



# SELTENHEITEN

## AUS SÜDDEUTSCHEN BIBLIOTHEKEN

IN GETREUEN NACHBILDUNGEN  
HERAUSGEGEBEN UNTER LEITUNG VON

ERNST FREYS    OTTO GLAUNING    ERICH PETZET

BAND 3, HEFT 5

MÜNCHEN 1914

DRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN

# CHANSONS UND TÄNZE

PARISER TABULATURDRUCKE FÜR TASTENINSTRUMENTE  
AUS DEM JAHRE 1530

VON PIERRE ATTAINGNANT

NACH DEM EINZIGEN BEKANNTEN EXEMPLAR  
IN DER K. HOF- UND STAATSBIBLIOTHEK ZU MÜNCHEN

HERAUSGEGEBEN VON

EDUARD BERNOULLI

HEFT 5: TEXTBEIGABE

MÜNCHEN 1914

DRUCK UND VERLAG VON CARL KUHN

M  
2  
A 883  
v. 5

2



Der K. Hof- und Staatsbibliothek in München, sowie auch der K. Bibliothek in Berlin, der K. K. Hofbibliothek in Wien, der K. Universitätsbibliothek in München und der Universitätsbibliothek in Basel; der Firma C. Kuhn in München und der K. Universitätsdruckerei Stürtz in Würzburg spricht der Herausgeber der Attaignantdrucke für die mannigfache und sorgsame Unterstützung des Unternehmens seinen wärmsten Dank aus.

Eduard Bernoulli.

Die römischen Ziffern Faksimile I—IV bezeichnen die Hefte in 4<sup>o</sup> Mus. Pr. 235 bis 238 der K. Hof- und Staatsbibliothek, die arabischen Ziffern die Seitenzahlen der Faksimileausgabe.

## EINLEITUNG.

**Leben.** Über die näheren Lebensumstände des Pariser Musikdruckers, aus dessen berühmter Offizin die vorliegenden Tabulaturen stammen, ist bisher nichts bekannt geworden<sup>1)</sup>. Das Geburtsjahr von Pierre Attaignant<sup>2)</sup> ist kaum mehr zu eruieren. Der Zeit seiner ersten Tätigkeit nach muss es ganz in den Anfang des 16. oder eher noch in den Schluss des 15. Jahrhunderts fallen. Über das mutmassliche Todesjahr des Druckers schwanken die Annahmen. Während Fétis sich ausdrückt: „Il avait cessé de vivre en 1556“, meint Grove: „There is, however, no certain evidence of Attaignants death before 1553“. Dagegen erwähnt C. F. Becker ein musikalisches Schlachten-

---

<sup>1)</sup> Vgl. Fétis, *Biographie universelle*, 1835, und *La Grande Encyclopédie* mit den Artikeln über Attaignant; ferner: Anton Schmid, Ottaviano Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen, und seine Nachfolger im 16. Jahrhunderte. Wien 1845, S. 223–237. Entsprechend auch Eitner, *Quellenlexikon*, 1900; Grove, *Dictionary*, 1904, und Riemann, *Musiklexikon*, 1909.

<sup>2)</sup> Fétis äussert sich zur verschiedenen Namensschreibung: „Il est remarquable que l'imprimeur . . . . a orthographié son nom de diverses manières; sur ses recueils on trouve Attaignant, Attaingnant et Attelgnant. Ce peu d'exactitude dans l'orthographe des noms s'est reproduit depuis le moyen âge jusqu'au commencement du dix-septième siècle“. Wir wählen selbstverständlich die zweite Form, wie sie auf den Titelblättern der Tabulaturen sich findet.

gemälde, das dem Komponisten Jannequin zugeschrieben werde und den Titel führe: *Praelium ad Paviam, Aulada et alia jucunda 4 voc. Paris, ap. Pet. Attaignant 1554*<sup>1)</sup>). Danach hätte also der Begründer der Offizin auch im genannten Jahr 1554 noch gelebt. Im Jahr 1555 dagegen zeichnet die Witwe als Herausgeberin<sup>2)</sup>).

**Technik.** Dass Attaignant der erste gewesen sei, der in Paris mit beweglichen Metalltypen Musikalien druckte, hat schon Fétis nachgewiesen und ihm folgen z. B. die Grande Encyclopédie, Schmid und Ambros<sup>3)</sup>). So sind auch in den Tabulatures die Notenlinien stückweise aneinandergesetzt, eventuell mit Noten und Taktstrichen auf demselben Raum der betreffenden Partikel des Notensystems. Das lässt sich zwar nicht deutlich mit blossem Auge, aber doch ganz wohl durch ein Vergrösserungsglas erkennen. Also etwa



Die Linienfragmente passen in der Tat nicht immer genau zusammen.

<sup>1)</sup> Die Hausmusik in Deutschland. Leipzig 1840. S. 41.

<sup>2)</sup> Vgl. das fünfte Faksimile in: Henry Expert, Les Maîtres Musiciens de la renaissance française Danceries (1er volume). Paris 1908.

<sup>3)</sup> Geschichte der Musik Bd. III, 3. Aufl. 1893, besorgt von Otto Kade. Wichtig sind hier besonders die Ausführungen auf S. 195 und 196, wo u. a. die Möglichkeit ins Auge gefasst wird, dass Pierre Hautin, dessen Typen Attaignant nach der geläufigsten Annahme benutzt hat, „vielleicht eine Erfindung Attaignants nur ausführen half“ (d. h. den Fundruck, wobei Note und Linien in ein einziges Stück zusammengegosson erschienen). „Freilich wurde schon 1507 in Deutschland der einfache Notendruck von Erhard Oeglin zu Augsburg geübt“. Bemerken wir auch S. 202: „Die Nürnberger Druckereien von Petrejus, Grapheus (Formschnelder), Montanus und Neuber entwickelten eine grosse Tätigkeit. Ihre Drucke sind auch wieder (gleich denen Attaignants u. a.) nicht mit Petruccis Technik des doppelten Rahmens bewerkstelligt, sondern Linien und Noten in der Notenletter vereint, daher die Linien zwischen den Noten nicht ganz haarcharf zusammentreffen, so schön und rein sonst die Drucke zu belassen verdienen“.

**Drucke.** Fétis, Schmid, Schladebach<sup>1)</sup>, neuerdings Riemann in seinem Musiklexikon (7. Auflage 1909), kurz alle für Bibliographie interessierten Autoren sprechen von der grossen Seltenheit der Drucke Attaignants und setzen den Beginn seiner Tätigkeit in das Jahr 1527. Also datieren unsere Tabulatures des Jahres 1530 aus der ersten Zeit, gehören überhaupt zu den frühesten bekannten Pariser Musikdrucken und bezeichnen, den Buchstabentypen nach, den „gotischen“ Stil von Attaignants Offizin. Von Beginn der Vierzigerjahre an tauchen dagegen die Antiqualettern in deren Chansonsammlungen auf. Der Stil der „Renaissance“ setzt sich durch. Man wird eine solche typographische Unterscheidung gewiss machen dürfen, wenn man die Originaldrucke der K. Hof- und Staatsbibliothek in München mit ihren unter sich verschiedenartigen Titelblättern vergleicht, und ausserdem die Faksimiletafeln in den Neuausgaben von Henry Expert zur Bestätigung heranzieht.

Während nämlich die bereits erwähnten mit Antiqualettern gedruckten *Livres de dancieries* alle aus den Vierziger- und Fünfzigerjahren stammen, benutzt eine gleichfalls durch Expert im Neudruck (1897) veröffentlichte, mit 1529 datierte Chansonsammlung in der obersten Titelzeile genau diejenigen rundlichen gotischen Typen, die ausser in einer Reihe zum Teil undatierter Drucke noch in solchen der Jahre 1529<sup>2)</sup> bis 1531 sich finden und die auch für unsere Tabulaturen in Betracht kommen, die ferner in zwei der Berliner

<sup>1)</sup> Neues Universal-Lexikon der Tonkunst, Dresden 1855.

<sup>2)</sup> Dieses Jahresdatum ist nur angegeben im Stimmheft des Tenor der *Six Gallardes*, ferner in dem des Superius (Diskant) von Beiheft 15.

K. Bibliothek gehörenden Attaignantdrucken von 1529 und 1530 auftreten. Da nun seit 1532 — der Prachtfolioband der K. K. Hofbibliothek in Wien ist der einzige für dieses Datum aufzurufende Zeuge<sup>1)</sup> — die gotischen Buchstaben der Haupttitel eine ausgesprochen eckige Form annehmen, ist man geneigt, die gotische Periode in zwei zeitlich gesonderte Abschnitte zu gliedern. Der Sammelband 4<sup>o</sup> Mus. Pr. 31 der K. Hof- und Staatsbibliothek (s. noch S. 27) bietet in seinen undatierten und datierten Heftchen Beispiele für beide Phasen. Auch der Inhalt der *Trente et une chansons 1529* (ed. Expert) ist, beiläufig bemerkt, keineswegs identisch mit jenen der *Trente et une chansons 1534* in Mus. Pr. 31<sup>2)</sup>.

**Seltenheit der Tabulatures.** Die *Tabulatures des Orgues, Espinettes, Manicordions* von Pierre Attaignant waren bis vor nun 40 Jahren vollständig verschollen. Da gab Raymund Schlicht als erster eine bibliographische Beschreibung unseres damals noch in Eichstätt liegenden Exemplars und knüpfte daran den Wunsch, der Inhalt desselben möchte für die Musikgeschichte fruchtbar gemacht werden, so wie er es verdiente<sup>3)</sup>.

Einige Jahre nachher transskribierte Robert Eitner selbst in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift 12 Tänze aus Attaignants Tabulaturen<sup>4)</sup>

<sup>1)</sup> Eine genaue briefliche Beschreibung verdankt der Herausgeber dem Entgegenkommen des Vorstehers der Musikalien-sammlung, Herrn Dr. Robert Lach.

<sup>2)</sup> Eitner hätte gewiss für das freigestaltete Titelblatt der von ihm aus der Chansonsammlung von 1538–1549, d. h. aus 4<sup>o</sup> Mus. Pr. 103 der K. Hof- und Staatsbibliothek, verdienstvollerweise in Parityr gebrachten 60 Chansons nicht gerade gotische Typen wählen sollen. Vgl. Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke Jg. 27, Bd. 23.

