

Tönende Buchstaben. Zur Transkription deutscher Lautentabulaturen am Beispiel von Hans Newsidlers *Entlaubet ist der walde*

Wendelin Bitzan

Neben dem Gebrauch der Mensuralnotation, die vorrangig der schriftlichen Fixierung mehrstimmiger, in Stimmbüchern gedruckter Vokalmusik diente, entwickelten sich im 15. und 16. Jahrhundert verschiedene Systeme für Griffnotationen, welche auf einem einzigen Instrument ausgeführt werden konnten und sich an spezifische spieltechnische Voraussetzungen ihres Mediums anpassten: die Tabulaturenschriften.

Während man in Clavier- und Orgeltabulaturen der Renaissance eine Mischform zwischen Notentext (in der mensural notierten Oberstimme) und Tabulatur (alle anderen Stimmen in Griffnotation) vorfindet, treten innerhalb der sehr vielfältigen solistischen Musik für Zupfinstrumente regional unterschiedliche Tabulaturensysteme hervor. Es muss unterschieden werden zwischen der auf Linien notierten italienischen Lautentabulatur¹ bzw. der spanischen Vihuela-Tabulatur, bei denen die zu greifenden Bünde mit Ziffern angegeben werden, der französischen Lautentabulatur, in welcher die Bünde mit Buchstaben bezeichnet werden, und schließlich der linienlosen, mit Groß- und Kleinbuchstaben operierenden deutschen Lautentabulatur, deren Einführung Conrad Paumann zugeschrieben wird.² Erste Drucke in diesem System finden sich in Sebastian Virdungs Traktat *Musica getutscht* (1511) und bei Arnolt Schlick in den *Tabulaturen etlicher lobgesang vnd lidlein* (1512). In den darauffol-

¹ Die ersten Drucke in italienischer Lautentabulatur sind Ottaviano Petruccis *Intabulatura de lauto* mit Werken von Francesco Spinacino und Joan Ambrosio Dalza (1507 und 1508). Französische Lautentabulaturen erscheinen erstmals 1529 in zwei Lautenbüchern von Pierre Attaignant.

² Diese vielfach bezweifelte Annahme stützt sich auf Sebastian Virdung, der berichtet, „*ayn blind zu nürenberg geborn [...] hatt meister conrat von nürenberg gebaißen*“ und habe „*auf den kragen [der Laute] das gantz alphabet baißen schreiben*“ (zit. nach Virdung 1511, fol. 38r). Skeptiker an Paumanns Urheberschaft argumentieren meist, dass dieser von Geburt an blind war, so dass ihm die Entwicklung eines Tabulaturensystems mit 54 verschiedenen Zeichen, die gelesen werden müssen, schwerlich zuzutrauen sei. Siehe hierzu Apel 1962, S. 80 sowie Dorf Müller 1967, S. 69f. und Schnürl 2000, S. 173.

genden Jahrzehnten erscheinen deutsche Tabulaturen dann vielfältig in Lautenbüchern von Hans Judenkünig, Hans Gerle, Hans Newsidler, Bernhard Jobin und anderen Autoren, deren Veröffentlichungen häufig, neben ihrer Funktion als Sammlungen von Spielliteratur, zugleich Lehrwerke sind – also Unterweisungen im Lautenspiel und im Lesen der Tabulatur.

Beim Versuch der Transkription deutscher Lautentabulaturen in einen modernen Notentext treten zahlreiche Schwierigkeiten und Uneindeutigkeiten auf, die Gegenstand dieses Artikels sind. Nach einer kurzen Darstellung des Tabulatursystems und dessen zeitgenössischer Lehrmethodik, wie sie sich in den Lautenbüchern Hans Newsidlers (um 1508-1563) entfaltet, soll der Übertragungsprozess anhand einer Transkription verschiedener Intavolierungen des Liedes *Entlaubet ist der walde* veranschaulicht werden.

1. Newsidlers Lautenbücher

Die Abfolge der Veröffentlichungen Newsidlers ist zum Teil verwirrend: Es existieren insgesamt acht Lautenbücher, die zwischen 1536 und 1549 in vier separaten Drucken in Nürnberg erschienen sind und bei deren Betitelung Dopplungen auftreten. Auf das zuerst erschienene *Ein Newgeordent Künstlich Lautenbuch* (1536) folgen später die Titel *Ein neues Lautenbüchlein* (1540) und *Ein new künstlich Lauttenbuch* (1544), die jeweils eigenständige, in sich mehrbändige Veröffentlichungen bezeichnen.³ Ich beziehe mich hier zumeist auf die Publikation von 1536; dieser Druck ist laut Untertitel „*in zwen theyl getheylt*“.⁴ Zu Beginn des ersten Teilbandes (bezeichnet mit „*Der erst für die anfahenden Schuler*“) erscheint ein ausführlicher musikalisch-technischer Lehrgang im Tabulaturspiel, beschlossen durch eine Reihe von Übungen sowie eine Sammlung leichter Spielstücke, darunter vorrangig zwei- und dreistimmig gesetzte deutsche Lieder sowie einige Präludien und Tänze. Der zweite, umfangreichere Teilband „*Der ander theil des Lautenbuchs*“ besteht vollständig aus Tabulaturen („*vil außserleßne kunstreiche stuck*“). Die intavolierten Kompositionen, vorrangig deutsche Lieder und Tänze, sind nun schwieriger und stärker diminuiert, während die Stimmenzahl sich erhöht; das letzte Stück ist fünf- bis sechs-

³ Noch unübersichtlicher wird die Editionsfrage durch den Umstand, dass die Bezeichnungen *Erst Buch* und *Ander Buch* mehrfach innerhalb verschiedener Drucke erscheinen. Eine klärende Übersicht der Werk- und Teilbandtitel samt ihrer kontinuierlich wechselnden Verleger liefert Dorf Müller 1967, S. 36.

⁴ Sämtliche Original-Textpassagen werden zitiert nach Newsidler 1536, Teilband I, fol. a 3v bis fol. c.

stimmig. Der zweite Teilband verfolgt offenbar das Ziel, die Lernenden mit den besten zeitgenössischen Kompositionen vertraut zu machen, während sie sich zuvor mit ‚leichteren‘ Beispielen begnügen mussten. In beiden Teilbänden existiert weder ein Inhaltsverzeichnis, noch nennt Newsidler die Quellen der Stücke, die Musikern des 16. Jahrhunderts gleichwohl gut bekannt gewesen sein dürften. Ein kreativer Eigenanteil des Autors an den Werken ist mithin kaum auszumachen; Newsidler, der sich im Vorwort selbst als „*Lutinisten vnd Bürger zu Nürnberg*“ bezeichnet, war also Lehrmeister und Herausgeber bzw. Bearbeiter, der bereits existierende Musik für die Laute spielfertig einrichtete; er publizierte in seinen Lautenbüchern aber keine eigenen Kompositionen.

