
http://lalandelibrary.org

Saint Jean de Lalande,
pray for us!

If you appreciate this book, please consider making a tax-deductible donation to
Corpus Christi Watershed, a 501 (c) 3
Catholic Artist
Institute, located in
Corpus Christi, TX.


For more information, please visit:
http:/ / ccwatershed.org/


# Deutsche ChoralWiegendrucke 

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DES CHORALS UND DEs NOTENDRUCKES IN DEUTSCHLAND

VON

## P. RAPHAEL MOLITOR

BENEDIKTINER IN BEURON.


REGENSBURG, ROM, NEW YORK UND CINCINNATI.
VERLAG von FRIEDRICH PUSTET
typograph des heiligen apostolischen stuhles und der kongreaation der heilioen riten
1904.



# Deutsche ChoralWIEGENDRUCKE 

# EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DES CHORALS UND des NOTENDRUCKES IN DEUTSCHLAND 

VON

## P. RAPHAEL MOLITOR

BENEDIKTINER IN BEURON.


REGENSBURG, ROM, NEW YORK UND CINCINNATI
VERLAG von FRIEDRICH PUSTET
typooraph des heilioen apostolischen stuhles und der konareoation der heilioen riten 1904.

## Imprimatur.

Regensburg; den 17. Mằrz 1904.
Das Bischöfliche Ordinariat.
Dr. Fr. Xav. Leitner, General-Vikar.

Imprimi potest.

Beuron, den 30. März 1904.
† Placidus, Archiabbas.


Ribl. 7 fonac. clm. 4150

# GREGORIO • MAGNO • ROMANO 

PRIMAE • SEDIS • PRAECIPVO - ORNAMENTO QVI • BENEDICTI • SANCTISSIMI • VITAM

ET • LATAM • MONACHIS • LEGEM
MONACHVS - IPSE
ORBI CATHOLICO - OSTENDIT • COMMENDAVIT
VELVT • NASCENTIS • ECCLESIAE FORMAM
IN • BRITANNIAM - INVEXIT
TVM • SAPIENTIS • INSTAR • SALOMONIS
QVAE • IN • SACRIS • SOLEMNIBVS • CANTANTVR
PRIORVM • SEQVTVS • MONVMENTA • PATRVM
COLLEGIT • RENOVAVIT • AVXIT
QVIBVS • NON • SOLVM • MVSICES • PERITI
SED • RVDES • QVOQVE • AC • SIMPLICES
CHRISTIANAE PLEBIS • ANIMI - MVLCERENTVR
SAECVLO • AB • EIVS • MORTE • XIII.

## VORWORT

 as Jubeljahr Gregors des Grossen ist im schnellen Fluge der Zeit heraufgezogen. Es lenkt unsere Gedanken mehr denn je auf ein Werk, das, mit diesem Heiligen innig verbunden und seinem besonderen Schutze anvertraut, bis auf den heutigen Tag wie zum unverbrüchlichen Siegel seinen Namen trägt. Dieses bevorzugte Werk ist der gregorianische Choral. Schon wurde von höchster Stelle auf ihn als den eigentlich liturgischen Gesang hingewiesen, und es war dieser feierliche Akt die erste und bedeutsamste Huldigung der katholischen Kirche an den grossen heiligen Papst.

Jahrhunderte hindurch ist die Geschichte des gregorianischen Chorals ein lautschallender Lobpreis auf den Kunstsinn jenes herrschergewaltigen Papstes, der neben den aufreibenden Arbeiten seines hohen Amtes in sturmbewegter Zeit die nötige Musse fand, diese Melodien zu ordnen und sie als Bestandteil seiner Liturgie in festgefügter Norm der abendländischen Kirche zu übergeben. Gregors des Grossen teuerstes Vermächtnis ist ausser der römischen Liturgie und seinen Schriften ein Schatz köstlicher Lieder. Sein weitschauender Blick erkannte, dass dem christlichen Volk nicht allein das Brot stärkender Wahrheit und die wohltätige Kraft heiliger Gesetze unentbehrlich seien, dass es auch ein tiefinnerliches Bedürfnis nach Liedern in sich trage, nach gottinnigen Liedern, die es aus dem Drucke sorgenvoller Prüfung zum Jubel gottseliger Freude erheben sollen. Das christliche Volk verlangt nach Liedern für die bangen Nächte einer gefahrvollen Pilgerfahrt, es braucht Lieder, um mit seinem Gotte reden zu können in Freude und Schmerz, da wo das Wort versagt bei des Herzens vollem Drang.

Ein fruchtbarer Faktor ward mit diesen Gesängen in das kirchliche Leben und in das Leben der christlichen Völker eingesenkt. Etwas von der heldenmütigen Begeisterung des grossen Papstes ging damit für immer auf seine Kirche über, eine Quelle geistiger Freude und hochsinnigen Opfermutes.

Laetare triumphis!
Ja, freue dich in deiner Glorie, du grosser, heiliger Papst!
Das schrieb in altersgrauer Zeit eine unbekannte Hand auf Gregórs Grabeshügel, und dieses Wort hat heute noch seine volle Wahrheit. Denn immer noch zehren wir von den Geistesfrüchten dieses Grossen unter den Päpsten, und immer noch erfreuen seine Lieder Herz und Sinn des frommgläubigen Volkes.

Mit Denkmalen dieser gregorianischen Kunst befasst sich vorliegende Schrift, die als bescheidene Huldigung dem Andenken Gregors des Grossen gewidmet ist.

Das Buch soll sprechen von der Geschichte des gregorianischen Chorals in unserem deutschen Vaterlande und von den ältesten Denkmälern, die unsere deutsche Buchdruckerkunst dem altchristlichen Gesange errichtete.

Das Studium dieser Choral-Wiegendrucke gehört mit in die Geschichte des gregorianischen Chorals und demnach in die Geschichte der Musik und der Künste überhaupt.

Es eröffnet uns wichtige Aufschlüsse über die Anfänge des Notendruckes. Denn die ältesten Versuche auf diesem Gebiete sind gerade unsere Choral-Wiegendrucke.

Endlich bildet dieses Studium eine notwendige Ergänzung zur richtigen Würdigung der Wiegendrucke im allgemeinen und vermag durch eine genaue Untersuchung des Notendruckes wertvolle Angaben an die Hand zu geben zur besseren bibliographischen Bestimmung vieler Inkunabeln.

In jüngster Zeit haben sich namhafte Gelehrte mit diesen Choral-Wiegendrucken beschäftigt. Ich erinnere nur an die Arbeiten von Dr. Joseph Mantuani-Wien und Dr. Hugo Riemann-Leipzig. Allein während der Wiener Gelehrte sich bisher auf wenige Einzelfragen beschränkte, hat Dr. Riemann in seiner Studie „Notenschrift und Notendruck" das Thema zu weit bemessen, so dass nicht nur französische, italienische und spanische Wiegendrucke kaum ihre Würdigung fanden, sondern auch die Arbeiten deutscher Meister zu kurz gekommen sind. Bei alledem muss noch bemerkt werden, dass Dr. Riemann nur einen geringen Teil der fraglichen Drucke persönlich einzusehen Gelegenheit hatte. Trotzdem verdanken wir seiner Schrift und den fast gleichzeitigen Studien Dr. Mantuanis ganz hervorragende Resultate, was übrigens längst anerkannt ist.

Um die mancherlei Lücken, die in der Geschichte des ältesten Notendruckes bestehen, einigermassen ausfüllen zu helfen, glaubte der Verfasser sich vor allem auf die Erzeugnisse deutscher Buchdrucker beschränken zu müssen. Dabei wurde auf selbständiges Untersuchen und Nachprüfen besonderes Gewicht gelegt. Denn unsere Kenntnisse auf diesem Gebiete sind noch zu jung, als dass, was einmal beschrieben wurde, für immer auf sich beruhen dürfte. Der tatsächliche Erfolg hat die angewandte Mühe über Erwarten belohnt. Neben den Missalien, die nur einfache priesterliche Gesänge enthalten, wurden vor allem die eigentlichen Choralbücher, Graduale und Antiphonar herangezogen. Nach ihnen verdienen die Agenden eine bevorzugte Stellung, da sich meist reiche Melodien in ihnen finden. Ich verweise hier besonders neben dem Graduale des Jakob von Pforzheim auf die älteren von Prüss, Ratdolt, Kilchen, sodann auf ein bisher völlig unbekanntes Konstanzer (?) Antiphonar von Kilchen und ein Fragment eines sehr alten und hochinteressanten Graduale der Tübinger Universitätsbibliothek.

Als ältester Notentypendruck, von dem hier erstmals ein Faksimile geboten wird, hat immer noch Han's Missale von 1476 zu gelten. Für Deutschland dürfte das Tübinger

Fragment Reysers Priorität ernstlich in Frage stellen. Interessant ist die Wahrnehmung, dass Reyser seinen ältesten Notendruck in zweifacher Ausgabe veranstaltete. Der erste bis jetzt bekannt gewordene einfache Notentypendruck in Deutschland ist das Choralbüchlein von Spangenberg, das 1536 bei Rhaw erschien.

Für den Zweck des Buches entsprach eine grössere Auswahl der Notentypen zur Probe besser als die Wiedergabe weniger Vollblätter im Umfange des Originals. Das Kapitel über Holzschnittverfahren wurde durch Beispiele in Text und Tafeln im Anhange illustriert.

Der musikalische Inhalt dieser Wiegendrucke musste gleichfalls gewürdigt werden. Dazu dienen zunächst die beiden Kapitel über die gotische Notation, sodann entsprechende Bemerkungen über die betreffenden Bücher, denen in wichtigeren Fällen Melodieproben beigegeben sind. Selbstverständlich konnte die Arbeit den gewählten Gegenstand nicht erschöpfend behandeln; es werden Nachträge und Berichtigungen in diesem und jenem Punkte nötig sein. Mögen sie nur bald von berufener Seite gemacht werden.

Meine Beobachtungen über die Merkmale des Holzschnittverfahrens habe ich in einem eigenen Kapitel zugleich mit einer Mitteilung, die ich der selbstlosen Güte des Herrn Dr. Mantuani verdanke, dargelegt.

Die äusseren Lebensumstände der einzelnen Buchdrucker sind, weil aus anderen Büchern hinlänglich bekannt, in der Schrift absichtlich nicht berührt worden. Ebenso wurde das rein Bibliographische meist umgangen. Ich verweise hiefür auf Hain, Copinger, Proctor, Pellechet u. a.

Vor Abschluss meiner Studien habe ich mir erlaubt, einen Fragebogen an etwa 80 deutsche Bibliotheken zu richten, von denen über 50 in freundlichster Weise antworteten. Ich benütze diese Gelegenheit um sämtlichen Bibliotheksvorständen hier nochmals meinen verbindlichsten Dank für ihr grosses Entgegenkommen auszusprechen. Das Verzeichnis dieser Bibliotheken befindet sich am Schlusse des Buches.

Ein Wort des Dankes schulde ich besonders Herrn Dr. Mantuani-Wien, Herrn Oberbibliothekar Dr. Geiger-Tübingen, der mir in freundlichster Weise die Fragmente des Tübinger Graduale überliess, Herrn Pfarrer Denier in Attinghausen, durch den mir das Konstanzer Antiphonar zukam, Herrn P. Dominicus Johner O. S. B. für wertvolle Notizen zu Kapitel 2 des ersten Teiles, endlich den Herrn Bibliotheksvorständen der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München, der Kgl. ö. Bibliothek Stuttgart, der Stadtbibliotheken in Mainz und Köln, der Bibliothek des Priesterseminars in Strassburg und der Kgl. Universitätsbibliothek in Würzburg.

Zum Schlusse, aber nicht an letzter Stelle gebührt dieser Dank der durch ihre liturgischen Bücher weltbekannten Verlags-Anstalt von Friedrich Pustet in Regensburg, deren opferwilliges und tatkräftiges Interesse das Zustandekommen dieser Arbeit ermöglichte, und die dem Buche ein so vornehmes Gewand gegeben hat.

BEURON, im Februar 1904.
Der Verfasser.

## ERSTER TEIL.

## DIE GOTISCHE NOTATION



# DIE THEORIE ÜBER DIE GOTISCHE NOTATION AM AUSGANGE DES MITTELALTERS 

$\sqrt[3]{\sqrt[3]{5} 8^{5}}$on aller noten figüren / wie man sie maalen oder schreiben soll / ist mancherley meinung. Die Teutschen bey sechzig oder siebentzig jären här / machend rossnegel auss den noten / und vermeinend sie haben es wol aussgericht / so von alten här alle noten seind auss der kunst geschriben / als Franchinus künstlich anzeigt am andern Buch seiner Musik / wie auch noch ordensleut im brauch hand im meertheil der klösteren. Deshalben wir es bleiben lassend bey den alten. Ein jeder maal sie / wie ihm gelingt."

Also zu lesen in einem Büchlein „Aus Glareani Musik ein usszug", das 1557 zu Basel erschien. Rechnet man von da sechzig oder siebzig Jahre zurück, so gelangen wir gerade in jene Zeit, da man in Deutschland die alten Choralhandschriften vielfach durch prächtig gedruckte Choralbücher ersetzte und die Kunst des Notendruckes einen raschen Aufschwung nahm.

Allerdings war lange vordem die gotische Notenschrift auf deutschem Boden herrschend geworden, wenngleich sie die lateinische Nota quadrata niemals ganz verdrängt hatte und auch später nie vollständig verdrängen konnte. Die etwas derben „rossnegel" hatten sich allmählig aus der alten Neumenschrift herausgebildet und waren gegen Ende des Mittelalters in Deutschland fast allgemein in Gebrauch. In zahlreichen Chorbüchern des Säkular-Klerus behaupteten sie das Feld schon damals, als de Muris sein Speculum musicae (cap. 73) verfasste. Im 16. Jahrhundert gab Glarean in seinem Dodekachordon der nota Romana den Vorzug. Der unbekannte Autor des obengenannten Auszuges war, wie es scheint, auf die Gotiker unter den Choralisten nicht besser zu sprechen. Das „meertheil der klösteren", meinte er, stand auf seiner Seite, und „deshalben" wollte er ruhig es „bleiben lassend bey den alten." Für die Franziskaner wurde die lateinische Notenschrift um 1500 vorgeschrieben, wie uns de Brugis in der Einleitung zu seinem vortrefflichen Graduale sagt. (Vergl. Nachtridentinische Choralreform zu Rom. Bd. I S. 299.)

Allerdings wer die schmucken Ausgaben in Gross-Folio mit den schönen Initialen und dem prächtig wirkenden Doppeldruck in Schwarz und Rot gesehen, begreift gar wohl, warum Drucker und Verleger vermeinten „sie haben es wol aussgericht." Zumal gegen gleichzeitig entstandene Handschriften stachen diese Wiegendrucke stark ab, sowohl was die Schrift als was die Noten anbelangt.

Die Choraltheorie des Mittelalters ist in keinem Punkte soweit hinter ihrer Aufgabe zurückgeblieben als in der Erklärung der Choralnotenschrift und ihrer musikalischen Bedeutung. Die Gründe hievon sind oft genug schon besprochen worden. Wir begnügen uns daher, das Wenige, was uns einige Theoretiker des 15. und 16. Jahrhunderts über die gotische Notenschrift aufbewahrt haben, hier kurz wiederzugeben. Es wird dazu dienen, den Wert unserer Wiegendrucke und ihre Stellung in der Tradition der Choralmelodien besser zu würdigen.

Beginnen wir mit den Regeln, die ein Anonymus der Münchener Staatsbibliothek Cod. Mus. m. 1571 über die gotische Notation gibt. Er gehört dem 15. Jahrhundert an und war vermutlich Benediktiner eines bayerischen Klosters. In Kapitel 4 seines Musiktraktates beginnt er seine Erklärungen über Note und Notenformen. (Capitulum quartum de regulari solmisatione et vocum mutatione. Fol. 9 ${ }^{v}$.) „Die Note ist ein Zeichen, das entweder auf einer (Noten-)Linie oder im Zwischenraum steht und Höhe oder Tiefe eines Tones anzeigt. Aber wieviele Choralnoten gibt es? Zwei, lautet die Antwort, nämlich die einfache und die zusammengesetzte. Die einfache Note (simplex) ist mit keiner andern verbunden, während die zusammengesetzte (composita) mit einer andern zusammenhängt." Als Beispiel der ersten Gattung folgt hier bei unserem Anonymus der Vers: Gloria Patri mit auf- und absteigenden Rhomben als Einzelnoten über jeder Silbe. Nur über „Patri" steht ein Climacus, den der Anonymus aber, wie wir gleich sehen werden, als „drei einfache Noten" ansieht. Fol. $10^{r}$ finden wir als Beispiel der zweiten Art: Clivis (2mal), Podatus (offene Form: Rhombe mit freier Virga), Bistropha, Podatus (geschlossene Form) und abermals die Bistropha. Dann heisst es weiter: „die einfachen Noten eignen sich mehr für langausgedehnte, wortreiche Texte, weil sie als Einzelnoten je eine Silbe erhalten können, während die zusammengesetzten Noten nur unter der Anfangsnote eine Silbe zulassen". Nun gibt der Verfasser einige recht beachtenswerte Winke für die Niederschrift der Melodien, auf die wir jedoch später zurückkommen. Erst auf Fol. 12r tritt der Anonymus seinem Thema näher (De applicandis syllabis ad notas) und entwickelt hier seine Grundsätze über den Gebrauch der nota simplex, über die longa seu caudata und endlich über die composita. ${ }^{\text {„Die nota longa ist eigentlich eine dritte Art. Sie wird auch caudata oder geschwänzte Note }}$ genannt, nicht als ob sie an Zeitwert die anderen überragte, sondern weil sie ihrer Figur nach länger ist als alle übrigen (differt enim a ceteris non dico de longitudine grammaticali sed longitudine formae)."

Für den Gebrauch der nota simplex gelten folgende Sätze:
a) Die simplex steht immer als Einzelnote über den einzelnen Silben, gleichviel ob die Melodie sich auf- oder abwärtsbewegt.
b) Mehrere einfache Noten (simplices) über einer Wortsilbe können niemals auf einund derselben Tonstufe stehen.
c) Fallen mehrere einfache Noten auf eine Wortsilbe, so ist zu unterscheiden, ob der Tongang sich auf- oder abwärtsbewegt. Stets aber ist der höchste Ton unter diesen Umständen als Longa d. h. als Virga zu schreiben. Handelt es sich nur um drei oder vier Noten, so genügt eine Virga am Abschluss der melodischen Linie über dieser Silbe. Besteht aber die Tonfolge aus sechs oder sieben simplices, dann kann früher schon eine Virga eingeschaltet werden, damit das Auge des Sängers den Tongang genau unterscheide und vor Irrungen be-
wahrt bleibe. (Dieselbe Regel schon Fol. 11 ${ }^{\mathrm{r}}$.) Die Wortsilbe steht jeweils unter der ersten Note, also unter der tiefsten, wenn es sich um eine steigende, unter der höchsten, wenn es sich um eine abwärtsgleitende Tongruppe handelt. Als Beispiel wird hier u. a. der Beginn der Antiphon: Exi cito in plateas angefügt, worin sich lauter einfache Noten und zwar in steigender und fallender Folge finden. Nur über der Mittelsilbe in „plateas" steht eine Clivis. Dieselbe Regel (a) wird durch die Antiphon: Elisabeth Zachariae illustriert. Hierauf folgt als weitere Probe das Wort „Ignium", das über seiner ersten Silbe einen Scandicus (zwei aufwärtsgehende Rhomben = simplices mit höherer Virga) und seiner Mittelsilbe den gewöhnlichen Climacus (Virga mit zwei nach abwärtsgehenden Rhomben) trägt. (Fol. 13r.) Das alles gilt dem Verfasser als eine Anzahl von simplices, und damit ist er mit seinen Theorien über die simplex vorläufig zu Ende.
Im nächsten Abschnitte: De notulis longis sive caudatis erfahren wir einiges über die Stellung der Virga. Vorab wird hier bestätigt, was oben schon bemerkt wurde, dass nämlich die Virga eine Reihe von Rhomben, wenn diese abwärtssteigt, zu eröffnen, und falls sie von unten nach oben geht, zu beschliessen hat. Folgt nach mehreren (zwei, drei oder vier) abwärtssteigenden Noten ein höherer Ton, so steht für diesen die Rhombe, vorausgesetzt, dass derselbe eine neue Wortsilbe unter sich hat, sonst aber die Virga (Climacus resupinus). Folgen dieser Form mehrere Töne nach abwärts, so bleibt die Virga für jenen Ton, mit dem die Melodie sich wieder nach oben kehrt, um sofort wieder zur Tiefe zu steigen. Diese Regel klingt etwas dunkel, wird aber durch das Beispiel des Anonymus klar. Es handelt sich einfach um den Climacus, auf den ein zweiter Climacus folgt, und zwar von einer Stufe aus, die höher als der Endpunkt des ersten liegt. Allem Anscheine nach hält der Anonymus die Anfangsnote des zweiten Climacus für den Schluss des ersten und betrachtet die Gesamtgruppe wie eine Entwickelung des Climacus resupinus. Die Virga hat ihren Platz auch am Schlusse einer steigenden Tonfolge dann, wenn die ganze Figur nur aus zwei Tönen besteht (Podatus). Der melodische Abstand beider Töne voneinander ist hier ohne Belang. Oft treten nach einer Rhombe zwei Virgen auf. Dabei geht die Melodie nach oben, so dass die zweite Virga höher als die erste und diese wiederum höher als die Rhombe steht (Salicus). Manchmal findet man zwischen mehreren Virgen eine Rhombe eingeschoben. Wie das Beispiel des Anonymus zeigt, dachte der Verfasser hiebei an den Fall, wo Podatus auf Podatus, beide in loser Form und nach oben gehend, aufeinanderfolgen. Zuweilen erhebt sich eine Tongruppe bis zu einem gewissen Punkte, von wo aus sie wiederum abwärtsgleitet. In solchen Fällen steht, falls die höchste Note doppelt zu schreiben ist, zweimal die Virga. Zum Belege dieses Satzes, der scheinbar gegen eine frühere Regel (s. oben S. 2, b) streitet, verweist der Anonymus auf die Intonation der Antiphon: Te Deum (Officium Ss. Trinitatis ad Cant. Benedictus), wo über dem ersten Worte der Scandicus mi, fa, sol mit dem Climacus sol, fa, mi zusammenstösst. Es handelt sich also um den Pressus.

Im nächisten Abschnitte seines Traktates: De notis compositis (Fol. 19v) teilt der Anonymus einige Regeln über den Gebrauch der nota composita mit. Wir fassen sie kurz zusammen:
a) Stehen über einer Wortsilbe zwei, drei, vier oder mehr Noten auf gleicher Tonstufe, ohne dass eine andere höhere oder tiefere Note dazwischen stünde, dann
müssen diese Noten beim Schreiben stets verbunden werden und zwar derart, dass sie aneinanderhängen. Sind ihrer mehr als zwei, so kann man sie beim Gesange als zwei oder drei gelten lassen, worüber der Wille des Chorleiters entscheidet.
b) Folgt über einer Wortsilbe auf eine Note eine tiefere (Clivis), so werden beide verbunden als composita geschrieben, gleichviel, ob das Intervall eine Sekunde, Terz oder Quart umfasst. Sobald es aber mehr als zwei Töne sind, werden sie in der nota simplex geschrieben (Climacus), ausgenommen es handle sich um vier Noten über einer, oder je zwei über zwei Silben, in welchem Falle man nach Belieben zwei compositae (zweimal die Clivis) gebrauchen kann. Jedoch soll die composita niemals getrennt und auf zwei Silben verteilt werden.
c) Die composita (der Anonymus meint hier fortwährend die Clivis) trägt den Stab (Strich, cauda) bald links an der vorderen oder höchsten Note, bald rechts an der tieferen. Eine genaue und ausreichende Regel ist dem Verfasser hierüber nicht bekannt (non facile determinata est vobis tradenda regula). Im allgemeinen lässt sich etwa folgendes sagen:

Gehen über derselben Wortsilbe eine oder mehrere Noten in steigender Linie der composita voran, dann erhält gewöhnlich (communiter) die Anfangsnote der composita, d. h. also die höhere Note den Stab.

Trifft hingegen der Anfang der composita mit dem Eintritte einer neuen Wortsilbe zusammen, so bekommt die zweite (tiefere) Note den Stab. (Si vero notae compositae habent principium sillabae, tunc secundae notae est adhibenda cauda. Fol. 15 ${ }^{\text {r }}$.)

Dasselbe gilt in der Regel von jenen Fällen, wo die composita höher steht als die unmittelbar vorangehende Note, zumal wenn mit ihr eine neue Wortsilbe beginnt. (Vel si composita nota prima superior est antecedenti, communiter secundae notae cauda addatur, praesertim si est principium sillabae aut dictionis. Fol. 15 ${ }^{\text {r }}$.) Als höherstehend gilt die composita dann, wenn wenigstens ihr Anfangston höher liegt.
Zum Schlusse fasst der Anonymus seine Gedanken in folgende allgemeine Regel zusammen: Die nota simplex passt gewöhnlich für auf- und absteigende Tongänge; die longa hingegen für steigende, die composita für fallende Bewegung. Regula communis. Nota simplex congruit communiter descensui et ascensui, longa ascensui, composita descensui. Fol. 15r.

In dieser Abhängigkeit der Notenform von der Bewegung der Melodie erblickt der Verfasser einen Gegensatz zwischen der gotischen und römischen Notation (Fol. 16). Die letztere, so bemerkt er in einem kurzen Abschnitte: De notis quadratis Fol. 16 ${ }^{\text {r }}$, ist älter und gleicht der Mensuralnotenschrift. Nur sind ihre Notenkörper immer ausgefüllt. Sie genügt, um den Choral deutlich niederzuschreiben und wird vielerorts zum Teil auch in Deutschland heute noch gebraucht.

Zwischen und neben diesen Regeln über die Bildung der Notenzeichen gibt der Anonymus einige Winke für den Notenschreiber, die wir nicht ganz unbeachtet lassen wollen. Schon eingangs des vierten Kapitels betont er die Wichtigkeit einer richtigen und klaren Textunterlage. Nachlässigkeiten in diesem Punkte stören Sänger, Zuhörer und Leser. Es muss also die Textsilbe genau unter die ihr zugehörige Note gesetzt werden, und wenn
dann mehrere auf eine Silbe fallen, gehört diese unter die Anfangsnote. Bei syllabischen Gesängen müssen die Noten in etwas weiterer Entfernung voneinander geschrieben werden, bei melismatischen hingegen sollen alle jene, die zusammengehören, sich möglichst enge zusammenschliessen. In letzterem Falle wird man auch gut tun, erst die Noten und dann den Text zu schreiben. Die einzelnen Wörter sollen womöglich nicht mit Abkürzungen, sondern vollständig ausgeschrieben werden (Fol. $10^{v}$ ). Bevor man die Melodie notiert, überblicke man ihren Umfang nach Höhe und Tiefe, um den passendsten Schlüssel zu wählen und das lästige Wechseln mit mehreren Schlüsseln zu vermeiden.

Die Länge des Notenstabes (cauda) reicht zum wenigsten von Linie zu Linie oder von Zwischenraum zu Zwischenraum. Folgt eine Virga im Abstand einer Terz, Quart oder Quint auf eine Rhombe (über derselben Wortsilbe), so wird der Stab der Virga passend diese Rhombe berühren (Fol. 13v) u.s.w.

Wichtiger als diese immerhin interessanten Winke ist für uns das wenige, was der Anonymus gelegentlich über den Zeitwert der verschiedenen Noten in seine Bemerkungen einstreut: dass nämlich die Zeitdauer der einzelnen Noten an sich genommen gleich ist. Eine solche Aeusserung wurde bereits oben mitgeteilt. Es ist überhaupt bezeichnend, dass die Virga oder, wie der Anonymus stets sagt, die Longa in eine Reihe von Noten nach Belieben eingeschoben werden kann, nur damit das Auge des Sängers beim Lesen an dieser Notenform einen zuverlässigen Stützpunkt habe. Si vero utpote sex aut septem (scl. notae), tunc una longa inseri potest, ne erret oculus numerando tot in lineis vel spatiis. Fol. 12". Später wiederholt der Verfasser - es geschieht gelegentlich der Frage, welche Note in der composita den Stab (cauda) erhalte - , dass dieser Stab dem Notenwerte nichts hinzufüge und nichts hinwegnehme, mag seine graphische Länge grösser oder geringer sein. Et illa cauda primae notae nihil adimit vel addit aliquid cantui sive pars longitudinis sit longa vel brevis. Fol. 15r. Man beachte, dass hier der Stab gerade auf die höchste Note der Tonfigur fäll. Nur dasselbe hebt unser Anonymus hinsichtlich der römischen Notation unter Hinweis auf den Introitus der Weihnachtsmesse: „Puer natus est" hervor, wenn er sagt: „Obschon die römischen Noten zum Teil als Longae, zum Teil als Breves oder Semibreves geschrieben werden, kommt ihnen doch allen dieselbe Zeitdauer zu." Et quamquam aliae scribantur ut longae, aliae ut breves, aliae ut semibreves, omnes tamen aequalem sortiantur temporis mensuram. Fol. $16{ }^{\text {r }}$.

Soweit unser Anonymus.
Fassen wir nochmals zusammen, was seine etwas weitschweifigen Regeln besagen, so ergeben sich für die gotische Notation folgende Grundsätze:

1. Als Einzelnote steht die Rhombe.
2. Fallen mehrere Noten auf eine Wortsilbe, so stehen sie entweder
a) alle auf ein und derselben Tonstufe oder
b) sie stellen eine auf- und abwärtsgehende Tonlinie dar.

Im ersten Falle dürfen nie zwei Einzelnoten (zwei simplices) stehen. An ihrerstatt tritt die composita ein, d. h. eine Form von zwei oder drei Noten, die als ein Ton gesungen werden und graphisch miteinander zu verbinden sind.

Im anderen Falle gebraucht man Rhombe und Virga, und zwar derart, dass die Virga in der Regel den Höhepunkt als Ausgang oder Ende der

Bewegung anzeigt oder in der Mitte derselben stehend die Tonreihe übersichtlicher gestaltet.
3. Der Zeitdauer nach sind alle Noten gleich.

In seinen Regeln bespricht der Verfasser, allerdings ohne den Namen einer Neume zu nennen, folgende Formen:

Podatus,
Climacus, Scandicus, Salicus, Climacus resupinus, Pressus
und dann weiterhin als notae compositae, wiederum ohne namentliche Bezeichnung:
Bistropha,
Tristropha,
Clivis, Torculus, Pes subbipunctis
und endlich als grössere Kombinationen die Wiederholung der Bistropha und die Verkettung des Climacus mit Climacus.

Was hiebei am meisten auffällt, ist der Umstand, dass der Anonymus sämtliche Formen aus der ersten Gruppe unserer Tabelle als eine blosse Folge von Einzelnoten betrachtet, während sie tatsächlich doch zu den compositae gehören. Den Torculus fasst er als Clivis mit einer Vornote, den Pes subbipunctis als Clivis mit zwei Vornoten. Das heisst nun freilich die Sache rein äusserlich betrachten. Aber wie ist eine solche Anschauung zu erklären? Ein gewisser Entschuldigungsgrund dafür liegt jedenfalls in der Absicht des Anonymus, für die Notenschreiber seines. Klosters einige Regeln für die Niederschrift der Melodien zu geben. Für den Skriptor kamen aber vor allem Länge und Kürze der Figuren in Frage und welche von ihnen zusammen und welche getrennt zu schreiben und wo die Textsilben anzubringen seien. Aber die ganze Methode des Anonymus verrät, dass der Begriff der Neumen als rhythmisch geschlossene Einzelglieder der Melodie dem Verfasser abging, sonst hätte er seiner Anleitung sicher diesen einfachen Begriff zugrunde gelegt und in ihm einen ebenso klaren als sicheren Ausgangspunkt für seine Deduktionen gefunden. Er selbst fühlte sich in manchen Punkten etwas unsicher und hat die Unzulänglichkeit seiner Regeln wohl auch empfunden. Allein die gotische Notation ging damals ihrer Auflösung entgegen, und so boten die nächsten Vorlagen selbst kaum mehr genügenden Halt, und nur diese kamen für den Kopisten jener Zeit tatsächlich in Betracht. Daher begnügt sich der Anonymus, ähnlich wie andere Autoren aus der Zeit des beginnenden Niederganges es hinsichtlich der nota Romana getan, mit einer blossen Beschreibung der Noten, ohne deren tiefere Bedeutung zu erforschen und ohne deren organische Gliederung zu erkennen. Natürlich musste er von diesem Standpunkte aus am Nebensächlichen haften und Wichtiges darüber verkennen. Die Begründung auch nur einer Regel dürfen wir da nicht erwarten, ebensowenig als eine Andeutung über Akzent und Akzentverschiebung. Gänzlich schweigt unser Anonymus vom Strophicus, der doch zu seiner Zeit und selbst in den Wiegendrucken noch erhalten war und häufig vorkam, vom Quilisma sowie von den verschiedenen Arten der nota liquescens.

Trotz dieser bedeutenden Mängel besitzt dieses Kapitel des Münchener Anonymus wirkliches Interesse. Denn einmal muss anerkannt werden, dass sein Verfasser die wichtigsten rhythmischen Elemente der Choralmelodie wenn auch auf Umwegen und in ungenügender Weise herausgefunden und als typische Formen erkannt hat. Sodann legt seine Arbeit, so unvollkommen sie heute erscheinen mag, ein rühmendes Zeugnis ab für die sorgsame Pflege, die man damals noch dem Chorale angedeihen liess und für das wirksame Bestreben, die Ueberlieferung durch geschulte Skriptoren weiterzupflanzen. Schon der Versuch in ein hochentwickeltes, damals aber bereits seinem Zerfalle nahes Notationssystem sich hineinzuarbeiten und das mannigfache Vielerlei des Systems auf wenige Grundsätze zurückzuführen, verdient heute noch Anerkennung und Beachtung und zwar um so mehr, als dieser Versuch wenig oder fast gar keine Nachahmung gefunden. „Omnia silentio praetereunt", klagt ja der Anonymus (Fol. $15^{\text {r }}$ ) selbst über jene, die viel über Bekanntes, wenig über das unbekannte Notwendige zu reden wissen. War es ihm versagt, alles aufzuklären, so half immerhin noch die lebendige Tradition in manchen Stücken nach. Usus maiora praestabit (Fol. 15r). Endlich entrollt uns der unbekannte Verfasser ein sprechendes Bild von der Denkungsart seiner Zeit und von der Methode, mit der sie choralwissenschaftliche Fragen zu lösen oder wenigstens zu behandeln versuchte. Für die Geschichte des Zerfalles der Choraltradition und der sogenannten Choralreformen ist diese Beobachtung von besonderem Werte. Man sieht hieraus, dass jene Zeit keineswegs vollständig untätig oder nur zerstörend auf das überlieferte Erbgut einwirkte.

Was man in dem eben besprochenen Traktate vergeblich sucht, nämlich die Behandlung der verschiedenen Notengruppen als einheitlich geschlossene Neumen, bietet ein zweiter Anonymus der Münchener Staatsbibliothek cod. Mus. m. 1573, der gleichfalls dem 15. Jahrhundert angehört. Er entwirft (Fol. 17v) folgende Neumentabelle, die mit den Noten im Original jeweils den entsprechenden Namen allerdings ohne weitere Erklärung enthält:

Punctum = einfache Rhombe,
Clivis (Clunis) $=$ Rhombe mit rechts angefügtem, nach unten gehendem Stabe, dessen Ende im Gegensatz zur einfachen Virga (z. B. im Podatus) nach oben gebogen ist. Podatus $=$ freistehende Rhombe mit folgender höher liegender Virga.
Scandicus = Virga mit zwei (bis vier) vorangehenden und aufwärtssteigenden Rhomben.
Salicus $=$ Rhombe mit zwei höher gelegenen Virgen, oder wie Scandicus als Virga mit zwei vorangehenden, von unten emporsteigenden Rhomben.
Climacus $=$ hier nur in seiner Erweiterung als Virga mit sieben abwärtsgehenden Rhomben, ohne dass eine Virga dazwischentritt.
Cephalicus $=$ Doppelrhombe mit nach links eingebogenem Strich von der zweiten Rhombe aus, entspricht hier der Bistropha.
Ancus =seine Form kommt der gewöhnlichen Schreibweise des Cephalicus ziemlich nahe.
Strophicus = hier mit vier Rhomben, deren letzte mit Strich von rechts oben nach links unten.
Weniger klar sind die übrigen Neumen dieser Tafel. Der Oriscus (der Anonymus schreibt Oristus) erscheint hier einfach als zwei Torculi ohne jede Dehnung am Ende des ersten. Der Porrectus ist zweimal als Torculus gegeben (Rhombe mit folgender auf
höherer Stufe eintretender Clivis). Als Torculus wird eine Verbindung aus Virga mit höherer Clivis bezeichnet, der beidemal die Bistropha (oder ein Cephalicus) vorangeht und im zweiten Falle ein Pressus angehängt ist. Die Vermutung liegt sehr nahe, der Verfasser habe diese Form mit dem Quilisma verwechselt, oder es liege hier ein blosser Schreibfehler vor. Tatsächlich ist die von ihm als Quilisma angeführte Form nichts anders als der Torculus, während die zweimalige Dehnung vor seinem Torculus stark an das Quilisma gemahnt. Der Opressus repräsentiert den gewöhnlichen Pressus. Die hier gewählte Form gleicht allerdings sehr der als Cephalicus und Virgula bezeichneten. Schwer zu deuten sind die Formen des Epthaphonis und der Virgula. Ohne Zweifel ist die erste Bezeichnung korrumpiert (wohl aus Epiphonus), ähnlich wie dies bei Oristus und Clunis der Fall ist. Man fühlt sich versucht, einfach an den Pes strophicus (Podatus mit Brevis neben der oberen Note rechts) zu denken. Wahrscheinlich aber handelt es sich um eine schlecht gelungene Wiedergabe des Epiphonus. In diesem Falle bedeutete der rechts oben angehängte Strophicus nicht eine Verdoppelung wie im Pes strophicus, sondern zusammen mit der Endnote des Podatus die nota liquescens. Eine passende Analogie hiefür werden wir in Kilchens Graduale und in anderen Wiegendrucken finden, wo der Cephalicus als Clivis mit beigefügtem Strophicus dargestellt wird. Die Virgula endlich gleicht in der Form, in der sie unser Anonymus gibt, der Tristropha.

Mit Befriedigung erkennt man aus dieser kurzen Tabelle, dass der Anonymus trotz mancher Irrtümer in der namentlichen Bezeichnung die Sache selbst, nämlich die Neumen als rhythmische Einheiten im wesentlichen gewahrt hat. Für den Fortbestand der Tradition in Theorie uud Praxis war der Umstand allerdings wenig günstig, dass Formen, wie Podatus, Torculus (nach dem Anonymus Porrectus) und Quilisma (der Torculus des Anonymus) in aufgelösten Formen verzeichnet sind. Verständnis und Vortrag der Gesänge wurden dadurch wirklich erschwert. Dass unser Traktat einer Zeit allmähligen Niederganges der Choraltradition angehört, verrät übrigens schon die unschöne und nachlässige Hand des Schreibers.

Vorteilhafter als dieser Anonymus präsentiert sich Henricus Helenae, der Verfasser einer kurzen „Summula musicae" (Marciana Venedig L. VIII, XXIV, nach neuerer Zählung cod. 6). Sein Name ist sonst unbekannt und auch seine Summula wurde bisher wenig oder gar nicht beachtet. Fol. $34^{\mathrm{v}}$ spricht der Verfasser von den musikalischen Pausen. Sie dürfen wie er ganz richtig meint, nur da statthaben, wo der Sinn dem Wort eine Unterbrechung gestattet. Nach einigen anderen Bemerkungen über die Wiederholung der Neumen erklärt Henricus den Neumenbegriff (Fol. 35r). Im weitesten Sinne verstanden bezeichnet das Wort so viel als Tongang, Gesang. Sciendum quod neuma generaliter dicendo est idem quod modulatio cantus iuxta illud: Spiritus est pneuma, cantus, modulatio, neuma. Näherhin besagt der Ausdruck so viel als Note, also einen Ton oder ein Tonverhältnis. Dicuntur enim uno modo neuma notae, voces cantuum vel eorum proportiones repraesentantes - oder das Wort bezeichnet eine grössere Tongruppe, wie solche jede Tonart als ihre charakteristische Formel besitzt oder wie sie manchen Gesängen am Schlusse angefügt werden. Letzteres geschieht häufig bei Responsorien, beim Alleluia der Messe und anderen Gesängen. Alio modo dicitur modulatio plurium notarum etc. (Vergl. hiezu „Nachtridentinische Choralreform" Bd. I. S. 28 ff.) Endlich versteht man unter Neumen den Jubilus, eine Bedeutung, die der obengenannten sehr nahe kommt. Tertio modo dicitur neuma iubilus ille qui fit in fine
antiphonae et specialiter, secundum quod dicimus, quod quilibet tonus habet suum neuma, quam quidam rudi (!) dicunt caudam finalem. An diese Erklärung knüpft der Verfasser die bekannte Rechtfertigung des iubilus, für den manche Sänger allerdings wenig Sympathien mehr besassen. Has tamen neumas quidam insulsi clerici . . Mysterii ignari nimis, de choro ad coquinam festinantes . . contemnunt etc. Fol. 35 ${ }^{\circ}$

Hier nun beginnt der interessantere Teil des Kapitels. Henricus Helenae unterscheidet nämlich zwei Neumensysteme (Neume hier im Sinne von Note genommen): ein gewöhnliches und ein künstliches. Dem gewöhnlichen folgen die älesten Choralbücher. Das künstliche hingegen ist neuer und wird auch musikalische Notenschrift genannt; es verdient im Vergleich zum älteren den Vorzug. Nach diesem System nämlich genügt es, eine Antiphon gründlich zu kennen, um alle übrigen mühelos erlernen zu können, während bei den alten Neumen die Kenntnis ganzer Bücher nicht hinreichte, um eine unbekannte Antiphon von selbst singen zu lernen. Neuma vero pro nota cantandi duplex fit secundum duplicem modum neumandi seu vocandi. Est enim unus modus usualis ut apparet in multis libris antiquis. Alius vero artificialis qui et musicus dicitur, quorum secundus melior est primo etc.

Der modus artificialis ist wiederum dreifacher Art. Endweder schrieb man - und dies war bei den Alten üblich - die Namen der Töne (notas quas supra diximus claves) über dem Text wie z. B.:

| a $g$ | ag |
| :--- | :--- |
| Exi | cito |

oder man verzeichnete die Intervalle mit einem Buchstaben, eine Erfindung, die man dem Hermannus Contractus beilegt (folgt hier die nähere Beschreibung der bekannten Notation) oder endlich man gebraucht die heute (15. Jahrhundert) allgemein angenommenen Zeichen, deren Namen in den folgenden Versen aufgezählt sind:

Eptaphonus, Strophicus, Punctus, Porrectus, Oristus, Virgula, Cephalicus, Clivis, Quilisma, Podatus, Scandicus et Salicus, Climacus Torculus, Ancus, Depressus minor quoque maior nec pluribus utor Neumarum figuris erras qui plura refringis.
Henricus Helenae hat zu jeder dieser Bezeichnungen einige Beispiele gegeben. Sie zeigen ganz den Charakter der späteren gotischen Neumen, bevor diese in die Hufnagelform übergingen. Punctus und Virgula, Clivis (mit Stab an der ersten Note), Podatus (in geschlossener Form), Climacus und Porrectus (ohne Stab) haben nichts Bemerkenswertes. Der Scandicus $=$ Punctus und Podatus, der Torculus in geschlossener und offener Form (letzterer als Punctus und Clivis mit höherem Toneinsatze). Salicus und Quilisma sind sehr gut gegeben; der Salicus als Doppelnote mit folgender höherer Virga (Doppelnote ohne Strichansatz); das Quilisma in derselben Form, nur steht an Stelle der Doppelnote der dreifache Punkt. Von den notae liquescentes ist der Ancus am leichtesten erkennbar. Der Cephalicus $=$ Virga mit angehängtem oder frei daneben stehendem Strophicus (Punkt mit Seitenstrich vom rechten Ende nach links unten), wie er in den Wiegendrucken zu finden ist. Der Eptaphonus gleicht dem Podatus, bedeutet aber bei Henricus Helenae den Epiphonus (Pes liquescens). Eigenartig sind dagegen der Strophicus, Oriscus und Pressus gestaltet Der Strophicus gleicht ganz dem Porrectus (mit Stab vorne an der ersten oder an der
ersten und dritten Note). Der Oriscus weist zweimal den Punctus auf gleicher Tonstufe auf, ohne dass die beiden Noten miteinander verbunden wären. Pressus minor besteht aus zweifachem, enge verbundenem Punctus mit zweifachem kurzem Striche nach oben, während der Pressus maior dreimal den Punctus und drei kurze Striche hat.

Es fehlen sonach in der Tabelle des Henricus die entsprechenden Formen für den Pressus, sowie die reicheren Neumen wie Climacus resupinus, Torculus resupinus, Pes subbipunctis u. a. m. Der Oriscus ist in der hier gebotenen Art unverständlich ebenso wie der Unterschied zwischen dem fälschlich von Henricus sogenannten Strophicus und Porrectus. Immerhin verdient die Tabelle Beachtung, weil sie tatsächlich die wichtigsten Neumen, wenn auch teilweise unter irrtümlichen Namen, enthält. Die Namen der Neumen gingen ja früher verloren als die Neumen selbst. Bemerkt doch schon de Muris (in seinem Speculum Musicae cap. 72), Bezeichnungen wie Punctum, Virgula, Clivis, Podatus, Quilisma seien schon zu seiner Zeit ausser Gebrauch (Sed haec nomina iam ab usu recesserunt). Mit dem Namen, so scheint es, verflüchtete sich aber nach und nach der Begriff, zuerst in der Theorie und zuletzt auch in der Praxis.

Die spärlichen Notizen, die wir eben mitgeteilt haben, verdienen um so mehr unsere Aufmerksamkeit, als sonst die Theoretiker über Neumen und Neumenbegriff sich gerne ausschweigen. Von den zahlreichen und vielgelesenen Choralkatechismen, die um 1500 in Deutschland erschienen, gebraucht, soviel mir bekannt, nur Cochlaeus in seinem Büchlein einmal das Wort Neume im richtigen Sinne, während den übrigen dieser Ausdruck allem Anscheine nach unbekannt war. Die Last des Abschreibens, die Gutenberg den Kopisten benommen, hatte sich mit vermehrter Wucht auf die Herren Verfasser gewälzt. Daher so wenig Originalität in diesen Schriften und so wenig Antrieb, vorhandene Lücken durch selbständiges Forschen auszufüllen. In diesem Punkte standen sich übrigens die Vertreter der nota Romana und der „rossnegel" so ziemlich gleich.

Hinsichtlich der Notation, welche in diesen Katechismen um 1500 gebräuchlich ist, lassen sich etwa folgende Sätze aufstellen:
a) Manche Autoren gebrauchen ausschliesslich die Rhombe als Einzelnote.
b) Andere setzen die Virga je zu Anfang eines Wortes.
c) Oefters erscheint die Virga als höhere Note.
d) Rücksichten auf Wortakzent und Silbenlänge treten nicht hervor.
e) Meistens vereinigen diese Bücher die Schreibart $a, b$ und $c$ ohne dass eine strenge Konsequenz dabei eingehalten wurde.
f) Vielfach sind Podatus, Torculus und andere in offener Form wiedergegeben.

Noch dürftiger sind die Nachrichten, die spätere Theoretiker wie Demantius 1656 und Scheyrer 1663, sowie einige liturgische Bücher wie z. B. das Direktorium der Schweizer Benediktiner von 1639 und 1692 uns erhalten haben. Besser ist die Darlegung in der für Mainz bestimmten Manuductio ad cantum choralem Gregoriano-Moguntinum von 1672.


## DIE GOTISCHE NOTATION IN DEUTSCHEN WIEGENDRUCKEN.


m Gegensatze zur lateinischen Notenschrift (nota quadrata, nota Romana) und teilweise selbst im Gegensatz zu den Handschriften mit gotischer Notation besitzen unsere Wiegendrucke nur zwei Elemente, aus denen ihre Neumen hauptsächlich gebildet sind, nämlich Virga und Rhombe.
Es fehlt also die in der lateinischen Notation als Einzelnote meist gebräuchliche Brevis oder quadrata.

Dafür hat die Notation in unseren Wiegendrucken den Strophicus in einer eigenen Form erhalten, der bei den meisten gleichzeitigen Drucken mit lateinischer Notation fehlt.

Wir geben hier zunächst eine Tabelle der gewöhnlichsten Neumen, wie sie in diesen Ausgaben vorkommen.

Virga.


Rhombe.


Clivis.


Podatus.


Climacus.


Salicus.


Scandicus.



Torculus.


Porrectus.


Climacus
resupinus.


Von reicheren Neumen notieren wir einige der meist vorkommenden:


Beide treten in der gotischen Notation sowohl einzeln als in Verbindung mit anderen Noten auf.

Wie die Analyșe der Melodien ergibt, lässt sich in den Wiegendrucken ein fester Grundsatz nicht mehr erkennen, nach welchem der Gebrauch dieser Formen geregelt wurde. Im folgenden bezeichnen Citate wie Fol. $11^{1 / 3}$ Fol. 11 verso, Notenzeile 3.
Die freie Stellung der Virga illustrieren folgende Beispiele aus Kilchens Graduale, die aus anderen Büchern vielfach belegt werden können.
a)

b)

c)


Graduale $103^{*}$
d)


Graduale $5^{*}$
e)

in saeculum mi-se-ri-cor-dia
Graduale 14r
f)


Graduale 47/r

no- bis loquere


Daraus ergeben sich folgende Schlüsse:
a) Die Virga bezeichnet nicht immer einen höheren Ton, wenn auch die Zahl jener Fälle eine beträchtlich grosse ist, in denen sie wirklich höher steht als die vorangehende oder nachfolgende Rhombe. Vergleiche a, b, d, f.
b) Die Virga bezeichnet ebensowenig die Anfangsnote der einzelnen Wörter. Vergleiche $a, b, c$, f. Doch könnten hier zahireiche Fälle angeführt werden, in denen das Gegenteil tatsächlich wie in Beispiel d zutrifft.
Aehnliche Beispiele in Kilchens Graduale Fol. $11^{v} / 5,6 ; 27 r / 5,6 ; 31^{\mathrm{r}} / 5,6$ 68/²,3 u. s. w.
c) Die Virga erscheint nicht allein und nicht immer über der betonten Wortsilbe, wie besonders Beispiel d, e und f zeigen.
d) Die Virga entspricht an sich noch weniger der Silbenlänge oder dem quantitativen Uebergewicht einer Silbe. Das beweist jede Seite in diesen Wiegendrucken. Man sehe besonders Beispiel d, e, f.
e) Die Virga trifft nicht ausschliesslich auf eine Notenlinie, sondern begegnet ebenso oft im Zwischenraume, wie in Beispiel g.
Aus den unter hangeführten Stellen erkennt man am besten, wie frei diese Notation im Gebrauche der Virga ist, da dieselben Wortsilben bald die Virga bald wiederum die Rhombe erhalten. Dieselbe Beobachtung machen wir beispielsweise bei den Worten „gratias" im Gloria oder bei den Anfangsworten dieses Gesanges (et in terra pax), die ja in jedem Ordinarium missae vorkommen. Vergleiche in Kilchens Kyriale Fol. $1^{\mathrm{r}} / 8,3^{\mathrm{y}} / 8,6^{\mathrm{v}} / 2,10^{\mathrm{r}} / 4$.

Aber können wir nicht in syllabischen Gesängen, wo Virga und Rhombe im bunten Wechsel auftreten, diese Formen im Geiste verbinden und zu Neumen zusammenschliessen, so dass Notenreihen wie Virga + Rhombe + Rhombe bei abwärtsgehender Tonfolge als Climacus, Virga + Rhombe als Clivis u.s.w. aufzufassen sind, deren Einzelnoten auf verschiedene Textsilben verteilt sind?

In vielen Fällen wird dies möglich sein, in anderen versagt auch diese Regel. Wenigstens muss ein ordentliches Quantum Unachtsamkeit und Inkonsequenz mit in Kauf genommen werden, wenn in der Möglichkeit solcher Verbindungen und Gruppierungen ein Prinzip angenommen wird. Denn nicht allein kommen Fälle vor, wo es schwer hält, eine richtige Neume herauszulesen, wir begegnen umgekehrt auch Beispielen, wo es ein Leichtes gewesen wäre, mit Virga und Rhombe zu wechseln und damit eine Art Neume zu schaffen, wo dies aber unterblieb. Und welchem Zweck sollte dieses Verfahren dienen, wenn die Anfangsnote der gedachten und graphisch angedeuteten Neume nicht immer den musikalischen Akzent erhielt?

Ferner haben melodisch-rhythmisch gleichlautende Parallelstellen verschiedene Notation und stossen wir auf Stellen, wo auf diese Weise eine Neume nicht entstehen kann, wie wenn beispielsweise drei oder vier Virgen hintereinander auf- oder abwärtsgehen oder wenn dem Climacus eine Virga vorhergeht. Vielfach bliebe überdies eine solche Phrasierung unklar, indem manche Noten ebensogut zur vorhergehenden als zur folgenden Gruppe gezählt werden können. Damit wollen wir jedoch keineswegs bestreiten, dass in tropierten Gesängen und teilweise in Sequenzen der Wechsel mit Virga und Rhombe (und Brevis) durch die ursprüngliche Neume bestimmt ist.

Eine gewisse Nachwirkung oder Bestätigung des Satzes, wonach die Virga regelmässig einen höheren Ton bezeichnet, ist aus der Bildung mancher Neumenformen noch in diesen Wiegendrucken erkennbar. Neumen wie Torculus, Podatus, Porrectus, Clivis begegnen uns sehr häufig in aufgelöster Form, m. a. W. sie werden nicht mit einem geschlossenen Zeichen, sondern mit mehreren Einzelnoten, die lose aufeinanderfolgen, dargestellt (s. unten). In solchen Nebenformen behauptet aber stets die Virga die höhere und die Rhombe die tiefere Tonstufe. So lässt sich die Clivis meines Wissens niemals als * nachweisen, und den Podatus findet man häufig als il aber wohl niemals als ${ }^{*}$ gebraucht.

Noch klarer tritt diese Rücksicht in den Nebenformen des Torculus und Porrectus hervor. In all diesen Fällen dürfte indessen die Schreibweise von selbst, als einfaches Zersetzungsprodukt aus der geschlossenen Form entstanden sein, und brauchte man noch nicht einmal auf eine prinzipielle Beeinflussung oder systematische Folgerung zu reflektieren. Eine scheinbare Ausnahme unter den angeführten Beispielen könnte man in der oft wiederkehrenden Nebenform der Clivis erblicken. Tatsächlich steht hier die Rhombe höher, während die Virga nur den Verbindungsstrich mit der tieferen Note abgibt. Allein bei dieser Form handelt es sich offenbar um eine graphische Verkürzung der Neumenfigur. Die Notendrucker und lange vor ihnen die Schreiber liessen den Stab der ersten Virga beiseite, sei es um die Form besser an eine vorangehende anzugliedern, sei es auch nur um die Schrift etwas zu vereinfachen. Anfangs war wohl der erste Grund massgebend.

Manche Wiegendrucke setzen als Einzelnote ausschliesslich die eine oder andere Grundform, worüber Näheres im fünften Kapitel. In mehrfacher Wiederholung finden wir Virga (bivirga) und Rhombe häufig in Ratdolts Graduale und Officium defunctorum. Desselben Officium s. Hieronymi et s. Annae enthält auf wenigen Blättern über 20 mal die Doppel-Rhombe.

In einigen Credo-Melodien, in Kilchens Graduale auch in einem "Gloria" Fol. 12" aus dem Ordinarium "de beata Virgine" findet die sogenannte Minima Anwendung. Sie besteht aus Rhombe mit auf- oder abwärtsgerichtetem Strich. Der Strich ist dünn und unterscheidet sich hiedurch deutlich von dem weit stärkeren Stabe der Virga.


Der Gebrauch dieses Zeichens geschieht unabhängig von Quantität und Betonung der Textsilbe. Ob der Strich nach oben oder nach unten geht, ist für die Bedeutung der Note gleichfalls ohne Belang. Nur ist bei Kilchen als Regel eingehalten, dass die Noten über den drei untern Linien den Strich nach abwärts, alle tiefern aber nach oben kehren. Anders freilich verfährt hierin die Notation im Graduale von Strassburg 1501. Sonst begegnen diese Noten in freier Folge bei fallender und steigender Bewegung, auch mehrmals hintereinander auf gleicher Tonstufe. Wahrscheinlich wurde diese Minima etwa doppelt so rasch als Virga und Rhombe gesungen. Eigentümlich ist die Verbindung von Rhombe und Minima über einer Silbe. Vielleicht sollte damit der Zeitwert einer punktierten Virga oder Rhombe erreicht werden. Es ist dies um so auffallender, als neben dieser Verdoppelung jene von Rhombe und Strophicus oder Virga und Strophicus gerade in den Melodien des Kyriale ziemlich häufig angewandt wird. Interessant ist die Beobachtung, dass in gotischen Wiegendrucken das Kyriale ähnlich wie in gleichzeitigen oder jüngeren Ausgaben mit römischer Notenschrift eine vom übrigen Korpus des Buches teilweise gesonderte Notationsweise für einzelne Melodien (vorzugsweise Credo) aufzuweisen hat.

## CLIVIS.

Sie besteht aus einem höheren und tieferen Ton, die beide eine einzige Form ausmachen und einen musikalischen Akzent über der ersten (höheren) Note tragen.

Die Wiegendrucke mit gotischer Notenschrift besitzen im ganzen vier Zeichen für diese Neume, die ohne rhythmischen Unterschied gebraucht werden. Doch finden wir diese vier Formen nicht in allen Wiegendrucken angewandt.

Die erste Form wird aus zwei Stäben (Virgen) gebildet, die parallel zueinander stehen, während die älteren Handschriften beide im Winkel verbinden. Die beiden Stäbe, in Höhe und Breite der Virga, sind an ihren oberen Endpunkten miteinander verbunden. Der obere Endpunkt des ersten, sowie der untere, meist verdickte und kantig zugeschnittene Endpunkt des zweiten Stabes zeigen die Tonstufen an, worauf die Clivis beginnt und schliesst.

Die zweite Form ist durch den Wegfall des vorderen Stabes entstanden. Dafür ist der obere Ausgangspunkt links rhombenähnlich (mit zwei Kanten) ausgeführt.

Die dritte Form hat eine freistehende Virga mit folgender Rhombe. (Kilchen, Fol. 49 v - $/ 7$ ) Hier fehlt also der Verbindungsstrich zwischen den zwei Hälften, ein Umstand, der diese Schreibart weniger vorteilhaft erscheinen lässt.

Die vierte und seltenere Form sind zwei Rhomben, die ohne Verbindungsstrich aufeinanderfolgen. (Radolts Graduale 19 $/ 4$.)

Wohl als Ausnahme schreibt Drach in seinem Antiphonarium Spirense 1515 zwei Virgen für eine Clivis. Fol. $11^{v} / 5$.

Als alleinstehende Einzelneume stehen diese vier Zeichen sich völlig gleich, nur findet man die dritte und vierte Form weit seltener, so dass man sie wohl mit Recht als Hülfsnote oder als Notbehelf, zuweilen auch als Folge von Schreibfehlern ansehen darf.

In Verbindung mit anderen Neumen wechseln die beiden ersten Formen untereinander ab, ohne dass aus den Wiegendrucken ein für jeden Fall massgebendes Kriterium abzuleiten wäre. Nur wenn eine Rhombe auf gleicher Stufe vorangeht, oder wenn die unmittelbar vorhergehende Neume mit einer Rhombe auf der Tonstufe schliesst, auf der eine Clivis sich zum Pressus angliedern soll, folgt wie in den Handschriften so auch in den Wiegendrucken vorzugsweise die zweite Form, weil diese sich graphisch besser anfügen lässt und weil bei ihr die enge Zusammengehörigkeit der beiden Neumen leichter in die Augen springt. Das Gegenteil in Kilchens Graduale Fol. $71^{\mathrm{r}} / 4,77 /^{\mathrm{r}} 2,79^{\mathrm{r}} / 8,88^{\mathrm{r}} / 8$. Die erste Form hingegen findet sich fast regelmässig, wenn die Melodie mit einer Clivis beginnt.

Dagegen ist eine andere Norm z. B. ihr Höhenverhältnis zur nächsten Umgebung oder eine mehr oder weniger beschleunigte Ausführung für den Gebrauch dieser vier Formen der Clivis in unseren Wiegendrucken sicher nicht massgebend gewesen.

## PODATUS.

Die Verbindung eines tiefen Tones mit einem höheren ergibt den Podatus. Er trägt den musikalischen Akzent auf der Anfangsnote.

Die Wiegendrucke mit gotischer Notation kennen den Podatus gewöhnlich in drei Formen. Die gewöhnlichste von ihnen ist gebildet aus Virga mit kurzem Querbalken, der etwas über der Fusspitze der Virga im rechten Winkel nach links hervortritt. Die Form ist geschlossen und darum viel sprechender und klarer, als die andere aus freier Rhombe mit folgender höher liegender Virga ohne Bindungsstrich oder als zwei Rhomben, die lose übereinander stehen. (Ratdolts Graduale $2^{\mathrm{r}} / 7,19^{\mathrm{r}} / 3$, in seinem Officium defunctorum Fol. $5^{\mathrm{r}} / 5,9^{\mathrm{r}} / \mathbf{1}$,
$19^{v} / 3$.) Ausnahmsweise notiert Ratdolt in seinem Graduale den Podatus als zwei Virgen Fol. $1^{r} / 7$ oder als Strophicus mit Virga Fol. 85r/9.

## CLIMACUS.

Er enthält drei Noten, die in gerader Linie in beliebigen Stufen nach abwärtsgehen. Der Akzent ruht auf der ersten Note.

Graphisch wird er in unseren Ausgaben folgendermassen dargestellt:
a) Virga mit zwei folgenden Rhomben (ohne Bindungsstrich)
b) Virga mit folgender Clivis (deren beide Noten tiefer als die Virga stehen)
c) Clivis (in beiden Formen) mit freifolgender Rhombe, die tiefer als die Endnote der Clivis steht.

## SCANDICUS.

Er umfasst drei aufwärtsgehende Töne und ist in unseren Wiegendrucken in drei Schreibweisen vorhanden, die freilich in manchen Fällen für den Salicus (siehe weiter unten) gebraucht sein dürften. Seine graphischen Bestandteile erklären sich aus der Verbindung der bisher besprochenen Figuren. - Der Scandicus hat nur einen Akzent und zwar auf der ersten Note.

## TORCULUS.

Diese Neume ist in sieben verschiedenen Formen wiedergegeben. Am vollkommensten entspricht die geschlossene Figur aus Clivis mit links unten angefügtem Querbalken. Doch sind die übrigen Formen ziemlich leicht herauszufinden. Zum guten Teil hat wohl der Mangel an geeigneten Typen zu weiteren Kombinationen geführt, indem gerade der Torculus für die Fertigung der Type besondere Schwierigkeiten bot.

## PORRECTUS.

Er umpschliesst gleichfalls drei Töne, von denen der mittlere tiefer als die beiden äusseren zu stehen kommt. Der Akzent liegt auf der Anfangsnote. In den Wiegendrucken fehlt die geschlossene Figur. An und für sich konnte der Porrectus auch aus Virga und folgendem Podatus (mit tiefer Anfangsnote) gebildet werden. Die Folge: Rhombe und Podatus (mit tiefer Anfangsnote) ist nicht gerade selten, bedeutet aber, wie wir sehen werden, nicht den Porrectus.

Die übrigen Formen unserer Skala brauchen nach dem Gesagten keine weitere Erklärung. Sie präsentieren sich als Verbindungen der bisher besprochenen Elemente zu reicheren rhythmischen Gebilden. Bemerken wir noch kurz, dass unsere Skala nur einen Teil dieser Gruppierungen enthält, da in den übrigen immer dieselben Zeichen angewandt sind. Das aber zeigen schon die wenigen Beispiele unserer Tafel, dass die Rhythmik des Chorals ebenso leicht und natürlich als konsequent ihre rhythmischen Glieder zu entwickeln vermag, und diese Rhythmik in den gotischen Wiegendrucken keineswegs verarmt war.

Wie wenig der Gebrauch der Haupt-Nebenformen dieser Neumen an bestimmte Gesetze gebunden war, und wie wenig sie inhaltich und ihrem Werte nach voneinander
verschieden sind, beweist unter anderem das Offertorium „Iustus ut palma", das Kilchen in seinem Graduale zweimal, aber jeweils mit graphisch verschiedenen Zeichen gedruckt hat, ohne indes den melodisch-rhythmischen Gang der Melodie zu ändern.

Fol. $13^{v} / 2$


Fol. 93


Dieselbe Beobachtung machen wir an Parallelstellen des Ordinarium missae bei Kilchen, Ratdolt, Prüss, Pforzheim. Vergleiche das unten über den Strophicus Gesagte.

## PRESSUS.

Eine eigentümliche und musikalisch recht wirksame Verbindung besitzt der traditionelle Choral im Pressus. Er ergibt sich aus dem Zusammentritt der End- und Anfangsnote zweier Figuren auf gleicher Tonstufe. Der Akzent fällt auf diese Doppelnote und wird in einem Stimmansatze mit etwas gesteigertem Nachdrucke ausgeführt. In diesem verschärften Akzentuieren wie in der quantitativen Dehnung, die im Pressus liegt, ist seine vorzügliche Bedeutung für die melodische Linie wie für den rhythmischen Fluss der Choralmelodie begründet. Die melodisch-rhythmische Zeichnung gewinnt durch ihn sehr bestimmte, charaktervolle Züge und grössere männliche Kraft. In den Choralbüchern des 17. und 18. Jahrhunderts ist der Pressus selten geworden oder ganz unterdrückt. Unsere Wiegendrucke hingegen gebrauchen ihn sehr oft.

Wir geben hier ohne weitere Erklärung aus diesen Wiegendrucken eine Tabelle der gewöhnlichsten Formen des Pressus.


Wie sehr der Pressus den musikalischen Ausdruck einer Melodie zu heben vermag, möge folgendes Beispiel aus Kilchens Graduale Fol. 99r dartun.


Mehrere Pressus hintereinander findet man nicht selten, z. B.


## STROPHICUS.

Die Notenfigur, die in unseren Wiegendrucken den Blick am meisten auf sich zieht, ist eine Form, die wir Strophicus nennen wollen. Ihr eigentlicher Körper ist nach Grösse und Gestalt genau der Rhombe gleich. Was sie von dieser unterscheidet, ist ein dünner, von der unteren Kante nach links ausgehender Strich.

Was am Strophicus zunächst auffäll, ist der Umstand, dass er nie allein steht. Nur ein einziger Fall ist mir in Kilchens Graduale begegnet, wo der Strophicus als Einzelnote über einer Silbe auftritt. Allein hier liegt offenbar ein Druckfehler vor. Die zum Strophicus gehörige Rhombe hat sich nach links vorgeschoben und mit einer anderen Rhombe vereinigt. Sonst erscheint der Strophicus regelmässig rechts neben einer gleichhohen Note, sei es um eine Neume abzuschliessen, sei es um sie in die nächstfolgende überzuleiten.

## a) Der Strophicus als nota liquescens.

Unser sogenannter Strophicus entspricht nicht immer jener Form, die in Handschriften mit gotischer oder lateinischer Notation als Strophicus bezeichnet wird. In einer Reihe von Fällen steht er für die Nota liquescens.

Der eigentliche Choral kennt fünf liqueszierende Noten, nämlich den Epiphonus, Cephalicus, Ancus, Torculus und Pes subbipunctis liquescens. Sie fallen auf die Schlussnoten einer Neume, wenn diese einen Diphtong oder eine Silbe mit mehreren Konsonanten unter sich trägt wie $z$. B. in autem, oder wenigstens zwei Vokale, die wie ein Diphtong gesprochen werden wie in alleluia. Hievon lassen sich in den Wiegendrucken nur Cephalicus und der liqueszierende Pes subbipunctis mit Bestimmtheit nachweisen, während der Epiphonus anscheinend ganz verloren ging.

Der Cephalicus steht beispielsweise an folgender Stelle:


Hier also vertritt der Strophicus zwei Noten (re + do) und bildet auf re einen Pressus. Dieselbe Verbindung treffen wir z. B. im Offertorium des dritten Adventsonntages bei den Schlussnoten über den Silben „terram tuam" und „captivitatem iacob," weil hier durch das folgende Wort mehrere Konsonanten zusammenstossen. Kilchens Graduale Fol. $5^{\mathrm{r}} / 1$ und Fol. $5^{\mathrm{v}} / 2$.

Ein Cephalicus, der für sich allein stände, ist bei Kilchen nicht mit Sicherheit nachzuweisen. Vielmehr findet man dafür regelmässig einfach Virga oder Rhombe oder auch die gewöhnliche Clivis.

Die Virga für Cephalicus z. B. Fol. $10^{v} / 5$ bei et tua; Fol. $11^{v} / 2$ bei sunt me; die Rhombe Fol. $11^{r} / 9$ bei adversum me; Fol. $15^{r} / 4$ bei audita. Die untere Note des Cephalicus zu Beginn des Introitus „Ad te levavi" ist bei Kilchen auf die Silbe „te" übergegangen.

Den Epiphonus konnte ich in Kilchens Graduale nirgendwo konstatieren. Ueberall wo Handschriften oder neue Ausgaben wie das Graduale von Solesmes den Podatus liqueszierend anwenden, hatte Kilchen entweder Virga oder Rhombe, seltener den gewöhnlichen Podatus.

Die Rhombe finden wir z. B. über consilii Fol. $9^{\mathrm{r}} / 6$, fecit Dominus Fol. 10r/3, sanctificatus Fol. $10^{r} / 8$, gentes fol. $10^{v} / 2$, super terram Fol. $10^{v} / 4$, orantem und dicentem Fol. $10^{r} / 6$, infantium Deus Fol. $14^{r} / 1$. - Die Virga über apertos Fol. $12^{r} / 8$, sermo inter fratres Fol. $12^{\mathrm{v}} / 8$ und $13^{v} / 5$. - Der Podatus steht beispielsweise über illuxit nobis Fol. $8^{v} / 5$, viderunt Fol. $9^{v} / 8$, conspectum Fol. $10^{r} / 5$, descendit Fol. $10^{\mathrm{r}} / 3$. - Fol. $7^{\mathrm{r}} / 5$ verschwand der Epiphonus im Pressus über dem Worte „ante" (Vergl. Graduale von Solesmes 1895 S. 28).

Der Ancus ist bei Kilchen fast verloren gegangen. Die Stelle über eius im Introitus von Epiphanie, die nach dem Graduale von Solesmes 1895 S. 51 mit den Ancus schliesst, endet bei Kilchen Fol. 15/8 mit Clivis. Dagegen finden wir den Ancus im Offertorium des dritten Fastensonntages Fol. $28^{v} / 5$ über dem Worte „corda" (Vergl. Graduale von Solesmes 1895 S. 113):


Oefters stossen wir hingegen auf den liqueszierenden Pes subbipunctis. Als Probe mögen hier einige Beispiele folgen.

in te


Im Graduale des Prüss von 1501 steht auf den ersten 10 Blättern anstatt des Epiphonus und Cephalicus des Graduale von Solesmes 60 mal nur je eine Note.
b) Der Strophicus als gewöhnliche Doppelnote.

In seiner gewöhnlichen Bedeutung hat sich der Strophicus in unserem Wiegendruck erhalten

1. als einfache Bistropha nach Rhombe oder Virga

2. als Clivis strophica rechts neben der tiefen Note.
$\frac{11^{\mathrm{r}} / 1}{\frac{1}{\text { mi- de- runt }}}$
3. als Pes strophicus rechts oben am Ende der Podatus.

4. als Torculus strophicus rechts neben der dritten Note der Figur.

5. im Oriscus d. h. rechts neben der letzten Note eines Torculus, dem ein zweiter Torculus folgt.


Der Strophicus begegnet uns also sehr häufig. Um so auffallender ist es, dass wir in Kilchens Graduale weder eine eigentliche Bistropha noch eine eigentliche Tristropha finden. Nur selten bringt Kilchen drei Noten gleicher Höhe nebeneinander wie z. B.

nos
In Kilchens Antiphonar hingegen ist die Bistropha (als doppelter Strophicus oder als doppelte Rhombe) häufig.

In Kilchens Graduale stehen für die ursprüngliche Tristropha Stellen, wie folgende:

a- nimam

Ein Vergleich mit 50 Fällen, wo das Graduale von Solesmes die Tristropha gebraucht, ergab in Kilchens Graduale

27 mal Virga mit Strophicus
4 mal Rhombe mit Strophicus
9 mal einfache Virga
1 mal einfache Rhombe
4 mal Porrectus
3 mal fehlte die entsprechende Phrase
2 mal fand sich eine melodische Variante.
Bei Ratdolt und Pforzheim hingegen sind Stellen, wie die folgenden, gar keine Seltenheit. Vergleiche aus Ratdolts Graduale:


Vergl. für Tristropha Fol. $31^{r} / 2,10^{v} / 3$ mit voranstehender Rhombe, Bistropha und Tristropha Fol. $5^{v / 9}$ (schön gegliedert).

An anderer Stelle setzt Ratdolt sogar vier Rhomben: Graduale Fol. 25Th, Officium defunctorum drei Rhomben nach einer Virga Fol. $22^{\mathrm{v}} / 2$ und 4. Ueberhaupt fehlt in diesem Officum defunctorum der Strophicus; 3 mal Bistropha mit Virga am Schluss Fol. 78v/7

In 40 Fällen, wo das Graduale von Solesmes an die Bistropha einen Climacus. Porrectus oder eine Clivis anfügt, enthält Kilchens Graduale

7 mal Porrectus
18 mal Virga mit Strophicus
4 mal Pressus aus Virga mit Clivis
2 mal einfache Clivis
1 mal Doppelvirga mit Climacus (aus Strophicus mit 2 Rhomben)
8 kleine Varianten.
Aehnliche Differenzen zeigen sich bei Gruppen, wo die Bistropha 2 oder 3 mal in der traditionellen Version steht. Kilchen oder seine Vorlage hat also die grösseren Zeitwerte verkürzt, allerdings zum Schaden der Melodie. Ueber vier Zeiteinheiten auf einem Ton geht er nie hinaus. Vergl. $6^{v} / 1,27^{v} / 7,31^{v} / 3$.

Im Graduale des Prüss von 1501 kommen auf den ersten 10 Blättern vor:
55 mal Bistropha
35 mal Bivirga
6 mal Rhombe mit Strophicus
9 mal doppelte Rhombe.
An Stellen, wo das Graduale von Solesmes Tristropha oder ähnliche Figuren von mehr als zwei Noten auf gleicher Stufe aufweist, stehen

38 mal Virga mit Strophicus
12 mal Bivirga

11 mal Bistropha<br>26 mal Pressus<br>5 mal Rhombe mit Strophicus<br>2 mal einfache Note<br>2 mal 2 Noten auf verschiedener Tonstufe.

Einige Fälle bleiben noch zu erwähnen, in denen der Strophicus sehr oft zur Anwendung gebracht wird. Wir finden ihn nämlich
a) häufig an der Spitze des Climacus und dessen Erweiterungen (anstatt der Virga),
b) seltener für die Virga der Clivis, wenn diese zum Pressus mit einer andern Neume zusammentritt,
c) an Stelle der Dehnungpause oder mora vocis, so z. B. im Alleluia des ersten Adventsonntages (zweimal),
d) im Salicus wie folgt:

z. B. in Kilchens Graduale Fol. $9^{r} / 4$ praecinxit, $37^{v} / 2$ Christus, $38^{v} / 5$ iustitie, $94^{r} / 5$ Ecce, $96^{v} / 3$ Beatus, $100^{r} / 8$ Propter, $102^{y} / 3$ Diffusa, $103^{r} / 1$ quinque, $104^{r} / 1$ Locus, $108^{v} / 1$ Requiem.

Dass der Strophicus für den gewöhnlichen Pressus stehen kann, zeigen am besten Parallelstellen aus dem Kyriale, wo an denselben Stellen der Pressus bald mit Virga oder Rhombe bald mit Strophicus gebildet wird. Man vergleiche z. B. in Kilchens Kyriale

Fol. $3^{v / 5}$


## QUILISMA.

Diese Zierform fehlt in allen Wiegendrucken mit gotischer 'Notation, die mir zu Gesicht gekommen. Ein Vergleich mit 100 Stellen, wo das Graduale von Solesmes ein Quilisma hat, mit Kilchens Graduale ergab folgendes Resultat:
a) in 56 Fällen ist bei Kilchen die betreffende Note ausgefallen,
b) 7 mal ist die voranstehende Note verdoppelt Fol. $1^{\mathrm{v}} / 2,7^{\mathrm{r}} / 5,7^{\mathrm{r}} / 8,7^{\mathrm{v}} / 2,1^{\mathrm{v}} / 5$, $17^{v} / 5,17^{v} / 6$
c) 1 mal Fol. $9^{r} / 2$ ist die vorletzte Note vor dem Quilisma und 1 mal Fol. $14^{\mathrm{v}} / 8$ die Note nach dem Quilisma verdoppelt,
d) 12 mal ist der Tonschritt geändert,
e) 32 mal steht das Quilisma als einfache Note, und zwar 20 mal als Rhombe, sonst als Podatus und in anderen Formen.

Im Graduale des Prüss von 1501 ist das Quilisma auf den ersten zehn Blättern in 37 Fällen ausgelassen und in 30 Fällen durch eine einfache Note gegeben, wo das Graduale von Solesmes das Quilisma gebraucht.

## MORA VOCIS.

Sie ist diesen Wiegendrucken abhanden gekommen. Doch dürften nicht wenige Doppelnoten mit der Zeit aus der Dehnungspause entstanden sein. Kilchens Kyriale beispielsweise hat wiederholt an Stellen eine Dopelnote, wo der Liber usualis von Solesmes die mora anzeigt. Vergl. Fol. $1^{\mathrm{r}} / 2,3^{\mathrm{r}} / 8,5^{\mathrm{y}} / 8,6^{\mathrm{v}} / 1,8^{\mathrm{v}} / 7,16^{\mathrm{v}} / 8$.

Abgesehen von Quilisma und Mora vocis enthallt sonach die Notation der deutschen Choral-Wiegendrucke sämtliche Elemente des traditionellen Chorales. Sie ist reicher als die Tabellen und Angaben der Theoretiker vermuten lassen und überragt weitaus die Notation der späteren sogenannten Reformausgaben.

Viele Neumen sind klar erkennbar. Doch leidet im allgemeinen die Verständlichkeit durch die Nebenformen und den Mangel an Geschlossenheit, infolgedessen die Tongänge verschieden verbunden und phrasiert werden können.

Ein weiterer Nachteil offenbart sich in der Mehrdeutigkeit des Strophicus.
Ohne Zweifel haben diese Schwächen den Zerfall der Choraltradition beschleunigen helfen. Indessen sie waren nicht oder nicht allein durch den Druck verursacht.

Das aber wird auch die strengste Kritik zugeben, dass Melodien wie jene im Graduale Kilchens, Ratdolts, Pforzheims oder des Tübinger Fragmentes wahrhaft den Namen Melodien verdienen und einen würdevollen, ja glänzenden und musikalisch hochstehenden Gesang ermöglichen, der ein besseres Geschick als den Untergang durch die Reform verdient hatte.


## ZWEITER TEIL

## AUS DER WIEGENZEIT DES DEUTSCHEN NOTENDRUCKES



# HOLZSCHNITT UND TYPENDRUCK IM DIENSTE DER TONKUNST 

## MUSIKNOTEN IN HOLZSCHNITT


chon Dr. Riemann hat in seiner Studie „Notenschrift und Notendruck" S. 46 vermutet, dass der Holzschnitt für den Musikdruck erst in Anwendung kam, nachdem bereits bewegliche Typen für den Musikdruck gebraucht wurden. Diese Annahme hat auch nach den neuesten Forschungen alle Wahrscheinlichkeit für sich. Wenigstens kennen wir keinen in Holzschnitt gefertigten Musikdruck, der alter als der erste Notentypendruck wäre.

Was diese Holzschnitte als solche kennzeichnet, ist

1. zumeist eine stark in die Augen fallende Unregelmässigkeit in der Ausführung. Diese Unregelmässigkeit zeigt sich
a) in den einzelnen Notenfiguren. Zeichen, die genau für dieselbe Sache stehen, unterscheiden sich fast in jedem Falle nach Höhe und Breite, weisen bald spitze, bald stumpfe Eckpunkte auf oder sind hier mehr gedrungen, dort mehr langgezogen, haben in einem Falle gerade, im andern gebogene Linien u.s.w. Oder es fehlt der einheitliche Schnitt, die einheitliche Prägung, wie wenn z. B. auf derselben Seite des Buches oder gar in ein und derselben Notenzeile die


Holzschnittprobe aus Michael Keinspeck „Lilium musice plane" gedruckt von Johann Schaffler "1497 zu Ulm einen Formen geschweift auslaufen, während die anderen rund oder rechtwinkelig abgeschnitten sind. Oder ein Teil der Noten trägt einen Sporn von verschiedener Länge und Stärke, der bei anderen fehit, oder dieser Sporn ist in verschiedener Weise geschwungen, Gewöhnlich endigen diese Ausläufer in haarfeinen Spitzen. Auch ihre Länge variiert, doch kommt dieser Umstand hier weniger in Betracht, da der Druck bei solchen Feinheiten leicht versagen und also der Längenunterschied durch mangelhaften Druck entstehen konnte. Was die Notenkörper anbelangt, so weisen diese auch bei Typendruck öfters verschiedene Masse auf, und begegnet beispielsweise die Virga häufig in zwei oder drei Grössenver-
hältnissen. Allein in diesem Falle kehren doch immer dieselben Masse wieder, während sie bei Holzschnitten fast nie genau übereinkommen. Messungen nach dieser Hinsicht sind übrigens in vielen Ausgaben erschwert und zwar, weil entweder der Druck im einzelnen versagte und die feingeschnittenen Spitzen und Kanten nicht zur Geltung brachte, oder weil beim Abdrucke oder Abheben solche Feinheiten verwischt wurden, die Druckerschwärze ins Fliessen geriet oder kleine Ansätze an die Grundform ergab. Am besten hilft hier das Heranziehen von Doubletten, das auch aus anderen Gründen nicht genug zu empfehlen ist. - Was den Grössenunterschied der einzelnen Noten anlangt, vergleiche man Tafel 14 bei Riemann (Probe aus dem Missale sec. O. Pr. des Scotus von 1482), woselbst die Noten auf Zeile 6 der ersten Kolonne kaum die Hälfte Umfang der übrigen in Zeile 1 und anderer besitzen. Ob hier wirklich Typendruck vorliegt, lässt sich auf Grund des Faksimiles nicht entscheiden.
b) Mit Leichtigkeit gewahrt man derartige Unregelmässigkeiten an Schlüssel und Custos, weil diese Zeichen am meisten wiederkehren, zu Vergleichen also die besten Anhaltspunkte darbieten. Doch ist zu beachten, dass in manchen Ausgaben Schlüssel und Custos mit Typen, die Noten hingegen mit Holzschnitt hergestellt sind. Ein Beispiel bildet die Agende von Mainz (Tafel XVI).
c) Sind Noten und Linien aus derselben Tafel geschnitten, so zeigt sich zuweilen in
 den letzteren ein mehr oder weniger bedeutender Unterschied in der Weite des Liniensystems und im $A b$ stande der einzelnen Linien unter sich. So finden wir in Quentels Ausgabe des Opus aureum von Wollick 1501 auf Fol. Dij ${ }^{\text {ro }}$ Liniensysteme von 9,10 und 12 mm und bei Erhard Oeglins Ausgabe der Stella musicae von Bild 1508 Systeme von $11-16 \mathrm{~mm}$, unter denen manche an sich selbst ganz verschiedene Spannweite haben, so dass die Linien an einzelnen Stellen zusammengeschnürt, an anderen hingegen weiter auseinandergehalten sind, was nicht mit vorübergehenden Biegungen in Metallstäben zu verwechseln ist. 2. Ausserdem geben die Notenlinien manches andere an die Hand, das als Merkmal des Holzschnittverfahrens dienen kann. So macht man bei Musikdrucken dieser Art häufig die Beobachtung, dass die einzelnen Notenlinien stellenweise anschwellen und beim Einlaufen in den Notenkörper sich merklich verdünnen oder vorher abbrechen und kurz aussetzen. Zuweilen bemerkt man, dass die Linie den Notenkörper nicht in gerader Fortsetzung durchschneidet, sondern höher oder tiefer aus ihm heraustritt, als sie in denselben einmündete. In anderen Fällen zeigen sich an der Berührungsstelle der Linie mit den Notenkörpern kurze Einbiegungen in der Linie. Seltener ist die eine oder andere Linie horizontal durchschnitten (zuweilen mehrmals nacheinander) oder zersplissen (infolge ungeschickten Schneidens oder, weil die Linie beim Gebrauch allmählich Schaden gelitten).Dagegen gestatten weder die kurzen Verdickungen am Ende der Linien, die vielfach bei älteren Musikdrucken zu sehen sind, noch die Krümmungen und Verbiegungen der Linien an sich einen Schluss auf Holzschnittverfahren, wenn nicht weitere Anzeichen hinzutreten.
3. Vielen Holzschnitten eigentümlich sind die zerstückelten Trennungs- oder Phrasierungsstriche, welche das Notensystem senkrecht durchschneiden. Diese Striche machen zuweilen den Eindruck, als wären sie wirklich zusammengesetzt, weil sie da, wo eine neue Notenlinie dazwischentritt, entweder ganz aussetzen oder stark verdünnt sind. In mehreren Ausgaben trifft man sogar wiederholt Trennungsstriche, deren Fortsetzung nach dem Durchschnitt durch die horizontal gehende Notenlinie von der anfänglichen Richtung etwas zur Seite abweicht und eine förmliche Zick-Zack-Linie bildet. Nebenbei bemerkt wurde dieser schwarze Trennungsstrich in einer Anzahl von Drucken zugleich mit dem Texte gedruckt und zuweilen findet man ihn im roten Notensystem, wo keine Noten eingetragen sind.
4. Hin und wieder findet man bei diesen Holzschnitten, dass die Noten, welche innerhalb eines Zwischenraumes (des Notensystemes) stehen, diesen niemals überschreiten, selbst dann nicht, wenn die normale Grösse der Notenfigur über die Begrenzungslinien des Zwischenraumes hinausragen müsste. Die Rhombe z. B. erscheint dann in solchen Choralbüchern gedrückt oder oben und unten förmlich abgestumpft. Offenbar scheute der Holzschneider die Mühe, die Spitzen auszuarbeiten und zog es deshalb vor, die Notenlinie auf Kosten der Notenfiguren gerade auszuschneiden.
5. Stellung und Lage der Notenfiguren können bei Holzschnitten manches an sich haben, was bei Typendrucken nicht oder nicht in gleichem Masse möglich ist. Einmal kann es geschehen, dass die Noten ganz unregelmässig auf die Linien treffen, d. h. dass sie


Holzscinittprobe aus Cochleus „De musica activa" gedruckt von Johann Landen zu Köln 1507 ungleichmässig die Linie berühren oder von ihr abstehen oder von ihr durchschnitten werden. Doch ist in diesem Punkte besondere Umsicht vonnöten, da auch beim Typendrucke die Noten vereinzelt zu hoch oder zu tief geraten, wenn nämlich kleine Rutschungen im Rahmen oder ähnliche Vorfälle den Satz stören. Andere Unebenheiten rühren davon her, dass das Papier nicht ganz glatt auflag, oder wurden durch Krümmungen der Notenlinie verursacht. Es müssen also die erwähnten Unregelmässigkeiten in beträchtlicher Zahl vorhanden sein, um einigermassen zu einem Schlusse hinsichtlich des Druckverfahrens zu berechtigen. Dasselbe gilt, wenn die Noten so enge zusammenstossen, dass sie ineinander überfliessen, oder wenn dieselben Figuren bald enger bald weiter zusammengefügt sind oder wenn ihre Anfangs- und Endpunkte übereinander stehen (bei auf- und absteigenden Tonfolgen). Auch hier ist Zurückhaltung geboten. Man würde sonst vielfach durch übereilte Schlussfolgerungen irregehen.
6. Neumen von zwei, drei oder mehr Tönen werden in diesen Holzschnitten mitunter durch haarfeine Verbindungsstriche zusammengehalten (z. B. beim Podatus), und zwar mündet dieser Strich in den Notenkörper gewöhnlich ohne die geringste Verdickung an der Berührungsstelle. Andere Holzschnitte lassen in diesem Falle zwischen den verschiedenen Noten einen mehr oder weniger kleinen Raum frei. Bei Drucken mit beweglichen Typen ist der Verbindungsstrich in der Regel kräftiger, und der Zwischenraum, wo ein solcher
freigelassen wird, immer von derselben Distanz, wenn nicht, was gar nicht selten vorkommt, die Neume aus mehreren Einzeltypen zusammengesetzt wurde.
7. Ein sicheres Merkmal ist dann gegeben, wenn die Notenlinie die Notenköpfe immer und genau in den Eckpunkten schneidet und die Teilung der Kopffläche eine auffallend ungleiche wird, d. h. mit anderen Worten, wenn der obere Teil der Notenköpfe ungleich gross ist, während die Teilungslinie (die Notenlinie) die Notenköpfe alle gleichmässig in den Kanten trifft. In diesem Falle hat der Holzschneider die Kanten nach der Linie geschnitten und den oberen und unteren Teil frei ausgearbeitet, während bei Notentypen die Notenköpfe gleichförmig sind und demnach alle mit ihren Kanten auf die Linie treffen und von ihr gleichmässig durchschnitten werden, oder alle unter bezw. über derselben liegen, so dass in diesem Falle die Teilung bei allen Noten gleichmässig geschieht. Eine Ausnahme ist hier nur'in so weit möglich, als beim Doppeldruck der Rahmen schräg auf die vorgedruckten Linien gelegt wurde. Aber dann verrät die gleichmässig sich auswachsende Differenz von rechts nach links, oder die konstante Differenz wenn der zweite Druck zu hoch bezw. zu tief aufgesetzt wurde, wiederum den Typendruck. Derlei Differenzen sind leicht an Schlüssel und Custos wahrzunehmen, zumal wenn diese innerhalb oder neben einer (roten oder schwarzen) Umrahmungslinie stehen. Die Möglichkeit, dass selbst bei Typen eine oder die andere Note etwas verschoben wird ohne die Ge samtlinie mitzuziehen, wurde oben schon erwähnt. Selbst wo die roten Linien in unregelmässigem Abstande vorgedruckt sind, lassen sich Differenzen im Verhältnis der Notenlage zu den Notenlinien unschwer auf diesen Grund zurückführen. Ein Beispiel hiefür aus Herzogs Missale von 1493 auf Tafel XV.
8. Eine weitere Unregelmässigkeit, die öfters bei Holzschnitten zu konstatieren ist, besteht darin, dass der Notenstab (-schwanz) dem Notenkopf nicht in der Mitte angefügt ist, sondern rechts oder links von der unteren Spitze einläuft oder den Notenkopf überhaupt nicht berührt, sondern in kurzer Distanz vorher abbricht.

Je unvollkommener der einzeine Holzschnitt ist, desto zahlreicher vereinigen sich derartige Unregelmässigkeiten und umgekehrt, je vollkommener der Holzschnitt ausgeführt wurde, desto weniger findet man solche Mängel. Obige Angaben beziehen sich vorzugsweise auf Choraldrucke. Mensuralnoten in Holzschnitten lassen wohl noch die eine und andere Beobachtung in dieser Hinsicht zu, kommen aber für unsere Zwecke hier wenig in Betracht, so dass wir sie füglich umgehen dürfen.
9. Auf ein Kriterium von hervorragender Bedeutung bin ich durch Herrn Dr. Joseph Mantuani aufmerksam geworden. Der genannte Herr hat mir in liebenswürdigster Weise einige seiner Erfahrungen auf diesem Gebiet mitgeteilt und setze ich mit seiner gütigen Erlaubnis die betreffenden Worte hierher.
a) Das Klischee ist gleichmässig in das Papier eingedruckt, während beim Typendruck eine Ungleichheit zumeist nachweisbar ist.
b) Beim Klischeedruck ist der Farbenauftrag gleichmässiger als beim Typendruck. Eine Presswetzung ist beim Klischee nur nach einer Seite hin möglich, nach oben oder nach unten. Wenn in der Presse das Klischee sich oszillierend oder schleifend verschob, ist der durch die Rutschung entstandene Farbenwall Zeuge, nach welcher Seite es sich verschob; beim Typendruck kann der Wall der weggequetschten Farbe bei jedem System vorkommen, ohne dass die übrigen Systeme immer in Mitleidenschaft gezogen wurden.

Andere Angaben des sehr verdienten und unermüdeten Wiener Gelehrten decken sich teilweise mit dem oben Gesagten.

Ein Punkt, in dem man irrtümlicherweise ein Kriterium für Holzschnittverfahren erblickte, möge hier kurz erwähnt werden. Er betrifft die absolute Stärke der Notenlinien. Nach meinen Erfahrungen ist die Behauptung unrichtig, wonach diese Linien beim Holzklischee immer stärker als beim Druck mit Leisten oder mit zusammengesetzten Teiltypen sein sollten. Man braucht sich nur ein wenig in den alten Büchern umzusehen, um auch bei Typendrucken mehr breite und sattgedruckte Linien anzutreffen. Doch gebe ich zu, dass beim Holzklischee die Linien eine Dicke erreichen können, die bei Typen oder Metallstäben unmöglich ist.

In einzelnen Fällen können noch andere Beobachtungen sich aufdrängen und zur Erkenntnis des angewandten Druckverfahrens führen. So bemerkte ich in dem Tübinger Fragment, das weiter unten zu besprechen ist, dass mehrere Notenformen von grösserer Ausdehnung mitten im Schwarz der Figur einen weissen Strich hatten, der wie ein leiser Riss oder wie eine Naht aussah. Bei genauerem Zusehen ergab sich, dass hier zwei Typen zusammengesetzt waren. Im Holzschnitt hingegen wäre diese Form aus einem Stück gearbeitet worden und hätte sich ein etwaiger Schaden nicht immer bei denselben Formen, an derselben Stelle und in gleicher Weise gezeigt.

Schwieriger sind die Unterschiede zwischen Holz- und Metallklischee zu erkennen. Nach Lorck (bei Riemann S.46) liegt „die Möglichkeit des Unterscheidens . . . namentlich in der Farbe der vorhandenen Drucke, indem die Metallschnitte etwas grauer, grieslicher und weniger gesättigt erscheinen als die Holzschnitte. Oefters kann man auch in den Umfassungslinien Verbiegungen wahrnehmen, die in einem


Holzschnittprobe aus dem Ordo infirmum inungendi gedruckt durch die Karthäuser zu Köln (ea. 1500?) Holzschnitte nicht möglich gewesen sein würden". Beide Kriterien sind gewiss richtig. Für unsere Wiegendrucke besteht jedoch eine besondere Schwierigkeit darin, dass die Notenlinien, um die es sich in erster Linie handelt, meist in roter Farbe ausgeführt sind. Was diè erwähnten Verbiegungen anlangt, so wird es hier hauptsächlich auf den Grad derselben ankommen, da Krümmungen in gewissem Masse auch bei Holzschnitten vorkommen. Unrichtig wäre es, alle Linien die sich gegen die Endpunkte hin verdicken, auf Metallstäbe zurückzuführen. Dagegen dürfte ein zuverlässiges Merkmal für Metallstäbe vorhanden sein, wenn der Kern der Linie tief eingedrückt ist und eine Furche bildet. Dies ist zuweilen so stark der Fall, dass der Papierton durch das Rot der Linie durchschimmert. An den Endpunkten der Linien ist der Eindruck meist am stärksten. Er spitzt sich hier gerne zu, so dass man versucht sein könnte, an einen leisen Nadelstich zu denken,

Der Holzschnitt dominiert in musikalisch-theoretischen Werken am Ausgange des 15. Jahrhunderts und weit in das 16. Jahrhundert hinein. Das beweisen vor allem die bekannten Choraltraktätchen dieser Zeit. Eine Ausnahme bilden der Hortulus Musices des

Ulrich Burchard vom Jahre 1514 (Lipsi [sic!] in edibus Milchiaris Lottheri), den schon Riemann S. 45 erwähnt (Doppel-Typendruck auf schwarzen Notenlinien) und die beiden Traktate des Stirpianus und Spangenberg (einfacher Typendruck aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts) die weiter unten noch zu erwähnen sind.

Was mag diesem Verfahren eine solche Stellung in der theoretischen Literatur verschafft und so lange erhalten haben? Dr. Riemann glaubt S. 46 und gewiss nicht ganz mit Unrecht, „dass in vielen Fällen . . unzweifelhaft die Scheu vor den Kosten der Anschaffung von Musiknotentypen zur Anwendung dieses primitiven Verfahrens für geringfügigen gelegentlichen Bedarf geführt" habe. Die Mehrzahl dieser Traktate enthielt Beispiele in Choral- und Mensuralnotenschrift. Hier ausreichende Typen zu beschaffen, mag manchem Unternehmer zu teuer geworden sein. Zudem musste


DISCANTVS


ALTVS.


Georg Rhaw: Enchiridion utriusque Mus., gedruckt von Valentin Schuman, Leipzig 1520. ja doch eine Anzahl Beispiele aus Holz gefertigt werden, so die guidonische Hand, die nun einmal nicht fehlen durfte, dann Beispiele mit Phrasierungsbogen und anderen für den Unterricht dienlichen Erklärungszeichen oder mit Bemerkungen zwischen den einzelnen Linien und Noten. Vergleiche z. B. die Tonskala in Quercus Opusculum Musices, ebenda die Beispiele zum Kapitel de Mutatione, die Beispiele zum Caput quintum in Bilds Stella musicae u. s. w. Ferner liessen sich Holzschnitte für spätere Auflagen leicht verwerten. Einen interessanten Beleg hiefür hat Dr. Joseph Mantuani in seinem gediegenen Schriftchen „Ein unbekanntes Druckwerk" (Wien 1902 im Selbstverlag des Verfassers) erbracht, wonach nicht weniger als 16 Ausgaben des Tetrachordum des Cochlaeus durch Klischees aus dessen Musica von 1507 illustriert sind. Es war nichts Ungewöhnliches, dass ein Buch auf Kosten des Verfassers oder eines Dritten gedruckt wurde. Diesem gehörten wohl dann auch die Klischees, wenn keine andere Abmachung stattfand. So war es nur natürlich, wenn dieselben für spätere Ausgaben bei demselben oder bei einem anderen Verleger Verwendung fanden. Allerdings geschah auch das Gegenteil und erschien die Neuausgabe mit neuen Klischees, wie die beiden Editionen von 1509 und 1516 des schon genannten Schriftchens von Quercu u. a. beweisen. (Die Ausgabe von 1509 von Johann Winterburger in Wien, jene von 1516 durch Johann Weyssenburger zu Landshut gedruckt. Beide Ausgaben in der Staatsbibliothek zu München; jene von 1516 auch in der Stadtbibliothek von Augsburg). In der "Clarissima plane atque choralis musice interpretatio" des Prasberg sind acht solcher Klischees zweimal an verschiedenen Stellen desselben Büchleins verwendet. (Ausgabe 1501 durch Michael Furter. Die Klischees sind wohl älter). Die Grösse der Noten wie sie für derartige Abhandlungen in $8^{\circ}$ oder $4^{\circ}$ erfordert war, bildete an sich keine Schwierigkeit für den Gebrauch beweglicher Typen. Deutsche Arbeiter druckten ja in Venedig, Prüss in Strassburg 1501 und Pforzheim in Basel 1510 mit erheblich kleineren Typen. Das Auffallendste
aber ist, dass selbst Meister wie Winterburger, die sogar Missalien mit beweglichen Typen herausgaben, doch zuweilen den Holzschnitt für theoretische Werke gebrauchten.

Von finanziellen Rücksichten abgesehen, bot dieses Verfahren ausser den schon erwähnten Vorteilen noch einen doppelten Vorzug. Es genügte zunächst der einfache anstatt des doppelten Druckes. Denn in der Regel waren Noten und Linien aus einer Tafel geschnitten, wenn auch Ausnahmen in diesem Punkte vorkamen wie z. B. das Obsequiale Ratdolts 1487. Sodann war man gewiss, dass bei Holzschnitten die Noten genau auf die ihnen zugehörigen Linien und Zwischenräume trafen, während bei Doppeldrucken manchmal gerade hierin Mängel zutage traten.

Welche Anforderungen manche Verfasser in ihren Musiktraktaten an den Drucker bezw. Holzschneider stellten, ersieht man aus den Flores musicae des Hugo von Reutlingen, die nicht weniger als 56 Vollplatten mit Noten aufweisen und ausserdem mit einer grossen Anzahl Musikbeispiele im Umfange einer $1 / 3-1 / 2$ Seite illustriertsind. Selbst das unbedeutende Werkchen Wollicks enthält 10 Vollseiten Musik neben vielen Beispielen kleineren und grösseren Umfanges.

Wenn das Gesamtbild; das diese Holzschnitte dem Leser darbieten, meistens unschön genannt werden muss, so verrät die Technik in einer beträchtlichen Anzahl der Ausgaben Tüchtigkeit und wirkliches Können auf Seite des Formenschneiders. Denn diese enggedrängten, vielgestaltigen Noten mit ihren Kanten und feinen Verbindungsstrichen forderten immerhin eine gewisse. Gewandtheit von Seite des Arbeiters. Die vielfach bemerkte nachlässige und regellose Form war unzweifelhaft schon in der handschriftlichen Vorlage gegeben. Wie schlecht die Notenschrift um 1500 gemeinhin war, zeigen gerade die theoretischen Traktate mit ihren unsauber und flüchtig geschriebenen Notenbeispielen. Wo man hingegen auf ältere und sorgfältiger geschriebene Vorlagen zurückging, wie dies wohl in der Regel bei den ersten liturgischen Ausgaben mit Notendruck geschah, war zugleich ein besseres Vorbild gegeben, das zur würdigen Nachahmung anregen musste. Naturgemäss ging man beim Formen der Typen sorgsamer zu Werke als beim Ausschneiden solcher Beispiele, von denen jedes nur wieder für sich stand.

Eine typographische Kuriosität bietet unsere Probe (S.32) aus dem Enchiridon utriusque Musicae practicae des Georg Rhaw, gedruckt von Valentin Schuman in Leipzig. Der letztere spricht im Vorworte zu seinem Buche von neuen Typen, mit denen das neue Buch gedruckt sei. (En tibi novis characteribus excusam novam Musicam . . . exhibemus). Die Widmung Rhaws ist datiert: Ex Lipsia Anno MDXX. Das Büchlein enthält sonst eine stattliche Reihe von Musikbeispielen in Holzschnitt, die teilweise recht schwerfällig ausgeführt sind. Vorliegende Probe, ebenfalls aus Holz geschnitten(?), wurde wohl in dieser Art ausgeführt, um die Musica ficta anschaulich zu illustrieren. Ein ähnliches Doppelblatt, gedruckt 1523 von Theodor Tzwyvel zu Münster gibt Dr. Riemann in seiner Festschrift Tafel XI als Metallschnitt bezeichnet. Aehnliche Proben enthält Ornithoparchs Micrologus.

Von liturgischen Büchern, deren Noten in Holzschnitt gefertigt sind, nennen wir an erster Stelle

## Ratdolts Obsequiale

von 1487 für die Diözese Augsburg. Exemplare in Pergamentdruck in der Bibliothek des Bischöfllchen Ordinariates zu Augsburg, und in der Staatsbibliothek zu München. Vergleiche Tafel VII.

Das Obsequiale ist der alteste Notendruck Ratdolts und zugleich das älteste der gedruckten Ritualien für die Diözese Augsburg. Blatt 1 zeigt auf der Rückseite das Bild des hl. Ulrich, darüber die Wappen des Bistums und der Bischöfe Friedrich von Hohenzollern und seines Vorgängers Johannes von Werdemberg. Mit Blatt 2 beginnt das Geleitwort, das der Leibarzt des Bischofs Adolph Otto Frisius dem Buche mit auf den Weg gibt. Es ist an Ratdolt gerichtet und enthält eine Notiz, wonach Johannes von Werdemberg Ratdolt aus Italien (Venedig) nach Augsburg berufen und mit der Herausgabe liturgischer Bücher betraut habe. Weiterhin findet sich darin die Bemerkung: nemo tam pauper hac aetate ... sacerdos, nulla tam inops quantumvis etiam exiguo rore posita ecclesia cui necessariis libris (modo velit) gaudere negetur. Nach dem Inhaltsverzeichnis beginnt Fol. I: In nomine domini nostri ihesu christi. Amen. - Incipit obsequiale collectum ex diversis: praesertim secundum ecclesiam Augustensem provinciae moguntinensis.

Kolophon: Fol. XCVr: Obsequiale secundum diocesis Augustensis morem ... explicit feliciter: Erhardi Ratdolt Augustensis viri solertis eximia industria: et mira imprimendi arte: qua nuper venetiis nunc Auguste excellet nominatissimus. Kal. Febr. Anno salutis MCCCCLXXXVII. Laus deo et virgini dive.

Format des Münchener Exemplars: $230 \times 172 \mathrm{~mm}$ (das Augsburger Expl. ist ziemlich beschnitten), davon fallen auf den Notendruck einschliesslich des Textes $150 \times 115 \mathrm{~mm}$. Musikdruck auf Fol. $\mathbf{2 6}^{v}, 36^{r} / v$ u. $38^{v}-40^{r}$. Auf der Vollseite fünf Systeme zu 4 Linien in Rotdruck. System 14 mm hoch, die Linien aus einem Stück. Virga 6-8 mm (im Podatus bis ca. 13 mm ) Höhe mit 2-3 mm Kopfweite. Die Notenformen unregelmässig. Einzelnote: Rhombe und Virga. Initialen in Rotdruck. Custos fehlt.

Dass die Noten gedruckt und nicht etwa geschrieben sind, ergibt mitaller Sicherheit ein Blick in die verschiedenen Exemplare dieser Ausgabe. Ferner weisen darauf hin die am Rande der Noten zuweilen bemerkbaren tiefen Einprägungen. Den Holzschnitt verrät schon die auffallende Unregelmässigkeit in der Zeichnung und Stellung der Figuren. Die Rhombe hat eine Höhe von $2-4 \mathrm{~mm}$, der fa-Schlüssel von $7-81 / 2 \mathrm{~mm}$ bei sehr verschiedener Stärke und Länge der Querbalken. Ebenso variieren Schnitt und Stellung der Noten. 4 mal steht der Schlüssel unmittelbar über der Note (Fol. 39r/4,5 u. $39^{\gamma} / 3,40^{r} / 1$ ), was doch bei Typendruck nicht leicht möglich oder wenigstens nicht gebräuchlich ist.

Wie bereits Hoeynck in seiner „Geschichte der kirchlichen Liturgie des Bistums Augsburg" (1889 S. 346) bemerkt, existiert dieses Obsequiale in zwei Ausgaben mit demselben Datum. Der Unterschied besteht jedoch nicht lediglich in der Anwendung des Rotund Schwarzdruckes, sondern erstreckt sich auch auf die Noteneinlagen. Lib. impr. membr. 8 der Münchener Staatsbibliothek hat z. B. Fol. 39 die richtige Blattzahl, während Lib. impr. membr. 9 fälschlich 49 schreibt. In beiden Exemplaren trägt diese Seite verschiedene Notensysteme. Fol. $39^{r}$ No. 9 hat den Schlüssel auf der dritten, No. 8 auf der zweiten Linie und sind sämtliche Noten in beiden Ausgaben entsprechend transponiert. Dieselbe Differenz zeigt sich Fol. $36^{v}$ und $38^{v}$, Fol. $39^{r}$ stimmen System 2-5 überein. Im System 5 steht der Schlüssel beiderseitig zu hoch (über dem System), ein Missverhältnis, das wohl absichtlich herbeigeführt wurde, um die Hülfslinie für die tiefe Note über der ersten Silbe von vidimus zu umgehen. In dieser Verschiebung wird man vielleicht ein Hauptargument für Typendruck erblicken. Allein die Schwierigkeit löst sich, wenn man annimmt, dass diese letzte Zeile von der Holzplatte abgeschnitten war, und diese ursprünglich die letzte Zeile der vorangehenden

Seite Fol. $38^{v}$ an ihrer Spitze trug. Oder es nötigte irgend ein Defekt zur Abtrennung und Neubearbeitung dieser letzten Zeile, die dann als getrenntes Glied angefügt wurde.

Einen Mangel; der bei allen späteren Musikdrucken Ratdolts auffallt, trägt auch dieser Holzschnitt an sich: es ist die enggedrängte Stellung der Noten, teilweise hervorgerufen durch den gedrängten Satz des Textes und die vielen Abkürzungen in diesem.

Ein Obsequiale Constantiense vom 1. Februar 1487 erwähnt nach Barclay Squire Riemann S. 62 ohne nähere Angabe über das Druckverfahren. Vermutlich liegt hier eine Verwechselung mit der Augsburger Agende vor, die unter demselben Datum vollendet wurde.

Gleichfalls in Holz geschnitten sind die Noten in einem Missale secundum consuetudinem curie romane, das

## Johann Emerich von Speyer

1493 zu Venedig druckte. Kolophon nach Fol. 294: Impressum venetiis arte et impensis Johannis Emerici de Spira. Anno domini MCCCCXCIII quarto Kal. maj. Deo gratias. Auf dem folgenden Blatte das Signet Emerichs.

Hier sind Noten und Linien aus Holz geschnitten. Man beachte besonders die Grösse der Virga und die Winkel an den Kanten der Notenköpfe. Format in $8^{\circ}$. Acht Systeme zu 4 Linien in 2 Kolonnen füllen die Seite. Die einzelnen Systeme $10-11 \mathrm{~mm}$ hoch, nicht zusammengesetzt. Einzelnote meist Virga, selten Rhombe. Gesamthöhe der Virga $21 / 2-4^{1 / 2} \mathrm{~mm}$ bei einer Kopfhöhe von $1 / 2-3^{1 / 2} \mathrm{~mm}$. Der Druck ist wegen der unregelmässigen Notenformen nicht besonders schön, aber als Holzschnittarbeit Emerichs von besonderem Interesse. Vergl. Tafel XIV.

Eine weitere Probe des Holzschnittverfahrens in liturgischen Büchern besitzen wir in der

## Agenda ecclesie Moguntinensis.

Vergl. Tafel XVI. Auf der Rückseite des Titelblattes ein Registrum, auf dem nächstfolgenden Blatt eine Praefatiuncula, auf dessen Rückseite die Aufschrift Folium, auf dem folgenden Blatt: I; unten a 11 j. Kolophon fehlt. - Noten finden sich Fol. 27 ${ }^{\mathrm{r}} \mathrm{-28}^{\mathrm{v}}$ inkl. - Systeme Fol. $27^{\mathrm{r}} / 3,27^{\mathrm{v}} / 8,28^{\mathrm{r}} / 9,28^{\mathrm{v}} / 9 \mathrm{zu}$ je 3 Linien. Der fa-Schlüssel steht etwas neben oder vor den Linien und ist mittelst einer Type gedruckt. - Fol. 41v: 5 schwarze Linien, wovon eine mit der Hand rot nachgezogen. Hier ist auch der Trennungsstrich zwischen den Noten rot nachgezogen. Fol. $42^{\mathrm{r}}-48^{\mathrm{r}}$ : 4 schwarze Linien, eine rot nachgezogen. Systeme: 7-8 auf der Seite mit verschiedener Spannweite. Fol. 48 r unten beginnen wieder die Systeme à 3 Linien (eine rot nachgezogen) bis $51^{r}$ inkl.

Format: $298 \times 172 \mathrm{~mm}$ das ganze Blatt.
Exemplar: Mainz, Stadtbibliothek und Priesterseminar. Nach Dr. Falk (Zentralblatt f. B. Bd. 10. S. 543 "die Agenden des Erzstiftes Mainz") ist diese Agende mit der Missaltype des Peter Schöffer von 1493 gedruckt und wäre nach 1493 entstanden. Weale schreibt das Buch dem Johannes Schöffer zu und verlegt sein Erscheinen in die Zeit um 1500. (Riemann S. 68).

Um dieselbe Zeit oder etwas später dürfte der Ordo infirmum inungendi, communicandi etc. gedruckt worden sein, dem obige kleine Probe (S. 32) entnommen ist. Das Büchlein ist in dem Exemplar der Mainzer Stadtbibliothek zusammengebunden mit einer kurzen Vita s. Brunonis, einem Sermo de s. Brunone, Orationes devote und einem Tractatulus.

Am Schluss des letzteren steht die gedruckte Bemerkung: Impresserunt fratres domus colonie. Deo gratias. Sonach wäre das Büchlein von den Karthäusern selbst gedruckt, und hätten wir in der kurzen Musikeinlage (Holzschnitt) vielleicht den ältesten Kölner Musikdruck vor uns.

## DER NOTENDRUCK MIT BEWEGLICHEN TYPEN

Karl Wendel umschreibt in seinem Berichte „Aus der Wiegenzeit des Notendruckes" das Problem, das bei den ersten Versuchen mit Notendruck zu lösen war, ganz richtig, wenn er sagt (CB. f. B. 1902 S. 569):
„Die spezielle Schwierigkeit des Notendruckes, die durch die Gutenbergsche Erfindung nicht ohne weiteres gehoben war, lag darin, dass die vertikalen Notentypen zu verbinden waren mit dem horizontalen Liniensystem. Diese Aufgabe war mit den Mitteln des Typendruckes doppelt lösbar: man konnte jede Note mit dem sie umgebenden vertikalen Ausschnitt des Liniensystems auf eine Type bringen, man konnte aber auch die Noten vom System ablösen und entweder nur das System oder nur die Noten oder beides nacheinander drucken. Statt dieser typographischen Verfahrungsweisen konnte man schliesslich auch, unter Umständen zweckmässiger, den Holztafeldruck anwenden, der keinerlei Zerlegung des musikalischen Schriftbildes erforderte."

Die figürliche Gestalt der Noten bot für die Technik jener Zeit keine nennenswerte Schwierigkeiten dar. Sie waren selbst in der gotischen Notation mindestens ebenso leicht herzustellen als Buchstaben wie a, e und andere. In der Tat entsprechen die ältesten Musiktypendrucke in dieser Hinsicht allen Anforderungen und überragen die meisten Choralausgaben aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, während viele der jüngeren aus dem 17. und 18. Jahrhundert einen Vergleich nicht von ferne bestehen können.

Selbstverständlich machte das erste der beiden von Wendel erwähnten Verfahren (einfacher Typendruck) einen beträchtlichen Reichtum an Schrift erforderlich. Man brauchte dieselben Formen nicht allein für die Zwischenräume des Liniensystems, sondern ebenso oft für den Fall, dass die Noten auf die Linien trafen. Die einzelnen Formen wie Rhombe; Virga, Podatus, Clivis und alle übrigen wären also in doppelt so starker Zahl vonnöten gewesen als beim doppelten Typendruck. Dazu kam bei Choraldrucken als erschwerender Umstand hinzu, dass diese Neumen wiederum in verschiedenen Intervallverhältnissen auftraten. Man brauchte also beispielsweise den Podatus für Sekunden-, Terz-, Quart- und Quintenschritt und zwar immer in doppelter Zahl, je nachdem der Ausgangspunkt eine Notenlinie oder ein Zwischenraum war. Hier blieb allerdings ein Ausweg offen. Man konnte ja, und manche Drucker haben dies getan, einfach die geschlossene Neume auflösen und als Tonreihe von zwei oder mehr Noten mit Einzeltypen drucken. Allein auf diese Weise verlor der Druck bedeutend an Klarheit, und in vielen Fallen entfernte man sich von der handschriftlichen Notation, die in Vorlage und Tradition gegeben war. Zudem war es altüberlieferter Brauch, die Notenlinien in liturgischen Büchern rot vorzuzeichnen, und das ästhetische Gefühl mochte nur ungern auf das gewohnte wohltuende Bild verzichten. Ueberdies sollten die neuen, gedruckten Bücher eine Art Wettkampf mit den prächtigen Handschriften älterer Zeit bestehen. Sie durften also in nichts hinter der Ausstattung jener zurückbleiben. Endlich stand dem einfachen Typendrucke eine Schwierigkeit im Wege, welche viele der musikalischen Wiegendrucke unter viel günstigeren Verhältnissen nur unvollkommen zu überwinden vermochten.

Trug jede Type bereits den Linienausschnitt an sich, so entstand die Notenlinie aus einer vielfachen Zusammensetzung kleinerer und grösserer Stücke. Aber gerade dieses Zu sammenfügen wollte in den ältesten Drucken, wo je vier oder fünf Linien in grösseren Stücken zusammengesetzt sind, wenig gut gelingen. Entweder schliessen sich die einzelnen Teile nur lose aneinander und es entstehen unschöne Spatien, oder die Endpunkte der Linien verdicken sich in einer Weise, die der Schönheit des Gesamtbildes Eintrag tut. Vielfach finden wir beide Misstände vereinigt. Dazu gesellen sich mitunter noch andere Mängel, wie wenn beispielsweise die Teilstücke nicht genau dieselbe Lage einhalten und die verschiedenen Glieder bald zu hoch, bald zu tief einsetzen. All dies wäre aber bei so kurzen Gliedern, wie sie der einfache Typendruck verlangte, in noch viel stärkerem Masse hervorgetreten.

Selbst abgesehen davon, dass die Herstellung der Notentypen ohne Linienausschnitt erheblich leichter war als mit diesen Ansätzen rechts und links der Notenform, glauben wir dass der Doppeldruck für die ersten Anfänge sich von selbst empfahl, und zwar mit Rücksicht auf den geringeren Vorrat an Schrift und mit Rücksicht auf das mindestens ebenso leichte, wenn nicht leichtere Druckverfahren.

Von einer geschichtlichen Entwickelung kann hier so wenig wie beim Holztafeldruck im eigentlichen Sinne die Rede sein. Notenlinien wurden allerdings schon lange vor Hans erstem Versuche (1476) gedruckt. Das älteste mir bekannte Beispiel hiefür ist Schöffers Psalterium 1457 (je 3 schwarze und 1 rote Linie). Allein der Druck der Notenlinien kann eben nicht als Vorstufe zum eigentlichen Notendrucke gelten, weil dieser eine wesentlich verschiedene Aufgabe stellte, während es sich bei blossen Systemen lediglich um etwas den Druckern Altbekanntes handelte.

Es wäre ein Irrtum, wollte man alle Bücher, in weichen nur Notenlinien gedruckt sind, die Noten aber handschriftlich eingetragen wurden oder gänzlich fehlen, der Periode vor 1476, also vor dem ersten Typendruck zuweisen. Denn tatsächlich begegnet man solchen leeren Systemen noch im 18. Jahrhundert. Man findet sie sogar in späteren Arbeiten solcher Meister, deren Notendruck aus früheren Erzeugnissen bekannt ist. Ja man trifft notenleere Systeme in Büchern, die ganz gelungene Notendrucke enthalten. Vergl. die Missalien Hopyls 1507, 1514, 1520, manche Bücher von Pforzheim, das Mainzer Missale 1489 (?) von Peter Schöffer. Nur leere Systeme ohne Noten enthalten z. B. das Missale für Eichstätt 1486 von Reyser, das Missale für Mainz 1507 und 1513 von Johann Schöffer, ebenso dessen Agende für Mainz 1513, ein Agende für Worms um 1500 (von Drach?), Wolffs Agende von 1520, das Missale für Trier 1546, Agende für Mainz von Behem 1551, für Würzburg von Baumann 1564, für Trier 1576. Leeren Raum für Linien ohne diese selbst finden wir z. B. in einem Missale für Konstanz 1485 (ex basilea), im Obsequiale des Marcus Brandis (Leipzig) 1487, in einem Basler Missaldruck 1487 (Hain 11390) u, a. Darum ist einer Schlussfolgerung, wie sie Dr. Riemann in seinem vorzüglichen Werke an verschiedenen Stellen zieht, (S. 64 bei Stuchs ist sie bezüglich des Missale für Melk nachweisbar unrichtig) immer nur mit Zurückhaltung beizustimmen. Ob Notendruck mit in das Buch aufgenommen wurde oder nicht, hing sehr oft vom Willen des Bestellers ab. In einer Agende z. B. hatten manche Melodien für Landpfarreien kaum einen Wert, weil die Zeremonien in ihnen meistenis doch in bescheidener Weise und ohne ausgedehnten priesterlichen Gesang vorgenommen wurden. Es war also leichter und billiger, wenn nicht alle Melodien eingedruckt wurden. Wer sie brauchte, hatte Gelegenheit, sie einschreiben zu lassen. Andere Bücher waren für weitere Kreise, zuweilen für mehrere Sprengel bestimmt. Demnach war es
möglich, dass eine Melodie hier gebräuchlich, dort ungebräuchlich war, oder dass man hier diesen, dort jenen Gesang wünschte. Bei gewissen Ausgaben sind Melodien grundsätzlich ausgeschlossen, so z. B. im Missale speciale, unter denen mehrere aus Offizinen erschienen, denen der Notendruck ganz geläufig war. Ich erwähne hier Missale speciale Hain 11250, ein anderes Hain 11248, ein solches für Würzburg von Jörg Reyser 1495, für Bamberg von Pfeyl 1506, für Mainz 1510 von Drach, 1514 von Reinhard Beck in Strassburg, 1519 von Pforzheim, 1521 von Thomas Wolff in Basel, ein Missale speciale pro Itinerantibus 1513 von Winterburger in Wien u. a. Also selbst wenn die Offizin namentlich bekannt ist, darf aus dem Fehlen eingedruckter Noten ober beim Fehlen der Linien nicht ohne weiteres auf eine bestimmte Zeit geschlossen werden.

Manche Drucker haben im Verlauf ihrer Arbeiten verschiedene Typen angewandt. Von Jörg Reyser kann ich drei Formen nachweisen, von Pforzheim wenigstens zwei. Im allgemeinen mag es richtig sein, dass mit der Aufnahme der neuen Type die alte ausser Gebrauch kam, und Bücher mit der jüngeren Type demnach in der Regel selbst jünger sind. Doch gibt es auch hier Ausnahmen. Das Missale Moguntinum von 1482 beispielsweise ist mit der ersten Type Reysers gedruckt, während Reyser schon 1481 und 1482 die zweite benützte.

Manches aus der allgemeinen Geschichte der Buchdruckerkunst Bekannte wiederholt sich in der Geschichte der Choralwiegendrucke. Wie dort spielt hier neben dem ehrenwerten arte et industria das impensis keine geringe Rolle. Wie dort findet man, dass nicht immer der Verleger, dessen Name im Kolophon oder auf dem Titelblatt prangt, sondern des öfteren ein kaum genannter Mitarbeiter odert Genosse die neue Kunst ins Geschäft brachte. Was den Buchstaben geschah, war auch den Notentypen des einen oder anderen Meisters beschieden, sie wanderten von Hand zu Hand, doch seltener als man vielleicht vermutete. Studien nach dieser Seite hin erfordern übrigens äusserste Genauigkeit im Betrachten und Messen der einzelnen Figuren.

Ueber die Preise, unter denen liturgische Wiegendrucke in den Handel kamen, entnehmen wir den bischöflichen Druckmandaten folgende Angaben:

| Buchtitel | Drucker | Druck |  |
| :---: | :---: | :---: | :---: |
|  |  | anf Pergament | auf Papier |
|  |  |  | fl. (rheinische) |
| Missale Herbipol. 1481, 1482 | Jörg Reyser |  | 4 |
| „ Ratiponense 1484 . | Sensenschmidt |  | 5 |
| " Frisingense 1487 | Sensenschmidt | 14 | 5 |
| Patavense 1491 | Johannes Petri |  | 6 |
| ", Ratisponense 1492. . | Sensenschmidt | 13 | 4 (ungebunden) |
| Patavense 1493, 1498. | Ratdolt |  | $4^{1 / 2}$ |
| Speciale Herbipol. 1595 | Jörg Reyser |  | $1^{1 / / 4}$, ungebunden $=1$ |
| . Herbipol. 1497, 1499 . | Jörg Reyser |  | 4, ungebunden $=31 / 2$ |
| Patavense 1503 . . | Ratdolt |  | competenti pretio |
| Speciale Bamberg. 1506 | Pfeyl |  | $1{ }^{1} / 4$, ungebunden $=1$ |
| 1507 | Pfeyl |  | 4 , ungebunden $=3$ |
| Agenda Herbipol. 1482. | Jörg Reyser |  | -1 |



## DEUTSCHE KUNST IN FREMDEM LANDE


ie so manches Werk deutscher Kunst, wurde der älteste Musiktypendruck
von einem deutschen Meister fern von seiner Heimat, in Rom vollendet. Ulrich Han, dem die Ehre gebührt, als erster für den Notendruck bewegliche Typen gebraucht zu haben, war einer der vielen deutschen Buchdrucker, die im Auslande, zumal in Italien ihr Glück versuchten. Was sie veranlassen mochte, ihr Vaterland zu verlassen? War es der Wandertrieb, der den Sohn des Norden so mächtig nach dem Süden zieht? War es die Aussicht, an den glänzenden Höfen Italiens Brot und Ehre in reicherem Masse zu finden? Oder folgten sie einem ehrenvollen Rufe, der von da an sie erging? Das alles ist längst besprochen worden, und haben vielfach wohl alle diese Gründe zusammen dem Meister den Wanderstab in die Hand gedrückt. Für uns genügt die Tatsache, dass deutsche Kunst und deutscher Fleiss auch auf dem Gebiete des Notendruckes im Auslande sich frühzeitig und ehrenvoll hervortaten.

An erster Stelle ist hier

## ULRICH HAN

zu nennen, dessen Missale von 1476 den ersten Musiktypendruck enthält. Ich habe auf dieses Werk schon 1901 im ersten Bande meiner nachtridentinischen Choralreform (S. 94 f .) hingewiesen. Seitdem ist das Missale mehrfach genannt und gewürdigt worden. Vergl. Karl Wendel im Zentralblatt f. B. 1902, S. 577 f. und Dr. Max Kuhn in seinem Berichte über „Die Ausstellung zur Geschichte des Musikdruckes" in der Zeitung „Musikhandel und Musikpflege" (1. November 1902).

Ein Exemplar ohne Titelblatt befindet sich im Besitze der Magliabechiana zu Florenz (E. 1.) in folio $37,02 \times 26 \mathrm{~cm}$. Höhe der einzelnen Notensysteme ( 5 Linien) ca. 18 bis 20 mm ; acht Systeme in 2 Kolonnen $24,02 \mathrm{~cm}$ hoch. Länge der Notenzeile $7,00 \mathrm{~cm}$. Der Umfang des Notenkopfes 2 mm im Quadrat. Vergl. Tafel I.

Der Kolophon lautet:
Sacrum sanctumqz hoc opus ad honor. et gloriam omnipotentis dei ac domini nostri iesu christi. magni et excellentis ingenii Udalricus gallus. al's Han Alamanus: ex ingeltstat civis winens': no calamo. ereove stilo: sed novo artis ac solerti industrie genere Rome conflatu impressumqz unacu cantu: quod nunqz factum extitit. Nec non a fratribus Sacri coventus areceli recte ac fideliter emendatuz. Anno incarnatois dominice. McccelXXVI. die vero XII. octobris. sedente Sixto divina providentia. papa. III. posteris reliquit.

Noch ein Jahr zuvor (1475) hatte Han ein Missale ohne Notation erscheinen lassen, (Florenz, Magliab. arad. dei rari No. 4) redigiert gleichfalls von den PP. Franziskanern von Araceli in Rom (für die Notenlinien Raum frei).

Der Notendruck Hans ist überaus sauber und klar. Er verfügt über schöngeformte Typen. Die Linien in rotem Drucke, teilweise etwas erblasst. Die Noten sind scharf auf Linien und Zwischenräume verteilt.

Eigenartig ist die Bildung der Neumen. Figuren von zwei drei oder mehreren Noten werden des öfteren aus Einzelnoten oder kleineren Neumen kombiniert. Als gewöhnliche Einzelnote steht ohne Rücksicht auf die Wortsilbe die einfache Virga.

Han hat allem Anscheine nach die ersten typographischen Schwierigkeiten nicht ganz überwunden. Er sucht den Druck möglichst zu vereinfachen. Anstatt für die verschiedenen Neumen eigene geschlossene Formen zu fertigen, bequemt er sich zur Kombination, so dass ihm wenige Grundformen genügen. Infolge davon leidet die Darstellung der Neumen, die Formen lösen sich auf, Zweideutigkeiten entstehen. Auffallend sind der Gebrauch der Rhombe als Einzelnote auf- und absteigend und der Climacus ohne Virga als Anfangsnote. Manches mag auf Kosten der handschriftlichen Vorlage zu stehen kommen, welche Han bei seinem Drucke benützte. Im allgemeinen verdient der schöne Druck als erster Versuch volle Anerkennung und übertrifft viele der späteren Notendrucke. „Von einem unsicheren, tastenden Versuche ist keine Rede", bemerkt in dieser Hinsicht mit Recht Dr. Kuhn. Dagegen glaube ich nicht, dass die roten Notenlinien über die schwarzen Noten gedruckt wurden, wie Dr. Kuhn angibt.

Soviel bisher bekannt, ist dieses Missale von 1476 der einzige Notendruck, den Han vollendete. Nach Welzenbach (Geschichte der Buchdruckerkunst im ehemaligen Herzogtume Franken und in benachbarten Städten) wäre er wahrscheinlich 1478 gestorben.

Seit 1479 arbeitete in seinem Hause zu Rom

## STEPHAN PLANCK

aus Passau. Er liess mit ähnlichen Choralnoten wie Han 1482 (5. Mai) ein Missale erscheinen. Das Exemplar der Staatsbibliothek München ist ohne Titelblatt. Nach dem Kalendarium: Fol. I. Incipit ordo missalis secundum consuetudinem curie Romane. Kolophon: Fol. 283". Sieben Systeme zu 5 Linien in Rotdruck auf 2 Kolonnen, Systeme $20-21 \mathrm{~mm}$ hoch, nicht zusammengesetzt. Noten in römischer Form. Virga 6-71/2 mm Höhe mit 3 mm Kopfweite: Ein weiteres Missale Romanum folgte 1486. Von Planck stammt wohl auch das Missale secundum morem romane ecclesie von 1488 (22. Dezember). Sein Pontificale erschien 1485. Laut Kolophon: opera discreti viri Magistri Stephani Plannck. Sieben Systeme zu 5 Linien in Rotdruck auf 2 Kolonnen. System ca. 22 mm hoch, nicht zusammengesetzt. Virga ca. 8 mm Höhe mit etwas über 2 mm Kopfweite. Die Noten sind meist sehr gut auf Linien und Zwischenräume verteilt. Einzelnote in der Regel Virga. Podatus zuweilen als Virga mit folgender freistehender Rhombe. Letztere Note erscheint in Tonfolgen von drei bis vier Noten mit und ohne Virga. 1497 folgte eine weitere Ausgabe des Pontificale mit acht Systemen zu 5 Linien auf 2 Kolonnen. (München, Staatsbibliothek.)

Wenn Dr. Riemann a. a. O. S. 54 über Plancks Missale von 1482 sagt „die Noten sind gross auf fünf rastrierte rote Linien gedruckt" und in ihnen schon ein Urbild der späteren groben nota quadrata erblickt, kann ich ihm nicht zustimmen, da ich die Linien nicht für rastriert sondern für gedruckt halte; und die Notengrösse nichts Auffälliges oder Unschönes an sich trägt.

Auch in Venedig, wo spätestens seit 1481 Octavian Scotus seine Missalien mit Notendruck versah, treffen wir frühe schon deutsche Kräfte an der Arbeit. Ich erwähne hier

## NIKOLAUS VON FRANKFURT

und dessen Missale von 1484. In dem mir bekannten Exemplar (München, Staatsbibliothek) fehlt das Titelblatt. Nach Kalendarium, Messrubriken, Inhaltsverzeichnis: Fol. I: Incipit missale secundum ordinem fratrum predicatorum. Kolophon: Fol. 283v. Impressum Venetijs arte et impensis Nicholai de Franckfordia anno Domini MccelXXXIIIj. Deo gratias. Format $8^{\circ}$. Das Buch enthält ohne Notendruck acht Systeme zu 4 Linien in Rotdruck auf 2 Kolonnen. Liniensystem ca. $91 / 2 \mathrm{~mm}$ hoch, nicht zusammengesetzt.

Eine ähnliche Ausgabe als „ordo missalis secundum consuetudinem romane curie" in $8^{\circ}$ ebenfalls nur mit Notenlinien (acht Systeme in 2 Kolonnen) gab Nikolaus von Frankfurt 1487 heraus. Ein Missale von 1485 erwähnt Dr. Riemann a. a. O. S. 47. Bei Hain 11296 wird ein Missale secundum ordinem sancti dominici Venetijs 1500, per Nicolaum de Francfurt Alemannum angegeben, das nach Ludwig Rosenthals Katalog XLII No. 757 gedruckte Noten enthält.

In späteren Jahren liess derselbe Nikolaus von Frankfurt in Venedig durch verschiedene Druckereien arbeiten, so durch Haman und Emerich (s. unten). Aehnliches geschah von seiten anderer deutscher Unternehmer. 1507 liess Oswald, Bürger von Augsburg ein Missale iuxta ritum alme aquilejensis ecclesie 1507 caractere iucundissimo auf seine Kosten durch opera Pencj de Leucho herstellen (Gotische Noten auf acht vierlinigen Systemen auf ungespaltener Seite. Linien in Rotdruck. Einzelnote Rhombe).

Mit eigentlichem Notendrucke versuchte sich und zwar mit gutem Erfolge gleichfalls zu Venedig

## JOHANN HAMAN, genannt HERZOG AUS LANDAU.

Ein Missale von ihm erschien 1488. Ein Exemplar ohne Titelblatt auf der Münchener Staatsbibliothek. Kolophon: Accipite optimi sacerdotes Missale iuxta morem Romane ecclesie expletum: Ioannis hammani de Landoia mira arte impressum etc. Format: in Folio. Notendruck: Acht Systeme zu 4 Linien in Rotdruck auf 2 Kolonnen. Liniensystem 19 mm hoch, nicht zusammengesetzt. Römische Noten. Einzelnote Virga. Ein Missale von 1491 besitzt die Marciana zu Venedig. (Vergl. Nachtridéntinische Choralreform Bd. I., S. 98.) Ein weiteres Missale erschien auf Bestellung und Kosten des Nikolaus von Frankfurt 1493 (die volle Seite $174 \times 112 \mathrm{~mm}$ ) mit sieben Systemen zu 4 Linien in Rotdruck auf 2 Kolonnen s. Tafel XV. Liniensystem 10 mm hoch, nicht zusammengesetzt. Virga 4 mm hoch mit 2 mm Kopfweite. Als Einzelnote wird meist Virga gebraucht, selten Rhombe, z. B. Fol. 83r. Im gleichen Jahre vollendete Herzog ein Missale für Scotus (München, Staatsbibliothek. Ausstattung wie oben beschrieben. Hain 11404) und 1493 folgte ein Missale secundum ordinem fratrum predicatorum, wiederum, wie der Kolophon Fol. 272v sagt, iussu et impensis nobilis Octaviani Scoti (quarto Kalendas februarii). Die volle Seite misst in dem Exemplar der Freiburger Universitätsbibliothek $168 \times 116 \mathrm{~mm}$ und trägt sieben Systeme zu 4 roten Linien auf 2 Kolonnen zu ca. $112 \times 82 \mathrm{~mm}$. System 10 mm hoch, nicht zusammengesetzt. Virga 4 mm hoch bei 2 mm Kopfweite. Römische Notation. Einzelnote Rhombe und Virga
(z. B. Fol. 78r). Gleichfalls iussu et impensis nobilis Octaviani Scoti erschien sein Missale von 1497. Exemplar: Angelica in Rom. Dr. Riemann nennt noch eine Ausgabe, das Missale Romanum von 1487, über die ich nicht berichten kann. Hingegen besitzt die Münchener Staatsbibliothek von Herzog eine Agende für Passau aus dem Jahre 1498 unter dem Titel: Agenda seu Benedictionale secundum usum sancte ecclesie Pataviensis. Kolophon: Fol. CXX: Modus et ordo cerimoniarum ecclesiasticarum: ad usum sancte ecclesie Pataviensis. Singulari cura et impensis Johannis petri de patavia Venetijs impressus per Iohannem hertzog feliciter explicit. Anno xpi MceccXCVIII. Idibus mensis Septembris. Hiernach bestritt Johannes Petri die Auslagen für das Buch. Ob er, wie der allgemeine handschriftliche Katalog der Münchener Staatsbibliothek bemerkt, auch die Typen stellte, kann ich nicht entscheiden. Format: $198 \times 150$. Notendruck: Sechs Systeme zu 4 Linien in Rotdruck auf ungespaltener Seite. Liniensystem 15 mm hoch, zusammengesetzt. Hier gebraucht Herzog gotische Noten in schönem Schnitt. Einzelnote Rhombe. Vergl. Tafel XVIII.

Nach 1500 arbeitete Herzog zusammen mit dem Kölner Peter Liechtenstein, und erschien als Frucht gemeinsamer Arbeit auf Kosten des Nikolaus von Frankfurt 1501 ein Missale Romanum nuper impressum cum omnibus alijs missis: ceteris missalibus carentibus u. s.w. Kolophon : Fol. $266^{r}$ Missale secundum consuetudinem sancte romane ecclesie: singulari cura ac diligentia emendatum: sumptibus et iussu providi viri Nicolai de Franchordia: arte itemque et industria probatissimorum virorum Petri Liechtensteyn Coloniens' et Iohannis Hertzog de Landaw. Impressum Venetijs: explicitum est: anno virginalis partus. 1501. Sexto Kalendas Novembris. Format $8^{\circ}$. Notendruck: Sieben Systeme zu 4 Linien in Rotdruck in 2 Kolonnen, Liniensystem ca. $10^{1} / 2 \mathrm{~mm}$ hoch, zusammengesetzt. Römische Noten. Virga 4 mm hoch mit $1 \frac{1}{2} \mathrm{~mm}$ Kopfweite. Einzelnote Virga.

Ein Genosse Herzogs, der 1487 mit ihm gemeinsam ein Missale für Paris druckte (nach Dr. Riemann S. 55 ohne Noten, mit freiem Raum zur handschriftlichen Eintragung der Linien), trat bald nachher selbständig in die Konkurrenz und lieferte einige recht bedeutende Proben seiner Kunst. Es ist

## JOHANN EMERICH

de Spira (aus Speier), wie er sich in seinen Druckwerken nennt. Sein Geburtsort ist indes nicht Speier, sondern Udenheim (Odenheim). Von ihm stammt das S. 35 erwähnte Missale von 1493 (Noten in Holzschnitt). Im folgenden Jahre 1494 vollendete er ein Missale Romanum auf Kosten des Oswald von Augsburg. Das Buch in $4^{0}$ hat sechs Systeme à 14 mm hoch zu 4 roten Linien auf ungespaltener Seite. Die Noten sind römisch (nota quadrata). Die Virga hat 4 mm Höhe und 2 mm Kopfweite. Als Einzelnote steht die Virga. Demselben Jahre gehört sein Processionarium ordinis fratrum predicatorum an, das gleichfalls römische Choralnoten enthält (Riemann S. 55 nach Schmid). Die Kosten dieses Werkes trug Giunta. Das Missale von 1497 kenne ich nicht aus eigener Anschauung, wohl aber jenes von 1498 mit dem einfachen Titel Missale Romanum, darunter das Zeichen des Giunta. Kolophon: Fol. 235v. Accipite optimi sacerdotes missale iuxta morem sancte Romane ecclesie expletum: cum diligentia revisum ac fideli studio emendatum per fratrem Petrum Arrivabenum, ordinis sancti Francisci de observantia. Impressum iussu et impensis nobilis viri Lucantonij de giunta: Florentini: Arte autem Ioannis Emerici de Spira Venetijs Anno MccccXCVIlj. Idibus Octobris. Die Auslagen waren also auch hier durch fremde Mithülfe
gedeckt. Die volle Seite misst etwas über 160 mm Höhe zu 114 mm Breite. Die sieben Notensysteme füllen 110 mm in der Höhe, die beiden Kolonnen etwas über 80 mm Breite. Systeme zu 4 Linien in Rotdruck auf 2 Kolonnen. Liniensystem 10 mm hoch, fast unmerklich zusammengesetzt. Römische Noten in scharfem Schnitt. Virga 4 mm hoch mit 2 mm Kopfweite. Einzelnote Virga. Neumen in geschlossenen Formen. Podatus: zwei Breven lose übereinandergestellt. Clivis: einfacher, schräg abwärtsgerichteter Strich.

Emerichs hervorragendste Leistung ist unstreitig das Graduale und Antiphonarium von 1499-1500. Ersteres führt den Titel: Graduale secundum morem sanctae Romanae Ecclesiae; integrum et completum, videlicet dominicale: commune et cantorinum, sive Kyriale: impressum Venetiis cum privilegio: cum quo etiam imprimuntur antiphonarium et psalmista: sub poena ut in gratia. MCCCCC. Darunter das Zeichen des Giunta. Hierauf: Correctum per fratrem franciscum de Brugis ordinis minorum de observantia de provincia sancti Antonii. Kolophon: Explicit graduale dominicale. Impressum Venetiis cura atque impensis nobilis viri Lucae antonii de giunta florentini: arte autem loannis emeri de Spira. Anno incarnationis dominicae 1499. IV Kol. octobris. Ein Exemplar Pergamentdruck in-fol. besitzt die Bibl. Marc: Venedig. Valentinelli gibt in seinem Kataloge (Libri membranacei a stampa. 1870) No. 17 Titel und eine nähere bibliographische Beschreibung (S.53-57). Ein weiteres Exemplar (nicht aber in Pergament) besitzt die Bibl. Magliabechiana (Incunab. O. II. 16) in Florenz, dessen auch Fossi in seinem Catalogus cod. s. XV. impress. qui in publ. biblioth. Magliab. asservantur (Florentiae 1793. I. col. 740-41) gedenkt. Ein Exemplar auf Papier gedruckt in der Brera zu Mailand, nach Valentinelli (S. 57) 1869 aus dem Kloster der Kapuziner San Angelo dieser Bibliothek einverleibt. Vergl. ferner Hain, Repertor. Bd. II. No. 7844, und Rivoli, Bibliographie des livres à figures Venitiens, 1469-1525. (Paris, Techener 1892.) Das Graduale der Bibliothek Marciana in Venedig hat den ziemlich umfangreichen Traktat des Franz de Brugis als Bruchstück, mehrere Folioblätter wurden herausgeschnitten. Im Exemplare der Brera fehlt er gänzlich. Im letzteren findet sich jedoch die sehr interessante Einführung, - der Revisionsbericht über die Reformarbeiten des Herausgebers - und ein nicht weniger beachtenswertes Nachwort. (Näheres über diesen Traktat in „Nachtridentinische Choralreform" Bd. I S. 107 u. 207.)

Die Höhe des quadratischen Notenkörpers beträgt 6 mm , ihre Breite $6 \frac{1}{2}$; daneben eine kleinere Form 6 mm hoch, 5 mm breit. Die Rhombe zeigt 10 mm Höhe bis 6 mm Breite. Die Obliqua erhält bei 6 mm Höhe (des Notenkörpers) eine Länge bis 35 mm (bei weiteren Intervallen).

Sieben Systeme zu 4 Linien treffen auf die ungespaltene Folioseite. Höhe der Folioseite $51,5 \mathrm{~cm}$. Die sieben Notensysteme füllen 37,8 bis $38,00 \mathrm{~cm}$. Länge der Notenlinie $25,8 \mathrm{~cm}$. Höhe der einzelnen Systeme $3,2 \mathrm{~cm}$.

Die Virga kommt in zwei verschiedenen Grössen vor, in geringerem Umfange z. B. bei Bivirga, Pressus. Die höhere Note des Podatus ist gleichfalls von geringerem Umfange. Die Brevis scheint nie vorzukommen; nur selten ist die Cauda der Virga weggeblieben, wo der Druck versagte.

Die Credo zeigen hier wie in vielen Editionen dieser Zeit eine freiere Notation. So Fol. $350^{v}$ das Credo maior (cardineus) mit dem Mensurzeichen; hier auch die Rhombe als Einzelnote, daneben Obliqua mit links nach oben geriichtetem Striche, Podatus mit links aufwärtsstehendem Striche u. s. w. Die Melodie zum Credo im 4. modus ist hingegen nur
mit Virgen notiert. Im Ordinarium missae bemerkt man den Phrasierungsstrich wiederholt zwischen einer an sich abgeschlossenen Neumenform (so Fol, $342^{v}$ Zeile 6 und 7; 348 Zeile 6 u.s.w.). Fol. $352^{v}$ bis $378^{r}$ folgt eine Auswahl von 13 Sequenzen.

Die Marciana besitzt auch das Antiphonarium des Emerich. Beide Werke werden ausserdem in Jakob Rosenthals Katalog XIV No. 12 u. 13 aufgeführt.

Am fruchtbarsten von allen deutschen Meistern zu Venedig wirkte um diese Zeit auf dem Gebiete des Musikdruckes

## PETER LIECHTENSTEIN AUS KÖLN

von dessen Missale von 1506 für die Diözese Prag (neun Systeme, Einzelnote: Rhombe) Tafel XXI eine Probe gibt. Für Deutschland bestimmte Bücher enthalten gotische Noten, andere für Italien die nota quadrata. Die Zahl seiner Werke ist eine grosse. Da sie indessen schon dem 16. Jahrhundert angehören und für den Notendruck keine neuen Bahnen eröffneten, genüge hier eine kurze Angabe derselben. Schon Riemann erwähnte S. 67 die Missalien von 1501 (mit Herzog, vergl. oben S. 42), 1514, 1517, 1535, 1536 und fünf spätere Ausgaben (z. B. 1558, 1566).

Für Freising vollendete Liechtenstein 1520 ein Missale mit gotischen Noten (zehn Systeme) auf Kosten Oswalds von Augsburg; ein weiteres für Passau folgte 1522 in $4^{0}$ (neun Systeme mit zierlichen Noten) auf Kosten des Wiener Buchhändlers Lucas Allanthe. Exemplare beider Ausgaben: Münchener Staatsbibliothek. Ferner erschienen bei ihm mehrere Auflagen des Cantorinus (z. B. 1538, 1567) und 1545 ein Graduale und 1548 ein Antiphonar, das später wiederholt aufgelegt wurde. (Officina ad Agnus Dei. Vergl. Nachtridentinische Choralreform Bd. I., S. 109 f.),

Wenn Liechtensteins Choraldrucke durch manche früheren Ausgaben anderer Meister in Ausstattung und Schönheit der Notenformen übertroffen werden, so gehören sie in Italien noch zu den besten Leistungen des 16. Jahrhunderts und machen der rührigen Offizin, die nach dem Tode ihres Gründers weiter tätig war, alle Ehre.

Weniger als Venedig, das vor 1500 und weit in die spätere Zeit hinein den italienischen Buchhandel beherrschte, zog Mailand Buchdrucker von jenseits der Alpen an. Doch finden wir auch in der Longobardenstädt Spuren deutschen Fleisses auf diesem Gebiete. Eine schöne Probe dieser Art gibt Tafel XIX aus einem Mailänder Missale von 1498. Das Original im Besitze der Brera ist ohne Titelblatt. Inhaltlich ist das Buch ein Missale Ambrosianum. Fol. 173 findet sich die kurze Bemerkung „Impressum Mediolani per magistrum Leonardum pachel anno Domini MccccLXXXXVIIII. die XXVII augusti". Damit wird meine irrtümliche Angabe des Druckjahres (Vergl. Nachtridentinische Choralreform Bd. I., S. 101) richtig gestellt und zwar auf Grund einer Mitteilung des Monsignore Magistretti, erzbischöflichen Zeremoniere zu Mailand, dessen gütiger Vermittlung ich die photographische Aufnahme eines Probeblattes verdanke. Der schöne Doppeldruck enthält zehn Systeme in 2 Kolonnen. Als Einzelnote wird, wie in vielen Mailänder Ausgaben, die Rhombe gebraucht. Die Noten zeichnen sich durch charaktervolle und feine Form aus. Eigentümlich ist der Einschnitt von rechts nach links über dem unteren Notenende in Neumen wie Clivis, Torculus, sowie die zweifache Form der Virga. Pachel hielt sich hierin offenbar an die Schreibweise der älteren Mailänder Chorbücher. Zu beachten ist ferner die freie Art in der Anordnung der 2 Kolonnen, in denen die Systeme sich keineswegs gleich
hoch gegenüberstehen. Eine eigene Form hat auch der fa-Schlüssel (zwei kleine vertikale Striche). - Die gewählte Probe besitzt liturgisches und musikalisches Interesse. Das Original auf der bedruckten Fläche $230 \times 156 \mathrm{~mm}$; sonach ist unsere Tafel stark reduziert.

Die Zahl der deutschen Buchdrucker, welche selbständig oder in fremden Werkstätten auf italienischen Boden bis gegen 1500 arbeiteten und sich im Musikdrucke versuchten, übersteigt jedenfalls obige Angaben. Vielleicht ist die Vermutung nicht unberechtigt, Octavian Scotus habe mit deutschen Kräften seine ersten Musikdrucke fertigen lassen. Wenigstens legt die grosse Aehnlichkeit seiner Notenformen mit denen Herzogs diesen Gedanken nahe, zumal Scotus nachweislich an fremde Offizinen vielfach Bestellung gab. Ebenso ist es möglich, dass die Missalausgaben des Bonetus Locatellus von 1501 und des Giunta 1504 und andere Editionen mit einer der Ausgabe Herzogs nachgebildeten Type oder sogar mit seinen Typen gedruckt sind. Vergleiche die Proben bei Riemann Tafel XV. Indessen selbst wenn diese Annahme unrichtig sein sollte, bestehen diese deutschen Arbeiten jeden Vergleich mit den Erzeugnissen ihrer italienischen Wettbewerber und verdienen heute noch die Anerkennung, die Riemann den ältesten Drucken des Scotus zollte, weil das Gesamtbild, das sie dem Beschauer darbieten, ein wirklich schönes und wohltuendes ist und die technischen Schwierigkeiten darin in befriedigender Weise gelöst sind.

Weniger häufig als in Italien begegnen wir deutschen Arbeitern unter den Buchdruckern jenseits des Rheines. Und doch blühten in Frankreich bedeutende Offizinen, die auch im Musikdrucke Gutes erreichten. Man hat diesen französischen Konkurrenten bisher deutscherseits wohl zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt, vielleicht deswegen, weil der französische Handel für den deutschen Büchermarkt nie diese Bedeutung besass wie Italien und speziell Venedig, und weil die französischen Ausgaben in Deutschland weniger bekannt waren. In Wirklichkeit zeigen die Missalien von Lyon 1491 (in $8^{\circ}$ ), jene des Claudius davost alias de Troys in Lyon (z. B. Missale Romanum 1501, 12. Januar mit sieben Systemen zu 4 roten Linien auf ungespaltener Seite. Systemhöhe $9-10 \mathrm{~mm}$, die Linien stückweise zusammengesetzt) oder jene des Stephan Baland gleichfalls zu Lyon (z. B. 1505 in $4^{0}$, acht Systeme zu 4 roten Linien), des Nicolaus de Benedictis (Italiener? z. B. 1504, in $8^{0}$, sechs Systeme zu 4 roten Linien, Verlag des Huguetan zu Lyon), des Johann Kerbriant alias Huguelin und Joh. Adam zu Paris (Verlag Joh. Petit; z. B. Missale o. Cist. 1516 in $8^{0}$, acht Systeme zu 4 roten Linien in 2 Kolonnen) u. a. eine gute Technik. An sie reihen sich die Ausgaben Wolfgang Hopyls, eines Deutschen zu Paris (vergl. Faulmann, Illustrierte Geschichte der Buchdruckerkunst S. 265), dessen Veflag unter den alteren französischen Druckereien eine ganz hervorragende Stelle einnimmt. Hopyl druckte je nach Bestellung in gotischer oder römischer Notation. Von den zahlreichen Missalien, die aus seiner Presse hervorgingen (Weale zählt 33, vergl. Riemann S. 66), kenne ich
, aus eigener Anschauung das Missale ad consuetudinem insignis ecclesie Coloniensis etc. Kolophon: Explicit Missale sec. morem sacre ecclesie Coloniensis nitidis caracteribus ut res ipsa indicat elimatissime in alma Parisiorum academia per Wolffgangum hopylium impressum. Datum: 30. September 1506. Hierauf folgt das Commune Apostolorum (Fol. 1-38) mit dem Datum 13. Kal. Sept. 1506. Hopyls Ausgaben tragen, soweit mir bekannt, alle den Wahlspruch: Fortuna opes auferre, non animum potest. Ihre typographische Ausstattung ist ebenso sorgfältig als geschmackvoll. Von der gotischen Notentype Hopyls gibt Tafel XXII ein Bild. Das Kölner Missale von 1506 in Fol. hat auf je 2 Kolonnen zehn

Systeme zu 4 Linien in Rotdruck. Die Systeme sind stückweise zusammengesetzt und etwa 12 mm hoch. Einzelnote: Virga (ca. 6 mm hoch mit $2^{1 / 2} \mathrm{~mm}$ Kopfweite), seltener Rhombe (Fol. 78, 79). Die beiden Schlüssel (c und f) werden (immer?) gleichzeitig gebraucht. Die gotischen Noten zeigen feinen Schnitt, die Rhombe hat bei Hopyl eine eigentümliche Form (der Notenkörper stark nach links oben vorliegend). Fol. $9^{r}-10^{\text {r }}$ steht die Melodie für das Weihnachtsevangelium.

Dieselben Vorzüge besitzen die späteren Messbücher Hopyls. So das Missale für Köln 1514 (Verlag von Byrkmann in pingui Gallina zu Köln. Fol. 9r: Melodie für das Weihnachtsevangelium mit gedruckten Noten. Fol. 73r rote Linien ohne Noten. Text: Popule meus. Fol. $80^{r}$ beginnt die Praefatio für Taufwasserweihe. Einzelnote: Virga und Rhombe. Nach Fol. $132^{v}$ folgen die Intonationen zu Ite missa est u.s.w. mit Phrasierungsstrichen zwischen den Neumen), für Utrecht (Missale Traiectense 1507). Fol. 7ry : Weihnachtsevangelium mit Noten. Linien ohne Noten Fol. 69r-70 ${ }^{\text {: }}$ : Popule meus, Ecce lignum, Cum fabricator. Gedruckte Noten Fol. 92 ${ }^{\circ}$ und Fol. 120: Ite missa est. Nach dem Proprium Sanctorum Fol. 25: Finis sanctoralis, worauf die verschiedenen Weihen (candelarum, palmarum) mit Präfationsgesängen sich anschliessen. Einzelnote: Virga und Rhombe. Endlich Commune Sanctorum. Ferner für Köln 1520 (impensis Francisci byrckman und Münster 1520 impensis Francisci byrkman et Goffredi hector hoc in opere sociorum. Das Buch enthält neben vielen notenleeren Systemen (Fol. 84-85) Noten beigedruckt (Fol. 77-81, 137-151, 156-158). Nach Hopyls Tode druckte in seinem Hause sein Schwiegersohn Nikolaus prevost oder Prepositus (z. B. das Kölner Missale 1525, Expensis . . . honesti civis Coloniensis Arnoldi Byrckman). Ueber ein Antiphonarium ad usum Sarum 1519 mit lateinischen Noten berichtet Riemann S. 67 nach Weale. Auch für dieses Buch bestritt Franz Byrckman die Kosten. Wohl auch von Hopyl stammt ein Psalterium ad decantanda in choro officia ecclesiastica accommodatissimum secundum usum ac ritum sacrosancte Romane ecclesie: cum Hymnis, Antiphonis u. s. w.: omnibus fratribus Minoribus atque Augustinensibus utile atque accommodatum. Acht Systeme zu 4 roten (zusammengesetzten) Linien treffen auf eine ungespaltene Seite. Die Notation ist die lateinische (nota quadrata). In der Umrahmung des Titelblattes liest man den bei Hopyl gebräuchlichen Vers: Fortuna opes u.s.w. Das Buch dürfte $1510-1520$ gedruckt worden sein.

Zu Paris arbeitete um diese Zeit Thielmann Kerver, der seiner Abstammung nach Deutschland zugehört. Ein Missale ad sacrosancte Romane ecclesie usum von 1517 in alma Parisiorum academia impensis honestorum virorum Simonis vostre et Thielmanni Kerver besitzt das Strassburger Priesterseminar (zehn Systeme auf 2 Kolonnen. Römische Noten).


## DER NOTENDRUCK IN DEUTSCHLAND


urch die besondere Güte des Herrn Dr. Geiger, Oberbibliothekars an der Universität Tübingen bin ich in der Lage, hier über ein bisher ganz unbekanntes, in mehrfacher Hinsicht aber hochinteressantes Graduale erstmals zu berichten. Der genannte Herr hat die Reste des Graduales - es sind im ganzen sieben Blätter (14 Seiten) - unter einem Bucheinbande entdeckt und von da abgelöst. Durch die Arbeit des Buchbinders und die starke Pressung beim Einbinden, sowie durch die Klebmasse haben die Blätter beträchtlichen Schaden gelitten und sind diesen Ursachen wohl auch die Abdrücke zuzuschreiben, die sich auf den Blättern gebildet haben und die eine genaue Untersuchung ziemlich erschweren.

Auf den ersten Blick schon erkennt man, dass wir in dem Fragmente einen ganz eigenartigen Musikdruck vor uns haben. Noten und Linien sind schwarz. Vergleiche Tafel II. Die Titelschriften und die kurzen Rubriken sind handschriftlich in Rot und Schwarz eingetragen, ein Umstand, der auf hohes Alter schliessen lässt. Es ist dies bis jetzt der einzige Fall, aus dem mir ein solches Verfahren bekannt wurde. Sonst hat man wohl die bunten Initialen, oder die rote fa-Linie wie in unserem Graduale handschriftlich ergänzt, aber nirgendwo fand ich in einem Drucke Titelaufschriften und Rubriken geschrieben.

Auch die charaktervolle, aber etwas unvollkommene Text-Schrift sticht gegen jüngere Drucke ab. Dasselbe gilt von den kräftigen, eigenartig geformten Initialen in Schwarzdruck von ca. 26- 30 mm Höhe, die gewöhnlich in die schwarzen Notenlinien hineingedruckt sind, während für die gemalten, grossen roten Initialen in der Regel Raum freigelassen wurde. Originell ist auch die Form des Custos.

Das Blatt zählt sieben Systeme zu 5 Linien. Die Bruchstücke sind am oberen Rande beschnitten. Doch sind, wie der Text ergibt, sämtliche Systeme erhalten geblieben. Das einzelne System hat eine Spannweite von 21 mm bei einer Länge von 138 mm . Rechts und links wird das Notenbild von einem Doppelrahmen umschlossen (Abstand der beiden Linien $4^{1 / 2} \mathrm{~mm}$ ), der unten (und oben?) weit über die Systeme hervorragt. In diesem Rahmen und nur ausnahmsweise auf den Notenlinien stehen links die zwei Schlüssel c und f, die immer gleichzeitig gebraucht werden, und rechts am Ausgang der Systeme des Custos. Die Notenlinien reichen genau bis an diese Umrahmung ohne sie je zu überschreiten und nur selten steht eine Linie etwas zurück. An den Berührungspunkten zeigen sich manchmal leichte Verdickungen. An den Einzellinien selbst gewahrt man zuweilen starke Krümmungen, während die übrigen Linien des Systems ihre Richtung beibehalten. Wie schon bemerkt wurde, ist die fa-Linie jeweils rot nachgezogen.

Das Graduale ist ein Doppeltypendruck, d. h. sowohl Noten und Notenlinien sind besonders gedruckt, obschon beide dieselbe Farbe (schwarz) haben. Notenlinien und

Umrahmung sind mit Metallstäben hergestellt, also weder rastriert noch in Holz geschnitten. Die Farbe ist nicht immer gleichmässig verteilt, so dass manche Linien verschiedene Stärkegrade aufweisen. Allein in gewissem Masse kann dieser Stärkeunterschied auch bei Metallstäben sich ergeben. Entscheidend für letztere spricht abgesehen von der grauschwarzen Farbe, die an einzelnen Stellen trotz der Verklebung heute noch wahrnehmbare Kernfläche mit einem leichten Farbenwall, sodann die feine und regelmässige Angliederung der Linien an die äussere Umrahmung, endlich die reine, gleichmässige Form der Linien selbst und die Verkrümmung einzelner Linien.

Schlüssel und Custos sind ebenfalls mit Typen gedruckt. Das ergibt sich aus ihrer genauen Gleichförmigkeit. Für den Custos kommt noch hinzu, dass er wiederholt in falscher Stellung d. h. mit dem Kopf nach unten gesetzt ist, was bei Holzschnitt doch unmöglich ist. Ferner verrät der Custos einen ungleichmässigen Druck der Presse.

Schwieriger ist die Frage bezüglich des eigentlichen Notensatzes. Einmal macht das Gesamtbild den Eindruck grosser Unregelmässigkeit, besonders was Schnitt, Haltung und Abstand der Noten untereinander anbelangt. Im allgemeinen neigt der Kopf der Virga nach rechts, während die linke Kante wenig hervortritt.


Die beiden Spitzen oben und rechts zeigen erhebliche Differenzen, d. h. sie sind mehr oder weniger zugeschnitten und manche aus ihnen geradezu stumpf. Aehnliches ist mit der Kehle rechts der Fall. Die Höhe der Virga beträgt 8 oder 7 mm . Kleine Schwankungen in diesem Punkte erregen weniger Bedenken, da sie auch anderswo vorkommen und leicht zu erklären sind. Wie ungleichmässig die Virga mitunter zu stehen kommt, möge uns folgende Probe aus der Sequenz Lauda Sion zeigen.


* Was von der Virga gesagt wurde, beobachten wir fast in gleichem Masse an anderen Figuren, z. B. an den beiden Formen der Clivis. Ganz eigenartig ist der Podatus in seinen zwei Figuren. Die eine wird gebildet aus Virga und einem frei voranstehenden gewölbten Querbalken, dessen Anfang zu einem geschlossenen Ring eingebogen ist. Die Distanz zwischen Querbalken und Virga wechselt, so dass wohl zwei Typen für diese eine Neume gedient haben. Die zweite Form ist diese:
eine Schreibart, die mir bisher völlig unbekannt war. Diese zweite Form findet man in dem Fragmente öfters mit mehreren Neumen verbunden und zwar in einer Distanz von verschiedener Grösse oder unmittelbar angeschlossen, so dass kaum noch ein feiner Trennungsstrich da bemerkbar bleibt, wo die Druckerschwärze etwas versagt hat oder ausgebrochen ist (z. B. in dem Alleluia: Felix namque über der Silbe nam). Dieses enge Zusammenstossen verschiedener Figuren gewahrt man auch bei anderen Neumen z. B. bei Verbindungen
wie Rhombe und Virga im Scandicus oder Clivis und Virga. An anderen Stellen stehen Noten mit ihren Anfangs-. und Endpunkten unter- bezw. übereinander, was jedoch bei Typendruck keine Unmöglichkeit ist, wie wir bei Ratdolt sehen werden. Ausschlaggebend und für den Typendruck entscheidend ist
a) die Tatsache, dass auf verschiedenen Stellen der Blätter einzelne Noten tiefer eingeprägt sind als die Noten ihrer nächsten Umgebung;
b) der Umstand, dass einzelne Typen unmittelbar miteinander verbunden sind, während beim Holzschnitt die Form in einem Stücke geschnitten wäre und keine Naht an der Verbindungsstelle hätte.
Ueber die Provenienz des Buches sind wir bis jetzt im Ungewissen, da die ganz eigenartigen Notentypen keineriei Berührungspunkte mit anderen Choralwiegendrucken aufweisen und die Textschrift vorderhand mit keiner bekannten identifiziert ist. Höchstwahrscheinlich war das Graduale für eine süddeutsche Diözese bestimmt. Zeitlich dürfte die Entstehung in die Jahre 1476-1488 fallen, und ist es sehr wohl möglich, dass die Tübinger Universität in dem kostbaren Fragmente die Reste des ersten gedruckten Graduale und des ersten in Deutschland entstandenen Notendruckes besitzt. Bei allen Unvollkommenheiten, die dem Buche anhaften, besitzen wir in ihm eine höchst achtenswerte typographische Leistung. Jedenfalls verbürgt uns das Tübinger Fragment eine für die Geschichte des Notendruckes bemerkenswerte Tatsache, nämlich diese, dass man frühzeitig sich an den Druck eines Graduale heranwagte und nicht bloss mit dem Abdrucken der einfachen Gesänge des Messbuches sich zufrieden gab.

Nicht geringer ist der Wert dieses Graduale vom rein musikalischen Standpunkte aus betrachtet. Seine Melodien folgen einer reinen Quelle und haben die Züge und Schönheiten des Originales treu bewahrt. Die Notation besitzt sämtliche traditionellen Elemente. Ihre Neumen sind deutlich unterschieden, soweit dies bei der jüngeren gotischen Notation überhaupt möglich ist. Der Strophicus wird in Verbindung mit Rhombe und doppelt als Bistropha verwendet. Auch der Pressus ist erhalten geblieben. Die sieben noch vorhandenen Blätter enthalten die Gesänge für folgende Offizien: Martinus Ep., Alleluia, Martinus episcopus migravit; Elisabeth Vidua, Alleluia, Elizabeth christi famula; Catharina V. M, Alleluia: Ista. In Dedicatione, Introitus Terribilis, Graduale: Locus iste, Alleluia: Vox exultationis, Offertorium: Domine Deus, Communio: Domus mea. Commune B. Mariae V. Introitus: Salve sancta mit Psalmvers: Sentiant omnes, Graduale: Benedicta tu mit dem Versus: Virgo dei genitrix, Alleluia: sancta Dei genitrix. Soviel auf den drei Doppelblättern. Ein loses Blatt (zwei Seiten) gibt einen Teil der Sequenz Lauda sion.

Zu den ältesten Meistern, die auf deutschem Boden sich dem Musikdrucke widmeten, gehört

## JÖRG REYSER.

Es is das Verdienst Dr. Riemanns, auf ihn erstmals hingewiesen zu haben. Proben von Reysers Kunst geben Tafel XVII und XVIII der Röderschen Festschrift. Beide Faksimiles sind indessen unvollständig, und zwar fehlen je zwei Notensysteme, so dass der Eindruck, den die Reproduktion hervorruft, etwas hinter jenem zurücksteht, den das Original macht. Die Noten erscheinen auf dem verkürzten Bilde fast übergross, zumal da die Tafeln unten durch eine Linie abgeschlossen sind, die übrigens in der Originalausgabe des Missale von

1481 fehlt. Unsere Schriftproben geben nur wenige Zeilen, enthalten aber neben den zwei durch Riemann bekannt gegebenen eine dritte bisher unbekannte Type aus Reysers ParallelAusgabe des Missale Herbipolense von 1481. Vergl. Tafel III, IV und V.

Dieser älteste Notendruck Reysers ist nämlich in zwei Ausgaben erhalten, die gerade in ihrem musikalischen Inhalte eine ganz verschiedene typographische Wiedergabe aufweisen. Keines der mir bekannten Exemplare besitzt ein Titelblatt. Dagegen ist das Druckmandat des Bischofes Rudolf mehrfach erhalten. Es ist datiert vom 8. November 1481. Der Bischof nennt darin Jörg (Jeorius) Reyser artis impressorie opifex peritus und bemerkt, er habe ihn für seine Dienste, speziell zur Herausgabe das Missale gedungen (quem usque ad praememorati operis debitum complementum in nostra civitate herbipolensi commorari conduximus et sub nostra paterna tuitione et protectione recepimus). Bis 8. November musste der Druck beendet sein. Dieses Druckmandat steht in beiden Ausgaben von 1481 vollständig gleich. Ueberhaupt dürften beide Ausgaben, abgesehen von der typographischen Ausstattung des musikalischen Teiles, völlig miteinander übereinstimmen.

Die Kgl. Universitätsbibliothek zu. Würzburg besitzt dieses Missale in fünf Exemplaren, die im Katalog (Res patriae IX) genau beschrieben, aber vom Verfasser des Katalogs wohl für Doubletten gehalten wurden. Riemann konnte die Existenz der Doppelausgabe um so eher entgehen, als er nicht persönlich von den Inkunabeln der Würzburger Universitätsbibliothek Einsicht genommen hat:

Die Unterschiede, die zwischen beiden Ausgaben vom 8. November 1481 (Datum des beiden gemeinsamen Druckmandates) bestehen, sind aber im musikalischen Teile derart, dass wir wirklich zwei verschiedene Editionen vor uns haben. Nennen wir kurz jene, von der Riemann berichtet, $=a$, ihre Parallelausgabe $=b$, so gibt a denselben Inhalt auf 21, b auf 18 Blättern mit Notendruck (Präfationen und Pater noster). Systeme hat a elf, b. zwölf auf der ungespaltenen Seite, und zwar sind diese Systeme in a manchmal aus mefireren Stücken zusammengesetzt, was ich in b nicht beobachten konnte. An Breite messen die Systeme in a 185, in b 187 mm . Auch sonst gewahrt man mehrere Differenzen zwischen den beiden Ausgaben, a hat nach jeder grösseren Initiale in Rotdruck eitien schwarzen Strich, der die Initiale von dem Liniensystem trennt. Dieser Strich fehlt in b. Ferner schreibt a z. B. die Rubrik auf der ersten Seite der Präfationen

Prefa. de nativi (ohne Verbindungsstrich)
tate dni sollen
während b folgendermassen notiert:
Prefa. de nativita: $=$ te dni sollenniter.
Die Rubrik für die Präfation der Fastenzeit lautet in a : in XI dominicaliter, in b : in quadragesima dominicaliter.

Inhaltlich sind diese Gesänge in beiden Ausgaben gleich, sowohl was ihre musikalische Version wie ihre Reihenfolge betrifft. Beide haben als Umrahmung eine rote Linie rechts und links und ist in beiden Teilen die bedruckte Gesamtfläche der einzelnen Blätter gleich gross. Die rote Umrahmungslinie misst in a und b 290 mm Länge. Auch die grossen Initialen sind $a$ und $b$ gemeinsam, während die kleinen Initialen und der übrige Satz (Text) in a etwas grösser als in b ist. Die Doppelnote über der vorletzten Silbe des Wortes saeculorum schreibt a am Anfange der ersten Präfation als Virga mit Rhombe, b als zwei

Rhomben. a besitzt zwei Formen des Podatus: eine aus Virga mit frei voranstehenden Querbalken und eine zweite aus Virga mit vorangehender Rhombe, während b nur die letzte gebraucht. In a hat die Virga $8^{1 / 2}, 8,7$ und $6^{1 / 2}$ mm Höhe.

Virga in Reysers Type a


In b dagegen ergaben meine Messungen immer 7 mm . Der Unterschied in der Kopfweite ist ziemlich minimal (a 4 mm , b fast ebensoviel), etwas bedeutender ist der Unterschied in der Kopfhöhe der Virga. Jedoch bietet die Ausgabe a für genaue Messungen besondere Schwierigkeiten, da die untere Spitze der Virga im Drucke vielfach zerflossen und dadurch breit abgestumpft ist. In ähnlicher Weise tragen viele Noten in a einen kurzen geschweiften Ansatz an der rechten Kopfecke, wie solche in vielen Drucken vorhanden und wohl beim Abheben der Typen entstanden sind.

Von den beiden Ausgaben dürfte die hier als a bezeichnete die ältere sein und dies nicht so sehr deswegen, weil die Typen in b kleiner, die in a also etwas leichter anzufertigen waren, als vielmehr der grösseren Regelmässigkeit und des feinen Schnittes wegen, die in b hervortreten, in a hingegen etwas mangeln. Von den Typen des Missale b zu jenen in a wäre ein wirklicher Rückschritt. Aber was mochte die Doppelausgabe veranlassen? b bot eine Raumersparnis von 3 Blättern ( 6 Seiten) und überdies ein schöneres Gesamtbild als die etwas unschön geformten Notentypen in a. Schwache Augen gaben indessen a unzweifelhaft den Vorzug. Ob auf sie Rücksicht genommen wurde, lässt sich natürlich nicht feststellen. Das scheint jedoch sicher zu sein: die beiden Ausgaben waren nicht von vornherein geplant, da im bischöflichen Druckmandat kein diesbëzügliches Wort enthalten ist. Demnach hätte die eine Edition gewissermassen als. Korrektur oder als verbesserte Ausgabe der anderen zu gelten, und eben deswegen dürfte a zeitlich die erste Stelle behaupten.

Reyser selbst hat, wie es scheint, die Type b später bevorzugt, wenngleich er die Type a im Missale Moguntinum 1482 (elf Systeme à 13 mm hoch, mit 4 Linien in Rotdruck auf ungespaltener Seite. Exemplar München, Druckmandat des Erzbischofes Dietherich: feria 2 post Dom. Laetare (18. März) 1482 in Åschaffenburg) noch benutzte. Für Würzburg druckte er mit Type b eine Agenda 1482 ( $4^{\circ}$ sieben Systeme zu 4 roten Linien. System 12 mm hoch. Zwei Exemplare in der Universitätsbibliothek Würzburg) und 1484 eine Neuauflage des Missale. Letzteres hat zwölf Systeme zu 4 roten Linien. Das Druckmandat des Bischofes Rudolf datiert VII Kal. marcij 1484. Ein Exemplar der Ausgabe 1481 a besitzt ausser der Kgl. Universitätsbibliothek Würzburg die Kgl. öffentliche Bibliothek zu Stuttgart (als s. l. et a. bezeichnet). Das Missale 1484: Universitätsbibliothek Würzburg.

Als Einzelnote gebraucht Reyser in diesen Ausgaben vorwiegend die Virga, seltener die Rhombe.

In manchen Ausgaben Reysers fäll die gelblich-rote Farbe der Notenlinien ebenso wie die starke Pressung auf. Infolge der letzteren treten die Noten auf der Rückseite des Blattes, wie ich wiederholt bemerken konnte, ungewöhnlich hervor, öfters sogar derart, dass eine gelblich-grüne Farbe durchscheint oder sich durchgefressen hat.

Spätestens seit 1497 gebraucht Reyser die dritte Type (Tafel V), womit das Missale Herbipolense von 1497, 1499 und 1503 gedruckt ist. Das Druckmandat des Bischofes Laurentius vom 11. Juli 1497 nennt Reyser einen magister fidelis et iuratus artis impressorie. Diese Ausgaben in Fol. enthalten neun Systeme zu 5 Linien in Rotdruck auf ungespaltener Seite. Unsere Probe gibt die ersten Zeilen der priesterlichen Intonationen. Das Liniensystem ist ca. 19 mm hoch und mitunter zusammengesetzt. Die Virga misst $6-7 \frac{1}{2} \mathrm{~mm}$ Höhe und $21 / 2-3 \mathrm{~mm}$ Kopfweite. Einzelnote ist die Virga. Die Noten haben einen kräftigen und fast plumpen Schnitt. Für den praktischen Gebrauch mochten freilich diese stärkeren Formen vorteilhafter erscheinen als Type b und selbst Type a. Exemplare: Würzburger Universitätsbibliothek.

Von grösserer Bedeutung für die Choralgeschichte sind die beiden Ausgaben, die Reyser 1498 und in zweiter Auflage 1499 vom Liber choralis Herbipolensis veranstaltete. Welzenbach gibt S. 157 als Fundort die Bibliothek des historischen Vereins zu Würzburg, die aber die Ausgaben laut gütiger Mitteilung von da nicht besitzt. Hain 7845 beschreibt ein Graduale von Reyser von 1496, dessen Fundort mir bisher unbekannt geblieben ist. Burger in seinem Index zu Copinger zitiert auf S. 561: Billing 1171.

Der Type c sehr ähnlich, wenn nicht mit derselben identisch, ist die Notentype eines Missale secundum usum ecclesie Herbipolensis, das nach Reysers Tod 1509 ohne Angabe des Druckortes impensis egregij et commendabilis mercatoris Georgij monerij habitatoris civitatis Herbipolensis erschien. Das Titelblatt trägt als Signet die heraldische Lilie. Das Missale (in Fol.) hat neun Systeme zu 5 roten Linien. Das einzelne System misst $19-20 \mathrm{~mm}$ Spannweite. Die Virga hat eine Höhe von $6-12 \mathrm{~mm}$ und 3 mm Kopfweite. In dem mir vorliegenden Exemplar der Würzburger Universitätsbibliothek zeigen die Noten einen schärferen Schnitt als bei Reyser, während die Initialen und die Textschrift ganz verschieden sind.

Welzenbach berichtet in seinem heute noch wertvollen Artikel über die Würzburger Buchdruckerkunst (S.152) von einem Missale Reysers mit der handschriftlich vermerkten Jahreszahl ca. 1480. Das Buch gehörte früher dem Kreisarchiv Würzburg, gelangte aber von da bereits 1881 an die Münchener Staatsbibliothek. Wahrscheinlich aus Welzenbach ging die Nachricht von diesem Buche direkt oder indirekt (vielleicht durch Serapeum 1840 No. 7) in Weales Bibl. liturg. und von da in Copinger P. II No. 4135 über. Laut dankenswerter Mitteilung der Direktion der Münchener Staatsbibliothek ist dieses fragliche Messbuch ein Würzburger Missale speciale von 1495, wie schon der verstorbene Göttinger Bibliothekdirektor Dziatzko nachgewiesen hat. Somịt bleibt das Missale von 1481 der erste Musikdruck Reyser, da sein Breviarium von 1479 keine Noten enthält. In Eichstätt, von wo Jörg Reyser nach Würzburg berufen wurde, drückte Michael Reyser 1488 eine Agende (Obsequiale) für die Diözese Eichstätt. Im Exemplar der Münchener Staatsbibliothek fehlt der Titel. Kolophon: Fol. 98 Impressum Eystet pur Michaelem Reyser Anno McccelXXXVIII. Nach dem Register zu Beginn des Buches steht die Bemerkung: Iussu Reverendissimi in xpo patris et domini, domini Wilhelmi Episcopi Eysttetensis ex familia Reichenaue. Format Kl.-Fol. Notendruck: sieben Systeme zu 4 Linien in Rotdruck auf ungespaltener Seite. Höhe der Systeme à 13 mm . Die Linien sind nicht zusammengesetzt. Einzelnote: Virga und Rhombe. Hain 11928. - Gleichfalls von Michael Reyser stammt ein Eichstätter Missale 1494. Das Druckmandat des Bischofes Wilhelm von Reichenau erwähnt die Ausgaben von 1486 und 1489. Das Missale von 1486 hat keinen Notendruck und hält nicht
einmal den Raum für Notenlinien frei. lm Münchener Exemplar des Missale von 1494 fehlt der Kanon, weswegen das Buch keinen Notendruck enthält.

JOHANN SENSENSCHMIDT
versuchte sich 1485 mit einem Missale Ratisponense erstmals im Notendruck. Das Druckmandat des Bischofes Heinrich trägt das Datum 5. März 1484. Am Schluss des Kanon: ex babenberga. Hierauf Präfationen, Kyrie, Ite missa est auf 20 Blättern mit Notendruck. Zehn Systeme zu 4 roten Linien füllen die ungespaltene Seite. Systemhöhe 15 mm . Die Linien sind nicht zusammengesetzt. Virga unten stumpf abgeschnitten, ca. 10 mm hoch mit 5 mm Kopfweite. Einzelnote Rhombe. Die Typen zeigen einen etwas schwerfälligen Schnitt. Vergl. Tafel VI.

Laut Druckmandat liess Bischof Heinrich die Druckerei nach Regensburg verlegen: officinam igitur artis impressorie aliunde non modicis sumptibus et expensis ad civitatem ratisponensem transtulimus. Sonach besitzen wir in diesem Missale Sensenschmidts den ältesten Regensburger Notendruck. In genannter Stadt wurde die Korrektur der Bücher vorgenommen: in litteris, sillabis, verbis, orationibus, punctis, rubricis et aliis correquisitis. Am Schluss des Mandates erfahren wir die Namen der Typographen. Es sind Johannes Sensenschmidt und Johannes Beckenhaub aus Mainz. Der letztere war früher mit Reyser in Würzburg tätig gewesen, hatte sich aber schon vor 1481 von diesem getrennt. (Welzenbach S. 148). Mit derselben Type und in derselben Ausstattung druckte Sensenschmidt
a) $\mathbf{1 4 8 7}$ die Gesänge im Missale für Freising. Exemplar: München Staatsbibliothek, ohne Titelblatt. Kolophon: Fol. 323*: Liber missalis per magistrum iohannem Sensenschmidt de Babenberga mit dem Datum 2 Kal. Sept. 1487. Das Druckmandat des Bischofes Sixtus von Freising nennt Sensenschmidt magister ingenio ac impressoria arte pollens.
b) auf Kosten Peter Drachs 1488 das Missale Olomucense, s. Riemann Tafel XIX.
c) 1489 ein Missale für Augsburg mit dem Druckmandat des Bischofes Friedrich von Hohenzollern. Der Kolophon Fol. 295r hat das Datum 4 id. Januar. Dieser Auftrag war für Sensenschmidt um so ehrenvoller, als in Augsburg damals Ratdolt bereits seine Offizin eröffnet, aber wahrscheinlich für Typennotendruck noch nicht eingerichtet hatte.
Das Missale für Bamberg von 1490 enthält laut gütiger Mitteilung der Kgl. Bibliothek zu Bamberg Hufnagelnoten, während Riemann S. 62 von der Ausgabe bemerkt, dass sie keinerlei Notendruck enthalte. Möglicherweise ist das Exemplar der Kgl. sächs. Bibliographischen Sammlung, das ihm als Vorlage diente, unvollständig. Ein weiteres Missale Bambergense gab Sensenschmidt im Vereine mit Petzensteiner 1491 heraus.

Ein obsequiale sive benedictionale secundum ecclesiam et diocesim frisingensem, das Sensenschmidt und Heinrich Petzensteiner 1482 in Bamberg herausgaben, enthält keinen Notendruck. Die Linien sind rastriert (manchmal doppelt gezogen z. B. im Exemplar der Münchener Staatsbibliothek Fol. $69^{r}$ Zeile 1, und mit Krümmungen in allen 4 Linien des Systems. Fol. $72^{\text { }}$ ist das Rastrum quer in die Linien hereingefallen). Gleichfalls ohne Noten erschien Sensenschmidts Missale für die Benediktiner 1481.

Einen Laurentius Sensenschmidt werden wir weiter unten kennen lernen. Johannes starb um 1491.

Ganz Hervorragendes leistete mit seinen Choraldrucken

## JAKOB VON KILCHEN

als Genosse Michael Wennsslers in Basel. Von ihnen stammt das Graduale Basileense, das in jüngster Zeit mehrfach beschrieben wurde. Das mir vorliegende Exemplar, dem Pfarrarchive zu Spieringen bei Altdorf in der Schweiz gehörig, ist ohne Titelblatt. Die erste Seite beginnt mit dem Registrum pro officiis in hoc Graduali contentis u.s.w. Auf der Rückseite dieses Blattes die rotgedruckte Bemerkung: Anno a partu virginis Millesimo quadringentesimo octuagesimo octavo quarto


Melodieprobe aus Kilchens Oraduale Basileense 1488. idus marcii finitum est hoc opus preclarum et in vrbe Basileensi feliciter elaboratum ingenio et impensis spectabilium virorum Michaelis wenssler et Iacobi de Kilchen vrbis prenominate civium. Nach einem ganz leeren Blatte folgt Fol. I mit dem Introitus für den ersten Adventsonntag. Der Kolophon enthält dasselbe Datum mit Angabe des Papstes Innozenz VIII., des Kaisers Friedrich, Königs Maximilian und des Bischofes Kaspar de Rheno von Basel. Hier, wie am Schluss des Registers, stehen die Wappen der beiden Drucker. Wenn am Schluss des Graduale gesagt ist, „Opus omnium iudicio laudatissimum et cunctipotentis laudibus quo notarum illa mala antiquata dissonantia hac sua diffusiva et quidem regulata uniformitate e medio tollitur, congruentissimum" - so wollten die Drucker damit keineswegs sich die Eifindung des Notentypendrucks beilegen, wie Riemann S. 64 zu glauben scheint. Ein Fortschritt war das Buch jedenfalls für die Diözese, zu deren Ge brauch es bestimmt war, und im Vergleich mit den jüngeren Choralhandschriften durfte Kilchen die Ebenmässigkeit und schöne Form seiner Notenschrift rühmend hervorheben. Eine Probe aus dem Buche bei Barclay Squire. Neuestens hat sich Hermann Springer in einem Aufsatze "Zur Musiktypographie in der Inkunabelzeit" damit beschäftigt. („Beiträge zur Bücherkunde und Philologie, Aug. Wilmanns zum 25. März 1903 gewidmet." Leipzig 1903 S. 173-180.)

Acht Systeme zu 4 Linien in Rotdruck füllen die Seite. Die Linien sind nicht zusammengesetzt. Die Systeme 18 mm hoch und 174 mm lang. Die Virga 8 mm hoch bei 3 mm Kopfweite. Fol. $119^{v}$ schliesst das eigentliche Graduale. Das Kyriale umfasst 22 Blätter, worauf 49 Blätter mit Sequenzen folgen. - Eine andere Ausgabe dieses Buches
mit geringen Differenzen besitzt die Bibliothek der Erzabtei Beuron und die Stadtbibliothek zu Lüneburg.

Die Notationsweise Kilchens ist oben ausführlich dargelegt worden. Für den Liturgiker bietet sein Graduale und mehr noch sein Antiphonar hohes Interesse. Das Graduale enthält zwei Melodien für das Offertorium "Offerentur virgines", eine mit „maius", die andere mit "minus" bezeichnet Fol. 101-102. Die Ferialmessen der Fastenzeit fehlen. Das Proprium de Sanctis ist ziemlich beschränkt. Am Schlusse sind 39 Sequenzen mit Notation abgedruckt.

Die melodische Version ist im allgemeinen eine sehr gute. Eine Probe davon gibt umstehende Tafel. Jedenfalls sind die Varianten nicht beabsichtigte Korrekturen. Noch weniger sind Kürzungen bemerkbar.

Das Antiphonar enthält die Vespern, die historiae und die Evangelii antiphona. Das Officium der Matutin ist aufgenommen für Weihnachten, Neujahr, Dreikönig, die drei letzten Tage der Karwoche, Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten, sowie für die Marienfeste, Lichtmess, Verkündigung, Heimsuchung, Himmelfahrt, Geburt und Opferung, für Allerheiligen, ausserdem für das Commune Sanctorum. Mehrmals findet sich die Rubrik: Quando Responsorium canitur sine neuma, Fol. 11v, oder quando non canitur neuma, Fol. 15r. Vergl. 27v. An Stelle des Christus factus est im Matutinum der drei letzten Kartage stehen Fol. 63r Kyrie eleyson und andere Invokationen. Interessant ist Osterliturgie Fol. 79-81. Für Peter und Paul und Mariä Himmelfahrt stehen zwei Reihen von Antiphonen, an letzter Stelle Fol. 233 mit der Rubrik: si quis vult, recipiat has antiphonas. Reimoffizien stehen für die Feste Dorothea, Gregorius, Visitatio B. M. V., Margaretha, Verona, Theodor, Elizabeth landgravia, Katharina, Konrad und für das Offizium der hl. Lanze. Marianische Antiphonen enthält das Buch mehr als heute gebräuchlich sind. Am Schluss einer jeden ist das Evovae angegeben. Ein Anhang enthall die Antiphone für den vierten Adventsonntag, die wir heute am 21. Dezember singen, ein Responsorium de Innocentibus, eine Antiphon für die Weihnachtsoktav, sodann den Psalm Venite adoremus und Te deum.

Die musikalische Version ist, wie Tafel VIII zeigt, eine recht gute. Auffallend häufig erscheint das bmolle in Wendungen wie la sa la, statt la si la, oder la do la. Das Antiphonar legt wie für die Kunst des Typographen, so für die Kunstliebe der Auftraggeber und für deren Liebe zum liturgischen Gesang ein schönes Zeugnis ab.

Von Wennssler und Kilchen erschien 1488 noch die bei Riemann S. 64 nach Weale erwähnte Agenda parochialium ecclesiarum mit Notendruck. Wennssler verliess 1493 Basel, um in verschiedenen Städten Frankreichs zu arbeiten. Sein Kölner Missale 1487 (s. weiter unten) und jenes für Mainz enthalten keinen Notendruck, sondern freien Raum für die Notenlinien. Ein Missale für Trier 1488 weist rotgedruckte Notenlinien auf.

## GEORG STUCHS,

der 1484 eine Missale secundum consuetudinem romane curie und 1490 ein Missale Strigoniense (für Gran) ohne Notendruck hatte erscheinen lassen, tritt spätestens 1491 mit seiner Agenda für Regensburg in die Reihe der Notendrucker ein. Das Exemplar der Münchener Staatsbibliothek, ein prächtiger Pergamentdruck, beginnt: Fol. I Incipit obsequiale sive benedictionale secundum consuetudinem ecclesie et dyocesis Ratisponensis. Kolophon: Liber obsequiorum seu benedictionum secundum ordinem et ritum alme ecclesie Ratisponensis
industria et impensis Jeorgij Stuchs de Sulczpach. Nurnberge impressus finit feliciter Anno domini MccceXCI mensis Februarij die duodecimo.

Format: $228 \times 167 \mathrm{~mm}$, davon nehmen die Notenlinien mitsamt Umrahmung $164 \times 112 \mathrm{~mm}$ ein. Notendruck: sechs Systeme zu 4 Linien in Rotdruck auf ungespaltener Seite. Liniensystem 12 mm hoch, zusammengesetzt. Die gotischen Noten in sehr schönem Schnitt. Virga 11 mm hoch mit 3 mm Kopfweite. Einzelnote: Rhombe. Eine Probe des wohlgelungenen Druckes auf Tafel XII.

Dieselben Vorzüge besitzt Stuchs Agenda für Salzburg 1492. Das Buch beginnt ohne Titelblatt. Prologus In obsequialium benedictionum librum quem agendam vocant: secundum ritum et consuetudinem alme Saltzburgensis ecclesie. Prologus sive epistola praeambularis Incipit feliciter. Kolophon: Fol. 118": Obsequialium benedictionum opus eximium architectonica arte: impensis: ac industria Georgij Stuchs de Sultzpach Civis Nurenbergensis secundum ordinarium ac Rubricas alme Saltzpurgensis ecclesie caractere iocundissimo impressum. Anno a Nativitate verbi supra millesimum et quadringentesimum secundo kalendas Junij Finit feliciter.

Format: $738 \times 173 \mathrm{~mm}$. Notendruck: sieben Systeme zu 4 Linien in Rotdruck auf ungespaltener Seite. Liniensystem 13 mm hoch. Virga 11 mm hoch mit 3 mm Kopfweite. Die Noten treffen (wenn unter die Linie herabreichend stumpf abgeschnitten wie z B. Fol. $16^{v} / 5$ und Fol. $33^{r} / 3$ ) gut auf die Linien. Einzelnote: Rhombe. Die Notenlinien zusammengesetzt und zwar so, dass entweder alle 4 gleichzeitig (z. B. Fol. $21^{v} / 2$ et) oder die einzelnen Linien für sich neu einsetzen (z.B. Fol. 22r/7 über Schlussilbe von populo). Mehrmals Linien und Text ohne Noten (z. B. Fol. $21^{v}-22^{v}$ und Fol. 70 ${ }^{v}-71^{r}$ ). In demselben Jahre 1492 vollendete Stuchs sein Missale für Salzburg mit dem Druckmandat des Erzbischofes Friedrich von Salzburg, worin zum Lobe des Buches gesagt ist: procuravimus missalia . . . per Jeorium stuchs nurnberge. Cuius artem, diligentiam, ingenium, operis impressi elegantia tam excellenter commendat ... Nam si litere notentur, non impressae sed scriptae, imo pictae videntur . . Si melodia musicae die feriato, die celebri, die solenni venerit cantanda, nihil erit obvium, quod in aliquam posset ducere dissonantiam et confusionem, quum sint omnes notae per lineas, per spatia, per caracteres clavium, per directoria finalia tam certo moderamine et artificio digestae, ut nonnisi vel caecum, vel mutum, vel omnino ignarum informent magis quam iuvent libri isti missam legere, vel cantare. Nach Kalendarium: Fol. I. Incipit missale integrum tam de tempore quam de sanctis secundum Rubricam ecclesie Saltzeburgensis u.s.w. Fol. 113v-116". Exultet zur Wasserweihe in Melodie. Fol. 169r-182": Die Intonationen zu Kyrie, Präfationsgesänge, Pater noster. Einzelne Noten nachträglich mit Rot eingetragen und ergänzt. Kolophon: Fol. 384r. Missale secundum rubricam ordinarij Archiepalis ecclesie Saltzpurgensis: felicem et optatum finem dedit Jeorius Stüchs librorum impressor Nurnberge: mensis Augusti die decimo quarto: post christi incarnationem Anno millesimo quadringentesimo nonagesimo secundo.

Format: in Fol. Notendruck: neun Systeme zu 4 Linien in Rotdruck auf ungespaltener Seite. Liniensystem 12 mm hoch, zusammengesetzt. Virga 11 mm hoch mit 3 mm Kopfweite. Einzelnote: Rhombe.

Ein Missale Benedictine religionis Monachorum cenobij Mellicensis Impressum Nurnberge in officina Georgij Stöchs de Sulczpach enthält auf Fol. CX die gedruckte Melodie zu Media vita (im ganzen fünf Systeme). Der Rest des Blattes leer. Dazu die Rubrik:

Haec antiphona canitur in nostro monasterio Medelicensi tempore tribulationis et continuatur iam pluribus annis sub elevatione, Cantore incipiente: Media vita, chorus prosequitur. Fol. CV ${ }^{v}$ beginnt das Ordinarium Missae ohne Noten. Format in Fol. Fünf Systeme zu 4 Linien in Rotdruck auf ungespaltener Seite. Liniensystem 13 mm hoch, zusammengesetzt. Gotische Noten im gewöhnlichen Schnitte Stuchs. Virga 11 mm hoch mit 3 mm Kopfweite. Einzelnote Rhombe. Nach Weale erschien das Missale vor 1483 (?). In diesem Falle wäre das Media vita die Erstlingsprobe Stuchs auf dem Gebiete des Notendruckes. Ein anderes Exemplar der Münchener Staatsbibliothek enthält die Präfationsgesänge handschriftlich.

Stuchs entfaltete eine sehr ausgedehnte Tätigkeit. Von seinen Missaldrucken notieren wir noch ausser den schon genannten: 1494 für Brandenburg, 1498 für die Deutschherren. Riemann erwähnt ein solches für Gran 1498, Olmütz 1499, Hildesheim 1499, Magdeburg 1503 Salzburg 1505, Prag 1508 und für Minden 1513.

Das Missale für Cammin 1506 hat laut gütiger Mitteilung des Herrn Professor Dr. Neubaur in Elbing folgenden interessanten Kolophon: Missale secundum Rubricam et ordinarium ecclesie Caminensis: solerti cura: summoque studio correctum et emendatum in officina providi viri Georgii stuchs ex sultzpach: civis Nurenbergensis horrenda in calamitate et infectione pestilentica: una cum familia sua exul in loco solite sue residentie famoso in monte nivis impressum sortitum est finem felicem. Anno Salutis McceccVI. IIIj Kal. Maij. Sonach hatte Stuchs seine Heimat zur Zeit der Pest verlassen und in Schneeberg eine Zufluchtsstätte gefunden, wo er seine Druckarbeiten weiterbetrieb. Eine Agenda für Naumburg erschien 1502 aus seiner Offizin in Nürnberg. Nach der Pest war er also wieder nach Nürnberg zurückgekehrt, wo er noch mehrere Drucke vollendete.

In Nürnberg erschien 1491 (1496?) ein Missale für die Augustiner-Eremiten in Gr.-Fol. Das Münchener Exemplar (Staatsbibliothek) ohne Titelblatt. Fol. 1. Incipit ordo missalis sec. consuetudinem romane curie. Der Kolophon enthält die Bemerkung: consummatum atque perfectum sollerti studio et diligentia operaque et impensis fratrum heremitarum (Augustini de observantia) religionem praedictam in imperiali civitate Nurenbergensi observantium A. s. McccelXXXI. 1496 (sic) Pontifice Max. Innocentio. Sonach besassen diese Mönche eine eigene und recht leistungsfähige Druckerei. Fol. 94 beginnen die Präfationstexte ohne Noten. Fol. $\mathbf{9 6}^{v}$. Kanonbild, worauf 18 freie Blätter folgen, die im vorliegendem Exemplar die Melodien zu den Präfationen handschriftlich enthalten. Der Kanon auf Pergament. Die Melodie zum Pater noster gedruckt auf zwölf Systemen zu 3 roten Linien. System: 10 mm hoch, zusammengesetzt. Notation: nota quadrata. Einzelnote Brevis.

Augsburg erhielt durch die Bemühungen des Bischofes Johannes von Werdemberg in

## ERHARD RATDOLT

einen der bedeutendsten Buchdrucker aus Venedig zurück. Seine erste Arbeit für die heimatliche Diözese, das Obsequiale von 1487 (s. oben S. 33), enthält Noten in Holzschnitt. Sonach war Ratdolt damals für Notentypendruck noch nicht eingerichtet. Dafür spricht auch die oben erwähnte Tatsache, dass Sensenschmidt 1489, also in einer Zeit, da Ratdolt in Augsburg bereits tätig war, im Auftrage des Augsburger Bischofes für dort ein Missale Augustanum druckte. Erst 1491 erschien das Ratdoltsche Missale für Augsburg mit Notentypendruck Fol. 102-116. Eine Probe davon gibt Riemann Tafel XX. Das einzelne Blatt
hat acht Systeme zu 4 roten Linien. Das System misst etwa $16^{1 / 2}-17 \mathrm{~mm}$ Spannweite. Höhe der Virga 9, seltener 11 mm . Der Schlüssel öfters doppelt vorgezeichnet (c und f). Die Systeme sind stückweise zusammengesetzt.

In diesem Missale erkennen wir schon alle Eigentümlichkeiten des Ratdoltschen Notendruckes. Die Noten zeigen ziemlich scharfen Schnitt. Bemerkenswert sind die beiden Formen der Clivis. Die eine von ihnen mit dem Stabe links zeigt vorn an den oberen Kanten einen starken Ausschnitt, wärend am Schaftende der anderen Figur (mit dem Stabe rechts) die rechte Kante abgeschnitten ist. Es fehlt also dieser Form die sonst gewöhnliche Verdickung am-Abschlusse des Stabes. Dafür zeigen die besseren Abdrücke an dieser Stelle einen kurzen Strich in der Richtung des Schnittes. Dagegen wird der Gesamteindruck des Bildes durch den enggedrängten Satz etwas beeinträchtigt. Tatsächlich stossen in Ratdolts Choralbüchern die Noten öfters zusammen in einer Weise, wie dies bei keinem anderen Drucker dieser Zeit vorkommen dürfte. Kurz nach diesem Missale erschienen die Vigilie maiores et minores 1491 für die Diözese Augsburg. Von ihnen gibt unsere Tafel XIII ein Blatt. Das Werk ist heute sehr selten geworden. Ein Exemplar besitzt die Bibliothek des historischen Vereines in Augsburg. Die typographische Ausstattung ist dieselbe wie im Missale von 1491.

1492 (1. April) folgte ein Missale für Freising, veranlasst durch den hohen Preis der früheren Messbücher dieser Diözese (Druckmandat). Notendruck von Fol. 107-132. Fol. 133 stehen die Intonationen zu Gloria und Credo. Hieran schloss sich 1493 (21. Januar) ein Missale für Passau mit neun Systemen auf jeder Seite. Das Buch sollte „in dilucida atque perfecta litera" sich präsentieren (Druckmandat des Bischofes Christoforus). Höhe der Virga 9-15mm. Wie dieses Passauer Missale hat jenes für Augsburg von 1496 neun Systeme auf jeder Seite. Virga 9-12-15 mm hoch bei einer Kopfweite von 3 mm . Die Clivis 7 mm breit. Im Kolophon nennt sich Ratdolt bereits „nominatissimus". Ueber die Veranlassung dieser Ausgabe sagt das Druckmandat "capatiori ac sub maiori seu grossiori littera quam prius optimaque propter limpidos ac minus videntes oculos aliquorum de nostris praebemus omnino consensum imprimendi hac arte: ac sub forma meliori redagere". Von den späteren Missalbüchern Ratdolts notiere ich hier kurz: Chur 1497 (Ludwig Rosenthals Katalog XLII No. 755), Passau 1498 (neun Systeme auf jeder Seite), für ebenda 1503 (die Seite mit sieben Systemen) und 1505 (neun Systeme), für Konstanz 1504 und 1505 (mit neun Systemen). Letzteres existiert in zweifacher Ausgabe. Die Differenzen sind, soweit ich beobachtete, zum Teil geringer Art (im Druckmandat der einen Ausgabe ist Ratdolt mit grossem, in der andern mit kleinem Anfangsbuchstaben geschrieben. Ebenda ist die Verteilung der Wörter eine verschiedene. Fol. $143^{r}$ fehlt in einer Ausgabe das neunte System, das in der andern leer beigedruckt ist. Die eine Ausgabe zählt 33 Fol. mehr als die andere u. s. w.). Das Druckmandat des Bischofes Hugo von Landenberg datiert von 1504, der Kolophon des Buches vom 8. Kal. Octob. 1505.

Für Konstanz druckte Ratdolt 1510 das Obsequiale. Format in $4^{\circ}$ (Notendruck $142 \times 115 \mathrm{~mm}$ ) fünf Systeme (zusammengesetzt) zu 4 roten Linien auf ungespaltener Seite, während jenes für Freising 1493 und das Obsequiale minus für Salzburg 1497 (Exemplare: München, Staatsbibliothek) keine gedruckten Noten enthalten. Die Einleitung zum Konstanzer Obsequiale rühmt Ratdolts Kunst: expolito, loculentissimoque charactere: cum cantus modulatione quem ecclesia approbat. Das Konstanzer Obsequiale von 1493 wies weder Noten noch Notenlinien auf. Ein kurzer Ordo processionis von 1496 im Exemplare des
historischen Vereines zu Augsburg der Vigilie beigebunden, zählt im ganzen 2 Blätter im Format der Vigilie.

Eine spätere Arbeit des Meisters ist die Historia horarum canonicarum de s. Hieronymo etc., die zugleich mit der Historia horarum canonicarum de s. Anna 1512 erschien. Das Buch enthält eine Reihe von Antiphonen, Hymnen und Responsorien mit zum Teil reichen Melodien. Acht Systeme auf ungespaltener Seite füllen das Blatt, worauf der Notendruck $215 \times 145 \mathrm{~mm}$ einnimmt. Auf der letzten Seite des Buches steht die Bemerkung: Augustae vindelicorum in aedibus Erhardi Ratdolt, cuius studio et impensa: arte politiori: suis aeneis: notaminibus musicis: et XIII formis characterum diversis: opus hoc: ab archetypo excusum est, Anno SalutisMDXII Quinto decimo Kal. Novembres. Ratdolt verfügte also damals über 13 verschiedene Typenformen, gewiss für jene Zeit eine beträchtliche Ausstattung seiner Druckerei. Indessen das Interesse seines Bischofes für die Liturgie stellte Ratdolts Kunst noch höhere Aufgaben als in diesen Choralbüchern der Fall war. Der Bischof betraute ihn 1494-95 mit dem Drucke eines Graduale und Antiphonars für die Diözese Augsburg. Beide Bücher sind heute nur noch in wenigen Exemplaren erhalten und verdienen um so mehr unsere Aufmerksamkeit, als sie uns einen genaueren Einblick in die Gesangspraxis unserer süddeutschen Chöre vor 1500 gewähren. Das Graduale erschien 1494 und 1498.

Alle mir bekannten Exemplare des Graduale sind ohne Titelblatt. Vor Fol. I ein zwei Seiten langes Register. Kolophon Fol. 116": Hoc opus graduale dicier (sic!) vulgo solitum: per maximis et cura et solicitudine Magistri Sixti haugñ revisum et castigatum finit foeliciter: impressum Auguste industria et impensis


Melodieprobe aus Ratdolts Oraduale 1494 Erhardi ratdolt ibidem artis impressorie nominatissimi Anno christiane salutis McccclXXXXIIIj. XIj. Kal. Julij. Damit schliesst die erste Hälfte des Buches, das nur die wichtigeren Offizien enthält. Dem Münchener Exemplar ist auch die zweite Hälfte (1498) beigebunden. Sie enthält die Gesänge für weniger hervorragende Sonn- und Festtage, an denen einfachere Chöre vielleicht die Tagesmesse nicht sangen.

Die typographische Ausstattung ist wie in den übrigen Choralbüchern Ratdolts. Die melodische Version verrät eine gute Quelle, wie umstehende Probe zeigt. Ueber die Notation vergleiche man das S. 15 und 22 Gesagte.

Von kaum geringerem Interesse ist das Antiphonar, das Ratdolt 1495, also vor dem zweiten Teil seines Graduale erscheinen liess. Das Buch ist ohne Titelblatt. Das Vorwort spricht von grossem Mangel an Antiphonarien. Bischof Friedrich von Hohenzollern veranlasste den Druck, nachdem viele Missalien und Gradualien durch Ratdolt "quam accuratissime" hergestellt waren. Das Buch ist für gewöhnliche Pfarreien bestimmt (,accipiant parochialium ecclesiarum rectores"). - Fol. I: Antiffanarium per circulum (sic). Dominica prima in adventu domini. Ad vesperas Responsorium. Kolophon: Fol. 90: Finit antiffanarij opus hoc speciale pervigili castigatione magistri Sixti haugen revisum et emendatum Augusteque impressum opera et impensis Erhardi ratdolt ibidem artis impressorie vulgatissimi Anno dominice incarnationis. McccelXXXX quinto. VIj. Kal. Martij. - Das. folgende Blatt enthält das Salve Regina und Regina celi. Auf der Rückseite des weiteren Blattes das Signet Ratdolts.

Format: in Fol. Notendruck: neun Systeme zu 4 Linien in Rotdruck auf ungespaltener Seite. Liniensystem $16^{1 / 2}-17 \mathrm{~mm}$ hoch, zusammengesetzt. Virga 9—12, im Podatus 15 mm hoch mit $3-31 / 2 \mathrm{~mm}$ Kopfweite. Einzelnote: Virga und Rhombe. Auch hier ist der Strophicus gebraucht. Clivis in geschlossener, Podatus in offener Form. Climacus: 3 Rhomben (Fol. $34^{\mathrm{v}} / 1$ ) oder Virga mit. 2 Rhomben. Ebenda steht mit dem c- der g-Schlüssel. Tristropha: dreimal Strophicus, z. B. Fol. $36^{r} / 8$.

Ein Jörg Ratdolt, vermutlich ein Sohn Erhards arbeitete um 1510 in Augsburg. Von ihm besitzt die Münchener Staatsbibliothek ein Missale secundum ritum ac consuetudinem Ratisponensis ecclesie de novo quam castigatissime impressum (5. Januar 1515). Das Buch wurde auf Geheiss des Pfalzgrafen vom Rhein, Herzog Johann von Bayern, des damaligen Administrators des Regensburger Sprengels gedruckt. Die wohlgelungene Arbeit enthält je sieben Systeme zu 4 roten (zusammengesetzten) Linien mit Notendruck.

Ein Mainzer Missale im Besitze der Kgl. ö. Bibliothek zu Stuttgart und laut Katalog von

## PETER SCHÖFFER

1489 (?) gedruckt, enthält die Melodien in sehr schönem und sorgfältigem Drucke, wie Tafel X erkennen lässt. Die Einlage mit den Melodien beginnt nach Fol. $124^{v}$ (diese Seite ist ganz leer) mit „Kyrie In summis festis leyson" u. s. w. Das Blatt trägt unten die Signatur a 1. Im ganzen sind es 26 Blätter Notendruck. Das letzte Blatt enthält auf der Rückseite nur zwei Systeme. Auf der Einzelseite stehen acht 4 linige Systeme mit 17 mm Höhe in Rotdruck auf ungespaltener Seite. Die Virga zeigt eine Höhe von ca. 7 mm bei 3 mm Kopfweite. Am Schluss des Buches (Fol. 205) finden wir das Signet Schöffers. Die Typen (Custos, Noten, Liniensystem) gleichen vollständig jenen in Kilchens Graduale, so dass möglicherweise die Noteneinlage in dem Exemplare der Stuttgarter Bibliothek von Kilchen für Schöffer gedruckt ist.

Bei der hohen Vollendung, welche die Notentypen dieses Mainzer Missale von 1499 (?) auszeichnet, müssen die unbeholfenen in Holz geschnittenen Noten der Mainzer Agenda von 1495 (? s. oben) sowie die Tatsache befremden, dass Schöffers Missale für Mainz vom Jahre 1493 wie die früheren Ausgaben (für Mainz 1483; für Meissen 1485 und Krakau 1487. Vergl. Riemann S. 68) keine gedruckten Noten enthalten. Der Kolophon des Messbuches von 1493 nennt Schöffer ausdrücklich (per petrum schoffer de gernssheym) und gibt als Datum 3. April 1493. Auf das einzelne Blatt fallen 13 Notensysteme zu 4 roten Linien.

Die Linien möchte man für rastriert halten. Doch spricht hiegegen, a) dass an einer Stelle ihre Fortsetzung sich etwas verengt; b) bei Ausbiegung einer Linie behalten die übrigen ihre Richtung bei. Wo die kleinen Initialen einsetzen, gewahrt man Radierungen an den Notenlinien, letztere sind also nicht mit den Initialen gedruckt. Schöffers Psalter von 1490 hat keine gedruckten Noten. Im Exemplar der Trierer Stadtbibliothek sind diese handschriftlich eingetragen. Gedruckte Noten scheinen hingegen in seinen Responsoria Moguntina vorhanden zu sein (ohne Jahresangabe).

Eine schöne Arbeit eines bis jetzt namentlich unbekannten Meisters zeigt Tafel XI aus der Agenda für Passau von 1490 nach dem Exemplar der Münchener Staatsbibliothek, das ohne Titelblatt ist. Nach dem Registrum contentorum zu Anfang des Buches berichtet eine Notiz über die Veranlassung des Druckes durch Bischof Christoph (datiert: ultima mensis Julii 1490). Kolophon fehlt. Vielleicht darf man an Johannes Petri, der 1491 für Passau ein Missale herausgab (s. unten) denken. Manches im Schnitt der Noten gemahnt an Ratdolt. Sieben Systeme à 16 mm hoch zu 4 roten Linien (aus einem Stücke) füllen die Seite. Die Virga hat eine Höhe von ca. 9 mm bei $3-4 \mathrm{~mm}$ Kopfweite. Als Einzelnote steht die Rhombe. Der Pressus begegnet in zwei Formen: als Doppelrhombe oderVirga mit nebenstehender Rhombe.

Für Passau erschien 1491 ein Missale, in dessen Druckmandat Johannes Petri aus Passau lobend als opifex peritus genannt wird. Dass Petri die typographische Herstellung des Buches selbständig und in eigener Offizin besorgte, lässt sich aus dieser Bemerkung mit grosser Wahrscheinlichkeit folgern. Sonst wird in dem mir vorliegenden Exemplare der Münchener Staatsbibliothek ein Drucker nirgendwo angezeigt. Das Blatt hat neun Systeme à 16 mm hoch zu 4 roten aus einem Stück gefertigten Linien. Die Virga hat 8 mm Höhe und eine Kopfweite von 3 mm . Einzelnote Rhombe.

Einen tüchtigen Meister besass Bamberg in Magister

## JOHANNES PFEYL.

Er arbeitete anfangs in Gemeinschaft mit Heinrich Petzensteiner und Laurentius Sensenschmidt (wohl ein Verwandter des Johannes Sensenschmidt). Unter diesen Namen erschien 1491 eine Agenda für Bamberg und 1492 ein Missale Ratisponense. Spätere Ausgaben der Missalien von Regensburg 1497, 1499, 1500, 1510, 1518 und von Bamberg 1506 (Missale speciale, ohne Noten), 1507 sowie die Agende für Bamberg 1514 haben nur noch seinen Namen. Demnach arbeitete er um diese Zeit allein. Diese letzteren Bücher zeigen in den Notentypen einen schöneren Schnitt als bei Johannes und Laurentius Sensenschmidt, wenngleich ihre Form mehr kräftig und etwas massig ist. Pfeyls Messbücher haben zehn Systeme zu 4 roten (zusammengesetzten) Linien (Missale Ratispon. von 1518 mit elf Systemen). Das einzelne System misst ca. 13 mm in der Höhe. Als Einzelnote treffen wir Rhombe und Virga, letztere 7-11mm hoch bei einer Kopfweite von ca. 3 mm . Eine Probe: Tafel XVII.

Pfeyls Agenda sive obsequiale secundum Imperialem ecclesiam et' dyocesim Babenbergensem von 1514 hat auf der Quartseite sechs Systeme mit 4 roten Linien bei einer Spannweite von $12 \frac{1}{2} \mathrm{~mm}$. Auch hier sind die Linien zusammengesetzt. Die Virga hat eine Höhe von 9 und, wenn sie auf der untersten Linie steht, 5 mm . Einzelnote Virga und Rhombe. Im Exemplar der Würzburger Universitätsbibliothek sind an einzelnen Stellen
des Liniensystems die Linien verdoppelt (gespalten), so z. B. in der Quaternio d Fol. $8^{\text {r }}$ Zeile 1, 2, 3, 4, 6 der Abschluss der Zeilen rechts; in derselben Quaternio d $11^{\mathrm{v}}$ Zeile 1 und $2 \mathrm{u} . \mathrm{s}$. w. Die Doppellinien sind sicherlich nicht durch Verschiebung entstanden. Eher könnte man an starke Pressung denken, die bei Metallstäben in der Mitte der Linien die Farbe zurückwirft, so dass der mittlere Grund der Linie frei hervortritt, was bei alten Drucken wiederholt zu beobachten ist. Wären die Stäbe aus Holz geschnitten, so ergäbe der Abdruck eine anders geformte Linie, und wäre eine so häufige und ungleichmässige Spaltung der Linienstäbe undenkbar.

Zu den besten Frühdrucken mit Noten gehören die Arbeiten des

## JACOB WOLFF VON PFORZHEIM.

Er war schon 1488 als Drucker tätig (Streckmeyer, Beiträge zur Basler Buchdruckergeschichte S. 56 ff.), doch trat er als selbständiger Musikdrucker erst nach 1500 auf. Sein Würzburger Missale speciale (1509) enthält keinen Notendruck. Von ihm stammt das prächtige Missale für Salzburg, das 1510 (4. non. Octob.) erschien und zwar sumptibus providi viri oswald de Augusta, den wir oben schon genannt haben. Unsere Tafel XXV bietet eine kurze Probe nach dem Pergamentdruck der Münchener Staatsbibliothek. Sehr wohltuend wirkt der klare und reine Druck. Oefters bemerken wir vereinzelte rotgedruckte Noten, die aus der Druckerei stammen und höchstwahrscheinlich zugleich mit den roten Linien gedruckt wurden. Letzteres kann man daraus erkennen, dass die roten Notenlinien an diesen Stellen jeweils eine Unterbrechung aufweisen, so dass für die Type Raum entstand (z. B. Fol. $159^{r}$ Zeile 2 und $160^{r}$ Zeile 1, 3, 5, 7). - Das Missale zählt sieben Systeme zu 4 roten Linien auf ungespaltener Seite. Das System hat 16 mm Höhe und ist aus einem Stück. Die Virga ist 8 mm hoch mit einer Kopfweite von 3 mm .

Im gleichen Jahre erschien auf Kosten des Augsburger Bürgers Christoph Thum ein Missale secundum ritum ecclesie Augustensis. Der Kolophon (13. Kal. Febr.) rühmt die sagax imprimendi industria des Meisters (Pforzheim?). Das Druckmandat datiert vom 1. März 1510. Ausstattung: neun Systeme (à 13 mm hoch) zu 4 Linien in Rotdruck auf ungespaltener Seite. Virga 6 mm hoch mit einer Kopfweite von 2 mm . Ueberhaupt haben die Noten kleine, zierliche Formen und erinnern an jene im Graduale von Prüss 1501. Eine Probe auf Tafel XXIV.

1511 vollendete Pforzheim sein für die Choralgeschichte bedeutendstes Werk: das Graduale und Antiphonar. Kolophon, in dem mir vorliegenden Exemplar durch starke Abreissung am Rande rechts unterbrochen: „Finit Antiphonarij opusculum . . . notulis faberrimis faberrime im(pressum . . .) Basilee: arte et industria magist(ri . . .) de Pfortzheim. Impensis . . . . Christoferi Thum civis Au(gust . . . . .) 1511 . 23. April".

Neben diesem Graduale beschäftigten den unermüdeten Meister in diesem Jahre die Herausgabe eines Missale secundum ritum ecclesie Brixinensis und einer Agende für Salzburg. Für das Missale bestritt Johann Oswald aus Augsburg die Kosten. Die Korrektur des Buches besorgte Blasius Forner „ita ut ne tantillum quidem verbulum sit quod non quater antequam litteris mandaretur, fuerit rigorosissime examinatum". Notendruck: neun Systeme zu 4 Linien in Rotdruck auf ungespaltener Seite. Das einzelne System ist ca. 17 mm hoch und aus einem Stück gefertigt. Virga 8 mm Höhe und 3 mm Kopfweite. Einzelnote:

Virga und Rhombe. - Die Salzburger Agende hat wieder die kleineren Typen Pforzheims. Kolophon: 20. Dezember 1511. Format: in $4^{0}$. Sieben Systeme zu 4 roten Linien, je 13 mm hoch. Einzelnote: vorwiegend Rhombe. An mehreren Stellen leere Notenlinien, z. B. Fol. 17 ssq. $57^{\mathrm{r}}, 64^{\mathrm{r}}$ und $64^{\text {r. }}$.

1516 (nonas Januarii) vollendete Pforzheim den Druck eines Psalterium una cum Hymnario secundum Chorum Ecclesie Herbipolensis, wovon die Universitätsbibliothek Würzburg ein Exemplar besitzt. Auf der Rückseite des Titelblattes befinden sich zwei in Rot gedruckte leere Notensysteme, darunter die Wappen des Bischofes und der Stadt Würzburg. Fol. I beginnt das Psalterium, das aber durchgehends nur gedruckte (leere) Notensysteme enthält. - Nur einige Monate später (28. Juni) erschien ein zweites, für Würzburg bestimmtes Buch geringeren Umfanges: die Vigilie maiores. Die 29 Blätter in $4^{0}$ tragen auf der Vollseite acht Systeme à 17 mm hoch, mit 4 Linien in Rotdruck (nicht zusammengesetzt). Höhe der Virga 8 mm bei 3 mm Kopfweite Das Buch ist also mit der grösseren Form der Pforzheimschen Typen gedruckt. Einzelnote: Virga und Rhombe. Eine Agenda secundum rubricam Numbergensis (Naumburg) Diocesis gab Pforzheim 1519 heraus (in $4^{0}$, fünf Systeme zu 4 Linien). Auch hier finden wir leere Notensysteme (Fol. 183 ${ }^{\text {r }}$ 195 ${ }^{\text {r }}$. Pforzheims Missale speciale von 1519 enthält keinen Notendruck. Ebensowenig seine Agenda sive Benedictionale commune agendorum von 1518 (fünf Systeme zu 4 roten Linien).

In Pforzheim dürfen wir wohl auch den Herausgeber der Vigilie mortuorum maiores et minores secundum chorum


Melodieprobe aus Pforzheims Graduale 1511 ecclesie Moguntinensis Metropolitane erblicken. Dafür spricht die grosse Aehnlichkeit dieses Buches mit den erwähnten Vigilie für die Würzburger Diözese und mit dem Missale von 1510 (mit der kleineren Notentype). Das Format der Mainzer Vigilie beträgt in dem mir vorliegenden Exemplar $186 \times 113 \mathrm{~mm}$, wovon $140 \times 98 \mathrm{~mm}$ inkl. Text auf den Notendruck fallen. Das Vollblatt füllen fünf Systeme (ca. 13 mm hoch, zusammengesetzt) mit 4 roten Linien. Die Virga hat eine Höhe von 6 mm mit ca. 3 mm Kopfweite. Als Einzelnote sind Rhombe und Virga gebraucht. Riemann erwähnt S. 66 noch die Missalien für Upsala 1513, Magdeburg 1515 und Brandenburg 1518, und Streckmeyer ein Missale Verdense von 1516.

Für die Diözese Strassburg erschien unter Bischof Adalbert in trefflicher Ausstattung eine Agenda mit Notendruck (in $4^{0}$, fünf Systeme zu 4 roten Linien auf ungespaltener Seite. Das System ca. 14 mm hoch). Das Buch dürfte um 1490 in Strassburg selbst gedruckt worden sein. Die hier gebrauchten Noten erinnern an das Graduale secundum laudabilem cantum Gregorianum diligentissimis laboribus correctum, das

## JOHANNES PRÜSS (BRISE)

in Strassburg 1501 in zweiter Auflage (?) fertig stellte. Am Schluss des Kalendariums enthält das Buch eine längere, recht hübsch geratene Monitio: „Sanctus Gregorius instituit cantica in re divina fieri ad excitandas fidelium mentes. Et divus Ambrosius hymnos primus cantare coepit. Nam ut dulcis Bernardus ait, dum canticis spiritualibus sacra tecta resultant, nihil supernis civibus: nihil summo regi jocundius exhibetur. Hac causa Ioannes Prüs impressurae opifex et bibliopola argentinensis divinas laudes amplificare cupiens libros quos gradualia vocant, communibus notis et cantu gregoriano impressit: ut honesti sacerdotes et ecclesiarum procuratores modico aere illos comparare possint. Ne ob defectum librorum perpetuum servetur in ecclesiis praecipue parochialibus silentium. Sed ut duo aut tres sacerdotes missas ex eis canere possint ad honorem Dei matrisque suae ad gloriam sanctorum, admoriendos suscitandosque subditorum animos, ut de celestibus gaudiis cogitent et ad sanctas oblationes reddantur promptiores. Tu ergo curate Pastor Plebane tuque fabricae administrator librum levi precio parare memento notis integris gregorianis, bono caractere charta et rubricis exornatum, qui si in tuta custodia servabitur, ad centum et ducentos annos est duraturus. Nec te moveat si plures aut minores inveneris notas quam tu in usu forsitan habuisti: facile enim haec poterunt ad normam redigi et moderari." Das Graduale war also wie die übrigen Choralbücher um diese Zeit für den Gebrauch der gewöhnlichen Pfarrkirche bestimmt. Nach dem Kolophon zu schliessen, ist unsere Ausgabe bereits die zweite, die Prüss von diesem Graduale veranstaltete (summa cum diligentia correctum et denuo impensis ac conatibus laboriosis industrii viri Iohannis prüs civis Argentinensis impressum anno salutis nostre 1501 7. Kal. Novembris). Notendruck zehn Systeme je $13-14 \mathrm{~mm}$ hoch, aus einem Stück, mit 4 roten Linien auf ungespaltener Seite. Die Virga hat ca. 6 mm Höhe bei ca. 2-3 mm Kopfweite. Einzelnote Virga und Rhombe. Tafel XX gibt einen Abdruck der Pfingstmesse aus dem Exemplar des Strassburger Priesterseminars. Eine weitere Ausgabe erschien 1510 (31. Juli).

Ein Psalterium chorale secundum morem et consuetudinem sancte Romane ecclesie cum hymnis, antiphonis et versiculis annexisque vigiliis mortuorum una cum directorio psalmorum erschien 1509 laut Kolophon Impensis Iohannis bryse. Der Folioband enthält nur gedruckte Notensysteme (acht auf der vollen Seite zu 4 Linien in schwarzem Druck) ohne Noten.

Von den übrigen Strassburger Buchdruckern nennen wir hier Friederich Dumbach, der 1499 eine Agende für Breslau mit Notendruck herausgab. Zwei Jahre vorher hatte derselbe ein Missale für Ermland gedruckt (1497), das gleichfalls Notendruck enthält. Eine Beschreibung dieses Buches, das in zwei Ausgaben auf Pergament und Papier erschien, gibt Dr. Fischer im Pastoralblatt für die Diözese Ermland 1894 No. 7, S. 82 f.

Eine tüchtige Kraft trat nach 1500 mit dem Wiener

## JOHANNES WINTERBURGER

in den buchhändlerischen Wettbewerb. Seine Messbücher für Passau 1507 (in Fol.: acht Systeme à $16^{1} / 2 \mathrm{~mm}$ Höhe zu 4 roten Linien auf ungespaltener Seite zusammengesetzt. Virga 8 mm hoch mit 4 mm Kopfweite. Einzelnote Rhombe), 1509 (acht Systeme. Vergl. Tafel XXIII) und 1512 sind in derselben Ausstattung achtenswerte Leistungen. Von ihm erschienen ein Graduale 1511, ein Psalterium 1512, Vigilie 1513, Modus accentuandi 1513 (nach Riemann S. 66) sowie eine Agenda (sieben Systeme), sämtlich für Passau.

Schon der jüngeren Periode angehörend, aber immerhin noch als ein tüchtiger Meister musikalischer Frühdrucke ist

## THOMAS ANSHELM AUS BADEN

zu nennen. Er gab selbständig 1518 ein Missale secundum ritum ac consuetudinem ordinis divi patris Benedicti de observantia per Germaniam heraus. Seine Offizin befand sich in Hagenau (Hagenoie). Das eben erwähnte Buch zählt neun Systeme zu 4 roten Linien mit einer Spannweite von 17 mm . Die Linien sind nicht zusammengesetzt. Mit denselben Notentypen ist sein Missale diocesis Argentinensis 1520 gedruckt. Das Druckmandat des Bischofes nennt den Satz character legibilis, grandis atque legibilis. Systeme hat das Einzelblatt sieben zu 4 Linien, von denen je 3 Linien schwarz und eine vierte mit dem fa-Schlüssel rot ist. Die Virga ist 10 mm hoch mit 4 mm Kopfweite. Die schwarzen Notenlinien durchschneiden sichtbar die Noten. Der Druck war demnach ein dreifacher: Text und 3 Linien, dann die sieben Systeme in Schwarz, 1 Linie (vielleicht zusammen mit den roten Initialen) und endlich die Noten in Schwarz Als Einzelnote werden Virga und Rhombe gebraucht.

Bedeutender als diese beiden Arbeiten und zeitlich früher ist ein Werk, dessen Notendruck allem Anscheine nach von Anshelm herrührt, das aber unter dem Namen des

## PETER DRACH

in die Oeffentlichkeit kam. Es ist das 1515 erschienene Psalterium Spirense: ad usum orandi et cantandi. Cum Kalendario u. s. w. Darüber grosses bischöfliches Wappen. Ueber der Umrahmung: Vivat feliciter Georgius Spirensis episcopus. Das übrige fehlt (abgerissen). Unten im Rotdruck: Omnia que cantantur, in notis. Auf der Rückseite das Druckmandat des Bischofes Georg von Speier aus Udenheim von X. Kal. Novembris 1515, worin die Veranlassung zum Druck berichtet wird. Dieselbe geht auf Peter Drach zurück. Expositum est nobis... honestum virum Petrum Drach Scultetum nostrum Spirensem fidelem dilectum proposuisse, si cum assensu nostro fieri possit: Psalterium, Mortuorum vigilias, commune Sanctorum et alia quaedam generalia eorumque appendices ad cantum et notas iuxta usum ecclesie nostrae Spirensis, qualia prius nondum habuimus et ea quidem maioribus formis ac litteris impressioni tradere velle. Der Bischof lässt ausdrücklich jedermann die Freiheit, diese Chorbücher zu kaufen oder nicht. Der Kolophon fehlt in dem unvollständigen Exemplar der Mainzer Stadtbibliothek.

Format: in Fol. Notendruck: sieben Systeme zu 4 Linien, wovon 3 in Schwarzdruck und 1 in Rotdruck auf ungespaltener Seite. Liniensystem 19 mm hoch, nicht zusammengesetzt. Virga 10 mm hoch mit 4 mm Kopfweite. Die Noten treffen gut auf die Linien. Einzelnote: Virga und Rhombe. Initialen in Rot- und Schwarzdruck, letztere auf die Notenlinien hineingedruckt. Eine kurze Probe gibt Tafel XXVI. Die Noten haben eigentümliche, etwas plump gehaltene Formen. Uebrigens hat hier wohl, wie gewiss in vielen anderen Fällen, irgend eine handschriftliche Vorlage als Führer gedient. Von den Missaldrucken Drachs erwähnt Riemann S. 66 jene für Speier 1484, 1487, 1501, Olmütz 1488, Karthäuser ca. 1496, Mainz 1497, 1507, 1517, 1520, Benediktiner (Bursfeld) 1498 und Trier 1516. Hievon kenne ich aus persönlicher Anschauung das Mainzer Missale von 1507 nach einem Exemplare der Mainzer Stadtbibliothek. Die Notenlinien darin beginnen jeweils in dünnen Ansätzen links, die sich gegen die Mitte zu verdicken und dann wiederum in der Stärke nachlassen. Die Linien sind also rastriert. Die Noten fehlen oder sind handschriftlich eingetragen. Auch das Missale Moguntinum von 1520 enthält keine Noten, wohl aber gedruckte Linien (zehn Systeme mit 4 roten Linien). Riemann berichtet ferner von einem Mainzer Missale speciale von 1500, das nach Weale Notendruck enthalten soll (?). Ein Psalterium von 1502 mit grossgedruckten schönen Lettern von Drach besitzt der Mainzer Domschatz, und eine Agenda Spirensis von 1512 die Bibliothek in Karlsruhe und Darmstadt (mit Noten). Von Drach stammt wohl auch das Missale Spirense von 1500 und die Trierer Agende 1512 in $4^{0}$. Sieben Systeme zu 4 Linien in Rotdruck auf ungespaltener ${ }^{3}$ Seite. System ca. $12^{1 / 2} \mathrm{~mm}$. Virga 7 mm hoch. Hübsche gotische Noten. Einzelnote: Virga und Rhombe. Fol. $113^{r}$ scheinen die vier Noten über dem Worte Oremus in Holz geschnitten.

In Köln, das in Heinrich Quentell einen rührigen und gewandten Meister besass - er druckte allein über 400 verschiedene Bücher -, wurde der Notendruck erst in späteren Jahren heimisch. Quentells liturgische Bücher enthalten keine Noten (Missale für Köln 1498, 1499, für Trier 1498. Missale parochialium sacerdotum ca. 1486, ca. 1490 und 1492, Missale Itinerantium 1500).

Ebenso besitzen die Vigilie mortuorum secundum ordinem ecclesie Coloniensis von Peter Quentell (1521) und dessen Agenda ecclesiastica (1527) keine gedruckten Noten. Das erstgenannte Buch enthält gedruckte Notenlinien (sieben Systeme auf ungespaltener Seite in $4^{0}$ ). Ueber die älteste gedruckte Kölner Agende berichtet der nunmehrige Kanonikus Dr. A. Steffens im Kölner Pastoralblatt 1895 S. 151.

Hermann Bungarts Missale für Köln vom Jahre 1498 hat nur freien Raum für Notenlinien. Desselben Missale saecularium sacerdotum von 1509 enthält schwarz gedruckte Notenlinien in 2 Kolonnen mit 11, 12 und 13 Systemen zu 4 und 3 Linien. Bungarts Agende dürfte gleichfalls ohne Notendruck sein.

Homborch hat in seinem Missale 1481 Raum für die Linien frei gelassen. Seine späteren Arbeiten (Missale 1482, Psalterium 1482), wie jene Renchens enthalten keinen Notendruck.

Das Karthäuserbüchlein von Köln und Landens Ausgabe des Cochlaeus wurden oben S. 29, 31 und 35 unter den Arbeiten in Holzschnitt erwähnt.

Für Köln druckte Wennssler(?) in Basel 1487 ein Missale, das teilweise leere Notenlinien, teilweise gedruckte Noten von schöner Form enthält (im Kanon zum Pater
noster elf Systeme zu 3 roten Linien auf 2 Kolonnen). Einzelnote vorzugsweise Virga mit 8 mm Höhe und 2 mm Kopfweite. Eigenartig ist die Form des Podatus: entweder Rhombe mit angehängter Virga oder Virga mit Seitenbalken links (an dessen Vorderseite ein Strich abwärtsgezogen). Später erhielten die Pariser Offizinen Hopyl und Kerver Aufträge für das Hochstift.

Schöngeformte Notentypen schmücken die Arbeiten, welche

## MELCHIOR LOTTER (LOTTHER)

meist im Verein mit Kachelofen in seiner Offizin veranstaltete. Doch dürfte man im Gegensatz zu Riemann, der S. 68 eine Aehnlichkeit mit Ratdoltschen Typen annehmen möchte, eher jene von Stuchs in Vergleich bringen, mit denen die Noten des Hortulus musices (eine Tafel davon bei Riemann No. XXIII) in Schnitt und Grösse übereinstimmen.

Riemann erwähnt von Lotter eine Reihe von Missaldrucken. für Meissen 1500, 1501, 1510, 1512, 1515, 1519, Merseburg 1502, Brandenburg 1516 und Prag 1523, ferner ein Totenofficium für Meissen 1520. Für letztere Diözese druckte Lotter 1527 die Agende (in $4^{0}$, fünf Systeme zu 4 roten und zusammengesetzten Linien). Eine Agenda sive benedictionale commune agendorum erschien 1513, und 1520 ein Processionar unter dem Titel Libellus ad omnes de tempore et de sanctis circuitus et processiones ecclesiasticas Lipsiae. Neben dem Hortulus musices des Burchard, in dem Lotter Doppel-Typendruck (schwarze Noten auf schwarze Linien) anwandte (Leipzig 1514 und 1517) gab er 1517 ein anderes kleines choraltheoretisches Buch heraus: Contentorum in hoc volumine index. Isagoge in Musicam melliflui doctoris sancti Bernhardi. Opus musicum divi ac dulcissimi patris Bernhardi. Hier sind die Linien rot. Format in $4^{0}$ mit sieben Systemen à 12 mm hoch zu 4 stückweise zusammengesetzten Linien. Virga $8-11 \mathrm{~mm}$ hoch mit 3 mm Kopfweite. Einzelnote Virga und Rhombe. Welzenbach nennt a. a. O. S. 125 ein Werk Lotters von 1516: Homilien des hl. Bernhard mit Musiknoten, womit wohl dieser kleine Traktat gemeint sein sollte. Von Konrad Kachelofen erwähnt Riemann S. 65 Missalien für Meissen 1495 und 1500 und Prag 1497 und 1498. Ein Psalterium mit Hymnen von ihm besitzt die Universitätsbibliothek zu Greifswalde (Leipzig 1497), worin nur die roten Notenlinien gedruckt sind, und zwar sind, wie ich durch gütige Mitteilung des Bibliothekvorstandes erfahre, in den Hymnen die Linien einzeln (nicht je vier) gesetzt.

Von den jüngeren Basler Druckern verdient Thomas Wolff (vielleicht ein Sohn des Jakob von Pforzheim?) besondere Beachtung. Er druckte 1520 für Mainz ein Missale, worin er die Versicherung gibt: pro virili conabimur, ut semper huiuscemodi, volumina non solum eleganter, sed et emaculatissime nostra ex officina prodeant . . . Praeterea praefationes ut vocant, venustissimis Musices notulis conscripsimus. Seine Noten erinnern stark an jene Kilchens, von dem er sie möglicherweise (durch Pforzheim) erhalten hat. Neun Systeme à 17 mm hoch zu 4 roten Linien füllen die ungespaltene Folio-Seite. 1521 folgte Wolffs Graduale, seine bedeutendste Arbeit auf dem Gebiete des Choraldruckes.

Von den jüngeren Druckern seien hier kurz erwähnt: Friedrich Crewsner in Nürnberg, von dem ich ein Psalterium mit rastrierten Linien (erkennbar an den wiederholten Ansätzen inmitten der Systeme) und lateinischen Noten kenne.

Ein Missale für Halberstadt erschien 1511 im Verlage des Johannes Heyst mit hübschen Notenfiguren. Letztere erinnern an die kleine Type Pforzheims.' Ein Druckef wird im Buche nicht genannt. Das Vollblatt zählt 10 Systeme mit ca. 13 mm Höhe und 4 roten Linien auf ungespaltener Seite. Virga 7 mm hoch und in der Kopfweite 3 mm breit. Einzelnote Virga und Rhombe.

Hieronymus Holtzel in Nürnberg gab 1517 ein Missale für Eichstätt heraus ( 10 Systeme zu 4 roten Linien). Fol. $262^{r}$ enthält das Buch einen Modus accentuandi mit den Kapiteln de monosyllabis, de dissyllabis, de Pollisyllabis. Hier sind kleine rote Noten in den Text gedruckt. Fol. 263: Modus cantandi et concludendi Collectas (mit schwarzen Noten). Riemann S. 63 glaubt in dem Buche Ratdolts Typen zu erkennen.

1514 druckten Jakob Heller, Heinrich Hermann von Wimpffen und J. Gutknecht ein Missale für Passau mit gotischer Notation, und 1505 Johann Haller und Sebastian Hyber in Krakau ein solches für Breslau.

Das erste Choralbuch in einfachem Typendruck, das ich bis jetzt kenne, sind die Quaestiones musices von Spangenberg, die 1536 von Georg Rhaw gedruckt wurden. Diese Ausgabe ist zwei Jahre älter als der älteste von Riemann angeführte deutsche Notentypendruck. Später folgten das Büchlein des Stirpianus bei Petreius u. a.


## InHALTS-VERZEICHNIS.

## ERSTER TEIL: DIE GOTISCHE NOTATION UM 1500.

Kapitel I: Die Theorie über die gotische Notation am Ausgange des Mittelalters. - Glarean. Der Anonymus von München cod. mus. m. 1571 und 1573. Henricus Helenae. S. 1-10. Kapitel II: Die gotische Notation in deutschen Wiegendrucken. - Neumentabelle. Virga und Rhombe. Minima. Clivis. Podatus. Climacus. Scandicus. Torculus. Porrectus. Pressus. Strophicus. Quilisma. Mora vocis.

## ZWEITER TEIL: AUS DER WIEGENZEIT DES DEUTSCHEN NOTENDRUCKES.

Kapitel I: Holzschnitt und Typendruck im Dienste der Tonkunst. Musiknoten in Holzschnitt. Merkmale. Choralbücher in Holzschnitt. - Der Notendruck mit beweglichen Typen. BuchPreise.
S. 27-38.

Kapitel II: Deutsche Kunst in fremdem Lande. Ulrich Han. Stephan Planck. Nikolaus von
Frankfurt. Johann Haman. Emerich von Speier. Peter Liechtenstein. Leonard Pachel. Wolfgang Hopyl. Thielmann Kerver. . . . . . 39-46.

Kapitel III: Der Notendruck in Deutschland. Das Tübinger Fragment. Jörg Reyser. Michael Reyser. Joh. Sensenschmidt. Jakob von Kilchen. Jörg Stuchs. . Erhard Ratdolt. Jörg Ratdolt. Peter Schōffer. Joh. Petri. Joh. Pfeyl. Jakob von Pforzheim. Joh. Prüss. Friedr. Dumbach. Joh. Winterburger. Thomas Anshelm. Peter Drach. Heinrich und Peter Quentell. Bungart. Homborch. Melchior Lotter. Konrad Kachelofen. Thomas Wolff. Crewsner. Holtzel.
S. 47-68.

## VERZEICHNIS DER FAKSIMILES

## IM TEXT:

1. Holzschnitt aus Keinspeck „Lilium musice" von Johann Schäffler in Ulm 1497.
2. Holzschnitt aus Prasberg ${ }^{\text {clarissima plane atque }}$ choralis musice interpretatio" von Michael Furter in Basel 1501.
3. Holzschnitt aus Cochläus „De musica activa" von Johann Landen in Köln 1507.
4. Holzschnitt aus dem "Ordo inungendi infirmum" der Karthäuser zu Köln (um 1500).
5. Holzschnitt (?) aus Georg Rhaw „Enchiridion utriusque musice" von Valentin Schuman in Leipzig 1520.
6. Melodieprobe aus Kilchens Graduale, Basel 1488.
7. Melodieprobe aus Ratdolts Graduale, Augsburg 1494.
8. Melodieprobe aus Pforzheims Graduale, Basel 1511.

## IM ANHANG:

1. Ulrich Han in Rom, Missale 1476.
2. Graduale, Tübinger Fragment, ca. 1470-80.
3. Jörg Reyser in Würzburg, Missale Herbipolense 1481.
4. Jörg Reyser in Würzburg, Missale Herbipolense 1481.
5. Jörg Reyser in Würzburg, Missale Herbipolense 1497.
6. Johannes Sensenschmidt in Regensburg (Bamberg), Missale Ratisponense 1485.
7. Erhard Ratdolt in Augsburg, Obsequiale für Augsburg 1487.
8. Jakob von Kilchen in Basel, Antiphonarium Constantiense (?) ca. 1488.
9. Michael Reyser in Eichstät, Agenda 1488.
10. PeterSchöffer in Mainz, Missale Moguntinum 1489 (?).
11. Agenda für Passau 1490.
12. Jörg Stuchs in Nürnberg, Agenda Ratisponensis 1491.
13. Erhard Ratdolt in Augsburg, Vigifie defunctorum 1491.
14. Johann Emerich in Venedig, Missale 1493.
15. Haman Herzog in Venedig, Missale 1493.
16. Peter Schöffer (?) in Mainz, Agenda Moguntin. nach 1493 (?).
17. Johann Pfeyl in Bamberg, Missale Ratispon. 1497.
18. Haman Herzog in Venedig, Agenda für Passau 1498.
19. Leonard Pachel in Mailand, Missale Ambrosianum 1498.
20. Johann Prüss in Strassburg, Graduale 1501.
21. Peter Liechtenstein in Venedig, Missalefür Prag 1506.
22. Wolfgang Hopyl in Paris, Missale für Köln 1506.
23. Johann Winterburger in Wien, Missale für Passau 1507.
24. Jakob von Pforzheim (?) in Basel, Missale für Augsburg 1510.
25. Jakob von Pforzheim, Missale für Salzburg 1510.
26. Peter Drach in Speier, Psalterium 1515.

## VERZEICHNIS DER BIBLIOTHEKEN


#### Abstract

NB. * bezeichnet jene Bibliotheken, welche der Verfasser persönlich besucht hat. Von den übrigen gingen ihm Mitteilungen von Seite der Titl. Vorstände zu.

Die Angaben über die Frankfurter Stadtbibliothek sind dem Artikel „Musikbibliographisches aus Frankfurt a. M. von Caroline Valentin" (Monatshefte für Musikgeschichte 1902, No. 1 u. 2) entnommen.

Ueber die Bestände der Leipziger Bibliotheken vergl. Dr. Riemann „Notenschrift und Notendruck".


1. Aachen, Stadt-B.
2. Aschaffenburg, Kreis-B.
3. Augsburg, Bischöfl. Ordinariat.
4. Augsburg, Historischer Verein.
5. Augsburg, Kreis-B.
6. Bamberg, Königl. B.
7. Basel, Universität.
8. Berlin, Königl. B.
9. Beuron,* Erzabtei.
10. Bonn, Universitảt.
11. Breslau, Stadt-B.
12. Breslau, Universität.
13. Cöln,* Priesterseminar.
14. Cöln,* Stadt-B.
15. Danzig, Stadt-B.
16. Darmstadt, Hof-B.
17. Dillingen, Kreis- u. Studien-B.
18. Donaueschingen, Hof-B.
19. Düsseldorf, Landes-B.
20. Elbing, Stadt-B.
21. Florenz,* Magliabechiana.
22. Frankfurt a. M., Stadt-B.
23. Freiburg i. Br, ${ }^{*}$ Universität.
24. Fulda, Landes-B.
25. Gotha, Hof-B.
26. Greifswalde, Universität.
27. Halle, Universität.
28. Hamburg, Stadt-B.
29. Heidelberg, Universität.
30. Karlsruhe, Hof- u. Landes-B.
31. Königsberg, Universität.
32. Lüneburg, Stadt-B.
33. Maihingen, Hof-B.
34. Mailand, Brera.
35. Mainz,* Priesterseminar.
36. Mainz,* Stadt-B.
37. Marburg, Universität.
38. Melk, Stifts-B.
39. München,* Hof- u. Staats-B.
40. Nürnberg, German. Museum.
41. Nürnberg, Stadt-B.
42. Regensburg, Klerikalseminar.
43. Regensburg,Thurnu. Taxis'sches Zentralarchiv.
44. Rom,* Angelica.
45. Rom, Corsini.
46. Rom,* Vaticana.
47. Sekkau, Abtei.
48. Strassburg, Priesterseminar.
49. Strassburg, Universität.
50. Stuttgart,* Königl. ö. B.
51. Trier, Stadt-B.
52. Tübingen, Universität.
53. Venedig,* Marciana.
54. Wolfenbüttel, Herzogl. B.
55. Würzburg, Priesterseminar.
56. Würzburg, Universität.

## VERZEICHNIS DER ERWÄHNTEN ODER BESPROCHENEN CHORALDRUCKE.

Die Zahl unter dem Fundort weist auf das obige Verzeichnis der Bibliotheken hin.

* besagt, dass das Buch in Konrad Burger the printers and publishers of the XV. century with lists of their works (London 1902, Zusammenstellung aus Hain Copinger, Pellechet, Proctor u. s. w.) aufgefïhrt wird.
$A=$ Agenda. $M=$ Missale. Die Jahreszahlen liegen alle über 1000.

| Druckerei | Buchititel | Jahr | Fundort | Seite |
| :---: | :---: | :---: | :---: | :---: |
| Anselm v. Baden | Psalterium (Drach) | 1515 | 36 | 65 |
|  | M. o. s. B. | 1518 | 48 | 65 |
|  | M. Argent. | 1520 | 23, 48 | 65 |
| Augustiner | M. | 1491 | * 39 | 57 |
| Baland | M. | 1505 | 23 | 45 |
| Baumann | A. | 1564 | 55 | 37 |
| Beck | M. spec. | 1514 | 48 | 38 |
| Beckenhaub s. Sensenschmidt |  |  |  |  |
| Behem | A. | 1551 | 35 | 37 |
| Benedictis, de | M. | 1504 | 14, 23 | 45 |
| Brandis, Marcus | Obsequiale | 1487 |  | 37 ; |
| Brise, Bryse s. Prüss |  |  |  |  |
| Bungart | M. | 1498 | * 13, 14 | 66 |
|  | M. | 1509 | 14 | 66 |
| Creusner | Psalterium | 1520 | 39 | 67 |
| Davost | M. | 1501 | 48 | 45 |
| Drach | M. | 1484 |  | 65 |
|  | M. | 1487 |  | 65 |
|  | M. | 1488 |  | 65 |
|  | M. | 1496 |  | 65 |
|  | M. | 1497 | 22 | 65 |
|  | M. | 1498 |  | 65 |
|  | M. spec. | 1500 |  | 66 |


| Druckerei | Buchitel | Jahr | Fundort | Seite |
| :---: | :---: | :---: | :---: | :---: |
| Drach | M. | 1500 | * 17 | . 66 |
|  | M. | 1501 |  | 65 |
|  | M. | 1507 | 16, 22, 36 | 65 |
|  | M. spec. | 1510 | * 11, 24 | 38 |
|  | A. | 1512 | 16, 30, 36 | 66 |
|  | Psalterium (s. Anselm) | 1515 | 36 | 65 |
|  | M. | 1516 |  | 65 |
|  | M. | 1517 |  | 65 |
|  | M. | 1520 | 16, 36 | 65 |
| Dumbach | M. | 1497 |  | 64 |
|  | A. | 1499 | * 11, 12 | 64 |
| Emerich | M. | 1493 | * 39 | 42 u .35 |
|  | M. | 1494 | * 50 | 42 |
|  | Processionar. | 1494 | * 39 | 42 |
|  | M. | 1498 | * 23 | 42 |
|  | Graduale | 1499-1500 | * 53 | 42 |
|  | Antiphonar | 1499-1500 | 53 | 43 |
| Furter | Prasberg | 1501 | 39 | 32 |
| Haller u. Hyber | M. | 1505 |  | 68 |
| Haman Herzog | M. | 1487 | 11, 39 | 42 |
|  | M. | 1488 | 39 | 41 |
|  | M. | 1491 | * | 41 |
|  | M. o. Pr. | 1493 | 21, 23 | 41 |
|  | M. Roman. | 1493 | * 38, 39 | 41 |
|  | M. | 1493 | 23, 39 | 41 |
|  | M. | 1497 | 44 | 42 |
|  | A. | 1498 | * 38, 39 | 42 |
|  | M. (mit Liechtenstein) | 1501 | 39 | 42 |
| Han | M . | 1476 | * 21 | 39 |
| Herzog s. Haman . |  |  |  |  |
| Holtzel | M. | 1517 | 39, | 68 |
| Homborgh | M. | 1481 | * 14 | 66 |
|  | M. | 1482 |  | 66 |
|  | Psalterium | 1482 |  | 66 |
| Hopyl | M. | 1506 | 13, 14, 39 |  |
|  | M. | 1507 | 14 | 46 u .37 |
|  | Psalterium | 1510-1520 | 5 |  |
|  | M. | 1514 | 14 | 46 u. 37 |
|  | M. Col. | 1520 | 14 | 46 u. 37 |
|  | M. Monaster. | 1520 | 48 | 46 u. 37 |
| Huguelin | M. o. Cist. | 1516 | 23 | 45 |
| Kachelofen | M. | 1495 | * | 67 |



| Druckerei | Buchtitel | Jahr | Fundort | Seite |
| :---: | :---: | :---: | :---: | :---: |
| Prevost | M. | 1525 |  | 46 |
| Petri | M. | 1491 | * 38, 39 | 61 |
| Pfeyl' s. Sensenschmidt | A. | 1491 | 6 | 61 |
|  | M. | 1492 |  | 61 |
|  | M. | 1497 | * 6, 39 | 61 |
|  | M. | 1499 | * 24, 39, 41 | 61 |
|  | M. | 1500 | * 39, 40 | 61 |
|  | M. spec. | 1506 | 56 | 61 |
|  | M. | 1507 | 6, 24, 39 | 61 |
|  | M. | 1510 | 9 | 61 |
|  | A. | 1514 | 6, 55 | 61 |
|  | M. | 1518 | 6, 39 | 61 |
| Pforzheim | M. spec. | 1509 | 56 | 62 |
|  | M. August. | . 1510 | 3, 39, 43 | 62 |
|  | M. Saltzeburg. | 1510 | 39 | 62 |
|  | A. Saltzeburg. | 1511 | 39 | 62 |
|  | Graduale | 1511 | 9 | 62 |
|  | M. Brix: | 1511 | 39 | 62 |
|  | M. Upsal. | 1513 |  | 63 |
|  | M. Magdeburg. | 1515 |  | 63 |
|  | M. Verdense | 1516 |  | 63 |
|  | Psalterium | 1516 | 56 | 63 |
|  | Vigilie | 1516 | 56 | 63 |
|  | A. | 1518 | 39 | 63 |
|  | M. | 1518 |  | 63 |
|  | A. | 1519 | 6, 36 | 63 |
|  | M. spec. | 1519 | 39 | 63 |
|  | Vigilie s. a. |  | 16, 36 | 63 |
| Plank | M . | 1482 | * 39 | 40 |
|  | Pontificale | 1485 | * 31, 46, 48, 54 | 40 |
|  | M. | 1486 | 40 | 40 |
|  | M. | 1488 | 46 | 40 |
|  | Pontificale | 1497 | * 2, 6, 14, 24, 39 | 40 |
| Prüss | Graduale | 1501 | 48 | 64 |
|  | Psalterium | 1509 | 5 | 64 |
|  | Graduale | 1510 | 23 | 64 |
| Quentell, Heinrich | M. | 1490 |  | 66 |
|  | M. | 1499 |  | 66 |
| Quentell, Peter | Vigilie | 1521 |  | 66 |
|  | A. | 1527 |  | 66 |
| Ratdolt, Erhard | Obsequiale | 1487 | * 3, 39, 55 | 57 |
|  | M. | 1491 | * 39 . | 57 |


| Druckerei | Buchtitel | Jahr | Fundort | Seite |
| :---: | :---: | :---: | :---: | :---: |
| Ratdot, Erhard | Vigilie | 1491 | * 4 | 58 |
|  | M. | . 1492 | * 39, * 18 | 58 |
|  | M. | 1493 | 39 | 58 |
|  | Obsequiale | 1493 |  | 58 |
|  | Graduale (P. I) | . 1494 | * 3, 33, 39 | 59 |
|  | Antiphonar | . 1495 | - 39 | 60 |
|  | M. | . 1496 | * 39 | 58 |
|  | Processionar. | 1496 | 4 | 58 |
|  | Obsequiale minus | 1497 | * 39 | 58 |
|  | M. | 1497 | * | 58 |
|  | M. | 1498 | * 38, 39 | 58 |
|  | Graduale (P. II) | 1498 | * 39 | 59 |
|  | M. | 1503 | 39 | 58 |
|  | M. | 1504 | 17, 18 | 58 |
|  | M. | 1505 | 28 (?) | 58 |
|  | M. | 1505 | 39 | 58 |
|  | Obsequiale | 1510 | 9,39 | 58 |
|  | Hist. s. Hieron. et s. Annae | 1512 | 5 | 59 |
| Ratdolt, Jörg | M. | 1515 | 39 | 60 |
| Reyser, Jörg | M. | 1481 | * 25, 50, 54, 56 | 49 |
|  | A. | . 1482 | * 6, 8, 49, 56 | 51 |
|  | M. | 1482 | 2, 22, 39 | 51 |
|  | M. | 1484 | * 25, 56 | 51 |
|  | M. | 1495 | 50 | 52 |
|  | Graduale | 1496 | * | 52 |
|  | M. | 1497 | * 56 | 52 |
|  | Lib. choralis | 1498 | * | 52 |
| Reyser, Michael | M. <br> A. <br> M. | 1486 | * 39 | 52 |
|  |  | 1488 | * 39 | 52 |
|  |  | 1489 | * 39 | 52 |
| Rhaw | Spangenberg, qu. musices | 1536 | 39 | 68 |
| Schäffler |  | 1497 | 39 | 27 |
| Schöffer, Joh. | Keinspeck, Lilium mus. | 1507 | 22, 36 | 37 |
|  | M. <br> M. | 1513 | 22, 36 | 37 |
|  | A. | 1513 | 35 | 37 |
| Schöffer, Peter | Psalterium <br> M. <br> M. <br> Psalterium <br> A. <br> M. <br> M. o. s. B. | 1457 | * 48 | 3760 |
|  |  | 1483 |  |  |
|  |  | 1489 | * 50 | 61 u. 37 |
|  |  | 1490 | 51 | 61 |
|  |  | 1493-1495 | 35, 36 | 60 |
|  |  | 1493 | * 22, 39 | 60 |
| Sensenschmidt, Joh. |  | 1481 | * 6, 38 | 53 |


| Druckerei | Buchitel | Jahr | Fundort | Seite |
| :---: | :---: | :---: | :---: | :---: |
| Sensenschmidt, Joh. | Obsequiale | 1482 | 39 | 53 |
|  | M. | 1485 | * 39 | 53 |
|  | M. Frising. | 1487 | 39 | 53 |
|  | M. | 1488 | * | 53 |
|  | M. August. | 1489 | 39, 50 | 53 |
|  | M. | 1490 | * 6, 50 | 53 |
|  | M. | 1491 | 6 | 53 |
| Sensenschmidt, LaurentiusStuchs | A. | 1491 |  | 61 |
|  | M. | 1484 | * 36 | 55 |
|  | M. | 1490 | * | 55 |
|  | A. Ratisp. | 1491 | * 6 | 55 |
|  | A. Saltzeburg. | 1492 | 39 | 56 |
|  | M. | 1492 | * 39 | 56 |
|  | M. | 1494 | 27 | 57 |
|  | M. Strigon. | 1498 | * | 57 |
|  | M. theutonicor. | 1498 | * 14 | 57 |
|  | M. Olomuc. | 1499 | 12 | 57 |
|  | M. Mellic. s. a. |  | ${ }^{*} 38,39,43,50$ | 564.37 |
|  | A. | 1502 | 6 | 57 |
|  | M. Magdeburg. | 1503 |  | 57 |
|  | M. | 1505 |  | 57 |
|  | M. | 1506 | 22, 26 | 57 |
|  | M. | 1508 |  | 57 |
|  | M. | 1513 |  | 57 |
| Wenssler (s. Kilchen) | M. | 1487 |  | 55 |
| Winterburger | M. | 1507 | 39 | 65 |
|  | M. | 1509 | 6, 39 | 65 |
|  | Graduale | 1511 |  | 65 |
|  | M. | 1512 | 39 | 65 |
|  | A. | 1514 | 39 | 65 |
|  | A. | 1520 | 36 | 37 |
|  | M. | 1520 | 16, 22, 23, 55 | 67 |
|  | M. spec. | 1521 | 12 | 38 |
|  | Graduale | 1521 | 7 | 67 |
| Druckerei unbekannt <br> Druckerei unbekannt (Basel) | Graduale, Fragment | 1470-1480 | 52 | 47 |
|  | M. Constant. | 1485 |  | 37 |
|  | A. Patav. | 1490 | 39, 49 | 61 |
|  | A. Argentorat. | ca. 1490 | 49 | 64 |
|  | M. Halberstadt. | 1511 | 39 | 68 |
| s. l. et a. | Vigilie mortuor. Mog. |  | 16 | 63 |



ULRICH HAN in Rom, Missale 1476.

TAFEL II.


GRADUALE, $1470-1480$ (?)
Fragment der Universität Tübingen.

TAFEL III.


TAFEL IV.


[^0]TAFEL $V$



Tafel V: JÖRG REYSER in Würzburg, Missale Herbipolense 1497.

TAFEL VII.

quč queritís:feo cifo cuntesnunciate oifápulis cius

tum venim' gementes:angelĭ bomini fèenté vió,

ERHARD RATDOLT in Augsburg,
Obsequiale für Augsburg 1487.
(Holzschnitt.)

TAFEL VIII.


[^1]

MICHAEL REYSER in Eichstätt, Agenda 1488.

TAFEL X.


PETER SCHÖFFER in Mainz, Missale Moguntinum 1489 (?).


AGENDA für Passau I490.

TAFEL XII.


JÖRG STUCHS in Nürnberg, Agenda Ratisponensis 149 I.


ERHARD RATDOLT in Augsburg,
Vigilie maiores minoresque defunctorum 149r.

TAFEL XIV.
TAFEL XV.
-
rancto


EMERICUS DE SPIRA in Venedig, Missale 1493.
(Holzschnitt.)

HAMAN HERZOG AUS LANDAU in Venedig, Missale 1493.


PETER SCHÖFFER (?) in Mainz, Agenda Moguntinensis
(nach 1493).
(Holzschnitt.)


TAFEL XVIII.


HAMAN HERZOG AUS LANDAU in Venedig, Agenda für Passau 1498.

TAFEL XIX.


LEONARD PACHEL in Mailand, Missale Ambrosianum 1498 (reduziert)


## TAFEL XXI.

Eōmunis pzefatio in fúmis feftiuitatibus


TAFEL XXII.

fum cozda Эabem ${ }^{\text {a }}$ d dominã.

Orattas ayamus Domino deo
Pefatio in fatitutitaté.
bi nuftetium noua mentisnos

freoculis lux tue datitatisitu= 4111141111
fullit. dat Dum duithifter Deam

tognofamus perbunc in $\mathfrak{n a t}$.

[^2]

TAFEL XXIV.


Tafel XXIII: JOHANNES WINTERBURGER in Wien, Missale 1507.
Tafel XXIV: JAKOB VON PFORZHEIM (?) in Basel Missale 1510.

Tafel XXV: JAKOB VON PFORZHEIM in Basel, Missale für Salzburg 1510.
Tafel XXVI: PETER DRACH in Speier, Psalterium 1515.


TAFEL XXVI.




[^0]:    JÖRG REYSER in Würzburg,
    Missale Herbipolense 1481, Tafel III = Ausgabe a, Tafel IV =Ausgabe b.

[^1]:    JACOB VON KILCHEN (?) in Basel, Antiphonarium Constantiense (?) ca. 1488.

[^2]:    Tafel XXI: PETER LIECHTENSTEIN in Venedig, Missale 1506. Tafel XXII: WOLFGANG HOPYL in Paris, Missale für Köln 1506.

