

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 2 (1954)

Artikel: Johann Melchior Gletles Motetten : ein Beitrag zur schweizerischen
Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts

Autor: Schanzlin, Hans Peter

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858610>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

P22733

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT
PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 2

HANS PETER SCHANZLIN

Johann Melchior Gletles Motetten

Ein Beitrag zur schweizerischen Musikgeschichte
des 17. Jahrhunderts



VERLAG PAUL HAUPT BERN

PUBLIKATIONEN DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

Als Serie II der Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft erscheint eine Buchreihe, die der Musikwissenschaft unseres Landes dienen möchte. Neben Arbeiten bekannter Forscher sollen in ihrem Rahmen auch Habilitationsschriften und qualifizierte Doktorarbeiten veröffentlicht werden, um den jungen Musikologen Gelegenheit zu geben, sich in die Diskussion musikalischer Probleme einzuschalten.

Die noch junge Musikwissenschaft hat auf die musikalische Praxis ausserordentlich befruchtend gewirkt und ihr weite Gebiete neu erschlossen. Die Schriftenreihe, deren Bände in zwangloser Folge und verschieden in Umfang und Preis herauskommen, hofft auch in dieser Richtung wertvolle Anregungen zu geben.

Bisher sind erschienen:

1

DIE ORGANA UND MEHRSTIMMIGEN CONDUCTUS

in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert.
Von *Prof. Dr. Arnold Geering*, 100 Seiten, 11 Notenbeilagen, Fr./DM 8.30.

2

JOHANN MELCHIOR GLETLES MOTETTEN

Ein Beitrag zur schweizerischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. Von
Dr. Hans Peter Schanzlin, 143 Seiten, kart. Fr./DM 9.80.

3

BERICHT ÜBER DEN INTERNATIONALEN KONGRESS FÜR KIRCHENMUSIK IN BERN

30. August–4. September 1952, 72 Seiten, kart. Fr./DM 5.30.

4

GUIDO VON AREZZO

Biographisches und Theoretisches unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten odonischen Traktate. Von *Dr. Hans Oesch*, 124 Seiten, kart. Fr./DM 9.80.

VERLAG PAUL HAUPT BERN / STUTTGART

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 2

Johann Melchior Gbeller Motetten

Das Buch ist schenken der Musikgesellschaft
des 17. Jahrhunderts

VERLAG
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

VERLAG PAUL HAUTZ AG

9

HANS PETER SCHANZLIN

Johann Melchior Gletles Motetten

Ein Beitrag zur schweizerischen Musikgeschichte
des 17. Jahrhunderts



PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

VERLAG PAUL HAUPT BERN



1954 / G 526

Nachdruck verboten. Alle Rechte, insbesondere das
der Übersetzung in fremde Sprachen und der Re-
produktion auf photostatischem Wege oder durch
Mikrofilm, vorbehalten.

Copyright 1954 by Paul Haupt, Berne
Druck von Gassmann AG., Solothurn
Printed in Switzerland

INHALT

Vorwort	VII
Literaturverzeichnis	IX
Abkürzungen	XVI
Einleitung	1
 <i>A. Die Entwicklung der solistischen und der wenigstimmigen geistlichen Vokalmusik im 17. Jahrhundert</i>	
1. Der Stilwandel um 1600 in Italien	3
2. Begriff und Form der solistischen und der wenigstimmigen Motette des 17. Jahrhunderts	7
3. Das Prinzip des Konzertierens	11
4. Der Einfluss Italiens auf den „stile concertato“ in Süddeutschland und Österreich	14
5. Die Pflege der solistischen und der wenigstimmigen geistlichen Musik in der Schweiz, in Österreich und in Süddeutschland in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts	17
 <i>B. Gletles Motettensammlungen op. 1 (1667) und op. 5 (1677)</i>	
1. Die Originaldrucke	22
2. Gesamtverzeichnis der in beiden Sammlungen enthaltenen Motetten	24
3. Form, Aufbau und Stil von Gletles Motetten	27
4. Melodik	59
5. Harmonik	76
6. Taktarten und Rhythmus	87
7. Instrumente und selbständige Instrumentalsätze	93
8. Notation, Vortragsbezeichnungen und Verzierungen	98
9. Texte	104
 <i>Anhang</i>	
1. Ergebnisse der Nachforschungen über das Leben und Wirken J. M. Gletles	113
2. Verzeichnis sämtlicher Werke J. M. Gletles	115
Anmerkungen	118