In dem dreiteiligen, ebenfalls im Schwierigkeitsgrad ansteigenden Druck *Ein new künstlich Lauttenbuch* (1544) wird in mehrfacher Hinsicht auf die früheren Veröffentlichungen Bezug genommen. Ein Auszug der Übungsbeispiele („*Fundamente*“) wird zu Beginn des ersten Teilbandes, *Das Erst Buch*, zitiert, bevor eine reichhaltige Sammlung zwei- und dreistimmiger Stücke folgt, denen ein Inhaltsverzeichnis vorangestellt ist (vorrangig deutsche Lieder und

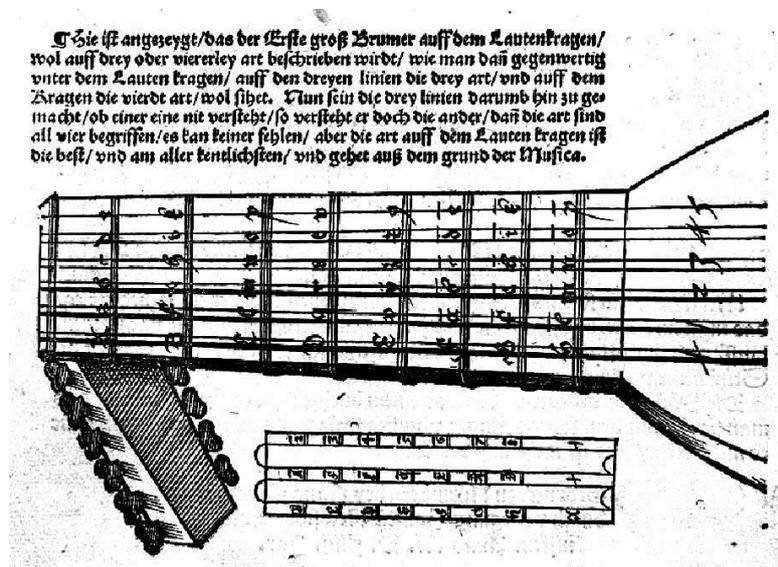


Abbildung 1: Griffabelle mit Tabulaturzeichen in Newsidler 1544, Teilband I, Rückseite des letztes Blatts

Tänze, dazu französische Chansons; einige Stücke sind auch schon in den früher erschienenen Lautenbüchern enthalten). Im zweiten Teilband *Das An-*

der Buch werden der Tabulatur-Lehrgang aus dem *Newgeordnet Künstlich Lautenbuch* und die dazugehörigen Übungen vollständig und textgetreu zitiert, allerdings in neuem Lettersatz, bevor sich eine noch umfangreichere Literatursammlung mit zwei- bis vierstimmigen Stücken anschließt (deutsche Lieder, Gassenhauer und Schlachtgesänge, deutsche und welsche Tänze, sowie auch Chansons und Motetten, also Intavolierungen von mehrstimmiger Vokalmusik). Ein Inhaltsverzeichnis ist nachgestellt und beschließt den Band. Der letzte Teilband, *Das Dritt Buch*, bringt schließlich neun Psalmen und Motetten (darunter Kompositionen von Josquin und Isaac) und richtet sich nicht mehr an Anfänger, sondern an die „geübten und erfarnen der lauten“.

Hans Newsidler hat seine Lautenbücher für das autodidaktische Studium konzipiert.⁵ Die Lehrmethodik, wie sie sich aus den Drucken von 1536 und 1544 vermittelt, ist in verschiedene Abschnitte unterteilt, die sich dem Stimmen der Laute, dem Erlernen des Buchstabensystems der deutschen Lautentabulatur, der Rhythmusnotation sowie der Grifftechnik (Fingersatz der linken Hand und Schlagtechnik der rechten Hand) widmen. Eine detaillierte Darstellung von Newsidlers pädagogischem Ansatz gibt Michael Ofenböck in seinem vor einigen Jahren in dieser Zeitschrift erschienenen Artikel.⁶ Hier sollen einige kurze Erläuterungen, die für das Verständnis der im Folgenden vorgenommenen Transkriptionen förderlich sind, genügen.

1.1 Aneignung des Buchstabensystems

In den Abschnitten „*Wie sich erstlich einer zur Lauten schicken / vn die bezeichnen buchstaben darauff leren sol*“ sowie „*Wie man die Tabulatur lernen sol*“ gibt Newsidler eine Einführung in das System der deutschen Lautentabulatur. Verwendet werden „*dreyerley art von buchstaben*“: die Großbuchstaben *A* bis *H*, welche die Bünde des tiefsten Lautenchors bezeichnen; die Kleinbuchstaben *a* bis *z* („*ein gantz alphabet*“) sowie die Zeichen *et* und *con*, mit welchen die fünf oberen Chöre bezeichnet werden, und zwar quer zur Bespannung (*a* bis *e* für den ersten Bund, *f* bis *k* für den zweiten Bund etc.); und schließlich Kleinbuchstaben mit Überstrich, welche für die höheren Lagen verwendet werden. Hinzu kommen das Symbol † und die Ziffern *1* bis *5*, welche die ungegriffenen Lautenchöre nach ihrer Ordnungszahl bezeichnen († – Großbrummer, *1* – Mittel-

⁵ Das lehrerlose Lernen war offenbar charakteristisch für die Methodik der frühen deutschen Lautentraktate. Vgl. Finscher und Leopold 1990, S. 579 sowie Ofenböck 2009, S. 72f.

⁶ Vgl. Ofenböck 2009, S. 71ff.

brummer, 2 – Kleinbrummer, 3 – Mittelsaite, 4 – Gesangsaite, 5 – Quintsaiten). Zur Veranschaulichung des Buchstabensystems gibt Newsidler eine Darstellung des Griffbretts, welche die Tabulaturzeichen auf den jeweiligen Lautenchören und Bündeln zeigt (vgl. Abbildung 1).