<sup>3)</sup> Vgl. Monatshefte für Musikgeschichte, Jg. II, 1870, S. 122 ff.: „Ein Beitrag zur ältesten Klavierliteratur“. Auch hat Schlicht die Chanson: *Au joly boys* mit Vorzeichnung der alten Schlüssel dasselbe übertragen.

<sup>4)</sup> Monatshefte für Musikgeschichte, Beilage zu Jg. VII, 1875, S. 78–88 unter dem Titel: „Tänze des 15. bis 17. Jahrhunderts“.

und vereinzelt finden sich auch in anderem Zusammenhang einige Beispiele späterhin da und dort verwertet. So namentlich durch A. G. Ritter, der auch der typographischen Eigenart unseres Faszikels gerecht zu werden sucht<sup>1)</sup>. Dann durch F. M. Böhme, der Eitner direkt gefolgt ist<sup>2)</sup>, und durch Adolf Prosniz<sup>3)</sup>. Neuestens endlich entdecken wir eine Chanson in der Fassung eines für Gesangsvortrag bestimmten Liedchens mit der Tabulaturbearbeitung bei Attaignant zusammengestellt durch Otto Kinkeldey<sup>4)</sup>.

Alle Nachforschungen nun, ob unter den überhaupt selten gewordenen Drucken aus der Offizin von Pierre Attaignant sich noch irgendwo ein dem unsrigen entsprechender Tabulatur- resp. Partiturdruk finde, haben bisher ein negatives Resultat ergeben. Selbst französische und belgische Bibliotheken, die doch naturgemäss zunächst Aufschluss erteilen könnten, führten uns nirgends auf eine Spur.

---

<sup>1)</sup> Geschichte des Orgelspiels 1884 Bd. I, S. 57—59. Auf die wertvolle Sammlung aufmerksam gemacht hat Ritter, wie er selbst einigemal hervorhebt, der damalige Custos der K. Hof- und Staatsbibliothek, J. J. Maler. Gerade die Deutung des Punktes — worauf auch hier weiter unten eingegangen werden muss — scheint durch J. J. Maler angeregt worden zu sein. Dagegen ist Ritters ästhetische Würdigung der vorliegenden Klaviersätze, wie mir dünkt, noch jetzt durchaus stichhaltig, bedarf also keinerlei Verbesserung. Die vier in Bd. II, S. 75—77 (Musikalische Beispiele), mitgeteilten Stücke sind: Nr. 36 *Te Deum laudamus*; Nr. 37 *Il me suffit de tous* = Was mein Gott will; Nr. 38 *Dalci amica dei* und Nr. 39 *D'o gratias*.

<sup>2)</sup> Geschichte des Tanzes in Deutschland, Leipzig 1886, Bd. II (Musikbellagen): eine Branle und eine Gaillarde.

<sup>3)</sup> Beispiele zu dem Handbuch der Klavierliteratur, Wien 1887 (Heft I. Aus den Tabulaturen und Virginalstücken des XVI. Jahrhunderts Nr. 1): dieselbe Gaillarde wie in der vorhergehenden Anmerkung.

<sup>4)</sup> Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts, Leipzig 1910: die Chanson *Le content est riche en ce monde* S. 260 ff. vgl. mit III 24.

Folgende gedruckte Kataloge standen hiebei zu Gebot:

- 1) Coussemaker, Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai et des autres villes du département du Nord. Paris 1843.
- 2) Catalogue de la bibliothèque de F. J. Fétis. Bruxelles 1877.
- 3) Catalogue de la bibliothèque et des instruments de musique de feu Edm. H. de Coussemaker. Bruxelles 1877.
- 4) Weckerlin, J.-B., Bibliothèque du conservatoire national de musique et de déclamation. Catalogue bibliographique, orné de 8 gravures. Paris 1885.
- 5) Catalogus der Muziekbibliotheek van D. F. Scheurleer<sup>1)</sup>. 's Gravenhage 1893.
- 6) Wotquenne, Catalogue de la bibliothèque du conservatoire royal de musique de Bruxelles. Vol. 1—4 1898—1912.
- 7) Ecorcheville, J., Catalogue du fonds de musique ancienne de la bibliothèque nationale<sup>2)</sup>. Vol. III. Ant—Chan. Paris 1912.

---

<sup>1)</sup> Auf S. 449 ist eine Abschrift der Tabulaturen von Attaignant, besorgt durch A. G. Ritter, genannt; aber es fehlen in dieser Kopie die 14 *Gallardes* von IV der Münchener K. Hof- und Staatsbibliothek.

<sup>2)</sup> Hier sind zwar auf S. 6 und 7 nicht weniger als 12 Titel sub voce „Attaignant“ angeführt. Aber alle Tonsätze sind in verschiedenen Stimmheften gedruckt. Vgl. übrigens viele Textanfänge sub voce „Chansons“ auf S. 222 ff.

Dann seien noch summarisch die 3 Pariser Bibliotheken erwähnt, wo eine persönliche Anfrage gleichfalls mit Nein beantwortet werden musste nämlich die Bibliothèque Mazarine, de l' Arsenal, und de Ste. Geneviève<sup>1)</sup>.

Unter den Katalogen, die für Deutschland, einschliesslich Osterreich und die Schweiz, versteckte oder schwerer zugängliche Bücherbestände behandeln, sind einige, nicht zu vergessen des bibliographischen Hilfsmittels von Eitners Quellenlexikon, zu Rate gezogen worden, obschon ja neuerdings eine zentrale Auskunftsstelle für die Bibliotheken deutschsprechender Länder in Berlin existiert und wir uns auf deren negativen Bescheid hinsichtlich der Tabulatures gewiss verlassen können<sup>2)</sup>.

Es wird also wohl mit grösster Wahrscheinlichkeit angenommen werden dürfen, dass unser Exemplar gegenwärtig eine typographische Seltenheit ersten Ranges, wenn nicht gar ein Unikum aus Attaignant's Offizin darstellt.

---

<sup>1)</sup> Die ausserdeutschen Bibliotheken von England (Catalogue of the Music in the Fitzwilliam Museum, Cambridge, by J. A. Fuller-Maitland and A. H. Mann. London 1893. — British Museum, Catalogue of music; recent acquisitions of old music, London 1899); von Italien (Gaspari, Gaetano, Catalogo della biblioteca del Liceo musicale di Bologna 1890—1905); von Schweden (Mitjana, Rafael, Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVI. et XVII. siècles. Upsala 1911) — allesamt nennen sie entweder Attaignant gar nicht oder nur Werke seiner Druckerei, die in München und Paris auch vorhanden sind.

<sup>2)</sup> Erwähnt seien nur möglichster Vollständigkeit halber: a) Petersen, Verzeichnis der . . . zu Grimma vorhandenen Musikalien (S.-A. aus einem Schulprogramm) 1861. b) Israel, Die musikalischen Schätze der Gymnasialbibliothek und der Peterskirche zu Frankfurt a. M. (Gymnasialprogramm) 1872 c) Kade, Die älteren Musikalien der Stadt Freiberg in Sachsen 1898 (Beilage der Monatshefte für Musikgeschichte 1888). d) Vollhardt, Bibliographie der Musikwerke in der Ratschulbibliothek zu Zwickau, Leipzig 1893—96 (Beilage der Monatshefte für Musikgeschichte 1893—1896).

**Notationen für Tasteninstrumente in anderen Drucken des 16. und des beginnenden 17. Jahrhunderts.** Machen wir uns darum vor Allem klar, in wie mannigfaltiger Art die Orgel- und Klaviermusik bis weit in das 17. Jahrhundert hinein gedruckt worden ist, was man überhaupt unter Instrumental-Tabulaturen zu verstehen hat.

In den Tabulaturen sind die frühesten, z. T. recht unübersichtlichen Partituranlagen zu suchen. Während früher eine Buchstaben- oder Ziffernotation, combinirt mit übergeschriebenen Rhythmuszeichen, gebräuchlich war, während öfters die Oberstimme allein in Noten auf ein Liniensystem zu stehen kam, oder dann wieder z. B. die Tabulaturbücher von Bernhart Schmid<sup>1)</sup> und Johannes Rühling<sup>2)</sup> in reiner Buchstabennotation alle Stimmen untereinander setzen, werden um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert auch solche Drucke häufiger, wo ein mehrstimmiger Satz auf zwei Systeme verteilt erscheint. Immerhin ist eine ähnliche Druckweise bereits für die Mitte des 16. Jahrhunderts nachgewiesen<sup>3)</sup>. Sodann benützen die *Intonazioni d'Organo* der beiden Gabrieli, zu Venedig 1593 durch Angelo

<sup>1)</sup> Straassburg 1577.

<sup>2)</sup> Leipzig 1583.

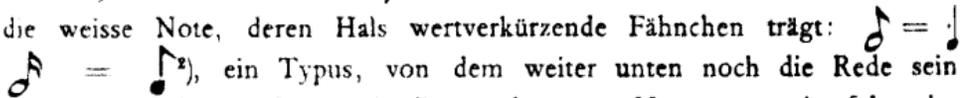
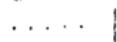
<sup>3)</sup> Vgl. Gaspari, Catalogo IV S. 37, wo von einer der Widmung nach aus dem Jahre 1542 stammenden, äusserst seltenen *Intavolatura* venezianischer Herkunft einlässlich die Rede ist und ein kleines Faksimile-Bruchstück davon einen Begriff gibt. Das obere Liniensystem ist 6-zellig, das untere 7-zellig und durchgehende Faksimile-Bruchstücke helfen das Notenbild übersichtlich gestalten.

Gardano gedruckt, ein fünf- und ein sechsliniges System<sup>1)</sup>. In den *Toccate d'intavolatura d'organo* des Claudio Merulo, 1598 und 1604 zu Rom durch Simone Verovio veröffentlicht, finden wir dagegen ein fünfliniges Discant- und ein achtliniges Baßsystem. Hat letzteres, wie der genannte Druck aus Gardanos Offizin, zwei Schlüssel, so sind nun die Notenköpfe rund geworden. Auch Bindebalken bei kleinen Notenwerten, Bindebogen, durch beide Liniensysteme gehende Taktstriche, all das mutet weniger altertümlich an. Eines freilich mag überraschen: Die #-Vorzeichnung (Diesis) steht oft, ja sogar meistens, unter den zu erhöhenden Tönen. Aber dies nur bei triller- und laufartigen Koloraturen. Hier finden wir das erste # etwa vor der Note, die übrigen ## nicht einmal lückenlos überall, wohin sie gehören. Die b-Vorzeichnung dagegen steht immer vor ihrer Note<sup>2)</sup>.

Auch Frescobaldis *Toccate d'intavolatura di Cimbalo et organo*, 1637 bei Nicolo Borbone zu Rom erschienen, gewähren einen ziemlich entsprechenden Anblick. Nur dass hier das Diskantsystem sechs Linien zählt. Andererseits allerdings erinnern die Taktvorzeichnungen oft mit ihrer Komplikation an die alte, umständliche Schreibweise der Mensuralnotation.

<sup>1)</sup> Vgl. Gaspari l. c. S. 48. Das Baßsystem hat zwei Schlüssel vorgezeichnet, den F-Schlüssel auf der drittruntersten, den C-Schlüssel auf der zweitobersten Linie.

<sup>2)</sup> Vgl. Notenbeilage I a und b. Sollte man daraus folgern dürfen, dass # noch ausdrücklicher als b zur sogen. *musica ficta* gerechnet und als eigentlicher Akzidenzton betrachtet wurde? Vielleicht beruht aber diese Unterscheidung im Druck Verovios auf einer Art Liebhaberei (s. auch im Libro I, S. 22).

Ebenso tun dies gewisse Notenzeichen, die wir im zweiten Buch der *Toccate, canzone* entdecken<sup>1)</sup>. So findet sich auch auf S. 47 mehrfach die weisse Note, deren Hals wertverkürzende Fähnchen trägt: , ein Typus, von dem weiter unten noch die Rede sein soll. Umgekehrt tauchen auch die geschwärtzten Noten etwa in folgender Gestalt auf: 3 . . . . . |  | . . . . . |  |  usw.<sup>2)</sup>.

Des typographischen Interesses wegen seien ferner zwei Ausgaben von Werken Frescobaldis erwähnt, die der in Venedig wirkende Alessandro Vincenti veröffentlicht hat. Beide tragen in ihrer Titelangabe den Vermerk: *in partitura*<sup>3)</sup> und doch haben sie genau die Gestalt der *Tabulatura nova* von Samuel Scheidt, die bereits 1624 zu Hamburg erschienen war. Ihr Notenbild ist im Original folgendermassen beschaffen:

Die drei- oder vierstimmigen Sätze sind nicht etwa z. B. zu je zwei Stimmen (resp. zu einer und zu zweien) auf die beiden uns geläufigen Linien-

<sup>1)</sup> Es ist die Fortsetzung und kam ebenfalls 1637 heraus.

<sup>2)</sup> Vgl. Notenbellege II und ferner in der Ausgabe von Händels Werken, Band 48, S. 186: die Chaconne in einer *Suite à deux clavecins*. Ebenso Lieferung 52 B (enthaltend italienische Kantaten mit Instrumentalbegleitung), zweiter Band, 1889, Seite 34 f.: „*No se emenderà jamas*“. *Cantata Spagnuola a voce sola e Chitarra*. Die Chitarrestimme zeigt noch diese Notationsweise.

<sup>3)</sup> Vgl. hiefür auf S. 56 die *Canzona quinta*.

<sup>4)</sup> *Fiori musicali di diverse compositioni toccate, Kirle, Canzoni, capricci e ricercari*, 1635, *Il primo Libro di Capricci, canzoni francese e ricercari, fatti sopra diversi soggetti et arte*, 1642. Hier, beiläufig bemerkt, liest man auf der Innenseite des Titelblattes *A gli Studiosi dell' opera* gerichtet u. a. Winke für die Temponahme bei verschiedenen Taktvorzeichnungen.

systeme zusammengezogen, sondern jede einzelne Stimme ist auf ein ihr eigenes fünfliniges System gebracht, mit Vorsetzung des C- und des F-Schlüssels (bisweilen auch unter Beziehung des G-Schlüssels). Taktstriche erleichtern die Übersichtlichkeit. Im Ganzen hat man eher die Vorstellung einer Gesangspartitur ohne Text, oder einer Ensemblepartitur ungefähr nach unseren heutigen Begriffen. Die Notentypen freilich sind noch die alten eckigen.

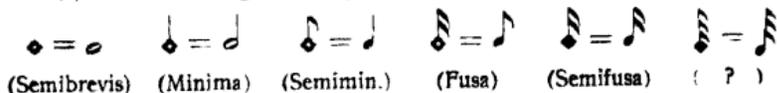
Obwohl die *Tabulatura nova* für Deutschland in der Tat eine grosse Neuerung bedeutete, ist sie doch vielleicht mit auf italienischen, speziell venezianischen Usus zurückzuführen. Jedenfalls ist man in den romanischen Ländern schon im 16. Jahrhundert darauf verfallen, die Zifferntabulaturen durch eigentliche Notenpartituren zu ersetzen. Scheidt nun erinnert uns wieder ganz besonders an die nordwesteuropäischen Kulturländer durch die „an die Organisten“ gerichteten Winke im ersten Teil seiner *Tabulatura nova*<sup>1)</sup>. Er beschreibt hiemit selbstverständlich nicht nur die anderwärts gebräuchliche Notierungsweise seiner eigenen Zeit. Vielmehr lässt sich die „Engel- und

---

<sup>1)</sup> Vgl. Denkmäler deutscher Tonkunst, erste Folge, Bd. I, hg. von Max Seiffert. Wir lesen da: „Das in dieser Tabulatur ein jeder Stim nur mit Fünff vnd nit mit sechs Linien auff Engel- vnd Niederländische Manier adornieret, ist der Ehrliebenden Deutschen Organisten halben, weil ich auch ein Deutscher, geschehen, welche denn mehrtheil sich auff die Niederländische Art entweder gahr nicht, oder aber nicht recht gründtlich verstehen, in deren sechs Linien auff die rechte, vnd sechs auff die lincke Handt gerichtet, bisweilen auch die Parteyen so wunderbarlich vnter einander springen, dass manch guter Gesell sich nicht recht drein schicken, vnd welches *Discant, Alt, Tenor* oder *Bass sey*, wissen kan. Als ist eine jede Stimme besonders gesetzt, damit ein jeder dieselbe in die gewöhnliche Buchstaben Tabulatur versetzen könne“ usw.

Niederländische Manier“, sowohl für das Diskant- als auch für das Baßsystem sechs Linien zu benützen, z. B. in einer handschriftlichen Sammlung von Klavierstücken nachweisen, deren ältester Bestandteil weit in das 16. Jahrhundert zurückreicht, nämlich im *Fitzwilliam-Virginal-Book*<sup>1)</sup>.

**Attaignants Notation.** Mit dem vorstehenden Überblick sind wir zwar weit über die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts hinausgelangt, allein wir vermögen nun auch die Eigenart der Tabulaturdrucke von Pierre Attaignant geschichtlich genauer zu bestimmen. Soweit bis jetzt unsere Kenntnisse reichen, bieten die *Tabulatures des Orgues, Espinettes* das einzige Beispiel eines Notendruckes im 16. Jahrhundert, wo Tonsätze für Tasteninstrumente auf zwei fünflinige Systeme verteilt erscheinen. Dem Diskantsystem ist hiebei meistens der C-Schlüssel auf der untersten Zeile (ausnahmsweise auch der G-Schlüssel), dem Baßsystem ebenfalls der C-Schlüssel je nach Bedarf, d. h. je nach der tieferen oder höheren Lage der Unterstimmen auf der obersten, zweitobersten oder mittleren Zeile vorgezeichnet. Die Notentypen, mit eckigem Korpus, zeigen folgende rhythmische Werte an:



<sup>1)</sup> Vgl. die beiden Lichtdrucktafeln in: *The Fitzwilliam-Virginal-Book*, edited from the original manuscript with an introduction and notes (translated into German by John Bernhoff) by J. A. Fuller-Maitland and W. Barclay Squire. Vol. I. London und Leipzig, Breitkopf und Härtel 1890.

Als Finalnote wird gern die Brevis  mit darüberstehender Fermate verwendet. Auch im Dreitakte kommt sie gelegentlich abwechselnd mit  vor.

Von Pausenzeichen entsprechen ganz tabulaturmässig:

 der Ganznote = Semibrevis

 der Halbnote = Minima

 und  dem Viertel = Semiminima

 dem Achtel = Fusa <sup>2)</sup>

Von den vielen Taktvorzeichnungen der älteren Zeit werden durch Attaignant in den Tabulaturen nur sehr wenige benützt, nämlich für den geraden Takt:  und für den Tripeltakt  3 oder nur 3.

<sup>1)</sup> Diese letztere, seltene Art der Bezeichnung für die Viertelpause s. in *Vng iour robin* (25 Chansons), Fol. 66.

<sup>2)</sup> Vgl. die kurze Tabelle in Weitzmann-Fleischer-Seiffert, Geschichte der Klaviermusik. Bd. I, S. 51, 52. Ferner: Bellermaun, Die Mensuralnoten und taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts. 2. A. Berlin 1906, S. 3. Hier ist aber nur für die Semiminima die Alternative der doppelten Schreibweise gegeben. Anders in der *Practica musicae* 1498 des Theoretikers Franchinus Gafur (Gafurlius), wo nicht nur die *minimae in dupla proportione* (= Halbnoten auf die Hälfte ihres ursprünglichen Wertes verkürzt) angeführt und in der erwähnten zweifachen Form dargestellt werden, sondern wo Gafur auch die *semiminimas minores* . . . *pleno tamen corpore scriptas* . . . *vel vacuo restorta dextrorum binarij charactera virgula* in gleicher Weise hinzufügt — von *factoris* als *minimae in quadrapla proportione ductae* definiert, laut einem Zusatz des Gafur. Ja, der weniger bekannte deutsche Magister Michael Koswick ergänzt in seiner *Compendaria Musicae artis aeditio*, Lipsiae. 1518 (im ersten Kapitel über die *Musica figurata*, die Liste der zweifach geschriebenen Notenzeichen sogar durch die *Semifusa* und druckt sie d. h. unser

Sechzehntel als  und ausserdem als 

Die Semiminima  kommt übrigens auch als  in den vokalen Stimmen (Tenor der Basler Handschrift

Fx 1-4 vereinzelt vor.

Überdies fällt **C** vielfach fort und die Taktstriche allein dienen dann zur Aufklärung, was für eine Taktart gemeint ist. Sie haben überhaupt die wichtigste Aufgabe zu erfüllen, sobald man zusammengehörige Notengruppen sorgfältig nach ihren Bestandteilen ordnen will. Denn oft wird man keineswegs von einer streng durchgeführten Mehrstimmigkeit reden dürfen. Je nach dem momentanen Wunsch des Tonsetzers, voller klingende Akkorde zu erzeugen, sind bruchstückweise Tongänge oder auch nur einzelne Fülltöne einer weiteren Stimme sporadisch eingefügt. Man hat in solchen Fällen bisweilen fast von Takt zu Takt das wechselnde Notenbild eines bald zwei-, bald drei- und bald vierstimmigen Klaviersatzes. Auch dadurch wird öfters die leichte Lesbarkeit, die Attaingnants Tabulaturdrucke auszuzeichnen scheint, doch tatsächlich beeinträchtigt, dass für die Mittelstimmen beinahe sprunghaft hier das obere, dort das untere Liniensystem als Fangnetz dient. Manchenorts ist kaum ein rechter Grund einzusehen, warum dies geschieht, und wenn Kinkeldey glaubt, sagen zu dürfen<sup>1)</sup>, das Original notiere, wo es möglich sei, nur die Oberstimme auf dem obern System für die rechte Hand, während die linke Hand die übrigen Stimmen nehme, so ist das nach dem Durchblättern der Originaldrucke nur *cum grano salis* zu verstehen. Die Melodiefäden laufen, so scheint es, mit gelegentlichen Unterbrechungen nicht selten herüber

1) l. c. S. 260, Anm.

und hinüber<sup>1)</sup>. Daher wird es nicht stets auf den ersten Wurf gelingen, das betreffende Stück auch wirklich sinngemäss zu übertragen. In dieser Disposition des Tonmaterials auf den einzelnen Tabulaturseiten verrät sich eine gewisse Ähnlichkeit mit den deutschen Orgel- und Lautentabulaturen. Ausserdem in dem häufigen Ersatz einer punktierten Note durch das Nebenducken desselben Tones im nächstkleinen rhythmischen Werte. Andererseits wird über einen Taktstrich hinüber der .sog. Augmentationspunkt als Ersatz für diesen kleineren Notenwert gebraucht.

**Bedeutung der Punkte unter den Noten.** Am auffälligsten sind in den Tabulaturdrucken die häufig vorkommenden Punkte unter einzelnen Noten, ja die Punktreihen, z. B. bei melismatischen und bei kadenzierenden Stellen. Gerade der Umstand, dass sie hier beinahe regelmässig wiederkehren, ferner die Tatsache, dass sie an zwei Parallelstellen nicht immer konsequent gedruckt sind, d. h. in der einen sich finden, in der andern fehlen, diese beiden Momente zusammengehalten lassen die Vermutung als unabweisbar erscheinen, die Punkte hätten einen bestimmten Sinn. Von einem blinden Zufall darf offenbar nicht gesprochen werden, sogar wenn der Deutung, die wir bevorzugen möchten, eine Reihe von Stellen direkt widerstrebt. Die überwiegende Anzahl unterstützt eben dennoch die Annahme, der wir nun unsere Aufmerksamkeit schenken wollen.

---

<sup>1)</sup> Vgl. Scheidts Worte in Anm. 1 auf S. 11.

Am dritten Kongress der Internationalen Musik-Gesellschaft war bereits von Attaingnants Tabulaturen, genauer: von einigen der noch existierenden Chansonsammlungen die Rede<sup>1)</sup>. Die Richtigkeit der Ansicht, dass es sich bei den Punkten um eine Art von Alterationszeichen handeln müsse, wurde stark angezweifelt und dem Referenten gegenüber die Meinung ausgesprochen, dass diese primitivsten Zeichen vielleicht dazu dienen sollten, die zusammengehörigen Töne des oberen und unteren Liniensystems leichter kenntlich zu machen. Oder: dass sie auf die Applikatur irgendwie sich bezögen. In der Tat benützt ein 1529 aus der Offizin von Pierre Attaingnant hervorgegangener Tabulaturdruck für Laute, nämlich die *Tres breve et familiere introduction pour entendre & appre(n)dre par soy mesmes a iouer toutes chansons reduictes en la tabulature du Lutz*<sup>2)</sup>, die Punkte unter den Tonbuchstaben als Applikaturzeichen. Die erklärenden Worte hiezu lauten: „Ite(n) notez q(ue) celles<sup>3)</sup> ou il y a vng poi(n)t dessoubz doieue(n)t estre touchees du doit, et les ault(re)s du poulice“. Das regelmässige Abwechseln von unterpunktirten und punktlosen Tonbuchstaben — wobei auch **a**, der Buchstabe für die leere Saite, öfters unterpunktirt erscheint — zeigt übrigens, dass ausschliesslich die Applikatur der rechten Hand gemeint sein muss.

<sup>1)</sup> Vgl. Kongressbericht, Wien 1900, S. 126 und 127.

<sup>2)</sup> Der Originaldruck, ebenfalls ein Unikum, im Besitz der K. Bibliothek zu Berlin. Dasselbe gilt von der *Epithoma*, von der gleich die Rede sein wird.

<sup>3)</sup> ac, lettres.

Wie sollen aber Punkte unter einer ganzen Anzahl von Achteln, Sechzehnteln und Zweiunddreissigsteln in der oberen Stimme korrespondieren mit den Noten grösseren rhythmischen Wertes in der Unterstimme<sup>1)</sup>? Oder, was hätte eine Applikaturangabe gerade an solchen Kadenzstellen, sonst aber nirgends im ganzen Stück, für einen praktischen Zweck? Abgesehen davon, dass die ominösen Punkte selbst ganz vereinzelt auftreten<sup>2)</sup>.

Sind also die Punkte absichtlich unter die betreffenden Noten gedruckt, dann wollen sie gewiss etwas anderes besagen; sie wollen einige Töne besonders herausheben; diese sollen, bildlich gesprochen, aus der Umgebung hervorstechen. Vergewärtigen wir uns, dass die älteste Form der Klavierinstrumente das sogenannte *Clavichord* ist und dass hier durch intensiveres Hinunterdrücken einer Taste und durch stärkeren Stoss des am Ende der einfachen Hebelvorrichtung befestigten Metallplättchens gegen die Saite deren Spannung vergrössert und ihr Ton also etwas erhöht werden konnte. Ganz abgesehen von dieser technischen Eigenart des genannten Saitentastensinstrumentes beweist ein theoretisches Dokument aus dem 16. Jahrhundert, dass die Punkte tatsächlich kleine Unterschiede in der Tonhöhe gelegentlich anzeigen halfen. Das ergibt sich aus der *Epithoma musice instrumentalis / ad omnimodam Hemispherii seu Luthine (et) theoricam et practicam / Per Orontium*

<sup>1)</sup> Vgl. unser Faksimile in den 19 Chansons, z. B. von *Fors seulement* = I 36 f.

<sup>2)</sup> Vgl. in den 26 Chansons, z. B. *Jay mis mon cuer* = III 46 ff., speziell 47 (unteres Diskantsystem). S. auch Tafel E bis G der Notenbeilagen.

*fneum Delphinatem studiose collectum. 1530. / Venit Par(isiis) in officina  
libraria Petri Attaingna(n)t / in vico cytharae.*

Der hier dargestellte Aufriss eines Lautenkragens überrascht um so mehr, als zwar die Halbtonschritte nicht etwa für jede Saite mit den damals üblichen Tonbuchstaben notiert sind, sondern mit den bei uns noch gebräuchlichen Tonbezeichnungen. Allein es wird z. B. differenziert: ·D ·E E· ·F F· (G (a a) (b und hiezu heisst es erklärenderweise: . . . „Nam (vt summatim dicam) que earundem sunt literarum, & puncti aut virgule signaturam a dextris habent, consone sunt, & tactum  $\sharp$  duri demonstrant, que vero similium pariter sunt literarum, sed levorsum eisdem punctis aut virgulis annotantur, itidem sunt consone, sed tactum  $\flat$  mollis ostendunt.“ Auffällig ist es nun, dass gerade das Erhöhungzeichen  $\sharp$  in den Tabulatures zwar nicht gänzlich fehlt, aber doch nur in recht wenigen Fällen gedruckt erscheint, während wir das  $\flat$  als Zeichen für die Erniedrigung der Töne h und e sehr oft gewahren. Muss man daraus folgern, dass tatsächlich Töne mit  $\sharp$  nur selten angewandt wurden, seltener als solche mit  $\flat$ ? Keineswegs. Denn inkonsequent ist auch unser Druck, wie so viele Handschriften und Drucke des 15. und 16. Jahrhunderts, was die Vorzeichnung oder Nichtvorzeichnung betrifft. Man vergleiche nur etwa den ostinatoartigen Bassgang: g, f, es, d; und man beachte hierbei ausserdem die Notierung der Altstimme. Dann wird man keinen Moment darüber im Unklaren sein, dass ein  $\bar{e}$  in der Altstimme und dessen

tiefe Oktave im Bass natürlich  $\flat$  vorgezeichnet haben müssen<sup>1)</sup>. Daraus wird man schliessen dürfen, dass auch die  $\sharp\sharp$ , die nur (andeutungsweise) gelegentlich als solche gedruckt sind, in Praxi manchenorts ergänzt werden können. Und ferner, dass für sie, als für die typischen Akzidentien, mit Vorliebe der Punkt als Surrogat in unseren Tabulaturen gedient hat. Eine derartige Inkonsequenz hat an sich in jener Zeit des Übergangs nichts Auffälliges<sup>2)</sup>.

Eitner hat in seiner Übertragung der Tänze den Punkten als Alterationszeichen noch nicht durchgängig eine Bedeutung beigemessen. Ritter dagegen hat sie ohne Weiteres als Zeichen für erhöhte Töne erklärt und demgemäss in seinen Beispielen aus Attaignant transskribiert<sup>3)</sup>. Für Böhme fallen die Punkte aber wieder gänzlich ausser Betracht. Ubrigens scheinen die beiden Nummern (141 und 142) seiner Musikbeilagen doch nicht einfach der Beilage der Monatshefte entnommen zu sein. Hiegegen spricht wenigstens die Wiedergabe der Basspartie in der Gaillarde<sup>4)</sup>. Und noch auffälliger ist der Eingriff im zweitletzten Takte des ersten Teils der

---

<sup>1)</sup> Vgl. in den 14 Gaillardes = IV 20 Tact 1 und 2 des untern Baßsystems.

<sup>2)</sup> Vgl. S. 9 Anm. 2 das hinsichtlich der *musica ficta* Bemerkte.

<sup>3)</sup> Aufmerksam gemacht durch den früheren Custos der K. Hof- und Staatsbibliothek J. J. Mäler.

<sup>4)</sup> Sie weicht im zweiten und dritten Takte des zweiten Wiederholungsteiles merklich von Eitners Version ab. Vgl. bei Eitner, S. 83, die oben gedruckte Gaillarde, sowie unsere Faksimileausgabe der 14 Gaillardes = IV 45. Wollte Böhme verbessern, so hätte das ausgesprochen werden sollen.

Branle<sup>1)</sup>. Sogar die ausgezeichnete Geschichte der Klaviermusik von Weitzmann erwähnt auch in ihrer Neubearbeitung die Punkte mit keiner Silbe<sup>2)</sup>.

Neuerdings schlägt Kinkeldey gewissermassen einen Mittelweg für die Deutung dieser merkwürdigen Zutaten ein. Er hat als Beispiel die Chanson *Le content est riche (en ce monde)* genommen, um daran die Art der Klavierbearbeitung bei Attaignant zu illustrieren<sup>3)</sup>. Wo bei Kadenzfällen # zu setzen ist, hat Kinkeldey das Alterationszeichen über die betreffende Note gestellt, aber jeweilen nur einmal. Wo im Original zudem Punkte gedruckt sind, hat er sie ebenfalls im Neudruck berücksichtigt. Allein, es ist nicht unzweideutig erwiesen, dass er ihnen die Funktion von Akzidentialen zuerkennt. In Takt 10 setzt er über das erste  $\bar{7}$  ein #, obschon hier im Original keinerlei Zeichen dafür zu entdecken ist, ein Ton (*b*) noch mitnotiert werden sollte und die Figuration am Schluss des Taktes tatsächlich eine lebhafter bewegte wird als nach Kinkeldey. Wir geben deshalb seine Version und diejenige, die dem Faksimile zu entnehmen wäre, nebeneinander<sup>4)</sup>. In Takt 21

<sup>1)</sup> Der Ton *g* des Tenors ist freie Zutat Böhmers und verursacht eine Quintenparallele zwischen Tenor

und Bass, die dem Original nicht zur Last fällt:



vgl. Faksimile IV 37 und 38.

<sup>2)</sup> Vgl. den Anfang von Anm. 2 auf S. 13.

<sup>3)</sup> Vgl. in den 26 Chansons = III 24 mit Kinkeldey, l. c. S. 280 ff.

<sup>4)</sup> Vgl. Notenbeilage III a und b.

dagegen, einer dem Wesentlichen nach entsprechenden Stelle, findet sich im Original unter alle drei  $\bar{f}$ -Töne der Punkt gedruckt und auch Kinkeldey kopiert ihn sorgfältig, setzt aber nur über das erste  $\bar{f}$  das  $\sharp$ . Ebenso verfährt er im analogen Schlusstakt. Ausserdem glaubt er in dem Takt, welcher zur Repetition des Ganzen überleitet, die Töne  $\bar{e}$  und  $\bar{e}$  der vier gebundenen Sechszehntel mit Punkten begaben zu sollen. Im Originaldruck stehen schwache Punkte ganz verloren in weitem Abstand von den betreffenden Noten. Ob sie etwas zu bedeuten haben oder ob sie am richtigen Platze sich befinden?

Auch an manchen anderen Stellen geriete man in Verlegenheit, sollte man eine wirklich einwandfreie Erklärung der Punkte geben. Nehmen wir aus den bereits im Faksimile vorliegenden Tabulaturen einige Beispiele:

1. In den *19 Chansons* = I 28 und genau entsprechend I 29 hat das  $\bar{f}$  des Tenors<sup>1)</sup> einen Punkt unter sich, der als Zeichen für  $\bar{f}_s$  nicht wohl in Einklang mit dem  $\bar{f}$  der 32tel-Figuration im Diskant gebracht werden kann.

2. In den *25 Chansons* = II 46 steht unter dem letzten  $\bar{a}$  des Diskantsystems ein Punkt, der, zudem im Hinblick auf den Beginn der Chanson *Le jaulne et bleu*, nicht zu erklären ist.

3. In den *26 Chansons* = III 3 bemerken wir, obschon  $\flat$  als Indicium für die Tonart des transponierten Dorisch allen Liniensystemen

---

<sup>1)</sup> Im zweiten Takt des obern Baßsystems.

vorgezeichnet ist, vereinzelt einen Punkt unter der Note  $\bar{h}$ . Man gerät leicht in Versuchung, ein Druckversehen an dieser Stelle zu vermuten. Allein, ob man nun das unmittelbar vorangehende  $\bar{e}$  mit erhöht sich vorstellt oder nicht: im Context, wo in zwei Unterstimmen der Ton  $\bar{e}$  (resp.  $e$ ) sich findet, sowie im nächsten Takte für den Alt zwanglos  $\bar{f}\bar{s} \bar{g} \bar{f}\bar{s}$  sich annehmen lässt, wäre es auch denkbar, dass der Punkt unter der Note  $\bar{h}$  in der Tat unserem Auflösungszeichen entspräche. Dennoch rechnen wir diese Stelle zu den fraglichen.

4. Natürlich ist in III 14 für die Tonart des transponierten Jonisch  $\flat$  vorgezeichnet. Der Punkt unter dem Ton  $b$  in der Tenorstimme (des obern Systems) kann aber im zweitletzten Takte dieser Chanson keinesfalls die Erhöhung zu  $\bar{h}$  anzeigen, also ein Auflösungszeichen darstellen wollen. Das verböte der Ton  $es$  im Bass. Als  $\flat$ -Zeichen wäre der Punkt ein Pleonasmus<sup>1)</sup>.

5. Es mag sich fragen, ob in III 54 ein einzelner Punkt unter  $\bar{f}$  als Zeichen für  $\sharp$  zu fassen ist. Wenn ja, dann fehlt vermutlich ein entsprechendes Zeichen unter dem letzten Tone des Taktes<sup>2)</sup>.

6. Der Punkt unter dem Ton  $e$  kann in III 71 sowieso kein  $\sharp$  ersetzen. Hiesse er soviel wie  $\flat$  (als reine Quinte zum zugehörigen Tenor-

---

1) Ähnlich wird es sich mit dem ersten Ton  $b$  des Diskante im untern System von III 16 verhalten.

2) Im obern Diskantsystem: Takt 3.

ton), dann müsste auch im Diskant ein  $\flat$  ergänzt werden. Namentlich aber würde der Punkt auch für das unmittelbar folgende zweite  $e$  des Basses, sowie vermutlich für denselben Ton im vorhergegangenen (zweiten) Takte gelten.<sup>1)</sup>

7. In den 14 *Gaillardes* = IV 29 hat der Punkt unter dem ersten  $\bar{a}$  der Cadenzformel keinen Sinn. Aber sobald man einen Druckfehler annimmt, d. h. sobald man den Punkt unter das folgende  $\bar{g}$  setzt, klärt sich die Sache auf<sup>2)</sup>.

Gewiss, die Liste der fragwürdigen Stellen könnte noch weiter ausgedehnt werden. Und dennoch lässt sich ihr eine beträchtlich grössere von eindeutigeren entgegenhalten, wo der Punkt am ungezwungensten gerade als Alterationszeichen zu erklären ist. Nicht nur als  $\sharp$ , sondern, trotz der häufigeren Anwendung des uns vertrauten Zeichens, selbst als  $\flat$ . In erster Linie wird es dem letztern Umstand, dass eben  $\flat$  als solches häufig in den Tabulaturen *Attaingnants* fungiert, zuzuschreiben sein, wenn Ritter den Punkt nur für  $\sharp$  in Anspruch genommen hat. Allein falls meine Annahme unrichtig wäre, dürfte ich immerhin eines verzeihlichen Irrtums mich schuldig gemacht haben im Hinblick auf die Doppelversion der Baßstimme einer *Branle*<sup>3)</sup>. Beide in Betracht kommenden Tongänge sind in ihren Sechszehntelläufen genau identisch. Da nun der Tanz im transponierten Dorisch steht, hat er

<sup>1)</sup> Im obern Baßsystem: Takt 3.

<sup>2)</sup> Vgl. Takt 1 des obern Diskantensystems mit Notenbeilage IV.

<sup>3)</sup> Vgl. IV 41.

ein  $\flat$  vorgezeichnet. Die ausdrückliche Hervorhebung dieses *b rotundum* wäre überflüssig. Aber zu grösserer Sicherheit ist dem ersten *B* auf der Hilfslinie: a) ein  $\flat$  vorangestellt, b) allen Tönen dieser selben Stufe ein Punkt untergesetzt. Eitner hat das erwähnte Stück auf Seite 79 und 80 übertragen und hier auch die Punkte beizufügen nicht unterlassen. Demgemäss fasse ich nun vor allem folgende Stellen als Indizienbeweis für die Bedeutung des Punktes =  $\flat$  auf:

1) In den 25 *Chansons* = II 28 ist im Tenor *b* einmal mit der landläufigen Vorzeichnung versehen, unmittelbar darauf zweimal statt dessen mit Punkten <sup>1)</sup>.

2) In II 37 zeigt der Punkt unter  $\bar{e}$ , im Sinne von  $\flat$  gefasst, zwar den Sprung von  $\bar{a}$  zur verminderten Quinte hinauf<sup>2)</sup>. Allein z. B. der Schritt von  $\bar{f}$ is zu *b* kommt andernorts notorisch vor und überhaupt sind verminderte Intervalle in der Instrumentalmusik dieser Tabulaturen keine allzugrosse Seltenheit<sup>3)</sup>. Überdies verträgt sich  $\bar{e}$ s leichter als  $\bar{e}$  mit  $\bar{f}$  (resp *f*) des unterstützenden Akkordes.

---

<sup>1)</sup> Unteres Diskant- und Baßsystem: die beiden letzten Takte.

<sup>2)</sup> Unteres Diskantsystem: erstes *e*.

<sup>3)</sup> Vgl. Notenbeilage V c = III 43 mit 4<sup>o</sup> Mus. Pr. 103 (No) 115: beide Stellen haben den erwähnten Intervallschritt im Diskant.

3) In II 48 sind die Töne *b* samt der tiefen Oktave *B* zuerst mit Punkten, dann durch *b* gekennzeichnet<sup>1)</sup>. Vorher schon bemerken wir zweimal den entsprechenden Punkt für denselben Basston auf der gleichen Seite.

4) In II 62 ist dem Tenor zweimal, pleonastisch allerdings, ein Punkt untergedruckt<sup>2)</sup>.

5) Von Stellen mit verminderten Intervallschritten (s. oben unter 2) seien zum Schluss noch einige in Transskription angeführt: Notenbeilage Va—c.

Dass bei Kadenzen hin und wieder ein Punkt ausgelassen scheint, wo man ihn erwarten sollte, falls wirklich die angenommene Bedeutung zutrifft, mag sich aus einer gewissen Nachlässigkeit erklären. Im Übrigen versteht sich die Ergänzung für den Leser von selbst. Auch hiefür einige Beispiele in Transskription: Notenbeilage VI a—d.

Die Analogie mit kleinen Ungenauigkeiten in andern Tabulaturen, z. B. in der gleichzeitig geschriebenen Orgeltabulatur des Johannes Kotter<sup>3)</sup>, liegt auf der Hand. Dort sind die durch  $\sharp$  zu erhöhenden Töne durch einen nach unten gezogenen Hals mit schrägem Querstrich ausgedrückt. Nun kommt es vor, dass eine Figuration so:



notiert ist,

<sup>1)</sup> Unteres Baßsystem (und gleich hernach im Diskantsystem).

<sup>2)</sup> Unteres Baßsystem, erster Takt.

<sup>3)</sup> Das Originalmanuskript im Besitz der Basler Universitätsbibliothek. Vgl. die Anm. 2 auf S. 17 und Tafel E bis G der Notenbeilagen.

wobei selbstverständlich auch das dritte Sechzehntel ( $\bar{f}$ ) in gleicher Weise ausgezeichnet sein müsste. Es ist also nur eine Schreibflüchtigkeit anzunehmen. Überdies dienen die Schrägstriche in den Orgeltabulaturen des 16. Jahrhunderts nicht nur als Ersatz für  $\sharp$ -Vorzeichnung, sondern auch als solcher für  $\flat$ -Vorzeichnung. Und entsprechend markieren die einwärts gezogenen Schleifen an Tonbuchstaben nicht nur  $\sharp$ , sondern je nach Umständen auch  $\flat$ . Das ergibt für unsere Auffassung der Punkte als Zeichen für  $\sharp$  und nicht minder für  $\flat$  eine weitere Stütze.

**Die Tabulaturausgaben der Chansons.** Einen Hauptbestandteil der Tabulaturausgabe von Pierre Attaingnant bildet die Sammlung von französischen Chansonbearbeitungen: 19, 25, 26 *Chansons musicales* lesen wir auf den drei Titelblättern und Schlag auf Schlag sind sich diese Serien gefolgt, nämlich „Idibus Januarii 1530; Kal(endis) Februarii 1530; Non(is) Februarii 1530“. Sie bilden sogar beabsichtigtermassen ein zusammengehöriges Ganzes. Denn die Follierung der Blätter der Kleinquartette ist durchlaufend und geht von  $\dagger a$  bis  $\dagger kk$  (4)<sup>1)</sup> d. h. es sind je 10 Quartlagen in einem Heftchen vereinigt, wie auch in den 14 *Gaillardes* sowie in den übrigen Teilen dieser Tabulaturdrucke. Die Blattzählung freilich lässt uns plötzlich im Stich; bereits im ersten Chansonheftchen ist (Folio) VIII die letzte gedruckte Ziffer und erst bei den 25 chansons beginnt wieder eine regelmässig durch-

<sup>1)</sup> Entsprechend verhält es sich mit dem Folloband der K. K. Hofbibliothek in Wien. Nach der gefälligen Mitteilung des Herrn Dr. Lach sind sämtliche sieben Bücher *Messaen* durchlaufend paginiert.

geführte Numerierung mit XLI, die dann auch richtig bei den 26 chansons mit LXXXI die dritte Serie eröffnet.

Dass die Chansons bei Attaignant überhaupt eine hervorragende Rolle spielen, zeigen auch die weiteren aus seiner Offizin stammenden Drucke. Die Hof- und Staatsbibliothek besitzt von diesen wertvollen Seltenheiten noch zwei Sammelbände mit der Signatur: Mus. Pr. 31 und 4<sup>o</sup> Mus. Pr. 103.

Mus. Pr. 31 besteht aus vier Stimmbüchern, mit denselben Buchstabentypen in derselben Zeit wie die Tabulaturen gedruckt. Sie enthalten:

1. *Six Gaillardes et six Pauanes avec Treze cha(n)sons musicales a quatre parties.*

2. *Neuf basses dances, deux branles, vingt et cinq Pauennes avec quinze Gaillardes en musique a quatre parties 1530.*

3. *Vingt et quatre chansons musicales a quatre parties composees par maistre Clement Jen(n)equin. Mense April(is) 1533; ferner<sup>1)</sup>:*

4. 26, 27, 28 bis 38 Chansons, alle, soweit überhaupt ein Druckjahr auf dem Titelblatt angegeben ist, zwischen 1529 bis 1534 veröffentlicht.

Die 27 Chansons von 1533 seien deshalb hervorgehoben, weil im deskriptiven Teil des Titels interessante Winke für die Ausführung der meisten dieser Chansons gegeben werden. Es heisst dort: „a quatre parties desquelles

---

<sup>1)</sup> Mit stark abgekürzter Titelangabe citiert.

les plus conuenables a la fleuste dallemant sont signees en la table cy dessoubz escripte par a; et a la fleuste a neuf trous par b; et pour les deux par ab“.

So finden wir denn auch hinter den Textanfängen der betreffenden Chansons abwechselnd die genannten Buchstaben, sowie die Buchstabencombination, die darauf deuten, dass die Flöte und ganz speziell die sog. deutsche Flöte gern zum Mitspielen oder gar zum Ersatz einzelner Singstimmen herangezogen wurde<sup>1)</sup>.

**Beziehung von Tanz- und Liedmusik.** Nur im Allgemeinen sei bemerkt, dass aus den erwähnten Drucken neuerdings unverkennbar die nahe Berührung von Tanz- und Liedmusik für das 16. Jahrhundert sich nachweisen lässt. Sozusagen in einem Atemzuge werden Chansons und Tänze hier aufgeführt<sup>2)</sup>.

Innere Beziehungen zu einer Chansonbearbeitung unserer Tabulaturen verrät, um wenigstens ein Beispiel hier zu geben, der durch Henry Expert

<sup>1)</sup> Ähnlich lautet es im Titel eines Unkums der K. Universitätsbibliothek von München: *Musique de joye appropriée tant a la voix humaine, que pour apprendre a sonner Espinetes, Violons, & fleustes*. Hier also sind ausser der Flöte noch, und zwar in erster Linie, als Instrumente genannt: Spinett und Violine (oder Violone?). Demnach hat ein Tasteninstrument, ähnlich wie heutzutage, auch zur einfachen Wiedergabe eines vierstimmigen Sat es im 16. Jahrhundert öfters dienen müssen, und zwar bei der häuslichen Gesellschaftsmusik. Wie wäre sonst eine solche Angabe im Titel der „*Musicque de joye*“ = „Unterhaltungsmusik“ zu verstehen?

<sup>2)</sup> Von gesungenen Tänzen wissen ja ausdrücklich Quellen bis ins 17. und 18. Jahrhundert hinein.

in Partitur gebrachte „Tourdion“, überschrieben: *C'est grand plaisir*<sup>1)</sup>. Alle drei in den Tabulaturen aufgezeichneten Stimmanfänge sind die mehr oder minder verbrämten Tongänge der ersten Takte von Diskant, Tenor und Bass des Tourdion. Und wenn es auch schwer hält, den Faden im weiteren Verlauf zu verfolgen, diese Andeutung genügt trotzdem vollständig, die Tatsache zu erhärten, die ja zunächst durch eine Reihe von Tanzüberschriften mit Textanfängen bereits ausgesprochen ist<sup>2)</sup>.

Demgegenüber mag es beinahe auffallen, dass die Tabulaturen der *14 Gaillardes* keinerlei derartige Winke geben. Und doch finden wir in den *Livres de dancieries* Chansonanfänge in Erinnerung gebracht bei Pavanen, Galliarden, Branles und Basses dances, kurz bei allen in den Tabulaturen repräsentierten Tanzformen. Die Branle tritt hiebei in zwei Gestalten auf; sechsmal als Branle commun im geraden Takt  $\text{C}$  und einmal als Branle gay im Tripeltakt  $\text{C}$  3. Für die letztere Art bringt Expert zwei Beispiele mit Chansonanfängen.

Es scheint sich dem Allem nach in den zuletzt erwähnten Tabulaturen wirklich um reine Originalkompositionen zu handeln. Immerhin werden wohl diese Tänze gelegentlich auch mit Begleitung von Streichinstrumenten vor-

---

<sup>1)</sup> Vgl. *Les Maîtres Musiciens de la renaissance française. Dancieries (1er vol.)* Paris 1908, S. 12 und 13 mit *19 Chansons* = I 65.

<sup>2)</sup> Vgl. *Dancieries*.

getragen worden sein. Zu einer solchen Annahme gelangt man wenigstens leicht, sobald man die vielfach auffällig homophone, akkordische Unterlage zur figurierenden Oberstimme ins Auge fasst. Ueberdies sind der Nachwelt in anderen Drucken Attaignants und seiner Zeitgenossen ähnliche vierstimmige Tanzstücke aufbewahrt geblieben. Die Aufdeckung immer weiterer Quellen wird sicher das reiche Feld der instrumentalen Kammermusik im 16. Jahrhundert noch frischer grünen lassen.

München, im Dezember 1913.

Dr. Eduard Bernoulli,  
Privatdozent an der Universität Zürich.

Vergleichende Tabelle  
der Chansons in den Tabulaturen und in andern Druckwerken  
des Pierre Attaignant.

\* deutet auf Bearbeitungen der betreffenden Chansons im Lauten-  
tabulaturbuch der K. Bibliothek zu Berlin.

Die in der dritten Spalte vor der Folioziffer angegebenen Zahlen  
bezeichnen die Beihefte von Mus. Pr. 31.

Text anfang	Faksimile- Ausgabe	Mus. Pr. 31 mit vollem Text	Expert
1. <b>A</b> bien grant tort	I 17	12, fol. 5	
2. A desiuner la belle (andouille)	I 49	14, fol. 12'	
3. Aller my fault sur la v(er)dure	II 2	11, fol. 5	
4. A mes ennuy	III 67		
5. Amours partes	I 15		
6. Amour vault trop *	III 14		
7. Amy souffrez *	III 19	7, fol. 10	S. 57
8. Au ioly boys	II 41		
9. Aupres de vous secretement	I 59		
10. <b>Celle</b> q(ui) ma ta(n)t pourmene	I 21	11, fol. 7; 7'	
11. Ces facheux sotz *	II 78		
12. Cest a grant tort	II 53	11, fol. 14; 14'; 15	
13. Cest boucane *	III 5		
14. Cest gra(n)t plaisir	I 65	11, fol. 8; 8'	
15. Cest vne dure departie	II 10		S. 63

Textanfang	Faksimile- Ausgabe	Mus. Pr. 31 mit vollem Text	Expert
16. Changeons propos	II 56	14, fol. 2	
17. Contre raison	II 17	11, fol. 9; 9'; 10	S. 66
18. <b>De</b> retourner *	III 28	11, fol. 11; 12	
19. Dessus le marche darras	II 29	fol. 12'	
20. De toy me plains *	II 75		
21. Dolent depart *	I 55		
22. Dont vient cela *	III 63	14, fol. 4'	
23. Du bien que loeil	II 23		S. 66
24. Dung nouveau dard	I 70	7, fol. 3'	
25. <b>Elle</b> sen va de moy *	I 30		S. 32
26. <b>Fors</b> seulement	I 36		
27. Fortune (*)	II 72		
28. <b>Hau</b> hau le boys vignero(n)s	I 8		S. 16
29. <b>Jatens</b> secours (*)	II 36	14, fol. 12	
30. Jay co(n)tente ma volunte	II 7	14, fol. 2'	

Textanfang	Faksimile- Ausgabe	Mus. Pr. 31 mit vollem Text	Expert
31. Jay le desir content	III 50		S. 68
32. Jay mis mon cuer	III 46		
33. Jay trop ayme *	I 46	7, fol. 13'	
34. Je demeure seule esgaree *	III 12		
35. Je le diroys	I 75	9, fol. 15	
36. Je ne fais rien q(ue) requerir	III 21	7, fol. 2	
37. Je ne scay pas com(m)ent	I 26		
38. Il est iour dit lalouette	III 43	14, fol. 7'	
39. Il me suffit de tous (mes maux) *	I 34	11, fol. 15'; 16' <sup>1)</sup>	
40. Jouissance vo(us) don(n)erry(*)	III 71		
41. Languir me fais *	II 38	14, fol. 3'	
42. Las ie my plains	III 17		
43. Las voules vous	III 7	14, fol. 5'	
44. Le content est riche (en ce monde)	III 24		

<sup>1)</sup> Auch in 4<sup>o</sup> Mus. Pr. 103 mit durchgehender, im Originaldruck mit roter Farbe eingetragener Nummer (siehe) 479, 485 und 491.

Textanfang	Faksimile- Ausgabe	Mus. Pr. 31 mit vollem Text	Expert
45. Le cueur de vous	II 13	11, fol. 4'	
46. Le cueur est bon	I 42	14, fol. 13'	
47. Le cueur est mien	II 47		
48. Le departir	III 77	14, fol. 15'	
49. Le iaulne et bleu (*)	II 45	12, fol. 11'	
50. Lespoir que jay	III 57		S. 13
51. L'heur de mon bien	II 21		
52. Long temps ya	II 65		
53. <b>Ma</b> bouche rit	III 60	14, fol. 14'	
54. Mauldicte soit la mo(n)daine richesse	I 51		S. 54
55. Maulgre moy vifz	II 61	12, fol. 11	
56. Mon cueur en vous	II 26		
57. Mo(n)cue(ur)e(st)souue(n)t bie(n) marry	I 13	14, fol. 2'	
58. Mon cueur gist tousio(ur)s	III 2		
59. <b>N</b> aurayie iamais reco(n)fort	III 73		

Textanfang	Faksimile- Ausgabe	Mus. Pr. 81 mit vollem Text	Expert
60. Puisque(n) amours	III 39		S. 95
61. Puisque(n) deux cueurs	III 36	12, fol. 15'	
62. Secourez moy *	II 69	14, fol. 1' 1')	
63. Si iay pour vous *	III 33		
64. Tant que vivray *	II 33	14, fol. 16'	
65. Ung grant plaisir <small>W. 30</small>	I 2		
66. Ung iour robin	II 49	14, fol. 4	
67. Veu le grief mal	III 54	14, fol. 11	
68. Vigno(n) vigno(n) vignette	II 42	12, fol. 2	
69. Viurayie tousiours *	III 48	14, fol. 7	
		37	9 10

In Mus. Pr. 81 sind für folgende Nummern unserer Tabelle Tonsetzer genannt: (No) 8: Jeannequin; 12, 16, 17, 22†, 29, 30, 41, 45, 62†, 66, 69: Claudin = Cl. Sermisy; 19: Willaert.

In Mus. Pr. 103, für 39: Canis, Crequillon, Mornable; für 48: Clemens (non Papa).

In Henry Expert's Neuauflage fällt nur Claudin in Betracht.

†) In 4<sup>o</sup> Mus. Pr. 103 = (No) 480.

††) In den Tabulatures nach der Oberquarte transponiert.

## Zum Faksimile.

Die sieben Hefte der Tabulatures, von denen die ersten vier in unserm Faksimile (I—IV) vorliegen, werden als ebensoviele einzelne Bändchen in einem Schuber aufbewahrt. Im Ganzen haben sich die Drucke sehr gut erhalten; nur in den 19 *Chansons* sind die Wurmlöcher so zahlreich und z. T. so gross, dass man vor einigen Jahrzehnten eine ganze Anzahl von Blättern, einseitig oder doppelseitig, teils nur stellenweise, teils ganz mit einer Art Pauspapier überklebt hat.

Teilweise überklebt sind S. 15, 18, 20, 21, 23, 28, 29, 34, 36, 37, 39, 41—49, 51, 54, 56, 65, 70, 72.

Ganz überklebt sind S. 26, 31, 50, 52, 53, 55, 57—64, 66, 68, 69, 71, 73—79.

Nur für die letzten vier am stärksten beschädigten Blätter ist an Stelle des zur besseren Erhaltung sonst verwendeten durchscheinenden gelblichen Papierses wechselnder Stärke ein weissliches Papier genommen worden, dessen milchiger Ton bei der Wiedergabe in Lichtdruck die an sich nicht geringen Schwierig-

keiten noch besonders erhöhte. Auch bei den nicht überklebten Blättern der sämtlichen Hefte verursachte ein wechselnder Grad der Vergilbung nicht selten Ungleichmässigkeiten des Tones, auch auf ein und derselben Seite, da die photographische Platte auf diese Schwankungen des gelblich-bräunlichen Tones sehr stark reagierte.

Hinsichtlich der Wiedergabe der Wurmlöcher ist zu bemerken, dass sie weiss erscheinen, wenn an den Blättern keinerlei Klebungen vorgenommen sind; in diesen Fällen wird das bei der Aufnahme dahinter gelegte blanke Papier sichtbar. Wurmlöcher mit hinterklebtem Pauspapier haben einen etwas dunkleren Ton als den der betreffenden Seite. Sind endlich die Wurmlöcher auf beiden Seiten des Blattes überklebt, so heben sie sich von ihrer Umgebung meist nur ganz wenig und in unbestimmten Umrissen ab.

Aehnlich haben auch rostfarbige Punkte oder rötliche Flecken dunkles oder schwarzes Aussehen; so III 28 (letzter Takt des untern Diskantsystems), oder IV 16 (Takt 1 des untern Diskantsystems). Andere Unreinigkeiten im Original, wie III 17 (zweitletzter Takt des untern Diskantsystems) oder IV 17 (in der Randpartie), sind leicht als solche zu erkennen.

Auch das Durchschlagen von Buchstaben und Noten oder einiger Teile von Typen durch das Papier der Originale, all das ist im Lichtdruck nicht wegretouchiert worden, sondern vielmehr bewusst beibehalten, wird indessen das klare Bild des Ganzen nicht stören.

Das Gleiche gilt von Bleistiftkorrekturen aus neuer Zeit. An folgenden Stellen finden sich solche:

I 54 eine Kreislinie um den C-Schlüssel (des untern Diskantsystems), der im Originaldruck zu weit nach oben gerutscht ist.

II 69 (in Takt 3 des untern Bassystems) ist ein *f* angegeben.

III 64 (zweitletzter Takt des untern Bassystems) und 65 (zweiter Takt des obern Diskantsystems) ebenso ein *d*.

IV 40 (letzter Takt des untern Bassystems) ist — allerdings etwas undeutlich geworden — ein C-Schlüssel auf die viertoberste Linie gesetzt, was mit den Custoden am Zeilenschluss und den Noten der beginnenden folgenden Zeile im Einklang steht.

IV 57 endlich sind im untern Bassystem zwei Noten durchstrichen und in andere verbessert.

---



Notenbeilagen.



I S.2 (in der Toccata Prima.)

a.

Musical notation for S.2 (in der Toccata Prima.) in 12/8 time. The piece consists of a single melodic line on a single staff. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 12/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with a trill-like figure in the final measure.

S.11 (in der Toccata Seconda.)

b.

Musical notation for S.11 (in der Toccata Seconda.) in 12/8 time. The piece consists of a single melodic line on a single staff. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 12/8 time signature. The melody is more complex than S.2, featuring sixteenth-note runs and a trill in the final measure.

II a.

Musical notation for II a. in 12/8 time. It consists of two staves joined by a brace. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a trill in the upper staff and a bass line with eighth and sixteenth notes.

Übertragung. b.

Musical notation for Übertragung. b. in 12/8 time. It consists of two staves joined by a brace. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is a transcription of the previous piece, showing the relationship between the upper and lower parts.

### III Kinkeldey.

a.

etc.

Detailed description: This musical score is for 'Kinkeldey' (III). It is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two staves, treble and bass. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass line starts with a quarter note G2, followed by eighth notes A2, B2, and C3. The piece concludes with a final chord of G major. The word 'etc.' is written at the bottom right.

(genau nach dem Original übertragen)

b.

etc.

Detailed description: This musical score is a transcription of the 'Kinkeldey' piece. It is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two staves, treble and bass. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass line starts with a quarter note G2, followed by eighth notes A2, B2, and C3. The piece concludes with a final chord of G major. The word 'etc.' is written at the bottom right.

### IV

Detailed description: This musical score is for section IV. It is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two staves, treble and bass. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass line starts with a quarter note G2, followed by eighth notes A2, B2, and C3. The piece concludes with a final chord of G major.

V

a.

Section a. consists of two staves in 3/8 time. The right hand has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The left hand has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F#352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F#353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F#354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F#355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F#356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F#357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F#358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F#359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F#360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F#361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F#362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F#363, G363, A363, B363, C364

# VI

a.

b.

c.

d.

# Jay mis mon coeur.\*)

E

*Att.*

**A.**

1 2 3 4 5 6 7 8

Detailed description: This is the first system of a musical score for part A. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music is divided into eight measures, numbered 1 through 8. Measure 1 has two sharp signs above it. Measure 7 has three sharp signs above it. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

*Kritter*

**B.**

(b)

(b)

Detailed description: This is the second system of a musical score for part B. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The music is divided into eight measures. Measure 2 has a '(b)' above it. Measure 7 has a 'w' above it. Measure 8 has a '(b)' below it. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

9 10 11 12 13 14 15 16

A.

B.

\*) A. = Attaignant. B. = Kotter.

G

The image shows two systems of musical notation, A and B, spanning measures 17 to 22. System A consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat. Measures 17-22 are numbered above the staff. Measure 22 contains a sharp sign (#) above the staff. A bracket labeled '1)' spans the final two measures of system A. System B also consists of two staves. It includes a bracket labeled '2)' and the word 'etc.' at the end. A small '(b)' is written below the staff in measure 21.

- 1) Die punktierten Vertikallinien deuten auf die abweichende Takteinteilung bei A.  
 2) Kotter wiederholt hier nochmals Takt 16-22.

A desiuner.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble, including some sixteenth-note passages. The system concludes with a key signature change to three sharps (F#, C#, G#).

The second system of the musical score continues from the first system. It maintains the same two-staff structure with treble and bass clefs, one flat key signature, and common time. The bass line includes several measures with a dotted line and the notation '(b) (b)', indicating a specific fingering or articulation. The system ends with a repeat sign and a section marker 'II' on both staves, followed by a key signature change to three sharps (F#, C#, G#).

A des-iu - ner la belle an - douil - le les pois pil - lez a le - - schi - nee garnye du - ne bonne ar -  
 A des-iu - ner la belle an - douil - le les pois pil - lez a le - - schi - nee garnye du -  
 A des-iu - ner (A des iu ner) la belle an - douil - le les pois pil - lez a le - - schi - nee gar - nye du - ne bonne  
 A des-iu - ner la belle an - douil - le les pois pil - lez a le - - schi - nee

- rou - see (dune ar - rou - see) de ce jo - ly vin blanc qui mouil - le (de ce jo - ly vin blanc qui mouil - le)  
 ne bonne ar - rou - see de ce jo - ly vin blanc qui mouil - le (de ce jo - ly vin blanc qui mouil - le)  
 ar - rou - se - e de ce jo - ly vin blanc qui mouil - le (de ce jo - ly vin blanc qui mouil - le)  
 gar - nye du - ne bonne ar - rou - see de ce jo - ly vin blanc qui mouil - le (de ce jo - ly vin blanc qui mouil - le)

CARL KUHN & VERLAG & MÜNCHEN.

Bisher erschienen in den

## Seltenheiten aus Südd. Bibliotheken

herausgegeben von Ernst Freys, Otto Glauning, Erich Petzet:

**Band I. Der Pfaffe Amis** Strassburger Druck aus den achtziger Jahren des XV. Jahrhunderts.

Nach dem einzigen bekannten Exemplar in der K. Hof- und Staatsbibliothek zu München herausgegeben von Karl Heiland. Klein 4°. Einleitung und Erläuterung in Buchdruck, 48 Seiten Faksimile-Lichtdruck mit 13 farbigen Bildern und Initialen. Preis brosch. Mk. 20.—, geb. Mk. 22.—.

**Band II. Gedruckte Schützenbriefe** des XV. Jahrhunderts. Herausgegeben von

Ernst Freys. Großfolio, Einleitung und Erläuterung in Buchdruck, 17 einfache und 18 Doppeltafeln, (48×68 cm) in Faksimile-Lichtdruck, vielfach doppelseitig bedruckt. Preis brosch. Mk. 45.—, geb. Mk. 50.—.

Es folgt im Frühjahr 1914:

**Band IV. Carmina Burana**, der Cod. lat. 4660 der K. Hof- und Staatsbibliothek zu München, herausgegeben von Otto Glauning. Ungefähr 24 Seiten 4° und 238 Seiten Faksimile-Lichtdruck, dabei 32 Tafeln mit farbigen Bildern und Initialen. Nur in solidem, vornehm ausgestatteten Leinenkasten zu beziehen. Preis Mk. 100.—. Bei Bestellung aller 4 Nummern wird auf Band IV ein Preisnachlass gewährt.

CARL KUHN & VERLAG & MÜNCHEN.

## Seltenheiten aus Südd. Bibliotheken

Die zweite Reihe wird im Jahre 1914 eröffnet werden durch:  
Band V. **Regimento do Estrolabio** v. Joaquim Bensaude

Weitere Nummern sind bereits in Arbeit.

In meinem Verlag sind weiter erschienen:

## Die Inkunabeln des Druckers des Turrecremata in Krakau

Eine bibliographische und typographische Untersuchung von

**K. v. RÓZYCKI.**

Gross 4<sup>o</sup>. Kartoniert. 49 Seiten. Mit 3 Doppeltafeln in Lichtdruck.  
Preis Mk. 8.—.

CARL KUHN & VERLAG & MÜNCHEN.

# Deutsche Schrifttafeln

des IX. bis XVI. Jahrhunderts

aus Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek zu München  
herausgegeben von

Erich Petzet und Otto Glauning.

5 Abteilungen mit je 15 Lichtdrucktafeln, Format 32×42 cm, mit  
vollständiger Umschrift der Texte und paläograph. Erläuterungen.  
Preis jeder Abteilung geheftet Mk. 8.—, in Halb-L.-Band Mk. 9.—.

## Inhalt:

- I. Abteilung: Althochdeutsch. Schriftdenkmäler des IX. bis XI. Jahrh.
  - II. Abteilung: Mittelhochd. Schriftdenkmäler des XI. bis XIV. Jahrh.
  - III. Abteilung: Proben der höfischen Epik aus dem XIII. u. XIV. Jahrh.
- Abteilung IV erscheint 1914.

CARL KUHN  VERLAG  MÜNCHEN.

## Alte Meister der Medizin u. Naturkunde

in Faksimile-Ausgaben und Neudrucken  
nach Werken des 15. bis 18. Jahrhunderts, herausgegeben von  
Prof. Dr. Gustav Klein in München.

### 1. Frauenbüchlein des Ortolff von Bayerland

16 Seiten Facsimile-Lichtdruck, 34 Seiten Text von G. Klein, 4 Lichtdruckbeilagen,  
brochiert, in zweifarbigem Pergamentumschlag, zu Mk. 2.50

### 2. Rösslins Rosengarten

96 Seiten Facsimile-Lichtdruck, 14 Seiten  
Text von G. Klein, 15 Lichtdruck-  
beilagen, brochiert, in zweifarbigem Pergamentumschlag zu Mk. 7.—.

### 3. Die Cirurgia des Hieronymus Brunshwig

gedruckt im Jahre 1497 von Johann Grüninger in Strassburg. Format 4<sup>o</sup>. 272 Seiten  
Facsimile-Lichtdruck, 40 Seiten Kommentar von G. Klein, mit 16 Tafeln in Licht-  
druck, in zweifarbigem Pergamentumschlag. Ladenpreis Mk. 25.—.

CARL KUHN  VERLAG  MÜNCHEN.

## Alte Meister der Medizin u. Naturkunde

### 4. Graphische und typographische Erstlinge der Syphilisliteratur

aus den Jahren 1495 und 1496. Zusammengetragen und ins Licht gestellt von Karl Sudhoff. X und 28 Seiten Gross-Folio mit 24 teils farbigen Tafeln in Lichtdruck. Preis in Pergamentumschlag Mk. 25.—

### 5. Die Gynaekologie des Thomas von Brabant

ausgewählte Kapitel aus Buch I de Naturis rerum, beendet um 1240. Zum ersten Male herausgegeben von Christ. Ferckel. 84 Seiten gr. 4° und 21 Lichtdrucktafeln, worunter 4 in farbiger Ausführung (Facsimiledrucke). Preis Mk. 20.—

Die Sammlung wird fortgesetzt.

CARL KUHN & VERLAG & MÜNCHEN.

E. W. Bredt:

## Hässliche Kunst?

24 Seiten gross 4<sup>o</sup> und 50 Lichtdruck-Tafeln  
in vornehmer Mappe, gezeichnet von Julius Dietz

Preis Mk. 20.—.

Max Seiling:

## RICHARD WAGNER

der Künstler und Mensch, der Denker und Kulturträger

Eine kurzgefasste Darstellung der Gesamterscheinung des Meisters.

Mit einem Wagnerbild von F. Hass in Lichtdruck.

In Leinen gebunden Mk. 5.—.