VORWORT

Zur vorliegenden Arbeit, welche als Dissertation erscheint, war ursprünglich ein Notenanhang geplant, welcher anhand einiger zusammenhängender Beispiele einen Einblick in Joh. Melchior Gletles Motettenschaffen hätte gewähren sollen. Im Hinblick auf den von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft in Aussicht gestellten Gletle-Band (Schweizerische Musikdenkmäler, Serie I, Band IV, ed. Dr. W. Schuh und H. P. Schanzlin) wurde im Einverständnis mit der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel auf einen Notenanhang verzichtet. Die Neuausgabe, deren Manuskript beinahe druckfertig vorliegt, wird eine Auswahl aus Gletles Motetten op. 1 und op. 5 sowie wenige Proben aus den Psalmen op. 2 und aus den Litanenien op. 6 bieten.

In den 1930er Jahren verfasste Dr. Ernst Schlager, ein Schüler von Prof. Dr. Karl Nef, eine Arbeit unter dem Titel „Beiträge zu J. M. Gletles Biographie“. Diese handgeschriebene Abhandlung wurde, zusammen mit andern Aufsätzen, Prof. Nef anlässlich seines Dozentenjubiläums überreicht. Trotz intensivster Nachforschungen ist es mir nicht gelungen, diese Arbeit aufzufinden, obwohl mich auch der Verfasser in verdankenswerter Weise in meinen Bemühungen unterstützte. Dr. Schlager war jedoch in der Lage, mir Notizen zu einer ebenfalls unter Prof. Nef entstandenen Seminararbeit „Joh. Melch. Gletle“ zu überlassen. Seinen Angaben verdanke ich den Hinweis auf das Lexikon von Hans Jacob Leu (vgl. Literaturverzeichnis), welches zwei kurze Erwähnungen des Geschlechtes der „Glettle“ von Bremgarten enthält.

Auf die Werke des Komponisten Joh. Melchior Gletle machte mich Prof. Dr. A. Geering aufmerksam. Prof. Dr. J. Handschin billigte meinen Plan, eine Arbeit über Gletle zu schreiben und förderte das Zustandekommen meiner Dissertation in jeglicher Weise. Für seine vielen wertvollen Ratschläge und Hinweise möchte ich ihm an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aussprechen. Grossen Dank schulde ich der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft und ihrem

Präsidenten, Dr. Ernst Mohr, durch dessen Bemühungen die Arbeit in die Reihe der „Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft“ aufgenommen werden konnte, ferner der Staatlichen Musikkreditkommission Basel-Stadt für ihre finanzielle Mithilfe. Dr. Paul Sieber, Leiter der Musikabteilung auf der Zentralbibliothek Zürich, ermöglichte mir die Benützung der Gletleschen Originaldrucke; ihm sei mein besonderer Dank ausgesprochen, ebenso der Universitätsbibliothek Basel, den Stadtbehörden von Bremgarten und dem Bischöflichen Ordinariat in Augsburg für freundlich gewährte Hilfe. Verschiedene Bibliothekare im In- und Ausland erteilten mir auf meine Anfragen bereitwillig Auskunft. Ihnen, sowie allen andern Persönlichkeiten, welche meine Arbeit in irgendwelcher Weise unterstützten, sei ebenfalls herzlich gedankt.

