnisse klarer zu stellen, den Briefwechsel zwischen Senfl und den Zeitgenossen, überhaupt die sämtlichen Quellen und Publikationen kritisch zu vervollständigen und so die Zeichnung der Senflschen menschlichen Individualität zu verdeutlichen, wie insbesondere die Kenntnis seiner künstlerischen Art zu ergänzen. Zu ersterem Zweck ließ Verf. auch die deutsche Lyrik des Meisters nicht unbenutzt, woraus sich ihm die Hypothese über Senfls letzte Münchener Zeit ergeben mußte.

Als nächst dringliche Aufgabe, wie erwähnt, erschien die Rehabilitierung des Kirchenkomponisten, und zwar deshalb, weil man eben bisher über den Liederkomponisten den Motettenmeister fast ganz übersehen hatte, trotzdem das 16. Jahrhundert diesen letzteren sogar noch höher schätzte. Aus diesem Grunde war es auch notwendig, die Ausgabe statt mit einer vollständigen Neuauflage der Lieder, mit den verschiedenen Gattungen der kirchlichen Tonwerke zu beginnen; hiebei wurde folgende Disposition der Gesamtausgabe festgestellt:

- A. Magnificat octo tonorum.
- B. Motetten und motettenartige Kompositionen mit lateinischem Text<sup>1</sup>.
- 1) Allgemeine:  
Geistliche Kompositionen (Psalmen, Hymnen-Texte usw.) und weltliche, die zur Zeitgeschichte in näheren Beziehungen stehen, als Trauer-Motetten auf den Tod bekannter Persönlichkeiten und Motetten mit moralisierender Tendenz, entstanden unter den Einflüssen der humanistisch-poetischen Bewegung.
- 2) Besondere:  
a) liturgisch-kirchliche Motetten:  
α) Hymnen. β) Sequenzen.  
b) Messenofficien.  
α) Introitus. β) Communio. γ) Graduale.
- C. Psalmodia octo tonorum.
- D. Messen<sup>2</sup>.
- E. Kompositionen mit deutschem Text.  
1) Geistliche Lieder.  
2) Weltliche Lieder.
- F. Oden: lateinische Texte (Nachdichtungen klassischer Poesien und Neudichtungen in horazischen Metren) mit homophon-skandierender mehrstimmiger Musik.
- G. Varia und Nachträge (Senfls Ergänzungen zu Isaacs Choralis Constantinus; Tonstücke, deren Autorschaft nicht fest zu bestimmen ist, darunter namentlich liturgisch-kirchliche Tonsätze, die entweder von Isaac oder von Senfl herrühren; Kanons und theoretische Exempel, sowie die französischen und italienischen Stücke, teilweise ohne Text und zweifelhaft).

Das Material zerfällt quantitativ in zwei ungleiche Teile, einen kleineren weltlicher Vokalsätze, darunter die deutschen Lieder, und einen größeren geistlicher Vokalkompositionen, darunter die Motetten (Sequenzen, Hymnen, Officien). Etwa ein Drittel dieser letzteren ist in älteren Drucken erhalten, das Übrige in Handschriften des 16. Jahrhunderts; auch von den Liedern usw. existieren viele nur in Handschrift, einige wenige vermutlich in der eigenen des Meisters. Mit Palestrina oder Lasso verglichen, erscheint Senfl nicht gerade als außerordentlich fruchtbar. Zieht man aber seine arbeitsreiche Zeit am Münchener Hof, die Aufträge des preußischen Herzogs und seine eigenen Angaben in Betracht, so muß man zur Überzeugung kommen, daß ein nicht kleiner Bruchteil seiner Schöpfungen verloren gegangen oder an unbekanntem Fundorten noch vergraben ist.

Sonderausgaben von Kompositionen Senfls oder solche, die er mit Beiträgen seinerseits edierte, gab es auch in alter Zeit nur wenige. Dagegen enthalten Sammelwerke des 16. Jahrhunderts einen starken Prozentsatz seiner Lieder und Motetten. Ich gebe im Folgenden unter Benutzung der mir zugänglichen Verzeichnisse, sowie der »Bibliographie der Musiksammlerwerke« (1877) von Eitner eine Liste aller vorhandenen oder literarisch erwähnten Werke.

Die Sonderausgaben Senfls resp. die von ihm redigierten Musikdrucke, chronologisch geordnet, sind:

<sup>1</sup> Die innere Einteilung der Gruppe B, 1 geschieht nach Stimmen in alphabetischer Folge, die der Gruppe B, 2 nach dem Kirchenjahr (Proprium de Tempore, Proprium de Sanctis, Commune Sanctorum), wobei die den liturgischen Kompositionen meist fehlenden Choralverse mit der Choralmelodie aus dem Graduale Romanum nach dem heutigen liturgischen Text ergänzt werden. — Äußerst wertvolle Winke für diese innere Disposition des Materials dankt der Herausgeber Herrn Domvikar Dr. Wilh. Widmann, Domkapellmeister in Eichstätt.

<sup>2</sup> Anmerkung des Leiters der Publikationen. Die Herausgabe der Messen hat Herr Dr. Nef, Privatdocent der Musikwissenschaft in Basel, freundlichst übernommen.

1. Liber selectarum cantionum quas vulgo mutetas appellant sex, quinque et quatuor vocum. Augusta. 1520. — Von Senfl redigiert, mit einem Beitrag von 6 Motetten des Meisters<sup>1</sup> und dem Canon. Notate verba, et signate mysteria. »Salve sancta parens<sup>2</sup>.« Exemplare in München, Augsburg, Stuttgart, Kremsmünster, Regensburg, Breslau, Königsberg i. Pr., Wien, Frauenfeld., Paris (Nation. Bibl. u. St. Genéviève). 2. Quinque salutationes Domini nostri Hiesu Christi, ex illustrissimi Principis et Domino Wilhelmi Comitis Palatini Rheni . . . commissione a Ludovico Senflio ejusdem illust. D. musico intonatore . . . Noribergae, 1526. — Exemplar unbekannt, aber von Fétis, Biogr. univ. 1867, als vorhanden registriert<sup>3</sup>. — Handschriftlich in München (Hof- u. Staatsbibl.). 3. Varia Carminum genera, quibus tum Horatius, tum alij egregij Poëtae . . . usi sunt, suavissimis harmonijs composita, authore Ludovico Senflio Helvetio, Illustrissimi Bolorum principis Guilelmi etc. Musico primario. Norimbergae, Formschneider, 1534<sup>4</sup>. — Exemplar in München (Hof- u. Staatsbibl.), in Berlin (Kgl. Bibl. [media vox]). 4. Magnificat octo tonorum autore Ludovico Senflio Helvetio. Nurenberge apud Hieronimum Formschneyder. 1537. — Exemplar in München (Hof- u. Staatsbibl.), Wien (Hofbibl.), Berlin (Kgl. Bibl.), Kassel (Landesbibl. [def.]), Brüssel (Bibl. Fétis [def.]). 5. Harmoniae poeticae Pauli Hofheimeri & Ludovici Senflij. Musicorum praestantiss . . . Norimbergae apud Johan. Petreium. (1539). — Enthält von Senfl 9 Oden (2 davon »Hanc tua Penelope« und »O summe rerum« in Varia carm. gen.). Senfl ist vermutlich an der Anregung und Redaktion der Ausgabe beteiligt gewesen<sup>5</sup>. — Exemplar in Berlin (Kgl. Bibl.), London (Brit. Museum), Paris (Bibl. nat.). 6. Coralis Constantini . . . Authore nunquam satis laudato Musico, Henrico Isaac . . . Norimbergae, Formschneider, 3 Bände. 1550 und 1555. — Im 3. Band die Additio Ludovici Senfls (2 [5] Tonsätze). Vermutlich war Senfl redaktionell beteiligt bei der Vorbereitung der Ausgabe<sup>6</sup>. — Exemplare in München (Kgl. Hof- u. Staatsbibl.), Berlin (Kgl. Bibl. [def.] u. Kopie von Pamingers Hand), Upsala (Universitätsbibl. [def.]), Regensburg (Bibl. Proske), Breslau (Stadtbibl.). 7. Ein Sammelband von Messen mit dem seltsamen Titelblatt: Ludovicus Senfl MDLVIII | Armut und Yberflus | gibt zeitlich Betrübnuß | R. Dabei das Wappen mit dem Eigentumsvermerk des Grafen Anton von Ysenburgk, Grafen zu Büdingen<sup>7</sup>. Inhalt eine Messe von Senfl, die übrigen von Josquin, Mouton, Fevin, Jannequin, Richafort. Die Voranstellung des Namens hat nur Sinn, wenn Senfl irgendwie an der Zusammenstellung oder Redaktion dieser Ausgabe beteiligt war. 1558 war er bereits gestorben. Sollte das Werk die posthume Publikation einer im Auftrag des Grafen redigierten Sammlung sein? — Exemplar in Wiesbaden (Kgl. Landesbibliothek). 8. Quatuor uocum. Lud. Senfl. Canon Misericordia & Veritas obuiauerunt sibi, Justicia & Pax osculatae sunt. (In Kreuzform gedruckt auf 1 Blatt; links ein kleines Kruzifix.) — Exemplar in München (Kgl. Hof- und Staatsbibliothek), Berlin (Kgl. Bibliothek).

#### Die gedruckten Sammelwerke mit Beiträgen Senflischer Lieder usw. deutschen (ital.) Textes:

1512. Oeglin, Liederbuch. Augsburg. [1515. Sambonettus, Canzone, Sonetti, Strambotti . . . libro I<sup>o</sup>. (2 ital. Stücke gezeichnet »Lodov. S.« — Senfls Autorschaft zweifelhaft)]<sup>8</sup>. 1534. Ott, Der erste teil. 121 neue Lieder . . . Nurenberg. 1535. Egenolff, Reutterliedlein Frankfurt am Meyn. 1535. Egenolff, Gassenhawerlein. Frankfurt am Meyn. 1536. Finck, Schöne außeresne Lieder . . . Nurenberg, Formschneyder. 1536. Schöffler, 65 teitscher Lieder . . . Argentorati. 1538. Formschneider, Trium uocum carmina. Nürnberg. 1539. Forster, Ein außzug . . . newer Teutscher liedlein, Nürnberg. 1540. Forster, Der ander theil, . . . Teutscher Liedlein. Nürnberg. 1540. Kriestein, Selectissimae necnon familiarissimae cantiones . . . Augustae V. 1544. Ott, 115 . . . newer Liedlein . . . Nürnberg. 1544. Rhaw, Neue deutsche geistliche Gesenge CXXIII. Wittenberg. 1544. Schmeltzel, Guter seltzamer . . . Gesang . . . Nürnberg. 1549. Forster, Der dritte teyl . . . Teutscher Liedlein, Nürnberg. 1556. Forster, Der Vierdt theyl . . . Teutscher Liedlein, Nürnberg. 1556. Forster, Der fünffte theil, schöner . . . Teutscher Liedlein, Nürnberg. — 1532. Gerle, Musica Teutsch. Nurenberg. 1558. Ochsenkuhn, Tabulaturbuch (f. Laute), Heydelberg. 1571. Ammerbach, Orgel- u. Instrumentabulat<sup>9</sup>. 1574. Newsiedler, Teutsch Lautenbuch. Straßburg. 1583. Paix, Ein Schön Nvtz . . . Tabulaturbuch (f. Orgel). Lauingen. 1583. Rühling, Tabulaturbuch (f. Orgel). Leipzig.

#### Die gedruckten Sammelwerke mit Beiträgen Senflischer Messen, Motetten, Oden usw. lateinischen Textes:

1537. Ott, Novum et insigne opus musicum 6, 5 et 4 voc. Noribergae, Graphei. 1538. Ott, Secundus Tomus novi op. mus. . . Noribergae, Graphei. 1538. Petrejus, Tomus I<sup>us</sup> Psalmorum . . . Norimbergae. 1538. Rhaw, Symphoniae . . . Vitebergae. (Luthers Vorwort.) 1538. Rhaw, Selectae Harmoniae. 4 voc. Vittenbergae. 1539. Rhaw, Officia Paschalia . . . Vitebergae. 1539. Petrejus, Tom. II<sup>us</sup> Psalmorum . . . Norimbergae. 1540. Kriestein. s. o. 1540. Forster, Select. Mutetarum . . . Tom. I<sup>us</sup> Norimbergae. 1541. Rhaw, Opus decem Missarum 4 uocum . . . Vuittembergens. 1542. Forster, Tom. III<sup>us</sup> Psalmorum . . . Noribergae, Petrejus. 1542. Rhaw, Sacrorum Hymnorum lib. I<sup>us</sup> Vitebergae. 1545. Rhaw, Bicinia Gallica, Latina, Germanica. Tom. I<sup>us</sup>. Wittenbergae. 1545. Ulhard, Conventus 8, 6, 5 & 4 voc. Augustae Vindel. 1545. Rhaw, Officiorum, Tom. I<sup>us</sup>. Vitebergae. 1549. Mont. & Neuber, Diphona . . . Selectore Erasmo Rotenbuchero, Boiario. Norimbergae. 1551. Egenolph, Geminae 19 Odarum Horatii . . . Francoforti. 1553. Montanus & Neuber, Tom. II<sup>us</sup>. Psalmorum select., Noribergae. 1558. Montanus & Neuber, Novum et insigne opus mus. . . Norimbergae. 1559. Montanus & Neuber, II<sup>a</sup> pars magni operis musici . . . Norimbergae. 1561. Montanus & Neuber, Thesaurus music. . . Tom. I<sup>us</sup>. Norib. 1564. Montanus & Neuber, Thesaurus music. Tom. IV<sup>us</sup>. continens selectiss. quinque uocum Harmonias . . . Norib. 1567. Clem. Stephani, Buchaw Suavissimae Harmoniae . . . Norimbergae. 1568. Clem. Stephani, Buchaw. Lib. sec. suavissimarum . . . Harmon. Noribergae, Neuber. 1568. Clem. Stephani, Buchaw. Cantiones 30 . . . Norimbergae,

<sup>1</sup> Siehe S. XVI (Thürlings) u. XXXV. — Außerdem vergl. die nähere Beschreibung in den Monatsh. f. M.-G. 1872. S. 94 ff.

<sup>2</sup> Aufgelöst in der Zeitschrift Caecilia, Bd. 10. S. 149. — Vgl. Monatsh. f. Musikgesch. 1882. Bd. 4. Beilage. Dort ist der Canon abgedruckt mit dem Vermerk: »Das Original dieses musik. Rätsels befindet sich im Archiv der Freiherrl. von Stromerschen Familie in Nürnberg«. J. Zahn. Darunter: »Auflösung des Canons, die vielleicht von Joh. Staden ist«.

<sup>3</sup> Das Ms. Exemplar der Brüsseler Bibliothek (Bibl. royale, Fds. Fétis. Ms. 1808) ist eine spätere Kopie aus dem 18. Jahrh. von de Perne. Ein Druck s. l. et a. soll angeblich in Paris sich befinden, was aber, wie die Nachforschungen ergaben, nicht zutrifft. Die Brüsseler Bibliothek besitzt in modern. Partit. (Ms. de Perne) auch das »Miserere. Ps. 50. quinque uocibus, autore Ludovico Senflio. 1530(!)«. Das deutet daraufhin, daß es auch hier um die Copiatur eines verschollenen Drucks sich handelt. Vergl. S. XLV.

<sup>4</sup> Siehe S. XLVI.

<sup>5</sup> Siehe S. XXXI.

<sup>6</sup> Siehe S. XXXII f.

<sup>7</sup> Siehe Monatshefte f. Musikgesch. Bd. 24. S. 157 f.

<sup>8</sup> So Eitners Bibliographie. Wie Senfl dazugekommen sein soll, ital. Canzonen durch zweite Hand zu publizieren, und gar 1515 in Rom (ich schließe diesen Druckort — nach Vogel, Bibliothek der gedr. weltl. Vokalm. Italiens, 1892. II. Bd. S. 375 — aus dem, allerdings durch Anticho da Montona und Nicolo de Judicibus in Rom gedruckten Libro Quarto der Canzoni, Sonetti etc. 1517), ist schwer zu erklären. Er müßte denn vor seiner Ernennung zum Hofkapellmeister bei Isaac in Florenz gewesen, und daselbst mit der Frottolensatzweise bekannt geworden sein. Das wäre eine formengeschichtlich interessante Tatsache: Senfl, der größte deutsche Lyriker des 16. Jahrh., in seiner Jugend an der Wiege des italien. Gesellschaftsliedes, des Madrigals! Man sehe übrigens das Senflsche Stück »Nasci, pati, mori« (kompon. 21. Sept. 1533) im Wiener Mss. 18810.

<sup>9</sup> Vergl. Ritter, Gesch. des Orgelspiels. Leipzig, 1884.

(Neuber). 1569. Clem. Stephani, Buchaw. Beati omnes Psalm. CXXIII ... Norib. 1575. Figulus, Vetera ... carmina sacra .. 20 ... Wey-  
nacht Liedlein, Numburg. 1587/1594. Paix, Selectae ... Fugae 2, 3, 4 et plurium vocum. Lauingi, Reinmichaelium<sup>1</sup>.

Der in theoretische Werke aufgenommenen Motetten usw. wird später gedacht<sup>2</sup>.

Die Handschriften verteilen sich auf München, Stuttgart, Zwickau, Brieg, Basel, Regensburg, Berlin, London, Wien, Dresden, Breslau, Wolfenbüttel, Grimma, Heilbronn. Davon treffen auf München mehr als 70 Prozent. Die Hof- und Staatsbibliothek besitzt in den prächtigen Codices, die hauptsächlich Senfls Kopisten — vor allem wohl Lucas Wagenrieder<sup>3</sup> — herstellten, den größten Teil der Motetten, Officien usw. und alle Messen, in vorzüglicher, nahezu fehlerfreier Wiedergabe, so daß wir an dieser Stelle den eigentlichen Grundstock für die Monumentalausgabe der kirchlichen Vokalwerke vor uns haben. Die Entstehungsweise (nach Senfls Originalvorlagen, unter seiner Aufsicht und aus der lebendigen Praxis heraus für den täglichen Bedarf der bayerischen Kapelle) verleiht den Codices, obwohl sie meist nicht datiert sind, als nächsten Zeugen der umfassenden Tätigkeit unseres Meisters hohen Wert. Die Manuskripte der übrigen Städte sind teils (wie vermutlich die Wiener Stimmbücher, die zweifellos in München angefertigt wurden) dedizierte, teils verschleppte Original Exemplare (von Senfls oder Wagenrieders Hand), oder (wie die Zwickauer Stimmbücher vom Jahr 1547) Sammelkopierungen verschiedener Schreiber, oft mehrerer in einem einzigen Band. Welche von den Original Exemplaren etwa zu den Überresten der Herzog Albrechtschen Musikalienbestände gehören, wird kaum mehr festzustellen sein.

**München** (vgl. Hof- und Staatsbibliothek). Cod. 5 (Chorbuch in Original-Lederband, von Senfls Kopisten geschrieben: Missa Paschalis a. 5); Cod. 47 (ebenso: Messen); Cod. 19 (ebenso [vielleicht Autograph Senfls]: Hymnen, Salve Regina etc.); Cod. 38 (ebenso: Officien [Titel: En Opus Musicum festorum dierum hyemalium, cuius cantum choralem gravis vox habet a laudatissimo musicae artis D. Henrico Yzac ... coeptum, sed ... imperfectum maxime ex parte relictum, postea a gratissimo ipsius discipulo D. Ludovico Senflio ... ad extremam ... manum ... perductum ... Anno a Christo nato MDXXXI<sup>4</sup>]); Cod. 37 (ebenso: Officien [Titel: Sa(n)ctorum dierum hyemalium liber b, dann wie Cod. 38]); Cod. 36 (ebenso: Officien, Communiones usw. [Titel: En Opus Musicum festorum dierum aestivalium, dann wie Cod. 38]); Cod. 35 (ebenso: Officien, Communiones usw. [Titel: Sanctorum dierum estivalium. Lib. B, dann wie Cod. 38]); Cod. 25 (von Senfls Kopisten geschrieben: Officien u. Motetten von Senfl, Lebrun, Sermisy); Cod. 10 (ebenso: Motetten, lat. u. deutsch, von Senfl u. Josquin [Titel: Mottetorum liber secundus; dann Quinque Salutationes ... a Ludovico Sennphlio<sup>5</sup> etc.]); Cod. 12 (Senfls Kopist: Motetten von Senfl u. Josquin [Titel: Motetorum Liber primus]); Cod. 52 (von verschiedenen Kopisten geschrieben: Psalmodia VIII tonorum (in Faldbordone) von Senfl u. anonym. Meistern); Cod. 16 (von Senfls Kopist. geschrieben: Motetten von Senfl u. anderen Meistern); Cod. 41 (von Dasers Kopisten geschrieben: Hymnen von verschiedenen Meistern); Cod. 1536 (geschr. 1583: defekte Psalmen usw., gedruckt in Sammlungen des 16. Jahrhds.): Mus. Mss. 3936 (Missa super »Per signum Crucis«, 4 vocum, 1573). — Mss. 1501 (4 Stimmbücher: Lieder verschiedener Meister); Cod. 3155 (Chorbuch: deutsche Lieder verschied. Meister); Mss. 3156 (Stimmbuch: deutsche Lieder); Mss. 1516 (4 Stimmbücher: »Ginggang«, Lied zu 6 Stimmen = Imitation eines vollen Glockengeläutes [gedruckt in Ott, 1534 u. Schmeltzel, 1544 »Das Gleut zu Speyr: Nun kombt hieher all ...«]); Mss. 267 (Stück für Laute bearbeitet von Hans Heinr. Herwart). — Vgl. Maier, Die Musikhandschriften der kgl. Hof- u. Staatsbibliothek München, 1879.

**München** (vgl. Universitätsbibliothek). Mss. 322—25 (4 Stimmbücher<sup>6</sup> von der Hand des Martinus Besardós mit Vorwort Glareans d. d. Basileae ex Lacydie(!) ... Anno à Chrō nato M.D. XXVII. Calēdis decēb. Inhalt: Motetten [Beispiele des Dodekachordon], am Schluß drei Canons:

<sup>1</sup> Die Ausgabe 1587 findet sich bei Gerber, Neues histor.-biogr. Lexikon der Tonkünstler, IV. Teil. Leipzig, 1814.

<sup>2</sup> Biographie II, Kapitel 6.

<sup>3</sup> Meine Vermutung gründet sich auf folgende Tatsache: Wagenrieder schreibt in seinen Briefen stets »Sennfl«, während der Meister sich immer »Sennffl« unterzeichnet. Nun findet sich überall in den Codices entweder der Vermerk »L. S.« oder der volle Name »Sennfl« (siehe z. B. Cod. Mus. 37, 38, 10 u. s. f.). Auch die höchst wertvollen Wiener Stimmbücher, Mss. 18810, die das autobiographische Akrostichon und genaue Datierungen enthalten, haben stets »Sennfl«. Merkwürdigerweise ergeben auch die Anfangsbuchstaben des Gedichts »Sennfl« (s. Anhang II. Beilagen 2). Da aber gerade Wagenrieder die eigentümliche Schreibung »Sennfl« konstant beibehält, während die übrigen Zeitgenossen abwechselnd Senfl, Senfel, Sempfl, Senfl usw., doch selten Sennfl schreiben (s. Beilagen 1), so kann wohl nur Wagenrieder, der ja ohnedies die Kopien für Herzog Albrecht besorgte, der Verfertiger der beregten Münchener Codices und des Wiener Manuskriptes sein. Auch die Schriftzüge seiner Briefe — soweit sie überhaupt mit der Majuskelschrift der Codices verglichen werden können, — sprechen nicht gegen meine Vermutung. Siehe übrigens S. XIV, Anm. 5.

<sup>4</sup> Siehe Seite XXXV und XLV.

<sup>5</sup> Siehe Seite XLV.

<sup>6</sup> Aus der Bibliothek des Augsburger Bischofs Egenolf von Knöringen, an den Glarean seine Bibliothek kurz vor seinem Tode unter dem Vorbehalt ihrer Benützung für einige 100 fl. verkaufte. Egenolf von Knöringen schenkte die Bibl. später der Universität Ingolstadt. Von da kamen die Bücherschätze mit der Verlegung der Universität nach Landshut und zuletzt nach München. (Vergl. Fritzsche »Glarean, sein Leben und seine Schriften«. Frauenfeld, Huber. 1890. S. 80). Viele Bände sind — wie schon 1837 Schreiber in seiner biogr. Mitteilung »Henr. Loriti Glareani etc.« (Freiburg) S. 116 berichtete, — mit handschriftlichen Randnoten Glareans versehen. Ich habe, angeregt durch Hrn. Professor Dr. Sandberger u. unter frdl. Beihilfe des Hrn. Univ.-Bibliothekars Dr. Georg Wolff, die Bestände, besonders auch die von Gl. herausgegebenen Klassiker, durchgesehen, aber sehr wenig brauchbares Glossen-Material gefunden, wenigstens nichts, was auf die interessante innere Wandlung der musikalischen Anschauungen Glareans Bezug hätte. Das Exemplar des Dodekachordon hat Randbemerkungen von seiner Hand, ist also sein Handexemplar gewesen. Außerdem besitzt die Bibliothek neben autogr. Kopien theoretischer Werke, zum Teil autograph. Stimmbücher (Messen versch. Meister, Motetten, Lieder), anscheinend Vorstudien und Materialien für die Beispiele des Dodekachordons.

- »Crux fidelis« mit dem Vermerk: *Litauicus Senflus Tigurinus*<sup>1</sup>. *Misericordia et Veritas etc.* »*Ecce lignum crucis*« und »*Crux aue spes unica*«; Mss. 328 (4 Stimmbücher geschrieb. in der 1. Hälfte des 16. Jhdts.: Deutsche Kirchengesänge und Lieder [24 von Senfl])<sup>2</sup>.
- Stuttgart** (Kgl. Landesbibliothek). Cod. 16 (Mss. des 16. Jhrdts., Chorbuch u. Lieder für die Hofkantorei: 1 Mot. von Senfl); Cod. 24 (ebenso: 1 Mot.); Cod. 25 (ebenso: 3 Mot.); Cod. 26 (ebenso: Magnificat 4. et 5. toni., cf. Ausgabe von 1537); Cod. 29 (ebenso: Magnif. 8. toni. cf. Ausg. von 1537); Cod. 36 (ebenso: 1 Mot.)<sup>3</sup>.
- Regensburg** (Bischöfl. Bibliothek Proske). Mss. 850 (geschrieben 1578. Allerley Muteten Octo, Septem, Sex, quinque und Quatuor vocum zuvor uff papier geschrieben, vnd ungebunden gewesen, Jetzt in diese acht Theil, zusammengelesen vnd gebunden: 1 Mot. von Senfl. [Ten. fehlt]); Mss. 852 (vermutl. 1575. 2 Mot. von Senfl); Mss. 853 (ca. 1570 geschrieben. D. Mutetae De Festa Nativitatis. Christi. 6 vocum: 3 Mot. von Senfl. [def.]); Mss. 860 (anno 1577. 1 Mot. von S.); Mss. 865 (ao. 1575. 2(3) Mot. von S.); Mss. 867 (ca. 1575. 1(3) Mot. Senfls); Mss. 872 (ohne Jahr u. Schreiber: 3 geistl. Lieder von S.); Mss. 890 (ohne J. u. Schr.: 8 Mot. von S.); Mss. 891 (ohne J. u. Schr.: 1 Deutsch. Kirch.-Lied von S.); Mss. 892 (ohne J. u. Schr.: 1(2) Mot. von S.); Mss. 931 (anno 1578. 1 Mot. von S.); Mss. 940 (geschr. 1557: 2(4) Mot. von S.).
- Zwickau** (Ratschulbibliothek). Mss. 1 (LXXVIII, 2), kl. Format. (An der Innenseite des Einbanddeckels Vermerk des Schreibers: »*Legantur cum iudicio. Anno 1531. In festivitate Assumptionis mariae.*« 4 Stimmbücher mit gemalten Initialen; wahrscheinlich Senfls Autograph: 58 Oden, Lieder); Mss. 4 (LXXIII, qu. 4<sup>o</sup>. (vor 1547 geschrieben, 6 Stimmbücher)<sup>4</sup>); Mss. 18 (XXXII, 33), qu. 4<sup>o</sup>. (16. Jhrdht. 8 Stimmbücher); Mss. 16 (LXXXI, 2), kl. qu. 8<sup>o</sup>. (16. Jhrdht. Sammelcopiaturn mit rotfarbigem Eintrag der Komponistennamen, Senfl u. Stolzer usw. mit Monogramm; 3 Stimmbücher, Alt fehlt, als Nr. 28 ein anonym. Instrumentalstück »Schweizer Pfeiff«). In den Manuskripten 4, 18, 16 sind nrr lat. Motetten enthalten. Vgl. auch Vollhardt, Bibliographie der Musikwerke, Leipzig, 1893—96.
- Dresden** (Kgl. Bibliothek). Mss. B, 1270 (6 Stimmenbücher, um 1547/49 wohl von der gleichen Hand, wie Mss. LXXXI, 2, Zwickau, geschrieben: 3 Motetten von S.); Mss. B, 1272 (5 Stimmb. aus der 1. Hälfte des 16. Jhrdts.: 1 Mot. von S.). Vgl. Katalog der Musiksammlung, Leipzig 1890.
- Basel** (Universitäts-Bibl.). Mss. 13. F. II. 35. (Lat. u. deutsche Lieder. 1534. 1 Melodie von S.); Mss. 23. F. X. in 8<sup>o</sup> obl. (4 Stimmbücher; deutsche Lieder, geschrieben in der 1. Hälfte des 16. Jhrdts.: 39 Tonsätze usw. von S.); Mss. 24. F. X. in 8<sup>o</sup> obl. (5 Stimmbücher, geschrieben 1535—46; vermischte Lieder, Motetten usw. 1 Mot. von S.) Vgl. Richter, Univ.-Bibl. Basel. Monatsh. f. M. 1892.
- Breslau** (Stadtbibliothek). Mss. 14 geschr. um 1600 (6 Stimmbücher, fol.: 1 Mot. von S.); Mss. 101 anno 1599 (1 Band, Partitur in Fol.: 1(2) Mot. von S.); Mss. 6 anno 1567 (1 Band fol. Part.: 1 Mot. von Senfl); Mss. 10 geschr. Ende des 16. Jhrdts. qu. 4<sup>o</sup>. (5 Stimmbücher [def.]: 1 Mot. von S.); Mss. 119 aus dem 16. Jhrdht. (Chorbuch, 1558: 1(5) Mot. von S.); Mss. 10 geschr. Ende des 16. Jhrdts. qu. 4<sup>o</sup>. (5 Stimmbücher: 1 Lied von S.); Mss. 8 zweite Hälfte des 16. Jhrh. (5 Stimmbücher, fol. [def.], Mot. v. S.); Mss. 11 anno 1583 (6 Stimmbücher; Mot. von S.); Mss. 18, anno 1580 (1 Band fol. Mot. von S.). Vgl. Bohn, Die musik. Handschriften. Breslau 1890.
- Wien** (Hofbibliothek). Mss. 18584 (1 Lied von S. [?]); Mss. 18810 (5 sauber geschriebene Stimmbücher mit Datierungen; 1. Hälfte des 16. Jhrdts.: 25 franz., ital., lat. und deutsche Tonsätze von Senfl [Reinschrift von Wagenrieders Hand])<sup>5</sup>.
- Brieg** (Bibliothek des Gymnasiums). Mss. 28 (5 Sammelbände von verschiedenen Händen geschrieben: 1 Lied von S.); Mss. 52 (3 Stimmbücher von verschiedenen Händen [def.]: 1 Lied von S.).
- Berlin** (Kgl. Bibliothek). Mss. 34 4 Motetten; Mss. Z. 13. Missa, 2 Mot.
- Wolfenbüttel** (Herzogl. Bibliothek). Mss. 292 (Sammelband 3 und 4-stimmiger deutscher Lieder [def.], geschrieben in der 1. Hälfte des 16. Jhrdts. 2 Stücke von S.). Vogel, Die Handschriften usw., 1890.
- Grimma** (Kgl. Landesbibliothek). Mss. der Vetera carmina . . . collecta a W. Figulo, Numburgano ([def.] zu Frankfurt a. O. bei Joh. Eichhorn gedruckt 1575). Vergl. Kgl. Bibliothek der Landesschule, 1877.
- London** (British Museum). Add. Mss. 11585. Deus in adiutorium.
- Heilbronn** (Gymnasiumsbibliothek). Mss. Bassus zu 31 mehrstimmigen Gesängen. (1 Stück von S.) Vergl. Mayser, Alter Musikschatz. 1893.

<sup>1</sup> Vergl. Seite XXI (Thürdings).

<sup>2</sup> Siehe Monatshefte f. Musikgesch. 1900. 23. Jahrgang Nr. 6.

<sup>3</sup> Halm, Katalog über die Musik-Codices des 16. u. 17. Jahrhunderts auf der kgl. Landesbibliothek in Stuttgart. Beilage zu den Monatsheften f. Musikgesch. 1902. — Für die gütig mitgeteilten Notenanfänge der in den Codices enthaltenen Stücke sage ich Herrn Oberbibliothekar Prof. von Stockmayr besten Dank.

<sup>4</sup> In 4 Bänden ist folgendes Vorwort an der inneren Deckelseite eingeschrieben: »*Cantilenas in hoc libro contentas 4. 5. et plurium vocum, manu | propria singularj diligentia et adsiduitate. pinxit Vir praestans | ac fortis: Jodocus Schalreuter senior, cinis cygnaeus, Musicae | artis studiosissimus ac peritissimus. Qui dum iam sexagenarius | patria carens, sequebatur castra Illustrissimi Electoris Ducis | Saxoniae Ioannis Friderici tandem captivi Anno 1547. | Dein cum ad Urbem Magdeburgam Anno 1550. die 22. Septēb: | in primo praelio cum Duce Megalburgensi Georgio habito, | forti ac constanti animo dimicaret, nec stationem suam | in prima acie (. licet admonitus captivum se vt daret.) | deserere voluisset, ibi globo capite transfixus, fortiter ac | Viriliter cum paucis cinibus Magdeburgensibus, occubuit. | Cuius anima in sinu Abrahae requiescat. Amen. | Haec In gratiam ac memoriam sui, | tanq(uam) discipul(us) praeceptor(i) scribebat. Georgius Neumeyster, qui | hosce libros Bibliothecae in patria sua | tradidit et dedicavit, gratitudinis | ergo, ac in memoriam sui. Anno 1582. | tum temporis praetor Suburbanus. | EN.*«

<sup>5</sup> Vergl. S. XIII, Anm. 3. — Im Tenorheft finden sich u. a. bei 2 Liedern Hofhaimers die noch aufzuklärenden Titelvermerke: »Paul Hofhaimer unwürdiger Ritter« und »Paul Hofhaimer unschuldiger Ritter«. Damit sind folgende Punkte zu vergleichen: 1. Die Stimmbücher entstanden vermutlich 1533 und sind Originalkopien. 2. 1533 hat Hofhaimer noch gelebt. 3. 1515 wurde Hofh. in den Ritterstand erhoben, was er durch Vadian seinem Freund Senfl mitteilt (s. S. XXX). Es handelt sich bei diesen sonderbaren Attributen wohl um eine scherzhafte Anspielung. — Die Datierungen stehen im Discantus und zwar in chronologischer Folge, so daß sie als genaue Angaben für die Abfassungszeit der einzelnen Stücke anzusehen sind: »*Nasci, pati, mori. (super) Fortuna, 5 voc. Ludouicus Sennfl. 21. sept. 33.*« »*Helena desiderio plena; (super) Fortuna, Ludouicus Sennfl. 28. Septemb. Anno d(omi)ni. 1533.*« »*Virgo prudentissima; (super): Fortuna. Anno d(omi)ni 1533 primo Octobris.*«

## II. BIOGRAPHIE.

### I. Ludwig Senfls Geburtsort und Herkunft.

Von Professor Dr. Adolf Thürlings (Bern).

Um die Geburt des an dem Hofe zu München zu höchstem Ruhme emporgestiegenen schweizerischen Tonsetzers Ludwig Senfl streiten sich die beiden Städte Basel und Zürich.

Unter den Musikgelehrten entschieden sich in letzter Zeit Eitner<sup>1</sup> und Nef<sup>2</sup> für Baselaugst bei Basel beziehungsweise für Basel selbst. Direkte Beweise versagen. In dem Dorfe Baselaugst sind alte Tauf- oder Bürgerbücher nicht vorhanden, in Basel kommt in zeitgenössischen Urkunden der Name des Komponisten nicht vor, nur in einigen Urkunden aus den Jahren 1289 bis 1298 findet sich der Name Peter Senftli<sup>3</sup>. Das Urteil der genannten Gelehrten stützt sich denn auch lediglich auf zwei, allerdings bestimmt genug lautende Angaben in musikalischen Werken, die von Senfl selbst teils komponiert, teils redigiert wurden. Die oft erwähnten und beschriebenen Werke sind der *Liber selectarum cantionum quas vulgo mutetas appellant sex quinque et quatuor vocum*. Augustae Vindelicorum 1520. Fol. und die *Varia carminum genera* (aus Horaz u. a.). Norimbergae 1534. Qu.-4°.

Es ist nun vor allem in Hinsicht auf das erstgenannte, weitaus ältere und darum zunächst für uns wichtigere Zeugnis zu bemerken, daß in diesen Cantiones auf dem Titel überhaupt kein Name genannt ist. Die Herausgeber, der Arzt Sigismund Grimm und der Buchdrucker Marcus Wirsung, beide Augsburger Bürger, geben in ihrer undatierten Widmung an den Kardinal Matthaeus Lang, Erzbischof von Salzburg, Auskunft über den Plan zum Werke und über die redaktionelle Tätigkeit Senfls dabei, leider in einem so undeutlichen und unkorrekten Satze<sup>4</sup>, daß man sich ein klares Bild von den Vorgängen bei der Entstehung der großartigen und wichtigen Sammlung kaum machen kann. Senfl wird das Manuskript geliefert haben, zu dem ihm das Material

<sup>1</sup> Allg. deutsche Biographie Bd. 34, 1892, S. 27 ff.

<sup>2</sup> In einem Vortrage in der Basler Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft, dem wesentlichen Inhalt nach abgedruckt in der Sonntags-Beilage der Allgem. Schweizer Zeitung Nr. 15 vom 15. April 1900.

<sup>3</sup> Näheres bei Schubiger, Die Pflege des Kirchengesanges und der Kirchenmusik in der deutschen katholischen Schweiz, Einsiedeln 1873), 4°. S. 34.

<sup>4</sup> Quamobrem cum aliquot numeros musicae, non eius quidem quae hodie in choris puellarum saltationibusque lascivis carminibus perstreptit, leuis ac plane frivola, sed grauis illius, ac imprimis principum virorum auribus dignae harmoniae, quae receptiori nomine Mutetae vocantur, publicare ferebat animus, laboriosissimo hoc immodicaeque impensae opere recognitas, ab praeclaro artis ipsius excultore, Ludouico Senfelio, qui Musicam Caesaris Maximiliani Capellam, post inclyti praeceptoris sui Isaci Orphei Germani excessum illustrarat, hoc ipsum opus sub nomine tuo, sacraque umbra alarum celsitudinis tuae in lucem prodire curavimus. — Das Wort recognitas sollte eigentlich auf numeros gehen, ist aber durch die Nähe des Ausdrucks Mutetae zum Femininum geworden, und der von Senfl redende Zusatz hinkt so eigentümlich nach, daß man nicht erkennen kann, ob er die Sammlung auch veranstaltet, oder ob er sie bloß durchgesehen habe.

aus seiner langjährigen Tätigkeit in der Kapelle des Kaisers Max reichlich zu Gebote stand. Der bescheidene Künstler gab in den Überschriften und im Index dieser seiner ersten Veröffentlichung<sup>1</sup> seinen großen Vorgängern Yzac, Josquin, Pierson, Hobrecht und Mouton ihren vollen Namen, während er selbst sich nur mit den Anfangsbuchstaben L. S., nur zweimal im Index mit Ludovicus S. bezeichnet, und auch seine Stücke je an den Schluß der Abteilungen setzt. Von seiner Herkunft ist hier ebensowenig, wie in der Dedikation, die Rede; Spuren eines unmittelbaren Eingreifens des Komponisten bei der Herausgabe, was auf seine Anwesenheit in Augsburg oder auf nähere Bekanntschaft mit den Veranstaltern würde schließen lassen, sind nicht nachzuweisen<sup>2</sup>. Einzig der Kanon auf dem letzten Blatte, in dessen Umrahmung die Wappen Grimms und Wirsungs eingeflochten sind, wird als Senfls Geleitgabe zu seiner Sammlung anzusehen sein, wenn auch die in der Zierleiste stehende Jahreszahl 1520 eher noch auf die Zeit der Herausgabe gehen wird<sup>3</sup>.

Diesen *Cantiones selectae* ist nun unmittelbar vor jenem Kanon noch ein empfehlendes Schlußwort Konrad Peutingers beigegeben, in welchem — nach bisheriger Meinung zum ersten Male — eine Angabe über Senfls Herkunft steht. Die Empfehlung des weltbekannten und einflußreichen Gelehrten, Kunstfreundes und Staatsmanns mußte bei der Kostspieligkeit des Unternehmens<sup>4</sup> wertvoll erscheinen. Über Peutingers musikalische Interessen ist wenig bekannt. Seine Empfehlung, datiert vom 27. Okt. 1520, enthält die üblichen Gemeinplätze über den Wert der Musik, schließend mit einem Ausspruch des Aristophanes, und geht dann ziemlich unvermittelt auf das Buch über, das ihm offenbar in der Hauptsache schon vorlag. Peutinger erwähnt, wie die Dedikation der Herausgeber, Senfls frühere Stellung in der kaiserlichen Kapelle, nennt ihn einen unterrichteten und erfahrenen Musiker und rühmt seinen Redaktionsfleiß mit einem Seitenblick auf die ebenbürtige Sachkunde der Herausgeber<sup>5</sup>. Auf besondere Würdigung oder persönliche Bekanntschaft, wäre sie auch nur aus Anlaß des vorliegenden literarischen Unternehmens erfolgt, deutet auch hier nichts, obwohl bei dem vielfachen Verkehr Peutingers am Hofe des verstorbenen Kaisers anzunehmen ist, daß er wohl irgendwann Senfl gesehen oder von ihm gehört hatte. Jedenfalls glaubte er den Geburtsort des Meisters zu wissen, und fügte ihn seinem Namen in etwas eigentümlicher Form bei. Er nennt ihn einen Augustanus Rauracensis. Die von Eitner<sup>6</sup> vertretene Meinung, daß Peutinger hier nicht Basel, sondern das in der Nähe gelegene Dörfchen Baselaugst im Auge gehabt habe, läßt sich nicht wohl aufrecht erhalten. An der Stelle der alten Augusta Rauracorum liegt allerdings jetzt der genannte Ort, wiewohl er streng genommen diese Ehre, wie auch den Namen, mit dem rechts der Ergolz liegenden Dorfe Kaiseraugst zu teilen hat. Mag es nun auch nach His<sup>7</sup> eine Marotte gewesen sein, Basel mit dem ungewöhnlichen Namen Augusta statt Basilea zu bezeichnen<sup>8</sup>, so wäre es doch noch eine viel größere Marotte gewesen, einen aus Basel-Augst gebürtigen Mann einen

<sup>1</sup> Keineswegs aber stand Senfl 1520 schon »auf der Höhe seines Ruhmes«, wie Eitner Publikation usw., Bd. IV, 1876, Einleitung, S. 72, meint.

<sup>2</sup> Meine Versuche, im Augsburger Stadtarchiv etwas über die Anwesenheit Senfls dort um 1520 zu finden, sind bisher ohne Erfolg gewesen. Ganz fern liegt der Gedanke, daß der Meister in Augsburg Verbindungen aus seiner Knabenzeit hätte anknüpfen wollen; die ehemals in dieser Stadt residierende kaiserliche Kapelle, in der Senfl als Singknabe gewesen sein könnte, war schon 1496, also fast ein Vierteljahrhundert früher, aufgelöst worden (siehe Anhang I.); in den *Cantiones* wird Senfls nur als kaiserlichen Komponisten und Nachfolgers Isaacs gedacht.

<sup>3</sup> Über das »Original« dieses Kanons, welches J. Zahn im Freiherrlich von Stromerschen Hausarchiv zu Nürnberg gefunden haben wollte (Monatsh. f. Musikgesch. 1882, S. 94), konnte ich keine Auskunft erlangen.

<sup>4</sup> »immodicae impensae«. Vorrede.

<sup>5</sup> »liberali tamen authorum eruditione semper salua«.

<sup>6</sup> *Alte deutsche Biogr.* a. a. O.; Publikation usw. Bd. IV, Einl., 1876, S. 70 f.

<sup>7</sup> *Monatsh. f. Musikgesch.* 1876, S. 43 f.

<sup>8</sup> Offenbar nahm man in der Gelehrtenwelt beide römische Niederlassungen als Vorfahren Basels. Auf der in Peutingers Besitz befindlichen und später aus seinem Nachlaß veröffentlichten »*Tabula Peutingeriana*« steht an der Stelle Basels nur Augusta Rauracorum. Nach His (a. a. O.) hat man erst in den fünfziger Jahren des 16. Jahrhunderts angefangen, sich wieder mit der alten Augusta zu beschäftigen. Was Münsters *Cosmographie*, die um diese Zeit zuerst erschien, darüber sagt, ist wohl der Niederschlag der Untersuchungen Bonifaz Amerbachs, des eigentlichen Wiederentdeckers der Römerstadt. Dieser aber hat gewiß erst nach Vollendung seiner Studien und nach definitiver Niederlassung in seiner Vaterstadt 1527, also lange nach Peutingers merkwürdiger Äußerung, sich der Erforschung der Baseler Altertümer zugewandt.

Augustanus Rauracensis zu nennen, weil sein Heimatsdorf an einer Stelle liegt, wo ehemals Teile der alten Römerstadt standen. Vollends ein Mann wie Peutinger hätte sich gewiß nicht in einer Weise ausgedrückt, daß er seinen Lesern unbedingt hätte unverstündlich bleiben müssen. Man konnte ihn nur verstehen, wenn er Senfl einen Baseler nennen wollte, und der gewählte Ausdruck dafür erklärt sich vielleicht aus der rein rhetorischen Absicht, den Meister, wenn auch nicht als Augsburger, so doch in gewissem Sinne auch als einen »Augustaner« vorzustellen.

Ob nun aber der Augsburger Gelehrte über die Herkunft Senfls wirklich richtig unterrichtet gewesen sei, werden wir auf indirektem Wege zu prüfen haben. Wir besitzen nur noch ein Zeugnis für Basel aus Senfls Lebzeiten, viel später zwar als das Augsburgische, dafür aber aus des Meisters allernächster Umgebung. Der Tiroler Humanist und geschulte Musikfreund Petrus Tritonius<sup>1</sup> hatte 1507 als Schüler Konrad Celtis' in Ingolstadt Horazische Oden unter Wahrung des Versmaßes in Musik gesetzt. Mit seiner eigenen Arbeit unzufrieden, machte er später seinen jüngeren Freund Simon Minervius auf einen hoffnungsvollen Schüler Isaacs aufmerksam, den er in Wien 1507 kennen gelernt hatte und den er zur Fortführung jener von der zeitgenössischen Musikübung ziemlich weit abliegenden, aber pädagogisch wichtigen Aufgabe besonders geeignet erachtete. Tritonius meinte damit, wie Minervius berichtet, »Ludovicum meum Senflium Basiliensem, quem vulgo Helvetium«, also Ludwig Senfl aus Basel, genannt Schweizer. Minervius war kurz nach Senfl ebenfalls zu dauerndem Aufenthalt nach München gekommen und hatte sofort dessen Freundschaft gesucht und gefunden. Die Intimität war eine sehr große<sup>2</sup> und gab auch zur Abfassung der Senflschen Kompositionen Horazischer Oden und anderer metrischer Gesänge 1534 Veranlassung, zu der Minervius in Form einer Widmung an den Münchener Patrizier Bartholomaeus Schrenk jene in manchem Betracht lehrreiche Vorrede verfaßte, in der Senfls Herkunft in der erwähnten Weise bezeichnet wird. Der Titel des Werkes selbst hat für Senfl nur die lateinische Bezeichnung Helvetius. Es ist ja nun wohl denkbar, daß Minervius hier lediglich eine Reminiszenz aus dem wiedergebe, was ihm vor langen Jahren Tritonius gesagt; auch das wäre möglich, daß Minervius aus der Angabe Peutingers sich seit langem in die Meinung festgesetzt hätte, sein Freund sei ein Baseler. Persönlich lernten sich die beiden Männer, mag auch ihre Freundschaft eine noch so enge geworden sein, doch erst in reiferen Jahren kennen, wo die Frage der ursprünglichen Heimat mehr zurückzutreten pflegt. Allein, wenn nicht sehr schwerwiegende Erwägungen entgegenstehen, müßte man doch wohl der Angabe eines Mannes, der sich in solcher Weise legitimiert, ein gewisses Maß von Glaubwürdigkeit zuerkennen.

Von sich aus hat Senfl, wie es scheint, wenig veröffentlicht. Eine Vorrede oder Dedikation von ihm ist nicht bekannt geworden. Seine Magnificat von 1532 tragen wie die Horatiana von 1534 bei dem Namen auf dem Titel den Zusatz »Helvetio«. Bei den in Nürnberg 1526 erschienenen Salutationes<sup>3</sup> fehlt dieser Zusatz. Von den fünf bekannten Briefen<sup>4</sup> Senfls haben die beiden ältesten aus den Jahren 1532 und 1535 bei der Unterschrift den Zusatz: »genannt Sweitzer«, »genant Schweytzer«, die späteren nicht mehr. Die beiden parallelen Beinamen Helvetius und Schweizer, die sich also bis zum Jahre 1535 finden, sind ohne Zweifel durch die Herkunft motiviert. Die

<sup>1</sup> Siehe über diesen: Waldner, Dr. Fr., Petrus Tritonius usw., Monatsh. f. Musikgesch. 1895, S. 13—27. Leider ist in diesem verdienstvollen Aufsatz der so wichtige im Text sogleich zu erwähnende Brief des Minervius, obgleich schon Ambros, III, S. 378 und Vierteljahrsschr. f. Musikwiss. 1887 S. 30 veröffentlicht, sowie die grundlegende Arbeit Liliencrans an gleicher Stelle, unberücksichtigt geblieben.

<sup>2</sup> In der Widmung zu den Carmina Senfls sagt Minervius: a quo [Senfl]... postquam non modo in familiaritatem, sed etiam in intimam necessitudinem admissus essem, et ita receptus, ut mihi omnia quae in perfectis amicitias esse debent, in hunc usque diem cum ipso sint communia, quippe congressus, vicinitas, domus prope eadem, fortunarum communitas, uoluntatum, studiorum, consiliorumque summa consensio. Fol. 5a, Zelle 7—12.

<sup>3</sup> Siehe den Titel dieser verlorengegangenen Schrift bei Schubiger a. a. O. S. 36.

<sup>4</sup> Eitner, Publikation usw., Bd. IV, Einleitung, S. 75—79.

schweizerische Landsmannschaft ist das ganze Zeitalter hindurch allgemein angenommen. Da nun unbedingt Senfls Geburtszeit um ein Erhebliches vor den Schwabenkrieg 1499 und vor den Eintritt Basels in die schweizerische Eidgenossenschaft, 1500, zu setzen ist, so muß hier darauf aufmerksam gemacht werden, daß Senfl, wenn er ein Baseler oder auch Augster war, auf den Namen eines Schweizers überhaupt gar keinen Anspruch hatte. Er wäre dann als Bürger einer freien, mit der Eidgenossenschaft rechtlich nicht zusammenhängenden Reichsstadt geboren, die erst später eine Schweizerstadt wurde, als er vielleicht schon von der Heimat fort war. Der Name Schweizer spricht denn auch nach der damaligen Redeweise nicht eigentlich für Basel; auch ist anzunehmen, daß ein in der nächsten Umgebung des Kaisers und in seinem Solde stehender Mann sich als Baseler nicht wohl eines Beinamens bedient haben werde, der bei seinem obersten Herrn nur die unliebsame Erinnerung an einen unglücklichen Krieg und an den Verlust eines Landes wachrufen konnte.

Diese Erwägungen nötigen uns, dem entgegenstehenden, ebenso bestimmten Zeugnisse Glareans neuerdings unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden, der bekanntlich im Dodecachordon 1547 unsern Senfl einen Züricher, Tigurinus, nennt. Nun hatte zwar Eitner schon 1876<sup>1</sup> erklärt: »Zürich ist längst als Ungenauigkeit Glareans bei Seite geschoben«<sup>2</sup>. Das hinderte aber den Züricher Gelehrten R. G. Z(immermann) nicht, auf die Sache zurückzukommen. In einem interessanten Aufsatz<sup>3</sup> nimmt er den Meister entschieden für seine Vaterstadt in Anspruch, wie schon der Titel besagt: »Ludwig Senfl von Zürich. Ein Beitrag zur Zürcherischen Kunstgeschichte«. Kurzweg sagt er<sup>4</sup>: »Das Zeugnis Glareans zu verwerfen, liegt kein Grund vor, auch wenn die Zürcherischen Geschlechterbücher den fraglichen Namen nicht kennen.«

Sehr zu bestreiten ist allerdings die Angabe Zimmermanns, daß Glarean »lange mit ihm (Senfl) zusammengelebt und sein intimer Freund war«; ebenso, daß Senfl »seinen ersten Unterricht in Basel« genoß, letzteres auch von Gerber<sup>5</sup> ohne Angabe von Quellen und von Schubiger<sup>6</sup> unter durchaus irriger Berufung auf Minervius behauptet. Senfl, einige Jahre jünger als Glarean und als Schweizer dessen Landsmann oder »Mitbürger« — »civis noster« — kam schon als Knabe<sup>7</sup> in die kaiserliche Kapelle und in den Unterricht Isaacs; er verließ die Kapelle nicht bis zu ihrer Auflösung nach dem Tode des Kaisers Max. Glarean hingegen (geb. 1483) war Schüler des Michael Rubellus in Bern und Rottweil<sup>8</sup>, studierte und lehrte 1506 bis 1514 zu Köln und eröffnete 1515 seine Bursa in Basel. Von hier zog er 1517 nach Paris, kehrte 1522 nach Basel zurück und ging 1530 als Professor nach Freiburg im Breisgau, wo er bis zu seinem Tode 1563 blieb. Sollte also Senfl, was bisher durch nichts begründet werden kann, in Basel seinen ersten Unterricht genossen haben, so wäre dies lange vor Glareans dortigem Aufenthalt gewesen.

Trotz dieser eingeschlichenen Irrtümer ist die Tatsache, daß der so gut unterrichtete und mit den Musikern seiner Zeit viel verkehrende Glarean an sechs Stellen seines berühmten Werkes, also nicht etwa bloß versehentlich ein einzelnes Mal, Senfl einen Züricher nennt, an sich schon von großem Gewicht. Zimmermann meint nicht ohne Wahrscheinlichkeit, das geschehe »mit unverkennbarer Absicht«; ich füge bei, möglicherweise im Hinblick auf die früher veröffentlichten gegen-

<sup>1</sup> a. a. O. S. 68.

<sup>2</sup> Dies eigentlich nur von Gerber im Neuen Lexikon, 1814, unter Berufung auf Minervius.

<sup>3</sup> Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1883. S. 235—257.

<sup>4</sup> S. 236.

<sup>5</sup> Neues Lexikon, 1814, Nachtrag Sp. 828.

<sup>6</sup> a. a. O. S. 34.

<sup>7</sup> »a teneris«. Tritonius bei Minervius 1534, Fol. 4<sup>b</sup>, Zeile 13.

<sup>8</sup> Nach eigener Angabe, Dodecachordon, Basil. 1547, Fol., S. 155; bestritten wird Bern, vgl. Fritzsche, Glarean, Frauenfeld 1890, S. 3.

teiligen Angaben Peutingers und Minervius'; und ich füge ferner bei, daß von einer Reaktion Senfls, der damals noch lebte und wirkte, gegen Glareans Angabe so wenig etwas bekannt ist, als von einer solchen gegen die Veröffentlichungen von 1520 und 1534.

In einem zweiten Aufsatz<sup>1</sup> brachte Zimmermann weiteres Material herbei. Die kurze Notiz in Leus Schweizerlexikon<sup>2</sup> ist auf Gesners Bibliographie zurückzuführen, wo im Appendix von 1555 wie in den späteren Bearbeitungen von Fries und Simler gesagt ist: *Ludovici Senflii, Tigurini, Musici peritissimi, cantiones aut melodiae quaedam impressae extant*. Das könnte sowohl auf die cantiones von 1520 als auf die carmina von 1534 gehen, und die Herkunftsangabe könnte in Glarean wurzeln; doch waren die Herausgeber der Bibliographie Züricher, und es muß ihnen der Name Senfl als zürcherischer doch nicht fremd vorgekommen sein. Ferner sagt Z.<sup>3</sup>: »Gilg Tschudy besaß eine Sammlung lateinischer, deutscher und italienischer Kirchen-, Tisch- und Liebeslieder, darunter ein Werk von Ludovicus Senfli, Tigurinus Helvetius«. Wir kommen hierauf, wie auf Glarean, zurück.

Wichtig ist die von Z. gemachte Entdeckung, daß der Zürcher Chronist Gerold Edlibach auf dem weißen Blatte einer großen deutschen Foliobibel<sup>4</sup> ein Verzeichnis der »gütten senger und mttisten« (wohl Motettisten) Zürichs aufzählt, unter denen sich auch ein Bernhart Senfly befindet. Da hätten wir also die langgesuchte Familie, die sich obendrein als musikalische ausweist. Die schweizerische Endung an dem Namen kann nicht befremden; Ludwig Senfli wird seinen Namen später so geschrieben haben, wie man ihn in seinen Wohnorten Wien, Innsbruck, München aussprach<sup>5</sup>. Um aber die Lösung der Frage zu einer fast vollständigen zu machen, wurde schließlich auch noch durch genauere Durchsicht der ältesten Bürgerbücher Zürichs die alte Annahme umgestoßen, daß der Name Senfl in den Geschlechterbüchern Zürichs nicht vorkomme. In einem Nachtrag zu seinem zweiten Aufsatz<sup>6</sup> berichtet Zimmermann, was folgt: »Seit Obiges gedruckt wurde, fand Herr Staatsarchivar Dr. P. Schweizer im ältesten Bürgerbuch Fol. 21b folgenden Eintrag: Bernhard Sänffly von Friburg im Brisgau rec. Mittwoch nach Jacobi 1488 für 3 fl. Danach ergibt sich diese Lösung der Frage: Der im Text genannte Bernhard Senfl wurde 1488 Bürger, und Ludwig, sein Sohn, ist wirklich ein geborner Zürcher.« Soweit Zimmermann, dessen belangreiche Resultate seit nunmehr siebzehn und mehr Jahren in den Spalten des Züricher Taschenbuches ein Stilleben geführt haben<sup>7</sup>.

Seinem etwas vorschnellen Urteil gegenüber, daß Ludwig Senfl ein »geborner Zürcher« sei, wollen wir nicht vergessen, daß immer noch Zeugnis gegen Zeugnis steht; aber die Wage hat sich bedeutend zu Gunsten Zürichs geneigt. Näheres aus archivalischen Quellen hat sich nicht ermitteln lassen: Die Taufbücher Zürichs, von Zwingli eingerichtet, beginnen erst mit dem Jahre 1525. Im Stadtarchiv Freiburg i. Br. ist es »trotz eingehendsten Suchens nicht gelungen, den Namen Bernhard Senflys auch nur einmal ausfindig zu machen. Weder in unsern Bürgerbüchern, noch in den gerade in den 80er Jahren des 15. Jahrh. sehr zahlreichen Abzugsreversen erscheint der Name,

<sup>1</sup> Die zürcherischen Musikgesellschaften. Züricher Taschenbuch auf das Jahr 1885, S. 1 ff.

<sup>2</sup> Bd. XVII, S. 67.

<sup>3</sup> Zür. Taschenb. 1885, S. 2.

<sup>4</sup> Stadtbibl. Zürich: Bibl. 46. — Edlibachs Chronik, aus den Antiq. Mittlgn. von Zürich besonders abgedruckt. 4°. 1847, S. 261.

<sup>5</sup> Ebenso hat bekanntlich Luther den Namen Zwingli stets in Zwingel geändert. — In Senfls Gedicht: »Nun hab ich Lust zur Musica«, das Schubiger a. a. O. S. 34f. nach einer Wiener Handschrift aus der Cäcilia von 1845 wieder abdruckte, ergeben die ersten Buchstaben der zwölf Strophen den Namen Ludwig Sennfl.

<sup>6</sup> Züricher Taschenbuch f. das Jahr 1885, S. 328.

<sup>7</sup> Durch gleich zu erwähnende weitere zeitgenössische Zeugnisse auf genauere Abwägung der beiderseitigen Beweispunkte hingedrängt, wurde ich teils auf dem Züricher Stadtarchiv, teils durch die Güte der Herren Prof. Egli und Dr. Zeller-Werdmüller in Zürich mit diesen Arbeiten erst bekannt gemacht.

ebensowenig in den Ratsprotokollen<sup>1</sup>. In der Matrikel der dortigen Hochschule kommt der Familienname fünfmal, aber erst seit 1570 vor, nämlich:

- 1570, 19. Nov. Mathias Senflin aus Ehingen und  
Mathias Senflin aus Saulgau;  
1611, 30. Okt. Jacobus Senfflin Ehingensis;  
1619, 17. Nov. Bartholomeus Senpflin Ehingensis;  
1626, 20. Sept. Guilhelmus Senfflin Wattwileranus Alsata<sup>1</sup>.

Weit ergiebiger erweisen sich drei zeitgenössische Musikhandschriften, die bestimmt für Zürich sprechen. Zwei derselben gehören dem Glareanischen Kreise an, eine ist unabhängig von diesem.

Was zunächst Glarean selbst betrifft, so haben wir manches, was für seine so bestimmt auftretende Angabe ins Feld geführt wurde, allerdings abweisen müssen. Glarean und Senfl waren nie gleichzeitig in Basel; auch wird freundschaftlicher oder auch nur brieflicher Verkehr bestritten werden müssen, nach der sehr genauen Ausdrucksweise Glareans, der im Texte des Dodecachordon immer nur die Mitbürgerschaft und regelmäßig auch die Züricher Herkunft betont, außerdem aber p. 331 nur sagt, dass Senfl ein achtungswerter Schüler Isaacs, und p. 444, dass er ein »gelehrter« Komponist sei. Zwei der von Senfl aufgenommenen Kompositionen (p. 221, 331) sind älteren Nürnberger Drucken, von 1537, entlehnt; die dritte, ein Kanon »Omne Trinum perfectum« p. 444, ist zwar vor Glareans Werk bisher nicht nachgewiesen, doch zeigt die Art der Einführung und die beigefügte Kritik<sup>2</sup> deutlich genug, daß das Stück nicht vom Komponisten für das Werk kann eingeschickt worden sein, wie dies z. B. bei den Stücken des Gregor Meyer in Solothurn (späteren Münsterorganisten in Basel) und des Sixt Dietrich in Konstanz der Fall war<sup>3</sup>.

Eine andere Erwähnung Senfls durch Glarean aus demselben Jahre 1547, in dem das Dodecachordon erschien, kann ebenfalls nicht für den Nachweis einer genaueren Bekanntschaft des Theoretikers mit dem Münchener Meister in Anspruch genommen werden. Glarean gab damals ein im Jahre vorher entstandenes Kaiserlied mit einer lateinischen Übersetzung, zwei Vorreden und der einstimmigen Melodie heraus, der er folgende Worte beifügte: »Im thon zusingen, Mag ich vnglück nit widerstann. Welchen thon etwan Ludwig Senffly vor jaren gemacht«. Man wird nicht unwichtige Schlüsse aus der hier bekundeten Meinung Glareans ziehen dürfen, daß nicht bloß der »Tonsatz«, sondern auch die Melodie, wo nicht gar auch der mit ihr rhythmisch verwachsene ursprüngliche Text auf Senfl zurückzuführen sei; aber die Notiz ist mit Ausnahme der Schweizer Form des Namens buchstäblich aus Forsters Sammlung von 1539 genommen<sup>4</sup>, stellt also wiederum nur eine sekundäre Quelle dar.

Auf der anderen Seite ist aber die Autorität Glareans als eines hervorragenden musikalischen Theoretikers und Historikers, der auch in den persönlichen Verhältnissen der zeitgenössischen Komponisten wohl bewandert war, sodann auch als eines gleichalterigen Landsmanns Senfls eine so

<sup>1</sup> Gültige Mitteilungen der Herren Archivare Dr. Albert und Prof. Dr. Hermann Mayer in Freiburg in Br. — Über das Vorkommen des Namens Senfl in München und in Tirol s. Sandberger, Beiträge zur Gesch. der bay. Hofkapelle unter Orlando di Lasso. Erstes Buch. Leipzig, 1894, S. 20—24. In Basel hatte Herr Staatsarchivar Dr. R. Wackernagel die Freundlichkeit, auf meinen Wunsch alle in Betracht kommenden Archivalien, soweit möglich, nochmals durchzusehen, aber ohne jedes Ergebnis. — Vergl. auch Kroyers Beilagen zu diesem Bande (Anhang II, 1).

<sup>2</sup> Der Kanon sei mehr genial erfunden, als wohlklingend, und werde weit übertroffen durch ein ähnliches Werk Pierre de la Rue's, p. 444.

<sup>3</sup> Dodecach. p. 336, 342, 366.

<sup>4</sup> Das Lied auf Kaiser Karl V. s. bei Liliencron, Die historischen Volkslieder der Deutschen, Leipzig 1869, Bd. IV, Nr. 532. Die Anmerkung des Herausgebers, daß es »zwei verschiedene Melodien mit den gleichen Eingangszeilen gab«, ist dahin zu berichtigen, daß nur eine Melodie, aber zwei Texte vorhanden waren, von denen der ältere, weltliche, übrigens das gleiche Akrostichon »Maria« tragend, auf Senfls frühere Münchener Zeit, die zwanziger Jahre, aber keineswegs weiter zurück weist. Aus der Angabe Böhm's (Altdeutsches Liederbuch, Leipzig 1877, S. 747), das Lied sei ein »Meistersingerlied aus dem Anfang des 16. Jahrh.«, macht allerdings Bäumker (Das kath. deutsche Kirchenlied, Bd. II, Freiburg 1883, S. 271) schon ein »altes Meistersingerlied«.

durchschlagende, dass es nicht angeht, sie etwa aus dem Grunde zurückzuweisen, weil das Werk, in dem er die Züricher Herkunft Senfls bezeugt, zufällig erst im Jahre 1547 veröffentlicht wurde. Bekanntlich ist das Dodecachordon Resultat eines zwanzigjährigen Sammler- und Forscherfleißes, und vieles in dem Buche ist wohl manches Jahr vor dem Erscheinen geschrieben. Seinen Unterricht über Musik, aus dem das Werk hervorgewachsen ist, begann Glarean schon in der ersten Baseler Zeit 1514. Schon 1530—35 fand er für sein Tonartensystem die abschließende Bestätigung in dem Studium des Boethius und der griechischen Theoretiker<sup>1</sup>. Wenn er die Zeit seiner Unterweisung durch Michael Rubellus<sup>2</sup> durch den Ausdruck »vor dreißig Jahren« bestimmt, so kann dies nur dadurch in Einklang mit der Wirklichkeit gebracht werden, daß diese Bemerkung schon anfangs der dreißiger Jahre des Jahrhunderts geschrieben war und später nicht mehr geändert wurde. Was aber für uns von besonderer Wichtigkeit ist, ist der Umstand, daß schon in dem Kreise der Baseler Schüler Glareans die Herkunft Senfls in der gleichen Weise, wie im Dodecachordon, bezeugt ist.

Auf der Münchener Universitätsbibliothek befindet sich unter Nr. 324 eine aus dem Nachlasse Glareans stammende Handschrift in vier Stimmbänden, etwa 19 Tonsätze, darunter verschiedene mehrteilige, enthaltend, einige anonym, die übrigen meist von Josquin, aber auch je einen von Craen, Tinctor, Vaqueras, Obrechth und (s. Fol. 17<sup>a</sup> der Tenorstimme) »Litauicus Senflius Tigrinus«<sup>3</sup>. Als Schreiber nennt sich in hübsch gezirkelten griechischen Versalien ein sonst nicht bekannter Martinos Besardòs<sup>4</sup>, der auch bei den meisten Stücken ganz in Glareans Manier die Tonart beigefügt hat. Er war offenbar ein Schüler Glareans aus seinem zweiten Baseler Aufenthalt (1522—1530), und dieser scheint die Absicht gehabt zu haben, die Sammlung herauszugeben. Wenigstens schrieb er eigenhändig eine Vorrede<sup>5</sup> dazu in das Tenorheft (Fol. 3), die das Datum trägt: »Basileae, ex Lacydie(!) nostro a. a Cho. nato 1527 Cal. Decembr.« Um diese Zeit ist also unser Senfl schon unter den Augen Glareans ein Züricher genannt worden, und die Bezeichnung galt gewiß schon damals als eine wohlbegründete<sup>6</sup>.

Bis in den ersten Baseler Aufenthalt Glareans (1514—1517) reicht eine andre Handschrift zurück, die aus dem Nachlasse des Aegidius Tschudi (geboren zu Glarus 1505, † ebendasselbst 1572) in die St. Galler Stiftsbibliothek kam, wo sie unter den zwei Nummern 463 und 464 aufbewahrt wird. Es sind ebenfalls vier Stimmbände, von denen je zwei zusammengebunden sind, nämlich Sopran und Alt, und die Sopran- und Baßstimme für die fünf- und sechsstimmigen Gesänge. Die letzteren sind die ältesten. Tschudi hat hier nur Korrekturen und Ergänzungen im Inhalt und im Text angebracht und zwei Lieder beigefügt, dann am Schluß Bemerkungen und Beispiele über die Tonarten in glareanischer Manier aufgezeichnet. Die Hefte wurden ihm in Basel bei Beginn

<sup>1</sup> Der auf der letzten Seite der Vorrede des Dodecachordon genannte Johannes Kern, Abt von St. Georgen im Schwarzwald, der dem Glarean eine Handschrift des Boethius und anderer musikalischer Theoretiker zur Verfügung stellte, regierte dort 1530—1536. Bucelinus, *Germania*, pars III., 1672, p. 75.

<sup>2</sup> Siehe Seite IX, Anm. 8.

<sup>3</sup> Es ist der Kanon über die Worte »Ecce lignum crucis« der auch in Kreuzform gedruckt wurde. Exemplar auf der kgl. öff. Bibliothek Dresden; s. *Monatsh. f. Musikgesch.* IX (1877) S. 122.

<sup>4</sup> Er gibt sich den Beinamen »δΣουίχος«. War er etwa aus Schwyz? — Im Anfang des 17. Jahrh. lebte ein Jurist Johann Baptist Besardus aus Besançon, der bekanntlich ein namhafter Lautenist war und außer Lautenkompositionen auch verschiedene theoretische Werke über Musik veröffentlichte.

<sup>5</sup> Abgedruckt bei Fritzsche, Glarean, Anhang 3, S. 129.

<sup>6</sup> Wir erfahren auch sonst Interessantes aus dieser Handschrift. Zu dem im Dodecachordon p. 288 und 289 veröffentlichten 2- und 3-stimmigen »Ave verum« von Josquin hat die Hds. noch zwei oder drei weitere Strophen; zu der Strophe »Esto nobis« wird dann am Schlusse ein »besserer« Baß beigefügt, den am Rande (Fol. 11<sup>b</sup> der Baßstimme) die doppelt wichtige Notiz begleitet: »Ita emendavit hanc basin D. Homerus Herpol Belga nostrae aetatis Symphoneta et Coryphicus. Nec eam Jusquini, sed alicuius alterius esse asseverat«. Das klingt durchaus Glareanisch. Der in Freiburg im Üchtland wirkende Tonkünstler Homer Herpol war also ein Niederländer. Übrigens hat mehr als die Hälfte der Musikstücke dieser Hds. Aufnahme ins Dodecachordon gefunden. Nachtrag: Eine neuerliche Durchsicht der Handschrift hat mir die Überzeugung beigebracht, daß der am Schluß stehende Senflsche Kanon nebst der Angabe des Komponisten von Glareans eigener Hand eingetragen ist.

seiner Studienzeit in Glareans Konvikte als Unterlage zu gemeinsamen Gesangübungen und zum Studium zugewiesen<sup>1</sup>. Tschudi legte sich dann selbst aus dem in der Schule vorhandenen Material eine umfassendere Sammlung an, wovon uns leider nur die beiden zusammengebundenen Hefte der Sopran- und Altstimme übrig geblieben sind; die beiden alten Hefte dienten aber auch für die neue Sammlung als quinta und sexta vox. Die ersten acht Nummern der alten Hefte weisen auf das erste, spätestens auf den Anfang des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts zurück<sup>2</sup>. Die Besitzanzeige, wie sie von Tschudi auf dem Titelblatt der Sexta vox mit noch ungeschickter Knabenhand gegeben wurde, wird in das Jahr 1516 zu setzen sein, wo er in die Bursa des Glarean zu Basel eintrat, keinesfalls viel später, da die Regierung des Kaisers Max dabei erwähnt ist, der am 12. Januar 1519 starb. Damals enthielt die Sammlung noch sechs weitere Nummern. Die beiden letzten, erst nachher von Tschudi eingetragen, fallen in die Entstehungszeit der späteren, sehr umfangreichen Hefte, die wohl während des Pariser Aufenthalts 1517—1520 geschrieben wurden<sup>3</sup>. Das einzige Stück der Sammlung, das nicht mehr der Studienzeit Tschudis angehört haben kann, ist eine Motette von Clemens non Papa, die aber nachweislich erst nachträglich, d. h. nach Fertigstellung des Index und des Autorenverzeichnisses von Tschudi eingetragen wurde<sup>4</sup>.

Im Sopranhefte dieser Handschrift geschieht nun Senfls dreimal Erwähnung. Das einzige Stück, das sie von dem Meister enthält, ist das dreistimmige deutsche Lied: »Ich stünd an einem Morgen«, wohl die älteste Komposition, die von Senfl bekannt wurde. Im Index wird darauf hingewiesen mit der einfachen Angabe »Ludouicus Sënfli«, über dem Liede aber steht: »Ludouicus Senfli Heluetius Tigurinus«, was durch die Wortstellung auffällt: Tschudi scheint gewußt zu haben, daß Helvetius = Schweizer der Übername des Meisters gewesen ist, während Glarean dieses Wort nie gebraucht, sondern durch »civis meus«, »civis noster« ersetzt. Im Autorenverzeichnis auf dem ersten Blatte derselben Stimme heißt es: Ludouicus Senfli Tigurinus Heluetius<sup>5</sup>. Es vereinigt sich also hier mit der Autorität des Glarean die seines (und Senfls) jüngeren Landsmannes Aegidius Tschudi, der, früh herangereift, nach seiner Rückkehr aus Paris sich hauptsächlich archäologischen und historischen Studien widmete, aber stets an Vielseitigkeit mit seinem Lehrer wetteiferte und auch als Staatsmann in steter Verbindung mit den geistigen Größen seines Landes blieb.

Das letzte Zeugnis für Zürich, das wir zu erwähnen haben, stammt nicht aus dem Glareanischen

<sup>1</sup> »Senatus consultu«; Fol. 1<sup>a</sup> der Sexta vox. Scherzhaft nannte Glarean sein Schülerkollegium »Senatus Populusque Romanus«; Brief Glareans an Myconius, 1. Sept. 1520; vergl. Fritzsche, Glarean, S. 14.

<sup>2</sup> Das große sechsstimmige Werk Isaacs, Virgo prudentissima, schon von Ambros III, S. 386 ff. besprochen, erscheint hier mit einer älteren Textvariante: Der kaiserliche Kapellmeister Georg von Slatkonja war danach zu der Zeit, wo Isaac das diesem in den Mund gelegte Gebet an die h. Jungfrau und die Erzengel für den Kaiser Max komponierte, noch Bischof von Piben (Pedena) in Istrien. Er wurde aber im Mai 1513 Bischof von Wien, was in dem veränderten Text in Senfls Liber sel. Cant. 1520 zum Ausdruck kommt. (Näheres im Anhang.) Noch später wurde in Nürnberger Drucken der ganze Text abermals — in evangelisch-kirchlichem Interesse — geändert.

<sup>3</sup> Auch in diesen späteren Heften hat der Text des Anm. 2 genannten Isaacschen Stückes noch die ältere, vor Mai 1513 entstandene Fassung, und ist, wie der ganze Inhalt, von Tschudis Hand eingetragen. Siehe Anhang.

<sup>4</sup> Man darf annehmen, daß Clemens erst nach Annahme der kaiserlichen Hofkapellmeisterstelle in Wien (sein Vorgänger Bischof Georg von Slatkonja war am 26. April 1522 gestorben) und nach der Thronbesteigung Clemens' VII (19. Nov. 1523) den seltsamen Beinamen Non papa angenommen oder erhalten hat. Ähnliche Übernamen: Leo Non papa, David Non rex sind Nachahmungen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Im Jahre 1524 nannte die theologische Fakultät zu Wien den auch als Kirchenliederdichter bekannten Paulus Speratus (Spretter) spottweise Paulus Non apostolus, nachdem ihn der alte Bischof Georg anfangs 1522 in reformatorischem Sinne bei St. Stephan hatte predigen lassen. Wetzler und Welte, Kirchenlexikon<sup>2</sup> Bd. XI, 1854, S. 985.

<sup>5</sup> Letztere Eintragung erwähnt schon Ildephons Fuchs, Egidius Tschudis Leben u. Schr., St. Gallen 1805, Teil II, S. 175, woher sie wohl Zimmermann (s. ob.) entlehnte. Dagegen hat Eitner, der in den Monatsheften f. Musikgesch. 1874 S. 131 ff. die für »fast wertlose« gehaltene Hds. notdürftig beschrieb, zwar alle übrigen Autorennamen dieses Verzeichnisses, soweit ihnen eine Herkunftsbezeichnung beigelegt ist, mitgeteilt, aber just Senfl hat er ausgelassen. Ein um so verhängnisvolleres Übersehen, als Eitner kurze Zeit nachher jene biographischen Notizen über Senfl veröffentlichte, in denen er Glareans auf Zürich lautende Angaben eine Ungenauigkeit nannte! Auch eine wichtige Notiz über Isaac wurde übersehen (siehe Anhang I). Eine Beschreibung der wenigen, aber musikgeschichtlich sehr wichtigen St. Galler Handschriften aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts werde ich an anderem Orte geben.

Kreise, aber auch von einem Ostschweizer, der als zuverlässiger Chronist bekannt ist und zudem Musiker von Beruf war: Fridolin Sicher von Bischofszell, Chorherr am St. Pelagiusstift daselbst und zugleich Organist an der Stiftskirche zu St. Gallen, geb. 5. März 1490, gest. 13. Juni 1546, Schüler zweier Konstanzer Organisten, des bisher noch nirgend genannten Martin Vogelmayr, gest. 1504, und seines Nachfolgers, des weit berühmten Hans Buchner, der mit Senfl auch persönlich bekannt war<sup>1</sup>. Fridolin Sicher hat uns nun ein Orgelbuch hinterlassen, das an Umfang und Bedeutung alle zeitgenössischen weit hinter sich läßt. Die Foliohandschrift, die zum größeren Teile Partituren von Chören und Liedern in deutscher Orgeltabulatur, zum kleineren wirkliche Orgelstücke verschiedener Meister enthält, versteckt sich im Katalog der St. Gallischen Stiftsbibliothek, wo sie die Nummer 530 trägt, unter dem Titel eines »Liederbuches« »vom Jahre 1531«<sup>2</sup>. In Wirklichkeit ist sie von Sicher, wahrscheinlich schon in seiner ersten Konstanzer Zeit, 1503—1504, angelegt, dann während seiner zweiten Lehrzeit in Konstanz, unter Meister Hans Buchner 1512 bis 1513, im wesentlichen vollendet, d. i. vollgeschrieben worden. Nachträge reichen zunächst noch bis Mai 1517. Damals war aber schon so wenig Raum mehr im Buche, daß nur noch wenige der etwa 190 Nummern einer späteren Zeit angehören können. Wohl zu allerletzt trug Sicher in Ensisheim<sup>3</sup> im Elsaß 1531 noch ein Stück auf eine leere halbe Seite ein. Die einzelnen Schichten lassen sich weniger durch die Verschiedenheiten von Schrift und Tinte, als durch die gruppenweise erfolgten Einträge im Index auseinanderhalten. In einer der jüngeren Schichten, etwa zwischen 1513 und 1517, kaum später, fand nun in transponierter Form Fol. 29b das auch in Tschudis Handschrift stehende dreistimmige Lied Aufnahme: »Ich<sup>4</sup> stünd ain ainem morgen«, mit der Autorbezeichnung: »Ludwig Senffli Alias schwitzer von Zürich«. Die Korrektheit der Form spricht für genaue Bekanntschaft mit den Verhältnissen. An höherer und allgemeiner Bildung konnte sich Fridolin Sicher mit Glarean und Aegidius Tschudi nicht messen; aber die Zuverlässigkeit und Gewissenhaftigkeit, die trotz großer sprachlicher Ungelenkigkeit und Fehlerhaftigkeit an seiner Chronik<sup>5</sup> gerühmt wird, zeigt sich überall auch in den mannigfachen Notizen seines Orgelbuchs.

So haben wir also nun vier direkte Zeugnisse von Zeitgenossen und Landsleuten, die übereinstimmend aussagen, daß Ludwig Senfl ein Züricher war. Die Träger von dreien dieser Zeugnisse sind namhafte Größen; alle vier sind musikalisch bewandert, einer, Glarean, von ganz hervorragender Sachkenntnis, ein zweiter, Sicher, von Beruf Musiker und, wie erst eine nähere Kenntnis seines Orgelbuchs dartun wird, mit den Kunstgenossen in engerem und weiterem Umkreis wohl bekannt. Auch weisen diese Zeugnisse wenigstens in ihren Wurzeln auf eine frühere Zeit zurück als die für Basel sprechenden Angaben des Konrad Peutinger von 1520 und des Simon Minervius von 1534.

Es kann sonach keinem Zweifel unterliegen, daß die bestimmten und übereinstimmenden Zeugnisse der vier Schweizer zunächst maßgebend bleiben müssen. Wir können aber noch einen Schritt weiter gehen und auf die mutmaßliche gemeinsame Quelle hinweisen. In einem bedeutenden Manne laufen nämlich ganz augenscheinlich nicht nur alle die Fäden zusammen, die sich im geistigen Leben der Ostschweiz jener Zeit abspinnen, sondern dieser vermittelt auch naturgemäß den Zusammenhang

<sup>1</sup> Vergl. seinen Brief an Vadian vom 3. Nov. 1523: Vadianische Briefsammlung, Mittlgn. zur Vaterländischen Geschichte XXIV, XXV, XXVII. St. Gallen. III. Nr. 367.

<sup>2</sup> Auch dem verdienstvollen Herausgeber der Sickerschen Chronik, Ernst Götzinger, der sonst alle seine handschriftlichen Werke aufzählt, ist dieses wertvolle Erzeugnis entgangen. Ich habe die ganze Hds. kopiert und hoffe sie bald weiteren Kreisen zugänglich zu machen.

<sup>3</sup> Am 16. September 1531 hatte ihn, was seinem Biographen ebenfalls entgangen ist, die Universität Freiburg dem Bischof von Basel für die St. Michaelspfunde in der Friedhofkapelle zu Ensisheim präsentiert. Urkunde im Thurgauischen Staatsarchiv zu Frauenfeld (Bischofszell VI.).

<sup>4</sup> Im Original flüchtig »In« statt »Ich«; »ain« statt »an« schreibt Sicher stets auch in seiner Chronik.

<sup>5</sup> Vergl. die Einleitung Götzingers zur Chronik, Mittlgn. z. Vaterl. Gesch. XX. St. Gallen, S. X—XVI.

mit den Mitgliedern der kaiserlichen Kapelle, unter denen Ludwig Senfl eine so hervorragende Stelle einnahm. Dieser Mittelsmann ist kein geringerer als Joachim Vadian (von Watt) von St. Gallen (geb. 1484, studiert in Wien seit 1502, wird poeta laureatus 1514, Professor in Wien 1516 bis 1518, dann Arzt und Hauptbeförderer der Reformation in seiner Vaterstadt, wo er 1551 starb). Vadian stand in regstem Briefwechsel, wie mit Zwingli, der wieder Glareans Freund und Aegidius Tschudis Lehrer war, so mit Glarean selbst. Mit Fridolin Sicher, der mit kurzen Unterbrechungen von 1516 bis gegen die Mitte der 40er Jahre, also gleichzeitig mit Vadian, in St. Gallen lebte, bestand Verkehr, der erst später durch die religiös-kirchliche Haltung der beiden Männer eingedämmt wurde. Mit einem andern St. Gallischen Organisten, Hans Vogler, der 1517 mit Sicher die Orgel in Bischofszell geprüft hatte<sup>1</sup>, sehen wir Vadian noch spät in Briefwechsel, als Vogler Organist des Herzogs von Württemberg in Mümpelgard geworden war. Auch von den Musikern Ulrich Brätel, Hans Buchner, Heinrich Fink, Peter Wiest finden sich Briefe an Vadian. Nicht minder bedeutungsvoll sind die Beziehungen Vadians zur kaiserlichen Kapelle. In den acht Briefen, die der berühmte kaiserliche Organist Paul Hofhaymer 1515—18 und wieder 1524—25 an Vadian schrieb, bekundet sich die intimste Bekanntschaft, in die auch Senfl mit eingeschlossen ist. Seine Rede auf Kaiser Max gab Vadian am 1. August 1515 mit einem einleitenden Briefe<sup>2</sup> an den ersten Kapellmeister der kaiserlichen Kapelle, Georg von Slatkonia, damals schon Bischof von Wien, heraus. Vadian dichtete auch, als stets bereitwilliger poeta laureatus, für die kaiserliche Kapelle, wie er auch sonst wohl den Komponisten Texte zuschickte. In einem undatierten, vom Herausgeber des Briefwechsels in die Zeit zwischen 12. März 1514 und 13. Oktober 1516 gesetzten Briefe<sup>3</sup> entschuldigt sich Heinrich Fink, daß er die von Vadian ihm zugesandten Gesänge auf den h. Otmar (den Schutzpatron von St. Gallen) noch nicht habe komponieren können. Ein helles Licht fällt aber auf all diese Verhältnisse durch einen Brief des Gregorius Valentinianus, Cantor Caesaris, vom 17. Februar 1516<sup>4</sup>. Der Briefsteller hatte merkwürdigerweise nebst Hans Buchner auch den vorerwähnten Brief Finks mitunterzeichnet; alle drei fügten dort ihren Namen je nur das Wort Musicus bei. Dieser Gregorius Valentinianus war aber zugleich Vizekapellmeister<sup>5</sup>. In seinem Briefe mahnt er Vadian eindringlich an ein auf Musik bezügliches Versprechen, das er nur andeutet, mit den Worten: »Der St. Gregoriustag steht bevor; die eben vollendete Musik wartet auf dich; du weißt, was ich will«<sup>6</sup>. Offenbar war der Text noch nicht in Ordnung zu einer Festkomposition, die am 12. März 1516, dem Tag des h. Gregorius, des Vaters der Kirchenmusik, zugleich Namenstag des Vizemagisters, von der kaiserlichen Kapelle gesungen werden sollte. Wir besitzen dieses Werk noch; die sechsstimmige Musik ist von unserm Ludwig Senfl, der es in dem Augsburger Liber selectarum cantionum von 1520, Fol. 84<sup>b</sup>—98<sup>a</sup> zum Abdruck brachte. Es ist kaum zweifelhaft, daß Vadian der Dichter dieses, wie der beiden andern, in derselben Sammlung veröffentlichten Festgesänge von Isaac gewesen ist. In dem wahrscheinlich ältesten dieser Gesänge (Fol. 23 ff.) empfiehlt der Kapellmeister und Bischof Slatkonia den Kaiser und sich dem Schutze der Heiligen; dieser Gesang ist vor Mai 1513 entstanden und wurde von Isaac in Konstanz komponiert<sup>7</sup>; der zweite Gesang (Fol. 1 ff.) ist im Namen der gesamten Sängerschaft an Papst Leo X. gerichtet in der Intention, daß durch Kaiser und Papst das in der Person Selims II. zu neuem Fanatismus

<sup>1</sup> Sachers Chronik, 55, 2.

<sup>2</sup> Briefwechsel I. Anhang, Nr. 10.

<sup>3</sup> Ebenda III. Anhang Nr. 15.

<sup>4</sup> Ebenda I. Nr. 61.

<sup>5</sup> Collimitius an Vadian 15. Nov. 1521 (Briefw. II. Nr. 288). Der Briefsteller empfiehlt den Überbringer, einen jungen Baccalaureus, mit den Worten: »Novi eum apud Dominum Gregorium, capellae Caesaris vicemagistrum«.

<sup>6</sup> »Natalis divi Gregorii imminet; musica confecta modo te expectat; quid velim, tenes«.

<sup>7</sup> Siehe Anhang I.

erwachte Türkentum in Schach gehalten und eine Ära des Friedens heraufbeschworen werden möge. Vielleicht fand zur Feier der Thronbesteigung des Papstes ein Festgottesdienst in Wien statt; jedenfalls ist das Werk kurz nach dem 19. März 1513 entstanden. Der dritte Text nun, von Senfl komponiert, ist dem Vizemagister Gregorius Valentinianus in den Mund gelegt, richtet sich an den h. Papst Gregor I. unter Anspielung auf den eigenen Taufnamen, und nicht ohne daß wieder die Sänger als die des Kaisers Max miterwähnt sind. Der Betrieb bei der Kapelle ist ein interessanter; beide Kapellmeister, Rektor und Vizemagister, dirigieren<sup>1</sup> nur, komponieren aber nicht; Isaac und Senfl wirken als Komponisten, Symphoneten, dirigieren aber nicht<sup>2</sup>, und der poeta laureatus — oder hat er sich den Lorbeer durch die ersten zwei dieser Festgesänge erst erworben? — lieferte gelegentlich Texte.

Das musikalische Interesse Joachim Vadians kann man sich überhaupt, wenigstens in der Zeit, wo die großen Geistesfragen noch nicht im Vordertreffen standen, kaum stark genug vorstellen. Fink sollte, wie schon bemerkt, 1516, Wolfgang Grefinger<sup>3</sup> 1514 Gedichte von ihm in Musik setzen; Komponisten senden ihm Stücke ein, er schickt solche wieder an ausübende Künstler; auch diese senden ihm, wie z. B. Hans Buchner noch am 7. Juni 1522<sup>4</sup> einen Tenor mit drei Stimmen und einer Orgeltabulatur; »das gend her Fridli, daß erß vf der orgel schlach«: Fridolin Sicher sollte das Stück auf der Orgel spielen.

Unter solchen Umständen kann es nicht nur nicht verwunderlich sein, daß in der Bursa Glareans das zudem noch in dem nahen Konstanz entstandene »Virgo prudentissima« Isaacs schon so früh bekannt war; es kann auch kaum mehr in Frage stehn, aus welcher Quelle den drei Ostschweizern Glarean, Aegidius Tschudi und Fridolin Sicher die Anschauung erflossen war, daß Ludwig Senfl ein Züricher sei, wenn sie nicht ohnehin durch den reichlichen Verkehr auf dem Laufenden waren. Unter Senfls Bekannten ist außer Hans Buchner und Paul Hofhaymer jedenfalls der große Landsmann<sup>5</sup> Vadian Hauptvermittler gewesen, der mit Senfl jahrelang in Wien so nahe verkehrt hatte und jedenfalls genau unterrichtet war, der auch selbst dort, wie Senfl, den Beinamen Helvetius<sup>6</sup> führte. — Wir haben zur Ergründung unserer Frage eine verhältnismäßig sehr weitläufige Untersuchung anstellen müssen, aber es hat sich nun doch das wichtige Resultat ergeben, daß alle schweizerischen Quellen, die doch wenigstens bis in die Wiener Zeit unseres Meisters (vor 1516) zurückgehen, darin übereinstimmen, daß Ludwig Senfl ein Züricher sei, während die beiden auf Basel lautenden Angaben von 1520 und 1534 erst da einsetzen, wo Senfl, aus dem ganzen Verbanne seiner bisherigen Lebensstellung losgelöst, einen neuen Wirkungskreis in fremder Umgebung gesucht und angetreten hatte, also erst nach seiner Innsbrucker Zeit (1516—1519). Ich bin mehr und mehr geneigt, bei Peutinger eine einfache Verwechslung der beiden Städte anzunehmen, und zu glauben, daß der überschwengliche und wortreiche Minervius, der mit Senfls Freundschaft viel Staat macht, in diesem Punkte lediglich einer Erinnerung an Peutingers Angabe

<sup>1</sup> Bei der großen Doppelverlobung zu St. Stephan in Wien im Jahre 1515 celebrierte aber Slatkonja das Pontifikalamt. Cuspiniani Diarium (Walder, Nachrichten üb. d. Musikpflege am Hofe zu Innsbruck, Beil. z. Monatsh. f. Musikgesch. 1897/98, S. 5 Anm.)

<sup>2</sup> Auch Heinrich Fink, der keineswegs, wie noch von Eitner, Quellenlexikon, III, 449, angenommen wird, 1519 in Stuttgart starb, sondern noch 1524 in Salzburger Dienste trat, war nicht rector capellae des Erzbischofs, sondern hatte lediglich zu komponieren und »vorsingen«. Fink an Vadian, Salzburg 10. Mai 1524, Briefw. III. Nr. 391. Die Manipulationen bei den Aufführungen in diesem Zeitalter bedürfen übrigens noch einer näheren Untersuchung.

<sup>3</sup> J. Rupilius an Vadian, Brug a. d. Mur 28. Apr. 1514, Briefw. I. Nr. 35. — Hofhaymer läßt aus Augsburg 6. Nov. 1515 durch Vadian Abdrücke seines neuen Adelswappens an Grefinger und Senfl überreichen (Briefw. I. Nr. 57); in Sichers Orgelbuch steht Fol. 135<sup>b</sup> ein von Grefinger am 17. Mai 1517 »neu komponiertes« zweiteiliges, vierstimmiges »Ave sanctissima«.

<sup>4</sup> Briefw. II. Nr. 311.

<sup>5</sup> Noch am 14. Mai 1524 schreibt Hofhaymer an Vadian aus Salzburg, er möge seine beabsichtigte Wiener Reise über Salzburg und »durch Minichen« machen; »do findet Ir Euren landsmon Ludiwigen Sennfl, und gut gesellschafften der singer«.

<sup>6</sup> Briefw. I. Anhang, Nr. 10. — Nachträglich erfahre ich aus Sandberger, Beiträge I, 25, daß auch Senfl in München stets Schwyzer hieß. In Joh. Nucius, Musices poeticae . . . praeceptiones, 1613, Bl. 9 wird Senfl civis olim Tigurinus genannt.

gefolgt sei. Indessen wird man der theoretischen Möglichkeit, daß diese beiden Gewährsmänner durch Senfl selbst noch genauer, als dessen eigene Landsleute, informiert gewesen seien, einige Rechnung tragen müssen. Darauf hin stellen wir das Resultat unserer Untersuchungen in folgenden Sätzen zusammen:

1. Bernhard Senfly oder Sänffly, Sänger und »Motettist« in Zürich, aus Freiburg im Breisgau stammend, ist der Vater Ludwig Senfls.

2. Da der Vater am 30. Juli (Mittwoch nach Jakobi) 1488 in das Züricher Bürgerrecht aufgenommen wurde, so ist auch sein Sohn als Züricher anzusehen.

3. Wenn die Annahme berechtigt ist, daß man den Knaben zunächst eher einem näher bei der Schweiz gelegenen Institute, als einem solchen in dem fernen Wien anvertraut haben mag, so könnte Ludwig Senfl zu den zwölf Knaben der vom Kaiser in Augsburg unterhaltenen Kapelle gehört haben, die mit ihrem Leiter, dem »obersten Caplan und Cantor« Hans Kerner, von dort schon 1496 nach Wien übersiedelten<sup>1</sup>. Dann wäre etwa 1486 als spätestes Geburtsjahr anzunehmen. Da des Vaters Ansiedelung in Zürich erst für 1488 nachgewiesen ist, so wäre es wenigstens nicht unmöglich, daß die Familie nach dem Wegzug aus der Breisgauischen Heimat eine Zeitlang in Basel Unterkunft gefunden hätte, und Ludwig dort geboren wäre. Er wäre also dann erst nachträglich ein Züricher geworden.

4. Es ist aber schon die Zugehörigkeit Ludwig Senfls zu den Augsburger Kapellenschülern ganz problematisch, und nur gestützt auf die nicht bewiesene und jedenfalls irriige Annahme, daß Heinrich Isaac schon an der Augsburger Kapelle in des Kaisers Dienst gewesen sei und die Schüler unterrichtet habe<sup>2</sup>. Erwägen wir hingegen, daß Petrus Tritonius, der Senfl 1507 in Wien gesehen hatte, noch manches Jahr später »als Greis« mit Minervius<sup>3</sup> von dem erst werdenden Künstler sprach, dessen Talent, wenn nicht alles täusche, Vorzügliches verspreche, und erinnern wir uns ferner, daß der junge Senfl vom zartesten Alter an durch den größten Meister des Zeitalters einen auf die Musik konzentrierten Unterricht genossen hat, so möchten wir auf eine frühere Reife schließen, als sich ergeben würde, wenn er 1496 schon etwa 10 Jahre alt gewesen wäre.

5. Auch sonst liegt es näher, die Einbürgerung des Vaters Senfli in Zürich etwa gleichzeitig mit einer Verheiratung zu denken. Dann gewinnt man auch für den Sohn eine wahrscheinlichere Zeitrechnung. Wäre dieser etwa zwischen 1489 und 1493 geboren, so könnte er 1502 oder 1503, oder auch 1506—1507, wo Isaac in der Nähe war<sup>3</sup>, diesem vorgeführt worden sein. Der Meister hätte dann den talentvollen Knaben zur Aufnahme unter die Kapellensänger in Wien empfohlen und ihn vielleicht selbst dorthin mitgenommen; Tritonius hätte ihn 1507 als 14—18-jährigen Jüngling kennen gelernt; bei der definitiven Übersiedelung nach Innsbruck und dem Eintritt in die Nachfolge Isaacs 1516 wäre er dann 23 bis 27 Jahre alt gewesen. Die höchsten dieser Altersziffern wären auch hier schon die weniger wahrscheinlichen, da auch als Komponist Senfl vor 1516 kaum nachgewiesen werden kann. Auf alle Fälle ist aber bei dieser wahrscheinlicheren Rechnung Basel als Geburtsort so gut wie ganz ausgeschlossen.

<sup>1</sup> S. Anhang I.

<sup>2</sup> »Iam senec«. Minervius 1534. Fol. 4<sup>b</sup>, Zeile 4.

<sup>3</sup> S. Anhang I.

## II. Ludwig Senfls Leben und Wirken.

### I.

Das Geburtsjahr Senfls ist nach älteren Berechnungen auf die Zeit um 1490 festgesetzt worden und zwar auf Grund folgender Kombination<sup>1</sup>: Isaac, Senfls Lehrer, stand von 1497 bis 1515 als Hofkomponist in Diensten Kaiser Maximilians I. Innerhalb dieses Zeitraums muß also Senfl mit Isaac zusammen gewesen sein. Wenn er nun schon 1515 (1516) seinem Lehrer in dem verantwortungsvollen Amte nachfolgte, so muß er auch ein entsprechend reifes Alter gehabt haben, nehmen wir an 30 Jahre, so daß sich demnach als äußerste Grenze ca. 1485 ergibt. — Diese Kombination gewinnt an Bestimmtheit, wenn man die Nachricht des Minervius (*Varia carminum genera*, 1534; Tenor, Fol. 4')<sup>2</sup>: Senfl sei in frühester Jugend Schüler Isaacs gewesen<sup>3</sup>, mit der aktenmäßig belegten Tatsache zusammenstellt, daß Isaac 1497 bei der kaiserlichen Kapelle und 1502 bereits wieder in Florenz war<sup>4</sup>.

Die Lehrjahre unsres Meisters liegen ziemlich klar vor uns. Wir wissen aus seinem eigenen Mund, daß sie wohl arbeitsreich, aber keineswegs, wie bei so manchem andern Musiker, düster und arm an Erfolgen waren. Senfl gedenkt ihrer in seiner originellen und für uns außerordentlich wertvollen Autobiographie, dem deutschen Lied »Lust hab ich ghabt zur Musica«<sup>5</sup> mit Dankbarkeit. Wie tief wurzelt aber auch seine Liebe zur Kunst! Wenn uns gar nichts mehr von seinen Werken erhalten wäre, dieses eine Gedicht würde uns sagen: der dies schrieb, war ein echter Künstler, ein Musiker von Schrot und Korn. Senfl erzählt uns, daß ihn von Jugend auf die Tonkunst in ihrem Bann gehalten habe<sup>6</sup>. Der Gesang sei das Ziel seiner Wünsche gewesen, und eine Sehnsucht nach künstlerischer Betätigung habe ihn verzehrt. Wie es scheint, waren seine Eltern im Anfang gegen den Musikerberuf und haben erst nach sorgfältigen Erwägungen und unverkennbaren Talentproben den Sohn, der sich zunächst autodidaktisch bildete<sup>7</sup>, in die Schule zu Isaac gegeben; in der ersten Strophe heißt es:

»... geübt darnach durch weytter leer kam es darzu, das ich kain ruw«  
»mer haben mocht; dann nur im gsangk stund mein begir,«  
»da halff nichts für, auss dem ernolet der erst anfang.«

Die »weytter leer«, d. i. den ersten Gesangs- und wohl auch Elementarunterricht, erhielt der Knabe (falls an dem vorübergehenden Aufenthalt der Familie daselbst festzuhalten ist) wohl in Basel, wo

<sup>1</sup> Vergl. *Allgem. Deutsche Biographie* (Eitner) und die Quelle: Fétis, *Biogr. univ.* VIII. S. 14.

<sup>2</sup> München. Hof- und Staatsbibl. Mus. pr. 35. (Unicum).

<sup>3</sup> Und man darf hier nicht vergessen, Minervius schreibt »à teneris eductus«: educere = ein Kind aufziehen, geistig und körperlich groß ziehen.

<sup>4</sup> Siehe S. XXVIII und Anhang I (Thürlings): Isaac kam 1496/97 wahrscheinlich von Italien nach Wien, und nicht von Augsburg.

<sup>5</sup> Hofbibliothek Wien, sechs Stimmbücher, Mss. 18810, 1533 entstanden; Akrostichon: Ludwig Sennfl (nach Isaacs Tod, am wahrscheinlichsten Ende der 20er Jahre gedichtet; s. Strophe 5, 7, 11). Siehe Vorbericht S. XIII und Beilagen 2.

<sup>6</sup> Man vergleiche auch das Gedicht:

»Weil ich gros gunst trag zue der kunst  
der singerei mag ich wol frey  
sye loben hoch...«

das vermutlich ebenfalls von Senfl herrührt. Es erschien 1534 (Ott); außerdem in Kompositionen von Huldreich Braetel (Schoeffer, 1536) und Johann Müller (Ott, 1544).

<sup>7</sup> Strophe 2 »... das ich kund von mir selber wol den gsang versteen«.

um 1500 drei mit geistlichen Stiftungen in Verbindung stehende Schulen existierten<sup>1</sup>. Die seltenen Anlagen, die sich so früh kundgaben, mögen den Eltern Mut gegeben haben, sich an eine Autorität zu wenden. Und daß sich ein so berühmter, vielbeschäftigter Mann, wie Isaac für den Knaben denn auch interessierte, ist wohl der schlagendste Beweis für Senfls außergewöhnliche Begabung<sup>2</sup>.

Der Knabe erfüllte die Hoffnungen, die man auf ihn setzte. Sein Fleiß entsprach dem Talent. Vom frühen Morgen bis zum späten Abend arbeitete er unablässig an seiner Ausbildung, die sich, wie auch seine späteren Kenntnisse im Lateinischen und in der Dichtkunst bezeugen, nach der Sitte der Zeit nicht bloß auf die Musik erstreckte. Isaac hatte an dem regsamen Geist, der sich in dem Knaben offenbarte, seine herzliche Freude. Senfl berichtet selbst: »daran er dann ain gefallen trug«. Auch über den Studiengang gibt er uns Aufschluß. Neben der Gesangskunst bildete die Kompositionslehre den eigentlichen Kern des Unterrichts. Isaac gab dem gelehrigen Schüler Aufgaben im mehrstimmigen Satz und Kopistenarbeiten (»zu schreiben gnug«) und war ihm auch sonst mit seinem erfahrenen Rat allerwege zur Hand. Es ist bezeichnend für die Isaacsche Methode und für die Stilverwandtschaft, die zwischen Isaacs und Senfls Kunst zu Tage tritt, daß der Lehrer seine eigenen Schöpfungen dem Schüler als Muster zur Analyse vorlegte<sup>3</sup>. Das wirft, nebenbei bemerkt, auch ein Licht auf die Musikpädagogik des 16. Jahrhunderts überhaupt und erklärt uns den tiefgreifenden Einfluß des damaligen Lehrers auf die Richtung der ganzen Schule. Wir haben daher z. B. die Quelle jener radikalen Bestrebungen, die wir bei den Willaert-Schülern Rore und Vicentino wahrnehmen, ausschließlich im Haupt der Schule zu suchen; denn gewiß hat ebenso wie Isaac auch Willaert seine eigenen Werke als Lehrmittel verwendet.

Wie lange der Unterricht bei Isaac währte, ob er regelmäßig oder mit größeren Unterbrechungen erteilt wurde, wissen wir nicht. Aber wir sind doch in der Lage, zu kombinieren. Wie schon erwähnt, kam Isaac in den ersten Jahren seiner deutschen Anstellung nach Wien. Mit einem kaiserlichen Dekret vom 13. November 1496 wurde nämlich die Augsburger Kapelle aufgelöst und dem obersten Kaplan und Kantor, Hans Kerner, sowie den zwölf Knaben und Gesellen (unter denen sich wahrscheinlich der junge Senfl befand), »darzue dem Isaak und sein Hausfrau« aufgetragen, sich nach Wien zu begeben und dortselbst auf weitere Befehle zu warten<sup>4</sup>. Am 3. April 1497 wurde Isaac dann vom Kaiser Maximilian zum Hofkomponisten ernannt<sup>5</sup>. Daß er und die Kapelle zu dieser Zeit zuerst in Wien, dann aber in Innsbruck stationiert waren, darf als sicher angenommen werden. Es geht nämlich auch aus dem Briefwechsel zwischen Vadian und Paul Hofhaimer<sup>6</sup> die Unsesshaftigkeit der Kapelle, die ihren jeweiligen Standort mit dem Hoflager des Kaisers änderte, klar hervor. Nun ist aber nicht zu übersehen, daß Isaac als Hofkomponist nicht unmittelbar an die Kapelle gebunden war und daher un schwer außer Landes sein Amt, d. h. die kaiserliche Hofmusik mit Kompositionen versehen konnte<sup>7</sup>. Er hat auch tatsächlich von dieser Möglichkeit ausgiebigen Gebrauch gemacht. 1500 und 1501 war er in Innsbruck<sup>8</sup>, 1502 wieder in Florenz, wo er am 15. August sein erstes Testament aufsetzte. Die

<sup>1</sup> Vergl. den Bericht über einen in der Basler Ortsgruppe der Internat. Musikgesellschaft von Dr. Karl Nef gehaltenen Vortrag in der Sonntags-Beilage der Allgem. Schweizer Zeitung, 1900. 15. April. (Nr. 15): »nach übereinstimmenden Berichten erhielt S. den ersten Gesangsunterricht in Basel, wo, nach dem Zeugnis des Aeneas Silvius, vom Magistrat ein öffentlicher Lehrer angestellt war, der neben andern Lehrgegenständen auch in der Musik unterrichtete. Vielleicht war Senfl auch Mitglied eines Kurrendenchors, deren es damals in Basel wahrscheinlich mehrere gab.« Siehe oben auch Thürlings S. XXVI.

<sup>2</sup> Auch der Minerviussche Brief (*Varia carminum genera*, 1534) bezeugt, daß Senfl schon früh große Anlagen zeigte: »... discipulus, cuius indoles, nisi me omnia fallunt, praeclarum aliquid pollicetur...« (sagt der alte Petrus Tritonius); ebenso früher: »... breui fore quendam, qui ... pangat quidam rarum et eximium, quodque ut illa Phidiae Minerua, in arce locari queat.«

<sup>3</sup> Vergl. Strophe 3 »was von Im gmacht, ward wol betracht, darnach ich mich auch richten solt.«

<sup>4</sup> Denkmäler der Tonkunst in Österreich. V. Bd. Wien, 1898. Einleitung S. IX. Vergl. dagegen Anhang I (Thürlings).

<sup>5</sup> Vergl. das Dienstgelöbnis im Statthaltereiarchiv zu Innsbruck. Schatzarch. Nr. 5147, abgedruckt in La Mara, Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten, Leipzig, Breitkopf & Härtel (1886), I. Bd.

<sup>6</sup> Vergl. Mitteilungen zur vaterl. Geschichte, St. Gallen, 1890. Bd. 24. Die Vadianische Briefsammlung. (Gütige Mitteilung des Herrn Privatdozenten Dr. Nef in Basel.)

<sup>7</sup> Denkm. d. Tonk. in Österr. a. a. O.

<sup>8</sup> Vergl. Sandberger, Beiträge zur Gesch. der bayer. Hofkap. I. Seite 20, Anm. 3. Raitbücher im k. k. Statthaltereiarchiv. S. 82 und 80a. »Hainrichen ysaac (in 1501) ,eodem die' (14. Dez.) an seiner provision geben auf sein quittung 25 gld.«

nächsten Jahre verbrachte er teilweise in Florenz, Ferrara und Konstanz; erst von 1506 ab dürfte er etwas häufiger in Deutschland (etwa 1509—1513 in Konstanz) resp. am Hofe des Kaisers gelebt haben<sup>1</sup>. Um 1513 (1512) weilte er wieder in Florenz<sup>2</sup>, wo er als kaiserlicher Geschäftsträger auch diplomatisch tätig war. 1514 war er vermutlich in Wien<sup>3</sup>. Ob er dann 1515 noch einmal nach Innsbruck kam, ist nicht ganz klar. Jedenfalls verbrachte er die letzten Jahre bis zu seinem Tode (1517)<sup>4</sup> in Florenz. — Aus diesen Angaben geht also hervor, daß der Unterricht, den Senfl bei Isaac genoß, nur in der ersten Zeit, etwa zwischen 1497 und 1502, cursorisch gewesen sein konnte. Fünf bis sechs Jahre waren bei der durch die Solmisations- und Mensuraltheorie bedingten Schwierigkeit der damaligen Musiklehre allerdings zur Ausbildung eines Gesangs- und Kompositionsschülers kaum hinreichend, wenn auch Senfl bei seinen großen Fähigkeiten rasche Fortschritte gemacht haben dürfte. Angenommen aber, daß Isaac bei den späteren Reisen nach Deutschland mit seinem Schüler in Fühlung blieb, so hat dieser wenigstens die letzten Stadien seines künstlerischen Werdegangs noch unter den Augen seines Meisters zurückgelegt. Es wäre auch wunderlich, wenn Isaac sich später für das Schicksal seines Lieblingsschülers nicht mehr interessiert hätte. Wir dürfen wohl hinzufügen, daß er selbst es war, der ihn dem Kaiser warm empfahl.

Es fragt sich nun, in welcher Eigenschaft Senfl in der kaiserlichen Kapelle verwendet wurde. Zunächst natürlich als Singknabe und auch späterhin vorwiegend als Chorsänger, wie denn die praktische Ausübung der Musik immerdar, selbst während der Münchener Zeit, im Vordergrund seiner Berufstätigkeit stand<sup>5</sup>. Im übrigen beschränkte sich auch Isaacs Amt wohl nicht ausschließlich auf die musikalische Produktion. Aus dem Dienstgelöbnis (1497) erhellt, daß dieser Meister sich anheischig machte, mit seiner Kunst sich »zu noturfft seiner kun. m<sup>te</sup> capeln brauchen ze lassenn« und »sunst alles das (zu) tun . . ., daz ein getreuer componist unnd dienner seinem herren zu tun schuldig unnd pflichtig ist«<sup>6</sup>. Es unterliegt keinem Zweifel, daß der Hofkomponist schon aus eigenem Interesse die Aufführung seiner Werke nach Gelegenheit persönlich leitete. Ein Supremat über den gesamten Chor ist die natürliche Folge dieser Funktion, der durch die persönliche Machtstellung des Hofkomponisten noch weitere Autorität innewohnte. Das scheint man bisher nicht bedacht zu haben, wenn man die häufige Abwesenheit Isaacs als etwas Selbstverständliches registrierte<sup>7</sup>. Für die Kapelle mußte sie nicht ohne Nachwirkungen sein, falls es der Hofkomponist unterließ, für Ersatz zu sorgen. Und ich glaube, das spätere Verhältnis Senfls zu Isaac in diesem Sinne des Stellvertreters auffassen zu dürfen. Ersterer sagt »dann weyl man mich sein schüler nent, must ich erfüllen . . . den Chorgesang sein«. Isaac hat sich somit in Senfl seinen Vertreter und Amtsnachfolger herangebildet. Daraus ergibt sich, daß dieser nicht bloß als Sänger, sondern auch als Komponist und Verwaltungsmann in der Kapelle tätig war.

Wo und wann nun Senfl in der Zeit nach 1505 mit Isaac persönlichen Gedankenaustausch<sup>8</sup> pflog, ob in Innsbruck oder Wien oder ob er mit ihm vielleicht gar auch einmal in Florenz war<sup>9</sup>,

<sup>1</sup> S. Anhang I (Thürlings).

<sup>2</sup> Als Belege dienen ein zweites Testament vom 21. November 1512 und der Brief des päpstlichen Sängers Nicol. de Pitti vom 13. Mai 1514 (vergl. Van der Straeten, *La musique aux Pays-Bas*. VIII.).

<sup>3</sup> Vergl. Sandberger, a. a. O. S. 21. Anm. Nr. 8 Raitb. im k. k. Statthalt.-Archiv. S. 181. »Hainrichen Yssaac Componist geben am vierdn tag Nouember an seiner an vordrung zu Hannden Hrn Jörgn Bischoff zu wienn Laut d(er) quittung 2 gulden«.

<sup>4</sup> Sein drittes und letztes Testament ist datiert, Florenz, 4. Dez. 1516. Vergl. Van der Straeten, *La Musique aux Pays-Bas*. VIII. Bd. S. 529. — Monatsh. f. Musikgesch. Jahrgang XXII. S. 64.

<sup>5</sup> Man sehe auch Strophe 7 des Gedichtes: »muss ich erfüllen on main schuld den Chorgesang sein (sc. des Kaisers)«; und Strophe 11: »voraus so ich sich das man mich . . . prauchen mach mit Chorgesang, das ich yetz lanng getrieben hab vnd thus all tag.«

<sup>6</sup> Vergl. La Mara, a. a. O. S. 4.

<sup>7</sup> Denkm. d. Tonk. in Österr. Bd. V. S. IX.

<sup>8</sup> Eine schriftliche Korrespondenz mag diesen persönlichen Verkehr gelegentlich abgelöst haben.

<sup>9</sup> Vergl. Vorbericht, Seite XII, Anm. 8

ist nicht mehr festzustellen. Im Innsbrucker Statthaltereiarhiv ist Senfls Name überhaupt nicht bekannt<sup>2</sup>.

Um 1510 vermuten wir Senfl als Sänger zu Wien in der Kapelle des Kaisers<sup>3</sup>. In diesem Dienstverhältnis oder wenigstens in dieser Stadt befand er sich wohl auch noch um 1516, da Paul Hofhaimer in einem Brief den Vadian, der bis zum Herbst 1518 an der Wiener Universität tätig war, d. d. Augsburg, 6. November 1515, bittet: »das ayn (von zwei beiliegenden Wappen) mit dem lateinischen titel wellet dem *Ludwico Sennfel* geben, das ander mit dem teutschen titel wellet dem Wolfgango organisten geben«<sup>4</sup>. Hofhaimer war seit 1480 kaiserlicher Hoforganist<sup>4</sup> und wurde als »obrist organist« 1515 von Maximilian I. in den Adelstand erhoben<sup>5</sup>. (Es handelt sich also um das Wappen, das ihm der Kaiser bei diesem Anlaß verlieh.) Wie er in dem Brief außerdem noch mitteilt, war er längere Zeit in Innsbruck und vorher in Wien. Dort dürfte er den Senfl zuerst näher kennen gelernt haben. Daß er seine Freude durch die Zusendung des Wappens mit dem Kunstgenossen teilt, das spricht für ein inniges Freundschaftsverhältnis. In der Tat ersehen wir auch aus verschiedenen späteren Briefen, daß dieser bedeutende Künstler sich für unsern jungen Musiker warm interessierte und ein gleiches Interesse auch von Vadian voraussetzte. Und wir können ihm dankbar sein; bringen doch die flüchtig eingestreuten Notizen in Senfls Lebensschicksale bis 1526, die bisher ein tiefes Dunkel unseren Augen entzog, endlich einmal Licht. Hofhaimer schreibt nämlich 1516, am 9. Februar, abermals von Augsburg aus nach Wien an Vadian<sup>6</sup>, dieser möge ihm einige Dichtungen zukommen lassen. »... mein sunder fleißig bitt ist, wo ir mir ettwas gemacht hettet, solchs mir bey Luduico Sennffel zu schiken, *der mir der liebtest bot und gewiss wer*«; dann einige Zeilen später: »Wers aber nicht berayt noch, so wellet versuchen, solchs zu vertigen, ob es *mit der capellen hergeschickt möcht werden*«. Diese Bemerkungen sind sehr wichtig. Wenn der zweite Satz uns darüber vergewissert, daß die kaiserliche Kapelle im Begriffe stand, 1516 von Wien (möglicherweise zum Reichstage) nach Augsburg überzusiedeln, so geht aus dem ersten Satz zunächst hervor, wie innig Hofhaimer mit Senfl, der ihm augenscheinlich schon öfter Botendienste geleistet hatte, befreundet war; ferner wissen wir nun aber, daß wir Senfl, der der Kapelle vorausreiste (»Wers aber nit berayt noch«), 1516 in Augsburg zu suchen haben. Dort, vermute ich, hat ihn im Winter 1517/18 der böse Unfall betroffen, von dem Hofhaimer voll Teilnahme dem Vadian folgende Einzelheiten schildert: »Ludwicus Sennffel hat von ungeschicht, id est occasu, ayn leybschaden empfangen von einer geladen puchsen, dye auf di erden gefallen und im dem fall erzundt und abgeschossen, im durch einen fus nach der zwiech ganngen, das man im dy negst zechen nach der grossen wegkschneyden hat müssen mitsambt ettlichen paynen und schiferlein, so dy khugel zermischt hat; davon euch velleicht langst geschriben oder gesagt ist. *Mir ist nit alain, sunst vil guten leuten umb in layd*. Er wird khaum auff Ostern recht hayl zum geen<sup>7</sup>«. Also nicht bloß der Freund — die Bürgerschaft nimmt Anteil an dem Mißgeschick unseres Musikers, ein schöner Beweis, daß auch der Mensch Senfl achtungswurdige Eigenschaften besaß<sup>8</sup>. über den späteren Verkehr zwischen diesen beiden Künstlern wissen wir nur Weniges,

<sup>2</sup> Vergl. Sandberger, Beiträge, a. a. O. S. I, und Monatsh. für Musikgesch., 1897/98. Beilage, Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck von Fr. Waldner. 1897/98. S. 55. — Die Wiener Hofzahlamtsrechnungen (Hofbibliothek) reichen nur bis 1543 zurück, sind also für Senfl nicht benutzbar.

<sup>3</sup> Vergl. Carl Nef, a. a. O.

<sup>4</sup> Vergl. Mitteilungen, a. a. O., Band 24, Brief 57, S. 143.

<sup>5</sup> Eine andere Konjektur siehe Seite XLI. — Daß Hofhaimer schon 1480 Hoforganist war, geht aus einer Urkunde des k. k. Statthaltereiarchivs zu Innsbruck hervor. Siehe Sandberger, Beiträge I, S. 20, Anm. 2.

<sup>6</sup> Siehe Waldner, a. a. O. S. 5 ff., wo über Hofhaimer zahlreiche neue Quellen erschlossen sind.

<sup>7</sup> Vergl. Mitteilungen a. a. O. S. 145.

<sup>8</sup> Vergl. Mitteilungen, a. a. O. S. 209f. Paul Hofhaimer hat leider in diesem Brief an Vadian die Ortsangabe vergessen. Es heißt: »Datum eylend, am 7. tag Februarii, anno 18.« Daß Augsburg der Aufgabsort des Briefes ist, geht aus dem Schreiben nicht hervor. Aber 1518 wurde ihm (Hofhaimer) von der Stadt Augsburg zum Zeichen der Bewunderung für seine Meisterschaft das Bürgerrecht verliehen. Vergl. Lipowski, Musikerlexikon, 1811 und Fétis, Biogr. univ. (1866), Bd. IV, S. 354.

<sup>9</sup> Für die Fortdauer seiner freundschaftlichen Beziehungen zu Augsburger Bürgern zeugt seine zweiteilige, 1545 bei Ulhard gedruckte Trauermotette »Quid vitam sinete« auf den Tod der Gattin des Augsburger Patriziers Christoph Ehenn (Text von Dr. utr. iur. Joh. Coler).

aber immerhin Beweiskräftiges für dessen Dauer. So gedenkt Hofhaimer auch in einem Brief an Vadian von 1524 seines Kunstgenossen<sup>1</sup>. Er war ihm nicht fern, in Salzburg, wo gleichzeitig auch der Komponist Heinrich Finck weilte<sup>2</sup>. Dieser dürfte wohl ebenfalls zum Freundschaftskreis unseres jungen Meisters gezählt haben. Ein anderes Zeichen für den dauernden Bestand der gegenseitigen Beziehungen ist die zwei Jahre nach Hofhaimers Tod (1537) 1539 veröffentlichte Sammlung Horazischer Oden (mit 34 Kompositionen von Hofhaimer und neun von Senfl<sup>3</sup>). Es ist nicht ausgeschlossen, daß der letztere die Anregung zu dieser Publikation gegeben hat, um einen Wunsch seines dahingegangenen Freundes, mit dem er ja auch gemeinschaftliche Ziele in der Odenkomposition verfolgte, zu erfüllen<sup>4</sup>.

In die Jahre 1516|17 fällt ein für Senfl schmerzliches, aber bedeutungsvolles Ereignis: der Tod seines Lehrers. Isaac hatte, wie bereits erwähnt, am 4. Dezember 1516 zu Florenz das letzte Testament aufgesetzt, in welchem er das Vermögen bis auf einige Legate seiner Frau und deren Erben hinterließ, seinen Schüler aber übergeht. Auch darauf ist zu achten. Denn dieses Verhalten Isaacs beweist uns, daß Senfl zu dieser Zeit bereits in einer Stellung sich befand, die eine pekuniäre Unterstützung wenigstens nicht dringlich machte. Es kann uns überdies einen Widerspruch in der neuesten Darstellung der Senflschen Amtsnachfolge aufklären:

Vorausgeschickt sei, daß und woher wir die Nachfolgeschafft Senfls zuverlässig wissen. Zunächst sagen Grimm und Wirsung in der Dedikation zu dem 1520 gedruckten und von Senfl redigierten Sammelwerk »Liber selectarum cantionum«<sup>5</sup>: »... ab praeclaro artis ipsius excultore, Ludouico Senfelio Heluetio illo, qui Musicam Caesaris Maximiliani Capellam, *post inclyti praeceptoris sui Isaci Orphei Germani excessum* illustrarat«. Ferner heißt es in dem autobiographischen Lied: »Sein vleyss der ward an mir erkennt, desshalb trug mir der kayser huld, dann weyl man mich sein schüler nennt, must ich erfüllen . . . den Chorgsang sein«<sup>6</sup>. Am wichtigsten aber ist der unter Senfls Augen geschriebene Titel des Münchener Codex (Mus. Mss. 38) aus dem Jahre 1531: »EN opus Musicum festor(um) dierum«, wo das Dienstverhältnis zu Maximilian ganz klar ausgesprochen ist: »postea a gratissimo | ipsius (*Isaaci*) discipulo D: Ludouico Sennfflio, eiusde(m) | Caesareae maiestatis iudicio in defuncti praeceptoris locum adoptato, nu(n)c uero apud Illustrissimu(m) | Boiorum Principem Gulielmu(m)«.

Nun existiert aber außer dem Dienstgelöbnis Isaacs bekanntlich noch ein Dokument über dessen Dienstverhältnis, nämlich ein Schreiben des Kaisers an die Regierung und Kammer zu Innsbruck vom 27. Januar 1515<sup>7</sup>, das den Hofkomponisten von seiner Tätigkeit in der Hofkapelle entbindet: »Edle . . . getreuen Nachdem | wir dem Ysackh vnnserm Componisten alle Jar sein | Lebenlanng Anndert-halb-hundert guldein . . . verschriben haben, doch dass Er vnns | an vnnserm Hof diennen sol. Dieweil er aber sein | gelegenhait diser Zeit nit aus vrsachen vnns deshalb | angezaiget | also daz Er vnns zu florenz nuzer | dann an vnnserm Hof ist, demnach Empfehlen | wir Euch mit besonderen ernst, daz Ir dem genannten Ysackh solch Annderthalbhundert guldein Reinisch (= seinen ausbedungenen Gehalt) nichts destomynder raichet vnnd gebet, vnnd das chains wegs lasset«<sup>8</sup>. Rob. Eitner<sup>9</sup> folgert

<sup>1</sup> Vergl. Mitteilungen a. a. O., Bd. 27, 1897—1900, S. 70. Brief ist datiert: »Salzburg, . . . an pñntztag abend vor der heyligen pñngstag, anno . . . vicesimo quarto«, das ist 14. Mai 24.

<sup>2</sup> Vergl. Mitteilungen a. a. O. S. 68. Brief Finks an Vadian, d. d. Salzburg, 10. Mai 1524.

<sup>3</sup> Vergl. die genaue Beschreibung des Werkes in den Publikationen, IV. Einleitung, S. 80 (Eitner).

<sup>4</sup> Möglicherweise ist die Drucklegung noch zu Hofhaimers Lebzeiten vorbereitet worden.

<sup>5</sup> Benutzt wurde Mus. pr. 19 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek.

<sup>6</sup> Strophe 7.

<sup>7</sup> La Mara, Musikerbriefe. I. S. 5. Anm. 1. — Vollständig und korrekt bei Sandberger, a. a. O. S. 21. Anm. 9.

<sup>8</sup> Vgl. Denkm. d. Tonk. in Österr. a. a. O. S. X; daselbst ist (nach Waldner, »Heinr. Ysaak«. Separat-Abdruck aus den Innsbr. Nachrichten, 1895. S. 55) nur der Satz abgedruckt: »aus ursachen vnns deshalb angezaigt, dass er uns . . . ist«.

<sup>9</sup> Monatsh. für Musikgesch. 1887. S. 55. »Man nahm bisher stets (als Nachfolgejahr) das Jahr 1518 an, in welchem Isaac gestorben

daraus, daß Isaac 1515 Innsbruck verließ und sein Amt aufgab, daß ferner das Dekret die unmittelbare Nachfolgeschaft Senfls im Gefolge hatte und daß dieser mithin 1515 schon Hofkomponist wurde (und zwar in Innsbruck!). Die Herausgeber des Choralis Constantinus<sup>1</sup> aber nehmen an, daß Isaac 1514|15 überhaupt nicht mehr in Innsbruck war, sondern von Florenz aus den Kaiser bat, man möge ihn (einem kaiserlichen Wunsch entgegen) an seinem bisherigen Aufenthaltsort belassen, da er zu großen Reisen zu alt sei und die diplomatische Stellung ihm wichtige Arbeiten auferlege. Und sie fügen daran die Bemerkung, daß Isaac (der als Hofkomponist die Kapelle ja auch von Florenz aus versorgen konnte, also durch das obige Dekret nicht notwendigerweise seines Amtes entbunden zu sein brauchte) spätestens 1517 gestorben sein müsse, da ihm in diesem Jahre sein Schüler in der Stellung eines Hofkomponisten Maximilians I. nachfolgte<sup>2</sup>. Das letztere deckt sich mit unseren Quellen für die Senflsche Amtsnachfolge. Das erstere aber widerspricht dem Dekret, in dem ausdrücklich gesagt ist, daß man auf die Bitte Isaacs einging und auf seine fernere musikalische Tätigkeit für den Hof verzichtete. Eitner hat also recht, wenn er das Dekret als Isaacs tatsächliche Amtsentbindung deutet. Die Folge wäre, daß dann Senfl schon 1515 das Amt seines Lehrers, wenn auch nur provisorisch, übernahm<sup>3</sup>, und zwar, wenn nicht alles trügt, in Wien, da ein Jahr darauf die Kapelle von Wien nach Augsburg übersiedelte (s. o.). Wohl in der letzteren Stadt ist er dann Hofkomponist geworden.

An Isaac hatte unser Meister einen ausgezeichneten Lehrer und väterlichen Freund. Mit verständiger Begeisterung würdigt Senfl die künstlerischen Vorzüge seines »Herrn«. Es ist nicht bloß pflichtschuldiger Dank, sondern innerste Überzeugung, wenn er singt:

»Er ist in aller welt bekannt, lieblich an kunst, fröhlich jm thon,«  
 »Sein Melodey was gestellt gar frey, darob man sich verwundern thett,«  
 »Es was gut ding, zu sinngen ring, kunstlich darzu die gnad es hett,«  
 »Izac das was der name sein, halt wol es werd vergessen nit,«  
 »wie er sein Compositz so fein, vnd clar hat gsetzt, darzu auch mit Mensur hat gziert,«  
 »dardurch probiert, noch heuttigs tags sein lob vnd kunst verhanden ist ...«<sup>4</sup>

Und wenn er darauf versichert, wie wenig er würdig sei, einem so großen Künstler im Amte zu folgen, und wie fleißig er noch zu schaffen habe, um die hohe Meisterschaft seines Lehrers<sup>5</sup> zu erreichen — »Erkenn erst yetz was mir gebriecht« —, so stellt er sich selbst, seiner Bescheidenheit wie seinem aufgeschlossenen Sinn ein prächtiges Zeugnis aus. Senfl nahm später noch einmal Gelegenheit, sich seinem Meister dankbar zu erweisen. Isaac hatte nämlich sein großes Offizienwerk Choralis Constantinus, das vermutlich zwischen 1509 und 1513 entstand<sup>6</sup>, nicht mehr vollenden können. Vielleicht gab Senfl, wenschon er in den Dedikationen zum 1. und 2. Teil nicht in diesem Sinne erwähnt ist<sup>7</sup>, auch hier wie bei dem Odenwerk seines verstorbenen Freundes Hofhaimer, die Anregung zum Druck. Muß er doch zu den unter seiner Aufsicht angefertigten Münchener Codices<sup>8</sup> Original-Manuskripte, resp. -Kopien besessen haben, die eben nur er dann den Herausgebern Ott und Formschneyder in Nürnberg zur Verfügung stellen konnte. Wenn er aber die Anregung zur Publikation gab, so wird er auch die notwendige Ergänzung zum 3. Teil spontan besorgt haben. Von

sein soll und zwar als Hofkomponist in Wien. Diese Annahme wird nun hinfällig und Senfl ist daher schon im Jahre 1515 in Innsbruck der Nachfolger Isaacs als Hofkomponist geworden«. — Vgl. auch La Mara, a. a. O. Anm. 1. »Demnach verließ Isaac Innsbruck 1515.«

<sup>1</sup> Denkm. d. Tonk. in Österr. a. a. O. S. X.

<sup>2</sup> a. a. O. S. X.

<sup>3</sup> Siehe S. XXIX.

<sup>4</sup> Strophe 4 und 5.

<sup>5</sup> Strophe 7.

<sup>6</sup> Siehe Anhang I (Thürlings).

<sup>7</sup> In Formschneyders Dedikation zum ersten Teil heißt es allerdings »Henricus Isacus ... Senfelij Ludovici, nostrae aetatis summi Musici praeceptor, Cantum simplicem ... ornavit«. Dieser unvermittelte Hinweis auf Senfl ist kaum unmotiviert.

<sup>8</sup> In den noch vorhandenen ist ein beträchtlicher Teil der Offizien Isaacs enthalten. Vergl. S. XXXV.

einem Auftrag, das Werk zu vollenden<sup>1</sup>, ist nirgends die Rede. Aus dem Vorwort Johann Otts zum *Novum et insigne opus musicum* (1537) erfahren wir indessen, daß Senfl schon in dieser Zeit an der Vollendung arbeitete<sup>2</sup>. Erst 1550 erschien der erste Teil, 1555 der zweite und der dritte. Aus einer Randnotiz im Discantus des letzten Teils<sup>3</sup>, »Additio Ludovici Senfls (!) quia hic Isaac obiit mortem« erhellt, daß Isaac nur das letzte Officium In Die Ursulae et sociorum: »Virginalis turma sexus« unvollendet ließ. Senfls Hinzufügung besteht demnach aus den Abschnitten<sup>4</sup>: »Aura flante lenius«, »Relictis navibus«, »Quam in portu reliquerunt«, »O foelix Colonia« und »Foeliciora virginum«; aber nach dem Münchener Cod. 35 hat Senfl nur die beiden letzten Verse der Sequenz neu komponiert; Fol. 156 findet sich nämlich oberhalb des Altus zu dem Tonsatz »O felix Colonia« die Notiz: »*Lud. S. ad finem deduxit*« (vgl. auch J. J. Maier, Die musik. Handschriften der Hof- und Staatsbibliothek in München, S. 38 f.). Daß Senfl auch redaktionell an der Ausgabe beteiligt war, versteht sich von selbst.

Unter Kaiser Maximilian I. war gut Hofkomponist sein. Die Regierung dieses Fürsten bedeutete einen Segen für die Künste. Max hatte ein feines Verständnis für Malerei und Literatur und wirkte in anregendster Weise auf seine künstlerische Umgebung. Auf seine Veranlassung entstand das Ambraser Heldenbuch, in dem die besten volkstümlichen und höfischen Gedichte der mittelhochdeutschen Epoche gesammelt sind. In dem Epos »Theuerdank« und der Prosadichtung »Weisskunig«, die unter Mithilfe seiner Sekretäre Melchior Pfünzing und Marx Treizsauerwein geschrieben wurden, schilderte er seine eigenen Lebensschicksale und Taten<sup>5</sup>. Eine Stelle in dem letztgenannten Werk weist auch auf die musikalische Erziehung und Betätigung des Kaisers hin. Wir erfahren, daß er Gesang und Instrumentalspiel eifrig pflegte und aus reiner Liebe zur Tonkunst eine »cantarey« errichtete »zu dem lob gottes und der christenlich Kirchen«. Eine Illustration zu dieser Stelle zeigt den Kaiser im Kreise musizierender und Musikinstrumente verfertigender Männer, dazu die Überschrift: »Die geschicklichkeit in der musicken und was in seinen ingenien und durch in erfunden und gepessert worden ist«. Auch im »Triumphwagen«, der nach den Angaben des Kaisers von den ersten Künstlern entworfen wurde, tritt die Musik nicht zurück<sup>6</sup>. Das sind Beweise, daß der kunstsinnige Fürst der Musik auch von der praktischen Seite sich näherte<sup>7</sup>. Er war kein schwärmerischer Dilettant. Wenn er ein eigenes Musikinstitut gründete, einen der ersten Komponisten gewann, und den aus dieser Schule hervorgegangenen Senfl zum Nachfolger Isaacs bestimmte, so zeugt das nur von seinem fachkundigen Blick, von Urteil und Verständnis in musikalischen Dingen. Wir dürfen mit gutem Grund annehmen, daß Senfl vom Kaiser nicht geringer geschätzt wurde als Hofhaimer und Isaac<sup>8</sup>. In den Tagen der kaiserlichen Huld, — er

<sup>1</sup> Denkmäler d. Tonk. in Österr. V. S. XI.

<sup>2</sup> Ott verspricht in dieser Vorrede, das Isaacsche Werk, an dessen Vollendung Senfl arbeite, nächstens durch den Druck bekannt zu geben.

<sup>3</sup> In dem Exemplar der Münchner Hof- und Staatsbibliothek Fol. 75 b.

<sup>4</sup> Allgem. Deutsche Biographie »Wie weit S. sich überhaupt an der Fertigstellung des Werkes beteiligt hat, ist nicht ersichtlich.«

<sup>5</sup> Näheres bei Scherer, Gesch. der deutschen Literatur, Berlin, 1894. S. 263 f.

<sup>6</sup> Vgl. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. V. S. VIII.

<sup>7</sup> Hierher gehört auch eine Stelle des Preisliedes auf die Tonkunst von Joh. Boemus (*Liber Heroicus de Musicae laudibus*; Aug. Vindel, apud Jo. Miller. Anno 1515. — Deutsch von Morel in den Monatsh. f. Musikgesch. 1873, S. 101 ff.):

Selbst unser Held der unüberwindliche Maximilianus  
Liebt nach der Vordern Art diese Kunst verbundener Töne,  
Zeichnet die Kundigen aus mit mancherlei Spenden und nimmt sie  
Gern als Genossen der Fahrt zu Wasser und Land, und immer  
Mehr noch verheißend des Lohnes verschiedener Gattung für Alle.

Vergl. Sandberger, a. a. O. S. 23.

<sup>8</sup> Von Hofhaimer wissen wir, daß ihn der Kaiser überallhin mitnahm, nach Regensburg, Augsburg, Linz, Neustadt, Wien, Speyer usw. wo eben größere Festlichkeiten bzw. Versammlungen einen längeren Aufenthalt nötig machten. Vielleicht war auch Senfl öfters, als wir zu glauben Grund haben, an diesen ausgedehnten Reisen im Gefolge des Kaisers beteiligt. Wenigstens deutet das bekannte 6-stimmige Lied »Ging-

gedenkt ihrer auch in seinem Liede, — mag er sich jene künstlerische Reife erworben haben, aus der ihm in der Münchener Zeit sein Ruhm erwuchs. Die ehrenvolle Ernennung allein trug dann seinen Namen über die Grenzen. Und wenige Jahre später wurden auf ihn Medaillen geprägt.

Zwei Jahre nach Senfls Rangerhöhung starb der Kaiser, am 12. Januar 1519 zu Wels in Oberösterreich, ein großer Verlust für die Kunst und für das Reich. Deutschland bedurfte eines national empfindenden Fürsten, der würdig war, einem Maximilian zu folgen und den hohen Zielen dieses Monarchen nachzustreben. Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen wäre der rechte Mann gewesen, aber er war zu alt und lehnte daher die ihm einmütig angetragene Kaiserkrone ab. So wurde der spanische Karl V. zum Kaiser gewählt, der schweres Unheil über die deutschen Lande brachte und dem Nationalbewußtsein, das Max so sehr gekräftigt hatte, tiefe Wunden schlug. Man muß bedenken, daß während der Regierungszeit Maximilians die großen deutschen Handelsstädte den Zenith ihres kräftigsten Aufschwunges bereits hinter sich hatten. Wichtige geographische Entdeckungen um die Wende des 15. Jahrhunderts, namentlich die Auffindung des neuen Seewegs nach Ostindien und des neuen Erdteils jenseits des Ozeans verrückten den Schwerpunkt des Weltverkehrs aus Mitteleuropa nach der Peripherie. Nürnberg und Augsburg, die bisher im Mittelpunkt von Verkehr und Kultur standen, verloren bereits mit Auflassung der bisherigen Handelsstraßen von ihrer Bedeutung. Dazu kam hingegen wieder ein neues treibendes Moment, der Reformationssturm mit seinen luftreinigenden Gewittern. Er brachte Leben in die vertrocknete Dogmatik, wie der Humanismus Licht brachte in die verdüsterte Wissenschaft, und er brach namentlich Bahn für das Deutschtum. Mit den klassischen Studien kam auch die deutsche Sprache wieder zu Ehren. Die frivole Behauptung des Theologen Flaccius: »deutsche Bücher könne jeder Dorfküster schreiben«, machte Luther glänzend zu schanden. In jenen Tagen erblühte eine deutsche Kunst; Dürer, Lucas Cranach, später Hans Sachs, unser Senfl selbst wurden ihre ersten Großmeister. Deutschland stand auf dem Wendepunkt seiner Geschichte, in seiner inneren Verfassung bereitete sich infolge der lokalen Veränderungen ein Umschwung vor, die deutsche Nation, angeregt durch den Zufluß neuer Ideen, ging einer Verjüngung entgegen. Und in diese empfindliche Entwicklungsphase, die der größten Sorgfalt bedurfte, dann aber auch einen ungestört segensreichen Verlauf genommen hätte, in diese kritische Zeit fiel die Regierung eines Monarchen, der für Deutschland wenig Interesse übrig hatte, statt jene hohen Ideen sich zu eigen zu machen, sie verständnislos verurteilte und den Zwist unter den deutschen Fürsten für seine Zwecke schürte. Karl V. war mit seinen französischen und italienischen Heerzügen zu sehr beschäftigt, um sich des Reiches annehmen zu können, auch wenn er es schließlich gewollt hätte. Die Reformation blieb ihm fremd. Die deutsche Musik noch mehr. Eine seiner ersten Regierungshandlungen war die Auflösung der kaiserlichen Hofkapelle, die allerdings damals eine Privatangelegenheit des jeweiligen Kaisers war und infolgedessen bei jedem Regierungswechsel neu gebildet wurde. Aber Karl V. scheint keines der Kapellmitglieder wiederangestellt zu haben. Denn er entließ Senfl, wenn auch mit einer Pension, für immer<sup>1</sup>.

Wie ich schon hervorhob, ist die Kapelle während der letzten Jahre Maximilians wahrscheinlich in Augsburg stationiert gewesen. Es existiert eine Notiz, die diese Annahme besonders stützt. Sie besagt, daß Senfl von Karl V. fünfzig Gulden rheinisch Provision auf Engelhardzell angewiesen erhielt dd. Augsburg, 19. Februar 1520<sup>2</sup>. Senfl ist daher wohl von *Augsburg* weg entlassen worden.

gang« im Münchner Mss. 1519, das die Imitation eines vollen Glockengeläutes vorstellt und bei Schmeltzel (1544) unter dem Titel »Das Gleut zu Speyr« (Nun kombt hierher all . . .) abgedruckt ist, darauf hin, daß Senfl einmal und eben unter Max in Speyer war. Bei Ott (1534) erscheint das gen. Gedicht mit dem humoristischen Textanfang »Trincklang«.

<sup>1</sup> In der Vorrede des Lib. selet. cant. 1520 heißt es: »qui Musicam Caes. Maxim. Capellam . . . illustravit«.

<sup>2</sup> Vergl. Hauschild, Beitrag zur neueren Münz- und Medaillengeschichte, Dresden. 1805. Anhang. S. 105. Nr. 832. — Monatsh. f.

Die Provision entspricht übrigens genau der Summe, welche Isaac im Dienstgelöbniß für seine Ehefrau Bartholomea für den Fall seines Ablebens ausbedung, und darf demnach als die herkömmliche Pensions-Quote angesehen werden. Engelhardszell, an der Donau im Erzherzogtum ob der Enns gelegen, war ein Cisterzienser-Stift mit reichen Pfründen, die wie zeitüblich teilweise an verdiente Männer abgegeben wurden<sup>1</sup>. Senfl, 1520 in der Blüte seiner Schaffenskraft, dürfte damals mit seinem Los keineswegs zufrieden gewesen sein. Die Verabschiedung verdrängte ihn aus einer glänzenden Stellung, und aus einem hoffnungsvollen Wirkungskreis. Unser Meister hat den Tod seines Herrn gewiß doppelt schmerzlich empfunden. Seine Trauermotette »Quis dabit oculis nostris fontem lacrymarum«, die vielleicht zu den Beisetzungsfeierlichkeiten für Maximilian gesungen wurde<sup>2</sup>, ist in der Tat wie mit Tränen geschrieben, ein Tonsatz voll Innigkeit und Wehmut; in den Schlußworten »Maximilianus requiescat in pace« bricht die persönliche Empfindung des Tondichters ohne Rückhalt durch. In wenigen Schöpfungen der Zeit ist der Subjektivismus, der erst viel später, am Ende des Jahrhunderts, eine Großmacht in der Musik wird, schon so fühlbar wie hier<sup>3</sup>. Die allverwandte leere Quinte, in die der Schlußpassus nach den kurzen imitierenden Einsätzen ausmündet, ist nicht oft mit größerer Wirkung gesetzt worden. Senfl hat sie an dieser Stelle zweifellos beabsichtigt: hohl, trostlos wie eine ewig unlösbare Frage starrt sie ins Endlose.

Senfl war während seiner unfreiwilligen Amtlosigkeit nicht müßig. 1520 erschien das umfangreiche Sammelwerk *Liber selectarum cantionum*, das zu Augsburg gedruckt wurde und außer Motetten von Isaac, Josquin, Mouton, Obrecht und Pierre de la Rue 6 Tonsätze, sowie einen Kanon von seiner Hand enthält<sup>4</sup>. Dazu besagen die unsern Meister betreffenden Angaben in der Dedikation der Herausgeber Grimm und Wyrung und in Peutingers Nachwort (d. d. »V. Kal's Novembris. Anno salutis. M. D. XX«), daß man mit dieser Motetten-Ausgabe einen besonderen Zweck verfolgte<sup>5</sup> und deshalb an den erfahrenen »Musiker« Senfl<sup>6</sup> sich wandte, der dann die ausgesuchten Gesänge »mit der allergrößten Mühe und einem übermäßigen Aufwand von Arbeit« nachprüfte. Senfl war so der eigentliche Redakteur und wohl der Fachbeirat bei der Auswahl der Stücke, deren Manuskript-Vorlagen, wie bei dem *Coralis Constantinus* vermutlich in seinem Besitz waren<sup>7</sup>. Aus den in dieser

---

Musikgesch. 1872. S. 211. — Ambros, *Gesch. d. Musik*. 1893. III. S. 415. Ambros meint übrigens, Senfl müsse sich 1519 in Wien aufgehalten haben, weil er die Trauermotette auf Maximilian komponierte. — Siehe auch *Monatsh. für Musikgesch.* 1898. Beilage, Nachrichten über die Musikpfl. am Hofe zu Innsbruck von Waldner, S. 63. (Zum Jahrgang 1519 heißt es da, der Hofkomponist sei mit Abfindung einer kleinen Summe entlassen worden.)

<sup>1</sup> Allgem. Deutsch. Biogr. Artikel Senfl.

<sup>2</sup> Senfl folgt mit dieser Motette dem Vorbild anderer großer Tonmeister, wie Josquin, Johannes Mouton und Isaac, wieweil letzterer auf den Tod seines Gönners Lorenzo Magnifico dei Medici (1492) eine »Monodia in Laurentium Mediceum intonata« schrieb: »Quis dabit capiti meo«. Diesem Hymnus Isaacs liegt ein von Politianus eigens für die Lorenzo-Trauer verfaßter Text zu Grunde, den später Mouton (für seine Motette auf den Tod der Königin Anna von Bretagne) und Senfl mit geringen Veränderungen herübergenommen haben. Die Senflsche Fassung lautet:

Quis dabit oculis nostris fontem lacrymarum et plorabimus coram domino. Germania quid ploras? Musica cur siles? Austria cur induta veste reproba moerore consumeris?

Heu nobis, domine, defecit nobis Maximilianus, gaudium cordis nostri conversum est in luctum, cecidit corona capitis nostri.

Ergo ullulate pueri, plorate sacerdotes, lugite cantores, plangite nobiles, et dicite: Maximilianus, Maximilianus requiescat in pace!

<sup>3</sup> Das Stück ist gedruckt im *Secundus Tomus novi operis musici*, Noribergae, Graphaeus. 1538. Mense Octobri. — Nr. XXXII.

<sup>4</sup> Exemplare s. Vorbericht. — Eine genaue Beschreibung mit Abdruck der Vorrede und des Nachworts in der *Caecilia* (Dehn), 1846. S. 276 ff. — Vergl. auch *Monatsh. f. Musikgesch.* 1871. S. 94 ff. — Ebenso Zapf, *Augsburger Buchdruckergeschichte*, 1791. 2. Teil. S. 133. — Als Senflsche Tonsätze waren bisher nur die 5, von den Herausgebern mit »L. S.« signierten Stücke »Sancte Pater«, »Gaude Maria«, »Discubuit Hiesus«, »Usquequo domine« und »Beati omnes« bekannt; dazu gesellt sich noch das anonyme »Deus adiutorium« (fol. 227), das ich als das gleichnamige Stück Senfls in Petrejus, *Tomus primus Psalm.* 1538 identifizierte.

<sup>5</sup> Dedikation: »Quamobrem cum aliquot numeros musicae, non ejus quidem quae hodie in choris puellarum saltationibusque lascivis carminibus perstreptit, levis ac plane frivola, sed gravis illius, ac imprimis principum virorum auribus dignae harmoniae ... publicare ferebat animus ...«

<sup>6</sup> »ab praeclaro artis ipsius excolutore« (Vorwort); »ab erudito et experto Musico Senfelio« (Peutinger).

<sup>7</sup> »laboriosissimo hoc immodicaeque impensae opere recognitas« (Vorwort): »factum est, ut ... Grimmius, et M. Wyrungus, accurata eorum solertia, studio ... librum hunc jucundissimum et artis plenum, Cantuum exquisitissimorum elegantioribus characteribus, et rarissimis vocum

Zeit allerdings gern übertriebenen Versicherungen ungeheurer Arbeitsleistung schließen wir, daß Senfl längere Zeit, etwa schon seit 1519 an der Ausgabe tätig war und somit Augsburg, wenigstens bis zum Herbst 1520, nicht verlassen hat. Das Werk ist dem kunstsinnigen Erzbischof Matthäus Lang von Salzburg gewidmet. Möglicherweise befand sich in dieser Stadt schon vor 1524 Paulus Hofhaimer, der durch den Tod Maximilians ebenfalls um sein Amt gekommen war und 1524 in Diensten des Erzbischofs stand. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Senfl bei der Überreichung des Prachtwerkes, das in seiner äußeren Ausstattung tatsächlich ein Unikum in jener Zeit ist, persönlich beteiligt war und bei seinem Freund längere Zeit Wohnung nahm. Eine interessante Stelle in dem Brief, den Hofhaimer am 14. Mai 1524 an Vadian schrieb<sup>1</sup>, gewährt uns übrigens einen Blick in das Künstlerelend, vor dem gelegentlich selbst kaiserliche Hofmusiker nicht geschützt waren. Hofhaimer erzählt nämlich<sup>2</sup>, daß er sich bei seinem jetzigen Herrn von Salzburg recht wohl befinde . . . »Hat mir sein gnad jährlich C und funffzig gulden<sup>3</sup> mein leben lang verschriben. So hab ich von kayserlicher Majestät auch mein leben lang C und XXXV gulden<sup>4</sup> an ander zuestand. Ich danck got, das ich *nymmer wye ayn zigeyner umraysen bedorff*.« Diese letzten Worte beziehen sich offenbar auch auf die Zeit vor Hofhaimers Anstellung in Salzburg<sup>5</sup>, also zwischen 1519 und 1523/24. Aus ihnen wird klar, daß die Musiker Maximilians nach ihrer Entlassung teilweise schwer zu kämpfen hatten, um wieder ein Unterkommen zu finden. Sollte das, was auch ein Künstler von dem Rufe Hofhaimers durchzuringen hatte, unserm Senfl erspart geblieben sein? Vielleicht sind die Freunde gemeinsam von Augsburg fortgezogen, zunächst wohl nach dem nur einige Stunden entfernten München, dann nach Regensburg, Passau, Wien — es müßte denn sein, daß das große Motetten-Werk *Liber selectarum cantionum* unserem Senfl schon um 1520 in München die Türen öffnete.

Wann Senfl in München zu dauerndem Aufenthalt eintraf, ist auf den Tag nicht zu ermitteln. Im November des Jahres 1520 war er in München wohl noch nicht Hofkomponist, da ihn Peutingger in seinem vielberedten Nachwort zu dem Motettenwerk schlicht »*Musico Luduuico Senfelio*« nennt, ohne eines fürstlichen Herrn zu erwähnen. Die erste zuverlässige Nachricht über Senfls Anwesenheit in München danken wir einem Brief des Organisten und Hofhaimerschülers Hans Buchner (1483—1540). Buchner, der seit ca. 1510 in Konstanz wirkte und unserm Meister zweifellos nahestand, da er mit ihm und Hofhaimer ebenfalls einige Zeit in Maximilians Kapelle diente<sup>6</sup>, schrieb d. d. Constanz, 3. Nov. 1523<sup>7</sup> an Vadian, daß ihm erst kürzlich eine schöne Messe geschickt worden sei, die er dem Herrn Doktor anbei sende. »Sonst habe ich«, fährt er fort, »nit sonders newess, daß mir

notulis exornatum, ab . . . Senfelio . . ., quondam divi Maximiliani Clementissimi nostri principis ab aedibus sacris quam diligentissime (liberali tamen auctorum eruditione semper salua) recognitum, et jam vt vides politissime excusum emiserunt et publicauerunt« (Peutingger). Die Übersetzung, die Eitner in den *Monatsh. für Musikgesch.*, 1871, S. 95, zu diesem Satz teilweise gibt, ist unrichtig. Sie lautet nämlich: »Dies Buch ist anmutig und kunstreich, es ist mit den schönsten Typen und den ausgesuchtesten Gesängen von . . . Senfel . . . geschmückt, welche aus der heiligen Behausung unseres vergötterten Allergnädigsten Fürsten Maximilian einst mit der größten Sorgfalt hervorgesucht und auf das Allerfeinste gedruckt sind«. Der letzte Satzteil ist besonders mißverstanden. Es muß heißen: »so kam es, daß Grimm und Wirsung . . . dieses Buch . . ., von Senfl, der einst zur Hofkapelle unseres hehren Fürsten . . . gehörte, aufs sorgfältigste (doch stets unbeschadet der freien Kenntnisse [Intentionen?] der Verfasser) nachgeprüft, . . . ausgaben und veröffentlichten«. — Daß Senfl z. B. Isaac-Handschriften nach München mitgebracht hat, erhellt aus den Titeln der Münchener Codices (*Mus. Mss.* 36 und 38): »*Enopus Musicum . . . cuius cantum choralem grauis vox habet a laudatissimo musicae artis auctore D: Henrico Yzac . . . foeliciter et magno nisu coepta(m), sed cogentibus alis fatis, imp(er)fecta(m) maxima ex parte relictu(m), postea a . . . Sennfflio . . . perductum . . .*«. S. auch Seite XXXII.

<sup>1</sup> Die Vadianische Briefsammlung. III. St. Gallen, 1897. S. 69ff. Mitteilungen z. vaterl. Gesch. XXVII (1897).

<sup>2</sup> a. a. O. S. 91.

<sup>3</sup> Man erinnere sich Isaacs. Die Summe von 150 Gulden scheint also in dieser Zeit die Besoldungsnorm für erste Kräfte zu sein.

<sup>4</sup> Ist also auch Hofheimer bei der Auflösung der Kapelle mit einer Pension entlassen worden.

<sup>5</sup> Hofhaimer schreibt u. a., daß er auch in Passau war, und spricht von den letzten 6 Jahren: »Wisst auch, das ich innerhalb sechs jaren das dritte weyb ytz hab . . .« (a. a. O. S. 71).

<sup>6</sup> Joh. Boemus sagt nämlich in seinem *Liber heroicus de musicae laudibus*, Aug. Vind. 1515 (*Monatsh. f. Musikgesch.* 1873. S. 108): »Was nun sage ich dir von Paulus, dem Meister des Cäsars: Was von Buchner Johann? Besiegten als Künstler nicht beide Phöbus . . .? Drum empfangen sie jährlich vom Herrscher hundert Dukaten.«

<sup>7</sup> Die Vadianische Briefsammlung, III. S. 43.

kurzlich worden sey. Ich kan kain potschafft zu dem Senfli haben gen Minchen; da wurd mir gnug new ding; da mocht ir bass haben dan ich.« Dieser Nachsatz offenbart uns, daß Senfl um 1523 in München schon festen Fuß gefaßt hatte und als fleißiger Komponist von sich reden machte. Ein anderer Brief, von Paulus Hofhaimer an Vadian, d. d. Salzburg, 14. Mai (»an pfintztag abend vor der heyligen pfingstag«) 1524<sup>1</sup> deutet ebenfalls an, daß Senfl in München um diese Zeit einen angemessenen musikalischen Wirkungskreis gefunden hatte. Hofhaimer wünscht, Vadian möge, wenn er nach München reisen wolle, den Weg durch Salzburg nehmen. »Denn Ir khemet durch Minchen her; do findet Ir Euren landsmon Ludiwigen Sennffl und gut gesellschafften der singer, und hie säßt Ir aufs wasser zu faren bis gen Wyen«<sup>2</sup>. Unter den »gut gesellschafften der singer« sind wohl die musikalischen Veranstaltungen der herzoglichen Hofkapelle zu verstehen. Wenn aber das bekannte Schreiben<sup>3</sup> des Minervius zu den *Varia carminum genera* glaubwürdig ist, — und es besteht kein Grund, das zu bezweifeln — so ist Senfl überhaupt nicht *motu proprio* nach München gekommen. Minervius sagt nämlich (fol. 5) ausdrücklich: »Atque ubi iam Petro (sc. Tritonius) rebus humanis exempto, in hanc florentissimam Rempub. conductus publice uenisse, in quam etiam non ita multum antè, Ludouicus ab Illustrissimo Boiorum principe Guilielmo *accersitus* erat, nihil habui prius, quam ut me in Ludouici amicitiam insinuarem, à quo . . . postquam non modo in familiaritatem, sed etiam in intimam necessitudinem admissus essem.« Senfl ist also offiziell berufen worden.

Minervius klärt uns über den Freundschaftskreis und die erste Münchener Zeit unseres Meisters auch noch weiterhin auf. Zunächst geht aus seinen Angaben hervor, daß Petrus Tritonius<sup>4</sup>, der Tiroler Humanist und erste Praktiker auf dem Gebiete der von Conrad Celtes († 1508) inaugurierten metrischen Kompositions-Manier<sup>5</sup>, zwischen 1492 und 1497 als Mann in mittleren Jahren zu Ingolstadt bei Celtes hörte (»qui cum adhuc iuuenis Ingolstadij, Musicis mansuetioribus, ductu et auspicijs Conradi Celtis . . . operam suam nauaret, hortatu praeceptoris, in undeuginti Horatij carminum genera, harmonias composuit, quas commilitonibus suis cotidie sub finem Horatianae lectionis, quam tunc Celtes magna cum celebritate profitebatur, ceu quoddam *κλέυσμα* concinendas proponeret«), Isaacs

<sup>1</sup> Ebenda, III. S. 70. — Vadian befand sich schon in S. Gallen.

<sup>2</sup> Vadian ist aber nach Wien gefahren (vergl. Hofhaimers Brief, d. d. 12. Mai 1525; a. a. O. III. S. 112) und hat demnach Senfl, den er wohl von Wien her kannte, wenigstens in dieser Zeit nicht in München aufgesucht.

<sup>3</sup> Eitner bekämpft in seiner Einleitung zum IV. Jahrgg. der Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung (1876) S. 86 Schubigers Behauptung, daß wir es hier mit einem Brief zu tun haben. Die nähere Prüfung des Schlusses (fol. 7) ergibt aber, daß der Vorrede doch ein Brief zu Grunde liegt, der von Minervius augenscheinlich schon vor der Drucklegung des Buches, vielleicht 1533, an Bartholomäus Schrenk geschrieben (denn der erstere pumpt den letzteren auf ganz artige Weise um Gelder für den Druck an) und dann seiner erschöpfenden, konzilianten Form halber mit den nötigen Zusätzen gleich als Dedikation benützt wurde. Minervius gibt seinem Gönner Schrenck in schwungvollen Worten Aufschluß über die Entstehung des Buches und seine Bedeutung, über sein Verhältnis zu Senfl, dem Komponisten der Oden, preist die wissenschaftlichen und menschlichen Vorzüge seines Gönners selbst und widmet ihm das Werk mit folgenden Worten: »Als ich die Kompositionen . . . zu veröffentlichen beschlossen hatte, damit ich nicht mit Recht beschuldigt würde, etwa nach Art des Plautinischen Geizhalses auf dem verschlossenen Schatz zu schlafen, und als ich nun um einen Patronus mich umsah, dessen Namen sie bei der Herausgabe an der Spitze tragen sollten, da konnte ich, mein ausgezeichnete Barth. Schrenck, sowohl im Namen Ludwigs, des Autors, als in meinem Namen (d. i. im Namen desjenigen, der sie angeregt hatte) sie schwerlich einem würdigeren widmen als Dir, der Du unser Beider Gönner bist, besonders für unsere künstlerischen Bestrebungen Dich interessirst, selbst die Musik eifrig pflegst und in den Wissenschaften . . . auch jetzt, nachdem Du unter den höchsten Stand eingereicht bist, Dein Ergötzen findest. . . .«; »Inzwischen bitte ich, nicht ungütig zu nehmen, daß ich eine Anleihe mache und den Beweis meiner Dankbarkeit einstweilen aus fremden Geldmitteln Dir zu Füßen lege, und nimm diese Kompositionen . . . mit gnädigem Antlitz und Geiste auf. . . . Leb wohl und lass mich und Ludwig . . . Dir empfohlen sein! München.« [»Quas (harmonias) . . . cum tandem in apertum referre constituiissem, ne forte in morem Plantini senis, clauso thesauro incubare, meritò criminarer, cumque iam de patrono circumspicere, cuius aeditae nomen in fronte praeferrent, non facile animo meo occurrit, Bartholomee Schrenck ornatissime, cui eas rectius, tum Ludouici ut authoris, tum meo, ut cuius qui eas impetrauit, nomine nuncuparem, quam tibi utriusque nostrum patrono singulari, atque nostratium studiorum imprimis studioso, nempe qui Musicen amplissimo cultu prosequeris et Masuram literis . . . , iam etiam conscriptus supremo ordini oblectaris . . .« (fol. 6). »Nunc interim patiari quaeso, me uersuram facere, et gratitudinis meae ex alinea interim apud te dare significationem, atque has harmonias . . . benigno uultu et animò accipe . . . Vale, méque et Ludouicum tuae amplitudinis studiosissimos, habeto commendatos. Monachio.« (fol. 7 b)].

<sup>4</sup> Eigentlich »Treibenreife« war zuerst Lehrer an der Domschule in Brixen. Waldner, Petrus Tritonius und das älteste gedruckte katholische Gesangbuch. Monatshefte für Musikgesch. 1895. S. 13 f. — Ebenso oben Thürlings, S. XVII, der die Mangelhaftigkeit des Waldnerschen Aufsatzes bereits kennzeichnet.

<sup>5</sup> Von ihm stammt der größte Teil der 1507 unter der Leitung des Celtes hergestellten und bei Erhard Oeglin in Augsburg gedruckten Odensammlung »Melopoiæ seu harmoniae tetracenticae.«

Freundschaft genoß und am Hofe Maximilians als eifriger Musikfreund (»Nam quamvis esset Petrus . . . in Musicis recondite doctus, ita iudicio limato et subacto, ut amplissimum tunc in Diui Maximiliani aula Musicorum collegium, ei multum deferret, ipséque . . . Arrhigus Isaac, in numero suorum libenter agnosceret, nunquam tamen uolebat uideri, eas . . . harmonias à se ut ab intonatore Musico<sup>1</sup> esse aeditus«) den jungen Senfl kennen und schätzen gelernt hatte und zwar zwischen 1497 und 1515 wohl in Wien<sup>2</sup>. Denn wie wir schon wissen, war mit Isaac die Maximilianische Kapelle 1496 nach Wien beordert worden. 1507 werden die *Melopoiae* des Tritonius in Augsburg gedruckt; da Minervius den Tritonius von den beregten Harmonien im Plusquamperfect reden läßt »die Harmonien, welche ihm in der Jugend eingefallen waren . . .«<sup>3</sup>, so dürfte das Gespräch zwischen beiden längere Zeit nach dem Jahre 1507 stattgefunden haben. Wenn man nun bedenkt, daß der Letztere die künstlerische Verwirklichung des Celtesschen Odenstils als eine bedeutsame Aufgabe betrachtet, eine Aufgabe, die nur ein auserwählter Meister zu lösen würdig sei, und daß er mit den Worten: »es werde in kurzem einer aufstehen, der (vermöge seines Genies) auf dem Gebiete der metrischen Satzweise noch etwas Seltenes und Außerordentliches zu schaffen vermöge«<sup>4</sup>, »dem wolle er gern den Ruhm (Lob und Dank) überlassen«<sup>5</sup>, auf unsern jungen Isaacschüler verweist (der im Augenblick des Gesprächs noch in diesem Lehrverhältnis gestanden haben muß, denn »Est in Diui Max. aula«), so möchte man fast glauben, Senfl wäre um 1510 doch schon etwas älter gewesen als zwanzig Jahre. Tritonius sagt überdies »*brevi fore quendam*«. An einem Jüngling lassen sich »Anlagen, welche Herrliches versprechen« (*cuius indoles . . . praeclarum aliquid pollicetur*) gewiß schon wahrnehmen. Nicht aber die Fähigkeiten, d. h. die Prädestination für eine so besondere Aufgabe, wie die von Tritonius beregte. Um sagen zu können: das ist der erlesene Mann, der meine hohen Ideen einzig verwirklichen könnte, muß man mindestens vielversprechende Proben für diese Mission vor sich gesehen haben, in unserem Falle talentreiche Kompositionen, die vielleicht öffentlich aufgeführt wurden. Das setzt aber, gerade bei dem Musiker des 16. Jahrhunderts, der so viel und so schwer zu lernen hatte, bis er als Tonsetzer auftreten konnte, nicht nur Talent, sondern auch eine Reife voraus, die wir bei einem 20jährigen Mensuralisten noch nicht suchen dürfen. War Senfl auch ein ungewöhnlich begabter Schüler, so dürfte er in diesem Alter die kompositorischen Anfangsgründe doch eben erst erledigt haben. Er muß also in der Zeit, in die das Gespräch fällt, älter gewesen sein, vielleicht 24 Jahre. Ein Hofkomponist von 36 Jahren und ein Lebensalter von 70 sind bei den Musikern des 16. Jahrhunderts gewiß nichts Abnormes<sup>6</sup>. Ich denke, wir können der Perspektive, die uns die Redseligkeit des Simon Minervius eröffnet, vertrauen.

Minervius erzählt auch, daß er mit Tritonius als Studiengenosse lange schon aufs innigste befreundet war, ja eine Zeit gemeinschaftlich zusammenwohnte<sup>7</sup>, und zwar (wie schon hervorgehoben wurde) in dessen alten Tagen (»ex ipso iam sene«). Ob in Ingolstadt, ob in Augsburg oder, was am wahrscheinlichsten ist, in Wien, verschweigt er. Weiterhin aber berichtet er: »Sobald ich nach

<sup>1</sup> Ein Titel, den Senfl später in München innehatte; derselbe bedeutet wohl soviel als: Komponist; daraus geht hervor, daß Petrus Tritonius, sonst keinen Anspruch auf Komponistenruhm erheben konnte, trotz der Minerviusschen Lobeserhebungen.

<sup>2</sup> Vergl. auch Waldner, a. a. O. S. 15. — Celtes, der 1497 von Ingolstadt nach Wien übersiedelte und dort bis zu seinem Tod 1508 verblieb, zog den Tritonius ebenfalls nach Wien, wo ein, die Celtesschen Bestrebungen pflegender Humanisten-Verein (*Literaria Sodalitas Danubiana*) sich gegründet hatte. Nach dem Ableben des Celtes zog Tritonius nach Tirol zurück und übernahm die Leitung der lateinischen Schule in Bozen. Danach ist die Notiz bei Fétis, *Biogr. univ.* VIII. S. 258: »vécut à Augsbourg dans les premières années du seizième siècle« hinfällig.

<sup>3</sup> »se quidem, si uellet eas quae inueni excidissent, sub incudem reuocare, redditurum quam ante absolutiores . . .«

<sup>4</sup> »praesagire nanque sibi animum, breui fore quendam, qui . . . in hoc genere Musices, quod ad syllabarum tempora est mensuratum, pangat quiddam rarum et eximium.« (Fol. 4b.)

<sup>5</sup> »... caeterum relicturum se libenter eam laudem et gratiam . . . ei, qui et auctoritatem et nomen addere operi posset.« (Fol. 4b.)

<sup>6</sup> Vergl. oben Thürlings S. XXVI.

<sup>7</sup> »erat enim aliquamdiu nobis et domus et uictus communis« (Fol. 4b) und früher »ante Petrum Tritonium Athesinum . . . mihi communitate studiorum atque insuper multorum annorum consuetudine coniunctissimum« (Fol. 4).

dem Tode des Petrus einem öffentlichen Rufe zufolge in diesen blühenden Staat (d. i. nach Bayern, München) gekommen war, in den auch nicht lange vorher Ludwig vom bayerischen Fürsten berufen worden, da hatte ich nichts Eiligeres zu tun, als Ludwigs Freundschaft zu gewinnen<sup>1</sup>. Danach scheint es fast, als ob Tritonius<sup>2</sup> seine letzte Lebenszeit in München verbracht und in Minervius seinen Amtsnachfolger gehabt hätte<sup>3</sup>. Minervius, eigentlich Simon Schaidenreisser, war nämlich Münchener Kammerschreiber und als einer der ersten Gräzisten (der erste deutsche Übersetzer der Odyssee, 1537) mit den humanistischen Bestrebungen der Zeit innig vertraut<sup>4</sup>. Daß er auch ein geschulter Musiker war, ist nicht zu bezweifeln. Sagt er doch selbst, es verbänden ihn wie mit Tritonius (»mihi communitate studiorum . . . coniunctissimum«), auch mit Senfl gemeinsame künstlerische, resp. wissenschaftliche Bestrebungen. Es ist übrigens rührend, wie aufrichtig er unsern Meister verehrt. Wenn er gesteht, daß er ihn schon ins Herz geschlossen hatte, ehe er ihn noch von Angesicht kannte, wenn er dann Senfls persönliche und künstlerische Vorzüge in Worten preist, denen man's nachfühlen kann, daß sie 'echt sind, wenn er endlich diesen Freundschaftsbund als unverbrüchlich fest charakterisiert, — so müssen wir zur Überzeugung kommen, daß da ein Verhältnis von seltener Seelenverwandtschaft bestand. Die ganze Stelle lautet: »Und nachdem ich von ihm (wie er eben von angeborener Liebenswürdigkeit ist, und für jene Leute, in denen auch nur ein Schimmer von Talent sich spiegelt, im höchsten Maße begehrenswert) nicht nur seiner Freundschaft, sondern seines vertrautesten Umgangs gewürdigt wurde, und zwar so weit, daß ich alles, was zum vollen Bestand eines Freundschaftsbundes gehört, bis auf den heutigen Tag<sup>5</sup> mit ihm gemeinschaftlich besitze, nämlich Verkehr, Nachbarschaft des Hauses, fast die gleichen Vermögensverhältnisse, bis ins kleinste Übereinstimmung in den Neigungen, künstlerischen Bestrebungen und Grundsätzen; kurz, als ich gemerkt hatte, daß der Zustand unserer höchsten und gegenseitigen Freundschaft ein derart gefestigter war, daß weder er mir noch ich ihm etwas abschlagen würde, was auch immer mit Ehren gefordert und geleistet werden könnte, — da habe ich, das Gespräch (des Petrus) in frischer Erinnerung . . . nicht mehr gezaudert, von Ludwig zu verlangen (er möge meine Bitte, die Oden zu komponieren, gewähren) . . .«<sup>6</sup>.

Minervius, dem wohl die beiden Gedichte »Ad Lectorem«<sup>7</sup> und »Ad Libellum« zuzuschreiben sind, hat auch eine eigene Ode zu den *Varia carminum genera* beigesteuert. Es ist die 21. Ode im elegischen Versmaß (*Elegiacum*) »Ecce bonum quam jocundum quam denique suaue«, eine metrische Umdichtung des 132. Psalms »Ecce quam bonum et quam iocundum« (den Senfl ebenfalls komponierte)<sup>8</sup>. Die Wahl dieses Psalmtextes ist eine sinnige Anspielung auf den Bund der Freunde. Minervius gab jenem biblischen »habitare fratres in unum« (»O wie schön, wenn *Brüder in Eintracht*

<sup>1</sup> Siehe S. XXXVII den lateinischen Wortlaut.

<sup>2</sup> 1521 war Tritonius in Schwaz am Inn (Tirol). Vergl. Waldner, a. a. O. S. 17.

<sup>3</sup> Da Senfl erst zwischen 1520 und 1523 nach München kam, so ist Minervius im äußersten Fall 1523 ebendahin berufen worden und Tritonius spätestens 1523 gestorben.

<sup>4</sup> Siehe Jahrbücher für Münchens Geschichte. I. 1887. S. 511 f. K. von Reinardstöttner, »Der erste deutsche Übersetzer der Odyssee vom Jahr 1537 — ein Münchener Beamter«. (Gütige Mitteilung des Hrn. Universitätsprofessors Dr. Sigmund von Riezler.)

<sup>5</sup> Der Brief ist ca. 1533/34 verfaßt. Demnach bestand die Freundschaft bereits zehn Jahre.

<sup>6</sup> » . . . à quo (ut totus est ex gratijs natus, et eorum hominum in quibus aliquod ingenij specimen relucet appetentissimus) postquam non modo in familiaritatem, sed etiam in intimam necessitudinem admissus essem, et ita receptus, ut mihi omnia quae in perfectis amicitijs esse debent, in hunc usque diem cum ipso sint communia, quippe congressus, vicinitas domus, prope eadem fortunarum communitas, uoluntatum, studiorum, consiliorumque summa consensio. Denique ubi animaduertissem, esse id ius nostrae summae ac mutuae amicitiae confirmatum, ut nec ille mihi, nec ego ipsi uicissim denegarem quicquam, quod et peti et praestari honeste posset. Hic denuo memor sermonis (sc. Petri) . . . nihil cunctatus amplius sum à Ludouico contendere . . .« (Fol. 5 f.)

<sup>7</sup> Der Schluß lautet:

Has eme quas cecinit Musis dictantibus ipsis  
Senflius, et Charitum Pieridumque genus.

<sup>8</sup> Gedruckt bei Ott, Novum Opus. I. Noriberg. 1537.

*beisammen wohnen*)<sup>1)</sup> überdies einen unverkennbaren Nachdruck, so daß das ganze Poem auf die Freundschaft gestimmt ist.

Warum Minervius und Senfl gerade an den Münchener Ratsherrn und Patrizier Bartholomäus Schrenck<sup>2)</sup> mit den *Varia carminum genera* sich wandten, das erfahren wir aus dem Schluß des Briefes<sup>3)</sup>. Schrenck, der Sprosse eines alten Münchener Patrizier-Geschlechts<sup>3)</sup>, ein reicher Kunstfreund, war ihr Gönner und hatte, selbst ein eifriger Musiker, für ihre künstlerischen Bestrebungen ein hohes Interesse. Er hat die beiden Freunde wohl auch schon in den ersten Jahren ihrer Münchener Zeit mit Geldmitteln unterstützt, da ihn Minervius so freimütig darum angeht. Der Grund der Dedikation, sagt dieser, ist aber der Dank für das Wohlwollen, das ihm auch der Anverwandte des Bartholomäus, Balthasar Schrenck, entgegenbrachte. Hatte er (Minervius) doch in dessen Familie bei seiner Ankunft in München zunächst Aufnahme gefunden<sup>4)</sup>. Dort lernte ihn wahrscheinlich Bartholomäus kennen und zog ihn in seinen Kreis, dem vermutlich die führenden Geister des Münchener Kunstlebens angehörten, unter ihnen wohl auch schon Senfl. Es ist für uns nicht unwichtig, daß bei Schrenck der Nürnberger Patrizier und Senator Hieronymus Baumgartner, ein Angehöriger der mit Albrecht Dürer so eng befreundeten Familie Baumgartner, zu Besuch kam; er war der Schwager des Bartholomäus und der Vertraute im brieflichen Verkehr zwischen Luther und Senfl<sup>5)</sup>; Beweis, daß Fäden der künstlerischen und wissenschaftlichen, vielleicht auch religiös-politischen Bestrebungen im Hause der Schrenck zusammenliefen. Der Brief des Minervius besagt überdies, daß man bei den Zusammenkünften über mancherlei Fragen disputierte, und schildert den Hieronymus Baumgartner als einen kunst-sinnigen Mann. »Gestatte«, schreibt Minervius am Schluß »daß dieselben (Harmonien) unter den Auspizien Deines Namens zu Handen und Angesicht dessen gelangen, den Du willst, besonders aber des Hieronymus Baumgartner . . . Deines Schwagers, der als ein Bewunderer aller Bildung und ein aufrichtiger Freund der richtigen Studien nicht geringes Vergnügen daraus schöpfen wird. Denn dies haben neulich, als er in Privatgeschäften in Deinem Hause weilte, seine gewählten und klaren Auslassungen in dem Zwiegespräch mit uns deutlich erwiesen«<sup>6)</sup>.

Der Brief belehrt uns also über einige Personen aus Senfls nächster Umgebung in der ersten Zeit seines Münchener Aufenthalts<sup>7)</sup>. Wie steht es nun mit seiner amtlichen Tätigkeit, wie steht es überhaupt mit Münchens Musikleben in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts?

<sup>1)</sup> Der Brief trägt die Widmung:

CLARISSIMO VIRO BARTHOLOMEO SCHRENCK  
Monachiae Reipub. patricio ac consulari. M. Simon Minervius. S. P. D.

<sup>2)</sup> Siehe S. XXXVII.

<sup>3)</sup> Schon im 14. und 15. Jahrhundert saßen Angehörige desselben im Rat der Stadt. Bekannt ist aus dem 16. Jahrhundert ein Kaspar Schrenck, Kommandant der Stadt Höchstädt in Schwaben, der am 9. Mai 1504 diese Stadt gegen freien Abzug dem Feind übergab. Er ist mit unserm Bartholomäus fraglos verwandt, vielleicht mit ihm ein Enkel des Bartholomäus Schrenck, der 1407—1431 im inneren Rat war und 14 Kinder, darunter 8 Söhne hatte. Vergl. Lipowsky. Urgeschichte I, S. 299. — Wolf Freymanns Hauschronik S. 669. — Oefele, sc. r. b. II, S. 481, und Oberbayr. Archiv f. vat. Gesch. Bd. XI, S. 114 ff.

<sup>4)</sup> »Accedit et haec dedicationis huius causa, quod quaecunque à me grata et honesta proficisci queant, ea tibi ac splendidissimae familiae tuae, iampridem à me debeantur: tibi quidem pro benevolentia, quam erga me manifestis signis declarasti, familiae vero tuae universae, ob multa magnaque in me officia, agnati tui Balthasar Schrenckij uiri omnium quos cognoui, sine literarum et doctrinae confirmatione, solaque eximia ac illustris naturae bonitate, prudentissimi, qui genti Schrenckiae antiquissimae . . . Nam si patria altera est quae exceptit, quae iura . . . ciuitatemque communicauit, quae postremo honesta uitae conditione honestauit, auxit, cur non patris etiam loco habendus? qui ut in eam patriam exciperer, atque omnibus quas enumerari commodis et ornamentis ornarer primus author fuit, qui etiam consilio, opera, ope et autoritate sua non cessat usque fouere inuareque ut rerum mearum fortunarumque hunc potissimum mihi à Deo opt. Maximoque datum credam amplificatorem.« (Fol. 7 a.)

<sup>5)</sup> Siehe S. LII.

<sup>6)</sup> »Nunc interim patiari quaeso . . . easque sub felici nominis tuo auspicio, sinito in manus atque oculos, quorum uoles, maxime uero D. Hieronymi Baumgartneri patricij et senatoris Normb. affinis tui carissimi peruenire: qui ut est omnis eruditionis et humanitatis admirator, ac de rectis studijs candidissime sentiens, non mediocre (scio) captus est ex ipsis iucunditatem. Id enim nuper, cum ex negocijs priuatis domi tuae ageret, elegans et pura eius oratio, ultro et citro inter nos habita, clare significauit.« (Fol. 7 b.)

<sup>7)</sup> Vielleicht dürfen wir in Minervius das Bindeglied zwischen unserm Meister und der Landsknechtslyrik suchen, nämlich den Mann, der Senfl mit Kaspar Winczerer und Georg von Frundsberg bekannt machte. Es existiert, abgesehen von Senfls Lied »Mag ich Unglück nicht widerstahn«, das von den Landsknechten Frundsbergs viel gesungen wurde (s. Barthold, George von Frundsberg, Hamburg, 1833. S. 59 f.), von ihm noch ein anderes »Mein fleis vnd müeh« (gedruckt in 2 Fassungen Ott, 1534), das ebenfalls in der Landsknechtspoesie sich

Besonders die letztere Frage hat Sandberger in seinen »Beiträgen zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso«<sup>1</sup> ebenso anschaulich wie gründlich beantwortet. Schon unter den Herzögen Albrecht III. und Sigmund, die selbst sehr musikliebend waren, genoß die Tonkunst besondere Pflege. Von Albrecht berichtet u. a. Arnpeckh im *Chronicon Baiariae* (L. V, c. 70, Seite 441) »multum dilexit artem musicam, quae et ipse non mediocriter imbutus erat«, von Sigmund heißt es in einem alten Codex: »Im wass wol . . . auch mit singen vnd saytenspiel, Er hett albey gut Cantoress vnnnd Singer bej Im.«<sup>2</sup>. Nähere Angaben über die Musikpflege, insbesondere über den Personalstand der herzoglichen Kantorei, datieren erst aus der Regierungszeit Albrechts IV. (1467 bis 1508), der keinen Geringeren als den weltberühmten Orgel- und Lautenspieler Conrad Paumann (1410—1473)<sup>3</sup> und nach dessen Hinscheiden einen anderen Organisten »Maister Paul« an seinem Hof bedienstete. Dieser rätselhafte »Maister Paul«, dessen Existenz aus einem Akt des kgl. Reichsarchivs nachgewiesen wurde<sup>4</sup>, könnte Meister Paul Hofhaimer<sup>5</sup> sein, wenn man annehmen dürfte, daß er zwischen 1490 und 1515, also zwischen dem vermutlichen Amtsantritt am Hofe Maximilians I. und seiner Nobilitierung eine Zeit nicht in kaiserlichen Diensten war. Eine ununterbrochene Tätigkeit am kaiserlichen Hofe ist nicht erwiesen<sup>6</sup>; dagegen könnte man nach einer Urkunde im k. k. Statthalterei-Archiv zu Innsbruck sich wohl zu der Annahme versucht fühlen, daß Hofhaimer, wenn auch nur zeitweise, den kaiserlichen Dienst quittierte. Unter Jahrgang 1498 (Prouisioner vnd Diennstlewt Register) S. 30a heißt es: »Maximilian . . . Getreuer, lieber. Das Dienstgelt so Du ain Zeither von vnns gehebt hast künden wir Dir hiemit ab, vnd wollen Dir dasselb hinfür zugeben nicht mer schuldig sein . . .«<sup>7</sup>. Sieht das nicht einem erbetenen Abschied (Urlaub) recht ähnlich? Man kennt auch, so viel ich weiß, keinen anderen Musiker aus dieser Zeit so kurzhin unter dem Namen »Maister Paul«. Überdies nennt Hofhaimer in seinem Brief an Vadian aus 1515, in dem er von seiner Standeserhöhung spricht, sich selbst so: »das man . . . mich nennen sol her Paulsen Hofhaymer, kayserlicher Majestät obristen organisten, und *nymmer maister Pauls* . . .«<sup>8</sup> Es ist daher nicht ausgeschlossen, daß Hofhaimer nach 1506, veranlaßt durch die heraufziehenden Kriegszeiten, vorübergehend in andere, d. h. in bayerische Dienste trat und um 1508 in München wirkte. In diesem Jahre starb der alte Herzog. Vielleicht war das der Anlaß für unsern Organisten, nach München zu gehen. Lange kann sein Aufenthalt nicht gedauert haben; denn 1512 sehen wir ihn wieder als »Organistmaister« auf dem von Dürer gemalten und von Birkmayer gestochenen Bild »Triumph Maximilians« und 1513 wird er in den Innsbrucker Archivalien nach längerer Pause wieder erwähnt, während in der Zwischenzeit von zwei neuen Organisten die Rede ist<sup>9</sup>. Aus dieser Zeit datiert dann wohl seine Bekanntschaft mit

---

einbürgerte. Dieses Gedicht soll nach älteren Quellen (Reißner, *Historie der Frundsberge*, S. 173) von Frundsberg selbst herrühren; und zwar aus der Zeit nach der Schlacht von Pavia (24. Februar 1525). Neueren Angaben zufolge aber scheint es den Hauptmann Winczerer zu betreffen, wenigstens befindet sich in Göttingen (nach Hartmann, G. Wintzerer) dasselbe Poem im Mss. mit Dedikation. Dazu kommt nun noch, daß Minervius mit Winczerer (den Pfleger von Tölz) tatsächlich in Beziehungen stand. Wir haben von ihm ein Werk »*Paradoxa*« (Augsburg, M.D.XXXVII), das er dem Genannten widmete (vergl. Reinhardtstötner, a. a. O. S. 517). Es ist demnach klar, daß Senfl nur durch den Freund Minervius dazu kam, seine Muse auch in den Dienst der Landsknechts poesie zu stellen. Über seinen Verkehr mit Winczerer siehe den Herzog Albrechtschen Brief (1540) Seite LXVII.

<sup>1</sup> I. Seite 1 bis 57.

<sup>2</sup> Cod. germ. 2817, fol. 401 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek. Siehe Sandberger, a. a. O. S. 8.

<sup>3</sup> Über dessen Leben finden sich wichtige neue Angaben bei Sandberger, a. a. O. S. 10 ff.

<sup>4</sup> Sandberger, a. a. O. S. 9. »Herzog Albrechts dess vierten alte Hofstaatt, gleich vor Ir. Frl. Gnade hochsellig zue gedenkhen zeitlich ableuben . . .« (also 1508) » . . . Orgenijsst | Item Maister Paulsn Orgennisst Jars XXliij gld. kr.« (Fürstensachen II. Spec. Lit. C. Fasc. XXVII. No. 323).

<sup>5</sup> Siehe S. XXX.

<sup>6</sup> Siehe Waldner, a. a. O. z. B. die Jahrgänge 1499 bis 1502.

<sup>7</sup> Sandberger, a. a. O. S. 20, Anm. 3. — Bei Waldner, a. a. O. nicht aufgeführt. Dagegen vergl. die Notizen des Kopialbuchs 1498, fol. 6 und 85.

<sup>8</sup> Vadianische Briefsammlung, I, S. 143. — Siehe auch S. XXX.

<sup>9</sup> S. Waldner, a. a. O. S. 42, 47. Merkwürdig ist das Gesuch Hofhaimers, der doch in Innsbruck ein Haus besaß (S. 28), um die noch heute so genannte »Urfahr« (Überfahrt, Überfuhr) bei Windhausen in der Nähe von Kufstein (Niederaudorf) an der tirolisch-bayrischen Grenze (S. 50).

Senfl. Daß er 1515 in Wien war<sup>1</sup>, wissen wir aus dem obengenannten Brief (1515) »und fug euch zu wissen«, so schreibt er, »das ich seydt der zeit, als ich von Wyenn haym khummen bin (d. h. nach Augsburg, dem Aufgabsort des Briefes) pald widerumb ausreyten han müssen und bey kayserlicher Majestät zue Ynnsprugk . . . 6 wochen lanng ausbeliben«. — Soviel über diesen Münchener »maister Paul«.

Neben dem Organisten verzeichnen die Nachrichten<sup>2</sup> über Wilhelm IV. (1514—1550)<sup>3</sup> bis zu Senfls Eintreffen in München Trompeter, Pfeifer, einen Pauker und »Schreiber, so in der kirchen singen« (Notenkopisten und Sänger?) und nur einen einzigen »Cantor«, den Nicolaus Faber aus Bozen, der auf dem Titelblatt des von Aventin herausgegebenen und 1516 in Augsburg gedruckten Musiktraktates »Musicae Rudimenta« genannt ist<sup>4</sup>. Dieses gelehrte Werk ist übrigens ein Beweis, daß die aus dem Süden kommende humanistische Strömung in der spekulativen Musik, die von den wieder aufgenommenen Boetius-Studien ausging und von Männern wie Gafori, Ramis, Burci und Spataro mächtig angetrieben wurde, namentlich im Kampf für und gegen die altgriechischen Klanggeschlechter und die Temperatur, auch nach München ihre Wellen warf. Der Humanismus zeitigte auf bayerischem Boden aber noch eine besondere Frucht, den Odenstil. Davon erzählte uns bereits der Brief des Minervius. Der Odenstil entsprang jenen Bestrebungen, die am Ende des 16. Jahrhunderts zur Oper, zum *stilo recitativo*, *rappresentativo* führten: man suchte die antike Musik, die man bisher nur aus den litterarischen Quellen kannte, in die Praxis umzusetzen und erhoffte dabei die gleichen günstigen Resultate, welche die Nachahmung der griechisch-römischen Dicht- und Bildkunst erzielt hatte. Das Verdienst dieser Idee — und ein Verdienst bleibt sie, wenn ihre praktische Durchführung auch keine Meisterwerke der Renaissance zeugte — gebührt, wie schon früher erwähnt, bekanntlich dem ausgezeichneten Philologen Conrad Celtes, der in der Imitation der Dichtungen des Tibull und Horaz ein außerordentliches Geschick besaß und den naheliegenden Gedanken, diese Dichtungen nun nach dem antiken Vorbild zur »cithara« vorzutragen, auch zur Ausführung brachte. Seine Hörer der Ingolstädter Universität<sup>5</sup> griffen diesen Gedanken auf, natürlich unter den Auspizien des Lehrers, und es entstand eine eigene *musica rhythmica* oder *metrica*, die die metrischen Silbenwerte mit homogenen langen oder kurzen Notenwerten nachzeichnete, also eine musikalische Prosodie schuf. Die notwendige Folge der neuen Satzweise, die beim Melodischen allein es nicht bewenden ließ, sondern ihr Prinzip auf die Mehrstimmigkeit übertrug, war: homophone, akkordliche Gestaltung des Tonmaterials, daraus erwachender Sinn für das Harmonische und Verschiebung der Melodie aus dem Tenor in die oberste Stimme<sup>6</sup>. Das bedeutete einen offenen Krieg gegen die Niederländer und gegen den Glauben an die alleinseligmachende Kontrapunktik, gegen die melodische Auffassung des Tonmaterials und die rein polyphone Textur des Tonsatzes. So war der Odenstil, wie uns ja der endliche Zusammenbruch der Diatonik und der alten Kontrapunktlehre im 17. Jahrhundert bestätigt, ein Vorstoß von einer Bedeutsamkeit, die die Meister des metrischen Satzes Tritonius, Billicanus, Senfl, Ducis, Hofhaimer, Lossius u. s. w. nicht im entferntesten ahnten<sup>7</sup>. Die Zahl der Odenkompo-

<sup>1</sup> Allerdings wird 1514 abermals ein »Meister Paulus Organist« genannt, und zwar in der Hofstaatsordnung der Herzoge Wilhelm und Ludwig. Vergl. Krenner, Der Landtag im Herzogtum Bayern vom Jahre 1514. München 1804. S. 186, und Sandberger, a. a. O. S. 16/17. Das wäre so zu erklären, daß Hofhaimer bei der Unsesshaftigkeit der kaiserlichen Kapelle vorübergehend in München sich aufhielt und Dienst tat.

<sup>2</sup> Sandberger, a. a. O. S. 9 f. nach Westenrieders Beiträgen zur vaterländischen Historie Bd. V, S. 212, außerdem nach dem vorgenannten Faszikel des kgl. Kreisarchivs (Fürstensachen).

<sup>3</sup> Für die Söhne Albrechts IV., Wilhelm und Ludwig, führte bis 1514 Wolfgang, der Oheim, die Regentschaft.

<sup>4</sup> »Nicolaus Faber Vuolzanus illustrissimi Principis Arionisti vtriusque Boariae Cantor et a Sacris. Ad lectorem«. Sandberger, a. a. O. S. 74 f. Dort alles Nähere.

<sup>5</sup> Die Universität hatte seit 1478 unter den *publicae lectiones* auch die »Musica Myris« (die *speculativa musica* Johannis de Muris) und von 1526 ab das »Organon« als obligat. Vgl. Prantl, Geschichte der Ludwigs-Maximilians-Universität, München, 1872. I. S. 33, 59. — Sandberger, a. a. O. S. 6.

<sup>6</sup> Vergl. Tucher, »Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts«. III. Allgem. musik. Zeitung, 1871. VI. S. 471/19. — Sandberger, a. a. O. S. 6.

<sup>7</sup> Der Odenstil ist übrigens nicht das einzige Ferment in dem Auflösungsprozeß der »Töne«. Dazu kommen noch die Temperatur-

nisten ist mit diesen Namen keineswegs erschöpft; denn die neue Weise siedelte zunächst in das lateinische und deutsche Schuldrama über und von da in den evangelischen Kirchengesang<sup>1</sup>. Wenn von Italien die großen *theoretischen* Reformideen ausgingen, so gebührt Bayern der Ruhm, die erste folgenreiche *praktische* Neuerung inauguriert zu haben; und insofern Senfl nach dem Urteil des Tritonius und Minervius der berufenste Odenkomponist seiner Zeit ist, hat München einen besonderen Anteil an diesem Ereignis.

Wie Sandberger in dem mehrerwähnten Werke<sup>2</sup> nachwies, fand 1520, also kurze Zeit vor Senfl, ein Geiger Gregor Kraft aus Thorn, der in der bayerischen Hofkapelle schon längere Zeit tätig war, daselbst seine definitive Anstellung als Hofmusiker; er ist nach Paumann der erste Münchener Tonkünstler, von dem wir wenigstens einige Anhaltspunkte haben. Wir wissen, daß er der Kapelle mehr als 30 Jahre angehörte. Gregor Kraft ist also einer der ältesten Amtsgenossen Senfls. Andere Musiker aus seiner Umgebung sind der Hoftrompeter Gugler, der in den zwanziger Jahren wegen ketzerischer Äußerungen des Landes verwiesen wurde<sup>3</sup>, der Posaunist und Bassist Peter Steudl, nach den Kammerrechnungen der Stadt schon 1525 in München, der Zinkenbläser Hans Rauch<sup>4</sup>, der seit 1530, und der Posaunist Franz Reif, der seit 1535 in bayerischen Diensten stand. Bereits 1534 befindet sich in der Kapelle auch der Verfasser jener bekannten Briefe an den Markgrafen von Brandenburg und dessen Faktor Georg Schultheis, der »furstliche Capellen Altist« und Kaplan Lucas Wagenrieder<sup>5</sup>, der in der Fingergasse (der heutigen Maffeistraße) wohnte<sup>6</sup> und neben seinen beruflichen Obliegenheiten auch fleißig Kopistenarbeit zu tun hatte. Seine Korrespondenz, die sich auf die Jahre 1536—38 verteilt, betrifft hauptsächlich diese letztere. Wagenrieder schreibt Senflische und andere Tonsätze für den Markgrafen, und zwar im Auftrage unseres Meisters: »obs schon Ludwig Seneff nit gemacht hab, *soll ichs* seiner f. gn. dennocht schickhen«<sup>7</sup>. Mit Senfl ist er befreundet, er

---

versuche, die tonmalerischen Bestrebungen in Frottole und Madrigal (Chromatik, Dissonanz), die tonalen Ansätze innerhalb der Instrumentalmusik, namentlich der Experimente am Cembalo und die theoretischen Lizenzen im Orgelspiel, ferner die Lautenmusik mit ihren Arrangements polyphoner Tonsätze für Solo und Begleitung, die natürliche Volksmelodik mit ihrem ausgesprochenen Moll- und Dur-Charakter, und die protestantische Choral-Melodik der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

<sup>1</sup> Rochus von Liliencron hat in der Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft die Schicksale des Odenstils einer eingehenden Betrachtung unterzogen. Er kommt zu folgenden Resultaten: Die Keime des Odenstils liegen in den Chören der griechischen Tragödie. In den Falsobordoni der mittelalterlichen Liturgie ist seine homophone Fassung vorgebildet. Celtes war dann der Anreger des Prinzips, Tritonius der erste praktische Umsetzer desselben. Vermutlich fällt die Schöpfung der ersten (1507 gedruckten) Oden schon in die Ingolstädter Zeit des Celtes, also vor 1497 (vergl. Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, 1887, »Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts«, S. 26 ff.). Diese metrische Musik fand dann bald auf dem ihr zunächstliegenden Gebiet, in den metrischen Chordichtungen des Humanisten-Dramas ihre praktische Verwendung und damit eine außerordentliche Verbreitung in allen Kreisen der Komponisten und Sänger. Die ersten Dramen mit Odenmusik waren Reuchlins »Progymnasmata« (1497), Conr. Celtes' »Ludus Dianae« (1501), Chelidonius' »Voluptatis cum virtute disceptatio« (1515), dann folgen zahlreiche andere, besonders häufig während der Münchener Zeit unseres Senfl von Hegendorf, Nicol. Manuel, Gnapheus, Birk, Kolros, Macropedius usw. (vergl. Vierteljahrschrift für M.-W. 1890, »Die Chorgesänge des lateinischen und deutschen Schuldramas«, S. 314 ff.). Als dann das Schuldrama aus der Schule hinaustrat in das öffentliche Leben des ganzen Volkes, wurde auch der Volksgesang, in den protestantischen Ländern der mit der Gemeinde innig verknüpfte Choralgesang vom Odenstil beeinflusst. Zugleich nahm auch die deutsche evangelische Kunstmusik das Prinzip auf (1551 wurden die letzten horazischen Oden gedruckt); 1585 erschienen die Kompositionen des Statius Olthof zu Buchanans Psalmen-Paraphrasen in Odenform, herausgegeben von Nathan Cyträus. (Vgl. Widman, Vierteljahrschrift f. M.-W., 1889, S. 290 f.) — Damit ist die merkwürdige stilistische Umwandlung des evangelischen Psalmen- und Choralgesangs in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (aus der polyphon-kontrapunktischen Gestaltung in die harmonisch-melodische) aufgeklärt.

<sup>2</sup> A. a. O. S. 17 f. (Bestallungsbriefe und Reverse bayer. Beamter Fasc. I) — S. 18/19 ist Krafts Bestallungsbrief diplomatisch getreu wiedergegeben.

<sup>3</sup> Buchner, Geschichte Bayerns VII. S. 55. — Sandberger, a. a. O. S. 26 ff.

<sup>4</sup> Vielleicht ein Verwandter des Adrian Rauch, obersten Trompeters und Kapellmeisters beim Markgrafen Albrecht von Brandenburg. Dieser Adrian Rauch war in Ungnade gefallen und nach München gezogen, wo er als Agent für seinen Fürsten und auch in der bayerischen Hofkapelle tätig war. Beides geht nämlich aus seinem Brief an den Markgrafen hervor (d. d. 23. Juli 1536. »Darauf ich ... gesang schickhe, so mir meiner gnedigen herren von Bayrn Cantorei mich damit begabt hat ...« — vergl. Monatsheft f. Musikgesch. 1876, S. 68). Wenige Monate nach diesem Brief schrieb aber Lucas Wagenrieder an Georg Schultheis, den Faktor des Markgrafen, d. d. 18. Dezember 1536: »und die andern Brief an Adrian Rauchen lautend hab ich seinem Vetter hie, dann er selb wais nit wo er ist. er will sy aber seiner mutter zuschickhen auf das paldist, ob sy wist wo er wer damit sy Im werden«. (Vergl. Monatshefte, 1876, S. 27). Danach hat der unfreiwillige Besuch Adrians beim Vetter Hans ein schnelles Ende gefunden.

<sup>5</sup> Sandberger, a. a. O. S. 28, fand im Münchener Ratsprotokoll von 1534, S. 109 diesen Musiker als »Her Lucas in der Canthorei« und vermutet dessen Identität mit einem »lucas«, der in der Hofstaatsordnung Herzog Wilhelms IV. von 1514 genannt wird.

<sup>6</sup> Brief II. Monatshefte, 1876, S. 27. (Die Originale befinden sich im kgl. Archiv in Königsberg in Pr.).

<sup>7</sup> Ebenda.

nennt ihn seinen »gesellen«, d. i. Amtsgenossen, Mitarbeiter<sup>1</sup>. Eine künstlerisch bedeutendere, aber für die Senflbiographie belanglose Persönlichkeit, der Organist Johann Schechinger sen. aus Passau, ein Schüler Hofhaimers<sup>2</sup>, war bereits 1539 in bayerischen Diensten. Wilhelm IV. hatte ihm nämlich in diesem Jahre<sup>3</sup> auf Antrag des Innsbrucker Hofes die Erlaubnis erteilt, dort auf kurze Zeit vermutlich Instrumentenmacherarbeit zu tun. 1545 wurde der Instrumentist Hurlacher angestellt<sup>4</sup>. Einen vollen Überblick über den Stand der herzoglichen Kapelle zu Senfls Zeit gewährt uns das Verzeichnis der Hofmusik aus dem Todesjahr Wilhelms IV. 1550<sup>5</sup>. Neben den bereits genannten Namen finden sich da noch — und ebenfalls fast nur deutsche Namen — Hanns Ziegler, Cornelius, Wassermann, Sebastian Behaim, Heinrich Heintzl, Silvester Koch, Caspar Pürckhl, Hanns Vogl, Wolfgang Karmann und 11 Trompeter. Als dann Albrecht V. die Regierung antrat, erfuhr der Bestand der Kantorei eine starke Veränderung, viele deutsche Mitglieder traten aus, fremdländische Elemente drangen ein und die innere Organisation wurde eine andere. Das war die zweite Wandlung, die die Kapelle in einem halben Jahrhundert durchmachte. Wir müssen uns erinnern, daß vor Senfls Berufung vielfach Kanzleischreiber als Musiker tätig waren. Sandberger vermutet mit Recht, daß Senfl dann die Kantorei nach dem Muster der kaiserlichen Kapelle reorganisierte, d. h. zu einem fachmännisch gebildeten Musikchor umgestaltete, der mit dem kaiserlichen Chor und den Kapellen der Herzoge von Sachsen und Württemberg konkurrieren konnte. Die bayerische Kantorei scheint auch bald als solche berühmt geworden zu sein. Schon 1530 schreibt nämlich Luther an Senfl in dem bekannten Brief: »Saluta mihi totum chorum musicae tuae reverenter«<sup>6</sup>. Daß dieser Musikchor auch numerisch hervorragte, wenigstens in den vierziger Jahren, beweist ein von Sandberger aufgefundener Hofstaatsüberschlag aus dieser Zeit, der für die Kantorei die beträchtliche Ausgabe von 3000 fl. verzeichnet<sup>7</sup>. Bei der zweiten Reorganisation nach 1550 wurde der Chor bedeutend vermindert und erst in den sechziger Jahren wieder verstärkt, ohne indes, wie es scheint, die frühere Höhe wieder zu erreichen<sup>8</sup>.

Es ist sehr bedauerlich, daß gerade über die Senflsche Amtstätigkeit keine Akten erhalten sind. In den Personalakten ist Kaspar Daser daher der älteste Name. Die Hofzahlamtsrechnungen beginnen erst mit dem Jahre 1551. Aber auch in ihnen suchen wir vergebens Senfls Namen. Das ist eine außerordentlich merkwürdige Tatsache, die zu eigentümlichen, später noch zu erörternden Schlüssen führen muß. Zunächst ist beachtenswert, daß Senfl nie und nirgends als Kapellmeister genannt wird, ja daß noch zu seinen Lebzeiten als Kapellmeister in München andere fungieren; so scheint nach den Ratsprotokollen der Stadt München (1540—42 und 1551) Wolfgang Fünckl in den vierziger Jahren und vielleicht noch früher Kapellmeister gewesen<sup>9</sup>, 1550 nach dem Hofmusikverzeichnis aber schon gestorben zu sein. Im gleichen Jahre wurde Andreas Zauner Kapellmeister und 1552 folgte demselben Ludwig Daser, der, wie Albrecht V. in einem Schreiben von 1563 bemerkt, »von Jugent auf bey vnser fürstlichen Capelle« diente, also aus der Schule Senfls hervorgegangen war<sup>10</sup>, — — und Senfl selbst?

<sup>1</sup> Vergl. Eitners Excurs über die Bedeutung dieses Wortes (Monatshefte 1876. S. 25); dazu die Richtigstellung der Eitnerschen Fassung durch Sandberger, a. a. O. S. 28.

<sup>2</sup> So sagt wenigstens Othm. Luscinius in der Musurgia (1536).

<sup>3</sup> Laut Dokument (Pestarchiv VIII b. No. 36) im k. k. Statthaltereiarhiv Innsbruck. Siehe Sandberger, a. a. O. S. 29/30.

<sup>4</sup> Sandberger, a. a. O. S. 30 f.

<sup>5</sup> Sandberger, a. a. O. S. 32/33.

<sup>6</sup> De Wette, Dr. Martin Luthers Briefe. Berlin, 1827. Bd. IV. S. 182.

<sup>7</sup> Sandberger, a. a. O. S. 23. — Ebenda wird als Beleg für den ansehnlichen Bestand der Kapelle vor 1550 eine Erklärung Albrechts V. citiert, die bestätigt, daß die Hofmusik unter Wilhelm IV. größer gewesen ist als beispielsweise 1572, wo sie 16 Sänger und 19 Instrumentisten zählte.

<sup>8</sup> Ebenda.

<sup>9</sup> Siehe das Nähere bei Sandberger, a. a. O. S. 22. f.

<sup>10</sup> Sandberger a. a. O. S. 30.

In Peutingers Nachwort zum *Liber selectarum cantionum* (1520) wird er noch schlicht »Musicus« genannt, in den Briefen von Buchner (1523) und Hofhaimer (1524) ist Senfls Tätigkeit — das Komponieren — klar ausgesprochen, aber eine nähere Bezeichnung seines Amtes fehlt. Erst 1526 taucht ein Titel auf, »Musicus intonator«, auf dem angeblich gedruckten<sup>1</sup> Motettenwerk »*Quinque Salutationes Domini nostri Hiesu Christi . . . Noribergae, 1526 fol.*«, von dem jedoch nur die auf der Münchener Bibliothek bewahrte handschriftliche Aufzeichnung unter folgendem Titel (leider ohne Jahrzahl)<sup>2</sup> vorhanden ist:

Qvinqꝫ Salutationes Dñi nr̄i | Hiesu Chr̄i . Ex Illustrissimi | Principis & Domini . Dñi | Vuilhelmi Comitis Palatini | Rheni . Vtriusqꝫ Bauariae | Ducis, etc. Comissione, | A Ludouico Sennphlio, | Eiusdē . Illust. D. Mu|sico Intonatore hu | milimo . excusae | Dicataeꝫ, Sumis | et studio, et | obediētia.

Angenommen aber, daß es mit dem Druck bzw. der Jahrzahl seine Richtigkeit hätte, so wäre demnach das Manuskript vor 1526 und (da es im Auftrage Wilhelms angelegt wurde) nicht früher als ca. 1523 entstanden. Mithin hätte Senfl schon vor 1526, d. h. schon in der ersten Zeit seiner Tätigkeit am bayerischen Hof den Titel eines »Musicus intonator« geführt. Auch auf späteren Manuskripten, die Senfl im Auftrag des Herzogs für die Kapelle zu fertigen hatte, die also gewissermaßen als amtliche Dokumente gelten dürfen, ist dieser Titel verzeichnet; auf Blatt 1 einer großen Motettensammlung der Münchener Staats-Bibliothek<sup>3</sup> heißt es: »EN opus Musicum festorū dierū | hyemalium, cuius cantū choralem grauis vox | habet a laudatissimo musicae artis auctore D: | Henrico Yzac, Divi Maximiliani Caesaris | a lucubratiōibus Musices, foeliciter et magno | nisu coeptū, sed cogentibus alio fatis, imp̄fectū | maxima ex parte relictū<sup>4</sup>, postea a gratissimo ipsius discipulo D: Ludouico Sennfflio, eiusdē | Caesareae maiestatis iudicio in defuncti praecepto | ris locum adoptato, nūc, uero apud Illustrissimū | Boiorum Principem Gulielmū, Comitem | Rheni Palatinū, utriusqꝫ Boiarie, ducem | et Patrem patriae optime meritū, Musico | intonatore facile coeleberrimo, magna | cura ac uigilijs singulari arte et in | dustria ad extremam (quod dicit[ur]) | manū Musis om̄ibus fauentibus | perductum, Optioqꝫ Principi Guli | elmo incomparabili Musarū | Maecenati, iure optimo | sacrum et dicatum, | Anno a Christo | nato . M. D. | XXXI«. Auf einem anderen Codex der gleichen Bibliothek<sup>5</sup> (Blatt 35) ist zu lesen: »Oratio ad incomparabilem Virginem Mariam commendatitia, ex singulari devotione et mandato Serenissimi utriusque Boioariae Principis Guilielmi . . . a Ludouico Senffio, Serenitatis ipsius intonatore Musico quam exactissima diligentia animoque prorsus ad iussa et vota clementissimi Principis sui obsequentissimo emusicata dicataque«. — »Musicus intonator«, diese Bezeichnung findet sich sonst, wie wir bereits wissen<sup>6</sup>, nur einmal noch, in dem Brief des Minervius: »nunquam tamen uolebat uideri, eas . . . harmonias à se ut ab intonatore Musico esse aeditas . . .«. Aus dieser kurz hingeworfenen Bemerkung ist die Bedeutung des Titels klar: »Musicus intonator« ist soviel wie Isaaks »Symphonista«<sup>7</sup>: derjenige in der Kapelle, der für die Beschaffung des

<sup>1</sup> Vergl. Fétis, *Biogr. univ.* VIII. S. 15: »Les quatre parties de ces motets sont imprimées en regard: je les ai mis en partition. Le style en est simple: les imitations sont larges, et la tonalité naturelle.« Vergl. auch Vorbericht S. XII, Anm. 3. Wir haben begründeten Anlaß, zu glauben, daß sich Fétis geirrt hat; denn der Verfolg seiner Spuren leitete schließlich auf eine Abschrift des Münchener Manuskripts. (Siehe dagegen Eitner, *Publikation*. IV. Einleitung, S. 71.) Freilich muß es auffallen, daß mit dem Jahr auch der Druckort überliefert wird.

<sup>2</sup> Mus. Mss. 10 (von Senfls Kopisten geschrieben).

<sup>3</sup> Mus. Mss. 38. — In Mus. Mss. 36 derselbe Titel (mit belanglosen Abkürzungen); statt »hyemalium«: »aestimalium«. Beide Codices sind von Senfls Kopisten geschrieben.

<sup>4</sup> Siehe S. XXXV, Anm. 8.

<sup>5</sup> Mus. Mss. 12. (Geschrieben von Senfls Kopisten.)

<sup>6</sup> Siehe S. XXXVIII.

<sup>7</sup> Eitners Erklärung (*Publikation*, IV. S. 61), »Symphonista Regis« (so ist Isaak auf dem »Choralis Constantinus« genannt) bezeichne »Dirigent der Instrumentisten«, hat keinen Sinn. Wenn der unbedeutende Bischof Georg Slatkonia Kapellmeister der Sänger war, kann der große Isaak nicht Dirigent der künstlerisch tiefstehenden Instrumentalmusik gewesen sein. »Symphonista Regis« ist vielmehr eine korrekte Über-

musikalischen Materials zu sorgen hat, sei es selbstschöpferisch oder sei es sachkundig auswählend, d. i. der Hofkomponist, der »Musiker« der Kapelle, der wohl gleichzeitig als »Sänger« tätig sein konnte, durch sein Amt aber, wie ich schon früher auseinandersetze<sup>1</sup>, notwendigerweise an der Spitze der Kapelle, also selbst über dem eventuell vorhandenen Kapellmeister stand<sup>2</sup>. Es hat Senfl — gesetzt auch, daß neben ihm noch ein eigener Kapellmeister in den 20er und 30er Jahren im Amt war, was weder zu erweisen noch wahrscheinlich ist, — somit dieselbe aparte Stellung in der bayerischen Hofkapelle bekleidet, die sein Lehrer und er in der kaiserlichen Hofkapelle einnahmen. Und das ist, um nochmals auf die innere Beschaffenheit der herzoglichen Kantorei zu kommen, der deutliche Beweis, daß Senfl die Kapelle nach Maximilianeischem Vorbild organisierte<sup>3</sup>. Nach seinem Tod, wenn nicht (wie noch zu erörtern ist) schon früher, ist man von dieser eigentümlichen Trennung zwischen Komponisten und Kapellmeister augenscheinlich abgekommen.

Neben diesem Titel »musicus intonator«, der wohl der »amtliche« genannt werden darf, kursieren aber noch verschiedene andere, die vermutlich alle das nämliche bedeuten: Auf dem ersten Blatt der *Varia carminum genera*<sup>4</sup> heißt Senfl »Musicus primarius«, d. i. erster (der) Musiker, oder wenn man also annehmen dürfte, daß »Musicus« der schaffende Künstler, der Komponist wäre, im Gegensatz zum reproduzierenden, dem Sänger, Instrumentisten (die in der Münchener Kapelle anfänglich nie Musiker, sondern spezialisiert »Altist«, »Bassist«, »Trumetter«, »Pusauner« genannt werden), so würde »Musicus primarius« bedeuten »der erste Hofkomponist«, und mithin um 1524 neben Senfl noch ein anderer tätig gewesen sein, vielleicht schon der junge Ludwig Daser oder doch Lucas Wagenrieder, der in seinem ersten Brief aus dem Jahre 1536<sup>5</sup> den unter normalen Umständen immerhin auffallenden Ausdruck »durch begern meines gesellen Ludwig Sennfls Componisten« somit nicht grundlos gebraucht hätte<sup>6</sup>. Sagt doch hinwiederum auch Senfl selbst in seinem vierten Brief an den Herzog Albrecht (1537)<sup>7</sup>, »und meinem geselln herren lucasen«<sup>8</sup>.

»Musicus«, »Musiker« wird Senfl am häufigsten genannt. Luther (Brief, 1530) und die meisten Theoretiker nennen ihn so. Das ist durchgängig die Bezeichnung, mit der auch Isaak auf den Musikdrucken erscheint<sup>9</sup>. Sie dürfte sich, wie gesagt, auf die vorwiegende produktive Tätigkeit der Künstler beziehen. Senfl selbst unterzeichnet sich in seinen Briefen »Furstlicher Componist«, »F. Componist« (1532, 1536?, 1537) und schlechthin »Componist« (1538). — Hiezu ein kleiner Exkurs: Aus der letzten Unterschrift, der der Hinweis auf das herzogliche Dienstverhältnis fehlt, könnte man auf eine Lösung dieses Verhältnisses schließen. Im Brief selbst ist freilich nichts darüber enthalten; Senfl läßt nur einfließen, daß er mit großer Arbeit beladen ist, was vielleicht auf die 1539 gedruckten *Harmoniae poëticae* bezogen werden kann. Auffällig bleibt die schlichte Zeichnung aber doch und zwar um so mehr, als von 1538/40 (s. u.) ab die Quellen für die fraglichen Verhältnisse

---

setzung des deutschen, amtlichen Titels »Hofkomponist«. »Symphoniae« sind die mehrstimmigen, geistlichen oder weltlichen Vokalsätze. So sagt Minervius in seinem Brief (fol. 5 b, letzte Zeilen). »Hoc ipsum (Senfls musikalische Charakterisierungsgabe) in omnibus eius ingenij lucubrationibus experiri est, atque etiam non obscure animaduertere, in ijs symphonijs, quas sua manu . . . inscriptas ita dicauit, ut ne exemplar penes se ullum reseruaret.«

<sup>1</sup> Vergl. S. XXIX.

<sup>2</sup> Es ist auch eine andere Erklärung plausibel: »intonator« ist nur der die Tonhöhe angegebende Kapellmeister, »musicus« der Komponist, im Gegensatz zum »Sänger«; »mus. int.« also der das Amt des Kapellmeisters versiehende Komponist.

<sup>3</sup> Vergl. Sandberger, a. a. O. S. 23.

<sup>4</sup> Der volle Titel lautet: VARIACARMI/ | NVM GENERA, QVIBVS|TVM | Horatius, tum alij egregij Poëtae, Graeci et Latini, ueteres et recentiores, | sacri et prophani usi sunt, suauissimis harmonijs cōposita, authore | LVDOVICO SENFLIO HELVETIO, Inustrissi|mi Boiorum principis Guilielmi etc. | Musico primario. | CANTVS SECVN//dus Tenorem agens.

<sup>5</sup> Vergl. Monatshefte. 1876. S. 26.

<sup>6</sup> Vergl. S. LXII.

<sup>7</sup> Publikation, IV. S. 78.

<sup>8</sup> Siehe S. XLIII.

<sup>9</sup> Vergl. Publikation, IV. S. 61.

vollständig versiegelt. Dieses merkwürdige Zusammentreffen wurde bisher nicht genügend beachtet. Man wende nicht ein, daß Senfl im zweiten Brief (1535) seinen Stand überhaupt fortläßt. Wenn er ihn schon anfügt, ist es das Nächstliegende, daß er, wie es in drei Fällen auch geschieht, ihn vollständig gibt. Ist es nicht auch bedenklich, daß die Wagenriedersche Korrespondenz ebenfalls mit dem Jahre 1538/40 abschließt? Ist es Zufall, daß schon wenige Jahre später in den Münchener Ratsprotokollen (1540—42) zum erstenmal von einem namenlosen Kapellmeister geredet wird<sup>1</sup>? Der seltsame Rechtsfall, um den es sich in dem Protokolle handelt und den Sandberger auf Kapellmeister Wolfgang Fünckl bezieht, vorausgesetzt, daß derselbe schon Anfang der vierziger Jahre angestellt war, dieser Rechtsfall kombiniert mit einem früheren Querellenprozeß, in dem Senfls Name fungiert, ferner mit den obigen Zusammenstellungen und mit der eigentümlichen Lage, in der Senfl durch seinen Verkehr mit Luther und mit Pater Seidl, Luthers grimmigen Gegner, sich befand, — müßten sie nicht zu unerwartet neuen Folgerungen führen? Wir werden in den folgenden Abschnitten Senfls Stellung zur Reformation noch zu erörtern haben. —

Aus den verschiedenen Rang- und Standesbezeichnungen geht also hervor, daß Senfl in erster Linie als Komponist für die Kapelle in München tätig war. In welcher umfassender und unermüdlicher Weise er sein Amt ausfüllte, das zeigen die vielen prächtigen Chorbücher der Münchener Bibliothek, die unter seiner Aufsicht entstanden sind<sup>2</sup>, das zeigt die große Zahl von herrlichen Tonsätzen, Messen, Officien, Hymnen, Sequenzen, Motetten, die er zu diesen Codices aus Eigenem beisteuerte.

In gleichem Maße, wie er München durch seine Person und Tätigkeit zu einer der ersten Musikstädte erhob, wuchs sein Ruhm. Es mehrten sich die Aufträge dermaßen, daß er schließlich seine Verbindlichkeiten, wie er in den zwei letzten Briefen an den Herzog Albrecht und Georg Schultheiß gesteht, nur mit Anstrengung erfüllen konnte. Seine Werke waren gesucht und fanden weite Verbreitung. Auch die Zahl seiner freundschaftlichen Beziehungen mehrte sich. Man bewunderte den Künstler und schätzte den Menschen. Die Münchener Zeit lenkte die Aufmerksamkeit der ganzen gebildeten Welt auf unsern Meister.

Wir können die Lebensereignisse, die sich zwischen 1523 und 1538 abspielten, aus verhältnismäßig zahlreichen Quellen verfolgen. Das Bild wird am deutlichsten, wenn wir es chronologisch sich entwickeln lassen.

Senfls ersten Spuren in München sind wir bereits nachgegangen. Die gastliche Aufnahme im Hause Schrenck, die geselligen Zusammenkünfte daselbst und die Freundschaft mit dem Nachbar Simon Minervius waren günstige Auspizien. In der Tat sehen wir den Zirkel begeisterter Verehrer aus den Reihen sowohl der Berufsgenossen, als der Kunstfreunde bald sich vergrößern. Besonderen Anteil an Senfls künstlerischer Tätigkeit nahm, wie es nicht anders sein konnte, der Klerus. 1528 komponierte der Meister im Auftrag des Abtes Heinrich Kuntzer von Tegernsee<sup>3</sup> zu Ehren der Todesangst Christi »moestissimae

<sup>1</sup> Siehe S. LXXII f.

<sup>2</sup> Wieviel bei diesen Reinkopien nach dem Brouillon des Komponisten auf die Erfahrung und Genauigkeit des Abschreibers kam, ersehen wir am besten aus Wagenrieders Brief d. d. 4. August 1537 (vergl. Monatshefte, 1876. S. 28). Dort heißt es: »Dabey ain par lied erst von Sennfl comoniert und die dreyerley hofweis mit 6. 5. und 4 und hab die 11. gesetz unter die mit vieren geschriben wie ichs gehabt hab. Dann eur text so ir dem Sennfl uberantwort hab. Ist in sillaben seer incorrect gewesen, aber wie ich in daher geschriben hab, wirt er nit fällen, sonder recht steen. Ich hab auch dafür es sey nit von nöten gewesen, das ich den ganzen text oder alle gesetz under die mit 5. und 6 auch schreiben hab sollen, dieweil er ainmal gar und correct under denen mit viern steet.« — Vergl. S. LXIV.

<sup>3</sup> Vergl. Lipowski, bayer. Musiklexikon. München, 1811. Nachtrag. — Oefele, Rer. Boicar. Script. II. S. 78. — Pez, Thesaurus anecdotorum novissimus. Aug. Vindel. 1721. Tom. III. pars III. col. 554 schreibt unter der Rubrik »Monumenta hist. monasterii tegernseensis Ord. S. Benedicti«: »Sub hoc Abbate (Henrico) Parochialis Ecclesia in Gmund monasterio etiam incorporata est anno 1530. à Clemente septimo. Vide Bullam in Spicilegio folio 100. Hic deinde pro solida erga Deum quoque pietate altare in medio Ecclesiae ad honorem moestissimae agoniae Salvatoris erexit, ad cuius venerationem singularem collegit Missam à Ludovico Senfl Monacensi cive sub notis compositam, ab Episcopo Frisingensi Philippo Ordinario nostro singulis diebus Iovis decantari concessam, certisque indulgentiis dotatam.«

agoniae Salvatoris« eine ausgezeichnete Messe, die sogar von dem Bischof Philipp von Freising mit Rechten und Ablässen begabt wurde. Ich glaube, daß durch dieses Geschehnis die in ihrem Anfangsstadium sehr innige Freundschaft des P. Wolfgang Seidl (Sedelius) mit unserm Tonsetzer vermittelt wurde. Diese Freundschaft scheint um so wichtiger für Senfls Leben, als sie gewissermaßen der Gegenpol zu Luthers Verehrung für Senfl ist und vermutlich nicht ohne Konsequenzen. Wir müssen nicht vergessen, daß Senfls Münchener Tätigkeit in die Tage des anwachsenden Reformationssturmes fällt, daß 1530 die Parteien sich spalten, die religiösen Gegensätze sich zuspitzen und die theologischen Streitfragen auf den sozial-politischen Kampfplatz übertragen werden.

Seidl<sup>1</sup>, ein geborner Österreicher (aus Maurkirchen im Innviertel), war Benediktiner des Klosters Tegernsee, später in München Hoftheolog und Prediger Herzog Wilhelms, dabei ein ungemein fleißiger und, wie seine Predigten bezeugen, gelehrter Schriftsteller. Er starb am 11. Juni 1562. Die Münchener Staatsbibliothek bewahrt von ihm ca. 32 Bände autographischer Predigten, Abhandlungen und Dichtungen. Unter den letzteren befinden sich Aufsätze astronomischen, apologetischen, geographischen, aber auch musiktheoretischen Inhalts, u. a. ein »Fundamentale dictum pro arte faciendi malleos, cymbala, et fistulas ad musicam proportionem referendam accommodatas« (Cod. lat. 18695. fol. 174—179; d. d. 1530). Seidl behandelt in diesem Werk die Intervallverhältnisse und die Berechnung der Saitenlängen usw., mit zahlreichen Beispielen, — ein Beweis, daß er vom musikalischen Handwerk etwas verstanden hat. Dem Zug der Zeit folgend war Seidl auch Poet. 1535 verfaßte er ein langes Gedicht: »Illustrissimo principi ac domino, Domino Alberto Vtriusque Bavariae duci, domino suo clementissimo Vuolfg. Sedelius monachus Tegriensis, iam monachij apud Augustinianis concionat., quotidie in Christo profice«<sup>2</sup>, vielleicht im Auftrag einer Persönlichkeit am Hofe. Auch in kleineren Formen scheint er sich versucht zu haben. Der Münchener Codex latinus 18688 beweist uns, daß Seidl dem Senfl sogar Texte lieferte. Auf Fol. 9 findet sich ein »Epitaphium christiani per fratrum Wolfgangum Sedelium anno 1532 editum«

»Tristia fata boni solatur spes melioris.«  
 »Non meminisse iuvat, dum reputasse nocet«  
 »Tempus enim rapida quamvis melat omnia falce,«  
 »Non tamen aeterno lumine digna necat.«

Dazu gibt der Dichter, der mit der Wahl des elegischen Versmaßes seine Anteilnahme an der Rehabilitierung der klassischen Dichtkunst bezeugt, die dankenswerte Anmerkung: »Super hoc carmen composuit harmoniam musicam Ludouicus Senflius inter nostrates musicus celeberrimus, quae passim iam etiam in scholis cantatur« — ein wertvolles Dokument für die Volkstümlichkeit unseres Meisters. Wenn schon Senfls lateinische Gesänge dermaßen verbreitet wurden, wie weit mögen dann erst seine deutschen Lieder gedungen sein. Die »harmonia« des Seidlschen Gedichtes befindet sich in der 1540 zu Augsburg von Kriestein herausgegebenen Sammlung »Selectissimae necnon familiarissimae cantiones« als Nummer 26. — Aus dem Beisatz »musicus celeberrimus« ersehen wir die begeisterte Verehrung, die der Pater dem Musiker entgegenbrachte. Wohl das schönste Zeugnis dieser seiner Verehrung, und vielleicht überhaupt die umfangreichste poetische Huldigung, die je einem Tonkünstler zu teil wurde, ist das in Codex (lat. ms.) 18695, fol. 180 ff. aufgesetzte Poem:

<sup>1</sup> Nachrichten über ihn bei Procevinus, Apparatus sacer. — Eisengrein, Catalogus testium veritatis. — Cobolt, Bairisches Gelehrtenlexikon, S. 626. Ergänzungen, S. 270 u. Gondershofers Nachträge S. 404. — Günther, Geschichte der literar. Anstalten. II. S. 128. — Paulus, Der Benediktiner Wolfgang Seidl. Ein bayer. Gelehrter des 16. Jahrhdts. 8°. München, 1894. — Sepp, Religionsgeschichte von Oberbayern, München, 1895. S. 150 f. »Sein (Seidls) Lehrer war dabei derselbe Senfl, Hofkapellmeister Wilhelm IV., einer der größten Tonsetzer seiner Zeit, der auch das Fronenberg-Lied komponierte und mit Ritter Kaspar von Winzer, den Helden von Pavia, auf freundschaftlichen Fuß stand.« Vergl. S. LXVII.

<sup>2</sup> Clm. 18687.

»In laudem Ludouici Senefl Heluacij atq̄ ipsius musicae ode sapphica fratris Vuolfgangi Sedelij«<sup>1</sup>. Der schier unversieglige Erguß umfaßt 118 vierzeilige Strophen, also 472 Verse. Wenn sonst die Lobhymnen auf die Musik auch damals schon keine Seltenheit waren, — ich erinnere nur aus dem 16. Jahrhundert an Bebels Laus musicae (1504) und an das große Liber Heroicus in Musicae laudibus (1515) von Boemus, — so ist doch ein Gedicht von solcher Ausdehnung auf einen einzigen Meister<sup>2</sup>, und noch dazu in so überschwenglichen Worten und Bildern nicht alle Tage geschrieben worden. Seidl muß unseren Senfl geradezu vergöttert haben. Erinnern wir uns der schwärmerischen Äußerungen des Simon Minervius; wie dieser lange schon sich danach geseht hatte, mit dem großen Künstler bekannt zu werden, und wie er dann übergücklich war, als er endlich der Freundschaft teilhaftig wurde. Minervius sagt offen, daß es auch die rein menschliche Bedeutung Senfls war, die ihn so sehr anzog<sup>3</sup>. Auch den P. Seidl scheint die Persönlichkeit des Künstlers derart berührt zu haben. Das geht aus zahlreichen Stellen seines Gedichtes hervor. So heißt es in der Apostrophe zum Eingang:

»Gliscit haec mens te mea, gestiunt haec  
 »Barbarae fauces, nimiumque balbae  
 »Lingua, uis omnis mea Ludouice  
 »Dicere uersu.«

Und in diesem hochgestimmten Ton geht es weiter. Der Stil des Elaborats ist der gleiche, wie bei andern Gedichten der Zeit: eine Summe technischer Gewandtheit, wohl lautende Verse und überall die mythologische Beschlagenheit des echten Humanisten. Dann mangelt es nicht an religiösen Anspielungen, Citaten aus dem alten und neuen Testament, die den bibelfesten Prediger durchblicken lassen. Seidl preist unseren »Musiker«, und zwar, nicht bloß figürlich, in allen Tonarten als den größten Meister, welchen Orpheus und die Musen schätzen, den Musiker, der mit seiner Kunst die Menschen erquickt und erhebt: gerade in der Betonung der ethischen Seite seiner Musik, in der Mahnung, Senfl möge immerdar zum Lob des Allerhöchsten seiner Kunst dienen und zum Heile der Seelen, liegt die eigentliche Pointe des Gedichtes

»... phrygio sed omnes.  
 »Obsequi Christo moneas ...«<sup>4</sup>

ruft er und:

»Fac ut et princeps generosus ille  
 »Laudibus Christi bene constitutis  
 »Applicet mentem, cupiatque totam  
 »Semper adesse. Amen«<sup>5</sup>;

er wendet sich ferner an den Motettenmeister, den frommen und gewaltigen Sänger der Psalmen; und auf ihn bezieht sich wohl auch die Strophe, welche von der allgemeinen Verehrung spricht, die Senfl genießt und genießen soll:

»Musicen ergo venerentur omnes  
 »Teque, qui musis decus addidisti,  
 »Cuius excrescunt opera camenae  
 »Semper amandae«<sup>6</sup>.

ebenso:

»Gaudet nunc teutona nostra tellus,  
 »Ac pij cantent bauari, Ducisque  
 »Aula Vuilhelmi bona Ludouici  
 »Cantica discat«<sup>7</sup>.

Das »pij bauari« ist nicht weniger bedeutsam, als die Bemerkung über den herzoglichen Hof. Einen ähnlichen Gedanken spricht Seidl in der drittletzten Strophe aus:

<sup>1</sup> Siehe Anhang II. Beilage 3.  
<sup>2</sup> Seidl nimmt auch die Gelegenheit wahr, den Herzog, als Freund der Musen und Schirmherrn des Glaubens zu preisen; siehe Anhang II. Beilage 3, Strophe 28, 36, 118.

<sup>3</sup> S. XXXIX.

<sup>4</sup> Strophe 31.

<sup>5</sup> Strophe 118.

<sup>6</sup> Strophe 114.

<sup>7</sup> Strophe 28.

»Sat tibi prorsus placuisse doctis.«  
 »Satque Vuilhelmo tua comprobata.«  
 »Facta, quin sat si placeant regenti.«  
 »Omnia Christo.«

Sie ist gleichsam die Conclusio der vorgenannten Strophe und des ganzen Poems überhaupt. Daß Wilhelm IV. mit Senfls Tätigkeit zufrieden war, bedürfte wohl keiner Versicherung. Wir sind aber dem Dichter doch dankbar, daß er uns eine Nachricht darüber hinterließ, da ein anderes zeitgenössisches Zeugnis nicht vorhanden ist.

Ich glaube durch die gegebenen Beispiele hinreichend gezeigt zu haben, daß Seidl seinem Gedicht eine religiöse Spitze gab, die auch auf den Herzog abzielte. Der merkwürdige Jussiv »Fac ut et princeps . . .« steht am betonten Schluß des Ganzen. Seidl überträgt dem Tonsetzer offenbar noch eine Spezialmission in Sachen des Glaubens. Was sagt uns das aber? Besaß Senfl besonderen Einfluß auf den Herzog? War der Herzog nach Seidls Meinung irgendwie einer Glaubensstärkung bedürftig? Wir wissen, daß Wilhelm IV. anfangs zu der religiösen Bewegung passiv und abwartend sich verhielt, und sich mehr darauf beschränkte, gegen die eindringende Brandung das Land zu schützen<sup>1</sup>. Trotzdem fand auch in Bayern die neue Lehre bald Boden; Luthers Schriften wurden verbreitet und gelesen; Männer wie Schilling, Reckenhofer, Ruß, Kastenbauer, Seehofer traten im Sinne des Reformators auf, um gleichzeitig von dem größern Teil der Geistlichkeit aufs heftigste bekämpft zu werden. P. Seidl war einer der eifrigsten und, man darf wohl sagen, belesensten Gegner Luthers; das beweisen u. a. seine drei Bücher »de celebratione eucharistiae« (Clm. 18393 der Münchener Staats-Bibliothek), in denen er Luthers Lehre vom Abendmahl aufs schärfste verurteilt. Als ausgezeichneten Prediger sandte ihn sein Orden auch auf Reisen; so war P. Seidl 1553—55 in Salzburg, wo die Gärung am meisten fortgeschritten war, und führte da sogar einige Priester wieder zum alten Glauben zurück<sup>2</sup>. Kurz, der begeisterte Freund unseres Musikers stand mitten im Kampf und war wohl schon seit Luthers Thesenanschlag überzeugter Gegner der Reformation.

Daß P. Seidl den Meister zunächst um seiner Kunst und Persönlichkeit willen suchte, daran ist nicht zu zweifeln. Aber es ist doch nicht bloß Zufall, daß die Abfassung des Gedichtes 1530 mit dem Augsburger Reichstag, an dem auch Herzog Wilhelm teilnahm, zusammentrifft. Ob Senfl 1530 mit dem Herzog ebenfalls in Augsburg weilte? Ganz ohne Nebenabsichten war die Freundschaft des P. Seidl gewiß nicht. Der Pater berechnete den entscheidenden Einfluß der Tonkunst auf ein schwankes Gemüt und wandte sich bei Senfl bewußt an einen ihrer ersten Vertreter. Dem Hofprediger und Hoftheologen Herzog Wilhelms mußte die Mitwirkung des Freundes wohl erwünscht sein.

Wie Senfl sich zu diesen Mahnungen stellte, die Seidl ohne Zweifel im persönlichen Verkehr wiederholte und unablässig begründete, läßt sich nur mutmaßen, und zwar aus dem späteren Verhältnis der Freunde, soweit es festzustellen ist. Für Seidl wird es eben nur zwei Möglichkeiten gegeben haben; entweder hielt es Senfl rückhaltlos auch in Glaubenssachen mit ihm, dann blieb er sein Freund, oder er schloß sich der neuen Lehre an (es dürfte schon genügt haben, daß er eine stille Neigung zu ihr äußerte), dann war auch die Freundschaft zu Ende; Toleranz scheint bei P. Seidls Mission, welche ja gerade unnachsichtliche Strenge in Glaubenssachen erheischte, ausgeschlossen gewesen zu sein.

Wir haben nun folgende Tatsachen zu beachten: Das Gedicht »Tristia fata boni« (1532), zu dem der Pater die citierte anerkennende Bemerkung macht, steht in einem mit späteren bis in die

<sup>1</sup> Über die religiöse Richtung dieses Fürsten vergl. Riezler, Geschichte Baierns, Gotha, 1899. Bd. II. S. 414. »Es ist richtig, dass der endgiltige Sieg des Katholizismus in Baiern erst unter Wilhelms Nachfolger entschieden wurde, aber für diesen und seine Räte war die kirchliche Richtung des Vorgängers bestimmend«. — »Mag man in Wilhelms Haltung den zähen Konservatismus der Stammnatur erblicken, so darf man sich jedoch nicht verhehlen, daß nur die Verkörperung dieses Charakterzuges in der Person des Fürsten Baiern dem Katholizismus erhielt.«

<sup>2</sup> Vergl. Paulus, a. a. O. S. 180.

letzten 50er Jahre reichenden Zusätzen versehenen, 1541 geschriebenen Codex. Also muß um 1541 das Freundschaftsverhältnis noch bestanden haben, im andern Fall würde Seidl zu dem Gedicht zweifellos eine Notiz gesetzt haben. In den späteren Codices findet sich jedoch nirgends mehr des Musikers gedacht. Ich habe mit Spannung geforscht, ob nur einmal noch der Name Senfl oder sonst eine Anspielung auf den »musicus celeberrimus« sich vorfände. Aber je mehr ich suchte, desto tiefer wurzelte in mir das Empfinden, als ob die Erinnerung an Senfl in Seidls Denken und Trachten ausgelöscht wäre. P. Seidl verfaßte auch Epitaphe auf bedeutende Männer aus seinem Kreise. Da er erst 1562 starb, Senfl aber schon 1556 als gestorben erwähnt wird, so hat er den Tod unseres Meisters noch erlebt. Man sollte denken, daß ein Mann und Freund wie Senfl, den man ehemals fast unter die Götter versetzte, ein Epitaphium oder wenigstens eine kurze Notiz wohl wert gewesen wäre. Nichts davon. Daß gerade jener Band, der ein solches Epitaphium enthalten könnte, verloren sein sollte, ist nicht anzunehmen; denn in den 32 umfangreichen Handschriften, die alle aufs sorgfältigste konserviert sind, dürften wir wohl das ganze Schrifttum P. Seidls vor uns haben. Es dürfte also sein Schweigen nur einen Grund haben: Senfls Sympathien für Luther.

## 3.

Ist es nicht eine eigentümliche Fügung, daß Luther in demselben Jahr, in dem P. Seidls Panegyrikus entstand, den berühmten Brief vom 4. Oktober<sup>1</sup> aus der Koburger Feste an Ludwig Senfl geschrieben hat? Aus beiden Heerlagern gleichzeitig die höchste Anerkennung. Das klingt wie Liebeswerben. Wer aber Luthers Epistel auch nur oberflächlich durchliest, der wird zu der Überzeugung gelangen, daß der Verfasser, mit dem Adressaten längst eines Sinnes, nichts weniger beabsichtigt, als ihn zu ermahnen und eventuell umzustimmen. Es mag Luther in der schwierigen Zeit einen Gedankenaustausch mit dem Meister seiner geliebtesten Kunst ja doppelt gewünscht haben. Aber es fehlt dem Schreiben jede religiöse Spitze. Luther gibt seiner bekanntlich tiefwurzelnden Neigung zur Musik in warmen Worten Ausdruck: »Et plane judico . . . post theologiam esse nullam artem, quae musicae possit aequari, cum ipsa sola post theologiam id praestet, quod alioqui sola theologia praestat, scilicet quietem et animum laetum, manifesto argumento, quod Diabolus, curarum tristium et turbarum inquietarum autor, ad vocem musicae paene similiter fugiat, sicut fugit ad verbum theologiae.« Ihn selbst habe sie oft erfrischt und erquickt, sei es, daß er sich selbst im Komponieren versuchte, oder daß er im Gesang sich tröstete über die Niedertracht der Welt und die Tragik des menschlichen Daseins. Er schätzte die Meister der musikalischen Kunst, und überhaupt alle, die sie pflegen und ehren. Daher seine innige Zuneigung für Senfl, selbst seine Verbeugung vor den bayerischen Herzögen, so wenig gnädig sie ihm auch gesinnt seien: »Ego sane ipsos tuos Duces Bavariae, ut maxime mihi parum propitii sint, vehementer tamen laudo et colo prae caeteris, quod musicam ita fovent et honorant.« Luther gibt auch gleich zu Eingang seines Briefes deutlich zu erkennen, daß die Situation gefährlich, ja daß sein Name bereits verhaßt genug ist, um dem Adressaten Unannehmlichkeiten zu bereiten. Es scheint aber, daß er direkt an Senfl schrieb; denn er sagt: »Qui amor spem quoque facit, fore ut nihil periculi sint tibi allaturae literae meae.« Senfl, vielleicht durch unangenehme Folgen dieser Korrespondenz belehrt, hat später, wie mit Johann Matthesius und dem Herzog Albrecht, Markgrafen zu Brandenburg, augenscheinlich

<sup>1</sup> Context: »Ludovico Senfelio, Musico«. — Kopie von Wolfg. Küffer, Regensburg, aus dem Jahr 1557 in der Bibl. Proske zu Regensburg (Ms. 940). — Lateinisch in Gastriz. *Novae Harmonicae Cantiones*. Norib. 1569; nach der Dedikation. (Bibl. Wolfenbüttel.) — Deutsch von Köler in »Zehen deutscher Psalmen . . . Leipzig, 1554«, nach der Dedikation (Ratsschulbibliothek Zwickau). — Lateinisch in Buddeus, *Collectio nov. epist. Lutheri*. S. 213. — Forkel, *Musikalmanach f. Deutschland auf das Jahr 1784*. — De Wette, *Dr. Martin Luthers Briefe*. Berlin 1827. IV. S. 180f. Lateinisch und Deutsch herausgegeben von Kiefhaber, München, 1871. — Vollst. moderne deutsche Übersetzung von Raym. Schlecht in *Publikationen der Gesellsch. f. Musikforschung*. IV. (1876). S. 73f. — Auszüge in Rambach »Luthers Verdienst um den Kirchengesang«. Hamburg 1813. — *Allgem. musik. Zeitung*. 1842. Nr. 33 u. a. a. O. — Siehe im Anhang II, Beilage 4, a den ganzen Brief.

auch mit Luther sich einer die Briefe unauffällig befördernden Mittelsperson bedient. Es war dies jener Hieronymus Baumgartner, der Anverwandte des Bartholomäus Schrenck, in dessen Haus, wie wir wissen, auch Minervius und Senfl verkehrten. Wer könnte noch zweifeln, daß Luthers Lehre nicht auch hier ihre stillen Freunde hatte? — Am Schluß tritt Luther mit dem eigentlichen Zweck des Briefes hervor, der Bitte um eine mehrstimmige Komposition von Senfl: er wünsche einen Ton-satz über den Tenor: *In pace in idipsum*<sup>1</sup>, an dem er von Jugend auf sich erfreute und dessen tiefen Sinn er erst jetzt ganz erfasse. Er kenne diese Antiphon noch nicht in mehrstimmiger Bearbeitung, setze aber voraus, daß sie in einer solchen von Senfl bereits existiere, sonst würde er ihm nicht lästig fallen. »Ich hoffe freilich«, fährt er fort, »daß das Ende meines Lebens naht; denn die Welt haßt mich und kann mich nicht ertragen, wie denn auch ich wiederum der Welt von Herzen satt und müde bin. Da möge der gute und treue Hirte meine Seele nur hinnehmen<sup>2</sup>. Darum habe ich schon angefangen, diese Antiphon für mich hinzusingen, und möchte sie gern mehrstimmig gesetzt hören. Für den Fall, daß Du sie nicht hast oder nicht kennst, schicke ich sie Dir in Noten geschrieben; Du kannst sie, wie Du willst, auch nach meinem Tode komponieren.«

Dieser Brief-Schluß hat schon die Lutherbiographen des 16. Jahrhunderts zu Meditationen veranlaßt, weil er einen Blick in Luthers Innenleben gestattet und sein unerschütterliches Vertrauen zur Macht der Töne enthüllt<sup>3</sup>. Uns interessiert aber mehr die Frage: Hat Senfl den Wunsch des Briefschreibers erfüllt? Hat die Korrespondenz zwischen den beiden Männern sich noch weitergesponnen?

Luther wünscht also von unserm Meister die Komposition des Psalmverses »*In pace in idipsum*«. Schon drei Monate nach dem Koburger Brief am 1. Januar 1531 geht dem Nürnberger Hieronymus Baumgartner aus Wittenberg eine Sendung Luthers zu, ein Kistchen mit Brief und Büchern zum Geschenk und zum Dank für Ludwig Senfl<sup>4</sup>. Nun berichtet aber der Zwickauer Komponist David Köler im Tenorheft seiner 1554 zu Leipzig gedruckten »Zehen Psalmen Davids des

<sup>1</sup> Psalm 4, Vers 9: »Ich liege und schlafe ganz mit Frieden, denn allein du, o Herr, hilfst mir, dass ich sicher wohne«; dieser Psalm wird auch im Officium z. B. als Antiphon auf dem 8. Ton ad matutinam in primo nocturno am Charsamstag gesungen.

<sup>2</sup> Dieser Satz ist in der Übersetzung von Raym. Schlecht (Publikation. IV. S. 74) fortgeblieben.

<sup>3</sup> Über den Gemütszustand Luthers zur Zeit des Augsburger Reichstages gibt auch Andreas Poach (dessen Leben in der Allgem. Deutsch. Biogr. Bd. 26, S. 325 ff. beschrieben ist) in dem Buch »Vom Christl. Abschied aus diesem sterblichen Leben des lieben theuren Mannes Matthei Ratzenbergers« (1559, fol. D. f.) ein anschauliches Bild: »Nach essens bin ich (Poach) wider zu jm (Ratzenberger) kommen, da hab ich jm den Spruch aus dem schönen Confitemini . . . fürgelesen, sampt der Auslegung D. Martini Lutheri seliger gedechtnis . . . Nach solcher fürgelesener Auslegung widerholte ich den Text lateinisch. Non moriar sed vivam et narrabo opera Domini. Da sprach er, ja, das ist vnser rechter Trost, Mit dem Text, Non moriar . . . hat sich D. Martinus Luther auch getröstet in seiner anfechtung, da der Reichstag war zu Augsburg Anno 1530, Vnd sich etliche auff dem Widerteil hören liessen, Sie wolten gut vnd blut daran setzen, die Lutherische Lere auszurotten. Es hat auch (sprach er weiter) D. Martinus zu derselben zeit zu Coburg auff dem Schloß in einer Stuben dieselben Vers Non moriar . . . mit eigner Hand an die wand geschrieben vnd die Noten darüber, Solchs hab ich noch Anno 1550 selbs gesehen, vnd mit meiner Hand darunter geschrieben, Dextera Domini fecit virtutem, Darbei wil ich durch Gottes gnad bleiben. Vnd als er (Ratzenberger) das gesagt, fieng er an mit heiser stim, als ein schwacher vnd kranker, doch mit freudigem Geist, frölichen Gesicht und geberden zu singen



Non mo - - ri - ar —, sed vi - vam, et — nar - ra - bo o - pe - ra — Do - mi - ni.

Solches hab ich (Poach) hernacher in seinem Psalter verzeichnet gefunden. So höre ich auch, das es noch heutigs tags (also 1559) zu Coburg auff dem Schloß in der Stuben gegen dem höltzlin hinaus, welches man den Hayn nennet . . . geschrieben stehen sol an der wand auff folgende weis. — Vergl. Vierteljahrsschrift für Musikw. 1890. S. 124f. — In ähnlicher Weise erzählt Matthesius in seiner 9. Predigt über »Luthers Leben« diesen Vorgang. Am Schluß heißt es: »Diesen wunderschönen Vers hat er (Luther) mit seiner eigenen Hand jm an alle Wende fürgeschrieben, und neben der Antiphon: ‚in pace in idipsum‘ oftmals gesungen«. Vergl. Winterfeld, der Evang. Kirchengesang. S. 176. — Viertelj. f. Musikw. 1890. S. 124.

<sup>4</sup> Vergl. De Wette, D. Martin Luthers Briefe. Berlin, 1856. VI. S. 128f. Ornatissimo Viro, Domino Hieronymo Baumgartnero, patricio et Senatori Nurembergensi, Suo Amico Singulari. M. L. Gratiam et pacem in Christo. Nihil erat, quod ad te scriberem, mi Hieronyme, nisi ut te rogarem, ne gravatus hanc thecam ad D Ludovicum Senfel perferri curares. Sic enim ipse, si quid ad eum scribere vellem, te mihi Sequestrum nominavit. Mitto ei Epistolam cum aliquot libellis dono et in Signum gratitudinis meae. Rerum novarum quicquid est, a Vobis expectandum est. Vale in Christo cum tuis omnibus. Vittembergae Circumcisionis Domini die 1531. T. Martinus Luther. Salutatur te reverenter Dominus Mea Ketha.

Propheten« nach der Dedikation (der er den Koburger Brief in deutscher Übersetzung folgen läßt), daß Senfl einen andern Tonsatz sandte: »Auff dieses schreiben hat Ludowig Senffel, als ein gelehrter vnd verstendiger Mann, dem Herrn Doctor einen andern Gesang geschickt, aus dem Psalm, Non moriar, sed uiuam et narrabo opera Domini etc.<sup>1</sup>. Damit er hat wollen anzeigen, das ihn Gott noch lenger seiner Kirchen erhalten werde, damit er sein heiliges Wort, weiter ausbreiten vnd an tag geben möge. Darnach aber hat er jm allererst seinen Gesang, In pace in id ipsum, auch Componirt, vnd zugeschickt, wie denn dieselbigen beide geseng noch vorhanden sein etc.«<sup>2</sup>. Johann Matthesius, ein Freund Senfls<sup>3</sup>, schreibt dagegen im »Leben Luthers« (Nürnberg, 1588. fol. 90|91): »Mein gut Freund Senfli, der mir durch den Pfarrner zu Bruck viel lieblicher Psalm zugeschicket, willfahret mit Freuden Dr. Luthern und schickt ihm die schöne Mutetten, das Non moriar und Respons in pace in idipsum«<sup>4</sup>. Ebenso berichtet Selnecker in seiner *Historica oratio vom Leben und Wandel etc. Luthers* (1581)<sup>5</sup>: »Es hat auch Lutherus zu Koburg das güldene und Himlische Poëma, welches er selber genennet hat, das schöne Confitemini, geschrieben, in welchem er als ein Symbolum den Verß gebraucht hat, Non moriar, Ich werde nicht sterben, sondern leben, vnd des HERRN Werk verkündigen, welcher Verß sampt den Worten, In pace in id ipsum, etc. jhm der weitberühmbte Ludouicus Senfel, des von Beyern Componist, mit etlichen Stimmen componirte vnd schenckte auff seine bitte vnd beger. Ist jhm derhalben Senfel auch allezeit lieb gewest.« Und Mathäus Ratzemberger schreibt in seiner *Geschichte Luthers*<sup>6</sup>: »Weil nun Lutherus In seinen anfechtungen und traurigkeit befunden, Das er durch die Musicam vieler großer schwermut ist entlediget worden, schrieb er an Ludwig Senftlin, furstlichen Beyerischen Capellmeister und bat ihn, das er Ihm diesen text: In pace in idipsum dormiam et requiescam komponiren wollte, welches er auch gethan.« — Alle diese Berichte stimmen darin überein, daß Senfl auf Luthers Brief hin mit einer musikalischen Sendung antwortete, und bekräftigen die Vermutung, daß das in dem Schreiben an Baumgartner erwähnte Geschenk als Gegengabe für die Erfüllung der Bitte aufzufassen sei. Diese Berichte gehen aber in der Angabe des verlangten und des gesandten Tonsatzes auseinander. Nur Ratzembergers Erzählung deckt sich mit dem Koburger Brief; die andern vermengen zwei gesonderte Tatsachen; denn Luther sagt in seinem Schreiben kein Sterbenswörtchen von dem Psalm Non moriar. Diese Divergenz ist so zu erklären, daß dem Koburger Brief ein anderer vorausging<sup>7</sup>, der Senfl um die Komposition des »Non moriar« ersuchte. Darum sandte dieser — nach David Köler, — den letztgenannten Psalm früher, als die Antiphon »In pace«.

Köler bemerkt in seinem Bericht, daß die beiden Tonsätze (1554) noch vorhanden seien. Sie zu kennen, wäre für uns sehr wertvoll, da Senfl seine Kunst in ihnen wohl besonders offenbarte. Wir fänden ohne Zweifel in den beiden Psalmen-Motetten die Senflsche Wärme, Gläubigkeit und Größe, die das Kriterium so vieler seiner Schöpfungen sind, in verdichteter Gestalt, gewissermaßen im lautersten,

<sup>1</sup> Psalm 118 (117), Vers 17.

<sup>2</sup> Siehe *Monatsh. f. Musikgesch.* 1875. S. 165. »Die Ratschulbibliothek in Zwickau«. — David Köler scheint für Schlegel, *Observat. in vita Jo. Langeri* (Gotha, 1724), S. 140, die Quelle zu sein.

<sup>3</sup> Matthesius (1504—1568) studierte in Nürnberg und Ingolstadt. Aus seiner Studienzeit rührt wohl die nähere Bekanntschaft mit Senfl her. Es ist für die politische Situation bezeichnend, daß auch bei dieser Korrespondenz eine unverfängliche Mittelsperson tätig war. Matthesius zählte zu den eifrigsten Förderern der Reformation.

<sup>4</sup> *Allgem. Musik-Zeitung.* 1842. col. 643. — Winterfeld, *der Evang. Kirchengesang.* 1843. S. 176. — *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft.* 1890. S. 124.

<sup>5</sup> Vorwort zur Leipziger Ausgabe der Tischreden. Vergl. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft.* 1890. S. 124 und De Wette, *Dr. Martin Luthers Briefe.* IV. S. 129.

<sup>6</sup> Herausgegeben von Neudecker, 1850. S. 59. — Über R. siehe *Allgem. Deutsche Biogr.* Bd. 27. S. 372 ff. — Vergl. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft.* 1890. S. 123.

<sup>7</sup> Darauf deutet sowohl der Einleitungspassus zum 2. Absatz des Koburger Schreibens: »Ad te redeo . . .«, als auch die Bemerkung Luthers, er wolle Senfl nicht belästigen.

unmittelbarsten Zustand. Leider haben die Nachforschungen bis heute nur zu einem negativen Resultat geführt. Rochus von Liliencron<sup>1</sup> glaubte den Tonsatz »Non moriar« als Chor in dem mit lateinischen Gesängen ausgestatteten Drama »Lazarus« (1545) des Joachim Greff<sup>2</sup> wieder aufgefunden zu haben. In diesem Werk befindet sich folgende Anweisung: »Und auff den allerletzten Epilogum ‚Non moriar sed viam D. Martin Lutheri IIII vocum‘ aus seinem schönen Confitemini<sup>3</sup>. Dasselbig stücklein weils kurtz vnd nicht so gar gemein ist, hab ichs alhie an diese Action auch mit drucken lassen . . . Folget, Non moriar sed viam D. M. L.« Liliencron, der die Komposition in seinem Aufsatz abdruckt, bemerkt: »Wenn man Greffs Worte buchstäblich nimmt, so besagen sie eigentlich, daß der 4stimmige Satz Luthers eigene Arbeit sei. Konnte Luther zu drei Stimmen eine vierte setzen, wie wir aus seinem Brief aus denselben Koburger Tagen über ein dort gefundenes altes Lied sehen, mit dem sich Luther einen Scherz machte, so konnte er wohl auch einen vollständigen 4stimmigen Satz schreiben. Dem stünde auch seine oft angeführte Äußerung über eine Komposition Senfls: So was könnte er (Luther) nicht machen, keineswegs entgegen . . . Indessen ist mir angesichts der oben mitgeteilten Nachrichten<sup>4</sup> doch glaublicher, daß es sich anders verhält und daß wir hier eben den Satz des Non moriar vor uns haben, den Luther für sein »schönes Confitemini« von Senfl zwischen dem 4. Oktober und 1. Januar 1531 erhielt; sei es nun, daß Greff sich nur ungenau ausdrückte oder daß er selbst wirklich nicht genau darum Bescheid wußte.« Der zweite Teil dieser These ist unzutreffend. Einmal geht weder aus den Berichten der Zeitgenossen, noch aus dem Tenor der Antiphon (den Luther nach Poach und Matthesius an die Wand seines Zimmers malte s. S. LII, Anm. 3) hervor, inwiefern Luther die von Greff dem »Lazarus« einverleibte Komposition nicht verfaßt haben könne; zweitens besteht kein Grund, an der buchstäblichen Wahrheit der Greffschen Notiz zu zweifeln. Der Passus »Non moriar sed viam D. Martin Lutheri IIII vocum« könnte gar nicht präziser ausdrücken, daß Luther der Komponist wirklich ist; und daß er das sein konnte, dafür gibt ja Liliencron selbst die treffendste Beweisführung. Wenn nun aber dieser verdiente Gelehrte, dessen Bemühungen für die Identifizierung der fraglichen Komposition man keineswegs zu unterschätzen braucht, um sie als vergeblich zu erkennen, die Möglichkeit zuläßt, Greff könnte sich auch seiner Sache nicht sicher gewesen sein, so vergißt er offenbar das Publikations-Jahr des »Lazarus«. 1545 lebte Luther noch und 1545 war Senfl noch eine aktuelle Persönlichkeit (wie aus den musiktheoretischen Werken Glareans, Wilphlingseders, Heydens usw., aus den Vorworten Otts u. a. evident hervorgeht). Greff, Luthers Freund, hat Senfl gewiß wenigstens dem Namen nach gekannt und sichtlich genau gewußt, daß Luther der Schöpfer des Tonsatzes war. Er würde sonst Senfls Namen nicht verschwiegen haben. Was aber am stärksten gegen die Autorschaft Senfls spricht, ist die musikalische Faktur des Stückes, die dem reifen Motettenstil Senfls durchaus widerstrebt und eher an die Schreibweise Johann Walthers erinnert. Wie Senfl die lateinischen Texte anzufassen liebte, das zeigt uns das L. S. (= Ludw. Senfl) gezeichnete »Non moriar« in einem leider defekten Manuskript der Zwickauer Ratsschulbibliothek<sup>5</sup>. Es genügt, die Anfänge der beiden Stücke beisammen zu sehen:

<sup>1</sup> »Das Non moriar aus Luthers schönem Confitemini«. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 1890. S. 123ff.

<sup>2</sup> Allgem. Deutsche Biogr. Bd. 9. S. 624. — Greff ist der älteste Schauspieldichter aus Luthers Kreis und einer der eifrigsten Agitatoren für die geistliche Dramatik. Das Drama »Lazarus« ist eine deutsche Umdichtung des »Lazarus redivivus« von Sapidus.

<sup>3</sup> Für den Ausdruck »schönes Confitemini« fand Liliencron (a. a. O. S. 132) die Deutung, daß es identisch sei mit dem von Luther zusammengestellten deutschen Vespertagesdienst, in dem das »Non moriar« als Antiphon zum Psalm 118 und der Respons »In pace in idipsum« als Chorgesänge verwendet wurden.

<sup>4</sup> Gemeint sind die Berichte von Selnecker, Poach, Matthesius, Ratzenberger, sowie Liliencrons eigene scharfsinnige Untersuchungen über die Beschaffenheit des Tenors, den Luther unserem Senfl übersandte, und über die Identität desselben mit dem Tenor des in Frage kommenden Tonsatzes (a. a. O. S. 124ff.).

<sup>5</sup> Mss. LXXXI. Vergl. Vorbericht. S. XIV.

a) bei Greff<sup>1</sup>:

Non moriar, sed vivam, sed vivam

## b) im Mss.:

Non moriar, sed vivam, sed vivam

Der Gegensatz zwischen a und b ist groß. Während das Stück bei Greff im einfachen Kontrapunkt wohlklingend, aber mehr homophon gesetzt ist und dazu namentlich in den äußeren Stimmen nicht eben sehr kunstvoll, zeigt selbst ein so verstümmeltes Fragment wie Exempel b sofort die breite, kunstreich-polyphone Anlage. Wie hier fast spielend leicht das Thema in den 3 Stimmen einsetzt, wie dicht und fließend sich Tenor und Baß zusammengliedern, solche Merkmale zeigen den echten Senfl; sie begegnen uns in allen Motetten unseres Meisters. In dem von Greff gegebenen Satz müßte er daher gerade absichtlich seine musikalische Individualität verleugnet haben. Es wäre viel eher wahrscheinlich, daß wir in dem Zwickauer Tonsatz, den Liliencron noch nicht kannte, das gesuchte »Non moriar« aus den Koberger Tagen wieder besitzen. Senfl komponierte indessen manche Texte mehrmals. Die Annäherung des Tenors bei Senfl an die Antiphon-Melodie, die Luther an die

<sup>1</sup> Vergl. Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft. 1890. S. 129. — Gedruckt außerdem bei Rhaw, Selectae Harm. Vitebergae, 1538 (nach Eitner, Bibliogr. der gedr. Musiksammelw. S. 919).

Wand gezeichnet und Ratzenberger seinem Psalter eingeschrieben hatte, kann auch nicht als Gegenbeweis gelten; denn sie ist in dem Lutherschen Tonsatz noch weit auffälliger.

Über den Verbleib der zweiten Motette »In pace in idipsum« war bis jetzt ungeachtet aller Nachforschungen überhaupt nichts zu ermitteln.

Damit kehren wir zu dem Koburger Brief zurück. Aus dem vertraulichen Ton liest man unschwer die längere Bekanntschaft heraus, die wohl in einer persönlichen Begegnung zwischen Luther und Senfl ihren Anfang genommen haben mochte. Um den Zeitpunkt derselben zu bestimmen, verweisen wir auf das Jahr 1510, in dem Luther nach Rom reiste. Damals fuhr man nach dem Süden zumeist über Augsburg und Mittenwald und ritt dann von Steinach über den Brenner, mußte also vorher auch Innsbruck passieren. Wenn nun die Maximilianeische Kapelle in diesem Jahr von Wien nach Tirol übersiedelte, was nicht zu widerlegen ist, so hat auch ein persönlicher Besuch des musikbegeisterten, jungen Augustinermönches in der weltberühmten kaiserlichen Cantorei, deren Kapellmeister (Jörg Slatkonja) sogar selbst Geistlicher war<sup>1</sup>, nichts Unwahrscheinliches. Dort kann Luther mit dem ungefähr gleichalterigen Senfl, der ja durch seine Anlagen schon die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich lenkte, zusammengetroffen sein. Ebenso konnte ihn der Reformator 1518 kennen lernen, kurze Zeit, bevor er unter Langenmantels Schutz aus Augsburg nach Burg Hohenschwangau floh<sup>2</sup>. — Des Weiteren läßt sich aus dem Brief folgern, welche Gefahr dem Adressaten aus der Korrespondenz erwachsen konnte und erwachsen mußte, wenn der Brief, der auch durch Privatabschriften (wie aus dem Regensburger Mss. erhellt) Verbreitung fand, musikalischen Publikationen vorangestellt und so der breitesten Öffentlichkeit zur Kenntnis gebracht wurde. Da konnte Seidl freilich nur zu bald erfahren, wie es mit seinem Freunde stand, mag dieser auch bemüht gewesen sein, die Spuren seines brieflichen Verkehrs mit Luther zu verwischen. Denn, wenn Luther im Koburger Brief deutlich seine Besorgnis äußert wegen der direkten Adresse, und dann im Brief an Baumgartner sagt: »Sic enim ipse, si quid ad eum scribere vellem, te mihi Sequestrum nominavit«, so muß sich Senfl in seinem Antwortschreiben zwischen dem 4. Oktober und dem 1. Januar die direkte Adresse verbeten haben. Möglicherweise war aber die Vorsicht schon zu spät und Senfls Freundschaft mit Luther bekannt. Die Fama mag dann im Laufe der Jahre für die Vergrößerung und Ausschmückung des einfachen Tatbestandes gesorgt haben. Somit wäre der Koburger Brief wohl ein schönes Zeugnis für die besondere Kraft der Senflschen Musik und der Verehrung, die ihr Luther entgegenbrachte, aber zugleich auch der Anlaß zu Verstimmungen, die zu einer Erschütterung der Senflschen Position am Hofe führen konnten.

Über die weitere Korrespondenz mit Luther nach 1531 haben wir nichts. Indessen so gewiß der Reformator unsern Meister allezeit hochgehalten hat, so gewiß hat auch der Briefwechsel fortbestanden. Aus der späteren Zeit ist noch eine Nachricht erhalten, die für Senfls Musik so schmeichelhaft ist, wie für Luthers Kunstsinn. Es war, wie in den »Tischreden« erzählt wird<sup>3</sup>, »Anno 38. am 17. Dezember, da D. M. L. die Sänger zu Gaste hatte, und schöne liebliche Muteten und Stücke sangen« . . . »Da man etliche feine, liebliche Muteten des Senfels sang, verwunderte sich D. M. L. und lobte sie sehr, und sprach: »Eine solche Mutete vermöcht ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zureißen sollte, wie er denn auch wiederum nicht einen Psalm predigen konnte als ich. Drum sind die Gaben des h. Geistes mancherley, gleichwie auch in einem

<sup>1</sup> Er wurde 1513 zum Bischof gewählt. Vergl. Anhang I.

<sup>2</sup> In Schloß Hohenschwangau (Schwangauer Zimmer) befindet sich ein Bild von Lindenschmit, das Luthers Flucht nach Hohenschwangau darstellt. — 1516 siedelt die Kapelle mit Senfl von Wien nach Augsburg über (Hofhaimers Brief an Vadian d. d. Augsburg, 9. Februar 1516). Siehe Seite XXX.

<sup>3</sup> D. Martin Luthers Tischreden oder Colloquia . . . herausgegeben von Förstemann und Bindseil. IV. Berlin, 1848. S. 565.

Leibe mancherley Glieder sind. Aber Niemand ist zufrieden mit seiner Gabe, läßt sich nicht genügen an dem, das ihm Gott gegeben hat, alle wollen sie der ganze Leib seyn, nicht Gliedmaße.« Diese Verehrung für die Tonkunst und einsichtige Resignation, mit der da ein Musikfreund sich tröstet, daß ihm der Parnaß versagt sei, werden für alle Zeiten Verständnis finden. Auch im kunstgeschichtlichen Interesse müssen wir es beklagen, daß der Briefwechsel Luther-Senfl bis auf die besprochenen Reste verloren ging; vielleicht war unser Meister an Luthers musikalischer Reform der Liturgie mehr beteiligt, als man heute ahnt<sup>1</sup>.

Eine, für Senfl materiell sehr erfreuliche Folge der Freundschaft mit Luther war seine Verbindung mit Albrecht, Markgrafen zu Brandenburg und Herzog in Preußen. Daß Luther der Vermittler war, ist nicht zu bezweifeln. Die Serie der Korrespondenzen trifft auch chronologisch an: 1530/31 (Luther-Senfl-Baumgartner) — 1532/38 (Senfl-Albrecht-Schultheis) — 1536/38 (Wagenrieder-Albrecht-Schultheis). Nach Spilbergers Brief (s. u.) datiert Senfls Bekanntschaft mit Albrecht allerdings bereits aus dem Jahr 1526, vielleicht sogar aus noch früherer Zeit (1523, s. u.). Albrecht, geb. 1490, der Vetter des Kurfürsten Joachim I., war bereits in den 20er Jahren ein Anhänger der neuen Lehre. Erst Domherr in Köln, dann 1510 Hochmeister des deutschen Ordens in Preußen, reiste er 1522 nach Deutschland, um dort entweder kräftigen Beistand zur Fortsetzung des Krieges gegen die Polen oder die Vermittelung des Reiches zu einem annehmbaren Frieden zu erhalten. Seine Bemühungen scheiterten jedoch. 1523 lernte er in Nürnberg Andreas Osiander kennen und hatte in demselben Jahre auch eine Zusammenkunft mit Luther. 1525 nahm er die Reformation an und erklärte sich zum Herzog in Preußen. Er starb 1568<sup>2</sup>. Albrecht teilte mit Luther nicht nur die Liebe zur Musik<sup>3</sup>, sondern auch die Überzeugung von ihrer sittlichen Kraft. In seiner Residenz zu Königsberg hatte er eine eigene Cantorei<sup>4</sup>, in der namentlich der deutsche geistliche Gesang als wertvolles Förderungsmittel der Reformation eine vorzügliche Pflege fand. »Ihm sind die ersten Anfänge jener preußischen Tonschule zu danken, als deren Hauptträger später Eccard u. a. auftraten. Doch nicht allein im eigenen Lande unterstützte der kunstsinnige Herzog die Kunst und Künstler, auch über die Grenzen desselben hinaus erstreckte sich sein Eifer, die edle Musica zu fördern und deren Jünger von seiner Wertschätzung zu überzeugen. So stand er denn bald im Verkehr mit vielen tüchtigen Musikern seiner Zeit.«<sup>5</sup> Für ihn komponierten außer Senfl Thomas Stoltzer, Adrian Rauch, Jörg Hayd, Hans Kugelmann, Johann Walther u. a.<sup>6</sup> Auch was sonst Neues und Gutes auf dem Musikalienmarkt erschien, ließ er sich besorgen und zwar durch bestimmte Agenten (Faktoren), die er in allen bedeutenden Musikstädten sich hielt; als solche

<sup>1</sup> So sagt schon Gerber (Lexikon, IV. 1814): »Gewöhnlich wird S. auch unter die Komponisten der zuerst von Luther herausgegebenen Lieder gezählt, aber ohne einen andern Beweis als Luthers Achtung für ihn, davon vorzeigen zu können; denn Senfl's Namen ist noch über keiner Melodie gefunden worden. Indessen soll ihm doch wohl eine oder die andere der älteren Melodien zugehören, welche er als Kapellmeister eines katholischen Fürsten, Luthern zu Gefallen, entweder insgeheim über eines von dessen Liedern geschrieben hätte, oder welche schon in einer Sammlung dagewesen wäre, und wozu Luther nur einen neuen Text geschrieben hätte; wie dies in den damaligen Zeiten öfters der Fall war, ehe Joh. Walther sein vollständiges Lutherisches Choralbuch für 4 Stimmen herausgab.«

<sup>2</sup> Allgem. Musik-Zeitung. 1863. Nr. 16. Sp. 286. (»Johann Walther«, Biogr. Skizze von Moritz Fürstenau.)

<sup>3</sup> Er unterhielt mit Luther einen dauernden brieflichen Verkehr und sandte ihm einmal (1537) einige Gesänge, die er selbst komponiert hatte, zur Prüfung und Besserung.

<sup>4</sup> Seine Kapellmeister waren Adrian Rauch und Hans Kugelmann, welch letzterer Rauch aus seinem Amte verdrängte. Rauch war dann als Agent für den Herzog in München tätig. Siehe Seite XLIII. — Zimmer, Königsberger Kirchenliederdichter und Kirchenkomponisten. Altpreuß. Monatsschrift. Bd. XXII (1885). S. 93 ff.

<sup>5</sup> Allgem. Musik-Zeitung. 1863. Nr. 33. Sp. 564. (Moritz Fürstenau, »Ludwig Senfl und Markgraf Albrecht in Preußen«). — Vergl. außerdem: Germania (Zeitschr. hgg. von E. M. Arndt), Voigt »Deutsche Musik im 16. Jahrhdt., insbesondere am Hofe Albrechts von Preußen« (2. Bd. 1852. S. 207 ff.); G. Döring, Zur Geschichte der Musik in Preußen. Elbing, 1852. I. S. 15. — Altpreußische Monatsschrift (Königsberg), Bd. I (1864) S. 215—235. Bd. 19 (1882) S. 353 Anm.

<sup>6</sup> Man sehe die Briefe in den Monatsh. für Musikgesch. 1876. S. 67 ff. und S. 81 ff. sowie die Allgem. Musik-Zeitung. 1863. Sp. 250 f. — Dasselbst sind abgedruckt Stoltzer (23. Febr. 1526), Adrian Rauch (1536), Jörg Hayd (1545), Joh. Walther (1526, 1545).

werden genannt Michel Spilberger, Georg Schultheis, Hieronymus Baumgartner, Jörg Vogler, Johann Apel, Wenkh, Wagenrieder, Raid, Rauch, Jörg Wytzel und Fritz Schmid<sup>1</sup>. Für Senfl und seine Schöpfungen hegte er eine besondere Liebe, und er bezeugte diese in wahrhaft fürstlicher Munificenz.

Der Briefwechsel zwischen Albrecht und Senfl resp. den Mittelspersonen umfaßt 23 Briefe: fünf Albrechts an Senfl (1534, 1535, 1537, 1539, 1540); vier Albrechts an Wagenrieder (1536, 1537, 1539, 1540); je einen an Verich und von Wintzern (1534 u. 1540); drei Senfls an Albrecht (1532, 1535, 1537), zwei an Schultheis (1536, 1538); zwei Wagenrieders an Albrecht (1536, 1537), vier an Schultheis (1536 I, 1536 II, 1537, 1538); endlich einen Brief Spilbergers an Senfl (1528)<sup>2</sup>. Um den Inhalt dieser wertvollen Quellen möglichst zu erschöpfen, behandeln wir das ganze Material wiederum am besten chronologisch.

Der erste Brief ist von dem Lizentiaten Michael Spilberger, Albrechts Kanzler, aus Passau d. d. 1528, 20. Jan. geschrieben. Sp. teilt dem Senfl mit<sup>3</sup>, daß Christanne Rat, Canzleischreiber zu München, etliche Male an ihn geschrieben, auch im vergangenen Herbst zu Ingolstadt persönlich mit ihm geredet habe wegen der Verehrung, »die ich euch zu Munchen anderthalb Jar ungeferlich vergangen von m. g. H. des Hertzogen in Preussen wegen gegen den überschickten Gesang zugesagt«. Er habe ihm (Rat) damals erwidert, »wie das hochgedachter m. g. H. . . uff mein Anhalten als ich zu Vischhausen meinen entlichen Abschid genomen, iren Secretario Christoffen Gattenhofer durch mein eigen Handt hat schreiben lassen, und mit eigener fürstlicher Handt unterschrieben, euch 22 preussische Elen Damast<sup>4</sup> mir zu überantworten euch zu Handen zu stellen«. Der genannte Sekretär hat aber Schwierigkeiten gemacht (er könne den Damast nicht beschaffen) und ihm statt dessen ebenso viel halben Atlas angeboten. Darauf sei er nicht eingegangen, sondern habe sich aufs neue an den Herzog gewandt auf die Gefahr hin, »wie mir auch sonderlich ein Hon, Nachrede oder Verdacht etc. draus ervolgen mocht«. Auf den erneuten ernstlichen Befehl des Herzogs hat der Sekretär ihm anzeigen lassen, er wolle Endresen Kropfen von Nürnberg, »der zu Kongspurg in Preussen den merern Teil handelt« beauftragen, ihm den Damast von Nürnberg aus zu schicken; bis jetzt sei das aber nicht geschehen. »Aber ir solt eigentlich nit zweifln, das s. f. G. nit wenigis Misfalen tragen und dasselb euch noch überschicken werde, und wen es vil ein merers, so kenne ich s. f. G. deß erbern Gemuts, das Ja Ja muß sein. Das hab ich euch freundlicher Meynung uff Christann itz beschehen und mir heut uberantwort Schreiben nit wollen bergen« . . .

Aus diesem langen Entschuldigungs-Brief Spilbergers ersehen wir, daß Senfl schon 1526 für Herzog Albrecht in Preußen komponierte und dafür eine so praktische, wie kostbare Gegengabe in Aussicht hatte, aber vorerst sich auf eine spätere Zeit vertrösten mußte. Spilberger fühlt sich offenbar etwas beklommen, wenn er »von Hon, Nachrede oder Verdacht etc.« zu reden anhebt, und seine Entschuldigung sieht recht gewunden her. Diesen Eindruck scheint sie auch auf Senfl gemacht zu haben, wie der Brief 1532 beweist.

<sup>1</sup> Auch anderweitig sehen wir ihn für seine Kapelle besorgt. So stand er auch in Verbindung mit dem Nürnberger Instrumentenmacher Neuschel und zog den Organisten und Orgelbauer Hans Goppel an seinen Hof. Monatshefte für Musikgesch. 1876. S. 66.

<sup>2</sup> Die Originale der Briefe Senfls, Wagenrieders (1536, 1537 an Albr., 1536, 1538 an Schultheis) und Spilbergers (mit vielen anderen wertvollen Musikerbriefen aus dem 16. Jahrhdt.) bewahrt das kgl. preuß. Staatsarchiv zu Königsberg i. Pr. (königl. Schloß, Herzogl. Briefarchiv). Ebenda befinden sich die Briefe Herzog Albrechts als amtliche Kopiatoren in den Kopiebüchern der herzogl. Kanzlei (Ostpreuß. Foliant 27 und 28). — Im Anhang II, Beilagen 4 sehe man die genaue und, nach den Originalen hergestellte Wiedergabe der fünf Senflbriefe, von denen man einen vollständigen, aber diplom. ungenauen Abdruck derselben bei Eitner, Publikationen, IV. 1876. S. 75 ff. und einen unvollständigen von Fürstenau in der Allgem. musik. Zeitung, 1863, Sp. 565 ff. findet. Fünf Wagenriedersche Briefe (1536, 1537 an Albrecht; 1536 (I), 1537, 1538 an Schultheis) sind in den Monatsh. für Musikgesch. 1876. S. 26 ff. wiedergegeben. Brief 1536 (II) ist dagegen in dieser Biographie S. LXI f. zum erstenmal veröffentlicht. — Die Inhaltsangaben usw. aus den herzoglichen Kopiebüchern, die hier ebenfalls zum erstenmal veröffentlicht werden, hat Herr Dr. Therstappen im kgl. Staatsarchiv zu Königsberg freundlichst besorgt. Ihm, sowie der kgl. Archivdirektion sage ich auch an dieser Stelle für die gründliche Erledigung aller, den Senflschen Briefwechsel betreffenden Fragen meinen verbindlichsten Dank.

<sup>3</sup> Ich folge dem Wortlaut des von Dr. Therstappen hergestellten Auszugs.

<sup>4</sup> Ein leinenes oder seidenes Gewebe, dem ein kunstreiches Muster eingearbeitet ist.

Die 22 Ellen ließen lange auf sich warten. 4 Jahre später, 1. August 1532, wandte sich endlich Senfl selbst an den Herzog. Er erinnerte daran, daß er auf Wunsch des letzteren d. i. »auff derselben zuschreiben verschiner Jar (also seit 1526) etlich Motetten und gesang . . . in sechs eingepunten swartzen piechln« nach Königsberg habe übersenden lassen. Die kostbare Gegengabe sei aber noch immer nicht eingetroffen. Daher schrieb er, vorsichtigerweise unter Beilage des Spilbergerschen Sendschreibens und neuer Kompositionen, mit dem Anerbieten, künftige Aufträge recht gern wieder auszuführen, und mit der verständigen Bitte, die zugedachte Sendung nicht mehr durch Spilberger, sondern durch den verlässigen Jörg Vogler, Kantzler zu Annoltzbach (Ansbach) befördern zu lassen.

Es ist anzunehmen, daß dieser Brief, der ebenso bestimmt wie naiv und loyal sich ausspricht, die beabsichtigte Wirkung hatte. Vielleicht dürfen wir die Stelle des autographen Gedichtes<sup>1</sup>

»Fürstliche gnad mir bschehen ist, die weyl ich mich darein ergab,«  
»zu dienen vndertänig ist, dem Herren mein<sup>2</sup> . . .«

mit auf dieses Geschenk beziehen. Es stimmen auch die Zeiten: 1532 (Brief), 1533 (Gedicht).

Am 14. September 1534 übersandte Herzog Albrecht dem Trommetter Verich »etliche Tenor, darzu der Text mangelt«. V. solle den Text mitteilen. »Nichts weniger diesenn Brieff an Schwaitzeren lautende an sein gepurende Orth bey zufelliger Post ins furderlichst bestellen«. Zwei Tage später, 16. September 1534 dankte der Herzog unserm Meister für die »Tenor, so ihr uns vor einem Jhar zugeschickt«. Albr. hätte ihn schon vorlängst in Gnaden bedacht, wenn ein zuverlässiger Bote vorhanden gewesen wäre; er werde ihn bei erster gewisser Post nicht vergessen. Zugleich sende er ihm etliche Tenore, zu denen der Text mangle (s. o.); S. solle denselben, da er bei ihm wohl zu finden sei, mittheilen. »Nichts weniger überschicken wir euch drey Tenor, sonderlich unser Person betreffende (!); wiewoll wir unnserr Erachtens nicht ungeschickte Musici an unnserr Hoff, die sich alle darinnen beweisen, erhalten. Unnd wolltenn gernn, nach dem wir der Musica nicht ungeeignet, auch wes euch disfalls vonn Goth verliehenn in Genadenn anhorenn und ergetzenn. Unnd unns, was sonnst allenenthalbenn newes vorhanden, unbeschwerdt auch mitteilen . . .« —

Albrecht hielt Wort; er vergaß den Künstler nicht und versah sich diesmal eines wirklich verlässigen Boten. Der Brief, d. d. »afftermontag nach Margarethe« (20. Juli) 1535, berichtet von einem noch viel prächtigeren Geschenk. Wie Senfl schreibt, war ihm die Absicht einer besonderen Ehrung bereits »vor langer Zeyt« in einem herzoglichen Brief mitgeteilt worden, der drei Tenore und Texte enthielt (Brief 1534, s. o.) Ferner avisierte ihn von der gedachten »vereerung und schankung« der Geschäftsfreund Doctor Johann Apel in Königsberg, der auch ein Vertrauter Luthers und, wie es scheint, dienstlich viel auf dem Weg war. Apel hatte im Auftrag seines Herzogs den uns bekannten Hieronymus Baumgartner<sup>3</sup> in Nürnberg, der auch nach München Geschäftsreisen unternahm, mit der gewichtigen Sendung betraut. Die Nachricht des Minervius, Baumgartner sei (1534) in Privatangelegenheiten in München bei Schrenck gewesen, trifft mit dem Brief 1535 so merkwürdig überein, daß wir den Reisezweck Baumgartners nicht anders als mit der herzoglichen Sendung zusammenbringen können. Das Geschenk bestand in 50 Gulden Rheinisch bar und einem fein vergoldeten Doppelbecher<sup>4</sup> mit dem Wappen Albrechts und seiner Gemahlin, im Werth von 50 Gulden Rheinisch. Senfl dankte hocheufreut auch im Namen seiner »lieben hausfrawen«, und sandte dem Herzog zugleich mit den vierstimmigen Ausarbeitungen der 3 Tenore eine sinnige Gegengabe, nämlich 3 weitere

<sup>1</sup> Siehe Anhang II. Beilage 2: »Lust hab' ich ghabt zur musica«, Strophe 11.

<sup>2</sup> Braucht nicht unbedingt auf Wilhelm IV. von Bayern bezogen zu werden. Senfl sagt in den Briefen an Georg Schultheis stets »Meinem Gnedigsten Herrn Hertzogen In Preysen« u. ähnlich.

<sup>3</sup> Wohl auf Senfls Vorschlag nach den schlimmen Erfahrungen mit Spilberger.

<sup>4</sup> Herzog Albrecht hat auch sonst seine Leute mit Bechern aus Edelmetall beschenkt, so den Bürger Georg Wytzel in Nürnberg mit einem silber-vergoldeten Trinkgeschirr für die Zusendung neuer Musikalien. Vergl. Brief d. d. 30. Jan. 1543. Monatsh. 1876. S. 158.

Tonsätze: »Quid retribuam domino pro omnibus quae retribuit mihi: Calicem salutaris accipiam, et nomen domini invocabo« zu 6 Stimmen, dann den Psalm »Deus in adiutorium meum intende«<sup>1</sup> zu 4 und den Psalm »De profundis clamavi ad te, Domine«<sup>2</sup> zu 5 Stimmen. Damit verband er die Bitte, der Herzog möge »solch klaine und schlechte Musica in gnaden annemen« und »mer arbeit in allen gnaden zusenden, dabey gnedigen bericht anzaigen, wie (S.) kunftige Musica, so (ihm) zugesant wirt, machen, auch auf was Monier J. F. G. dieselben gern hetten.« Senfl läßt sich nichts schenken, wo er glaubt, es nicht verdient zu haben. Das Stück »Quid retribuam« ist eine Anspielung auf die Ehrengabe. Ob die beiden Psalmen, die einander auffallend ergänzen, nicht auch eine symbolische Bedeutung haben, — vielleicht mit dem Zwecke eines Hinweises auf den eigenen Gemütszustand in dieser schwierigen Zeit? Man vergegenwärtige sich nur, daß nach dem Augsburger Reichstage die schwankenden Geister in Bayern sich zunehmend der alten Lehre wieder näherten, daß Männer wie Eck, P. Seidl u. a. und Wilhelm IV. selbst mit aller Entschiedenheit zum Konservativismus drängten und der Haltung des Volkes nun ihre besondere Aufmerksamkeit widmeten<sup>3</sup>.

Der Herzog antwortete am 22. November 1535 mit Worten des Dankes. »Unns ist euer Schreibenn sampt denn Gesengenn zukommen. Thun unns euers dinstlichen Erzaigenns mit dem Componirenn nebenn dem das ihr aus eigenem Bewegenn überschigt . . . hochlich bedanncken, in sonderen Genaden gegenn euer Personn zuvergleichenn«. Gleichzeitig übersandte er ihm ein »geschicht Dinng sampt desselben Composition«, damit er daraus erkenne, daß es auch in dem weitentlegenen Preußen geschickte Componisten gäbe, sowie »etzliche Lateinische Versus«, mit dem Begehren, Senfl solle den Inhalt derselben in einen deutschen Text »eures Bedunckenns« setzen und darauf eine Manier »euch gefellig« komponieren. Ferner solle er 3 beiliegende »Gesetz« in einen sonderlichen Tenor und andere dazu gehörige Stimmen bringen. Er (Albr.) zweifle nicht, daß Senfl »unns sunst mit guttenn Gesengenn, nach dem wir dasselbige gernn horenn unnd guttenn Gefallenn zu der Musica tragenn, nicht lassenn« werde. »Wie ihr aber unndter anderm in solchem euerem Schreibenn, des wir euch mit Genadenn, als dann auch an ime selbest ist, gewogenn, annzaiget, so wollet unns doch, warinne unnd woe mit wir euch am meistenn unnserrn genedigenn Willenn beweisenn mogen, zuvorstehenn gebenn. Solt ihr dasselbig bey unns nit vorgebenntlich, sondern in wirklicher Tat spuren«.

In das Jahr 1536 fallen die ersten Briefe Lucas Wagenrieders, des Cantoreigenossen, der die Tonsätze Senfls für den Herzog kopierte, verpackte und mit den nötigen Begleitschreiben versah. Wagenrieder war gewissermaßen der Sekretär Senfls, betonte aber stets seine Ranggleichheit. Wenn wir aus der Handschrift seiner Briefe und aus dem Wiener Manuskript, dessen Herstellung wir speziell ihm zuschreiben zu dürfen glauben<sup>4</sup>, auf seine sonstige Kopisten-Tätigkeit schließen dürfen, so war er tatsächlich ein äußerst geschickter Notenschreiber, der auch künstlerischen Geschmack besaß. Wagenrieder strich seine Schreibarbeiten dem Herzog gegenüber auch entsprechend heraus.

Seinen ersten Brief schrieb Wagenrieder d. d. 9. Febr. 1536; er neidete unserm Meister das kostbare Geschenk. Daß der Herzog sich ihm bisher nicht erkenntlich zeigte, während er Senfl freigebig bedachte, das setzt seine Feder in lebhaftere Bewegung. Anscheinend nur nebenbei läßt er einfließen, was er alles »durch begern (seines) gesellen Ludwig Sennfls Componisten« dem Herzog geschrieben und geschickt habe, also: vor etlichen Jahren — nach Spilbergers Brief zu schließen, 1526 — ein Gesangbuch mit 4 bis 6stimmigen Motetten, und zwei Jahre darauf — das wäre

<sup>1</sup> Psalm 129 (130). Handschriftlich vorhanden in München (Staatsbibl.), Basel (Univ. Bibl.), Regensburg (bisch. Bibl. Proske), Zwickau (Ratsschulbibl.); gedruckt bei Ott, Nov. op. I. Norib. 1537.

<sup>2</sup> Psalm 69 (70). Handschriftl. in München (Staatsbibl.); gedruckt bei Ott, Nov. op. I. Norib. 1537, Petreius, 1538; Glarean, Dodekachordon, 1547; Montanus, 1553.

<sup>3</sup> Vergl. Riezler, Geschichte Baierns, II. S. 414.

<sup>4</sup> Vergl. Vorbericht, Seite XIV.

ca. 1533/34 — ein Paket mit Gesängen, darunter den Psalm zu 4 Stimmen »Ecce quam bonum«<sup>1</sup>. Zugleich bittet er, der Herzog möge auf einem Zettel aufzeichnen lassen, was er an Senflschen Tonsätzen bereits besäße, damit er (Wagenrieder) »ain stuckh nit zwaymal schickht, sonder all mal ain newes«. Es dürfte sonach der Herzog bereits eine ansehnliche Zahl Senflscher Kompositionen in seinem Besitz gehabt haben. Wagenrieder betont ferner, daß er die gesandten Abschriften mit eigener Hand besorgt habe; der Herzog möge nur vergleichen, um den Unterschied sogleich zu sehen. Nun rückt er mit dem eigentlichen Zweck seines Briefes heraus: daß für diese Arbeiten »dem Sennfl ain vergolte scheirn« verehrt wurde, ihm selbst aber »kain heller davon« worden sei, — er hoffe, der Herzog werde ihm »etwas aus furstlicher miltikait vereren«. Und er schließt: »will mich hiemit E. f. g. als ain undertheniger Caplan bevolhen haben« — der Herzog soll wissen, daß er keinen gewöhnlichen Kopisten vor sich hat.

Mit diesem Brief schickte Wagenrieder Senflsche Tonsätze zu 4—6 Stimmen, um einige Zeit darauf durch Fritz Schmid zwei Briefe zu erhalten, einen vom Herzog<sup>2</sup> und den andern von Georg Schultheis, dabei 10 Gulden in Gold. Wagenrieder sandte hierauf d. d. 18. Dezember 1536 ein Dankschreiben<sup>3</sup> an Schultheis und mehrere Motetten zu 4 Stimmenn von Senfl, außerdem von Josquin den Psalm »Deus in principio« und 2 Lieder, wie es der Herzog wünschte, d. h. eben auch andere gute Sachen »obs schon Ludwig Sennfl nit gemacht hab«. »Dann dises schreiben und gelt ist das erst so ich von irn . f. g. und euch empfangen hab und davor nicht mugt ir seiner f. g. wol anzaigen dann ich hett irn . f. gn. gern selbs geschriben und underthenigen Dankh gesagt, so hab ich diensts halber nit so vil weil kunden haben«. Anders Senfls Briefe. Wie sind sie bescheiden und treuherzig und doch wie weit entfernt von Servilität! Senfl bettelt nicht, aber er gesteht ehrlich, daß ihm die Geldgeschenke recht erwünscht kamen.

Am gleichen Tage, 18. Dezember 1536, schrieb Wagenrieder noch einmal an Schultheis, daß er nach Einpackung der »großen brief« noch zu Senfl gegangen sei, ihn zu fragen, »ob er nit auch wiederumb ain antwort will schreiben, oder dem Hertzog etwas Newes schickhen well«. Senfl aber habe geantwortet, er hätte fertige Gesänge für den Herzog, wisse aber seit dem Tode des Doktor Apel nicht, ob er sie dem Herzog schicken solle, denn er habe auch durch den »alltisten Trumetter«<sup>4</sup> des Herzogs kein Aviso erhalten. Aber »so pald er gewisse potschafft« vom Herzog oder von Schultheis habe, wolle er die Musikalien abschicken<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Psalm 132; Mss. München, gedruckt Ott, 1537. Vergl. S. XXIX f.

<sup>2</sup> d. d. 23. Juli 1536. Albr. zeigt dem Wagenrieder an, daß er das Schreiben nebst »etlicher Music mit vier, fünf vnd auch sechs Stimmen, so der ersame auch unser lieber besonner Ludwig Sennfels Componist neulich gemacht« empfangen. »Und ist nit one, das wir die Nothenn alleweg bekommen haben in egemelts Ludwigs Senfls Namen«. Sendet auf einem Zettel ein Verzeichnis »was vor Gesang wir habenn, und nicht habenn«, was er von den letzteren auffinden kann, soll er dem Herzog beschaffen »ob sie schon nicht schweitzerisch, das sie sie sonnst nur kunstreich unnd guth wheren«. Albr. überschickte ihm 10 Rhein. Gulden als Geschenk.

<sup>3</sup> Siehe auch S. XLIII, Anm. 4.

<sup>4</sup> Gemeint ist wohl Hans Kugelmann, der den Adrian Rauch (1536 in München) aus seiner Stellung verdrängte.

<sup>5</sup> Der Brief befindet sich im Staatsarchiv zu Königsberg O/Pr. (Fascikel A. 4. [H. Z. 3. 36<sup>13/a</sup> (II)]). Ich lasse ihn hier in diplomatisch getreuer Abschrift folgen:

Besonder Gunstiger lieber Herr Schulthes, als ich die großen brief eingemacht hab. bin ich zu meine(m) gsellen ludwign Sennfl gangen vnd in gefragt ob er nit auch wiederumb ain antwort will schreiben. oder dem Hertzog etwas News schickhen well. Hatt er mir anzeigt, er Hab Ettlichen Newen gesang der vor aine(m) halben iar fertig sey worden der seinem fl. gd. zuegehör, er hab aber bisher kain antwort gehabt sid(er) Doctor apell gestorben ist wenn ers zueschikhen soll. Hab ich Im anzeigt ir wert ietz auf weinacht(en) Hinein zu sein(er) fl. gd. reitt(n): das er euchs schikh so furet irs hinein, da Zaiget er mir an. ir Hett im nicht geschriben. so wer Im vom Hertzog auch khain beuelch Zuekhomen. allain des Hertzogen Trumetter der alltist Hab im bey disen briefen geschriben vnd in dem selben schreiben Hab er Im anzeigt. er wer auch ain furstlich(n) beuelch vo(m) Hertzog(n) vo(n) preussen Haben demselben nach soll er sich Halten. Das Hat er auch thuen wellen. es sey Im aber kain beuelch Zuegestellt worden. allain der ainig brief vo(n) seinen fl. gn. alltisten Trumetter, aber so pald er gwise potschafft vo(n) meine(m) gn. Hn. von preussen

Senfl legte dieser Epistel, wohl auf Veranlassung des Wagenrieder selbst, ein kurzes eigenhändiges Schreiben<sup>1</sup> bei. Der Eingang desselben, »Mir ist vor Jars Zeit von Meinem Genedigsten Herrn Herzogen In Preysen, zukomen Etlich Tenores vnd Text Ire . f. g. zu setzen, die Ich dann Lengist gefertigt«, bezieht sich auf den herzoglichen Brief vom 22. November 1535. Senfl entschuldigte sich, daß die Sendung noch nicht abging. Es war eben sein Faktor Doktor Apel gestorben. Darum frug er, vermutlich durch Freund Baumgartner aufmerksam gemacht, bei Schultheis an, ob er jemanden wisse, »durch wen (S.) solche Music, der Ein stukh ader Sexe seind, Ir. F. g. vberantworten sol«. Die Wahl eines neuen verlässigen Faktors lag ihm sichtlich sehr am Herzen<sup>2</sup>.

Am 30. März 1537 schrieb der Herzog je einen Brief an Senfl und an Wagenrieder. Dem ersteren tat er zu wissen, daß er durch Georg Schultheis von Nürnberg einen Zettel erhalten habe, »darinnen ir der Gesang halbenn Anzaigung gethan, mit Vormeldung, das ir dieselbigen gefertigt und doch nit wissent, wem ir sie uberantworten sollet«. Senfl möge die Kompositionen dem Georg Schultheis übergeben, der beauftragt sei, sie dem Herzog zuzusenden »unnd euch gepurlicher Erstattung darfur zu thun«. »Wollet auch uns bißweilen, so ir etwas neues bekommen oder selbst componiren werdet zu schickenn, unnd doneben neue Zeittungen mitteilen...« Albr. werde ihm das vergelten. — Dem Wagenrieder teilte Albrecht mit, daß er die in Wagenrieders Auftrag geschickten Gesänge durch Schultheis erhalten und den Brief (W.s) an Schultheis eingesehen habe, aus dem er seinen (W.s) guten Willen erkenne. Er sagte ihm Dank dafür, »genediglich begerende, ir wollet unns bisweilenn etliche gutte Geseng, so vil ir derselbenn bekommen moget mitzuteilenn nit unterlassenn«. Zugleich sandte er ihm wiederum 10 fl. als Belohnung.

Am 23. Mai 1537 schrieb Senfl abermals an den Herzog. An demselben Tag waren die Briefe vom 30. März aus Königsberg mit einer größeren Sendung durch Vermittlung des Faktors Schultheis eingetroffen. Senfl hatte sich also gleich hingesetzt, um zu danken. Zunächst aber bat er um Nachsicht. Der Herzog möge ihn nicht der »undankparhait und Nachlassigkeit« zeihen, weil er die bestellten Kompositionen erst jetzt abschicke (d. h. weil er »also langsam auf zugesannte Music und Tenores s. underthenig dinst und arbeit bei [sich] habe ingehalten«). Denn nach Doktor Apels Tod habe er die besagten Arbeiten, die schon seit Jahresfrist fertig gewesen wären, nicht direkt an den Herzog zu schicken gewagt, ja er habe sie sogar vor seinen eigenen Kapellmitgliedern verborgen gehalten: »Dann Ich . . . gemellte E. F. G. Music nicht allein vertrawn hab wellen E. F. G. zu zusenden, Sonder Niemandt auch von meinen aigen geselln sehen hab wellen lassen.« Diese Bemerkung, welche von Fürstenau nicht beachtet wurde, beleuchtet die internen Verhältnisse in der bayerischen Kapelle und mehr noch die eigentümliche Lage, in die Senfl durch seine Korrespondenz mit dem Fürsten bereits geraten war. Er wagt nicht ohne Vermittlung die Sachen zu expedieren, ja er hält sie selbst vor seinen Amtsgenossen geheim. Was muß da vorhergegangen sein? Mißbilligende Kundgebungen seitens des bayerischen Herzogs? Hat Wagenrieder, der auch in den späteren Briefen eine auffällige Haltung beobachtet, das Vertrauen Senfls mißbraucht? Man vergleiche die letzten

---

oder euch Hab so well er euch [gestrichen] den gesang so ir fl. gn. zuegehör Zueschikhen  
 Wie ir dann [gestr.] in diesem beiligenden Zettel sein aigene Hantschrift finden wert  
 Darin ir euch pas erkindigen mugt als ich euch schreib(n) kan. sollichs mugt ir  
 sein(r) fl. gn auch anzaigen. Dann in meine(m) schreiben so mir Ir fl gn gethan, hab ich  
 gar nicht gefunden das ich Im weder wenig noch vil an Zaigen sol. Damit allzit was  
 euch lieb vnd dienst ist. Dat(um) Munich(en) den 18 December. Im 36 iar

E. w. lucas wagenrieder  
 fürstlich. Capelln. alltist. Zu Munichen.

<sup>1</sup> undatiert; befindet sich als Beilage in Fascikel A. 4 (a. Z. 3. 3b. <sup>13</sup>/a) des kgl. Staatsarchivs zu Königsberg.

<sup>2</sup> Vielleicht war unser Meister Anfangs 1537 persönlich bei Schultheis in Nürnberg. Es finden sich nämlich sowohl in den Münchener, als in den Wiener Druck-Exemplaren des, 1537 von Formschneider zu Nürnberg gedruckten Magnificat octo tonorum Korrekturen mit der Handpresse, die wohl nur der Komponist veranlaßt haben kann. Vergl. den Kritischen Kommentar dieses Bandes.

Korrespondenzen der beiden Männer. Senfl sagt stets »Herr Lucas«, Wagenrieder kurzweg »der Senfl«<sup>1</sup>. Im Brief vom 2. August 1538 betont Senfl sogar, daß er die anliegende Kopie mit eigener Hand geschrieben d. h. also auf die engere Mitarbeiterschaft Wagenrieders verzichtet habe, eben aus dem in Brief 4 leise angedeuteten Grunde: weil er ein Gerede fürchtete, das ihm gefährlich werden konnte. — Aus dem Brief erfahren wir des weiteren, daß Senfl vom Herzog durch Schultheis 20 Gulden Rheinisch bar ausgezahlt erhielt und daß dem »geselln herrn lucasen« die 10 fl. richtig übermittelt wurden. Mit Rührung lesen wir, wie gerade am gleichen Tag ein freudiges Familienereignis Senfls Herz bewegte: »Dann eben an disem tag« »durch gottes gnad mein hausfraw einer Thochter niederkomen was, Darumb Ich dann E. F. G. vererung insonderheit fur ein gluckh angenommen hab.« Es wäre ihm eine rechte Genugtuung, wenn die Kompositionen, die den Brief begleiten, dem Herzog Freude machten. Er gedenke noch immer der kostbaren Gabe »des furstlichen vergullten trinckgeschirrs, auch dabei der funffzig gulden in Muntz« und freue sich, daß ihm nun in Schultheis eine vom Herzog autorisierte Persönlichkeit zur Verfügung stehe, der er die sichtbaren Beweise seiner Dankbarkeit für den Herzog ruhig übergeben könne. Mit der Versicherung warmer Verehrung und Ergebenheit schließt er seine Zeilen.

Auch Wagenrieder dankte für das Geschenk. Doch ließ er sich augenscheinlich etwas Zeit, da er das Ankunftsdatum des herzoglichen Schreibens »23 may« bereits als verflossen bezeichnet. Der Treffliche hatte alle Hände voll zu tun! Er schließt seinen Brief »in eyl«. Das am 9. Februar erbetene Register war eingetroffen. Demnach schickte er »hiemit 7 stuckh. zwo muteten oder evangelia. so Josquin seliger gemacht, wie wol sie nit new aber ser guet und kunstlich sein, und nit im register seind, aber das vita in ligno<sup>2</sup> steet im register, doch nur der selb tayl allain, der ist der letst, Ludwig Sennfl hat sider die zween ersten tayl darzu gemacht, . . . darnach zween rüef und zway lied«. Was mit den »rüef« gemeint sei, ob deutsche Volkslieder (vgl. Fürstenau a. a. O.) oder, deutlicher, humoristische Gesänge, die nur über wenige Worte komponiert sind, wie z. B. das »Trinck lang« in Otts Sammlung »121 neue Lieder« (1534), ist nicht ganz klar, bedauerlicherweise; denn für die innere Klassifizierung des deutschen Liedes wäre diese eigentümliche Unterscheidung wichtig. Dagegen wissen wir, was Wagenrieder mit »evangelia« sagen will: eben motettenartige Kompositionen über Fragmente aus dem neuen Testament, notwendig lateinischen Textes, da Senfl die deutschen Evangelienmotetten als Lieder bezeichnet.

Am 4. August 1537 schrieb Wagenrieder abermals, aber nicht an den Herzog, sondern an Schultheis. Der Inhalt des Briefes ist in doppelter Beziehung wertvoll. Er gibt Kunde von der eingreifenden Tätigkeit des Kopisten (es handelt sich um eine wichtige praktische Frage, die Textunterlage<sup>3</sup>) und von einer merkwürdigen Dichtung, die auf das Verhältnis Senfls sowohl zu Herzog Albrecht, als auch zu Wilhelm IV. zu beziehen sein dürfte. Wagenrieder schickt in der Anlage »Das nasen lied«<sup>4</sup>, dabei »ain par lied erst von Sennfl componiert und die dreyerley hofweis mit 6. 5. und 4« und versichert, er habe die »II. gesetz unter die mit vieren geschriben«, wie ers gehabt habe. Der Text wäre, wie ihn Schultheis an Senfl geschickt habe, »in sillaben seer incorrect gewesen«,

<sup>1</sup> Vergl. S. XLVI und LXII.

<sup>2</sup> Fürstenau (a. a. O. Sp. 568) fragt, ob dieser 3. Teil des »Vita in ligno« von Josquin sei. Durch Wagenrieders 1. Brief sind aber alle Zweifel ausgeschlossen; dort wird ausdrücklich ein Verzeichnis der Gesänge erbeten, die der Herzog von Senfl bereits in Händen habe. Das »Vita in ligno«, dessen 3. Teil »Qui expansis« beginnt, ist ganz von Senfl komponiert und zwar zu 5 Stimmen. 1537 erschien es bei Ott, 1559 bei Montanus im Druck. S. hat nach 1537 noch zwei Teile hinzukomponiert, die nicht gedruckt wurden, nämlich zwei »Domine miserere«. Sie befinden sich in einer Handschrift der Breslauer Stadtbibliothek.

<sup>3</sup> Siehe Seite XLVII, Anm. 2.

<sup>4</sup> Vergl. Monatshefte für Musikgesch. 1876. S. 29. Anm. Eitner vermutet, daß es dasselbe ist, das Schmeltzel in seiner Quodlibet-Sammlung zu 4 Stimmen 1544 als Nr. 4 herausgab. Es ist z. B. derselbe Text, über den auch Orlando di Lasso im 3. Teil seiner Teutschen Lieder zu 5 Stimmen 1576 einen Tonsatz komponierte.

er habe ihn aber korrekt untergelegt, vollständig allerdings nur unter den 4stimmigen Satz; alle Strophen auch unter die beiden anderen Stücke zu setzen, hielt er nicht für nötig. Wagenrieder schließt »wollet also diser zeyt in eyl vorguet haben. Ich hett sons yetzund kein noten dienst halben kunden schreiben.« — Schon Fürstenau beschäftigt sich mit der Frage, was die erwähnte »dreyerley hofweis«, deren Text Herzog Albrecht von Senfl komponieren ließ, für eine musikalische Spezies sei, und meint: wahrscheinlich ein Volkslied, welches Senfl für den Herzog hatte harmonisch bearbeiten müssen; als Beleg gibt er eine Erklärung des Wortes durch Voigt aus der Zeitschrift »Germania« (Leipzig, 1852; »Deutsche Musik im 16. Jahrhundert, insbesondere am Hofe Albrechts von Preußen.« S. 212): »Die Hofweise, genannt more Palatino, ist eine jener Gesänge gewesen, welche wegen ihrer ‚verschlungenen Figuration‘ nur von Hofsingsschulen ausgeführt werden konnten.« Diese Lösung der Frage ist meines Erachtens falsch. Es handelt sich nicht um ein Volkslied, sondern um eine Tendenzdichtung, die ich in Otts Sammlung »115 guter newer Liedlein« (1544) gefunden habe. Es ist das in 3 Fassungen zu 4, 5 und 6 Stimmen (= »dreyerley Hofweis mit 6. 5. und 4«) komponierte Gedicht »Wiewol vil herter orden sind« (Nr. 66 zu 4, Nr. 99 zu 5 und Nr. 114 zu 6 Stimmen). Und zwar sind es wirklich elf Strophen<sup>1</sup> (= »und hab die 11.gesetz unter die mit vieren geschriben« sagt Wagenrieder), in denen das Hofleben scharf verurteilt und der Tüchtige in vielsagenden Worten aufgefordert wird, sich vom Hofdienst loszumachen. Dieses Gedicht wurde auffälligerweise bislang gänzlich übersehen. Man hat eben, da man das politisch-religiöse Moment wenig beachtete, der Lyrik Senfls, obschon sie namentlich schon in den 30er Jahren auffallend subjektiv gefärbt erscheint, nur ein künstlerisches Interesse entgegengebracht. Nun ist aber nicht zu verkennen, daß, wie bei Isaac, Finck, Bruck, Mahu, Breittengraser, Eckel, Reyttter, Paminger, Stolzer u. a. auch bei Senfl, mit und neben den nachweislich literarisch überlieferten, durch Tradition u. s. f. überkommenen, viele der Liedertexte vom Komponisten herrühren, andere aus Stimmungen und Ereignissen heraus entstanden sind, die dem Tondichter persönlich nahe gingen. Mit einem Wort, es spiegelt sich zweifelsohne in vielen dieser Liederdichtungen nicht bloß die Zeit, sondern auch die Individualität und Umgebung des schaffenden Künstlers. Es ist fast stets übersehen worden, die lyrischen Schöpfungen der deutschen Liederkomponisten des 16. Jahrhunderts womöglich chronologisch und im Zusammenschluß mit der Lebensgeschichte dieser Meister zu studieren; freilich wohl aus dem Grunde, weil man vielfach die Entstehungszeit der betreffenden Lieder nicht mehr genau feststellen kann. Wie aber aus der Senfl-Biographie klar hervorgeht, treffen die Entstehungs- und Publikationszeiten nicht selten in Intervallen von höchstens 3—5 Jahren aufeinander. Man kann also von den Druckjahren der Liederbücher gelegentlich schon auf die Genesis und im weiteren von dem Inhalt der Dichtungen auf die Erlebnisse des Schöpfers schließen. Es ist daher gut getan, das deutsche Lied des 16. Jahrhunderts nicht in Bausch und Bogen zu charakterisieren, bevor man die näheren Lebensumstände der Meister und ihr Gesamtschaffen näher kennt. Was Winterfeld und Ambros hier erstrebten, sind geistvolle Versuche, aber eben doch nur Versuche, weil ihnen das fehlte, was zur Lösung dieser wichtigen Aufgabe unumgänglich notwendig ist, der Einblick in das gesamte, sowohl handschriftlich als gedruckt vorhandene Textmaterial. Diesen zu gewinnen, sind noch Vorarbeiten nötig, die erst mit den modernen Publikationen von Gesamtwerken, also in absehbarer Zeit erschöpfend geleistet werden können. — Die genannte »hofweis« könnte sonach als ein weiterer Beweis dafür angezogen werden, daß sich für Senfl am Münchener Hofe die Situation doch etwas geändert hatte und daß die Andeutungen im Brief 1537, die gesteigerte Vorsicht in der Korrespondenz, ferner die fast trübe Haltung des Briefes 1538, das Fortlassen des »Fürstlich« in der Unterschrift und endlich der

<sup>1</sup> Ott (1544) gibt nur die 1. Strophe; Forster (1549 und 1552) dagegen das vollständige Gedicht in 11 Strophen. Vergl. dasselbe in den Publikationen, IV. 1876 S. 235 ff. und Jahrgg. II. (Part. mit Klav.-Auszug) S. 182.

vorwiegend wehmütige Grundton vieler der Senfischen Lieder in Otts Sammlung von 1544 (z. B. gegen die behäbige und oft übermütige Stimmung einiger seiner Lieder in den 121 vom J. 1534 oder in den »Schönen Liedern, des hochberühten Heinrici Finckens« 1536) einen realen Boden hatten. Wenn dieses Gedicht nicht von Senfl herrühren kann, da es ihm ja geschickt wurde, so steht es doch ohne Frage in einem inneren Zusammenhang mit unserm Meister<sup>1</sup>. Oder ist es Zufall, daß ein Fürst und Hofmann, wie Albrecht, gerade seinem Lieblingskomponisten, der selbst im Dienst eines anderen großen Fürsten steht, das allerärmste Pamphlet auf das Hofleben in drei verschiedenen musikalischen Fassungen zu setzen aufgibt? Muß man da nicht viel eher glauben, es handle sich um eine ganz bestimmte, beiden, dem Herzog wie dem Tonsetzer nur zu gut bekannte Sache? Man braucht in der Dichtung nicht zu suchen, um einzelne Stellen geradezu auf eine bestimmte Persönlichkeit, auf ganz bestimmte Vorgänge und Zustände gemünzt zu finden. Die erste Strophe ist etwas allgemeiner gehalten; aber sie enthält schon den Grundgedanken des ganzen Poems: »Hofdienst ist schwerer als der schwerste Ordensdienst. Du bist bei aller Pflichterfüllung nicht sicher vor Ungnade und perönlicher Gefahr«. Ich lasse hier den Wortlaut und die übrigen Strophen teilweise im Auszug folgen.

1. »Wiewol vil herter orden sind, darin man findt manch geistlich streng personen;«  
 »noch dann ich für die strengsten acht, die tag und nacht der Fürsten höf beiwonnen.«  
 »Dann wer sich geit in disen streit den höfen anzuhangen,«  
 »der stelt doch gar sein sach in gfar, ist stets mit forcht gefangen.«
2. »Seins herrn gunst, die hilft im nicht, er muß verpflichtet ein jeden sein zu gfallen,«  
 »dan unverschult und gring, umb torichts ding, mag er in ungnad fallen«  
 »heut wol daran, morgen darvan und ganz vom hof gestündert;«  
 »vielleicht kombt er darzu umb êr, und wirt am gut geplündert.«
3. »Und weil zu Hof der neit ist gmein, so weiß ich kein, der sich also mag halten,«  
 »daß er durch gschicklichkeit und kunst mag gewinnen gunst, und jedermann behalten ...«

Dieser letzte Gedanke von den Neidern, die dem Tüchtigen — es ist hier auch von »Kunst« die Rede — seine Erfolge mißgönnen, kehrt in den Senfischen Liedern der Ottschen Sammlung von 1544 öfter wieder, als bei dem Vorkommen dieses ja nicht seltenen Motives in der Literatur der Zeit notwendig wäre. Wir werden davon noch zu reden haben. Übrigens hatte nach dem Gedicht »Lust hab ich ghabt« unser Meister augenscheinlich schon Anfang der 30er Jahre mit »Klaffern« zu kämpfen:

- (Str. 12) »Liebt mir auch seer für ander Ding, das man yetz treybt in dieser welt,«  
 »dann wers versteht der achts nit ring wie wol es nit aim yeden gfelt,«  
 »liegt mir nit an ...«

In der 4. Strophe klagt der Dichter, daß »geschicklichkeit und tugent« bei Hof stets hinter dem materiellen Vorteil zurückstehen, ebenso wie selbst der Edelmann gegen das Schranzenvolk nicht aufkommt:

- »... Der aber gschwind finanzen kan, der ist der man, von den man groß muß halten.«  
 »dem neigt man mër, denn ob er wer von blut Edel geboren:«  
 »dschwetzer, dlieger, dschmeichler, trieger, die sein gar weit davoren.«

Auch Gottesfurcht hat bei Hofe kein Gewicht; ein Sprichwort ist:

- »... wer sich vermist zu hof ein zeit zu bleiben,«  
 »daß er an buß, dem Teufel muß sein liebe sêl verschreiben.« (Strophe 5).

Ganz schlimm stehts um den, der in der Not Geld bei Hofe borgen will; denn Bargeld ist »zu Hof ein wâr, das glaub fürwar, die man teuer muß kaufen«. Der Arme bekommt für gewöhnlich über-

<sup>1</sup> In Mss. 18810 der Wiener Hofbibliothek befindet sich ein Lied von Senfl »Albrecht mirs schwer vnd gros layd«, leider nur mit diesem Anfang. Ob es auf den Herzog sich bezieht, bleibt daher unbeantwortet.

haupt keines, und sollte ihm das Glück wirklich lächeln, so müßte er es gewiß doppelt mit Schaden erkaufen und ersetzen (Strophe 6 und 7). Nach diesem »vernichtenden« Urteil schwingt der Dichter seine Geißel gegen den demütigenden und aufreibenden Dienst bei Hofe: du wirst erst dann deinen Hunger stillen,

»bis daß den Fürst hungert und dürst und du bist gar genötigt.« (Str. 8).

9. »Zudem so ist zu hof kein rast, ein gmeiner gast mustu dich alweg messen,«

»dann keinem tag ist dir bekant, in welchem land dus andern tags solt essen.«

Dieser Gedanke berührt wie eine Reminiscenz aus den Zeiten nach Maximilians Tod. Erinnern wir uns, wie auch Hofhaimer des zigeunerhaften Herumziehens mit Bitterkeit gedachte. — Erläuternd fährt der Dichter fort:

»Das gschicht ganz spat, wirst nimmer sat, man tut auch ubel kochen:«

»bis mitternacht tobt man und wacht; fru auf, die ganzen wochen (!)«

Endlich in den zwei Schlußstrophen 10 und 11 schlägt er wie mit Keulen darein. Weise und geschickt ist der, — so ruft er, — der »unverstrickt« und »rüsamlich« seine Pflichten erfüllen kann. Doch

»... wer sich geit in Dienstbarkeit, der er sich mocht entladen,«

»der ist ein gauch, tregt billich auch den spot zu sambt dem schaden.«

11. »Es ist doch ja ein töricht man, der sich wol kan an hilf der Fürsten néren,«

»und gibt sich doch in diesen zwang, daß er erlang vil hohe stend und éren;«

»so er doch weiß, wies sprichwort heißt: daß man den schönen frauen«

»und großen herren sol dienen gern, darneben ubel trauen.«

Der letzte Brief Senfls d. d. 2. August 1538 ist an Schultheis gerichtet. Der herzliche, warme Ton dieser Zeilen ist der Nachklang eines persönlichen Freundschaftsbündnisses. Schultheis war in München gewesen. Er hatte dem Meister im Namen seines Herrn »gute Gesellschaft vnd Eer« erwiesen und auch einmal »ein gutes Fell zu Hosen« geschenkt. Mit seinem Schreiben sandte Senfl u. a. eine eigenhändige Kopie und die besprochene »hoffweis« mit der bemerkenswerten Bitte, die mit eigener Hand geschriebenen Kopien »in Sr. f. g. Selb hannden« zu überantworten. Er klagt zuletzt wiederum, daß er vor Arbeitsfülle seinen Verpflichtungen für den Herzog nicht mehr so flink nachkommen könne. Leider ist die Stelle defekt. Was der unglückliche Zufall übrig ließ, ist schwer zusammenzureimen. »herr lucas hat auch auf M . . . . . lich Insonderheit, Music Zuge . . . . . mit großer arbeit Beladen bin . . . . . Il gott etc.« Ich möchte folgende Intercalation vorschlagen: herr l. hat auch auf M[ünchen new] lich Ins., Music Zuge [sannt erhalten obschon ich] mit groß. arb. bel. bin [hab ichs doch gemacht. Wi]ll got vns allen sein gnad mittailen.«

Zwei Tage später, 4. August 1538, schrieb auch Wagenrieder an Schultheis. Er schickte ihm, gewiß im Auftrage Senfls für seine Person, vier Lieder, darunter das nicht von Senfl komponierte, aber auf Begehren des Adressaten für Albrecht gewünschte Nasenlied. Da er Bedenken trug, »ain solches rotziges nasenlied zu schikken«, so nahm er es aus dem Paket, das die Gesänge für den Herzog barg, wieder heraus, und legte es der Schultheisschen Sendung bei. Schultheis sollte dann entscheiden, ob es für den Herzog passe oder nicht. Außerdem sandte er dem Adressaten zwei neue 4 und 5 stimmige lateinische Stücke, die er »sambt den beiden wohl auf der rais' mit guten gesellen, so (er) die gehaben moge, singen« könne. Für den Herzog waren acht lateinische Gesänge zu vier bis sechs Stimmen und sechs deutsche eingepackt.

Mit diesem und dem vorgenannten Brief steht der schon erwähnte Brief Wagenrieders (4. August 1537) im Widerspruch. Wenn Wagenrieder 1537 das Nasenlied und die Hofweise wirklich abschickte, so sind das Nasenlied und die Hofweise vom Jahre 1538 andere Arbeiten<sup>1</sup>. Das ist aber aus greifbaren Gründen ausgeschlossen. Wagenrieder hätte also das erste Mal entweder die Sachen nicht

<sup>1</sup> Zum Herzog. Vergl. auch Wagenrieders Brief. 1536. S. LXI. Anm. 5.

<sup>2</sup> Vergl. auch Monatshefte f. Musikgesch. 1876. S. 29.

abgeschickt, oder das Datum verschrieben, statt 1538 irrtümlich 1537. Aber aus dem, unter der Adresse des Senffischen Originalbriefs von 1538 befindlichen Vermerk<sup>1</sup>: »Ludwig senffels vnd lucassen | Wagenried(er)s brieff (m. g. h.) vber|schickte geseng belangende | in 1537 vnd 1538 aus|gangen« ersehen wir, daß Schultheis 1537 aus irgend einem Grund die Sendung nicht expedieren konnte und daher Wagenrieder sie erst 1538 nach Nürnberg abgehen ließ.

Mit Wagenrieders Brief ist die Münchener Korrespondenz zu Ende. Die Königsberger Korrespondenz schließt dagegen zwei Jahre später.

Albrecht schrieb nämlich am 11. April an Senfl und Wagenrieder, daß er die »Compositz« — darunter wohl auch die »hoffweis« — durch Schultheis empfangen habe. Er bedankte sich für die gute Absicht und ihre Dienstwilligkeit und teilte ihnen mit, daß Schultheis in seinem Auftrag sich mit ihnen über eine zugedachte Verehrung bereden werde, damit er ihre Wünsche berücksichtigen könne. »Genediglich begerende ir wollet uns bißweilenn neue Gesenge und Compositiones gutwillig mitteilen.«

Endlich in den letzten Briefen, d. d. 30. April 1540, die der Herzog gleichzeitig an Senfl und Wagenrieder abschickte, erfahren wir von einem neuen Geschenk an die beiden. Schultheis hatte dem Herzog zwei Schreiben (»so ir vergangenes Jars an inenn [Sch.] gethann«) und Gesänge übersandt. Der Herzog bedankte sich und ließ durch Schultheis an Wagenrieder einen silbernen Becher mit dem herzoglichen Namenszug abgehen »unnsr alwegen im bestenn darbei zu gedennken, auch unns, wann ir unns bisweilen etwas neues wollet ubersenden, dasselb zeitlich hereinschicken, dann es oft kompt, das etliche Stuck algereith zu vornn hinnen gewesenn . . .«. Auch dem Senfl war ein Geschenk zugedacht, aber »im wirdt kein Becher«, — da er schon einen doppelten besaß, — »sunder Tamaschken zu einer Schauben<sup>2</sup> geschenkt. Ist im durch G. Sch. zugeschickt.« — Am selben Tag schrieb Albrecht auch an (den Hauptmann) Caspar von Wintzern<sup>3</sup> u. a.: »Wie ir unns ferner gegebenhenn, gemelts unnsers liebenn Oheimenn unnd Schwagers (Herzog Wilhelm von Bayern) Gemaheln, auch euch unnd Ludwigenn Sempffel etliche Paternoster vonn weissem Agstein (Bernstein) zu schicken« . . . Er erklärte sich gerne dazu bereit, sobald er aus dem fürstlichen Hoflager in Neuhausen nach Königsberg zurückgekehrt sein würde.

Es wurde u. a. schon von Eitner die Frage, ob von den reichen Musikbeständen, die Herzog Albrecht in den langen Jahren ansammelte, noch etwas vorhanden ist, vergebens aufgerollt? Auch wir konnten nichts über diese Schätze ermitteln. — Überblicken wir die eben besprochene Korrespondenz noch einmal in aller Kürze, so ergibt sich ein für Senfl sehr ehrenvolles Resultat. Wir sehen unsern Künstler von einem kunstsinnigen Fürsten geschätzt und umworben. Münchens musikalischer Ruf knüpft sich an Senfls Namen; nach München wendet man sich, um das Beste und Neueste in musicis zu erhalten. Aber auch auf Wolken am Firmament, auf Trübungen in der glänzenden Lage des Künstlers lassen die Briefe schließen. Indessen erfüllt Senfl besonnen und gottesfürchtig sein Dasein. Für seinen Charakter sind die Briefe überhaupt kostbare Dokumente, sprechende Beweise einer schlichten, kernigen, edlen Künstlernatur.

<sup>1</sup> Siehe Anhang II. Beilagen 4, b. 5. Anm. 1. Vermutlich ist es die Schrift des Schultheis.

<sup>2</sup> Tamaschken = Damast (geblühtes Zeug von Leinwand, Wolle, Seide); Schauben = langes, den ganzen Leib bedeckendes Gewand.

<sup>3</sup> Vergl. Seite XL, Anm. 7. — Daß auch Wintzerer mit Herzog Albrecht im brieflichen Verkehr stand, darf bei der Beurteilung der politischen Lage nicht übersehen werden. W., der mit seinem obersten Hauptmann G. von Frundsberg als Hauptmann des bayerischen Heerhaufens unter Herzog Wilhelm den Feldzug des schwäbischen Bundes gegen Ulrich von Württemberg (1519) mitmachte, fiel später bei Wilhelm in Ungnade (man vergl. das von Senfl komponierte Gedicht »Mein fleis vnd mueh«) und wurde erst 1537 wieder rehabilitiert. Er starb am 28. Oktober 1542.

Wie aus den Königsberger Briefen ferner hervorgeht, war Senfl 1535 verheiratet und 1537 Vater eines Töchterleins. Wir haben von ihm die Kompositionen zweier Gedichte, die man auf sein Familienglück beziehen kann. Das eine<sup>1</sup> ist ein lauterer Preis des Ehestands und zugleich eine inbrünstige Bitte zu Gott um Segen<sup>2</sup>. Im andern, das wohl vor dem ersten und offenbar aus der Stimmung eines Neuvermählten heraus geschaffen ist, besingt der Dichter ebenfalls sein Eheglück und die Vorzüge der, aus dem ersten Gedicht bereits bekannten »holdseligen Jacobe«<sup>3</sup>. — Aus diesen Liedern schloß man, daß Senfl glücklich verheiratet war und daß seine Frau Jacobea hieß. Nun hieß aber auch die Gemahlin des Herzogs Jacobea, die Tochter des Markgrafen Philipp von Baden, die als 15jährige Braut am 5. Oktober 1522 mit Wilhelm vermählt wurde. (Wenn diese Eheverbindung zwar hinter allen früheren hochgehenden Projekten des Herzogs zurückblieb, so scheint sie ihm doch wahres Familienglück gebracht zu haben<sup>4</sup>.) Möglich, daß die fraglichen Gedichte auf den Herzog zielen und in seinem Auftrag entstanden sind; Strophe 2 des ersten und Strophe 3 des zweiten können auf ihn bezogen werden, aber sie müssen es nicht; denn um Sieg, gut Regiment<sup>5</sup>, Gottes Schutz für Hofgesind und Unterthanen, kräftigen Nachwuchs kann auch ein Hofkomponist bitten.

Es ist daher nicht ausgeschlossen, daß die beiden Gedichte Senfl zum Verfasser haben — es ist sein Stil — und auf seine häuslichen Verhältnisse sich beziehen. In diesem Fall wären folgende Schlüsse zu ziehen: Das zweite Poem verhält sich zum ersten wie der Wunsch zur Erfüllung; allerdings mit dem Nebengedanken, daß der Wunsch nicht ganz erfüllt ist, wenn das im ersten Gedicht erwähnte Kind das 1537 geborene Töchterchen ist, da im zweiten ein Stammhalter gewünscht wird. Verhält sich's aber wirklich so, daß der Meister dort sein Töchterchen meint, dann hätten wir den Beweis, daß Senfl erst anfangs der 30er Jahre sich verheiratete (»anfangs meiner eh, darauf ich steh«). Damit deckte sich auch die Wahl und bräutliche Stimmung der Musik so vieler seiner Lieder in der Ottschen Sammlung von 1534 (das innige »Von edler art, ein Junkfraw zart, mir gfallen thut«, das sehnsüchtig hoffende »Von hertzen ich, bin grüssen dich«, das von Gottvertrauen erfüllte »Man spricht was Gott zusammen fuegt« und vor allen die zartsinnigen Brautlieder »Warhafftig mag ich

<sup>1</sup> Siehe auch Winterfeld, Der ev. Kirchengesang. S. 180 und Sandberger, Beiträge, S. 25.

<sup>2</sup> Ott, 1544 Nr. 9: 1. »Der ehlich stant ist billich gnant ein Sacrament; solchs ich bekente  
»anfangs meiner eh, darauf ich steh, und gib Got preis mit höchsten fleiß,«  
»von herz und gir, drumb daß er mir nach bschlossen rat beschaffen hat«  
»mein holselige Jacobe.«  
2. »Deshalben ich von herzen mich der gnad erfreu, und bit darbei«  
»umb glück und sig, gleich rechtförmig gut regiment. Sein gwaltig hent«  
»beschütz mein kind, alls hofgesind, auch unterthan: doch zu voraw«  
»mein holdselige Jacobe.«  
3. »Vor unfals gfar gnedig bewar mich hie und dort, auf daß ich fort«  
»nach deiner ler mit forcht und er lebe sitlich. Darnach tröstlich«  
»an meinem end den Engel send, der bhüt die sel vor pein und quel,«  
»mein und meiner liebsten Jacobe.«

<sup>3</sup> Ott, 1544 Nr. 18: 1. »Man sing, man sag, hab Freud all Tag. gleich wie man wöll: nit mehr ich stell«  
»nach höherm Wunn. Unter der Sunn lebt jetz und nicht, das mich anficht.«  
»Mein Teil hab ich, der freuet mich; all Lust und Freud ich vor mir sich.«  
2. »Ringers Gemüts, fröhlichers Geblüts ward ich noch nie, denn denn da mir die«  
»holdselig Schön, so ich hoch krön, Gott hat beschert. Gen ihr sich mehrt.«  
»mein Lieb und Gunst: gen niemand sunst berühret mich Cupidos Brunst.«  
3. »Ach Jacobe! seit ich nun meh von Gott bin gewährt, was ich hab gert;«  
»so teil auch mit dein Hilf und Bitt daß unsre Lieb niemand betrüb,«  
»uns dazu bescher in Zucht und Ehr, daß unser Nam und Stamm sich mehr!«

<sup>4</sup> Riezler. Gesch. Baierns. IV. Gotha, 1899. S. 36.

<sup>5</sup> Man vergleiche Senfls 2. Brief an Albrecht (1535), in dem ebenfalls glücklich »Regiment« für den Fürsten erfehrt wird. S. Anhang II. Beilagen 4. b. II.

sprechen wol«, »Großmechtig vnd freundlich, vor allerwelt, die mir gefelt«, sowie das vielkomponierte, reizvolle »Ach meidlein rein, ich hab allein, zu dienen dir im willen«). So hätte Senfl mithin ziemlich spät geheiratet; denn 1534 war er nach unseren Berechnungen, die ca. 1486 als Geburtsjahr ergaben, bereits nahe an die 50 Jahre alt.

Ebenso wird man, wie oben gesagt, die Vertonung jener Dichtungen, die in mehr lehrhafter Weise Neid und Schmähsucht geißeln, gelegentlich auf einen realen Anlaß zurückleiten dürfen. Man braucht keineswegs überall außerkünstlerische Motive zu argwöhnen, um auf den Gedanken zu kommen, daß ein Tondichter beispielsweise auch Lieder wie das rührende »Sieh, Baurnknecht laß die Röslein stan« (Ott, 1544), oder das zornige »Wann ich nit wer des fürwitz gwant, so tet mir ant dein wankler sin« (Ott, 1544), in dem die schwersten Vorwürfe gegen einen unbenannten Jemand erhoben werden, nur aus einer argen Gemütsdepression heraus komponiert haben kann. Auch wo Senfl die Texte nicht selbst verfaßt hat, ist doch immer seine Wahl bezeichnend genug. Denn — um ein modernes Beispiel zu wählen, — so gut wir davon überzeugt sind, daß z. B. Beethoven den Liederkreis »An die ferne Geliebte« komponierte, weil die Dichtung seinem augenblicklichen Seelenzustand entsprach, so wenig dürfen wir daran zweifeln, daß der zartempfindende Künstler Senfl die Auswahl seiner Texte, also auch der trübseligen, häufig nach seiner eigenen jeweiligen Stimmung traf. So läßt sich jenes schon früher erwähnte Lied »Yderman gut aus vbermuth« (1536), ohne Zwang auf die Streitigkeiten beziehen, von denen in den Münchener Ratsprotokollen anno 1535 die Rede ist<sup>1</sup>: Senfl war damals in einen Prozeß verwickelt, dessen Ausgang wir nicht kennen. Der erste Eintrag (fol. 132) ist nur eine kurze Notiz und bezieht sich wohl auf ein Vermittlungsverfahren in Gegenwart des Rechtsbeistands der Gegenpartei:

»Mittwoch, VII Aprilis | Herr Ludwig Sannftel (contra) Doctor Pantaleon. | Ist angzaigt vnsers genädigen begern (durchstrichen) ain ersamer Rath . . .«

Der zweite Eintrag (fol. 137) betrifft die Aufnahme des Streitfalls zwischen Senfl und dem Apotheker Baumann, in folgendem Wortlaut:

»Ludwig Sanfftl | (contra) | Hanns bawman | apotecker |  
 »Ist auff den 14. Aprilis für ainen | ersamen Rath erschienen mit grossen | beystand vnd hatt  
 »Herr Hanns von | Sandzell von seinet weg(en) geredt vnd | clagt, das auff . . . (vacat) tag er  
 »auß | sonder freundschaft vnd meglckayt (?) | so er zw seiner Hausfr(auen) schwester | kinden  
 »tregt, nach des apoteckers | tochterlenn Benignen geschickt | vnd mit gutt(em) wellen des vat-  
 »ters | den tag vber, bey Im gehalt(en) vnd | zw nachts bey seiner Dienerin | Sabina wied(er)  
 »heim geschickt vnd | Ime dabey vnd seiner Haus(frau) | ain guette sälige nacht zwenth-|bot(en),  
 »vnd habe das tochterlenn | Sabinam<sup>2</sup> Benigna ain hechen | schleppel auffgehabt, der apotecker  
 »gefragt wes | das schleppel sey, Dirn geanthwort eß sey | Ires . . . Hern, des schweizers, er  
 »apotecker Ir | Das schleppel zgeworff(en), vnd gsagt dein her | hatt mir ein schufft zugsagt,  
 »sag Ime | also vnd also darauff Sabina ganth(wort) | Ir werdt meinem Hern woll selbst sag(en)  
 »w(as) Ir mit Ime zereden Ich will meinem hern | nichts von euch, noch euch von meinem |  
 »hern sag(en).«

Ein »schleppel« ist eine bäuerische Kopfbedeckung, die auch von Dienstboten getragen wurde<sup>3</sup>. Darin liegt wohl das crimen des ganzen, anscheinend harmlosen Vorfalles: daß Senfl die Tochter eines angesehenen Bürgers — des Apothekers — mit einer ordinären Mütze über die Straße gehen ließ. Aus dem Protokoll wird nun nicht klar, warum das Mädchen Benigna das »schleppel« aufgesetzt

<sup>1</sup> Vergl. Sandberger, Beiträge. I. S. 24/25.

<sup>2</sup> Offenbar verschrieben.

<sup>3</sup> Sandberger, a. a. O. nach Schmellers Wörterbuch.

hatte, ob sie es auf Veranlassung des Oheims tat, der um sie besorgt war, oder ob es sich um einen mißverstandenen Scherz handelte. Daß dem Meister eine Beleidigung fern lag, geht schon aus der freundschaftlichen Zuneigung zur kleinen Nichte und dem Gutenacht-Gruß an den Schwager deutlich hervor. Daher bleibt es unverständlich, warum der Apotheker ob des hechenen Schleppels so sehr in Zorn geriet, daß er unsern Senfl gleich eine schwere Beleidigung an den Kopf schleuderte. Es scheint eine Spannung zwischen den Schwägern bestanden zu haben, die bei diesem Anlaß sich entlud. Die Worte der Dienerin Sabine deuten dies an (»Ich will meinem Herrn nichts von euch, noch euch von meinem Herrn sagen«); und falls das Mädchen wirklich geschwiegen hat, muß es augenscheinlich noch zu einem persönlichen Rencontre zwischen Baumann und Senfl gekommen sein. Unserem Meister mußte die Affaire jedenfalls peinlich sein; berührte sie doch, für ihn als Ausländer doppelt empfindlich, sein Familienleben. Er hat denn auch die Angelegenheit, wie das Protokoll beweist, in ihrer Tragweite so ernst genommen, daß er mit großem Beistand und einem einflußreichen Sachwalter, dem fürstlichen Rat<sup>1</sup> Hans von Sandizell, vor dem Stadtgericht gegen den gewalttätigen Schwager Klage führte. Mag die Sache nun auch zu Gunsten des Klägers entschieden worden sein (nach der damaligen Prozeßführung wird sie überhaupt nicht eine sofortige Erledigung gefunden haben), — die Folgen dieses Prozesses, oder noch besser dieser Prozesse dürften noch lange unserm Meister zu schaffen gemacht haben. Richterliche Entscheide haben noch schwerlich und am wenigsten da Freundschaftsbrüche geheilt, wo sie am tiefsten gehen, wie zwischen verwandten Familien; eher wurden und werden sie die Saat neuen Haders. So wird es auch bei unserm Meister nicht anders gewesen sein.

Betrachten wir nun das obenerwähnte Lied der Finckschen Sammlung, die bekanntlich 1536, mithin ein Jahr nach dem Prozeß, im Druck erschien. Ich gebe es hier vollständig wieder:

1. »Yderman gut | aus vbermuth thut | einer den andern drucken | ◀  
 »Mit fleiß betracht | bei tag vñ nacht | zu biegen und zu bucken | ◀  
 »darfür hilfft nit keyn guter sitt | das ist wol gethan | ◀  
 »nach der welt lauff | secht eben auff | es wirt noch seltsam zugean.«
2. »Yderman gut | on alle huet | braucht seinen mundt mit schmehen. | ◀  
 »Ain yden stand | endeckt sein schandt will niemants guts veriehen | ◀  
 »schilt all bößwicht | sich nit ansicht | möcht er seym nechsten args thuen | ◀  
 »wer jm ein kauff | secht eben auff | es wirt noch seltsam zu gan.«
3. »Yderman gut | was jn lust thut | das wirt man meer leyden. | ◀  
 »Geth mich nichts an | sag nur daruon | nachreden sol man meyden | ◀  
 »hat aber sorg | on lenger borg | wirt vns deßhalb auch vnser lohn | ◀  
 »vnd straff mit hauff | secht eben auff | es wirt noch seltsam zu gan.«

Es flüchtet sich der Künstler zur Musik und Poesie, wenn ihn die Erbärmlichkeit der Welt anwidert; aus ihnen schöpft er das seelische Gleichgewicht, das ihm zum Schaffen eben Lebensbedingung ist. So haben wir in dem Gedicht wieder ein Dokument für den vielfach biographischen Wert der Senflschen Lyrik.

Was schon aus den Königsberger Briefen herauszulesen war und nunmehr durch den Streitfall erhärtet wurde, nämlich daß Senfl im Laufe der Jahre mancherlei Unannehmlichkeiten zu erfahren hatte, auch das klingt in vielen Dichtungen späterer Liedersammlungen merklich nach. Ja, nach Vorlagen aus der Ottschen Sammlung von 1544, durch die stellenweise ein fast pessimistischer Zug geht, könnte man schließen, daß sich diese Unannehmlichkeiten zeitweise aussergewöhnlich gesteigert hatten. Wie seltsam berührt die verzweiflungsvolle Stimmung des Tonsatzes »Jetzt merk ich wol, daß ich mich sol«. Wie der Dichter im tiefsten Groll dem Glück flucht, das ihn betrog! Wie er erfüllt ist von der Wandelbarkeit alles Irdischen! Ein Weltverächter spricht da:

- »Jetzt merk ich wol, daß ich mich sol zum glück füran nichts guts verlan;◀  
 »solehs bin ich worden innen!◀  
 »Ich hat gemeint, es wer vereint mit mir und gut; nun ist mein mut◀  
 »mir alles args zu dringen, alls guts erspart . . .◀

<sup>1</sup> Sandberger, a. a. O. nach Ratsprotokoll 1540—42. S. 36 u. a.

Und in der letzten Strophe:

»Kumbt es dir schon, daß du kanst han kurzweilig zeit, so folgt dann neid«  
 »der tut das spil verderben.«  
 »Sih eben zu! wo er unru anrichten kan, do must du dran,«  
 »und solt du drüber sterben . . .«

In einem andern bekannten Lied beklagt der Dichter tieftraurig die Niedertracht des Verleumders und sucht Trost in sich selbst:

»Ich kenn des klaffers eigenschaft; darumb laß klaffen was da klaft,«  
 »es bindt noch löst und hat kein kraft.«  
 »Allein sich jedes selber straft in dem, damit es ist behaft.«  
 »Bleib nur wie vor, hat es nichts gschafft.«

Aber der »Klaffer«, heißt es in der zweiten Strophe, hat sein Handwerk umsonst getan:

»Dem wolt er finden klugen rat durch klaffens neid on alle gnad:«  
 »wolt er ein stellen an sein stat, so ists doch worden vil zu spat;«  
 »man weiß, was er gehandelt hat.«

Am Schluß wendet der Dichter sich ans Glück:

»Demnach, liebs glück, mir gnad versprich; halt dich gerecht, dein treu nicht brich!«

Ähnlich die drei folgenden Lieder. Es sind wirkliche Seelengemälde: der Schmerz des Verlassenen, das Aufschluchzen des Scheidenden. Das eine Lied beginnt:

»Vor leid und schmerz, mein herzigs herz! kan ich nit dir klagen, wie mir«  
 »herz, sin und mut so gar we tut . . .«

dann:

». . . ich klag, daß ich muß meiden dich. Bleib stet und frumb, daß bitt ich dich.«

und zuletzt:

». . . Ich bit, hilf mir! doch mein beger ist je nit mer!«  
 »fürcht Gott, bleib frumb, bewar dein er.«

In dem zweiten Lied »Ungnad beger ich nit von ir« singt der Dichter am Ende:

»Wo beurisch art zu hof regiert, gefunden wird gut Regiment gar selten.«  
 »Der Adel wird dadurch veracht; als ich betracht, muß ich gar oft entgelten«  
 »in disem fal. Es wird einmal verkeren sich, wie wol jetzt ich bin gschlagen aus,«  
 »darf nit zum haus, ist klaffers schuld; in irem dienst trag ich herzlich geduld.«

Endlich das dritte. Es ist gleichsam der Epilog des vorhergehenden:

»Ich scheid dahin! noch bleibt mein sin bei dir ganz stet im herzen.«  
 »O wertes weib, bewar dein leib, dein zucht und er vor schmerzen! . . .«

dann:

»Seit es muß sein, herzliebste mein, daß ich von dir muß scheiden;«  
 »so wünsch ich dir aus herzen gir, daß Gott dich bhüt vor leiden . . .«

und in der 3. Strophe:

»O werte Frau, mein treu anschau, bewar die weiblich güte!«  
 »vor klaffers schwatz, mein höchster schatz, tu dich gar eben hüten!«  
 »Mein liebe gspil glaub nit zu vil; tu dich gar wol bedenken,«  
 »was man dir sagt; du schöne magt, laß dir dein er nit krenken.«

Dieses Gedicht liegt in zwei Fassungen vor<sup>1</sup>; nur die Senfische hat bezeichnenderweise das Wort »Klaffer«.

Es kommt wohl vor, daß der schaffende Künstler einen besonderen Reiz darin findet, sich mit Problemen zu befassen, die seiner augenblicklichen Stimmung direkt entgegengesetzt sind; aber er wird doch eher eine trübe Stimmung sich durch ein fröhliches Lied »vom Hals schaffen«, als umgekehrt. Bei Senfl hätten wir diesen ungewöhnlichen umgekehrten Fall, wenn wir aus seiner Lebensgeschichte keine weitere Erklärung dafür fänden. Indes an solchen näheren Erklärungen mangelt es uns ja keineswegs. Die damaligen religiösen Spannungen, das Gedicht des Pater Seidl, Senfls geheime Freundschaft mit Luther, sein lebhafter, aber sorgfältig gehüteter brieflicher Verkehr mit dem zum Protestantismus übergetretenen Herzog Albrecht, endlich auch der Prozeß, alles dies rückt vielmehr den Gedanken, daß unserem Meister am Hof, wie gesagt, Unannehmlichkeiten erwachsen, und daß die Wahl der oben zusammengestellten Liedertexte mit seiner, eben in diesen

<sup>1</sup> Vergl. Publikationen. IV. (1876). Die Melodien und Texte der deutschen Lieder (zu Ott, 1544). S. 160f.

Mißhelligkeiten wurzelnden Gemütsdepression in Zusammenhang stehen könnte, ins Bereich der Wahrscheinlichkeit. Möglicherweise haben wir in dieser Gemütsdepression, die ihn zu trübseligen Liedern greifen ließ, auch den Schlüssel zu der bis heute unaufgehellten letzten Lebenszeit unseres Meisters.

## 5.

Die Forschung hat bisher die Annahme, daß Senfl in München seine Tage beschloß, unbesehen festgehalten. Über den Zeitpunkt war man dagegen schon früher im Zweifel gewesen. So meinte Forkel in seinem *Musikalischen Almanach* (1784): »Wahrscheinlich muß er zwischen den Jahren 1540 und 1550 gestorben seyn, weil zwischen ihm und Orlandus Lassus, der 1562 Bayerischer Kapellmeister wurde, noch ein anderer Bayerischer Kapellmeister, Namens Sebastianus Holoander (!) von Dordrecht, gelebt hat« (S. 165). Abgesehen von der Unrichtigkeit der letzteren Meldungen, fehlt dieser Forkelschen These das Fundament schon deshalb, weil sie nicht die mögliche Trennung zwischen dem Amt des Kapellmeisters und des Komponisten berücksichtigt. Aber trotzdem ist Forkels Konjektur nicht mehr unrichtig als diejenige der späteren Geschichtschreiber. Lipowski sagt in seinem bayerischen *Musiklexikon* (1811)<sup>1</sup>, indem er sich auf Forkel beruft und ohne einen stichhaltigen Grund anzuführen, Senfl sei um das Jahr 1555 gestorben. Ihm folgte Fétis<sup>2</sup>, nicht ohne die Sache weiter zu verwirren. Lassos Dienstantritt am bayerischen Hof wird als notwendige Folge von Senfls Tod hingestellt. Dagegen war endlich Eitner<sup>3</sup> auf Grund seiner bibliographischen Kenntnisse im stande, die Annahme Lipowskis zu revidieren. Er fand, daß Georg Forster, der Nürnberger Arzt und Herausgeber der fünfbandigen *Liedersammlung* in der Dedikation zum 5. Teil d. d. »Nürnberg den 31. Januarij 1556« von Senfl als einem Gestorbenen redet: »Hab ich etliche (Lieder) und die besten aus des Herren Ludwig Senffels seligen . . . zusammengeklaubet«, während David Köler in der Dedikation der »Zehen Psalmen Davids« d. d. »Schönfelt in Behem, d. Ersten Junij Anno 1. 5. 54.« Senfls gedenkt, ohne das Wort »seligen« zu gebrauchen<sup>4</sup>. Eitner schließt daraus, daß Senfls Todesjahr zwischen diesen beiden Publikationen, also tatsächlich auf 1555 festzusetzen sei. Diese Konklusion klingt sehr plausibel, ist aber doch nicht so gesichert, daß man ihr unbedingt folgen müßte. Meines Erachtens ist die Kölersche Dedikation nicht absolut beweiskräftig für das Todesjahr 1555. Man hat nicht zu vergessen, daß bei den damaligen Verkehrsverhältnissen (man sehe nur den Briefwechsel mit Albrecht) im 16. Jahrhundert derartige Nachrichten längere Zeit zur allgemeinen Weiterverbreitung brauchten. Der Tod eines Künstlers, selbst eines berühmten, gehörte nicht zu den großen Ereignissen, derenthalben man Staffetten in alle Lande schickte. Briefliche Mitteilungen von der Häufigkeit und Regelmäßigkeit wie sie z. B. zwischen dem weitbekannten Vadian und seinen Freunden pulsierten, waren schon der Kosten halber nicht allgemein. Es muß daher Köler, der in Zwickau lebte, nicht notwendig genau gewußt haben, daß Senfl noch am Leben war. Weit glaubwürdiger scheint mir dagegen das Zeugnis Forsters, der in dem 3. Teil der *Liedersammlung* von 1549 nichts von Senfls Tod erwähnt. Forster war in dem viel näher gelegenen Nürnberg jedenfalls genauer informiert, da er durch die Herausgabe der *Liedersammlung* mit Senfl sehr wahrscheinlich auch persönlich bekannt wurde. Forster ist denn auch tatsächlich der Erste und Einzige, der in der erörterten Weise Senfls Tod andeutet. Wir täten daher zweifellos besser, nach Forster 1549 und (da Senfl, der bereits 1537 an der Ergänzung des

<sup>1</sup> Ebenso in dem Sammelwerk »Portraite der berühmtesten Compositeurs der Tonkunst«, Biographie XXV.

<sup>2</sup> Biogr. univ. VII. S. 14 (Paris, 1867) »Il y a lieu de croire toutefois que le décès de Senfel arriva un peu plus tard, et qu'il précéda de peu de temps les propositions qui furent faites à Lassus, en 1557, pour le fixer à cette cour«.

<sup>3</sup> Publikationen. IV. (1876). Biogr. S. 71/72.

<sup>4</sup> Vergl. Monatshefte f. Musikgesch. 1875 (VII). S. 165.

Choralis Constantinus arbeitete, im 2. und 3. Band 1555 nicht als gestorben erwähnt ist) 1556 als äußerste Wahrscheinlichkeitsgrenzen festzusetzen. Nun aber ist auch das Jahr 1549 nicht einmal absolut sicher. Wer bürgt uns, daß Senfl und Forster bis 1549 in brieflichem oder persönlichem Kontakt blieben? Kann der erstere, wenn er nicht in München starb, nicht auch auf einer Reise, etwa nach Königsberg<sup>1</sup>, das Zeitliche gesegnet haben? War es doch gerade in Bayern um diese Zeit nichts seltenes, daß viele aus dem Volk, auch ganze Familien der religiösen Verhältnisse halber auswanderten (es existiert sogar eine Verordnung vom Jahre 1533 gegen Massenauswanderungen)<sup>2</sup>. — Dazu gesellen sich die beiden Tatsachen<sup>3</sup>, daß in den Münchener Ratsprotokollen von 1540—42 »des Capellmeisters« als eines morbiden Mannes Erwähnung geschieht<sup>4</sup>, und daß 1540 die Korrespondenz des Herzogs Albrecht wie mit einem Schlag aufhört, obwohl der Herzog noch im letzten Brief Senfl und Wagenrieder aufs herzlichste zu neuen Musikaliensendungen auffordert! Diese merkwürdige Übereinstimmung ist auf jeden Fall für unsere Frage von Bedeutung. Wer ist mit dem »Kapellmeister« gemeint? Der um 1550 gestorbene Kapellmeister Wolfgang Fünkl?<sup>5</sup> Dann müßte Fünkl schon 1540/42 nach dem Protokoll geistesschwach und siech gewesen sein; davon wird aber in dem Protokoll 1551 kein Wort erwähnt. Beträfe es aber Fünkl überhaupt nicht, wäre derselbe mithin der Amtsnachfolger des ungenannten Kapellmeisters, so kann es sich nur um Senfl oder einen Dritten handeln. Auf Senfl will der Vorfall auch allen, was wir von dem Meister wissen, durchaus nicht passen; auch war Senfl verheiratet und, wie wir sahen, in seiner Ehe sehr glücklich. Somit ergeben sich nur zwei Möglichkeiten: Entweder war Senfl schon Anfangs der Vierziger Jahre nicht mehr in München, oder es wirkte neben ihm eine dritte Persönlichkeit als Kapellmeister, dann dürfte das Kapellmeisteramt in München in diesen seinen Anfängen mehr administrativen als künstlerischen Charakters gewesen sein. — Ich habe die für das Ende des Künstlers in Betracht kommenden Tatsachen hier noch einmal zusammengestellt. Das ist alles, was in dieser tiefen Dämmerung zu tun war. Die letzten Schlußfolgerungen sind mit dem besten Willen nicht zu ziehen. Wir wissen mit Sicherheit nur die drei Antworten zu geben: daß 1550 Senfl nicht mehr dem Status der Hofkapelle beigezählt wurde, daß er zwischen 1540 und 1556 starb, und daß nicht zweifellos München der Ort ist, wo er zur ewigen Ruhe gebettet liegt<sup>6</sup>. —

Stiefmütterlich ohne Frage hat die Überlieferung den großen Meister bedacht. Erst vergißt sie bis in die allerjüngste Zeit seinen Geburtsort und -Tag, nun läßt sie auch noch über die Zeit und Stätte seines Hinscheidens die Nachwelt im Zweifel.

Um das immerhin Ungewöhnliche dieser Fügung zu verstehen, braucht man sich nur zu vergegenwärtigen, daß Senfl als einer der genialsten und zugleich volkstümlichsten Tondichter von den bedeutendsten Männern verehrt, von kunstsinnigen Fürsten gesucht und vom ganzen singenden Deutschland seiner Zeit ins Herz geschlossen war, daß seine Lieder im Volk lebten, seine kirch-

<sup>1</sup> In Königsberg selbst jedoch war Senfl allem Anschein nach niemals. Wie ich einer freundlichen Mitteilung des Hrn. Dr. Therstappen im Kgl. preuß. Staatsarchiv zu Königsberg entnehme, ergaben die auf meine Bitte daselbst gepflogenen Recherchen keine Anhaltspunkte für die Anwesenheit Senfls in dieser Stadt.

<sup>2</sup> Riezler, Gesch. Baierns. IV. S. 113.

<sup>3</sup> Siehe Seite XLVII und Seite LXIX.

<sup>4</sup> Vergl. Sandberger, Beiträge I. S. 22: »Agnes aufm Värbergravn so hienor mit dem Capellmaist(er) vnnnd an yetzt mit dem Dechant zw vnnsrer Frawen in vnern gehaust vnnnd in verdacht khumen alls soll Sy disen bayden Herrn poculls amatorijs die vernunfft, gedachtnis vnnnd sunderlichs die leibs gesundhait genumen (haben), ist derhalben aus der Stat gestrafft vnnnd Ir dieselb zw sambt dem Burgkfrid verboten worden«.

<sup>5</sup> Sandberger, a. a. O. S. 22: In dem betr. Ratsprotokoll des Münchener Stadtarchivs 1551 handelt es sich um die Vormundschaft für »Wolffgangen Fynnckls gewesten Capellmaisters seligen gelassenen khynden Matheusn u(nd) Elisabethn vnnnd Vrsulen . . .« (d. d. 23. Oct. A° 51).

<sup>6</sup> Leider reichen die Kirchenbücher der beiden Pfarreien, die München im 16. Jahrhdt. hatte, nicht so weit zurück, da die Verpflichtung zur Registerführung erst seit dem Tridentinum besteht, und die freiwillig angefertigten Bücher wohl in den Stürmen des 30jährigen Krieges vernichtet wurden. Die Totenbücher der Pfarrei zu U. L. Frau beginnen 1639, die bei St. Peter 1611 (dagegen das Hochzeitsbüchlein 1608). Auch die noch ausstehende letzte Serie der Vadianschen Briefsammlung ist, wie ich einer freundlichen Mitteilung ihres Herausgebers Professor Dr. E. Arbenz (d. d. 26. Januar 1903) entnehme, nicht geeignet, Licht in dieses Dunkel zu bringen.

lichen Tonsätze die Bewunderung der Theoretiker und erlesenen Kenner fanden, daß man auch seiner Persönlichkeit Achtung und Liebe entgegenbrachte. Hans Buchner und Paul Hofhaimer rühmen in ihren Briefen an Vadian neidlos seine Fähigkeit und Arbeitskraft; wie hoch schätzen ihn Luther, P. Seidl, Herzog Albrecht; Silvester Raid nennt ihn in seinem Brief an Herzog Albrecht (1539, vgl. Monatsh. f. M.-G. 1876, S. 69) zugleich mit Adrian Willaert den »hochberiehmten Componisten«; Ott, der Herausgeber und Buchhändler in Nürnberg, preist ihn neben Josquin Deprés und Heinrich Isaac und sagt, Senfl habe die Kraft und die Würde, die Plato in der Musik empfehle; Grimm und Wirsung nennen ihn »praeclarus artis ipsius (Musicae) excultor«, Peutinger schreibt »eruditus et expertus Musicus«, Formschneider im Vorwort zum Choralis Constantinus: »Isacus . . . Senfelij Ludouici, nostrae aetatis summi Musici praeceptor«; Simon Minervius zieht ihn allen andern Tonsetzern vor, da er sie an Individualisierungsgabe weit übertreffe und »gleichwie ein ausgezeichnete Dichter, sowohl seinen Worten Bewegung, als den Gemütern der Hörer Erregung durch seine Töne einhauche, indem er das Erhabene erhaben, das Ruhige sanft, das Anziehende lieblich, das Traurige wehmutsvoll ausdrücke und musikalisch nachzeichne und durch die ganze Kunst mit den Empfindungen in Einklang bringe«<sup>1</sup>. — Selnecker sagt noch 1581 in seiner *Historica oratio* »der weltberühmte Ludwig Senfl«. Der ausgezeichnete Theoretiker Sebald Heyden, dessen Hauptwerk »De arte canendi, ac vero signorum in cantibus vsq, libri duo« 1540 in 3. Auflage bei Joh. Petreius in Nürnberg erschien und in Senfls Tagen weiteste Verbreitung gefunden hatte, ist von höchster Verehrung für Senfl erfüllt; er widmet seine Arbeit dem Hieronymus Baumgartner, da derselbe ein Freund der Tonkunst ein Freund Ludwig Senfls sei: er (der Verfasser) hätte freilich gern den Rat und das Urteil dieses trefflichen Mannes über sein Werk eingeholt, allein er habe nie seinen Wunsch, mit dem Meister bekannt zu werden, erfüllt gesehen, so oft er auch eine Gelegenheit suchte; aber wie dem auch sei, er preise und schätze in dem Deutschen Ludwig Senfl die Zierde der deutschen Tonkunst und möchte in seinem Werk beitragen zum Ruhme dieses Künstlers<sup>2</sup>. In der Tat gibt Heyden auf S. 45 ff. als einziges Beispiel für die verschiedenen Notengattungen<sup>3</sup> Senfls vierstimmigen Tonsatz über das Lied »Fortuna« (ad voces Musicales), in dem die einfachen und zusammengesetzten Noten (Ligaturen) und ihre Regeln sehr anschaulich verwendet werden. Auch andere bedeutende Theoretiker gedenken in ihren Abhandlungen der musterhaften Gediegenheit der Senflschen Satzweise. Glarean zitiert im *Dodecachordon* (Basileae, 1547) mit schmeichelhaften Bemerkungen drei Kompositionen unseres Meisters: Das nämliche Stück »Fortuna« (ad voces Musicales) als Musterbeispiel für den Gebrauch der Solmisationstöne und der Ligaturen im mehrstimmigen Satz (S. 221 ff.); dann die zweiteilige Motette »Deus in adiutorium« zu 4 Stimmen als Beispiel kunstreicher Verwendung des reinen Lydius (»Author est Litauicus Senflius Tigurinus ciuis meus, & Isaaci huius discipulus non poenitendus« S. 331 u. f.); endlich den Kanon zu dreien »Omne trinum perfectum« als Beispiel scharfsinniger Kombination verschiedener Mensuren (Entwicklung eines mehrstimmigen Satzes aus einem gegebenen Tenor durch gleichzeitige, aber rhythmisch veränderte Imitation); dazu bemerkt Glarean, in dieser Satzart zeige sich so recht die Begabung eines Komponisten, wie Senfl, der zu den gelehrten Tonsetzern des Zeitalters zähle (»In huiusmodi sanè Symphonijs, . . . magis est ingenij ostentatio quàm

<sup>1</sup> *Varia carminum genera* (1534). Dedikation fol. 5<sup>b</sup>.

<sup>2</sup> »Atqui etiam hoc nomine, huic nostrae arti, dignissimus Patronus delectus es, quòd & ipse Musicã artem singulari quodã amore complecteris, atque ob eundem affectum Ludouicũ Senflium, in Musica totius Germaniae nunc principem, tibi non solum singulari familiaritate notum, uerum etiam arcta quadã amicitia adiunctum habes. Cuius quidem uiri consilio, ac iudicio, in his meis libellis libenter fuissem usus, si saltem aliqua mihi cõ eo unquam antehac intercessisset notitia nam, quae mea uerecundia est, ignotus ignoto negocium facere nequaquam potui. Aliquoties sanè mihi nonnulla occasio, cum eo in noticiã ueniendi quaesita est, per quosdam affines meos, illi satis familiares, sed nescio per quam incõmoditatem hactenus steterit, quo minus noti mei cõpos factus sim. Verũ, utut haec habeãt, ego certe in Ludouico Senflio Germano, Germanae Musicae excellentiam, & magnificã & praedico, tantũ abest, ut illius laudem, in his meis libellis, nõ potius plurimum auctam, quam neglectam unquam capuerim«.

<sup>3</sup> »exemplum Notularum utriusque speciei«.

auditum reficiens adeo iucunditas, *quale & hoc* cuius nostri Lutuichi Senflj Tigurini, *docti nostra aetate Symphonetae*. S. 444). Glarean widmet seinem berühmten Zeitgenossen allerdings kein eigenes Kapitel, — das läßt die strenge Objektivität gegen den Landsmann nicht zu, — aber er citiert ihn mit Pierre de la Rue bezeichnenderweise in dem Kapitel von der musikalischen Erfindungskraft »De Symphonetarum ingenio«, in dem er die bedeutendsten fremden Tonsetzer Josquin des Pres, Ockeghem, Jacobus Obrecht, Antonius Brumel, Heinrich Isaac und Johannes Mouton in kurzen Zügen charakterisiert. Darin liegt das Zugeständnis, daß er Senfl, den Deutschen, den ersten Meistern beirechnet. — Noch 1596 begegnet uns Senfls Name in einem angesehenen Lehrbuch, nämlich der *Prattica di Musica* des Ludovico Zacconi, woselbst unter anderm<sup>1</sup> der 3. Teil der Motette »Gaude Maria Virgo« abgedruckt ist, als Beispiel eines ebenso anmutigen wie meisterhaften Satzes »Doue che non solo vi si vede con che bella maniera et vaga legiadria vi camini il sudetto Tenore; ma anco la prima cosa vi si considera che il Tempo di tutte le altre parte per conformarsi col segno del Tenore è simile; il che ci dimostra la licenza che si possano pigliare i dotti et periti Musici per mostrare vn loro singular pensiero etc.« (fol. 185<sup>b</sup>). — Sonst finden wir Senflsche Musterbeispiele noch in den ihrer Zeit weitbekanntesten Theoriebüchern von Ioan. Stomius (*Prima ad musicen instructio*, Augusta, Phil. Vihard. 1537), Heinr. Faber (*Ad musicam practicam introductio*, Norimb. 1550), Georg Faber (*Musices Practicae Erotematum, libri II. Basileae, 1553*), Gallus Dressler (*Practica Modorum Explicatio*, 1561), Wilphlingseder (*Erotemata*, Norib. 1563), Freigius (*Paedagogus*, Basil. 1582). — Endlich sind die zahlreichen Tabulatur-Arrangements Senflscher Tonsätze (Lieder) für Laute oder Orgel, die bis Ende des 16. Jahrhunderts vorliegen, beredte Zeugen für die außerordentliche Volkstümlichkeit unseres Meisters. Wir finden Bearbeitungen bei Ochsenkuhn, Amerbach, Newsiedler, Jacob Paix, Joh. Rühling und in vielen handschriftlichen Tabulaturbüchern<sup>2</sup>, ein Zeichen, daß Senfls Lieder in den breitesten Schichten des deutschen Volkes gesungen<sup>3</sup> und gespielt wurden. Im übrigen hat man nach P. Seidls Bericht ja schon in den Schulen Senfls lateinische Motettenkompositionen eingebürgert; von diesen zu den Oden und den deutschen, geistlichen und weltlichen Liedern war nur ein Schritt.

Es ist beinahe selbstverständlich, daß ein so ausgezeichnete Künstler im Zeitalter der Medaillenkunst bald seinen Porträtisten fand. Der berühmte Augsburger Medailleur Friedrich Hagenauer<sup>4</sup>, von dessen Hand drei Senfl-Medaillen existieren<sup>5</sup>, hat uns das körperliche Konterfei des Meisters in trefflicher Ausführung überliefert. Die bisher bekannteste Medaille stammt aus dem Jahr 1526. Auf der Aversseite steht dem Rand entlang:

\*PSALLAM.DEO.MEO.QVAMDIV.FVERO.ANNO

Die Mitte füllt das Brustbild Senfls aus, mit dem Blick nach links, rund geschnittenem Haar, großem Hut und weitem Mantel. Auf der Brust trägt er an einem Band ein Medaillon<sup>6</sup>, das wohl auf ein kaiser-

<sup>1</sup> Fol. 188a und 190a sind Melodieteile aus Senfls Motetten »Ecce quam bonum« und »Angelorum esca« als Beispiele für die korrekte Schreibung in der proportio sesquialtera wiedergegeben.

<sup>2</sup> Ochsenkuhn, 1558. Tabulaturbuch (Orgel); Amerbach, Orgel u. Instr. Tabulatur. 1571; Newsiedler, M., Teutsch Lautenbuch (Laute) 1574; Paix, Jac., Ein Schön NVtz . . . Tabulaturbuch (Orgel) 1583; Rühling, 1583. Tabulaturbuch (Orgel) s. Vorbericht Seite XII.

<sup>3</sup> In Ammerland am Starnbergersee befand sich bis vor einigen Jahren ein wertvoller Tisch aus dem Jahre 1575 (Photographie im historischen Verein von Oberbayern, von der ich durch gütige Mitteilung Prof. Sändbergers Kenntnis erhielt), in dem das Lied »Ich schell mein Horn« (gedruckt bei Ott, 1544) in vier Stimmen kunstreich eingeschnitten ist. Wie lebendig zaubern uns diese prächtigen alten, für die Kunstgeschichte und das alte Kunstgewerbe ebenso charakteristischen Liedertische (auch in Amberg befindet sich ein solcher) die Musikübung jener Tage vor das Auge!

<sup>4</sup> Monogramm Fh. — Hagenauer lebte 1526—31 in Augsburg, von 1537 an in Köln, wo er 1546 noch tätig war.

<sup>5</sup> Eine ausgiebige Quelle, deren Kenntnis ich einer Mitteilung des Hrn. Professor Robert Eitner in Templin verdanke, ist der Aufsatz »Medaillen auf Tonkünstler« von Karl Schulze in der »Tonhalle«, Organ für Musikfreunde. 1869. Leipzig (redig. von Dr. Oscar Paul). Nr. 33—37, 39, 40—42, 44—47. Dasselbst sind 177 Medaillen auf 105 Tonkünstler aufgeführt; ebenda findet man ein Verzeichnis der Stempelschneider. Senfls Medaillen werden S. 706 besprochen. — Andere, weniger reichhaltige Quellen für die Senflschen Medaillen sind: Oberbayerisches Archiv, Bd. XIII (1852) »Medaillen auf ausgezeichnete und berühmte Bayern« S. 128 ff. — Monatshefte f. Musikgesch. 1872. S. 210. — Hauschild, Beitrag zur neueren Münz- und Medaillen-gesch. Dresden, 1805. Anhang. S. 105. — Wellenheim, Verzeichnis der Münz- und Medaillen-Sammlung des Hrn. W. Wien. 1845. II. Bd. 2. Abteilung. S. 741.

<sup>6</sup> Dieselbe wurde bisher übersehen.

liches oder herzogliches Erinnerungszeichen deutet. Im Felde steht, zu beiden Seiten verteilt, die Fortsetzung der Umschrift:

SALVTI. (unterhalb Hagenauers Monogramm)—XXVI.

Auf der Reversseite steht, fast den ganzen Raum ausfüllend, in 4 Zeilen:

VE-RA-IMAGO.—LVDOVVICI—SENNFL.

Darunter befindet sich eine blumenartige Verzierung, wie sie auf Friedr. Hagenauers Medaillen als sein Zeichen häufig vorkommt<sup>1</sup>. — Die zweite Medaille stammt aus dem Jahr 1529. Aversseite: Kräftiger Kopf mit kurzgeschnittenem Haar nach rechts hin. Umschrift:

rechts: LVDOVICVS . links: SENNFL.

Reversseite, verkehrt:

PSALLAM DEO MEO QVAM DIV FVERO. MDXXXIX.

Unten befindet sich das Weinblatt als Zeichen Hagenauers<sup>2</sup>. — Die dritte Medaille hat keine Jahrzahl; sie ist einseitig. Auf dieser blickt Senfl (kräftiger Kopf mit starkem Nacken und rundgeschnittenem Haar, ältere Züge) nach links. Umschrift:

\*LVDOVVICVS SENNFL. Dann ein Weinblatt und Hagenauers Monogramm.

Nach dem Gesichtsausdruck zu schließen, ist diese Medaille die älteste, nach 1529 (und da Hagenauer nur bis 1531 in Augsburg war, wohl nicht später als 1531) gefertigt<sup>3</sup>.

Außer diesen Medaillen, die wir unserem Band vorangestellt haben, existiert noch eine Zeichnung (Steindruck) von H. E. von Winter, 1816 hergestellt<sup>4</sup>. Das flüchtig hingeworfene Brustbild (oval) blickt nach rechts. Senfl trägt Spitz- und Schnurrbart und fliegendes Haar, eine große Halskrause und einen enganliegenden, bis zum Hals mit großen Knöpfen besetzten Oberrock mit geschlitzten Pluderärmeln. Die Gesichtszüge sind die eines ca. 45jährigen Mannes, ziemlich markiert; ernste, aber gutmütige Augen und eine kräftige Nase. Ähnlich sind sie den Medaillen so wenig, wie das übrige Exterieur. Nach welcher Vorlage H. E. von Winter arbeitete, ließ sich nicht feststellen. Daß er nicht lediglich seine Phantasie spielen ließ, beweisen seine übrigen Porträts (z. B. von Lasso, Gluck, Mozart, Beethoven), die sichtlich nach Originalen und nicht gerade beleidigend unähnlich entworfen sind. Vermutlich befindet sich irgendwo ein Porzellan- oder Ölbild, das Kaiser Maximilian oder Herzog Wilhelm IV. anfertigen ließ<sup>5</sup>. — Die Abbildung in der Neuausgabe des Ottschen Liederbuches von 1544 (Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Jahrgang I—III; 1873—75) ist eine etwas freiere Kreidezeichnung von Katsch nach dem Winterschen Steindruck.

Ambros sagt in seiner Musikgeschichte<sup>6</sup> über die äußere Erscheinung Senfls: »Man mag sich

<sup>1</sup> Die Medaille 1526 besitzt das kgl. Münzkabinett in München, sowie (nach frdl. Mitteilung des Hrn. Oberstleutnant Rudolf Brüderlin das Hohenlohe-Museum in Straßburg. — Größe 63 mm. S. Abbildung.

<sup>2</sup> Hauschild 832. — Nach Schulze (»Tonhalle«, Nr. 45. S. 206) ein Exemplar in der Sammlung des Sprachlehrers Trachsel; ein anderes im Besitz des Hrn. Rudolf Brüderlin in Basel, der es dem Herausgeber zum Zwecke der Reproduktion frdl. überließ. — Größe 29 mm S. Abbildung. Die vortrefflichen Photographien der Medaillen 1526 und 1529, sowie die (3-fache) Vergrößerung der Aversseite (1529) besorgte gütigst Hr. Prof. Dr. Hans Riggauer, kgl. Konservator des kgl. Münzkabinetts, dem der Herausgeber auch an dieser Stelle herzlich dankt.

<sup>3</sup> Wellenheim, 14782 bezeichnet sie als einseitige Bleimedaille (geprägt); Schulze (»Tonhalle«) als Bronze. — Der alte Bleiabstoß befindet sich in der Münzen- und Medaillen-Sammlung der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses in Wien. Nach freundl. Mitteilung des Hrn. Dr. K. Domanij (durch Vermittlung des Hrn. Dr. Ferdinand Scherber in der k. k. Hofbibliothek Wien) liegt der Medaille ein Zettel von Jos. von Bergmann bei, der auf die Dienstentlassung Senfls (1520) Bezug hat. Vergl. Seite XXXVI und Monatshefte f. Musikgesch. 1872. S. 210 (Die bei Hauschild beschriebene Medaille ist natürlich eine andere). — Größe des Bleiabstoßes der Wiener Sammlung 31 mm. S. Abbildung.

<sup>4</sup> Abgedruckt in »Porträte der berühmtesten Compositeurs der Tonkunst. XXII Hefte« (mit beigelegten Biographien von Lipowski), Blatt 2 (Biogr. XXV).

<sup>5</sup> In bayerischem Besitz und im Innsbrucker Ferdinandeum war nach früheren genauen Recherchen von Prof. Dr. Sandberger nichts zu ermitteln; auf meine Anfrage in Schloß Ambras teilte mir Hr. k. k. Schloßinspektor Lauterbach (d. d. 9. IV. 02) freundlichst mit, daß unter den ca. 500 Ölgemälden des Schlosses (zumeist Porträts) das gesuchte sich nicht vorfand. Der gleiche Bescheid wurde mir von Hr. Dr. Ferdinand Scherber Wien, der auf meine Veranlassung im kunsthistorischen Hofmuseum gütigst genaue Nachforschungen pflog.

<sup>6</sup> 3. Auflage, 1893. III. S. 414.

nach seinen Kompositionen von ihm die Vorstellung von einer etwa Mozart verwandten, feinen persönlichen Erscheinung machen, eine Illusion, die durch das augenscheinlich wohl getroffene Bildnis auf einer Medaille des k. k. Münzkabinetts in Wien zerstört wird, welche ihn als einen Mann von kräftigen, beinahe derben Formen, aber auch mit einem überaus gewinnenden Ausdrucke von Biederkeit und Tüchtigkeit dareinsehend, darstellt.« Ambros kannte nur diese Medaille, die nicht datiert und wohl die jüngste von den dreien ist. Senfl erscheint da, wie gesagt bedeutend älter, ein Mann von etwa 50 Jahren. Der Gesichtsausdruck ist ernster und durch die leicht vorspringende Unterlippe fast grämlich. Die feingearbeitete Medaille von 1526 zeigt Senfl in festlicher Kleidung mit energischen, ja bedeutenden Zügen<sup>1</sup>. Die künstlerisch wertvollste der Medaillen aber ist die von 1529, in ihrer subtilen Modellierung von lebensvollstem, sprechendem Ausdruck. Senfl hat auf ihr sehr markante, doch keineswegs unsympathische Züge, im übrigen einige Ähnlichkeit mit Pirkhaimer.

\* \* \*

Senfl war einer jener kernigen und sympathischen Männer, wie sie besonders das deutsche Mittelalter hervorbrachte. Er stand mit beiden Füßen auf der Erde, aufrecht und fest, verlor aber auch die Höhe nie aus den Augen. Er war von jener echten tiefen Frömmigkeit, die sich zu Gott wendet, weil sie in ihm das Maß aller Dinge erkannt hat, und unerschütterlich auf die endliche Lösung der Welträtsel hofft. Wie seine Lieder »Gott hat sein wort an manchem ort«, »Gott als in allem wesentlich«, »Lust hab ich ghabt«, »Ewiger gott« bezeugen, haben ihm die Gewissensfragen des aufgehenden Jahrhunderts zugesetzt, wie jeder andern ernstdenkenden, tieferen Natur zu seiner Zeit. Aber er hat darüber das seelische Gleichgewicht anscheinend nicht verloren, wenn ihm auch die Entscheidung wahrscheinlich persönlich näher gegangen ist, als beispielsweise dem Kunstgenossen Arnold von Bruck (der, wie ihn Caspar Othmair spottend bezichtigt, für ein gutes Auskommen »Gottes Evangelien« verriet<sup>2</sup> und sein Kanonikat antrat trotz der anfangs für Luther bekundeten Sympathien). Die letzte Strophe des 51. Lieds der Finckschen Sammlung ist gleichsam die Synthese seines Glaubensbekenntnisses:

»Gott als in allem bleyb darbey | das er der weg die warheyt sey | «  
»vnd sein genad mach dich dort frey | im glawben würrck guts mancherley | «  
»kehr dich sunst an keyn ander gschrey.«

Wie gleicht da Senfl seinem Landsmann, dem biederem und gescheitern Vadian, der ja auch das lichtvolle Johannesevangelium »Kindlein, liebet einander« über den Begriff der streitbaren Kirche stellte (s. dessen Briefe an den Schwager Grebel). Aus seiner religiösen Lebensanschauung flossen alle übrigen schmückenden Charaktereigenschaften: die vornehme Gesinnung (im Verkehr mit Herzog Albrecht), die Bescheidenheit und Dankbarkeit (Briefe und Selbstbiographie), das stark ausgeprägte Ehrgefühl (Prozeß Pantaleon-Bauman), sein schöner Familiensinn, seine Geradheit und sein Künstlerbewußtsein, das wie warme Glut überall aus Tun und Rede hervorleuchtet<sup>3</sup>. Minervius und Hofhaimer bestätigen, daß er auch im persönlichen Verkehr von gewinnender Herzlichkeit war; und er selbst setzt sich offenbar zum Wahlspruch (Ott, 1544):

»Wie das glück wil, bin ich im spil«	»noch wil ich frölich leben.«
»und gilt mir gleich darneben,«	»Mit jederman, wie ich nur kan«
»ob ich die schanz verlür beim tanz;«	»wil freuntlich mich erzeigen,«
»wo anderst ich erkenn und sich,«	
»der sich gen mir tut neigen.«	

<sup>1</sup> In den Breitskopf u. Härtelschen Mitteilungen (1903, Nr. 73) ist durch mein Versehen diese Medaille statt derjenigen von 1529 reproduziert worden.

<sup>2</sup> Vergl. Ambros, a. a. O. S. 413, Anm. 1. (Kade.)

<sup>3</sup> Die durchaus religiöse Auffassung seiner künstlerischen Mission tritt in der Autobiographie und in dem Motto der Medaillen 1526/1529 hervor.

Damit bekennt er sich zu den philosophischen Naturen. Sein Humor, der z. B. in den bekannten Liedern »Die weyber mit den flöhen«, »Nun grüs dich gott du edler saft«, »Hoscha wen wöl wir frölich sein«, »Von edler art spieb ich in part« gar scharfwürzige Blüten treibt, ist im Grunde ein Gemisch von Weltklugheit und süddeutscher Gemütlichkeit, ohne ätzende Säure, aber nicht ohne Aroma. Wo sich unvermutet tiefere Töne beigesellen, wo die Pointe ernster wird, als man's erwartet, da zeigt sich Senfl als Kind seiner Zeit, die bekanntlich wenig zum Spaßen angetan war. Die trüben Betrachtungen über die Bitternis der Zeit, über Arglist, Neid und Verleumdung sind dessen Zeugnis.

Seine hervorragenden Geistesgaben, bildete er nach seiner eigenen Versicherung von Jugend auf in strenger Selbstzucht aus. Er war ein klarer Kopf, ein genialer Musiker und ein wohl veranlagter Dichter, der seine Empfindungen und Ideen in knapp geformte, bildkräftige Verse zu fassen verstand. Manche seiner Lieder sind wahre Perlen, gegen die Reime Dürers, Luthers, Hans Sachsens, Niclaus Manuels stilistisch wohl weniger vollendet, mehr Lapidarstil, aber trotzdem von einer Innigkeit, Zartheit der Empfindung und Urwüchsigkeit, wie sie in der Musikgeschichte nur einmal noch, bei Peter Cornelius, wiederkehren; sie sind, wie die kraftvolle Handschrift seiner Briefe der reine Spiegel seiner Persönlichkeit und seiner Zeit, ein kostbares Vermächtnis der ersten Blüte deutscher Tonkunst.

Daß es vor allem auch die kerndeutsche Prägung ist, die uns an ihm so sympathisch berührt, dürfte klar geworden sein. Senfl steht uns menschlich näher als viele andere deutsche Tonmeister des 16. Jahrhunderts bis auf Hasler. Die Erinnerung an seine Kunst und seine Stellung neben den größten Geistern des 16. Jahrhunderts wird sich nicht mehr verlieren; solange es eine deutsche Geschichte gibt, wird geschrieben stehen: Ludwig Senfl, der erste deutsche Großmeister der Tonkunst, der Dichtermusiker des 16. Jahrhunderts.

## 6.

Senfls Gesamtschaffen ist, wie oben schon angedeutet wurde, heute noch nicht entfernt gewürdigt. Die mit der Publikation des Ottschen Sammelwerks von 1544 neu herausgekommenen Lieder, allerdings für sich ein respektabler Bestand, waren bisher die hauptsächlichste Unterlage für das Urteil, das die neuere Musikgeschichte über Senfls historische Bedeutung abgab. Außerdem lernte man mehrere Odenkompositionen kennen; von den Motetten aber (sowie von den stilverwandten liturgischen Tonsätzen und Messen) hat man bisher nur äußerst wenig Genaues gehört, also den Kirchenkomponisten Ludwig Senfl, der bei den Zeitgenossen weit vor dem Lyriker rangierte, kennt man fast noch nicht. Mit der Versicherung, daß Senfls Motetten die Züge der Isaacschen Physiognomie tragen und ganz im Fahrwasser der Niederländer treiben, ist zum Teil wohl Zutreffendes gesagt, aber — um ein später ausführlicher zu begründendes Urteil schon hier auszusprechen, — wir sehen in vielen seiner schönsten kirchlichen Tonsätze so gut den gemütswarmen Lyriker, wie den geistvoll kombinierenden Kontrapunktiker Josquin-Isaacscher Provenienz. Auch ist es mehr als interessant, die zarten Fäden zu beobachten, die hier zurückleiten zu den Elementen der mittelalterlichen Tonkunst, und dort hinüber zu dem mehr harmonisch empfundenen Madrigal-Stil und zur subjektiveren Auffassung des Tonmaterials. Wir dürfen nicht glauben, daß bloß in Italien um 1500 die Keime der »nuova musica« aufzugehen begannen. Die treibenden Kräfte kamen auch zur selben Zeit aus den gleichen Richtungen: Humanismus und Volkskunst. Dem ersteren entsprang ganz unabhängig vom Ausland der Odenstil, die letztere sproßte fröhlich im deutschen Lied, das sich trotz der polyphonen Fesseln zu einer selbständigen Blüte entfaltete. Senfls Anteil an der homophonen Bewegung und an der subjektiven im Lied ist von der modernen Forschung ja

bereits festgestellt worden, nicht aber, daß diese beiden Kriterien im Motetten-Stil unseres Meisters sich begegnen und mit dem gegebenen dritten der katholisch-liturgischen Grundidee (wie z. B. in den großartigen Chormotetten) zu einem neuen Ganzen sich amalgamieren. Es verlohnt sich, vor der Besprechung der in dem vorliegenden Band größtenteils zum ersten Mal veröffentlichten Tonsätze die wichtigsten Merkmale der Senfischen Stilistik in ihrem Zusammenhang festzuhalten.

Wie aus der Lebensgeschichte hervorgeht, ist Senfl schon sehr frühe mit dem Odenstil bekannt geworden. Aus dieser Tatsache haben wir uns auch den Einfluß desselben auf sein »mutetisch« zu erklären: das oft fast abrupte Durchbrechen des polyphonen Gewebes mit deklamierenden Harmoniefolgen, das eigentümlicherweise häufig mit dem Tempo-Umschlag vom imperfectum zum perfectum zusammenfällt. Die perfekten Melodien lieben ohnedies (bereits bei Dufay und Binchois) jambische, trochäische und daktylische Rhythmen. Die Oden Senfls erscheinen dem modernen Ohr freilich unbeholfen und starr im Klang. Selbst die jüngeren Odenkomponisten des 16. Jahrhunderts bis Cipriano di Rore, Orlando di Lasso und Nicola Vicentino faßten im Grunde auch ihre odischen Akkordsäulen trotz der frappant modernen Modulationsschritte, als Ergebnis gleichzeitig erklingender Melodien auf. Wo das volle Bewußtsein der Harmonik, die harmonische Voraussetzung fehlt, darf man keine modernen Modulationen erwarten. Um wieviel weniger erst bei Senfl, der, so viel älter als Rore und Lasso, noch tief im Boden alter, geheiligter Anschauungen wurzelt. So hat man demnach auch die Senfischen Oden im historischen Verstande zu beurteilen. Verglichen mit den Erzeugnissen des Tritonius, Ducis, Hofhaimer sind sie melodisch lebendiger, ausdrucksvoller; schon an der größeren Linie zeigt sich die stärkere Kraft. Man sehe die Stücke der *Varia carinum* (1534): Wie steif sind die Grundmelodien des Tritonius, Camerarius u. a., und wie energisch geschwungen die hinzukomponierten Melodien Senfls. Wie unser Künstler alles von der praktischen Seite anpackt und wie er den künstlerischen Dingen auf den Kern dringt, das zeigt am besten sein Verfahren, den Odenstil für die musikalische Nanie des 16. Jahrhunderts, die Trauermotette, auszuwerten. Ich habe schon bei der Maximilians-Motette auf den wundervollen Effekt des odenmäßig-antikisierenden Epiloges »Maximilianus, requiescat in pace« hingewiesen; die Einwebung quantitierender Akkordfolgen in die kontrapunktisch ineinander greifende Cantillation ist hier von höchst eigenartiger Wirkung.

Über die deutschen lyrischen Tonsätze Senfls haben Winterfeld<sup>1</sup>, Kade<sup>2</sup>, Eitner<sup>3</sup> und Ambros<sup>4</sup> das Wesentlichste dargelegt. Senfl ist der letzte Vertreter der deutschen Liedkomposition des 16. Jahrhunderts und zugleich einer der begabtesten und fleißigsten. Seine Tonsätze, zu denen er, wie wir feststellten, sich also häufig den Text selbst und oft genug aus dem innersten Seelenzustand heraus dichtete, sind künstlerisch vollendete Schöpfungen. Das Charakteristikum des alten deutschen Liedes war bekanntlich der gegebene Tenor resp. der cantus firmus, eine Volksmelodie oder eine Melodie eigener Erfindung als Kern, um den dann, wie bei den Chormotetten und den Mottomessen (*l'homme armé*, *Malheur me bat*, *Fortuna desperata* etc.), die übrigen Stimmen bald freier bald dialektisch gebundener herumgewoben wurden. Senfl bringt zu diesen Aufgaben nicht nur die notwendige vollendete kontrapunktische Kunst mit. Er gibt mehr; er übertrifft an melodischer Schmiegsamkeit und charakteristischem Tonausdruck seiner Stimmen selbst den »hochberühmten Heinrich Fincken«, Thomas Stoltzer, Mahu, Eckel, ja, wenigstens was die subjektive Färbung und Freiheit betrifft, sogar seinen Lehrer Isaac. Im Subjektivismus, der wohl bei Josquin schon leise anklingt (z. B. in der Motette

<sup>1</sup> Evangelischer Kirchengesang. I. 1843. S. 168 ff.

<sup>2</sup> Publikationen der Ges. f. Musikforschung. 1876. IV. Einleitung. — Die deutsche weltl. Liedweise etc., Mainz, Schott. 1873. — Ambros, Gesch. d. Musik. Bd. V. S. XI f. Anm. von K.

<sup>3</sup> Allgem. Deutsche Biographie und Monatshefte f. Musikgesch. 1894. S. 122.

<sup>4</sup> Gesch. der Musik. III. 1893. S. 419 ff.

auf Ockeghems Tod), aber erst u. a. bei Lasso, Palestrina, und noch mehr bei den Madrigalisten gegen Ende des 16. Jahrh. — hier schon fast romantisch — zum bedeutsamen Kunstfaktor wird, in ihm liegt das Plus der Senfschen Lieder vor den meisten der Zeitgenossen. Nach neuen Mitteln, antidiatonischen Freiheiten, unerhörten Tonmalereien darf man in ihnen freilich nicht suchen: Senfl steht selbst in den ausgesprochenen »Tondichtungen«, wie beispielsweise im »gleut zu Speyr« oder im »Tander-nack« noch ganz auf dem Boden der geheiligten Theorie von der Reinheit der Töne. Wer aber ein Ohr für feinere Unterschiede besitzt, der wird manche architektonische und klangliche Schönheiten entdecken, die er bei den Vorfahren nicht findet. Und noch Eins scheint mir an Senfls Liedern rühmend: die vornehme Tendenz; nur wenige, in denen ein derber Ton angeschlagen wird, und auch da gibt er sich wohl drastisch, aber nie gemein, wie etwa Forster im »Weißgerber«. Diese Tendenz mußte einen vorbildlichen Einfluß auf die Zeitgenossen ausüben. — In Senfl erreicht die erste Epoche des deutschen Liedes ihre erste Blüte und zugleich ihren ersten Abschluß. In der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts geht die Pflege dieser Kunstform zunächst auffallend zurück, wohl unter dem eindringenden Strom der »Gesenge auf die wälsche Manier«, der Madrigale und der Chansons. Der lebhafteste Zuzug fremder Tonsetzer nach Deutschland hat den neuen Formen den Weg geebnet. So kommt es, daß die späteren Liederbücher zahlreicher als vorher mit französischen Chansons durchsetzt sind, und daß die kontrapunktische Liedform unter den starken Einwirkungen des italienischen Madrigals späterer Faktur in ein Stadium der inneren Umwandlung und Assimilierung tritt, d. h. ihre Eigenart einbüßt. Dieser ursächliche Zusammenhang zwischen Madrigal und Lied um die Mitte des 16. Jahrhunderts ist bisher erst bei Hasler, dem Schöpfer des neuen deutschen Liedes, festgestellt worden. In welchem organischen Zusammenhang sodann das Lied Senfls mit seiner Motette steht, ist auch heute noch nicht endgültig zu entscheiden. Das Urteil über Senfls Lieder- und Motettenstil und im weiteren über den Stil seiner liturgischen Tonsätze und Messen läßt sich übrigens naturgemäß erst abschließen, wenn die Gesamtausgabe vollendet vorliegt. Erst dann wird es an der Zeit sein, die beiden Kunstformen, die im technischen Prinzip als Schwestern erscheinen, bis auf den letzten Rest gegeneinander abzuwägen. Aber ich darf hier doch schon einiger Gesichtspunkte erwähnen, die sich bei meinen bisherigen Stilvergleichen ergeben haben. Die Melodien der Motetten sind — da sie von den gregorianischen Melodien gespeist werden, — breit, wuchtig, sonor. Sie haben etwas von den erhabenen Spannungen gotischer Kathedralen. Eine gewaltige Schönheit liegt darüber. Es ist überlebensgroße, in edelsten Verhältnissen gestaltete Melodik. Beim Lied sind die Verhältnisse einfacher, begrenzter. Die Quelle der Melodik fließt entweder aus der Volksmusik oder aus dem Erfindergeist des Tondichters. Man kann das Lied unter Abzug des liturgisch-melodischen Kerns der Motette als ein stark verkleinertes Format der letzteren betrachten, zuweilen noch, wie bei den moralisierenden deutschen Gesängen, als eine Art popularisierender Übersetzung aus dem Kirchlichen ins Weltliche.

Wenn Senfl schon in den Liedern da und dort gerne seine technische Meisterschaft zeigt, so bietet er in seinen lateinischen Motetten und verwandten liturgischen Kompositionen vollends alle seine Geisteskräfte und Kenntnisse auf, um jeden Satz zu einem »Kunstwerk« zu gestalten. Er ist unerschöpflich an kleinen Imitationen, Vergrößerungen und Verkleinerungen, Fugen ad minimam, Doppelkanons u. s. f., die er mit der größten Freiheit aus dem Cantus firmus oder der kontrapunktierenden Stimme hervorzaubert und oft bis zum Ende streng durchführt; auch die »Rösselsprungkünste«, wie sie Ambros nennt, die Finessen der Mensur und Notation bringt er noch gerne zur Anwendung, obschon weit sinn- und maßvoller als seine niederländischen Vorbilder im 15. Jahrhundert, wie er denn auch in der durchgehenden Motivverwertung und ausschließlichen Ausnutzung des Cantus in den übrigen Stimmen schon von der älteren, dialektisch unbeholfeneren Satz-

weise weit sich entfernt und dem Stil der Palestrinazeit bedeutend nähert. Vielleicht hängt es mit seiner Tendenz, den Satz intensiver zu durchgeistigen, zusammen, daß in manchen Motetten lebhaftere Farben aufgetragen sind, sei es durch aparte Klangwirkungen oder sei es durch charakteristische Figuren und Intervalle, kurz daß mehr tonmalerische Mittel verbraucht werden als in seinen weltlichen deutschen Liedern. Wir haben viele, auch motettische Kompositionen, in denen Senfl architektonisch durch symmetrische Gruppenbildungen und sequenzenartige Steigerungen neben den illustrativen Mitteln der vorerwähnten Art den Text plastischer zu versinnlichen strebt; dazu kommt auch das aus der Odenmusik bekannte, frappant wirkende Mittel der akkordischen Deklamation. Im ganzen lassen sich zwei Grundlinien seines Motettenstils erkennen: eine komplizierte Schreibart, welche Kunst aufspeichert und Geistesarbeit in den Tonsatz packt, soviel nur Platz darin hat, die dem *concentus* im Choral entsprechenden großen, weitgeschwungenen Melismen und das imitatorische Durchwirken des Satzes liebt, dagegen weniger auf die textliche Auslegung achtet; und eine einfachere Schreibart, die analog dem gregorianischen *accentus* kurze, rhythmisch weniger scharf ausgeprägte, auf Noten gleicher Tonhöhe mehr psalmodierende Melodiephrasen bevorzugt, dafür aber wieder den Textgedanken im einzelnen individualisiert. Senfl gehört so zu den zwischen dem älteren Motettensatz der Josquinzeit und dem jüngeren, reiferen der Lasso-Palestrina-Zeit vermittelnden Meistern. Sein Stil ist ferner bei aller Leichtigkeit der Stoffbeziehung noch nicht ganz schlackenlos; vereinzelte Leerklänge, Quartparallelen, Härten des Zusammenklangs (Notencumulieren von 2, 3 aufeinanderfolgenden Tönen) u. s. f. weisen noch auf den Zusammenhang mit den beiden früheren Epochen der niederländischen Schule hin. Aber in der starken Betonung des spirituellen Elements seiner Textvorlagen, in der gewollt klaren Gliederung und in der Freiheit, mit der er dem spröden Material oft die überraschendsten Klangwirkungen abzurufen versteht, in diesen Zügen erkennen wir den Träger der Mission: anknüpfend an die Weise Isaacs, Moutons und vor allem Josquins die Motette mit neuer Fülle persönlichen Gefühlsausdruckes zu beleben und zu vertiefen.

Damit wenden wir uns zur analytischen Betrachtung der vorliegenden Tonsätze, in der das Vorstehende seine Bestätigung an den hier vorliegenden Beispielen finden soll.

---

Unser Band wird eröffnet mit Senfls 48 Kompositionen des rituell unter die *Vesperae de Dominica* (*Commemorationes communes*) eingereihten *Canticum B. M. V. Magnificat* (Luc. Evang. 1, 46—55) auf alle acht Kirchentöne. Der Meister steht in dieser ausgedehnten Behandlung des Textes durchaus nicht allein: das Vocal-Magnificat auf die acht Töne ist fast so alt, wie die mehrstimmige Kunstmusik überhaupt. Wohl das älteste haben wir in dem dreistimmigen von Dufay (handschriftlich), das im Liceo Musicale zu Bologna aufbewahrt wird. Auch von Johannes de Lynburgia (1420) existiert ein *Magnificat octo tonorum*. Mit dem 16. Jahrhundert wächst ihre Zahl bald auf das Doppelte und Dreifache. So besitzen wir Magnificats von Joh. Walther, Willaert, Animuccia, Orlando di Lasso, Morales, Ruffo, Varotto, Guerrero, Palestrina, Ortiz, Anerio, Marenzio; dann im 17. Jahrhundert von Suriano, Pitoni, u. s. f. Senfl komponiert die geraden Verse, wie später auch Lasso, Ruffo u. a., während z. B. Willaert, Palestrina, Marenzio gewöhnlich nur die ungeraden in Musik setzten. Anders war es dagegen bei mehrchörigen Magnificat-Kompositionen, in denen nach dem Prinzip des Wechselsanges die geraden und die ungeraden Verse auf zwei Chorgruppen verteilt wurden. Doch gab es auch schon früher geringstimmige Magnificats mit vollständiger Textbehandlung. Aus dieser Durchbrechung des alten Prinzips der Responsion entwickelte sich später das Magnificat mit Instrumentalbegleitung. Das Alternieren zwischen Chor und Orgel (oder Priester und Orgel) war übrigens

schon nachweisbar im 15. Jahrhundert gebräuchlich, so daß wohl auch die Orgel-Magnificats bis in diese Zeit zurückverlegt werden dürfen<sup>1</sup>.

In den Magnificat-Kompositionen offenbart sich Senfls Kraft des Ausdruckes und Ideenreichtum in hervorragender Weise. Wie er die Vielheit von achtundvierzig zum größten Teil vierstimmigen Sätzen mit immer neuen, kontrapunktisch feinen Gebilden, bei striktester Reinheit der Töne und mit sorgfältiger Auslegung des der liturgischen Intonation entnommenen Themenstoffes zu einem monumentalen Ganzen zusammenschließt, wie er seine Melodien rhythmisch kontrastierend dem gregorianischen Melos planmäßig gegenüberstellt, wie er durch symmetrische Gruppen-Wiederholungen, sequenzenartige Harmoniefolgen, die wir aus den lateinischen Oden kennen, musikalische Architektur erstrebt und diese manchmal in überraschend schönen Steigerungen erzielt (wie z. B. im Magnificat VI. ton. Nr. 12<sup>2</sup> und Magnificat VII. ton. Nr. 4), all das ist vollreife Kunst, die von ihrer absoluten Wirkung nicht das geringste eingeübt hat. Zahllos sind die nennenswerten Details. Einige Hinweise müssen hier genügen: Im Magnificat I. toni Nr. 2, 6, 8, 12 imponiert die spielende Leichtigkeit, mit der Senfl die Gedanken ausspinnt, ohne daß er andere Mittel als das der Nachahmung zur Anwendung bringt. Besonders der letzte Satz ist ein technisches Meisterstück; »Secundus Discantus praecedat tenorem in Diapente« steht über der zweiten Stimme; gleich einem unzertrennlichen Geschwisterpaar bewegen sich beide Stimmen zwischen den »Fugen« der drei übrigen Stimmen, im strengen Kanon so natürlich fließend, daß der Hörer kaum ahnt, welche Schwierigkeit der Komponist zu überwinden hatte. Dabei ist das Ganze sehr vollklingend und durchaus klar. In Nr. 6 und 10 des gleichen Magnificats treten echoartige Imitationen dieser Art auf:



Als schöne Beispiele für die Satztechnik Senfls mögen noch die Nummern 6, 12 im fünften, 6, 10 im sechsten, 6 im siebenten Magnificat genannt sein: überall strenge Arbeit, dabei jene Freiheit und Sicherheit des Duktus, aus denen die geheimnisvolle Klangfülle, das »musikalische Waldesrauschen und Meeresbrausen« der alten Musik resultiert.

Der zweite Teil des Bandes enthält die erste Serie, Nr. 1—12 der (vergl. Vorbericht S. XI) in der Abteilung B: Motetten und motettenartige Kompositionen mit lateinischem Text zusammengestellten »Allgemeinen geistlichen und weltlichen Kompositionen« Psalmi, Cantica, Laudes, Preces in honorem B. M. V., Antiphonae, Hymni; dann Bibelmotetten über Texte aus dem alten und neuen Testament, endlich weltliche Gelegenheitsmotetten bzw. motettenartige Kompositionen von lateinischen Trauergedichten und Sprüchen humanistisch-lehrhaften Charakters. Unsere Serie enthält zufällig nur geistliche Motetten.

In den zweistimmigen Stücken Nr. 1 »*Ego ipse consolabor vobis*« (Text aus Isaiae 51, 12) und Nr. 2 »*Patris etiam insonuit*« (Text aus dem 1. Buch Mosis), die beide wohl aus größeren nicht mehr nachweisbaren Motetten stammen, haben wir, wie in Nr. 10 des ersten und in Nr. 8 des sechsten Magnificats, reale Zweistimmigkeit. Es sind hier dem Komponisten der Natur der Sache nach sehr enge Grenzen gezogen. Senfl macht von seinen Mitteln einen im ganzen wirkungsvollen Gebrauch

<sup>1</sup> Vergl. Sandberger, Biographische Vorbemerkungen zu den Klavierwerken von Johann Pachelbel. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. II. Jahrgang, 1. Band. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901. S. XXI f.

<sup>2</sup> Der in langem Atem melismierende Schluß ist von besonderer Innigkeit; es liegt wie Mysterien-Stimmung über ihm: die Hirten vor der Krippe und das Gloria in excelsis der Engel in den Lüften.

ohne freilich die Häufung leerer Quintenklänge ganz zu vermeiden. Den bedeutenderen Satz schreibt er in dem frisch dahinfließenden ersten Stück, dessen Text er gelegentlich mit der seiner Zeit eigenen Gleichgültigkeit gegen den Wortaccent (z. B. *cōn-sō-lā-bōr*) deklamiert. Der Schluß »Ego sum Dominus Deus« mit dem Kanon in der Ober-Quinte gehört zu den zarten Schönheiten, die auf den ersten Blick leicht entgehen. Den Anfang des Stückes vertraut Senfl dem Alt und verstößt damit gegen den noch von Pietro Aaron (*»Libri tres de Inst. harm.« Bononia, 1516. III. 10*) verfochtenen und von den älteren Niederländern hergeleiteten Grundsatz *»a cantu inchoanda est modulatio«*, der auch seinen Zeitgenossen nichts mehr galt, wie zahlreiche Beispiele erweisen.

Die dritte Motette *»Laudate Dominum omnes gentes«* (Psalm 116) zeigt uns Senfl als niederländischen Kombinationskünstler. Nicht weniger als dreimal zieht er aus dem gleichen Thema einen neuen regelrecht dreistimmigen Kanon: Zuerst beginnt er mit dem Diskant, welchem Baß und Tenor antworten in Abständen von zwei zu zwei Tempora; dann beginnt er mit dem Alt, welchen Diskant und Baß nachahmen; endlich beginnt er mit dem Baß und läßt Tenor und Diskant folgen. Mit diesen geistreichen Varianten ist aber das Problem noch nicht erschöpft. Es folgt vielmehr ein vierstimmiger Satz *»Resolutio praecedentis quatuor vocibus«*, d. h. dem dreistimmigen Kanon erster Fassung gesellt sich eine vierte Stimme hinzu und zwar im Alt, anscheinend frei improvisiert und stofflich verwandt mit dem Laudate-Thema, aber im Eingang merkwürdig lyrisch und wie eine Reminiscenz an die von Senfl auch mehrstimmig bearbeitete Melodie *»Ach Jupiter, hetstu gewalt«* (Ott, 1544. Nr. 4, s. Anfang und Schluß). Endlich folgen noch zwei weitere Ableitungen (Resolutiones): ein fünfstimmiges *Laudate*, entstanden aus dem zweiten dreistimmigen Kanon durch Hinzufügung einer freien Alt- und Diskant-Stimme, und ein sechsstimmiges *Laudate*, entstanden aus dem dritten dreistimmigen Kanon durch Hinzufügung einer neuen Diskant-, Alt- und Tenorstimme. Dabei ist das Stück keineswegs nur der Ausfluß berechnender Spekulation. »Lobet den Herrn, alle Völker«, — langsam und stetig erschallt die Stimme der Gläubigen, immer mächtiger schwillt der Ruf, Volk um Volk stimmt mit ein, endlich jubelt es die ganze Menschheit mit den himmlischen Chören — »Lobet den Herrn, alle Völker«. Dem Anwachsen der Stimmenzahl liegt also ursprünglich nicht ein kombinatorischer, sondern ein poetischer Gedanke zu Grunde. Die kontrapunktische Kunst, mit der dieses Crescendo erreicht wird, geht scheinbar nur nebenher. Indes ist sie nach den religiösen Vorstellungen der alten Tonsetzer nichts Nebensächliches. Sie ist die besondere Opfergabe des Komponisten: wie Weihrauchduft bei der heiligen Handlung soll sie zum Allmächtigen aufsteigen. Erinnern wir uns der ältesten Motettenkunst des 14. und 15. Jahrhunderts, ihrer grundsätzlichen Mehrtextigkeit und Kompliziertheit; erinnern wir uns der Messen der Dufay, Binchois, Faugues, Ockenheim — führen sie nicht zu der Überzeugung, daß die Alten ihre Werke in einer Gott besonders wohlgefälligen Weise zu schmücken glaubten, wenn sie dieselben mit den schwierigsten Kombinationskünsten durchwirkten? Schon der unserm Empfinden fremden Zusammenfassung mehrerer divergierender Texte liegt der Gedanke zu Grunde: nicht für den Menschen, sondern für Gott allein ist die alte kirchliche Tonkunst bestimmt; »wenn der allgegenwärtige und allweise Gott gleichzeitig die Musik der Sphären, die Loblieder der unzähligen Engelscharen und aller Geschöpfe, wenn er die Gebete und Gesänge aus Tausenden von Kirchen vernehmen und würdigen konnte, dann brauchte auch ein Sängerkhor sich nicht zu sorgen, ob Gott drei und mehrere gleichzeitig gesungene Texte vernähme; ihr Verdienst war um so höher, je schöner und kunstreicher, ja, je mühevoller ihr eigener Gesang war<sup>1</sup>«. Das darf man auch bei der Schätzung der Senflschen Satzweise nicht vergessen.

<sup>1</sup> Vergl. Meyer, Der Ursprung des Motett's. Aus den Nachrichten der k. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. 1898. Heft 2. S. 125f.

Von den folgenden vierstimmigen Motetten sind die vierte und die fünfte die technisch interessantesten.

Nr. 4 »*Asperges me*« (Psalm 50, 8 und 1) ist die Antiphon, die bei der *Benedictio aquae* gesungen wird. Sie besteht aus zwei Absätzen »*usque ad adventum*« und »*ab adventu usque ad pascham*«, im Ganzen mit acht Unterabteilungen.

Dem liturgischen Zweck trägt Senfl in der Wahl des Themen-Materials Rechnung, wie das gregorianische Hauptmotiv des ersten Absatzes beweist:



Das Thema wird in allen Stimmen streng nachgeahmt und dann, sowie es im Bassus angekommen ist, von einem Nebenmotiv begleitet, das organisch mit dem Asperges-Motiv zusammenhängt. Daran schließt sich eine ganz freie Durchführung, welche aus Teilen der beiden Eingangsmotive gebildet ist. Abschnitt 9 tritt im Bassus eine Art Cantus planus auf, vorwiegend mit Ligaturen.



Auch der zweite und der dritte Teil sind in ähnlicher Weise entworfen, steigern aber die Satzkünste. Das erste Thema besteht lediglich aus einem aufsteigenden Skalen-Motiv:



Ein italienischer Frottolenkomponist hätte sich hier die Wortmalerei auf »La« durch die der Solmisationssilbe entsprechende Note nicht entgehen lassen. Senfl hält sich frei von solchem äußerlichen Spiel. Seine zeichnerische Manier beschränkt sich überwiegend auf Melismen, Ausdeutung liturgischer Thematik, herbe harmonische Accente u. s. f. Das genannte erste Thema wird imitiert; daran knüpft sich ein kurzer Zwischensatz von kaum 3 Takten, worauf mit dem choralischen Schwergewicht nach der Tiefe zu die neuntaktige Schlußgruppe folgt. Diese kleine Episode ist übrigens wieder ein lehrreicher Beweis für die Senflsche Kunst der Kombination; während nämlich die Außenstimmen einander fast wie aus dem Spiegel entgegensehen — sie sind gegenseitig (in der *inversio simplex*) umgekehrt —:



versuchen die Mittelstimmen, wie zufällig, eine kleine Imitation:



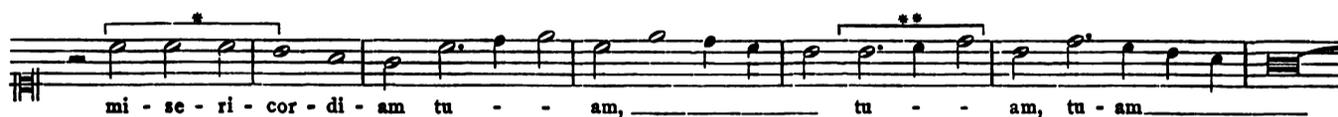
Feinheiten dieser Art begegnet man bei Senfl auf Schritt und Tritt.

Im dritten Teil liegt der Cantus firmus ebenfalls im Baß; er ist wieder liturgisch:

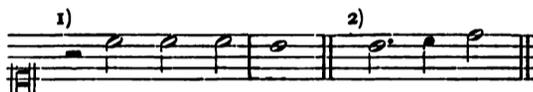
\* Die Abweichung (\*) ist eine durch die übrigen Stimmen und die alte Intervallentheorie bedingte Lizenz.



Was hat Senfl aus diesem Thema in den übrigen Stimmen zu machen verstanden! Entweder er läßt, wie zu Eingang, streng imitieren, oder er setzt dem tiefen Grundbaß mit seinen wuchtigen Semibreven in der obersten Stimme ein lichtvoll-lebendiges Singen gegenüber, das von den füllenden und miteinander dialektisch sich unterhaltenden Mittelstimmen kaum berührt wird.



Dieses »Erbarm dich mein, o Gott, nach deiner großen Barmherzigkeit« klingt so lieb und zart fast wie das zuversichtliche »Mir ist ein rot Goldfingerlein« aus Otts Liederbuch von 1544. Fürwahr, man muß, wie einmal Ambros treffend bemerkt hat, die Tonsätze des 15. und 16. Jahrhunderts nur melodisch ins Auge fassen, um den Wohlklang ihrer Melodien voll zu genießen. Das gilt wie für Dufay und Josquin, in noch weit höherem Grade für Senfl; leider verhüllt das beengende Gitter der modernen Taktstriche so vielfach den prosodischen Charakter dieser Melodik. — Dabei ist zu beachten:]



Figur 1 (s. o. \*) ist die nicht ganz genaue Verkleinerung des



und Figur 2 (s. o. \*\*) gibt Nachahmungsstoff für den Tenor.

In der zweiten Asperges-Motette (von Advent bis Ostern) ist die vorher geschilderte Konstruktionsweise nicht ganz so sorgfältig eingehalten. Pars 1 beginnt sofort zweistimmig in Gegenbewegung; nach  $\frac{1}{2}$  Tempus schließt sich dem Altus und Tenor der Diskant an, der den Altus in der Quinte streng imitiert. Im weiteren Verlauf werden die Stimmen vertauscht, das heißt der Tenor wiederholt seine erste Phrase modifiziert, während nunmehr der Baß das Thema des Alts genau nachahmt (Prinzip der Umkehrung im Urzustand; vergleiche auch die folgende Motette):



An das knappe Sätzchen schließt sich ein längeres, in welchem, nach Art oben beschriebener Durchführung, das Thema durch alle Stimmen geht:



Der Absatz »Miserere mei deus« tritt durch die vorwiegend homophone Fassung aus dem Kreis der übrigen Teile. Die homophone Bearbeitung des ersten Motivs:



findet auch in dem unmittelbar darauffolgenden Satz einigen Nachhall.

Die beiden letzten Teile ergeben nach je einer zweistimmigen fugierten Partie, deren Themen sich als liturgische Verwandte entpuppen:



einen schönen, vollen Schluß.

Die fünfte Motette, »*Quinque Salutationes*«, zerfällt in fünf Teile, analog dem Text, der die Seligpreisungen jedes Mal mit den Worten beginnt: »Ave Domine Hiesu Christe, rex benedictus« (Hymnus des 15. Jahrhunderts, nach Mss. 182,9 Grenoble. Vergl. Chevallier, Hymn. I. 106). Damit sind dem Tonsetzer von vornherein Aufgaben gestellt, die ihn besonders reizen mußten und seine Erfindung und Technik tatsächlich bis zum äußersten anspannten. Die fünffache Wiederholung der ersten Textworte erheischte bei der offenbar beabsichtigten motivischen Einheitlichkeit die reichste Variation der Arbeit. Senfl hat die Aufgabe mit bewundernswerter Kunst gelöst. In vier Salutationes hält er das Choral-Thema »Ave Domine«:



so lange fest, bis er es durch alle Künste der Nachahmung, Verkleinerung und Vergrößerung, Kombination und Umspielung vollkommen erschöpft. Jedesmal wird aus der alten Materie wie durch Zauberhand etwas Neues: bald ein Geflecht dichtester Engführungen, bald ein zweistimmiger Kanon, den die beiden andern Stimmen in beweglichen Figurationen umblühen, bald wieder ein freies, im phantastischen Spiel der Formungen sich gestaltendes Gebilde; und in welcher lebendiger, tief symbolischer Weise werden die Textworte ausgelegt! — Möge mir hiezu eine kleine Abschweifung verstattet sein. Es ist eine in der modernen Musikästhetik leider noch immer verbreitete und — solange deren Gleichgültigkeit gegen die historische Forschung bestehen wird, — unausrottbare Ansicht, daß die Tonsetzer des 15. und 16. Jahrhunderts nur Tonsetzer und nichts weiter gewesen seien, daß ihnen der sinnvolle Zusammenhang von Wort und Ton ein Buch mit sieben Siegeln geblieben sei. So schrieb sogar noch der verdienstvolle Friedrich von Hausegger (Unsere Deutschen Meister. 1901, S. 14) »weder im Gregorianischen Kirchengesang noch in den kontrapunktischen Gebilden der Niederländer hatte der Ton die Aufgabe, dem Worte als solchem gesteigerten Ausdruck zu verleihen« usw. Nun steht doch fest, daß schon im Cantus Gregorianus mit Rücksicht auf den Textinhalt streng zwischen Sprechton und melodischem Ausdruck unterschieden wird. Die Jubilationen auf dem Credo, Alleluja, Gloria in excelsis sind daher nicht bloße Produkte der Laune. Ebenso verkehrt aber ist es, den kontrapunktischen Tonsätzen eines Josquin, Larue, Ducis, Isaac den Ausdruck abzusprechen. Das nächste beste Stück, analytisch betrachtet, klärt uns darüber auf, daß die Tonmeister der niederländischen Schule bis ins kleinste auf den Text achteten, daß sie den Wortgehalt musikalisch ausdeuteten, wenn auch in ihrer Weise.

Im zweiten Teil (Salutatio secunda) beobachtet Senfl ein damals weitverbreitetes Verfahren,

er beginnt mit realer Dreistimmigkeit und läßt den fälligen Textteil in der vierten Stimme überhaupt fort. Das Choralmotiv erscheint in halber Verkürzung:



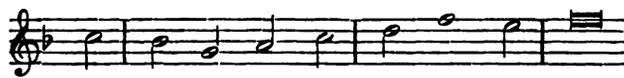
Es wird vom Bassus in der Unterquinte und vom Tenor in der Oktave streng nachgeahmt. Erst beim Hiesu Christe tritt der Discantus imitierend ein, während der Kontra-Tenor mit einer echt Senfischen Tonphrase:



das Gewebe glanzvoll ausfüllt. — Bei Abschnitt 15 kristallisiert sich der Satz, ohne das successive Einsetzen der Stimmen aufzugeben, zu symmetrischen Formationen.



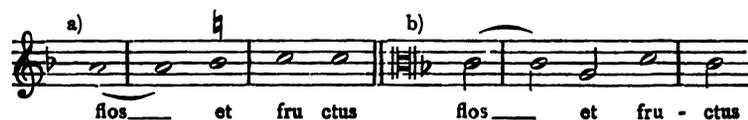
Kurz darauf wird das Ave-Motiv verkleinert noch einmal angestimmt, und zwar vom Kontratenor und Discantus auf die Worte »benedicite« bzw. »laus angelorum«, aber nicht in der Normalgestalt, sondern in realer Umkehrung:



Dann tritt ein neues Motiv, ebenfalls liturgischen Charakters, ein, das »Gloria« (schon graphisch gekennzeichnet) und damit eine neue Durchführungs-Gruppe:



Diese zweite Gruppe unterscheidet sich durch die breitere Anlage und die besonders dem hypolydischen Ton eigenen Dominant-Schlüsse. Senfl liebt solche Kadenzierungen mehr als Isaac, wohl deshalb, weil er auch sehr viel mehr den inneren Aufbau betont. Durch die Vermeidung des Ganzschlusses bleibt die Spannung bestehen. Freilich kommt namentlich durch die Schlüsse von der Dominante zur Unterdominante ein herber Zug in die harmonische Gestaltung. Derjenige würde aber fehl gehen, welcher daraus auf Unbeholfenheit riete. Senfls Halbkadenz sind stets durch die Eigenart der Töne bestimmt. — Die dritte und letzte Gruppe der Salutatio secunda entwickelt sich in längeren Atemzügen. Die beiden Themenanfänge lauten:



An Motiv b fügt der Tonsetzer im Kontra-Tenor eine melismatische Jubilation:



offenbar als Symbol des »fructus«. — Am Schluß des Stücks treten die Mittelstimmen in ein kurzes imitatorisches Verhältnis; in den äußeren wird nur der Versuch einer Nachahmung gemacht; dann bleibt der Tenor auf seinem C liegen, während die übrigen Stimmen schließen.

Die dritte Salutation greift wieder das Chormotiv »Ave Domine« auf. Daran reiht sich eine freie, mit gelegentlichen Kanon-Bildungen durchsetzte Durchführung. Stellenweise (Abschnitt 11—14, 17—22) unterbricht Zweistimmigkeit den in gebundener Vierstimmigkeit dahinströmenden Satz.

Die vierte Salutation tritt aus dem Kreis der vorhergehenden heraus. Das Ave-Motiv in den großen Ligaturen der ersten Salutation setzt im Tenor ein, gleichzeitig mit dem Discantus, der aber — formell ganz leise das Thema andeutend, — sofort in lebhaften Figuren ausblüht:



Der Kontra-Tenor imitiert den Alt frei, während der Bassus den Tenor in der Unterquarte nachahmt, und zwar bis Abschnitt 14 streng; von da ab (Abschnitt 15, 16) schöpft der Tenor Atem. Inzwischen erklingt aber schon im Kontra-Tenor das »Rex benedictus«,



das dann vom Bassus, Tenor und Discantus der Reihe nach imitiert wird. In dieser alternierenden Weise entwickelt sich das Gewebe. Bald bringt der Bassus das neue, aus früheren Gängen losgelöste Motiv, bald der Tenor oder Diskant. Senfl versteht dabei vortrefflich, die thematischen Charaktere zu mischen und zu steigern. Ein frappant schöner und eigentümlicher Schluß krönt das Ganze:



In Bildungen wie hier:



dürfen wir die Keime des modernen, doppelten Kontrapunkts erblicken<sup>1</sup>.

Die Salutio quinta führt ein anderes Ave-Motiv

<sup>1</sup> Siehe übrigens Riemann, Geschichte der Musiktheorie. 1898. S. 367f. »Zarlino galt bisher für den, welcher zuerst Anweisungen für den doppelten Kontrapunkt gegeben; das ist insofern unrichtig, als ihm Vicentino damit drei Jahre zuvorgekommen ist. Da beide Willaerts Schüler sind, so wird man wohl annehmen dürfen, daß dieser bereits eine bestimmte Art der Anleitung zu diesen höheren Künsten ausgebildet hatte.«

## LXXXIX



in kurzen Imitationen in der Unterquarte durch alle Stimmen. Das volle Motiv liegt im Tenor:



In gleicher Weise wird das zweite Thema imitiert, d. h. von den übrigen Stimmen in der Verkürzung. Nur der Bassus bewegt sich freier. Je weiter der Tonsatz ausgesponnen wird, desto markanter tritt der Tenor als Cantus firmus heraus, obwohl nicht selten die übrigen Stimmen das Grundmotiv schon vorher an schlagen. Dazwischen schieben sich dialektische Nebenbildungen, die das ganze Gebäude festigen. Die Senfische Lieblingsfigur mit dem Oktavsprung und dem kurzatmigen Skalenmotiv kommt besonders zu Ehren. Vor Abschnitt 71 finden wir folgende Tonmalerei: Das Wort »durabilis« wird auf einem Ton accentus-mäßig deklamiert, während im ganzen Stück sonst der melismatische Duktus vorherrscht:



Vor Schluß des Satzes tritt Rhythmuswechsel ein:  $\frac{3}{1}$  »miserere nobis«, worauf der volle Chor in einen echten Ritardandoschluß mit sich kreuzenden Mittelstimmen ausmündet:



In den Motetten Nr. 6 und Nr. 7 »*Beati omnes qui timent*« (Psalm 127, Canticum graduum) bearbeitet Senfl, ebenso wie in den beiden letzten Nummern 11 und 12 unseres Bandes »*Deus in adiutorium*« (Psalm 69) wiederholt den gleichen Text. Es muß auffallen, daß sowohl Nr. 6 als Nr. 11 in dem großen, von Senfl redigierten Sammelwerk *Liber select. cantion.* 1520 enthalten sind und dann 1537 in dem *Novum et insigne opus musicum* von Ott in neuer Fassung abermals erscheinen. Man könnte daraus folgern, daß dem Meister die ältere Fassung später nicht mehr genügte. Nr. 6 erscheint tatsächlich zwar nicht weniger bedeutend, aber weniger Senfisch, als Nr. 7. Der erste Teil des Stückes beginnt gegen die Gepflogenheit schon im ersten Takt mit sämtlichen Stimmen im paarweisen Einsatz (ad Semibreve); auch im weiteren Verlauf gestalten sich die Imitationen sehr kurz und eng. Die gewaltigen Linien der späteren Fassung hat die erstere keineswegs.

Auch die beiden Motetten »*Deus in adiutorium*« sind nicht gleichwertig; doch ist hier die ältere Fassung die wertvollere: sie ist diejenige, welche nicht nur das spröde, liturgische Eingangs-Thema glücklicher verarbeitet, sondern den Gedankeninhalt des Psalms auch tiefer ausschöpft. Man beachte den Schluß des ohne Teilabschnitt in einem satten, vollen Klang dahinfließenden Stückes.

Es liegt ein Hauch von Romantik über dieser Motette; es äußert sich da (vergl. S. 162, System 2, Abschn. 3, 6, 17) eine Kühnheit in der Stoffbehandlung, die in freilich weit geringerem Maße früher nur bei Josquin sich findet und den Anschauungs-Kreis der Zeitgenossen um ein Beträchtliches überschreitet.

Gegen diese ältere Fassung steht an Schärfe der Anschauung die jüngere zurück, wenn sie gleich von Glarean als Muster des reinen Lydius angezogen werden konnte. Sie ist künstlicher als die vorgenannte (man beachte die vielen *Fugae ad minimam*), aber auch trockener und voller Leerklänge. Man denkt bei ihr an den kantigen Lapidarstiel der frühchristlichen Skulptur.

Die Motetten Nr. 8 »*Christe qui lux es*« (metrische Dichtung, vermutlich aus dem 12. Jahrhundert), Nr. 9 »*Collegerunt Pontifices*« (Joann. Evang. Cap. 11, 47—54) und Nr. 10 »*Cum egrotasset Job*« (fragmentarische Zusammenstellung aus dem Buch Hiob) sind vierstimmig; sie gehören zu den gediegensten und klangfrischesten Schöpfungen Senfls. Der Text wird mit Sorgfalt ausgelegt; in der Satztechnik macht der Meister mit bewundernswerter Freiheit von allen Kunstmitteln Gebrauch, von der einfachen Verkürzung, Verlängerung und Gedankenvertauschung bis zur successiven strengen Imitation in Engführung durch alle Stimmen, von der symmetrischen Gliederung konträrer Stimmenpaare bis zur regelrechten Gruppenbildung.

»*Christe qui lux es*« ist von den dreien die aparteste. Man könnte sie nach ihrer ganzen Anlage und der Ausnützung des Stimmenmaterials die »symphonische« nennen. Fast gleichzeitig beginnen alle Stimmen: im Diskant der liturgische Cantus firmus:



während in den übrigen Stimmen eine *Fuga ad minimam* mit dem Thema:



sich abwickelt. Mit dem Wort »*lucisque lumen crederis*« wird es auf einmal Licht; es kommt Ordnung in die Massen. Einen ähnlichen Prozeß erlebt der Hörer auch im Mittelteil; bei den Textworten »*nec hostis nos surripiat*« und »*nec caro illi consentiens*«, sammeln sich die Stimmen wie vor dem Gefecht zu geschlossenen Gruppen. Dann geht es bald »*vocibus solutis*«, bald mit dem Cantus firmus als unerschütterlichen Führer in voller, imposanter Breite bis zum Ende dahin. Bei den Textworten »*Defensor noster aspice*« klingt im Tenor und Baß der Hymnus noch besonders kenntlich heraus.

Die zweite der genannten Motetten »*Collegerunt Pontifices*« hat unverkennbar dramatische Züge. Abgesehen von den koloristischen Feinheiten, wie die gern verwendeten Sekundendurchgänge und die Quarten-Parallelen zur Charakteristik der Pharisäer (»*Pontifices et Pharisaei collegerunt et dicebant*«):



oder die frei angeschlagene Sekunde am Ende des zweiten Teils bei den Worten »*ut interficerent*«, können wir in der Textbehandlung zwei bewußt gegensätzliche Arten deutlich verfolgen: in kurzen Abständen aufeinandertreffende freimodifizierte Imitationen, die sich häufig auch in Paare trennen,



### III. KRITISCHER KOMMENTAR.

**A. Quellen.** Die Handschriften und Musikdrucke, die für die Senfl-Ausgabe nach unseren bisherigen Kenntnissen in Betracht kommen, wurden bereits im Vorbericht summarisch zusammengestellt; hievon entfallen auf unsern Band die im Nachfolgenden genauer bezeichneten Vorlagen<sup>1</sup>:

Magnificat. (Druck) Magnificat octo tonorum auctore Lvdovico Senflio Helvetio. Nurenbergae apud Hieronimum Formschneider. Anno. M.D.XXXVII. — Chorbuch aus d. 16. Jahrh. Mus. Ms. Cod. 26 fol. 104'—117 u. 138'—148 (Magnif. quarti toni; Magnif. quinti toni) und 29 fol. 177'—194 (Magnificat octavi toni), kgl. Landesbibliothek Stuttgart. — (Druck) Diphona amoena et florida, Selectore Erasmo Rotenbuchero, Boiario. Norimb. Ioan. Montani, & Vlrici Neuberi. M.D.XLIX. (Nr. 67 »Esurientes«, 2 voc. aus Magnif. sexti toni<sup>2</sup>; Nr. 71 »Sicut locutus est« 2 voc. aus Magnificat primi toni.)]

Ego ipse consolabor vos. (Druck) Bicinia, Gallica, Latina, Germanica, ex Praestantissimis Musicorum monumentis collecta & secundum seriem tonorum disposita. Tomvs Primvs. 1545. Wittembergae apud Georg. Rhaw. Nr. 44.

Patris etiam insonuit. (Druck) Diphona, 1549. Nr. 65 (s. o. Magnificat).

Laudate Dominum omnes gentes. (Druck) Tomus secundvs Psalmorum selectorvm quatuor et quinque vocvm. Norimbergae apud Ioh. Petreium. M.D.XXXIX. No. 13. — (Druck) Geminae vndeviginti odarum Horatii Melodiae, quatuor Vocibus probè odoratae, cum selectissimis Carminum, partim sacrorum, partim prophanorum concentibus. Francoforti, apud Christianum Egenolphum. M.D.L.I. No. 43 (Cantio vespertina, Ludouici Senflij, 4 voc.). — (Druck) Svavissimae et iucvndissimae Harmoniae: octo, quinque et quatuor vocvm, ex dvabus vocibus. M.D.L.XVII. Clem. Stephani Bvchaviense. Norib. apud Theodor. Gerlazenvm. No. 10. (4 voc.). — (Druck) Cantiones Trigintae selectissimae. quinque. sex. septem: octo: Dvodecim et plvrvim vocvm, ... Per Clem. Stephani Bvchaviensem. 1568. Norib. Vlrici Neuberi. No. 2. (6 voc.).

Asperges me. Mus. Ms. 25. No. 6. Chorbuch von Senfls Kopisten geschrieben. (Officien und Motetten von Senfl, Lebrun, Sermisy), kgl. Hof- und Staatsbibliothek München.

Ave Domine (Quinque Salutationes). Mus. Ms. 10. No. 1. Chorbuch von Senfls Kopisten geschr. (Motetten von Senfl und Iosquin), kgl. Hof- und Staatsbibl. München<sup>3</sup>.

Beati omnes qui timent (I). (Druck) Liber select. cantionum. Aug. Vindel. 1520. Grimm et Wyrung. fol. 264.

Beati omnes qui timent (II). (Druck) Novvm et insigne opvs mvsicvm, sex, quinque, et quatuor vocum, civis in Germania hactenus nihil simile vsquam est editvm. Ioh. Otto, Norib. Hieron. Graphei, M.D.XXXVII. No. 38. — (Druck) Beati omnes. Psalmus CXXVIII. Davidis: Sex quinque et quatuor vocvm, a variis, iisdemqve Praestantissimis mvsicae artificibus Harmonicis numeris adornatus ... Per Clem. Stephani Bvchaviensem. 1569. Norib. Vlrici Neuberi. No. 13.

Christe qui lux es. (Druck) Secvndvs Tomvs novi operis mvsici sex, quinque et quatuor vocvm, nvnc recens in lvcem editvs. Ioh. Otto. Norib. Hieron. Graphei, M.D.XXXVIII. No. 38. — Ms. LXXXI. 2. aus dem 16. Jahrh., Senfls Stücke, wie diejenigen des Thom. Stoltzer, häufig mit Monogramm signiert. 3 Stimmbücher (Disk., Tenor, Bass; Alt fehlt). Ratsschulbibliothek, Zwickau. — Ms. 863—870 aus dem 16. Jahrh. (geschr. 1572—1578). Motetten, Passionen, Officien (kpl.), Nr. 6 (d. d. 3. Martii 1575). Bischöfl. Bibliothek (Bibl. Proske), Regensburg.

Collegerunt Pontifices. Ms. 863—870. No. 2. Bischöfl. Biblioth., Regensburg. (s. o. Christe qui lux.)

<sup>1</sup> Die vollen, paläographisch genauen Titel der Drucke sehe man in Eitners Bibliographie der Musiksammelwerke, 1877.

<sup>2</sup> Bei Eitner, a. a. O. wird das Stück »Esurientes« Nr. 70 Senfl zugeschrieben, da in der Inferior vox signiert ist Lodo. Senfl; aber die Superior vox (Zwickau, Ratsschulbibl.) signiert Ant. Fevin.

<sup>3</sup> S. Vorbericht S. XIII.

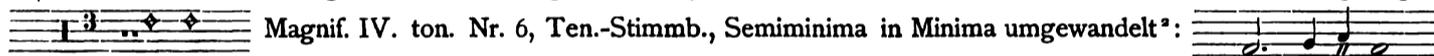
Cum egrotasset Iob. Mus. Ms. Cod. 16, No. 8. Chorbuch von Senfls Kopisten geschr. (Motetten verschiedener Meister), kgl. Hof- und Staatsbibliothek, München.

Deus in adiutorum (I). (Druck) Liber select. cant. 1520. anonym, fol. 227' [s. o. Beati omnes (I)]. — (Druck) Tomvs Primvs Psalmorum selectorvm a Praestantissimis Mvsicis in Harmonias quatuor aut quinque vocum reductorum. Norimb. apud Ioh. Petreium. M.D.XXXVIII. No. 28. — Siehe S. XXXV.

Deus in adiutorium (II). Mus. Ms. Cod. 10. No. 11. Kgl. Hof- und Staatsbibliothek, München (s. o. Ave Domine). — (Druck) Ott, 1537. Nr. 40. [s. o. Beati omnes (II)]. — (Druck) Glarean, Dodekachordon, Basel, 1547. lib. III. S. 332 ff. Lydii quartum exemplum. — (Druck) Tomus secundus. Psalmorum selectorum, quat. et plurium vocum. Norib., in officina Ioannis Montani & Vlrici Neuberi. M.D.LIII. No. 8<sup>1</sup>.

**B. Editionstechnik.** Über die Gruppierung des umfangreichen Materials wurde bereits im Vorbericht das Nötige erörtert. Die Bearbeitung der Tonsätze erfolgte nach den von Adolf Sandberger im 1. Vorwort zu den Madrigalen der Lasso-Ausgabe präzisierten Grundsätzen. Demnach wurden die alten Schlüssel unverändert beibehalten. Auch in der Accidentien-Beifügung und Textunterlage folgen wir den Sandbergerschen Prinzipien (vergl. den Revisionsbericht zu den Salutationes); ebenso bezüglich der alten Schreibweise, deren archaischer Reiz möglichst gewahrt wurde. Typographische Eigentümlichkeiten der Manuskripte, wie besonders die Rotschrift zur Hervorhebung einzelner Worte (»EVM« in Nr. 9), wurden durch Fettdruck angedeutet. In gleicher Weise sollen in den späteren Bänden auch die rotgeschriebenen Choralverse in den doppeltextigen Choral-Motetten gekennzeichnet werden. — Was endlich die praktische Seite unserer Ausgabe betrifft, so ist zunächst im Magnificat durch Beigabe der Choral-Intonation zu den ungeraden Versen bereits der Aufführung Rechnung getragen. Wir werden auch in denjenigen Bänden, welche die liturgischen Tonsätze Senfls enthalten, durch Ergänzung der Chormelodien zu den nicht komponierten Versen (aus dem Graduale Romanum), der Praxis unserer Kirchenchöre entgegenkommen. Damit aber auch die Musikfreunde mit den Partituren sich vertraut machen können, haben wir einen verkleinerten Auszug zur Lektüre beigegeben (s. darüber die Vorbemerkung des Leiters der Publikationen vor dem Notenteil). In diesem Auszug wurde die Final-Longa aus drucktechnischen Gründen in die Semibrevis mit Fermatbogen  $\mathcal{F}$  verwandelt; die Ligaturlinien blieben fort, da sie den Satz unnötig erschwert und verdunkelt haben würden. Von einem Anhang in moderner Bearbeitung ausgewählter Stücke wurde hier ausnahmsweise abgesehen, da die Absicht besteht, im nächsten Band eine größere derartige Auswahl im Zusammenhang vorzulegen.

**C. Revisionsbericht.** Magnificat. Die Druckvorlage von 1537 enthält einige paläographische Merkwürdigkeiten. Sowohl das Wiener als das Münchener Exemplar (vermutlich auch alle übrigen) weisen nämlich nachträgliche Korrekturen auf, die augenscheinlich durch Überdruck mittels Handlettern hergestellt und an der blässeren Farbe leicht zu erkennen sind: Im Magn. I. ton. Nr. 2, Altus-Stimmbuch, eine Ligatur ausgewischt und eine halbe Stufe tiefer auf die richtige 2. Linie v. o. gesetzt. Magn. II. ton. Nr. 12, Tenor-Stimmb. zwei Pausen nachgetragen:



Magnif. V. ton. Nr. 8, Cant.-Stimmb. System 1, 2, 4 ist das  $\flat$  sichtbar nachträglich zugesetzt. Magnif. VI. ton. Nr. 4,

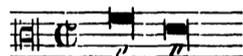
Diskant. Eine Note eingefügt (\*): Magnif. VI. ton. Nr. 10, Diskant.

Fermatbogen nachträglich aufgesetzt: Magnif. VII. ton. Nr. 12, Tenor II (Vagans) Korrektur (nach Regel 3 bei Gumpeltzhaimer):

Aus der Tatsache, daß diese Korrekturen von integrierender Bedeutung sind, geht hervor: 1. daß sie von Senfl selbst veranlaßt wurden; 2. daß Senfl mit Formschnyder, dem Drucker des Werkes persönlich oder schriftlich konferierte, wie dies ja ganz natürlich ist. — Ganz fehlerlos ist die Ausgabe freilich trotzdem nicht; Divisions-Punkte sind fortgelassen, Pausen, wo sie nicht hingehören, Semibreven statt Breven u. s. f. Ich stelle die wichtigsten Errata im Folgenden zusammen:

<sup>1</sup> Mus. Ms. Add. 11585, f. 27b im British Museum (London) ist eine spätere Kopie aus Glarean, vermutlich zu Lehrzwecken, da am Schluß eine theoretische Erläuterung und eine Notiz über Senfls Personalien folgt. An der Spitze des Stückes steht: Psalm 4 v. Deus in adiutorium. »Lydii Modi integri Exemplum. Author est Litavius (!) (Senflus Tigurinus, Isaaci Discipulus. vide Glareanum, p. 331«.

<sup>2</sup> Für die Korrektur falschgeschriebener, irrtümlich geschwänzter oder geschwärzter Noten gab es besondere Vorschriften, die vor allem in den großen Chorbüchern mit den Noten von  $3\frac{1}{2} > 1$  cm Größe um so häufiger befolgt wurden, als hier Rasuren ohne Papierschaden schwer möglich waren. So stellt Gumpeltzhaimer im Compendium Musicae Latino-Germanicum, Augustae, V. Schoenigij. M.D.XCV drei Regeln auf, welche man zu beachten habe bei Falschschreibung von Noten: »Regel 2. Zwei strichlein vnder einer schwartzen Noten gesetzt | zaigen an | das sie sol weiß sein



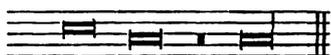
etc. Regel 3. Ein Noten mit zweien strichen geschriben | wirdt darfür gehalten | als het sie keinen. Deßgleichen so

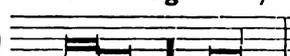
ein vberzwerches strichlein durch der Noten strich gezogen wirdt. Regel 4. Wenn ein Nota falsch gesetzt wirt | so pflegt man dieselb mit zweien kleinen strichlein zu nerzeichnen | wo nun dieselbigen hingezogen | es sei in das Spacium |

oder auff die Linien | da muß man die Noten singen. etc.« Ähnlich sagte schon Martin Agri-

cola, Musica Figuralis. deutsch. (1532). Seite c<sub>9</sub>' (Von den Noten und Pausen): »Auch findet man zu zeiten Noten mit zweyen schwentzen | oder ein schwantz mit ain strichlein durchzogen | auch schwartze Noten mit zweyen strichlein vnterschriben . . . Und mercke das dieser Noten keine freywillig (es sey denn im falsch notiren) gemacht soll werden | als wenn eine Nota schwartz wird gemacht | vnd sol weiß sein | so vnderzeich sie also etc. wie volget . . .«

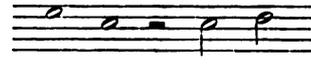
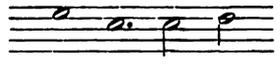
Seite	System	Abschnitt	Stimme	
10	3	1	Disk.	im Originaldruck vor sus ein »o« zuviel.
18	2	4	Alt	» » die zweite Minima <i>g</i> statt <i>a</i> .
22	2	1	Disk.	» » »ast« statt »est«.
22	3	5	Ten.	» » Longa, während in den übrigen Stimmen Brevis.
27	3	6	Baß	» » <i>g</i> statt <i>f</i> .
31	3	1	Disk.	» » »principto«.
31	3	3	Ten.	» » <i>c</i> statt <i>h</i> .
32	2	1	Alt	» » »saecularum«.
44	3	2	Alt	» » »ente« statt »mente«.
49	2	2	Alt	» » Minima statt Semibrevis.
66	1	3	Baß	» » Brevis nicht perfiziert (ohne Punkt).
70	1	1	Disk.	» » »ast« statt »est«.
73	1	4	Disk.	» » »impsevit«.

Außerdem ist der Text wie in den meisten gedruckten Stimmbüchern sehr inkonsequent und salopp untergelegt, so daß fortlaufend entweder Eliminierungen oder Sekundoeinschübe notwendig waren. Das Zeichen »&« wurde vom Herausgeber stets aufgelöst in »et«. Durch Trennung der Finallonga veranlaßte Textunterlagen wie ,

welche sich in den Chorbüchern Senfls besonders häufig finden, wurden analog den ausgeschriebenen Stellen, beispielsweise im Magnif. III. toni Nr. 6 (Schluß)  ergänzt. — In den Diphona 1549 ist der Text wesentlich genauer untergelegt; die Sekundozichen sind meist aufgelöst. Noch korrekter präsentiert sich die Unterlage in den Stuttgarter Chorbüchern, die dementsprechend ausgiebig zur Verbesserung sowohl der Lesart, wie des Druckes benutzt wurden.

Vorlage: Ott, 1537.

Coll. Diphona, 1549.

Seite	System	Abschn.	Stimme		
13	4	3/6	Inf. vox	Orig. ohne Unterlage, daher aus dem vorhergehenden »Abraham« ergänzt.	Unterlegt:  et se mi-ni
13	3	4/5	Sup. vox		»ad pa - patres«.
14	3	8	Inf. vox		
54	3	3/6	Sup. vox		
54	3	1/3	Inf. vox		
36	1	5/6	Alt	 in bra - - - chi - - - o	 in bra - - - chi - o
36	3	5/6	Tenor		
37	3	6	Tenor		
38	1	4	Disk.		
38	1	1	Tenor		

Vorlage: Ott, 1537.

Coll. Diphona, 1549.

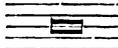
Seite	System	Abschn.	Stimme
38	I	I	Tenor
39	3	5/6	Disk.
40	3'	2/4	Tenor
41	I	6/7	Alt
41	I	8/9	Baß
41	2	1	Disk.
42	I	8	Ten. u. Alt
42	2	4	Tenor
44	I	5	Alt
45	3	4	Baß
46	I	1	Tenor
46	2	4	Alt
47	2	5	Baß
49	2	1/2	Alt
49	2	6/7	Alt
68	2	7	Tenor
69	2	4	Sopr. u. Alt
70	I	1/2	Disk.
70	I	1/2	Baß
71	I	4/5	Baß
73	3	7/8	Alt u. Baß
76	I	2/3	Baß

Durch diese Unterschiede (s. vor. Seite unt.)  
entstehen folgende abweichende Lesarten:

Durch das ganze Magnificat

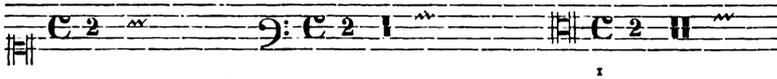
Doppelnote (s. Revision zu Asperge s me).

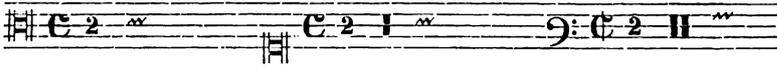
Ego ipse consolabor vos. Textunterlage  original, durch Verschiebung der vorletzten Silbe auf das 2. Achtel nach der Semiminima-Regel korrekter.

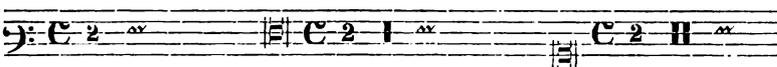
Patris etiam insonuit. Im Original Punkt ausgelassen: S. 80, System 3. Abschn. 2/3.  statt .

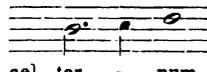
Laudate Dominum omnes gentes. In der Vorlage (Petreius, 1539) ist der 3 mal veränderte dreistimmige Kanon nur in 1 Stimme im Diskant mit den Reperkussionen, aber ohne Schlüsselvorzeichnungen angegeben. Die Auflösung wurde vom Herausgeber nach der diesem Kanon vorausgehenden Tabelle besorgt:

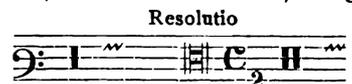
Laudate Dominum omnes gentes. Psal. CXVI. trium uocum ter uariatus. Deinde 4. 5. 6. uocum.

Quatuor. 

Quinque. 

Sex uocum. 

Das vierstimmige Stück hat wiederholt folgende Textunterlage: , durch Verschiebung verbessert. Dasselbe Stück bei Buchau (1567) ist nur in zwei Stimmen (Prima et altera uox) ausgeschrieben, aber mit den Einsatzzeichen; unterhalb der Auflösungs-Schlüssel:



Bassus in Omophonia. Tenor in Subdiatessaron.

Asperges me. Auf Fol. 59 des Münchener Chorbuches steht mit zügiger Hand, die an Senfls zweiten Albrecht-Brief (1535) erinnert: »Asperges me domine: usque ad aduentum«; später über dem 4. Satz: »Ab aduentu Vsque ad pasca:« Am Schluß des 2. Absatzes, Teil II (S. 99, System 3. Alt) taucht eine Finallonga auf, die als Doppel- und Tripel-Note häufig in den Senflschen Chorbüchern, dann im Liber selectarum cantionum 1520, seltener in kleineren geschriebenen und gedruckten Stimmbüchern gebraucht, aber weder in alten, noch in modernen Lehrbüchern der Mensuralnotation erklärt wird. Dieselbe unterscheidet sich von allen übrigen Notengattungen dadurch, daß sie zwei oder drei Noten übereinandertürmt und nur die größte unausgefüllt, die andere oder anderen dagegen geschwärzt hat. Daß sie mit den ähnlich aussehenden Pfundnoten des bekannten Kanons »Salve sancta parens« (Notate uerba etc.), der sich im Anhang des vorgenannten Liber selectarum cantionum befindet, nicht die gleiche Bedeutung hat, ist selbstverständlich<sup>2</sup>. Wenn die geschwärzte Brevisnote eine Korrektur anzeigen soll, dann würde diese neue Art sicherlich von irgend einem Theoretiker erwähnt worden sein. Auch das ist nicht wahrscheinlich, daß sie eine Ligatur bedeuten soll, deren eine Note durch Schwärzung im tempus perfectum imperfiziert ist, da die Mensuralnotation für die Imperfizierung innerhalb der Ligatur andere Zeichen gebrauchte<sup>3</sup>. So kann es sich also nur um ein Ad libitum-Zeichen oder um eine Stimmenverdopplung resp. Stimmteilung handeln. Die schwarze Note hätte somit den Zweck, die Schlußharmonie voller ertönen zu lassen, überwiegend durch Einfügung der Terz oder Quinte. Senfl wollte den Liebhabern ihren leeren Quintschluß ermöglichen, war aber seinerseits geneigt, denselben zu vermeiden, ein Beweis seines lebhaften Klangsinn, der nach einem festen, abschließenden Ausgang drängt. Wo er den leeren Quintschluß bringt, wie z. B. in der Maximilians-Nänie, da tut er es zweifellos bewußt, mit tonmalerischen Absichten. Mit den Vollschlüssen allein entfernt er sich von den stilistischen Ungeheuerlichkeiten eines »Liber generationis«, das noch nicht lange vorher der geniale Josquin »vertont« hatte. — Im vorliegenden Fall wird durch die geschwärzte Note dem C-Dreiklang die Terz beigefügt. In unserm Band haben wir die Doppelnote in zwei unausgefüllte Longen aufgelöst.

S. 100. System 2. Abschn. 6 wurde durch Perfizierung des *d* eine im Ms. fehlende Semibrevis ergänzt. Dieser Teil (II, 3) hat die Vorzeichnung  $\text{♩} \text{3}$ , d. h. die Noten stehen in der diminuta Proportio tripla, die Bewegung wird dreifach (auf 1 Tactus kommen 3 Semibreues, also auf 1 Brevis imperfecta des integer valor 6 Semibreues).

Ave Domine Hiesu Christe. Im Münchener Chorbuch (Cod. 10) befindet sich am Beginn der 4 Stimmen je ein schöner Initialbuchstabe. Die Textunterlage hat der Kopist (man erinnere sich des Wagenriederschen Briefes an Schultheis aus dem Jahre 1537) mit besonderer Genauigkeit untergelegt. Aus Stellen, wie folgende:

<sup>1</sup> Druckfehler, statt  ohne Achse (proportio subdupla).

<sup>2</sup> Vergl. Listenius, Rudimenta musicae (1535), fol. B<sub>3</sub>.

<sup>3</sup> Vergl. Heyden, De arte can. (1540) S. 71. — Froschius, Rer. Mus. pag. D<sub>2</sub>. — Außerdem Bellermann, Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhds. 1858. S. 10, 13 u. 25.

im Discantus (IV<sup>a</sup> Salutatio):

im Bassus (V<sup>a</sup> Salutatio):

geht hervor, daß man auch nach kleinen Notengattungen aussprechen konnte. Ähnliche Fälle hat übrigens Sandberger schon bei den Lasso-Chorbüchern nachgewiesen<sup>1</sup>.

Über die (am Ende der Salutatio I<sup>a</sup> und II<sup>a</sup>) vergl. Gumpeltzhaimer, Compendium 1595. Fol. 8<sup>b</sup>. Ebenso Wilphlingseder, Erotemata mus. 1563. S. 128 »Haemiciclus cum puncticulo inserto, Instar Iridis, notulae imminens supernè, communè omnibus vocibus cessationem indicit.« Heyden, De arte canendi. 1540. S. 54 bemerkt, die gehört nicht eigentlich zu den Pausen »cum verius signa ordinis sint, nihilque cum valore Notularum commune habeant, tanto minori negotio perdiscuntur.«<sup>2</sup>

Über den Taktwechsel (C in 3) im V. Teil ist nach Bellermann, Kontrapunkt S. 36 u. 29 zu bemerken: »Die Hemiolien treten meist kurz vor einem Abschnitt oder Schluß auf, und zeigen an, daß statt zwei  $\frac{3}{4}$  Takten drei  $\frac{2}{4}$  Takte beim Gesang zu markieren sind. Diese rhythmische Wendung ist von großer Wirkung und hat sich bis ins 18. Jahrhundert namentlich in lebhaften  $\frac{3}{4}$  Takt-Chören erhalten. Die neueste Musik hat aber alle dergleichen Feinheiten abgestreift, da die Einführung der Takte sie dem Auge entzogen hatte.« Komplizierte Ligaturenbildung mit der Perfizierung Ten. u. ähnl. finden sich nicht selten.

Beati omnes qui timent (I). Senfls engere redaktionelle Tätigkeit im Lib. select. cantion. ist hier handgreiflich: Fol. 264 im Diskant ist eine Note deutlich ausradiert. S. 119, System 2. Abschn. 2/3, Diskant, im Original untergelegt nach einer Viertelnote. S. 122. System 2. Abschn. 3—7 durch alle Stimmen Deklamation be - ne - di - ce - - tur vom Komponisten beabsichtigt.

Beati omnes qui timent (II). Der erste Teil hat die Vorzeichnung C (Proportio subdupla), der zweite C (Proportio dupla). Der C-Schlüssel auf der obersten Linie kommt nur selten vor, in der späteren Zeit des 16. Jahrhunderts überhaupt nicht mehr.

Seite	System	Abschn.	Stimme	Bemerkung	
126	1	6	Tenor	steht im Druck irrtümlich Semibrevis statt Minima.	
126	1	6	Alt, Tenor, Baß	herber Zusammenklang: <i>cis e f</i> (Durchgang).	
126	3	1/5	Baß	Longa-Strich irrtümlich bei <i>d</i> statt <i>a</i> :	statt
127	1	4	Sopr., Ten., Baß	Härte des Zusammenklangs: <i>c d</i> ( <i>d</i> verzögert); <i>a g</i> ( <i>g</i> Durchgang).	
128	3	1	Tenor	fälschlich »ut« statt »et«.	
129	3	4	Alt	Vor <i>e</i> fälschlich Diskant- statt Mezzosopranschlüssel.	

Christe qui lux es. Eine merkwürdige, auf frühere Vorbilder (Dufays, Binchois) zurückgehende, ochetusmäßige Textunterlage im Tenor und Baß:

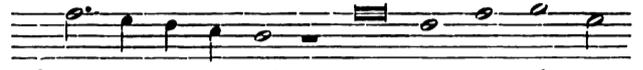
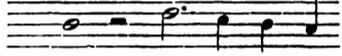
Hier ist unter jede Teilphrase »prae« unterzulegen (nach Regensburger Mss.-Vorlagen). [dicans]

Seite	System	Abschn.	Stimme	Vorlage: Ott, 1538.	Coll. Ms. Regensburg.
130	1	3/4	Baß		
130	1	4	Tenor		
135	1	2	Baß		
135	2	3	Baß		
135	3	6	Baß		bis S. 137, Syst. 2, Abschn. 2.
138	2	2/3	Baß		

<sup>1</sup> Vorworte zu Lassos Madrigalen. I. S. XIII ff.

<sup>2</sup> Vergl. auch M. Agricola, Musica Figuralis. 1532. S. f<sub>2</sub>; und Listenius, Rudimenta musicae S. B<sub>2</sub><sup>b</sup>.

Collegerunt Pontifices. Die in unserer Neuausgabe fettgedruckten Worte sind im Ms. Regensburg rot geschrieben (s. o. Editionstechnik). Der Text ist sauber und mit Unterscheidungszeichen untergelegt, daher die Originalfassung im wesentlichen beibehalten.

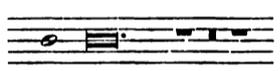
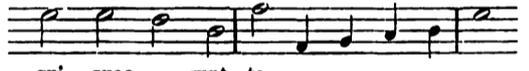
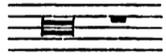
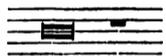
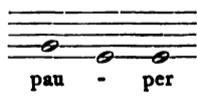
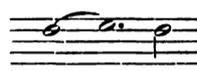
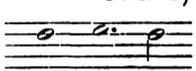
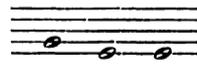
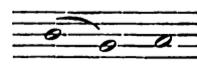
Seite	System	Abschn.	Stimme	
140	3	2	Disk.	»i« im Manuskript ausgelassen.
141	2	5	Disk.	Textunterlage nach dem Origin.-Manuskript.
141	2	7	Baß	» » » » »
142	1	1	Disk.	»fa« nach Minima.
144	3	4/5	Disk.	Die Silbe »psis« im Manuskript auf <i>h</i> nach der Semiminima-Regel verschoben auf <i>c</i> .
145	3	1	Baß	Textunterlage nach Manuskript.
146	3	7	Disk.	» » »
148	1	5	Alt	original(*): 
148	1	5 ff.	Alt	Textunterlage verbessert; in der Neuausgabe das 2. »uerunt« weggelassen: 
				cogitave] - - - - runt <i>ue - runt</i> co - gi - ta-ue runt
148	2	2/3	Baß	Im Manuskript fälschlich <i>g</i> durchstrichen  , in der Neuausgabe aber gelassen, da sonst ein Takt ausfiele oder durch Semipausa ersetzt werden müßte.

Cum egrotasset Job. Im Münchner Chorbuch 16, das stellenweise durch Stockflecken stark unleserlich ist bzw. zu werden droht, »egrotasset« geschrieben, daher beibehalten. Über die seltene Schlüsselkonstellation s. Bellermann Kontrapunkt, S. 68 f.

Deus in adiutorium (I). S. 156, System 3. Abschn. 4. Ten.: in der Vorlage steht die Silbe »sti« unter *g* Abschn. 6. — S. 159, System 2, Abschn. 2/3, Disk. »euge« nach Semiminima original.

Deus in adiutorium (II). Die falsche Textunterlage in den Neudrucken von Proske, Musica sacra, Bd. XVIII. S. 12 ff. und in der Allgem. Musik-Zeitung, 1842, Beilage 7, hat schon Bellermann rektifiziert. Die Neuausgabe des Dodekachordon durch P. Bohn (Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. XVI. 1888/89) bringt auch eine leidlich korrekte Übertragung (S. 292 ff.). Bei Ott, 1537 und Glarean 1547 ist der Text abweichend vom Ms. untergelegt.

Vorlage: Ms. München.

Seite	System	Abschn.	Stimme		Coll. a) Ott, 1537 und Glarean, 1547.
164	2	5/6	Alt		Bei Glarean Punkt ausgelassen (daher ergänzten Bohn und Schlecht a. a. O. 1 Semipausa). 
167	2	5/6	Alt	qui quae - runt te 	et di-cent sem-per  (besser, da im Ms. Gedanke »et dicent« ganz fehlt).
168	3	4	Baß		
169	1	3	Baß		
169	1	5	Tenor	pau - per 	pau-per 
163	3	3/4	Disk.		
169	1	5	Tenor		
169	1	5	Alt		

Coll. b) Montanus, 1553.

## IV. ANHANG.

### I. Heinrich Isaac in Augsburg (?) und Konstanz.

Waldner<sup>1</sup> ist der Meinung, daß Heinrich Isaac nach dem Sturze der Mediceer 1494 Florenz verlassen und irgendwo in Deutschland oder in den Niederlanden dem Kaiser Max seine Dienste angeboten habe. Weiter wird geschlossen, daß Isaac 1496 in Augsburg bei der kaiserlichen Kapelle als Lehrer oder Komponist tätig gewesen und im selben Jahre bei der Auflösung dieser Kapelle mit dem »obersten Caplan und Cantor« Hans Kerner und zwölf ausgewählten Singknaben (unter denen sich auch Ludwig Senfl befunden haben könnte), die Reise nach Wien angetreten habe. Zum Beleg dienen drei Verfügungen des Kaisers aus dem Spätherbst des Jahres 1496 aus Pisa, die a. a. O. abgedruckt sind. Ich glaube nun, daß man diese ganze Konstruktion zurückweisen müssen. Allerdings ist Isaac mit seiner Hausfrau in der dritten<sup>2</sup> Urkunde in Verbindung mit Hans Kerner und seinen zwölf Chorknaben genannt; aber bei näherer Betrachtung schwindet jeder Zusammenhang mit der Augsburger Kapelle. Alle drei Urkunden sind finanzieller Natur. Die erste Verfügung fußt auf dem Beschluß des Kaisers, die Augsburger Kapelle aufzulösen, und trifft die Anordnung, daß die rückständigen Besoldungen sofort durch Vermittlung des Kantors Hans Kerner ausgerichtet werden sollen. In der zweiten Verfügung wird dem genannten Hans Kerner weiteres Geld angewiesen, damit er samt zwölf auserlesenen Knaben nach Wien reisen könne. Von Isaac ist hier noch keine Rede. Erst in der dritten Verfügung wird eine fernere Anweisung, diesmal auf das »Huebhaus« in Wien, damit begründet, daß der Kaiser den Hans Kerner mit zwölf Knaben, »darzue den Ysaac und sein Hausfrau« nach Wien beordert habe, wo alle seines weiteren Befehls gewärtig sein sollen. Erst in Wien ist also Isaac mit den Übrigen zusammen. Drum war auch in der zweiten Urkunde ihm das Fuhrgeld nicht mit angewiesen worden. Er wird also die Reise entweder auf eigene Kosten haben machen sollen, oder er ist durch eine andere, bislang unbekannt gebliebene Verfügung dafür entschädigt worden. Beides ist undenkbar, wenn Isaac schon in Augsburg in der kaiserlichen Kapelle angestellt war. Denn in diesem Falle hätte man ihn doch entschädigen müssen, und es wäre widersinnig gewesen, ihn an der günstigen Fahrgelegenheit nicht teilnehmen zu lassen.

Es bleibt also nur übrig, daß Isaac mit seiner Frau zwar gleichzeitig mit Kerner und seinen Knaben nach Wien beordert wurde, aber von einem andern Orte aus. Und von woher könnte das sein? Die Antwort ist leicht, wenn wir die Unwahrscheinlichkeiten ausschalten, die Waldner hier aufeinandertürmt. Isaac soll seine Stelle in Florenz verloren oder aufgegeben haben, als die Mediceer dort vertrieben, und die »reine Republik« eingerichtet wurde. Ist das notwendig? Isaac war doch Organist, oder Kapellmeister, oder beides zusammen; und sollte man denn in der »reinen Republik« keinen Organisten mehr gebraucht haben? Oder sollte man infolge der Predigten des »fanatischen Mönches« Savonarola aufgehört haben, in S. Giovanni den Chorgesang zu betreiben, so daß Isaac nichts Eiligeres zu tun gehabt hätte, als der ungastlich gewordenen Stadt den Rücken zu kehren und dem Kaiser nach Deutschland und womöglich bis in die Niederlande zu folgen, bloß um sich ihm persönlich vorstellen zu können? Das halte ich einfach für ausgeschlossen. Ein armer Organist und Kapellmeister, schon stark bei Jahren und vielfach krank, der öfter gezwungen gewesen war, hohe Herren um Unterstützung zu bitten, sollte wegen einer politischen Wendung seine Stelle aufgeben und aufs Geratewohl eine weite und kostspielige Reise unternommen haben, noch dazu mit seiner Hausfrau, die Florentinerin war, und nach einem ihm bis dahin fremden Lande? Denn trotz des Namens Arrigo Tedesco, den die Italiener ihm — vermutlich erst hinterher — beigelegt haben, war Isaac bis dahin kaum in Deutschland gewesen. Ich denke vielmehr, er wird auch nach 1494 zunächst ruhig in Florenz geblieben sein. Und nun besinne man sich, daß die mehrerwähnten drei Verfügungen des Kaisers, von denen die dritte auf die Beorderung des Komponisten nach Wien Bezug nimmt, sämtlich während seines ersten italienischen Feldzuges, und zwar in Pisa, alle an einem Tage, 13. November 1496, getroffen wurden, so ist der natürlichste Zusammenhang von selbst gegeben. In Italien war es, wo der alte Meister, eine seinem Genius angemessenere und ruhigere Stellung begehrend, sich dem Kaiser vorstellte; in Italien entschloß sich Max, ihn als Komponisten seiner Kapelle anzugliedern, die er zunächst — vielleicht auf Isaacs Rat — in Wien konzentrieren wollte; in Italien und nicht in Augsburg mußte denn auch das Reisegeld für den Meister und seine Frau angewiesen oder gegeben werden, und im folgenden Jahre wurde in Innsbruck, wohin der Kaiser Isaac aus Wien hatte kommen lassen, die Bestallung, die erste und einzige beim Kaiser, vollzogen. Bei der ziemlich freien Bewegung, die seine Stellung ihm ließ, mag Isaac später wohl auch einmal nach Augsburg gekommen sein, aber darüber ist nichts bekannt.

Dagegen ist die Anwesenheit Isaacs in Konstanz sicher verbürgt. Er ist öfter dort gewesen und lange genug, um Zeit selbst zu größeren Kompositionen zu gewinnen. Eine für die Entstehung des vielgenannten, jetzt neu im Erscheinen begriffenen Choralis Constantinus hochwichtige Tatsache! Zwar ist der Zusammenhang dieses großen Werkes mit Konstanz auch ohnehin noch viel fester begründet, als die Einleitung Rabls zum ersten Bande der neuen Ausgabe (Wien 1898, S. X ff.) erkennen läßt. Es ist mir unbegreiflich, daß man das Werk selbst, speziell den zweiten und dritten Teil, nicht einfach einem beliebigen Liturgiker vorgelegt hat. Ich konnte den Band nur eine Viertelstunde auf der Hof- und Staatsbibliothek in München einsehen, als man gerade darangehen wollte, ihn nach Wien zu schicken. Aus meinen ganz flüchtigen Notizen ergibt sich aber auf den ersten Blick, daß das Werk die Konstanzer Liturgie enthält. Die Einteilung im zweiten und dritten Teil ist etwas eigentümlich und gibt Fingerzeige für die Aufsuchung der ursprünglichen Vorlage. Aber sonst enthalten beide Teile, ebenso wie der erste, schlechterdings nichts, was über die allgemeinen Festfeiern in den deutschen Kirchen jener Zeit und das dafür übliche Singmaterial hinausgeht, mit Ausnahme eben der drei spezifisch konstanzer Heiligen: St. Gebhard, St. Pelagius, St. Konrad. Damit ist wenigstens die eine Hauptfrage endgültig erledigt. In dem von Winterberger in Wien 1511 gedruckten »Graduale Pataviense« wird natürlich von diesen »Constantina« nichts zu finden sein. Dennoch könnte das Werk in vielen Teilen mit der Vorlage Isaacs übereinstimmen, aber dann aus dem umgekehrten Grunde, als in der Vorrede zum I. Band des Choralis Constantinus angenommen wird. Der Komponist Wolfgang Grefinger,

<sup>1</sup> Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck. Beilage zu den Monatsheften f. Musikgesch. 1897/98, S. 23.

<sup>2</sup> Bei Rabl, Einleitung zu Bd. I des Chor. Const., Wien, 1898, S. IX wird schon die völlige Konfundierung der drei Urkunden vollzogen.

Organist bei St. Stephan in Wien, der mit der Redaktion des Passauer Graduales betraut war, würde dann das Material Isaacs mitberücksichtigt haben, das dieser aber unbedingt in Konstanz selbst erhalten hat.

Über den Aufenthalt und die kompositorische Tätigkeit Heinrich Isaacs in Konstanz besitzen wir nun zwei zeitgenössische und schlechthin unanfechtbare Belege. Der erste findet sich in der im Hauptaufsatz besprochenen Tschudischen Handschrift (Codd. Sangall. 463, 464), die schon so oft beschrieben und erwähnt wurde, so von Ildephons Fuchs 1805, Gräter 1814, Eitner 1874, R. G. Zimmermann 1885, ohne daß auch nur einer die wichtige Notiz gesehen hätte, die sich in den beiden älteren Stimmbänden findet. Übereinstimmend heißt es hier im Bassus [5 et 6 vocum] Fol. 6<sup>b</sup> und im Discantus sex vocum Fol. 5<sup>b</sup>: »ISAAC CONSTANTIAE POSVIT SEX VOCVM Virgo prudentissima«. Noten und Text sind in beiden Stimmen nicht von Aegidius Tschudi geschrieben, standen vielmehr schon darin, als dieser, wahrscheinlich 1516, die Handschrift bekam. In den anderen beiden erhaltenen Stimmen, Sopran und Alt, ist, wie in den verschiedenen Indices, des Entstehungsortes keine Erwähnung getan; in diesen Stimmen ist alles von der Hand Aegidius Tschudis, auch der Text, der die gleiche Fassung hat, wie die ältere Vorlage, aber von Tschudi, so gut es gehen wollte, unterlegt wurde. In Senfls Ausgabe, Augsburg 1520, lauten nun die auf den Archimusicus oder obersten Kapellmeister Georg von Slatkonja bezüglichen, an die h. Jungfrau gerichteten Textverse im zweiten Teil:

Hoc tibi devota carmen Georgius arte  
ordinat Augusti Cantor Rectorque Capelle,  
Austriacae praesul regionis, sedulus omni  
se in tua commendat studio pia gaudia mater:  
praecipuum tamen est illi, quo assumpta fuisti  
Quo tu pulchra ut luna micat, electa es vt sol.

Dies ist die spätere Fassung des Textes, nach Mai 1513 entstanden, wo Slatkonja Bischof von Wien wurde. In der Handschrift haben wir einen älteren Text, der mit jenem übereinstimmt, bis auf den viertletzten Vers

»Austriacae praesul regionis, sedulus omni«,

der hier lautet:

»Slatkonius praesul Petinensis, sedulus omni«.

Es ist belanglos, daß Tschudi mit der Ortsbezeichnung, die ganz richtig auf das istrische Bistum Pedena hinweist, wo Georg seit 1506<sup>1</sup> bis zu seiner Transferierung nach Wien Mai 1513 Bischof war<sup>2</sup>, nichts anzufangen wußte und überall »Petouiensis« hineinverbesserte. Der späteste Zeitpunkt, vor welchem Isaac die große sechsstimmige Prunkmotette in Konstanz komponiert hat, Mai 1513, ist also durch diese Textvariante festgelegt. Frühester Zeitpunkt ist zunächst das Jahr der Erwählung Slatkonias zum Bischof von Piben, also 1506, da bisher nicht bekannt ist, wann Slatkonja Rektor der kaiserlichen Kapelle wurde. Mit der Bekleidung der Bischofswürde in Piben hängt das nicht zusammen, so wenig wie mit der in Wien. Da Slatkonja in seinem Bischofsamte zu Wien schon am 22. Juni 1520 »wegen Altersschwäche« einen Koadjutor erhielt<sup>3</sup>, so könnte seine Tätigkeit an der kaiserlichen Kapelle schon früh begonnen haben. Als Rector Capellae »der Römisch Ku. Majestät« wird 1492 Niclas Mayerl erwähnt<sup>4</sup>, später vor Slatkonja niemand mehr, da Hans Kerner, 1496 »oberster Caplan und Cantor«, nach seiner Übersiedelung von Augsburg nach Wien wenigstens aus den Innsbrucker Akten verschwindet. Genannt wird Slatkonja als »Capelmaister« zuerst am 19. August 1509<sup>5</sup>. Ist meine Vermutung richtig, daß Vadian auch der Dichter des »Virgo prudentissima« war, so kann das Werk nicht vor 1509 entstanden sein, da erst in diesem Jahr der junge Gelehrte, damals Lehrer an der Artistenfakultät in Wien, anfang, lateinische Verse zu machen<sup>6</sup>. Die Daten stimmen nun vortrefflich zusammen, und es wäre also etwa zwischen 1509<sup>7</sup> und 1513, keinesfalls aber vor 1506 gewesen, wo Meister Isaac in der Bodenseestadt reichlich genug Muße fand, um ein so großartiges und ziemlich umfangreiches Werk zu schaffen.

Dann haben wir aber noch den striktesten Beweis für eine frühere Anwesenheit Isaacs in Konstanz. Diesen liefert uns Fridolin Sicher in seinem ebenfalls im Hauptaufsatz besprochenen Orgelbuch (Cod. Sangall. 530), und zwar in der ältesten Schicht der Handschrift. Hier steht Fol. 74<sup>b</sup>—75<sup>a</sup> ein vierstimmiges Stück, das nach der Schlußbemerkung dem Texte »Sub tuum praesidium«<sup>8</sup> angehört. Als Überschrift trägt diese Komposition die Bemerkung: »Hainricus Isaac Ex petitione Magistri Martini Vogelmayr Org tunc temporis Constanciae«. Von diesem Martin Vogelmayr enthält das Orgelbuch auch eine Komposition; überhaupt war dieser dem Schreiber als sein erster Lehrer im Orgelspiel genau bekannt; auch war er bis zu seinem Tode in Konstanz, so daß es widersinnig wäre, den in echt Sicherschem Latein abgefaßten Zusatz »tunc temporis Constanciae« auf das Wort »Organistae« zu beziehen; es bezieht sich vielmehr auf das hinzuzudenkende Hauptverbum »composit«, so daß der Satz heißt: »Dieses Stück komponierte Heinrich Isaac damals in Konstanz auf Bitten des Meisters Martin Vogelmayr, Organisten«. Die Überschriften und Schlußnotizen sind alle etwas später geschrieben, als die Noten, woraus auf das »tunc temporis« ein ziemliches Licht fällt. Wahrscheinlich war Fridolin Sicher gerade zu jener Zeit in Konstanz, wo Isaac dort das Stück komponierte. Diese Zeit ist nun genau normiert durch Sichers Chronik, die in wenigen Zeilen über die Konstanzer Musikverhältnisse wichtige Aufschlüsse gibt<sup>9</sup>. Vogelmayr wird dort nur Meister Martin genannt. Sicher kam 1503 als dreizehnjähriger Knabe zu ihm in die Lehre und blieb ein Jahr bei ihm. Vogelmayr starb nach Pfingsten 1504 an einem Unfall, den er auf einem Spazierritt zwischen Baden und Königfelden im Aargau erlitten hatte. In Baden hatte er eine vierzehntägige Kur gemacht; als dann der Bischof von Konstanz auch nach Baden gekommen war, mußte ihm zu lieb der Meister noch dort bleiben. Da ereilte ihn sein Schicksal. Sein Nachfolger in Konstanz wurde Meister »Hans von Ravensburg«, also Hans Buchner. Bei diesem lernte Fridolin Sicher 1512—13 abermals ein Jahr lang. So weit Sichers Bericht. Anderweit wissen wir ja, daß Buchner erst am 10. Januar 1512 definitiv ernannt wurde<sup>10</sup>. Isaac war demnach schon zu Vogelmayrs Zeit, also vor Pfingsten 1504 in Konstanz kompositorisch tätig; hier wird der junge Sicher ihn gesehen haben, hier ist ihm vermutlich auch der Knabe Senfl zugeführt

<sup>1</sup> Wetzer und Welte, Kirchenlexikon<sup>2</sup> XII. 1901, Sp. 1527.

<sup>2</sup> Vergl. Gams, Series Episcoporum. Ratisb. 1873. 4<sup>o</sup>. p. 802; p. 321.

<sup>3</sup> Wetzer und Welte, Kirchenlexikon<sup>2</sup> a. a. O.

<sup>4</sup> Waldner, Nachrichten, S. 14.

<sup>5</sup> Ebenda, S. 46.

<sup>6</sup> Götzinger in der Allg. deutsch. Biogr. 1896, Bd. 41, S. 239.

<sup>7</sup> Dagegen wäre es wirklich zu verwundern, wenn nicht der Winter 1506 auf 1507 zum Anlaß eines längeren Aufenthalts Isaacs und der Kapelle in Konstanz geworden wäre; denn der Kaiser, der seine Kapelle nicht gern lange vermißte, brachte diesen ganzen Winter in Konstanz zu.

<sup>8</sup> Das Stück steht nicht im Choralis Constantinus, ist auch sonst meines Wissens nicht bekannt. Wahrscheinlich war der einstimmige Gesang, der aus dem Officium b. Mariae extra Adventum genommen ist, als »Antiphona post Missam« in Gebrauch. Für ähnlichen Zweck steht der Text noch im Graduale [Romanum] de Tempore et de Sanctis, Ratisb. 1877. 8<sup>o</sup>. S. 91\*, aber mit einer andern Melodie.

<sup>9</sup> Fridolin Sichers Chronik, herausg. von Ernst Götzinger, St. Gallen 1885 (Mittlgn. z. vaterl. Gesch. XX.), S. 35, Zeile 7—20.

<sup>10</sup> Sein Bestallungsrevers Karlsruhe, Landesarchiv, Urk.-Konvolut 166<sup>b</sup>) wurde von E. von Werra in Haberls Kirchenmusikalischem Jahrbuch, Jahrg. 1895, S. 90 und mit erweiterten Zusätzen im »Diözesanarchiv von Schwaben«, 1895, S. 90—95 veröffentlicht.

worden. Zusammen mit der zweiten Anwesenheit zwischen 1509 und 1513 gäbe das schon einen festen Untergrund für die Entstehung des großartigen Planes, das Konstanzer Graduale für den vierstimmigen Kunstgesang auszuarbeiten. Die beiden Organisten Vogelmayr und Buchner werden diesen Plan gefördert, vielleicht angeregt haben, aber nicht minder der, wie wir hörten, mit Vogelmayr schon freundschaftlich verkehrende, überhaupt gastfreie<sup>1</sup> Bischof Hugo von Landenberg, ein Züricher, der seit 1496 regierte<sup>2</sup>. Nachdem unter den beiden vorigen Bischöfen schon 1489 und 1493 neun Succentorstellen errichtet waren<sup>3</sup>, schuf das Domkapitel am 6. August 1502<sup>4</sup> ein Institut von acht Choralen unter einem eigenen Succentor. Im selben Jahr erschien das später oft aufgelegte Obsequiale Constantiense, zwei Jahre später wurde das Missale zuerst gedruckt; 1517 ließ man durch Meister Hans Schentzer im Münster die große Orgel machen<sup>5</sup>; alles deutet auf rege liturgisch-musikalische Tätigkeit. Die Arbeit für Konstanz konnte Isaac um so leichter übernehmen, weil sie vermöge ihres allgemeinen Charakters allen Kirchenkapellen, so also auch der kaiserlichen, mit Ausnahme einzig der wenigen Konstanzer Sonderfeste, zu gute kam. Übrigens weilte auch sein kaiserlicher Herr, dieser unvergleichliche und unermüdliche Mäcen, vor dem Venediger Krieg 1507—1508 selbst lange Zeit in Konstanz<sup>6</sup>. Schwer verständlich ist, daß von den Konstanzer Gradualien, die Isaacs Werke zu grunde lagen, kein Exemplar mehr, sei es in Konstanz oder in Karlsruhe, vorhanden sein sollte<sup>7</sup>. Nach den Stürmen des Reformationszeitalters, in welchen das Domkapitel mit allem Inventar teils nach Überlingen, teils nach Zell auf der Reichenau auswanderte<sup>8</sup>, war am 2. Okt. 1555 nach amtlicher Inventarisierung doch noch ein ziemlich reicher Bestand an liturgischen Büchern, darunter fünf oder sechs Gradualien im Chor und im Kapitelhaus vorhanden. Allerdings sind das vorwiegend Teilgradualien, die auch zusammen nicht das vollständige Material für das ganze Kirchenjahr enthalten zu haben scheinen<sup>9</sup>. Vielleicht hat man sich damals schon mit gedruckten Gradualien anderer Diözesen zu behelfen angefangen.

Adolf Thürlings.

## II. Beilagen.

### (Zur Biographie II.)

#### I.

»Sennfl« unterzeichnet sich der Meister in seinen Briefen an Herzog Albrecht und Georg Schultheis; »Sennfl« schreibt der Verfertiger des Manuskripts 18810 der Wiener Hofbibliothek; ebenso steht auf den Medaillen »Sennfl«. — Sedelius, der Tegernseer Mönch, schreibt »Seneff« und »Senflius«; Ludovico Zacconi (Prattica di Musica, 1596) schreibt »Senfelio« (Fol. 184, 190) und »Semfelio« (Fol. 188). In den Manuskripten der Zwickauer Ratsschulbibliothek und in den Stuttgarter Codices steht abwechselnd »Senfl«, »Senffel«, »Ludewicus senffel« und »Senffthel«, in den Regensburger Manuskripten (Bibl. Proske) »Senffel«. Im Münchener Ratsprotokoll (1535) heißt es »Sanfftl« und »Sannfftel«. In Cod. 25 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek steht zu lesen »Sennphlius«, während Montanus im Tom. II. Psalmorum »Senpfl« und Math. Ratzenberger in seiner Geschichte Luthers die Schweizerform »Senfflin« schreibt. Am häufigsten findet sich die einfachste Form, die wir beibehalten haben, »Senfl«, namentlich in vielen Münchener Codices, die für uns maßgebend sind; doch steht da gewöhnlich, wie in den Zwickauer Manuskripten, auch das Monogramm L. S. —

Außerdem findet sich der Name Senfl seit 1391 in München, geschrieben Saemftel<sup>10</sup>, Sänftl, Sannffthell, als Familienbezeichnung eines alten Bürgergenossengeschlechts<sup>11</sup>. 1434—1468 ist daselbst ein Otto Sänftl Kirchenpropst bei U. L. Frau, 1465 wird Andreas Senftl als Mitglied des äußeren Rats genannt, 1470 ein Virgili Sänftl, Bürger zu München<sup>12</sup>. 1482 stifteten der Münchener Bürger Ludwig Sänftl und Ursula, seine Hausfrau eine Speisung armer, kranker Kinder an jedem Quatember. (Vergl. Oberbayr. Archiv Bd. XIII, S. 41. — Frdl. Hinweis des Herrn Prof. Dr. Hans Riggauer in München). Ein Dr. Sigmund Sanfftel (s. u.), Canonicus zu Freising, wird in einem lat. Codex des München. Metropolitankapitels in den Jahren 1495 und 1497 (fol. 81 u. 143) erwähnt<sup>13</sup>. Im 16. Jahrhundert findet sich ebenfalls dieser Name neben Ludwig Senfl. 1528 war der Bürger Hanns Sanftl Mitglied des äußeren Rats<sup>14</sup>, 1547 starb ein Andreas Sänftl, 1554 ein Nikolaus Sänftl, beide waren Chorherren bei U. L. Frau in München. Einen Balthasar Senffl nennt das Hofkammerprotokoll von 1557<sup>15</sup>, einen Anthoni Sanfftel und Sigmund Senftl das Münchener Ratsprotokoll von 1535<sup>16</sup>. Im Saalbuch der Pfarrei Schönberg b. Neumarkt a. d. Rott findet sich der Vermerk, daß 1552 in Stangls-Zell das Beitragspflichtige Gehöft Senftel, Decimae min. pleb. . . . 4 Laib zu leisten hatte. Ferner ist aus den Kirchenbüchern der Pfarrei Winderken (Hanau in Hessen) festgestellt, daß Hans Senfftel (Seeftel) von Stangelszell aus dem Kurfürstentum Bayern Anno 1658 daselbst Hochzeit hielt, dessen Nachkommen 1773 nach preuß. Schlessien auswanderten, wo der Urenkel, der Maurermeister Fritz Saeftl (in Pleß, Oberschlesien), noch lebt<sup>17</sup>. Außerdem fand Adolf Sandberger auch eine Tiroler Linie der Familie, nämlich einen Michael Sennfel, Zollner zu Triendt, der 1420 mit der »Vehsten Predaplan« belehnt wurde<sup>18</sup>. Im 17. Jahrhundert tauchen die Senftl auch im Augsburger Geschlechterstand<sup>19</sup> auf. 1636 begegnet uns ein kaiserlicher Postmeister Hans Heinrich Senftl in Aichach und gegen Ende des Jahrhunderts ebda. ein Bürgermeister Heinrich Senftl, der am 19. März 1678 starb und zu Pählam bei Weilheim begraben wurde. Daselbst befindet sich auch ein Grabstein mit der Schrift: »Anno 1764 den 5. July starb ich Johann Martin Senfftl Pfarrer allhie . . .«. Am 26. Februar 1772 erhielt der Leibmedicus Dr. Jos. Joh. de Deo Sänftl den Adelsbrief. Endlich führt die letzte Spur nach Freising (zwischen Landsbut und München),

<sup>1</sup> Sickers Chronik 155, 20: Er ist och al sin tag ain kostfrier man und herr gesin.

<sup>2</sup> Egli, E., Hugo von Landenberg, in den Zwingliana, Heft 9. Zürich, 1901.

<sup>3</sup> Karlsruhe, Landesarchiv, Urkunden-Konvolute 165a, b; 166a.

<sup>4</sup> Ebenda, Kopialbuch 333 (neue Nr. 520), Fol. 73, Nr. 9.

<sup>5</sup> Sickers Chronik 54, 28. Sie kostete »mer dann 3000 guldin«.

<sup>6</sup> Vergl. Sickers Chronik 36, 28.

<sup>7</sup> Rabl, Einl. zu Bd. I des Chor. Const., S. X.

<sup>8</sup> Vergl. Sickers Chronik 68, 13.

<sup>9</sup> Karlsruhe, Landesarchiv, Konvolut 179: Inventarium ornamentorum ecclesiae Constantiensis, Fol. 5<sup>b</sup>—6<sup>a</sup>. Im selben Konvolut ist noch ein Verzeichnis vom 9. Sept. 1606. Erst zu dieser Zeit sind mehrstimmige Gesangbücher nachgewiesen, im ganzen 49. Autoren sind genannt: Joannes Stadelmaier, Ferdinandus de Lasso, Christianus Erbach, Jacobus Reiner.

<sup>10</sup> Haertl der alte Saemftel. Vergl. auch für das Nachfolgende: Oberbayer. Archiv für vaterländische Geschichte. 1850. Bd. XI. S. 118 und Sandberger, Beiträge zur Geschichte der bayer. Hofkapelle. 1894. S. 20 u. 24.

<sup>11</sup> Zu Ehren dieser Bürgergenossenschaft gibt es in München noch heute eine Senftlstraße.

<sup>12</sup> Oberbayer. Archiv. Bd. XI. S. 265. (Regesten ungedruckter Urkunden zur bayer. Orts-, Familien- und Landesgeschichte).

<sup>13</sup> Deutinger, Beiträge zur Geschichte von Freising. München 1901. VII. Bd. S. 110 u. 121. Gütige Mitteilung des Hrn. k. Gymnasiallehrers Dr. Jos. Widemann in München.

<sup>14</sup> Oberbayer. Archiv. Bd. XI. S. 273.

<sup>15</sup> Kgl. Kreisarchiv München. Vergl. Sandberger, a. a. O. S. 24.

<sup>16</sup> Fol. 158 und 215. Vergl. ebenfalls Sandberger, a. a. O. S. 24. — Das Aktenstück befindet sich im Münchener Stadtarchiv.

<sup>17</sup> Freundl. Mitteilung des Hrn. Fritz Saeftl.

<sup>18</sup> K. k. Staatsarchiv in Innsbruck. Vergl. Sandberger, a. a. O. S. 20.

<sup>19</sup> Vergl. Custodis, Augsb. Geschlechtswappen. 1613. S. 102 und Tyroff, Wappenbuch. 1705. I, 216.

wo am 20. Mai 1801 der Canonicus Capitularis Senior Laurentius Nobilis de Saenfl starb und in der Pfarrkirche begraben liegt<sup>1</sup>. Auf den Grabsteinen und der dem 16. Jahrhundert angehörig gemalten Votivtafel der Senfl in der Frauenkirche zu München neben dem vorletzten linken Seitenaltar ist auch das Wappen des Geschlechtes abgebildet<sup>2</sup>.

Nach dem Siegel, das ich nach zwei autographen rekonstruieren konnte (etwas deutlicher ist das auf der Adreß Wappen ein anderes, nämlich ein nach links ausschreitender Mann ganze Fassung (vergrößert und kroquiert) ist ungefähr folgende:

Daraus ergibt sich, daß die Münchener Sänfl und die



Briefen Senfls (vgl. Staatsarchiv zu Königsberg i. Pr.) lediglich seite des Briefes vom Jahr 1537 befindliche), war aber Senfls mit Keule<sup>3</sup>, über dem sich Senfls Namenszug: L. S. befindet. Die

Züricher Senfl verschiedene Geschlechter waren.

## 2.

Senfls Selbstbiographie. Gedicht (Akrostichon), komponiert 1533<sup>4</sup>.

1. Lust hab ich ghabt zur Musica, von Jugend auff wie noch bißher |: von erst ut re mi fa sol la, geübt Darnach durch weytter leer: kam es darzu, das ich kain ruw, mer haben mocht, dann nur Jm gsangk stund mein begir, da half nichts ftr, auß dem eruolet der erst anfang.

2. Und bald ich das ergriffen hett, das ich kund von mir selber wol |: den gsang versteen darnach ich thett, mer fragen wie dann ainer sol |: dem sollichs liebt, vnd sich selbs yebt, das er erlangt den rechten grund, hueb mich darzu, spat vnd auch fru, zu dienen wohl wie ich nur kund.

3. Dem herren mein mit gantzem vleys, daran er dann ain gfallen trug, es schicket sich mit solcher weys, das er mir gab zu schreiben gnug |: was von Im gmacht, ward wol betracht, darnach ich mich auch richten solt, das gfiel mir seer, weyl er steets mer mir zaigen thett was ich nur wollt.

4. Wie er mit seinem namen gndt, das thu ich nachher melden schon |: Er ist in aller welt bekanntt, lieblich an kunst, frölich Im thon |: Sein Melodey, was gstellt gar frey, darob man sich verwundern thett, Es was gut ding, zu sinngen ring, kunstlich darzu die gnad es hett.

5. Jzac das was der name sein, halt wol es werd vergessen nit |: wie er sein Compositz so fein, vnd clar hat gsetzt darzu auch mit |: Mensur hat gziert, dardurch probiert, noch heuttigs tags sein lob vnd kunst, verhanden ist, Herr Jhesu crist, tail Im dort mit göttlichen gunst.

6. Gern wolt ich got drumb danckpar sein, wann ich nur das verbringen kundt |: wie yeder soll es steet gar fein, das man in lob weyl er aym gundt |: zu lernen hie, was er vor nye, hett mugen von Im selb verstan, des mir erzaigt, vnd zugeaygt, mit gnaden ward durch diesen man.

7. Sein vleyß der ward an mir erkennt, deßhalb trug mir der kayser huld |: dann weyl man mich sein schuler nent |: Must ich erfüllen on mein schuld |: den Chorgsang sein, wie wol da mein, Erlernte kunst was vil zu schwach, Noch thett ichs pest, so uil ich west, mit arbeit groß, die ich noch mach.

8. Erkenn erst yetz was mir gebricht, vnd sich daß als auss gnaden kombt |: von oben rhab drumb wann ainer spricht, Er kund so uil wie wenig frumt |: Im solches lob, thut er ain prob, empfnd sein vnuolkomenheit, Erst wirt er ynn sein hohen synn, darzu Im all sein kunst erlaydt.

9. Nach dem ich dann derselben kunst, Ergeben bin das ich verricht |: Mein dienst, damit so wers vmb sonst, wo ich nit hielt es wurd für nicht |: geachtet hie, alls was ich ye, hett gmacht gleich wol mit höchstem vleys, wann ich darjnn, nit het den synn, das ich got geb den höchsten breiß.

10. Nun danck ich got vmb das ich hie, dermassen bin versehen wol |: dann wer in pit den liess er nie, das selb ain yeder merken sol |: vnd dancken off, wer in In hofft, der wirt nymer in schand gestellt, soll haben acht, das er betracht, allain zuthun was Im gefelt.

11. Furstliche gnad mir bschehen ist, die weyl ich mich darein ergab |: zu dienen vndertänigist, dem Herren mein vnd laß nit ab |: voraus so ich sich das man mich, zu gottes eer noch prauchen mag mit Chorgesang, das ich yetz lanng, getrieben hab vnd thus alltag.

12. Liebt mir auch seer fur ander Ding, das man yetz treybt in dieser welt |: dann wers versteht der achts nit ring wie wol es nit aim yeden gfelt |: ligt mir nit an, weyl ich nur han, die gnad vnd gunst des Herren mein, so acht ichs nit, vnd bhilff mich mit, wil got mein tag drumb danckpar sein.

<sup>1</sup> Vergl. Oberbayer. Archiv. Bd. XI und dazu Mon. boic. XVIII. 245, 246, 432. — Lipowski, I. 288. — Oefele, I, 78.

<sup>2</sup> Vergl. Oberbayer. Archiv. Bd. XI. Tafel II.

<sup>3</sup> Fast möchte ich auch eine Schildfigur in der Umrahmung des berühmten Kanons »Notate verba, et signate mysteria«, der auf dem letzten Blatt des Liber selectarum cantionum (1520) abgedruckt ist, auf unsern Meister und sein Siegel beziehen. Sie stellt einen ausschreitenden nackten Mann dar, der um den Lenden mit Laub geschmückt ist und in der Rechten eine Keule schwingt.

<sup>4</sup> In Mss. 18810 der k. k. Hofbibliothek Wien. Fol. 37 u. 38. — Vergl. Cecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt (Dehn). 25. Bd. 1846. S. 121 f. (wenig genaue Wiedergabe) mit Notenbeilage.

In laudem Ludouici Seneff Heluecij atque ipsius musicae ode sapphica fratris Vuolfgangi Sedelij<sup>1</sup>.

- |  |   |
|--|---|
| <p>1. Fol. 180. Gliscit haec mens te mea, gestiunt hae<br/>Barbarae fauces, nimiumque balba<br/>Lingua, nis omnis mea Ludouice<br/>Dicere versu.</p> <p>2. Tu faue coeptis precor o Thalia,<br/>Et stylum uati memora fluentem,<br/>Atque desueto redeas furore<br/>Carmina dictans.</p> <p>3. Docte presto sis cytharede Pythi,<br/>Vt uirum magnum tibi dedicatum<br/>Coelico fato referam poeta<br/>Carmine sarto.</p> <p>4. Et canam uates helicone doctos,<br/>Molior sane tenui minerua<br/>Nec pudet metro facili scabram me<br/>Edere musam.</p> <p>5. Vana quam non gloriolae cupido<br/>Aut lucri dictat sitibundus ardor.<br/>Ast honos, quo par tibi Ludouice<br/>Scribere laudem.</p> <p>6. Fol. 180'. Musicos semper colui, colamque<br/>Quos Caballini latices bibisse<br/>Constat, et Permessidos amne labra<br/>Exatiasse.</p> <p>7. Te tamen dotes genij stupendae<br/>Caeteris multo mihi chariorem<br/>Exhibent, et qua superare cunctos<br/>Vena probaris.</p> <p>8. Quae decus nostrae patriae colendum,<br/>Teque mirandum columen suavis<br/>Musicae clamat numeris ad aures<br/>Lata sonoris.</p> <p>9. Haec tuum fatur genium, canitique<br/>Te ferens uastum lepidis per orbem<br/>Laudibus, sertum capiti decorum<br/>Impositura.</p> <p>10. Non fuit tantum celebratus olim<br/>Isaac primus tuus ille doctor,<br/>Ipse phoebeo licet emineret<br/>Munere clarus.</p> <p>11. Cum Lino Amphion Thamyras et Orpheus<br/>Phoebus, et Lesbo. satus ipse Arion,<br/>Graeciae doctae merita celebres<br/>Laude fuerunt.</p> <p>12. Fol. 181. Strenuae sed tu simul erudire<br/>Theutonaee genti, tua contigit rui<br/>Musa, nunc Orpheus, modo iudicaris<br/>Alter Apollo.</p> <p>13. Haec tuum foelix caput et beatis<br/>Dotibus ploenum stupet, in dies quo<br/>Delio cygnea uenit camaena<br/>Illica succo.</p> <p>14. Qua, mihi nondum satis esse certum,<br/>Quid magis mirer numeros ne textos<br/>Mentis an uim, confiteor, rapit sic<br/>Tota canentes.</p> <p>15. Thracius noui raperetur Orpheus<br/>Quin et Amphion tua si uideret<br/>Quae tibi dictant Apollo doctus<br/>Cantica uates.</p> | <p>16. Nescio quis nam uigor igneus sit<br/>Actus et uinax in eis, ut omnes<br/>Exciant motus animi trahantque<br/>Aspera saxa.</p> <p>17. Sed facis docte, melos ut canendis<br/>Consonet rebus, propriumque rerum<br/>Exprimat pondus, resonare ut ipsae<br/>Res Videantur.</p> <p>18. Fol. 181'. Assolent sic arma, uiros fugaces,<br/>Sic equos, sic exiciale telum,<br/>Corporum casus, madidos cruores<br/>Scribere uates.</p> <p>19. Sic duas pinxit Veneres Apelles.<br/>Sic botros Zeuxis, uolueres et alter,<br/>Foeminam sic tristem alius Dianae<br/>Pinxit ad aram.</p> <p>20. Sic tuae dulces resonant camenae,<br/>Vt putem motus animi induisse<br/>Blandulus uoces, et amoena phoebi<br/>Carmina factos.</p> <p>21. Dorium quis nam grauior canente?<br/>Dulcior quis te, Samius nec ille<br/>Qui suis mouit fidibus canoris<br/>Pectora dyra.</p> <p>22. Sed chelis nec Timotheaea, musae,<br/>Iure ducetur grauior tuae, qua<br/>Ipse Vuilhelmus superum vacare<br/>Percupit hymnis.</p> <p>23. Et dabit laudem tibi doctus Orpheus<br/>Qui lyrae cantu lapides ferasque<br/>Mouit, et syluas, stygisque regna<br/>Tristia Ditis.</p> <p>24. Fol. 182. Is quidem tunc iam rudibus popellis<br/>Ad rudes mores Animi ferosque<br/>Edomandos musicus et poeta<br/>Extitit altus.</p> <p>25. Sed quid hoc? confusa latebat, et ceu<br/>Horridum commista chaos, nec ut iam<br/>Auribus tanto cupidis dabat se<br/>Musica luxu.</p> <p>26. Pulchra nec uirtus, sed himago quaedam<br/>Ethnica laudata cheli fuit, nam<br/>Christus est nerae probitatis author<br/>Doctor et idem.</p> <p>27. Vnde tu felix sua quo capessit<br/>Membra cantandi ratio sonora,<br/>Et sonat uirtus lepidis in odis<br/>Pectora mulcens.</p> <p>28. Gaudeat nunc teutona nostra tellus,<br/>Ac pij cantent bauari, Ducisque<br/>Aula Vuilhelmi bona Ludouici<br/>Cantica discat.</p> <p>29. Fol. 182'. Plaudat Enterpe saliat chorusque<br/>Musicus, docto fidibus, canente<br/>Fillo Maiiae, quia Ludouici<br/>Musica praestat.</p> <p>30. Stridulum qua nil sonat auribusue<br/>Rancidum, seu quod furiosa Erinny<br/>Saepius dictat, phrygio cruenta<br/>Prelia laudans.</p> |
|--|---|

<sup>1</sup> Münchener Hof- und Staatsbibliothek. Cod. lat. ms. 18695. Wolfgangi Sedellii Sermones et tractatus varii. Pars V. Fol. 180 bis Fol. 190. — Teilweise abgedruckt in Sandbergers »Beiträgen zur Geschichte der bayer. Hofkapelle unter Orlando di Lasso«. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, III. 1895. S. 298 f. — N. Paulus, Der Benediktiner Wolfgang Seidl. Ein bayerischer Gelehrter des 16. Jahrhunderts. Histor.-polit. Blätter CXIII (1894). S. 171. Paulus nimmt nicht ohne Grund an, daß das Gedicht um 1530 verfaßt ist.

31. Bella nil ad te, phrygio sed omnes  
Obsequi Christo moneas, receptum  
Concinas, quo pectora conquiescant  
Pace beata.
32. Non Dionaeum referas Amore  
Cantet impurus Nemesin Tibullus,  
Casta sit prorsus tua Musa turpis  
Nescia lusus.
33. Namque uirtutes tibi personare  
Iam licet ueras, nec opus camoenas  
Amplius fictae cohibere tristes  
Pallados umbra.
34. Fol. 183. Dorium fingas igitur, rogamus  
Saepius, uere, nihil est magis quod  
Tempus infelix cupit, mirorum  
Duraque corda.
35. Sed quid haec uersu moneo loquari  
Sponte currentem stimulan, facis nam  
Quae uelim, quae suadeo, quaeque supplex  
Postulo scriptis.
36. Testis est unus generosus heros  
Ipse Vuilhelmus pater atque princeps  
Noster, et sanctae fidei columna  
Tempore nostro.
37. Is tuis tractus numeris canoris  
Ampliat laudem genitoris almi  
Cantat in templis sub honore diuum  
Carmina sancta.
38. Haud tamen iam crediderim, uocet si  
Causa, qua iusto liceat per hostes  
Ire conflictu, tua defutura  
Ignea tela.
39. Lydium sed te rogo Ludouice  
Interim dicas miseranda nam sors.  
Fol. 183. Postulat nostras doleas uices, heu  
Non bene faustas.
40. Dic item diuis rutilae polorum  
Quos habent aedes, quia sunt beati,  
Dulcibus paeana modis sonantem  
Voceque blanda. <sup>1</sup>[philipp 1. desydrans dis- solui etc.
41. Et tua manes habeant fideles  
Musica tristes preculas, opemque,  
Lugubri quam discipiunt precatu,  
Experiantur.
42. Sunt enim spes est quibus haud inanis.  
Gratiae vitae pariter beatae,  
In quibus sordes maculasque turpes  
Eluit ignis. [Matth. 12. omne pectum etc.
43. Disputo non hic, puto, prorsus illud  
Insitum cordi stimulare iam te,  
Nam fidem constans retines puellus  
Quam didicisti. 2a. Corinth. 3. si quis etc. et 2. mach. 12. et apoc. 5.
44. Monstra non cures aquilone nata  
Esse laudandos sacra scripta passim  
Edocent diuos, precibusque nos iam  
Posse iuuare. Fol. 184.
45. Christus interpellat, ut ipse paulus  
Scribit, offert ac domino Raphâel  
Tobiae uotum, prece suffragatur  
Anatochites. [Romani 8. hebr. 7 et 9. [Thobiae 12. [2. Mach. 15.
46. Profuit Dauid pietas, fidesque  
Abrahae, iusti simul Isaaci,  
Et Iacob, cur non superi precentes  
Tempore nostro. [2. paralip. 6, et psalmo 131. [Esaiæ 44.
47. Forté Helisei putridum candauer  
Ossadam tangit, calor igneus mox  
Occupat corpus, redit et fugatus  
Spiritus ipse. [4ti regum 13.
48. Suggestit post fata Petrus beatus <sup>[al petr. 10.</sup>  
Quae dedit sanctae monumenta vitae  
Et notat fumante preces acerra <sup>[apocalyps. 5to.</sup>  
Angelus almus.
49. Mortuis prosunt itidem precatus  
Quos fide profundimus indicat quod <sup>[Autoritas ec-  
Spiritu perdocta dei columba. <sup>clesiae.</sup></sup>
- Fol. 184. Nescia falsi.
50. Haereo frustra tamen hisce rebus.  
Nam probe nosti quibus adiunandi  
Sint modis manes, studione quo nam  
Eripiendi.
51. Proximus iam dulcibus ut iuuare  
Et chorum pergas modulis, decusque  
Theutonis angere tuis, trahunt dum  
Stamina parce.
52. Hic scopus, celsi interitura nunquam  
Aetheris quo gaudia consequaris,  
Ac dei laudem resonos supernis  
Ciuiibus astans.
53. Pythios audire tibi licebit,  
Ὀρφέας necnon cythara canentes,  
Quin et Amphionas habebis omni  
Carmine doctos.
54. Tende iam neruos, animum canendis  
Applica uelox numeris, ament ut  
Musicam cuncti, uenerentur atque  
Te duce suauem.
55. Fol. 185. Tu quidem si uis reserare clausas  
Musicae per thongos potis est colendae,  
Qui decus nostrae patriae rotundo  
Diceris ore.
56. Facta non caeles tua, nec reponas  
Angulo coeco, latebrisque mutis,  
Musicos sed iam uolitent per omnes  
Cantica passim.
57. Sic erunt, credas mihi, pulchriora  
Auribus multis oculisque uulgo  
Hausta, nil certe latebris repostum  
Claruit unquam.
58. Qui fuit, ut Chiron celebretur? atque  
Cynthius uates cedo, cur Arion?  
Nonne. quod factis latuisse crimen  
Esse putarunt?
59. Musicus nec tu modo dicereris  
Si suas musae tibi denegassent  
Conditas antro φθονέρω camenas  
Dic age grates.
60. Fol. 185'. Hoc malum tempus, miserique casus  
Exigunt artes quibus exolescunt  
Proh dolor, omnis teneas in orbe  
Pulpita doctis.
61. Nam mihi persuadeo, musicam ei  
Duxerit mundus sibi percolendam,  
Laudibus Christi neque defutura  
Ora canentum.
62. Musicis nam sub numeris per ora  
Omnium sparsae reboant in orbe,  
Vt preces quiuis putet esse mutas  
Absque camoena.
63. Hac θεοπνευστή redimita prodit  
Pulchrior scriptura, uelut corolla,  
Splendido cultu, rutiloque sceptro  
Pulchrior it rex.
64. Et nouis induta modis penetrat  
Altius, scindit quasi uiua facta  
Fortius, delectat et afficit cor  
Dulcius altum.

<sup>1</sup> Randglossen des Dichters, in roter Schrift.

65. Fol. 186. Haec item fato superis olympi  
Saedibus delapsa modos docere  
Coepit, ut mortale genus beatis  
Assimilaret.
66. Quam tibi toto, modo diligenter  
Hoc agas, mundo facile est uidere,  
Qui suis constat numeris creatus  
A patre summo.
67. Atque concentu numerisque cuncta  
Rite contextis agitantur, et nil  
Absonum quibus reperire lege  
Quod caret ista.
68. Ecce sub lata uiget illa fauce  
Hic locus primus propriusque, tute  
Officinam fers simul eius apta  
Organa tecum.
69. Haec erat quondam ueteri popello  
Chara, praesertum sacra concinenti,  
Et choro, nablo, cythara, tubisque  
Aere ploenis.
70. Fol. 186'. Nauliorum creber erat boatus  
Cymbalis tactis chorus instrepebat  
Et dabant loetum sonitum frequenti  
Tympana pulsu.
71. Insuper ploenis crepitare buccis  
Iuge quis nescit, lepidosque uersus  
Additis psalmis bene consonanti  
Dicere musa?
72. Sic sacerdos ille Neemias dum  
Victimas miro cremat igne caesas,  
Concrepat psalmis Ionatha inchoante  
Ordo canentum.
73. Regius sic et uoluit propheta  
Ingiter templo modulos adesse  
Musicos, idem cytharam recuruo  
Pollice tangens.
74. Musicam sic rex Salomon amauit,  
Sic dei laudem numeris sonare  
Iussit argutis, pepulitque tristes  
Carmine curas.
75. Fol. 187. Ille sic olim populus camenas  
Musica natas coluit, sacrae sic  
Litterae laudant, ratioque nostra  
Dictat amandas.
76. Et quod est maius, sacra scripta dicunt,  
Fata post suprema diesque, nobis  
Dulce tunc foelicibus alleluia  
Esse canendum.
77. Vuido Nicostrata, non suum tunc  
Alpha depinget calamo, nec apto  
Congerent nexu literas Palemon  
Orbiliusque.
78. Garrulus nullus protasi studebit,  
Auribus nemo feret axioma,  
Imo Crysippaea strophe per aeuum  
Raura manebit.
79. Tunc honor nullus dabitur loquaci  
Tullio, uerum tacitas amyclas  
Fol. 187'. Incolet, nullos canonas loquendi  
Vltro daturus.
80. Deinde nec tersis abacis uidere  
Phas erit lectos numeros, cylindrum  
Doctus Euclides periisse mesto  
Corde dolebat.
81. Vltra susceptis radijs dioptra  
Cynthij cursum neque metietur  
Sola tu cantu lepido manebis  
Musica semper.
82. Vnde nil ducat sibi christianus  
Pulchrius quam discere, quod beatos  
Vsque delectat, domino placetque  
Omnipotent.
83. Angeli sancti cecinere nato  
Gloriam Christo, cecinere terque  
Sanctus, alternos docuere cantus  
Ignatiumque.
84. Deinde reginam cecinere coeli  
Quam lues rhomam premeret cruenta  
Et sacer iam Gregorius coronam  
Praesul haberet.
85. Illa peccatrix veneranda sursum  
Vecta septenis ope celicorum  
Horulis, diuum melos ho suauē  
Auribus hausit.
86. Exulans pathmo quoque prece uerbi  
Audiit cantu resonare magno  
Celicos ciues puerosque foeda  
Labe carentes.
87. Hinc viri summa probitate clari  
Spiritus sancti benedicta uerba  
Musicis iunxere tropis canenda  
Guttore ploeno.
88. Forsitan praestat memorare musam  
Ethnicae gentis, moueat minus si  
Fol. 188. Nostra, concentus etenim sonoros  
Haec adamauit.
89. Orgijs nam bombica concinebant  
Seruiebat symposiis monaulum  
Tympano Martis sacra perstrebebant,  
Praelia cornu.
90. Et tubae linguis posuere fraena  
Classicum graecis dare Castoreum.  
Assolebat buccina quod latinis  
Fistula lydis.
91. Comici uersus, lyricum poema,  
Ferculis gratis aderant sonis.  
Andijt mensas resonare dulci  
Dramate quibus.
92. Et ferunt Thracas studio dedisse  
Musico natos, habuere quos non  
Luster sex ter communerata deno  
Tempore solis.
93. Nempe, quo celum rigidum, cruenta  
Bella, syluestros quoque temperarent  
Musica moues penetrante blando  
Pectora cantu<sup>1</sup>.
94. Nouerant gentes nisi fallor, ipsam  
Musicam, motus animi excitare  
Posse sopitos, miserae parare  
Gaudia menti.
95. Nunc enim dyros animos quieto  
Lenit affectu, fera ceu furore  
Quando mansuescit posito, regentis  
Arte subacta.
96. Fol. 188'. Nunc item molles iubet esse dyros,  
Feruidam et bilem uorat ad ferinas.  
Corporum caedes timido βλαξία  
Corde repulsa.

<sup>1</sup> Dieser Vers in anderer Fassung:  
Nempe, quo coelo rigido geluque,  
Horrido assuetos modulibus canoris  
Flecterent moues, fierent ut ipsi  
Carmine suauēs.

- |   |   |   |
|---|---|---|
| <p>97. Ille pelleus sibi concinente<br/>Musico quodam iuuenis uires has<br/>Senserat mitis simul, at<sup>2</sup> uirissim,<br/>Sanguine feruens</p> <p>98. Haec item molli recreat tepore<br/>Languidos, solatur acerba passos,<br/>Quas bibit moeror lacerans medullas<br/>Ossibus insert.</p> <p>99. Dulcibus Daud fidibus canente<br/>Non Sāul daemens furit, atque ludens<br/>Organis quidam cerebris medetur<br/>Non bene sanis.</p> <p>100. Quin ferunt surdos sonitu tubarum<br/>Esse curatos, cythara Thaleten<br/>Tabidas pestes procul expulisse<br/>Plaudite musae.</p> <p>101. Ischion quidam, quod et ipse miros,<br/>Tybia suauī modulante credunt<br/>Posse sanari, grauitē laborans<br/>Fol. 189. Dum male constat.</p> <p>102. Et fanet Musa ingenijs, polique<br/>Inuehit celsi rutilo theatro<br/>Frigidas mentes rapido coaptans<br/>Pneumatos igni.</p> <p>103. Sentiunt hoc quotidie monastae.<br/>Hi quibus curae est sua vota Christo<br/>Mente constanti bene conscioque<br/>Dedere corde.</p> <p>104. Sunt timor, compassio, gaudium dehinc<br/>Spes, amor, maestus dolor, hos parare<br/>Phas erit motus vario trahente<br/>Schemate cantus.</p> <p>105. Si sonet durum timeas opacum<br/>Carcerem ditis, male facta plangas<br/>Judicem tecum reputes futurum<br/>Tempore scripto.</p> <p>106. Si tono pergat grauiore cantus<br/>Flebilem Vitam doleas, caduca et<br/>Cuncta percalcans uolites ad astra<br/>Fortibus aliis.</p> <p>107. Cogita quid te maneat, quid olim<br/>Mortuo mundo tibi debeatur<br/>Premij, quid iam patiantur hi quos<br/>Fol. 189'. Tartara vexant.</p> | <p>[Timotheus<br/>musicus.</p> <p>[1. regum. 16.<br/>[Anaxagoras.</p> | <p>108. Dulcius si quid cupidas in aures<br/>Influit, laudes animo reuolue,<br/>Quas deo cantant animae beatae<br/>Cuncti parenti.</p> <p>109. Musicos illuc numeros reflecte<br/>Vrbis ut summae referant honorem<br/>Et choros laetos, et amore ploena<br/>Cantica laudum.</p> <p>110. Musicae sunt hi, mihi crede, fructus,<br/>Zoilus quos non capit, anser atque<br/>Barbarus, praestantur amantibus, qui<br/>Hos coluere.</p> <p>111. Est latens vis, nescio quae, perurgens<br/>Musicae, permulceat ut tonantes,<br/>Attrahat diuos, homines ferasque<br/>Flectes possit.</p> <p>112. Continet per multa uagum recurrens<br/>Pectus, haud dura retinens habena<br/>Huic ut intendat quod habent, in ipsos<br/>Cantica uerbis.</p> <p>113. Vt solent grato statuāe decore,<br/>Blandicis uel prata rosis opima,<br/>Fol. 190. Spectra seu fixos oculos morari<br/>Schemate raro.</p> <p>114. Musicen ergo uenerentur omnes<br/>Teque, qui musis decus addidisti,<br/>Cuius excrescunt opera camenae<br/>Semper amandae.</p> <p>115. Emulos cura nihil imperitos,<br/>Praestat, hos surdis modo praeterire<br/>Auribus, qui nil nisi, quo notantes,<br/>My didicere.</p> <p>116. Sat tibi prorsus placuisse doctis,<br/>Satque Vuilhelmo tua comprobata<br/>Facta, quin sat si placeant regenti<br/>Omnia Christo.</p> <p>117. Hic labor iugis tibi sit dei quo<br/>Cultus argutis modulis per ora<br/>Omnium dictus magis augeatur<br/>Vbere fructu.</p> <p>118. Fac ut et princeps generosus ille(!)<br/>Laudibus Christi bene constitutis<br/>Applicet mentem, cupiatque totam<br/>Semper adesse.<br/>Amen.</p> |
|---|---|---|

<sup>2</sup> Dazu eine Glosse, ac u. at etc. betreffend.

τέλος.

## 4.

## Briefe.

## a. An Senfl.

Ludovico Senfelio, Musico.

Gratiam et pacem in Christo. Quamvis nomen meum sit inuisum, adeo ut uereri cogar, ne satis tuto recipiantur a te et legantur, optime Ludovice, quas mitto literas: vicit tamen hanc formidinem amor musicae, qua te video ornatum et donatum a Deo meo. Qui amor spem quoque facit, fore ut nihil periculi sint tibi allaturae literae meae: quis enim vel in Turcia vituperet, si amet artem et laudet artificem? Ego sane ipsos tuos Duces Bavariae, ut maxime mihi parum propitii sint, vehementer tamen laudo et colo prae caeteris, quod musicam ita fovent et honorant. Neque dubium est, multa semina bonarum virtutum in his animis esse, qui musica afficiuntur: qui uero non afficiuntur, truncis et lapidibus arbitror simillimos esse. Scimus enim musicen daemonibus etiam inuisam et intolerabilem esse. Et plane iudico, nec pudet asserere, post theologiam esse nullam artem, quae musicae possit aequari, cum ipsa sola post theologiam id praestet, quod alioqui sola theologia praestat, scilicet quietem et animum laetum, manifesto argumento, quod Diabolus, curarum tristium et turbarum inquietarum autor, ad uocem musicae paene similiter fugiat, sicut fugit ad uerbum theologiae. Hinc factum est, ut prophetae nulla sic arte sint usi ut musica, dum suam theologiam non in geometriam, non in arithmetica, non in astronomiam, sed in musicam digesserunt, ut theologiam et musicam haberent conjunctissimas, ueritatem psalmis et canticis dicentes. Sed quid ego musicen nunc laudo, in tam angusta chartula tantam rem pingere, uel potius foedare conatus? Sed abundat et ebullit sic affectus meus in illam, quae me saepius refrigeravit et magnis molestiis liberavit.

Ad te redeo et oro, si quid habes exemplar istius cantici: In pace in id ipsum, mihi transcribi et mitti cures. Tenor enim iste a iuuentute me delectavit, et nunc multo magis, postquam et uerba intelligo. Non enim uidi eam antiphonam uocibus pluribus compositam. Nolo

CVII

autem te gravare componendi labore, sed praesumo te habere aliunde compositam. Spero sane, finem vitae meae instare, et mundus me odit, nec ferre potest: ego rursus mundum fastidio et detestor: tollat itaque animam meam pastor optimus et fidelis. Idcirco hanc antiphonam jam coepi cantillare, et compositam cupio audire. Quod si non habes, aut non nosti, mitto hic suis notis pictam, quam vel post mortem meam, si voles, componere potes. Dominus Jesus sit tecum in aeternum, Amen. Parce temeritati et verborum meae. Saluta mihi totum chorum musicae tuae reverenter. Ex Coburgo, 4. Octobris, MDXXX.  
† Martinus Lutherus.

b. Von Senfl.

I.

Dem Durchleuchtigen Hochgebornen | Fursten vnd herrn Herrn Albrechten | Margrauen zu Brandenburg  
Hertzog:|en In Preissen | etc. Meinem genedigsten | herrn<sup>1</sup>.

Durchleuchtiger Hochgeborner. Genedigster Furst und | herr. Mir zweiffelt gar nit. E. F. G. tragen genedigs | wissenn. Das ich auff  
derselben zuschreiben verschiner Jar. | etlich Motetten vnd gesang zu vnderthenigem gefallen | in sechs eingepunten swartzen piechln vberantburten  
hab | lassen. Dargegen mir in namen. E. F. G. durch Michln | spilberger dazumall derselben Canntzler ain erung | mit zweundzwaintzigk ellen  
preissischen tamast zuge|sagt. Wiewoll mir derselb bisher nit geant|wurt worden ist. Aber wie ich gedennck nit. E. F. G. | sunder der nach-  
lässigen schuld. Denen sollichz zuthue(n) | beuohlen worden ist. Wie dann. E. F. G. das | ab hiebeyliegendem senndbrief von ermelten Spil|berger  
ansgangen genediglichen zuernemen haben. | Ist demnach an. E. F. G. mein vnderthenig Bitt. den | ersten beuelch des tamasts widerumben  
zuernuern. | vnd damit aber. E. F. G. in gnaden vernemen. das ich derselben noch nit gar vergessen hab, so schickh | ich E. F. G. hiemit ain  
claine music. mit dem erpieten. | was ich guets neus vberkome. E. F. G. nim(m)er damit | zuergessen. sunder pald mer etwaß zuschickhenn. | Vnd  
ob mir. E. F. G. zu gnaden was zuschickhen woll|ten. Ist mein vnderthenig Beger mir dasselb. E. F. G. | Canntzler zu Annoltz pach Jörgen  
Vogler zu annt|wurten beuelhen. Alda es mir gewislich zugestellt. | wirdet. Das erpeut ich mich vmb. E. F. G. in aller vnderthenigkait zuerdiennen.  
dem ich mich alls | meinem genedigsten herrn. in vnderthenigkait | beuelhen thue. Dat(um) München den ersten Augustj Anno etc. XXXII<sup>do</sup>.

E. F. G. Vndertheniger Ludwig Sennfl genant Sweitzer Furstlicher Com|ponist zu Munchen.

II.

Dem Durchleuchtigen Hochgebornen | Fursten vnd Herren. Herren Albrechten Marggrafen | zu Brandenburgkh.  
In Preussen | Hertzogen. etc. Meinem Ge|nadigst(e)n Herr(e)n<sup>2</sup>.

Durchleuchtiger Hochgeborner Furst, Genadiger herr, E. F. G. sein | mein vnderthenig gehorsam willig diennst allzeit zuor | berait,  
Genadiger Herr, von E F g. jst mir ein schreiben. | sampt dreien Tenorn vnd Texten vor lannger Zeyt vber|antwort worden, Darinn ich E F g.  
guedigen willen ainer | Furstlichen vereerung vnderthenigklich vernomen, | Aber Nachmalen, gemelte Furstliche vereerung vnd | schanckung. Durch  
den hochgelerten Herren Doctor Joann | apel auß E F g. hayssen. mit höchsten Freiden. verno|men, Nemblichen dergestalt, das gedachter  
Doctor apel, | mir von wegen vnd In Namen E F g. durch Herren | Hieronimus Bombgartner, burgern vnd des Rats zue | Nueremberg hat lassen  
antwort(en). geen Munchen, | Ein schone zwifache vergulte schewren, aufs pesst | gemacht auf Funffzig guld(en) Rh. vnd auf paiden | poden.  
E. F. g. vnd derselben gemahel, meiner gne|digst(e)n Frawen Klainat vnd wappen, dabey auch | Funffzig guld(en) Rh. an geltt, vnd gueter  
Muntz. | Der Furstlichen hohen gaben vnd grosser Vereerung | sag Ich sambt meiner lieben hausfrawen, höchsten. | vnd vnderthenigsten Dankh,  
Erkenn mich auch | pillich, das Ich solch Furstliche gab, weder mit vor | an E F g. gesannter, Noch ytziger hiemit gesanter | Music, lanng nit  
verdienen kan, Wiewol Ich E F g. | des hochtrefflichen verstands wol Erkenn, E F g. werden meinen klainen vnderthenigen. Vleys. | vnd willen.  
Darfur gnedigklich annemen, vnd | Die Musicam so Ich yetz E F g vbersennde, In gne|digem willen emphahen, Es seind E F g. drey gesannt | Te-  
nores, mit Vier stimben gesetzt, dabey vbersennde | Ich auch Ein klaine dankhsagung. vmb E F g. Furstliche | Vereerung. mit Sex stimen gesetzt  
vnd Intituliert also, | *Quid retribuam(m) do(m)no pro om(n)ibus que retribuit mihi: | Calicem salutaris accipiam(m); et nome(n) do(mi)ni inuocabo,* | Darzue  
schickh Ich E F g. Zwen psalm ainen mit | vieren, *Deus in adiutoriu(m) meum Intende;* | Den anndern mit Funffen. *De profundis cla(m)auit ad te*  
*Do(mi)ne;* Dabey ist an E F g. mein vnder|thenigst höchst pitt, welle solch klaine vnd schlechte | musica. von mir In gnad(en) annemen, dabey  
auch Ich | der Hoffnung bin, sofern die Musica E F g. gefallen, | E F g. werde mit der Zeit mir mer arbeit in allen | gnaden zusennden, dabey  
guedig(en) bericht anzaigen | wie Ich kunfftige Musica. so mir Zugesant wirt, | machen, auch auf was Monier E F g. dieselbn | gern hetten, Will  
Ich vnderthenigists vleyss. | so vil mir von got verlichen, In allem dem, mir | von E f g. zugesannt. Verrichten, E f g. mich | hiemit samb,  
meinem gemahel, die solcher Furstlich(en) | vereerung sonnder gfalln tregt, vnderthenigst | beuelhend. Wir wellen auch paide. Gegen Got | dem  
almechtigen, mit vnserm armen gepett, | vmb E F g. Vnd derselben. hochloblichen, | gemahl, vnser genedigiste Frawen, etc. geflissen | sein,  
vmb deren lanngleben, vnd gluckselig | Regiment täglich zu pitten. Datum | Munchen aftermontag Nach Margarethe, | Im Funffvnddreissigsten Jar.

E F G Vnderthenigster | Gehorsamster | Ludwig Sennfl. genant Schweitzer (.)

<sup>1</sup> Die folgenden 5 Briefe befinden sich im kgl. Staatsarchiv zu Königsberg O./Pr. unter Faszikel A. 4. (A. Z. 3. 36), in dem u. a. auch Wagenrieders Korrespondenz aufgenommen ist. Die Abschriften sind diplomatisch genau.

Brief I ist vielleicht von Wagenrieders Hand und zwar sehr sorgfältig geschrieben (Ähnlichkeit mit dem Wiener Mss. 18810). Nur ein Bogen. Auf der Adreß-Seite ist vermerkt:

Dat(um) München den 1. Augusti. 1532.

Ludewigs Senffels schreiben ausgang(en)  
des 32. Jars, het her Michel bei sich  
gehabt, vnd des Monats Nouembr(is)  
des. 32. vberantwort.

<sup>2</sup> Zwei Blätter. Senfls Handschrift; flüchtiger und derber als Brief I. Unter der Adresse steht:

Ludwig Senffel Componist schickt m. g. h.  
etlich geseng vnd music. Bedanckt sich auch  
furstlicher vereerung etc.; Beantwort den

22. Nouembr. 1535.

## CVIII

## III.

(An Georg Schultheis<sup>1</sup>.)

Mir ist vor Jars Zeit von Meinem Gnedigsten Herrn | Hertzog(en) In Preysen, Zu komen Etlich Tenores vnd Text Irn | f. g. zu setzen, die Ich dan(n) Lenngist gefertigt wais nit wem | Ich dieselben vberantwurt(en) sol damit Sy Ir f. g. gewisslich werd(en). vnd ist mir Ein besonder Schwer. Ir. f. g. möchte(n) mainen | Ich hets nit gemacht, Doctor Apel selig(er) der ist Mein factor | gewesen, derhalben wollt Ich gern gewissen bescheid haben, | durch wen Ich solche Musik, der Ein stukh ader Sexe seind, | Ir. f. g. vberantwurt(en) sol.

Ludwig Sennfl | Furstlich(er) Componist | zu Munch(en).

## IV.

Dem Durchleuchtigen Hochgebornen Fursten vnd | Herren. Herren. Albrechten. Marggrauen | zue Brandenburg.  
In Preysen Hertzog etc. | Meinem genedigsten Herren<sup>2</sup>.

Durchleuchtiger Hochgeborner Furst Genadiger herr, E. F. g. seien | mein vnnderthenig gehorsam willige Diennst Zuor Berait etc. | Genadiger Furst vnd herr, Ich möchte bej E. F. g. nicht on | Vrsach. der vndankparhait vnd Nachlassighait geschetz | werden, Weil ich also lanngsam. auf E. F. g. Zuegesante | Music vnd Tenores Mein vnderthenig Dinnst vnd | arbeit bej mir biszhere hab Inngehallt(en). Dann Ich Nach | abschaidn Doctors Apells selig(e)n. gemellte E. F. g. Music | nicht allain Vertrawen hab wellen E f g. zu zusend(e)n. | Sonnder Niemandt auch von Meinen aigen geselln | sehen hab wellen lassen, Vnnd warlich dieselbig | Vor Jars frist(e)n Verfertigt. Biss Ich als hent dato | E. f. g. gnedig schreiben, von Nuremberg. durch Zu|senden E. f. g. diener Georgen Schultheis. Empfang(e)n. | Welcher Schultheis. Mir zwentzig guld(e)n Rh. In | Muntz. vnd Meinem Geselln herren lucasen vorm | halb(e)n Jar X fl. vnd yetz auch Zehen, von wegen, E f g. | zugesant hat, deren Ich E. f. g. Vnnderthenigen | dankh sag. Dann Eben an disem tag. durch gottes | gnad mein hausfraw Einer Thochter Niderkomen | was. Darumb Ich dan(n) E. f. g. Verr Erung Insond(er)|heit Fur ein gluckh angenommen hab. Wann aber | vbersante Music vnd arbeit Nach E. f. g. gefalln | gemacht, were mir warlich ein freid dann Ich | E. f. g. furstliche vereerung. des furstlich(e)n vergullt(e)n | trinckgeschirrs. Auch dabej der funffzig guld(e)n In | Muntz noch nit vergessen hab. vnd bin gleich fro | das Ich von E. f. g. vertrust bin Ich solle was | Music Ich E f g. zusennden wolle, gedachten E. f. g. | dienern Georgen Schultheiß zusennden, Des Ich auch | hiemit In aller vnderthenighait. Verpetschaft vber|sende, Vnnderthenig(er) hoffnung E. f. g. Werde durch | sollichen E f g. dienern. Schultheisen, Nach E f g. | gelegenhait. mir. mit der Zeit allweg, Ocasion, der | Music, auch was E f g. Furfelt Zu machen. geben, | des Ich doch gern. (so Ich yetz wider gewisse potschaft | mag haben.). Inn allervnnderthenighait on verzug | verfertigen. will, E. f. g. mich hiemit In aller|vndertheniger dinnstparhait beuelhend.

Dat(um) | Munchen 23 Maj Im 37 Jar.

E F G. | Vnnderthenig(er) gehorsamer | Ludwig Sennfl | F. Componist.

## V.

Dem Achtparen vnd Er|baren Georgen Schultheis | des Durchleuchtigen Hoch|gebornen Fursten vnd Herr(e)n | Herr(e)n Albrechten, Marggrauen zu Brandenburg etc. | In Preussen Hertzogen etc. | factor vnd diener. zu | Nueremberg zu hannd(en) | Meinem besondern | gut(en) freund<sup>3</sup>. |L. S.

Mein ganantz willig dienst zuor, Gunstig(er) lieber | herr Schultes, Ich bedankh mich hoch vnd vast | Ewer vereerung der gueten Val zu den hosen, | Auch aller gueten gesellschaft vnd .Eer, so Ir Vns | (als Ir Zu Munchen gewest) von wegen Meines | Gnedigsten herrn, herrn Albrechten In preusen etc. | bewisen habet, vnd hiemit Schikh Ich Euch ein | Copej die Ich mit aigner handt geschriben hab, | die wellet hochgedachtem Meinem gnedigsten | herr(e)n, herr(e)n Albrechten In Preusen hertzogen, etc. | in Ir f g. Selb hannd(en) antwurten, dabej Ir. f. g. | drej Composition der lied(er) so Ich Ir F. g. Zu vnd(er)|thenigen geuallen Componirt hab auf die hoff|weis, die herr lucasz. Iren f. g. geschriben, sambt | Annderer Merer Musica hiemit senndet, dem | Ir In allweg wol Ze thun wisset, bevelcht mich | Iren f. g. als meinem genedigsten herren Pis | wills got schier was weitters Nacher kommet, | herr lucas hat auch auf M.....lich Insond(er)|hait, Music Zu..... mit | grosser arbeit Belad(en) bin .....ll got vns | allen sein genad mittailen Dat(um) Munchen den 2 | Augustj Im. 38. Jar der wenigern Zal,

E williger | L. Sennfl | Componist zu | Munchen(.)

<sup>1</sup> Ist Beilage zu Wagenrieders Brief vom 18. Dezember 1536 (II).<sup>2</sup> Zwei Blätter. Senffs Handschrift, wie Brief II. Unter der Adresse:Ludwig Senffl Componist Vbersendet m. g. h.  
bei Georg Schultzem etzliche gesenge. Und bedanckt  
sich der furstlich(n) vereerung des Tringshiers. der. 50. fl.  
vnd der. 20. fl. seinem gesellen Lucassen etc.  
Dat(um) Munchen denn 23 May. 1537.<sup>3</sup> Zwei Blätter. Senffs Hand. Brief durch Stockflecken und ein Loch beim 2. Bug defekt. Es fehlen nur wenige Worte, die trotzdem nicht leicht aus dem Sinn ergänzt werden können. Unter der Adresse:Ludwig senffels vnd lucassen  
Wagenried(er)s brieff (m. g. h.) vber-  
schickte geseng belangende  
in 1537 vnd 1538 iar aus-  
gangen.

## V. TEXTE.

### I. Magnificat.

*Magnificat anima mea Dominum<sup>1</sup>):*

Et exsultavit spiritus meus in deo salutari meo.

*Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.*

Quia fecit mihi magna, qui potens est, et sanctum nomen eius.

*Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.*

Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.

*Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles.*

Esurientes implevit bonis et diuites dimisit inanes.

*Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.*

Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham, et semini eius in saecula.

*Gloria patri et filio et spiritui sancto.*

Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum,  
Amen.

### II. Motetten.

1. Ego ipse consolabor vos: Quis tu es vt timeas ab homine mortali?  
ab filio hominis, qui quasi foenum ita arescet, oblitus es Dei factoris  
tui, qui tetendit coelos et fundavit terram. Ego sum Dominus Deus  
vester.

2. Patris etiam insonuit uox pia, ueteris oblita sermonis, poenitet me  
fecisse hominem.

3. Laudate Dominum omnes gentes, laudate eum omnes populi. Quo-  
niam confirmata est super nos misericordia eius et ueritas Domini  
manet in aeternum.

4. Asperges me, domine, Isopo et mundabor.  
Lanabis me et super niuem dealbabor.  
Miserere mei, deus, secundum magnam misericordiam tuam.  
Gloria patri et filio et spiritui sancto.  
Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum,  
Amen.

#### 5. *Quinque Salutationes.*

Ave Domine, Hiesu Christe, rex benedictae, Verbum patris, filius  
vaginis, agnus dei,  
Salus mundi, hostia sacra, verbum caro factum, fons pietatis:  
Ave Domine, Hiesu Christe, rex benedictae,  
Laus angelorum, gloria sanctorum, visio pacis,  
Deitas integra, verus homo, flos et fructus virginis matris.  
Ave Domine, Hiesu Christe, rex benedictae,  
Lumen coeli, pretium mundi, gaudium nostrum, panis angelorum et  
Cordis iubilus, rex et sponsus virginitatis.  
Ave Domine, Hiesu Christe, rex benedictae,  
Splendor patris, princeps pacis,  
Janua coeli, panis vivus, virginis partus, vas puritatis.  
Ave Domine, Hiesu Christe, rex benedictae,  
Vita dulcis, veritas perfecta, praemium nostrum,  
Charitas summa, fons amoris, dulcedo et pax durabilis,  
Requies nostra  
Vita perhennis  
Miserere nobis.

6. (7). Beati omnes, qui timent dominum, qui ambulant in viis eius.  
Labores manuum tuarum, quia manducabis, beatus es et bene tibi  
erit. Uxor tua sicut vitis abundans in lateribus domus tuae.  
Filii tui, sicut nouellae oliuarum in circuitu mensae tuae.  
Ecce sic benedicetur homo, qui timet dominum.  
Benedicat tibi dominus ex Syon, et videas bona Hierusalem, omnibus  
diebus vitae tuae, et videas filios filiorum tuorum, pacem super  
Israhel.

8. Christe, qui lux es et dies  
noctis tenebras detegis  
lucisque lumen crederis  
lumen beatum praedicans.

Precamur, sancte domine,  
defende nos in hac nocte,  
sit nobis in te requies,  
quietam noctem tribue.

Ne gravis somnus irruat,  
nec hostis nos surripiat,  
nec caro illi consentiens,  
nos tibi reos statuat.

Oculi somnum capiant,  
cor ad te semper vigilet,  
dextera tua protegat  
famulos, qui te diligunt.

Defensor noster, aspice,  
insidiantes reprime,  
guberna tuos famulos,  
quos sanguine mercatus es.

9. Collegerunt Pontifices, et Pharisei, et dicebant: Quid facimus? quia  
hic Homo multa signa facit. Si dimittimus Eum sic, omnes cre-  
dent in Eum. Et venient Romani et tollent nostrum locum, et  
gentem.

Vnus autem, ex Ipsis, Caiphas nomine, cum esset Pontifex anni  
illius, dixit Eis: Vos nescitis quicquam, nec cogitatis, quia expedit  
vobis, vt vnus moriatur Homo pro populo, vt non tota gens pereat.  
Ab illo ergo die cogitauerunt, vt interficerent Eum.

10. Cum egrotasset Job, fleuit et dixit: noti mei et propinqui mei de-  
reliquerunt me, cives mei vermes sunt, caro mea immutata est,  
dies mei breuiabuntur.  
Videte, omnes populi, si est dolor similis sicut dolor meus.

#### 11. (12). Deus in adiutorium meum intende.

Domine, ad adiuvandum me festina.  
Confundantur et reuereantur, qui quaerunt animam meam.  
Auertantur retrorsum et erubescant, qui volunt mihi mala.  
Auertantur statim erubescantes, qui dicunt mihi: Euge, euge!  
Exsultent et letentur in te omnes, qui quaerunt te, et dicant semper:  
Magnificetur Dominus,  
qui diligunt salutare tuum.  
Ego vero egenus et pauper sum, Deus, adiuua me.  
Adiator meus et liberator meus estu, Domine, ne moreris.

<sup>1</sup> Die cursiv gedruckten Textteile des Magnificat sind nicht komponiert, sondern mit der Intonation vom Herausgeber dem Notenteil beigelegt.

# REGISTER.

	Seite
Drei Senfl-Medaillen von Hagenauer . . . . .	V
Einleitung: I. Vorbericht mit bibliographischer Tabelle . . . . .	IX
II. Biographie. I. Ludwig Senfls Geburtsort und Herkunft (Thürlings) . . . . .	XV
II. Ludwig Senfls Leben und Wirken . . . . .	XXVII
III. Kritischer Kommentar . . . . .	XCII
IV. Anhang. I. Heinrich Isaac in Augsburg (?) und Konstanz (Thürlings) . . . . .	XCIX
II. Beilagen 1—4 . . . . .	CI
V. Texte . . . . .	CIX
Werke: Abteilung A. Magnificat octo tonorum (Nürnberg, 1537) für 2 bis 5 Stimmen (48 Teile), mit faksimiliertem Titelblatt:	
Nr. 1. Magnificat primi toni . . . . .	7
Nr. 2.     »    secundi toni . . . . .	16
Nr. 3.     »    tertii toni . . . . .	24
Nr. 4.     »    quarti toni . . . . .	33
Nr. 5.     »    quinti toni . . . . .	41
Nr. 6.     »    sexti toni . . . . .	50
Nr. 7.     »    septimi toni . . . . .	59
Nr. 8.     »    octavi toni . . . . .	68
Abteilung B. Motetten und motettenartige Kompositionen mit lateinischem Text.	
1. Allgemeine geistliche und weltliche (nach Stimmen u. alphabetisch, Nr. 1—12):	
a 2: Nr. 1. Ego ipse consolabor vos . . . . .	79
Nr. 2. Patris etiam insonuit . . . . .	80
a 3—6: Nr. 3. Laudate Dominum omnes gentes (in 6 Fassungen) . . . . .	81
a 4: Nr. 4. Asperges me. 1. Usque ad adventum (3 Teile) . . . . .	95
2. Ab adventu usque ad Pascham (5 Teile) . . . . .	97
Nr. 5. Ave Domine Hiesu Christe (5 Teile): Quinque Salutationes (1526) . . . . .	103
Nr. 6. Beati omnes qui timent (I, 1520, 2 Teile) . . . . .	118
Nr. 7. Beati omnes qui timent (II, 1537, 2 Teile) . . . . .	125
Nr. 8. Christe, qui lux es . . . . .	130
Nr. 9. Collegerunt Pontifices (2 Teile) . . . . .	140
Nr. 10. Cum egrotasset Job (2 Teile) . . . . .	149
Nr. 11. Deus in adiutorium (I, 1520) . . . . .	156
Nr. 12. Deus in adiutorium (II, 1537, 2 Teile) . . . . .	163

ABTEILUNG A.

MAGNIFICAT.

NÜRNBERG, 1537.

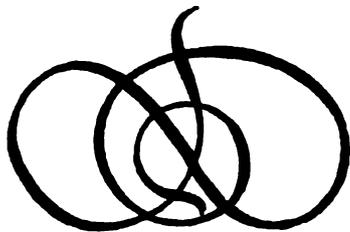
BEI HIERONYMUS FORMSCHNEIDER.



**TENOR**  
MAGNIFICAT OCTO TONO  
RVM AVTORE LVDO  
VICO SENFLIO  
HELVETIO

Cum privilegio Cæsaræ atq; Regiæ maiestatis ad sexennium.

Impressum Nuremberge apud Hieronimum  
Formschneyder. Anno .M.D. xxxvij.





Den nachfolgenden Werken ist eine klavierauszugähnliche Schlüsselübertragung unterlegt; bei unseren ferneren Publikationen auf dem Gebiete alter Chormusik wird es ebenso gehalten werden.

Der Unterfertigte braucht hier nicht näher darzutun, dafs und weshalb er die anscheinend ziemlich weitverbreitete Abneigung gegen solche Bearbeitungen für seine Person teilt. Wenn wir uns dennoch entschlossen haben, dieselben in unserem Unternehmen durchzuführen, geschah dies einmal in Rücksicht auf die Konstitution und die speziellen Zwecke unserer Gesellschaft, andererseits auf praktische Erfahrungen, die der Unterzeichnete in anhaltender Beschäftigung mit Musik des 16. Jahrhunderts und während seiner langjährigen Stellung als Musikbibliothekar gemacht hat. Zu diesen Erfahrungen zählt, dafs die in der modernen Musik nicht mehr gebräuchlichen Schlüssel bedauerlicher Weise immer noch vielen sonst tüchtigen Musikern fatal bleiben, sowie dafs es andererseits erheblich mehr Leute gibt, die über die fragliche Einrichtung sich absprechend äufsern, als solche, welche die originalgetreue Partitur fertig spielen bzw. lesen. Den letzteren bestreben wir uns dadurch entgegen zu kommen, dafs die Übertragung in den kleinsten Notentypen, deren Verwendung zulässig erschien, gestochen wurde; mit einigem guten Willen kann man darüber hinwegsehen. Was die Unterschreibung selbst anlangt, so kommt es bei Werken wie den vorliegenden, deren vornehmster Reiz im Gewebe der Stimmen liegt, natürlich vor allem darauf an, die Fäden dieses Gewebes deutlich verfolgbar zu erhalten und sie nicht etwa den Ansprüchen eines eigentlichen Klavierauszuges zu Liebe zu verwirren.

Der Leiter der Publikationen.



# 1. Magnificat primi toni.

1. Ma - gni - ficat

3. Qui - a respexit humilitatem an - cil - lae su - ae:  
 5. Et mi - sericordia eius a pro - geni - e in pro - geni - es  
 7. De - po - suit po - ten - tes de se - de,  
 9. Sus - ce - pit Isra - el pue - rum su - um,  
 11. Glo - ri - a Pa - tri, et Fili - o,

anima me - a Domi - num. 2. Et exsultavit.

ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes gene - ra - ti - o - nes. 4. Quia fecit.  
 timen - ti - bus e - um. 6. Fecit potentiam.  
 et exal - ta - vit humi - les. 8. Esurientes.  
 recordatus misericor - di - ae su - ae. 10. Sicut locutus.  
 et Spiri - tu - i san - cto. 12. Sicut erat.

(Nº 2.)

Discantus.

Contratenor.

Tenor.

Bassus.

Et ex - sul - ta - uit, et ex - sul - ta - uit spi - ri -

Et ex - sul - ta - uit spi -

Et ex - sul - ta - uit, et ex - sul - ta - uit spi -

Et ex - sul - ta - uit, et ex - sul - ta - uit

tus me - us in

- ri - tus me - us, spi - ri - tus me - us

- ri - tus me - us, me -

spi - ri - tus me -

de - - - o, sa - lu - ta - ri  
in de - - - o, in de - o, in de -  
us in de - - - o, sa - lu - ta - ri me -  
us in de - - - o, sa - lu - ta - ri

me - - - o.  
o, sa - lu - ta - ri me - o.  
me - - - o, me - o, me - - - o, me - o.  
me - - - o, me - o, me - - - o, me - o.

(N° 4.)

Qui - - - a - - - fe - cit  
Qui - a, qui - a, qui - a fe - cit  
Qui - - - a, qui - - - a fe - - -  
Qui - - - a - - - a fe -

mi - hi ma - - - gna, qui po - - -  
mi - hi ma - - - - - - - - - gna, qui po.tens est,  
cit mi - hi ma - gna, ma - - - - gna, qui po.tens est,  
cit mi - - - hi ma - - - - - gna, qui,

tens est,  
qui po - - - - - .tens est, et  
qui po - tens est, et  
qui po - tens est,

et sanctum no - men e - - - ius, et sanctum no - men e -  
sanctum nomen e - - - - - ius, et  
sanctum no - men e - - - - -  
et sanctum no - men e - - -

ius.  
sanctum no - men e - - - - - ius.  
ius, sanctum nomen e - ius.  
ius, et san - ctum no - - - - - men e - ius.

(Nº 6.)

Fe - cit - - - - - poten.ti - am in bra - - chi.o su -  
Fe - cit - - - - - poten.ti - am in bra - chi - o su.  
Fe - cit - - - - - poten.ti - am in bra - - chi.o  
Fe - cit - - - - - poten.ti - am in bra - chi - o

- o, di.sper - sit su.per - - bos men.  
- o, di.sper - - sit su - per - bos men.  
su - - o, di.sper - sit su.per - - bos  
su - - o, di - sper - - sit su.per - - bos,

te cordis su - - - i,  
te cordis su - - - i,  
men - te cor - dis su -  
men - te cor - dis su -

men - te cordis su - - - i.  
- - - i, men - te cordis su - - - i, su - - - i.  
- - - i, men - te cor - di su - - - i.  
- - - i, men - te cordis su - - - i.

(Nº 8.)

E - su - ri - en - - tes, e - su - ri - en - - tes, e - su - ri -  
E - su - ri - en - - tes, e - su - ri - en - tes, e - su - ri - en -  
E - - - - - su - - - - -  
E - su - ri - en - - tes, e - su - ri - en - - tes

en - - tes im - ple - uit bo - - nis, bo -  
- - - tes im - ple - uit bo - - nis, im - ple - - - uit bo -  
ri - - en - - tes im - ple - - - uit bo - - nis  
im - - ple - - - uit bo - - nis, bo - - -

- nis et di - ui - tes di - mi - sit, di - - mi - sit, di -  
- - - nis et di - ui - tes, et di - ui - tes di - mi - - -  
- et di - - - - - ui - - - tes  
nis et di - - ui - tes et di - - ui - tes, et di - - ui - tes di - -

mi - sit in - - a - - nes,  
- - - sit in - a - nes, in - a - - nes, di - mi - - sit in - a - nes, di -  
- - - di - mi - sit in -  
mi - sit, di - mi - sit in - a - - nes, in - a - -

*di - mi - sit in - a - nes, in - a - , in - a - nes.*  
*mi - sit in - a - nes, di - mi - sit in - a - nes.*  
*a - nes, di - mi - sit in - a - nes.*  
*- nes, di - mi - sit in - a - nes, di - mi - sit in - a - nes.*

## (N° 10.)

Duarum vocum. Tenor et Bassus tacent.

Discantus.

*Sic - ut, sic - ut, sic - ut lo -*  
*Sic - ut, sic - ut, sic - ut lo - cu - tus*

*cu - tus est, lo - cu - tus est ad pa - tres, ad pa - tres no -*  
*est, lo - cu - tus est ad pa - tres, ad pa - tres no -*

*- stros, A - braham, et se - mi - ni, A - bra -*  
*- stros, A - bra - ham, A - bra - ham, A - bra - ham,*

ham, et se - - mi-ni, et se - - mi-ni e - ius in  
 et se - - mi-ni, et se - - mi-ni e - ius, e - ius,

sae - cu - la, in - sae - - cu - la, in  
 et se - - mi-ni e - - - - - ius

sae - - - - - cu - la.  
 in - sae - - cu - - la, e - - ius in sae - cu - la.

(Nº 12.)

Primus Disc.

Sic - ut e - - - - rat in princi-pi-o, in prin-ci-pi-o  
 Secund. Disc. praecedit tenorem in Diapente.  
 Sic - - ut e - - rat in princi-pi-o  
 Sic - ut e - - rat in prin-ci - pi-o, in princi-pi-  
 Sic - - ut e - - rat in princi-pi-  
 Sic - ut e - - rat in princi - pi - o, sic - ut e - rat

et nunc et sem - per et in sae - cu - la sae -

et nunc et sem - - per et in sae - cu - la

o et nunc et sem - per, et sem - - per et in

o et nunc et sem - - per in saecu - -

in prin - ci - pi - o et nunc et sem - - per et in

cu - lo - rum, a - - - men, a - - - - men.

sae - cu - lo - rum, A - - - - - men.

sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - - - men, a - - men.

la sae - cu - lo - rum, A - - - - - men.

saecula saecu - lo - rum, A - - - - - men, a - - - - - men.

## 2. Magnificat secundi toni.

1. Ma - - gni - - fi - - cat  
 3. Qui - a respexit humilitatem ancillae su - - ae:  
 5. Et mi - sericordia ejus a progenie in pro - - geni - - es  
 7. De - po suit potentes de se - - de,  
 9. Sus - ce - pit Israel puerum su - - um,  
 11. Glo - ri - a Patri, et Fili - - o,

anima me - - - - - a Domi-num. 2. Et exsultavit.  
 ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes genera - ti - o - nes. 4. Quia fecit.  
 timentibus e - um. 6. Fecit potentiam.  
 et exalta - - - - - vit humi - les. 8. Esurientes.  
 recordatus misericordi - - - - - ae su - ae. 10. Sicut locutus.  
 et Spiritu - - - - - i san - cto. 12. Sicut erat.

(Nº 2.)

Discantus.

Contratenor.

Tenor.

Bassus.

Et ex-sul-ta - - - -  
 Et ex - sul - - ta - - uit  
 Et ex - sul - - ta - - uit spi -

uit spi - ri - - tus me - -  
 spi - ri - - tus me - -  
 spi - ri - - tus me - - us, me -  
 - ri - - tus me - - us, me - - us,

us in de - o, in de - o,  
 us in de - o, in de - o,  
 us in de - o, sa -  
 me - us in de - o, sa - lu -

sa - lu - ta - ri me - o.  
 sa - lu - ta - ri me - o.  
 - lu - ta - ri me - o, sa - lu - ta - ri me - o, me - o.  
 ta - ri me - o, me - o.

(N<sup>o</sup> 4.)

Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna, mi -  
 Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna  
 Qui - a fe - cit mi -  
 Qui - a fe - cit, qui - a fe - cit mi - hi ma - gna

hi ma\_gna, mi - hi ma - gna, mi - hi ma - gna, qui  
mi - hi ma - gna, mi - hi ma - gna, qui potens est,  
- hi ma - gna, qui  
mi - hi ma - gna, mi - hi ma - gna, mi - hi ma - gna, qui potens est,

potens est, qui po - tens est, et san - ctum no - men e - - -  
et san - ctum no - men e - ius,  
po - - - tens est, et san - ctum  
qui po - tens est, qui potens est, et san - ctum no - men

ius, no - men e - ius, no - men e - ius.  
no - men e - ius, no - men e - ius, e - ius.  
no - men e - ius.  
e - ius.

(N° 6.)

Fe - - cit po - - ten - ti - am

Fe - cit po - tenti - am, fe - cit, fe - cit po - ten - ti - am, po -

Fe - - cit po - - ten - ti -

Fe - cit poten - ti - am, po - - ten - - ti - am

in bra - - - - chi - - o

ten - ti - am in bra - - - - chi - o su - - - - o, su - -

am in bra - - - - chi - - o su - -

in brachi - o su - - - - o, su - - - -

su - - - - o, di - sper - sit su - per - -

- - - - o, su - - o, di - sper - sit su - per -

- - - - o, di - sper - sit su - per - - bos men -

- - - - o, di - sper - sit su - per - -

bos men - te cor - dis su - i.

bos men - te cordis su - i.

- te cor - dis su - i.

bos men - te cordis su - i.

(Nº 8.)

E - su - ri - en - tes im - ple -

E - su - ri - en - tes im - ple -

E - su - ri - en - tes im -

E - su - ri - en - tes im -

uit, im - ple - uit bo -

uit, im - ple - uit bo - nis

ple - uit, im - ple - uit bo - nis et

ple - uit bo - nis et di -

nis et di - - ui - tes di - mi - sit  
 et di - - ui - tes di - mi - sit in - a - nes, di -  
 di - - ui - tes di - mi - sit in - a - nes, di -  
 - - ui - tes di - mi - sit in - a - nes,

in - a - nes, di - mi - sit in - a - nes.  
 mi - sit in - a - nes, di - mi - sit in - a - nes.  
 mi - sit in - a - nes, in - a - nes.  
 in - a - nes, di - mi - sit in - a - nes.

## (Nº 10.)

Sic - ut lo - cu - - tus est, sic - ut lo - cu - - tus est, sic - ut lo -  
 Sic - ut lo - cu - - tus est, sic - ut lo - cu -  
 Sic - - - - - ut lo - - -  
 Sic - ut lo - cu - - tus est, sic - ut lo -

cu - tus est, sic - ut lo - cu - - tus est, sic - ut lo - cu - - tus est, sic - ut lo - cu - tus

tus est, sic - ut lo - cu - - tus est.

- - - - - cu - tus est ad

cu - tus est, sic - ut lo - cu - tus est, lo - cu - - - - tus est

est ad patres no - - - stros, ad pa - tres no - - - stros,

ad pa - tres nostros, no - stros, ad pa - tres no - stros,

pa - - - - tres no - -

ad patres no - - - stros, ad pa - tres no - - - stros,

ad pa - tres no - - - stros, a - braham, et se - mi -

no - - - - stros, a - braham, et se - mi -

- - - - - stros, a - braham,

ad patres no - - - - stros, a - bra - ham, et -

ni e - ius in sae - cu - la.  
 ni e - ius, et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la.  
 et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la.  
 se - mi - ni e - ius in sae - cu - la, e - ius in sae - cu - la.

(Nº 12.)

Sic - ut e - rat in  
 Sic - ut e - rat in  
 Sic - ut e - rat in  
 Sic - ut e - rat in

prin.ci - pi - o et nunc et sem - per, sem - per,  
 prin.ci - pi - o et nunc et sem - per,  
 prin.ci - pi - o et nunc et sem - per,  
 prin.ci - pi - o et nunc et sem - per,

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - - - - men.  
 et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - - - - men.  
 et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, a - - - - men.  
 et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, A - - - - men.

### 3. Magnificat tertii toni.

1. Ma - gni - ficat  
 3. Qui - a respexit humilitatem an - cil - lae su - - ae:  
 5. Et mi - sericordia ejus a progenie in pro - geni - es  
 7. De - po suit poten - - - - tes de se - - de,  
 9. Sus - ce - pit Israel pue - rum su - - um,  
 11. Glo - ri - a Pa - - - - tri, et Fili - - o,

anima me - - - - a Domi-num. 2. Et exsultavit.  
 ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes genera-ti - o - nes. 4. Qui fecit.  
 timen - - - - tibus e - um. 6. Fecit potent.  
 et exalta - - - - vit humi-les. 8. Esurientes.  
 recordatus misericor - - - - diae su - ae. 10. Sicut locutus.  
 et Spiri - - - - tui san - cto. 12. Sicut erat.

(Nº 2.)

Discantus.  
 Contratenor.  
 Tenor.  
 Bassus.

Et ex - sul.ta - - - - uit spi -  
 Et ex - sul.ta - - - - uit spi -  
 Et ex - sul.ta - - - - uit, et ex.sul -  
 Et ex - sul.ta - - - - uit, et

ri - tus me - us in de - o,  
 ri - tus me - us, spi - ri - tus me - us in de - o,  
 ta - uit spi - ri - tus me - us in  
 ex - sul - ta - uit spi - ri - tus me - us in

sa - lu - ta - ri me - o.  
 in de - o, sa - lu - ta - ri me - o sa - lu - ta - ri me - o.  
 de - o, sa - lu - ta - ri me - o.  
 de - o, sa - lu - ta - ri me - o.

(N° 4.)

Qui - a fe -  
 Qui - a fe -  
 Qui - a fe - cit, qui - a fe - cit  
 Qui - a fe -

cit mi - hi ma - gna, qui po - tens est,  
cit mi - hi ma - gna, qui po - tens est, mi - hi ma - gna  
mi - hi ma - gna, qui  
- - cit mi - hi ma - gna, ma - gna,

qui po - tens est, qui po - tens est,  
qui po - tens est, qui po - tens est, qui  
po - tens est,  
qui po - tens est,

qui potens est,  
po - tens est, et sanctum no - men e - - -  
et sanctum no - men e -

et sanctum nomen eius. ius.  
 ius, no men eius.  
 sanctum nomen eius. ius.  
 ius, no men eius.

(Nº 6.)

Fe . cit po . ten . ti am in bra . chi . o su . .  
 Fe . cit, fe . cit po . ten . ti . am in bra . .  
 Fe . cit  
 Fe . cit

o, in brachi o su o, su o,  
 chi o, in brachi o, in brachi o  
 po . ten . ti . am in bra . .  
 po . ten . ti . am in bra . . chi . o su . . o,  
 po . ten . ti . am in bra . . chi . o su . . o,

su - o, di - sper - sit su - per - bos men - te cordis  
 su - o, di - sper - sit su - per - bos men - te  
 chi - o - su - o, di - sper - sit su - per -  
 di - sper - sit su - per - bos men - te cor - dis

su - i, cor - dis su - i.  
 cor - dis su - i, men - te cor - dis su - i.  
 bos men - te cor - dis su - i.  
 su - i i.

(N: 8.) Tenor tacet.

E - su - ri - en - tes  
 E - su - ri - en - tes im - ple -  
 E - su - ri - en - tes im - ple -

im-ple - uit bo - - - -  
- - uit bo - - - - - nis  
- - uit bo - - - - nis, im-ple - - - uit - - - bo - - - -

nis et di - - - ui - tes di - mi - sit in - - -  
et di - - - ui - tes, et di - - - ui - tes di - mi - - -  
nis et di - - - ui - tes di - mi - sit in - - - a -

- - - - a - - - - nes.  
- - - - sit in - a - - - - nes.  
- - - - nes, in - - - a - - - - nes.

su - o, di - sper - sit su - per - bos men - te cordis  
su - o, di - sper - sit su - per - bos men - te  
chi - o - su - o, di - sper - sit su - per -  
di - sper - sit su - per - bos men - te cor - dis

su - i, cor - dis su - i.  
cor - dis su - i, men - te cor - dis su - i.  
bos men - te cor - dis su - i.  
su - i i.

(Nº 8.) Tenor tacet.

E - su - ri - en - tes  
E - su - ri - en - tes im - ple -  
E - su - ri - en - tes im - ple -



(Nº 10.)

Sic - - ut lo - cu - tus est ad pa - -

Sic - - ut lo - cu - tus est ad pa - -

Sic - - ut lo - cu - tus est ad

Sic - - ut lo - cu - tus est ad

ad pa - - tres no - - stros, a - bra - -

- - tres, ad patres no - - stros, a - - bra - -

pa - - tres no - - stros, a - - bra - ham, et se - -

pa - - tres no - - stros, a - - bra - ham, et se - mi -

ham, et se - - mi - - ni e -

ham, et se - mi - ni e - ius in sae - - - - -

mi - - ni e - - ius in sae - cu - la

ni, se - - - - mi - ni e - ius in sae - - - - cu - la,

... ius in sae - cu - la, e - ius in sae - cu - la.  
 - cu - la, in saecu - la.  
 e - ius in sae - cu - la.  
 in sae - cu - la, in sae - cu - la.

(N° 12.)

Sic - ut e - rat in prin -  
 Sic - ut, sic - ut e - rat.  
 Sic - ut e - rat  
 Sic - ut, sic - ut e - rat

ci - pi - o et nunc et sem - per, in prin - ci - pi - o et  
 in princi - pi - o et nunc et sem - per, et sem -  
 in princi - pi - o et nunc et sem -  
 in princi - pi - o et nunc et sem - per, et nunc et sem -

nunc et sem per et in sae cu la  
per, et sem per, et sem per et in sae cu la  
per et in sae cu  
per et in sae cu la

sae cu lo rum, sae cu lo  
sae cu lo rum, A men, a men, a  
la sae cu lo rum,  
sae cu lo rum, a men, et in sae cu la

rum, A men, a men.  
men, a men, sae cu lo rum, A men.  
a men.  
sae cu lo rum, a men, A men.

### 4. Magnificat quarti toni.

1. Ma - gni - ficat

3. Qui - a respexit humilitatem an - cil - - lae su - - ae:  
 5. Et mi - sericordia eius a progenie in pro geni es  
 7. De - po - suit poten - - - tes de se - - de  
 9. Sus - ce - pit Israel pu - - e - rum su - - um,  
 11. Glo - ri - a Pa - - - tri, et Fili - - o,

ani - - - - - ma me - a Do - minum. 2. Et exsultavit.  
 ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes ge - ne - ra - ti - o - nes. 4. Quia fecit.  
 ti - - - - - men - ti - bus e - um. 6. Fecit potentiam.  
 et ex - - - - - al - ta - vit hu - miles. 8. Esurientes.  
 recordatus miseri - - - - - cor - di - ae su - ae. 10. Sicut lecutus.  
 et Spi - - - - - ri - tu - i san - cto. 12. Sicut erat.

(Nº 2.)

Discantus. Et ex - sul - ta - - -

Contratenor. Et ex - sul - ta - - - uit, et ex - -

Tenor. Et ex - sul - ta - - - uit, spi - - -

Bassus. Et ex - sul - ta - - -

uit - - - spi - - - ri - - - tus me - - -

sul - ta - - - uit spi - ri - tus

- - ri - - tus, spi - ri - - tus, spi -

Et ex - sul - ta - - -

us in de - - o,  
me - - us, spi - ri - - tus me - - us in de - -  
ri - tus me - - us, in  
- - uit spi - ri - tus me - - us, in de - -

sa - lu - ta - ri me - o.  
- - o, sa - lu - ta - ri, sa - lu - ta - ri me - o.  
de - - o, sa - lu - ta - ri me - o.  
- - o, de - o, de - o, sa - lu - ta - ri me - o.

(N° 4.)

Qui - a fe - - cit mi - hi ma -  
Qui - a fe - - cit, fe - -  
Qui - a fe - - cit mi - hi ma - gna,  
Qui - a fe - - cit mi - hi ma - gna, qui

gna, qui potensest, qui po - - tens est, qui po.tens est, et  
 - - - - - cit mi hi ma.gna, qui po - tens est, et san -  
 qui po - tens est, et san - ctum  
 potens est, qui po.tens est, qui po.tens est, qui po.tens est,

sanctum nomen e - ius, et sanctum nomen e - - - - - ius.  
 - ctum nomen e - - - - - ius, et sanctum no - men e - ius, e - - - - - ius.  
 no - - - - - men e - - - - - ius.  
 et sanctum no - men e - ius, et sanctum no - - - - - men e - - - - - ius.

(Nº 6.)

Fe - - - - - cit  
 Fe - - - - - cit po -  
 Fe - - - - - cit po - - - - - ten.ti - am, po - ten - ti - am in bra.chi.o su -  
 Fe - - - - - cit po - - - - - ten.ti - am in bra - - - - - chi - - - - - o

po - ten - ti - am in bra - chi -

- ten - ti - am in bra - chi -

- o, in bra - chi - o, in bra - chi - o su - o,

su - o, di - sper - sit su - per - bos di -

- o su - o, di - sper -

o su - o, di - sper - sit su -

in bra - chi - o su - o, di - sper - sit su - per - bos

sper - sit su - per - bos men - te cor - dis su -

sit su - per - bos men - te cor - dis su - i, i.

per - bos men - te cor - dis su - i, i.

men - te cor - dis su - i, cordis su - i.

- i, su - i, su - i, mente cor - dis su - i.



in - a - nes, in - a - nes, in - a - nes, in - a - nes.  
- sit in - a - nes, di - mi - sit in - a - nes, in - a - nes.  
mi - sit, di - mi - sit, di - mi - sit, di - mi - sit in - a - nes.  
a - nes.

(Nº 10.)

Tenor tacet.

Sic - ut lo - - - cu - tus est  
Sic - ut lo - cu - tus est ad - - - pa - - -  
Sic - ut lo - cu - tus est ad pa - tres - - - ad pa - - - tres - - -

ad - - - pa - - - tres no - - - stros, a - braham,  
- - - tres no - - - stros, a - bra - ham, et  
no - - - stros, a - braham, et se - -

et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la,  
se - mi - ni e - ius in sae - cu - la, e - ius in sae - cu -  
- mi - ni e - ius in sae - cu - la e -

e - ius in sae - cu - la, in sae - cu - la.  
la, et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la, in sae - cu - la.  
ius in sae - cu - la e - ius in sae - cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu - la.

(Nº 12.)

Sic - ut e - rat in - princi - pi - o et nunc  
Sic - ut e - rat in - princi - pi - o, in - princi - pi - o, in - princi - pi -  
Sic - ut e - rat in - princi - pi - o, sic - ut e - rat in - princi - pi - o,  
Sic - ut e - rat in - princi - pi -

et sem - - per et nunc et sem - - per et  
 o, in prin-ci-pi-o, et nunc et sem - - - per, et  
 sic - ut e-rat in prin-ci-pi-o et nunc et sem - - per,  
 o, sic - ut e-rat in prin-ci-pi-o et nunc et sem - per, et nunc et sem - - -

in sae - - - cu - la, et in sae - - - cu - la, et  
 in sae - - - cu - la, et in sae - - - cu - la, et  
 et in sae - - - cu - la, et in sae - - - cu -  
 per, et in sae - - - cu - la, et in sae - cu - la,

in sae - - - cu - la sae - cu - - lo - - rum, A - - - men,  
 in sae - - - cu - la sae - cu - - lo - - rum, sae - cu -  
 la sae - - cu - - lo - - rum sae - cu - - lo - - rum, A -  
 et in sae - - - cu - la sae - cu - - lo - - rum, a - - - men,

sae - cu - lo - rum A - men, A - men.  
 - lo - rum, a - men, A - men.  
 - - - - - men, A - men.  
 sae - cu - lo - rum, A - - - - - men, A - - - - - men.

## 5. Magnificat quinti toni.

1. Ma - gni - ficat

3. Qui - a respexit humilitatem ancillae su - - - ac:  
 5. Et mi - sericordia eius a progenie in pro - - - geni - - - es  
 7. De - po - suit potentes de se - - - de,  
 9. Sus - ce - pit Israel puerum su - - - um,  
 11. Glo - ri - a Patri, et Fili - - - o,

anima me - a Domi - num. 2. Et exsultavit.

ecce enim ex hoc beatum me dicent omnes gene - ra - ti - o - nes. 4. Quia fecit.  
 ti - - - - - men - tibus e - um. 6. Fecit potent.  
 et exal - - - - - ta - vit hu - miles. 8. Esurientes.  
 recordatus miseri - - - - - cor - diae su - ae. 10. Sicut locutus.  
 et Spi - - - - - ri - tui san - cto. 12. Sicut erat.

(N<sup>o</sup> 2.)

Discantus.  
 Et ex - sul - ta - uit spi - ri - tus me - - - -

Contratenor.  
 Et ex - sul - ta - uit spi - ri - tus me - us, me -

Tenor.  
 Et ex - sul - ta - - - - uit spi - ri - tus me -

Bassus.  
 Et ex - sul - ta - - - - uit

us in de - - - o, in de o, sa lu ta - -  
- - - us, spi ri tus me us in de - - o, sa lu ta -  
us in de - - - o, sa - - - lu ta - - - ri  
spi ri - tus me - us in de - - - o,

- ri me - - - o, sa lu ta - - - ri me - - - o, me - - - o.  
ri me - - - o, me - - - o, me - - - o.  
me - - - o, me - - - o.  
sa - - - lu ta - - - ri me - - - o.

(N° 4.)

Qui - a fe - - - cit mi - - hi  
Qui - a fe - - - cit mi - - hi  
Qui - a fe - - - cit mi -  
Qui - a fe - - - cit mi -

ma - gna, qui po - tens est, et sanctum no - men e - - -

ma - gna, qui potens est, qui potens est, et sanctum no - - men e - -

- hi ma - gna qui po - tens est,

- hi ma - gna qui po - tens est,

ius, no - men e - - - ius.

ius et san - ctum no - men e - - - ius.

et sanctum no - men e - - - ius.

et sanctum no - - - men e - - - ius, no - - - men e - - - ius.

(Nº 6.)

Fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti - am, po - - -

Fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi

Fe - cit po - ten - ti - am, fe - - - cit po - ten - ti - am

Fe - cit po - ten - ti - am, po - ten - ti -

ten - ti - am in bra - - chi - o su - - o,  
 o su - - o, in bra\_chi - o su - -  
 in bra\_chi - o su - - o, in bra\_chi - o, in bra\_chi - o, su - -  
 am in bra\_chi - o su - - o, in bra\_chi -

di - sper - sit su - per - - bos, su - per - -  
 o, di - sper - sit su - per - - bos su - per - -  
 o, su - - o, di - sper - sit su - per - - bos  
 o, su - - o di - spersit su - - per - - bos, di - sper - sit su - per - -

bos men - te cor - dis su - - i, men - te  
 bos, men - te cor\_dis su - i, men - te cor - dis su - - i, men -  
 men - te cor - dis su - - i, men - te cor - dis su -  
 bos men - - te cor - - dis su - - i, men - te cor - dis



et di - uites di - mi - sit in - a - nes, et  
- - - ui - tes di - mi - sit, et di - - ui - tes di - mi - sit, in - a - -  
et di - uites di - mi - sit in - a - - nes, et di - uites di - mi -  
di - uites di - mi - sit, di - mi - - sit in - a - - nes, in - a -

di - uites in - a - nes, in - a - nes.  
nes, in - a - nes, in - a - nes.  
sit, di - mi - - sit, di - mi - sit in - a - nes.  
- nes di - mi - sit in - a - nes, in - a - nes.

(Nº 10.)

Sic - - ut lo - cu - - tus est ad patres no - stros,  
Sic - - ut lo - cu - - tus est ad pa - - tres no - stros,  
Sic - - ut lo - cu - - tus est ad pa -  
Sic - - ut lo - cu - - tus est ad pa - tres no - stros,

a - bra - ham, et se - - mi - ni e - ius in  
 a - bra - ham, a - bra - ham et se - mi - ni e - ius in saecu -  
 tres no - stros, a - bra - ham, et se - - mi - ni e - ius in sae - cu -  
 a - bra - ham, a - bra - ham, et se - - mi - ni e - ius in

sae - cu - la, e - ius in sae - cu - la, in sae - cu - la.  
 la, in sae - cu - la.  
 la e - ius in sae - cu - la.  
 sae - cu - la, et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la.

(N° 12.)

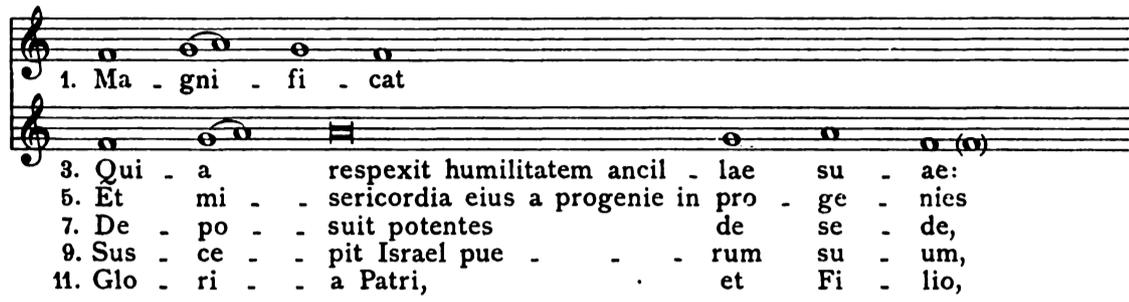
Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, in prin - ci - pi - o,  
 (Tenor I.) Sic - ut e - rat, e - - - rat in prin - ci - pi -  
 (Vagans-Tenor II.) Sic - - - ut e - - - rat  
 Sic - - - ut e - - -  
 Sic - - - ut e - - - rat

in prin - ci - pi - o, in prin - ci - pi - o et nunc et sem - -  
o in prin - ci - pi - o et nunc et  
in prin - ci - pi - o et nunc et sem - -  
rat in prin - ci - pi - o  
in prin - ci - pi - o

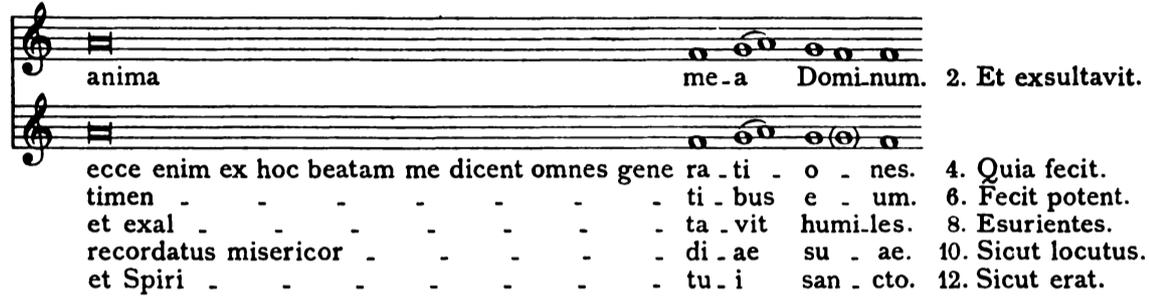
per et in sae - - - - - cu - la, et  
sem - - - per, sem - per et in sae - cu -  
per et in sae - - - - - cu -  
et nunc et sem - per  
et nunc et sem - per et



## 6. Magnificat sexti toni.



1. Ma - gni - fi - cat  
 3. Qui - a respexit humilitatem ancil - lae su - ae:  
 5. Et mi - sericordia eius a progenie in pro - ge - nies  
 7. De - po - suit potentes de se - de,  
 9. Sus - ce - pit Israel pue - rum su - um,  
 11. Glo - ri - a Patri, et Fi - lio,



anima me - a Domi-num. 2. Et exsultavit.  
 ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes gene ra - ti - o - nes. 4. Quia fecit.  
 timen - ti - bus e - um. 6. Fecit potent.  
 et exal - ta - vit humi - les. 8. Esurientes.  
 recordatus miserico - di - ae su - ae. 10. Sicut locutus.  
 et Spiri - tu - i san - cto. 12. Sicut erat.

(Nº 2.)

Discantus.

Contratenor.

Tenor.

Bassus.



Et ex - sul - ta - uit  
 Et ex - sul - ta - uit, et ex - sul - ta - uit spi -  
 Et ex - sul - ta - uit  
 Et ex - sul - ta -



spi - ri - tus me - us in de -  
 ri - tus me - us, me -  
 spi - ri - tus me - us in  
 uit spi - ri - tus me - us in de -

o, in de - o, in de - o, in de - o, in de -

- us in de - o, in de - o, in de -

de - o, in de - o, in de -

o, in de - o, in de - o, in de -

o, sa - lu - ta - ri me - o.

o, sa - lu - ta - ri me - o.

o, sa - lu - ta - ri me - o.

o, sa - lu - ta - ri me - o.

(N° 4.)

Qui - a fe - cit mi - hi ma -

Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna, qui po -

Qui - a fe - cit mi - hi

Qui - a fe - cit, fe - cit mi - hi ma -





o, di - - sper - - sit su - per - - bos men - - te  
 - di.sper - sit su.per - - bos men - - te cor -  
 per - - bos men - te cor - dis su - -  
 di - sper - sit su - per - - bos

cor - - dis su - - i, su - - i.  
 - dis su - i, su - - i.  
 i, men - te cor - dis su - i.  
 men - te cor - dis su - i, men - te cordis su - - i.

(Nº 8.)

Duarum vocum. Tenor et Bassus tacent.

Discant.

Altus.

E - su - - ri - en - - tes im -  
 E - su - - ri - en - tes, e - - su - ri - en - tes im - ple -

ple - - - uit bo - - - nis, et di - - - ui - -  
- uit bo - - - nis, et di - ui - tes, et di - ui - tes, et

tes di - mi - sit in - - a - - nes, di - mi - sit in - - a - - nes, in - -  
di - ui - tes, di - mi - sit in - - - - a - - - nes, in - -

- - - a - - - nes.  
- - - a - - - nes.

(Nº 10.)

Sic - - - ut lo - - - lo -  
Sic - - - ut lo - cu - tus est, lo - cu - - tus est, lo -  
Sic - - - ut lo - cu - tus  
Sic - - - ut lo - cu - tus est, lo - cutus est,

cu - tus est ad pa - - - tres no - - - -  
 cutus est ad pa - - - tres, pa - tres no - - - stros, no - - -  
 est ad pa - - - tres no - - - stros,  
 lo - cutus est ad patres no - stros, ad patres no - stros, ad patres no - stros, ad

stros, a - bra - ham, et se - - - mi - - - ni  
 - - - stros, A - - - bra - ham, et se - mi - ni e -  
 a - bra - ham, et se - - -  
 patres no - - - stros, a - bra - ham, et se - mi - ni e - ius,

e - ius in sae - cu - la.  
 ius in saecu - la in sae - - - cu - la, e - ius in saecu - la.  
 mi - - - ni e - ius in sae - cu - la.  
 e - ius in saecu - la, e - ius in sae - cu - la, e - ius in saecu - la.

(Nº 12.)

Sic - - ut e - - - rat, e - rat in  
 Sic - ut e - - - rat in  
 Sic - ut e - - - rat, sic - - - ut e - -

rat in prin-ci-pi-o et nunc et sem - - - per  
 prin - ci - pi - o, in prin - ci - pi - o et nunc et sem - - -  
 prin - ci - pi - o, in prin - ci - pi - o, in prin - ci - pi - o, in prin-ci - pi - o, et nunc  
 rat in prin-ci-pi-o, in prin-ci-pi-o, et nunc et sem - per

et in sae - cu - - - la  
 - - per, et in sae - - cu-la, et in sae - - cu-  
 et sem - per, et in sae - cu-la, sae - - - cu-la  
 et in sae - - cu-la, et in sae - - cu-

la sae - cu - lo - rum, sae - cu - lo - rum, sae - cu - la sae

la sae - cu - lo - rum a - - - - men sae -

A - - - - men A - - -

a - - - - - men, sae - - - -

cu - lo - rum, A - - - - men, sae - - - - cu - - - - lo - rum,

cu - - - - lo - - - - rum, a - - - - men sae - cu - lo - - -

- - - - - men.

- - - - - cu - lo - rum, A - - - - - men.

a - - - - - men.

rum, a - - - - - men.



o, sa - lu - ta - ri me - - o, me - - o.

- o, sa - lu - ta - ri me - - o.

de - - o, sa - lu - ta - ri me - - o.

o, sa - lu - ta - ri me - - o, me - - o.

(N° 4.)

Qui - a fe - cit mi - hi ma - - gna qui potens est, qui potens est

Qui - a fe - cit mi - - hi ma - gna qui po - tens est, ma -

Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui po - - - tens

Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui potens est, qui po.tens est, qui potens est, qui po.tens

— qui po.tens est, et san - ctum no - - - men e - - - ius.

gna qui potens est, et san - ctum, san - ctum nomen, no - men e - - - ius.

est, et san - ctum no - men e - - - ius.

est, qui potens est, et san - ctum nomen e - - - ius, no - men e - - - ius.



o, disper - sit su - per - bos men - te

su - o, di - sper - sit su - per - bos men -

- chi - o, bra - chi - o su - o, di - sper - sit su - per - bos men - te

o su - o, di - sper - sit su - per - bos

o su - o, di - sper - sit su - per - bos

cor - dis su - i, su - i.

- te cor - dis su - i.

cor - dis su - i, cor - dis su - i.

men - te cor - dis su - i.

men - te cor - dis su - i.

(Nº 8.)

E - su - ri - en - tes, e - su - ri - entes, e - su - ri - en - tes

E - su - ri - en - tes, e - su - ri - en - tes im -

E - su - ri - en - tes

E - su - ri - en - tes im - ple -

im - ple - uit bo - nis

im - ple - uit bo - nis

im - ple - uit bo - nis

uit bo - nis

et di - ui - tes, et di - ui -

nis et di - ui - tes, et di - ui - tes

et di - ui -

et di - ui - tes

tes di - mi - sit di - mi - sit in -  
di - mi - sit in a -  
tes di - mi - sit in -  
di - mi - sit in a - nes, in -

a - nes, in a - nes, in a - nes.  
- nes, in a - nes, in a - nes.  
a - nes, in a - nes.  
a - nes, in a - nes.

(Nº 10.)

(Discantus I.)

Sic - ut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros, ad

Discantus (II.)

Sic - ut lo - cu - tus est ad pa - tres

Contratenor.

(Tenor tacet.)

Bassus.

Sic - ut lo - cu - tus est ad pa -

Sic - ut lo - cu - tus est ad pa - tres no -

pa - tres no - stros, a - bra -  
no - stros, a - bra - ham,  
tres no - stros, a - bra - ham, et se -  
stros, a - bra - ham,

ham, et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la, e - ius in sae - cu - la.  
et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la.  
mi - ni e - ius in sae - cu - la.  
et se - mi - ni, et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la.

(No 12.)

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi -  
Sic - ut e - rat in prin - ci - pi -  
**Tenor (I).**  
Sic - ut e - rat  
**Vagans - (Tenor II).**  
Sic - ut e - rat in prin - ci - pi -  
Sic - ut e - rat in prin - ci - pi -

o et nunc — et sem - - - per  
o et nunc et sem - - - per, — et nunc et sem - - per,  
in prin.ci - pi o et nunc — et sem - -  
o et nunc et sem - - - per, et nunc  
o et nunc et sem - - - per, et nunc et sem - -

et in sae - - - cu - la  
et nunc et sem - - per et in sae - - - cu - la  
- - - per et in — sae - - - cu - la sae - cu - lo - rum  
et sem - - - per et in sae - - - cu - la, et in sae - -  
- - - per et in sae - cu - la, et in — sae - - - cu -

sae - - cu - - lo - - rum.

saecu.lo.rum, sae - cu.lo - rum. A - - - men, sae - cu.lo -

— sae - - cu - lo - - rum.A - - - - -

- cu.la sae - cu - lo.rum, sae - cu - lo - rum. — A - - - - -

la sae - cu.lo - rum, sae - cu.lo - rum. A - - - - -

A - - - - - men.

rum. A - - - - - men.

# 8. Magnificat octavi toni.

1. Ma - - gni - - ficat

3. Qui - a respexit humilitatem ancillae su - - ae:  
 5. Et mi - sericordia eius a progenie in pro - - - geni - - es  
 7. De - po - suit potentes de se - - de,  
 9. Sus - ce - pit Israel puerum su - - um,  
 11. Glo - ri - a Patri, et Fili - - o,

anima me - a Do - minum. 2. Et exsultavit.

ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes gene - ra - ti - o - nes. 4. Quia fecit.  
 timen - - - - - ti - bus e - um. 6. Fecit potentiam.  
 et exal - - - - - ta - uit humi - les. 8. Esurientes.  
 recordatus misericor - - - - - di - ae su - ae. 10. Sicut locutus.  
 et Spiri - - - - - tu - i san - cto. 12. Sicut erat.

(No 2.)

Discantus.

Contratenor.

Tenor.

Bassus.

Et ex - sul - ta - uit, et ex - sul - ta - uit, spi - ri -  
 Et ex - sul - ta - uit spi - ri -  
 Et ex - sul - ta - uit spi -

spi - ri - tus me - us in de -  
 tus me - us, spi - ri - tus me - us in de -  
 tus me - us  
 - ri - tus me - us

o, sa-lu-ta-ri me-o, sa-lu-ta-ri me-o, me-o.

o, sa-lu-ta-ri me-o, sa-lu-ta-ri me-o, sa-lu-ta-ri me-o.

in de-o, sa-lu-ta-ri me-o, sa-lu-ta-ri me-o.

in de-o, sa-lu-ta-ri me-o.

(N° 4.)

Qui-a fe-cit, qui-a fe-cit, qui-a fe-cit, qui-a fe-cit, qui-a fe-cit.

Qui-a fe-cit, qui-a fe-cit, qui-a fe-cit, qui-a fe-cit, qui-a fe-cit.

Qui-a fe-cit, qui-a fe-cit, qui-a fe-cit, qui-a fe-cit, qui-a fe-cit.

Qui-a fe-cit, qui-a fe-cit, qui-a fe-cit, qui-a fe-cit, qui-a fe-cit.

cit mi-hi ma-gna, qui po-tens est, qui po-tens est, qui po-tens est, qui po-tens est.

cit mi-hi ma-gna, qui po-tens est, qui po-tens est, qui po-tens est, qui po-tens est.

mi-hi ma-gna, qui po-tens est, qui po-tens est, qui po-tens est, qui po-tens est.

mi-hi ma-gna, qui po-tens est, qui po-tens est, qui po-tens est, qui po-tens est.

est, et san - ctum no - men e - - ius,  
est, et sanctum no - - - men e - - - - - ius,  
est, et sanctum nomen e - ius, no - men e - ius,  
est, et sanctum no - men e - - - ius,

e - ius, e - ius, e - ius et sanctum  
e - ius, e - ius, e - - - ius et san -  
e - ius, e - ius, e - ius et sanctum  
e - ius, e - ius, e - ius et sanctum

no - men e - - - ius, e - - - - ius.  
ctum nomen e - ius, e - - - - ius.  
no - men e - - - ius.  
no - men e - ius, e - ius e - - - - ius.

## (N° 6.)

Fe - cit po - ten - ti - am in  
 Fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o  
 Fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su -

Fe - cit po - ten - ti - am in bra -  
 brachi - o su - o, fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi -  
 su - o, fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su -  
 - o, fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o

- chi - o su - o, di - sper -  
 - o su - o, di - sper - sit su -  
 - o, in bra - chi - o, di - sper - sit su -  
 su - o, di - sper - sit su -

sit su - per - bos, su - per - - bos men - te cor - dis su - i,  
 per - - bos men - te cor - dis su - i, men -  
 per - - bos men - te cor - dis su - i, men - te  
 per - - bos men - te cor - dis su - i, men - te cor - dis

men - te cor - dis su - i, men - te cor - dis su - i, su - - i.  
 te cor - dis su - i, men - te cor - dis su - i, men - te cor - - dis su - i.  
 cordis su - i, mente cordis su - i, mente cor - dis su - i.  
 su - i, men - te cor - dis su - i, mente cor - dis su - i, su - - i.

(Nº 8.)

E - - - - - su - - - - - ri - - -  
 E - su - ri - en - tes, e - - - - - su - ri - en - - - - - tes, e - su - ri -  
 E - su - ri - en - - - - - tes, e - su -  
 E - su - ri - en - - - - - tes,



(Nº 10.)

Musical score for the first system of 'Nº 10.' featuring vocal parts and piano accompaniment. The lyrics are: Sic - ut lo - cu - tus est, sic - ut lo - cu - tus. The score includes a soprano line, an alto line, a tenor line, a bass line, and a piano accompaniment with treble and bass staves.

Musical score for the second system of 'Nº 10.' featuring vocal parts and piano accompaniment. The lyrics are: est, lo - cu - tus est, lo - cu - tus est ad pa - tres, ad. The score includes a soprano line, an alto line, a tenor line, a bass line, and a piano accompaniment with treble and bass staves.

Musical score for the third system of 'Nº 10.' featuring vocal parts and piano accompaniment. The lyrics are: pa - tres no - stros, ad pa - tres no - stros, no - stros, ad pa - tres no - stros, tres no - stros, stros, ad pa - tres, ad pa - tres no - stros. The score includes a soprano line, an alto line, a tenor line, a bass line, and a piano accompaniment with treble and bass staves.

a - - - bra - ham, et se - - - mi - ni e - - ius in sae - - -  
 a - - - bra - ham, et se - mi - ni, et se - mi - ni, et se - mi - ni, et  
 a - bra - ham, et se - - - - - mi - - - - ni  
 a - - - - bra - ham, et se - - - - - mi - ni, et se - - - - - mi -

- cu - la, e - ius in sae - - - - - cu - la.  
 se - mi - ni, et se - mi - ni e - - - - - ius in sae - cu - la.  
 e - - - ius in sae - - - cu - - - la.  
 ni, et se - - - - - mi - ni e - - - - - ius in sae - - - - - cu - la.

(N<sup>o</sup> 12.)

Sic - ut e - - - rat in prin - ci - pi - o et nunc et  
 Sic - ut e - - - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per, et  
 Sic - ut e - - - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per, et  
 Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per, et

sem - - per et in sae - - - cu - la  
nunc et sem - per et in sae - cu - - - la, sae - - cu - la  
nunc et sem - per et in sae -  
nunc et sem - per

sae - cu - lo - rum, a - men, sae - cu - lo - - -  
sae - cu - lo - - - rum, A - - - -  
- cu - la sae - cu - lo - rum, a - - men, sae - cu -  
- cu - la sae - cu - lo - rum, a - - - - -

rum. A - - - - men.  
men, A - - men, A - - - - men, a - - - men.  
lo - - - - rum. A - - - men.  
men, a - - - - - men, a - - - men.

# ABTEILUNG B.

MOTETTEN UND MOTETTENARTIGE  
KOMPOSITIONEN MIT LATEINISCHEM TEXT.

I. ALLGEMEINE GEISTLICHE UND WELTLICHE.

Nº 1-12.



## 1. Ego ipse consolabor vos.

2 vocum.

**Cantus.**

**Inferior vox.**  
(Altus.)

E - go, — E - go — i - pse — con - so - labor vos:

E - go, — E - go — i - pse — conso - labor vos: Quis

Quis tu es vt ti - me - as ab homi - ne mor - ta - li?

— tu es vt ti - me - as ab homi - ne mor - ta - li?

— ab fi - li - o ho - mi - nis, qui qua - si foe -

ab fi - li - o ho - mi - nis, qui - qua - si foe - num —

num — i - ta a - re - scet, o - bli - tus — es — De - i fa - cto - ris

— i - ta a - re - scet, o - bli - tus — es — De - i fa - cto -

tu - i, qui te - tendit coe - los et fun - da - uit — ter - ram.

ris tu - i, qui te - tendit coe - los — et fun - da - uit ter - ram.

— E - go — sum — Do - minus De - us — ve - - - ster.

E - go — sum — Do - minus De - us — ve - - - ster.

## 2. Patris etiam insonuit.

2 vocum.

**Superior vox.**  
(Altus.)

Pa - tris e - - - ti - am in - so - nuit uox pi - a, —

**Inferior vox.**  
(Baryton.)

Pa - tris e - - - ti - am in - so - nu - it uox pi - a,

ue - - - te - ris ob - li - ta ser - mo - nis, ser - mo - nis, poe -

ue - te - ris — ob - li - ta ser - mo - nis,

ni - tet me fe - cis - se ho - - mi - nem, ho - - - -

poe - ni - tet me fe - cis - se ho - - mi - nem, ho - - -

- - - mi - nem.

- - - mi - nem.

### 3. Laudate Dominum omnes gentes.

3-6 vocum.

(3 vocum.) I.

Discantus. *s.* *s.*

Lau - da - te Do - mi - num o - mnes gen - tes,

Tenor.

Lau - da - te Do - mi - num

Bassus.

Lau - da - te Do - mi - num o - mnes gen -

lau - da - te e - um o - mnes po - pu - li. Quo - ni - am con - fir -

o - mnes gen - tes, lau - da - te e - um o -

tes, lau - da - te e - um o - mnes po - pu - li. Quo -

ma - ta est su - per nos mi - se - ri - cor - di -

- mnes po - pu - li. Quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per

- ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos

a e . . ius et ue . ri . tas Do . . mi . ni ma . net  
 nos mi . se . ri . cor . . di . a e . . ius et ue . ri . tas  
 mi . se . ri . cor . . di . a e . . ius et ue . ri . tas Do . . mi . ni

in ae . ter . num, in ae . ter . num, ma . net in ae . ter . num, in ae . ter .  
 Do . . mi . ni ma . net in ae . ter . num, in ae . ter . num,  
 ma . net in ae . ter . . num, in ae . ter . num, ma . net in ae . ter . num,

num, in ae . ter . num, in ae . ter . num, in ae . ter . num.  
 ma . net in ae . ter . num, in ae . ter . num, in ae . ter . num.  
 in ae . ter . num, in ae . ter . num, in ae . ter . num.

II.

Discantus.

Lau - da - te Do.mi.num o - mnes gen - . . .

Lau - da - te Do.mi.num o - mnes gen - . . . tes,

Lau - da - te Do.mi.num

tes, lau - da - te e - - um o - mnes po - pu - li. Quo -

lau - da - te e - - um o - mnes po - pu - li. Quo - ni - am con - fir -

o - mnes gen - - - tes, lau - da - te e - - um o -

- ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos

ma - ta est su - per nos mi - se - ri - cor - di -

- mnes po - pu - li. Quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per

mi-se-ri-cor-di-a e-ius, et ue-ri-tas Do-mi-ni  
 a e-ius, et ue-ri-tas Do-mi-ni ma-net  
 nos mi-se-ri-cor-di-a e-ius, et ue-ri-tas

ma-net in ae-ter-num, in ae-ter-num, ma-net in ae-ter-num,  
 in ae-ter-num, in ae-ter-num, ma-net in ae-ter-num, in ae-ter-  
 Do-mi-ni ma-net in ae-ter-num, in ae-ter-num,

in ae-ter-num, in ae-ter-num, in ae-ter-num.  
 num, in ae-ter-num, in ae-ter-num, in ae-ter-num.  
 ma-net in ae-ter-num, in ae-ter-num, in ae-ter-num.

III.

Discantus.

Tenor.

Bassus.

Lau - da - te Do.mi.num  
 Lau - da - te Do.mi.num o - mnes gen - . . .  
 Lau - da - te Do.mi.num o - mnes gen - . . . tes,

o - mnes gen - . . . tes, lau - da - te e - . . . um o -  
 tes, lau - da - te e - . . . um o - . mnes po - pu - li. Quo -  
 lau - da - te e - . . . um o - . mnes po - pu - li. Quo - ni - am con - fir -

- mnes po - pu - li. Quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per  
 - ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos  
 ma - ta est su - per nos mi - se - ri - cor - di -

nos mi-se-ri-cor-di-a e-ius, et ue-ri-tas  
 mi-se-ri-cor-di-a e-ius, et ue-ri-tas Do-mi-ni  
 a e-ius, et ue-ri-tas Do-mi-ni ma-net

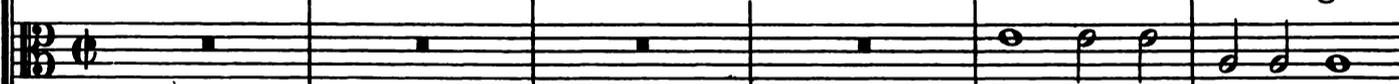
Do-mi-ni ma-net in ae-ter-num, in ae-ter-num,  
 ma-net in ae-ter-num, in ae-ter-num, ma-net in ae-ter-num,  
 in ae-ter-num, in ae-ter-num, ma-net in ae-ter-num, in ae-ter-

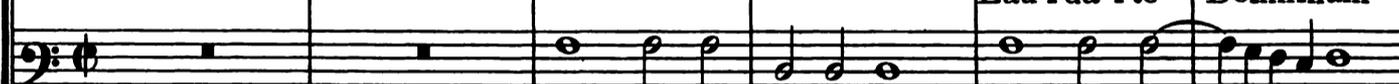
ma-net in ae-ter-num, in ae-ter-num, in ae-ter-num.  
 in ae-ter-num, in ae-ter-num, in ae-ter-num.  
 num, in ae-ter-num, in ae-ter-num, in ae-ter-num.

## Resolutio praecedentis quatuor vocibus.

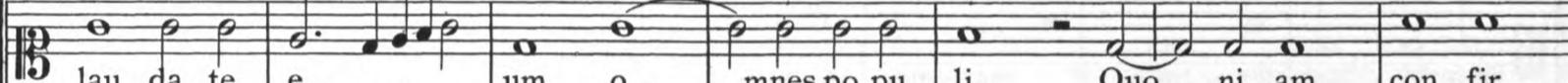
Discantus.  Lau - da - te Do - mi - num o - mnes gen - tes,

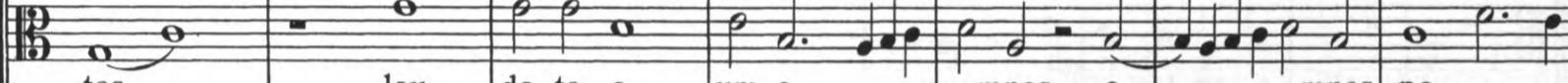
Altus.  Lau - da - te Do - mi - num o - mnes gen -

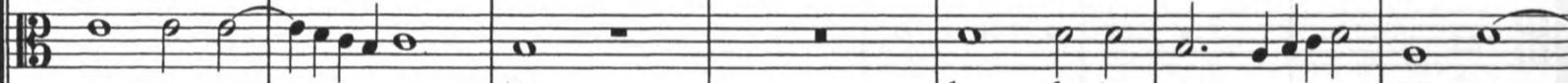
Tenor.  Lau - da - te Do - mi - num

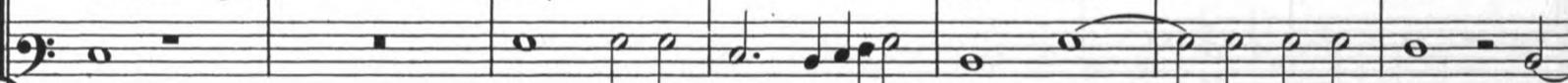
Bassus.  Lau - da - te Do - mi - num o - mnes gen -



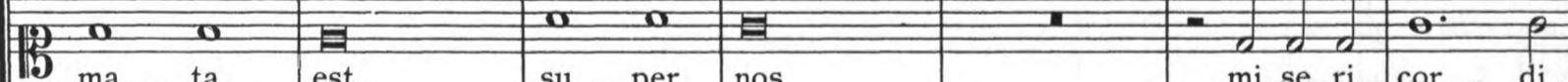
 lau - da - te e - um o - mnes po - pu - li. Quo - ni - am con - fir -

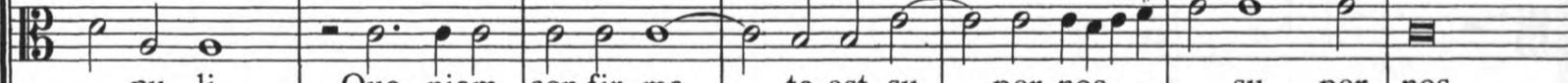
 tes, — lau - da - te e - um o - mnes, o - mnes po -

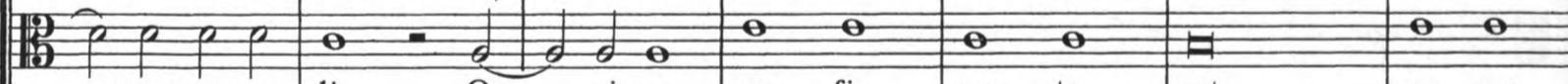
 o - mnes gen - tes, lau - da - te e - um o -

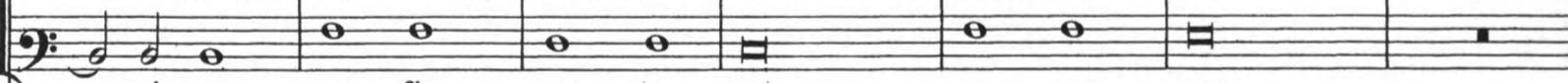
 tes, lau - da - te e - um o - mnes po - pu - li. Quo -

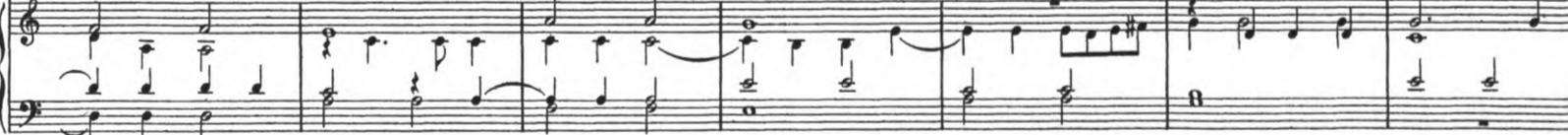


 ma - ta est su - per nos mi - se - ri - cor - di -

 - pu - li. Quo - niam con - fir - ma - ta est su - per nos, — su - per nos

 - mnes po - pu - li. Quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per

 - ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos



a e - - ius, et ue-ri-tas Do - mi - ni ma - net in ae-ter -  
mi-se-ri - cor - di - a e - ius, et ue-ri-tas Do - mini ma - net  
nos mi-se-ri - cor - di - a e - ius, et ue - ri-tas Do - mi -  
mi-se-ri - cor - di - a e - - ius, et ue-ri-tas Do - - mi - ni

num, in ae - ter - num, ma - net in ae-ter - num, in ae-ter - num, in ae-  
in ae-ter - - num, in ae - ter - num,  
ni ma - net in ae-ter - num, in ae - ter - num, ma - net  
ma - net in ae-ter - num, in ae - ter - num, ma - net in ae-ter - num, in

ter - num, in ae - ter - num, in ae - ter - num.  
in ae - ter - num, in ae-ter - num, in ae - ter - num.  
in ae-ter - num, in ae-ter - num, in ae - ter - num.  
- ae-ter - num, in ae - ter - num, in ae - ter - num.

Resolutio prioris quinque vocibus.

Discantus I. Lau . da . te Dominum o . mnes gen . . . tes,

Discantus II. Lau . date Do . mi . num o . mnes gen . . . tes, lau . da . te e . um

Altus. Lau . date Dominum o . mnes gen . . . tes, lau . da . te

Tenor. Lau . date Dominum o . mnes gen . . . tes, lau . da . te

Bassus. Lau . da . te Dominum o . mnes gen .

lau . da . te e . . . um o . mnes po . pu . li. Quo . ni . am

o . mnes po . . . pu . li, o . mnes po . pu . li, o . mnes po . pu .

e . um o . mnes po . . . pu . li, o . mnes po . pu .

e . . . um o . mnes po . pu . li. Quo . ni . am con . fir . ma . ta

tes, lau . da . te e . . . um o . mnes po . pu .

con - fir - ma - ta est su - per nos mi - se - ri -

li. Quo - ni - am con - firma - ta est su - per nos mi - se - ri - cor - di -

li. Quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos mi - se - ri - cor - di - a e -

est su - per nos mi - se - ri - cor - di - a e - - -

li. Quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos

cor - di - a e - - - ius, et ue - ri - tas Do - mi - ni

a e - ius, et ue - ri - tas Do - mi - ni ma - net, ma - net in ae -

- - - ius, et ue - ri - tas Do - mi - ni ma - net, ma - net in ae - ter - - -

ius, et ue - ri - tas Do - mi - ni ma - net in ae - ter -

mi - se - ri - cor - di - a e - - - ius, et ue - ri - tas Do - mi -

ma - net in ae - ter - num, in ae - ter - num, ma - net in ae - ter - num, in  
 ter - - - num, ma - net in ae - ter - num, in ae - ter - - - num,  
 num, in ae - ter - num, ma - net in ae - ter - num, in ae -  
 num, in ae - ter - num, ma - net in ae - ter - num, in ae - ter - num, in ae -  
 ni ma - net in ae - ter - num, in ae - ter - num, ma - net

ae - ter - num, in ae - ter - num, in ae - ter - num.  
 ma - net in ae - ter - num, in ae - ter - num.  
 ter - num, ma - net in ae - ternum, ma - net in ae - - - ter - - - num.  
 ter - num, in ae - ter - num, in ae - ter - num.  
 in ae - ter - num, in ae - ter - num, in ae - ter - num.

Resolutio prioris sex vocibus.

Discantus I. Lau - da - te Do - mi - num

Discantus II. Lau - da - te Do - mi - num o - mnes gen - tes,

Altus. Lau - da - te Do - mi - num omnes gen - tes, o - mnes gentes, lau -

Tenor I. Lau - da - te Do - mi - num o - mnes gen - tes,

Tenor II. Lau - da - te Do - mi - num o - mnes gen - tes,

Bassus. Lau - da - te Do - mi - num o - mnes gen - tes,

o - mnes gen - tes, lau - da - te e - um o - mnes po - pu - li. Quo - ni - am con - fir -

tes, lau - da - te e - um o - mnes po - pu - li. Quo - ni - am con - fir -

da - te e - um o - mnes, omnes po - pu - li. Quo - ni - am

tes, lau - da - te e - um o - mnes po - pu - li. Quo -

lau - da - te e - um o - mnes po - pu - li, o - mnes po - pu - li. Quo - niam con -

lau - da - te e - um o - mnes po - pu - li. Quo - ni - am con - fir -

-mnes popu - li. Quo - ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos  
 ma - ta est su - per nos, su - per nos  
 confir - mata est su - per nos mi - se - ri - cordi - a e -  
 - ni - am con - fir - ma - ta est su - per nos mi - se - ri -  
 - fir - mata est su - per nos mi - se - ri - cordi - a e - - - ius,  
 ma - ta est su - per nos mi - se - ri - cor - - di - a e - - -

mi - se - ri - cor - - di - a e - - - ius, et ue - ri - tas Do - - mi -  
 mi - se - ri - cor - di - a, mi - se - ri - cor - - di - a e - ius, et ue - ri -  
 ius, et ue - ri - tas Do - - mi - ni ma - net  
 cor - - di - a e - - - ius, et ue - ri - tas Do - - mi - ni  
 et ue - ri - tas Do - mi - ni ma - net in ae -  
 ius, et ue - ri - tas Do - - mi - ni ma - net in ae - ter -

ni ma - net in ae - ter - num, in ae - ter - num, ma - net  
tas Do - mini, Do - mi - ni ma - net in ae - ter - num, in ae -  
in ae - ter - num, ma - net in ae - ter - num,  
ma - net in ae - ter - num, in ae - ter - num, ma - net in ae - ter - num, in -  
ter - num, ma - net in ae - ter - num, in  
num, in ae - ter - num, ma - net in ae - ter - num, in ae - ter - num, in ae -

in ae - ter - num, in ae - ter - num, in ae - ter - num.  
ter - num, in ae - ter - num, in ae - ter - num, num.  
ma - net in aeternum, in ae - ternum, in ae - ter - num.  
ae - ter - num, in ae - ter - num, in ae - ter - num.  
ae - ter - num, in ae - ter - num, in ae - ter - num.  
ter - num, in ae - ter - num, in ae - ter - num.

# 4. Asperges me.

Prima pars. Usque ad adventum.

(1)

Discantus.

Contratenor.

Tenor.

Bassus.

A - sper - ges me, a - sper - ges me, a - sper - ges me, a - sperges

A - sper - ges

me, do - mi - ne, do - mi - ne, I - so - po  
me, do - mi - ne, do - mi - ne, I - so - po  
me, do - mi - ne, do - mi - ne, I - so - po  
me, do - mi - ne, do - mi - ne, I - so - po

so - po et mun - da - bor, et mun - da - bor.  
et mun - da - bor, et mun - da - bor.  
- so - po et mun - da - bor, et mun - da - bor.  
et mun - da - bor, et mun - da - bor.

(2)

La - ua - bis me et su - per ni - uem  
 La - ua - bis me, la - ua - bis me et su - per  
 La - ua - bis me et su - per  
 La - ua - bis me et su - per ni - uem

de - al - ba - bor, de - al - ba - bor.  
 ni - uem de - al - ba - bor, de - al - ba - bor, de - al - ba - bor.  
 ni - uem de - al - ba - bor, de - al - ba - bor.  
 de - al - ba - bor, bor.

(3)

Mi - se - re - re me - i, de - us, me - i de -  
 Mi - se - re - re me - i de - us, mi - se - re - re me - i, de - us,  
 Mi - se - re - re me - i, de -  
 Mi - se - re - re me - i, de -

us, se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - di -  
 se - cundum ma - gnam, se - cundum ma - gnam mi - se - ri - cor - di -  
 us, se - cundum ma - gnam, se - cundum ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am  
 - us, se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - di -

am tu - am, tu - am, tu - am, tu - am.  
 am tu - am, mi - se - ri - cor - di - am tu - am.  
 tu - am, tu - am.  
 am tu - am.

Secunda pars. Ab adventu usque ad Pascham.

(1)  
 A - sper - ges, a - sper - ges me.  
 A - sper - ges me, a - sper - ges me.  
 A - sper - ges, a - sper - ges me.  
 A - sper - ges me.

Do - - mi - - ne, I - - - - - so -  
Do - - mi - - ne, do - mi - ne, I - so - po, do - mi - ne -  
Do - - mi - - ne, I - so - po, I -  
Do - - mi - - ne, I - so -

po, I - so - po et munda - bor, et mun - da - - - bor.  
I - so - - po et mun - da - - - bor.  
so - po et mun - da - - - bor, et mun - da - - - bor.  
po et mun - da - - - bor, et mun - da - bor, bor.

(2)  
La - ua - - - - bis, la - ua - - - -  
La - ua - - - - bis me  
La - ua - - - - bis me, la - ua - bis me, la -  
La - - - ua - - -

- - - bis me et su - - - - - per, et su -  
et - - - - - su - - - - - per, et  
ua\_bis me, la - - - - - ua\_bis me - - - - - et su - - - - -  
- - - - - bis - - - - - me et - - - - - su - - - - -

- - - - - per, et su - - - - - per ni - - - - - uem  
su - per, su - - - - - per, et su - - - - - per, et su - - - - - per ni - uem -  
per, - - - - - et su - - - - - per, et su - per ni - - - - -  
per, et - - - - - su - - - - - per ni -

de - al\_ba - bor, de - al - ba - - - - - bor.  
de - - - - - al - ba - - - - - bor.  
uem - - - - - de - al\_ba - - - - - bor, de\_al\_ba - - - - - bor.  
uem - - - - - de - al - ba - - - - - bor, de\_al - - - - - ba - - - - - bor.

(3)

Mi - se - re - re me - - i, de - - us:  
 Mi - se - re - re me - - i, de - - us:  
 Mi - se - re - re me - - i, de - - us:  
 Mi - se - re - re me - - i, de - - us:

Se - cun - dum ma - gnam, se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - -  
 Se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - -  
 Se - cun - dum ma - gnam, se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor -  
 Se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri -

- di - am tu - - am, tu - - am.  
 - di - am tu - am, tu - - am.  
 - di - am tu - - am.  
 cor - - di - - am tu - - am.

(4)

Et  
Et  
Glo - ri - - a pa - tri et fi - li - o  
Glo - ri - - a pa - tri et fi - li - o et

Detailed description: This system contains four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in a B-flat major key. The soprano and alto parts have rests for the first four measures, followed by the word 'Et' in the fifth measure. The tenor and bass parts sing 'Glo - ri - - a pa - tri et fi - li - o' across the first four measures. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

spi - - ri - tu - - i san - - - - - cto.  
spi - - ri - tu - - i san - - - - - cto.  
et spi - - ri - - tu - i san - - - - - cto.  
spi - - ri - - tu - - i san - - - - - cto.

Detailed description: This system continues the vocal parts from the previous system. The soprano and alto parts sing 'spi - - ri - tu - - i san - - - - - cto.' The tenor part sings 'et spi - - ri - - tu - i san - - - - - cto.' The bass part sings 'spi - - ri - - tu - - i san - - - - - cto.' The piano accompaniment continues with harmonic support, including a sharp sign in the bass line.

(5)

Et nunc  
Sic - - ut e - rat in prin.ci - pi - o et  
Sic - - ut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc

Detailed description: This system contains four vocal staves and a piano accompaniment. The vocal parts are in a B-flat major key. The soprano and alto parts have rests for the first four measures, followed by 'Et nunc' in the fifth measure. The tenor and bass parts sing 'Sic - - ut e - rat in prin.ci - pi - o et' across the first four measures. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

et sem - - - per et in sae - cu - la, et in sae - cu -

Et in sae - - cu - la

nunc et sem - - - per et in sae -

et sem - - - per et in

la sae - cu - - lo - rum, sae - cu - lo - - rum,

sae - cu - - lo - - rum, A -

- cu - la sae - cu - - lo - rum, A - - - men,

sae - - cu - la sae - cu - - - lo - - rum, A -

A - - - men, a - - - men, A - - - men.

- - - men, a - - - men.

a - - - men, a - - - men.

- - - men, a - - - men.

# 5. Quinque Salutationes Domini nostri Hiesu Christi. Salutatio prima.

**Discantus.**  
A - - - ve do - -

**Contratenor.**  
A - ve do - - mi - ne, a - - - ve

**Tenor.**  
A - - - ve do - mi -

**Bassus.**  
A - ve do - mi - ne Hie - - - su Chri - - ste,



mi - - ne Hie - - - su Chri - ste,

do - mi - ne Hie - su Chri - ste, Hie - - su Chri - - ste,

ne Hie - - - su Chri - ste, Hie -

do - mi - ne Hie - su Chri - - ste, Hie - -



Hie - su Chri - ste, rex - - be - nedi - cte,

Hie - - - su Chri - ste, Chri - ste, rex - - be - nedi -

- - - su Chri - ste, rex -

- - - su Chri - ste, rex - - be - ne.



ver - bum pa - tris, fi - li - us vir -  
cte, ver - bum pa - tris, fi - li - us vir -  
be - ne - di - cte, verbum pa - tris, fi - li - us, vir -  
di - cte, ver - bum pa - tris, fi - li - us vir -

- gi - nis, a - gnus de - i, Sa -  
- gi - nis, a - gnus de - i, Sa - lus  
- gi - nis, Sa - lus mun -  
- gi - nis, Sa - lus mun -

lus mun - di, ho - sti - a sa - cra,  
mun - di, ho - sti - a sa - cra,  
- di, ver - bum,  
- di, ho - sti - a sa - cra, ver -

ver - - - bum ca - ro - - - fa - ctum,  
 ver - - - bum ca - ro - - -  
 ver - - - bum ca - ro - - - fa - ctum,  
 bum, ver - - - bum ca - ro - - -

fons pi - e - ta - tis, fons pi - e - ta - - - tis.  
 fa - ctum, fons pi - e - ta - - - tis, fons pi - e - ta - - - tis.  
 fons pi - e - ta - - - tis, fons pi - e - ta - - - tis.  
 fa - ctum, fons pi - e - ta - - - tis.

### Salutatio secunda.

A - - ve - do - mi - ne Hie - su - Chri - ste, Hie - su Chri -  
 A - - ve - do - mi - ne Hie - -  
 A - - ve - do - mi - ne Hie - - su

- su - Chri - ste, rex be - ne - di - cte, rex  
 - - - - - ste, rex be - ne - di - - - cte, rex be - ne - di - - -  
 su - Chri - ste, rex be - ne - di - - - cte,  
 Chri - ste, rex - - - be - ne - di - cte, rex - - - be - ne -

be - ne - di - - - - cte, laus an - ge - lo - - - rum, laus an - ge - lo - rum, an - ge - lo -  
 - - cte, be - ne - di - - - cte, be - ne - di - - - cte, laus an - ge - lo -  
 rex be - - ne - di - cte, laus an - ge - lo - - - - rum, glo -  
 di - cte, be - ne - di - cte, be - ne - di - cte, be - ne - di - cte, laus an - ge - lo - rum, glo -

rum, glo - - - - ri - a, glo - - - -  
 rum, glo - - - - ri - - - a, glo - - - - ri - - -  
 ri - - - a, glo - - - - ri - a  
 - - - - ri - a, glo - - - - ri - - - a

- ri - a san - cto - - - - rum, vi - si - o pa - cis, vi -  
 a san - cto - - - - rum, vi - si - o  
 san - cto - - - - rum, vi - si - o pa - cis,  
 san - cto - - - - rum, vi -

si - o pa - cis, de - i - tas in - te - gra, de - i - tas in - - - te -  
 - pa - - - cis, pa - - - cis de - i - tas in - te -  
 de - i - tas in - - - - te - gra ve - rus,  
 si - o pa - cis, de - i - tas in - te - gra, de - i - tas in - te -

gra, ve - - - rus ho - mo, flos et fru - ctus vir - gi -  
 gra, ve - rus ho - - - mo, ve - rus ho - mo, flos et fru - ctus  
 ve - rus ho - - - mo, flos et  
 gra, ve - rus ho - - - mo, flos et fru -

nis, vir - gi - nis ma - - - -  
 vir - gi - nis ma - - - -  
 fru - ctus vir - gi - nis, vir - gi - nis ma - tris,  
 ctus vir - gi - nis, vir - gi - nis ma - - - tris, ma -

- - - tris, ma - - - tris, ma - - tris.  
 tris, ma - - tris.  
 ma - - tris.  
 tris, ma - tris, ma - tris.

Salutatio tertia.

A - - ve do - mi - ne,  
 A - - ve do - mi - ne Hie - su  
 A - - ve do - mine,  
 A - - ve do - mine, Hie - su

Hie - su Chri - ste, rex be - ne -  
 Chri - - - ste, rex be - ne -  
 Hie - su Chri - ste, rex be - ne - di - - cte, be - - ne - di - -  
 Chri - ste, rex be - ne - - - - di - - -

- - di - cte, lu - men coe - li, pre - -  
 di - - cte, lu - men coe - - li, pre - ti -  
 cte, lu - men coe - - li, pre - - ti - um,  
 cte, lu - men coe - - li, pre - ti - um,

- ti - um, pre - - ti - um mun - - di, gau - - -  
 um, pre - ti - um mun - - - di, gau - dium,  
 pre - ti - um mun - di, gau - di - um  
 pre - ti - um mun - di, gau -

di - um no - strum, pa -  
 gau - di - um no - strum, pa - nis an - ge - lo - rum,  
 no - strum, pa - nis an - ge - lo - rum, pa -  
 di - um no - strum, pa - nis an - ge - lo - rum, pa -

nis an - gelo - rum, cor - dis iu - bi - lus,  
 pa - nis an - ge - lo - rum, cor - dis iu - bi - lus, cor -  
 - nis an - ge - lo - rum, cor - dis iu - bi - lus,  
 - nis an - ge - lo - rum, cor - dis iu - bi - lus, cor -

rex et spon - sus spon - sus vir -  
 - dis iu - bi - lus, rex et spon - sus, spon - sus, rex et  
 rex et spon - sus  
 - dis iu - bi - lus, rex et spon - sus, rex et spon - sus

gi - ni - ta - - - - - tis.  
 spon - sus vir - - - - gi - - ni - ta - - - - - tis.  
 vir - gi - - - - ni - ta - - - - - tis.  
 vir - - - - gi - - ni - ta - - - - - tis.

Salutatio quarta.

A - - - - ve, a - - - -  
 A - - - - ve, a - - - - ve  
 A - - - - ve  
 A - - - - ve

ve do - - - mi - ne, Hie - su Chri - - - ste, Hie - su Chri -  
 do - mi - ne, Hie - su Chri - ste, Hie - su Chri - ste,  
 do - mi - ne, Hie - - - su Chri - - - ste,  
 do - mi - ne, Hie - su Chri - ste, Hie -

ste, Hie - su Chri - ste rex be - nedi - cte, splen - dor  
 rex be - ne - di - cte, be - ne - di - cte, splen - dor pa -  
 rex be - ne - di - cte,  
 su Chri - ste, rex be - ne - di - cte,

pa - tris, splendor pa - tris, prin - ceps pa - cis, pa - cis,  
 tris, splendor pa - tris, prin - ceps pa - cis, pa - cis, Ia - nu -  
 splen - dor pa - tris, prin - ceps pa - cis,  
 splen - dor pa - tris, prin - ceps pa - cis, Ia -

Ia - nu - a coe - li, pa - nis vi - vus, pa - nis vi - vus,  
 a coe - li, Ia - nu - a coe - li, pa - nis vi - vus,  
 Ia - nu - a coe - li, pa - nis vi - vus, pa - nis  
 - nu - a coe - li, pa - nis vi - vus, pa - nis vi -

vir - gi - nis par - tus, par - tus,  
 vi - vus, vir - gi - nis par - tus, vas pu -  
 vi - vus, vir - gi - nis par - tus,  
 vus, vir - gi - nis par - tus, vas

vas pu - ri - ta - tis, pu - ri - ta - tis.  
 - ri - ta - tis, vas pu - ri - ta - tis.  
 vas pu - ri - ta - tis, vas pu - ri - ta - tis.  
 pu - ri - ta - tis, vas pu - ri - ta - tis, vas pu - ri - ta - tis.

Salutatio quinta.

A - ve - do - mi - ne, do - mi - ne, do -  
 A - ve - do - mi - ne, do - mi - ne, do -  
 A - ve - do - mi - ne, do -  
 A - ve - do - mi - ne

mi - ne, Hie - su Chri - ste, rex  
 mi - ne, Hiesu Chri - ste, rex be - ne -  
 mi - ne, Hie - su Chri - ste,  
 Hie - su Chri - ste, rex be - ne -

be - ne - di - cte, vi -  
 di - cte, be - ne - di - cte,  
 rex be - ne - di - cte, vi -  
 di - cte, rex be - ne - di - cte,

ta vi - ta dul - cis, ve -  
 vi - ta, vi - ta dul - cis, dulcis, dul - cis, dulcis, ve -  
 ta dul - cis, dul - cis,  
 vi - ta dul - cis, ve -

ri - tas, ve - ri - tas per.fe - cta, prae - mi - um  
 - - - ri - tas per.fe - cta, prae - mi - um no -  
 ve - ri - tas per.fe - cta, prae - mi - um no - strum,  
 ri - tas per.fe - cta, prae - mi - um no - strum,

no - strum, prae - mium no - strum, prae - mi - um no - strum,  
 strum, praemi - um nostrum, cha - ri - tas sum - ma, cha - ri - tas sum - ma,  
 cha - ri - tas sum - ma, cha - ri - tas sum - ma,  
 cha - ri - tas sum - ma, cha - ri - tas sum - ma,

fons a - mo - ris, fons a - mo - ris  
 fons a - mo - ris, fons a - mo - ris, fons a - mo - ris  
 fons a - mo - ris, fons a - mo - ris  
 fons a - mo - ris

dul - ce - do, dul - ce - do, dulce - do et  
dulce - do, dul - ce - do et  
dul - ce - do, dul - ce - do  
dul - ce - do et pax

pax, et pax du - ra - bi - lis, et pax du -  
pax du - ra - bi - lis, et pax du - ra - bi - lis, du - ra - bi -  
et pax et pax, et pax du - ra - bi - lis,  
et pax, et pax du - ra - bi - lis,

ra - bi - lis, re - qui - es no - stra,  
lis, du - ra - bi - lis, re - qui - es no - stra,  
du - ra - bi - lis, re - qui - es no - stra,  
re - qui - es no - stra,



# 6. Beati omnes qui timent.

## Prima pars.

Discantus.

Be - a - ti o - mnes, qui ti - - - ment do - - -

Altus.

Be - a - ti o - mnes, qui ti - - - ment do - - -

Tenor.

Be - a - - ti o - - mnes, - qui ti - ment do - mi -

Bassus.

Be - a - ti o - mnes, qui ti - - - - - ment do - mi -

- - - - - mi - num, qui ambulat in vi - is

- mi - num, do - - - - mi - num, qui - - - ambulat, - - - qui ambulat

num, - - - - - qui am - bu - lant in vi - is

num, do - - - - - mi - num, qui ambulat, qui ambulat

e - ius, in vi - is e - - - - ius. La - bo - res ma - nu - um tu - a -

in vi - is e - - - - ius. La - bo - res ma - nu - um tu - a -

e - - - - ius. La - bo - res ma - nu -

in vi - is e - - - - ius. La - bo - res ma - nu - um tu - a -

rum, la - bo - res ma - nu - um tu - a - rum, qui - a - mandu -  
 rum, qui - a - man - du - ca - bis, man -  
 um tu - a - rum, qui - a mandu - ca -  
 rum, qui - a mandu - ca - bis, qui - a

- ca - bis, qui - a mandu - ca - bis be - a - tus  
 du - ca - bis, qui - a mandu - ca - bis be - a - tus es,  
 bis, man - du - ca - bis  
 mandu - ca - bis be - a - tus

es et be - ne ti - bi e - rit, be - a -  
 be - a - tus es et be - ne ti -  
 be - a - tus es et be - ne ti - bi e - rit,  
 es, be - a - tus es et be - ne ti - bi e -

tus es et be . ne ti . bi e . rit. U . xor  
 bi e . rit, et bene ti . bi e . rit. U . xor tu .  
 ti . bi e . rit.  
 rit, et be . ne ti . bi e . rit.

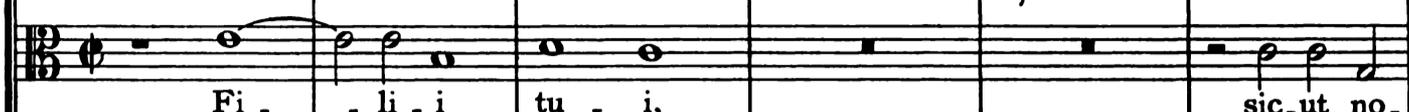
tu . a sic . ut vi . tis a . bun . dans, a . bun . dans in  
 a sic . ut vi . tis a . bundans, a . bun . dans in la .  
 U . xor tu . a sic . ut vi . tis a . bun . dans  
 U . xor tu . a sic . ut vi . tis a . bun . dans in

la . te . ri . bus do . mus tu . ae, in la . te . ri . bus do . mus tu . ae.  
 te . ri . bus do . mus tu . ae, in la . te . ri . bus do . mus tu . ae.  
 in la . te . ri . bus do . mus tu . ae, in la . te . ri . bus do . mus tu . ae.  
 la . te . ri . bus do . mus tu . ae, in la . te . ri . bus do . mus tu . ae.

Secunda pars.

Discantus.  Fi - li - i tu - i,

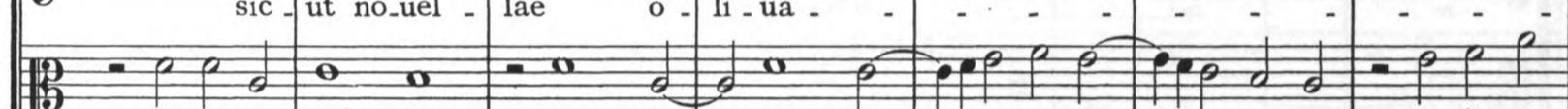
Altus.  Fi - li - i tu - i,

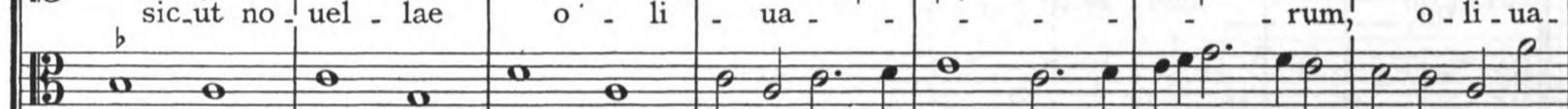
Tenor.  Fi - li - i tu - i, sic - ut no -

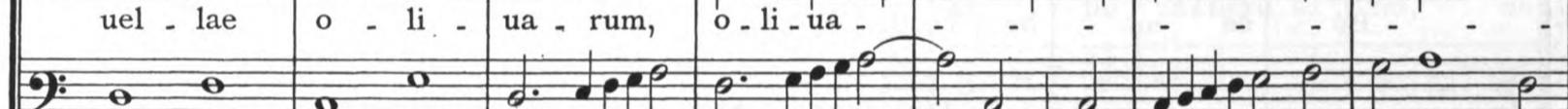
Bassus.  Fi - li - i tu - i, sic - ut no - uel -



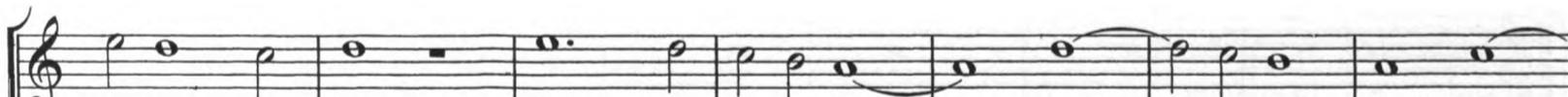
 sic - ut no - uel - lae o - li - ua -

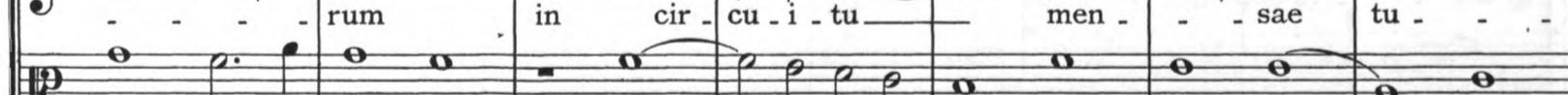
 sic - ut no - uel - lae o - li - ua - rum, o - li - ua -

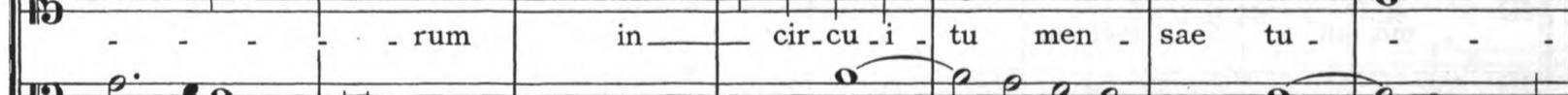
 uel - lae o - li - ua - rum, o - li - ua -

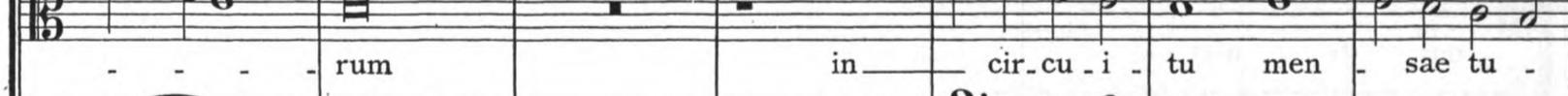
 lae o - li - ua -



 - - - rum in cir - cu - i - tu men - - - sae tu - - -

 - - - rum in cir - cu - i - tu men - sae tu - - -

 - - - rum in cir - cu - i - tu men - sae tu -

 - - - rum in cir - cu - i - tu men - sae



ae. Ec - ce sic be - ne - di - ce - tur,

ae. Ec - ce sic be - ne - di - ce -

ae, tu - ae.

tu - ae, tu -

ec - ce be - ne - di - ce - tur

tur, ec - ce be - ne - di - ce - tur ho -

Ec - ce sic be - ne - di - ce - tur ho - mo,

ae. Ec - ce sic be - ne - di - ce - tur ho -

ho - mo, qui ti - met do - mi - num, do -

mo, qui ti - met do - mi - num, do - mi - num, do -

qui ti - met do - mi - num, qui ti - met do - mi - num.

mo, qui ti - met do - mi - num, do - mi - num. Be - ne -

- - - mi - num. Be - ne - di - cat  
 - - - mi - num. Be - ne - di - cat ti - bi do - - - mi -  
 Be - ne - di - cat ti - bi do - - - mi - nus ex Sy -  
 di - cat ti - bi do - - - mi - nus ex Sy - on,

ti - bi do - - - mi - nus ex Sy - on, et vi - de - as bo - na Hieru - sa - lem, bo -  
 nus ex Sy - - - on, et vi - de - as bo - na - Hie - ru - sa - lem, bo - na Hie -  
 on, et vi - de - as bo - na Hieru - sa - lem, bo -  
 et vi - de - as bo - na Hieru - sa - lem, bo - na Hie - ru - sa - lem, bo -

na Hie - ru - sa - lem, o - - - mnibus di - e - bus vi -  
 ru - - sa - lem, o - - - mni - bus di - e - bus  
 na Hie - ru - sa - lem, o - - - mnibus di - e - bus vi - tae  
 na Hie - ru - sa - lem, o - - - mni - bus di - e - - bus vi - tae tu -

tae tu - - - - - ae, et vi-de as fi - - li-os,  
vi - tae tu - - - - - ae, et vi-de as fi - - li-os fi - - li -  
tu - - - - - ae, et vi-de-as fi - - li -  
- - - - - ae, et vi-de-as fi - - li - os fi -

fi - li - o - rum tu - o - - - - rum, pa - cem su - per Is - - -  
o - rum tu - - o - - - - rum, pa - cem su-per Is-ra - hel,  
os fi - li - o - - - - rum tu - o - rum, pa - - - - cem su - per Is - - -  
- li - o - rum tu - o - - - - rum, pa - - - - cem su - per Is - ra -

- - - ra - hel.  
pa - cem su - per Is - - - - - ra - - hel.  
- - - ra - hel, pa - cem su - per Is - ra - hel.  
hel, pa - cem su - per Is - ra - - hel.

## 7. Beati omnes qui timent.

Prima pars.

Discantus.

Contratenor.

Tenor.

Bassus.

Be - a - ti o - mnes, qui timent do - - - mi - num, qui am - bu -

Be - a - ti o - mnes, qui timent do - - - minum, qui am -

lant in ui - is e - ius,

bu - lant in ui - is e - ius, qui am - bu - lant in ui - is e -

Be - a - ti o - mnes qui timent do - - - mi -

Be - a - ti o - mnes qui timent do - - -

qui am - bu - lant in ui - is e - ius. La - bo - res

- - - ius. La - bo - res ma - nu -

num, qui am - bu - lant in ui - is e - ius.

- mi - num, qui am - bu - lant in ui - is e - ius.

ma - nu - um tu - a - rum, qui - a man - du - ca -  
um tu - a - rum, qui - a man - du - ca -  
La - bores ma - nu - um tu - a - rum, qui -  
La - bores ma - nu - um tu - a - rum,

bis be - a - tus es  
bis be - a - tus et be - ne - ti - bi  
a man - du - ca - bis be - a - tus es  
qui - a man - du - ca - bis be - a - tus es et be - ne - ti - bi e -

et be - ne - ti - bi e - rit. U - xor tu -  
e - rit. U - xor tu - a  
et be - ne - ti - bi e - rit. U - xor tu -  
rit, e - rit. U - xor tu - a

a sic - ut ui - tis ab - un - dans

sic - ut ui - tis ab - un - dans

a sic - ut ui - tis ab - un - dans, ab - un - dans in late - ri -

sic - ut ui - tis ab - un - dans

fi - li - i tu - i, sic - ut no - uel - lae o - li - ua - rum

fi - li - i tu - i, sic - ut no - uel - lae o - li - uarum

bus domus tu - ae.

in late - ri - bus domus tu - ae.

in cir - cu - i - tu men - sae tu - ae. Ec - ce sic be - ne - di - ce - tur

in cir - cu - i - tu men - sae tu - ae. Ec - ce sic be - ne - di - ce - tur

Ec - ce sic be - ne - di - ce - tur

Ec - ce sic be - ne - di - ce - tur

ho - mo, qui ti - met do - mi - num.

ho - mo, qui ti - met do - mi - num.

ho - mo, qui ti - met do - mi - num.

ho - mo, qui ti - met do - mi - num.

Secunda pars.

Be - ne - di - cat ti - bi do - mi - nus ex Sy - on,

Be - ne - di - cat ti - bi do - mi - nus ex Sy - on,

Be - ne - di - cat ti - bi do - mi - nus ex Sy - on,

Be - ne - di - cat ti - bi do - mi - nus ex Sy - on, et

et ui - de - as bo - na Hie - ru - sa - lem om - nibus

et ui - de - as bo - na Hie - ru - sa - lem om - nibus di - e -

et ui - de - as bo - na Hieru - sa - lem om - nibus di - e - bus ui -

ui - de - as bo - na Hieru - sa - lem, bo - na Hieru - sa - lem

di - e - bus ui - tae tu - ae. Et ui - de - as fi -  
 bus ui - tae tu - ae. Et ui - de - as  
 - tae tu - ae. Et ui - de - as fi - li - os fi - li -  
 ui - tae tu - ae. Et ui - de - as fi -

- li - os fi - li - o - rum, tu - o - rum  
 fi - li - os fi - li - o - rum, tu - o - rum  
 o - rum tu - o - rum, pa - cem su - per  
 - li - os fi - li - o - rum tu - o - rum, pa - cem su -

pa - cem su - per I - sra - el, I - sra - el.  
 pa - cem su - per I - sra - el, I - sra - el.  
 I - sra - el, I - sra - el.  
 per I - sra - el, I - sra - el.

# 8. Christe qui lux es.

Discantus.

Contratenor.

Tenor.

Bassus.

Chri - ste, qui

Chri -

Chri -

lux es et di -

ste, qui lux es et di -

ste, qui lux es et di -

ste, qui lux es, qui lux es et di -

es no - ctis te - ne - bras de -

es no - ctis te - ne - bras de - te - gis, de - te -

es no - ctis te - ne - bras de - te - gis, de -

es no - ctis te - ne - bras de -

te - - - gis - - - lu - cis - que lu - - -  
 - - gis, de - te - gis - - - lu - cis - que lu - - -  
 - te - - - gis - - - lu - cis - que, lu - cis - que, lu - cis - que lu - men cre - - - de -  
 - - te - - - - gis lu - - - - - cis, lu - cis que lu -

men - - - cre - de - ris - - -  
 - - men, lu - cis - que lu - men cre - de - ris, cre - de - ris, cre - de - ris  
 ris, cre - - - de - ris, cre - - - de - ris lu - - - men be - a - tum, be -  
 men, lu - cis - que lu - men cre - - de - ris lu - - - - men be -

lu - men be - - - a - - - tum prae - - -  
 lumen be - a - tum prae - - - di - cans, be - a - tum prae - - - di - cans, lu -  
 a - - - tum prae - prae - prae - prae - prae -  
 a - - - tum prae - prae - prae - prae - prae - prae -

di - - - cans, lu - men be - - a - tum prae -  
 men, prae - di - cans, prae - di - - cans lu - - men be - a - tum, be - a - -  
 - - - di - cans, lumen be - a - tum - prae -  
 - - - prae - prae - prae - di - - - cans, lu - men be - a - tum

- - - di - cans. Pre - ca - - - mur, san - cte do - - - mi -  
 tum prae - di - cans. Pre - ca - - - mur,  
 - - di - cans. Pre - ca - - -  
 prae - di - cans. Pre - ca - - - mur, pre - ca - - - mur, san - cte

ne, san - cte do - - - mi - ne, do - - - mi - ne,  
 san - - - cte do - - - mi - - - ne  
 - - - mur, san - cte do - - - mi - - - ne, de -  
 do - - mi - ne, sancte do - mi - ne, san - cte do - - - mi - ne, de -

de.fen.de nos in hac no.cte, in hac no.cte, in hac no.cte, in hac no.cte,

de - fen - de nos in hac no - - -

fen - de nos in hac no - - - cte,

fen - de nos in hac no - cte, in hac no - cte, in hac no - cte, in

in hac no.cte, sit no.bis in te re.qui es, sit no - bis in te re - qui -

- - - cte, sit no - bis in te re - qui -

sit no - bis in te re - qui - es, qui -

hac no - cte, sit no.bis in te re - qui - es, sit no.bis in te re.qui.es,

es, qui.e - tam, qui.e.tam noctem tri - - - - - bu.e qui -

es, qui - e - - - tam no - - - ctem

e - - - tam no - - - ctem tri - - - bu - - e,

qui.e - tam, qui.e - tam, qui.e - - tam, qui.e - -

e - tam no - - ctem tri - - - bu - e. Ne gra - - - vis - som - nus -  
 tri - - - bu - - - e. Ne gra - - - vis -  
 no - ctem tri - bu - e. Ne gra - - - vis,  
*tam no - - - - - ctem tri. bu - e. Ne gra -*

ir - - - ru - at, ir - - - ru - at,  
 som - nus ir - - - ru - - - at,  
 ne gra - - - vis - som - nus ir - ru - at, nec hostis nos sur - ri - pi -  
 - vis - som - nus ir - ru - at, nec hostis nos sur - ri - pi -

nec ho - stis nos sur - ri - pi - - at, nec ca - - ro il - li - consen - ti - ens, nos  
 nec ho - stis nos sur - ri - pi - - at, nec ca - - ro il - li - consen - ti -  
 at, nec ca - - ro il - li - con - sen - ti -  
 at, nec ho - stis nos sur - ri - pi - - at, nec ca - - ro il - li - con - sen - ti -

ti - bi - re - os, nos ti - bi - re - os  
ens, nos ti - bi re - os, nos ti - bi re - os sta -  
ens, nos ti - bi re - os sta -  
ens, nos ti - bi re - os, nos ti - bi re - os

sta - tu at. O - cu li  
- tu at. O - cu li som -  
- tu at.  
sta - tu at. O - cu - li,

som - num ca - pi - ant, ca - pi ant,  
- num ca - pi ant, o - cu -  
O - cu -  
o -

o - - cu - li, o - cu - li som - num ca - -  
 li, o - - cu - li, o - cu - li som - - -  
 li, o - - - - - cu - - - li som - - -  
 cu - - li som - - - num ca - - -

- - - pi - ant, ca - - - pi - ant, cor ad - - - te sem - -  
 num ca - - - pi - - - ant, cor ad te sem - per - - vi -  
 num ca - - - pi - - - ant, cor ad te sem - - -  
 pi - - - ant, cor ad te sem - - -

- per vi - - gi - let, de - xte - ra tu - - a,  
 - gi - let, de - xte - ra tu - a, de - xte - ra tu - a pro - te - gat,  
 per vi - - - - - gi - - - let, de -  
 - - per - - vi - - - gi - let, de - xte - ra tu - a pro - te -

de - xte - ra tu - a pro - te - gat fa - mu - los, fa - mu - los, qui

xte - ra tu - a pro - te - gat fa - mu - los,

gat fa - mu - los, qui

los, qui te di - li - gunt, di - li -

te di - li - gunt, di -

qui te di - li - gunt,

te di - li - gunt, di - li - gunt,

gunt, qui te di - li - gunt, qui te di - li - gunt,

- li - gunt, qui te di - li - gunt, qui te di - li -

qui te di - li - gunt, qui te di -

qui te di - li - gunt, qui te di -

qui te di - li - gunt. De - fen -

gunt, qui te di - li - gunt. De - fen -

- li - gunt, qui te di - li - gunt. De - fen - - - - sor,

li - gunt, qui te di - li - gunt. De - fen - - - -

- - - - sor no - - - - ster a - spice, a - spice,

- - - - sor, de - fen - - - - sor no - ster a - spice, a - spice,

de - fen - - - - sor no - - - - ster a -

- - - - sor no - - - - ster a - - - - spi - - - -

a - spi - ce, in - si - di - an - - - - tes re - pri - me, re - pri - me, re - pri - me,

in - si - di - an - - - - tes re - pri - me, re - pri - me, re - pri - me, re - pri -

spi - ce, in - si - di - an - - - - tes re - - - - pri -

ce, in - si - di - an - - - - tes re - - - - pri - - - -

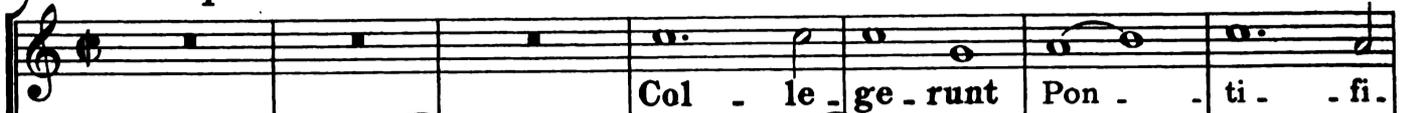
re - pri - me guber - na, re - prime, tu - os fa - mu - los, fa - mu - los, fa - mu -  
 me, gu - berna tu - os fa - mulos tu - os gu - ber - na, tu - os fa - mu -  
 - me, guber - na tu - os fa - mu - los, gu - ber - na  
 me, gu - ber - na tu - os fa - mu - los,

los, fa - mulos, fa - mulos, quos san - guine, quos san - guine, quos san - guine, quos san - guine,  
 los, fa - mulos, quos san - guine, quos san - guine, quos san - guine, quos san - guine mer -  
 tu - os fa - mu - los, quos san - guine, quos san - guine mer -  
 quos san - guine mer -

quos san - guine mer - ca - tus es, mer - ca - tus es.  
 - ca - tus es, quos san - guine mer - ca - tus es.  
 ne mer - ca - tus es.  
 ca - tus es es.

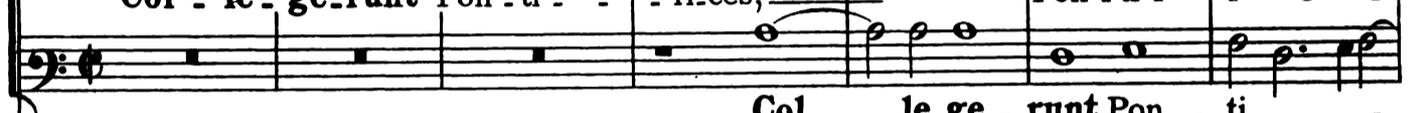
# 9. Collegerunt Pontifices.

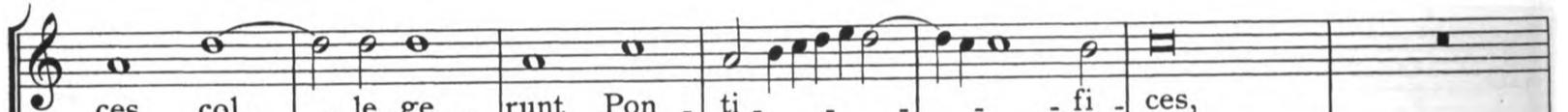
Prima pars.

Discantus.  Col - le - ge - runt Pon - ti - fi - .

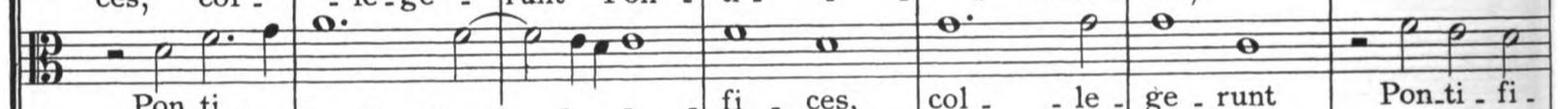
Altus.  Col - le - ge - runt Pon - ti - fi - ces,

Tenor.  Col - le - ge - runt Pon - ti - - - fi - ces, Pon - ti - - -

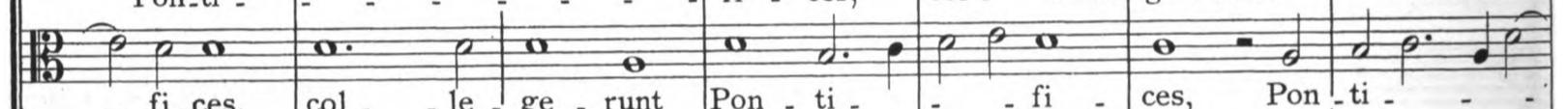
Bassus.  Col - - le - ge - runt Pon - ti - - -



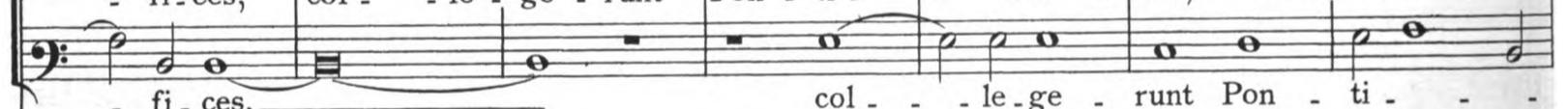
ces, col - - le - ge - runt Pon - ti - - - fi - ces,



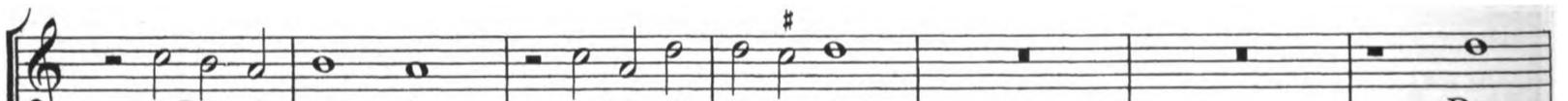
Pon - ti - - - - - fi - ces, col - - le - ge - runt Pon - ti - fi -



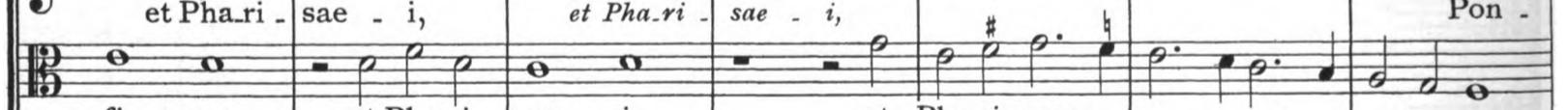
- fi - ces, col - - le - ge - runt Pon - ti - - - fi - ces, Pon - ti - - -



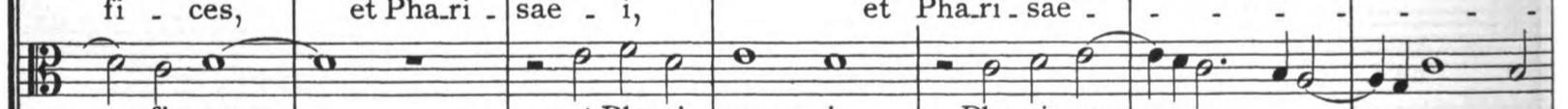
- fi - ces, col - - le - ge - runt Pon - ti - - -



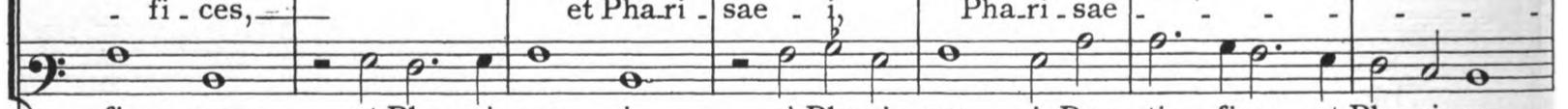
et Pha - ri - sae - i, et Pha - ri - sae - i, Pon -



fi - ces, et Pha - ri - sae - i, et Pha - ri - sae - - - - -



- fi - ces, et Pha - ri - sae - i, Pha - ri - sae - - - - -



fi - ces, et Pha - ri - sae - i, et Pha - ri - sae - i, Pon - ti - fices et Pha - ri - sae -



ti - fices et Pha - ri - sae - i, Pon - ti - fi - ces et Pha - ri - sae - i, col - le - ge - runt ponti -  
 i pon - ti - fi - ces, ponti - fi - ces et Pha - ri - sae - i, col - le - ge - runt Pon -  
 i, pon - ti - fi - ces, ponti - fi - ces et Pha - ri - sae - i, col -  
 i, ponti - fi - ces et Pha - ri - sae - i,

- fi - ces, et di - ce - bant, et di -  
 ti - fi - ces, et di - ce - bant, et  
 - le - ge - runt ponti - fi - ces, et di - ce - bant, et  
 col - le - ge - runt Pon - ti - fi - ces, et di - ce - bant, et

- ce - bant: Quid fa - ci - mus? qui - a hic Ho - mo mul - ta si - gna  
 di - ce - bant: Quid fa - ci - mus? qui - a hic Ho - mo mul - ta si - gna fa -  
 di - ce - bant: Quid fa - ci - mus? qui - a hic Ho - mo mul - ta si -  
 di - ce - bant: Quid fa - ci - mus? qui - a hic Ho - mo mul - ta si - gna

fa - cit. Si di - mit - ti - mus E - um sic, o - mnes credent in E -  
 - - cit. Si dimit - ti - mus E - um sic, o - mnes credent in E -  
 gna fa - cit. Si di - mit - ti - mus E - um sic, o - mnes credent in E -  
 fa - cit. Si di - mit - ti - mus E - um sic, o - mnes credent in E -

um, in E - um. Et ve - ni - ent Roma - ni,  
 um, in E - um, in E - um. Et ve - ni - ent Ro - ma - ni,  
 um, in E - um. Et ve - ni - ent Ro -  
 um, o - mnes credent in E - um. Et ve - ni -

et ve - ni - ent Ro - ma - ni, et ve - ni - ent Ro - ma -  
 et ve - ni - ent Ro - ma - ni, et ve - ni - ent Ro - ma -  
 ma - ni, et ve - ni - ent Ro - ma - ni,  
 ent Roma - ni, et ve - ni - ent Ro - ma - ni, Ro - ma - ni et

ni, et ve - - ni - ent Ro - ma - ni, et tol -  
 ni, et tol - lent no - strum lo - cum, no - - strum lo - - cum,  
 et tol - lent no - strum lo - - cum, et tol - lent nostrum lo - - cum,  
 tol - lent no - strum lo - cum, et tol - lent no - strum lo -

- lent nostrum lo - cum, et tollent no - - - - strum lo -  
 et tol - - lent no - strum lo - cum, et gen -  
 et tol - - lent nostrum lo - cum, et tol - lent no -  
 - - - - cum, et gen - - - - tem,

- cum, et gen - - - - tem,  
 tem, et gen - tem, gen - - - -  
 strum lo - cum, et gentem, gen -  
 et tol - - lent nostrum lo - - - cum, et gen - tem, et

et gen - - - tem.  
tem, gen - - - tem, gen - - - - - tem.  
- - tem, et gen - - - - - tem, et gen - - - - - tem.  
gen - tem, et gen - - - - - tem.

Secunda pars.

V - - - nus au - - - - tem,  
V - - - nus au - - - - tem,  
V - - - nus au - - - - tem, v - - - nus au -  
V - nus au - - - - tem, v - - - nus au -

ex - - - I - - - psis, Ca - i - phas no - mine,  
au - - - - - tem ex - - - I - - - psis, Ca - i - phas no - mine,  
- - - tem ex - - - I - - - psis, Ca - i - phas no - mine,  
- - - - - tem ex - - - I - - - psis, Ca - i - phas no - mine,

Ca - i - phas no - mi - ne cum es - set Pon - ti -

Ca - i - phas no - mi - ne cum es - set Pon - ti - fex, cum

Ca - i - phas no - mi - ne, cum es - set Pon - ti - fex,

Ca - i - phas no - mi - ne, cum es - set Pon - ti - fex, cum

fex, cum es - set Pon - ti - fex, cum es - set Pon - ti - fex an - ni il - li - us,

es - set Pon - ti - fex, cum es - set Pon - ti - fex, Pon - ti - fex an - ni il - li - us, an - ni -

cum es - set Pon - ti - fex, cum es - set Pon - ti - fex an - ni il - li - us, di -

es - set Pon - ti - fex, cum es - set Pon - ti - fex, cum es - set Pon - ti - fex an - ni il - li - us, an - ni il -

di - xit E - is: Vos ne - sci - tis quic - quam, nec

il - li - us, di - xit E - is: Vos ne - sci - tis quic - quam, nec

xit E - is: Vos ne - sci - tis quic - quam, nec

li - us, di - xit E - is: Vos ne - sci - tis quic - quam, nec

co-gi-ta-tis, qui - a ex-pe-dit vo - bis, vt  
 co-gi-ta-tis, qui - a ex-pe-dit vo - bis,  
 co-gi-ta-tis, qui - a ex-pe-dit vo - bis,  
 co-gi-ta-tis, qui - a ex-pe-dit vo -

v - nus mo-ri - a - - tur vt v - nus mo - ri - a -  
 vt v - nus mo-ri - a - - tur v - nus mo - ri - a -  
 bis, vt v - nus mo-ri - a - - tur

- tur Ho - - mo pro po - - pu - lo -  
 - tur Ho - mo pro po - pu - lo,  
 pro - po - pu - - lo, pro po - - pu - lo -  
 Ho - - mo pro - - pu - lo, Ho - mo - pro po - pu - lo -



vt non to - ta gens per - - e - at,

vt non to - ta gens per - - e - at, to - ta gens

vt non to - ta gens per - - e - at,

vt non to - ta gens per - - - - -

First system of musical notation with vocal lines and piano accompaniment. The vocal lines are in treble and bass clefs, and the piano accompaniment is in grand staff. The lyrics are: "vt non to - ta gens per - - e - at,"



vt non to - ta gens per - - e - at. Ab il - lo er - go di - e,

per - e - at, per - - - e - at. Ab il - lo er - go di - e, ab il - lo

vt non to - ta gens per - - e - at. Ab il - lo er - go di - e,

e - at, per - - e - at. Ab il - lo er - go di - e,

Second system of musical notation with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "vt non to - ta gens per - - e - at. Ab il - lo er - go di - e,"



ab il - lo er - go di - - - e co - gi -

er - go di - - - e, di - - e

ab il - lo er - go di - - -

ab il - lo er - go di - - - e co -

Third system of musical notation with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "ab il - lo er - go di - - - e co - gi -"

ta - ue - runt, co - gi - ta - ue - - -

co - gi - ta - ue - - - - - runt, co - - -

e co - gi - ta - ue - - - - -

gi - ta - ue - - - - - runt, co - gi - ta - ue -

runt, co - gi - ta - ue - - - - - runt, vt in - ter -

gi - ta - ue - - - - - runt, vt in - ter - fi - ce - rent,

runt, co - gi - ta - ue - runt, vt in - ter - fi - ce - rent E - um,

runt, co - gi - ta - ue - - - - - runt, vt in - ter - fi - ce -

fi - ce - rent, vt in - ter - fi - ce - rent E - - - um, E - - - VM.

E - um, E - - - VM.

vt in - ter - fi - ce - rent E - um, vt in - ter - fi - ce - rent E - - - VM.

rent E - um, vt in - ter - fi - ce - rent, vt in - ter - fi - ce - rent E - - - VM.

# 10. Cum egrotasset Iob fleuit.

Prima pars.

Discantus.

Altus.

Tenor.

Bassus.

Musical score for the first system. It features four vocal staves (Discantus, Altus, Tenor, Bassus) and a piano accompaniment. The lyrics are: "Cum e - - - - - gro - tas - - - - -". The Discantus part has a treble clef and a key signature of one flat. The vocal parts have a bass clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment is in the right and left hands.

Musical score for the second system. The lyrics are: "gro - tas - - - - - set Iob, fle - - - - - uit, - - - - - set Iob, fle - - - - - uit, e - - - - - gro - tas - - - - - set Iob, Iob, cum e - - - - - gro - tas - - - - - set Iob, fle - - - - - uit, fle -". The vocal parts continue with the same clefs and key signature as the first system.

Musical score for the third system. The lyrics are: "uit et di - xit: no - - - - - fle - - - - - uit, et di - - - - - xit, et di - xit: fle - - - - - uit et di - xit: - - - - - uit, fle - - - - - uit et di - xit: no - - - - - ti, et". The vocal parts continue with the same clefs and key signature as the first system.

ti me i  
no ti me i, et di xit no ti me i, no ti me  
no ti  
di xit no ti me i, et di xit no ti me i, no ti me i, no

et pro pir qui  
i, no ti me i et pro pin qui  
me i et pro pin  
ti me i, no ti me i et pro

me i de re li que runt  
me i de re li que runt me, de re li  
qui me i de re li que  
pin qui me i de re li que

me,  
que - - runt me,  
ci - ues me - - i ver - - mes sunt,  
runt me,  
ci - ues me - i ver - - mes  
runt me,  
ci - - ues me - - - i ver - mes

ci - ues me - i ver - mes - - - sunt, ca - - -  
ci - - ues me - - - i ver - - - mes sunt, ca - ro me - - -  
- - - sunt, ca - - - ro - - - me - - - a  
sunt, ci - - ues me - - - i ver - mes sunt, ca -

ro - - - me - - - a im - mu - ta - - -  
- - a im - mu - ta - - - ta - - - est, im - mu - ta -  
im - mu - ta - - -  
ro me - - a im - mu - ta - - - ta est,

ta est, di es  
ta est, di es me i, di es  
ta est, di es me i  
im mu ta ta est, di es me i

me i bre ui a bun tur  
me i bre ui a bun tur, bre ui a bun  
bre ui a bun tur, di es me i  
bre ui a bun tur, bre ui

bre ui a bun tur, bre ui a bun tur, bre ui a bun tur,  
tur bre ui a bun tur, bre ui a  
bre ui a bun tur, bre  
a bun tur, bre ui a bun tur, bre ui a bun

bre - - - ui - a - - bun - - - tur.

bun - - tur, bre - ui - a - bun - tur, bre - ui - a - bun - tur, bre - ui - a - bun - - - tur.

ui - a - - bun - - - tur.

tur, bre - ui - a - bun - tur, bre - ui - a - bun - tur, bre - ui - a - bun - - - tur.

Secunda pars.

Vi - de - - te, o - mnes po - - -

Vi - de - - - te, o - mnes po - pu - li,

Vi - - de - - te, o - mnes - - - po - - -

Vi - de - - - te, o - - mnes po - - - pu - li,

- pu - li, po - - - - pu - li, est do -

po - - - - pu - - - li, si

- pu - - - li, si - - - est - - - do - - -

o - mnes po - - - - - pu - li, si est do -

lor si - mi - lis sic -  
est do - lor si - mi - lis, si - mi - lis sic -  
lor si - mi - lis  
- - - - - lor si - mi - lis sic -

ut, sic - ut, sic -  
ut, sic - ut, sic - ut do - lor,  
sic - ut  
- - - - - ut, sic - ut

ut do - lor, do - lor, do - lor  
me - us, do - lor, do - lor me -  
do - lor  
do - lor, do - lor, do - lor, do - lor, do -

do - lor, do - lor me - us,  
us, do - lor, do - lor me - us, me -  
lor, do - lor, do - lor, do - lor me - us, do - lor

do - lor, do - lor, do - lor me - us,  
us, do - lor, do - lor, do - lor me -  
me - us, do - lor, do - lor, do - lor, do - lor me -

do - lor, do - lor me - us.  
us, do - lor me - us.  
us, do - lor me - us.

## 11. Deus in adiutorium.

Discantus.

Altus.

Tenor.

Bassus.

De . us in ad . iu . to . ri . um me . um in . ten . de .

De . us in ad . iu . to . ri . um me . um in .

De . us in ad . iu . to . ri . um me . um in . ten . de .

um me . um in . ten . de . Do . mi . ne , do . mi . ne ,

Do . mi . ne , ad ad

ten . de . Do . mi . ne , ad ad

Do . mi . ne , ad ad . iu . uan . dum me fe . sti . na .

ad ad . iu . uan . dum me fe . sti . na .

iu . uan . dum me fe . sti . na . Con .

iu . uan . dum me fe . sti . na . Con . fun .

Con - fun - dan - tur et re - ue - re - an -  
 Con - fun - dan - tur et re - ue - re - an -  
 fun - dan - tur et re - ue - re - an - tur, qui  
 - tur et re - ue - re - an - tur, qui

tur, qui quae - runt a - ni - mam me -  
 tur, qui quae - runt a - ni - mam me - am,  
 quae - runt a - ni - mam me - am.  
 quae - runt a - ni - mam me - am,

- am. A - uer - tan - tur re - tror - sum et e - ru -  
 a - ni - mam me - am.  
 A - uer - tan - tur re - trorsum et e - ru - be -  
 me - am.

be - scant, A - uer - tan - tur re - tror - sum et e - ru -

scant, A - uer - tan - tur re - trorsum et e - ru - be -

qui vo - lunt mi - hi ma - la. qui vo - lunt mi - hi ma - la.

scant, qui vo - lunt mi - hi ma - la.

la. A - uer - tan - tur sta - tim e - ru - be - scen - tes, e - ru - be -

A - uer - tan - tur sta - tim e - ru - be - scen - tes, e -

la. A - uer - tan - tur sta - tim e - ru - be - scen - tes,

la. A - uer - tan - tur sta - tim, sta -

scen - tes, qui di - cunt mi - - - hi: Eu - ge, eu - ge, eu -  
 ru - bescen - tes, qui di - cunt mi - - - hi: Eu - ge,  
 e - ru - be - scen - tes, qui dicunt mi - hi, - qui dicunt mi - - - hi: -  
 - - - tim e - ru - be - scen - tes, qui dicunt mi - hi: -

ge, eu - ge, eu - ge, eu - - - ge!  
 eu - ge, eu - - ge, eu - - - ge!  
 Eu - ge, eu - ge! Exsul - tent et le - tentur in te  
 Eu - ge, eu - ge! Ex - sul - tent et le - tentur in te o -

Ex - sul - tent et le - tentur in te o - - - mnes, qui quae -  
 Ex - sul - tent et le - tentur in te o - - mnes, qui quae - runt  
 o - - - mnes, qui quae - runt te,  
 - mnes, qui quae - runt te,

- runt te, et di - cant sem - per: Ma - gni - fi - ce -  
te, et dicant sem - per: Ma - gni - fi - ce tur Do -  
et di - cant sem - per: Ma - gni - fi - ce - tur Do -  
et di - cant sem - per: Ma - gni - fi - ce - tur

tur Do - mi - nus, qui di - li - gunt, qui di - li - gunt sa - lu - ta - re  
- mi - nus, qui di - li - gunt sa - lu -  
- mi - nus, qui di - li - gunt, qui di - li - gunt,  
Do - mi - nus,

tu - um, sa - lu - ta - re tu - um.  
ta - re tu - um, sa - lu - ta - re tu - um.  
qui di - li - gunt sa - lu - ta - re tu - um.  
qui di - li - gunt sa - lu - ta - re tu - um, tu - um. E -

E - go ve - ro  
 E - go ve - ro e -  
 E - go ve - ro e - ge - nus et pau - per sum,  
 go ve - ro e - ge - nus et pau - per sum,

e - ge - nus et pau - per sum, De - us, ad - iu -  
 ge - nus et pau - per sum, De - us, ad - iu - ua -  
 De - us, ad - iu - ua me.  
 De - us, ad - iu - ua me

- ua me. Ad - iu - tor  
 me. Ad - iu - tur me.  
 Ad - iu - tor me - us et li - be - rator me - us,  
 Ad - iu - tor me - us et li - be - rator me - us,

me - us et li - be - rator me - us es - tu; do - mi - ne,  
- us et li - be - rator me - us es - tu; do - mi - ne,  
me - - - us es tu; do - mi - ne,  
et li - - - be - rator me - us es tu; do - mi - ne,

do - - mi - ne ne mo - re - ris,  
do - - mi - ne ne mo - re - - - ris,  
do - - mi - ne ne mo - re - - - ris,  
do - - mi - ne ne mo - re - - - ris,

do - - mi - ne ne mo - re - ris.  
do - mi - ne, ne mo - re - - - ris.  
do - - mi - ne, ne mo - re - - - ris.  
do - - mi - ne, ne mo - re - - - ris.

## 12. Deus in adiutorium.

Prima pars.

Discantus.

Altus.  
(Contratenor.)

Tenor.

Bassus.

De - us, in ad - iu - to - ri - um me - um in - ten -

De - us, in ad - iu - to - ri - um me - um in - ten - de, in - tende, in -

De - us, in ad - iu - to -

de, in - ten - de. Do - mi - ne,

De - us, in ad - iu - to - ri - um me - um in - ten - de. Do - mi - ne, ad

ten - de. Do - mi - ne, ad ad -

ri - um me - um in - ten - de. Do - mi - ne, ad ad -

ad ad - iu - vandum me - fe - sti - na.

ad - iu - vandum me - fe - sti - na. Con -

- iu - vandum me - fe - sti - na. Con - fun - dan -

iu - vandum me - fe - sti - na. Con - fun - dan - tur,

Con - fun - dan - tur, et re - ve - re - an - -  
 - fundan - tur, et re - ve - re - an - - tur,  
 tur, et re - ve - re - an - - tur,  
 et re - ve - re - an - - tur, qui

tur, qui quaerunt a - ni - mam me - am.  
 qui quaerunt a - ni - mam me - am.  
 qui quaerunt a - ni - mam me - am. A - ver - tantur re -  
 quaerunt a - ni - mam me - am. A - vertantur re - tror -

A - ver - tantur re - tror - - - sum, et e - ru -  
 A - vertantur re - tror - - - sum, et e - ru - be - scant,  
 tror - - - sum, et e - ru - be - scant, et e - ru - be -  
 - - - sum, et e - ru - be - scant, et e - ru - be - scant,

be - scant, qui vo - lunt mi - hi ma - - - la. A - ver -

scant, qui vo - lunt mi - hi ma - - - la, ma - - - la.

qui vo - lunt mi - hi ma - - - la. A - -

A - ver - tan - tur sta - tim, sta - - -

tan - tur sta - - - tim, a - ver - tan - tur sta - - -

A - ver - tan - tur sta - tim, a - ver - tan - tur

ver - tan - tur sta - tim, a - - ver - tan - tur sta - -

- - tim e - ru - be - scen - - - - -

- - - tim e - ru - be - scen - - - - - tes,

sta - tim e - ru - be - scen - - - - - tes, qui di - cunt

tim e - ru - be - scen - - - - - tes, qui dicunt mi - -

tes, qui di.cunt mi - hi: Eu - ge, eu -  
qui di.cunt mi - hi: Eu - ge, eu - ge,  
mi - hi, qui di.cunt mi - hi: Eu - ge, eu - ge,  
hi, qui di.cunt mi - hi: Eu - ge, eu -

ge, eu - ge, eu - ge, eu - ge!  
eu - ge, eu - ge, eu - ge!  
eu - ge, eu - ge, eu - ge!  
- ge, eu - ge, eu - ge!

Secunda pars.

Ex - sul - tent et lae -  
Ex - sul - tent, ex - sul - tent, ex - sul - tent  
Ex - sul - tent, ex - sul - tent et lae - ten -  
Ex - sul - tent

ten - - - tur in te o - mnes, in te  
 et lae - ten - - - tur in te o - -  
 tur in te o - mnes  
 et lae - ten - - - tur in te o - mnes

o - mnes, qui quae - runt te, qui quae - runt te et di - cant sem - per:  
 mnes, qui quae - runt te et di - cant sem - per: Ma -  
 qui quae - runt te, et di - cant sem - per:  
 qui quae - runt te, et di - cant sem - per:

Ma - gni - fi - ce - - tur, ma - gni - fi - ce - - tur Do - - -  
 gni - fi - - ce - tur Do - - - mi - nus, ma -  
 Ma - gni - fi - ce - - tur Do - - -  
 Ma - gni - fi - ce - tur Do - mi - - nus,

mi - nus, Do - mi - nus,  
gni - fi - ce - tur Do - mi - nus,  
mi - nus, Do - mi - nus, qui di - li -  
Do - mi - nus, qui di - li - gunt

qui di - li - gunt sa - lu - ta - re tu -  
qui di - li - gunt sa - lu - ta - re tu -  
gunt sa - lu - ta - re tu - um, tu -  
sa - lu - ta - re tu - um, tu -

um. E - go ve - ro e - ge -  
um. E - go ve - ro e - ge - nus  
um. E - go ve - ro e - ge -  
um. E - go ve - ro e - ge - nus

nus et pau - per sum, et pau - per sum, De - - us,  
 et pau - per sum, et pau - per sum, De - - us,  
 nus et pau - per sum, et pau - per sum, De - us,  
 et pau - per sum, et pau - per sum, De - - us,

ad - iu - va me. Ad - iu - tor  
 ad - iu - va me. Ad - iu - tor me -  
 ad - iu - va me. Ad - iu - tor me - us  
 ad - iu - va me. Ad - iu - tor me - us

me - us et li - be - ra - tor me - us es tu, Do - mi - ne, ne mo - re -  
 us et li - be - ra - tor me - us es tu, Do - mi - ne, ne mo -  
 et li - be - ra - tor me - us es tu, Do - mi - ne, ne mo - re - ris,  
 et li - be - ra - tor me - us es tu, Do - mi - ne, ne mo - re - - - ris,

ris, ne mo-re - - - ris, Do-mi-ne, ne mo-re - - - ris, Do-mi-ne,  
 re - ris, Do-mi-ne, ne - - - mo-re - - - ris. Do-mi-ne, ne mo-  
 Do-mi-ne, ne mo-re - ris, Do-mi-ne, ne mo-re - ris.  
 Do-mi-ne, ne mo-re - ris, Do-mi-ne, ne mo-re - ris.

ne mo-re - ris, do-mi-ne, Do-mi-ne, ne mo - - - re-ris, Do-mi-ne, ne mo-re - -  
 re - - - ris, Do-mi-ne, ne - - - mo-re - ris, Do-mi-ne, ne mo-re -  
 Do-mi-ne, ne mo-re - ris, Do-mi-ne, ne mo-re - ris,  
 Do-mi-ne, ne mo-re - ris, Do-mi-ne, ne mo-re - ris, Do-mi-ne,

- - ris, ne mo-re - - - ris, mo-re - ris, - - - mo-re - - - ris.  
 - - - ris, mo-re - ris, mo-re - ris, - - - mo-re - ris, - - - ris.  
 Do-mi-ne, ne mo-re - ris.  
 ne mo-re - ris, mo-re - ris, - - - mo-re - ris, - - - mo-re - ris.