1.2 Stimmen der Laute

Durch die Lektüre des Abschnitts „*Wie man die Lauten sol lernen ziehen*“ eignet sich die lernende Person das Stimmen der sechschörigen Laute an. Die Saiten werden in folgender Reihenfolge intoniert: Quintsaiten – Mittelsaiten – Mittelbrummer – Gesangsaite – Kleinbrummer – Großbrummer. Zunächst wird die Quintsaiten, der sechste und höchste Lautenchor, auf eine Spannung gebracht, welche »nit zu hoch / auch nit zu nider« ist und die Saite nicht übermäßig belastet (die absolute Tonhöhe wird nicht genannt; ich gehe im Folgenden mit Willi Apel von einer G-Stimmung aus: $G - c - f - a - d' - g'$).⁷ Auf der Quintsaiten wird nun der zweite Bund (ein Ganztonschritt höher) gegriffen und die Mittelsaiten, der vierte Chor, eine Oktave tiefer auf a gestimmt. Auf der Mittelsaiten greift man den dritten Bund (eine Kleinterz höher) und stimmt den Mittelbrummer, also den zweiten Chor, eine Oktave tiefer auf c . Hier greift man wieder den zweiten Bund und stimmt die Gesangsaite, den fünften Chor, eine Oktave höher auf d' . Dort greift man den dritten Bund und stimmt den Kleinbrummer, den dritten Chor, eine Oktave tiefer auf f . Schließlich greift man dort wieder den zweiten Bund und stimmt die Basssaiten, den Großbrummer, eine Oktave tiefer auf G . In dem beschriebenen Stimmzyklus ist es möglich, alle sechs Lautenchöre durch Greifen des zweiten oder dritten Bundes in schwebungsreinen Oktaven zu stimmen.

⁷ Unter Fachleuten ist umstritten, welche Stimmtonhöhe für Lauten im 16. Jahrhundert bevorzugt wurde, zumal die Tabulaturdrucke dafür keine Anhaltspunkte liefern. Virdung propagiert in der *Musica getutscht* (1611) eine A-Stimmung, wie sie auch in Martin Agricolas Schrift *Musica instrumentalis deutsch* (1529) beschrieben wird, neben der Alternative, das Instrument in G zu stimmen. Apel 1962, S. 62 deutet Newsidlers Vorschrift „*zuech die oberste Sait so hoch als du magst*“ als eine Anweisung, so hoch wie möglich zu stimmen, geht aber davon aus, dass die G-Stimmung die meistverbreitete war. Dass dies vor allem für den deutschsprachigen Raum gelte, schreibt Polk 1992, S. 23; Schnürl 2000, S. 162, äußert hingegen, dass die G-Stimmung eher in Frankreich und Italien bevorzugt worden sei. Die Frage scheint kaum abschließend geklärt werden zu können; generell darf aber davon ausgegangen werden, dass die absolute Tonhöhe für solistisch spielende Lautenisten eher von nebensächlicher Bedeutung gewesen sein muss.

1.3 Rhythmusnotation

Der Abschnitt „*Von der Mensur*“ erläutert die Tondauersymbole der Tabulaturschrift, welche aus dem System der älteren deutschen Orgeltabaturen abgeleitet ist: Über der obersten Buchstabenzeile steht eine Rhythmuszeile mit Notenhälsen und Fähnchen bzw. Balken. Diese Notenwerte geben jedoch nicht zwingend die Dauer der darunter stehenden Töne an, sondern bezeichnen lediglich den zeitlichen Abstand zweier Anschläge.⁸ Der metrische Grundwert, der *lange strich* oder *schlag*, kann in der Transkription als gleichbedeutend mit einer Semibrevis angenommen und dementsprechend als Ganze oder Halbe übertragen werden. Der *hacken* (einem Vertikalstrich mit Fähnchen ähnelnd) entspricht einer Minima; das *leitterlein* bzw. *strichlein mit zweyen hecklein* (eine Verkettung mehrerer Noten mit zwei Balken oder zwei Fähnchen) entspricht einer Viertelung des *schlag*, also einer Semiminima; noch schnellere Werte werden durch *coleraturen* (mit drei *hecklein*) wiedergegeben. Außerdem existieren zwei Arten von Pausensymbolen, die zwischen den Tabulaturzeilen positioniert werden: das Generalpausenzeichen *paus* (so lang wie ein *schlag*) und eine Atemzäsur *suspiri*, die ausgeführt wird, „als wan einer ein suppen auß einem löffel wolt sauffen“.

1.4 Grifftechnik und Fingersatz

Mit dem Begriff der „*Application*“ fasst Newsidler alle grifftechnischen Belange der linken Hand zusammen; der Abschnitt „*Wie man applicirn und recht greyffen solt*“ dient also der Aneignung der ein- und mehrstimmigen Grifftechnik. Mit Hilfe eines Systems von ein bis vier Punkten (*stüpflein* oder *tüpflein*) werden der Zeige-, Mittel-, Ring- und kleine Finger bezeichnet. Dieses Fingersatzsystem ist eine Besonderheit der Newsidler'schen Drucke; es wird nur für die leichteren Spielstücke verwendet, während die lernende Person später eigene Fingersätze entwickeln soll. Ein weiteres wichtiges, nur in den Anfängerstücken enthaltenes Symbol ist das vor einem Tabulaturzeichen erscheinende Haltekreuz (*creutzlein*), welches anzeigt, dass ein Griff bis zum Erscheinen der nächsten Note in derselben Tabulaturzeile festgehalten werden soll, so dass die betreffende Note fortklingt.⁹

⁸ Radke 1971, S. 94 spricht von einer „rhythmische[n] Aufeinanderfolge der Griffe“, deren zeitliche Abfolge vereinfacht dargestellt werde, um die Übersicht über mehrere Stimmen zu verbessern. Vgl. auch Radke 1980, S. 145.

⁹ Etwas konkreter als bei Newsidler wird das Kreuzsymbol erläutert in Hans Gerles Lehrwerk *Musica vnd Tabulatur* (1546), der den Lautenisten anweist, er solle „den finger

1.5 Schlagtechnik

Im Gegensatz zum vorhergehenden Abschnitt geht es hier (*„Von dem einichen pünctlein vber den buchstaben“*) um die Spieltechnik der rechten Hand. Der einzelne Punkt symbolisiert nun das Abwechseln von Daumen und Zeigefinger beim Spiel einstimmiger Skalen, die sogenannte Wechselschlagtechnik: Tabulaturzeichen, über denen ein Punkt steht, werden mit dem Zeigefinger *„vbersich“*, also aufwärts, geschlagen, während der Daumen *„aberts“* geht. Für den Anschlag mehrstimmiger Akkorde darf angenommen werden, dass auch Mittel- und Ringfinger beteiligt sind.¹⁰

Es folgen nun mehrere, in der Schwierigkeit ansteigende Serien von Etüden: zunächst das *„erst Fundament der Lautten“*, welches das einstimmige Tonleiterspiel mit abwechselndem Daumen und Zeigefinger der rechten Hand schult, unterteilt in ein *„gering Fundament“* (mit Fingersätzen) und ein *„klein Fundament“* (ohne Fingersätze für die linke Hand, aber mit Wechselschlag-Punkten). Schließlich folgt das *„groß Fundament“*, in dem schwierigere Skalen in zweistimmigen Zusammenklängen trainiert werden, bevor in dem Abschnitt *„Hie volgen ettliche Lieder [...] für die anfabenden Schuler“* zum Literaturspiel übergegangen wird.

2. Der Übertragungsprozess

Die Transkription deutscher Lautentabulaturen ist weitaus komplizierter und langwieriger als die Übertragung von italienischen oder französischen Tabulaturen, bei denen Ziffern und Buchstaben nicht interpretiert werden müssen, sondern als Griffsymbole direkt eine Spielbewegung implizieren. Deutsche Tabulaturen weisen hingegen eine spezifische Problematik auf, da sie auf eine Liniendarstellung und damit auf eine Visualisierung der sechs Chöre verzichten. An den Tabulaturzeichen ist kein Griffbild ablesbar, sondern nur die Bundzahl bzw. Grifffhöhe jedes einzelnen Tons (Ziffern und niedrige Buchstaben befinden sich in der Nähe des Wirbelkastens, hohe Buchstaben liegen weiter unten auf dem Griffbrett). Damit ist die deutsche Lautentabulatur, im

darauß still halten biß der schlag auß ist“ bzw. *„wo ein leuflein in demselben Schlag geet [...] biß das leuflein auß ist“*. Zitiert nach Wolf 1919, S. 41; vgl. auch Ofenböck 2009, S. 78f.

¹⁰ Newsidler äußert sich kaum zur Technik des Akkordspiels. Die meisten drei- und mehrstimmigen Akkorde sind aber laut Radke 1980, S. 137, nicht anders als mit mehreren Fingern zu zupfen, sofern sie nicht explizit *„durchgestrichen“* werden sollen, also mit dem Daumen zu arpeggieren sind.

Gegensatz zu den romanischen Systemen, keine eigentliche Griffnotation und keine Schrift für Ton-Orte, sondern vielmehr ein alphabetischer Musikcode von hohem Abstraktions- und niedrigem Anschaulichkeitsgrad. Das deutsche System ist allerdings dasjenige, welches Stimmverläufe am schlüssigsten abbilden kann und im Gesamtbild einer Partitur ähnelt¹¹ – um den Preis einer wenig intuitiven, auf den ersten Blick willkürlichen Zuordnung von Buchstaben zu Griffpositionen. Skalen bzw. Abfolgen nebeneinander liegender Töne werden in den romanischen Systemen unmittelbar deutlich (italienisch: $c d e f = 0 2 4 5$ oder $0 2 4 0$ bzw. französisch: $c d e f = 0 b d e$), während in deutschen Tabulaturen nebeneinanderliegende Buchstaben klanglich eine Quarte oder Terz voneinander entfernt sind ($c d e f = 1 f q x$ bzw. $1 f q 2$). Die Buchstabenschrift muss in einem längeren Lernprozess angeeignet und verinnerlicht werden, vergleichbar etwa mit dem Erlernen von Solmisationssilben.

Um die zeitraubende Umschrift deutscher Lautentabulaturen zu erleichtern, stellt Willi Apel eine Tabelle mit einer Zuordnung aller Tabulaturzeichen zu ihren Entsprechungen in moderner Notenschrift zur Verfügung.¹² Ich übertrage die Buchstaben und Ziffern auf ein Diagramm mit einer Klaviatur (vgl. Abbildung 2). Dieses kann die Transkription erleichtern und beschleunigen; es können jedoch noch verschiedene andere Schwierigkeiten auftreten, die im Folgenden erläutert werden.

¹¹ Dorf Müller 1967, S. 75 gibt an, dass bei Newsidler erstmals die Vorzüge des deutschen Tabulatursystems im Hinblick auf die Darstellung polyphoner Verläufe aufscheinen, während die Vorgängerwerke Gerles und Judenkünigs deutlich häufiger Reduktionen der Mehrstimmigkeit im Sinne einer vertikal-akkordischen Lesart vornehmen. Apel 1962, S. 65f., argumentiert hingegen, dass in den romanischen Tabulaturen verwendete Liniensystem (Zeile = Chor und nicht Zeile = Stimme, wie näherungsweise im deutschen System) sei in diesem Sinne folgerichtiger; vgl. auch Ofenböck 2009, S. 74f. Bei Fang 1988, S. 7f., werden zwei konkurrierende Möglichkeiten der Übertragung definiert: die „literal transcription“, eine wörtliche, die akkordische Lesart mehrstimmiger Verläufe beibehaltende Umschrift, sowie die „musical transcription“, bei der Stimmverläufe explizit sichtbar gemacht werden.

¹² Apel 1962, S. 83f.

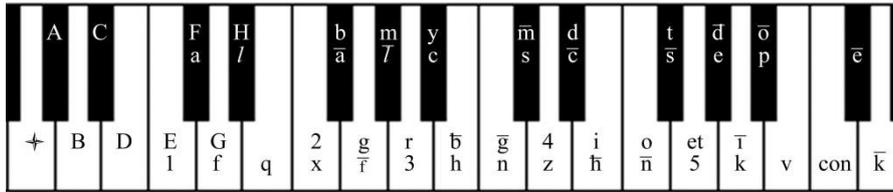


Abbildung 2: Klaviatur mit den deutschen Tabulaturzeichen (bei zu Grunde liegender G-Stimmung)

2.1 Uneindeutigkeiten im Rhythmus

Da die Notenwerte aller Stimmen global in einer einzigen Zeile notiert werden, kommt es in allen Passagen, die nicht streng homorhythmisch verlaufen, zwangsläufig zu Kompromissen bei der Notationsgenauigkeit: Die Tondauern der am schnellsten bewegten Stimme werden vollständig bezeichnet, während alle anderen Stimmen eine geringere Anzahl an Tabulaturzeichen aufweisen. Akkordische Notation erhält so den Vorzug vor Stimmführungsnotation, und Abstände im Tabulaturbild entsprechen nicht den Proportionen der realen Tondauern. Da nicht eindeutig festgelegt wird, wie lang eine ausgehaltene Note im Verhältnis zu den anderen Stimmen klingen soll (der Ton kann entweder verklingen, manuell abgedämpft werden oder von einem neuen Griff auf demselben Chor abgelöst werden), ist keine echte polyphone Notation möglich, sondern nur deren Annäherung durch verschiedene, gleichzeitig erklingende Notenwerte. Dieses Zugeständnis an die Notationsgenauigkeit muss nicht als Manko verstanden werden, zumal es die Aufführungspraxis bei der Kolorierung und Diminution von Vokalsätzen und damit den improvisatorischen Geist der Instrumentalmusik der Renaissance widerspiegelt. Pausen werden in der Tabulatur nur dann dargestellt, wenn alle Stimmen betroffen sind (Generalpausen oder Atemzäsuren); bei der Übertragung ist einer Pause gegenüber einem verlängerten Notenwert dann der Vorzug zu geben, wenn ansonsten Dissonanzen oder Satzfehler entstehen würden.

2.2 Uneindeutigkeiten in der Stimmenzahl

Mit Hilfe des Haltekreuzes kann angegeben werden, dass eine Note fortklingen soll, bis in der betreffenden Zeile das nächste Tabulaturzeichen folgt. Da dies nicht notwendigerweise ein Griff auf demselben Chor sein muss, wird genaugenommen nur der Zeitpunkt des Beginns einer langen Note eindeutig

definiert, nicht aber deren exakte Dauer.¹³ Mitunter folgt sogar direkt auf ein Haltekreuz das nächste Zeichen – die Note kann also sogar länger klingen, als von der Tabulatur suggeriert wird, so dass die reale Stimmenzahl des Satzes kurzzeitig ansteigt, bis der zuerst angeschlagene Chor verklingt. Das manuelle Abdämpfen der Saiten scheint im Verlauf des Spielens, außer an formalen Einschnitten, eher unüblich gewesen zu sein.¹⁴ So ist es möglich, dass etwa in einer zweistimmigen Tabulatur durch die Überlagerung des Klangs mehrerer nacheinander angeschlagener Chöre kurzzeitig drei- oder vierstimmige Akkorde erklingen (ein der Wirkung des Haltepedals auf Hammerklavieren verwandter, wenn auch durch die kürzere Abklingzeit der Lautenchöre weniger hervortretender Effekt).

2.3 Uneindeutigkeiten in der Stimmführung

Um Stimmverläufe abzubilden, ist das deutsche Tabulatursystem besser geeignet als das französische oder italienische: Die Notation der Tabulaturzeichen in Zeilen entspricht in etwa der Stimmenanzahl und dem Stimmenverlauf der Komposition, und im Allgemeinen stehen die aufeinander folgenden Noten jeder Stimme horizontal nebeneinander. Dies bedeutet aber nicht, dass eine Stimme jederzeit an ihre Tabulaturzeile gekoppelt ist: gelegentlich wandern Melodietöne ohne musikalische Notwendigkeit von einer Zeile in die Nachbarzeile – dies geht häufig sogar mit einer Verkürzung der vorhergehenden Note in der Zeile einher, in die gesprungen wird. Dieses Phänomen kann mit einem lautenspezifischen Erfordernis bzw. einer Bequemlichkeit begründet werden (falls etwa ein Ton auf dem niedrigstmöglichen Bund gerade nicht zu spielen ist, weil der betreffende Chor gerade gegriffen wird, so muss er auf

¹³ Dieses Problem wird erstmals erörtert bei Wolf 1919, S. 41. Gerade die Haltekreuze bieten vielfältigen Raum für Interpretationen: die Setzung des Zeichens ist, wie Radke 1980, S. 145, schreibt, oft nicht schlüssig bzw. unterscheidet sich je nach Autor oder, wie bei Newsidler, sogar in verschiedenen Versionen ein und desselben Stücks. Dorf Müller 1967, S. 75ff., gibt mehrere Beispiele, wie Passagen mit Haltekreuzen auf sehr unterschiedliche Weise und mit gegensätzlichen klanglichen Ergebnissen transkribiert werden können. Radke 1971, S. 97f. äußert sich skeptisch bezüglich der Frage, ob Töne in der Transkription länger ausgeschrieben werden dürfen, als von der Tabulatur suggeriert wird. Die Beantwortung dieser Frage dürfte davon abhängen, ob die Übertragung rein instruktiv sein soll oder ob sie der Wiedergabe durch einen Lautenisten dienen soll.

¹⁴ Offenbar wurden Techniken zur Abdämpfung der Saiten erst ab dem 17. Jahrhundert verwendet, vgl. Radke 1971, S. 101f.

einem höheren Bund des nächsttieferen Chores gegriffen werden) – es kann aber auch, falls zwei Stimmen dicht nebeneinander liegen oder sich gar kreuzen, als bewusste Vereinfachung der Grifftechnik gedeutet werden (in Analogie zur Stimmkreuzung auf der Klaviatur eines Tasteninstrumentes, bei der eine reale Überkreuzung vermeidbar ist, indem die Stimmen zwischen den Händen vertauscht werden). Die Tabulatur­schrift verfolgt nicht das vorrangige Ziel, die Stimmführung der Komposition exakt darzustellen, sondern der ausführenden Person eine möglichst organische Griff­folge zu visualisieren.¹⁵

Bei der Übertragung in einen modernen Notentext kann versucht werden, einen von lautenspezifischen Eigenheiten bereinigten Stimmverlauf herzustellen, was dezente Interpretationen der Tabulatur nötig macht. Ein Merkmal von Newsidlers zweistimmigen Sätzen sind gelegentliche Tabulaturzeichen, die auf eine Mittelposition zwischen beiden Zeilen gesetzt werden. Dieser Fall wird in der Sekundärliteratur nicht thematisiert. Ich nehme an, dass es sich um eine vorübergehende (notierte, nicht unbedingt auch erklingende) Einstimmigkeit im Sinne eines Zusammentreffens der beiden Stimmen handelt; die Übertragung der betreffenden Passagen ist jeweils kontextabhängig.

3. Transkription eines Tabulaturbeispiels

Newsidlers Lautenbücher ermöglichen aufschlussreiche Vergleiche ein und derselben Komposition in verschiedenen Fassungen.¹⁶ Hier sollen drei unterschiedliche Intavolierungen des weltlichen Liedes *Entlaubet ist der Walde* einander gegenübergestellt werden. Die Herkunft von Text und Musik lässt sich knapp erläutern:¹⁷ Im Lochamer-Liederbuch ist um 1455 ein Lied *Der walt hat sich entlaubet* mit sieben Strophen nachweisbar. Ab den 1530er Jahren ist es in vielen süddeutschen Liederbüchern vertreten, meist in vierstimmigen Tenor-Sätzen. Die erste und populärste Fassung stammt von Thomas Stoltzer, veröffentlicht als Violentabulatur in Hans Gerles *Musica teutsch* (1532) und als Vokalsatz in Georg Forsters Sammlung *Frische teutsche Liedlein* (1539). Zum ersten Mal in Mensuralnotation erscheint das Lied in der dreistrophigen Textvariante

¹⁵ Dorf­müller 1967, S. 36f. Dass Newsidler identische Stücke so freimütig mehrfach, mit oft nur marginalen Änderungen, herausgab, ohne in den Neuveröffentlichungen darauf hinzuweisen, entspricht durchaus der üblichen Praxis.

¹⁶ Ofenböck 2009, S. 74 begründet Newsidlers „Inkonsequenz, den Stimmverlauf tonräumlich [...] abzubilden“, mit der „primären Funktion der Tabulatur als Spielvorlage für Lautenisten“.

¹⁷ Angaben nach Grosch 2006.

Entlanbet ist der walde in Christian Egenolffs Sammlung *Gassenbawerlin und Reutterliedlin* (1535), wo es Johannes Heugel zugeschrieben wird. Weitere Sätze von Ludwig Senfl, Caspar Othmayr und Georg Rhaw, denen Stoltzers Liedtenor zu Grunde liegt, folgen in den nächsten Jahren; auch Hans Newsidlers Intavolierungen basieren maßgeblich auf Stoltzers Satz und haben großen Anteil an dessen weiterer Verbreitung. Mit geistlichem Text wird die Melodie erstmals 1535 in Nürnberg unterlegt; die Variante *Lob Gott getrost mit Singen* der Böhmischen Brüder von 1544 findet weite Verbreitung (EG 243, EKG 205). Johann Sebastian Bachs Choralsatz *Ich dank dir, lieber Herre* BWV 347 bedient sich ebenfalls der Melodie.

3.1 Vorgehensweise bei der Übertragung

In Adolf Koczirz' Transkriptionen einer Anzahl von Lautentabulaturen Newsidlers ist das Lied nicht enthalten.¹⁸ Ich habe mich, um Unterschiede zwischen den verschiedenen Fassungen veranschaulichen zu können, für eine Übertragung auf zwei Systemen entschieden und folge damit der generellen Notationsweise bei Koczirz.

Im Anhang dieses Artikels werden die Originalstimmen von Thomas Stoltzer meinen Übertragungen der Tabulaturfassungen Hans Newsidlers gegenüber gestellt. Die obere Tabulaturzeile wird im Violinschlüssel transkribiert, die untere Zeile im Bassschlüssel – bis auf gelegentliche Ausnahmen, die wie oben beschrieben zustande kommen; dann stelle ich in der Übertragung nach Möglichkeit eine organische Stimmführung wieder her. Gestrichelte Bögen kennzeichnen ein nicht ausgeschriebenes, aber nach Möglichkeit zu interpretierendes Haltekreuz (die Note kann also, solange sie konsoniert, verlängert werden). Johannes Wolf hat vorgeschlagen, in der Transkription alle Töne, die nicht auf der nächstgelegenen Saite, sondern auf einem tieferen Chor gegriffen werden sollen, mit einer Saitenziffer zu kennzeichnen, um die praktische Ausführbarkeit für Lautenisten beizubehalten;¹⁹ Gleiches intendie-

¹⁸ Koczirz 1911, S. 15-67, darin mehrere Sätze Hans Newsidlers aus den zwischen 1536 und 1544 erschienenen Lautenbüchern. Hier werden auch etliche zweistimmige Sätze auf zwei Systemen realisiert. Wie Schnürl 2000, S. 164, erläutert, hat diese Notationsweise gegenüber der Ein-System-Akkolade den Vorteil der genaueren Verdeutlichung polyphoner Abläufe. Radke 1971, S. 103, rät, die beiden Systeme möglichst nah aneinandergerückt zu notieren, so dass die *c1*-Linie gleich weit von beiden Systemen entfernt liegt. Von letzterem Merkmal sehe ich bei meiner Transkription ab.

¹⁹ Vgl. Wolf 1919, S. 46.

ren die Bundziffern in den Ausgaben von Koczirz. Von diesen Maßnahmen sehe ich ab, da es mir nicht um die Erzeugung eines auf der Laute wiederzugebenden Notentexts geht, sondern um eine hinsichtlich der Stimmführung möglichst schlüssige Übertragung.

Als Mensurzeichen ist zweifelsfrei ein *Alla breve* (*tempus imperfectum diminutum*) anzunehmen; die Vertikalstriche des Tabulaturbildes legen eine Mensurlänge von zwei Semibreven nahe. Angelehnt an gängige moderne Druckausgaben von Stoltzers Tenorlied²⁰ übertrage ich die Notenwerte im Verhältnis 2:1, so dass die notierte Halbe einem *schlag* und die Viertel einem *hacken* in der Tabulaturmetrik entspricht. Die Schlüsselwahl entspricht den Umfängen der beiden Stimmen: Bei plagalem Umfang des Tenors und authentischem Umfang des Basses erscheint eine Klavierakkolade, trotz gelegentlich auftretender Hilfslinien in der Unterstimme, noch angemessen. Weitere Vorüberlegungen betreffen vor allem die Tonart, welche leicht an der Finalis der jeweiligen Tabulaturfassung abgelesen werden kann. Der vierstimmige Satz Stoltzers steht im transponierten sechsten Ton (C-Hypolydisch). Folgt man Willi Apel und transkribiert für eine Laute in G-Stimmung,²¹ so ergibt sich im *Neugeordnet Künstlich Lautenbuch* (Version I) ein Tonartenproblem: Ein in *es* fundierter Modus ist für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts derart unwahrscheinlich, dass hier wohl von einer A-Stimmung ausgegangen werden muss (woraus der Grundton *f* resultiert). Ungeachtet dieses Problems liegt meiner Übertragung durchgängig die G-Stimmung zu Grunde, um eine Vergleichbarkeit der unterschiedlichen Fassungen im Notenbild zu gewährleisten.

3.2 Newsidlers Versionen

Bei Newsidler wird die Melodiestimme, welche fast genau dem Liedtenor von Stoltzer entspricht, zurückhaltend ornamentiert und mit der leicht vereinfachten Bassstimme des Tenorlieds kombiniert, wodurch ein schlichter und dissonanzarmer Satz entsteht. Dass alle Fassungen Newsidlers nur zweistimmig sind, ist angesichts der vierstimmigen Vorlage überraschend; Kurt Dorf-

²⁰ Forster 1539 / 1942, Erster Teil, Nr. 61. Das Stück ist auch enthalten in der von Gottfried Wolters herausgegebenen Sammlung *Ars musica*, Bd. 4: Chorbuch für gemischte Stimmen, Wolfenbüttel 1965.

²¹ Apel merkt an, dass im Falle ungewöhnlicher resultierender Tonarten von einer alternativen Lautenstimmung ausgegangen werden dürfe. Ob die Übertragung in einen zeituntypischen Modus nicht auch ein Anlass wäre, die zu Grunde gelegte Stimmtonhöhe zu revidieren, kann an dieser Stelle nicht diskutiert werden. Vgl. Apel 1962, S. 62 und S. 84.

müller erörtert mögliche Gründe, warum das Tenorlied als Bicinium intavoliert worden ist.²² Die Charakteristika und Unterschiede der beiden Tabulaturfassungen, die an insgesamt vier Fundorten in Newsidlers Lautenbüchern erscheinen, stelle ich im Folgenden gegenüber (siehe Notenanhang).

Version I – *Entlaubet ist vns der walde*

Nr. 4 aus dem ersten Teil des *Neugeordent Künstlich Lautenbuch* (1536), in Es (G-Stimmung) bzw. in F (A-Stimmung), mit Fingersatzpunkten (siehe auch die Faksimile-Wiedergabe in Abbildung 3). Die gravierendsten Änderungen der Tabulatur gegenüber der Stoltzer'schen Vorlage werden in einem Vergleich der Kadenzordnungen des Satzes deutlich:

- Erste Kadenz zur V. Stufe (Mensur 7, mit Tenor- und Bassklausel, ohne Synkopensdissonanz – bei Stoltzer: im Bass eine *cadenza sfuggita*, die Finalis *g* wird durch eine Pause ersetzt).
- Zweite Kadenz zur II. Stufe (Mensur 13, mit Diskant- und Tenorklausel sowie Synkopenkette in der Oberstimme – abweichend von Stoltzer: dort erscheint eine Tenorkadenz zur V. Stufe, die in diesem Modus plausibler ist. Newsidler nimmt folgerichtig eine Hochalteration der letzten Note in Mensur 12 vor).²³
- Schlusskadenz zur I. Stufe (Mensur 19, mit Tenor- und Bassklausel, ohne Synkopensdissonanz – wie bei Stoltzer).

Es gibt weitere auffällige Unterschiede zu den originalen Singstimmen: Die Oberstimme wird an einigen Stellen, häufig im Kadenzvorfeld, ausgeziert. Rhythmische Abweichungen betreffen vorrangig die Unterteilung langer oder punktierter Noten in zwei Anschläge auf der Laute. In Mensur 7 wird auf die rhythmische Selbstständigkeit und Vorimitation in der Bassstimme nach der überspielten Kadenz verzichtet, wodurch ein erheblich schlichteres Satzbild entsteht. In Mensur 18 fehlt die *superiectio*-Figur der Bassstimme. Ein bemerkenswerter Fall von Scheinpolyphonie findet sich in Mensur 3: Zwei simultan in beiden Stimmen erscheinende Haltekreuze führen dazu, dass der Satz für einen halben *schlag* dreistimmig wird.²⁴ Dadurch ist es unerheblich, in welches

²² Dorf Müller 1967, S. 112f.; eine genauere Besprechung des Liedes *Entlaubet ist der walde* folgt auf S. 141f.

²³ Ebd., S. 112 und S. 141.

²⁴ Diese spezielle Setzung der Haltekreuze ist allerdings willkürlich und findet sich nicht in den späteren Versionen. Dorf Müller 1967, S. 93f., merkt an, dass der Lautenstil dieser Zeit keine verbindliche Stimmführung festzulegen trachtet; die Anfänger-

System die folgende, in der oberen Zeile stehende Note übertragen wird; ich setze sie in die Unterstimme, wo sie auch im Verlauf der originalen Bassstimme zu finden ist.

Abbildung 3: Erste Tabulaturfassung des Liedes in Nensidler 1536, fol. e 1v

Version IIa – Entlaubt ist der walde

Nr. 4 aus dem *Erst Buch* des *New Künstlich Lauttenbuch* (1544), in F (G-Stimmung) bzw. in G (A-Stimmung), ohne Fingersatzpunkte. Diese Fassung ist schlichter ornamentiert; die Tonart liegt auf der Laute günstiger, zumal mehr leere Saiten verwendet werden. Die Haltekreuze sind vielerorts bei anderen langen Noten gesetzt. Weitere Unterschiede zur Version I: die Oberstimme ist in den Mensuren 5 und 9 weniger reichhaltig diminuiert; es gibt keine Generalpause nach der Kadenz in Mensur 13; der Durchgang der Unterstimme erscheint als Stimmenübergang nach der Kadenz in Mensur 7 (angelehnt an den originalen Bass). An mehreren Stellen (etwa Mensur 2 und 5) werden einzelne Tabulaturzeichen zwischen die Zeilen gesetzt, was darauf hindeutet, dass beide Stimmen sich hier im Einklang treffen; dieses Phänomen mache ich im Notentext durch einen Doppelpfeil \updownarrow kenntlich. Hier zeigt sich auch die besondere Sensibilität und Aussagekraft von Tabulaturschriften im Hinblick auf die Akzidentiensetzung: Die zweite Note der Unterstimme in Mensur 14

stücke müssten sonst sehr viel genauer und eindeutiger mit Haltekreuzen bezeichnet werden. Der Autor weist außerdem darauf hin, dass die Haltekreuze sich in den verschiedenen Fassungen gegenseitig ergänzen dürfen.

sowie die erste Note in Mensur 17 sind nun als mixolydische siebte Leiterstufen tiefalteriert, während der betreffende Ton, legt man eine mitteltönige Temperatur zu Grunde, in der um einen Ganzton tieferen Version I offenbar systemfremd gewesen wäre (*des* bzw. auf der A-Laute *es*).²⁵

Version IIb – *Entlaubet ist der walde*

Nr. 3 aus dem *Ander Buch* des *New Künstlich Lauttenbuch* (1544), in gleicher Tonart, mit Fingersatzpunkten; identisch wieder gedruckt im *Erst Buch* (1547), einer späteren, titelgleichen Publikation Newsidlers. Diese Fassung ist der Version IIa sehr ähnlich, es ergeben sich nur geringfügige Abweichungen. Zwischen den Zeilen stehende Tabulaturzeichen treten seltener auf (stattdessen steht das betreffende Zeichen in der Unterstimme, während der in der Oberstimme vorausgehende Ton ein Haltekreuz trägt). Die *paenultima* der Oberstimme in der Schlusskadenz ist unterteilt (*g g f*) und folgt so dem Stolzer'schen Tenor. In meiner Übertragung habe ich die wenigen Unterschiede zwischen IIa und IIb mit Stichnoten kenntlich gemacht.

4. Schlusswort

Aus der rückwärtsgewandten Perspektive des Musikforschers mag man verleitet sein, Tabulaturbilder, gerade diejenigen der deutschen Lautenbücher, in Vernachlässigung ihrer aufführungspraktischen und spieltechnischen Relevanz als defiziente Partituren anzusehen. Robert Eitner schreibt gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu den Ausgaben Newsidlers, es könne „wohl in der Kunst nichts Simpleres und Mangelhafteres geben als diese Tonsätze“.²⁶ Die Herablassung, die in dieser Beurteilung zum Ausdruck kommt, verdankt sich sicherlich einer im Hinblick auf das Medium der Tabulatur inadäquaten Erwartungshaltung, welche die spezifische Funktion dieser Notationsform verkennt.

Nähert man sich einer historischen Lautentabulatur mit dem Ziel einer Übertragung, so sollte vorab der Zweck der Transkription feststehen: Geht es um die Herstellung eines aktualisierten, die kompositorische Struktur des Werkes verdeutlichenden Notentexts, oder soll eine instruktive Spielvorlage

²⁵ Diese Abweichung findet gesonderte Erwähnung bei Dorf Müller (ebd., S. 141), der den Unterschied in der Akzidentiensetzung allerdings nicht bewertet.

²⁶ Eitner 1886, S. 554. Diese Fehleinschätzung wird nicht allein durch die schiefe Sicht auf das System der Griffnotation hervorgerufen, sondern gründet sich auch auf die irriige Annahme, Newsidler sei der Urheber der von ihm veröffentlichten Kompositionen.

erzeugt werden, mit deren Hilfe ein Lautenist die in der Tabulatur vorgeschriebene Grifffolge realisieren könnte? Anders gefragt: soll das resultierende Notenbild den horizontalen Verlauf der Musik partiturähnlich darstellen oder soll es eine instrumentenspezifische Anwendungsbezogenheit widerspiegeln? Die transkribierende Person ist – wie auch der historische, aus der Tabulatur spielende Lautenist – zugleich Interpret; es existieren nicht eine oder zwei, sondern unendlich viele Möglichkeiten der Umschrift. Tabulaturen sind Notate, welche die Vielfalt ihrer möglichen Realisierungsformen gezielt nicht vereinheitlichen. Jede Überführung einer Tabulatur in einen Notentext ist eine Operation, bei der ein gewisser Teil der Information (nämlich diejenigen Bestandteile der Griffschrift, welche unmittelbar Spielbewegungen symbolisieren) zu Gunsten einer Darstellung der zu produzierenden Klänge verloren geht. Wählt man die erste, aus analytischer Sicht reizvollere Übertragungsvariante, wie es in der hier vorliegenden Transkription geschehen ist, sind Kompromisse notwendig, um die Eigenarten und Vieldeutigkeiten des deutschen Lautentabulatursystems – gerade im Vergleich verschiedener Werkfassungen – angemessen visualisieren zu können. Da jedoch eine rein objektive, neutrale Transkription schlechterdings nicht möglich ist, wird die immanente Unschärfe, die für alle Systeme von Griffnotationen kennzeichnend ist, auch jeder Übertragung zu Eigen sein.

Literatur:

- Apel, Willi (1962): Die Notation der polyphonen Musik 900-1600. Leipzig 1962 [Neuauf. Wiesbaden 1981]
- Dorfmueller, Kurt (1967): Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, (=Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Nr. 11). Tutzing 1967
- Eitner, Robert (1886): Art. Hans Neusidler. In: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 23 (1886), S. 554f.
- Fang, Ming-Jian (1988): Notational Systems and Practices for the Lute, Vihuela and Guitar from the Renaissance To the Present Day. Ball State University, Muncie/IN 1988
- Finscher, Ludwig/Leopold, Silke (1990): Die Instrumentalmusik. In: Finscher, Ludwig [Hg.]: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. Bd. 2 (=Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3/2). Laaber 1990, S. 565-587
- Ofenböck, Michael (2009): Do it yourself! Der autodidaktische Ansatz in Hans Neusidlers Lautenbuch von 1536. In: Phoibos 1/2009, S. 71-86
- Polk, Keith (1992): German Instrumental Music of the Late Middle Ages. Players, Patrons and Performance Practice. Cambridge 1992

Wendelin Bitzan

- Radke, Hans (1971): Zum Problem der Lautentabulatur-Übertragung. In: Acta musicologica 1-2/1971, S. 94-103
- Radke, Hans (1980): Zur Spieltechnik der deutschen Lautenisten des 16. Jahrhunderts. In: Acta musicologica 2/1980, S. 134-147
- Schnürl, Karl (2000): 2000 Jahre europäische Musikschriften. Eine Einführung in die Notationskunde. Wien 2000
- Virdung, Sebastian (1511): Musica getutscht. Basel 1511 [Nachdruck Kassel 1970]
- Wolf, Johannes (1919): Handbuch der Notationskunde, II. Teil. Leipzig 1919 [Nachdruck Hildesheim 2004]

Internetpräsenz:

- Grosch, Nils (2006): Entlaubet ist der Walde. Kurzkomentar zur Herkunft und Editions-geschichte. In: Freiburger Anthologie – Lyrik und Lied. Digitale Dokumentation von lyrischen Kurztexten, online unter www.lyrik-und-lied.de/ll.pl?kat=typ.show.song.shortcomm&ds=3430, konsultiert am 06/11/2014

Notenausgaben:

- Forster, Georg (1539): Frische teutsche Liedlein, I. Teil: Ein Außzug guter alter und neuer teutscher Liedlein. In: Gudewill, Kurt [Hg.]: Das Erbe deutscher Musik, Bd. 20. Wolfenbüttel 1942
- Koczirz, Adolf [Hg.] (1911): Österreichische Lautenmusik im XVI. Jahrhundert (=Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 37). Wien u.a. 1911
- Newsidler, Hans (1536): Ein Newgeordent Künstlich Lautenbuch. Zwei Teilbände; I: Der erst für die anfahenden Schuler; II: Der ander theil des Lautenbuchs. Nürnberg 1536
- Newsidler, Hans (1544): Ein new künstlich Lauttenbuch. Drei Teilbände; I: Das Erst Buch. Ein Newes Lautenbüchlein mit vil feiner lieblichen Liedern; II: Das Ander Buch. Ein New Künstlich Lautten Buch für die anfahenden Schuler; III: Das Dritt Buch. Nürnberg 1544

Notenanhang: Originalstimmen Stoltzers und Intavolierungen bei Newsidler

<p>Original Tenor und Bass des 4stimmigen Liedsatzes</p>	<p>Fassung I Newgeordnet Künstlich Lautenbuch, 1536 (Nr. 4)</p>	<p>Fassung II a) <i>Erst Buch</i>, 1544 (Nr. 4); b) <i>Zweiter Buch</i>, 1544 (Nr. 3); c) <i>Erst Buch</i>, 1547 (Nr. 4)</p>
<p>Thomas Stoltzer ca. 1485-1526</p>	<p>bei Hans Newsidler 1508-1563</p>	<p>bei Hans Newsidler 1508-1563</p>
<p>Enllaubet ist der walde</p> <p>2 3 4 5</p> <p>Ent - lau - - - sem Win - - - be - rau - - - bal - - - das bet ist der Wal - - - de bet wird ich ich de - - - de, die gen mein Lieb</p>	<p>Enllaubet ist vns der walde</p>	<p>Enllaubet ist der walde</p>

13 14 15 16 17 18 19

tut, bringt mir mang-fäl-tig lei-den, macht mir einh schwe - - - - ren Mut.

The image displays a musical score for the piece 'Tönende Buchstaben'. It consists of three systems of music. The first system (measures 13-19) features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line includes German lyrics: 'tut, bringt mir mang-fäl-tig lei-den, macht mir einh schwe - - - - ren Mut.' The piano accompaniment is in a 3/4 time signature and includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The second system (measures 14-19) shows the continuation of the piano accompaniment. The third system (measures 17-19) shows the continuation of the vocal line and piano accompaniment, with a 'Mut.' marking at the end of measure 19.