LITERATURVERZEICHNIS

A. Musikhistorische Werke

1. Lexika und Enzyklopädien

- Becker*, Carl Ferdinand, Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, 1847 (301).
Brossard, Sébastien de, Dictionnaire de musique, 1703.
Die Musik in Geschichte und Gegenwart, allgemeine Enzyklopädie der Musik, hg. von Friedrich Blume, Band I, 1949–1951, Artikel „Augsburg“ von Ernst Fritz Schmid, Spalte 825–840 (302).
Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst, hg. von Hofrath Dr. Gustav Schilling, 3. Band, 1840 (303).
Fétis, François Joseph, Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique, 2. Auflage, 1860–1865 (304).
Gerber, Ernst Ludwig, Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, 1. Auflage, 1790–1792, 1. Band (305).
Grove, Sir George, Dictionary of Music and Musicians, Vol. II, 1935 (306).
Lavignac, Albert, Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Cons., 1912 ff. (307).
Mendel, Hermann, Musikalisches Conversations-Lexikon, 1870–1879 (308).
Moser, Hans Joachim, Musiklexikon, 1935.
Musikalisches Conversations-Handlexikon, hg. von Hofrath Dr. Gustav Schilling, 2. Auflage, 1844, 1. Band (309).
Riemann, Hugo, Musiklexikon, 11. Auflage, 1929.
Sachs, Real-Lexikon der Musikinstrumente, 1913.
Schweizer Musikerlexikon, bearbeitet von Willi Schuh und Edgar Refardt (Schweizer Musikbuch, Teil II), 1939 (309a).
Sohlmans Musiklexikon, Stockholm, 1950 (310).
Thompson, Oscar und *Slonimsky*, Nicolas, The International Cyclopedia of Music and Musicians, edited by Oscar Thompson, Fourth Edition, edited by Nicolas Slonimsky, 1946 (311).
Walther, Joh. Gottfried, Musicalisches Lexikon, 1732 (312).
Weissenbück, Andreas, Sacra Musica, Lexikon der katholischen Kirchenmusik, 1937 (313).

2. Grössere musikgeschichtliche Darstellungen und musikgeschichtliche Einzelabhandlungen

- Adler*, Guido, Handbuch der Musikgeschichte, 2. Auflage, 1930.
— Zur Geschichte der Wiener Messkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Studien zur MW, Beihefte der DTOe, 4. Heft, 1916.
Adrio, Adam, Die Anfänge des geistlichen Konzertes, 1935.
Becker, George, La musique en Suisse, 1874 (314).
Bernhard, Christoph, Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, eingeleitet und herausgegeben von J. M. Müller – Blatta, 1926.

- Blume, Friedrich*, Die Evangelische Kirchenmusik (in Bückens Hdb. der MW), 1931.
 — Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik, 1925.
- Bukofzer, Manfred F.*, Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach, 1947 (315).
- Cherbuliez, Antoine-Elisée*, Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte, 1932 (316).
 — Geschichte der Musik in der Schweiz, in „Musica aeterna“, 1948, 2. Band, S. 201 ff.
- Clerx, Suzanne*, Le Baroque et la Musique, 1948.
- Crussard, Claude*, Marc-Antoine Charpentier, 1945.
- Das Atlantisbuch der Musik, 7. Ausgabe, 1950 (316 a).
- Einstein, Alfred*, Ein Emissär der Monodie in Deutschland: Francesco Rasi, Fs. für Johannes Wolf, 1929.
- Engel, Hans*, Das Instrumentalkonzert, 1932.
- Fellerer, Karl Gustav*, Zu Carissimis Stellung in der Geschichte der Kirchenmusik, Gregorius-Blatt, 50. Jg., 1926, Heft 10.
 — Rupert Ignaz Mayr (1646–1712) und seine Kirchenmusik, AfMf I, 1936.
 — Geschichte der katholischen Kirchenmusik, 2. Auflage, 1949.
- Fuhrmann, Martin Heinrich*, Musikalischer Trichter, 1706.
- Geering, Arnold*, Von der Reformation bis zur Romantik, in „Schweizer Musikbuch“, 1. Teil, 1939 (317).
- Gerheuser, Ludwig*, Jacob Scheffelhut, Diss. München, gedr. 1931 (318).
- Giegling, Franz*, Giuseppe Torelli, 1949.
- Goldschmid, Theodor*, Schweizerische Gesangbücher früherer Zeiten, 1917.
- Goldschmidt, Hugo*, Das Orchester der italienischen Oper im 17. Jahrhundert, SbIMG II, 1900/1901.
- Haas, Robert*, Das Generalbassflugblatt Francesco Bianciardis, Fs. für Johannes Wolf, 1929.
 — Die Musik des Barocks (in Bückens Hdb. der MW), 1932.
 — Aufführungspraxis der Musik (in Bückens Hdb. der MW), 1934.
- Handschin, Jacques*, Geschichte der Musik, in „Musica aeterna“, 1948, 1. Band, S. 37 ff.
 — Musikgeschichte im Überblick, 1948.
- Herbst, