## Werk

**Titel:** Fundamentbuch von Hans von Constanz. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelspiels i...

**Autor:** Paesler, Carl

**Ort:** Leipzig

**Jahr:** 1889

**PURL:** https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?479007071_0005|log8

## Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

# Fundamentbuch von Hans von Constanz.

## Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelspiels im 16. Jahrhundert

von

**Carl Paesler.**

Die Universitätsbibliothek zu Basel besitzt unter F. I. 8. eine werthvolle Handschrift aus dem Jahre 1551, auf deren Titelblatt folgendes sich aufgezeichnet findet:

Abschrifft
M. Hansen von Constantz, des wyt
beriempten Organisten fundament buch
ſinen kinden verloßen.
*Bonifacii Amerbachii*
*Basiliensis.*
M. D. LI.

Von diesem Fundamentbuch machte bereits im Jahre 1876 in den »Monatsheften für Musikgeschichte«[1] eine kurz gefaßte, aber doch genügend ausführliche Anzeige der Oberbibliothekar der Baseler Universität, Dr. Ludwig Sieber. Auffallender Weise scheint seine Mittheilung keine besondere Beachtung gefunden zu haben, selbst A. G. Ritter gedenkt in der »Geschichte des Orgelspiels«[2] jener Handschrift gar nicht, was nur darin seine Erklärung finden kann, daß er dieselbe nicht gekannt hat. Denn das Fundamentbuch ist für die Geschichte des Orgelspiels am Ausgang der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts von so großer Bedeutung, daß der genannte Historiker einer Würdigung desselben sich sonst nicht hätte entziehen können.

[1] Robert Eitner, M. f. M. Jahrg. VIII, Nr. 2. S. 23—24.

[2] Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts. Leipzig, Hesse. 1884.

Der hohe Werth, welchen die Handschrift für die Musikwissenschaft besitzt, beruht zum Theil darin, daß sie für die Zeit, in welcher das Orgelspiel und die Orgelkomposition eine künstlerische und selbständige Entwickelung zu nehmen begannen, das älteste Dokument ist, welches über die Spielmethode und das Verfahren bei der Komposition, insbesondere bei Bearbeitung von Gesängen für Orgel unmittelbar durch eine theoretische Abhandlung und Anleitung ausführlichen Aufschluß giebt. Von nicht geringerer Wichtigkeit ist, daß die den umfangreichen zweiten Theil des Fundamentbuches bildenden Orgelstücke von Hans Buchner, dem hervorragendsten Vertreter der Hofheimerschen Schule, herrühren. Erhalten wir doch infolge dieses günstigen Umstandes nicht nur eine sichere Anschauung von dem Stande der deutschen, vornehmlich der südwestdeutschen Orgelkunst gegen Mitte des sechszehnten Jahrhunderts, wir gewinnen, was bisher nur in beschränktem Maße möglich war, auch ein klares Bild davon, welche Beschaffenheit die Orgelkunst des besonders von dem bedeutenden zeitgenössischen Musikschriftsteller Luscinius[1] hoch gepriesenen und gefeierten Lehrers und Meisters Paul Hofheimer[2] gehabt hat. Endlich aber und hauptsächlich ist die Handschrift deshalb werthvoll, weil sie eine empfindliche Lücke ausfüllt, die bisher für die Zeit von 1525 bis 1570 in der Geschichte des Orgelspiels bestand, indem nämlich gerade Südwestdeutschland damals die Stätte war, an welcher die Orgelkunst eifrig gepflegt wurde und welche den weiteren Entwickelungsgang dieses Kunstzweiges noch auf längere Zeit hin bestimmte.

Hieraus ist ersichtlich, daß das Fundamentbuch in hohem Grade Anspruch darauf hat, in der Geschichte des Orgelspiels einen Platz zu erhalten, sowie daß sein Inhalt selbst verdient, weiteren Kreisen leicht zugänglich und bekannt zu werden. Beides zu ermöglichen versucht nun die vorliegende Arbeit, sie begnügt sich daher nicht mit einer ausführlichen Beschreibung und historischen Würdigung des Inhalts der Handschrift, sondern veröffentlicht auch wenigstens einen großen Theil desselben. Es erschien zweckmäßig, die Arbeit in vier Abschnitte zu gliedern: der erste enthält die Beschreibung der Handschrift, im zweiten folgt die theoretische Abhandlung des Fundamentbuches in originalgetreuer Vollständigkeit und mit kritischen und erklärenden Anmerkungen versehen, der dritte Abschnitt giebt eine historische Würdigung der Schrift und reiht sie in den

[1] Vergl. dessen »*Musurgia*«, *Argentorati* 1536, S. 15 ff.
[2] Hofheimer lebte von 1459—1537.

Zusammenhang mit der zeitlich vorhergehenden und folgenden Litteratur ein, der letzte veröffentlicht eine Anzahl Kompositionen aus dem Fundamentbuch.

Zuvor aber wird es geboten sein, über die Person, das Leben und Wirken des Hans Buchner, dessen Identität mit dem Verfasser des Fundamentbuches, wie ihn das Titelblatt nennt, »Magister Hans von Constantz«, angenommen werden muß[1], zusammenfassend mitzutheilen, was bisher bereits bekannt war und etwa neues sich ermitteln ließ.

Der Name dieses Orgelmeisters findet sich in den Handschriften und Drucken des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts, welche denselben theils durch bloße Erwähnung, theils zugleich durch Aufnahme von einzelnen seiner Kompositionen der Nachwelt überliefert haben, verschieden aufgezeichnet. Die älteste mir bekannte Handschrift[2], von dem Freiburger Organisten Hans Kotter für Bonifacius Amerbach, den durch seine humanistischen Bestrebungen bekannten Professor der Rechte an der Universität Basel, ungefähr in den Jahren 1513—32 angefertigt, enthält drei Kompositionen von Buchner, deren erste als Autor »M. H. v. Constantz«, zweite »I. B.«, dritte »J. b. zu Constantz« angiebt. Eine Handschrift der Wolfenbütteler Bibliothek aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts nennt als Komponisten eines dreistimmigen Liedes (»Entzind bin ich«) M. Hans Organista Constanciensis. Leonhard Kleber bezeichnet in seinem Tabulaturbuch[3] unseren Orgelmeister bald mit »H. P.«, bald mit »HB«, je einmal mit »J. P.« und »Jo. puchner«.[4] Der nächste, welcher Buchner's gedenkt, ist Luscinius. In der »Musurgia« nennt er ihn *Joannes Buochner apud Constantienses* und begnügt sich nicht damit, ihn unter den Schülern Hofheimer's anzuführen, sondern bekundet zugleich auch seine große Achtung und innige Verehrung, welche er jenem wie den übrigen

[1] Die Gründe für diese Annahme sind theils aus dem unmittelbar Folgenden von selbst ersichtlich, theils gehen sie aus späteren Bemerkungen in dieser Arbeit hervor.

[2] Sie befindet sich in der Baseler Universitätsbibliothek unter F. IX. 22. Der Verfasser derselben, Hans Kotter aus Straßburg — nicht Kolter, wie er bisweilen genannt wird — war bis 1536 Organist in Freiburg im Üchtland, darauf »Leermeister« zu Bern. Wie Buchner hat er bei Hofheimer Unterricht genossen.

[3] Diese handschriftliche Orgeltabulatur ist in den Jahren 1520—24 entstanden und Eigenthum der Kgl. Bibliothek zu Berlin geworden.

[4] Daß mit H. P. Buchner gemeint ist, hat sich mir aus dem bearbeiteten Lied »Mein müterlin« ergeben, welches in der ursprünglichen Gestalt mit der Autorangabe Buchner's in einem Druck sich befindet, der im folgenden bald näher bezeichnet wird. Was »IB« betrifft, so stütze ich mich auf die völlig berechtigt erscheinende Annahme von Ritter, Gesch. d. Orgelsp. S. 104.

genannten Schülern wegen ihrer vortrefflichen Begabung und ihres edlen Charakters zollt.[1] In den gedruckten »100 dreistimmigen Gesängen«[2] aus dem Jahre 1538 befindet sich unter Nr. 38 hinter dem Textanfang die Autorangabe »Johan. Buchner«. In den »68 deutschen und einigen französischen Liedern«, die um 1550 erschienen[3], liest man bei mehreren Liedern die Formen »Bucherus« und »Bocherus« und die Abkürzung »Jo. Bo.« Ein Stimmbuch aus der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts enthält nach O. Kade[4] den Namen Bucher und ebenso nennt ihn Praetorius[5], welcher zugleich Bucher als den ersten Organisten zu Constanz bezeichnet.

Diese verschiedenen Lesarten sind in sämtliche Musiklexica und Musikgeschichtswerke von Bedeutung übergegangen, zum Theil sogar noch durch andere bereichert worden. So hat Walther die Namen »Joan Buochner« und »Bucchner«, Gerber[6] »Johann Büchner, Buochner« und »Bucchner«, Fétis »Buschner de Constance« und Ambros[7] »Buochner« und »Buchner« aufgenommen. Da nun die Handschrift, welche die Veranlassung zur vorliegenden Arbeit giebt, jedenfalls in Constanz und ungefähr zu der Zeit entstanden, als Buchner noch in jener Stadt lebte, außerdem eine Abschrift des von diesem Orgelmeister selbst verfaßten Fundamentbuches ist, so muß die hierin auftretende Schreibweise des Namens »Johannes Buchnerus«, also Johann Buchner als die richtigste, wenn nicht als die allein richtige angesehen werden.

[1] Die außer Buchner genannten Schüler Hofheimer's sind: *Joannes Kotter Argentinus apud Bernenses Helvetiorum*, *Conradus apud Spirenses*, *Schachingerus apud Patavienses*, *Bolfgangus apud Vienenses Pannoniae*, *Joannes Coloniensis apud Saxonum ducem*. Vergl. Luscinius, Musurgia. Straßburg 1536, S. 17.

[2] *Trium vocum cantiones centum*, *Noribergae* 1538, Formschneider. Befindlich auf der Universitätsbibliothek zu Jena. Der Textanfang von Nr. 38 ist folgender: »Mein müterlin, mein müterlin, das fraget aber mich: ob ich wolt ein schreiber? 'awe nein!' sprach ich.«

[3] Ein Exemplar auf der Königl. Bibl. zu München.

[4] Monatshefte für Musikgeschichte 1876 in Nr. 1, S. 11—15. Darnach enthält dasselbe unter Nr. 6 eine Komposition von Buchner, welcher der folgende daktylische Pentameter vorgeschrieben ist: *Grande decus Musis: Joannes Bucherus.*

[5] *Syntagma Musicum* 1614—19, *Wittebergae*, Joh. Richter. Tom. II, S. 162.

[6] Lexicon der Tonkünstler. 1812. Nebenbei bemerkt sieht Gerber an dem auf mannigfaltige Weise »verhunzten und geradebrechten« Namen, daß er »über mehrerley fremde Zungen gegangen ist: — was einem unberühmten Namen sicherlich nicht widerfährt.«

[7] Geschichte der Musik, Band III, 1868, S. 434.

Bezüglich der Lebenszeit und des Wirkungskreises von Hans Buchner war leider nur wenig Bestimmtes zu ermitteln; weder sein Geburts- noch Todesjahr läßt sich genau feststellen, immerhin aber ist eine ungefähre Angabe möglich geworden. Da nämlich das Tabulaturbuch von Kleber eine Komposition von Buchner mit der Jahreszahl 1515 enthält[1], also angenommen werden muß, daß zu jener Zeit unser Orgelmeister bereits eine bekannte Persönlichkeit gewesen ist, so haben wir sein Geburtsjahr etwa um 1485 anzusetzen. Sein Geburtsort ferner konnte ebenfalls nicht mit Sicherheit ermittelt werden, wahrscheinlich aber stammt er aus Süddeutschland[2] oder Südwestdeutschland.

Von Luscinius[3] erfahren wir, daß Buchner ein Schüler des weit und breit bekannten und berühmten Meisters Paul Hofheimer gewesen, zu welchem aus allen Ländern begabte Kunstjünger hinströmten, um unter seiner Leitung ihre Studien zu vollenden. Hofheimer befand sich aber seit etwa 1500 in Wien als Hoforganist[4] des Kaisers Maximilian I. und verblieb in dieser Stellung über 30 Jahre, also muß Buchner in Wien bei Hofheimer Studien gemacht haben, und zwar dürfte sein Aufenthalt daselbst etwa um 1510 stattgefunden haben. In Wien lebte damals der geniale und universale Meister Isaac und dessen Schüler der Schweizer Senfl, welcher der bedeutendste deutsche Liederkomponist des sechszehnten Jahrhunderts werden sollte. So fehlte es nicht an musikalischen Anregungen für den jungen Buchner und dieser günstige Umstand wird auf seine Ausbildung nicht ohne Einfluß geblieben sein. Wir ersehen auch aus einem erhaltenen Lied[5], daß er zugleich in der Vokalkomposition

---

[1] Die betreffende vierstimmige Komposition trägt die Überschrift: *Hodie mecum cras tecum.* 1515. J. P.

[2] Der Name Buchner ist noch heute in Süddeutschland sehr häufig anzutreffen.

[3] a. a. O. S. 17. Luscinius erzählt hier übrigens, daß ihm Buchner wie Kotter u. a. persönlich bekannt seien.

[4] Fétis nimmt an, daß Hofheimer bald nach Maximilian's Regierungsantritt (1493) dessen Hoforganist wurde, weil er nämlich über 30 Jahre in kaiserlichen Diensten — also noch unter Karl V — gestanden und nach der Wiener Zeit noch einige Jahre in Salzburg, in den Ruhestand versetzt, zubrachte. Diese Annahme läßt außer Acht, daß Hofheimer im Dienste des Erzherzogs Sigismund bis zu dessen Tode (1496) verblieb und dann erst zu Maximilian in ein Dienstverhältniß trat, vor allem aber berücksichtigt sie nicht genügend die Worte des Luscinius, welcher in der Musurgia aus dem Jahre 1536 (S. 16) von Hofheimer sagt: *Atque vir tantus, nunc quidem supra triginta annos in magisterio suo emensus.*

[5] Das oben erwähnte: »Mein müterlin«.

völlige Meisterschaft erlangt hatte, also nicht allein im Orgelspiel und in der Orgelkomposition Bedeutendes zu leisten bestrebt gewesen ist, obschon hier der Schwerpunkt seiner musikalischen Thätigkeit liegt. Nach Beendigung seiner Studien bei Hofheimer scheint sich Buchner nach Südwestdeutschland begeben zu haben. Ob er bald darauf nach Constanz gekommen und hier die Organistenstelle erhalten hat, in welcher er, wie anzunehmen, bis zu seinem Tode verblieben ist, läßt sich nicht entscheiden, das Jahr der Anstellung ließe sich erst dann genau bestimmen, wenn es möglich wäre, sichere Nachricht zu erhalten, wann in Constanz die erste Organistenstelle eingerichtet wurde, vorausgesetzt, daß die Überlieferung des Praetorius auf Wahrheit beruht.[1]

Constanz war damals im Vergleich zu heute eine sehr bedeutende Stadt. Am Ausgang des zwölften Jahrhunderts reichsfrei geworden, hatte sie sich besonders unter Einfluß der hier öfters abgehaltenen Reichstage und geistlichen Versammlungen zu großer Blüthe emporgeschwungen. Bereits im fünfzehnten Jahrhundert zählte sie 40000 Einwohner. Im zweiten Jahrzehnt des sechszehnten Jahrhunderts wurde Constanz von Unruhen auf längere Zeit heimgesucht. Nach Unterdrückung eines Aufstandes, welcher 1511 entstanden, weil der Rath der Stadt dem Schweizerbund sich anschließen wollte, während die Bürger dem Reiche treu blieben, rief die Einführung der Reformation im Jahre 1520 Mißhelligkeiten zwischen der Geistlichkeit und den Bürgern hervor, 1526 und 1527 verließ das gesamte Domkapitel die Stadt. Constanz trat nun dem schmalkaldischen Bunde bei (1531), und da es sich nach Auflösung desselben weigerte das Interim (1548) anzunehmen, wurde es, jedoch vergebens, von den Kaiserlichen angegriffen. Infolge dessen entzog der Kaiser Karl V. 1548 Constanz die Privilegien als Reichsstadt, erklärte es in die Acht und schenkte es 1549 seinem Bruder Ferdinand, wodurch es an Österreich kam.

Daß Buchner hier und zwar am Münster Organist wurde, kann als Beweis seiner Tüchtigkeit gelten; wir dürfen annehmen, daß er der begabteste und beste Schüler Hofheimer's gewesen ist; denn

---

[1] Syntagma Musicum, Tom. II, Theil V, S. 161|162: »Der Costnitzer Orgel Disposition hat mir wie sehr ich mich auch darnach bemühet biß anher nicht werden können: Allein daß mir es also wie allhier gemeldet wird zugeschickt worden. Die Orgel zu Costnitz sol ein groß gantz Werk seyn: der erste Organist hat Hans Bucher geheißen der jetzige Johann Deutlin. Hat über 3000 Pfeiffen und 70 Register. Die größte Pfeiffe wiegt mehr den 3 Centner und ist 24 Schuh lang. Auf der Lehnen umbher stehen 14 Engel haben rechte Pfeiffen so mit eingehen. Der Blaßbälge sind 22, ein jeder 10 Schuch lang und 4 Schuch breit. Das Leder kostet mehr als 200 gute gülden.«

sicherlich hat Luscinius bei Aufzählung der bedeutendsten Schüler des Wiener Hoforganisten nicht ohne Grund Buchner an die erste Stelle gesetzt. Im Jahre 1525 wird er zuerst als Organist bezeichnet. Aus dieser Zeit datirt nämlich ein Brief des genannten Hans Kotter, damals Organist zu Freiburg im »Öchtland«, an Bonifacius Amerbach, in welchem derselbe bemerkt, er habe der gleichzeitigen Sendung von 2 welschen *Carmina* an ihn auch einiges an »Her Hansen den Organisten« beigefügt, darunter die gewünschte »Fug *Allombra*«, und er bittet Amerbach diese Stücke jenem zu überantworten. Amerbach befand sich seit Anfang des Jahres 1525 als Universitätsprofessor dauernd in seiner Vaterstadt Basel. Ob Buchner sich hier vorübergehend aufhielt, wird nicht überliefert, jedenfalls war er bereits Organist in Constanz, Amerbach sollte also wohl die für jenen bestimmten Kompositionen ihm nach dort zusenden. Wir können hieraus schließen, daß der Musik liebende und selbst pflegende Amerbach[1] sowie zu Kotter auch zu Buchner in Beziehungen gestanden hat, letzterer ihm vielleicht ebenso wie der erstere gelegentlich Musikstücke zusandte. Aus seinem großen Interesse an der Musik erklärt sich auch, daß der Rechtsgelehrte von dem Fundamentbuch Buchner's eine Abschrift sich anfertigen ließ; da das Original verloren gegangen zu sein scheint, verdanken wir nur diesem glücklichen Umstande die genaue Kenntniß von des Orgelmeisters eigenster Kompositionsthätigkeit. In Constanz fand Buchner eine dauernde Stellung, wie aus der Benennung »Hans von Constantz« hervorgeht, er scheint hier bis zu seinem Tode die wohl ziemlich einträgliche Organistenstelle bekleidet zu haben, von den Mitbürgern wegen seiner Virtuosität im Orgelspiel und Meisterschaft in der Komposition, ebenso als Lehrer hochgeschätzt und sein Ruhm weit verbreitet worden zu sein. Wie lange er ungefähr gelebt hat, ergiebt sich aus der lateinischen Abhandlung in dem Fundamentbuch selbst. Hierin findet sich nämlich eine Bemerkung, aus der hervorgeht, daß Buchner zu der Zeit,

[1] D. A. Fechter berichtet in einem Vortrag über Bonifacius Amerbach, public. in den »Beiträgen zur vaterländischen Geschichte« von der historischen Gesellschaft in Basel, Bd. II. 1843, folgendes: »Gern hörte man ihm zu, wenn er etwa einen neuen Tanz, den er bei dem Organisten Hans Kotter in Freiburg im Üchtland bestellt, auf der Laute spielte oder ein von ihm gedichtetes Lied nach der Melodie *Adieu mes amors* zum Klang der Saiten sang: diese beiden Musikstücke hatte er sich 1515 bei Kotter komponiren lassen.« Amerbach lebte von 1495—1562; nach der oben erwähnten Handschrift F. IX. 22 lieferte ihm Kotter schon 1513 Abschriften von Kompositionen, als er noch Student in Freiburg i. Br. war (1513—19). Die Würde eines Docenten an der Universität Basel bekleidete er 26 Jahre hindurch (seit 1525).

als die Abschrift hergestellt wurde, also im Jahre 1551 nicht mehr gelebt haben kann.[1] Da nun wahrscheinlich nicht lange nach dem Tode Buchner's dessen Fundamentbuch Amerbach sich abschreiben ließ, so muß als äußerste Grenze für die Lebensdauer unseres Orgelmeisters etwa das Jahr 1550 angenommen werden, er hat sonach ungefähr ein Alter von 65 Jahren erreicht.

## I.

Das Fundamentbuch zeigt durchweg die Schrift einer und derselben Hand, nur der Titel des Ganzen rührt nicht von ihr her, sondern ist von Bonifacius Amerbach geschrieben. Wie schon angedeutet, zerfällt das Buch in zwei Theile. Der erste ist eine in lateinischer Sprache abgefaßte theoretische Abhandlung über Orgelspiel und Orgelsatzkunst mit praktischen Beispielen, der bedeutend umfangreichere zweite Theil enthält geistliche, für Orgel bearbeitete Gesänge, welche Hans Buchner für seine Kinder in einem besonderen Buche zusammengestellt hatte. Aus letzterem ist ersichtlich, daß die Abhandlung und die Orgelstücke ursprünglich nicht zusammengehört haben, vielmehr erst Amerbach sie in der Abschrift miteinander hat vereinigen lassen. Der von demselben herrührende Titel, Abschrift des Fundamentbuches von Magister Hans von Constantz, ruft zunächst die Annahme hervor, daß beide Theile eine genaue Abschrift der Originale von Buchner sind, dieselbe läßt sich jedoch nicht ganz aufrecht erhalten, ja es könnten sogar Zweifel entstehen, daß unser Orgelmeister überhaupt der Verfasser der theoretischen Abhandlung ist, weil sie nämlich Johannes Buchnerus zweimal erwähnt. Folioseite 14 wird Buchner als derjenige bezeichnet, welcher die Gewohnheit hatte, in der Orgeltabulatur den Baß stets an zweiter Stelle zu notiren[2], und Folioseite 26 macht ihn als Verfasser der folgenden Tafeln namhaft[3]. Beseitigt wird jedoch etwaiges Bedenken durch die nothwendige Annahme, Amerbach würde sicherlich nicht den oben angeführten Titel der Handschrift gegeben haben, wenn nur

---

[1] Der betreffende Satz — im Original fol. 14, hier im Druck S. 36 — lautet: *Hunc enim usum quodammodo sibi peculiarem habuit Johannes Buchnerus.* Auch der Titel der Orgelstücke: *cantiones, quas Johannes Buchnerus .... commiserat* gestattet einen Schluß auf die Dauer der Lebenszeit Buchner's.

[2] Die betreffende Stelle ist bereits in Anm. 1 mitgetheilt.

[3] Die bezügliche Bemerkung lautet: *tabulas, quarum author est Johannes Buchnerus.* Siehe S. 51.

die Orgelstücke, nicht auch die theoretische Abhandlung von Buchner herrührten. Es ist auch zu berücksichtigen, daß Amerbach zur Bezeichnung des Inhalts der Handschrift den Namen Fundamentbuch in erster Linie mit Bezug auf die Abhandlung gewählt, in welcher ein besonderer Abschnitt von *fundamentum* selbst handelt, worunter das Verfahren verstanden wird, eine Choralmelodie für Orgel mehrstimmig zu bearbeiten [1], er also die Orgelstücke des zweiten Theiles der Handschrift als eine passende Beigabe für das in der Abhandlung Ausgeführte betrachtet hat, ferner darf nicht außer Acht gelassen werden, daß er seine Bemerkung »sinen kinden verloßen« der Überschrift der Orgelstücke entnommen [2] und zur näheren Bezeichnung der ganzen Handschrift auf dem Titelblatt gemacht hat. Die durch die Erwähnung Buchner's entstehende Schwierigkeit wird nun dadurch gelöst, daß man jene betreffenden Stellen als erklärende Zusätze zu dem Vorhergehenden seitens des musikalisch gebildeten Abschreibers auffaßt. Wer aber die Abschrift angefertigt hat, in der Entscheidung dieser Frage sind wir auf bloße Vermuthungen angewiesen. Es lag der Gedanke nicht allzu fern, der Organist Hans Kotter, welcher bekanntlich öfter eigene und fremde Kompositionen für Amerbach abschrieb, habe das Fundamentbuch abgeschrieben, zu dem Originaltext von Buchner die bewußten Bemerkungen also hinzugefügt, jedoch wurde diese Meinung, welche an und für sich schon von zweifelhafter Berechtigung war, da das Todesjahr Kotter's nicht bekannt, durch die Handschrift dieses Orgelmeisters widerlegt, welche eine von derjenigen in dem Fundamentbuch grundverschiedene Gestalt zeigt.[3] Schließlich blieb nur noch Raum für die Vermuthung, einer der Söhne Buchner's, welche, wie aus der Bestimmung des Fundamentbuches hervorgeht, Orgelspieler gewesen sind, hat die Abschrift für Amerbach angefertigt, wobei er nicht unterlassen konnte, seines Vaters in dessen theoretischer Abhandlung besonders zu gedenken — eine Annahme, die wohl mit großer Wahrscheinlichkeit

---

[1] Bereits der Nürnberger Orgelmeister Conrad Paumann († 1473) gebraucht den Namen *fundamentum;* er versteht speziell unter *fundamentum organisandi* (1452) eine praktische Anleitung, zu einer in den verschiedensten Intervallen sich bewegenden Grundstimme eine gleich selbständige, sich frei bewegende figurirte Gegenstimme als Oberstimme zu erfinden. Vergl. Chrysander, Jahrbücher für die musik. Wissenschaft, Jahrgang II, 1867.

[2] Den Wortlaut der Überschrift siehe S. 10.

[3] Die Handschrift Kotter's ist uns aus seinen erhaltenen Briefen und zwei von seiner Hand herrührenden Sammlungen von Kompositionen bekannt. Die Briefe befinden sich unter G. II. 20 im Besitz der Baseler Universitätsbibliothek, ebenso die beiden Sammlungen, eine unter F. IX. 22, die andere unter F. IX. 58.

wird bestehen bleiben können. Was noch die Zeit der Abfassung des Originals von Buchner betrifft, so giebt die Abschrift zwar keinen direkten Aufschluß, aus dem Titel derselben jedoch und aus der Form und dem Gehalt der Orgelstücke läßt sich schließen, daß dasselbe in den letzten Jahren seines Lebens von unserem Orgelmeister angefertigt worden ist.

Das Fundamentbuch ist eine Papierhandschrift in Folio, welche in einen einfachen hellbraunen Deckel mit dem Titel »Hans von Constanz. Fundamentbuch« auf dem Rücken desselben vor nicht langer Zeit eingebunden worden ist. Abgesehen davon, daß das starke Papier etwas vergilbt ist, hat sich die Handschrift sehr gut erhalten. Die Schrift zeichnet sich durch große Sauberkeit und Deutlichkeit aus, nur in den Orgelstücken macht sich bisweilen Flüchtigkeit in dem Abschreiben bemerkbar. Der Schreibfehler sind verhältnißmäßig wenige, Wortkürzungen selten; so war die Kopie des Fundamentbuches mit kaum nennenswerthen Schwierigkeiten verknüpft. Das Titelblatt nicht eingerechnet enthält der Kodex 166 vom Abschreiber gezählte Folioseiten. Mit Folioseite 1 beginnt — wie damals üblich war — ohne Überschrift die theoretische Abhandlung, sie umfaßt 26 Seiten. Daran schließen sich als Beispiele die im lateinischen Text bereits mehrmals angekündigten 10 Tafeln, welche eingeheftet und mit a—k bezeichnet sind. Von Seite 27 ab folgt der um mehr als das Fünffache umfangreichere zweite Theil, enthaltend 35 Kompositionen meist größeren Umfanges für Orgel, sämtlich von Buchner, mit vorausgeschickter Überschrift: *Sequuntur cantiones, quas Johannes Buchnerus in liberorum gratiam peculiari commiserat libro.*

Wie bereits bemerkt, liegen den Orgelstücken sämtlich geistliche Melodien zu Grunde, dem entsprechend also lateinische Texte, nur eine einzige Komposition über einen Choral mit deutschem Text ist darunter. Den weitaus größten Theil dieser Sammlung bilden Kompositionen, welche Melodien aus der Messe entlehnen und bearbeiten, und zwar sind von der letzteren das *Kyrie* mit seinen 3 Abschnitten, das *Gloria* mit den Abschnitten, welche sich in ihren Melodien von einander unterscheiden, ebenso das *Sanctus* und *Agnus Dei* vertreten. Ferner enthält die Sammlung Bearbeitungen von 6 die Messe einleitenden Psalmen, sogenannte *Introitus*, sowie 2 *Gloriae patri ad Introitum*. Einen ziemlich großen Umfang nehmen die Kompositionen über einzelne Abschnitte von 4 Sequenzen ein, nebenher finden sich noch 2 Hymnen und 2 Responsorien. Fast keiner der 35 Bearbeitungen fehlt in der den Textanfang gebenden Überschrift die Bezeichnung, an welchem Festtage die benutzten Melodien in der Kirche gesungen wurden, ferner die Angabe, in welcher Stimme

die Choralmelodie liegt und ob das Stück mit oder ohne Pedal oder auch nach Belieben gespielt werden soll oder kann, bisweilen ist noch das Tempuszeichen und selten die Tonart des Stückes vorgeschrieben. Auf Seite 163 endigt die Sammlung der Orgelstücke, die folgende ist leer geblieben und die nächste (165) enthält als Abschluß ein alphabetisch geordnetes Inhaltsverzeichniß *(Index iuxta literarum seriem)* für die Orgelstücke, in welchem außer der Seite, auf der ein Messentheil, ein Introitus u. s. w. beginnt, zugleich die jedesmalige Anzahl der Stimmen und die Ausführungsweise mit oder ohne Pedal oder nach Belieben angegeben ist. Damit schließt das Fundamentbuch, die folgende, letzte Seite (166) ist leer geblieben, irgendwelche nachträgliche Bemerkungen, wie sie sonst in den Handschriften aus dem fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert sich häufig finden, fehlen gänzlich.

Die Orgelstücke sind sämtlich wie die Beispiele der vorangehenden Tafeln in der Weise notirt, daß der Diskant auf einem besonderen System von 5 Linien, die übrigen Stimmen dagegen in Buchstaben mit darüber gesetzten Werthzeichen geschrieben stehen. Solcher Liniensysteme enthält jede Seite fünf, nur die erste zeigt bloß vier (S. 27). Die modernen Taktstriche deuten, wie es zu jener Zeit üblich war, Zwischenräume an, die Notenköpfe des Diskant sind außer bei der als Schlußnote gebrauchten Longa gefüllt (schwarz). In den mit Buchstaben geschriebenen Stimmen wird ferner überall da, wo ein Theil des Werthes einer Note im letzten Takt einer Zeile dem folgenden Takt zufällt, am Beginn der neuen Zeile vor dem ersten Takt der demselben angehörige Zeitwerth jener Note noch besonders angezeigt. So z. B. weisen zwei Viertel (𝄼), vor den ersten Takt einer neuen Zeile gesetzt, darauf hin, daß von der betreffenden letzten ganzen Note (𝅝) der vorhergehenden Zeile ihre zweite Hälfte jenem ersten Takt der folgenden Zeile angehört.[1] Da als Abschnitt IV nur ein Theil der Orgelstücke mitgetheilt werden kann, so ist es unerläßlich hier eine vollständige Übersicht derselben

[1] In späterer Zeit diente ein schräger Strich (/), am Beginn einer neuen Zeile gesetzt, dazu aufmerksam zu machen, daß überhaupt ein Theil des Werthes einer Note am Schluß der vorangehenden Zeile dem ersten Takt der folgenden Zeile angehört, wieviel, wurde also nicht besonders angegeben. Der gleiche Strich wurde auch zwischen einzelnen Takten einer Zeile gesetzt, wenn derselbe Fall vorlag. Vergl. M. Ms. 262 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, ein Orgeltabulaturbuch aus dem Jahre 1618. Vereinzelt findet sich 𝄼 in Kleber's Tabulaturbuch in derselben Bedeutung wie bei Buchner. Vergl. fol. 156a und 156b bei Kleber, ferner S. 37 der vorliegenden Arbeit.

zu geben. Es wird dabei das am Schluß des Fundamentbuches befindliche alphabetische Verzeichniß der Orgelkompositionen mitberücksichtigt, da es manches enthält, was in den Stücken selbst sich nicht aufgezeichnet findet. Auch gebe ich nicht, wie es dort geschieht, die Textanfänge der Messentheile, Sequenzen u. s. w. nur im Großen, sondern auch diejenigen der einzelnen Abschnitte derselben, welche in der Handschrift vorhanden sind, zumal da meist nur die in ihren Melodien von einander verschiedenen Textabschnitte von Buchner in diesem Fundamentbuch bearbeitet worden. Endlich ist die Zählung der Stücke neu hinzugefügt.

1) **Puer natus est nobis.** Introitus in nativitate domini, in fa, ped.[1], ○, vierstimmig, Seite 27.
2) a. **Quae est ista, quae ascendit.** Responsorium in festo assumptionis beatae Mariae virginis. (Choralis) fugat in tenore cum discantu in octava. p. vierstimmig, S. 31.
   b. **Et universae.** Repetitio[2]; dreistimmig, S. 34.
3) a. **Judea et Hierusalem.**[3] Responsorium in vigilia nativitatis Christi. p. ϕ, vierstimmig, S. 36.
   b. **Cras egrediemini.** Repetitio[4], vierstimmig, S. 38.
4) a. **Sanctus,** in nativitate Christi et in summis festis. Choralis in tenore, ad longam. p. ϕ, vierstimmig, S. 41.
   b. **Sanctus Dominus Deus (Sabaoth).** m. dreistimmig, S. 42.
   c. **Osanna in excelsis,**[5] primum. m. vel p. dreistimmig, S. 43.

---

[1] ped. und p. im folgenden = pedaliter, m. = manualiter.

[2] *Repetitio* bezieht sich vielleicht auf die vorhandene Übereinstimmung der Melodie mit der von *quae est ista quae ascendit.* Freilich ist die Übereinstimmung nur eine theilweise, nicht eine völlige, wie z. B. im fundamentum organisandi von Paumann, wenn *Repetitio eiusdem* der Titel eines Stückes lautet. Vergl. »Liber IV sacrarum cantionum quatuor vocum« Antwerpiae 1547, Til. Susato. Hierin ist eine vierstimmige Motette über *Quae est ista* von Thom. Crecquillon enthalten — wiedergedruckt in »tertia pars magni operis musici«. Noribergae 1559. Montanus — der zweite Abschnitt des ersten Theiles stimmt mit dem des zweiten Theiles in Text und Musik überein.

[3] Vergl. die über diesen Text komponirte Motette von H. Isaac in »Modulationes aliquot« .... Noribergae 1538. Petreius.

[4] Die Melodie fugirt in »*Judea et Hierusalem*« wie in »*Cras egrediemini*« im Diskant und Tenor, vielleicht ist dies durch Repetitio angedeutet. Dasselbe bezeichnet möglicherweise Repetitio auch in Nr. 2 b.

[5] Das Stück hat folgende Mensurzeichen: 3 (Diskant)
scil. proportio { dupla 2 (Tenor) / sesquialtera 3 (Baß)

d. **Osanna, secundum.**[1] Choral. in basso, vierstimmig, S. 43.

5) a. **Sanctus, idem** per semibreves. Choralis in basso cum fuga octavae. p. dreistimmig, S. 44.

b. **Sanctus Dominus Deus (Sabaoth).** p. dreistimmig, S. 44.

c. **Osanna in excelsis,** primum. Choral. in discantu, dreistimmig, S. 45.

d. **Osanna in excelsis,** secundum. Choral. in basso. p. dreistimmig, S. 46.

6) **Agnus Dei, qui (tollis peccata mundi),** in nativitate Christi et in summis festis. Choralis in tenore, p. dreistimmig, S. 46.

7) a. **Kyrie eleyson,** penthecostale et in summis festis. Choralis in tenore. p. vierstimmig, S. 48.

b. **Kyrie,** tertium. Choral. in basso. p. dreistimmig, S. 49.

c. **Christe** (eleyson). m. dreistimmig, S. 50.

d. **Kyrie,** penultimum. Choralis fugat in omnibus vocibus, p. fünfstimmig, S. 51.

e. **Kyrie,** aliud penultimum. Choralis in discantu. m. dreistimmig, S. 52.

f. **Kyrie,** ultimum. Choral. in tenore. p. vierstimmig, S. 53.

8) a. **Et in terra pax (hominibus bonae voluntatis),** penthecostale et summe festivum. Choral. in permutatione[2] vocum. p. dreistimmig, S. 54.

b. **Domine Deus rex coelestis.** Choralis in tenoris cum discantu permutatione. $O_2$, vierstimmig, S. 56.

c. **Domine Deus agnus Dei.** Choral. in basso. m. vel. p. dreistimmig, S. 57.

d. **Qui sedes ad (dexteram Patris, miserere nobis).** Choral. in tenore et discantu fugat in quinta. m. dreistimmig, S. 58.

e. **Tu solus Dominus.** Choral. in tenore. m. dreistimmig, S. 60.

f. **Cum sancto spiritu (in gloria Dei patris).** Choralis in tenore. p. dreistimmig, S. 60.

---

[1] Drei Minimen (𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥) in den 3 Oberstimmen stehen der Semibrevis (𝅝) des Basses gegenüber. Die Triolenform ist durch 3 angedeutet, die Melodie dieselbe wie in c.

[2] *Choralis in permutatione vocum* bezeichnet, daß die Melodie in sämtlichen Stimmen vorkommt oder bisweilen eine Stimme die vorher in einer anderen liegende Melodie aufnimmt und fortführt, daß also ein Vertauschen der Melodie- und Begleitungsstimme eintritt. Oft auch bedeutet *permutatio,* daß die Melodie in ihren Abschnitten erst in der einen Stimme, dann in der anderen auftritt. Z. B. in *Domine Deus rex coelestis* führt zunächst der Diskant, vom Alt begleitet (kontrapunktisch), den Anfang der Melodie durch, darauf folgt die Wiederholung derselben durch den Tenor mit Begleitung von der Baßstimme.

9) a. **Sanctus**, penthecostale et in summis festis. Choralis in tenore et discantu. p. ϕ, vierstimmig, S. 61.
   b. **Sanctus Dominus Deus Sabaoth.** Choralis in discantu. p. dreistimmig, S. 62.
   c. **Osanna in excelsis,** primum. Choralis in tenore et discantu. p. vierstimmig, S. 63.
   d. **Osanna,** secundum. Choralis in tenore. m. dreistimmig, S. 64.

10) a. **Agnus Dei,** primum, ad penthecosten. m. zweistimmig, S. 65.
   b. **Agnus Dei,** ultimum. Choralis in tenore. p. dreistimmig, S. 66.

11) a. **Sanctus,** festive in die resurrectionis. Choralis in tenore. m. dreistimmig, S. 68.
   b. **Sanctus Dominus Deus (Sabaoth).** Choralis in tenore. vierstimmig, S. 68.
   c. **Osanna in excelsis,** primum. Choralis in tenore et discantu fugat in quinta. m. dreistimmig, S. 70.
   d. **Osanna in excelsis,** secundum. Choralis in basso. m. dreistimmig, S. 70.

12) a. **Agnus Dei,** in resurrectione Domini. p. vierstimmig, S. 71.
   b. **Agnus,** ultimum. (Choralis) fugat in octavis, m. vierstimmig, S. 73.

13) a. **Agnus Dei,** primum, ad festum trium regum. Choralis in discantus cum tenore permutatione. m. vierstimmig, S. 75.
   b. **Agnus,** secundum. Choralis in omnium vocum permutatione. m. vierstimmig, S. 76.

14) a. **Agnus Dei,** ad trium regum festum. Choralis in discantu. p. vel m. dreistimmig, S. 78.
   b. **Agnus Dei,** ultimum. p. dreistimmig, S. 79.

15) a. **Sanctus,** ad trium regum (festum), tempore perfecto. Choralis fugat in basso et discantu. p. vierstimmig, S. 80.
   b. **Sanctus Dominus (Deus Sabaoth).** Choralis in discantus et bassi permutatione. p. dreistimmig, S. 80.
   c. **Osanna in excelsis,** primum. vierstimmig, S. 81.
   d. **Osanna in excelsis,** secundum. m. dreistimmig, S. 82.

16) a. **Kyrie eleyson** festivum, primum. Choralis in basso. p. dreistimmig, S. 83.
   b. **Kyrie (eleyson),** secundum. Choralis in discantu. m. dreistimmig, S. 83.
   c. **Christe eleyson.** Choralis in discantu. m. dreistimmig, S. 84.

d. **Kyrie,** penultimum. m. vierstimmig, S. 85.
e. **Kyrie,** ultimum. Choralis in tenore. m. dreistimmig, S. 86.
17) a. **Et in terra pax,** festivum. p. dreistimmig, S. 87.
b. **Domine Deus rex coelestis.** dreistimmig, S. 88.
c. **Domine Deus agnus Dei.** dreistimmig, S. 89.
d. **Qui sedes (ad dextram Dei patris).** dreistimmig, S. 90.
e. **Cum sancto spiritu.** dreistimmig, S. 90.
18) a. **Kyrie eleyson,** Angelicum sollemne, primum. Choralis in tenore. p. ○. vierstimmig, S. 91.
b. **Kyrie eleyson,** secundum. Choralis in tenore. p. $○_2$. vierstimmig, S. 93.
c. **Christe eleyson.** Choralis in discantu. p. ○. dreistimmig, S. 95.
d. **Kyrie,** penultimum. Choralis in discantu, tenore, basso et alto fugat in quinta. ○. fünfstimmig, S. 96.
e. **Kyrie,** ultimum. Choralis in tenoris et aliarum vocum permutatione. p. vierstimmig, S. 97.
19) a. **Et in terra pax, hominibus (bonae voluntatis),** Angelicum. Choralis in tenore. p. ○. vierstimmig, S. 100.
b. **Domine Deus rex coelestis.** dreistimmig, S. 102.
c. **Domine Deus agnus Dei.** Choralis in ten. fugat in quinta. p. ○. fünfstimmig, S. 105.
d. **Qui sedes ad dextram Dei patris.** Choralis in basso. dreistimmig, S. 107.
e. **Tu solus Dominus.** Choralis in tenore et discantu in octava. ○. vierstimmig, S. 108.
f. **Cum sancto spiritu.** Choralis in tenore et discantu in octavis. p. ○. vierstimmig, S. 109.
20) **Gaudeamus omnes.** Introitus in festis beatae Mariae virginis. Choralis in tenore. p. vierstimmig, S. 111.
21) **Gaudeamus (omnes),** aliud. Choralis in discantu. p. dreistimmig, S. 114.
22) a. **Congaudent angelorum.**[1] Sequentia in assumptione beatae Mariae virginis. Choralis in basso. p. ○. vierstimmig, S. 117.
b. **Filium qui suo.** m. dreistimmig, S. 118.

[1] Die Überschrift dieser Sequenz wie das Inhaltsverzeichniß zeigt den Titel: »Cum gaudent angelorum« anstatt Congaudent angelorum. Der Verfasser der Sequenz ist Notker Balbulus von St. Gallen († 912), der berühmte Dichter und Komponist einer großen Anzahl geistlicher Gesänge. Vergl. Anselm Schubiger, die Sängerschule St. Gallens, Einsiedeln 1858, S. 40, 44, 49, 58 und Nr. 27 der Exempla.

c. **In terris cui quondam.** Choralis in basso, tenore, alto et in discantu fugat in quinta. p. vierstimmig, S. 118.
d. **Qui filii.** Fugat Choralis in discantu, alto, tenore et basso. p. vierstimmig, S. 119.
e. **Quam splendida quae omnium.** Choralis in tenore, vierstimmig, S. 120.
f. **Te cantus melodia super.** Choralis in basso et alto, in quinta fugat. p. vierstimmig, S. 120.
g. **Te plebis sexus.** Choralis fugat in discantu, alto, tenore et basso. p. sechsstimmig, S. 121.
h. **Tibi suam manifestat.** Choralis in discantu et alto. p. aut m. vierstimmig, S. 122.
i. **Ut sibi auxilio.** Choralis fugat in octavis. p. ϕ. vierstimmig, S. 123.

23) **Spiritus domini** (**replevit orbem terrarum**). Introitus de sancto spiritu in festo penthecostes. Choralis in tenore. p. vierstimmig, S. 124.

24) a. **Sancti spiritus assit nobis gratia.**[1] Sequentia de sancto spiritu. Choralis in basso. p. vierstimmig, S. 127.
b. **Expulsis inde cunctis.** Choralis in basso, alto, tenore et discantu. fünfstimmig, S. 127.
c. **Infunde unctionem tuam.** Choralis fugat in discanto et alto in quarta. p. vierstimmig, S. 128.
d. **Purifica nostri.** Choralis in tenore. p. vierstimmig, S. 129.
e. **Mundi cordis.** Choralis in basso et discantu. p. vierstimmig, S. 129.
f. **Apostolos tu confortasti.** Choralis in tenore. m. dreistimmig, S. 129.
g. **Tu super aquas.** Choralis in discantu. p. vierstimmig, S. 130.
h. **Tu aspirando.**[2] Choralis in basso. p. dreistimmig, S. 130.
i. **Idolatras ad cultum.** Choralis in tenore. m. dreistimmig, S. 131.
k. **Sine quo preces.** Choralis in tenore. m. dreistimmig, S. 132.
l. **Ipse hodie Apostolos Christi.** Choralis in basso. p. dreistimmig, S. 132.
m. **Sancti spiritus assit nobis gratia.**[3] Choralis in discantu. p. vierstimmig, S. 133.

---

[1] Diese Pfingstsequenz hat ebenfalls Notker Balbulus zum Verfasser. Vergl. Schubiger, S. 40, 44, 54, 57 und Nr. 23 der Exempla.

[2] Dieses Stück steht im $\frac{3}{2}$ Takt, nach der damaligen Bezeichnung in der Prolatio proportionata ⌽ $\frac{3}{2}$.

[3] Die Melodie ist dieselbe wie in dem ersten Satz der Sequenz. Die Wiederholung desselben am Schluß kennt die Notkersche Sequenz nicht.

25) **Puer natus est nobis.** Introitus in nativitate Christi in g. Choralis in discantu. p. vierstimmig, S. 133.

26) **Gloria patri (et filio et spiritui sancto).** septimi toni. p. vierstimmig, S. 135.

27) a. **Natus ante secula.**[1] Sequentia in nativitate Domini. Choralis in tenore et aliis vocibus. p. vierstimmig, S. 137.
b. **Per quem dies et horae.** Choralis in discantu. p. vierstimmig, S. 137.
c. **Hic corpus assumpserat.** Choralis in tenore et basso fugat in quarta. p. vierstimmig, S. 138.
d. **Nec nox vacat.** Choralis in discantu. m. dreistimmig, S. 139.
e. **Gaude Dei genitrix.** Choralis fugat in unisono utriusque tenoris. p. vel m. ϕ. vierstimmig, S. 140.
f. **Et quorum.** Choralis in basso. m. dreistimmig, S. 141.
g. **Ut ipsos.** Choralis in tenore. p. vierstimmig, S. 142.

28) **Resurrexi et adhuc tecum sum.** Introitus in resurrectione domini. Choralis in omnibus vocibus. p. dreistimmig, S. 142.

29) **Gloria patri,** quarti toni in la. Choralis in tenore. p. fünfstimmig, S. 145.

30) a. **Kyrie eleyson,** paschale, primum. Choralis in tenore et discantu. m. vierstimmig, S. 146.
b. **Kyrie,** tertium. Choralis in discantu. m. dreistimmig, S. 147.
c. **Christe eleyson.** m. dreistimmig, S. 148.
d. **Kyrie,** penultimum. Choralis in discantu. m. dreistimmig, S. 148.
e. **Kyrie,** ultimum. Choralis in discantu et aliis vocibus. m. dreistimmig, S. 149.

31) a. **Et in terra (pax),** paschale.[2] Choralis in discantu. m. dreistimmig, S. 150.
b. **Domine Deus rex coelestis.** m. dreistimmig, S. 151.
c. **Domine Deus agnus Dei.** dreistimmig, S. 152.
d. **Qui sedes ad dextram (Dei) patris.** dreistimmig, S. 153.
e. **Tu solus Dominus.** dreistimmig, S. 153.
f. **Cum sancto spiritu.** dreistimmig, S. 154.

---

[1] Auch diese Weihnachtssequenz rührt von Notker Balbulus her. Vergl. Schubiger, S. 40, 47 und Nr. 5 der Exempla.

[2] Die Melodie ist nur wenig von der unter Nr. 17 und 8 verschieden, und zwar klingt sie mehr an den aus ihr entstandenen protestantischen Choral: »Allein Gott in der Höh' sei Ehr« an. Übrigens liegt sie nur am Anfang im Diskant, zum größten Theil aber im Tenor. Korrekt müßte also die Überschrift lauten: Choralis in discantus cum tenore permutatione.

32) a. **Victimae paschali laudes (immolent Christiani).**[1] Sequentia in resurrectione Domini. Choralis in omnibus vocibus. m. ϕ. dreistimmig, S. 154.
b. **Mors et vita duello (conflixere mirando).** Choralis in fuga. m. vierstimmig, S. 155.
c. **Angelicos testes, sudarium et vestes.** m. vierstimmig, S. 156.
d. **Scimus Christum surrexisse (a mortuis vere).** m. dreistimmig, S. 156.

33) **Christ ist erstanden.**[2] Choralis in discantu. p. dreistimmig. S. 158.

34) **Quem terra, pontus.**[3] Hymnus in assumptione beatae Mariae virginis. Choralis fugat in tenore et discantu octavis, in basso in quinta sub tenore. m. vierstimmig, S. 159.

35) **Veni creator spiritus.** Hymnus de sancto spiritu. Choralis in omnium vocum permutatione. m. dreistimmig, S. 161—163.

## II.

Tria sunt summa capita, quibus omnis organistarum ars absolvitur, quorum primum complectitur certam, eamque brevem ludendi viam: secundum, rationem transferendi compositas[4] cantiones in for-

---

[1] Der Autor dieser berühmten Ostersequenz ist Wipo aus Burgund, welcher um 1024—1050 blühte, Hofkaplan unter Konrad II. und Heinrich III. Vergl. Schubiger, S. 90 ff. und Nr. 60 der Exempla.

[2] Von diesem im 11.—12. Jahrhundert entstandenen Osterlied sagt Schubiger, S. 94: »Das im 13. Jahrh. schon urkundlich bekannte und im Mittelalter in allen deutschen Gauen gesungene Lied: »Christ ist erstanden« erscheint in seinem melodischen Gange offenbar als eine Nachbildung der Wiponischen Ostersequenz«. Mehrstimmige Bearbeitungen für Gesang lieferten im 16. Jahrhundert: Heinrich Finck (vergl.: »Schoene auserlesene Lieder des hochberümpten Heinrici Finckens«. Nürnberg 1536, Formschneider) und vor allem Thomas Stoltzer (vergl. »Officia paschalia«, Vitebergae 1539, Rhaw). Beide Kompositionen sind fünfstimmig. Eine sehr schöne vierstimmige, wohl noch nicht bekannte Bearbeitung enthält das Ms. Mus. 2751 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek.

[3] Die Melodie ist dieselbe wie die des gleichnamigen dreistimmigen Satzes, welcher in der theoretischen Abhandlung Buchner's als Beispiel für den Fingersatz gewählt worden. Vergl. S. 31.

[4] *Compositae cantiones* sind mehrstimmige Gesangsstücke im Gegensatz zum *cantus simplex*, dem einstimmigen Choralgesang. Auch *compositio*, allgemein gebraucht, bezeichnet im sechszehnten Jahrhundert Mehrstimmigkeit. Luscinius, Musurgia 1536 Straßburg, S. 86: *compositio est diversorum sonorum artificiosa quaedam in concinnitatem deducta unio.* Arnold Schlick jun., De Musica poetica: *compositio est diversarum harmoniae partium per discretas concordantias secundum veram rationem in unum collectio et habet unam tantum speciem, quae est Contrapunctus.*

mam organistarum, quam tabulaturam vocant: tertium autem, veram ac brevissimam rationem quemvis cantum planum redigendi ad iustas duarum, trium aut plurium vocum diversarum symphonias, quam rationem uno nomine fundamentum dicunt, de quibus ordine.

## De primo artis capite, via videlicet ludendi.

Ei, qui velit recte, expedite et cum quadam gratia ludere, tria observanda veniunt, applicatio nempe: clavium[1] instrumentorum cum scalae musices clavibus collatio: ac notarum valoris cognitio haud mediocris.

### De commoda digitorum applicatione.

Praeter decus, quod commoda digitorum applicatio ludenti affert, multum quoque iuvat expeditiorem ludendi rationem. Nisi enim quaeque clavis suo sumatur digito, inter ludendum innumera erunt praecidenda, quae si adessent, miram conciliarent cantilenae et gratiam et iucunditatem. Proinde in primis erit curandum, ne temere quemvis digitum cuilibet clavi adplicemus, verum eum, qui sit nos ad posterius magna sequentium utilitate ducturus. Nam id sibi vox applicationis vult.

Quamquam vero applicandi ratio regulis tradi nequeat, propter crebram omnis generis variationem: tamen ut aliquam habeamus communem formam, qua instructi nostro marte ad singula descendere possimus discentes et docentes, tradenda quaedam generalia esse duxi, quae nos in pleniorem digitorum appositae[2] applicationis cognitionem ducant, quae ita se habent.

### Regula prima.

Omnis inter ludendum commoda digitorum ad claves applicatio, petenda est ac discenda ex sequenti nota. Nam semper sequens nota docet prioris applicationem accommodam, habita tamen totius tactus ratione.

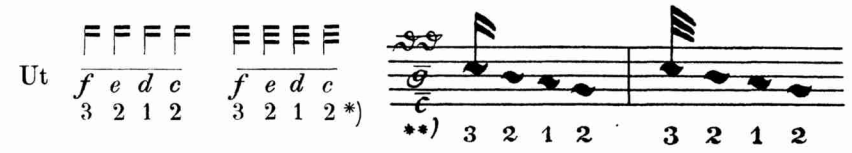
### Secunda regula.

Si in descensu quatuor continuo se sequantur notae, quarum signum sit vel tale vel tale , ac fuerint dextra tangendae, pri-

[1] Clavis bedeutet nicht das vorgesetzte Zeichen, den Schlüssel in modernem Sinn, sondern in der Vokalmusik Ton oder die bezeichnete Tonhöhe selbst, in der Instrumentalmusik bei den Tastinstrumenten Taste.

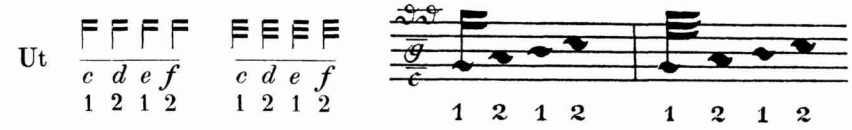
[2] *Apposita applicatio* ist = bequemer Fingersatz.

mam anulari, secundam medio, tertiam indice, et quartam medio digito ludas.[1]



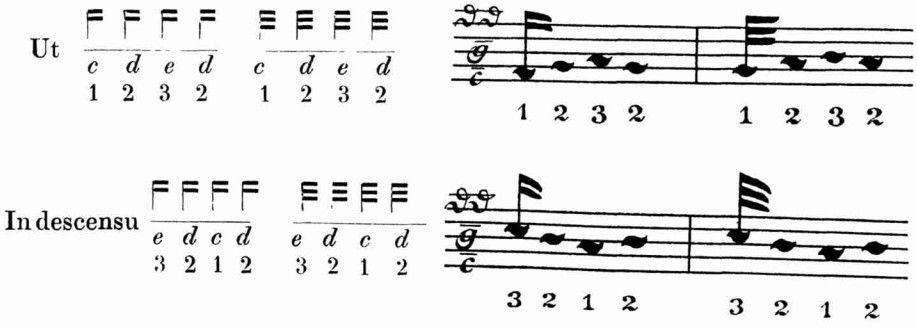

**Tertia regula.**

Si in dextra quatuor veniant tangendae quae se continue sequantur in ascensu et id habeant signum ≷, vel hoc ≷, indice et medio alternatim ludas digito, incipiendo indice.




**Quarta regula.**

Si tres se invicem sequantur eadem dextra ludendae, eorundem signorum in ascensu, tribus ordine digitis ludas incipiendo ab indice: in descensu vero incipiendo ab anulari digito.



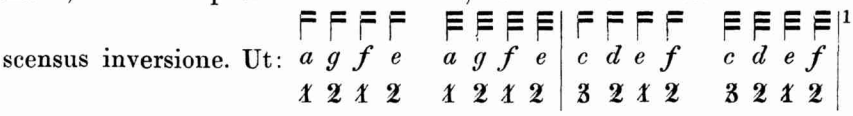

[1] S. 22 enthält näheren Aufschluß über die Bezeichnung der Finger mit Zahlen in damaliger Zeit.

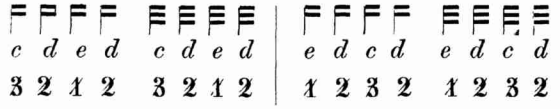
*) Dieser Fingersatz stimmt mit dem von Ammerbach im Tabulaturbuch von 1571 Kap. 4 gegebenen überein, ebenso der in den folgenden Regeln vorgeschriebene, wenn nicht besonders bemerkt.

**) Im Original steht *c* statt $\overline{c}$.

**Quinta regula.**

Quaecunque tradita sunt in secunda, tertia et quarta de dextra manu, transferri possunt ad sinistram, facta tantum ascensus et descensus inversione. Ut:[1]




**Sexta regula.**

Omnis tertia duarum vocum si idem habeant valoris signum, indice et anulari sumatur digitis, in dextra quidem superior anulari, inferior indice: in sinistra vero superior indice, inferior anulari.[2]

**Septima regula.**

Omnis quinta et sexta duarum vocum si idem habeant valoris signum, indice et parvo sumatur digitis, nisi alterius sequatur octava: in dextra quidem superiori adhibeatur parvus, inferiori index: contra vero in sinistra.[3]

**Octava regula.**

Omnis octava duarum vocum pollice et parvo sumatur, in dextra quidem superiori minimus, inferiori pollex adhibeatur: contra vero in sinistra.[4]

**Nona regula.**

Semper is digitus utriusque manus sit (quantum fieri potest) expeditus et liber, quo tangendus venit proximus tactus.[5]

---

[1] Ammerbach, Kap. 4 kennt den Fingersatz 3 2 1 2 nicht mehr, er schreibt vielmehr den bequemeren 3 2 1 5 (3 2 1 0) vor und gebraucht denselben auch da, wo der Daumen 5 (0) auf eine Obertaste zu liegen kommt.

[2] An dieser Regel hält noch Ammerbach streng fest.

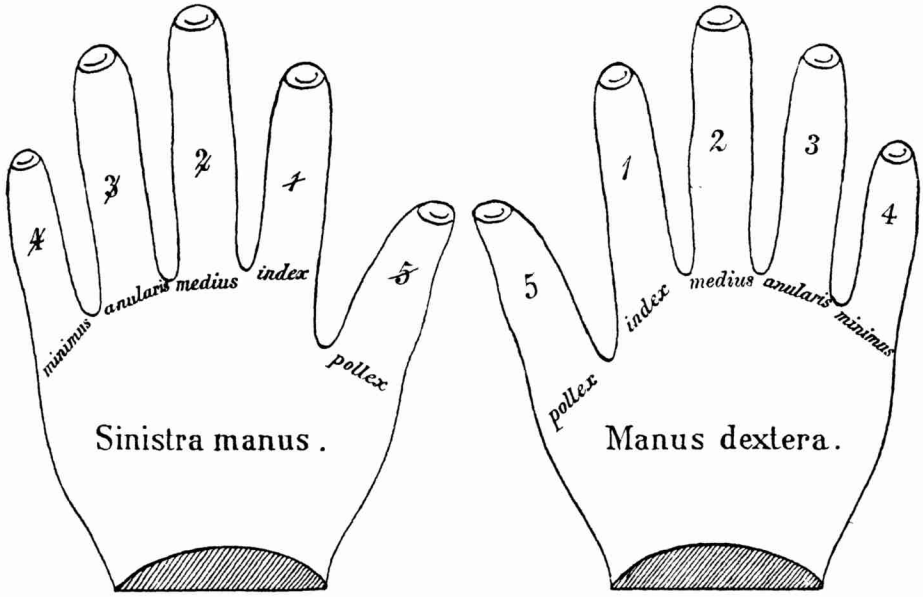
[3] Der Quarte wird nicht gedacht. Nach Ammerbach ist sie wie die Quinte und Sexte mit dem Zeigefinger und kleinen Finger zu spielen. Folgt auf die Sexte die Oktave, dann wird die erstere wie die letztere mit dem Daumen und dem kleinen Finger gegriffen. Vergl. das Beispiel, welches als Facsimile mitgetheilt ist, S. 31.

[4] Das hier nicht erwähnte Intervall der Septime wird nach Ammerbach ebenso wie die None und Decime mit dem Daumen und fünften Finger gespielt. Ausnahmen finden sich in dem Beispiel S. 31.

[5] In wieweit diese Regel befolgt wird, zeigt das Beispiel S. 31 deutlich.

His generalioribus cognitis facile est descendere ad singula, praesertim si crebrior accedat exercitatio, sine qua caetera erunt manca. Ut autem exercere ea quae hactenus tradidi felicius possis, subiiciam exemplum[1] praemissis tamen quibusdam, quae te in exempli cognitionem ducant, et adiectis primi capitis reliquis partibus duabus.

In utraque manu quinque sunt digiti, quorum nomina et notas fac diligenter cognoscas. Et quanquam utriusque similes digiti similia habent et nomina et notas (primi enim nomen est index, et nota haec 1: secundi nomen est medius, et nota 2: tertius vocatur anularis, cuius nota est ista 3: quartus dicitur parvus aut minimus cuius nota est 4: quinti nomen est pollex, cuius nota est haec 5) tamen ut digitus a digito, index ab indice aliquod habeat discrimen, notis, quibus in sinistra utimur, adiiciendam putavi a tergo lineam transversam, ita 1 2 3 4 5. Sed haec omnia melius ex subiecta figura disces.[2]




[1] Das Beispiel — im Original auf Seite 9 und 10 — folgt hier im Drucke auf S. 31.

[2] Die hier erklärte Bezeichnungsweise der einzelnen Finger durch Zahlen weicht von derjenigen, welche Ammerbach in seinem Tabulaturbuch 1571 anwendet, nur insofern ab, als in letzterem der Daumen nicht durch 5, resp. 5, sondern durch eine Null bezeichnet wird. Ammerbach unterscheidet ferner die Zahlen für die Finger der linken Hand nicht durch Querstriche von denen für die Finger der

## De clavium instrumentorum cum Musicae scala collatione.

Quod scala est Musicae, id ipsum sunt claves instrumentorum arti ludendi. Quum autem scala constet lineis spaciisque aequaliter productis, quibus inserta sint varia clavium nomina, quae cupienti discere cognitu in primis sunt necessaria: oportet quidem in nostro negotio clavium notas in promptu habere et signa, ut quae clavis cui vel lineae aut scalae spacio respondeat liquido intelligamus.

Quanquam vero non una sit apud omnes notarum in instrumentis clavium species: tamen eam quae est Germanis familiarior hic trademus[1], ut prima videlicet et infima clavis hanc habeat notam $^{z}f$, secunda ascendendo illam $\mathfrak{B}$, tertia $\mathfrak{a}$, quarta $B$, 5 $\mathfrak{h}$, 6 $c$, 7 $\mathfrak{c}$, 8 $\mathfrak{d}$, 9 $\mathfrak{e}$*), 10 $e$, 11 $f$, 12 $\mathfrak{f}$, 13 $g$, 14 $\mathfrak{g}$, 15 $a$, 16 $b$, 17 $\overline{\mathfrak{g}}$, 18 $\overline{c}$,

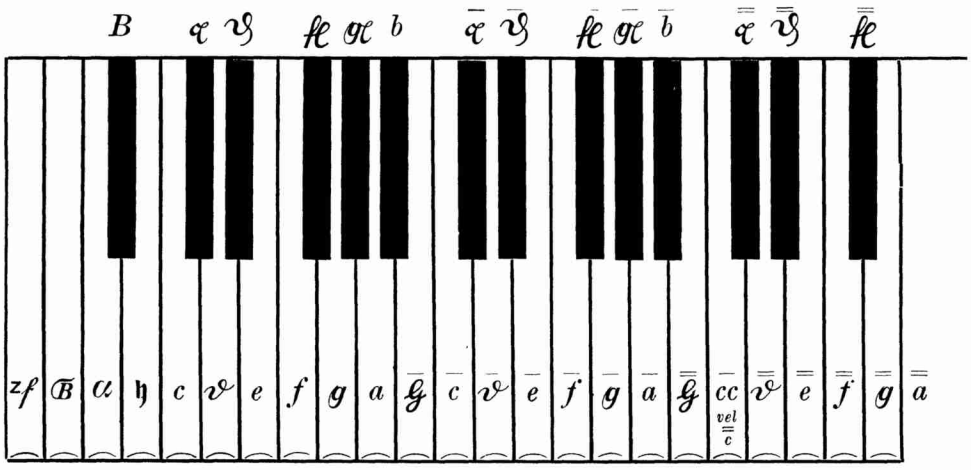
---

rechten Hand, sondern schreibt in seinen Übungsbeispielen (Kap. 4) »Rechten« resp. »Lincken« vor. Die Erklärung der Zahlen als Bezeichnung der Finger hätte übrigens korrekt von Buchner den Regeln vorangestellt werden müssen.

[1] Luscinius, S. 36: »Ordo literarum quem P. Hofhaymer fere inscribit tabulis suis: $F\ G\ A\ \underset{h}{B}\ c\ d\ e\ f\ g\ a\ \overset{b}{\overline{h}}\ c\ d\ e\ f\ g\ a\ \overset{b}{\overline{h}}$«. Obwohl L. diese Notation zum Gebrauch empfiehlt, bindet er sich doch nicht an sie, sondern benutzt eine andere in dem als Beispiel gegebenen Stück; in derselben sind die Oktaven von $F$—$f$, nicht von $h$—$\overline{h}$ gezählt. Ferner gebraucht er noch diejenige, welche die Oktaven von $\underline{g}$-$g$-$\overline{g}$ rechnet, nämlich $^{z}f\ \underline{g}\ \underline{a}\ \underline{b}\ \underline{h}\ c\ d\ e\ f\ g\ a\ b\ h\ c\ d\ e\ f\ \overline{g}\ \overline{a}\ \overline{b}\ \overline{h}\ \overline{c}\ \overline{d}\ \overline{e}\ \overline{f}$.— Der Umfang des Pedals der Konstanzer Orgel, für welche Buchner seine Stücke schrieb, scheint $F$—$b$ gewesen zu sein, wenigstens ist $b$ der höchste Ton, welcher in der tiefsten Stimme von Buchner's Stücken mit Pedal vorkommt, und zwar ist er nur selten angewendet, meist schreitet die auf Pedal zu spielende Stimme nur bis $a$ herauf. Anders bei Schlick in seinen Tabulaturen etlicher Lobges. etc. 1512 und seiner Schrift über den Orgelbau, Spiegel der Orgelmacher 1511. Hier zeigt das Pedal den Umfang von $F$—$\overline{c}$, und in den Stücken durchschreitet die Pedalstimme meist denselben ganz nach der Höhe zu, also bis $\overline{c}$. Der Umfang des Manuals war im 15. Jahrhundert (nach dem Buxheimer Orgelbuch) $H$—$\overline{\overline{f}}$, am Ausgang dieses Jahrhunderts wurde er nach beiden Seiten erweitert, bis $F$ (ohne *Fis* und *Gis*) in der Tiefe, in der Höhe bis $\overline{\overline{a}}$ (Conrad Rotenburger, Orgelbauer in Nürnberg!). Die Konstanzer Orgel scheint einen Manualumfang nur von $F$—$\overline{\overline{g}}$ gehabt zu haben, wenigstens ist $\overline{\overline{g}}$ der höchste in Buchner's Orgelstücken vorkommende Ton.

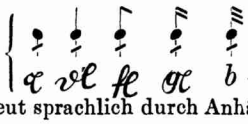
*) $\mathfrak{e}$ ist die gewöhnliche Form für *es* (*dis*). Virdung in »Musica getutscht« (1511), Luscinius S. 37, Agricola in »Musica Instrumentalis« (1532) und Praetorius im »Syntagma Musicum« haben die Form $\mathfrak{eb}$ aufgenommen, ebenso auch Hans Kotter in F. IX. 22. In den Stücken gebraucht letzterer zwar stets $\mathfrak{e}$, in der vorangestellten Ta-

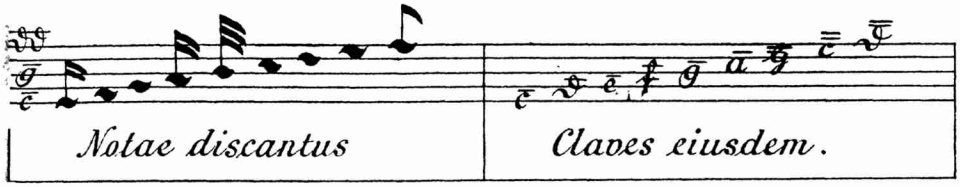
19 $\overline{\mathfrak{c}}$, 20 $\overline{\mathfrak{v}}$, 21 $\overline{\mathfrak{d}}$, 22 $\overline{e}$, 23 $\overline{f}$, 24 $\overline{\mathfrak{f}}$, 25 $\overline{g}$, 26 $\overline{\mathfrak{g}}$, 27 $\overline{a}$, 28 $\overline{b}$, 29 $\overline{\mathfrak{g}}$, 30 $\overline{\overline{c}}$, 31 $\overline{\overline{\mathfrak{c}}}$, 32 $\overline{\overline{\mathfrak{v}}}$, 33 $\overline{\overline{\mathfrak{d}}}$, 34 $\overline{\overline{e}}$, 35 $\overline{\overline{f}}$, 36 $\overline{\overline{g}}$, 37 $\overline{\overline{a}}$. Cuius subiectum accipe schema.




Est autem observandum, quod in discantus voce non exprimantur clavium characteres integri ut hic ob oculos positi videntur, verum quum versetur inter lineas, quibus ab initio quaedam ex his adiiciuntur utpote $\overline{c}$ $\overline{g}$ et $\overline{\overline{\mathfrak{v}}}$: habenda est ratio linearum et spaciorum, ita ut quantum nota aliqua distat ab una harum literarum trium in ascensu vel descensu, tantum quoque descendatur ac ascendatur in ordine clavium instrumentorum quod ipsum melius intelligi ut possit, in subiecta tabula, semper è regione dextri lateris character tibi notam ostendet.

---

belle giebt er aber $\mathfrak{v}\mathfrak{l}$ an: Semitonia  . Die chromatische Erhöhung bezeichnete man damals wie heut sprachlich durch Anhängung der Endung *is* und stellte die letztere schriftlich durch $\mathfrak{l}$ dar, die besonders im 15. Jahrh. gebräuchliche Abkürzung für *is* am Wortende.

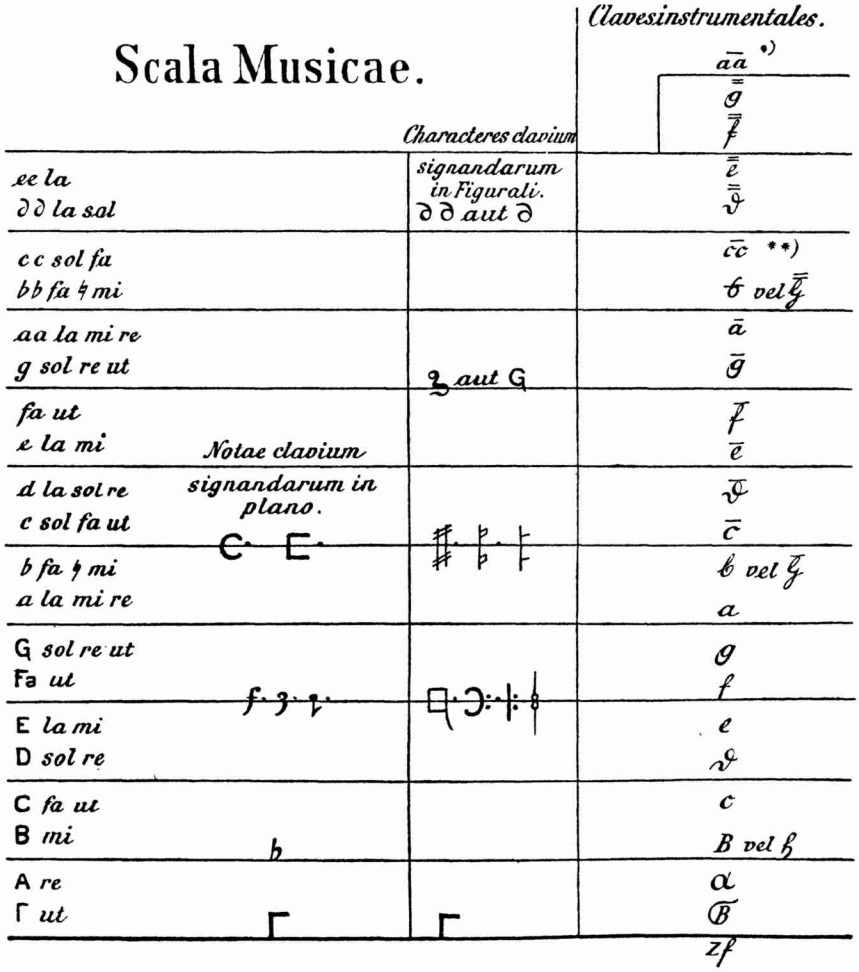



His cognitis facile est instrumentorum claves cum scala Musices conferre. Respondet enim 𝔅 in instrumentis, Γ ut: 𝔄 convenit cum *A* re: *B* et *h* respondent *B* mi, *B* quidem, ♭ molli, *h* autem, ♮ duro: *c* idem est cum *C* fa ut: 𝔇, *D* sol re: atque ita deinceps.

Caeterum quum non integram soleamus ponere scalam, verum eius aliquam solum partem, cui a fronte adiiciuntur claves signandae[1], a quibus reliquarum clavium initium petimus: operae precium me facturum arbitror, si cuique signandae clavi Musices, suam ex nostro instrumento addam, ut habito aliquo initio, ulterius progredi valeamus. Ut autem duplex est cantus, figuralis scilicet et planus: ita uterque suas habet clavium signandarum figuras. Sunt enim plani cantus clavium signandarum figurae usitatiores tres, Γ ut nempe, cuius nota est haec Γ. Fa ut, cuius signa sunt ista ⁊ ʒ f. *c* sol fa ut, cuius figuram hanc C vel E ponunt. Figuralis cantus claves crebriores sunt quinque. Γ ut, cuius signum est idem cum superiore. Fa ut, cuius nota est □, vel ɔ:, vel |:, vel etiam huiusmodi. *c* sol fa ut, cuius figuram vel hanc ponunt ♯, vel illam ⊢, vel istam ⊢. *g* sol re ut, cuius character est ʒ aut G. et ∂∂ la sol, cuius signum, est duplex ∂∂ vel simplex ∂. Sciendum autem clavi Γ ut, respondere clavem 𝔅. fa ut, *f*. *c* sol fa ut, $\bar{c}$. ʒ sol re ut, $\bar{g}$. et ∂∂ la sol, $\bar{\bar{\bar{\vartheta}}}$. Meminisse quoque oportet b, ubicunque habeatur, respondere unam ex nigris, quas semitonia vocamus, eam videlicet quam linea vel spacium postulat iuxta scalae rationem. Quae omnia ut facilius intelligantur, accipe sequentem tabulam, quae negotium

[1] Für *claves signandae* (Schlüsselzeichen) steht häufiger *claves signatae* oder *claves praescriptae*. S. 26 wird der Ausdruck *notae clavium signandarum* und *characteres cl. s.* gebraucht. Seb. Heyden, De arte canendi, lib. I, S. 10—11 wendet den Namen *claves characteristicae* an.

tibi bellissime representat, et cuius usus non modo nunc sit, verum etiam in sequentibus capitibus duobus, magnus futurus.

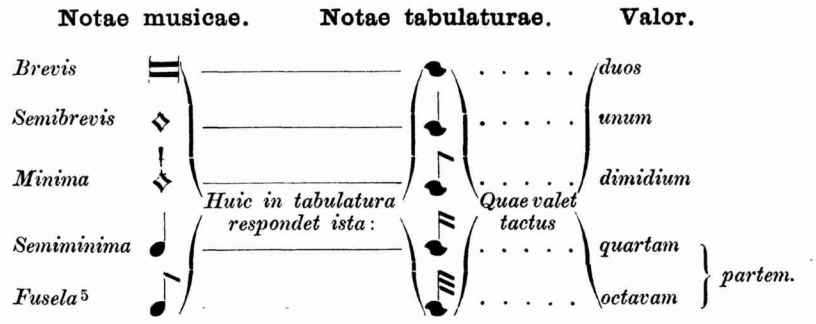



Hactenus de primis primi capitis partibus duabus, restat tertia explicanda, in qua agendum est de notarum valore, ubi summe no-

*) In der Handschrift steht $\overline{\overline{aa}}$ statt $\overline{aa}$ oder $\overline{a}$.

**) Das Original enthält $\overline{\overline{cc}}$ statt $\overline{cc}$ oder $\overline{\overline{c}}$.

tandum earum valorem variari secundum perfectionis et imperfectionis[1] rationem. Est autem huius signum illud ¢: illius vero hoc ϕ. Cum autem perfectionis usus plane sit nullus in hac arte aut exiguus[2]: valorem imperfectionis aggrediemur. Primum itaque sciendum hanc 𝅝 figuram respondere isti notae 𝌆, et valere unum tempus, duos autem tactus[3]: illa autem 𝅗𝅥, respondet 𝅗𝅥 huic, valetque dimidium tempus, aut unum tactum: tertia est huiusmodi ♩, quae valet temporis quartam partem, aut dimidium tactum, respondetque tali 𝅗𝅥: Quarta talis habetur ♪, respondens isti notae ♩,[4] valetque octavam temporis partem, aut quartam unius tactus partem: Quinta pingitur ita 𝅘𝅥𝅯, quae valet decimam sextam temporis partem, aut octavam unius tactus, cui respondet 𝅘𝅥𝅯 haec. Sed omnia haec subiecta figura docebit.




[1] *Perfectio* und *imperfectio* gilt nur vom *tempus*. Vergl. S. 34, Anm. 1.

[2] Des tempus perfectum integrum (non diminutum), welches mit ◯ bezeichnet wird, gedenkt Buchner nicht, obwohl es öfter in den Orgelstücken vorkommt. Näheres darüber in Abschnitt III.

[3] Die Zeitdauer eines *tactus* wird unten näher bestimmt. Überall wird der Taktmessung die Geltung der *semibrevis* zu Grunde gelegt. Die *semibrevis* gilt einen *tactus*.

[4] Die Mensuralmusik des 16. Jahrh. gebraucht für ♩ auch 𝅗𝅥. Vergl. Luscinius und Seb. Heyden a. a. O.

[5] Die Form *Fusela* und *Semifusela* findet sich, soweit mir bekannt geworden, nur noch in der Handschrift Kotters, F. IX. 22. *Fusa* und *Semifusa* ist das Gebräuchliche. Nebenher kommt noch die Form *Fuselis* und *Semifuselis* vor; vergl. Luscinius, Comm. I, Kap. II, S. 67, ferner Buxheimer Orgelbuch. In dem Brief A. Schlick's an seinen Sohn aus dem Jahre 1511, »Antwurt Arnolt Schlicken vff die bitt seines sons« (vergl. A. S., »Tabulaturen etlicher Lobgesang und lidlein« 1512 Mentz) wird von »ein fusel« und »semifusel« gesprochen. Seb. Virdung sagt in seiner »Musica getutscht« 1512 *fusele*.

Hae sunt notae, quae quamdiu sit cunctandum in aliqua clavi tacta, nos docent, ubi notandum, tactum hic vocari, tantam moram, quantum temporis inter duos gressus viri mediocriter incedentis intercurrit. Et ad hunc tactum reliquarum notarum omnis valor refertur, quarum collatio ut esse possit in promptu, subiiciam schema, in quo semper superior tanto celeriorem cursum habet, quanto inferiorem numero vincit.[1]

---

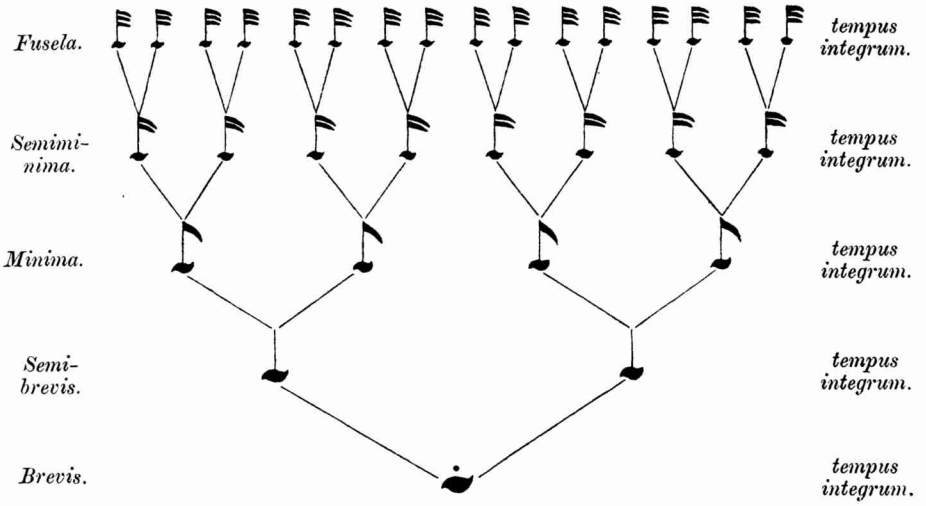
[1] Die Benennung der einzelnen Notenfiguren hat im Laufe der Zeit des 15. und 16. Jahrhunderts eine Änderung erfahren. Das Nähere ergeben die folgenden Tabellen.

I.

**Die Namen der für die Oberstimme gebrauchten Notenfiguren (characteres).**

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *Buxh. Orgelbuch:* | Longa | Brevis | Semibrevis | Minima | Semiminima | Fuselis | Semifuselis |
| *Tabul. v. A. Schlick:* | Longa | Brevis | Semibrevis | Minima | Semiminima | Fusel | Semifusel |
| *Tabul. v. H. Kotter:* | Longa | Brevis | Semibrevis | Minima | Semiminima | Fusela | Semifusela |
| *Tabul. v. Kleber:* | Longa | Brevis | Semibrevis | Minima | Semiminima | ? | ? |
| *Tab. v. O. Luscinius:* | Longa | Brevis | Semibrevis | Minima | Semiminima | Fuselis | Semifuselis |
| *Tabul. v. H. Buchner:* | Longa | Brevis | Semibrevis | Minima | Semiminima | Fusela | Semifusela |

Kotter berücksichtigt in den von ihm geschriebenen Stücken die von ihm selbst gegebene Tabelle nicht, er notirt vielmehr in der Weise von Kleber, Luscinius und Buchner, scheidet also ■ aus und gebraucht dafür 𝅝 (der Tabelle nach Semibrevis), wodurch eine Verschiebung in der Bezeichnung eintritt.




II.

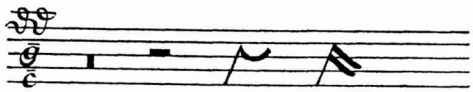
**Die Namen der Werthzeichen (characteres) in den übrigen Stimmen.**

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *Buxh. Orgelb.:* | Longa (–) | Brevis | Semibrevis | Minima | Semiminima | Fuselis | Semifuselis |
| *Tab. v. Schlick:* | Longa | Brevis | Semibrevis | Minima | Semiminima | Fusel | Semifusel |
| *Tab. v. Kotter:* | Longa | Brevis | Semibrevis | Minima | Semiminima | Fusela | Semifusela |
| *Tab. v. Kleber:* | Longa | Brevis | Semibrevis | Minima | Semiminima | ? | ? |
| *Tab. v. Luscinius:* | Longa | Brevis | Semibrevis | Minima | Semiminima | Fuselis | Semifuselis |
| *Tab. v. Buchner:* | Longa | Brevis | Semibrevis | Minima | Semiminima | Fusela | Semifusela |
| *Tab. v. Ammerbach:* | Longa | Brevis | Semibrevis | Minima | Semiminima | Fusa | Semifusa |

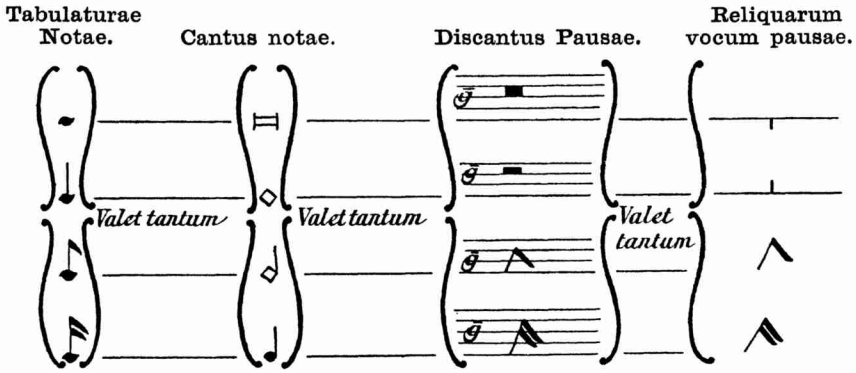
Semi-semi-fusa

Das Werthzeichen für Longa, Brevis und Semibrevis fehlt häufig im Buxheimer Orgelbuch; Schlick gebraucht keinen Punkt, das Fehlen eines solchen bezeichnet bei ihm die Dauer der *brevis*, also z. B. *a* = *brevis a*. Die Longa, welche meist nur im Schlusstakt angewendet wird, bezeichnet man gewöhnlich mit ⌒ über dem Notenbuchstaben oder durch letzteren allein. Kotter notiert wie oben angegeben in den Stücken. Seine Tabelle enthält noch folgende Benennung der Werthzeichen, welche wohl älteren Ursprungs ist: Semifusela, fusela, semibrevis, brevis, longa.

Non satis est novisse quamdiu alicui clavi tactae sit inhaerendum, verum cum interdum sileatur (quod silentium pausas vocant) interdum vero suspiria ducantur: Discendum certe venit et hoc, ne silentii aut suspiriorum moram longiorem brevioremve iusto ducamus. Est autem duplex pausarum genus: habet enim discantus alias, alias autem reliquae voces omnes. Discantus pausae sunt huiusmodi,



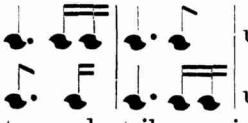
quarum prior quae a linea ad lineam usque ducta est, significat tantum tibi silentium interponendum esse, quantam moram postulabat huiuscemodi nota, vel in tabulatura talis. id est integrum tempus, aut duos tactus: Secunda, dimidium: Tertia, quartam partem: Quarta, octavam partem. Reliquarum vocum omnium pausae sunt istae, quarum quaeque superiori ex ordine respondet. Cuius hoc accipe schema.



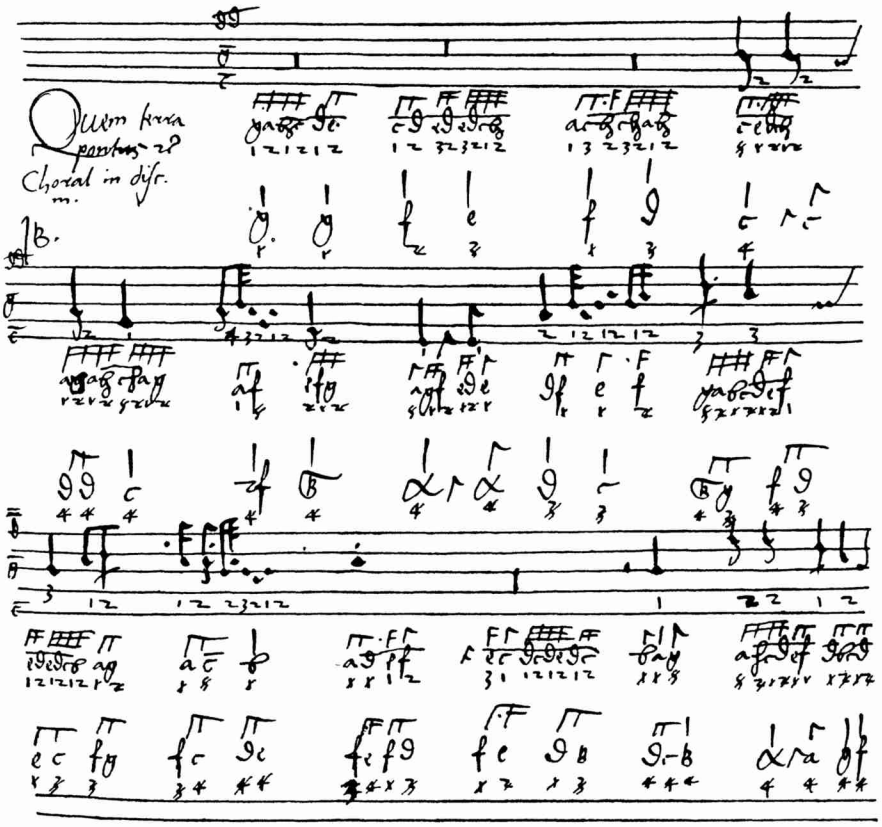

Suspiria abusive sumpta, vocantur puncta[1] inter duas notas unius vel duorum tactuum interposita: de quibus haec sit regula communis. Punctus perpetuo valet tantum, quantum sequens nota, aut dimidium praecedentis.[2]

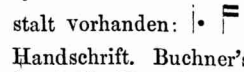
[1] Der Gebrauch des Wortes *suspirium* für *punctum* im 16. Jahrh. ist sonst nirgends überliefert.

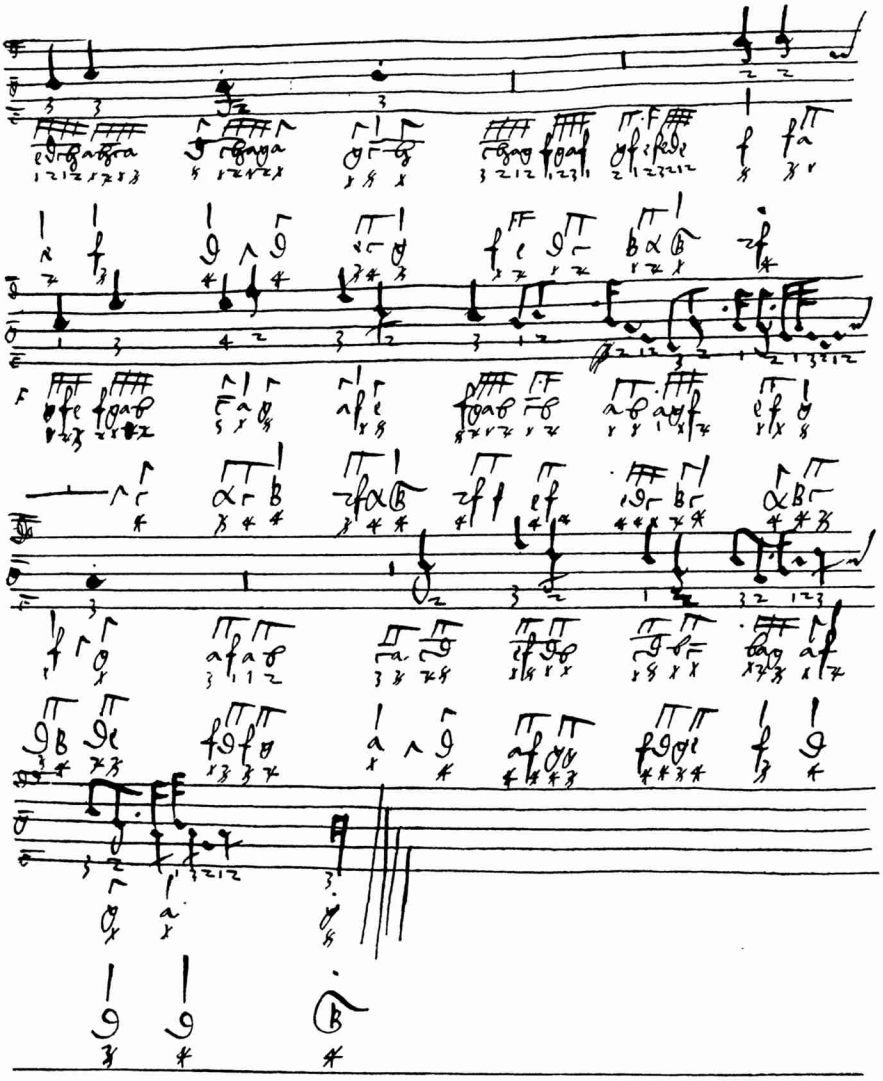
[2] Die Bestimmung des durch einen Punkt dargestellten Zeitwerthes nach der folgenden Note bestätigt die Geltung, welche der Punkt nebenher im 15. und auch im 16. Jahrhundert nach den erhaltenen Orgeltabulaturen gehabt hat. Im Buxheimer Orgelbuch finden sich mehrfach Stellen, wo die folgende Note den Werth des vorhergehenden Punktes bestimmt und ihm den gleichen Werth anweist. So hat häufig

Ut  ubi punctus suo valore huiusmodi respondet.
ubi punctus talem valet.

Hactenus de tribus primi capitis totius negotii partibus, quantum ad mediocrem cognitionem sufficit, tractatum est, restat ut quo exerceri possint, exemplum subiiciam.



folgende Geltung: . Daß diese Geltung des Punktes auch in einer anderen als der auf einem Liniensystem notierten Oberstimme vorkommt, bestätigt die Handschrift von Hans Kotter, F. IX. 22. Hierin sind mehrere Beispiele in einem Präludium und eins in einer Anabole von Kotter in folgender Gestalt vorhanden:  . Vergl. ferner *Tristitia vestra* in jener Handschrift. Buchner's Fundamentbuch enthält nur ein Beispiel dieser Art, siehe Stück Nr. 22, c, ebenso nur ein Beispiel in der Oberstimme, siehe Nr. 22, g.



In hoc exemplo vides quasdam notas inter lineas, quae habent lineas deorsum ductas, quarum aliae habent curvatam caudam in hunc modum , aliae lineam transversam hoc pacto ; Memineris igitur

eas notas quae curvatas habent lineas vocari mordentes[1], ubi observandum semper duas esse simul tangendas, ea videlicet quae per lineam curvatam signatur medio digito[2], proxima vero inferiorque indice digito, qui tamen tremebundus mox est subducendus. Ea vero nota, quae lineam habet transversam hoc modo , significat semitonium.[3]

## De secundo capite, ratione nempe compositas cantiones transferendi in tabulaturam.

Ei qui compositas cantiones trium, quatuor aut plurium vocum in tabulaturam transferre velit, tria cognitu sunt necessaria. Primum scala videlicet cum clavibus signandis, quomodo se habeant erga claves instrumenti: secundum, quae sit collatio inter notas cantus et tabulaturae figuras: tertium, quis sit ordo collocandi.

Quod igitur primum attinet, non est cur hic de integro agere instituam. Nam monui supra eam tabulam quae habetur sexto folio[4], multum conferre huc. Proinde omnem rationem clavium cum clavibus conferendarum[5] inde petas. Habita enim clavi signanda, et huic

[1] Für mordentes war auch murdantes gebräuchlich. Vergl. die Handschrift von Kotter, F. IX. 22.

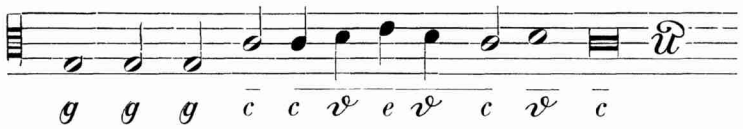
[2] In dem vorstehenden Beispiel für den Fingersatz wird Zeile 2, Takt 1 des zweiten tempus der Mordent ausnahmsweise mit dem fünften und vierten Finger ausgeführt, weil die rechte Hand zugleich die Tenorstimme spielt.

[3] Das ursprünglichste Zeichen für einen versetzten Ton war , vergl. Buxh. Orgelb. Die Versetzung einer Longa erforderte den Querstrich . Derselbe, verbunden mit dem vertikalen Strich , wurde schließlich für alle Notengattungen als Versetzungszeichen eingeführt, vergl. Buxh. Orgelb. fol. 124b—141b und fol. 159a. Dieses Zeichen kehrt in den folgenden Tabulaturen stets wieder, nur Schlick gebraucht . Als Verzierungszeichen wird im Buxh. Orgelb. und angewendet, in den folgenden Tabulaturen (Schlick schreibt den Mordent nicht vor), und ist im Buxh. Orgelb., und  bei Kotter, Kleber und Buchner das Zeichen für Verzierung und Versetzung zugleich. Der oben beschriebene, eigenthümliche Mordent hat sich im Orgelspiel noch lange erhalten, neben ihm kam in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. eine andere Verzierung auf, die Ammerbach und später Prätorius mit Mordant, auch Moderant bezeichnet. Während beim ursprünglichen Mordent zunächst der Hauptton mit dem die Verzierung darstellenden Nebenton gleichzeitig und darauf nur der Nebenton wiederholt angeschlagen wurde, indem der Hauptton liegen bleibt, wechselt hier der Hauptton mit der Nebennote ab und zwar nimmt diese Verzierungsfigur die Hälfte von der zu verzierenden Hauptnote für sich in Anspruch.

[4] Im Druck S. 26.

[5] Das Original enthält *conferrendarum*.

quae in instrumento respondeat, facile reliqua ex ea disces tabula, cuius tamen accipe breve hoc exemplum, in quo semper litera respondet suae notae.




Secundum erat notarum collatio inter sese instrumenti et musices, cuius tamen magnam partem supra absolvimus cum ageretur de notarum valore, qui secundum perfectionis et imperfectionis signum variaret.[1] Quum autem quaedam supra tradi haud potuerint, sine quorum cognitione nihil efficimus, repetam summatim. Octo sunt in universum notarum simplicium et figurae et nomina.

Primae nomen est Maxima, cuius figura est huiusmodi : haec igitur in imperfectione valet tactus octo, in perfectione autem duodecim, ubi meminisse oportet, quod huiusmodi notae, si in tabulaturam referre velis, resolvi debeant toties in duorum tactuum figuram, quoties ea in illis habetur.

Secunda dicitur Longa, cuius figura est huiusmodi , quae in imperfectione valet quatuor tactus, in perfectione sex.

Tertiae, nomen est Brevis, et figura talis , quae in imperfectione valet tactus duos, in perfectione tres.

Quarta, vocatur Semibrevis, cuius figura est haec , quae valet tam in imperfectione quam in perfectione unicum tactum.

Quinta dicitur Minima, figuraque eius est huiusmodi , quae continet dimidium tactum.

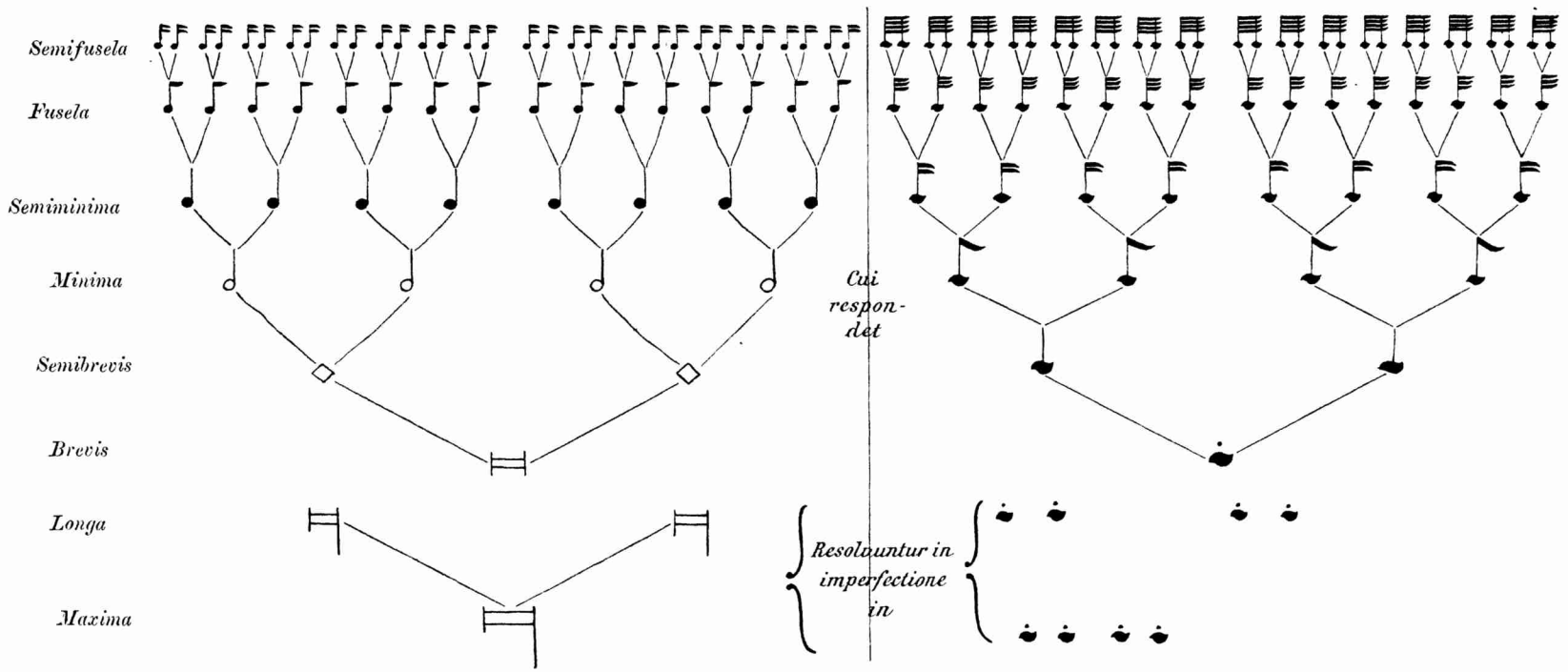
Sexta, Semiminima vocatur, cuius figura est talis , quae quartam partem tactus unius valet ubique.

Septima, Fusela dicitur eiusque figura est huismodi , quae valet octavam tactus partem.

---

[1] *Perfectio* und *imperfectio* bezieht sich hier stets auf *tempus*, da die beiden *Modi* und die *Prolatio* nicht berücksichtigt werden.

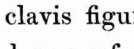
(Zu Seite 35.)

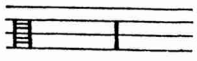
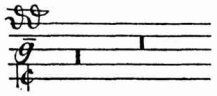



Anm. Hans Kotter giebt in F. IX. 22 folgende von der Buchner'schen etwas abweichende Zusammenstellung:

Hier stimmen also nur von der Minima abwärts die Namen der Notengattungen im Instrumentalen und Vokalen überein. ■ findet sich, wie bereits bemerkt, in den Stücken Kotter's nicht, er gebraucht vielmehr wie die bekannten Zeitgenossen als Brevis die hier Semibrevis genannte Figur 𝅝, und zwar meist mit Punkt (𝅝.), dagegen zeigt das Buxh. Orgelbuch als Brevis noch 𝅜 und 𝅗𝅥 als Semibrevis.

Octavam Semifuselam vocant, quae talem habet figuram , valetque decimam sextam unius tactus partem.

Brevi igitur (quae erat tertia) in tabulatura respondet talis nota . Semibrevi, huiusmodi . Minimae, talis . Semiminimae, talis . Fuselae, respondet haec . Semifuselae, ista . Maxima resolvitur in imperfectione et perfectione, in quatuor huiusmodi unius clavis figuras  . Nam haec tabulaturae nota quoque secundum perfectionis et imperfectionis signum variat. Longa resolvitur in easdem figuras duas .

Pausarum rationem supra tradidi. Nam earum ratio hìc non est alia nisi quod huiusmodi  resolvatur in discantu in duas tales  in reliquis vocibus in duas tales .

Sed horum omnium accipe hoc schema sequens.

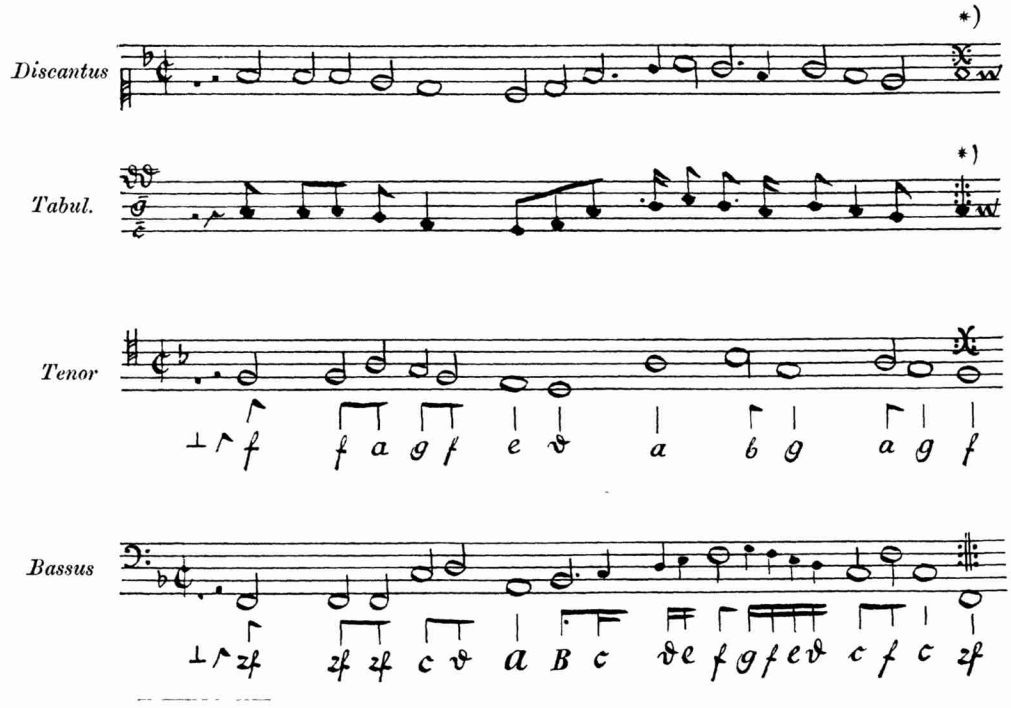
(Siehe Beilage.)

Tertium erat collocandi ordo, qui in primis requiritur iustus. Nam servato vocum recto ordine, multo promptius ac expeditius ex tempore (ut vocant) licet ludere quaeque oblata.

Primo itaque considerandum est num habeat cantilena, quam transferre cupis, signum perfectionis imperfectionisve praescriptum. Signum enim perfectionis, si ab initio positum fueris conspicatus, scito semper tres iungendos esse tactus deinde aliquid spacii relinquendum, hoc modo vel . vel . Hoc autem signum ϕ perfectionis est. Sin autem signum reperias imperfectionis, hoc nempe ¢ duos semper iungito tactus deinde aliquid spacii relinquito, hunc in modum  aut  vel . Voces autem poteris iuxta animi tui voluntatem collocare et pro ut fueris assuetus. Sed tamen hoc sciendum est, discantum in hac nostra tabulatura debere versari inter lineas et spacia scripta, quae semper

primum occupent locum et superiorem.[1] Videtur quoque mihi, haud incommode factum, si Bassus discantui subiiciatur, Basso, altus: alto, tenor: tenori quicquid est aliarum vocum. Hunc enim usum quodammodo sibi peculiarem habuit Johannes Buchnerus.[2]

Sed haec omnia quae hactenus de transferendis cantionibus in organistarum formas tradidi, liquidius cognosces ex subiecto exemplo, in quo semper vox suam habet quae respondeat notam valore et clavi subiectam, mox rationem redigendi in ordinem.

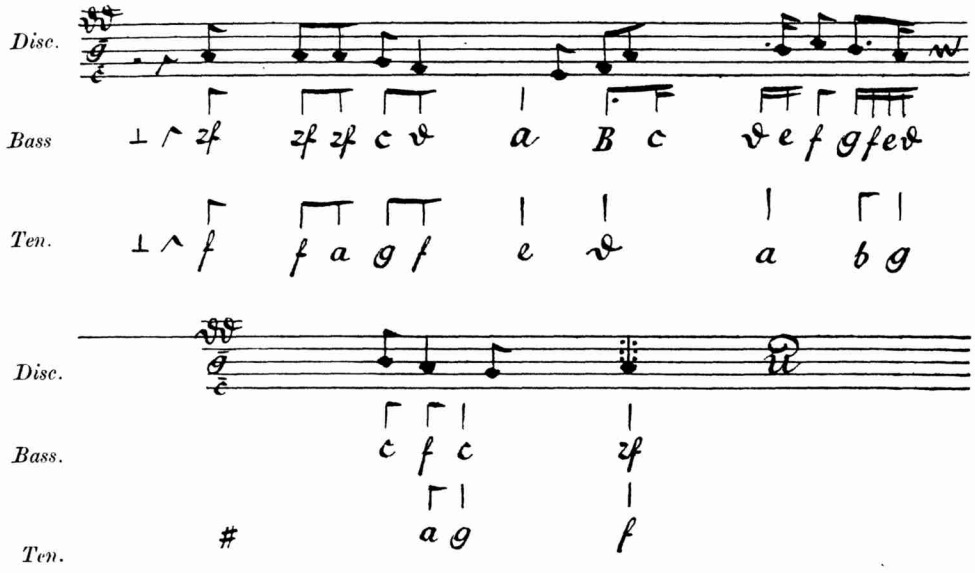



[1] Die erste bekannte deutsche Orgeltabulatur, welche auch für die Oberstimme die Buchstabennotation gebraucht, ist die des gen. E. N. Ammerbach aus dem Jahre 1571.

[2] Die Notierung des Basses an zweiter Stelle scheint die ursprüngliche gewesen zu sein. Vergl. Buxh. Orgelbuch. In gleicher Weise notiert Kleber, Kotter und Luscinius. Bei A. Schlick findet sich zuerst die moderne Stimmenanordnung, allgemein seit dem alleinigen Gebrauch der Buchstabennotation (Ammerbach). Näheres darüber folgt in Abschnitt III.

*) Die gebräuchlichen Wiederholungszeichen sind :)(:, ‡ und ‡. Die in der Tabulatur hier vorkommende Benutzung des Stieles der Semibrevis-Note findet sich sonst nicht wieder.

Eae voces ita redigantur in ordinem.




Usus crebrior et ludendi exercitatio addit deinde colores[1]: poteris quoque è tabulis quae sequentur colorandi rationem sumere.

## De tertio capite, fundamento scilicet.

Fundamentum vocant organistae brevem certissimamque rationem quemvis cantum planum redigendi in iustas duarum, trium pluriumve vocum symphonias. Ex quo perspicuum est, requiri cognitionem scalae Musicae, clavium, et notarum earumque collationem cum instrumenti clavibus ac notis in primis esse necessariam, de quibus cum supra abunde egerim, inde huc veniunt petenda.

[1] Unter colores ist hier die rhythmische und melodische Belebung der Stimmen zu verstehen. Eine solche wird erreicht durch Auflösung der in den einzelnen Stimmen zu Grunde liegenden Töne von größerem Zeitwerth in solche von geringerer Dauer und durch Auszierung mit Läufen und damals sehr beliebten doppelschlagähnlichen Figuren. Ein treffliches Beispiel für das Kolorierverfahren giebt Buchner Seite 47. In der Mensuralmusik des 16. Jahrh. hatte dagegen, wie bekannt, color die Bedeutung von Schwärzung.

Ut autem felicius in hoc negotio possimus versari, quarundam vocum ratio est explicanda, quarum usus in sequentibus est frequens. Sunt autem vocum undecim, Unisonus, Secunda, Tertia, Quarta, Quinta, Sexta, Octava, Decima, Duodecima, Tredecima, et Decimaquinta.

Unisonus dicitur quoties duae ex vocibus simul in unam aliquam cadunt clavem. Ut si discantus et tenor in clavem $\bar{c}$ caderent.

Secunda, vocatur proxima clavis aut nota in descensu aut ascensu ab ea quam nunc primum tetigisti. Ut si tetigisses *f*, eius secunda in ascensu esset *g*, in descensu *e*.

Tertia, dicitur nota aut clavis tertia ab ea quam tangis in ascensu vel descensu. Ut tacta clavi *g* eius tertia in ascensu erit *b* vel $\bar{g}$, in descensu *e*.

Quarta, quae et fabrisonus[1] dicitur, clavis est quarta ab ea quam tangis in ascensu vel descensu. Ut *f* sit clavis tacta, eius quarta in ascensu erit *b* vel $\bar{g}$, in descensu *c*.[2]

Quinta, dicitur ea, quae à tacta in ascensu vel descensu distat quinque tactam quoque numerando. Ut *g* tacta, $\bar{c}$ erit in ascensu quinta, in descensu *c*.

Sexta, vocatur ea quae in ascensu aut descensu à tacta est sexta. Ut *f* $\bar{c}$, et *f a*.

Octava, dicitur ea, quae complectitur duas eiusdem speciei literas octo clavibus inter se distantes in ascensu vel descensu. Ut *f* $\bar{f}$, et *f* z*f*.

Decima, dicitur ea clavis quae à tacta in ascensu vel descensu distat decem. Ut $\bar{c}$ $\bar{e}$, et $\bar{c}$ *a*.

Duodecima, quae à tacta distat duodecim vel in ascensu vel in descensu. Ut $\bar{c}$ $\bar{g}$, et $\bar{c}$ z*f*.

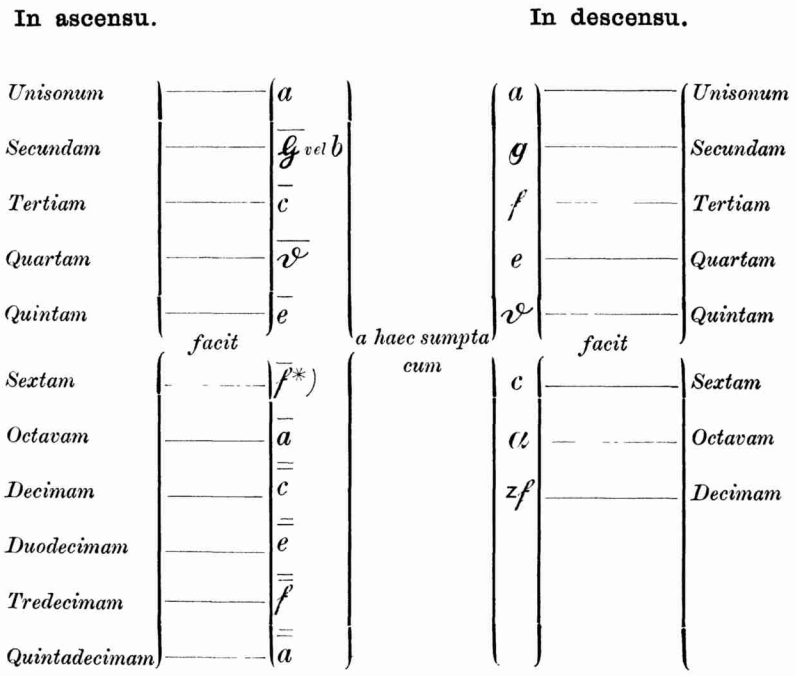
Tredecima, quae à tacta tredecim distat alterutro modo. Ut *a* $\bar{f}$, et $\bar{f}$ *a*.

---

[1] Vergl. S. 40, Anm. 3.

[2] Im Original steht $\bar{c}$.

Decima quinta, quae complectitur duas octavas. Ut *a* $\overline{aa}$, et *f* z*f*. Cuius omnis rationis hanc accipe subsequentem figuram.[1]




[1] Die genannten 11 Intervalle erschöpfen noch nicht den Umfang, welchen die Stimmen untereinander, insbesondere die beiden äußeren in den dreistimmigen Tabellen und namentlich in den vier- und mehrstimmigen Orgelstücken Buchner's zeigen. Ebenso wie die Sekunde genannt ist, hätte auch die Septime angeführt werden müssen, da hier ohne Rücksicht auf Konsonanz und Dissonanz die vorkommenden Intervalle aufzuzählen sind. Vor allem aber finden sich sehr häufig noch größere Intervalle als die Decima quinta. So ist besonders die Decima septima und Decima nona in den Tafeln und Orgelstücken oft gebraucht. Im allgemeinen jedoch wurde im 16. Jahrh. die Doppeloktave als Grenze für den Umfang der Stimmen unter einander festgehalten.

*) Das Original enthält *f*.

## De concordantiis earumque numero et specie.

Concordantia[1] dicitur, quando duae pluresve voces simul sumuntur quarum distantia tanta est quae efficiat iustam symphoniam. Sunt autem numero in universum decem[2], Unisonus, Tertia, Quarta, Quinta', Sexta, Octava, Decima, Duodecima, Tredecima, et Quintadecima, ex quibus Quarta vix nomen concordantiae meretur, propter illius usum, ideoque impositum habet nomen fabrisoni.[3]

Qualis autem quaeque concordantia sit et quae, facile colligere est ex supra dictis. Nam tertia, dicitur ea, quae complectitur duas claves simul sumptas, quibus media interiacet libera, ut *a* et *f*. item *a* et $\bar{c}$.

Quarta, dicuntur duae claves simul sumptae, quarum distantia vel in ascensu vel in descensu quatuor est clavium. Ut *f b*, vel *f c*.

Quinta duae claves simul sumptae quarum distantia alterutro modo est quinque clavium. Ut *f* $\bar{c}$ vel *f B*.

Sextae distantia est sex clavium: octavae octo clavium, et ita de reliquis est intelligendum.

Caeterum cum illarum usus sit multiplex, qui quo liquidius cognoscatur, omnis concordantiarum ratio ad duplex genus refertur, perfectarum nempe, et imperfectarum. Sunt autem perfectae quinque, imperfectae quatuor: Nam Quartae, hic nulla habetur ratio.

Perfectae sunt Unisonus, Quinta, Octava, Duodecima et Quintadecima. Imperfectae sunt Tertia, Sexta, Decima et Tredecima. Verum

---

[1] Das 16. Jahrh. (erste Hälfte) unterschied zunächst zwischen *concordantia* und *dissonantia*. Vergl. Luscinius, comm. II, cap. I—II. Allmählich wurde *consonantia* für *concordantia* gebräuchlich. A. Schlick jun. stellt bald *concordantia* und *discordantia*, bald *consonantia* und *dissonantia* einander gegenüber. Glarean, Dodecachordon 1547, gebraucht *consonantia* und *dissonantia*. Diese Bezeichnung wurde nun allgemein. — Ammerbach, S. 11, versteht unter »Concordanten« nicht bloß konsonierende Intervalle, sondern überhaupt »zusammenklingende Stimmen« und bezeichnet daher auch Sekunde, Septime, None u. s. f. als Concordanten (= Doppelgriffe).

[2] Die Zahl der Konsonanzen geben die Lehrbücher des 16. Jahrh. verschieden an, weil sie mehr oder weniger ausführlich die Versetzungen der ursprünglichen Konsonanzen um ein bis drei Oktaven aufzählen. So zählt Luscinius, comm. II, cap. I, 13 Konsonanzen, A. Schlick jun., cap. II, 12, Glarean, lib. I, cap. IX, nur 9.

[3] »Fauxbourdon« wurde im Munde der deutschen Musikanten in »Faberton« oder »Faberdon« corrumpirt, dieses wieder in »Fabrisonus« latinisirt. Die Anwendung des Wortes lag hier nahe, da die Quarte nur dann konsonirt, wenn sie, wie im Fauxbourdon, nicht die Quarte zum Basse bildet. Bei der folgenden Eintheilung der *concordantiae* in *perfectae* und *imperfectae* schließt Buchner die Quarte völlig aus.

ut certam habeas rationem inveniendi ac discernendi perfectas ab imperfectis, hanc accipe regulam.

Concordantiae iuxta ordinem supra traditum (dempta Quarta, cuius hic plane nulla habetur ratio) positae, alternatim sunt perfectae et imperfectae, incipiendo ab unisono qui est concordantia perfecta. Sed eius tibi id esto schema.

| | Concordantiae perfectae. | | | Concordantiae imperfectae. | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | 1 *Unisonus* | | z*f* | | | |
| *Concordantiarum quatenus* | 3 *Quinta* | | *c* | 2 *Tertia* | | *d* |
| *illarum ratio habetur perfectionis et imperfectionis sunt 9* | 5 *Octava* | ut z*f* | *f* | 4 *Sexta* | ut z*f* | *e* |
| | 7 *Duodecima* | | $\bar{c}$ | 6 *Decima* | | *a* |
| | 9 *Quintadecima* | | $\bar{f}$ | 8 *Tredecima* | | *e* |

## De vero concordantiarum usu et regulis.

Omnis cantus quem ad iustam diversarum vocum symphoniam redigere cupimus, necessum est his nitatur concordantiis ex quibus concentus fit. Quare manifestum est, quis illarum sit verus usus non ignoretur, qui autem maxime discendus venit ex sequentibus duabus regulis, quarum prior ostendit usum perfectarum, secunda imperfectarum.

### Regula prima.

Nunquam in iisdem vocibus duae perfectae eiusdem speciei simul et proxime sive in ascensu sive in descensu se sequantur. Ut si in tenoris et discantus voce sumpsisses *f* $\bar{c}$, caveas nunc sumas vel *g* $\bar{d}$ vel *e* $\bar{g}$. idem exemplum transferas et ad alias perfectas[1].

### Regula secunda.

Imperfectae omnes continuo se sequi possunt unius et eiusdem generis non semel verum decies et pluries, affert tamen multum suavitatis crebra perfectarum cum imperfectis permutatio.

[1] Das Quinten- und Oktavenverbot ist bereits im Buxheimer Orgelbuch ausgesprochen, die Verstöße dagegen sind dort jedoch noch viel häufiger als in dem Fundamentbuch von Hans Buchner. Ersteres verbietet auch die Aufeinanderfolge von 3 und mehr Terzen in folgender Gestalt: *e g h* / *c e g*.

## De ratione inveniendi Bassum.

Tradita hactenus est ratio componendi duas voces, discantum et tenorem: caeterum quum omnis cantus non habens bassum sit propemodum mancus et sine concentus suavitate: Inquirenda est alia ratio, qua instructi tertiam vocem inveniamus, quae ratio omnis sex regulis continetur.

### Regula prima.

Si discantus et tenor distent[1] Unisono, Tertia, Octava, Decima, vel Decima quinta, eadem cum tenore sumatur, vel tertia infra vel utriusque octava.[2]

### Exemplum.

Si tenor caderet in clavem *a*, discantus vero in eandem, vel in $\bar{c}$, vel $\bar{a}$, vel in $\bar{\bar{c}}$, vel in $\bar{\bar{a}}$. Bassus erit vel *a*, vel *f*, vel $\alpha$, vel $zf$.[3] Cuius accipe sequens schema.

### Schema primae regulae.

| | Tenor. | Discantus. | | Bassus. |
|---|---|---|---|---|
| *Unisonus.* | *a.* —— | *a.* | | |
| *Tertia.* | *a.* —— | $\bar{c}$. | | *a Unisonus.* |
| *Octava.* | *a.* —— | $\bar{a}$. | *Accipiatur vel* | *f Tertia infra tenorem.* |
| *Decima.* | *a.* —— | $\bar{\bar{c}}$. | | $\alpha$ *Unisoni octava.* |
| *Decima quinta.* | *a.* —— | $\bar{\bar{a}}$. | | $zf$ *Tertiae octava.* |

[1] »distare« ist der Kürze wegen auch von »unisono« gesagt, obwohl der Einklang eigentlich keinen Abstand, kein Intervall bezeichnet.

[2] Im Original steht *vel utriusque octavam*: ein Schreibfehler des Copisten.

[3] Diese Regel erschöpft nicht alle möglichen Fälle. Beim Einklang von Discant und Tenor war für den Baß die tiefere Quinte und Sexte ebenso gestattet wie Einklang, Terz u. s. f. Luscinius, comm. II, cap. VIII, bevorzugt die Quinte vor der Sexte, A. Schlick jun., cap. VII, schreibt nur Terz, Quinte und Oktave für den Baß vor. Wenn Discant und Tenor das Intervall einer Terz bilden, so wurde ferner auch die Sexte unter dem Tenor gebraucht. Vergl. Luscinius. A. Schlick bestimmt für den Baß in letzterem Falle nur Terz und Oktave unter dem Tenor. Treten Discant und Tenor in dem Intervall einer Oktave zusammen, so sind nach Luscinius folgende Fälle möglich: entweder erhält der Baß über dem Tenor die Terz, resp. Quinte, oder unter dem Tenor die Terz, Quinte, Sexte, auch Oktave. Von den ersteren beiden über dem Tenor ist die Quinte vorzuziehen. Unter dem Tenor gestattet A. Schlick nur Terz, Quinte und Oktave. Bilden Discant und Tenor das Intervall einer Decime, so kann nach S. der Baß die Terz oder die Oktave unter dem Tenor erhalten, oder er steigt über letzteren — indem allzugroßer Stimmenumfang zu vermeiden ist —.

**Secunda regula.**

Si discantus et tenor distent inter se Quinta vel Duodecima: Bassus sit eadem cum tenore vel tertia supra tenorem, aut utriusque octava.[1]

**Exemplum.**

Ut si tenor caderet in *f*, discantus in $\overline{c}$ vel in $\overline{\overline{c}}$. Bassus esto *f* vel *a*, vel z*f* vel $\alpha$. Cuius haec sit figura.

**Schema secundae regulae.**

| Tenor. | Discantus. | | Bassus. |
|---|---|---|---|
| *Quinta.* | *f* —— $\overline{c}$ | *Accipiatur vel* | *f. Unisonus.* |
| | | | *a. Tertia supra tenorem.* |
| *Duodecima.* | *f* —— $\overline{\overline{c}}$ | | z*f. Unisoni octava.* |
| | | | $\alpha$. *Tertiae octava.* |

**Regula tertia.**

Si tenor et discantus distent Sexta, vel Tredecima: Bassus sit eadem cum discantus voce, vel tertia infra vel utriusque octava aut decima quinta.[2]

---

[1] Sind Discant und Tenor eine Quinte von einander entfernt, dann erlaubt Luscinius nur die Sexte und Oktave unter dem Tenor und zwar bevorzugt er die Oktave, A. Schlick giebt dagegen nur die Sexte für den Baß an.

[2] Im Original steht *octavam aut decimam quintam:* ein Schreibfehler des Copisten. In dem der dritten Regel sich anschließenden Beispiel und Schema könnte die Wahl von so hohen Tönen wie $\overline{b}$ und $\overline{g}$, resp. $\overline{a}$ und $\overline{f}$ für den Baß auffällig erscheinen. Dem gegenüber ist zu bemerken: »Bassus« bezeichnet hier ganz allgemein die dritte von drei einen Accord bildenden Stimmen, vor allem aber ist seine hohe Lage als eine Folge des der Kürze wegen beobachteten Prinzips anzusehen, von einem einzigen Ton, resp. Intervall aus sämtliche auf der Orgel für den Baß überhaupt möglichen konsonierenden Töne zu bilden. In anderer Beziehung müssen dagegen die Baßtöne $\overline{g}$ und $\overline{f}$ befremden. Durch ihre Verbindung mit den Sexten $\overline{b}$, resp. $\overline{c\,a}$ entstehen nämlich Quartsextaccorde, dieselben wurden aber sonst noch nicht als konsonierende Accorde betrachtet. Über ihren ausnahmsweise vorkommenden Gebrauch folgt das Nähere in Abschnitt III. Ein Quartsextaccord, in welchem die Quarte um eine Oktave versetzt ist, findet sich übrigens S. 46 $\left(\begin{matrix}\overline{g}\\ \overline{h}\\ \overline{d}\end{matrix}\right)$, ein anderer mit um eine Oktave versetzter Sexte S. 48.

**Exemplum.**

Ut si tenor caderet in $\overline{\mathcal{v}}$, discantus in $\bar{b}$: Bassus esto $\bar{b}$ vel $\bar{g}$, vel $b$, vel $g$, vel $B$, vel $\overline{B}$. Cuius sequens sit schema.[1]

**Schema tertiae regulae.**

| Tenor. | Discantus. | | Bassus. |
|---|---|---|---|
| *Sexta.* | $\bar{c}$. —— | $\bar{a}$ | *accipiatur vel* $\bar{a}$ *Unisonus.* |
| | | | $\bar{f}$ *Tertia infra disc.* |
| | | | $a$ *Unisoni octava.* |
| *Tredecima.* | $\bar{c}$. —— | $\bar{\bar{a}}$ | $f$ *Tertiae octava.* |
| | | | $\alpha$ *Unisoni decima quinta.* |
| | | | $zf$ *Tertiae decima quinta.* |

**Regula quarta.**

Si tenor et discantus distarent Quarta: Bassus sit tertia infra tenorem vel decima.

**Exemplum.**

Ut si tenor caderet in $a$, discantus in $\overline{\mathcal{v}}$: Bassus esto $f$, aut $zf$. Cuius hanc accipias figuram.

**Schema quartae regulae.**

| Tenor. | Discantus. | | Bassus. |
|---|---|---|---|
| *Quarta.* $a$. —— | $\overline{\mathcal{v}}$. | *Accipiatur vel* | $f$ *Tertia infra tenorem.* |
| | | | $zf$ *Decima infra tenorem.* |

**Quinta Regula.**

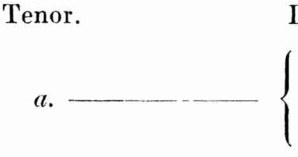
Curandum semper in cuiusvis cantus principio ut tenor et discantus[2] distent aut Quinta, Octava, aut Duodecima.[3] Ut si tenor sit $\bar{c}$, discantus esto $\bar{g}$, vel $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{g}}$.

---

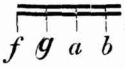
[1] Luscinius schreibt nur die Terz und Quinte unter dem Tenor für den Baß vor, gestattet jedoch, aber seltener zu gebrauchen, die oben nicht erwähnte Oktave unter dem Tenor. A. Schlick weist dem Baß die Quinte, Oktave und Decime unter dem Tenor an.

[2] *Tenor et discantus* ist hier allgemein von zwei eine Komposition beginnenden Stimmen gesagt.

[3] Diese Regel ist in sämtlichen Stücken des Tabulaturbuches von Kleber, welchen der Name Buchner's beigeschrieben, streng beobachtet. Unser Fundamentbuch zeigt dagegen häufig Abweichungen, ein Beweis, daß gegen Mitte des 16. Jahrh. an dieser Regel nicht mit der früheren Strenge festgehalten wurde. Dies bestätigt




**Regula ultima.**

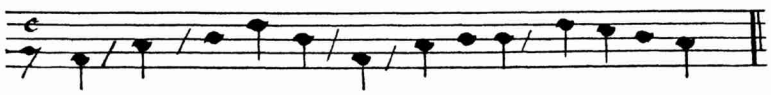
Valde est usitatum et auditu iucundum, si tenor descendat, discantus surgat in altum, et vicissim. Ut si tenor sit  , discantus esto [1].

Restat ut omnium quae hactenus de fundamento dicta sunt, verum usum per exemplum monstremus, adiectis ante quibusdam cautelis.

Quanquam in plano cantu idem genus notarum perpetuo sit: tamen sciendum est eas nos posse reducere vel ad brevium vel semibrevium figuras.[2]

Secundo sciendum est, liberum esse cuique, eum cantum quem planum suscepit ludere, redigere vel ad tenorem vel discantum vel Bassum. Sed omnium istorum esto sequens exemplum.

Choralis cantus.[3]



*Te Deum lau-da-mus te Dominum con-fi-te-mur.*

---

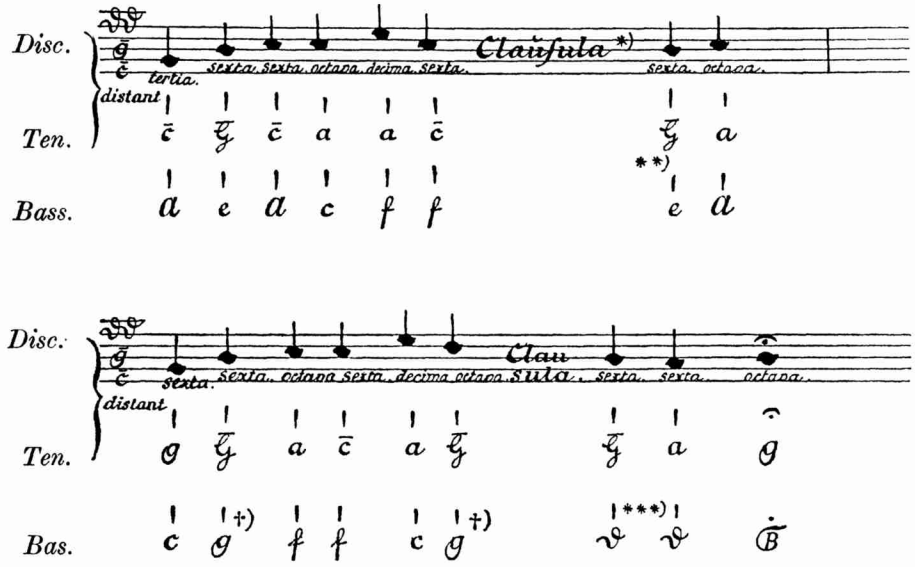
a. a. auch A. Schlick, De Mus. poet. Cap. IV, regula I, wenn er sagt: »*omnis cantilenae initium debet fieri in concordantiis perfectis sive uno temporis ictu sive per fugas incoetur (inchoetur). Idem servatur in finalibus. Possunt autem interdum cantiones incipi et finiri in imperfectis concordantiis, quare arbitrariam hanc regulam Musici esse dicunt*«. Daß zwei ein Stück beginnende Stimmen auch vom Einklang aus ihren Anfang nehmen können, wird von Buchner nicht erwähnt, obwohl seine Orgelstücke Beispiele hierfür in genügender Anzahl liefern.

[1] Das Beispiel ist nicht, wie man zunächst erwartet, für abwärts schreitenden, sondern für aufsteigenden Tenor gewählt.

[2] A. Schlick, Einleitung, stellt der Choralnote die semibrevis als gleichwerthig gegenüber.

[3] Die Striche, welche die folgenden Choralnoten in einzelne Gruppen theilen, sind der Übersichtlichkeit wegen gesetzt, sie bezeichnen, daß mit der vorhergehenden Note ein Textwort schließt, mit der folgenden also ein neues beginnt. Die Melodie des »*Te deum*« ist die bekannte des Ambrosianischen Lobgesanges, ebenso die S. 47 folgende.

Ita redigatur ad symphonias trium vocum, servato Chorali in discantus voce et ducto per semibreves hoc modo.




Haec est simplicissima ratio planum redigendi cantum in varias voces, quia vero nullam plane adhuc habet gratiam, ideo organistae addunt cuique voci suos colores, quos cuivis facile est invenire exercitato: sequentur quoque tabulae, ex quibus petere colorandi rationem licebit. Sed addamus et nostro huic[1] exemplo suum colorem.[2]

---

*) Clausula = Kadenz. Vergl. Luscinius, Comm. I, Cap. I, S. 63; Comm. II, Cap. III, S. 89. A. Schlick, De Mus. poet. Cap. VI.

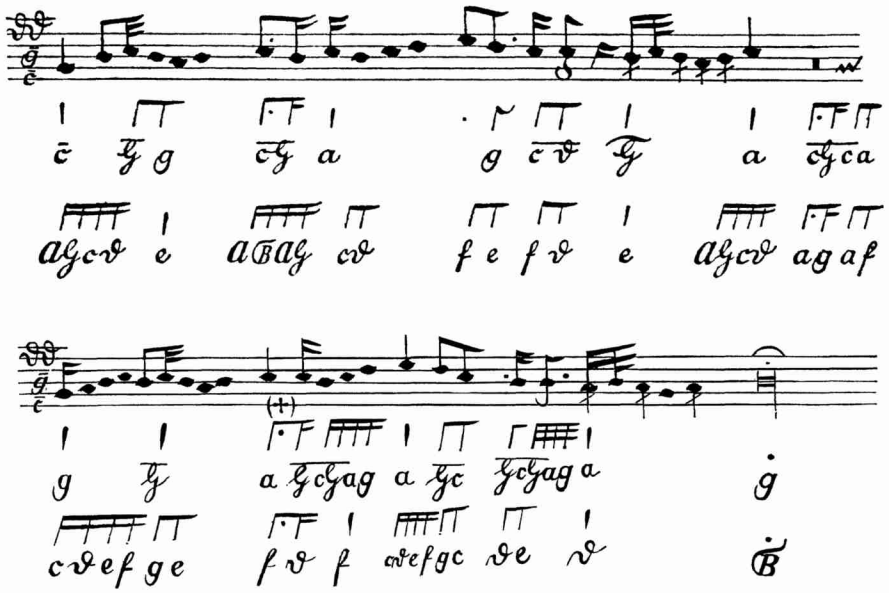
**) Die Quintenfolgen $\begin{matrix}\overline{c}\ \overline{h}\\ f\ e\end{matrix}\Big\}$ ein Verstoß gegen die S. 41 aufgestellte Regel 1.

***) Quartsextaccord! Vergl. den entsprechenden Quartsextaccord desselben unten folgenden, mit Koloratur versehenen Beispiels.

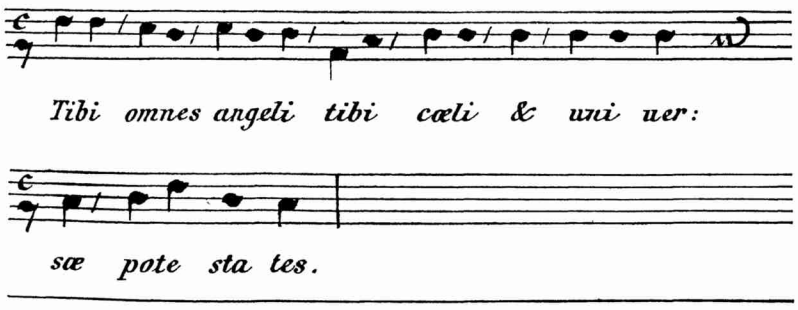
†) Im Original fehlt der die Zeitdauer einer semibrevis darstellende vertikale Strich.

[1] Im Original steht *hoc exemplo.*

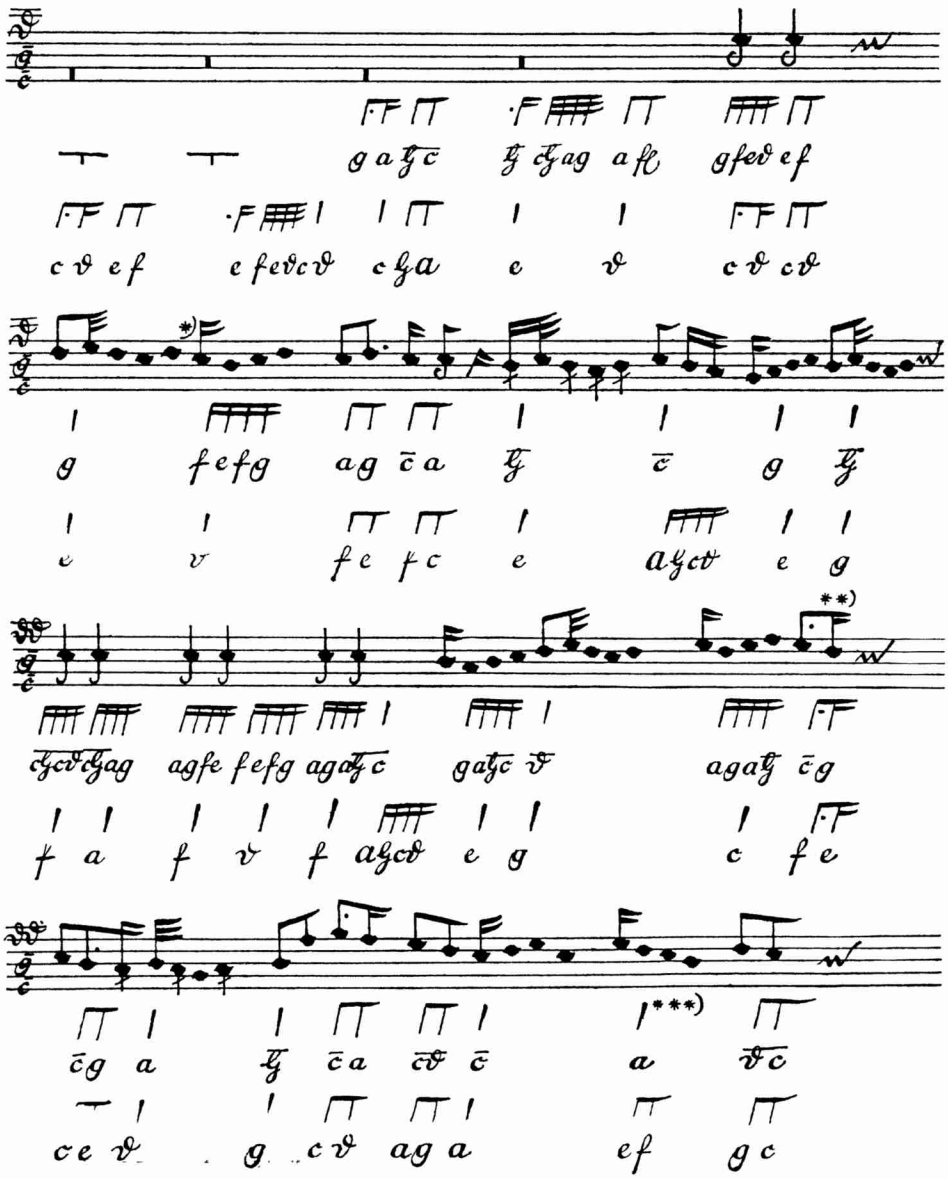
[2] Auffallend sind im folgenden Stück die verbotenen Quinten zwischen Discant und Baß, besonders in Takt 3.



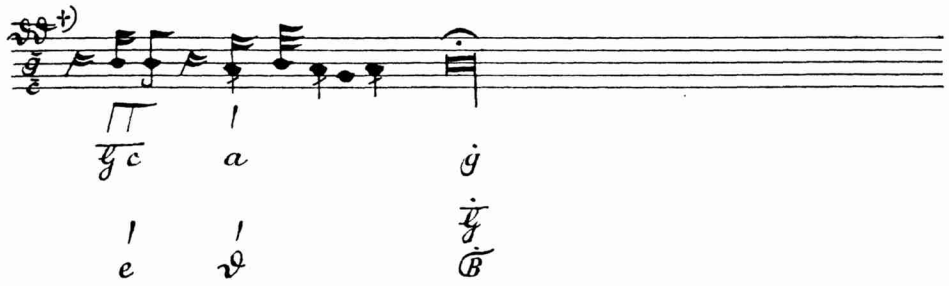
Iucundissimum est auditu si cantum quem ludendum suscepisti, ducas ab initio praesertim et in clausulis per omnes voces aut saltem alludas, quae ratio, fugandi complectitur artem. Cuius sume sequens hoc exemplum, in quo Bassus et tenor correspondentes sibi invicem alludunt ad cantum, quem planum in discantu reperies.




†) Dem Werthzeichen für *a* fehlt im Original der Punkt.

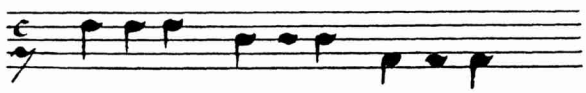


*) Verbotene Quintenfolge zwischen Discant und Baß.
**) Verbotene Quintenfolge.
***) Quartsextaccord.



Monui supra tradi quasdam tabulas ex quibus colorem petere licet, quae restant nunc tradendae[1] praemissa tamen earum quadam explicatione, quae ita se habet.

Primum scito in universum novem esse tabulas, quarum tres discantus voci serviunt, tres tenoris voci, itidem bassus[2] voci tres: ubi meminisse convenit duas cuiusque vocis tabulas descensus vel ascensus vocari. Nam inde petimus si cantus descendat vel ascendat eius ludendi rationem. Tertia vero cuiusque vocis dicitur tabula redeuntium. Vocantur redeuntes autem, voces quarum plures duabus aut duae sese sequentes eodem intervallo vel linea distant[3], Ut



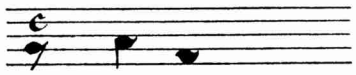
†) Im Original steht $\widehat{gg}$.

[1] Das Original enthält *tradenda.*

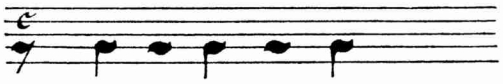
[2] In den folgenden Tabellen steht für *bassus* als Genetiv *bassi*; als Dativ ist ebenso wie als Ablativ gebräuchlich die Form *basso,* vereinzelt findet sich ein Ablativ *basi,* bei Schlick auch Nominativ *basis. Discantus* dagegen wird stets nach der vierten Declination flektirt, nur bei Schlick finden wir auch die Form *discanti* und *discanto* vor.

[3] *distare* ist hier in derselben Bedeutung wie S. 42 gebraucht (*distare unisono*). Vergl. hierzu die folgenden Tabellen für *voces redeuntes.*

Constant vero tam ascensus quam descensus tabulae lineis à supremo ad imum, et à sinistro ad dextrum latus ductis, ita ut cancellos efficiant, quibus superius et ad sinistrum latus insertae sunt hae voces, ad Secundam, Tertiam, Quartam, ut. In Tertia, Quinta, Sexta ut. Ubi notandum hanc vocem ad Secundam, Tertiam ut. significare intervallum notae à nota cantus, quem ludendum suscepisti: quare eius cancelli erunt tibi quaerendi, qui ludendi rationem scriptam habent, idque secundum longitudinem descendendo vel ascendendo. Voces autem ad sinistrum latus, in Tertia, Quinta ut. ostendunt discantus et tenoris distantiam, quam tibi sumendam censuisti iuxta animi voluntatem, secundum latitudinem versus dextrum latus. Si igitur tibi in cantu plano occurrat talis casus



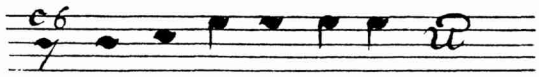
et eum cupias ludere in tenore, quaerenda erit tabula descensus in tenore, ex qua erit petenda illa riga, quae inscribitur Ad Tertiam: et sumpta tenoris et discantus distantia in quinta, mox convertas te ad latus sinistrum et quaerito eam rigam quae inscribitur (In Quinta) in qua versus dextrum tam diu perrexeris, donec in ipsum incidas locum, quo se istae duae lineae[1] intersecant. Atque eodem modo intelligas de reliquis.

Ratio autem tabularum vocum redeuntium est huiusmodi. Si incidas in redeuntes, primum animadvertas in qua habeantur clavi, qua cognita conferas te ad tabulam et tam diu quaeras, donec eam invenias quae per omnia respondet. Ut si tibi occurrant tales redeuntes  et curaveris cantum incedere in tenore, quaeras tabulam redeuntium in tenore, ex qua tibi petenda veniet ea linea[2], quae inscribitur (in *fa*). Est quoque diligenter animadvertendum quando cantus habeat ♭ praescriptum et quando non. Nam eius ratione variant quaedam voces. Ubicunque igitur invenies ♭ praescriptum, quaerito eam tabulae lineam, quae praeter aliam inscriptionem habet et hanc *per b*: Sin minus eam

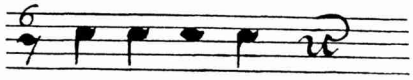
[1] Richtiger würde es heißen: die beiden *rigae* (welche durch je 2 Linien begrenzt werden).

[2] Linea ist hier gleich Liniensystem (Notenliniensystem des *discantus*), ebenso im folgenden.

accipito quae praeter aliam inscriptionem habet et istam *per* $\overline{h}$. Ut sint huiusmodi redeuntes in quas incideris,



quaerito igitur lineam, quae habet huiusmodi inscriptionem (In ♭)[1]. aut si occurrat tibi talis casus,



mox quaerito eam tabulae lineam quae ita inscribitur (in sol per *b*). Eodem modo faciendum est cum reliquis. Nam redeuntes tabulae inscribuntur ordine sex vocum Ut, re, mi fa ut.

Sed ipsas potius accipito tabulas, quarum author est **Iohannes Buchnerus**, ex quibus haec et alia plura petere licebit, multum ad omnem artis rationem collatura, et quarum usum ipsa partim ostendet cuiusque tabulae incriptio.[2]

[1] Mit »In ♭« ist die Tabelle »In *fa. b*« gemeint, ♭ bezeichnet also die Tabelle, in welcher der Ton *b* wiederholt wird. Vergl. hierzu die entsprechenden Tabellen des Discant, Tenor und Baß im folgenden.

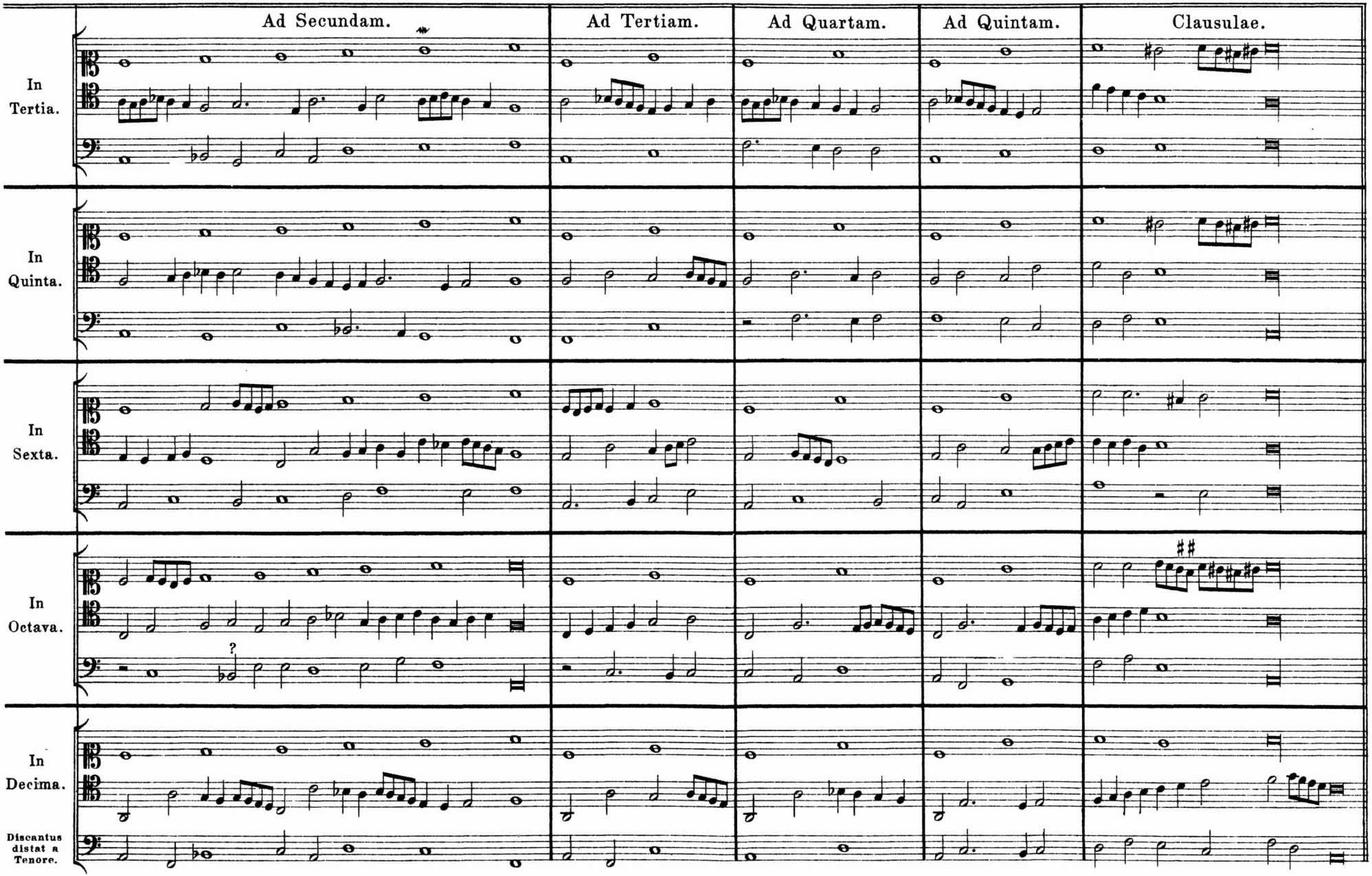
[2] Bei der Übertragung der folgenden Tabellen in moderne Partitur sind die Quer- und Längslinien des Originals streng beibehalten, nur in den Tabellen für die *voces redeuntes (in discantu, tenore, basso)* die Zwischenräume des Originals durch Taktstriche ersetzt worden. Fehlerhafte Stellen in der Handschrift sind verbessert, wo das Richtige unzweifelhaft sich feststellen läßt, die Originallesart ist aber zugleich beibehalten und in Klammern über die Verbesserung gesetzt. Die im Original fehlenden Versetzungszeichen füge ich über den betreffenden Noten (ohne Klammern) hinzu und deute die zweifelhaften Stellen durch ? an. Bezüglich der Versetzungszeichen sei noch bemerkt, daß in der Oberstimme sämtliche Versetzungszeichen des Originals beibehalten worden sind, um einen Überblick über das Prinzip, welches in dieser Beziehung im 16. Jahrhundert beobachtet wurde, zu ermöglichen, für die übrigen im Original mit Buchstaben notierten Stimmen ist dagegen die moderne Schreibweise aufgenommen, d. h. ein ♯ oder ♭ vor einer Note gilt auch für jede folgende Note von derselben Tonstufe innerhalb eines Beispieles, wenn kein Widerrufungszeichen auftritt. Für die im Original durch ♩ vorgeschriebene Mordentverzierung habe ich bei der Übertragung das Zeichen des modernen Mordent ∽ gewählt.

# Anhang zum zweiten Abschnitt.

# Tabula Discantus in ascensu.

(a.)

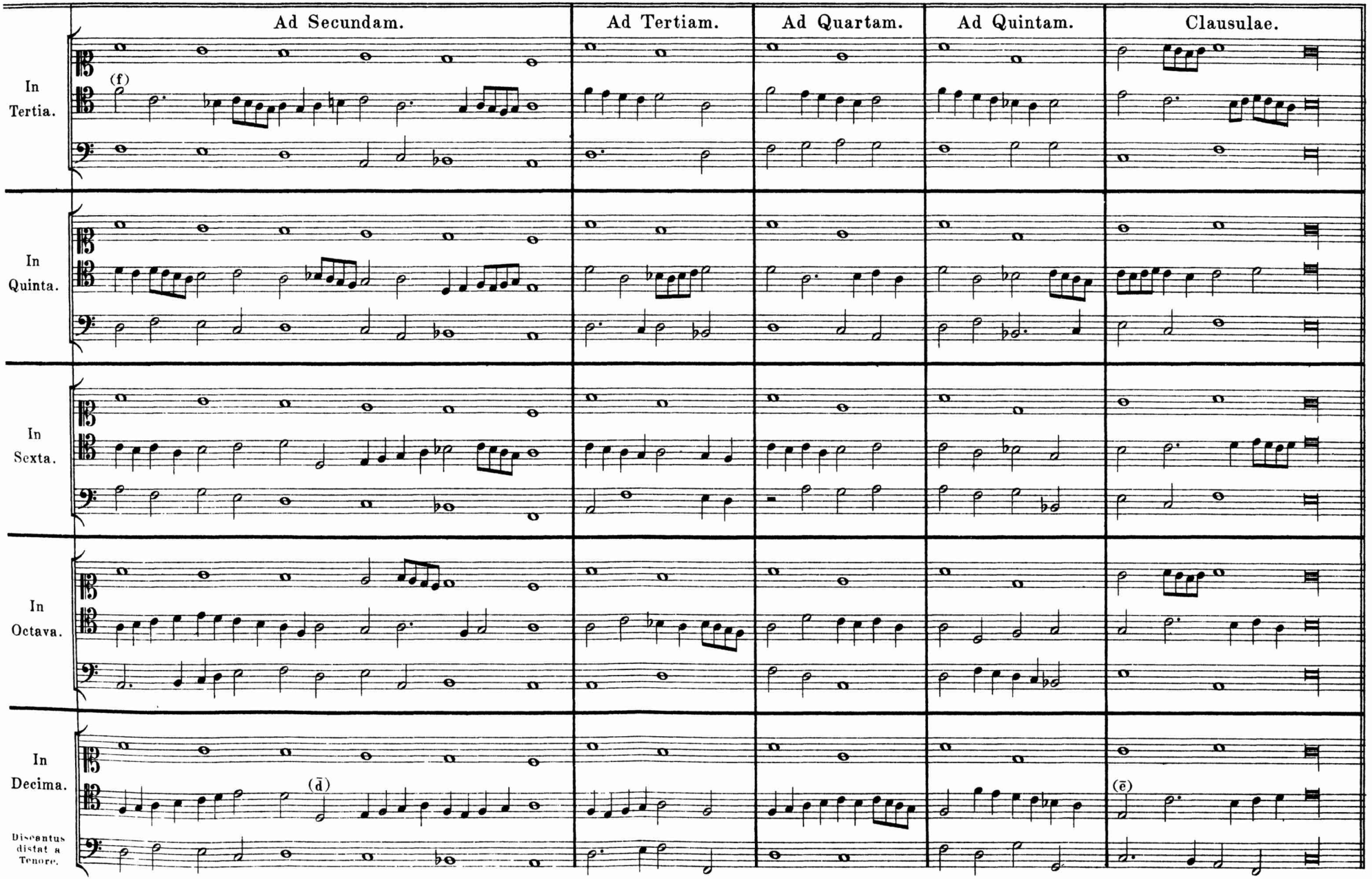
Intervalla Choralis cantus.



# Tabula Discantus in descensu.

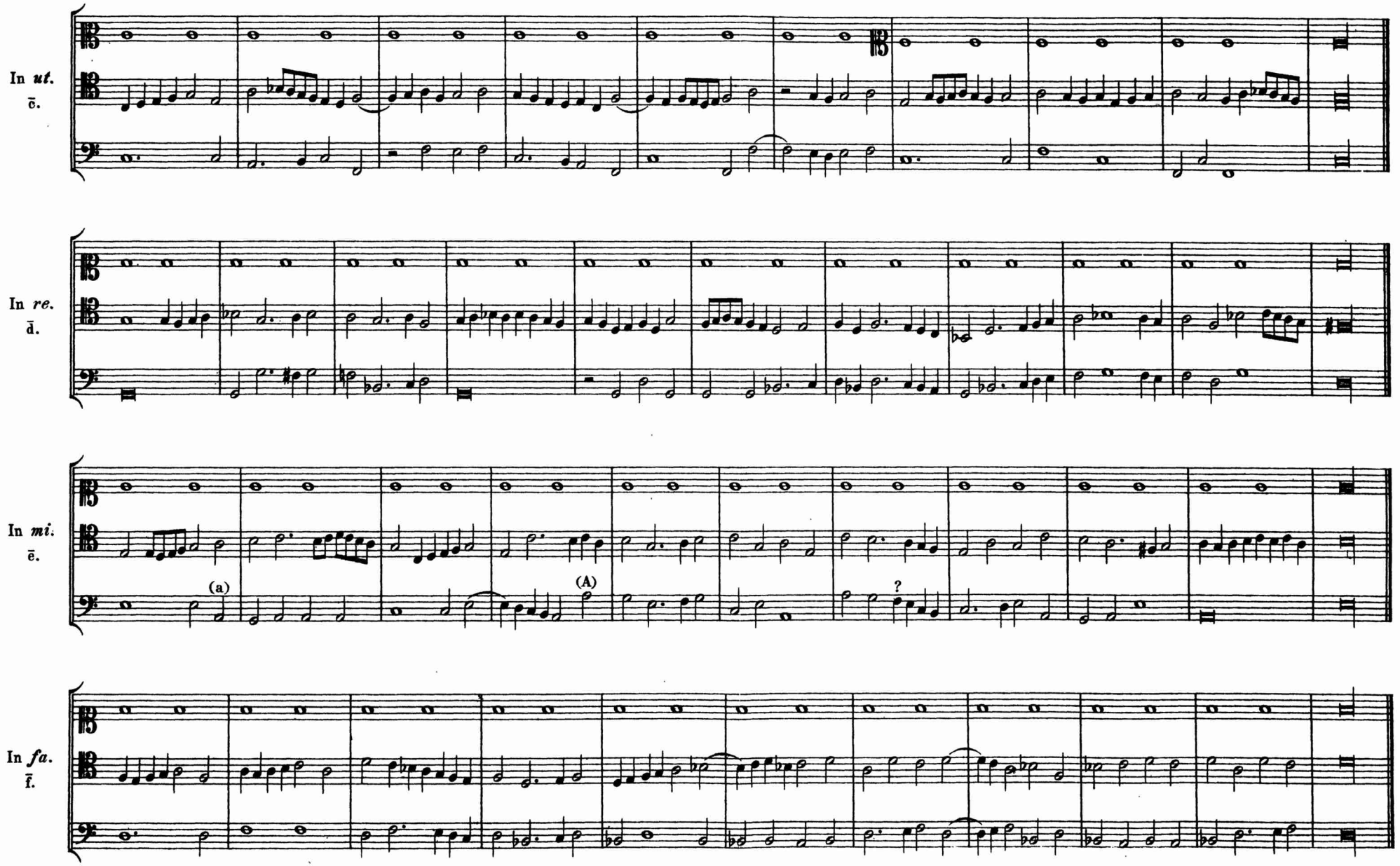
(b.)

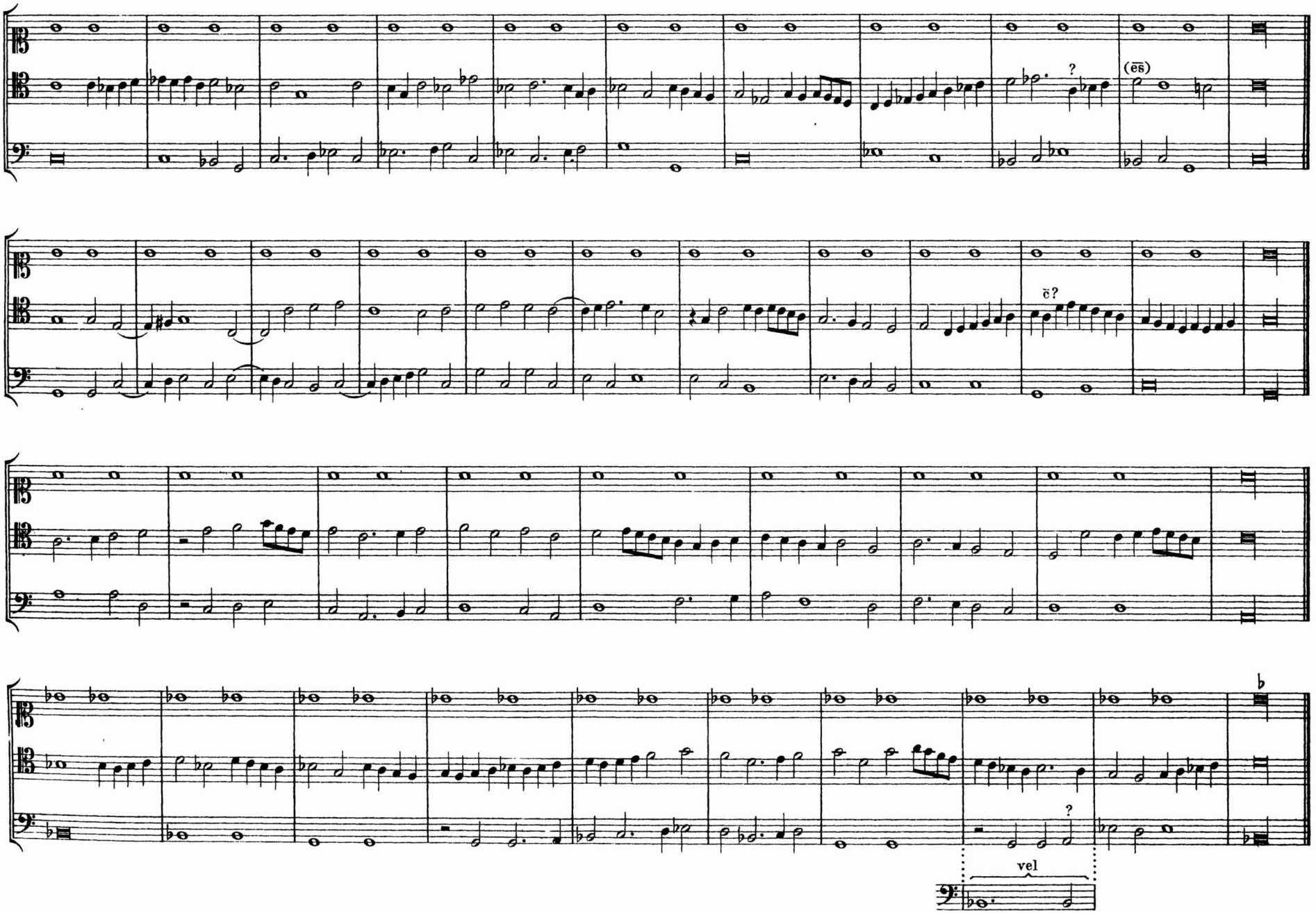
## Intervalla Choralis cantus.



## Tabula vocum redeuntium in Discantu.

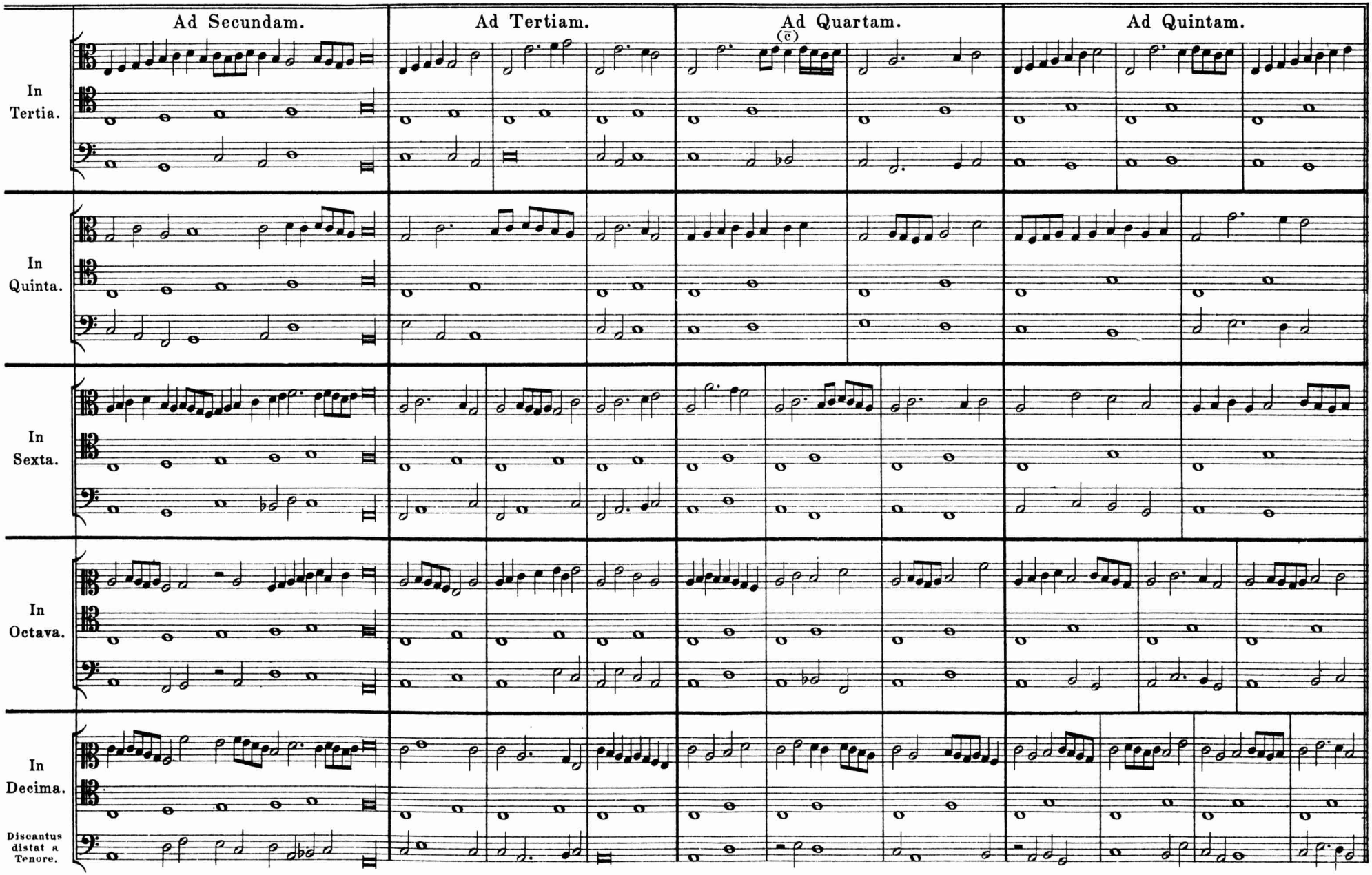
(c.)




In sol.
per b.
g̃.
(ēs)
?
In sol.
per h.
g̃.
c̄?
In la.
ā.
In fa.
b̄.
vel
?
and 5

# Tabula Tenoris in ascensu.
## (d.)

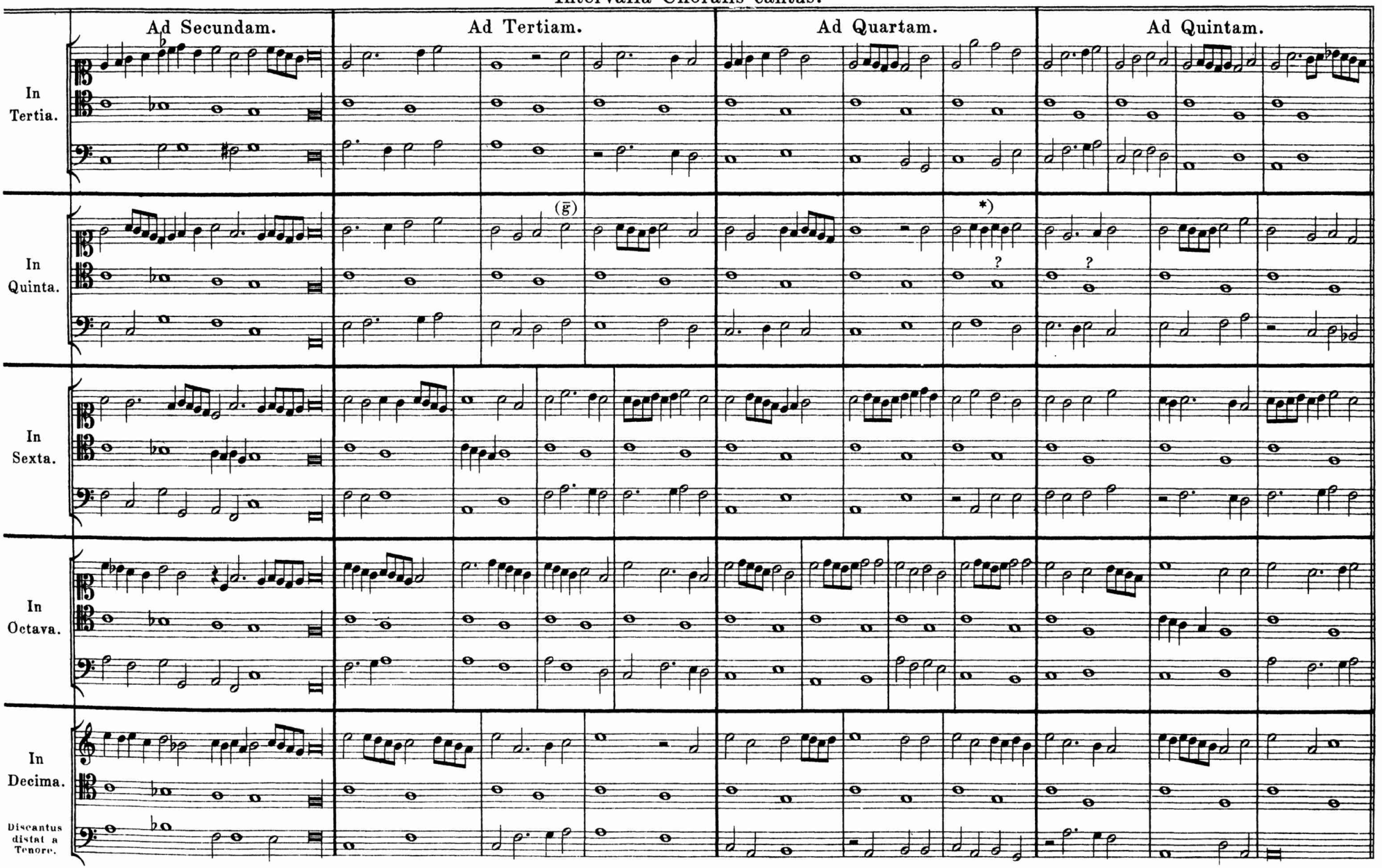
### Intervalla Choralis cantus.



# Tabula Tenoris in descensu.

(e.)

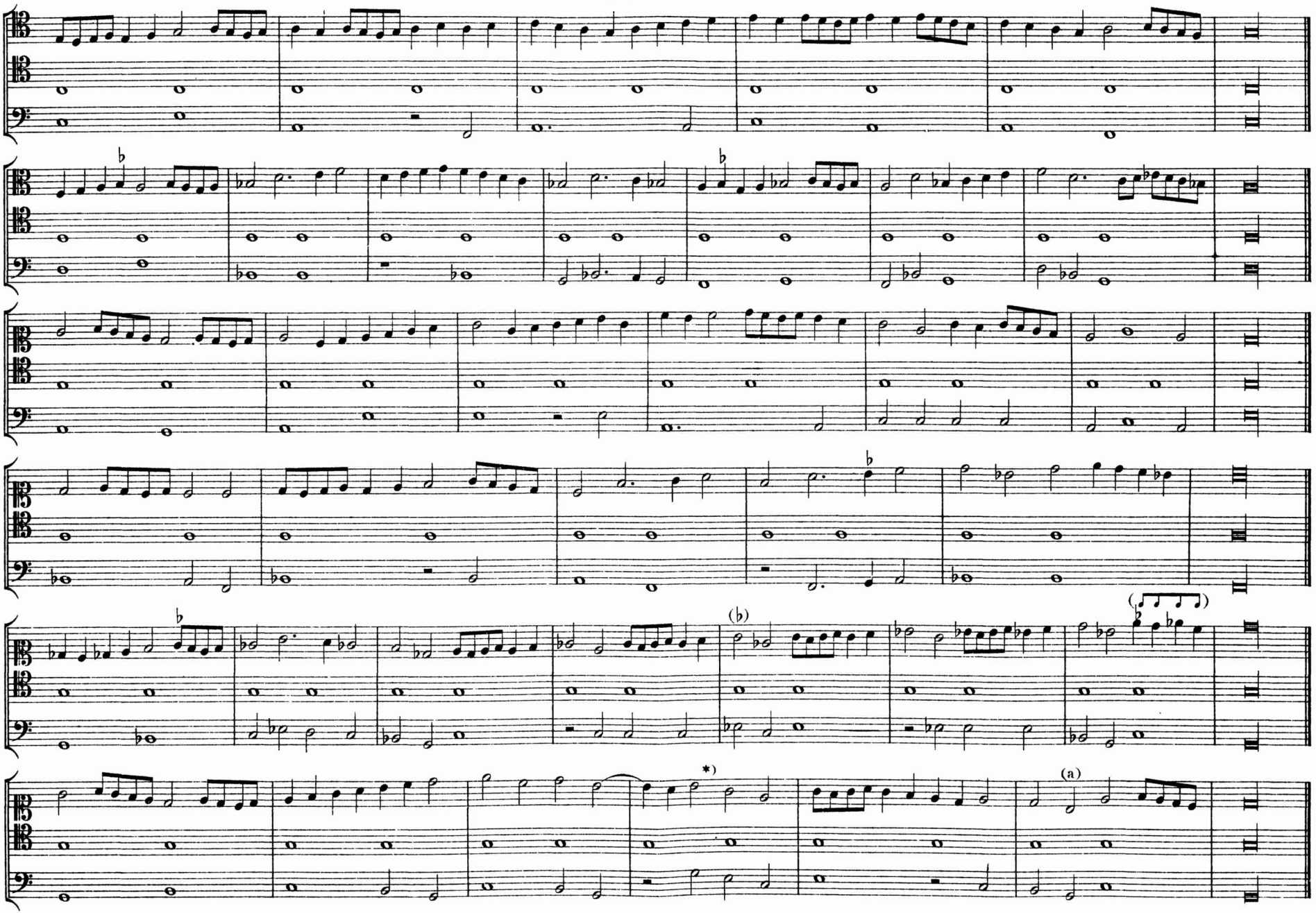
## Intervalla Choralis cantus.



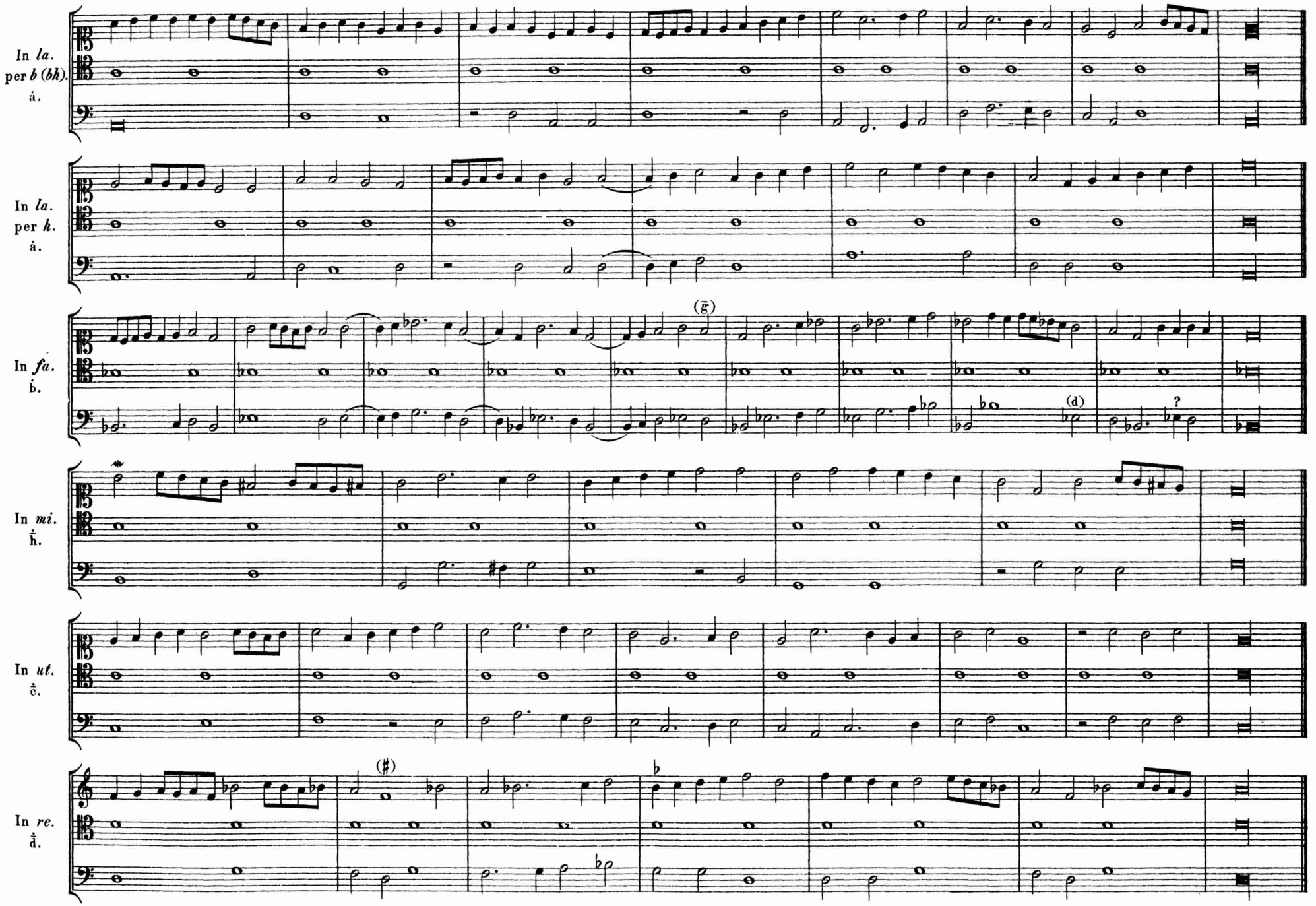

*) Der Abschreiber hat vielleicht dieses Beispiel mit dem folgenden vertauscht, dabei aber den Tenor beibehalten; denn beide werden richtig, wenn im ersteren der Tenor $\bar{c}$ *f*, im letzteren $\bar{c}$ $\bar{g}$ erhält.

## Tabula vocum redeuntium in Tenore.

(f.)

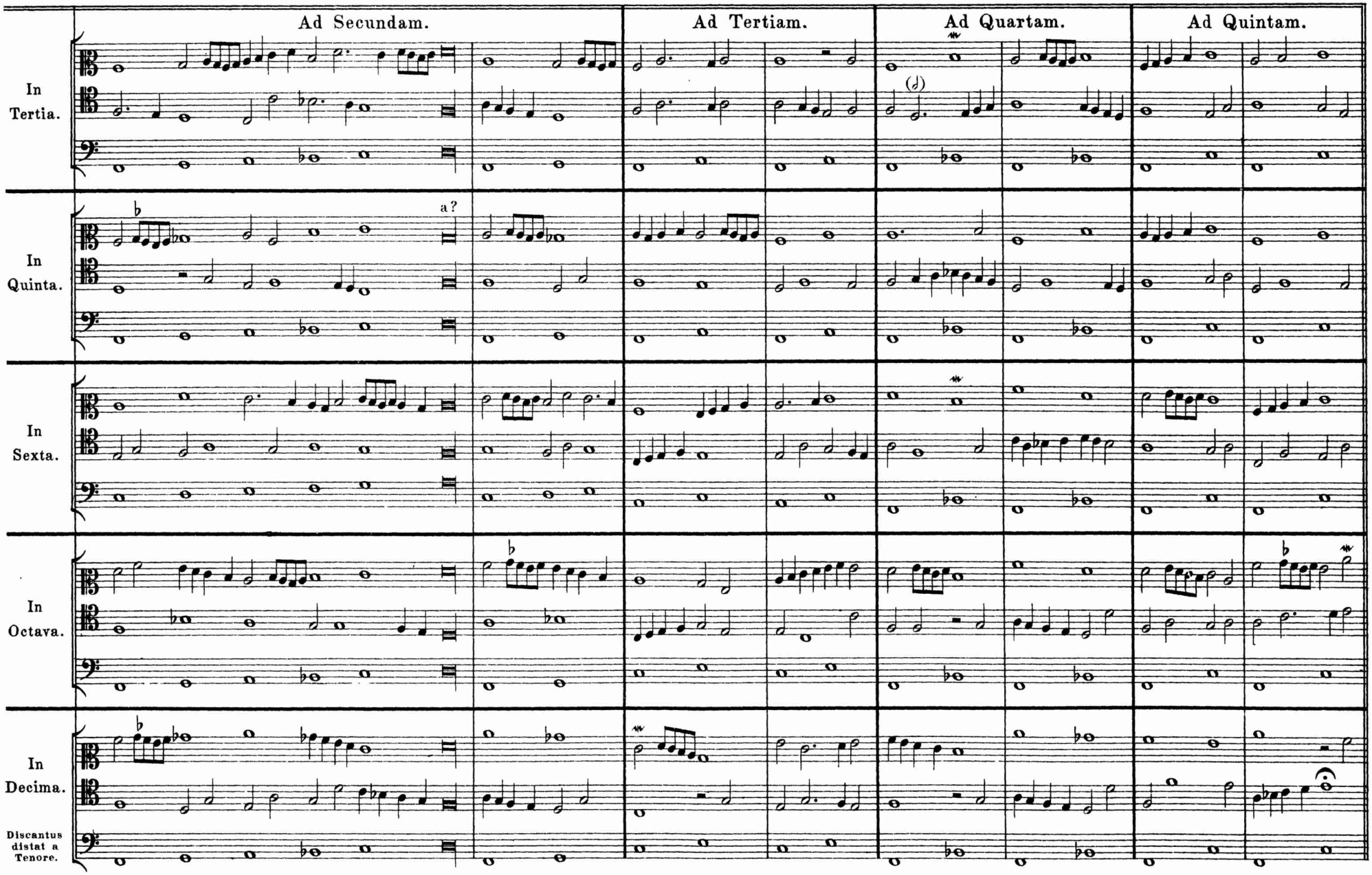



*) Vergl. Abschnitt II. S. 41, Anm. 1.


In la. per b (bh). à.
In la. per h. à.
In fa. b.
In mi. h.
In ut. c.
In re. d.

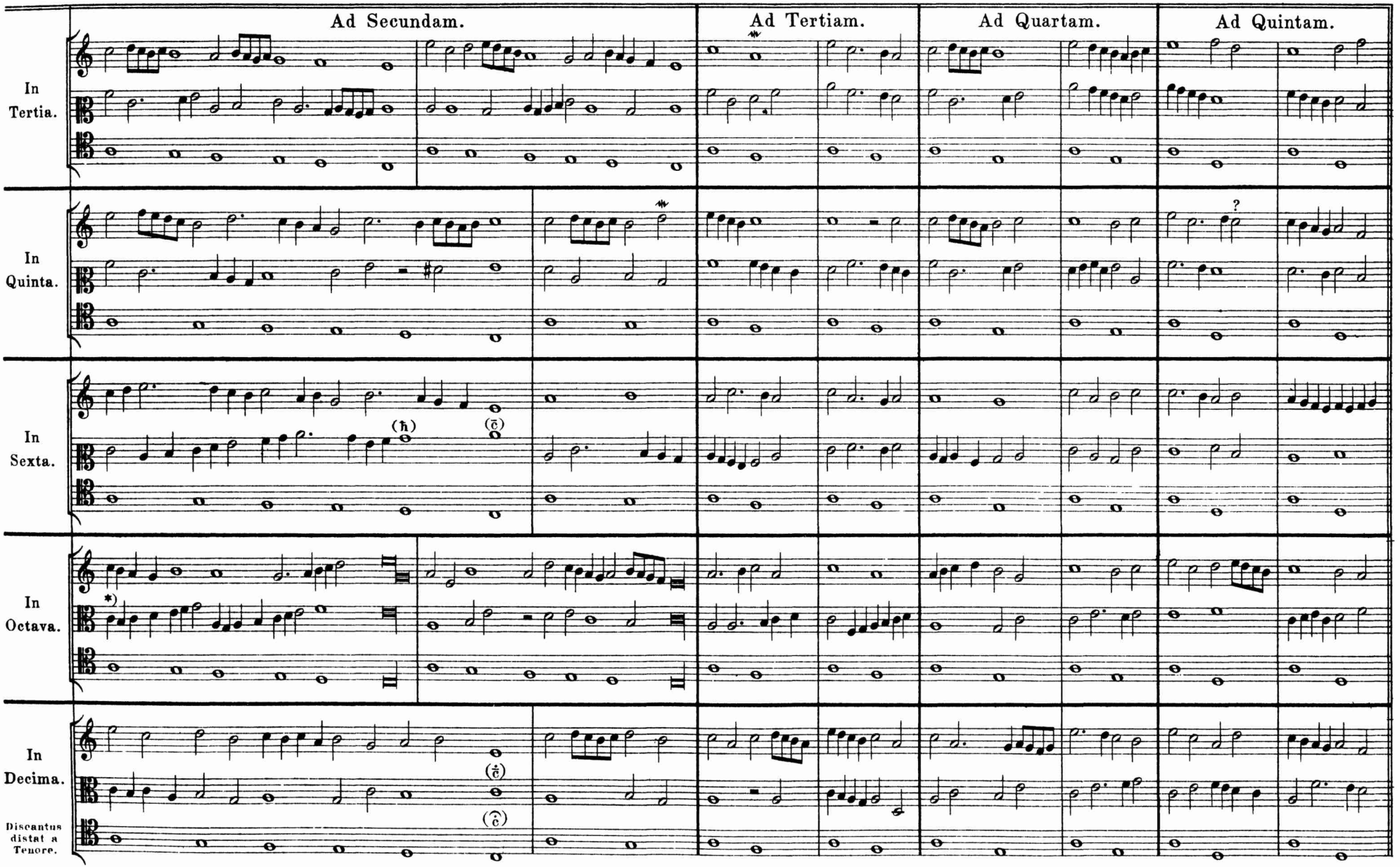
# Tabula Bassi in ascensu.
(g.)

## Intervalla Choralis cantus.



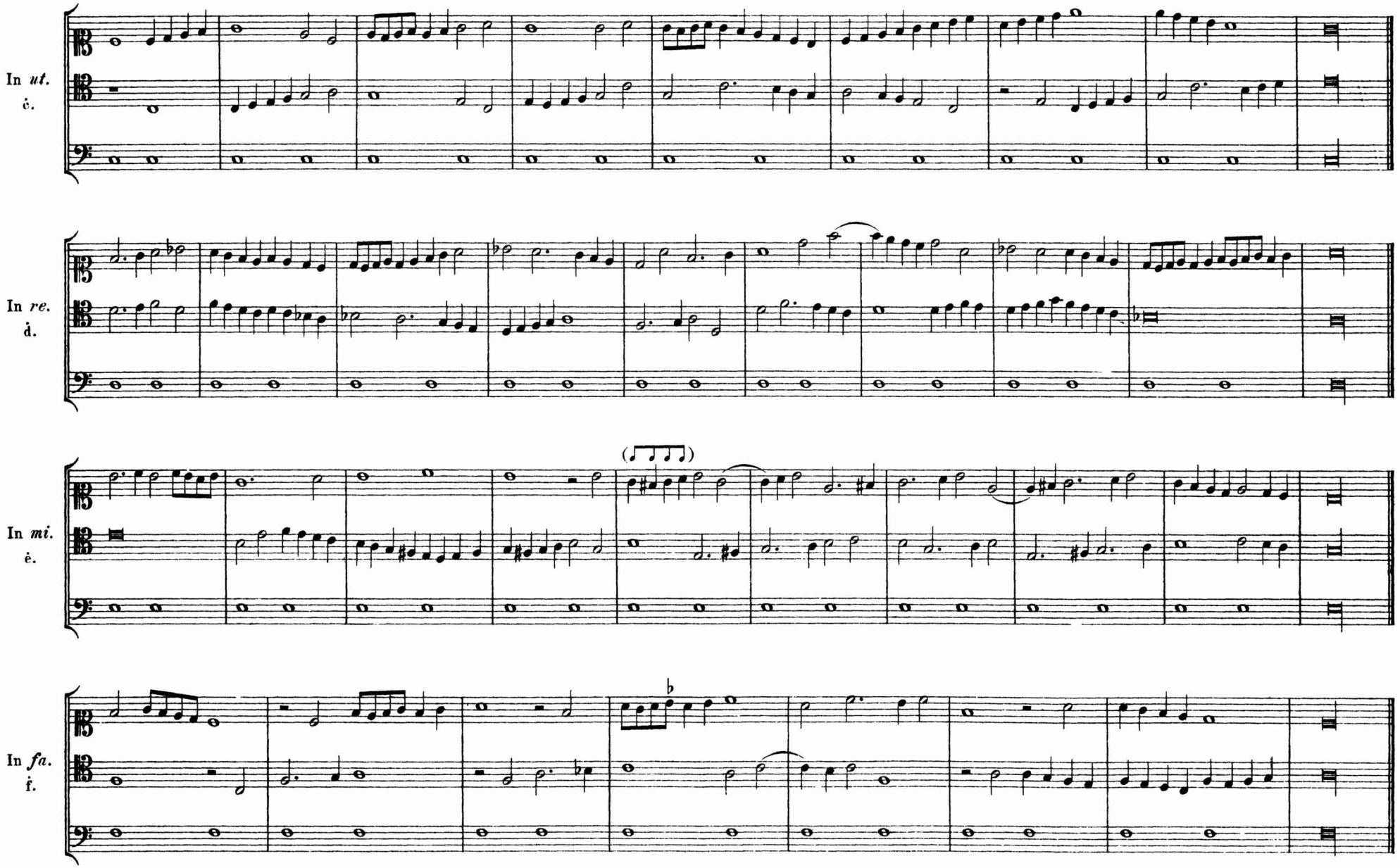
# Tabula Bassi in descensu.
(h.)

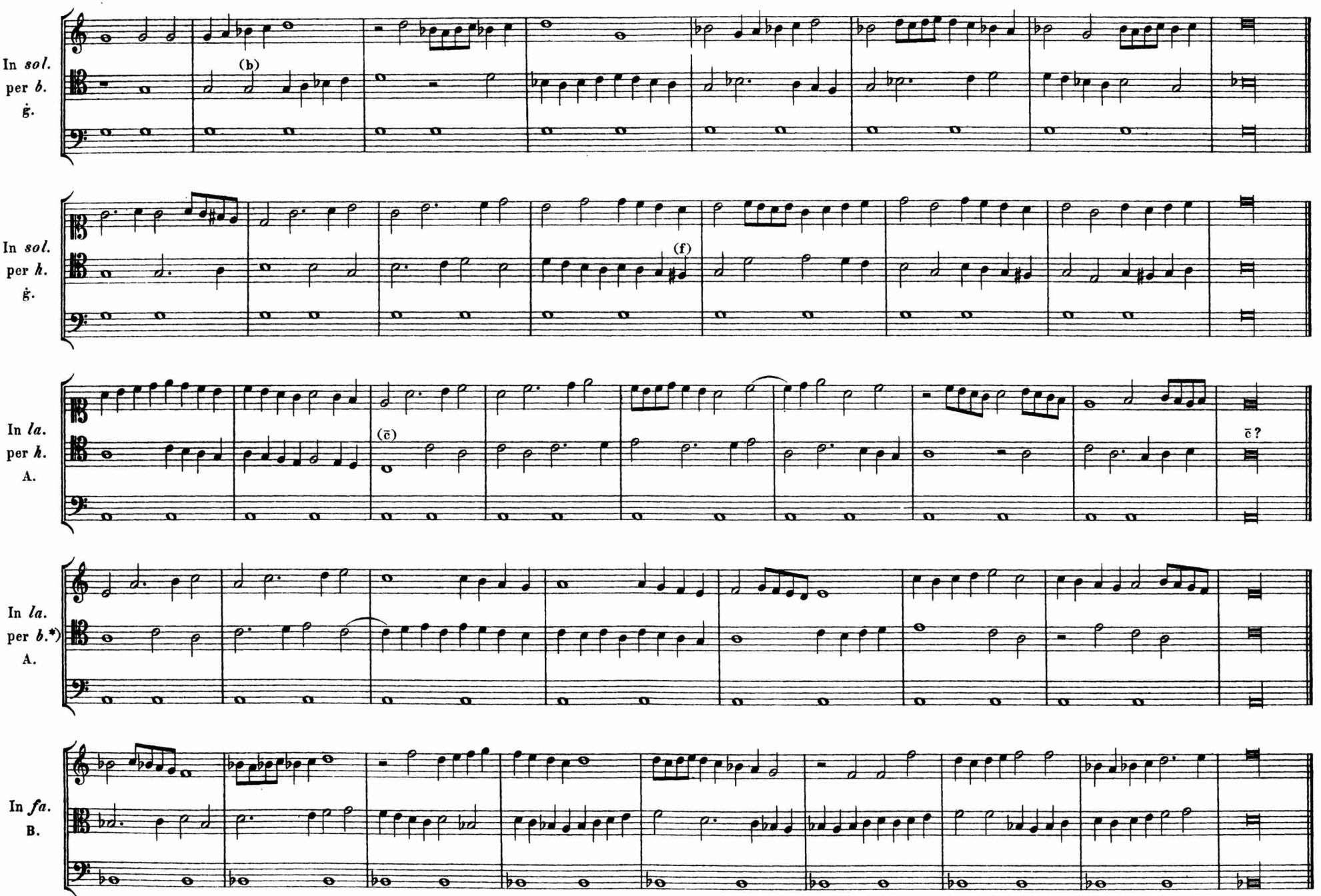
## Intervalla Choralis cantus.




*) Die Oktaven zwischen Discant und Tenor sind auffallend; der Verstoss gegen die Regel liesse sich leicht beseitigen, indem man dem Tenor statt $\bar{c}$ als Anfangsnote *a* gäbe, dann würden aber — gegen die Vorschrift „In Octava" — Discant und Tenor im Intervall der Decime beginnen und die zweite Gruppe von Viertelnoten nicht mehr als strenge Nachahmung des durch die erste Gruppe gebildeten Motivs sich darstellen.

## Tabula vocum redeuntium in Basso.
(i.)

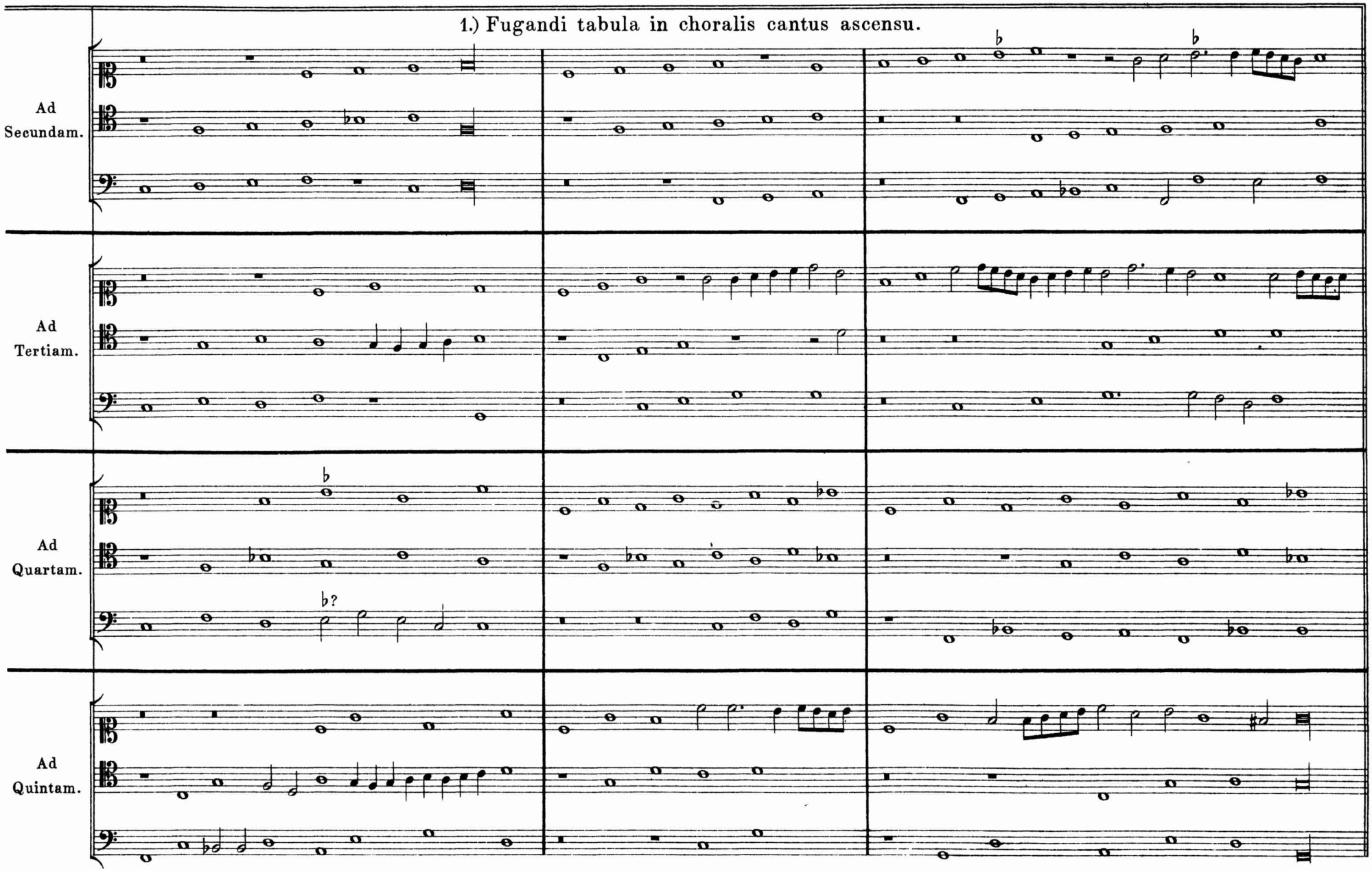




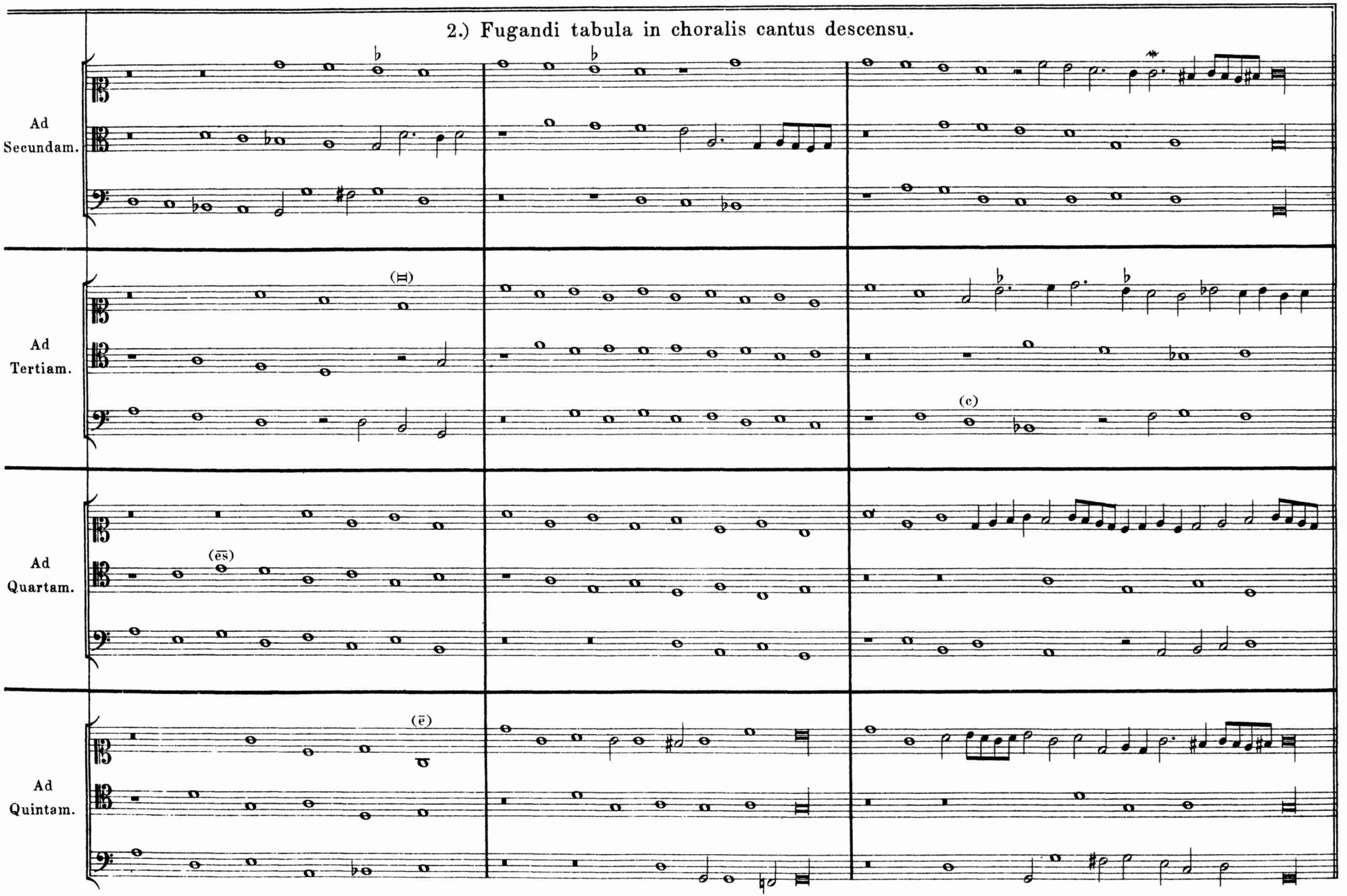

*) la per *b* – phrygisch versetzt – ist auffällig, da das Beispiel im Discant kein Versetzungszeichen enthält und auch im Tenor stets ♮ geschrieben steht. Vergl. Tafel (f.) „In *la* per *b*“.

# Tabula fugandi artem complectens.
## (k.)

1.) Fugandi tabula in choralis cantus ascensu.



## 2.) Fugandi tabula in choralis cantus descensu.



## III.

Bevor wir uns dem Hauptinhalt des Fundamentbuches, den Orgelkompositionen zuwenden und ihren kunstgeschichtlichen Werth charakterisiren, werfen wir einen Rückblick auf die im vorangehenden mitgetheilte lateinische Abhandlung. Wir versuchen zunächst uns zu vergegenwärtigen, wie sie entstanden sein mag, welchen Zweck im besonderen Buchner mit ihr verfolgt haben dürfte. Die Mensuralmusik hatte sich infolge des großen und mächtigen Aufschwunges, welchen die deutsche Vokalmusik seit der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts genommen, sehr reich entwickelt. Die Praxis war der Theorie weit voraus geeilt, und es machte sich im 16. Jahrhundert das Bedürfniß dringend geltend, das durch die Praxis Gewonnene theoretisch festzustellen und die Mensuralmusik in ein einheitliches System zu bringen, um den mehr und mehr hervortretenden Ausschreitungen ein Ziel zu setzen. So erschien in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine stattliche Reihe von theoretischen Werken, welche die Lehre der Mensuralmusik mehr oder weniger eingehend behandeln. Es ist nun nicht unwahrscheinlich, daß unser Orgelmeister hierdurch angeregt wurde, seinerseits über die Orgelkunst eine Schrift abzufassen, hatte sich doch auch dieser Kunstzweig infolge der Verbesserung und Vervollkommnung der Orgelmechanik reich entfaltet und erfreute sich zunehmender Beliebtheit und Pflege. Aber noch ein anderer und zugleich triftigerer Grund zur Entstehung der Abhandlung läßt sich denken. Wir dürfen annehmen, daß Buchner, welcher durch die Schule des weit über Deutschlands Grenzen hinaus berühmten Meisters Hofheimer gegangen, nicht nur als Organist und Virtuose erfolgreich thätig gewesen ist, sondern auch als tüchtige Lehrkraft geschätzt wurde und gesucht war. Indem er also auch mit dem Lehrfach eingehend sich beschäftigte und viele Schüler auszubilden hatte, lag es nahe, die Grundregeln der Orgelkunst in einer Schrift niederzulegen, welche zunächst ihm selbst für den Gang seines Unterrichtes ein nützlicher Leitfaden sein, sodann aber auch von Berufsgenossen als Lehrbuch gebraucht werden könne. Ob er mehr zu anderer als eigenem Nutzen diese Schrift verfaßt, also vielleicht an ihre Veröffentlichung gedacht hat, läßt sich nicht entscheiden, wohl aber geht zunächst aus der schlichten und knappen Rede, welche der Abhandlung zueigen ist, sodann aus dem Umstande, daß er sich darauf beschränkt, eine einfache Darstellung der Orgelkunstlehre nach dem Standpunkt ihrer damaligen Ausbildung

und Höhe zu geben und nicht versucht hat wie Zeitgenossen, z. B. Luscinius und Glarean, ein kunstphilosophisches Werk zu schreiben und die einzelnen Regeln ästhetisch und historisch zu begründen, mit Bestimmtheit hervor, daß er vor allem auf den Vortheil des Schülers bedacht war, ihm die Aneignung der nothwendigen Kenntnisse und Fertigkeiten durch diese Schrift und die in ihr niedergelegte Methode möglichst erleichtern wollte. Bei diesem Bestreben ist es ihm gelungen, ein Lehrbuch zu schaffen, das selbst dem weniger befähigten Schüler genügende Anleitung in der Orgelkunst geben konnte und auch zum Selbstunterricht ausreichend war. Denn Buchner hat in dieser Abhandlung mit großer Klarheit, Umsicht und Gründlichkeit die Kunst des Orgelspiels und der Orgelkomposition theoretisch dargestellt. Diese genannten Vorzüge sowie der einer leicht faßlichen, einfachen und doch zugleich gefälligen Sprache erhöhen daher den Werth, welchen für die Musikwissenschaft die Schrift an und für sich schon dadurch besitzt, daß sie die älteste über die Orgelkunst ist.

Im einzelnen erschöpft die Abhandlung bei aller Übersichtlichkeit und Genauigkeit in manchen Punkten nicht sämtliche Regeln, welche die Orgelmeister in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts beobachteten, darauf weisen bereits einige unserer Anmerkungen zu dem Originaltext hin, es ist auch zum Theil kurz gesagt worden, worin diese übrigens meist unbedeutende Unvollständigkeit besteht, hier erübrigt nun, noch einzelnes weiter auszuführen, vor allem die besonders auffälligen Eigenthümlichkeiten, welche die Abhandlung aufweist, einer eingehenden Besprechung zu unterziehen.

Wir beginnen mit den Taktarten. Buchner unterscheidet zwischen ϕ und ¢ als den Mensurzeichen der Drei- und Zweitheiligkeit, gedenkt aber nicht der Zeichen O und C. Wollte man daraus schließen, daß er in der Orgelkunst diese letzteren Zeichen nicht gebraucht habe, so würde diese Folgerung schon durch das erste Orgelstück im zweiten Theile des Fundamentbuches widerlegt werden. Während unter den Orgelstücken nur sechs das Zeichen ϕ haben, kommen ferner noch zwanzig in jenem durch O bezeichneten Zeitmaß vor. Allerdings ist hiervon nur zehn Stücken O ausdrücklich vorgesetzt, aus dem häufigen Gebrauch von Sechszehntelnoten in der Oberstimme, wie auch aus der nicht mehr seltenen Anwendung mehrerer aufeinander folgenden Viertelnoten in der Pedalstimme ergiebt sich aber, daß auch für die übrigen das gleiche Mensurzeichen O angenommen werden muß. Bei den Stücken im geraden Takt fehlt überhaupt die Angabe der Mensurzeichen ¢ und C, einigen Anhalt liefern nur zwei Stücke, in welchen nach einigen Takten in

Triolenbewegung — durch 3 angedeutet — der einfache zweitheilige Rhythmus wieder eintritt, dies ist nämlich durch 𝔠 hervorgehoben. Aus demselben Grunde wie bei den Sätzen in ungeradem Takt folgt indeß, daß die größere Anzahl der Stücke mit zweitheiligem Takt unter Zugrundelegung des durch C bezeichneten Zeitmaßes auszuführen ist. Nach der Unterscheidung zwischen ϕ und 𝔠 erklärt nun Buchner auf 𝔠 allein näher eingehend — da nämlich die Dreitheiligkeit fast gar nicht im Gebrauch sei —, die Brevis gelte eine Zeit = zwei Takte. Die Mensuraltheoretiker lehren aber bekanntlich insgesamt, daß unter dem Mensurzeichen 𝔠 die Brevis die Geltung von nur einem Takt hat, zwei Takte nur im großen durch C bezeichneten Zeitmaß gilt. Wie rechtfertigt sich die Behauptung Buchner's? Da er die Dauer eines Taktes — freilich nur annähernd — bestimmt hat[1], so müssen wir darnach klarzulegen versuchen, ob der Zeitwerth eines solchen Taktes dem in der Mensuralmusik üblichen ungefähr gleichkommt oder vielleicht die Hälfte des letzteren darstellt. Eine Antwort auf die somit entstehende Frage ermöglicht die überlieferte Thatsache, daß im 16. Jahrhundert, trotzdem einige Theoretiker, insbesondere Seb. Heyden und Arnold Schlick jun. die Unzulässigkeit einer verschiedenen Auffassung und Auslegung von Takt nachwiesen und die Möglichkeit oder wenigstens die Berechtigung von nur einer einzigen Taktart, des großen Taktes, aufzeigten, in der Praxis infolge des Bedürfnisses der Sänger — auch von manchen Theoretikern, z. B. Lystenius[2] — allgemein drei Taktgrößen unterschieden wurden, der große, kleine und proportionirte Takt. Über ihre Bedeutung hören wir A. Schlick.[3]

»Der große Takt, auch der volle oder ganze genannt, ist der eigentliche und richtige für alle Gesänge, er umfaßt in seiner Dauer eine Semibrevis oder eine um die Hälfte ihres Zeitwerthes verminderte Brevis. C 𝅜 𝔠 𝅜.

---

[1] Er sagt: Takt bedeutet einen Zeitraum von der Dauer, welche zwischen zwei Schritten eines mäßig dahinschreitenden Mannes liegt.

[2] *Rudimenta musicae* etc. Wittenberg 1536. Rhaw.

[3] De signis musicalibus, cap. VIII: »*Tactus Maior, qui et Integer et Totalis dicitur, proprius et verus omnium cantilenarum tactus est, qui semibrevem integram vel brevem in duplo diminutam suo motu compraehendit.* C 𝅜 𝔠 𝅜.

*Tactus Minor vel Semitactus, qui et Vulgaris et Generalis dicitur, est maioris dimidium ac semibrevem in duplo diminutam suo motu complectitur.* 𝔠 𝅜.

*Tactus Proportionatus sive Specialis, quem et triplum et sesquialterum vocant, est quo utuntur in quibusdam proportionibus maioris inaequalitatis et in prolatione perfecta.*«

Der kleine oder halbe Takt, auch der gewöhnliche oder allgemeine genannt, ist die Hälfte des großen und begreift unter sich eine um die Hälfte ihres Zeitwerthes verminderte Semibrevis. ¢ 𝅗𝅥.

Der proportionirte oder besondere Takt, auch der dreitheilige oder anderthalbige genannt, ist derjenige, welcher unter gewissen Verhältnissen, die einen unechten Bruch darstellen, und in der dreitheiligen Prolatio vorkommt.«

In dieser Definition ist wichtig, daß der kleine oder halbe Takt als eine Unterart des großen, der Zeitwerth des ersteren als die Hälfte des letzteren sich darstellt. Nun muß angenommen werden, daß die Dauer des Taktes, welchen Buchner bestimmt, ungefähr mit der jenes kleinen, im Vortrag von Gesängen besonders eingeführten Taktes übereinstimmt, somit rechtfertigt sich, wenn unser Orgelmeister die Brevis unter dem Mensurzeichen ¢ zwei Takte gelten läßt, d. h. es sind hier zwei kleine Takte gemeint, deren Dauer die eines großen Taktes ausmacht. Es darf jedoch nicht unerwähnt bleiben, daß diese Erklärung ihre Bedenken hat. Zunächst erwähnt die Abhandlung unmittelbar nach Bestimmung der Dauer eines Taktes in einer Tabelle ausdrücklich das große Zeitmaß als dasjenige, welches eine Brevis unter sich begreift; zwar ist das Zeichen C nicht hinzugefügt, daß aber ¢ mit »großes Zeitmaß« gemeint sein könnte, erscheint nicht gut denkbar, und der Gedanke liegt nahe, daß Buchner hierunter dasselbe Zeitmaß verstanden hat, von dem er vorher sagt, es sei gleich zwei Takten.[1] Nimmt man dies an, so muß zunächst das Zeichen ¢, unter welchem der Orgelmeister die Brevis eine Zeit, gleich zwei Takten, umfassen läßt, als falsch angesehen und dafür C gesetzt werden, alsdann kann auch die Dauer des von ihm näher bestimmten Taktes nicht der des sogen. kleinen Taktes entsprechen. Das andere Bedenken gründet sich darauf, daß — das oben erklärte Verhältniß des kleinen Taktes zum großen als richtig vorausgesetzt — die Dauer des Buchnerschen Taktes nur wenig groß angenommen werden darf, da sonst die Orgelstücke, denen O vorgeschrieben ist, allzu langsam vorgetragen worden sein müßten, eine solche Annahme aber sich mit der Erklärung von Takt nach Buchner nicht mehr recht in Einklang setzen läßt; denn Buchner bestimmt Takt als eine Zeitdauer, welche derjenigen gleich ist, die zwei Schritte eines mäßig dahinschreitenden Mannes einnehmen, die Dauer des Taktes, welchen wir wie gesagt annehmen müßten, kommt dagegen mehr der von zwei Schritten eines nahezu schnell gehenden

[1] Vorher spricht nämlich Buchner nur allgemein von Zeitmaß, *tempus*, läßt also unbestimmt, ob er darunter *tempus integrum* oder *tempus diminutum* versteht.

Mannes gleich. Sonach kann der durch die Erklärung des Orgelmeisters entstehende Zweifel nicht mit absoluter Gewißheit aufgehoben werden und es muß unentschieden bleiben, ob in der Abhandlung an bewußter Stelle ein Fehler vorliegt. Entspricht aber jener Takt etwa dem halben Takt in der Mensuralmusik, dann wird jedenfalls dem großen Zeitmaß O in den Orgelstücken nicht die doppelte Dauer von dem näher bestimmten Takt, sondern etwas weniger gewahrt worden sein.

Auf die übrigen wichtigen Bemerkungen in der Abhandlung einzugehen ist nicht möglich, ohne zugleich den kunstgeschichtlichen Werth der Orgelstücke des Fundamentbuches und ihr Verhältniß zu den in zeitlich vorangehenden und folgenden Tabulaturen enthaltenen Kompositionen zum Theil zu berühren. Aus dieser Nothwendigkeit dürfte es sich rechtfertigen, daß wir nunmehr an der Hand der besonders beachtenswerthen Behauptungen Buchner's zugleich den geschichtlichen Werth der Orgelsätze im einzelnen ausführlich darzulegen versuchen.

Zunächst verweilen wir noch bei den Taktarten, indem es sich wohl lohnt, Buchner's Bemerkung über den Gebrauch der ungeraden Taktart in der Orgelmusik einer Prüfung zu unterziehen, sowie zu erörtern, woraus ein Zurücktreten des ungeraden Taktes sich erklären läßt. Im 15. Jahrhundert herrschte in der Orgelmusik noch völlig die ungerade Taktart, wie das Paumannsche[1], so auch das Buxheimer[2] Orgelbuch beweist — in ersterem steht von 32 Stücken nur eins im geraden Takt —, bereits Anfang des 16. Jahrhunderts war aber der ungerade Takt hinter den geraden zurückgetreten, dies geht aus der Tabulatur A. Schlick's[3] deutlich hervor. Von seinen 14 Orgelsätzen steht nur einer im dreitheiligen, die übrigen stehen im zweitheiligen Takt, darunter einer gemischt mit dreitheiligem Takt. Das Gleiche gilt von Kotter's Tabulaturbuch.[4] In Kleber's

[1] *Fundamentum organisandi* 1452, veröffentlicht von Fr. Arnold in Chrysanders Jahrbüchern für musik. Wissenschaft. Leipzig 1867.

[2] Das Buxheimer Orgelbuch, der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehörig, befindet sich als Ms. Mus. 3725 im Besitz der Hof- und Staatsbibliothek zu München. Einiges daraus veröffentlicht Robert Eitner seit Ende 1887 in den »Monatsheften für Musikgeschichte«.

[3] »Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein uff die orgeln und lauten«. Mentz, 1512, Peter Schoeffer. Veröff. in den »Monatsheften für Musikgeschichte« 1869, Heft 7—8. Je ein Exemplar des Originaldruckes Eigenthum der Stadtbibliothek zu Leipzig und der Kgl. Bibliothek zu Berlin.

[4] Vergl. S. 3, Anm. 2.

Orgelbuch[1] haben von sämtlichen Sätzen fast sieben Achtel rein zweitheiligen, kaum ein Sechszehntel rein dreitheiligen, der Rest gemischt zwei- und dreitheiligen Takt. Etwas mehr noch ist bei Buchner die ungerade Taktart anzutreffen. Von den 120 Stücken, welche die 35 Nummern des Fundamentbuches enthalten, stehen nämlich 31 im ungeraden Takt. Darunter befinden sich zwei Sätze, in denen gerader und ungerader Takt einander entgegengesetzt sind *(proportio dupla* verbunden mit *proportio tripla)*, ferner ist in einem die $\frac{2}{3}$ des gewöhnlichen Zeitwerthes den Noten entziehende Porportio *(proportio tripla)* und in einem anderen der dreihalbe Takt *(prolatio proportionata.* ⌽ $\frac{3}{2}$) gebraucht. Da somit 89 Stücke geraden Takt haben, so überwiegt immerhin dieser letztere den ungeraden ganz bedeutend. In den Orgelkompositionen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tritt der zweitheilige Takt fast ausschließlich auf, z. B. kommen in der Tabulatur von Ammerbach[2] nur zwei Lieder im dreitheiligen Takt vor — die ziemlich zahlreich daselbst vorhandenen Tänze, deren dreitheilige Form in ihrer Natur begründet ist, kommen hier nicht in Betracht, da sie ausschließlich in das Gebiet der Klaviermusik fallen —. Ist nunmehr die Behauptung Buchner's als richtig erwiesen, so bleibt noch die Frage zu beantworten übrig, worin das thatsächliche Zurücktreten des dreitheiligen Zeitmaßes in der Orgelmusik begründet sein kann. Fr. Arnold[3] erklärt die Bevorzugung des geraden Taktes aus dem Hervortreten des lyrischen Volkstones. Der alte epische Gesang kannte nur die ungerade Taktart, im 14. Jahrhundert trat an ihre Stelle die gerade, indem der lyrische Volkston zur Herrschaft gelangte. Diese Behauptung bezieht sich nur auf den deutschen Kunstgesang, sie sagt jedoch zu viel; denn selbst im 15. Jahrhundert macht sich wohl ein Vordringen der geraden Taktart geltend, aber noch nicht ein Überwiegen (so enthält im Lochheimer Liederbuch nur etwa der dritte Theil der Lieder diese neuere Taktart). Die andere Ansicht Arnold's trifft dagegen mehr zu, nach welcher ebenso, wie der ungerade Takt mit den alten Molltonarten, die gerade Taktart mit dem neueren Dur zusammenhängt. Nun führt die Orgelmusik naturgemäß schneller

---

[1] Vergl. S. 3, Anm. 3.

[2] Orgel oder Instrument Tabulatur. Leipzig 1571. Jacob Berwald. Je ein Exemplar im Besitz der Universitätsbibliothek zu Rostock und der Stadtbibliothek zu Leipzig.

[3] Lochheimer Liederbuch, veröffentl. in Chrysanders Jahrbüchern für musik. Wissenschaft. Leipzig 1867.

als die Gesangsmusik zur accordlichen Auffassung und dadurch zur Unterscheidung von Dur und Moll in modernem Sinn, damit war gleichzeitig eine Bevorzugung der geraden Taktart verknüpft, wenn auch nicht bedingt. So sehen wir denn ein desto größeres Vorwiegen des zweitheiligen Zeitmaßes, je mehr das richtige Verständniß für das echt Orgelmäßige sich Bahn brach, je mehr die harmonische Musik zum Bewußtsein und zur Ausbildung gelangte.

Ein besondere Betrachtung erfordert weiter die Vorschrift über zweckmäßige Anordnung der Stimmen in der Orgeltabulatur. Wenn Buchner als vortheilhaft folgende Anordnung empfiehlt, Discant, Baß, Alt, Tenor u. s. f., so läßt sich hierin vielleicht ein absichtliches Festhalten an dem Prinzip der früheren Orgelmeister erkennen, vielleicht aber und mehr liegt der Grund jener Anordnung in der im Entstehen begriffenen neuen Auffassung des Verhältnisses der einzelnen Stimmen zu einander. Zum richtigen Verständniß des letzteren möge folgender Überblick über den Entwickelungsgang der Mehrstimmigkeit in der Orgelmusik dienen.

Die älteste deutsche Orgeltabulatur, das Orgelbuch Paumann's, enthält vorwiegend zweistimmige Stücke, Dreistimmigkeit kommt in den Übungsbeispielen nur vereinzelt und zwar bei gewissen Ruhepunkten, Kadenzen oder sogen. Pausen, vor, rein dreistimmig sind nur zwei Sätze und der Anfang eines dritten. Im Buxheimer Orgelbuch dringt dagegen die Dreistimmigkeit schon bedeutend vor, reine Zweistimmigkeit findet sich nur wenig, meist tritt im Verlauf eines zweistimmig beginnenden Stückes eine dritte Stimme hinzu, welche theils bis zum Schluß beibehalten wird, theils vor demselben wieder verschwindet. Umgekehrt verhält es sich mit den dreistimmig beginnenden Sätzen, sie sind im Verlauf oft nur zweistimmig, schließen jedoch wieder dreistimmig. Vierstimmige Stücke enthält das Orgelbuch fast gar nicht, sie bleiben auch meist nicht vierstimmig, indem die Dreistimmigkeit überwiegt. Gerade die Sätze, in denen unvermittelt eine neue Stimme hinzutritt, um bald wieder zu verschwinden, lassen erkennen, daß allein das Bedürfniß, einen Mangel an Klangfülle zu vermeiden, ihre Anwendung zur Folge hatte. Wenn somit der zweistimmige Satz in der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts noch bevorzugt wurde, so ist dies darin begründet, daß meist nur auf dem Manual die Orgelstücke vorgetragen wurden, auf welchem der Vortrag schon von drei selbständig geführten Stimmen schwierig und oft unmöglich ist; denn das Pedal war zwar bereits erfunden und bekannt, aber noch nicht überall eingeführt, dementsprechend konnten im Spielen desselben die Orgelspieler jener Zeit weder überhaupt eine große Fertigkeit noch eine solche allgemein

besitzen. Erst nachdem das Pedal eine weite Verbreitung gefunden und man größere Übung im Spielen desselben erlangt hatte, wurde die Dreistimmigkeit Regel. Selbständig auftretend begegnen wir ihr zuerst bei A. Schlick. Bei richtigem Verständniß des Wesens der Orgelmusik ist es ihm vermöge seiner schöpferischen Kraft gelungen, drei- auch vierstimmige Orgelstücke zu schaffen, die sich sowohl durch gewandte kontrapunktische Stimmführung als durch schöne orgelmäßige Accordfolgen auszeichnen. Durch die stetige Anwendung des Pedals, dessen Gebrauch im Buxheimer Orgelbuch nur vereinzelt und auch nur für einzelne Töne vorgeschrieben steht, war die naturgemäße Form für die Orgelsätze rücksichtlich der Stimmenanzahl gegeben, nämlich die Dreistimmigkeit, je eine Stimme für beide Hände, eine dritte für die Füße. Damit soll nicht gesagt sein, daß es nicht auch erlaubt und gerechtfertigt sei, mehr als dreistimmige Orgelsätze zu komponiren. Freilich wird die Vierstimmigkeit in der Regel als Grenze der erlaubten Freiheit angesehen werden müssen; denn bereits hier ist ein fließender Vortrag aller Stimmen oft mit großen Schwierigkeiten verknüpft. eine oder die andere Stimme wird oft darunter zu leiden haben, wenn diejenigen Stimmen nicht nahe genug bei einander liegen, welche eine Hand nothwendiger Weise übernehmen muß. Die Freiheit in der Satzweise bei vierstimmigen Orgelstücken ist also für den Komponisten eine viel beschränktere als bei rein dreistimmigen, und in Wirklichkeit wird auch meist nur dort, wo besonderer Glanz in Accordfolgen und Klangfülle entfaltet werden soll, die Vierstimmigkeit rein auftreten, im übrigen die Grundform des Orgelsatzes immer die Dreistimmigkeit bleiben, welche in vierstimmigen Stücken ja oft schon aus ästhetischen Rücksichten — um den einzelnen Stimmen Ruhepunkte zu gewähren — sich ergiebt. So sehen wir denn auch bei Schlick, daß, obwohl seine Tabulatur gleich viel vier- und dreistimmige Orgelstücke enthält, in ersteren doch die Dreistimmigkeit durch öfteres Pausiren einer vierten Stimme vorherrscht, während in den dreistimmigen Sätzen die Stimmen weniger unterbrochen dahinfließen. Was die folgenden Orgelmeister anbetrifft, so hält zunächst Kotter wie Schlick am dreistimmigen Satz meist fest. Eine größere Mannigfaltigkeit zeigt das Tabulaturbuch von Kleber. Von den 112 Orgelstücken[1], die es enthält, sind mehr als die Hälfte (62) rein dreistimmig, 38 rein vierstimmig, 3 rein fünfstimmig, 5 drei- und vierstimmig, der Rest theils

[1] Ritter giebt an 116, indem er den zweiten Theil von 4 Nummern besonders zählt.

vier- und fünfstimmig, theils einstimmig mit drei- oder vierstimmigem Schluß. Wie bei Schlick und Kotter bekunden die einzelnen Stimmen gegenüber dem Buxheimer Orgelbuch sämtlich selbständige Durchführung. Etwas anders, wenigstens bezüglich der Vierstimmigkeit ist nun bei Buchner das Verhältniß der Stimmenanzahl gestaltet. Von seinen 120 Orgelstücken haben mehr als die Hälfte (62) dreistimmigen Satz, hiervon ist der Mittelsatz eines Stückes vierstimmig, 51, also nicht viel weniger als die Hälfte sind vierstimmig. Den Rest bilden 5 fünfstimmige, 1 sechsstimmiges und 1 zweistimmiges Stück mit dreistimmigem Schluß. Beobachtete somit Buchner strenger als Kleber das Prinzip, die einmal gewählte Stimmenzahl durch das ganze Stück beizubehalten, und nahm er die Vierstimmigkeit in größerem Umfang in die Orgelkunst auf, so stimmt er doch mit ihm in der Überschreitung des vierstimmigen Satzes überein. Indem aber beide fünfstimmige Stücke ihren Tabulaturen einverleibt haben, läßt sich vor allem darauf schließen, daß die betreffenden Stücke ursprünglich Vokalkompositionen gewesen und für Orgel übertragen worden sind, zugleich auch eine Vernachlässigung des natürlichen Orgelsatzes nicht verkennen. In dem sich mehr und mehr geltend machenden Streben nach möglichster Klangfülle achtete man schließlich des echt orgelmäßigen Satzes, der Dreistimmigkeit nicht mehr, und so finden wir in der Tabulatur von Ammerbach kein einziges dreistimmiges Stück, sondern nur vierstimmige — die letzten sieben sind fünfstimmig gesetzt. Dieses Verhältniß hat seinen Grund in der Art der Behandlung der Stimmen; bei keinem der Vorgänger Ammerbach's ist die Auffassung der Stimmen in ihrem Zusammenklang als Accorde schon so gereift wie bei ihm. Wo aber solches vorliegt, wo eine Stimme die Herrschaft ausübt, die übrigen unter Einbuße ihrer Selbständigkeit jener einen sich unterordnen, da stellt sich auch unwillkürlich das Bedürfniß ein, durch vollstimmigen Klang jene Einbuße zu ersetzen, dann genügt die Dreistimmigkeit nicht mehr. Ein treffendes Beispiel hierfür liefern die Choräle. Ammerbach hat deren eine Anzahl in seine Tabulatur aufgenommen. Aufgabe war und ist beim Choral, die in der Oberstimme liegende Melodie, da sie ja von einer großen Anzahl Stimmen mitgesungen wird, durch möglichst scharf durchdringende, vollklingende Accorde zu stützen, eine feste Unterlage ihr zu geben. Hier reicht die Dreistimmigkeit nicht mehr aus, und so mußte wie noch heute die Vierstimmigkeit als Grundsatz beim Choral aufgenommen und festgehalten werden.

Wo im Orgelbuch Paumann's Dreistimmigkeit vorliegt, ist, wenn wir die drei Stimmen mit Discant, Tenor und Baß bezeichnen, der Tenor an dritter, der Baß also an zweiter Stelle geschrieben, ganz

gleich, ob der erstere unter den letzteren steigt oder nicht; ebenso steht im Buxheimer Orgelbuch der Baß als dritte oder vierte Stimme fast stets an zweiter Stelle, Tenor und Alt darunter. Warum man im 15. Jahrhundert dieses Verfahren beobachtete, läßt sich nicht bestimmt begründen. Vielleicht trifft das Richtige die Annahme, daß jene Notirungsart in der Kompositionsweise ihren Grund habe, daß also die Komponisten zunächst den Tenor aufzeichneten, in welchem ja fast durchgängig die Melodie enthalten ist, sodann den Discant und darauf zwischen beiden eine dritte Stimme hinzufügten, die je nach Bedürfniß bald über bald unter dem Tenor sich bewegt. Allein hiergegen kann man sehr wohl einwenden. Tenor und Discant bilden nicht allzu häufig konsonirende Intervalle, ferner erhält man oft den Eindruck, daß die Stimmen der einzelnen Takte wie als Accorde aneinander gereiht, also nahezu gleichzeitig niedergeschrieben sind, letzteres trifft besonders im Buxheimer Orgelbuch zu. Ebensowenig läßt sich nachweisen, daß man nach dem Tenor erst den Baß und darauf den Discant notirte, obwohl diese Annahme mehr für sich spricht als die erstere. Nun kann man andererseits auch nicht behaupten, durch die Notirung des Tenors an dritter Stelle oder des Basses an zweiter Stelle werde dem Spieler die Entzifferung und Ausführung erleichtert: dies würde nur dann denkbar sein, wenn der Baß, wenigstens fast immer, der Lage nach die tiefste, der Tenor die mittlere Stimme wäre. Ein bestimmter Grund für diese Notirungsweise ist also nicht angebbar, erschwert wird das Erkennen desselben insbesondere dadurch, daß die Hauptquelle für die Orgelmusik des 15. Jahrhunderts, das Buxheimer Orgelbuch, den Stempel großer Flüchtigkeit im Niederschreiben resp. Abschreiben trägt, somit ein unbedingtes Urtheil auf Grund der hier auftretenden Notirungsweise sich schwer fällen läßt.

Der erste Orgelmeister, welcher die Anordnung der Stimmen nach ihrer wesentlichen Höhenlage als die zweckmäßigste erkannte und anwandte, war nun Schlick. Er steht aber hiermit einzig unter den Orgelmeistern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts da; denn Kotter wie Kleber befolgen noch die alte, für uns recht unbequeme Methode, obwohl der Baß bereits fast durchgängig tiefer als der Tenor liegt, selten über denselben hinaufschreitet. Bei letzterem ist jedoch, wenn auch die Stimmen meist wie folgt angeordnet sind, Discant, Baß, Tenor und Discant, Baß, Alt, Tenor, allerdings nur ganz vereinzelt die moderne Anordnung zu finden. In vier- und mehrstimmigen Sätzen schwankt ferner die Aufeinanderfolge von Alt, Tenor und Vagans: vorherrschend ist zwar die Form Discant, Baß, Alt, Tenor und Discant, Baß, Tenor, Alt, Vagans, nebenher aber auch

Discant, Baß, Tenor, Alt und Discant, Baß, Alt, Vagans, Tenor vertreten. Von Buchner wissen wir aus der Abhandlung, daß er an derjenigen Anordnung geradezu ausnahmslos festhielt, in welcher der Baß die zweite, Alt die dritte, Tenor die vierte Stelle u. s. f. einnimmt, es überrascht daher, wenn sein Fundamentbuch eine strenge Beobachtung dieses Prinzips keineswegs zeigt. Vielmehr ist die moderne Anordnung bereits bei der größeren Anzahl der Stücke vorhanden, woraus geschlossen werden muß, daß der Abschreiber dieselbe als die natürlichere und vortheilhaftere erkannt und bevorzugt hat. Nur in den dreistimmigen Sätzen finden wir das alte Verfahren noch fast ebenso oft vor wie das moderne, von den vierstimmigen Stücken dagegen enthalten mehr als zwei Drittel die neue, der Rest die alte Anordnungsform. Neben der ursprünglichen Anordnung, Discant, Baß, Alt, Tenor, kommt noch die Form Discant, Baß, Tenor, Alt vor, und in den fünfstimmigen Stücken ist gebräuchlich Discant, Baß, Alt, Tenor Vagans, je eins hat die Form Discant, Alt, Tenor, Vagans, Baß und Discant, Alt, Tenor, Baß, Vagans, das einzige sechsstimmige Stück Discant, Alt, Tenor, Baß I, Vagans, Baß II. Läßt sich somit eine gewisse Willkür nicht verkennen, so erklärt sich andererseits das strenge Prinzip, welches nach der Abhandlung Buchner befolgte, nunmehr theils daraus, daß er an dem alt hergebrachten Verfahren festhalten wollte, theils daß er den Baß als Grundlage für die übrigen Stimmen bereits auffaßte und ihn nächst der Oberstimme als die wichtigste betrachtete, indem diese beiden die mittleren umschließen und zusammenhalten, sowie auch die letzteren schneller und mit größerer Sicherheit überschaut werden, wenn jene, unmittelbar untereinander liegend, leicht erkennbar sind. Denn man kann nicht leugnen, das Verständniß für die Auffassung von mehreren zusammenklingenden Stimmen als Accorde machte sich bereits ziemlich deutlich geltend. Abgesehen davon, daß diese Auffassung an und für sich dem Orgel- und Klavichordspieler sehr bald nahe gelegt werden mußte, läßt sich ihre thatsächliche Entwickelung auch aus dem Entstehen von Kompositionsformen beweisen, deren Wesen und Wirkung auf schönen Accordfolgen beruht. Schon aus dem 15. Jahrhundert, vor allem aber aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts sind eine Anzahl Präludien erhalten, die unsere Behauptung bestätigen. Zweck ist beim Präludium, als Einleitung ein Stück zu schaffen, welches ohne sonderlich gedankenschweren Inhalt hauptsächlich durch geschmackvolle Accordverbindungen zu wirken und zu erfreuen vermag, und in welchem die Accorde eine passagen- oder recitativartig sich ergehende Hauptstimme umschließen, ihr den erforderlichen Untergrund geben. Das Fundamentbuch von Buchner

enthält leider gar keine Präludien, hierfür bietet aber Kotter, ebenso auch Kleber[1] Ersatz; in des ersteren Handschrift, F. IX. 22, findet sich eine Anzahl von Präludien, Präambeln, Anaboleen, Fantasien u. a. Wie richtig jene Zeit bereits das Wesen der gen. Formen beurtheilte, das erhellt aus den betreffenden erhaltenen Stücken, vornehmlich ist es Kotter, der Präludien hinterlassen hat, in denen die accordliche Auffassung klar zu Tage tritt, wo man mit Sicherheit erkennt, daß die verschiedenen Stimmen nicht einzeln und nacheinander erfunden sind, sondern ein Accord an den anderen gesetzt erscheint.[2] Je mehr aber die Auffassung mehrerer Stimmen als Accorde zum Bewußtsein gelangte und sich Bahn brach, in desto höherem Grade wird sich die Nothwendigkeit ergeben haben, die Stimmen nach ihrer Höhenlage anzuordnen, wesentlich wurde die moderne Notirungsweise durch das Aufgeben des besonderen Notenliniensystems für die Oberstimme gefördert. Die endgültige Einführung dieser Notation erfolgte nicht lange nach der Mitte des 16. Jahrhunderts; denn schon die erste gedruckte Tabulatur, die von Ammerbach aus dem Jahre 1571, enthält bei moderner Stimmenanordnung nur Buchstabennotirung mit darüber gesetzten Höhen- und Werthzeichen, eine Schreibweise, welche allerdings die Übersichtlichkeit noch mehr verminderte, indem der bisherige Gebrauch eines Notenliniensystems für die Oberstimme die Entzifferung etwas erleichterte, andererseits aber das Nieder- und Abschreiben, wie auch das Drucken bedeutend bequemer machte.

Im Anschluß an diese Ausführungen folgt eine kurze Darstellung der Regeln, welche das 15. und 16. Jahrhundert in der Orgeltabulaturschrift selbst beobachtete. Wenn auch im allgemeinen dieselben bekannt sein dürften, so wird es doch vielleicht nicht überflüssig erscheinen, über die Entwicklung der Tabulaturschrift eine Übersicht zu geben; denn eine solche ist bisher noch nicht im Zusammenhang geliefert worden, auch können einzelne bereits gemachte, aber zum Theil falsche Angaben über die Tonschrift im 15. Jahrhundert zu unrichtigen Vorstellungen geführt haben.

Allen erhaltenen deutschen Orgeltabulaturen des 15. und etwa der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist die Notation gemeinsam, welche die Oberstimme auf einem System von 7—5 Linien in Noten, die übrigen Stimmen in gothischen Buchstaben mit darüber gesetzten

---

[1] Folios. 143—44 enthält sein Tabulaturbuch ein »Preambalum in sol ♭« von Buchner.

[2] Besonders lehrreich ist das Präludium in la, S. 56a, Nr. 28 nach unserer Zählung.

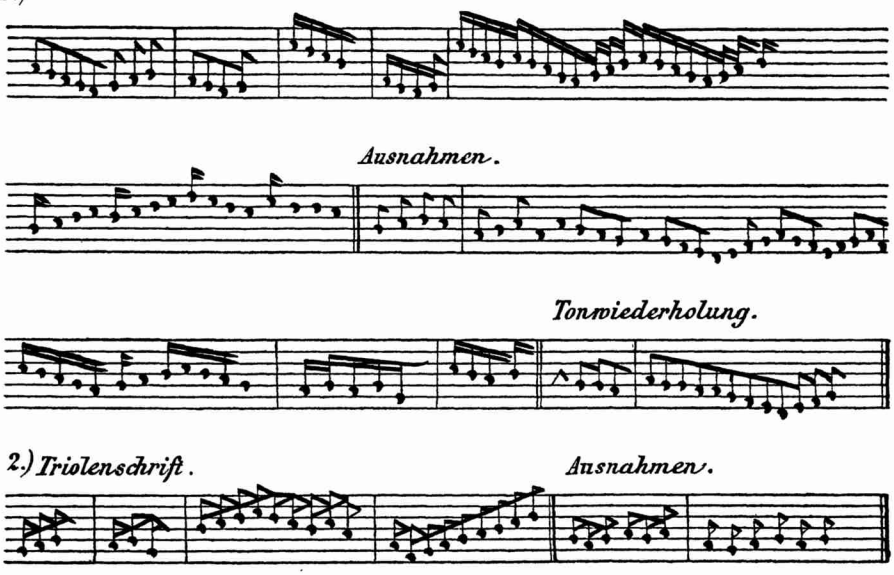
Werth- und Höhenzeichen[1] schreibt. Das älteste Dokument der deutschen Orgelkunst, Paumann's Orgelbuch, zeigt eine Tonschrift, welche jede Note für sich setzt. Hier werden also noch nicht, wie später, mehrere Notenwerthzeichen, soweit es überhaupt möglich gewesen wäre, nämlich  und , untereinander oder miteinander verbunden. Anders und mannigfaltiger erscheint die Tonschrift der Oberstimme im Buxheimer Orgelbuch und es bedurfte längerer und eingehender Prüfung, um feststellen zu können, ob ein bestimmtes und welches Prinzip der Tonschrift zu Grunde liege. Robert Eitner, welchem das Bekanntwerden des in Rede stehenden Orgelbuches zu danken ist, hat bezüglich der hier auftretenden Tonschrift behauptet, in der Oberstimme setzten die Striche — richtiger die Fahnenstriche — der Semiminimae und Fuseles,  und , nicht bei jeder Note ab, sondern zögen stets zwei oder vier Noten wie heute zusammen, d. h. durch die Fahnenstriche seien die Stiele von zwei oder vier der gen. Noten und damit letztere selbst stets miteinander verbunden. Eine auch nur kurze Prüfung der Schrift daraufhin ergiebt die Unhaltbarkeit jener Behauptung. Das Prinzip in der Notenschrift ist hier nicht ein innerliches, sondern vielmehr ganz äußerliches und hängt zum Theil mit der Bequemlichkeit im Schreiben zusammen. Ohne nämlich auf die Zusammengehörigkeit der einzelnen Noten kleinerer Gattung zu einem größeren Takttheil zu achten, sind die Werthzeichen — Stiele mit Fahnen — der eine abwärtssteigende Tonfolge darstellenden Notenköpfe,  und , unter sich oder miteinander verbunden.[2] Sobald diese Tonfolge unterbrochen wird, also die Melodie steigt, wird der unterbrechende Ton besonders geschrieben, hierbei jedoch womöglich der obere Fahnenstrich von  noch als zweiter oder dritter der folgenden Note gewöhnlich benutzt. Die Tonfolgen aufwärts sind in Noten mit abgesetzten Werthzeichen geschrieben, hier und da ist auch für vier Fuseles nur einmal  vorgezeichnet. Ausnahmen finden sich natürlich, insbesondere da, wo eine doppelschlagähnliche Verzierung angewendet ist. Gerade entgegengesetzt war das Prinzip bei der Noti-

[1] Unter die Buchstaben gesetzte Höhenzeichen für die Töne der großen Oktave kommen im 16. Jahrhundert vor allem bei Schlick vor, mehr gebräuchlich hierfür waren die großen Buchstaben.

[2] Verbinden bezieht sich auf das Durchziehen der Fahnenstriche durch die Stiele der Notenköpfe, nicht etwa auf das Ansetzen des Werthzeichens der folgenden Note an das der vorhergehenden; letzteres geschieht meistens, man schrieb also nicht  , sondern .

rung der Triole, deren Zeichen ⊦. Hier sind nämlich die Werthzeichen der aufwärtssteigenden Tonfolgen miteinander verbunden, die der abwärtssteigenden dagegen nicht, und zwar zieht im ersten Fall der die Triole andeutende schräge Strich die Notenstiele zusammen. Einige Beispiele werden das erklärte Prinzip anschaulicher machen.

*1.)*

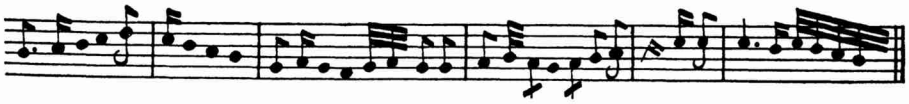



Im 16. Jahrhundert wurde diese Tonschrift des Buxheimer Orgelbuches fast ganz aufgegeben und durch eine verbesserte ersetzt; der einzige, welcher sie noch gebraucht, ist Luscinius.[1] An dem Prinzip dagegen, welches Paumann in seinem Orgelbuch beobachtet, hielt noch Schlick fest, er verbindet also in der Oberstimme, zu deren Notirung er ein System von 6 Linien — bei Paumann und im Buxheimer Orgelbuch noch 7 — benutzt, die Werthzeichen nicht miteinander, nur insofern weicht er von Paumann bedeutend ab, als er die weißen Noten 𝅝 𝅗𝅥 ♩ ♪ durchgängig anwendet.

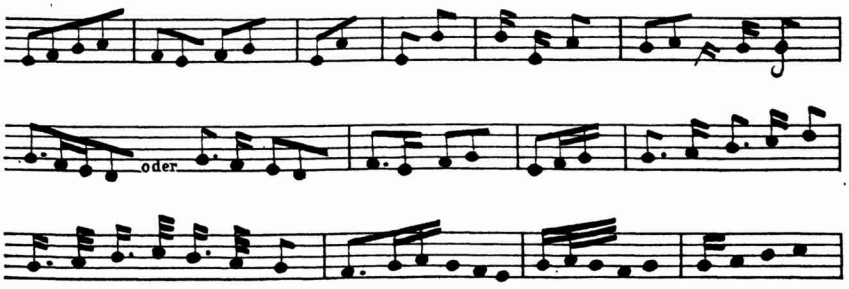
Die übrigen hier noch zu berücksichtigenden Orgeltabulaturschriften bekunden eine Vervollkommnung, zunächst hinsichtlich der Oberstimme, indem sie größere Übersichtlichkeit anstreben. Letztere wird dadurch erreicht, daß fast ohne Ausnahme die Fahnenstriche

[1] Musurgia 1536, S. 40—43.

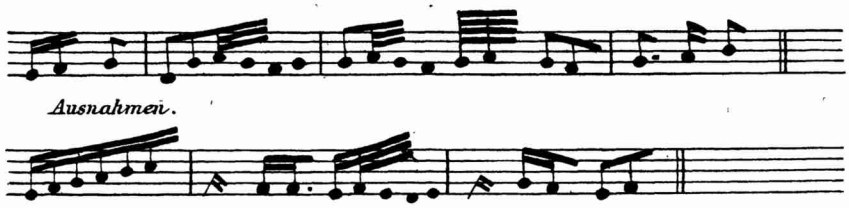
von höchstens vier Notenwerthzeichen gleicher Gattung zusammengezogen sind, die äußerste Grenze für solche Verbindungen wird durch den Werth der Brevis bestimmt, also durch die Dauer zweier Takte, meist jedoch zog man nur soviel Noten zusammen, als den Werth einer Semibrevis ausmachen. So oft vier oder drei Semiminimae oder Fuselae aufeinanderfolgen — nicht dagegen Minimae oder Semifuselae — ist ferner nur die erste Note mit dem betreffenden Werthzeichen, ⨍ oder ⨍, versehen, die übrigen haben nur Köpfe ohne Stiele und Fahnen, bei zwei aufeinander folgenden Semiminimae und Semifuselae (heut 𝅗𝅥 𝅗𝅥 und 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯) sind dagegen stets beide Werthzeichen ausgeschrieben, also zwar 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 und 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 oder 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 und 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯, aber 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 oder 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯. Andererseits wurden Notenwerthzeichen verschiedener Geltung nur dann zusammengezogen, wenn eine Note größeren Werthes voransteht; Ausnahmen hiervon begegnen wir nur bei Kleber. Zur leichteren Übersicht folgen wieder einige Beispiele, zunächst einzelne aus dem mehrfach erwähnten Liederbuch Kotter's, in welchem wie bei Schlick die Oberstimme auf einem System von 6 Linien notirt ist.

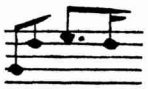


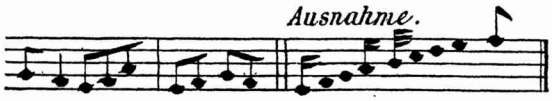
Hieraus geht hervor, daß Kotter die Verbindung von verschiedenen Werthzeichen vermied.[1] Anders verfuhr Kleber, er zog übrigens Noten gleichen Werthes nur dann zusammen, wenn die Melodie in keinem größeren Intervall als in der Quarte fortschreitet.



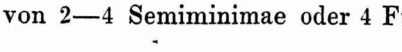

[1] Kotter schrieb, wie ersichtlich, zugleich die Fahnenstriche der Minimaenoten besonders, gebrauchte also hier keine Zusammenziehungen.




Im Fundamentbuch von Buchner gleicht nun die Notenschrift der Oberstimme fast völlig der bei Kleber, nur nicht so konsequent wie der letztere schreibt er , sondern gebraucht häufig auch ; ferner findet sich noch eine Zusammenziehung von Werthzeichen im Quintenfortschritt, z. B.  , dagegen werden niemals mehr als drei Minimaewerthzeichen verbunden, vielmehr gewöhnlich nur zwei, z. B.




Bisher haben wir die Schrift für die Töne der Oberstimme betrachtet, nunmehr ist noch der Buchstabenschrift zu gedenken, welche für die Töne der übrigen Stimmen gebraucht wurde. Hier war wegen des Mangels derselben an Übersichtlichkeit, indem der Buchstabe noch besonderer, darüber gesetzter Werth- und Höhenzeichen bedurfte und die Intervallschritte in den einzelnen Stimmen dem Auge nicht anschaulich machte, möglichste Einfachheit geboten. Eine solche hat man in jener Zeit auch beobachtet.

In Paumann's und im Buxheimer Orgelbuch, sowie bei Schlick und Kleber sind die Werthzeichen sämtlich für sich geschrieben; bei Paumann fehlt überall da die Angabe der Zeitdauer, wo nur ein Ton im Tenor einen Takt ausfüllt, in solchen Fällen bestimmt die Oberstimme, der lebhaft geführte Discant den Zeitwerth jenes Tones im Tenor. Erst bei Kotter kommen Zusammenziehungen von Werthzeichen vor, er verbindet zwar nicht die der Minimae, wohl aber die von 2—4 Semiminimae oder 4 Fusae, z. B.  ,

, , . Buchner's Fundamentbuch stimmt mit Kotter's Tabulatur fast ganz überein, nur werden in dem ersteren meist auch die Werthzeichen von 2—3 Minimae zusammengezogen, ebenso die von Minimae und Semiminimae miteinander verbunden, vereinzelt außerdem Semiminimae und Fusae, selten Fusae und Semiminimae, z. B. , , , , , .

Damit ist die Tabulaturschrift erschöpft, soweit sie hier zu berücksichtigen war, im allgemeinen blieb sie auch in der Folgezeit dieselbe, wie sie in den zuletzt genannten Tabulaturbüchern auftritt, nur die Fahne nahm bisweilen eine andere Form an, nämlich statt  oder  schrieb man , . Noch sei erwähnt, daß das erste gedruckte Tabulaturbuch, das von Ammerbach (1571), bei Zusammenziehungen von 2—4 Minimae, Semiminimae, Fusae und Semifusae die Fahnenstriche nicht mehr, wie bisher, über den Stiel der letzten Note hinausgezogen enthält, ein Verfahren, welches auch die heutige Zeit beobachtet; Ammerbach's Tabulaturbuch zeigt also nicht mehr folgende Figuren , , , , sondern dafür , , , , , ebenso , wohl aber natürlich .

Wir wenden uns nun zur Besprechung des Fingersatzes, welcher in der lateinischen Abhandlung Buchner's uns entgegentritt, und erörtern sein Verhältniß zu dem durch die Tabulatur Ammerbach's bekannten Fingersatz in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Da überliefert ist — und die erhaltenen Kompositionen bestätigen es —, daß schon im 15. Jahrhundert die deutschen Orgelspieler durch technische Fertigkeit glänzten, unter ihnen vor allem Paumann, so setzt man zunächst das Vorhandensein eines wenigstens im Großen und Ganzen bequemen, handlichen Fingersatzes voraus. Die erste Quelle, aus der man bisher über die Fingersatzweise jener Zeit eine ungefähre Vorstellung schöpfen konnte, ist das genannte Tabulaturbuch von Ammerbach. Führt man die darin enthaltenen Kompositionen mit dem in der Anweisung vorgeschriebenen Fingersatz aus, so wird manche Schwierigkeit zu überwinden sein, um die Stücke fließend vorzutragen, dieselbe erscheint jedoch immerhin noch ziemlich gering, die hier auftretende Unvollkommenheit des Fingersatzes im Vergleich zum heutigen muß auf Rechnung des kurzen Bestehens der Orgelkunst gesetzt werden. Von einer unerwartet viel schwerfälligeren und ungefügigeren Form ist aber der in der nächst vorhergehenden Zeit übliche Fingersatz, von dem wir aus Buchner's Anleitung, speciell aus dem mit Fingersatz versehenen Orgelstück ein klares Bild erhalten. Zeigt er doch eine in so hohem Grade unvollkommene

und unbequeme Gestalt und trägt so deutliche Spuren frühesten Kindesalters, daß man die Möglichkeit bezweifeln muß, mit ihm die in jener Zeit geschaffenen Orgelstücke gut und ohne bedeutende Schwierigkeit vorzutragen, und zu der Ansicht gelangt, eine abgerundete Form in der Ausführung von Orgelsätzen habe jene Zeit nicht liefern können und vielleicht auch nicht als Bedürfniß empfunden. Die Unmöglichkeit eines fließenden und echt orgelmäßigen Vortrages nach dem Buchnerschen Fingersatz ergiebt sich daraus, daß man auch für die lebhaft gehaltenen Stimmen außer in besonderen Fällen an dem abwechselnden Gebrauch des zweiten und dritten Fingers festhielt[1], wodurch das dem Orgelton natürliche Legatospiel ungemein erschwert und nur durch eine besondere, in unserer Zeit als unzweckmäßig geltende und als geradezu unnatürlich mit Recht verworfene Haltung der Hand ermöglicht wird. Das Beispiel Buchner's legt aber durch eine Anzahl von Fällen den Gedanken nahe, daß man beim Unter- und Übersetzen nicht so sehr auf Bindung achtete, es scheint die Hand sogar einfach gesprungen zu sein. Vor allem wird solches nothwendig anzunehmen, da man bemüht war, nur die melodieführende Stimme von einer Hand spielen, die übrigen Stimmen — abgesehen von der Pedalstimme — dagegen möglichst von der anderen Hand allein vortragen zu lassen; denn daß diese andere Hand auf strenge Bindung der Stimmen in ihrem Verlauf oft verzichten mußte, ist augenscheinlich und das Beispiel Buchner's bestätigt es. An letzterem wollen wir nun die besonderen Eigenthümlichkeiten aufzeigen, welche der Fingersatz enthält und die einen Schluß auf einen noch sehr unvollkommenen Vortrag rechtfertigen. Behufs leichterer Übersicht folgt es in moderner Notenschrift und Fingersatzbezeichnung, und zwar ist der Fingersatz für die rechte Hand, soweit sie die Tenorstimme mitzuspielen hat, über die letztere, der für die Linke unter dieselbe gesetzt. Zugleich sind die für den Fingersatz besonders charakteristischen und lehrreichen Stellen mit * bezeichnet und zur leichten Auffindung derjenigen, welche im

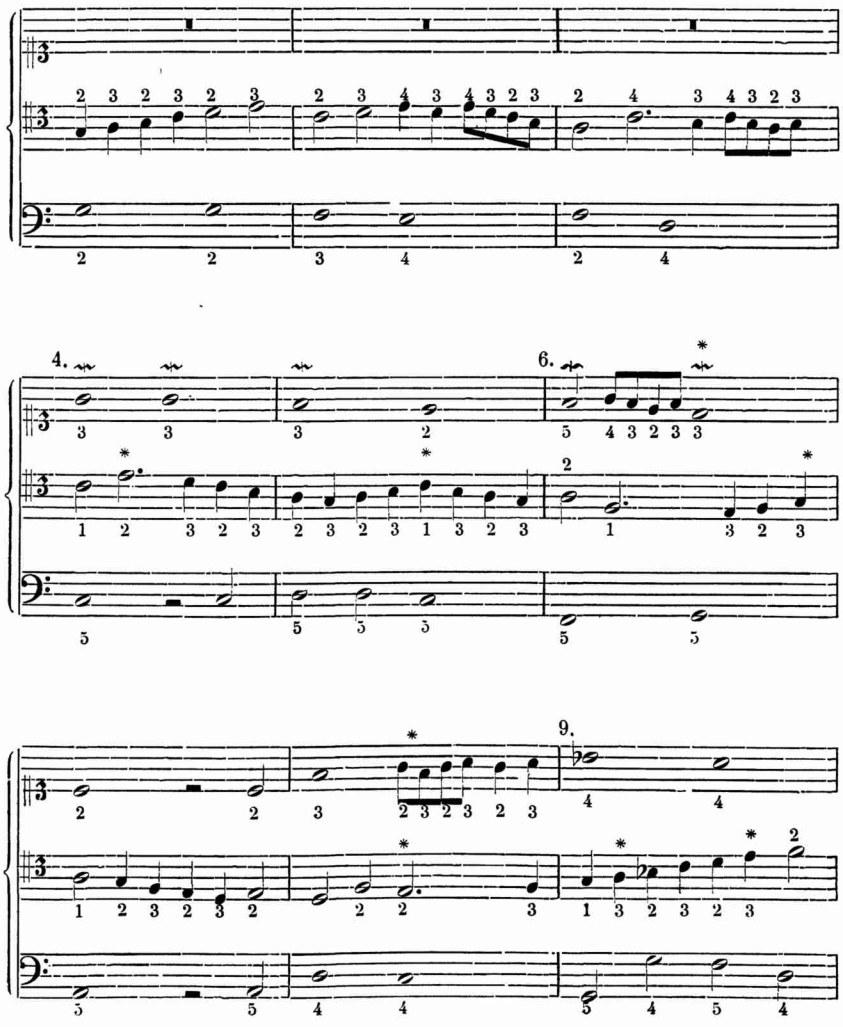
[1] Nächst den wie heut als ihrer Natur nach am geeignetsten erkannten und also auch am häufigsten angewendeten zweiten und dritten Fingern gebrauchte das 16. Jahrhundert die vierten und fünften Finger, in letzter Linie stand erst der allerdings theils wegen seiner Kürze, theils in Folge seiner ungünstigen Lage wenigst geeignete Daumen. Auf die ursprünglich geringe Anwendung des letzteren deutet auch die Bezeichnung mit der Zahl 5 — Ammerbach bezeichnet ihn mit einer Null —; vielleicht war er in der ersten Zeit der Orgelspielkunst überhaupt vom Gebrauch ausgeschlossen, in diesem Fall kann die Bezeichnung des Zeigefingers mit 1, des Mittelfingers mit 2 u. s. f. nicht nach dem Grad ihrer Anwendung, sondern nur nach ihrer natürlichen Lage gewählt worden sein.

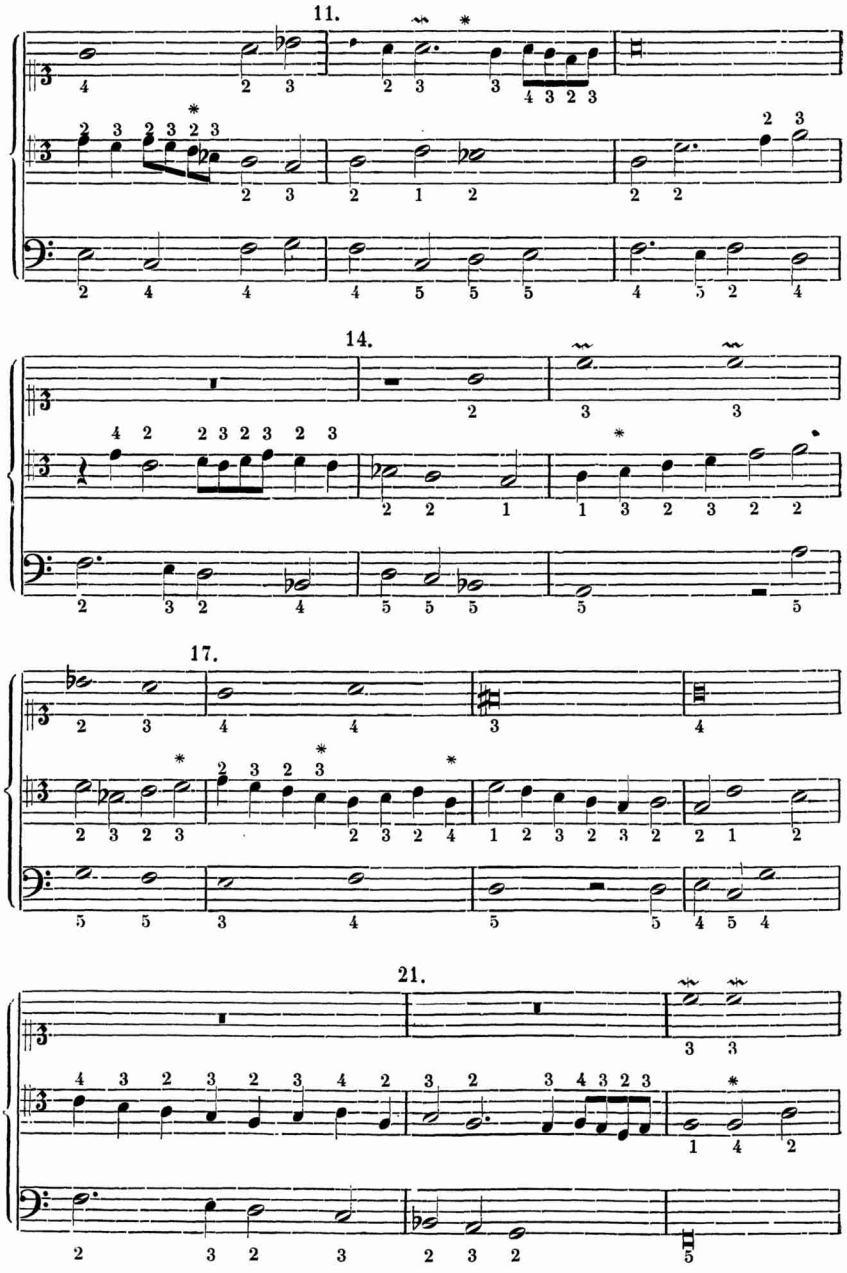
folgenden berücksichtigt werden, die Takte, soweit nothwendig, gezählt.

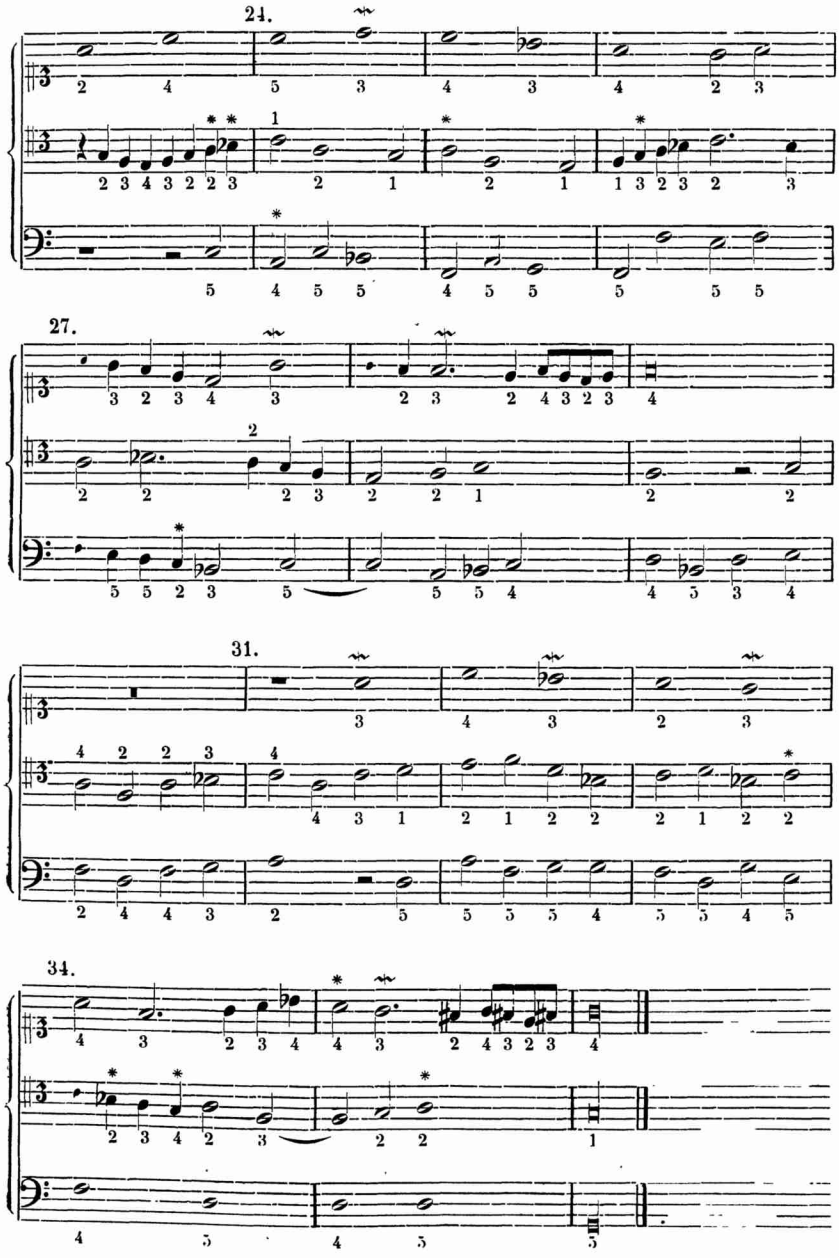
## Quem terra, pontus ℭ.

Choral. in disc. m.

J. B.




11.
14.
17.
21.


24.
27.
31.
34.

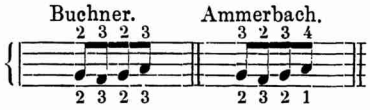
Auf sämtliche Auffälligkeiten näher einzugehen würde zu weit führen, das Beispiel spricht von selbst für die große Unbeholfenheit des damaligen Fingersatzes, es dürfte daher genügen, auf das Hauptsächlichste aufmerksam zu machen. In erster Linie seien nun jene Stellen hervorgehoben, welche unter Beibehaltung des vorgeschriebenen Fingersatzes unmöglich sich korrekt ausführen lassen. Solchen Stellen begegnen wir besonders in folgenden Takten: 4, 6, 9, 12, 15, 17, 22, 23, 25, 26, 27 und 34. Selbst wenn man annimmt, daß die Tasten nicht so breit wie die heutigen gewesen sind — viel schmäler könnten sie der Spielbarkeit wegen natürlich nicht gewesen sein, ja die Tasten der aus jener Zeit erhaltenen Instrumente zeigen zum Theil sogar größere Breite —, so liegen doch hier Spannungen vor, welche, ohne den Zusammenhang im Vortrag zu stören und den vorgeschriebenen Werth der Noten zu verkürzen, selbst für die größte Hand unausführbar sind. Daraus ergiebt sich zunächst, daß die Noten öfters nicht ihren vollen Werth gehalten wurden, und es erklärt sich auch die auffällige Erscheinung, welche wir so häufig in den Kompositionen des 16. Jahrhunderts finden, nämlich das Absetzen eines konsonirenden Tones durch eine Pause, wodurch er nicht zur Dissonanz wird, und folgende Auflösung, wie wenn er als Dissonanz (Vorhalt) aufgetreten wäre. Diese Eigenthümlichkeit hat nach Bernhard Schmid sen.[1] ihre Ursache in der Koloratur, in Wirklichkeit aber hauptsächlich und meist — wie obiges Beispiel zeigt — in dem Fingersatz. Vergl. besonders Takt 11, 13 und 27[2]. Oftmals unterbrach man ferner aus einem anderen Grunde den Fluß in der Oberstimme oder auch in den übrigen Stimmen, in der ersteren geschah dies bei Anwendung des Mordent; denselben trug man nämlich so vor, daß jede mit ihm zu verzierende Note von der vorangehenden getrennt wurde. Beweise liefern hierfür Takt 5, 6, 24, 27 und 28 in dem mitgetheilten Beispiel, andere Stellen, wo ohne Mordentverzierung abgesetzt wird, finden sich Takt 9, 10, 17 und 27. Diese Trennung von Tönen, in der Oberstimme besonders durch den Mordent, hatte ihren Grund offenbar in der Absicht, die betreffenden Töne möglichst scharf hervortreten zu lassen, hieraus erklärt sich überhaupt die Erfindung und allgemeine Einführung des Mordent, er war hauptsächlich bei Tonwiederholungen und bei zu Vorhalten werdenden Tönen beliebt.

---

[1] Tabulatur der Orgel und Instrument. Straßburg 1577.

[2] In Takt 11 und 27 ist die Pause nicht vorgeschrieben, sie läßt sich aber nicht vermeiden. Takt 23 wird eine Pause eingeschaltet, wo kein Vorhalt entstehen würde, der Fingersatz bedingte jedoch auch hier das Abbrechen.

Soviel mag über den Fingersatz genügen, es erübrigt noch zu begründen, inwiefern der Buchnersche Fingersatz eine bei weitem unvollkommenere Gestalt als der Ammerbach's zeigt. Es sind nur wenige Abweichungen von dem Fingersatz des ersteren Orgelmeisters bei dem letzteren zu finden, sie bekunden aber einen wesentlichen Fortschritt auf diesem Gebiete. Einen solchen bedeutet vor allem die Einführung des Fingersatzes 4 3 2 1 für die linke Hand bei stufenweise aufwärtssteigender Tonfolge an Stelle des sehr unbequemen Fingersatzes 4 3 2 3, welchen Buchner noch gebraucht. Ferner ist viel vortheilhafter die Wahl von 3 2 3 4 für die rechte, 2 3 2 1 für die linke Hand bei Verzierung eines Tones durch den nebenliegenden unteren und oberen Ton anstatt des Buchnerschen Fingersatzes 2 3 2 3 in beiden Händen:




Leider hat sich Ammerbach darauf beschränkt, für einzelne Figuren Fingersatzbeispiele zu liefern, und nicht ein ganzes Stück mit vollständigem Fingersatz versehen. Infolge dessen läßt sich nicht nachweisen, daß sein Fingersatz auch die anderen bei Buchner noch auftretenden Eigenthümlichkeiten abgestreift und zu seiner Zeit eine natürlichere Form jene schwerfällige Gestalt, wenigstens zum größeren Theil, verdrängt hatte, doch mußte offenbar ein so unhandlicher, den Vortrag stark beeinträchtigender Fingersatz bald einem vortheilhafteren weichen, und es war gewiß zu Ammerbach's Zeit auch in letzterer Beziehung ein merklicher, vielleicht großer Fortschritt eingetreten.

Bevor wir endlich den allgemeinen Kunstwerth der Orgelstücke des Fundamentbuches beleuchten und der Bedeutung Buchner's als Orgelkomponist gerecht zu werden versuchen, erfordert die lateinische Abhandlung noch in zwei Punkten besondere Berücksichtigung. Der erstere bezieht sich auf die von unserem Orgelmeister als gestattet erwähnten Zusammenklänge. Es handelt sich hier nur um die konsonirenden Accorde, nicht Intervalle; denn welche von den letzteren als Konsonanzen, welche als Dissonanzen galten — und zugleich noch heut gelten —, war schon längst festgestellt worden. Bis etwa zur Mitte des 16. Jahrhunderts wurden als selbständige[1] Zusammen-

[1] Selbständig gilt von Quartsextaccord und Septimenaccord nur in dem Sinne, daß sie frei eintreten können, in Wirklichkeit sind sie abhängig, da sie der Auflösung bedürfen.

klänge[1] nur der Dreiklang und dessen erste Umkehrung, der Sextaccord, nicht dagegen dessen zweite Umkehrung, der Quartsextaccord, ebensowenig der Septimenaccord betrachtet und gebraucht. Die letzteren beiden kamen zwar auch vor, aber nur im Durchgange, sie waren als solche nur zufällige Ergebnisse der Stimmführung und gelangten erst allmählich zu deutlicherem Bewußtsein. Ein freies Auftreten derselben konnte erst dann erfolgen, nachdem man ein Verständniß für die Auffassung zusammenklingender Stimmen als Accorde und der Beziehungen zwischen den einzelnen Accorden gewonnen hatte. Dies Verständniß wurde nun vor Allem dadurch gefördert, daß sich bestimmte Folgen von Zusammenklängen festsetzten, welche man als zum befriedigenden Abschluß eines Abschnittes oder ganzen Stückes nothwendig empfand, die Kadenz weckte also zunächst und am schärfsten den Sinn für die harmonische Musik, hier trat die Verwandtschaft des Grundtons einer Tonart mit ihrer Quinte (Dominante) deutlich hervor, nur von hier aus konnten sich auch jene Accorde Geltung verschaffen. Indem aber das Verständniß für die harmonische Musik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sich erst zu bilden begann, erklärt sich auch, daß der Quartsextaccord und Septimenaccord in den Lehrbüchern jener Zeit noch nirgends erwähnt und anerkannt sind, wenngleich sie in den Kompositionen vereinzelt schon deutlicher auftreten. Bezüglich des ersteren Accordes, dessen spätere Bedeutung übrigens durch sein frühes Vorkommen als Vorhalt vorbereitet wurde und sich darum auch früher als die des Septimenaccordes geltend machte, darf nicht unerwähnt bleiben, daß er schon im 15. Jahrhundert frei auftritt, nämlich im Buxheimer Orgelbuch. Hier erweist er sich jedoch als eine bloße Folge des geringen Manual- und Pedalumfanges, muß also als zufällig betrachtet werden; er findet sich zwar daselbst auch, ohne daß der gleiche Grund für seine Anwendung sich erkennen läßt, dann ist er aber zweifelhafter Natur, wenigstens hat diese Annahme sehr viel Wahrscheinlichkeit, da selbst am Anfang des 16. Jahrhunderts ein Quartsextaccord noch nirgends frei auftritt und der Schreiber des genannten Orgelbuches vielfach Beweise von Flüchtigkeit geliefert hat[2]. Erst Schlick jun. erlaubt sich in den Beispielen seiner theoretischen Schrift[3] größere Freiheit im Gebrauch des Quartsextaccordes und

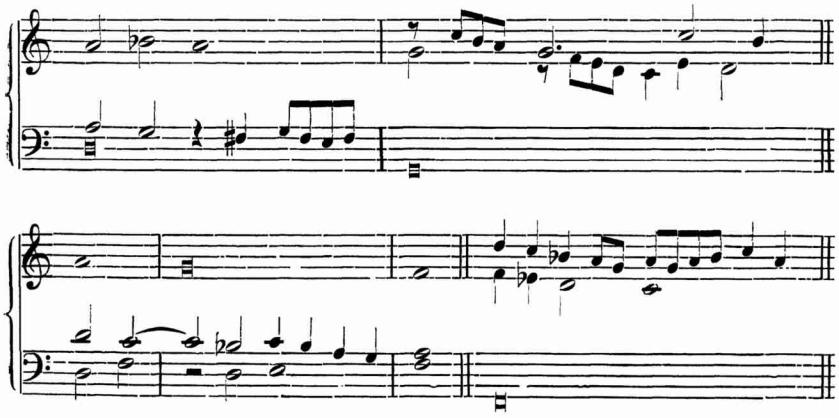
[1] Der Name Accord war noch nicht im Gebrauch, man sprach nur von Concordanz.

[2] Denkbar ist es auch, daß die Nothwendigkeit seines Gebrauches in gewissen Fällen zu einer freieren Anwendung des Quartsextaccordes führte.

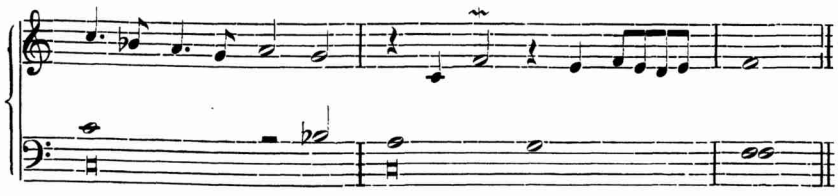
[3] *De signis musicalibus* und *De Musica poetica* auf der kgl. Bibliothek zu Berlin befindlich.

Buchner nimmt diesen Accord in seiner Abhandlung zuerst ausdrücklich auf. Bereits in den zusammenhängenden Beispielen der letzteren kommt der Quartsextaccord vor[1], sein freies Eintreten erscheint jedoch dadurch gemildert, daß ihm unmittelbar der Dreiklang, dessen Umkehrung er ist, vorausgeht. Einer solchen Vorbereitung entbehrt indeß dieser Accord in den Orgelsätzen des Fundamentbuches, Buchner hat ihn hier freier angewendet, aber doch noch ziemlich selten und mit einer gewissen Schüchternheit, es überrascht daher immerhin, daß der Orgelmeister in seiner Abhandlung den Quartsextaccord als gestattet erwähnt. Den letzten, endgültigen Schritt that Ammerbach. Bei ihm ist dieser Accord nicht nur in Kadenzen etwas ganz Gewöhnliches und fast Unvermeidliches oder Nothwendiges, sondern auch im freien Einsatz wird er öfters gebraucht. Zur Übersicht folgen einige Beispiele.

Schlick, Tabulatur 1512.

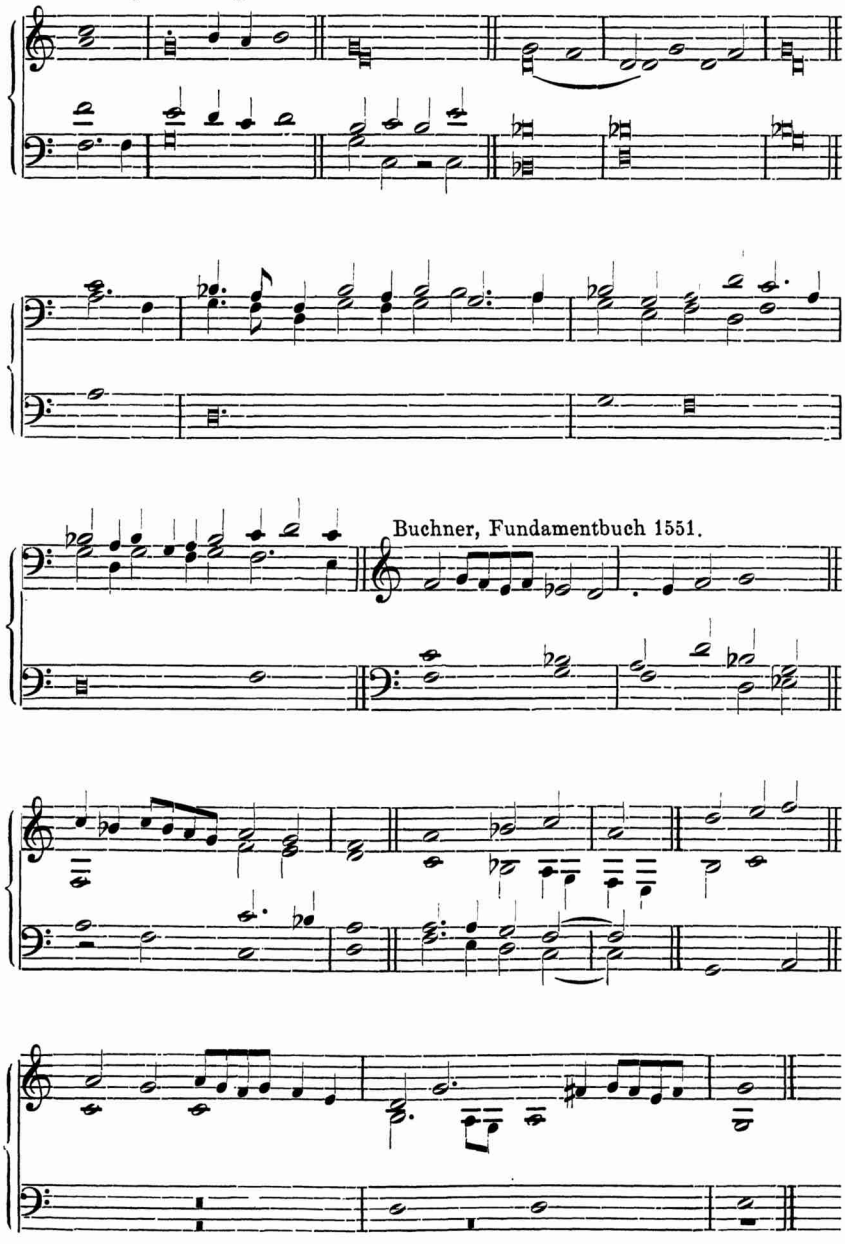


Kotter, Tabulatur 1513—32.

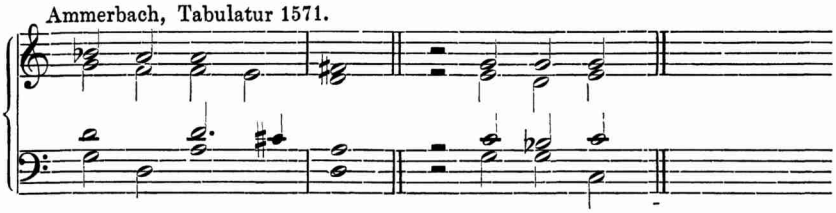


[1] In Anmerkungen ist auf die betreffenden Stellen bereits aufmerksam gemacht worden.

Schlick jun. De signis musicalibus.

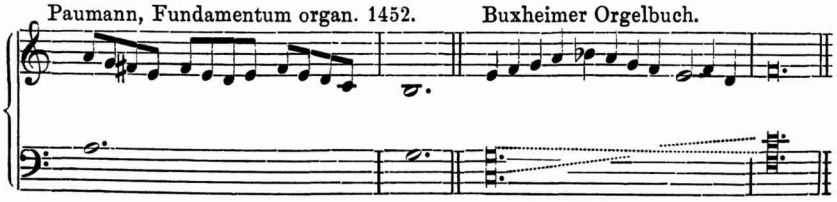


Ammerbach, Tabulatur 1571.

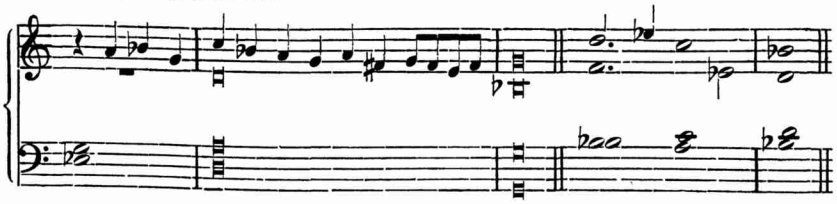


Was andererseits den Septimenaccord betrifft, so kommt er in verhüllter Gestalt bereits bei Paumann vor, etwas ausgeprägter erscheint er schon im Buxheimer Orgelbuch, ebenso in der Tabulatur von Schlick, letzterer benutzt zugleich Umkehrungen dieses Accordes, jedoch noch in unvollständiger Form, d. h. nur im Durchgang bei Kadenzen. Ebenso, aber nur auf schlechtem Takttheil, trotzdem schon mehr hervortretend finden wir ihn bei Kleber, dagegen vermeidet ihn Buchner fast ganz, während er den Quintsextaccord nicht mehr selten gebraucht. Ganz frei läßt er den Septimenaccord ein einziges Mal auftreten, dieser eine Fall beweist aber, daß er nur gezwungenermaßen zu jenem Accord griff. Ammerbach bezeichnet dagegen auch in dieser Beziehung einen entschiedenen Fortschritt. Selten schreibt er eine Kadenz ohne Septime, letztere kommt allerdings noch meist im Durchgang vor, doch fehlt es auch nicht an Beispielen, in welchen ein Septimenaccord frei eintritt, und es bedurfte nach Ammerbach nur noch eines kleinen Schrittes, um zu der Anwendung zu gelangen, welche Anfang des 17. Jahrhunderts erfolgte, insbesondere durch Monteverdi gekennzeichnet ist und sich bis heut erhalten hat. Einige Beispiele werden das Gesagte wieder anschaulicher machen.

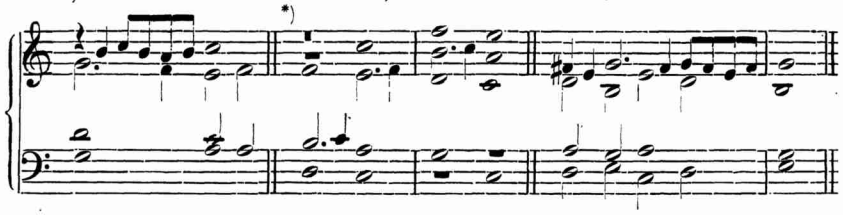
Paumann, Fundamentum organ. 1452. Buxheimer Orgelbuch.



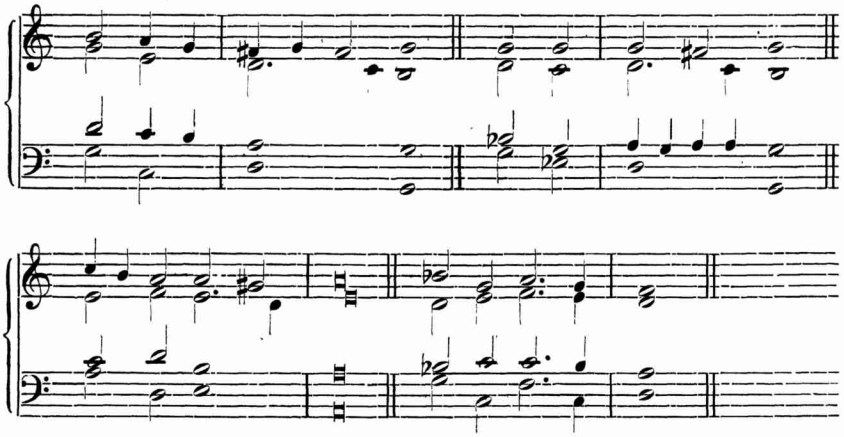
Schlick, Tabulatur 1512.



Kleber, Tabulatur 1520—24. Buchner, Fundamentbuch 1551.



Ammerbach, Tabulatur 1571.



Der zweite Punkt, in welchem die Abhandlung Buchner's eine Berücksichtigung hier noch veranlaßt, betrifft die aufgestellte Regel, nach welcher am Anfang eines Stückes stets nur die vollkommenen Konsonanzen, d. h. Einklang, Quinte, Oktave und Duodecime gebraucht werden sollen. An Ort und Stelle haben wir bereits darauf aufmerksam gemacht, daß gegen Mitte des 16. Jahrhunderts an dieser Vorschrift thatsächlich nicht mehr mit der früheren Strenge festgehalten wurde, und die Worte Schlicks mitgetheilt, aus denen hervorgeht, daß die Musiker zu seiner Zeit diese Regel als eine willkürliche bereits betrachteten, hier erübrigt es also zu untersuchen, inwieweit man diese Vorschrift außer Acht ließ, zugleich verlohnt es sich nachzuweisen, welche Intervalle und in welcher Gestalt die Accorde am Anfang eines Stückes, sofern die Regel befolgt ist, die bevorzugten waren. Im Buxheimer Orgelbuch treten am Anfang meist sämtliche Stimmen zugleich auf, und zwar findet sich hierbei nur Grundton

*) Vergl. das zweite Buchnersche Beispiel auf Seite 78.

mit Quinte, letztere nicht selten in der Oberstimme[1]. Schlick's Sätze beginnen meist kanonisch — fugirt nach der damaligen Bezeichnung —: die beiden einleitenden Stimmen treten gewöhnlich im Einklang oder in der Oktave zusammen, je einmal in dem Intervall der Quinte und der Decime, vereinzelt im Intervall der Sexte. Gleichzeitig setzen in 6 Stücken zwei oder mehr Stimmen ein, hiervon ein dreistimmiges Stück mit Grundton in allen Stimmen, ebenso ein gleiches, jedoch zweistimmig beginnendes nur mit Grundton; von den vierstimmigen Stücken enthalten zwei bei zweistimmigem Anfang nur Grundton, zwei andere, das eine bei dreistimmigem, das andere bei vierstimmigem Anfang Grundton mit Quinte in der oberen resp. Oberstimme. Kotter andererseits bevorzugt die Quinte bei fugirtem Einsatz, außerdem gebraucht er noch den Einklang und die Oktave, aber auch das Intervall der Terz. In den accordisch beginnenden dreistimmigen Sätzen enthält vorwiegend jede einzelne Stimme den Grundton, seltener wird die Quinte theils oben, theils als Mittelstimme mit dem Grundton verbunden, und nur vereinzelt tritt die Terz, bald als Ober-, bald als Mittelstimme mit dem Grundton zusammen. In Kleber's Tabulaturbuch herrschen beim fugirten Einsatz dagegen Oktave oder Einklang vor, nächst ihnen erst die Quinte, selten kommt die Terz, kaum die Sexte vor. Bei accordischem Anfang ist in dreistimmigen Stücken der Grundton vorwiegend allein gebraucht, wo die Quinte hinzutritt, liegt sie häufig in der Oberstimme, in vierstimmigen Stücken wird unter der gleichen Bedingung gewöhnlich Grundton mit Quinte angewendet, letztere in der Oberstimme und Mittelstimme zugleich oder in einer derselben allein. Im allgemeinen hält sich auch Buchner an die bekannte Regel: mehr als die Hälfte der fugirt einsetzenden Stücke — der größte Theil der Gesamtanzahl (120) der Orgelsätze beginnt fugirt — zeigen das Intervall des Einklangs oder der Oktave, weniger häufig ist die Quinte, es fehlt jedoch nicht an zahlreichen Ausnahmen: fast ebenso oft wie die Quinte kommt die Terz resp. Decime, einige Male auch die Sexte vor. Wo dagegen mehr als zwei Stimmen gleichzeitig einsetzen, befolgt er durchweg (mit einer einzigen Ausnahme) die Regel, d. h. er gebraucht nur den Grundton oder Grundton mit Quinte, letztere gewöhnlich als Mittelstimme. Nach der Mitte des 16. Jahrhunderts wurde jene Vorschrift mehr und mehr vernachlässigt, so beginnen die Stücke in Ammerbach's Tabulatur gewöhnlich mit dem vollen Dreiklang in der natürlichen Lage, häufig auch liegt die Terz in der

[1] Ausnahmsweise ist der volle Dreiklang am Anfang gebraucht, z. B. in Nr. 9: »Min Fröud stet ungemessen«.

Oberstimme, selten fehlt sie überhaupt; nur bei fugirtem und zweistimmigem Einsatz treten die Stimmen im Intervall der Oktave, resp. des Einklangs oder der Quinte, ausnahmsweise in dem der Terz zusammen. Somit ergiebt sich, daß man im Großen und Ganzen bis Mitte des 16. Jahrhunderts der obigen Regel Rechnung zu tragen bemüht war. Wie Schlick jun. mittheilt und die erhaltenen Kompositionen beweisen, wurde sie übrigens auch am Schluß eines Stückes befolgt, jedoch auch hier werden die Ausnahmen im Verlauf des 16. Jahrhunderts immer zahlreicher und man kann hierin vielleicht ein Zeichen für die mehr und mehr zum Bewußtsein gelangende harmonische Auffassung erblicken. Schlick sen. gebraucht in seiner Orgeltabulatur noch nie die Terz im Schlußaccord, der Grundton liegt hier außer im Baß stets in der Oberstimme, nur einmal kommt die Quinte in derselben vor; im dreistimmigen Satz schreibt er durchgängig nur den Grundton, und im vierstimmigen tritt natürlich noch die Quinte zu dem Grundton hinzu, außer in dem erwähnten einen Fall stets als Mittelstimme. Bei Kotter fehlt es schon nicht mehr an Ausnahmen, insbesondere im Phrygischen schließt er bei vierstimmigem Satz mit dem vollen Dreiklang, wobei die Terz gewöhnlich in der Oberstimme liegt. Eine größere Freiheit erlaubte sich erst Buchner; zwar überwiegt bei ihm der Schluß ohne Terz und Quinte noch bedeutend, häufig ist auch neben dem Grundton die Quinte in einer der Mittelstimmen, bisweilen in der Oberstimme vertreten, aber schon ein gut Theil enthält einen Schluß mit Terz und Quinte. Von diesen letzteren Stücken hat die größere Anzahl Terz und Quinte in den Mittelstimmen, oft auch liegt die Terz in der Oberstimme, seltener die Quinte oben und die Terz in der dritten (Tenor-) Stimme, und vereinzelt kommt Grundton mit Terz ohne Quinte vor. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde der Gebrauch von nur vollkommenen Konsonanzen im Schlußaccord immer seltener. Nur noch eine geringe Anzahl der Stücke in der Tabulatur von Ammerbach enthält Grundton mit Quinte, letztere als Mittelstimme, die meisten schließen dagegen mit der Terz, und zwar ist dieselbe gewöhnlich Mittel-, seltener Oberstimme und tritt zugleich vorwiegend nur mit dem Grundton, also ohne Quinte auf; die letztere liegt, wo sie vorkommt, meist in der Mittelstimme, die Terz in diesem Fall in der Oberstimme.

Hiermit sind die Punkte erschöpft, in welchen die Abhandlung eine besondere Betrachtung und Erläuterung zu erfordern erschien, und wir gelangen nunmehr zur Darstellung des allgemeinen kunstgeschichtlichen Werthes der Kompositionen Buchner's.

Was zunächst die Tafeln anbetrifft, welche als Anhang der Ab-

handlung beigefügt sind. so können sie als eine Fortsetzung des sog. Fundamentes von Paumann betrachtet werden, wie es in seinem Orgelbuch aus dem Jahre 1452 und dem etwas späteren Buxheimer Orgelbuch enthalten ist; denn Paumann hatte mit seinem Fundament die Kunst des Organisirens oder Discantirens gelehrt, d. h. die Kunst zu einer in verschiedenen Intervallen — Sekunde bis Quinte — fortschreitenden Melodie (Hauptstimme), sowie zu einem langgehaltenen Ton eine in fließendem Kontrapunkt sich ergehende Gegenstimme hinzuzufügen, und den gleichen Zweck verfolgen die Buchnerschen Tafeln, indem das Koloriren, welches, wie die Abhandlung ausdrücklich bemerkt, an ihnen sich lernen lasse, nichts anderes ist als ein Organisiren oder Figuriren. Wenn wir nun die Beispiele Buchner's mit denen Paumann's vergleichen, so bemerken wir zwar dieselbe Grundstruktur, d. h. es ist von beiden Orgelmeistern eine in verschiedenen Intervallen fortschreitende Melodie als Hauptstimme zu Grunde gelegt, aber in der Behandlung und Begleitung dieser Hauptstimme zeigt sich eine völlige Verschiedenheit und die Beispiele Buchner's bekunden denen Paumann's gegenüber einen ganz bedeutenden Fortschritt. Der augenfälligste Unterschied der Tafeln Buchner's von dem Paumannschen Fundament besteht in der durchgängigen Anwendung der Dreistimmigkeit[1], sowie in der Verlegung der Melodie in alle drei Stimmen[2], ferner wird noch durch eine Tafel die Kunst des Fugirens, d. h. der kanonischen Nachahmung gelehrt.

Dem Fortschritt in der äußeren Form des Orgelsatzes entspricht auch zugleich der musikalische Werth der Tafeln. Während die kontrapunktirende Stimme bei Paumann oft mehr die Freude an dem Spiel in schnellen Läufen, mehr das Streben nach Bethätigung der Fingerfertigkeit als Sinn für organische und kunstgemäße Gestalt erkennen läßt, zeichnen sich die Buchnerschen Beispiele nicht bloß durch Wohlklang und besonnene Haltung, sondern auch durch eine durchaus korrekte und zugleich kunstvolle Form aus und sind eine echte Meisterleistung. Keine Note, möchte man sagen, steht hier am unrechten Platz, eine jede Stimme bildet mit den ihr entgegengesetzten ein so abgerundetes, bei aller Mannigfaltigkeit doch so einheitliches Ganzes, daß nichts davon fehlen dürfte. Weit entfernt eine so übermäßig lebhafte Gegenmelodie, wie sie besonders im Bux-

---

[1] Der hierin sich offenbarende Fortschritt war durch die allseitige Einführung des Pedals ermöglicht worden.

[2] Bei Paumann liegt die Hauptstimme noch stets im Tenor, die Oberstimme ist also hier stets die kontrapunktirende Gegenstimme.

heimer Orgelbuch das Paumannsche Fundament enthält[1], zu erfinden, hat Buchner hier einen Kontrapunkt geschaffen, wie er fließender, formvoller und sinngemäßer nicht gedacht werden kann.

Einen noch weit bedeutenderen Kunstwerth besitzen aber die selbständigen Stücke, welche den zweiten Theil des Fundamentbuches von Buchner ausmachen. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts hatte die Orgel durch die allgemeine Einführung des Pedals hinsichtlich der Spieleinrichtung den heutigen Standpunkt erreicht. War damit die äußere Satzform, die Dreistimmigkeit, unmittelbar gegeben, so sollte doch erst der entsprechende echt orgelmäßige Stil geschaffen werden. Es lag nun nahe, die reich entwickelte Vokalmusik zum Ausgangspunkt für die Lösung dieser Aufgabe zu nehmen. Schon im 15. Jahrhundert hatte man von der mehrstimmigen Gesangsmusik aus zum richtigen Orgelstil zu gelangen gesucht, und so ist es nur zu erklärlich, wenn die Orgelmeister des 16. Jahrhunderts dieses Verfahren fortsetzten, um den durch die Einführung des Pedals nothwendigen dreistimmigen Orgelsatz zu begründen. Es läßt sich nicht feststellen, inwieweit Schlick von der Vokalmusik beeinflußt wurde, soviel ist aber gewiß, daß er durch Benutzung der technischen Errungenschaften auf jenem Gebiet in Verbindung mit maßvoller und kunstwürdiger Anwendung des Paumannschen Fundamentes den wahren Orgelstil geschaffen hat. Die Schwierigkeit, welche mit dieser Kunstübung allerdings verknüpft ist, andererseits die geistige Unfähigkeit, der Mangel an schöpferischer Kraft, bewog indeß zumeist seine Zeitgenossen, noch mehr aber seine Nachfolger, ausschließlich an mehrstimmigen Gesangsstücken das von Paumann gelehrte Organisiren zu üben, und so haben sie wohl verstanden, ein Gesangsstück mehr oder weniger orgelmäßig umzugestalten, jedoch nicht die wirklich schöpferische Kunst Paumann's sonderlich auszubilden und an selbständigen Orgelkompositionen zu vervollkommnen vermocht.

Indem also die Orgelstücke aus dem 16. Jahrhundert meist Übertragungen von Gesangsstücken sind[2], selbst A. Schlick wenigstens theilweise Vokalsätze vorgeschwebt zu haben scheinen, müssen wir uns zunächst die Frage vorlegen, ob die Stücke des Fundamentbuches von Buchner als Kompositionen über geistliche Melodien gleichfalls

[1] Das Übermaß von Figurenwerk erklärt sich zum Theil daraus, daß diese Beispiele zugleich zur Übung im Orgelspiel wohl dienen sollten, was bei Buchner nicht zutrifft.

[2] Selbständige Orgelkompositionen, z. B. Präludien, sind zwar aus jener Zeit erhalten, aber nur in geringer Anzahl und auch nur von den wenigen Orgelmeistern, welche wirklich schöpferisch waren und die Orgelmusik künstlerisch pflegten.

Übertragungen mehrstimmiger Vokalsätze darstellen oder nur den Stoff der Gesangsmusik entlehnen, im übrigen also als Originalsätze für Orgel betrachtet werden können; denn die Beantwortung dieser Frage ist für den Kunstwerth der Kompositionen von Buchner entscheidend.

Die richtige Antwort ergiebt sich leicht, wenn man die Form der Stücke näher ins Auge faßt und sich zugleich erinnert, daß der dritte Theil der lateinischen Abhandlung die Kunst der mehrstimmigen Bearbeitung einer Choralmelodie für Orgel lehrt. Sie sind sämtlich Choralbearbeitungen und müssen, abgesehen davon, daß sie die Melodie dem kirchlichen Gesang entnehmen, als ursprüngliche Orgelsätze betrachtet werden. Wie Schlick so mögen Buchner vielleicht im einzelnen mehrstimmige Bearbeitungen von Choralmelodien für Gesang vorgeschwebt haben, wenigstens deuten gerade die fünf- und sechsstimmigen Stücke darauf hin. die meisten sind jedoch, wie aus ihrer Form hervorgeht, ursprüngliche Orgelsätze und sie offenbaren sich als eine Fortsetzung und zugleich Erweiterung der Schlickschen Choralbearbeitung.

Besitzen die Stücke des Fundamentbuches schon deshalb einen hohen Werth, weil sie einer Zeit angehören, aus der bisher Kompositionen, welche von dem Standpunkt der deutschen Orgelmusik Kunde geben und ein sicheres Urtheil über die Leistungen jener Zeit ermöglichen könnten, überhaupt fehlten, so sind sie nunmehr geradezu unschätzbar, insofern sie Zeugniß davon ablegen, daß gegen Mitte des 16. Jahrhunderts die Orgelmusik noch wahrhaft künstlerisch gepflegt wurde, während im allgemeinen schon zu dieser Zeit dieser Kunstzweig im Verfall begriffen war; denn auf letzteres lassen die aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erhaltenen Orgeltabulaturen, noch mehr aber der Bericht des Theoretikers Hermann Finck[1] aus dem Jahre 1556 schließen.

Hinsichtlich der Bearbeitung der Choralmelodien treten nun vier verschiedene Arten im Fundamentbuch Buchner's auf. Die einfachste Bearbeitung ist diejenige, in welcher eine Stimme allein die Melodie durchführt und die übrigen in mehr oder weniger lebhaftem Kontrapunkt sich ergehen. Hier fließt die Melodie meist ohne Unterbrechung, also ohne Rücksicht auf die Textzeilen dahin, daher sind Nachahmungen einzelner Motive der Hauptstimme selten angewendet, gewöhnlich nur am Anfang leitet, wenn überhaupt, eine, bisweilen mehrere Begleitungsstimmen die Melodie durch sie selbst ein. Die größere Hälfte der gesamten Orgelstücke enthält diese Kompositions-

[1] »Practica Musica«. Wittenberg, Rhaw 1556. Vergl. lib. IV. »de Tonis«. [illegible].

form, insbesondere haben sie diejenigen, deren Melodien wenig umfangreich sind; die Melodie liegt hier meist noch im Tenor, aber auch schon häufig im Discant oder Baß, nie dagegen im Alt.

Die zweite Art der Choralbearbeitung bezeichnet Buchner mit Permutatio, die Behandlung ist dabei je nach dem drei- oder vierstimmigen Satz verschieden. Permutatio bedeutet ein Vertauschen, dies bezieht sich in den Orgelstücken auf die Melodie- und Begleitungsstimme, d. h. eine Begleitungsstimme nimmt die Fortführung der bisher in einer anderen Stimme liegenden Melodie auf und wird somit zur Hauptstimme. Diese Form ist jedoch die seltenere im dreistimmigen Satz, gewöhnlich führen alle Stimmen die Choralmelodie durch, so zwar, daß stets erst auf dem Abschluß einer Melodiezeile in einer Stimme die Wiederholung derselben durch eine zweite und darauf durch die dritte Stimme beginnt, wobei der Kontrapunkt, welcher eine Melodiezeile bei ihrem ersten Auftreten begleitet, auch für die beiden Wiederholungen beibehalten und bisweilen nach der letzten noch ein Zwischenspiel vor dem Eintritt der neuen Melodiezeile hinzugefügt wird. Im vierstimmigen Satz betrifft die Permutatio dagegen meist nur zwei Stimmen, sie bedeutet, daß jede Melodiezeile, nachdem sie in einer Stimme durchgeführt worden ist, durch eine andere wiederholt wird; auch hierbei benutzt Buchner meist den gleichen Kontrapunkt, den er zu der Melodie bei ihrer ersten Durchführung gesetzt hat. Die beiden zuletzt genannten Permutationen kennzeichnen sich äußerlich dadurch, daß außer am Abschluß der einzelnen Melodiezeilen, vor allem außer in der letzten Wiederholung der letzten Melodiezeile die Stücke zweistimmig verlaufen, d. h. immer nur die beiden oberen oder die beiden unteren Stimmen zusammen erklingen[1]. In einem einzigen vierstimmigen Stück ist die Permutatio auf alle Stimmen angewendet, dabei verbinden sich aber ebenso meist nur zwei Stimmen und schließen zum Theil durch Kadenzen die erste Durchführung oder, wenn sie die Wiederholung selbst enthalten, eine Melodiezeile ab, und in einem anderen vierstimmigen Stück erstreckt sich die Permutatio auf mehrere Stimmen; hier läßt sich jedoch kaum noch ein Unterschied von der eigentlichen fugirten Durchführung erkennen, ein besonderes Merkmal besitzt die Permutatio nur dadurch, daß sie nur im Einklang oder in der Oktave vorkommt, während in der fugirten Behandlung der Choralmelodie die Stimmen sich auch im Intervall der Quinte und Quarte nachahmen.

Die fugirte Durchführung, die dritte Art der Choralbearbeitung,

[1] Hierdurch erscheint die Satzweise echoartig.

besteht darin, daß mehrere Stimmen die Melodiezeilen meist nicht nacheinander, sondern fast gleichzeitig durchführen. Im dreistimmigen Satz begleitet entweder ein lebhafter Kontrapunkt die beiden die Melodie enthaltenden Stimmen und schließt jede Melodiezeile durch eine Kadenz gewöhnlich ab, die er mit der die Nachahmung darstellenden Stimme bildet, oder sämtliche Stimmen fugiren motettenartig. In vierstimmigen Stücken andererseits ist zwischen Durchführung der Melodie in zwei, drei und vier Stimmen zu unterscheiden. Fugirt die Melodie in zwei Stimmen, dann enthält der Kontrapunkt oft, verkürzt und in Noten geringeren Zeitwerthes, das Motiv der betreffenden Melodiezeile oder, wenn er frei gewählt ist, ahmt ihn häufig mehr oder weniger verändert die zweite begleitende Gegenstimme nach. Tritt ferner in drei Stimmen die Melodie fugirt auf, so kontrapunktirt die vierte Stimme meist frei, bisweilen benutzt sie aber auch Motive der Hauptstimmen, und, führen alle Stimmen die Melodie in gleicher Tonlänge, nur verschieden ausgeziert, durch, so gleicht diese Kompositionsweise der Motettenform. In den fünfstimmigen Stücken liegt die Melodie gewöhnlich in vier Stimmen, die fünfte ergeht sich in freiem und lebhaftem Kontrapunkt, nur einmal fugiren alle Stimmen, und in dem einzigen sechsstimmigen Stück tragen vier Stimmen die Melodie vor, während die beiden übrigen mittelst der Motive der Hauptstimmen kontrapunktiren.

Die letzte Art der Choralbearbeitung endlich ist aus Kleber's Tabulaturbuch bereits bekannt, welches eine von Buchner herrührende, als *fuga optima* bezeichnete Komposition über das Marienlied »Maria zart« enthält. In diesem von Ritter mit Recht eine kunstvolle Komposition von weittragendster Bedeutung genannten vierstimmigen Stück wird die Melodie, welche der Baß (Pedal) durchführt, meist in sämtlichen begleitenden Stimmen durch sich selbst theils in gleichen, theils in kleineren Noten, bald in versetzten, bald in den ursprünglichen Tönen und mehr oder weniger verändert fugirt eingeleitet, sie schließt also, nach den Textzeilen gegliedert, stets einen Melodietheil ab, nur am Schluß wiederholt die Altstimme die Hauptstimme und zwar in verkürzter Tonlänge; bisweilen beginnt eine der begleitenden Stimmen noch vor dem Abschluß einer Melodiezeile die folgende schon anzudeuten, einmal sogar vor Beginn der vorangehenden Melodiezeile. Diese Art der Choralbearbeitung ist von Buchner im Fundamentbuch selten angewendet, mehr die der Permutatio und bedeutend häufiger die an dritter Stelle beschriebene: etwa ein Drittel der sämtlichen Stücke hat die fugirte Durchführung, hiervon mehr als die Hälfte die Motettenform, in den übrigen liegt die Melodie meist in zwei Stimmen, Discant und Tenor oder

Discant und Alt, auch Discant und Baß, je einmal im Alt und Baß und Tenor und Baß, bei einem Stück endlich in drei Stimmen, Discant, Tenor und Baß.

Die Mannigfaltigkeit, welche somit die Choralbearbeitungen in dem Fundamentbuch zeigen, offenbaren uns in Buchner einen Orgelmeister, der die kontrapunktische Kunst mit ihren Nachahmungen und fugirten Einsätzen voll und ganz beherrschte und mit einem weitschauenden Blick zugleich eine erstaunliche Erfindungskraft verband. Seine Kompositionen sind als meisterliche Werke deutscher Tiefsinnigkeit und deutscher Innerlichkeit zu betrachten und, indem sie auch das Streben nach echt orgelmäßiger Gestalt verrathen, kann Buchner als derjenige Orgelmeister angesehen werden, welcher den durch Schlick geebneten Weg zu selbständiger Orgelkomposition verfolgte und seinen Stil weiter vervollkommnete.

Buchner hat sich bei seinen Choralbearbeitungen in die durch den Text wie durch die Melodien selbst erzeugte Stimmung zu versetzen bemüht; denn es spricht sich in seinen Orgelstücken eine tiefe Empfindung und zum Theil schon ein gewisses Streben nach Charakteristik aus. Es ist nicht ohne Bedeutung, daß er die herrlichen und unvergänglichen Sequenzen eines Notker und Wipo einigen seiner Choralbearbeitungen zu Grunde gelegt hat. Wenn er auch schon durch seine Stellung als Organist zu Bearbeitungen von Choralmelodien veranlaßt worden sein mag, so versucht sich doch nicht leicht jemand, dessen Individualität nicht zur Vertiefung in religiöse Empfindungen neigt, gerade an solchen überaus ernsten, würdigen und feierlichen Melodien, und wir können von der meisterhaften Bearbeitung jener Sequenzen auf einen tief religiösen Sinn des Verfassers schließen.

Bei einer Vergleichung der Buchnerschen Kompositionen mit denen Schlick's gewahren wir bei letzterem eine größere Freiheit in der Begleitung der Melodien, eine Ausführung in größeren Zügen, wie Ritter sagt, Buchner hat dagegen in einer strengeren Form seiner Empfindung Ausdruck verliehen, die überwiegend fugirte Behandlung der Stimmen giebt seinen Stücken das Gepräge eines noch fester gefugten Ganzen.

In ihrem musikalischen Werth stehen die Kompositionen des Fundamentbuches nicht durchweg auf gleicher Höhe, bisweilen wirkt eine gewisse Trockenheit ungünstig und befremdet andererseits eine allzugroße Strenge und Herbheit; jene Wärme, blühende Kraft, jene Frische aber, welche Luscinius[1] dem Lehrer Buchner's, Hof-

[1] Musurgia, 1536 S. 16.

heimer, als Orgelmeister nachrühmt, vermissen wir vielfach und wir begreifen, wenn der gen. Theoretiker von Hofheimer, dessen tüchtigster Schüler Buchner war und dem er in Erfindungskraft und kontrapunktischer Gewandtheit kaum nachgestanden haben kann, sagt: »keiner hat ihn übertroffen, keiner auch nur erreicht«. Freilich entspricht auch die Satzweise Buchner's mehr dem, was kirchlich angemessen ist, nirgends bemerken wir einen weltlichen Zug, alles ist ernst und würdig gehalten, und von Hofheimer sind keine Choralbearbeitungen vorhanden, an denen man die Worte des Luscinius prüfen könnte. Weist aber somit schon die kirchlich würdige Haltung der Stücke des Fundamentbuches auf ihre Bestimmung für die Kirchenorgel hin, so geht noch aus dem vorwiegenden Gebrauch des Pedals hervor, daß sie für dieses Instrument gedacht sind; die Pedalstimme bekundet durch ihre theilweise lebhafte Führung zugleich eine bereits bedeutende Fertigkeit im Pedalspiel, selbst Achtelnoten kommen in derselben vor.

Im einzelnen wird die ruhige Haltung, welche die Sätze im allgemeinen kennzeichnet, etwas beeinträchtigt durch die öftere Anwendung des Doppelschlags oder ähnlicher Figuren, dasselbe trifft, worauf auch Ritter aufmerksam gemacht hat, ebenso bei dem erwähnten Marienliede zu. Buchner scheint in dieser Beziehung von der Zeitströmung gegen Mitte des 16. Jahrhunderts nicht ganz unberührt geblieben zu sein, welche in dem Bestreben, den Mangel des Orgeltones an Lebendigkeit und Ausdrucksfähigkeit gegenüber dem Gesangston durch rasche Aufeinanderfolge mehrerer Töne, also durch Verzierungen zu ersetzen, das richtige Maß zu überschreiten begann. Auffallend ist es übrigens, daß gerade die ersten Stücke eine Überladung mit solchen Verzierungen enthalten, während letztere in den folgenden maßvoller und sinngemäßer angewendet werden[1].

Die Hauptstimme (Melodie) liegt meist nur in den Choralbearbeitungen der einfachsten Art klar ausgeprägt, hier war dies um so nothwendiger, als die Gegenstimmen meist lebhaft geführt sind, in den fugirten, sowie in den die Permutatio enthaltenden Sätzen ist dagegen die Melodie öfters durch kleinere Noten verziert, und die zwischenliegenden Töne füllen die ursprünglichen Intervallschritte derselben aus.

[1] Vielleicht hat der Abschreiber, da es mehr und mehr Sitte wurde, Orgelstücke beim Kopiren noch besonders mit Koloratur zu versehen, auch sein Theil zugeben wollen und sich zunächst in der Ausschmückung versucht, später indeß seine Absicht nur selten verwirklicht; diese Annahme ist um so wahrscheinlicher, als die Tafeln, welche die Kunst des Kolorirens lehren, beweisen, daß Buchner ein solches Übermaß vermied.

Eine größere Bedeutung besitzen die Orgelstücke durch ihre Tonarten, weil nämlich der Gebrauch der letzteren von dem bisherigen sich wesentlich unterscheidet. Die Entwickelung der Instrumentalmusik, insbesondere der Orgelmusik hatte die Reinheit der alten kirchlichen Tonarten schon im 15. Jahrhundert gefährdet, die Bevorzugung des Accordes in der Orgelmusik legte die Unterscheidung von Dur und Moll nahe und führte zu einer durchgreifenden Umgestaltung der alten Tonarten, indem man die kleine Sexte im Dorischen und die reine Quarte im Lydischen allmählich zur Regel erhob. In Paumann's Fundamentbuch wird bereits stets die reine Quarte im Lydischen, vereinzelt die kleine Sexte im Dorischen gebraucht, der Gegensatz zwischen Dur und Moll, das Wesen der harmonischen Musik, macht sich schon deutlich geltend. Während hier das Lydische (Dur) das Dorische (Moll) bedeutend überwiegt, bevorzugen die folgenden Orgelmeister noch mehr das Dorische, jedoch mit kleiner Sexte, also unser Moll. So enthält die Schlicksche Tabulatur von 14 Sätzen 12 in dorischer Tonart — 8 in die Oberquarte versetzt, in sol ♭ —, das Lydische ist dagegen wie das Phrygische — letzteres versetzt, in la ♭ — nur einmal vertreten. In Kleber's Tabulaturbuch stehen von den gesamten 112 Stücken 52 in der dorischen Tonart — 30 versetzt, in sol ♭ —, 12 im Phrygischen — 9 versetzt, in la ♭ —, 24 im Lydischen und 14 im Mixolydischen — in sol ♮ —. Außer diesen specifisch kirchlichen Tonarten kommt das Jonische — in ut — neunmal, das Äolische — in la ♮ — dreimal vor[1]. Herrscht somit bei Schlick noch bedeutend, bei Kleber schon weniger die dorische Tonart (in der Gestalt des modernen Moll) vor, so ist sie nun im Fundamentbuch Buchner's von dem Lydischen (Dur) bereits zurückgedrängt; denn fast ein Drittel der gesamten Anzahl der Stücke — 37 — haben die lydische Tonart, während nur etwas mehr als ein Viertel — 32, darunter 24 in die Oberquarte versetzt, in sol ♭ — im Dorischen stehen, und nimmt man die 10 Stücke im Jonischen hinzu, so überwiegt bei Buchner Dur Moll ganz beträchtlich[2]. Bezeichnend für die Entwickelung des Durgeschlechtes ist zugleich noch die häufige Anwendung des Mixolydischen — 24 mal, in sol ♮ —, indem es durch die Erhöhung der

[1] Der Gebrauch aller Tonarten in Kleber's Tabulaturbuch hat in dem Lehrzweck desselben hauptsächlich seinen Grund.

[2] Anders als im Tabulaturbuch Kleber's sind im Fundamentbuch Buchner's nur ganz vereinzelt die Tonarten besonders angegeben. Einige Stücke lassen sich kaum noch in die alten Tonarten einreihen, bei diesen ist die Schlußkadenz maßgebend, nach welcher auch im Tabulaturbuch von Kleber in zweifelhaften Fällen die Tonart bestimmt wird.

siebenten Stufe (*f* in *fis*) das Eigenthümliche und Charakteristische der alten mixolydischen Tonart eingebüßt hat und unserem Dur (*G*) gleicht[1]. Von den noch nicht erwähnten Tonarten kommt das Phrygische 15 mal — 3 mal versetzt, in la ♭ — und das Äolische 2 mal vor.

Hieraus geht hervor, daß das Buchnersche Tabulaturbuch auch hinsichtlich des Gebrauches der Tonarten einen bedeutenden Fortschritt bezeichnet, letzterer ist um so auffälliger, als bei dem späteren Orgelmeister Ammerbach das Dorische noch vorherrscht und erst in zweiter Linie das Lydische steht[2]. Was dagegen die Freiheit in der Behandlung der einzelnen Kirchentonarten selbst betrifft, so läßt sich bei Buchner keine bemerkenswerthe Neuerung nachweisen; denn schon Schlick's Asduraccord bedeutet eigentlich die Lossagung von dem alten Tonsystem. Dieser »süß und fremdlautende« Accord, welchen Schlick geliebt zu haben scheint, den er jedoch nur ausnahmsweise in seinen Orgelkompositionen wohl mit Rücksicht auf das kirchlich Würdige anwendet, findet sich nirgends im Fundamentbuch, dagegen gebraucht Buchner den Fmollaccord als Dreiklang und Sextaccord, welcher dem kirchlich Ernsten mehr entspricht, aber bei Schlick nicht vorkommt.

Über die Kadenzen, insbesondere die am Schluß der Stücke gebräuchlichen ist nun noch einiges zu bemerken. Schon im 15. Jahrhundert, in Paumann's Fundamentum und im Buxheimer Orgelbuch, begegnen wir jener ganz bestimmten Schlußform, welche uns als eine harmonische Auffälligkeit, als Querstand erscheint; sie besteht in dem Gebrauch des Dreiklangs auf der erniedrigten Septime der Tonart fast unmittelbar vor dem Dominantdreiklang, beide nur durch den tonischen Dreiklang von einander getrennt. Diese Accordfolge wurde auch im 16. Jahrhundert beibehalten[3], wir finden sie häufig bei Schlick und Kleber, seltener dagegen im Fundamentbuch Buchner's, der Querstand tritt in letzterem auch weniger hervor, unser Orgelmeister steht darin den späteren Orgelmeistern, z. B. Ammerbach näher. Die bezeichnete Schlußform war auch im Gesang üblich, wie aus folgenden interessanten Beispielen, welche A. Schlick jun.[4] in seiner Kompositionslehre mittheilt, hervorgeht.

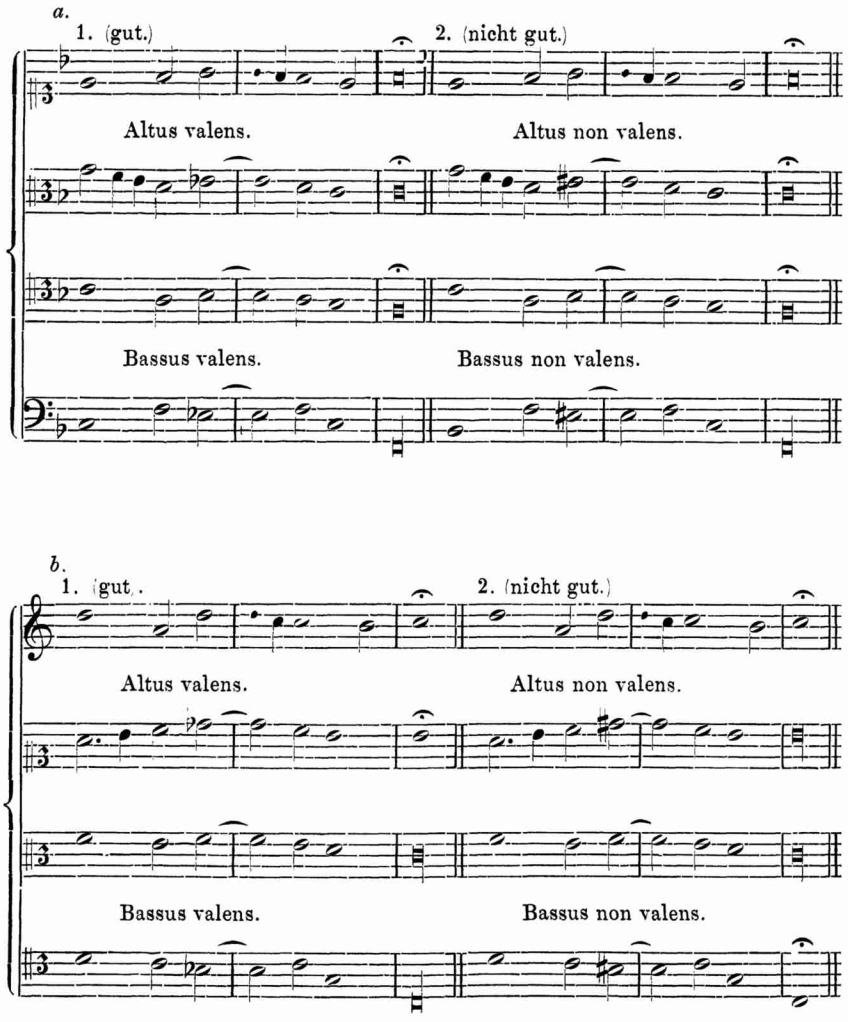
---

[1] Schlick gebraucht das Mixolydische gar nicht, Kleber 14 mal.

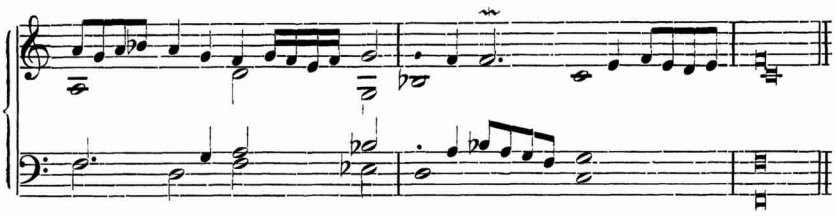
[2] Bei Ammerbach, Tabulaturbuch 1571, liegt das gleiche Verhältniß der Tonarten zu einander wie bei Kleber vor (mit Ausschluß des Phrygischen).

[3] Sie hat sich bis ins 18. Jahrhundert erhalten (Haendel!).

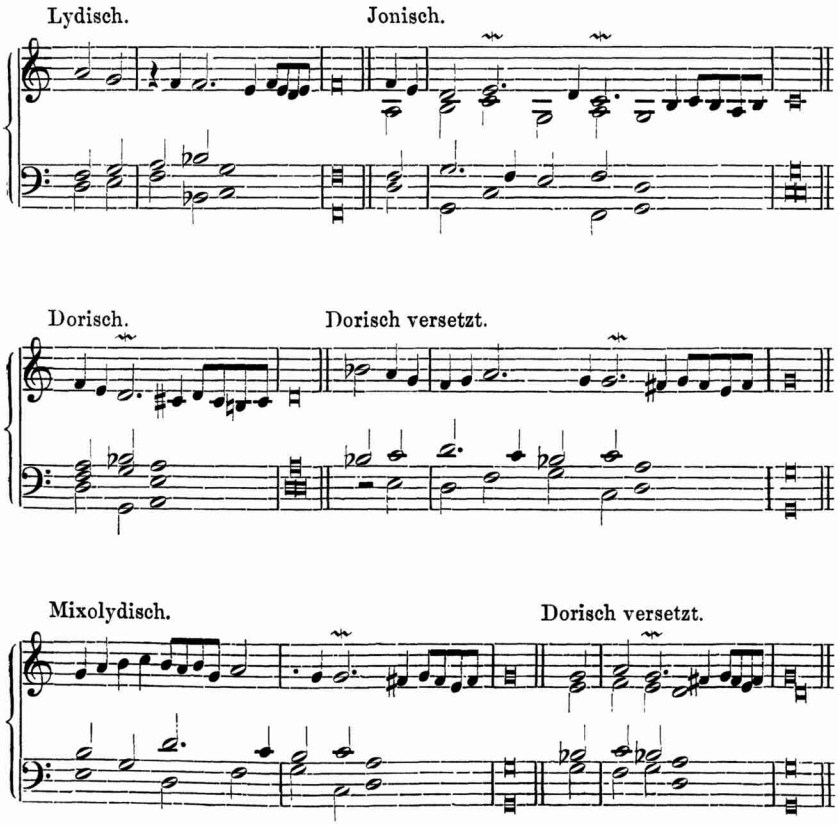
[4] »De musica poetica«, cap. IX, regula IV. Schlick giebt außer den beiden hier aufgezeichneten Beispielen noch ein drittes, in welchem vor dem Dominantdreiklang der Unterdominantdreiklang eingefügt ist.




Hier folgt an Stelle des ursprünglich gebrauchten tonischen Dreiklangs der Sextaccord, auf der Tonika gebildet, nach dem Dreiklang auf der erniedrigten Septime, diese Form benutzt Schlick und Kleber in ihrer Tabulatur schon häufig, bei Buchner ist der Querstand aber bereits mehr verdeckt, indem der Sextaccord der Unterdominante dem Dreiklang auf der erniedrigten Septime folgt, z. B.:

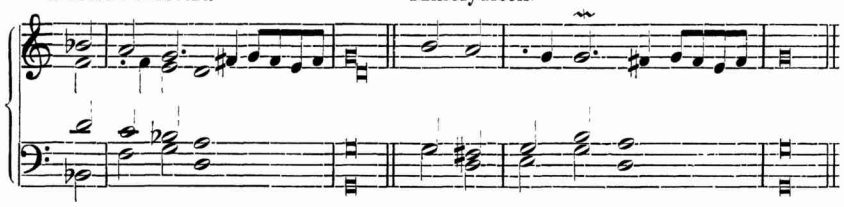


Meistens indeß haben die Buchnerschen Kadenzen die heutige Gestalt, d. h. an den tonischen Dreiklang oder dessen Sextaccord schließt sich der Dreiklang auf der Unterdominante, an letzteren der Oberdominantdreiklang, welcher nach der Tonika zurückführt, z. B.:

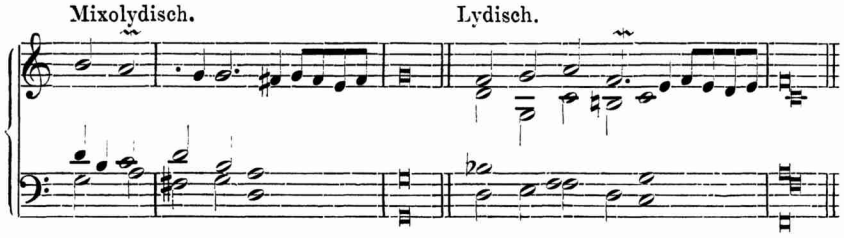


**Weniger häufig vorkommende Kadenzen.**

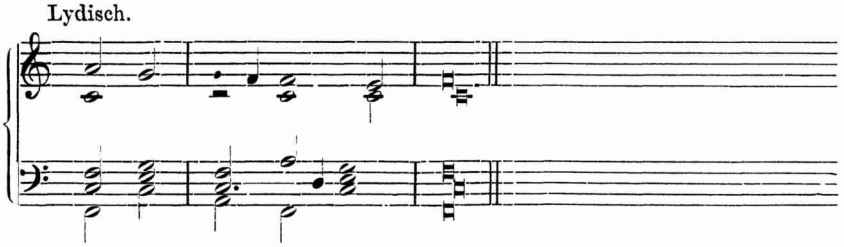
Dorisch versetzt. Mixolydisch.



Mixolydisch. Lydisch.

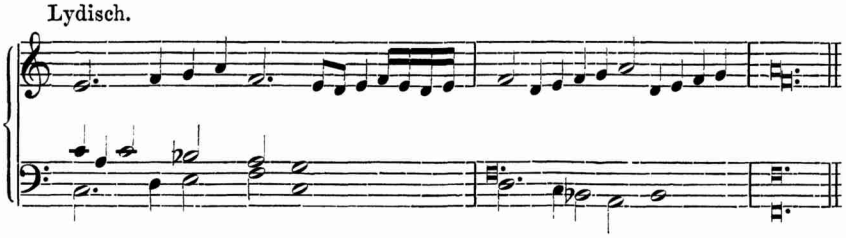


Lydisch.

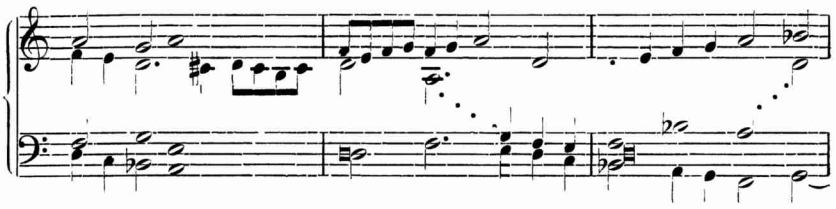


Nicht selten sind auch noch ausführlichere Kadenzen vorhanden, indem auf den sog. authentischen Schluß ein Plagalschluß folgt, z. B.:

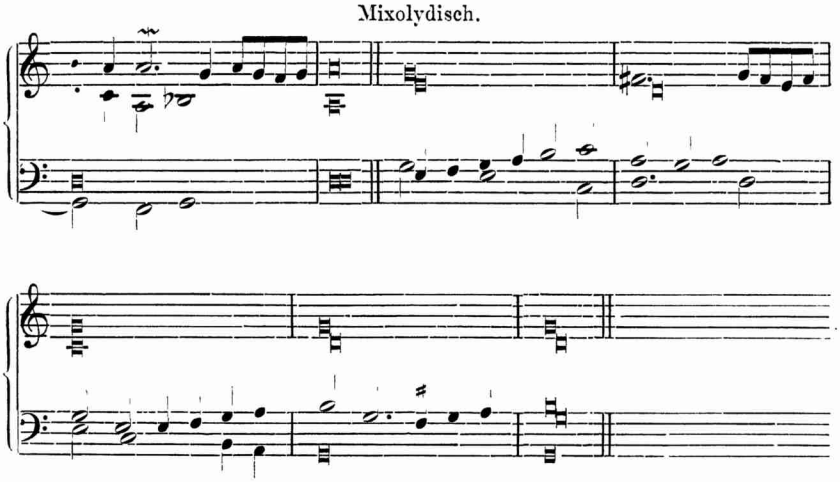
Lydisch.



Dorisch.

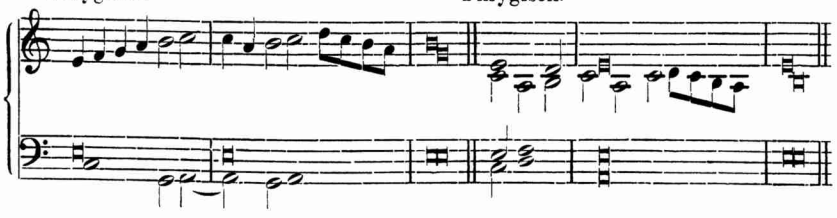


Mixolydisch.

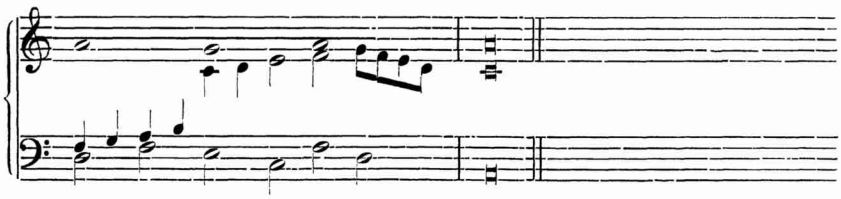


Von den noch nicht erwähnten Tonarten benutzt die phrygische zur Kadenz gewöhnlich den Unterdominantaccord, ebenso die äolische, in der ersteren wird wie bei Schlick die große Terz nur als Leitton zur Unterdominante, in der letzteren der Oberdominantdreiklang mit großer Terz meist nur im Verlauf des Stückes gebraucht, z. B.:

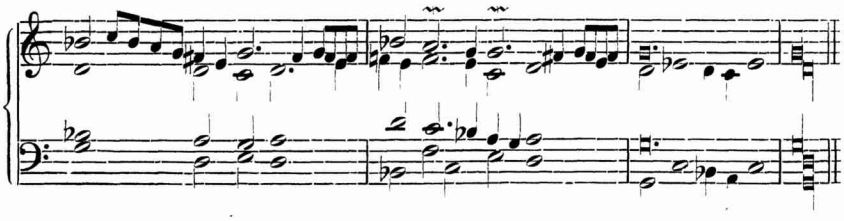
Phrygisch. Phrygisch.



Aeolisch.



Neben der oben bezeichneten harmonischen Auffälligkeit kommt bekanntlich noch im 16. Jahrhundert eine melodische Eigenthümlichkeit in der Kadenz vor, jene sog. Landinosche Schlußformel[1], bestehend in der Einschiebung der Sexte zwischen Leitton und Oktave bei fortklingender Dominantharmonie. Dieser im 14. Jahrhundert auftauchenden, im 15. Jahrhundert besonders beliebten und von Schlick noch gebrauchten Formel bedient sich Buchner nicht mehr, in der melodischen Führung der einzelnen Stimmen gestattet er sich dagegen eine größere Freiheit als seine Vorgänger. So begegnen wir in seinem Fundamentbuch Beispielen von großen wie kleinen Sextensprüngen nach beiden Richtungen hin, ferner dem Decimenschritt aufwärts und einmal sogar dem Septimenschritt abwärts; unerwähnt darf auch nicht jene seit Ammerbach mehr und mehr gebräuchliche kühne Accordfolge bleiben, bei welcher die Oberstimme eine verminderte Quarte aufwärts springt. Kommt letzteres zwar nur einmal vor, nämlich in folgender Gestalt:



so beweist doch dieser eine Fall, daß unser Orgelmeister vor Neuerungen nicht zurückschreckte, und der freie Gebrauch größerer Intervallschritte als die kleine Sexte andererseits deutet ebenso wie jene Kühnheit auf das richtige Bewußtsein, daß die Instrumentalmusik hinsichtlich der Intervallschritte nicht der Einschränkung bedarf, welche die sichere Ausführbarkeit der Vokalmusik auferlegt.

---

[1] Landino, berühmter italienischer Orgelmeister aus Florenz, ca. 1325—1390.

Hiermit hoffen wir das Fundamentbuch Buchner's nach seinem Kunstwerth genügend charakterisirt, ihm die Bedeutung in der Geschichte der Orgelmusik verschafft zu haben, welche es beanspruchen darf. Wir erkennen daraus nunmehr in Buchner einen Orgelmeister, der seine Kunst wirklich schöpferisch betrieb und die Errungenschaft eines Arnolt Schlick weiter auszubilden und zu vervollkommnen bemüht war. Dieses ernste Streben ist um so mehr anzuerkennen, als seine Zeitgenossen dem leichten Geschäft der bloßen Übertragung mehrstimmiger Gesänge für Orgel sich fast ausschließlich hingaben. Können wir bei ihnen nur die äußeren Mittel, die Verzierungen beachten, durch welche sie ein mehrstimmiges Gesangsstück zu instrumentalem Gebrauch herrichteten, so mußten wir dagegen bei Buchner auch den Bau der Kompositionen, die Form berücksichtigen, welche er dem der Choralmelodie entlehnten musikalischen Stoff bei Bearbeitung für Orgel zu geben wußte. Vermögen diese Orgelstücke als das Erzeugniß eines einzigen Mannes auch nicht den Verfall der Orgelmusik gegen Mitte des 16. Jahrhunderts zu widerlegen, so sind sie doch eben wegen jenes Verfalls von hohem Werth, indem sie die erfreuliche Thatsache beweisen, daß es noch in der bezeichneten Zeit an kunstwürdiger Pflege der Orgelmusik nicht fehlte, zugleich ermöglichen sie auch eine ungefähre Vorstellung von den Leistungen des berühmten Hofheimer als Orgelmeister, dessen Schüler Buchner war, von dem aber kein eigentliches Orgelstück existirt[1].

Das Fundamentbuch giebt nur Aufschluß von einer vereinzelten schöpferischen Thätigkeit Buchner's in der Orgelkunst, bekundet nur die Beschäftigung mit der Choralbearbeitung, es ist jedoch natürlich, daß ein Mann, der im Besitz erstaunlicher Erfindungskraft und technischer Fertigkeit war, nicht bloß in dieser Form und in der Orgelkomposition allein sich versuchte. Und in der That sind auch andere Kompositionen, freilich nur wenige, erhalten. Bezeugt das Klebersche Tabulaturbuch die Pflege des Präludiums[2], so giebt das Liederbuch von Kotter Kunde von Schöpfungen in der Klaviermusik[3]. Auch hier zeigt sich Buchner in günstigem Licht, noch Erfreulicheres wird uns jedoch in Gesangsmusik überliefert. Mehrere sehr bemerkenswerthe mehrstimmige Lieder seiner Komposition sind erhalten, unter ihnen ist namentlich das mehrfach genannte »Mein müterlin« so überaus schön empfunden, so kunstvoll gearbeitet, daß es zur Genüge

[1] Ritter veröffentlichte ein orgelmäßig gehaltenes Lied: »On frewd verzer«.
[2] Vergl. S. 64, Anm. 1.
[3] F. IX. 22 der Baseler Universitätsbibliothek enthält Tänze von Buchner, auch eine Liedbearbeitung.

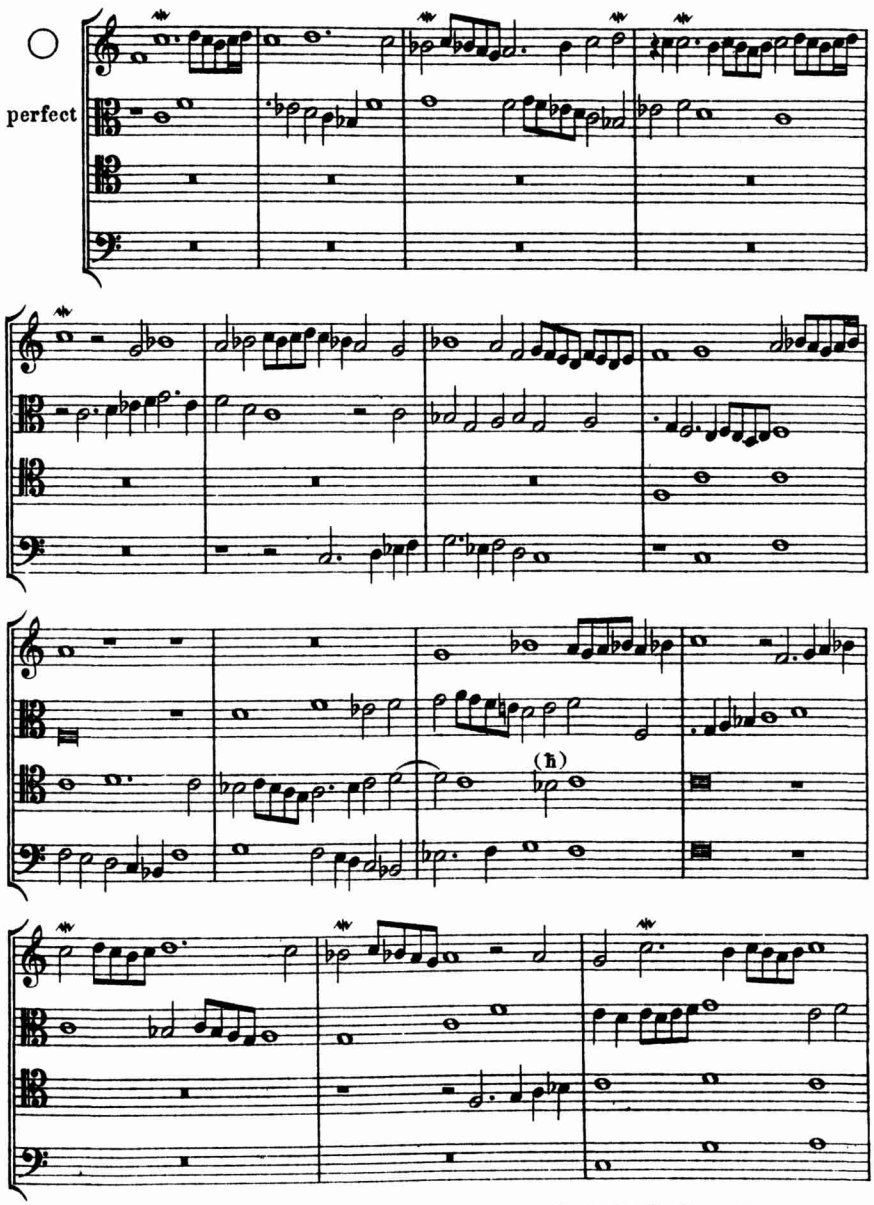
große Übung und eine künstlerische Thätigkeit Buchner's auch auf diesem Gebiete verräth.

So steht Buchner als ein Künstler uns vor Augen, welcher durch seine Vielseitigkeit und doch dabei Gründlichkeit, durch seine schöpferische Kraft und Kunstfertigkeit eine Zierde des 16. Jahrhunderts gewesen ist, und es muß mit Befriedigung erfüllen, daß der Strom der Zeit vor kurzem das erforderliche Material ans Licht gebracht hat, um die Bedeutung dieses Orgelmeisters, sein Verdienst um die Musik zu würdigen und ihm jenen hervorragenden Platz vornehmlich in der Geschichte der Orgelmusik einzuräumen, der ihm gebührt.

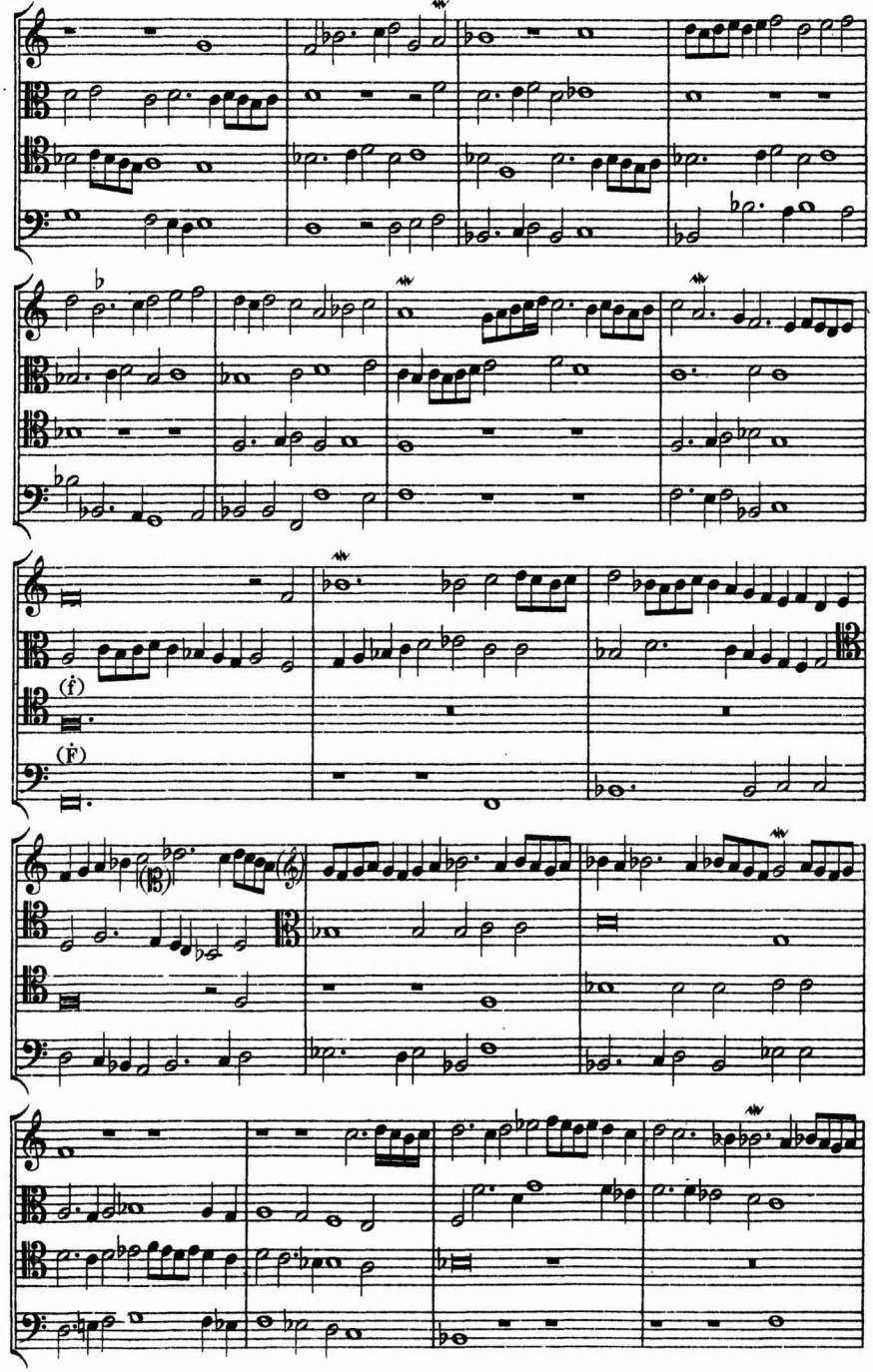
## Nº 1.

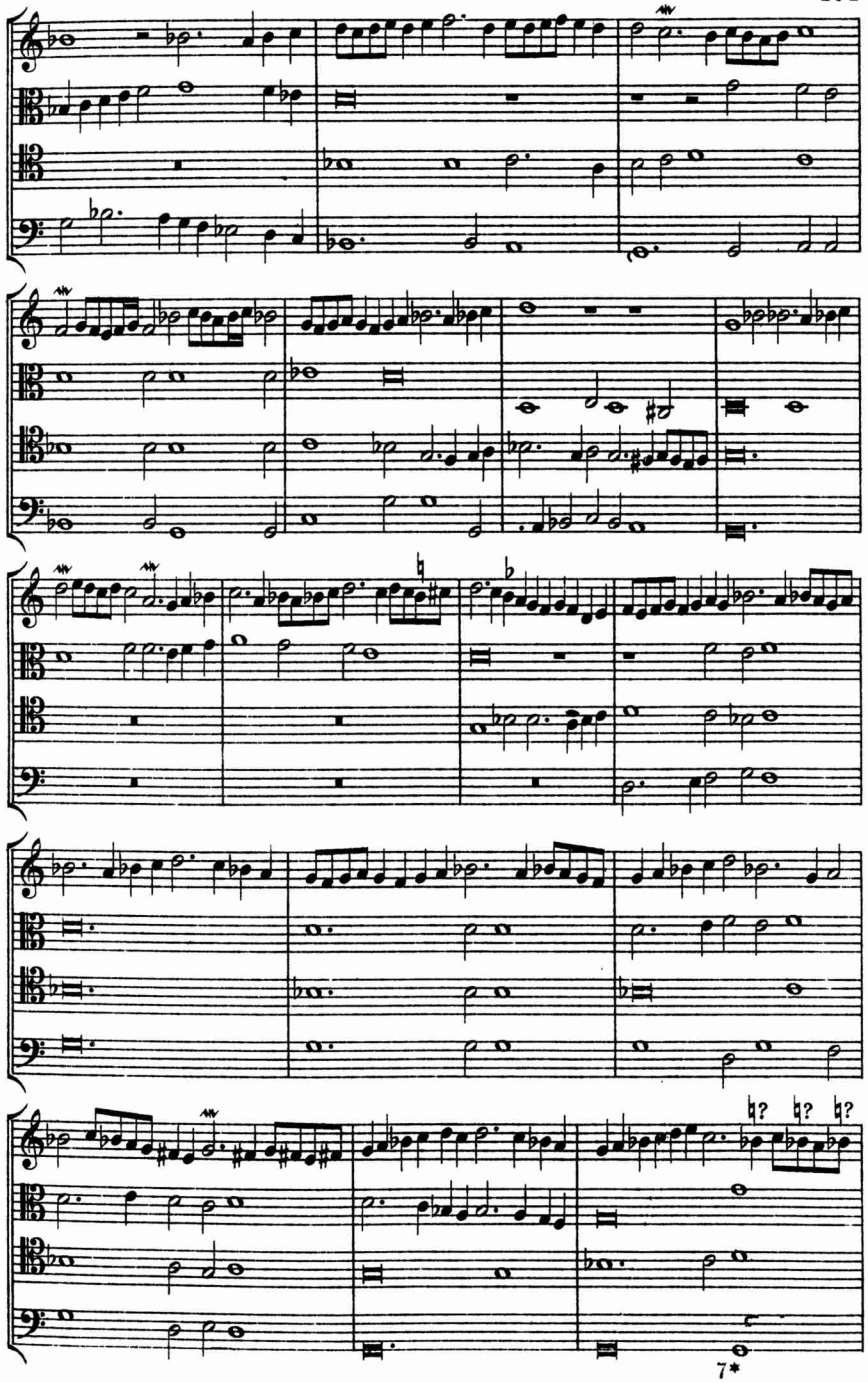
## Puer natus,

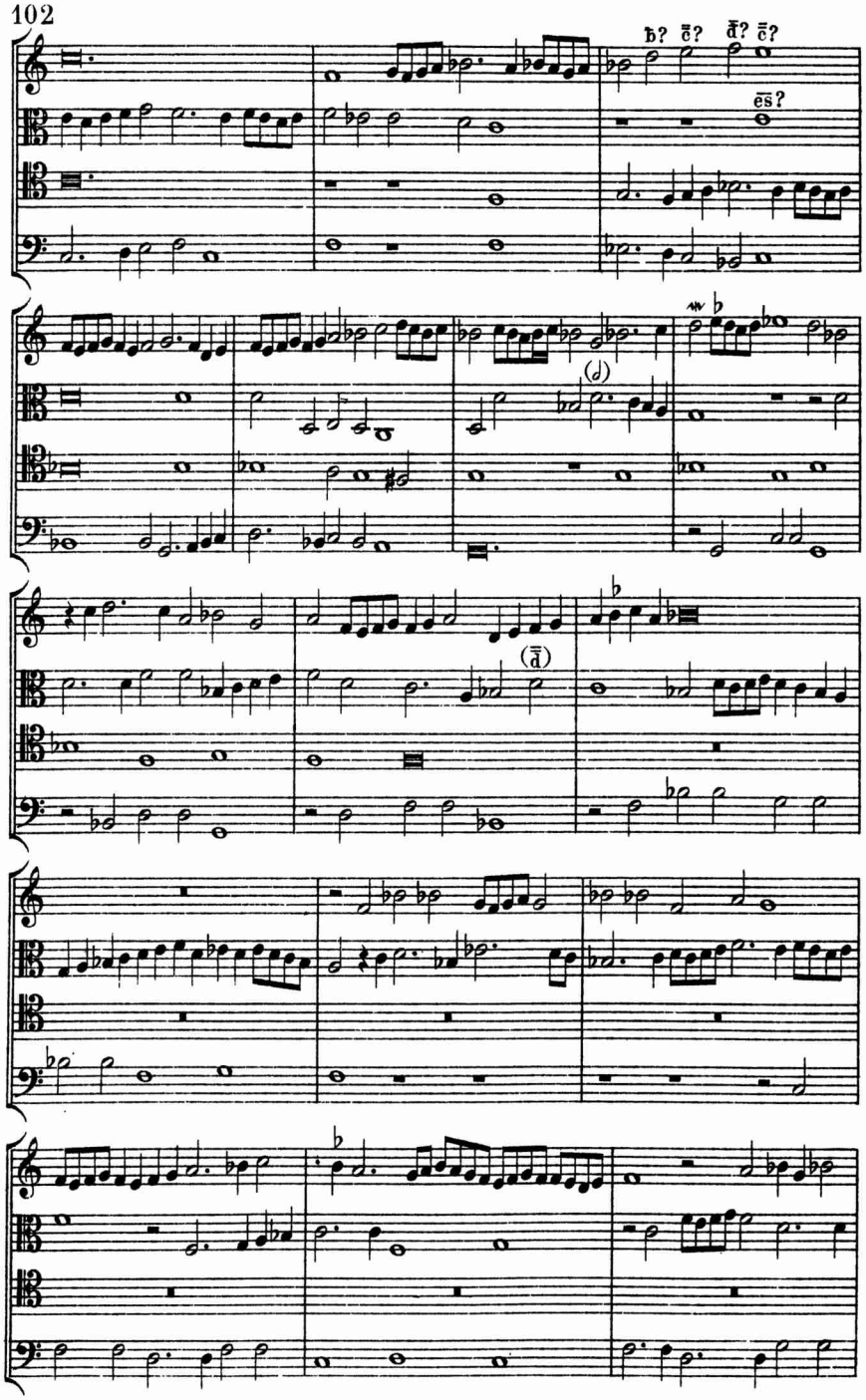
in f. ped., in nativitate Domini Introitus.

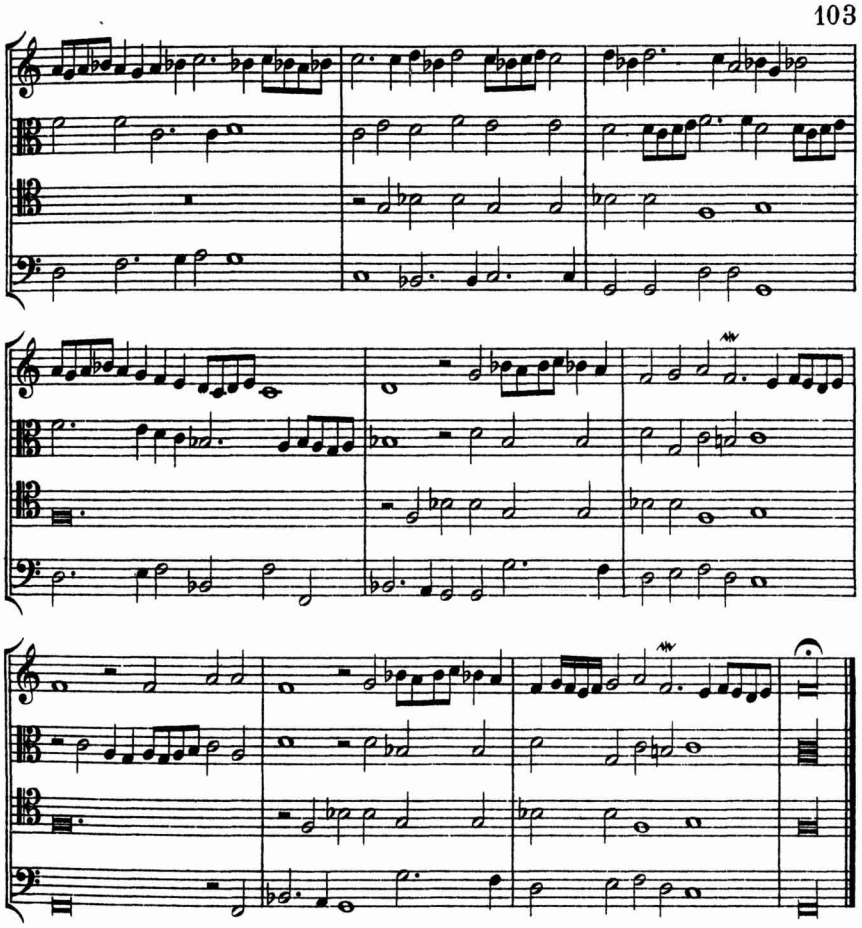



Dieses wie die folgenden Stücke sind nach dem Abschnitt II. S. 51, Anm. 2 erläuterten Princip in moderne Partitur übertragen.


(f)
(F)




b? c? d? c?
es?
(d)
(d)

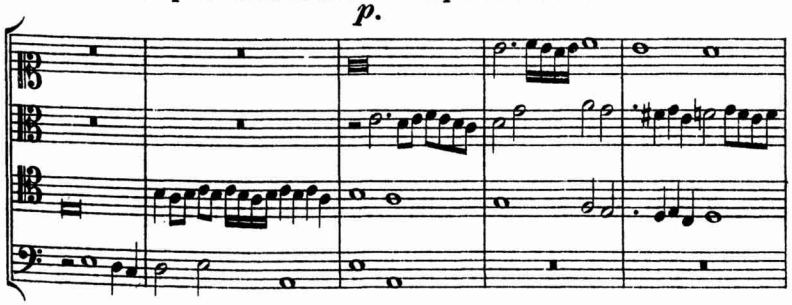


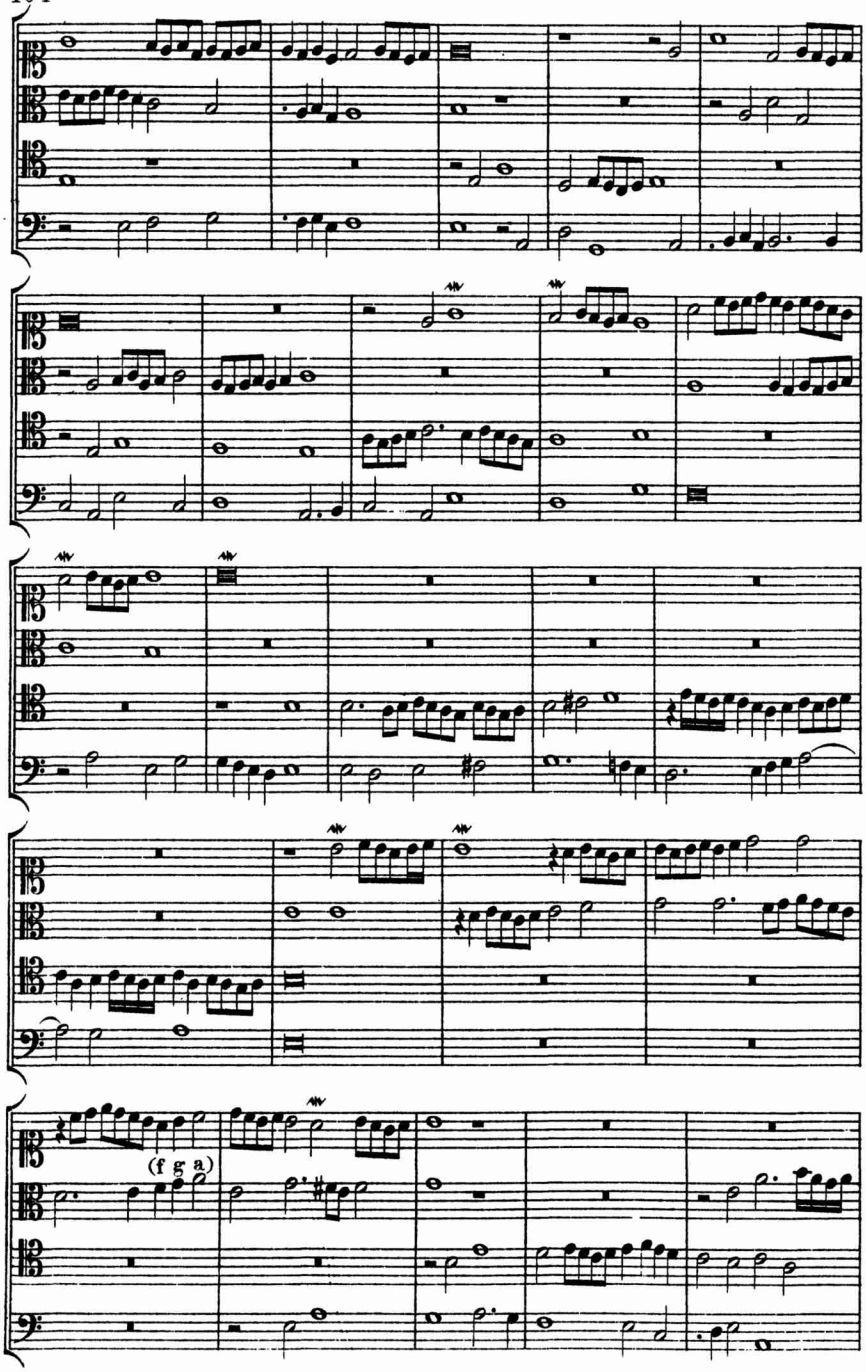
## Nº 2.

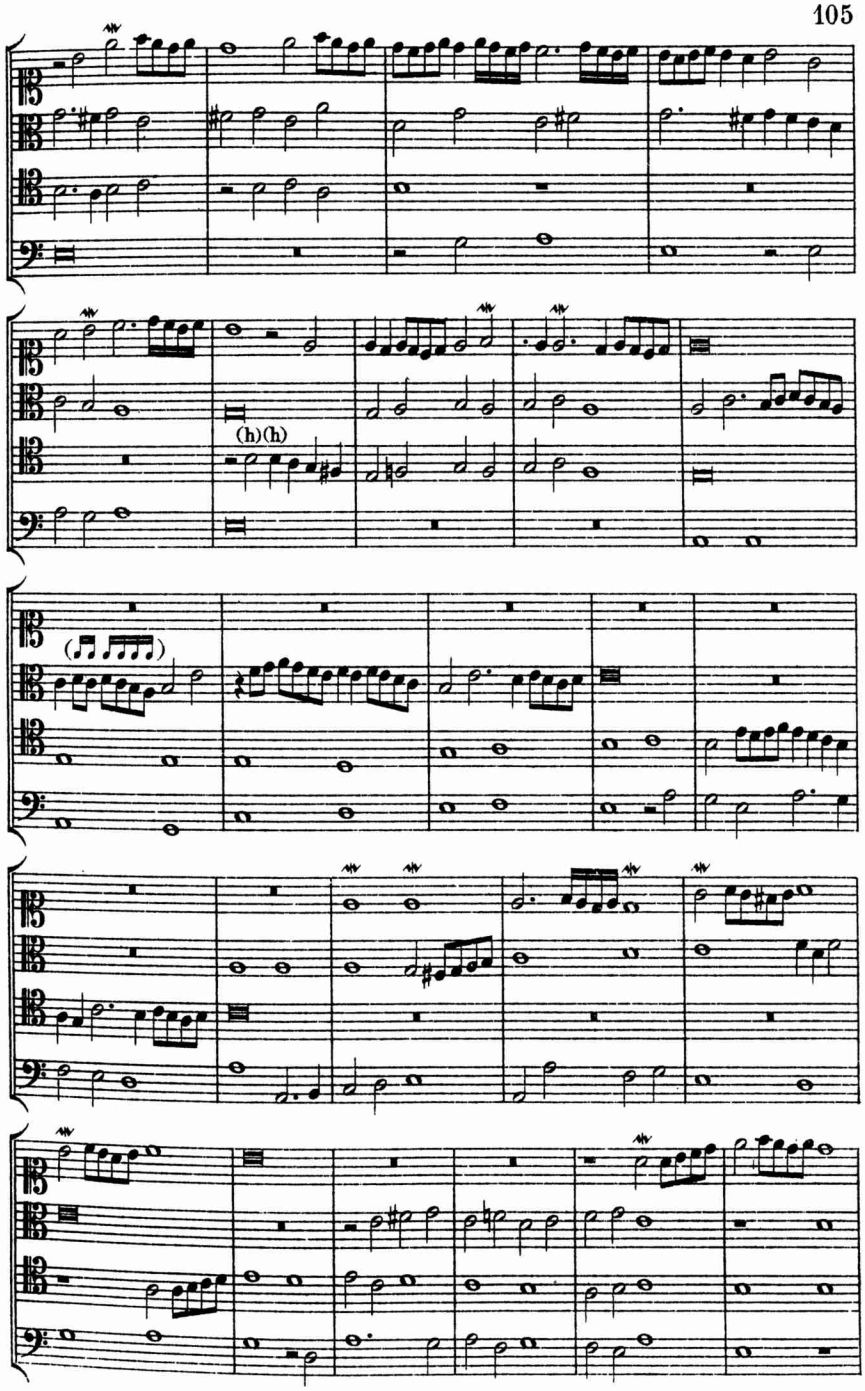
### a.) Quae est ista, quae ascendit &c.

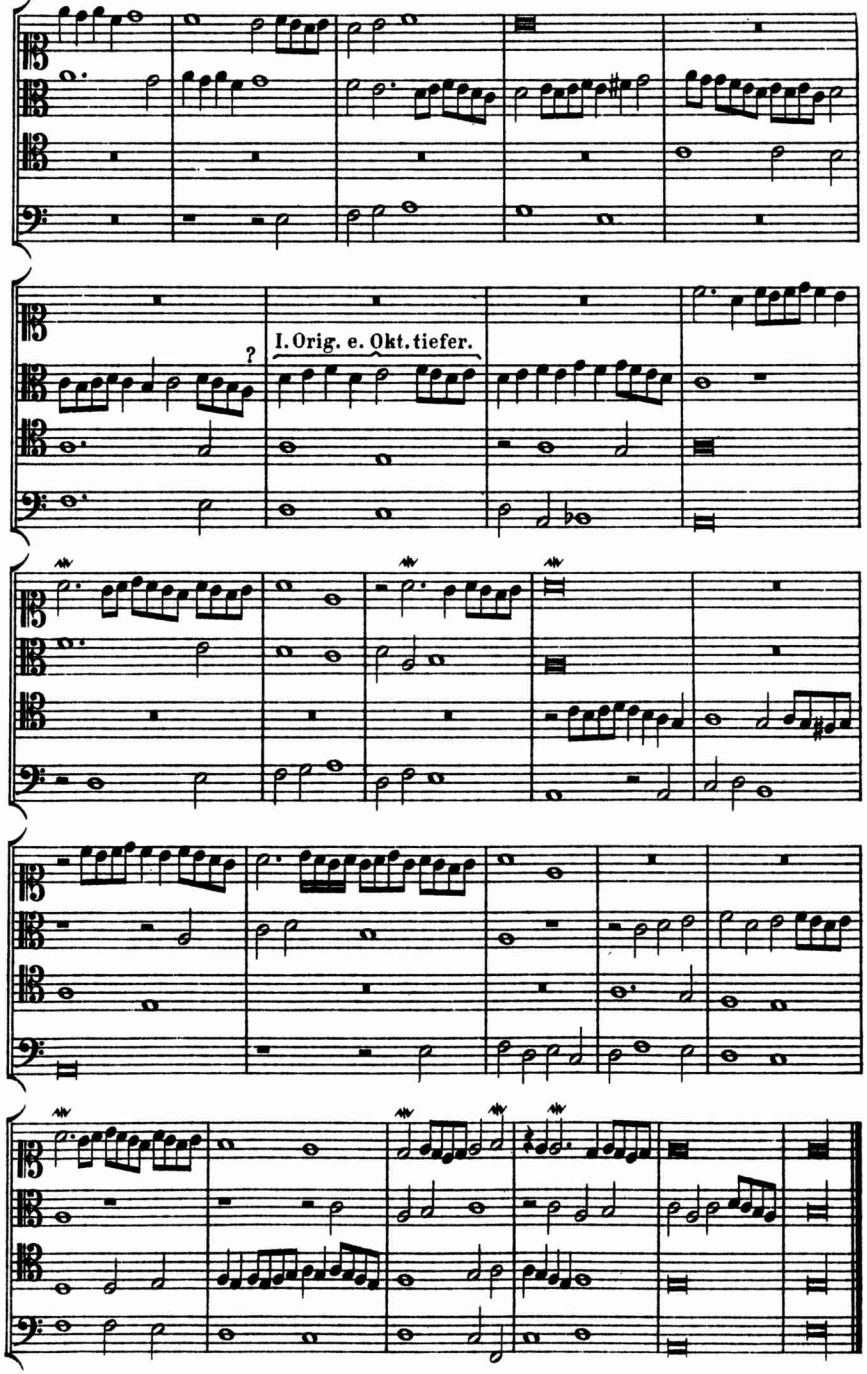
(Choralis) fugat in tenore cum discantu in octava.
Responsorium in festo assumptionis Mariae.

*p.*



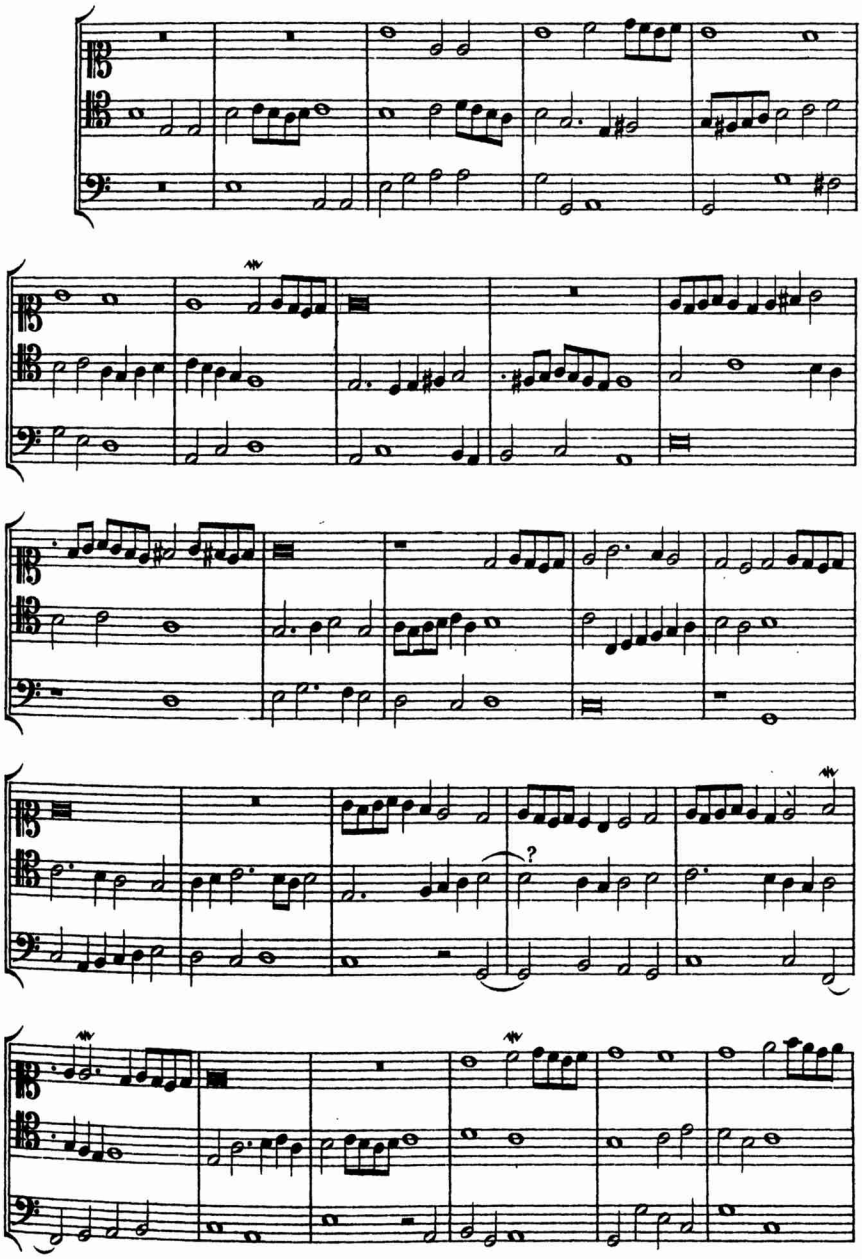

(f g a)

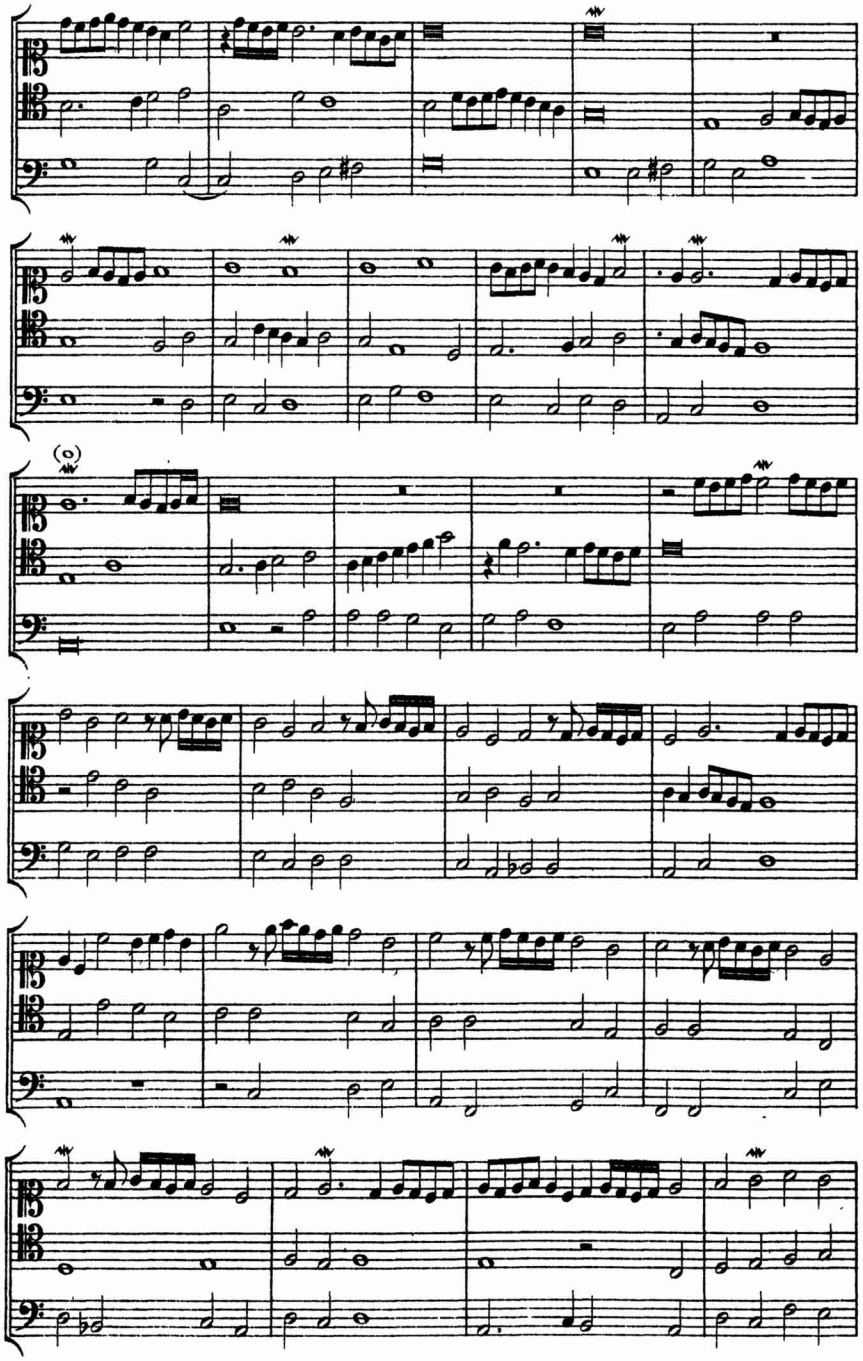

(h)(h)

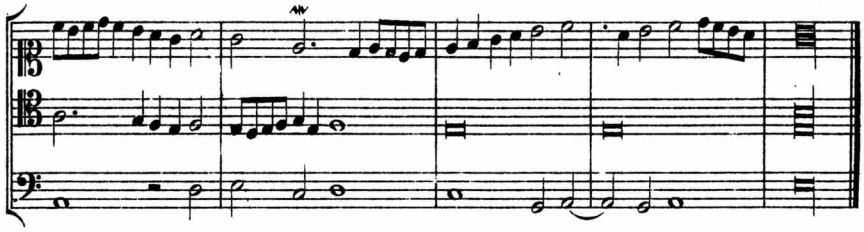

I. Orig. e. Okt. tiefer.

## b.) Et universae &c.

Repetitio.





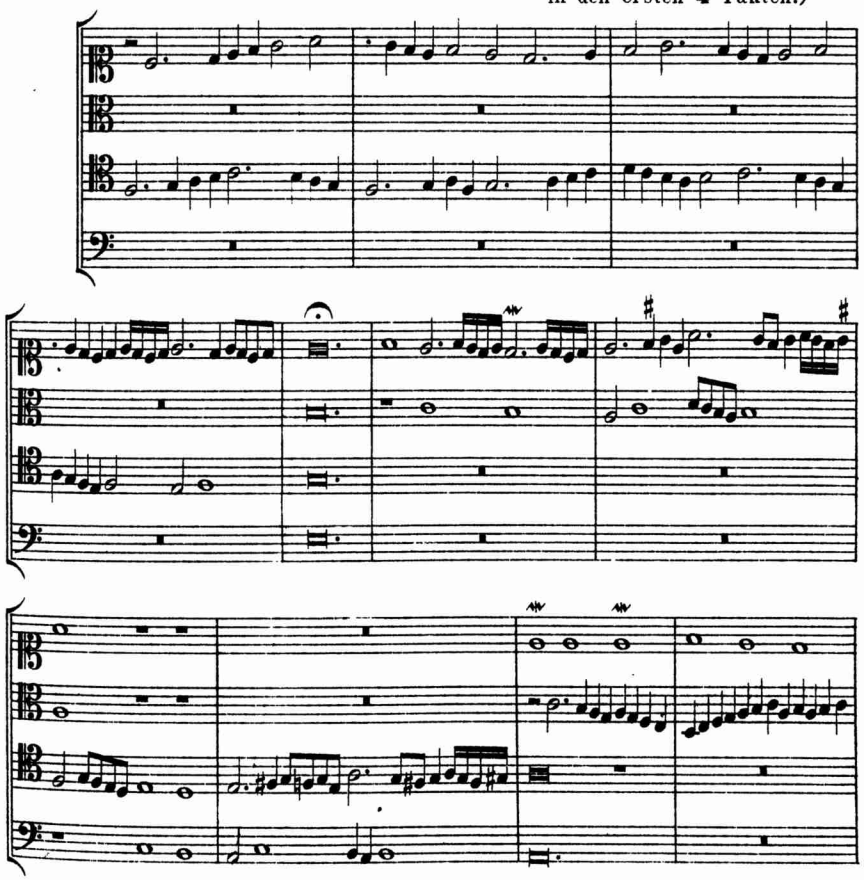


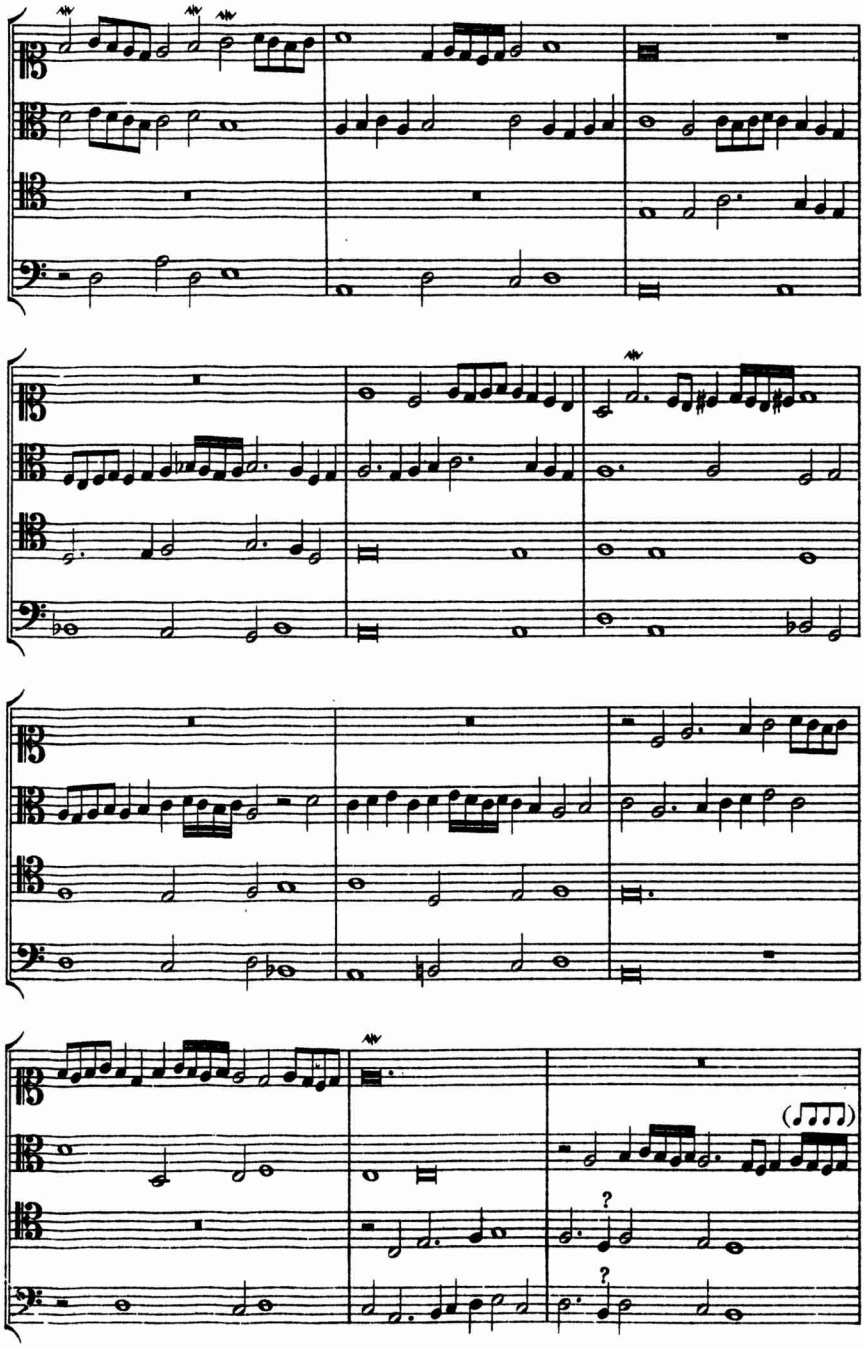
## Nº 3.

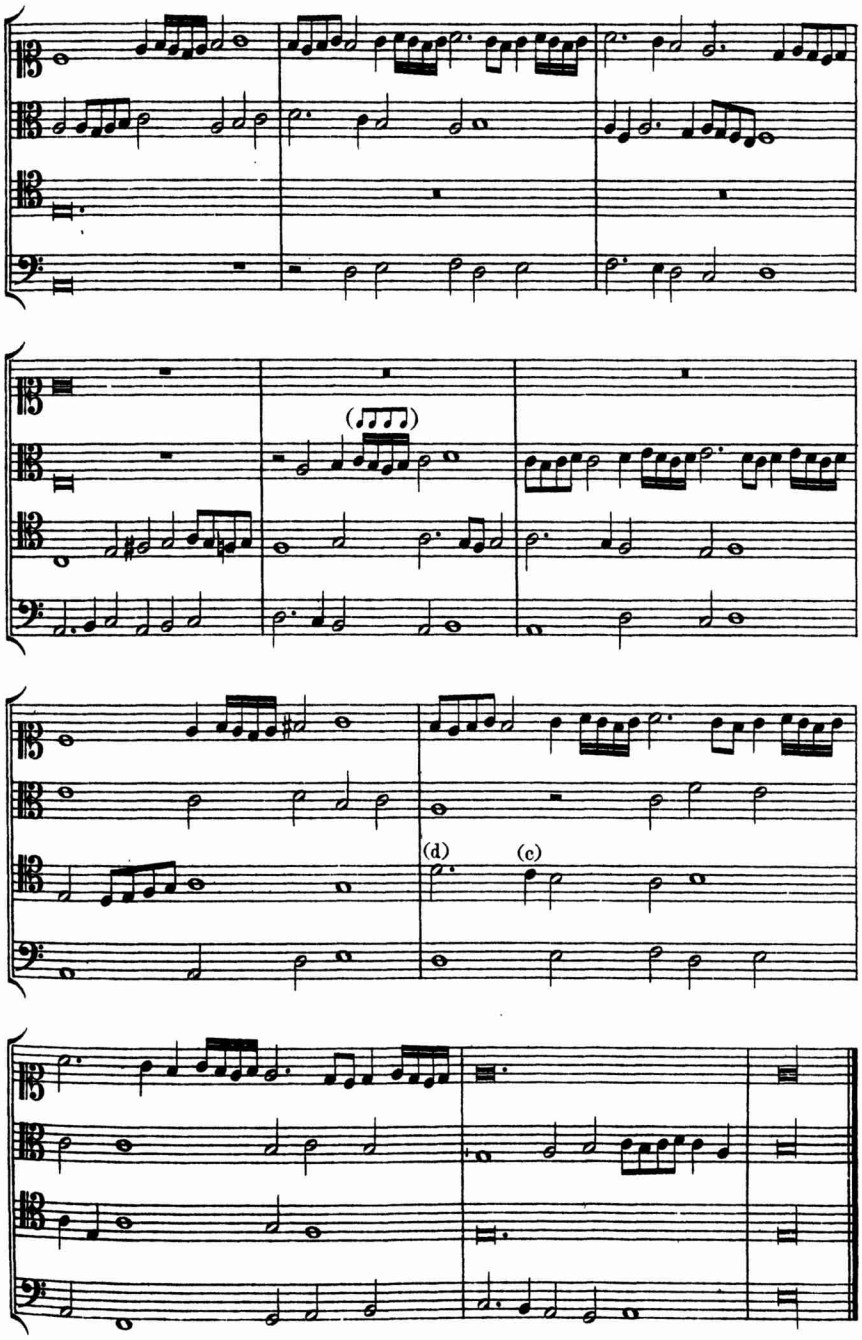
### a) Judea et Hierusalem.

Responsorium in vigilia nativitatis Christi. *p.*

(Im Original fehlen die Pausen für Alt- und Bassstimme in den ersten 4 Takten.)

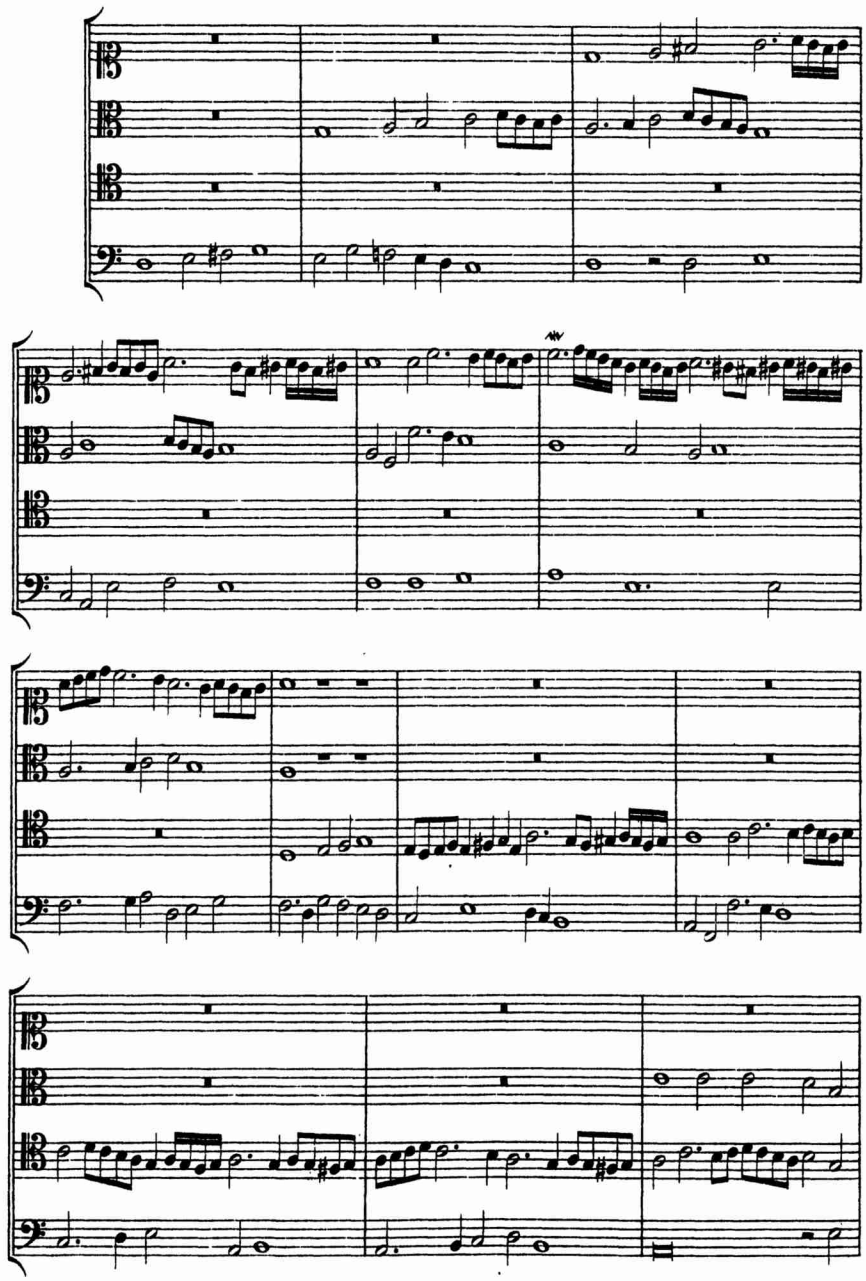


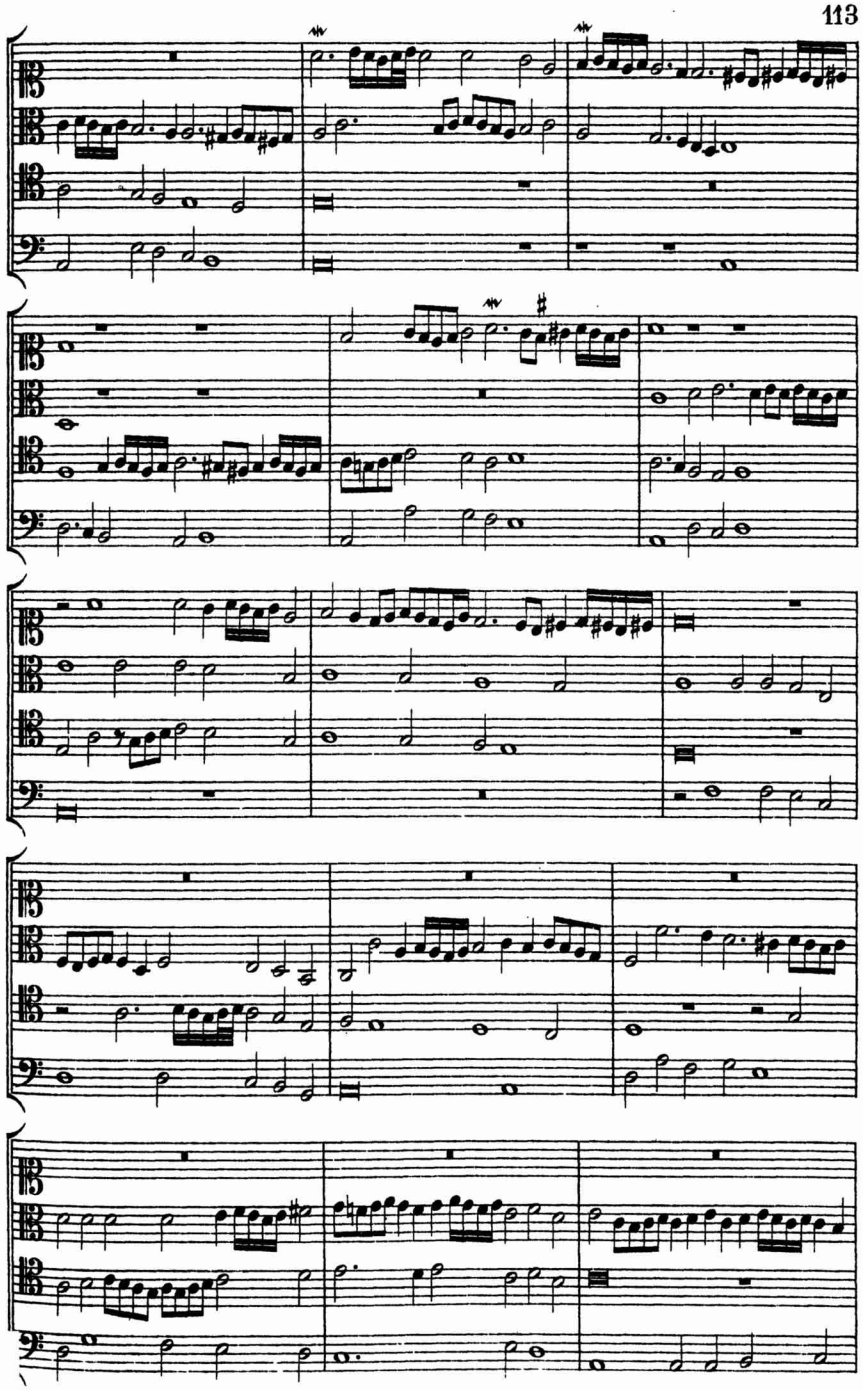


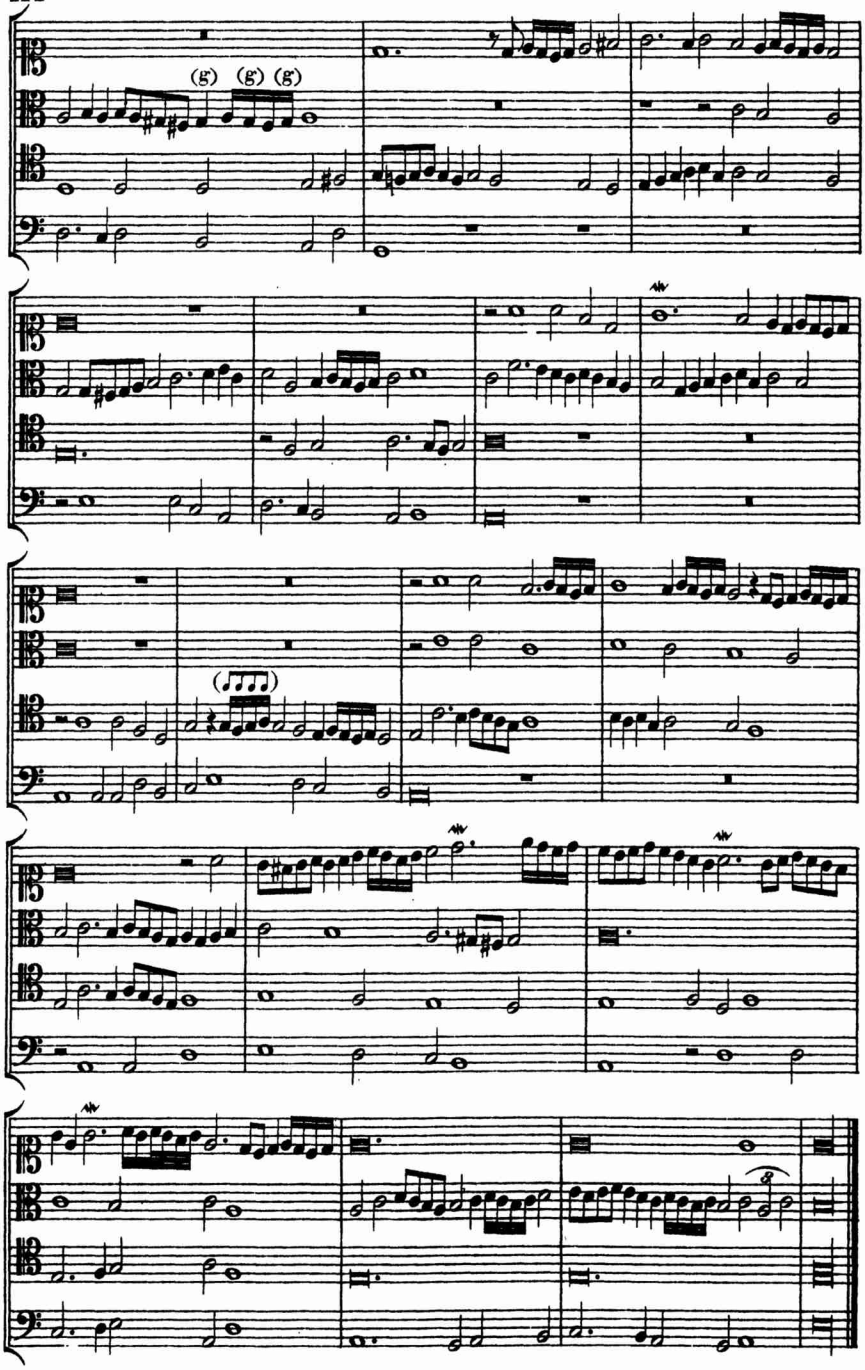

(d)
(c)

## b.) Cras egrediemini.

Repetitio.



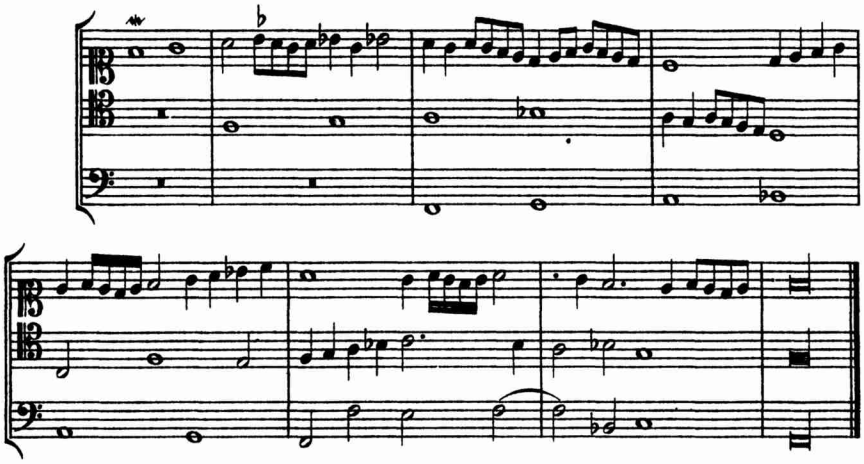



(g) (g) (g)

## Nº 5.

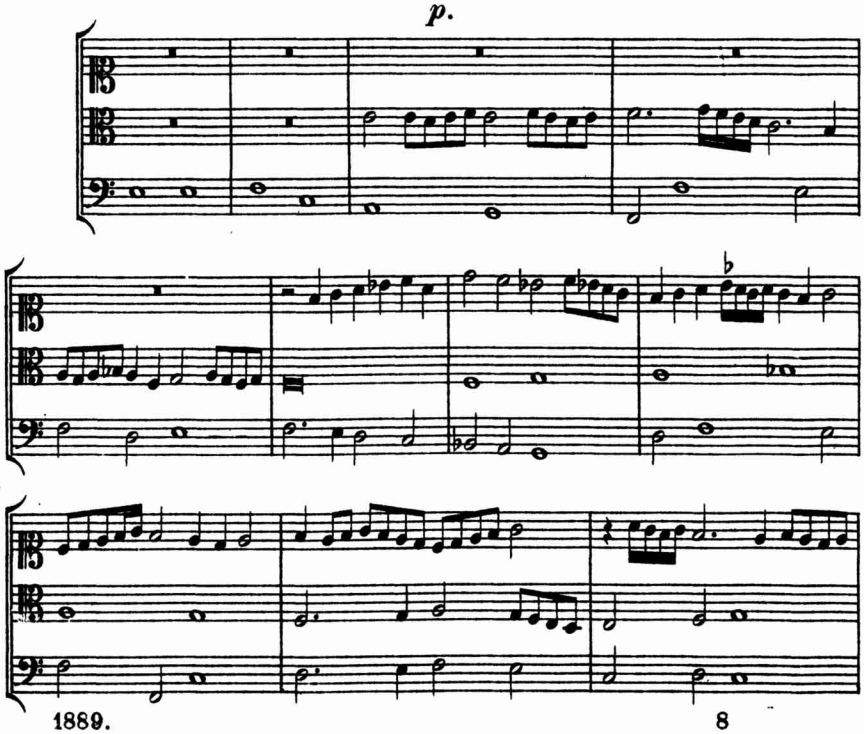
### a.) Sanctus, idem per semibreves.

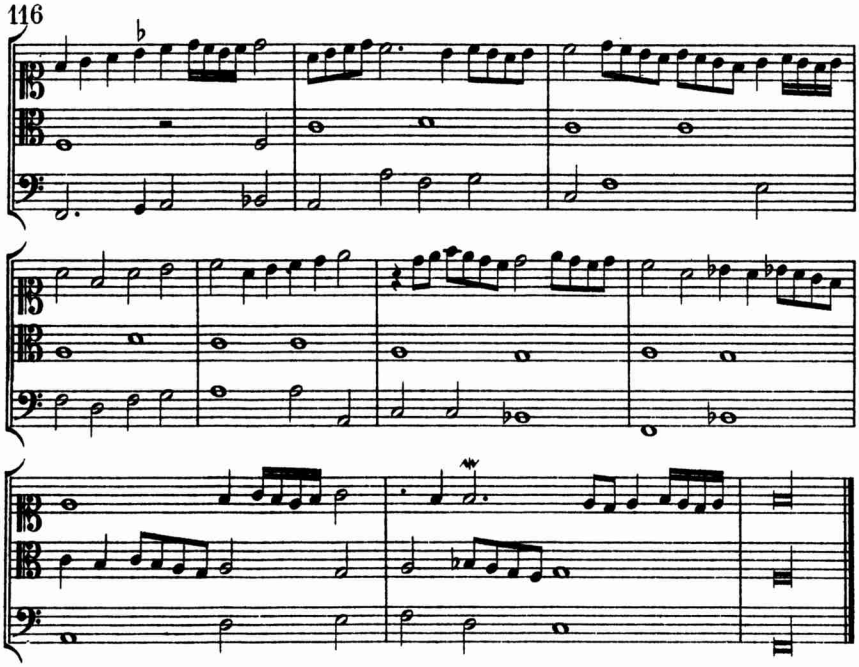
Choralis in basso cum fuga octavae. *p.*



### b.) Sanctus Dominus Deus.

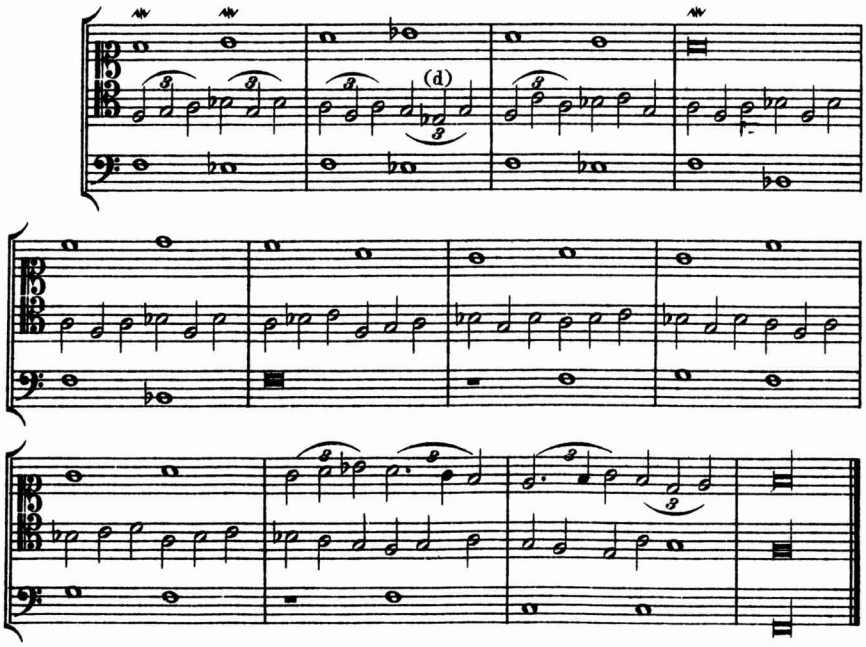
*p.*





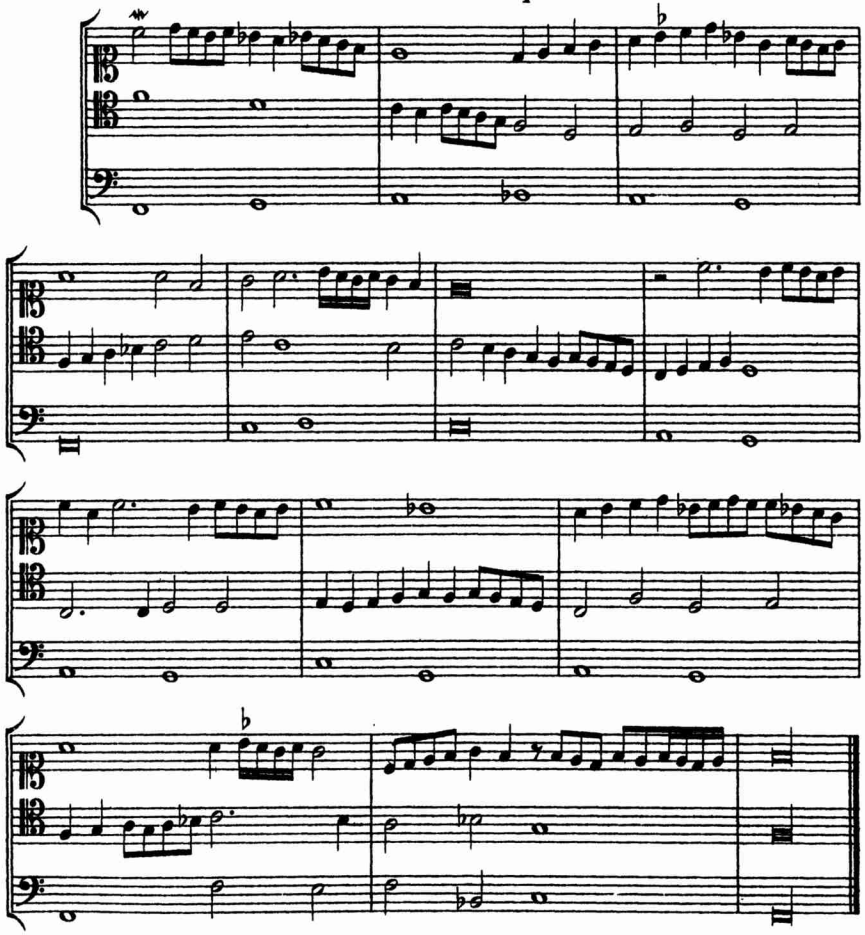
## c.) Osanna in excelsis, primum.

Choralis in discantu.



### d) Osanna in excelsis, secundum.

Choralis in basso. *p*.

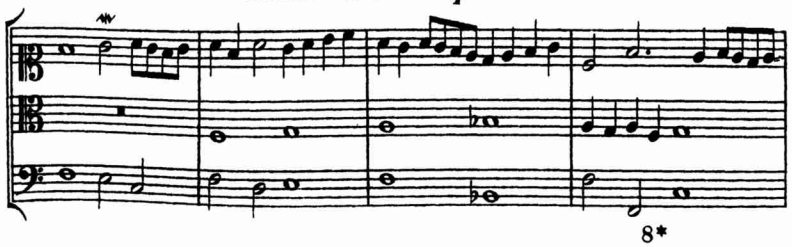


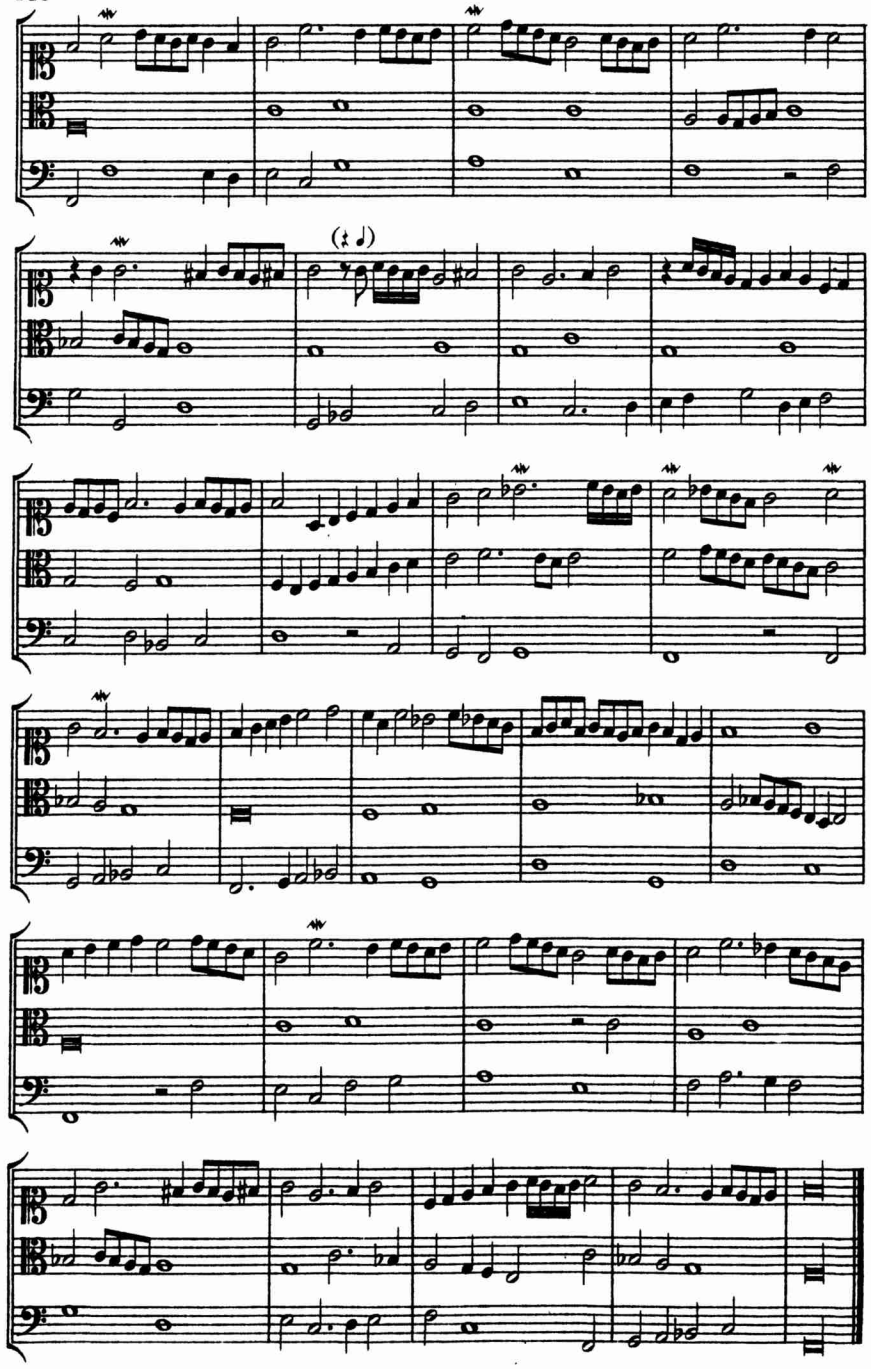
### Nº 6.

### Agnus Dei qui &c.,

in summis festis, in nativitate.

Choralis in tenore. *p*.



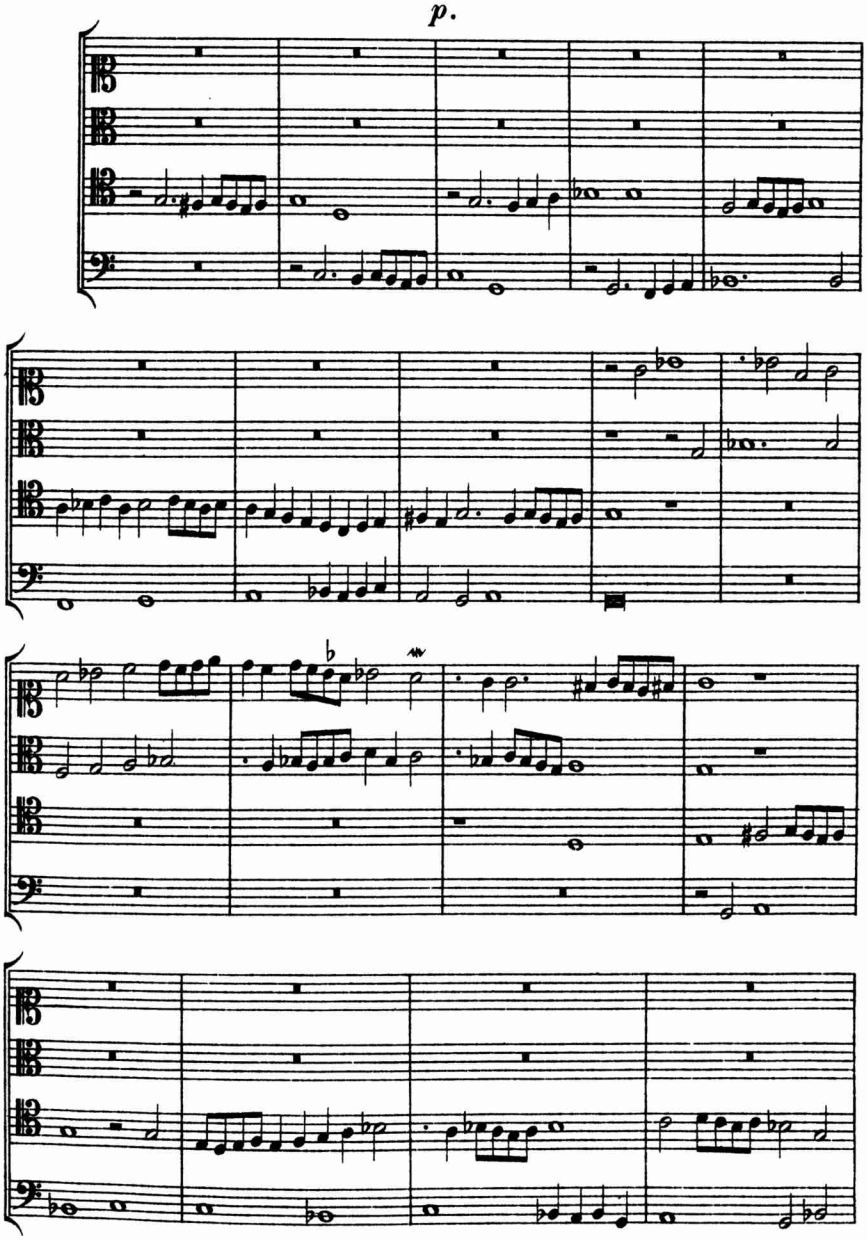


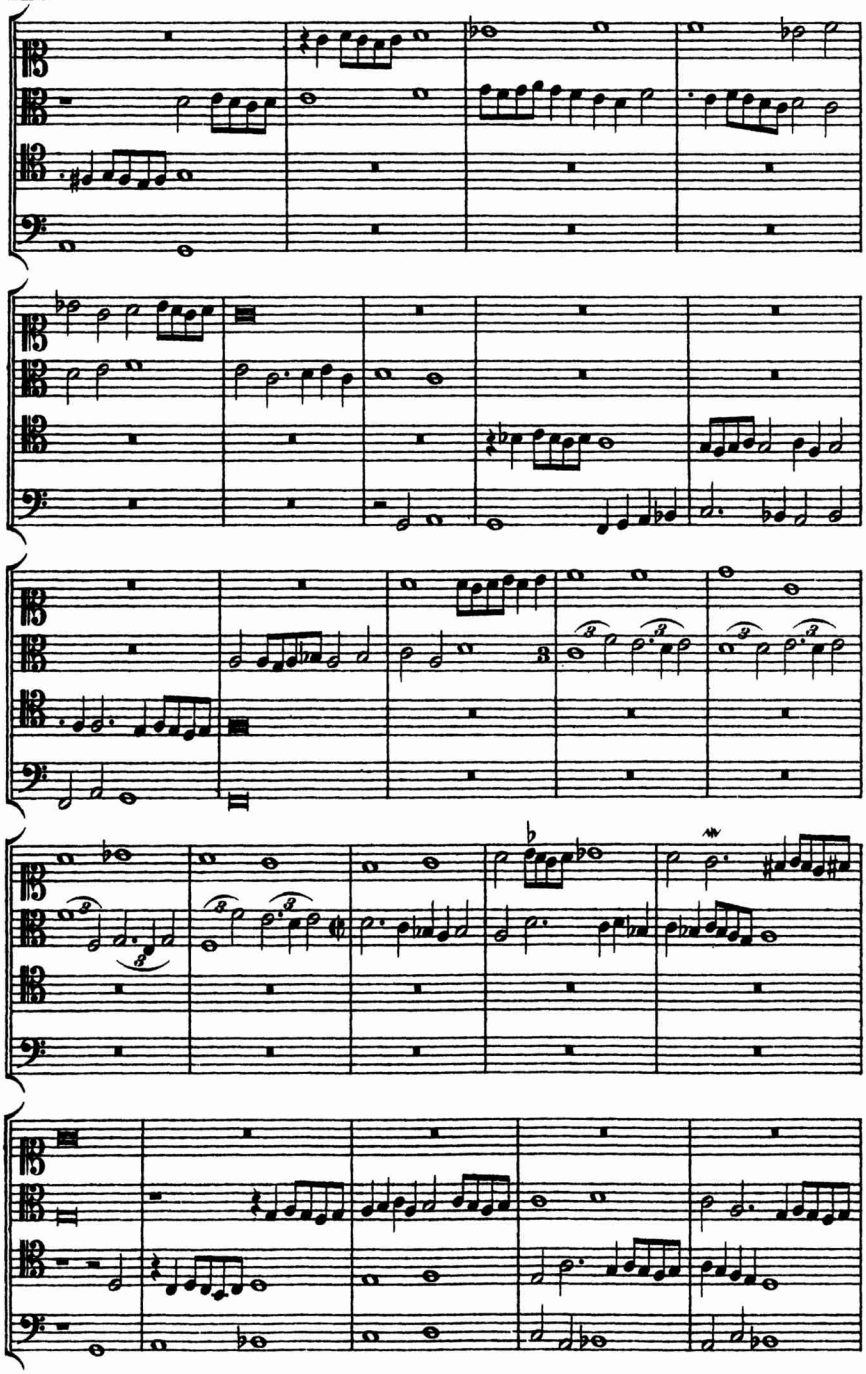
## Nº 12.

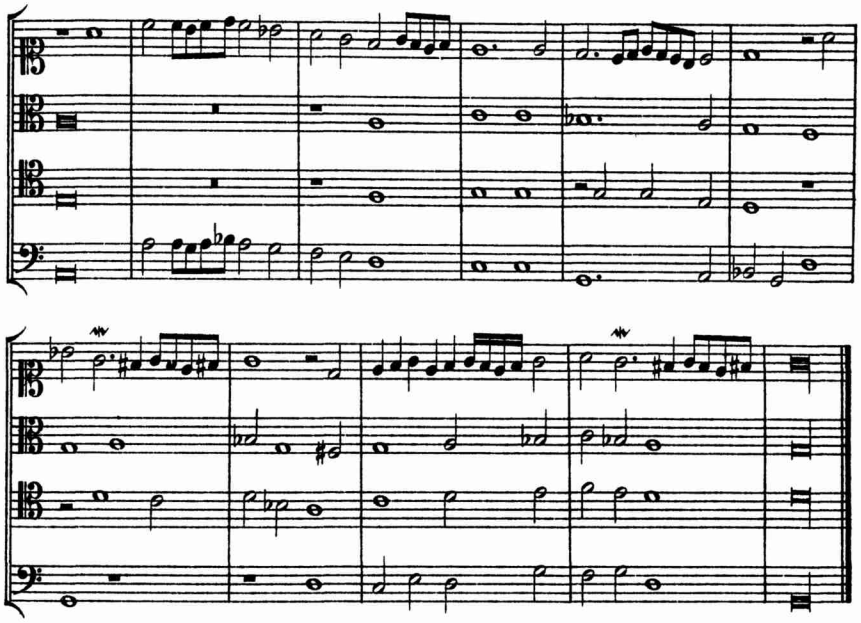
### a) Agnus Dei, primum,

in resurrectione Domini.

*p.*



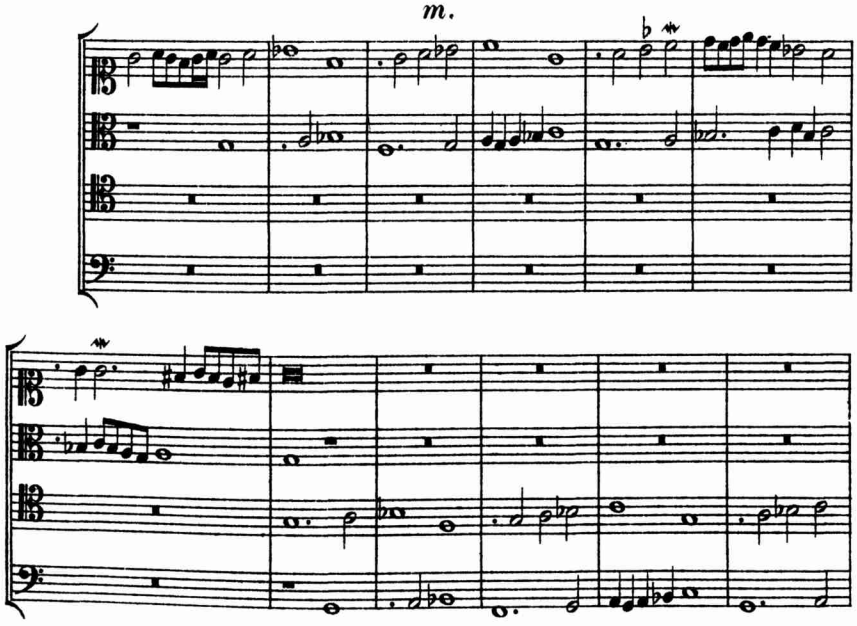


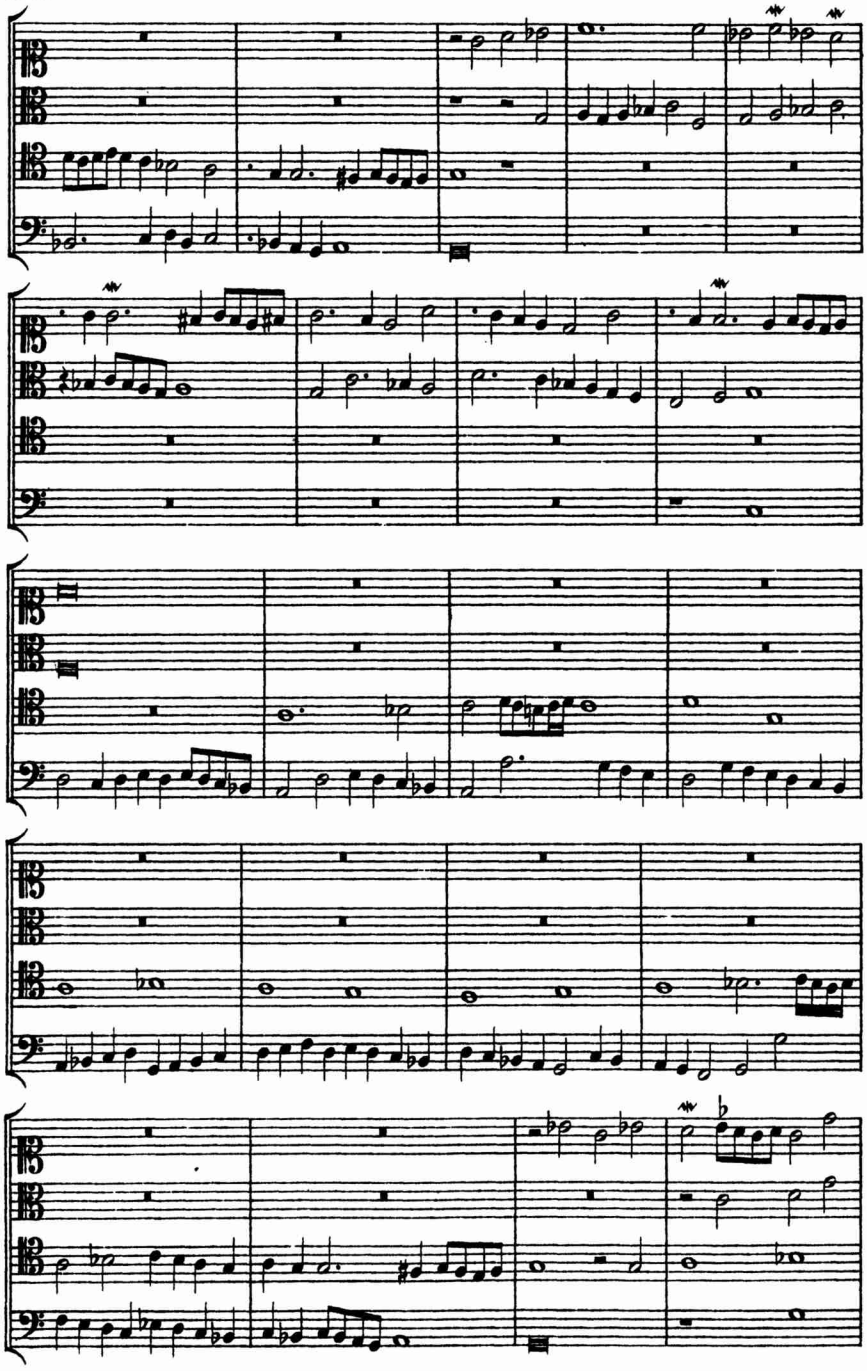


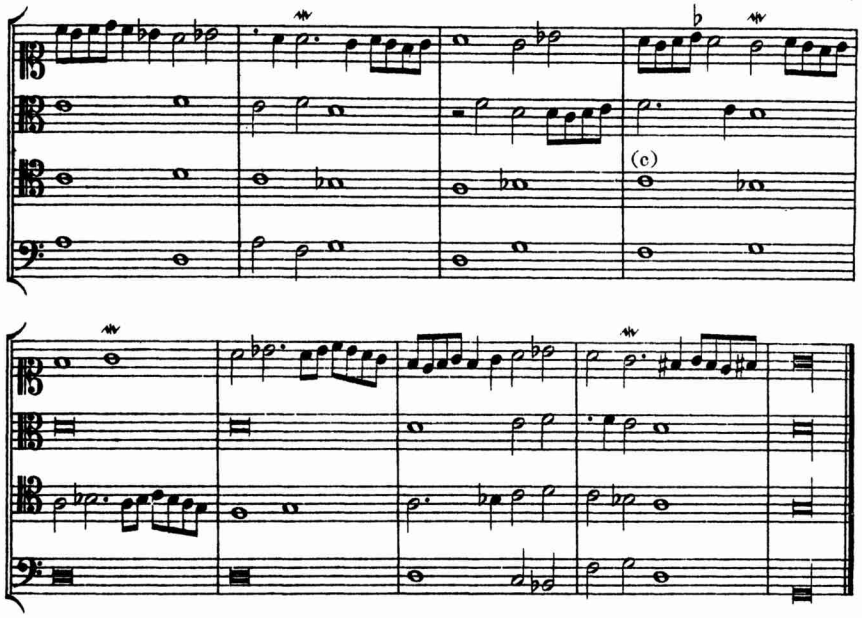
### b) Agnus, ultimum.

(Choralis) fugat in octavis.

*m.*



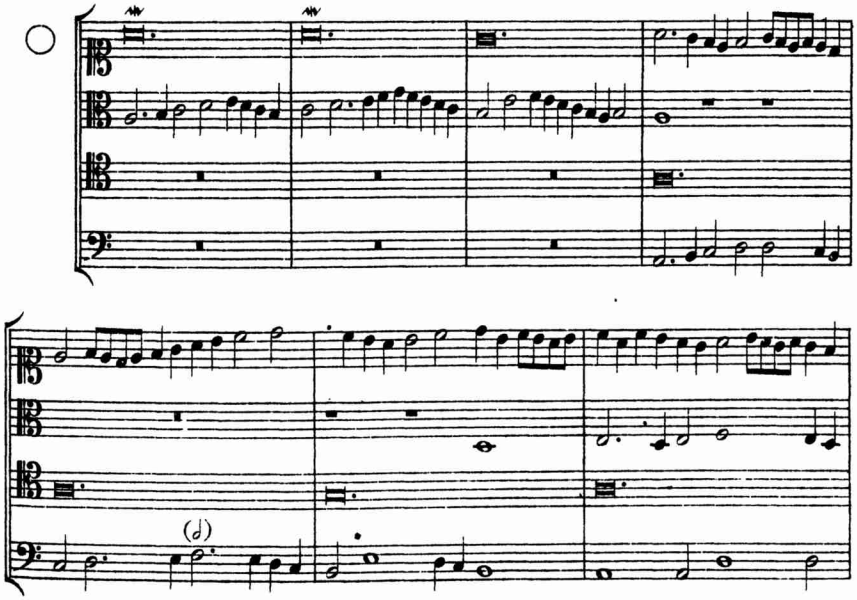


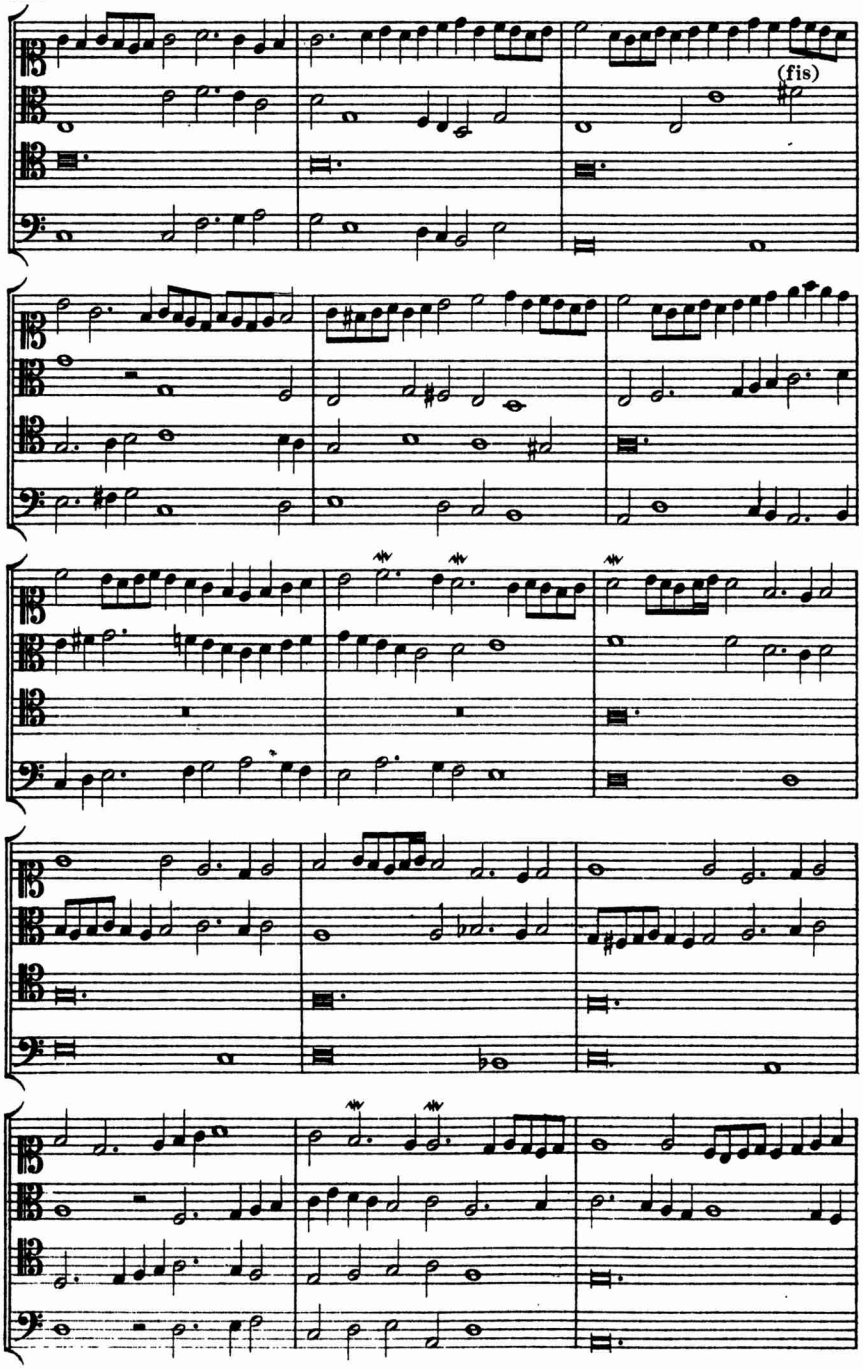


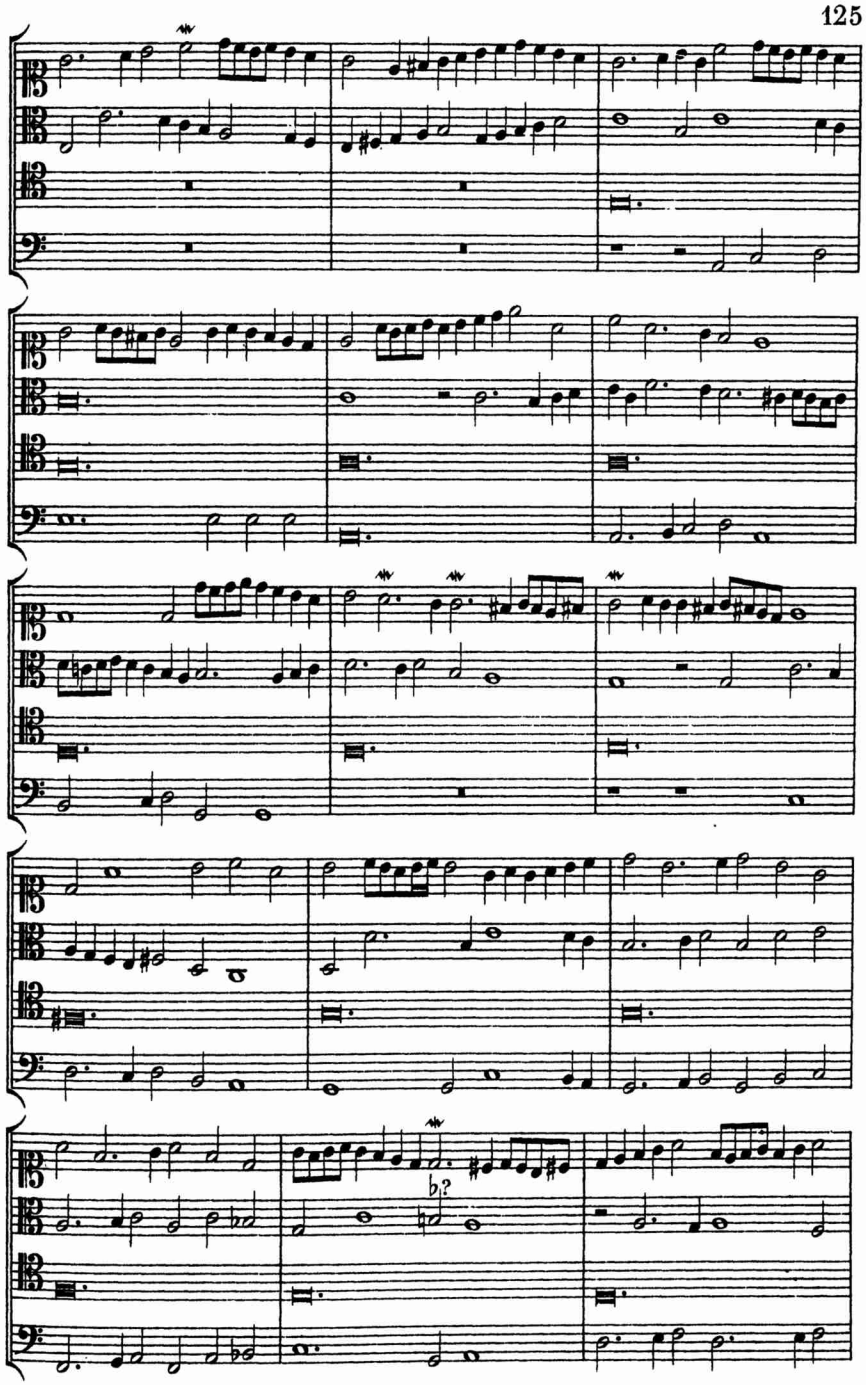

## Nº 18.

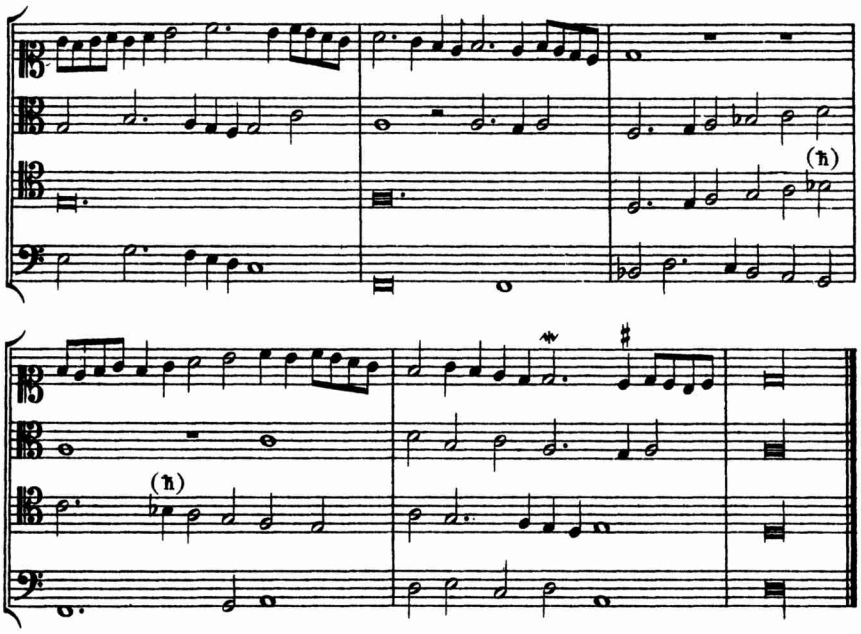
### a.) Kyrie eleyson, Angelicum sollemne, primum.

Choralis in tenore. *p*.



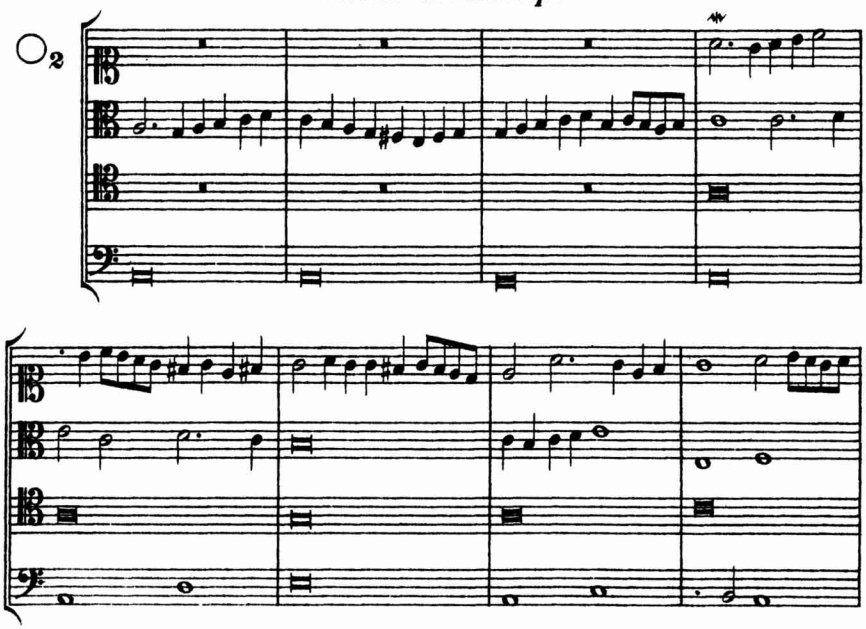

(fis)

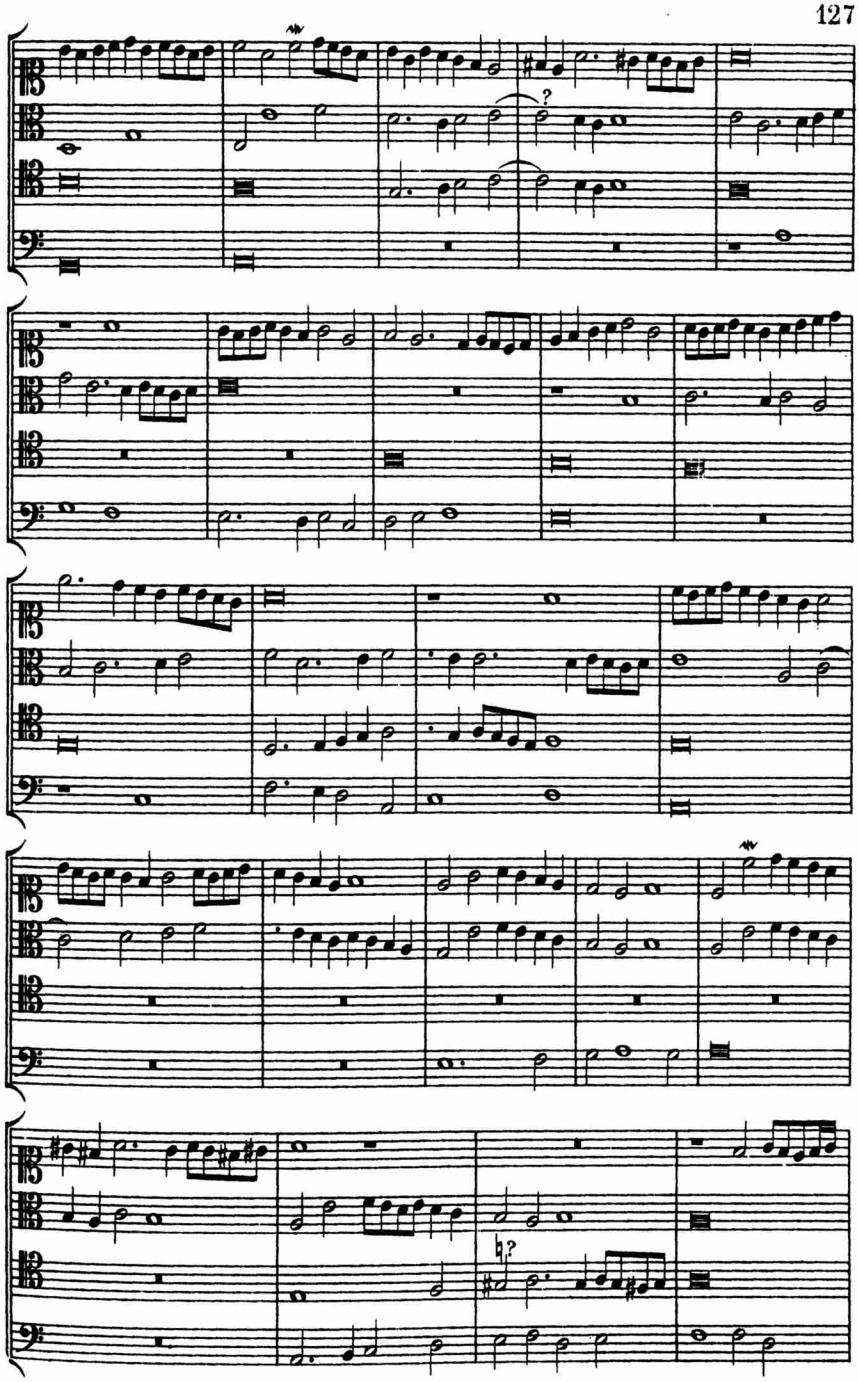


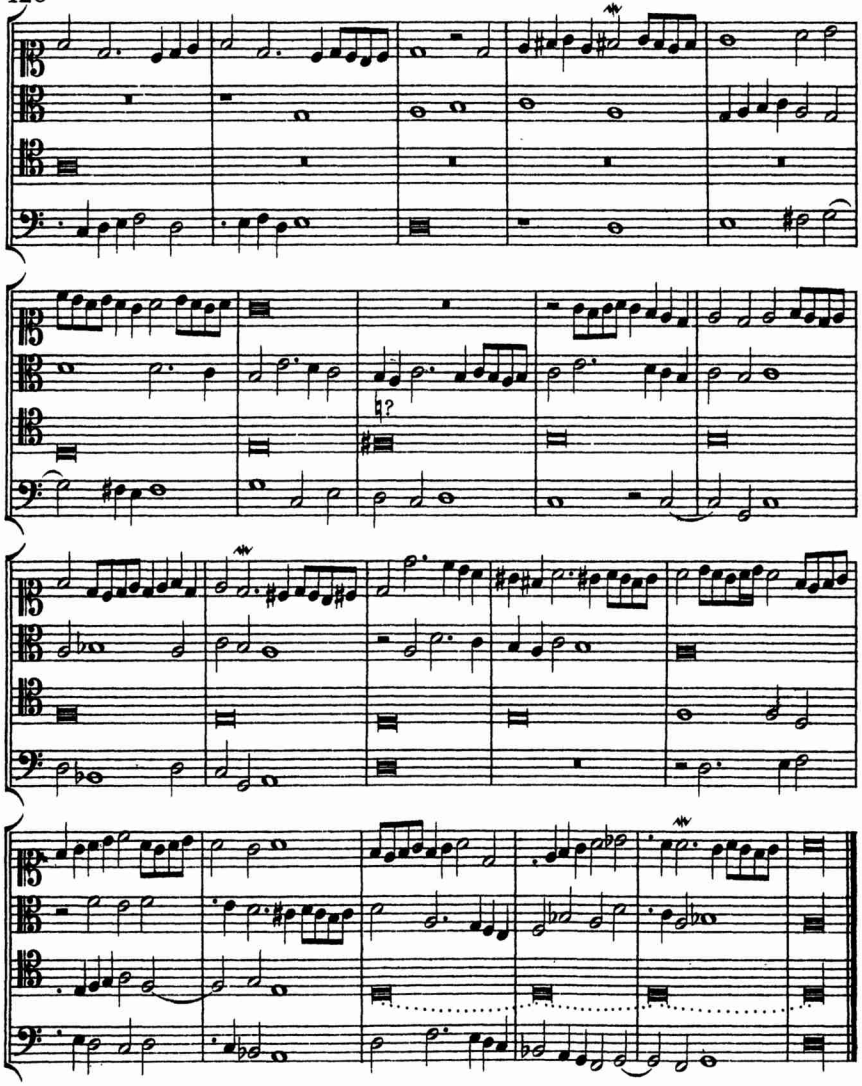


b.) Kyrie eleyson, secundum.

Choralis in tenore. *p*.

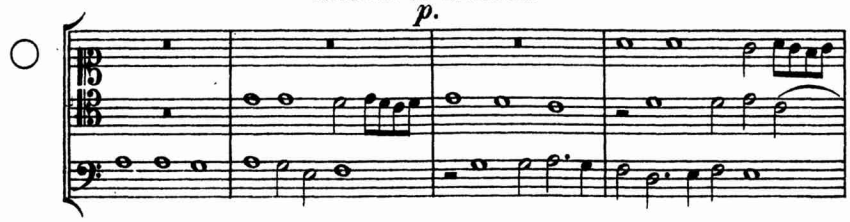


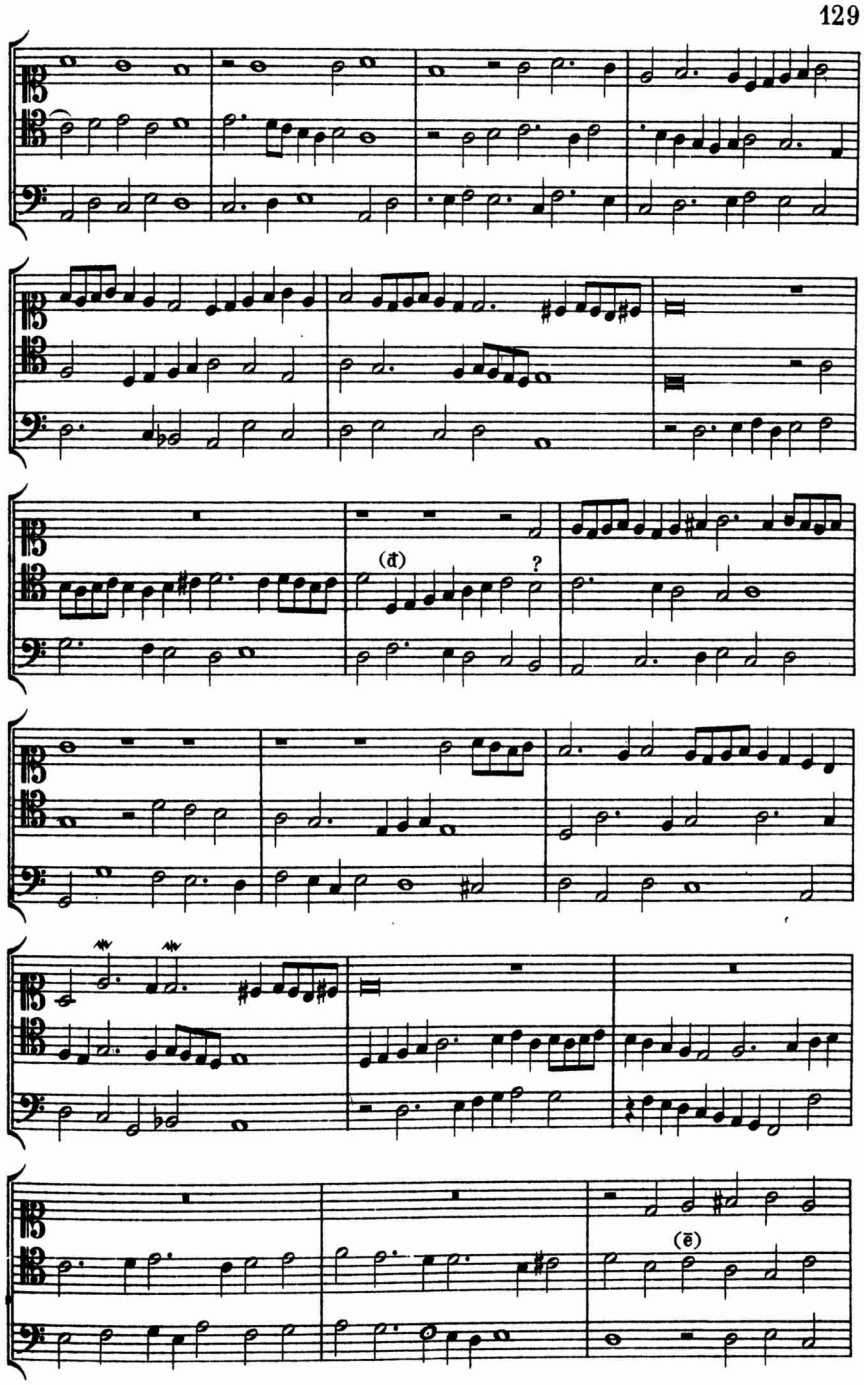


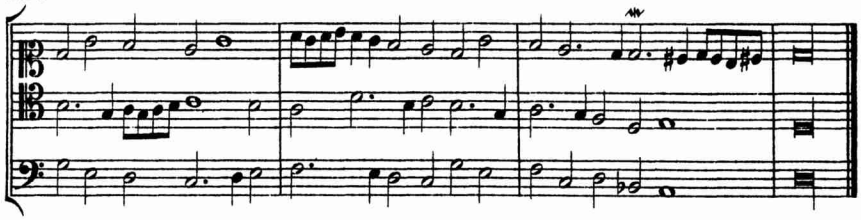


c.) **Christe eleyson.**

Choralis in discantu.

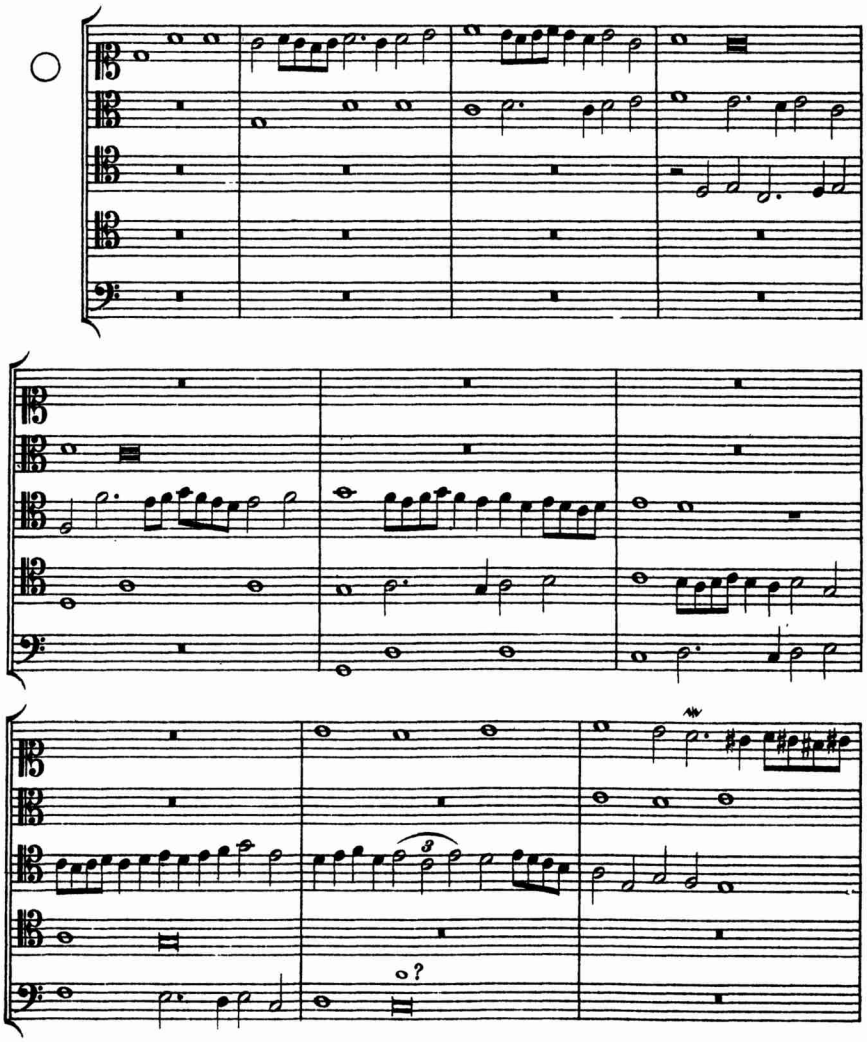


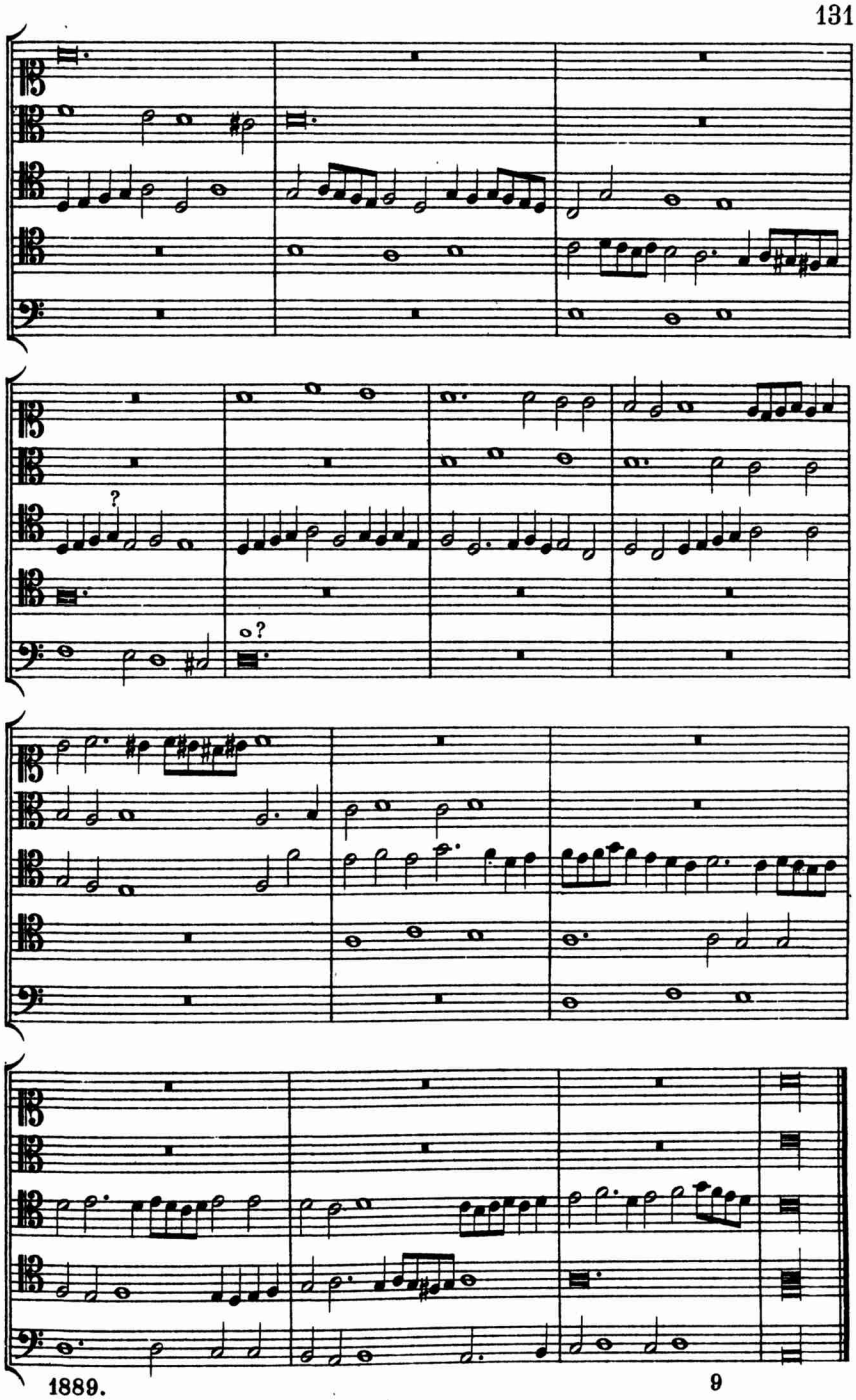

(d)
?
(e)



## d) Kyrie, penultimum.

Choralis in discantu tenore basso et alto fugat in quinta.

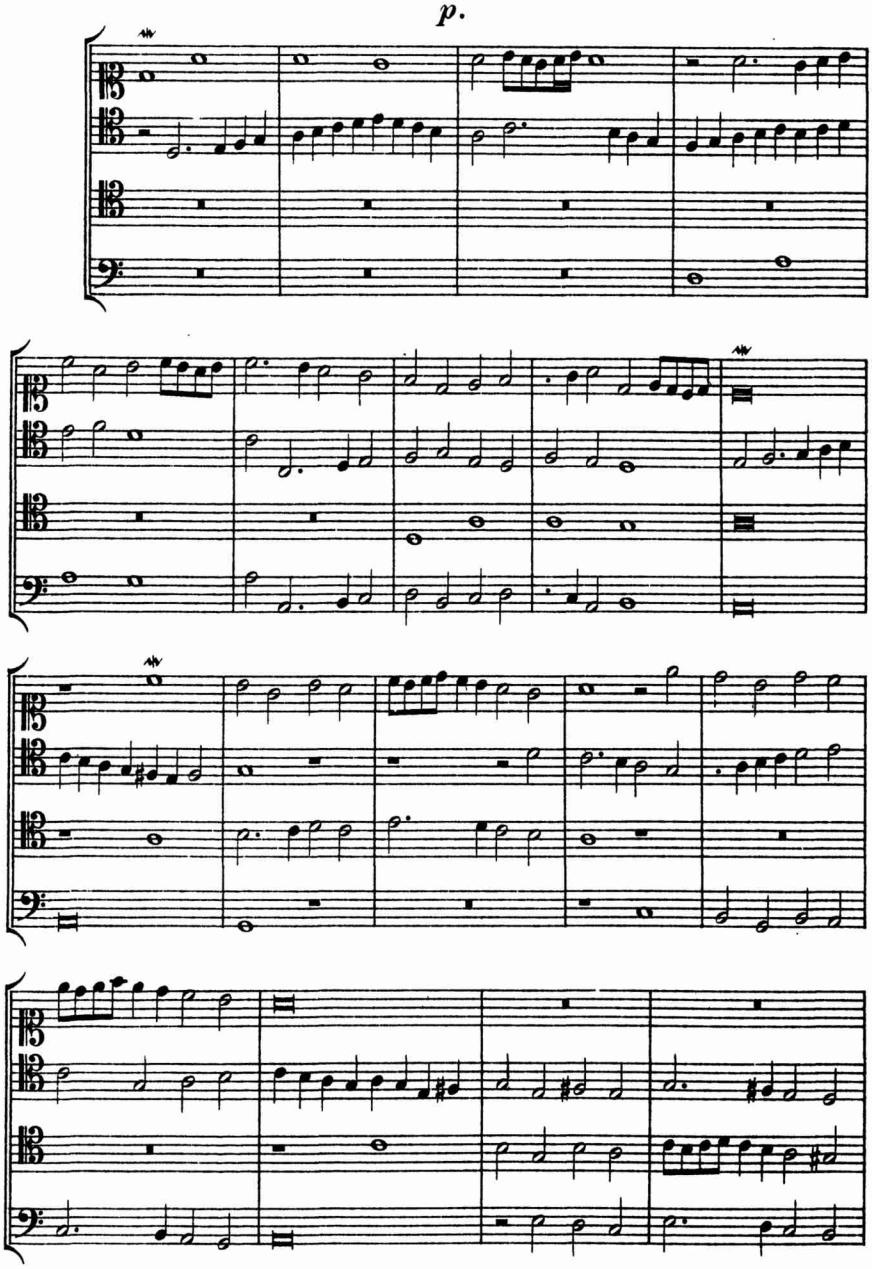


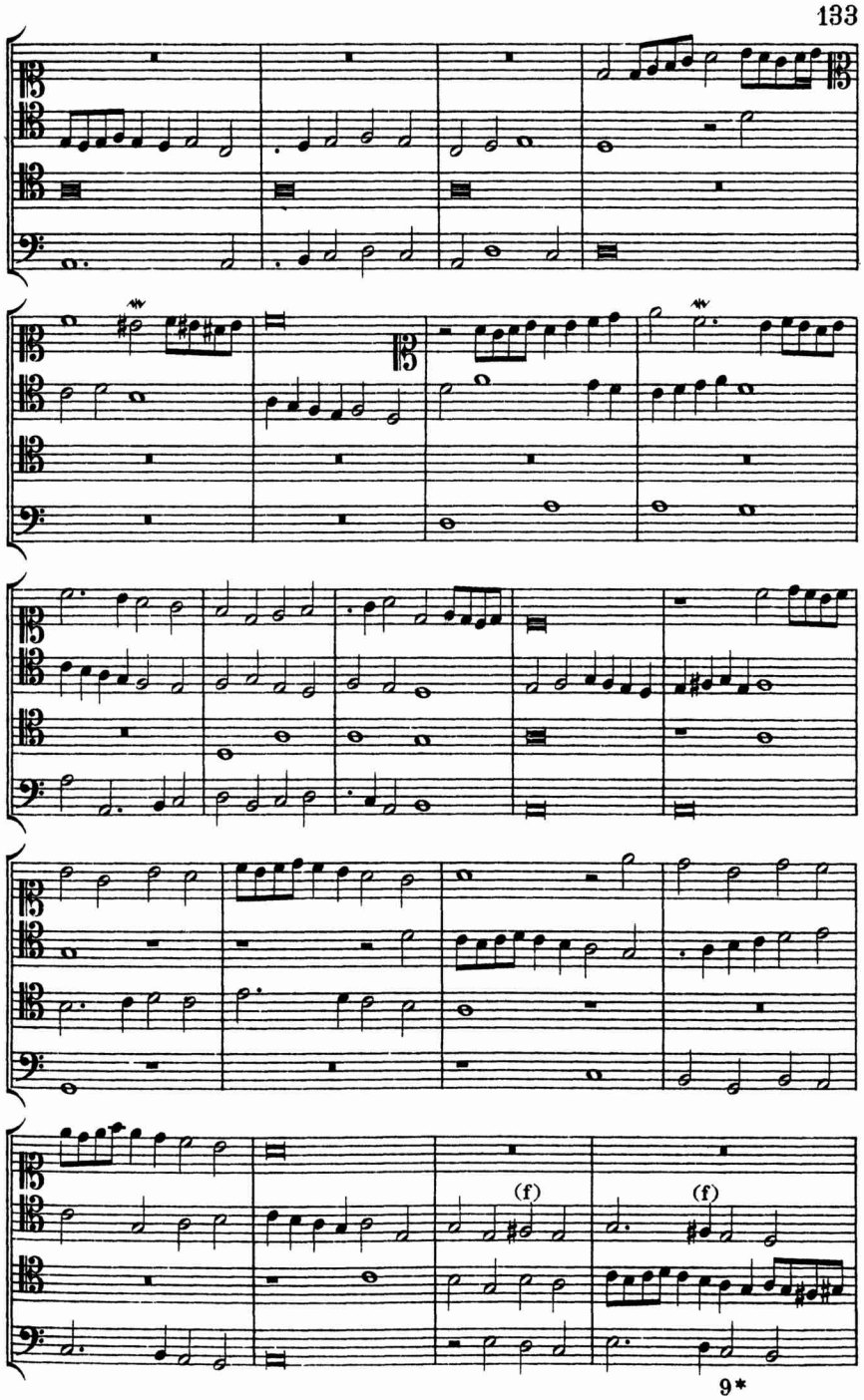


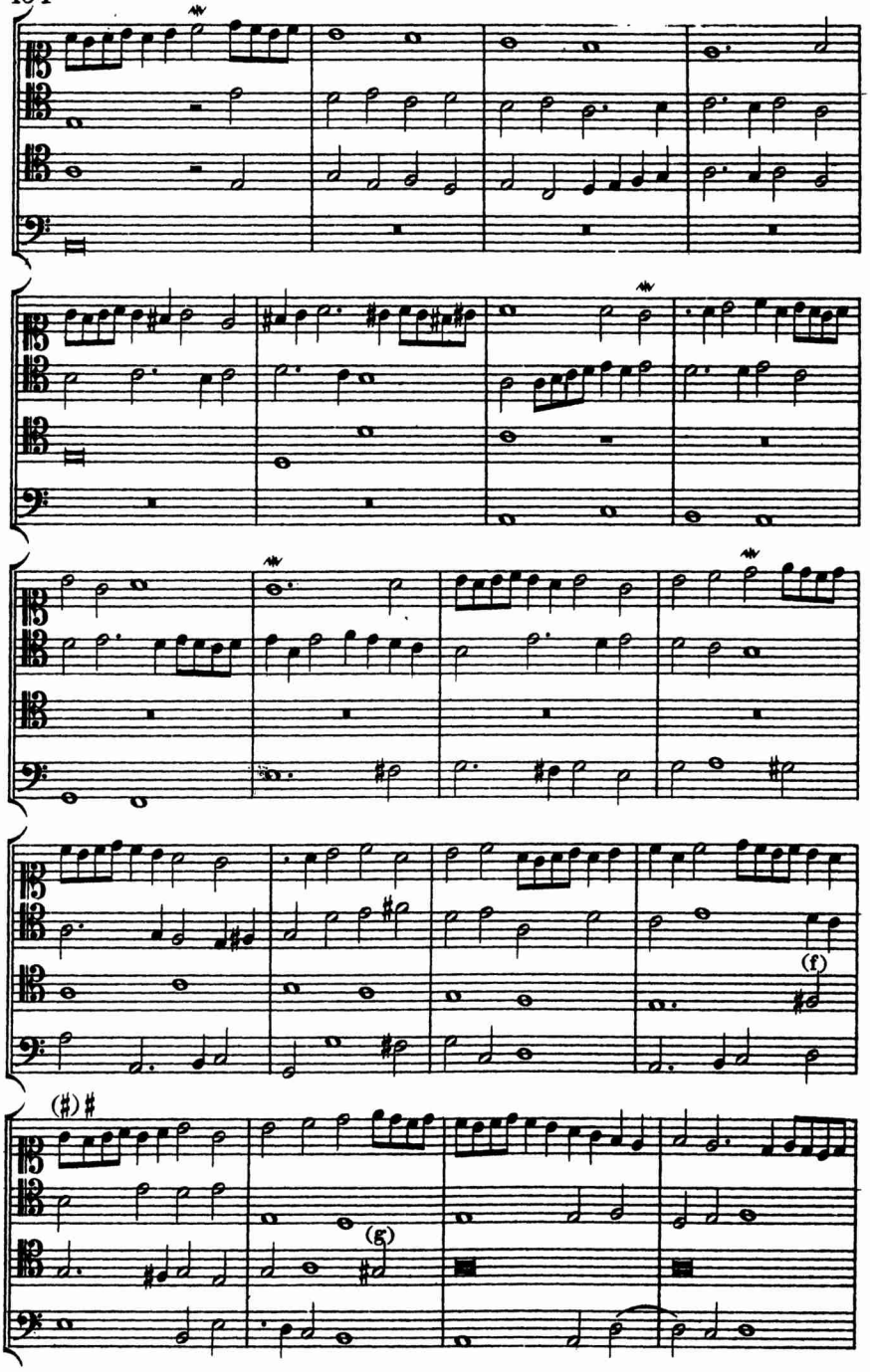
## e.) Kyrie, ultimum.

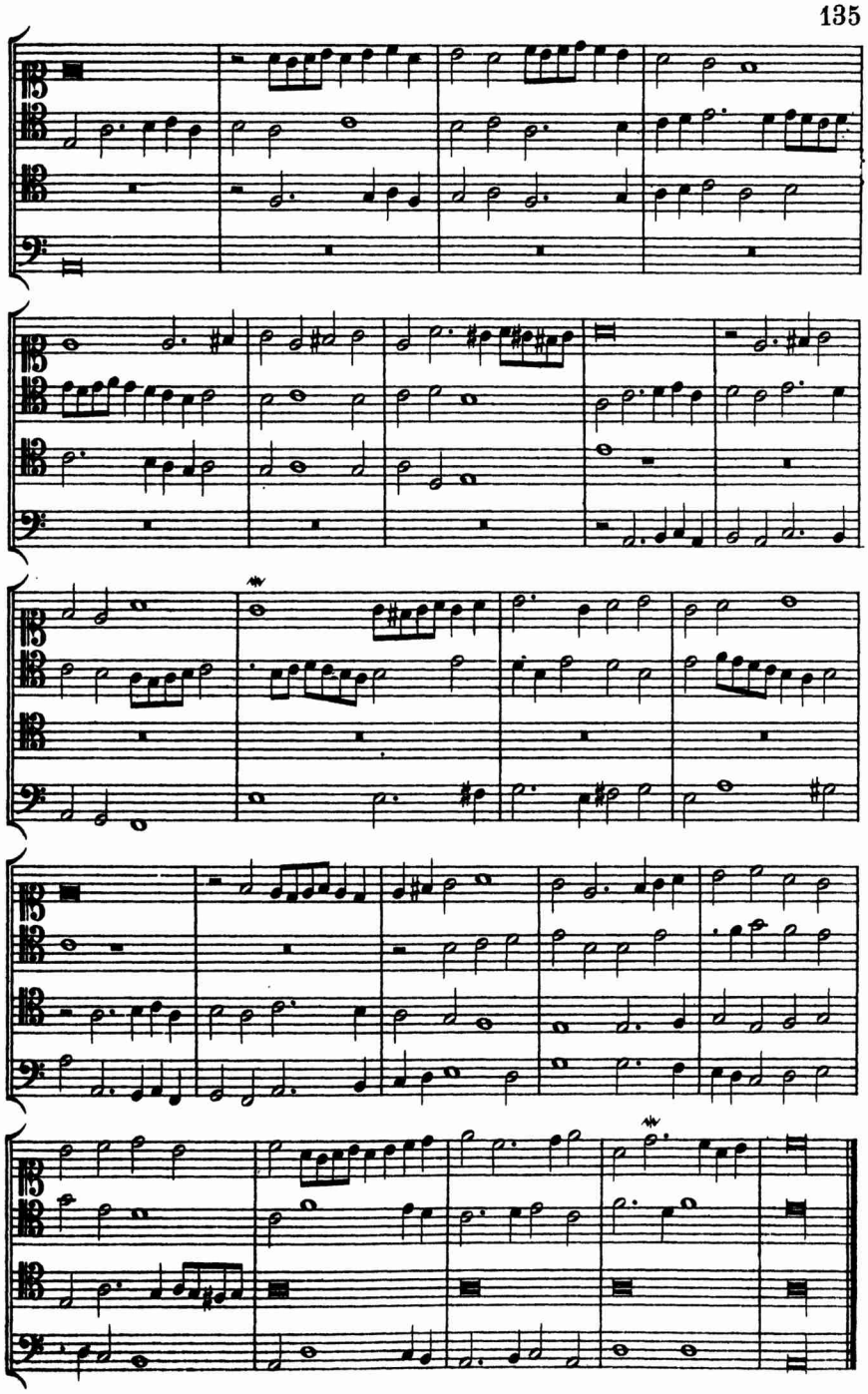
Choralis in ten. et aliarum vocum permutatione.

*p.*




(f)
(f)


(f)
(g)



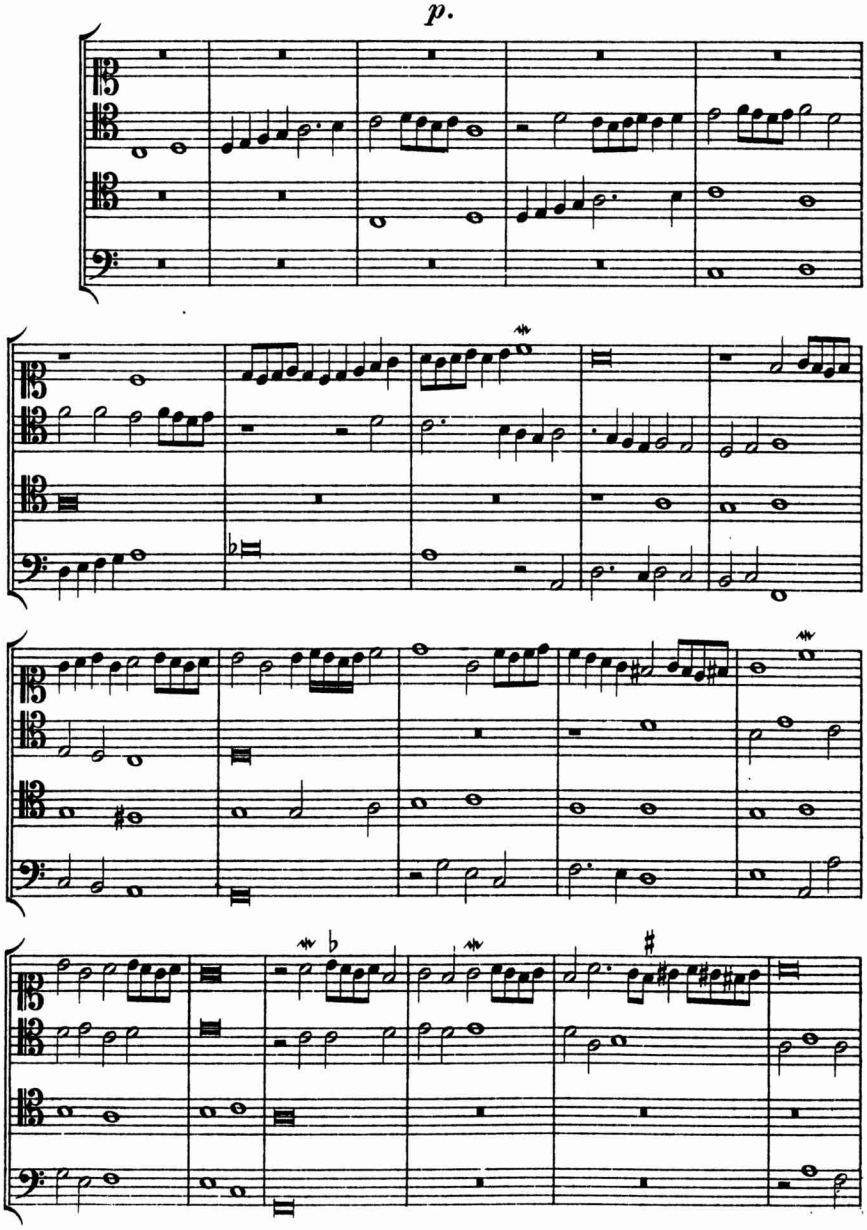
## Nº 20.

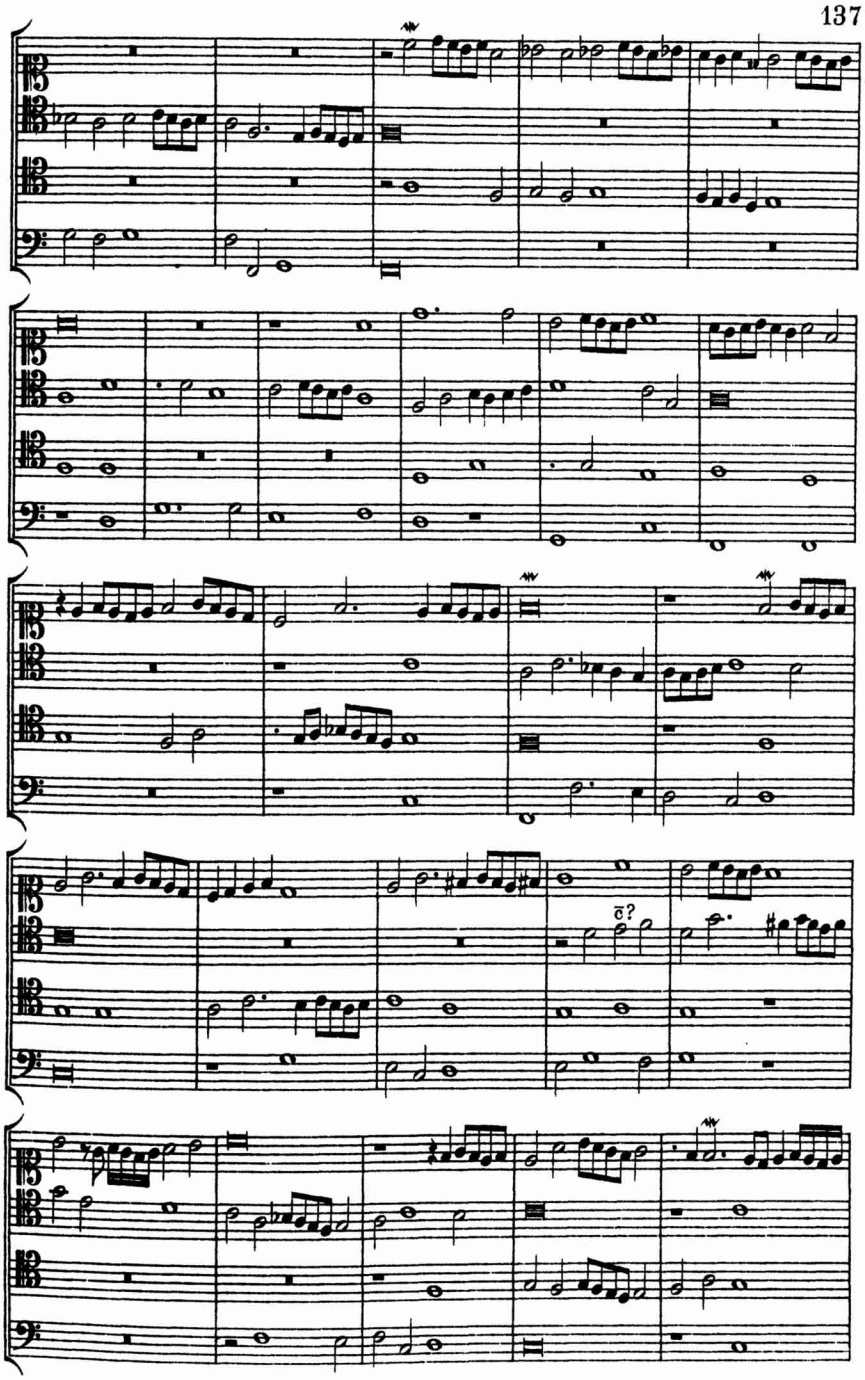
## Gaudeamus omnes &c.

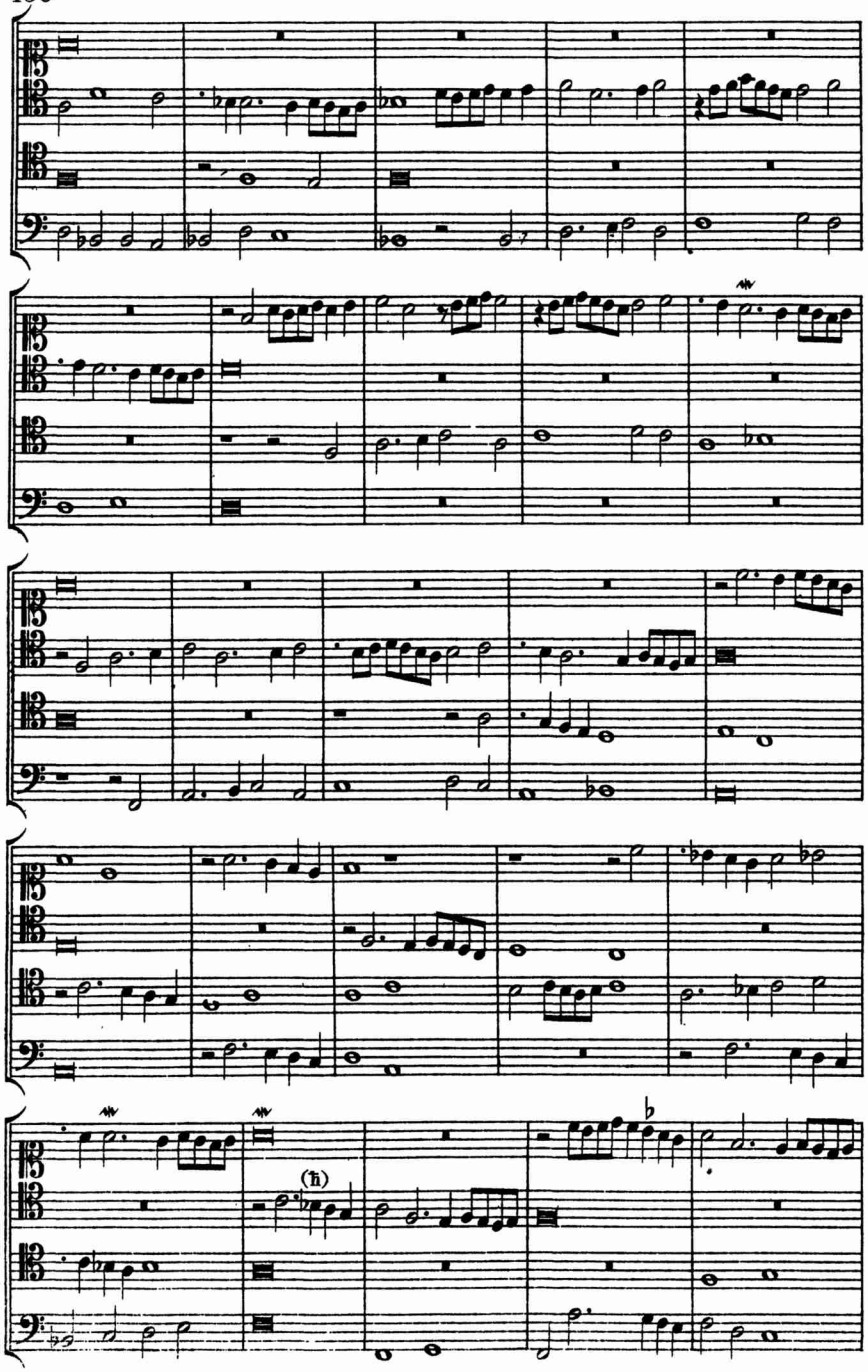
Introitus Mariae Virginis.

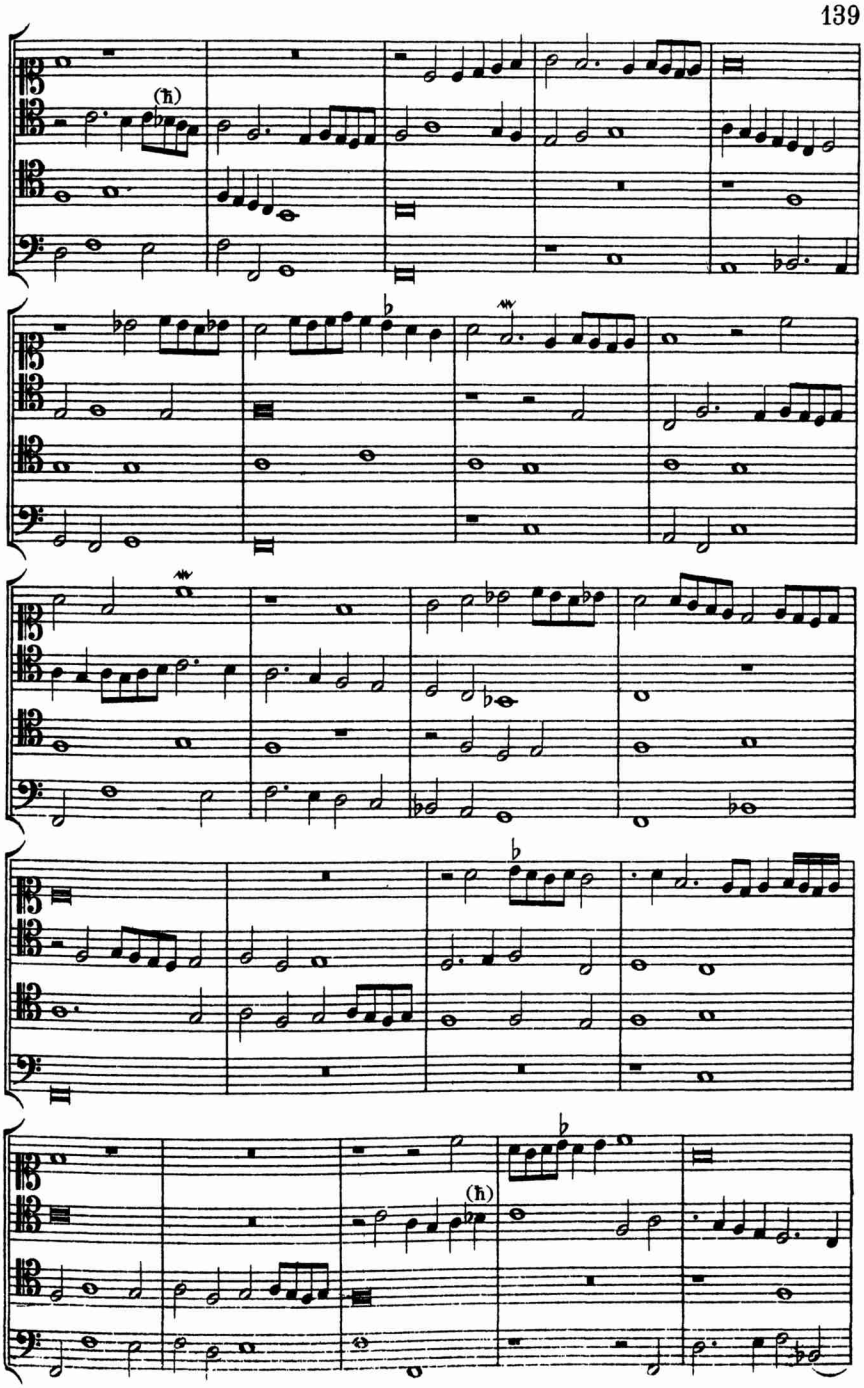
Choralis in tenore.

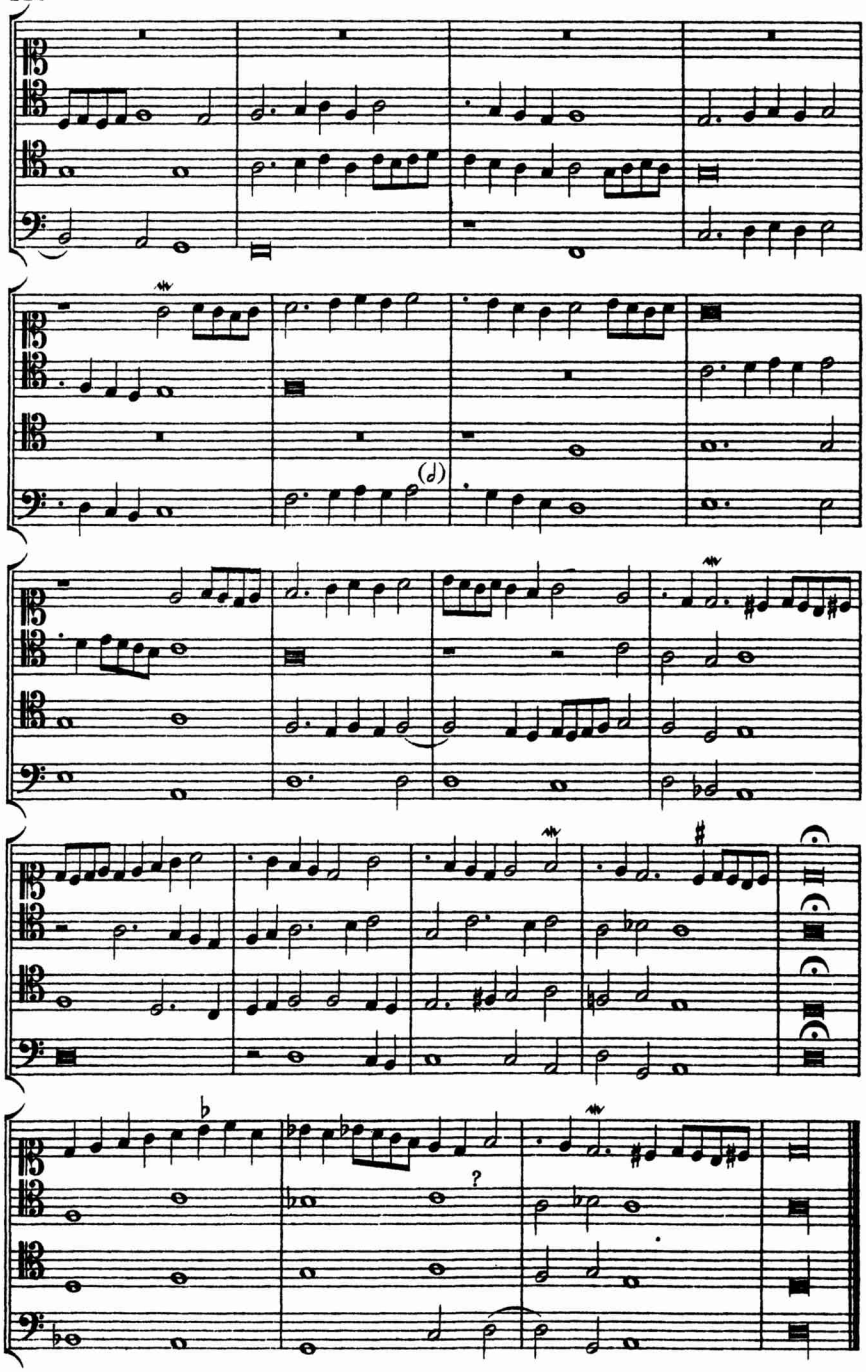
*p.*









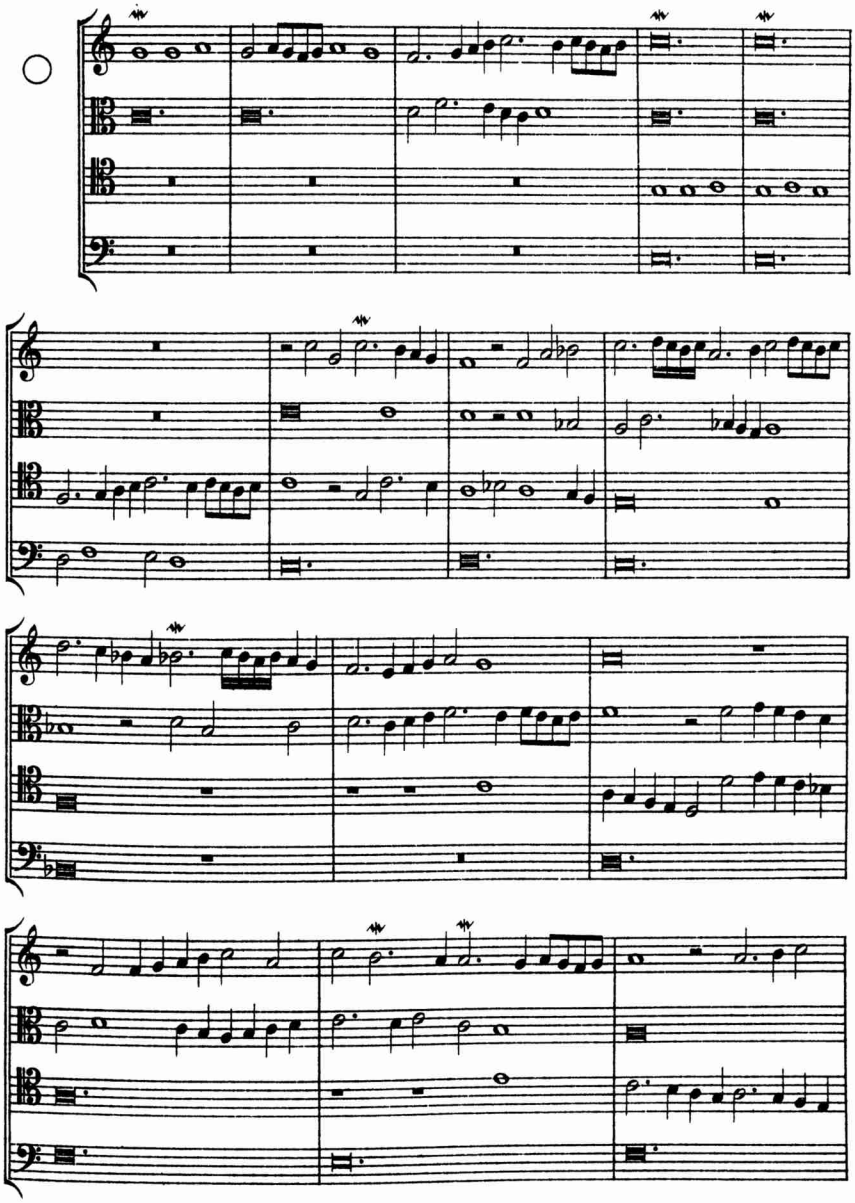


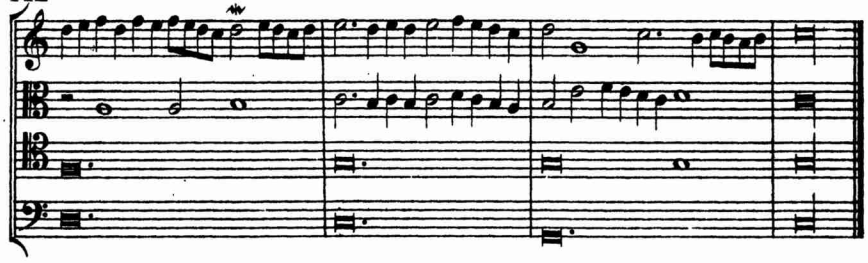
## Nº 22.

### a.) Congaudent angelorum &c.

Sequentia in assumptione beatae Virginis.

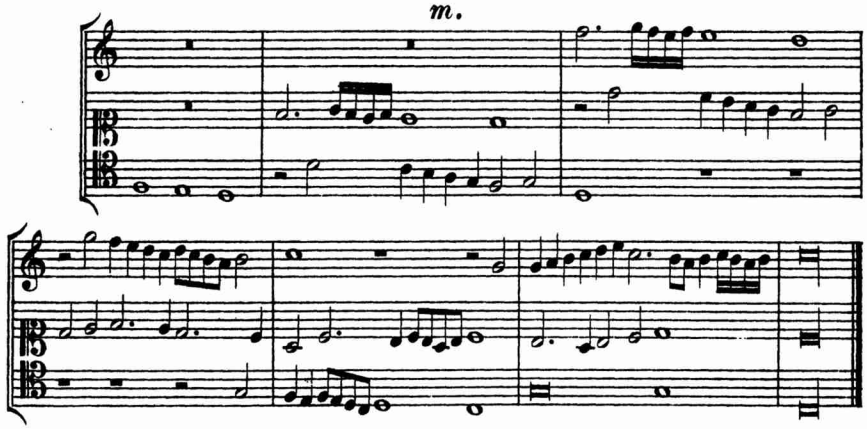
Choralis in basso. *p.*





b.) Filium qui suo *tr.*

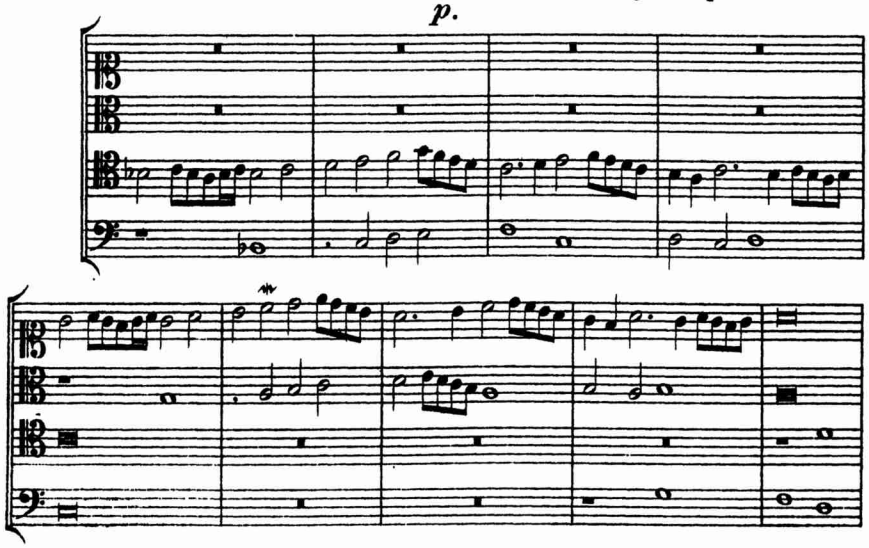
*m.*

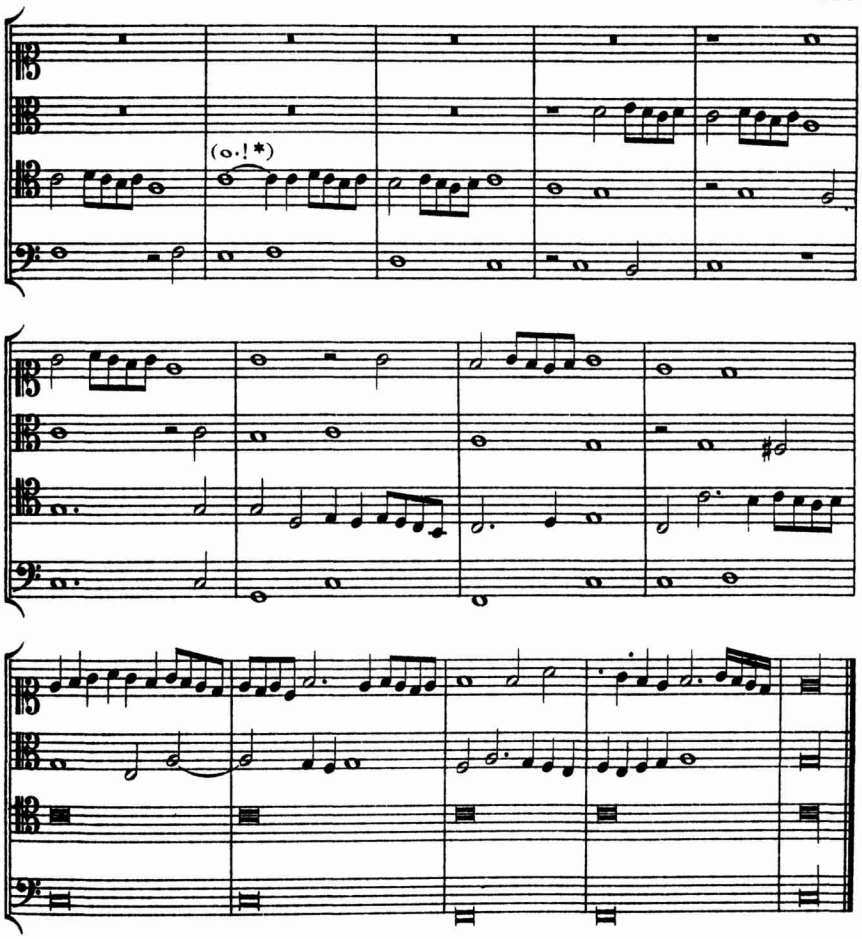


c.) In terris cui quondam.

Choralis in basso tenore alto et in discantu fugat in quinta.

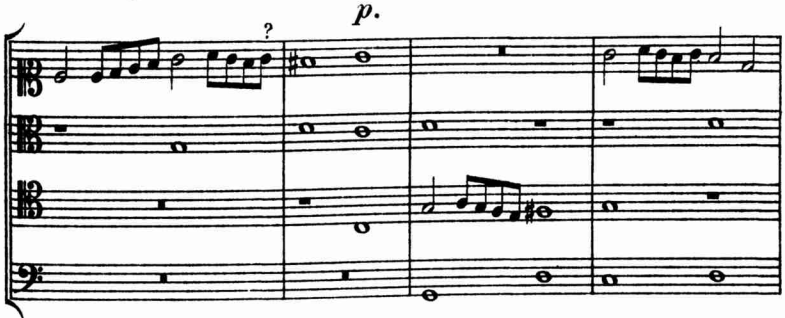
*p.*



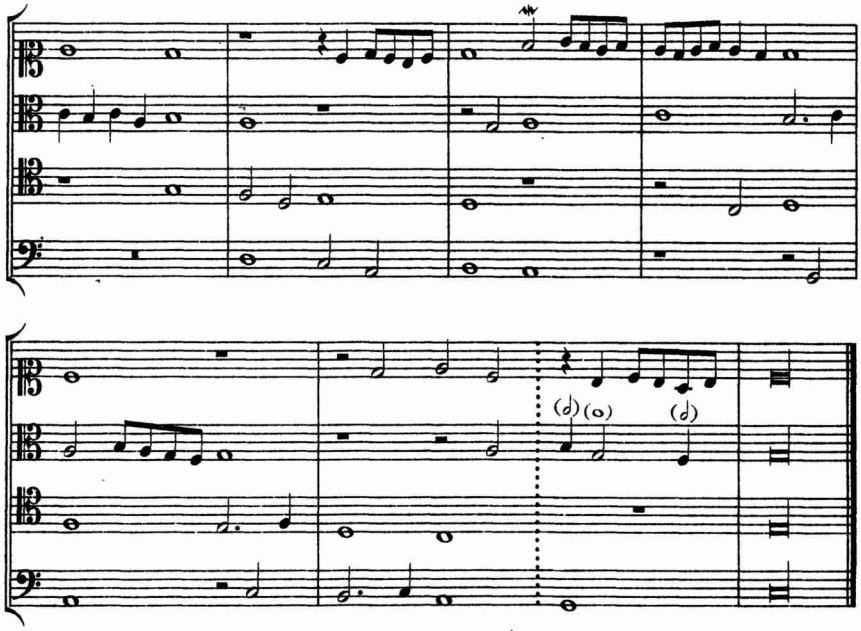



### d) Qui filii &c.

Fugat Choralis in discantu, alto, tenore et basso.

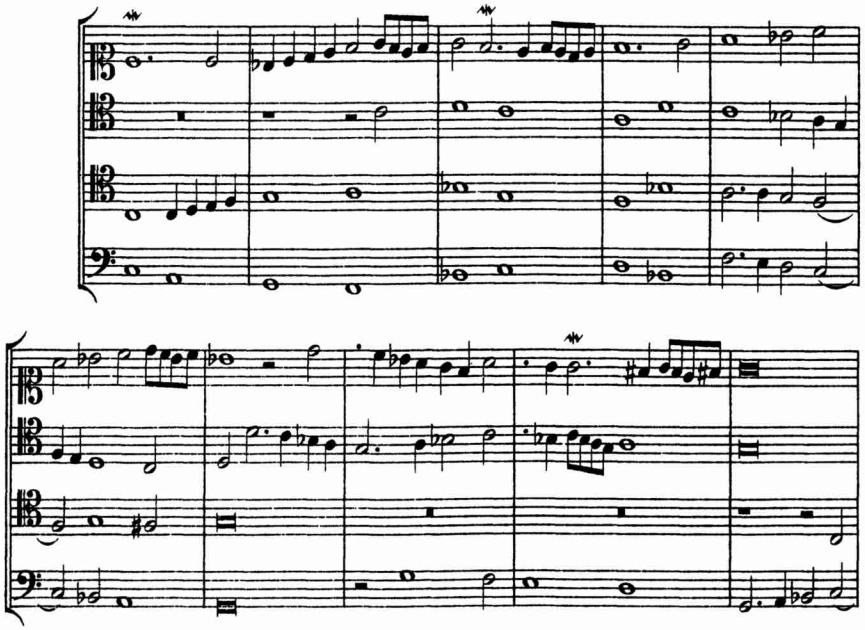


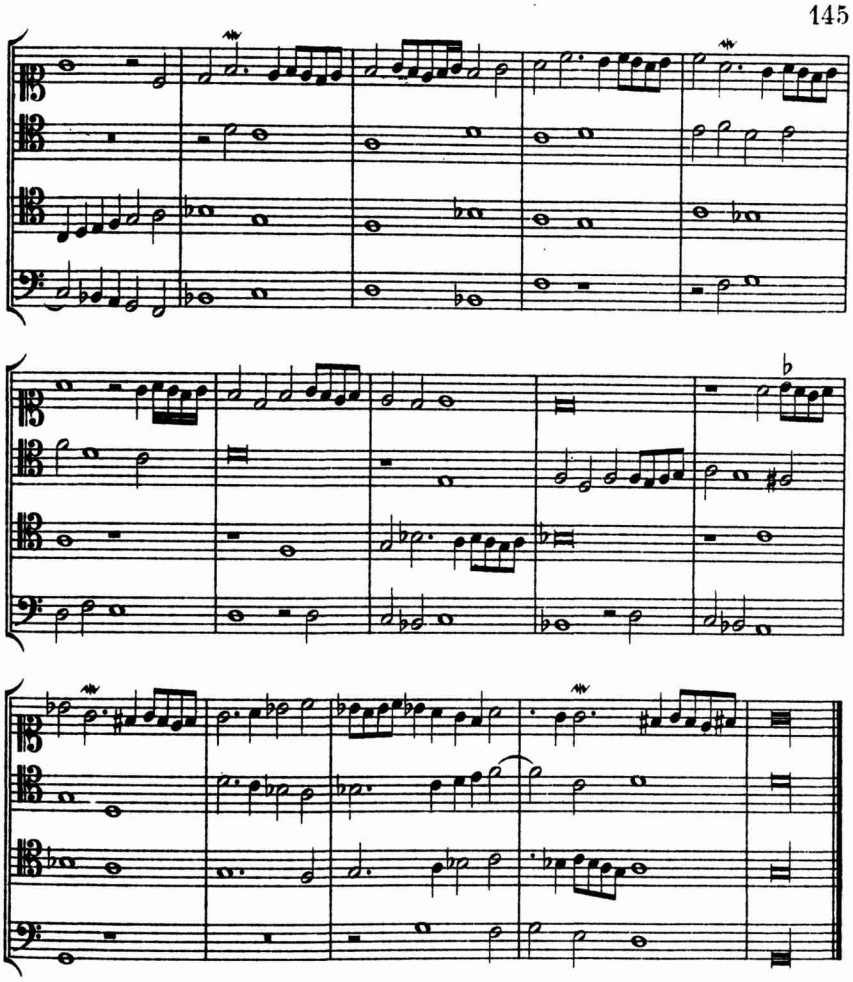

* Vergl. Abschnitt II. S. 30, Anm. 2.



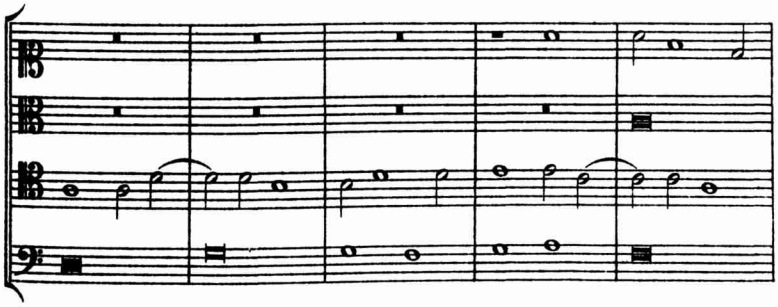
e.) Quam splendida quae omnium ℟.

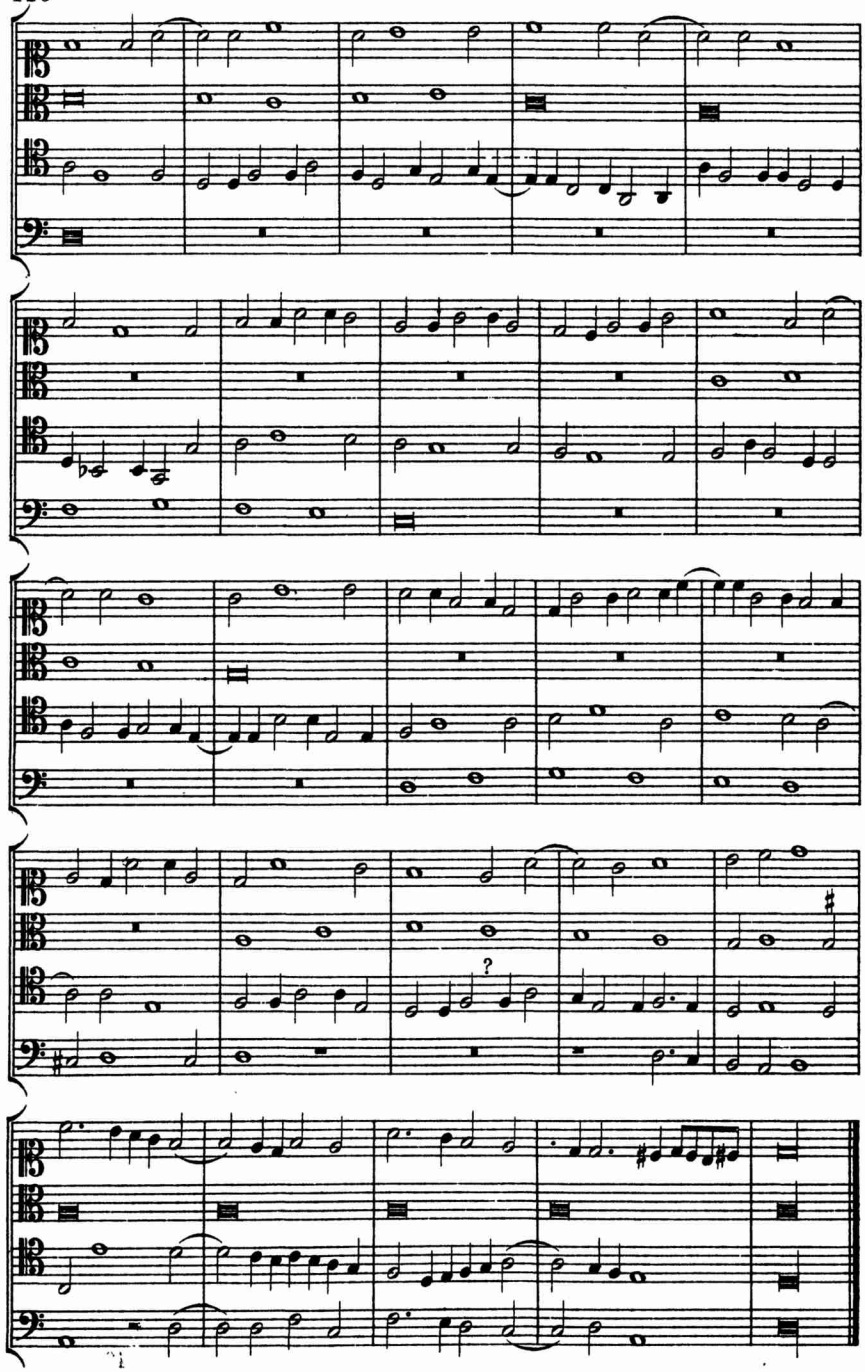
Choralis in tenore.





f.) Te cantus melodia super *tr.*

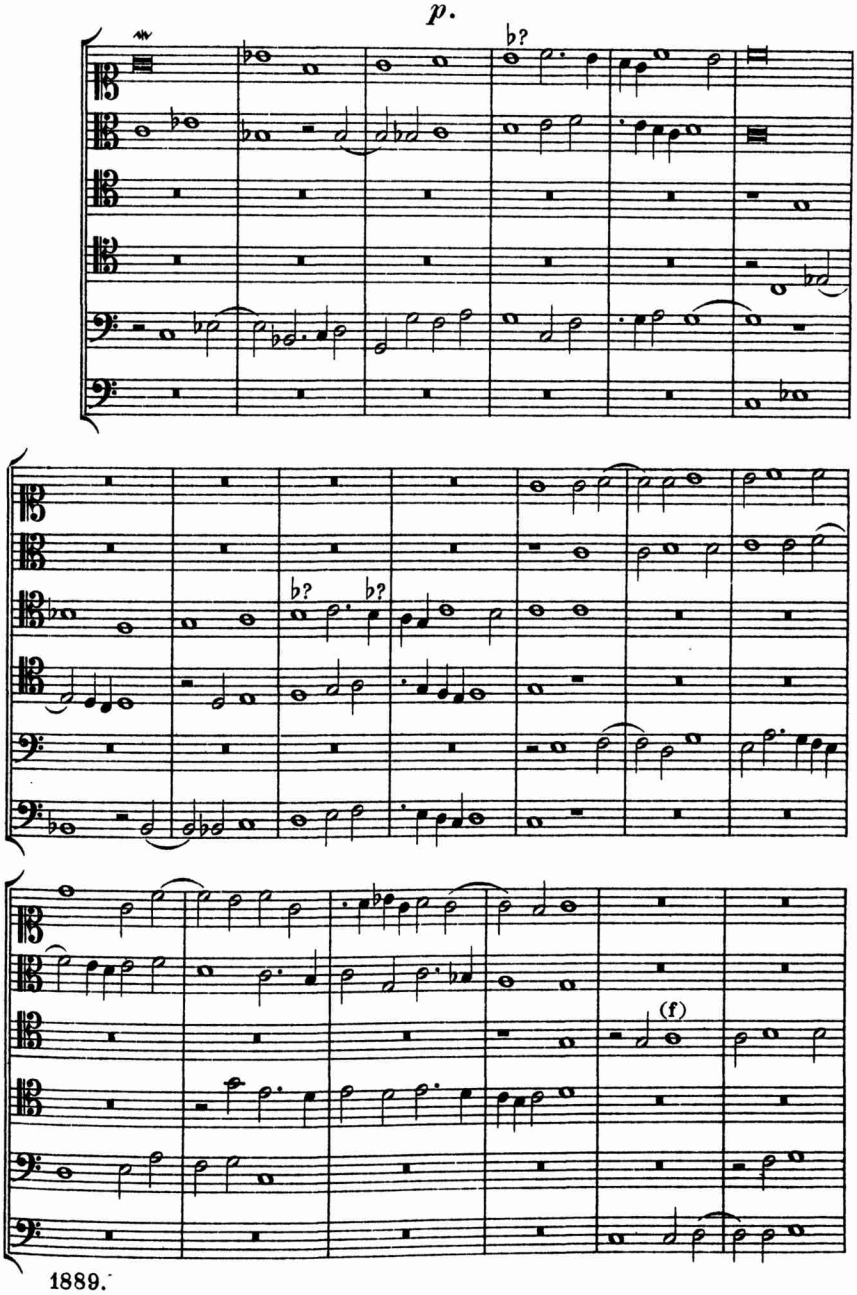




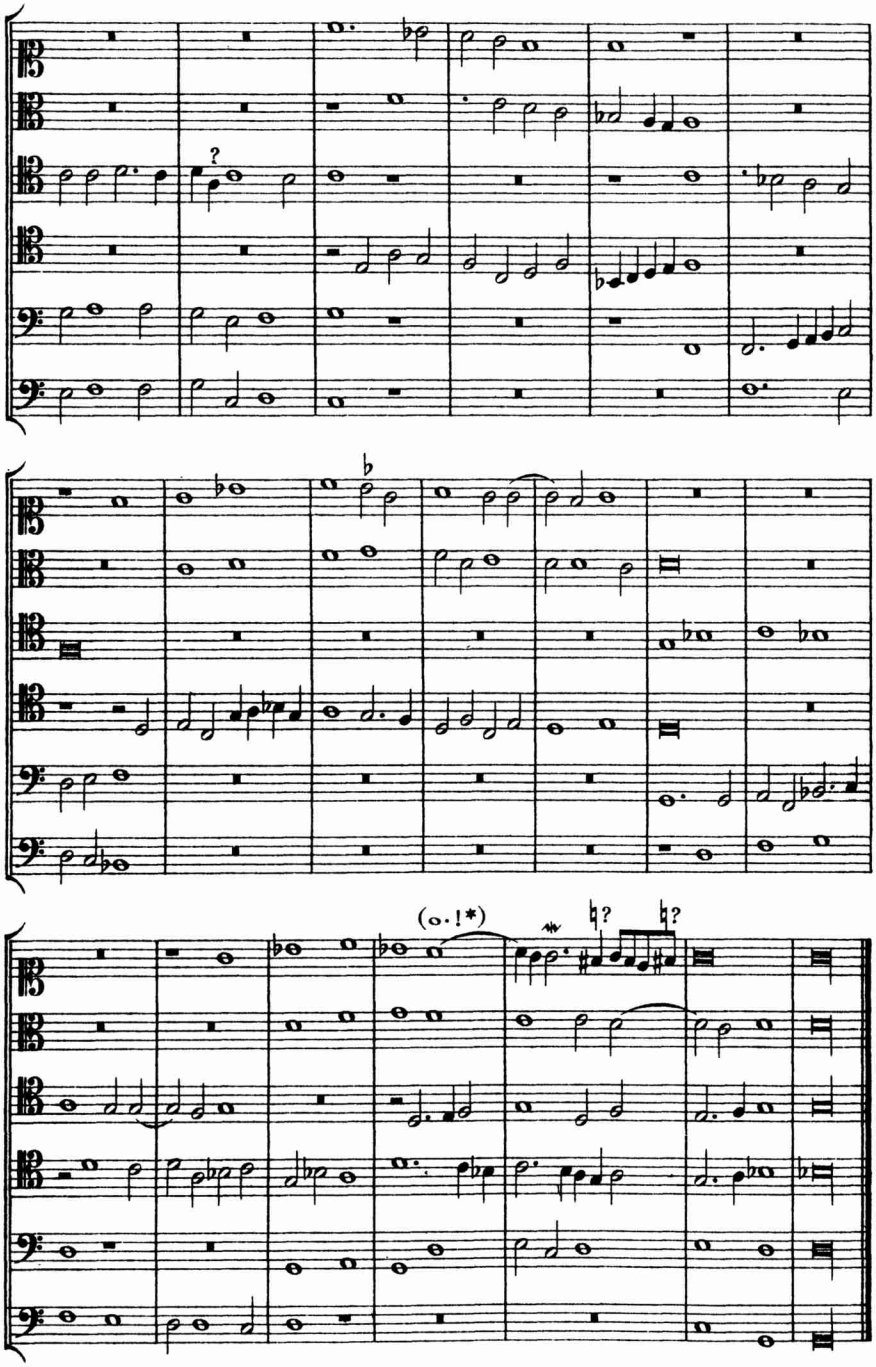
## g.) Te plebis sexus &c.

Choralis fugat in discantu, alto, tenore et basso.

*p.*



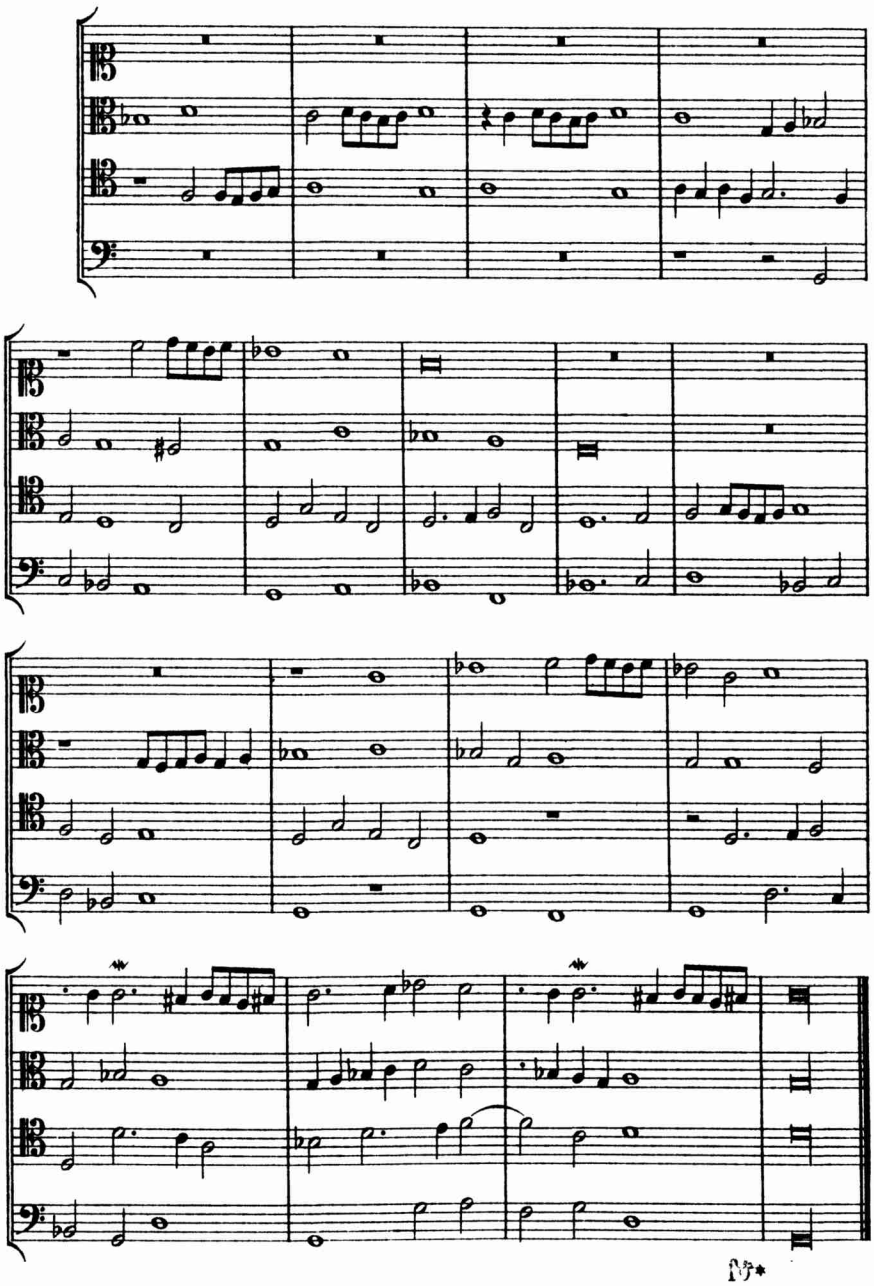

1889.




* Vergl. Abschnitt II. S. 30, Anm. 2.

## h.) Tibi suam manifestat.

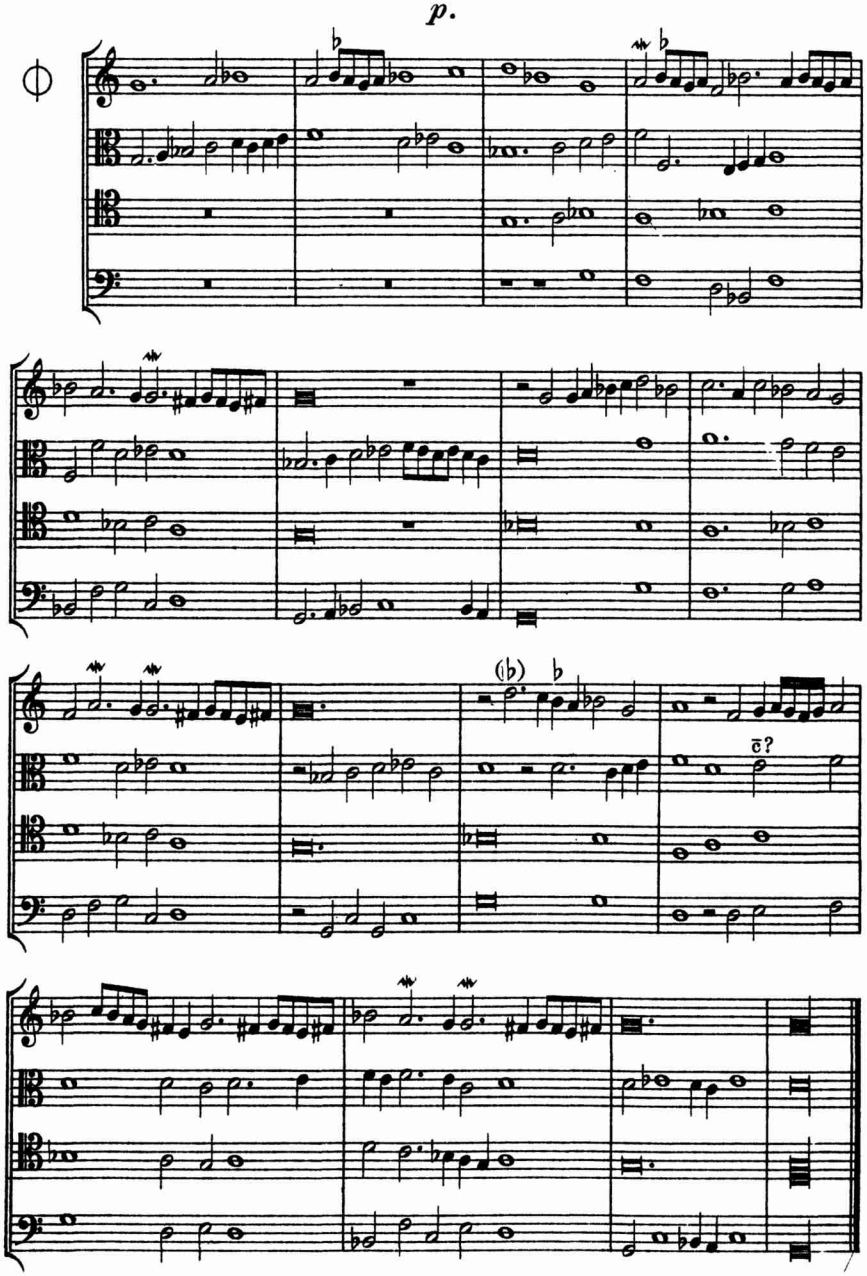
Choralis in discantu et alto. *p.* aut *m.*



## i.) Ut sibi auxilio &c.

Choralis fugat in octavis.

*p.*

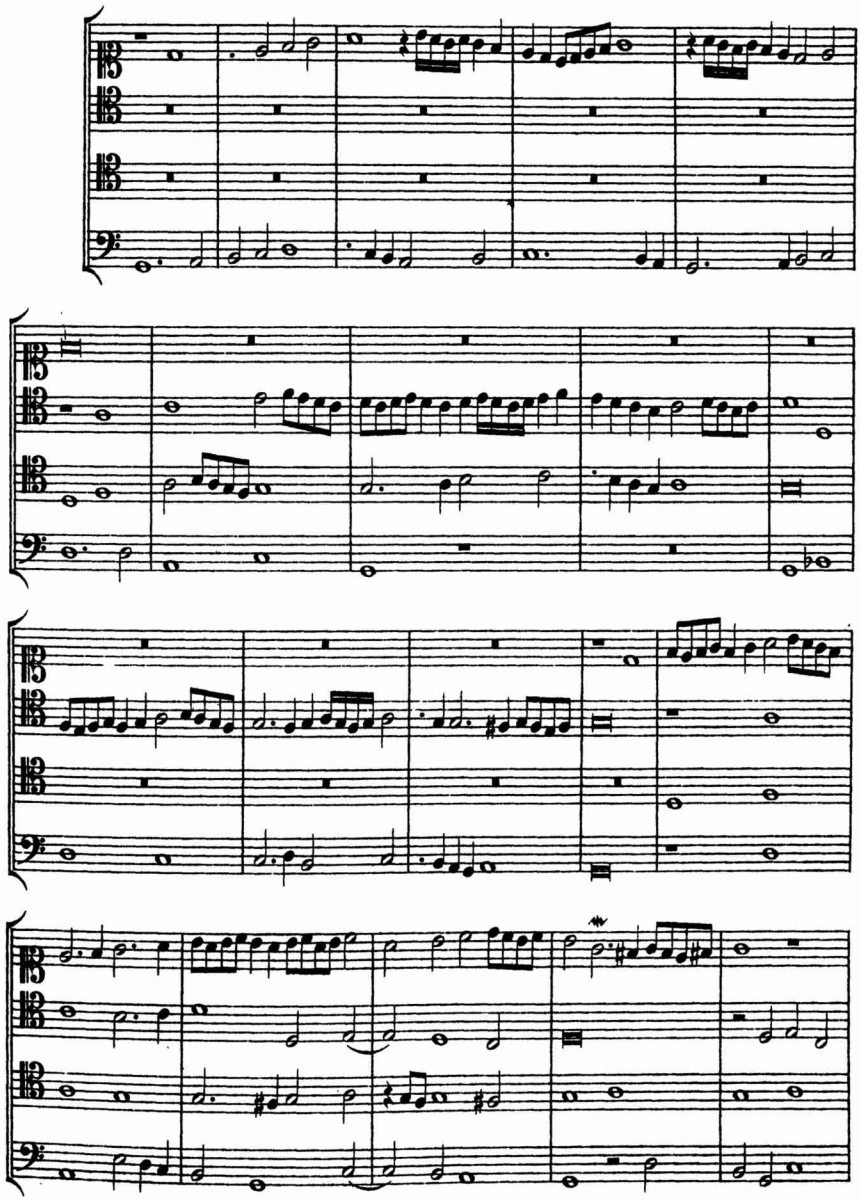


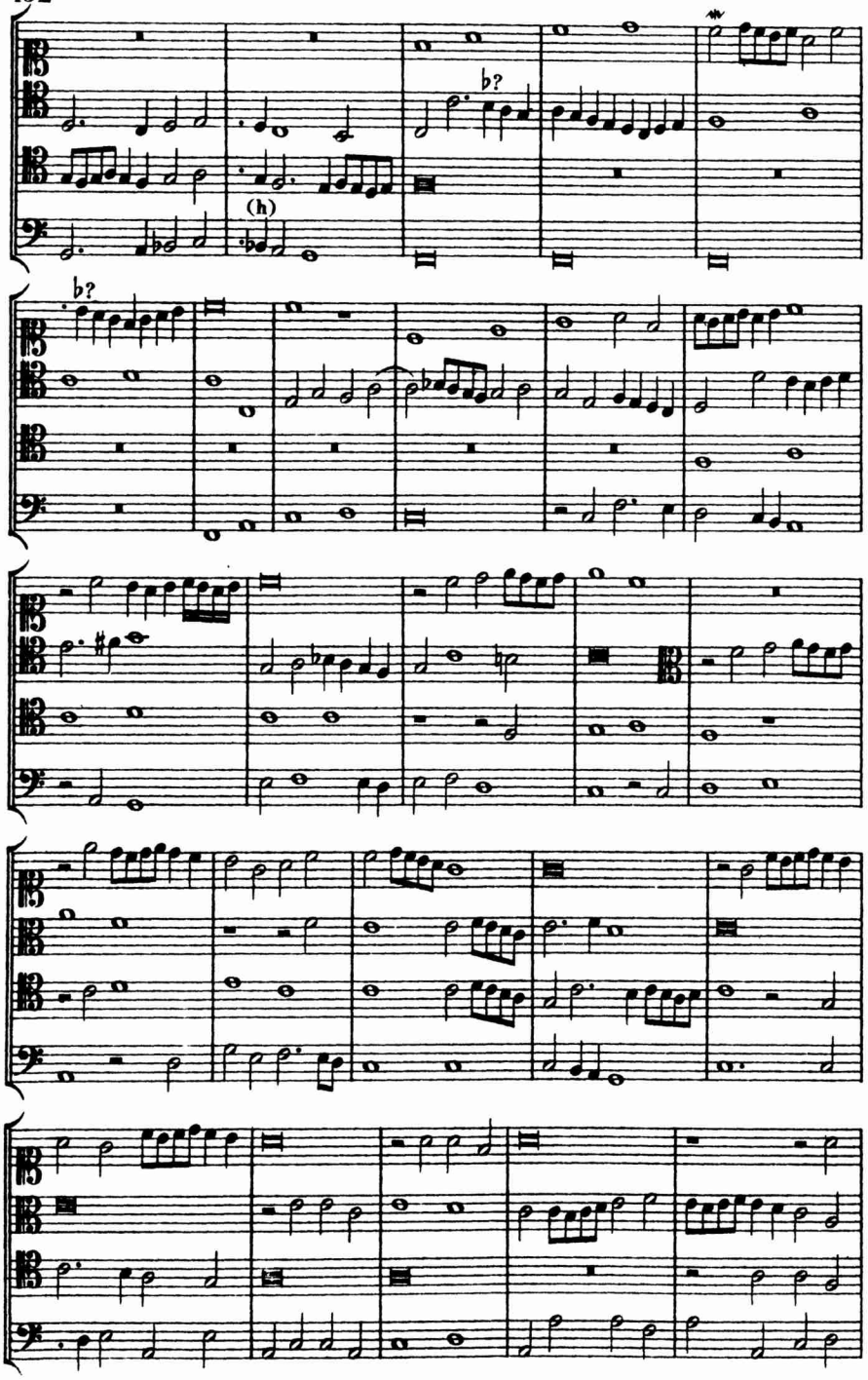
## Nº 23.

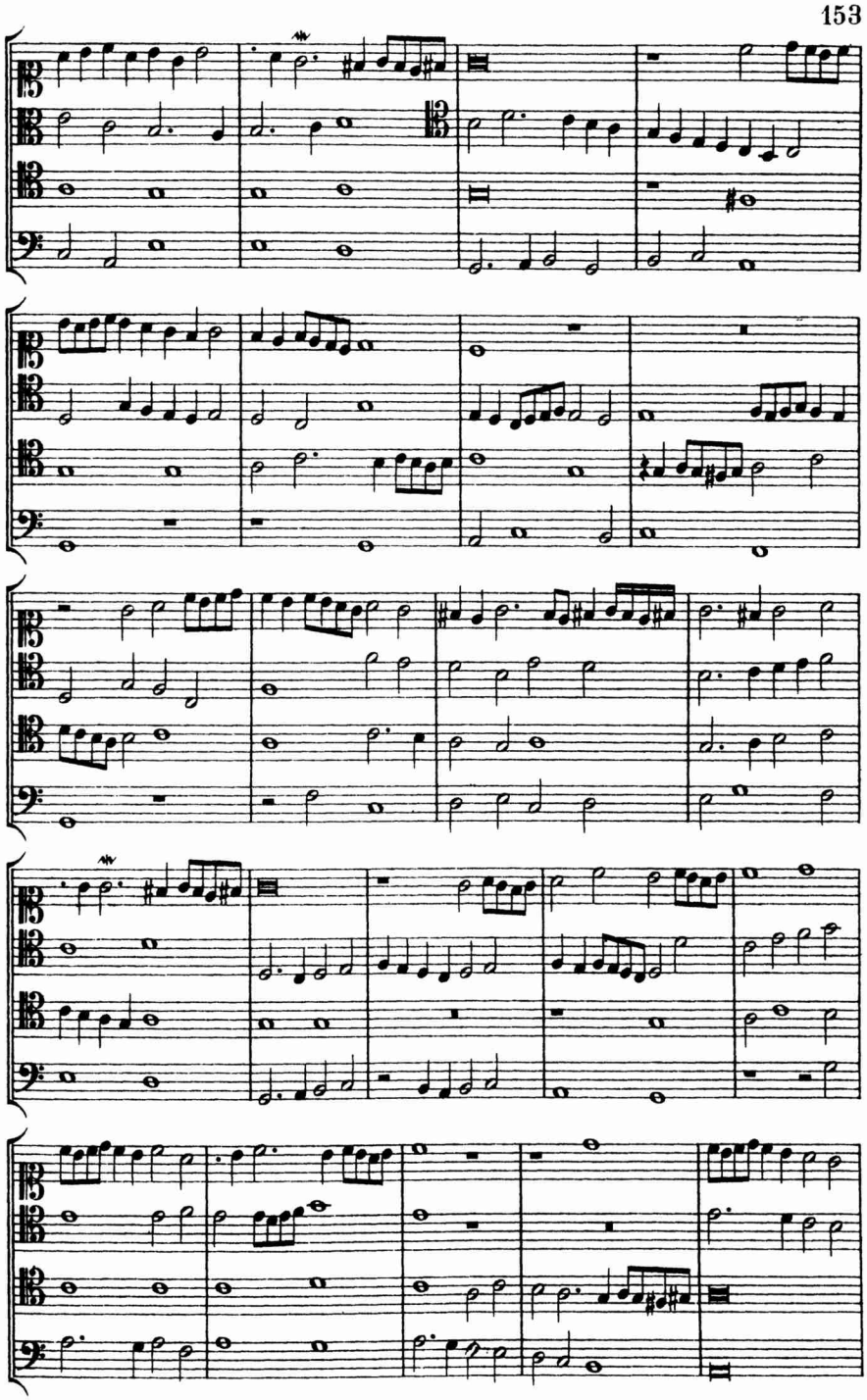
## Spiritus domini.

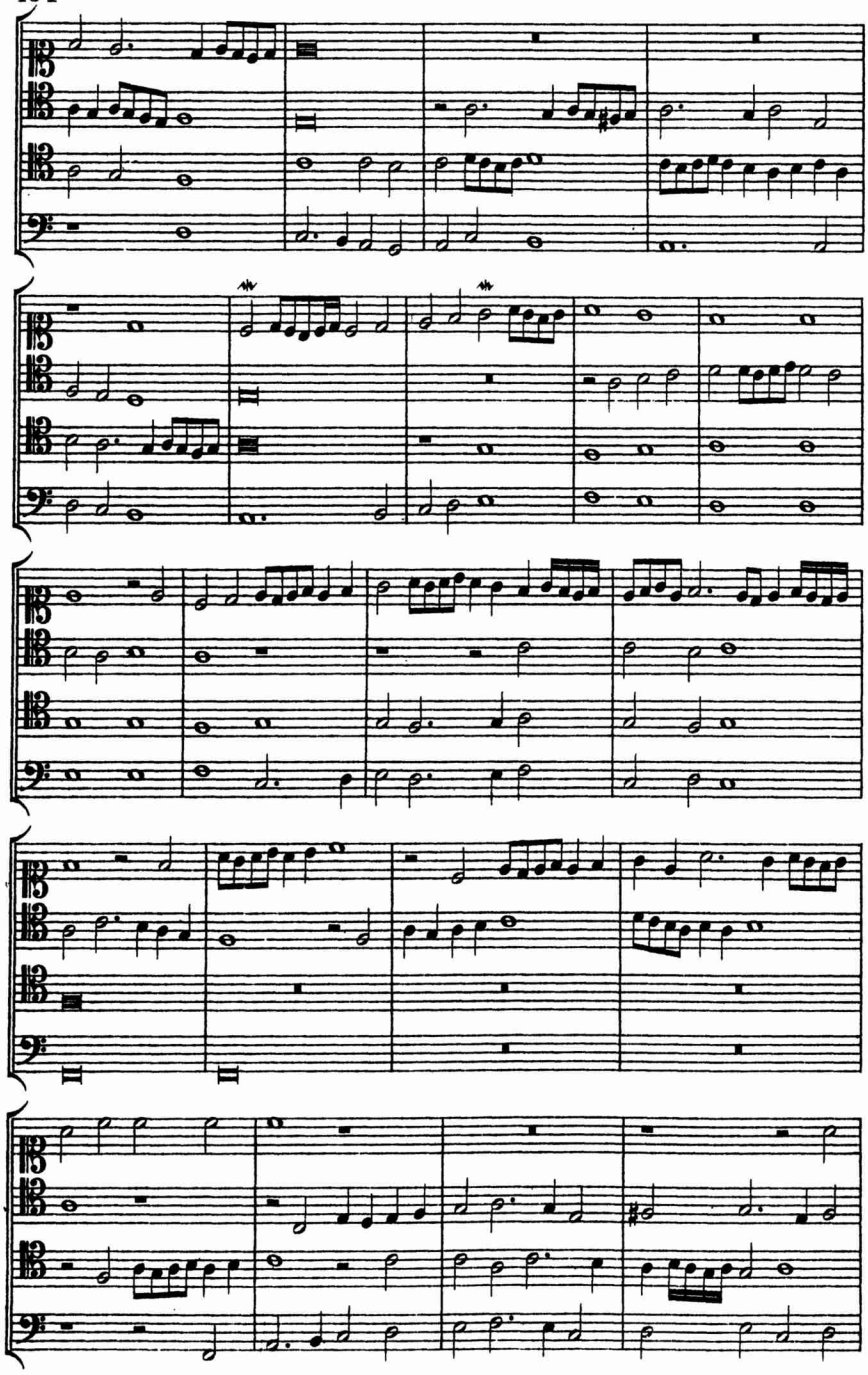
Introitus de sancto Spiritu.

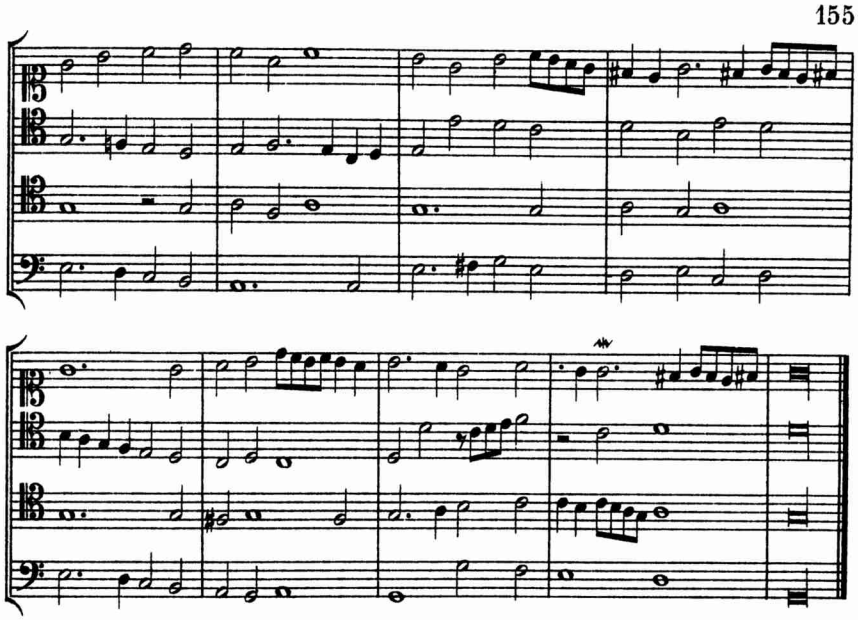
Choralis in tenore. *p.*







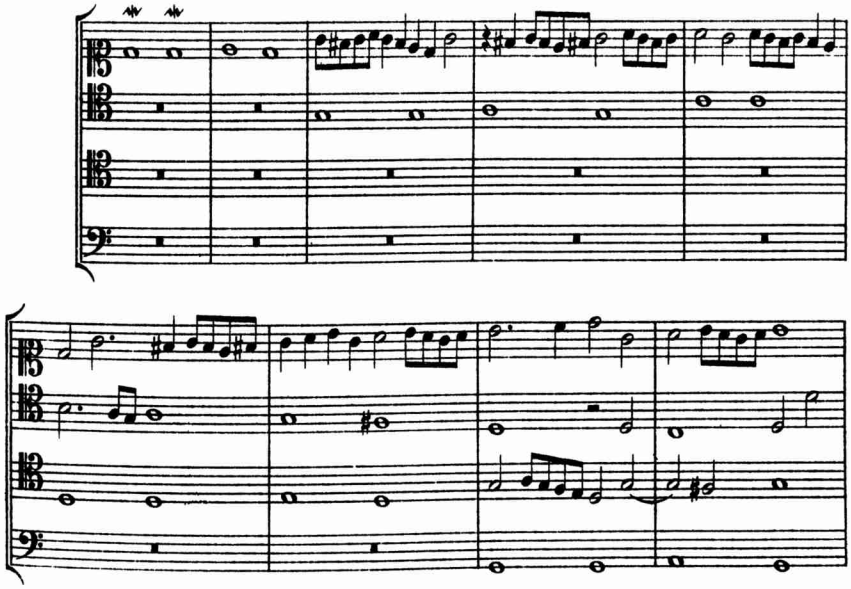


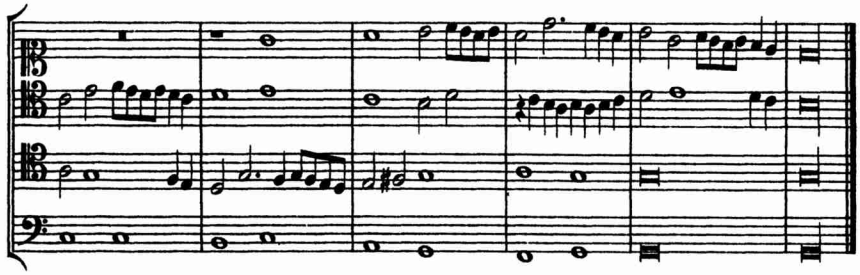


## Nº 24.

### a) Sancti Spiritus assit nobis gratia.

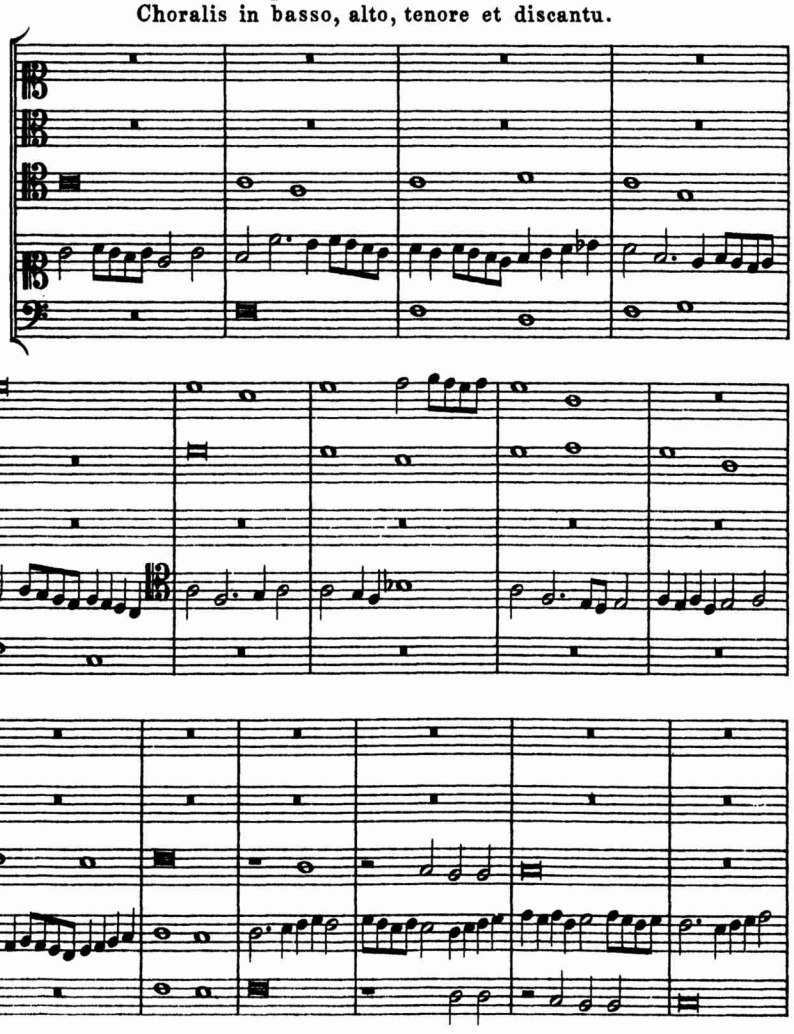
Sequentia de sancto Spiritu.
Choralis in basso. *p*.

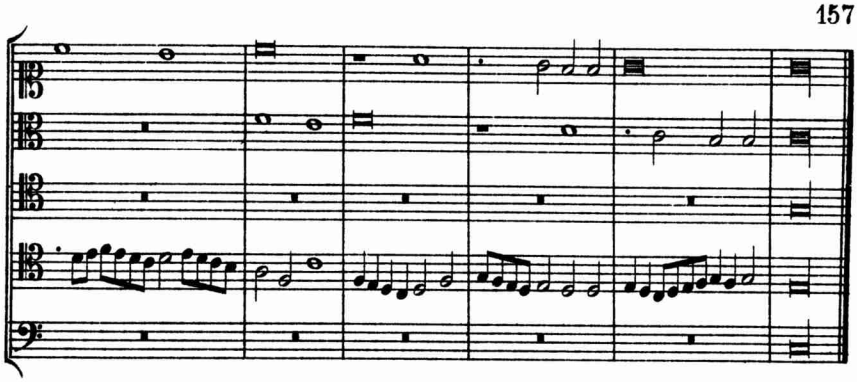




**b) Expulsis inde cunctis.**

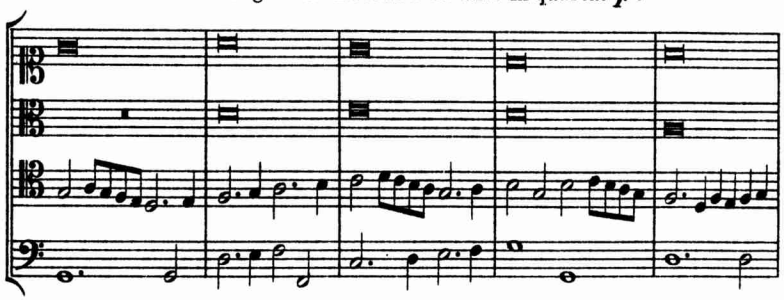
Choralis in basso, alto, tenore et discantu.

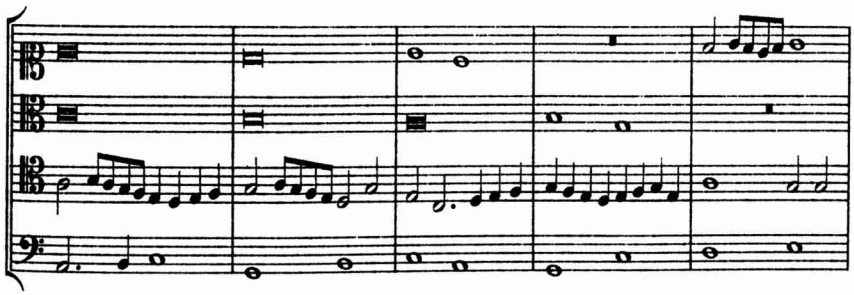


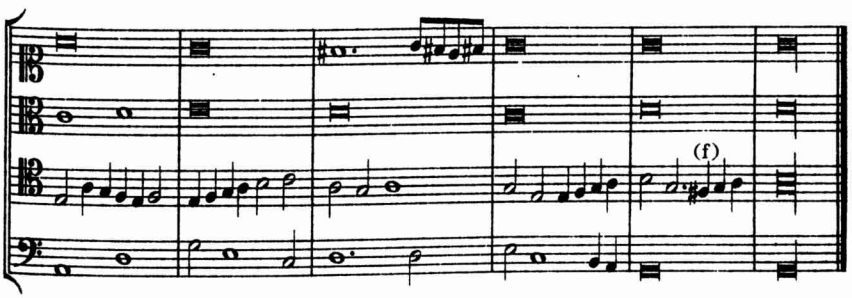


### c.) Infunde unctionem tuam &c.

Choralis fugat in discantu et alto in quarta. *p*.

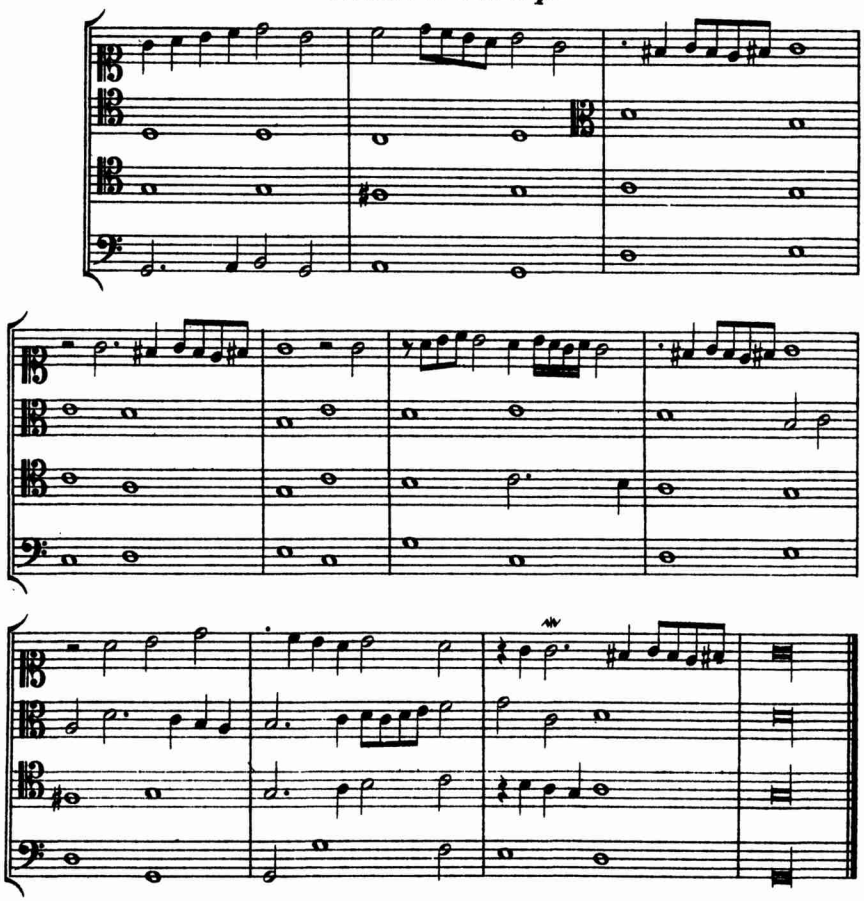






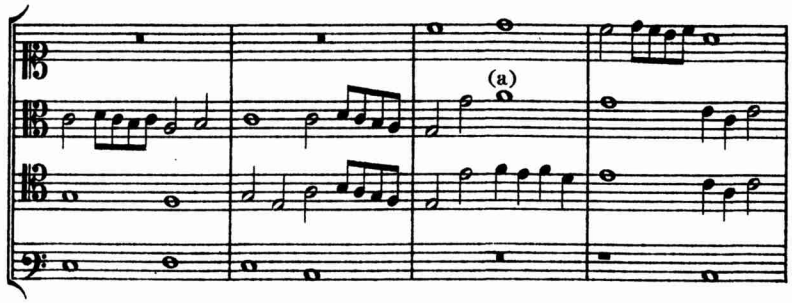
## d.) Purifica nostri.

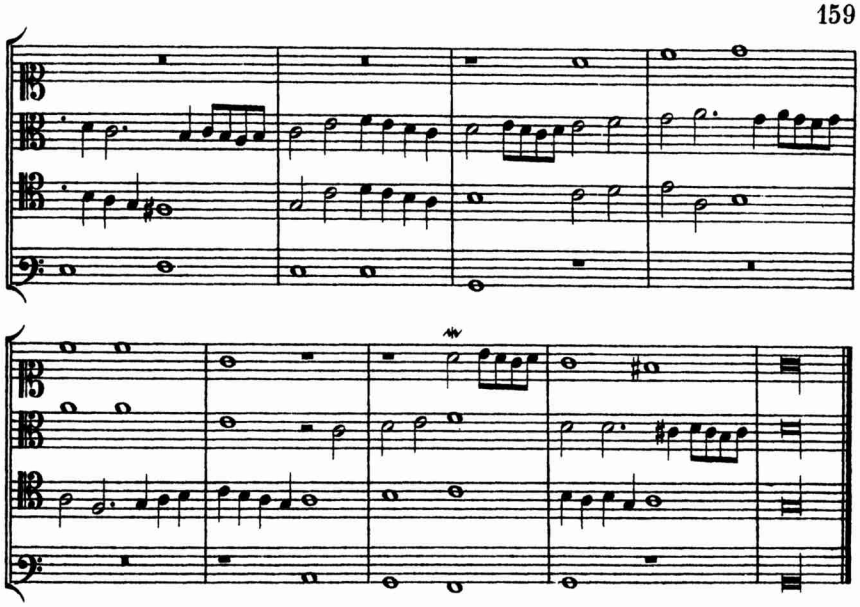
Choralis in tenore. *p.*



## e.) Mundi cordis &c.

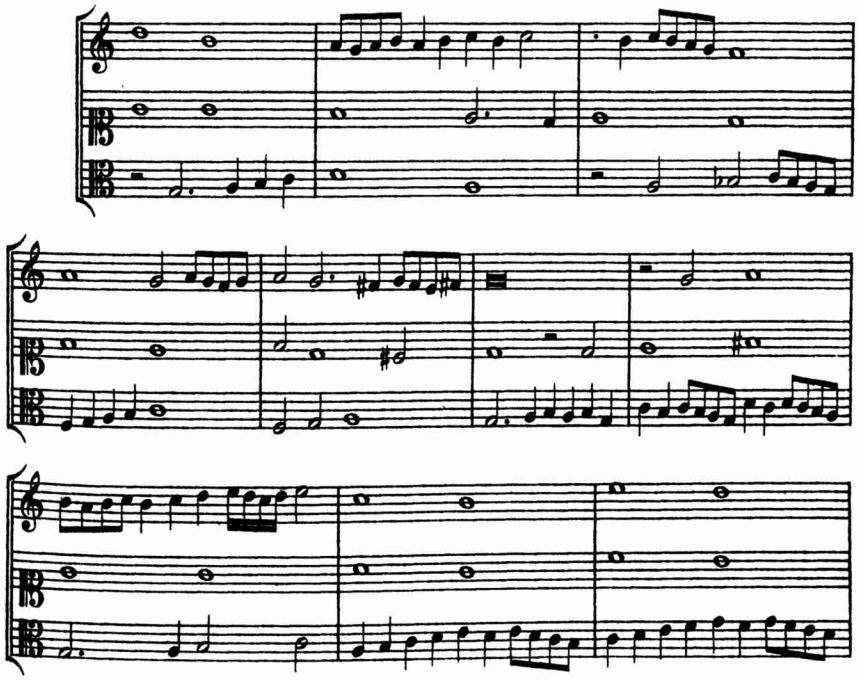
Choralis in basso et discantu. *p.*

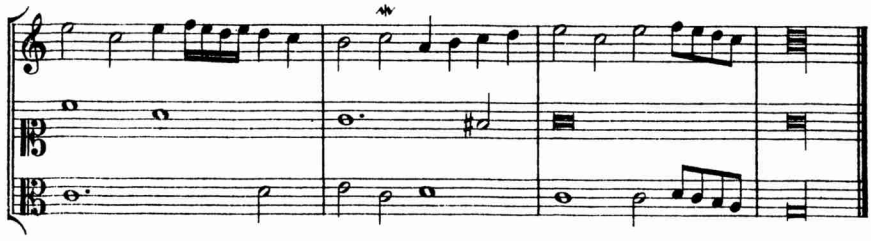




### f.) Apostolos tu confortasti &c.

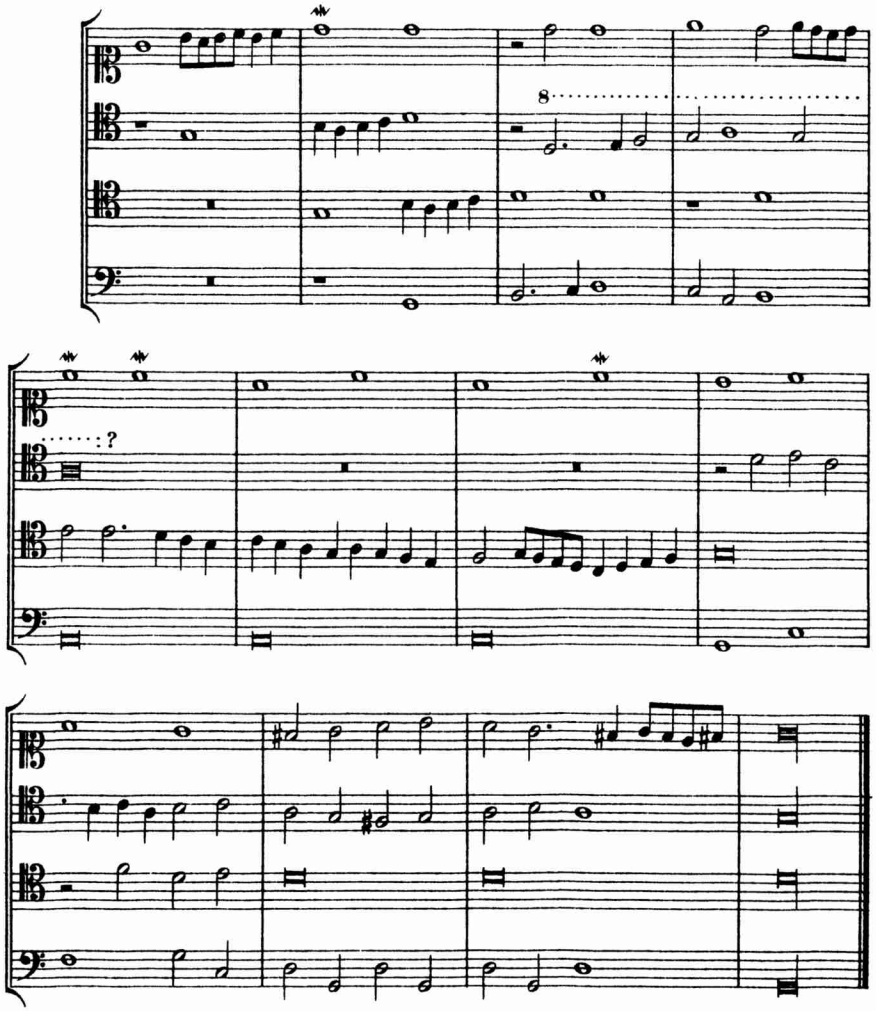
Choralis in tenore. *m.*





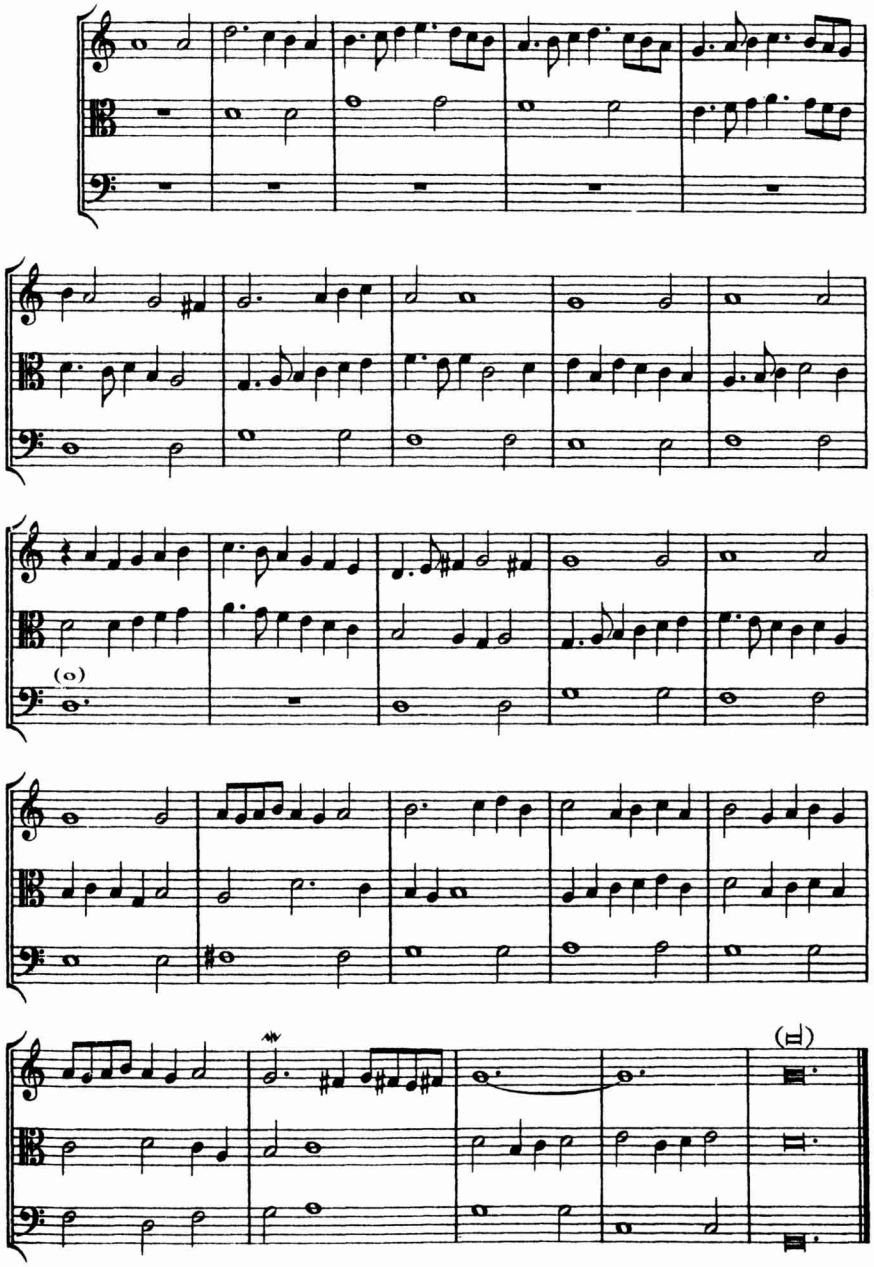
### g.) Tu super aquas &c.

Choralis in discantu. *p.*



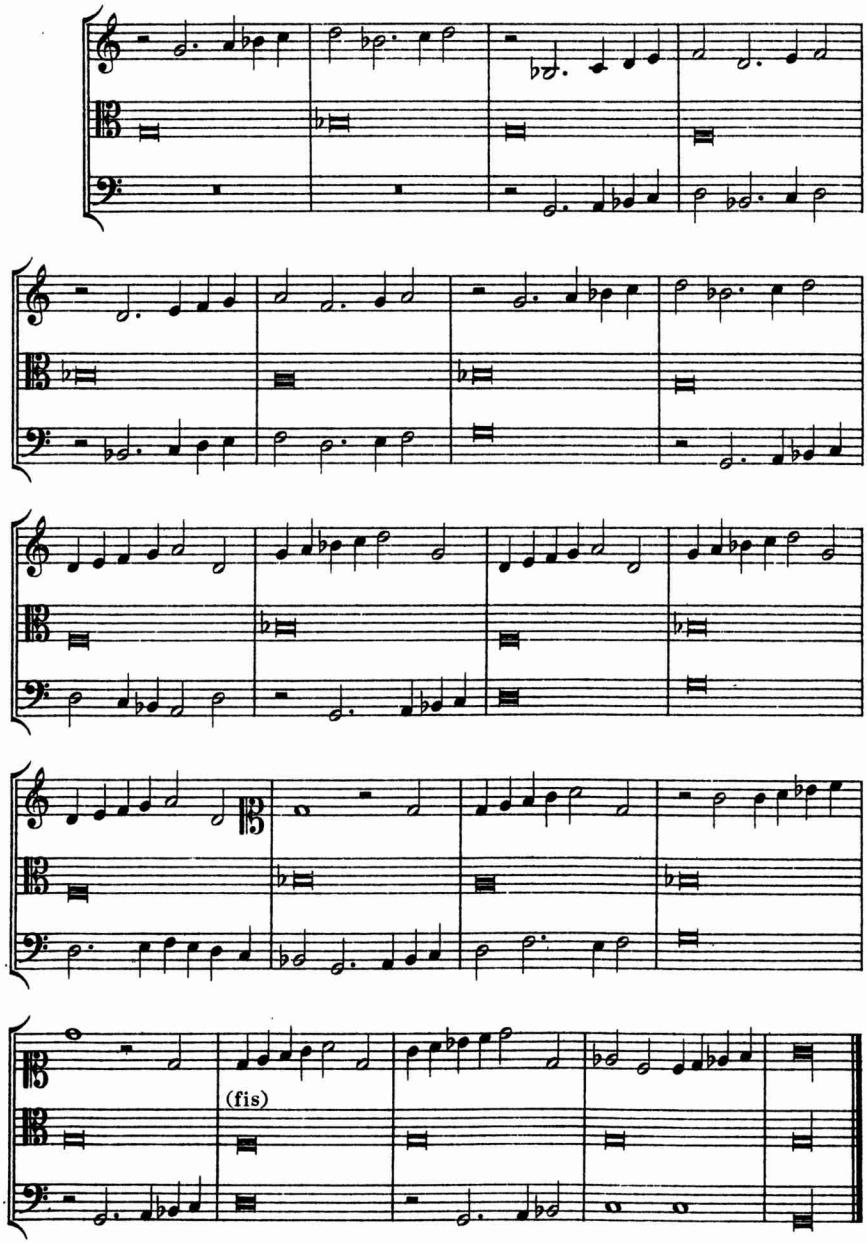
## h.) Tu aspirando &c.

Choralis in basso. *p.*



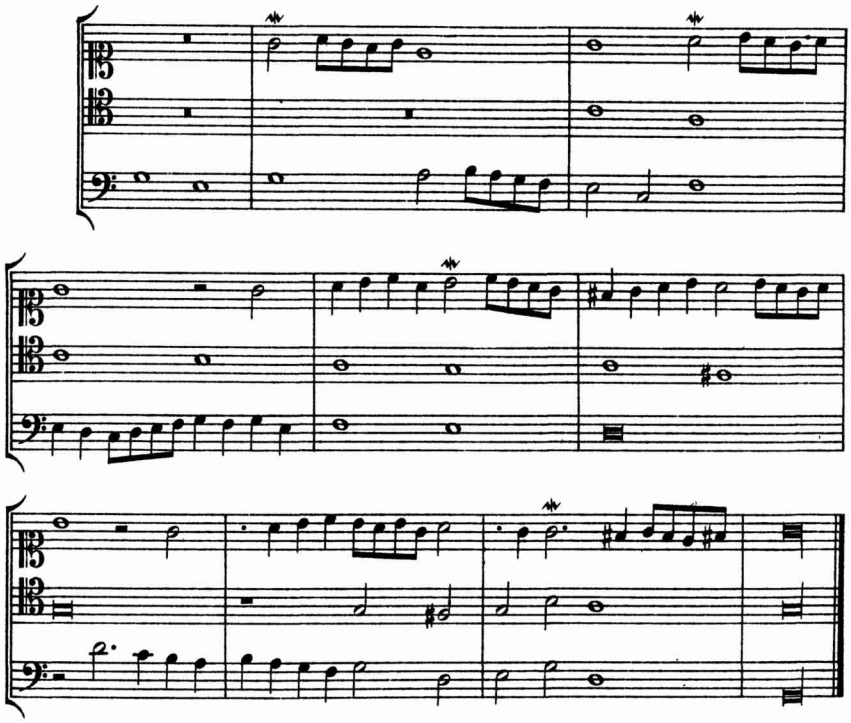
## i) Idolatras ad cultum &c.

Choralis in tenore. *m.*



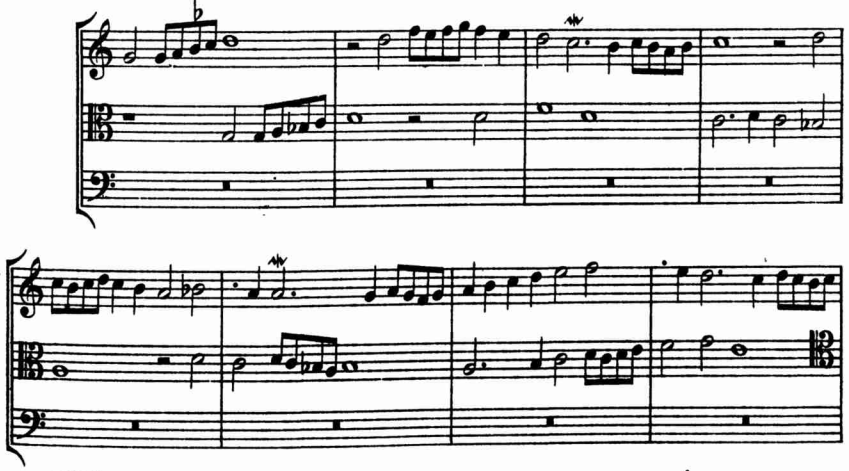
## k.) Sine quo preces.

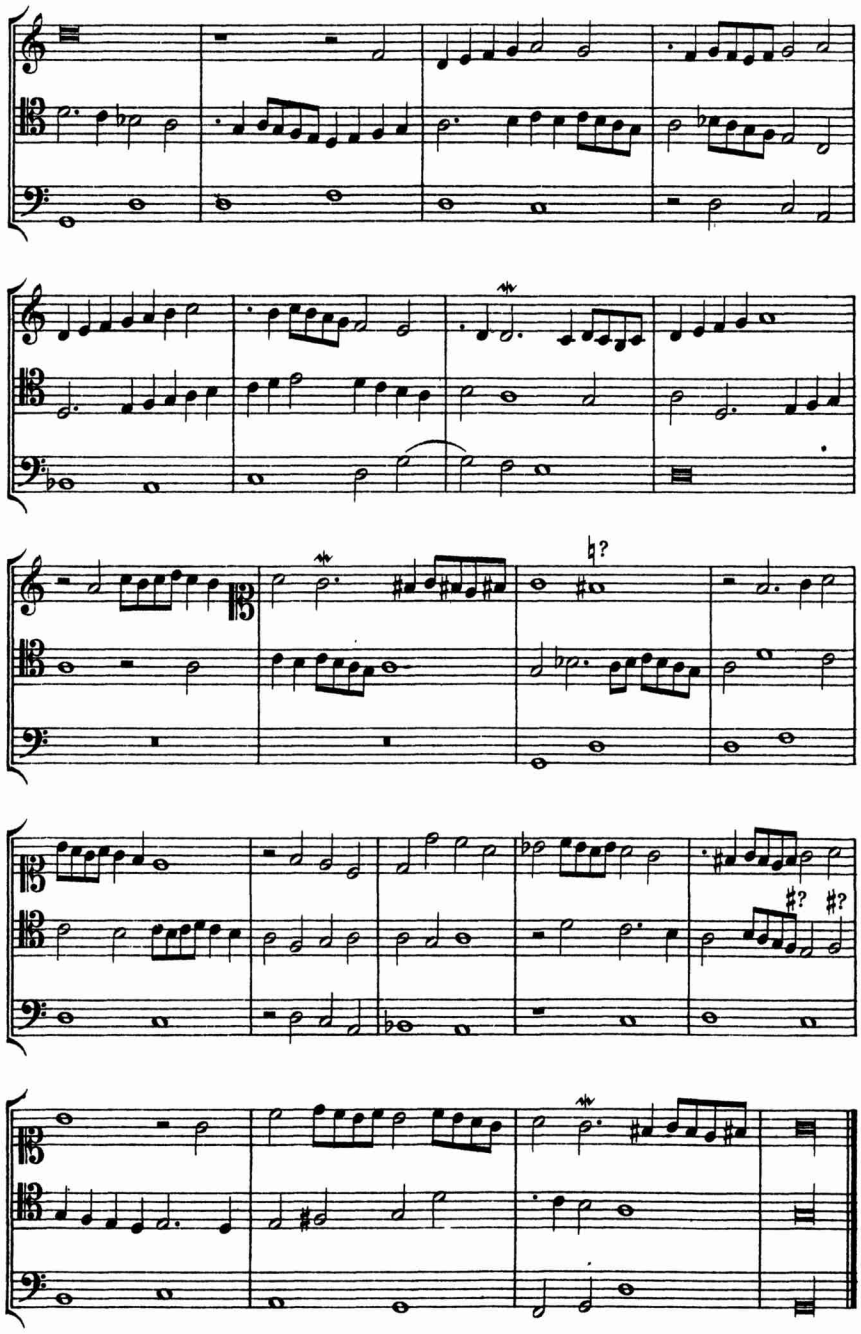
Choralis in tenore. *m*.



## l.) Ipse hodie Apostolos Christi &c.

Choralis in basso. *p*.

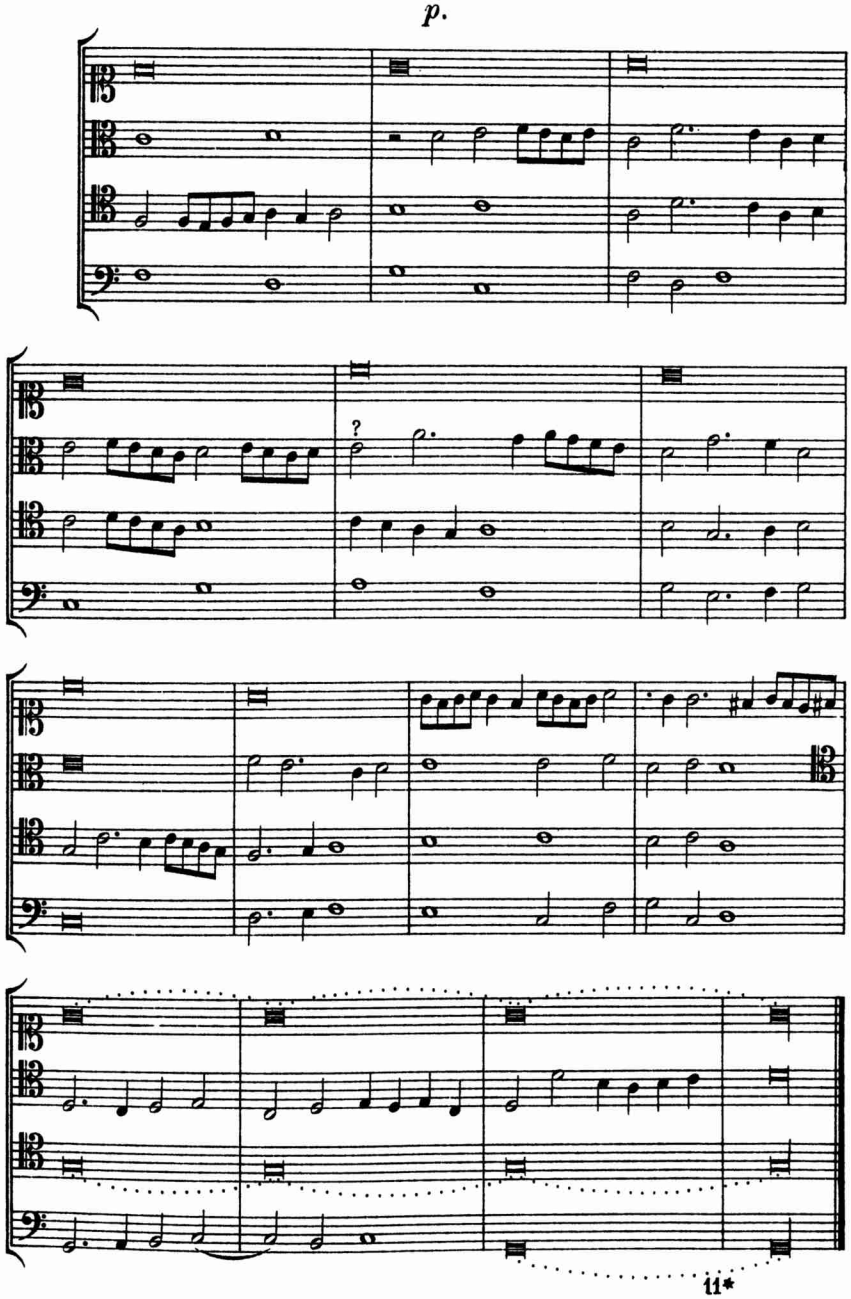




## m.) Sancti Spiritus assit nobis gratia.

Choralis in discantu.

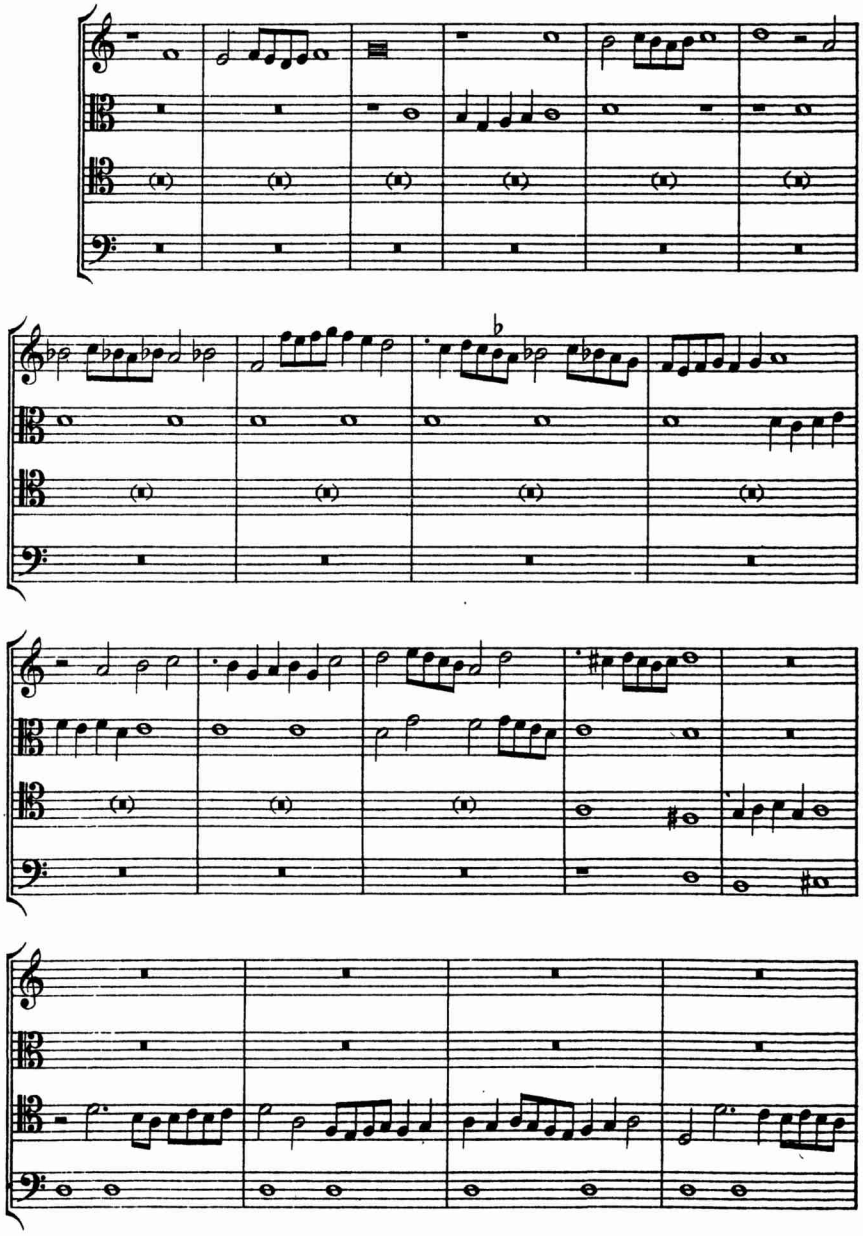
*p.*

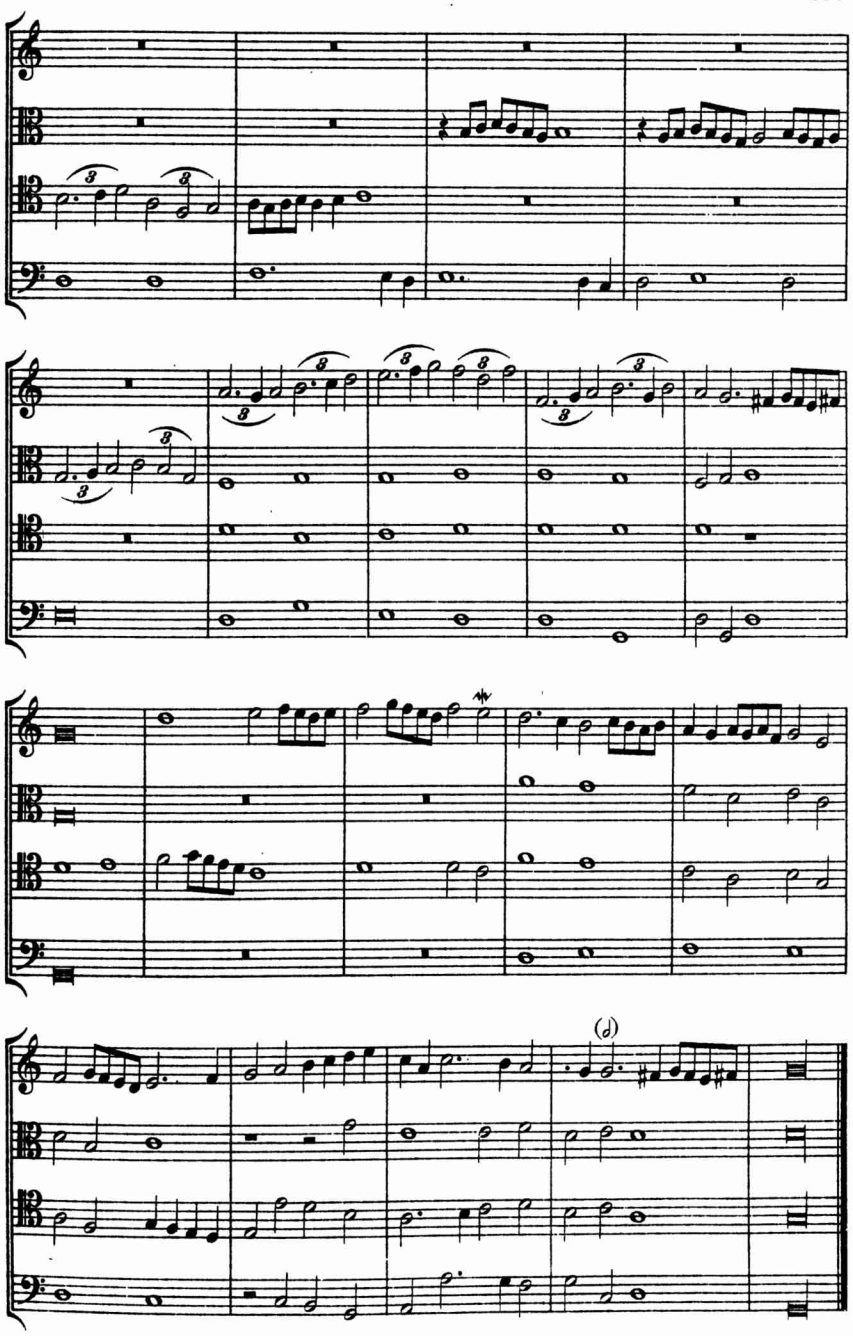


## Nº 26.

### Gloria Patri &c.

Septimi toni. *p.*



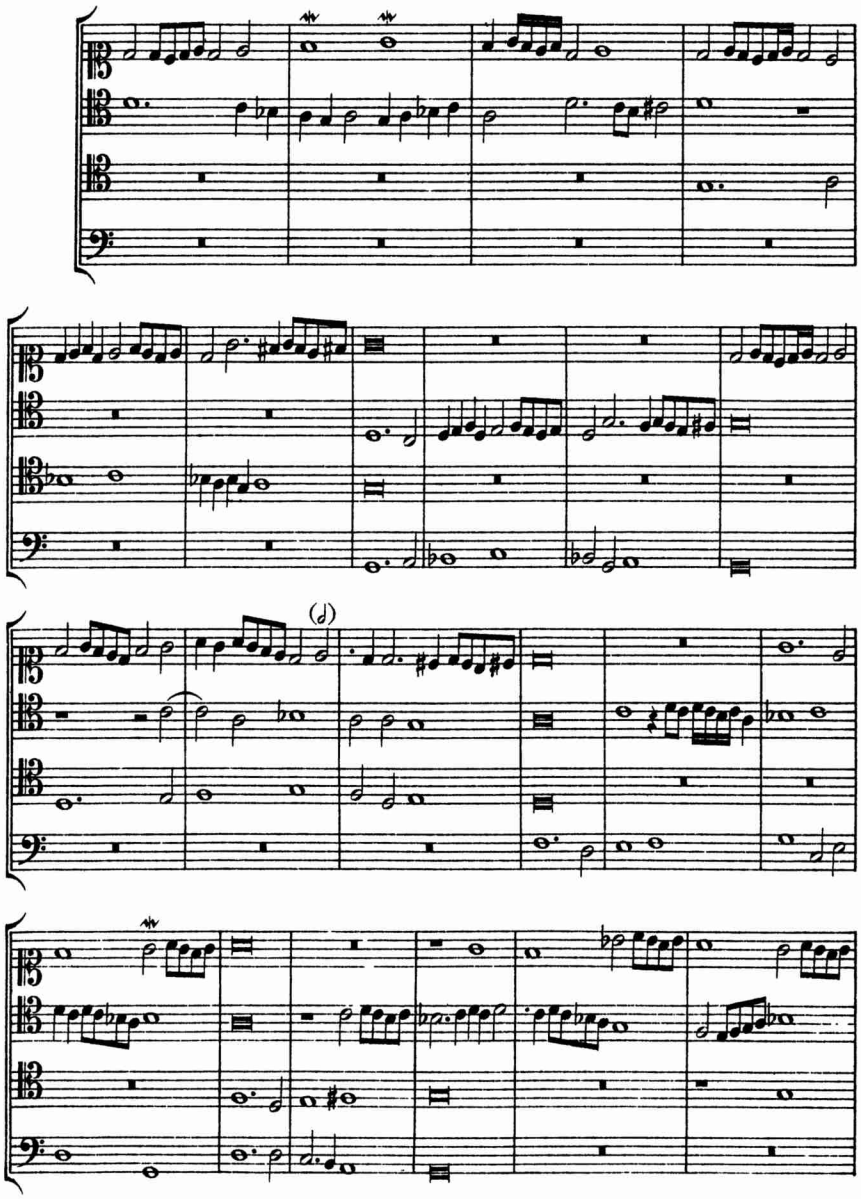


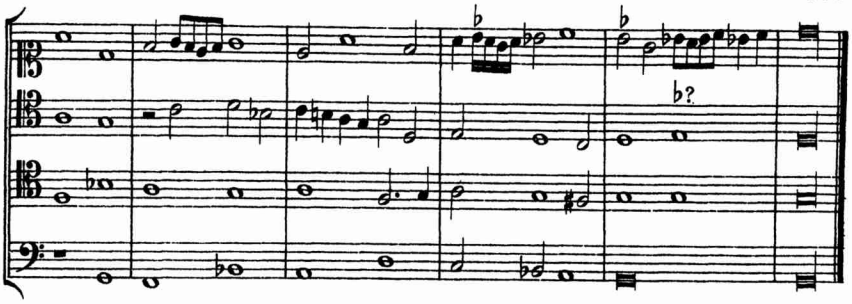
## Nº 27.

### a.) Natus ante secula &c.

In nativitate domini sequentia.
Choralis in tenore et aliis vocibus.

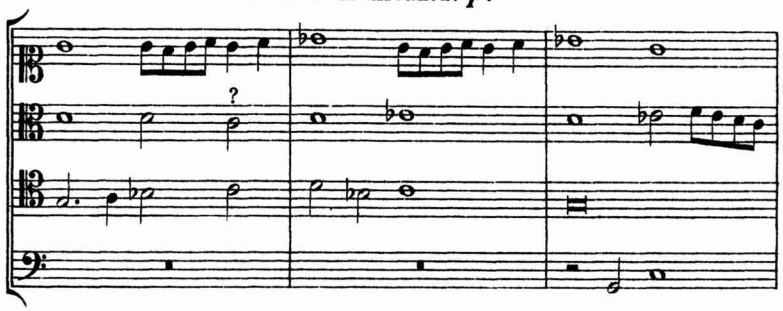
*p.*

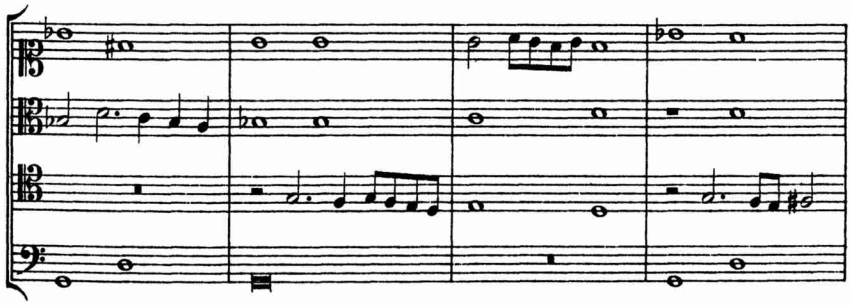


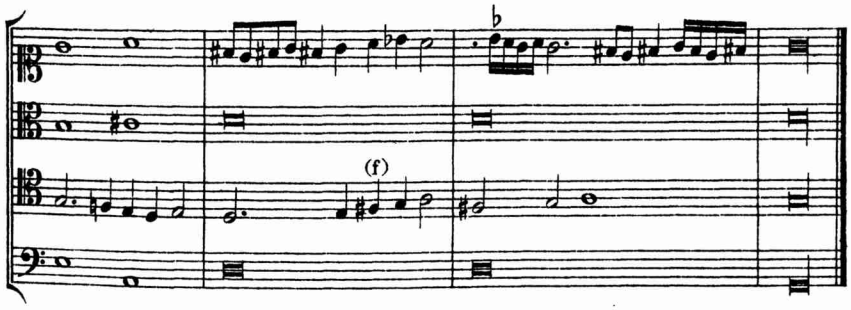


**b.) Per quem dies et horae &c.**

Choralis in discantu. *p.*



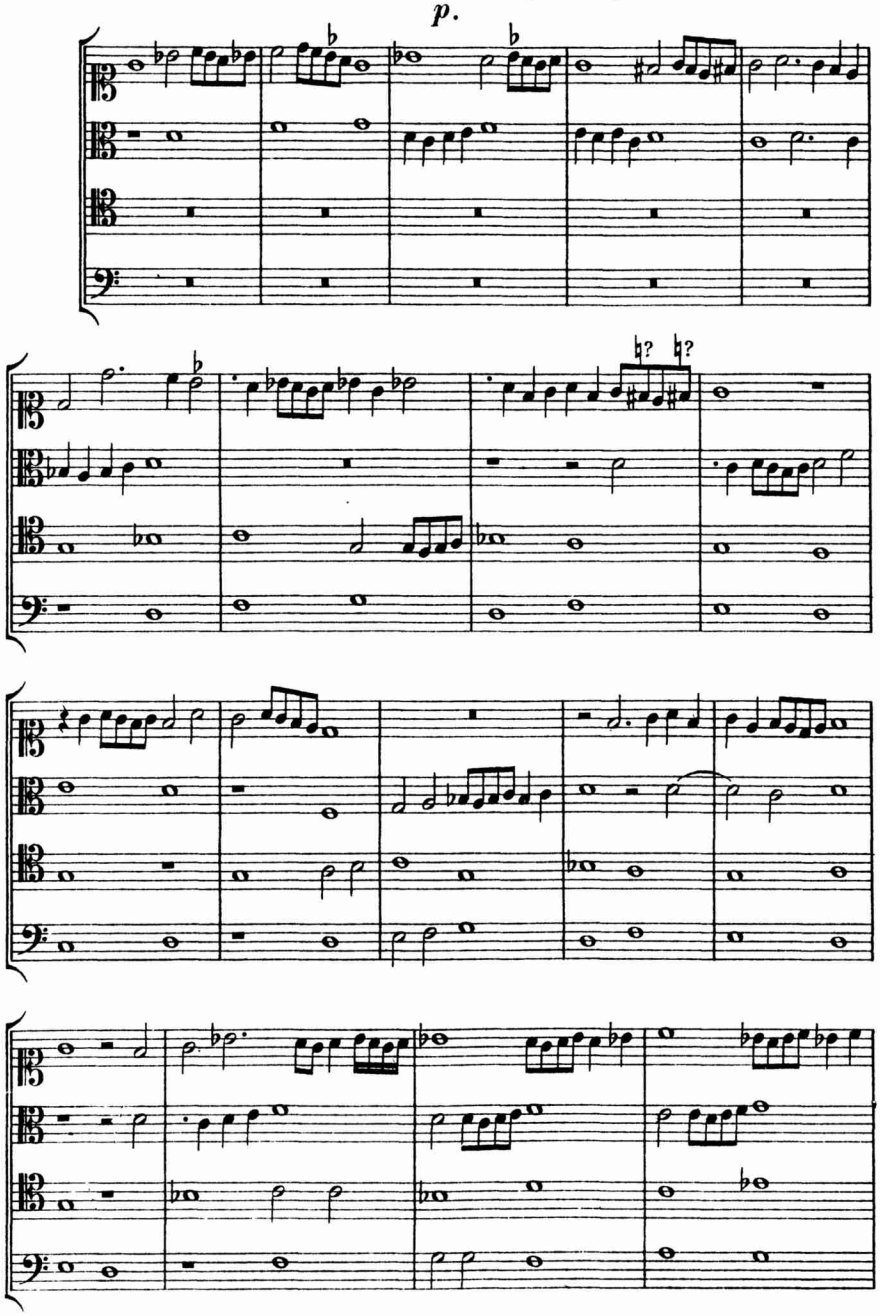


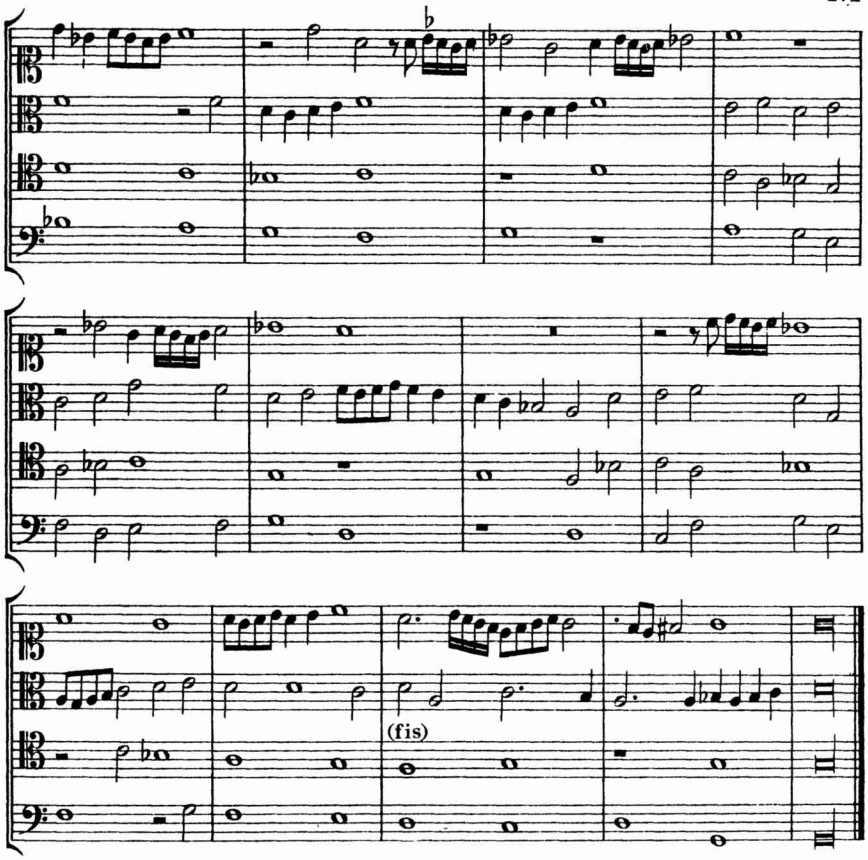


## c.) Hic corpus assumpserat &.

Choralis in tenore et basso fugat in quarta.

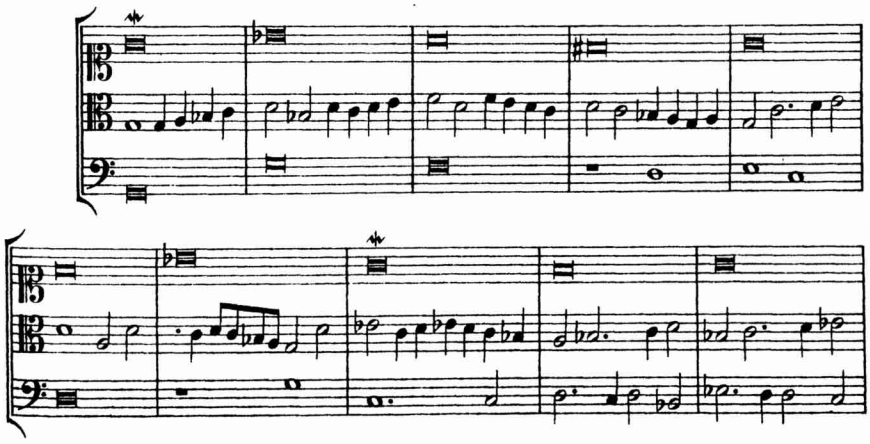
*p.*

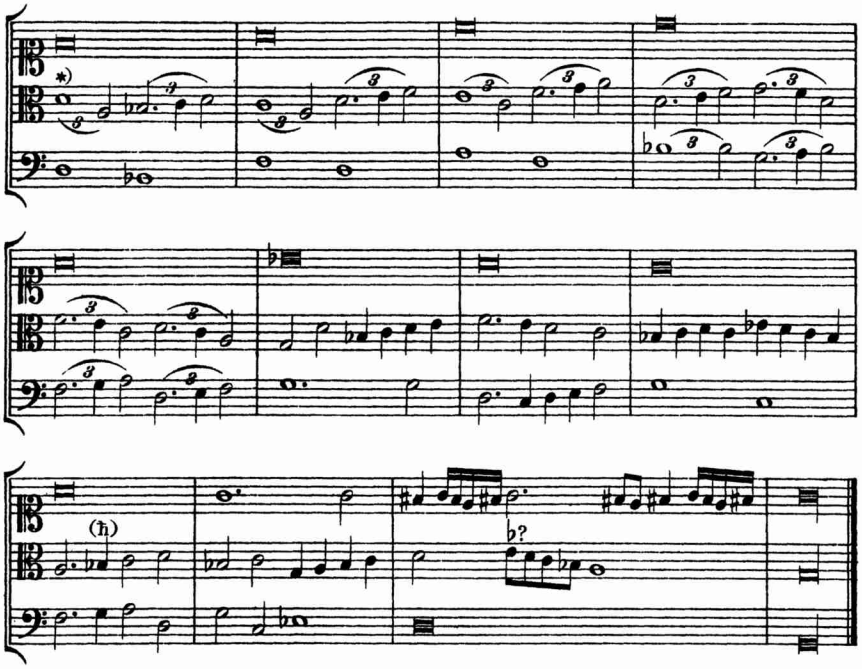





## d.) Nec nox vacat *d*.

Choralis in discantu. *m*.

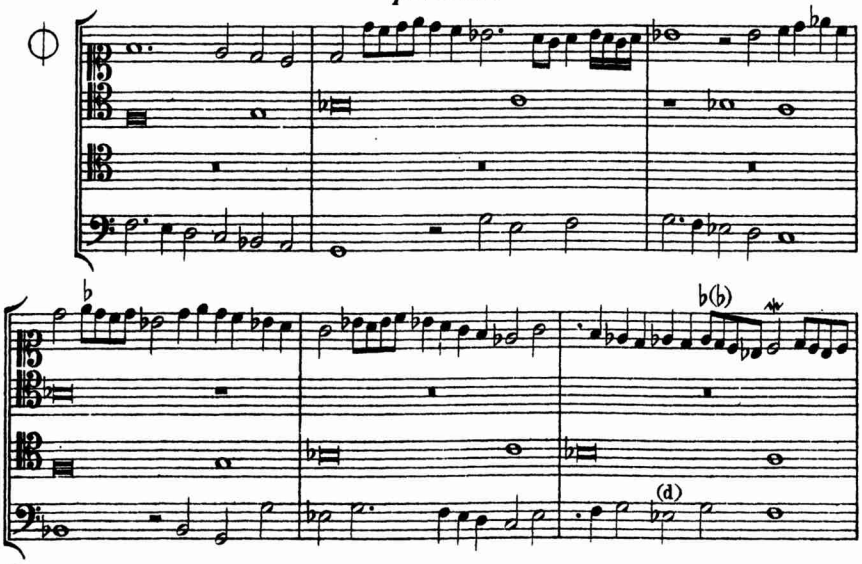




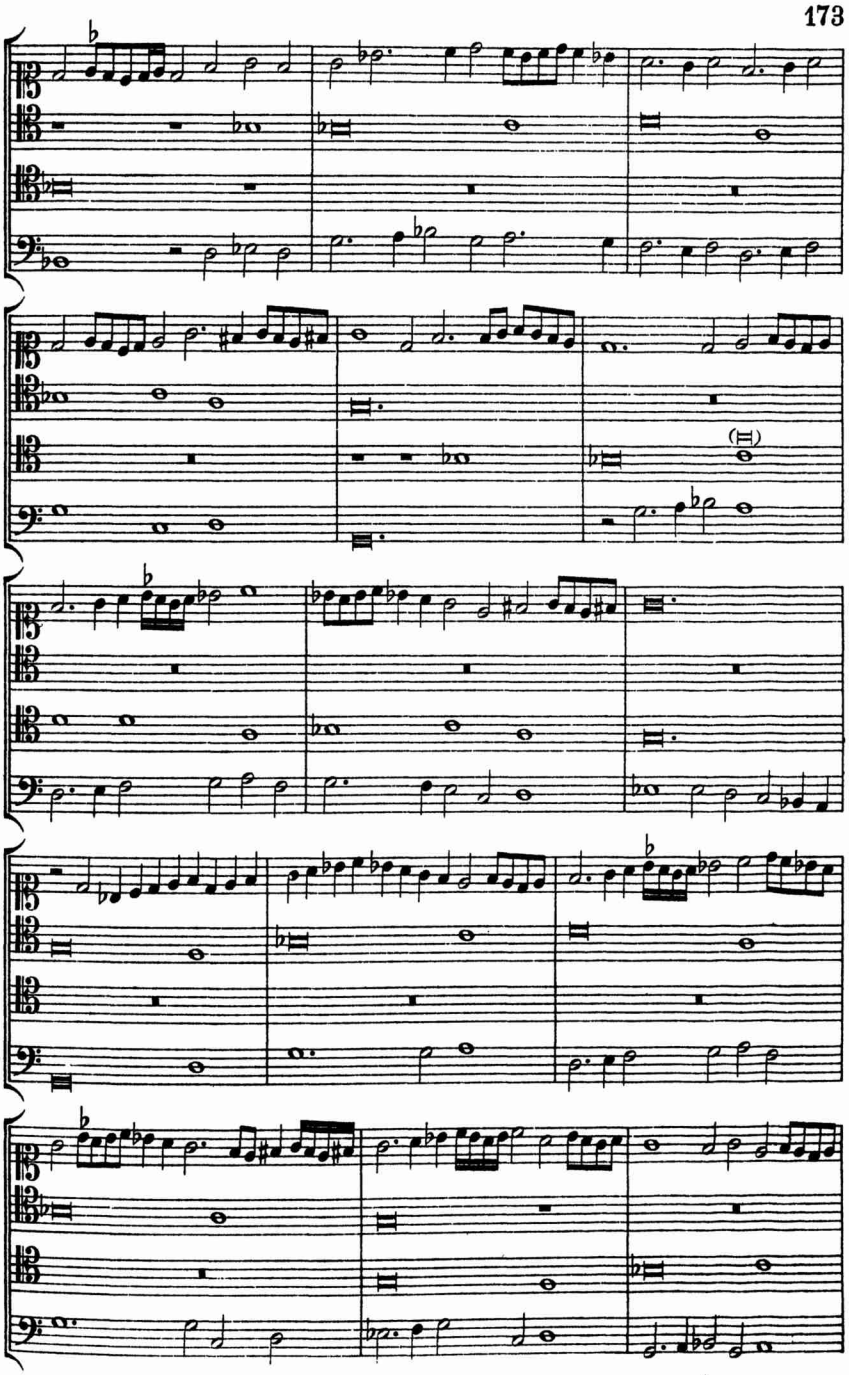
## e.) Gaude Dei genitrix *u.*

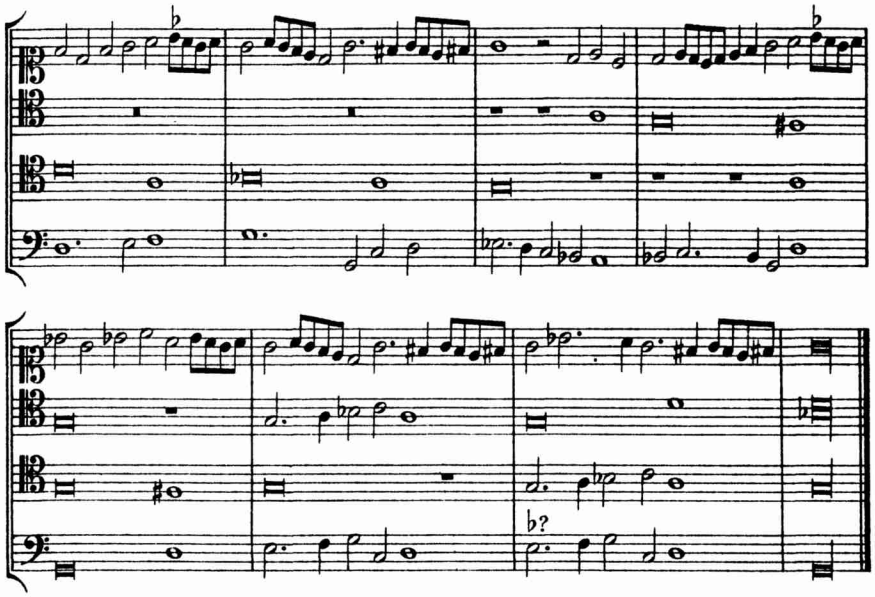
Choralis fugat in unisono utriusque tenoris.

*p.* vel *m.*



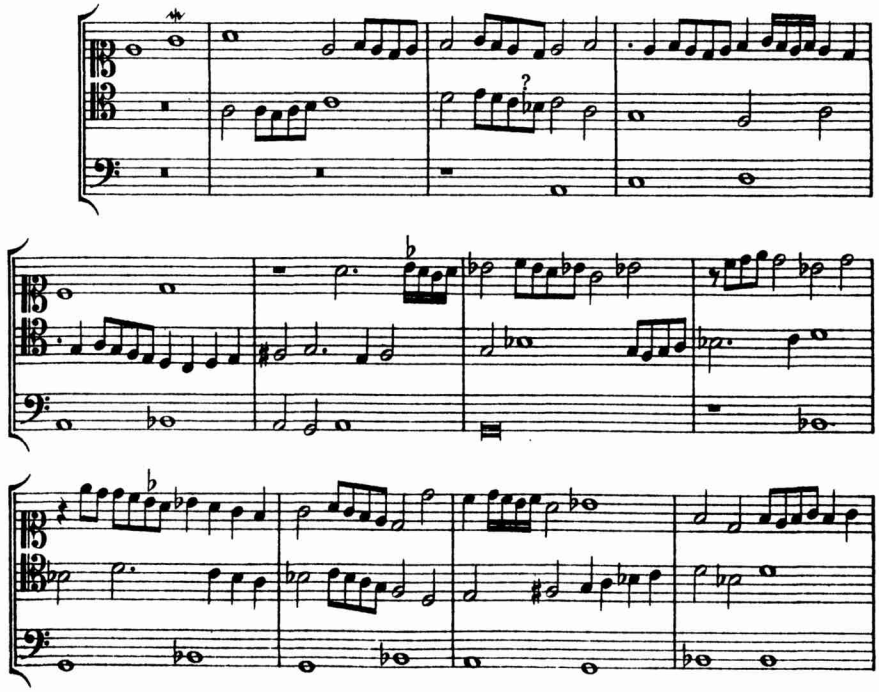
*) Der Rhythmuswechsel ist hier wie später im Bass in der Handschrift durch 3 angedeutet.

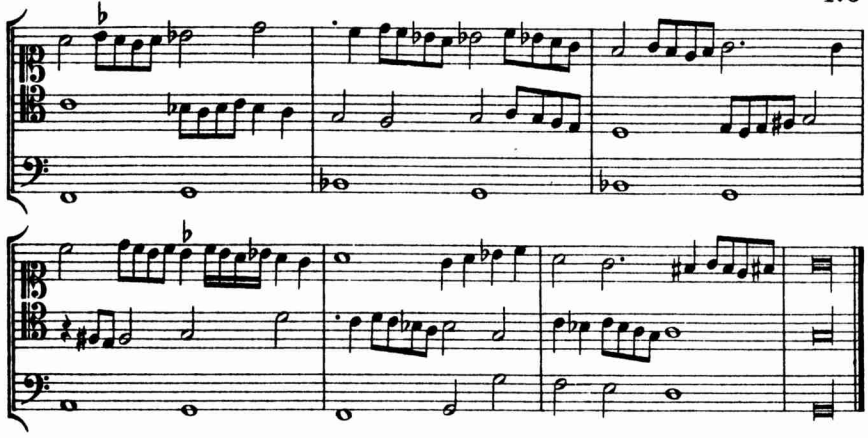




### f.) Et quorum ℭ.

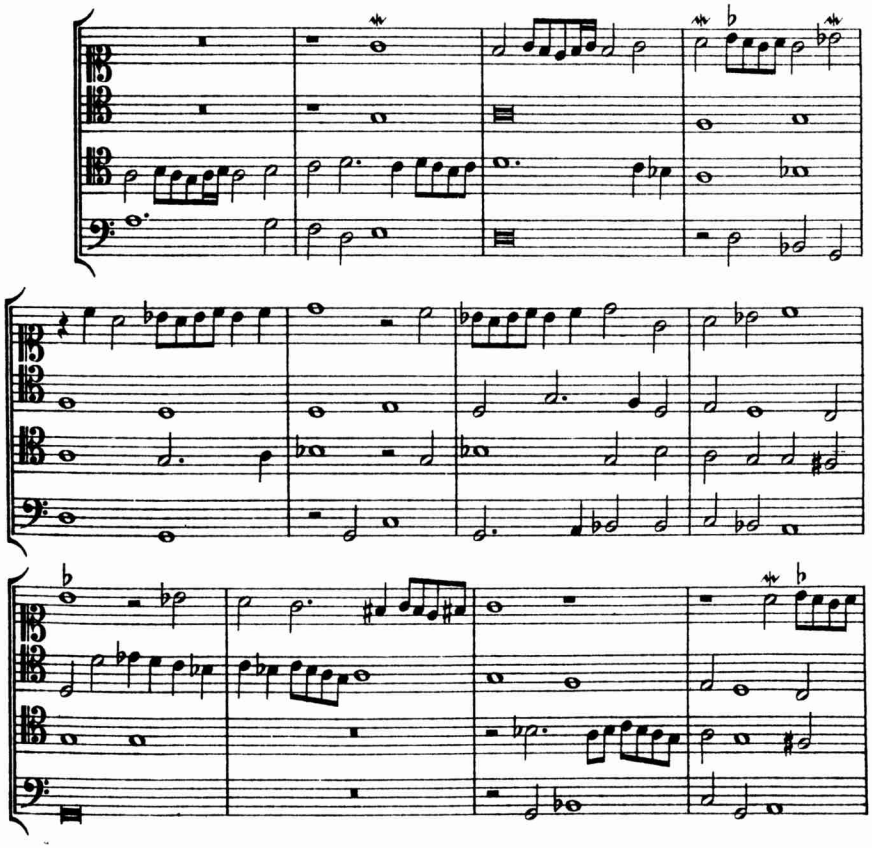
Choralis in basso. *m.*

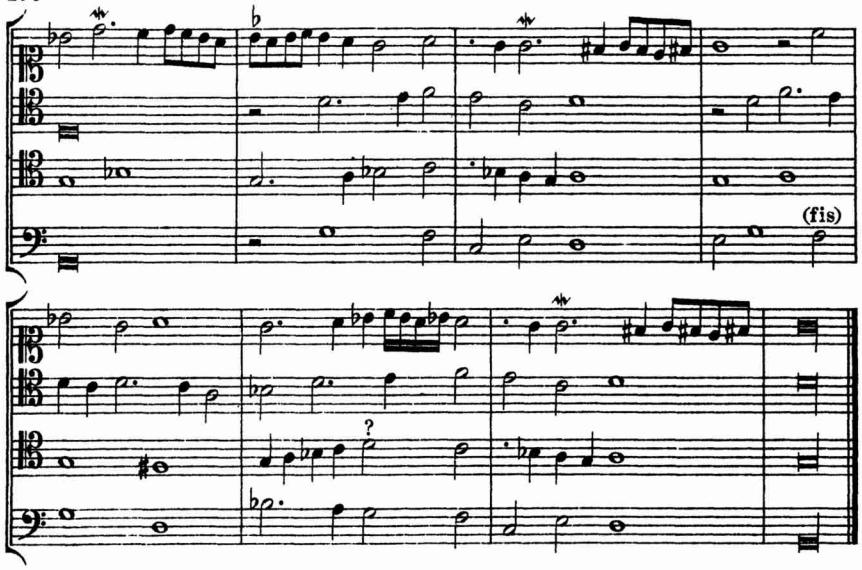




g.) **Ut ipsos** *&c.*

Choralis in tenore. *p.*



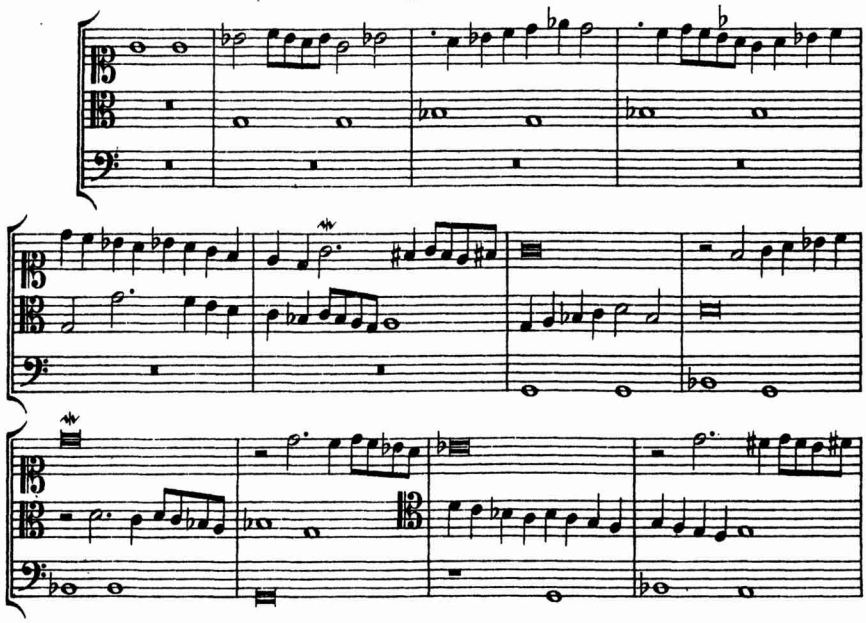


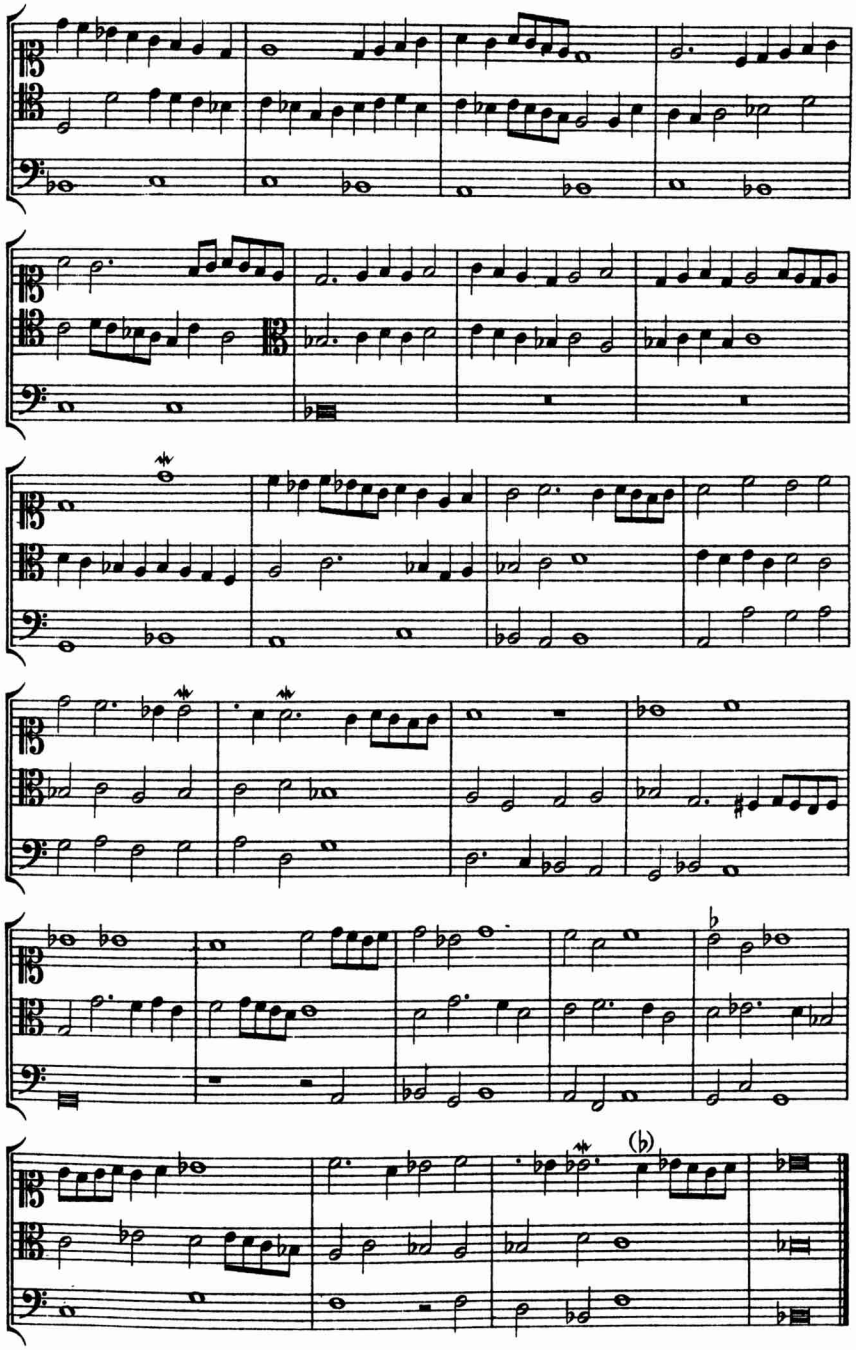

## Nº 28.

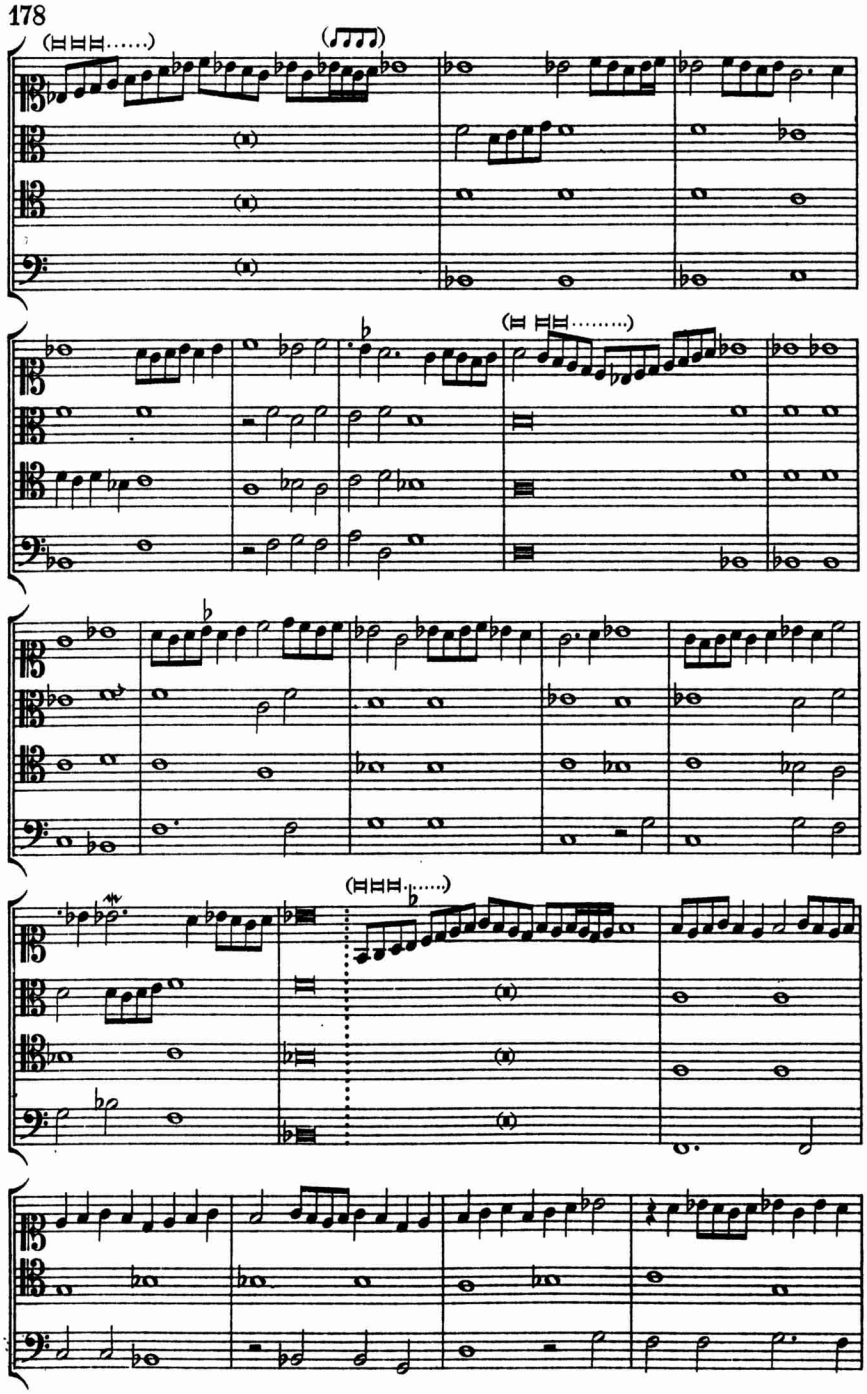
## Resurrexi et adhuc tecum sum &c.

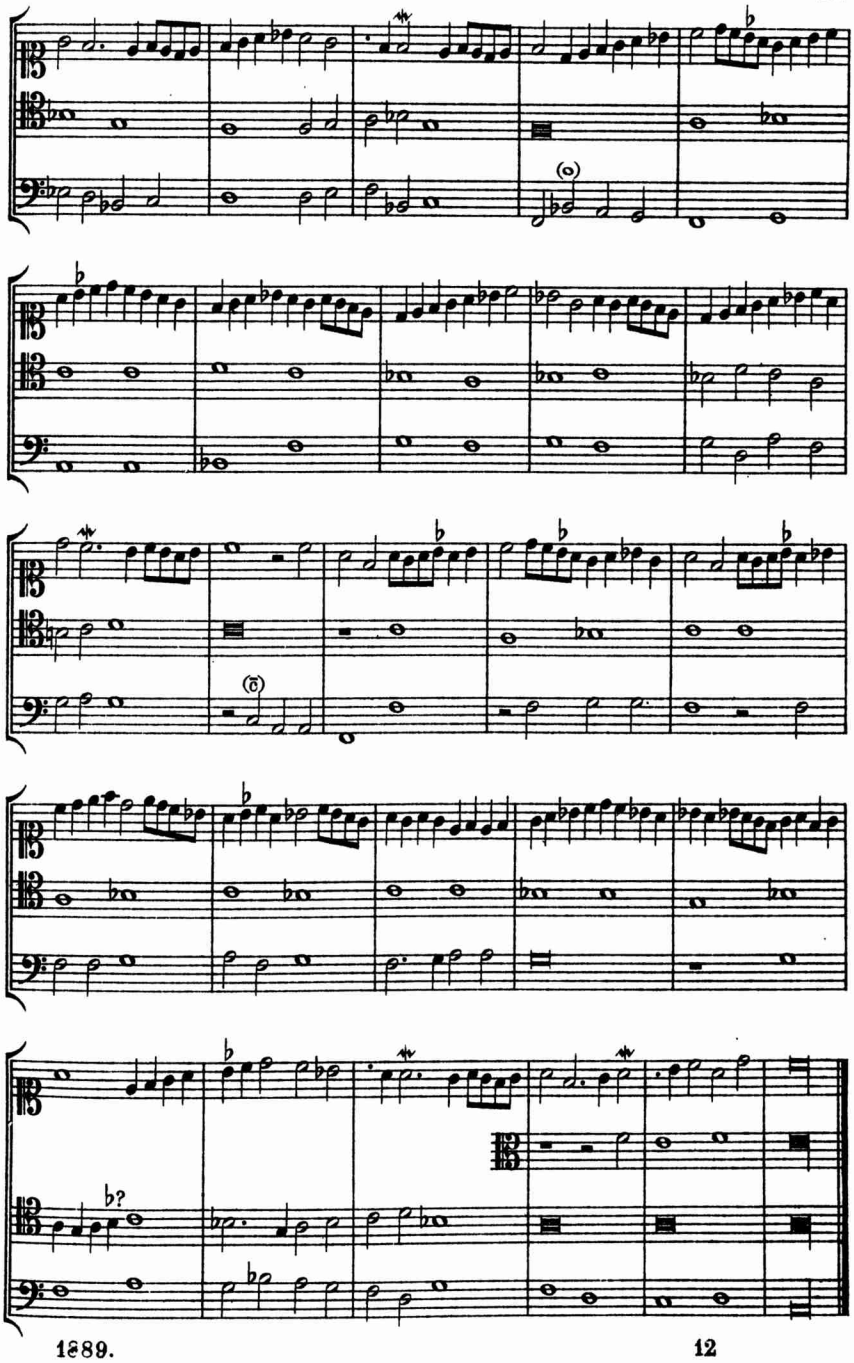
Introitus in resurrectione Domini.
Choralis in omnibus vocibus.

*p.*





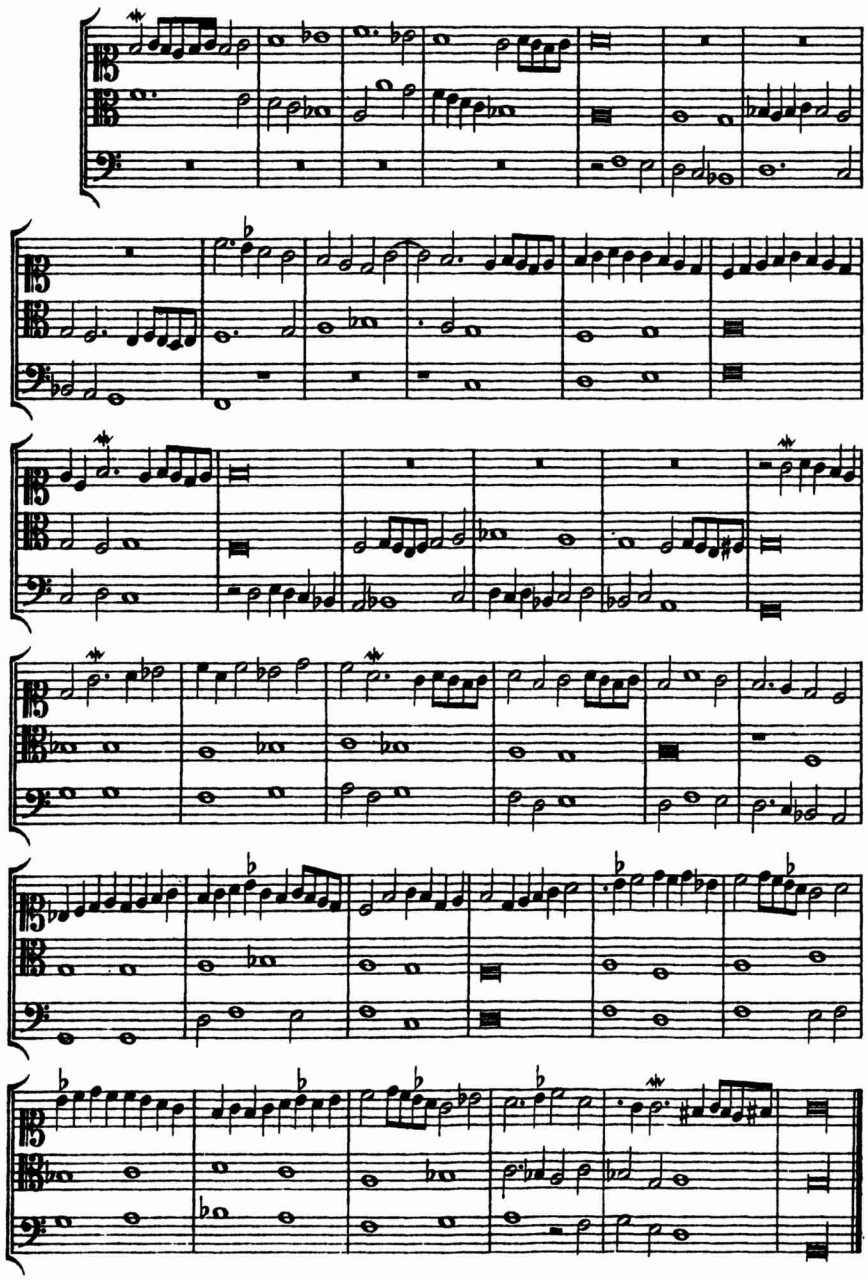




## Nº 31.

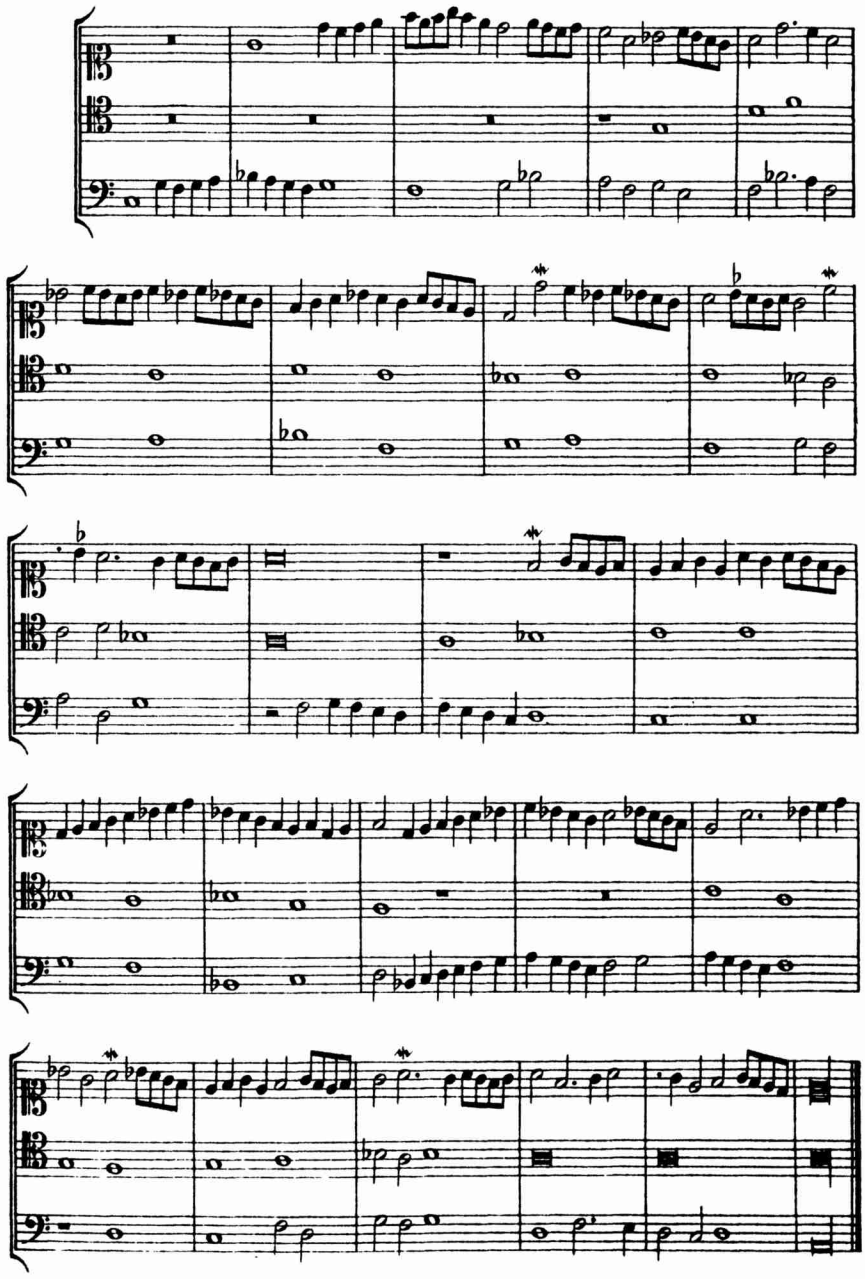
### a.) Et in terra, paschale. (Vergl. S. 17, Anm. 2.)

Choralis in discantu. *m*.

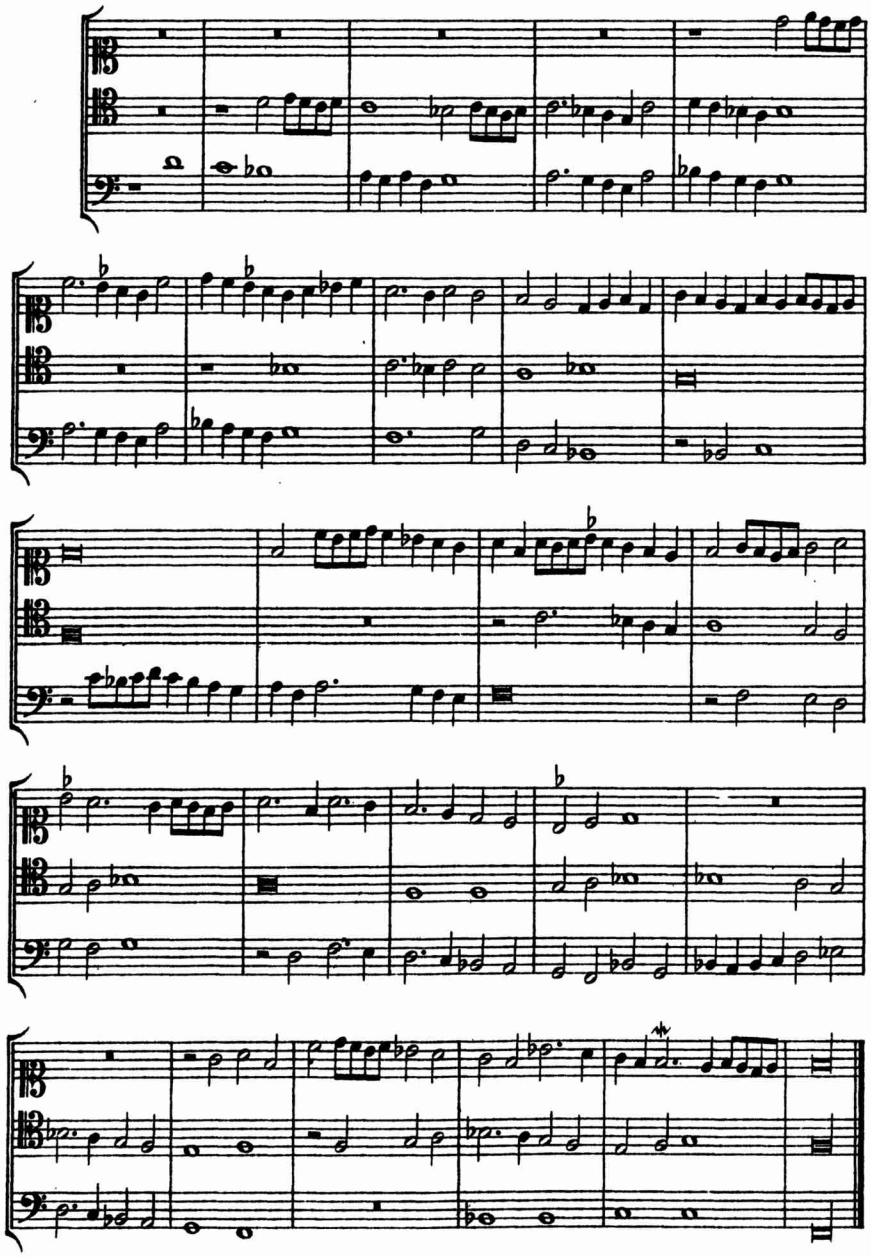


## b.) Domine Deus rex coelestis.

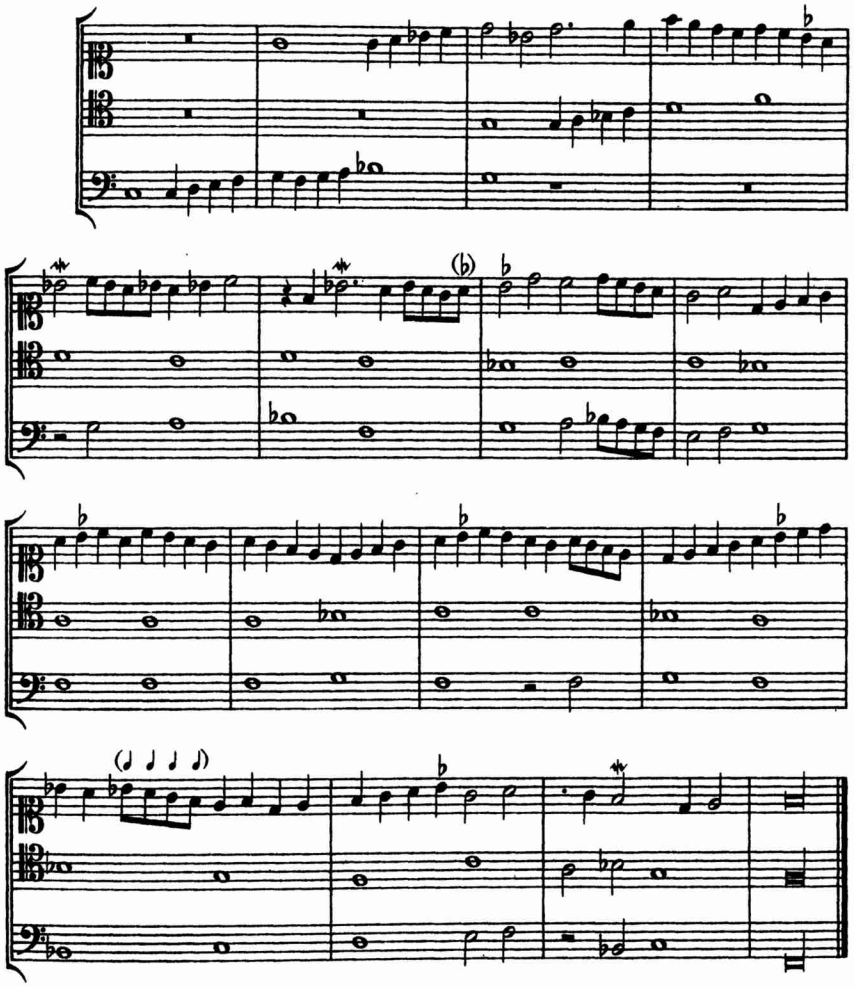
*m.*



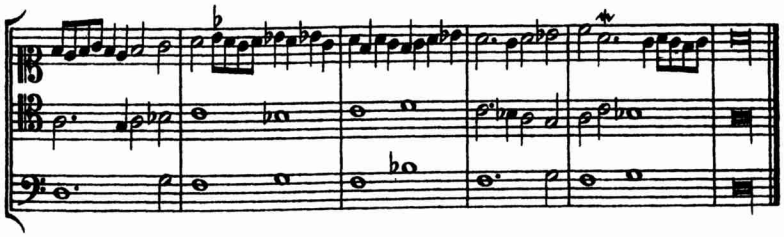
## c.) Domine Deus agnus Dei &c.



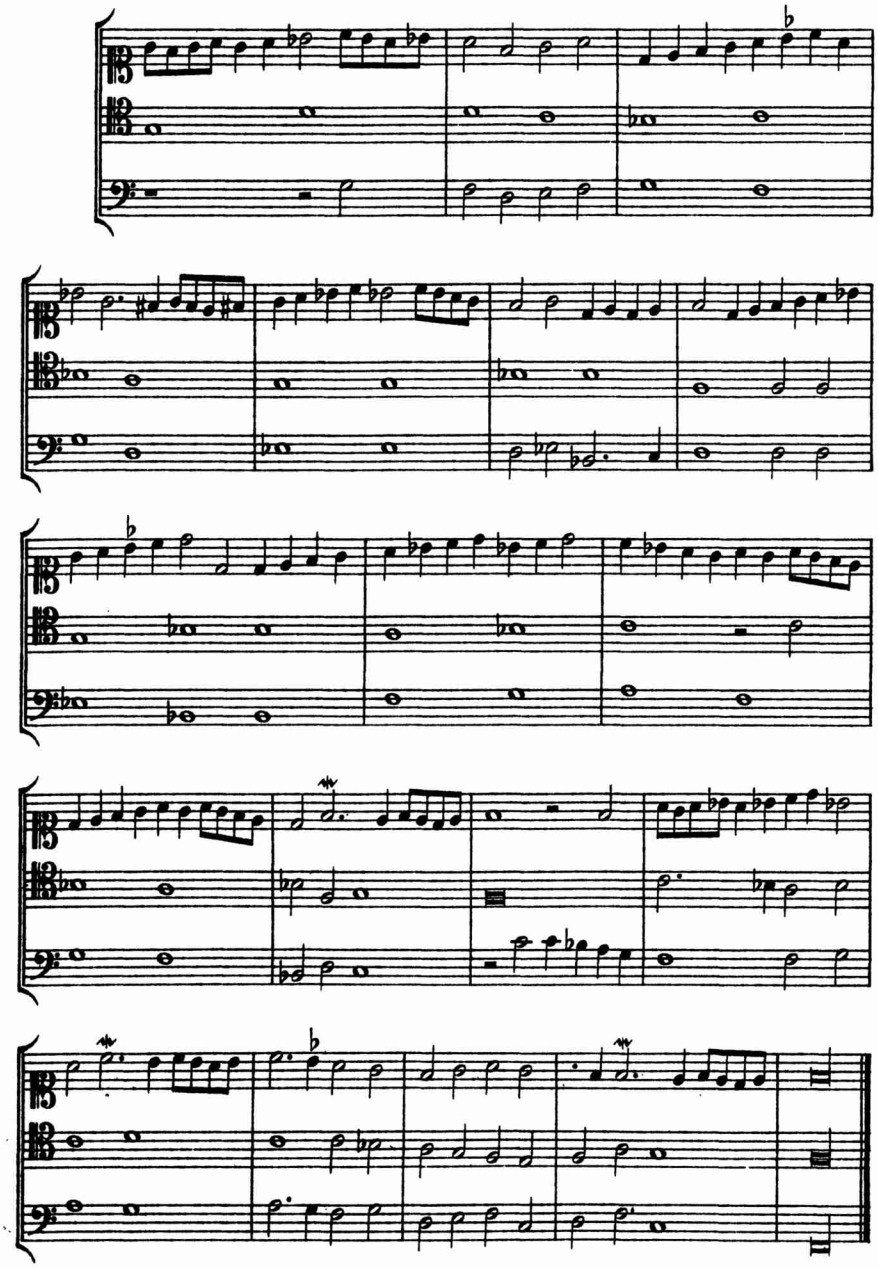
d.) Qui sedes ad dexteram patris &c.



e.) Tu solus Dominus.



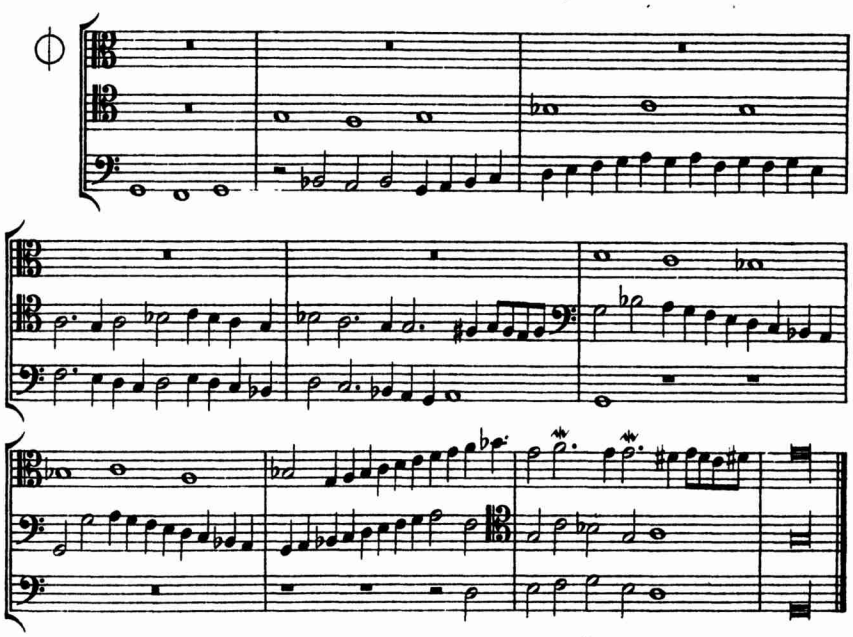
## f.) Cum sancto Spiritu &c.



## N⁰ 32.

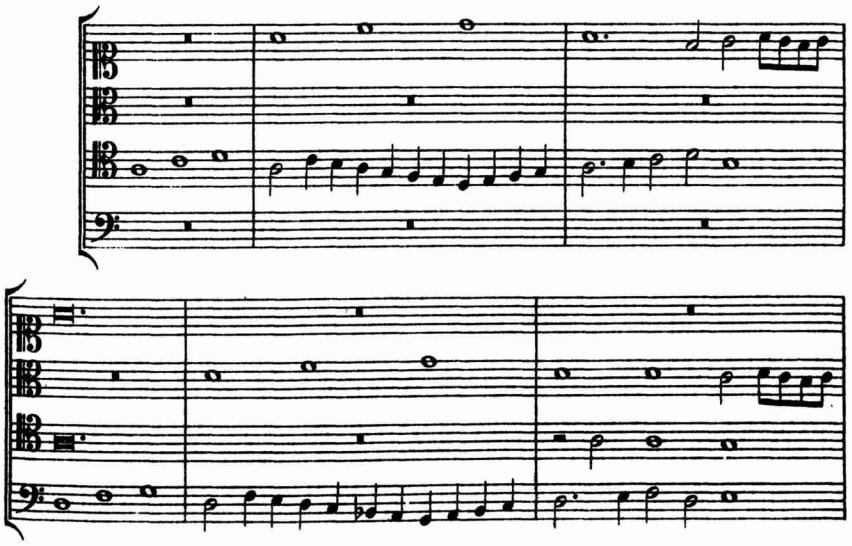
### a.) Victimae paschali laudes &c.

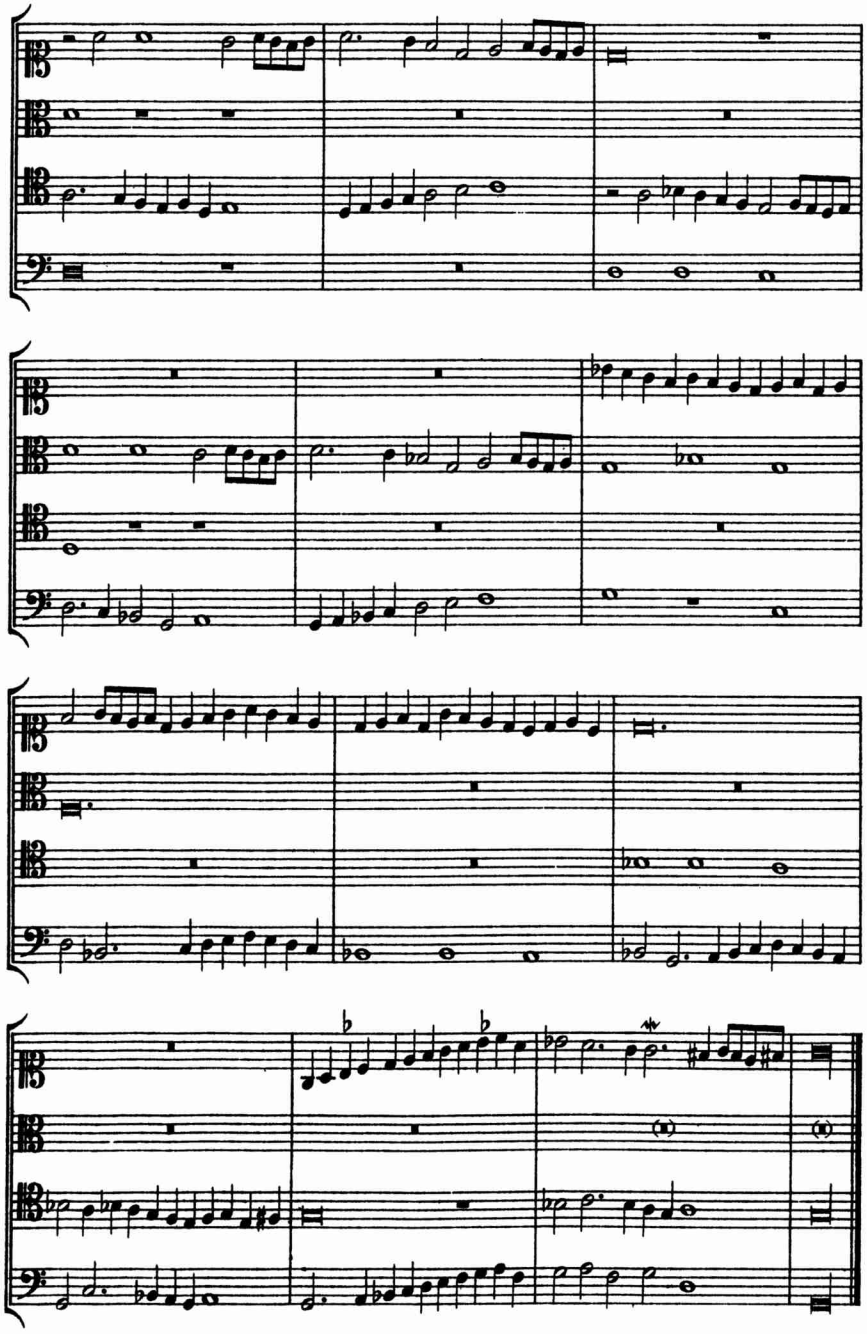
Sequentia in resurrectione Domini.
Choralis in omnibus vocibus. *m.*



### b.) Mors et vita duello &c.

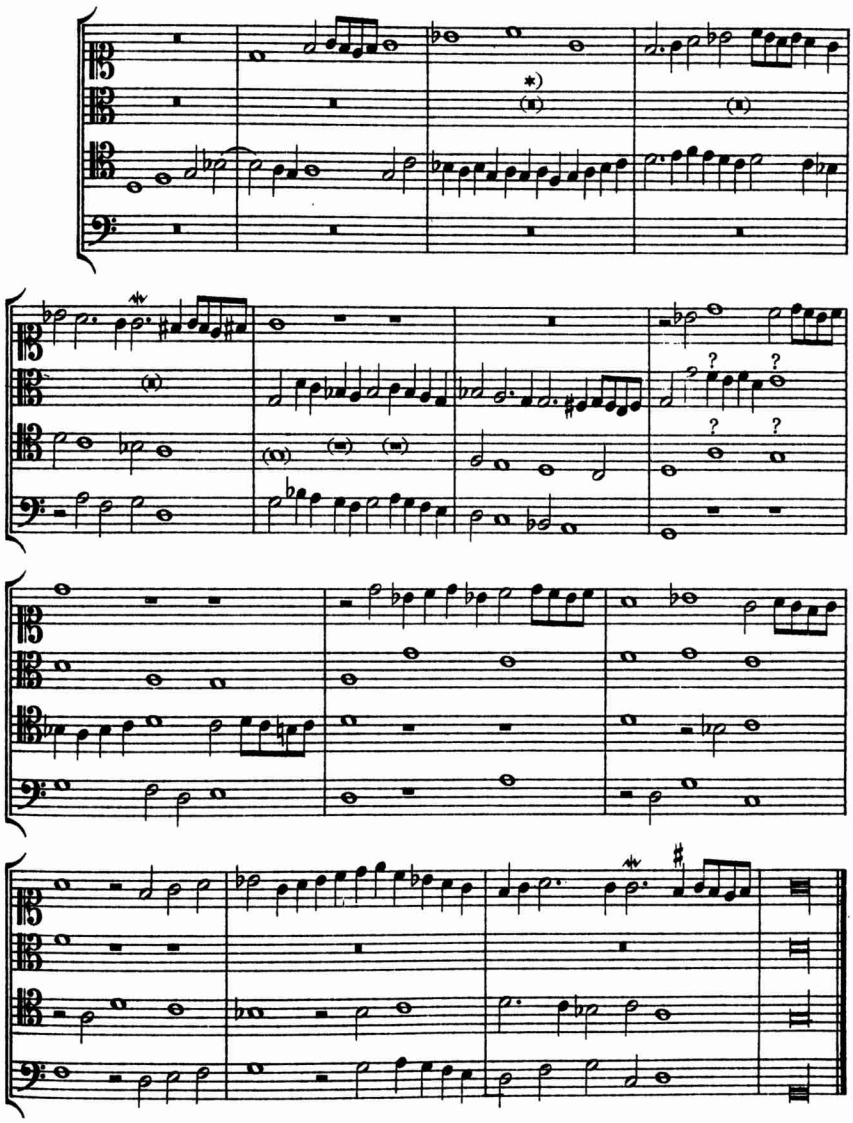
Choralis in fuga. *m.*





c.) Angelicos testes, sudarium et vestes &c.

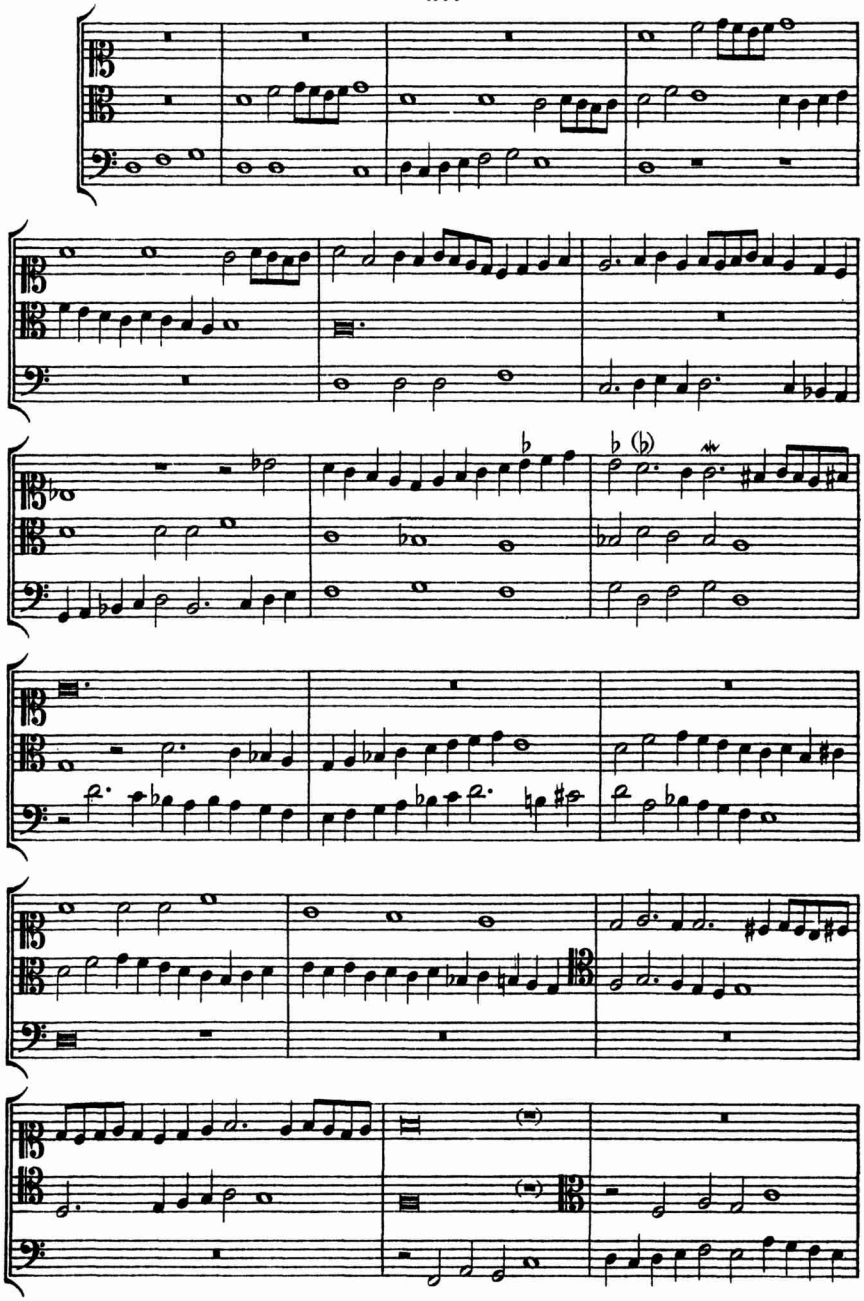
*m.*

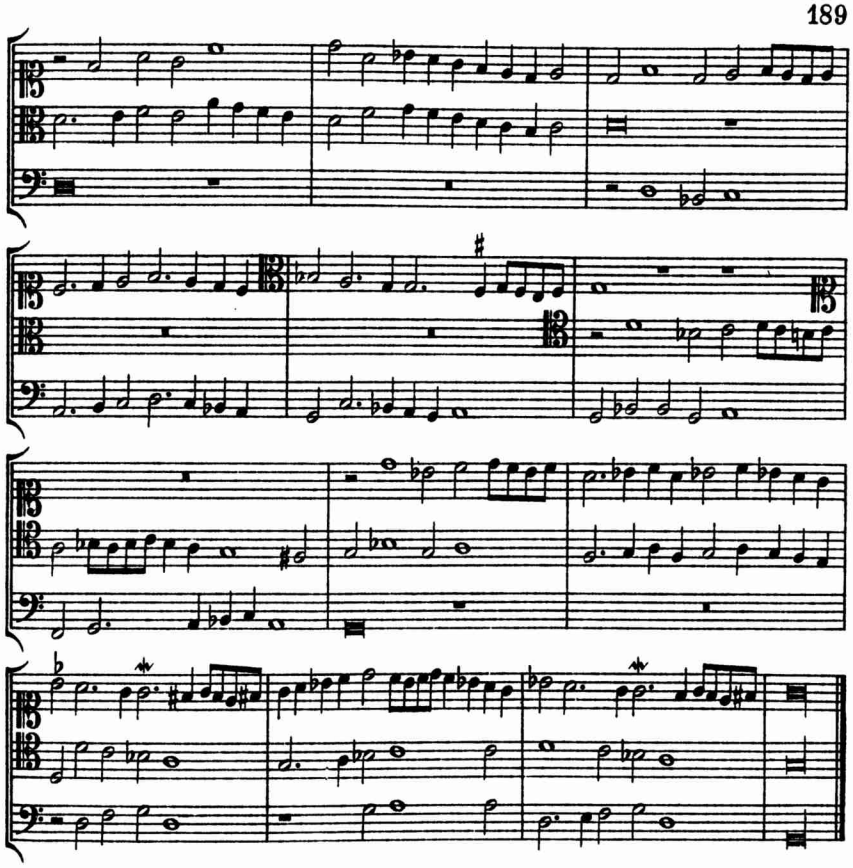


*) Hier und in den beiden folgenden Takten der Altstimme fehlen im Original die Pausen, an ihrer Stelle stehen fälschlich die beiden nächsten Takte derselben Stimme – Takt 6 und 7 – mit abschliessender Note *g* schon einmal. Im Takt 7 und 8 ist die Altstimme, welche im 6. Takt an 3. Stelle im Original geschrieben steht, an 4. Stelle aufgezeichnet. Ferner scheint sich der Abschreiber in den Takten 8 und 10 bezüglich der Noten selbst, welche Buchner vorgeschrieben, geirrt zu haben.

## d.) Scimus Christum surrexisse &c.

*m.*

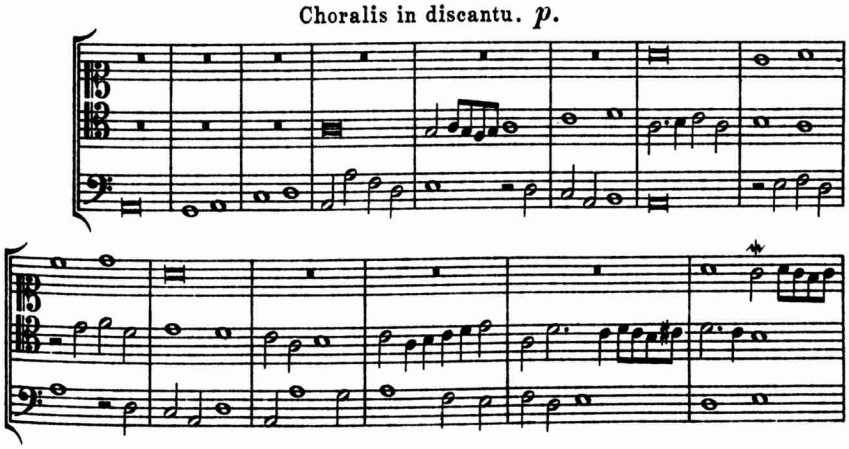


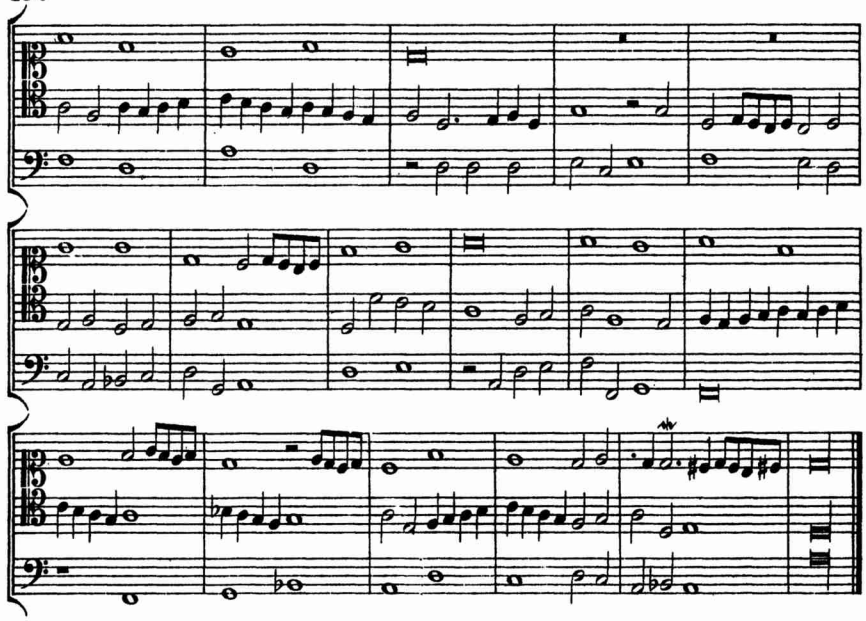


## Nº 33.

### Christ ist erstanden &c.

Choralis in discantu. *p.*



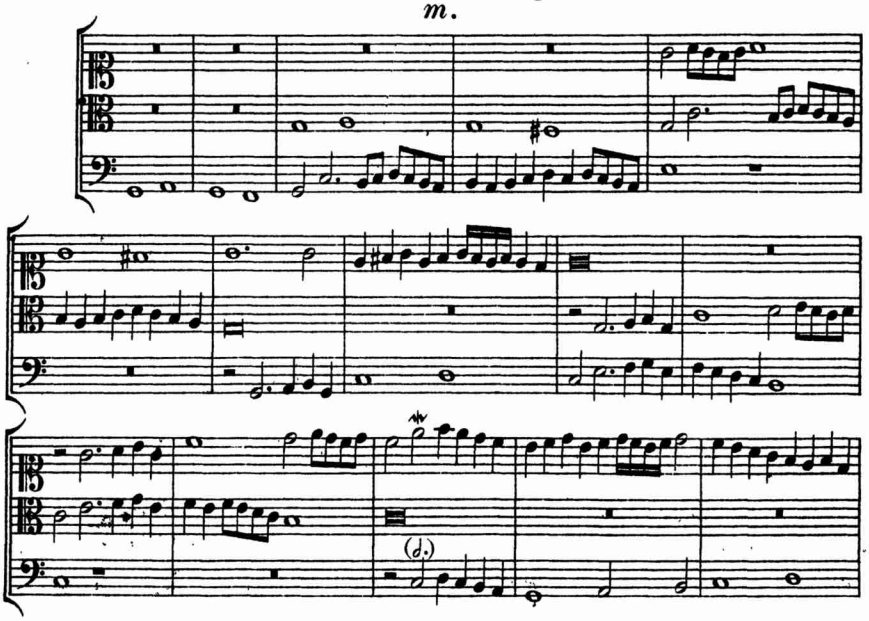


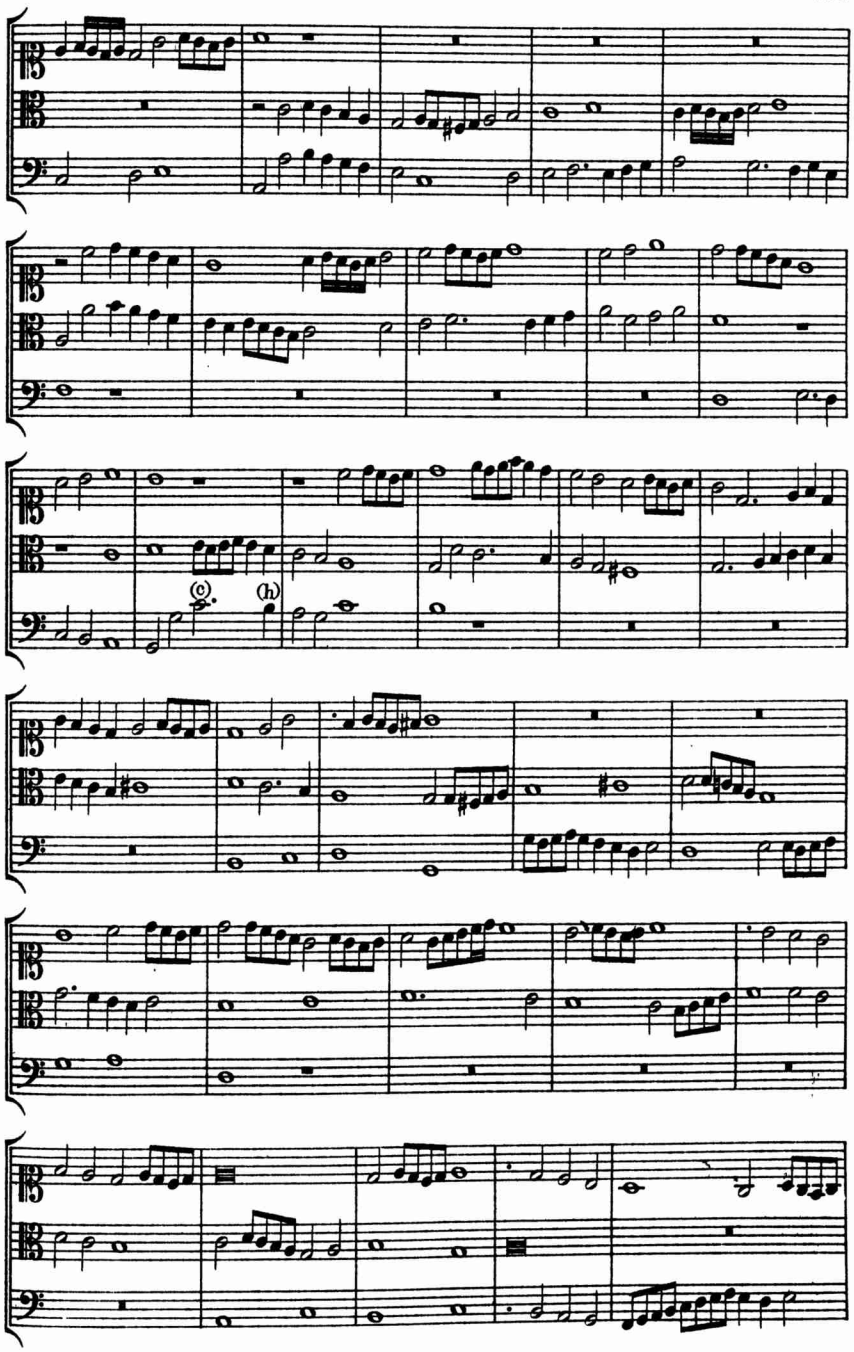
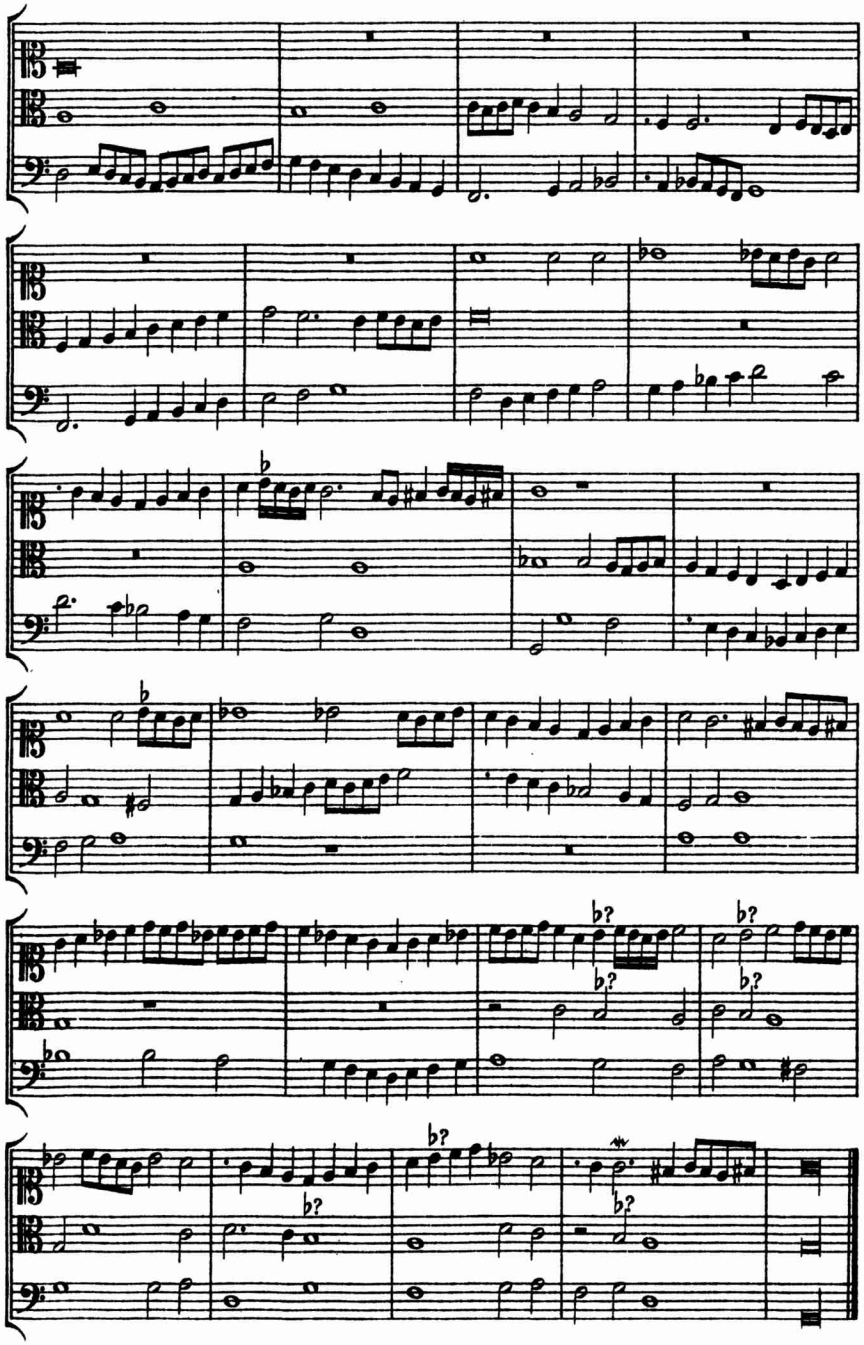
## Nº 35.

## Veni creator Spiritus ℣.

Hymnus de sancto Spiritu.
Choralis in omnium vocum permutatione.

*m.*




(c)
(h)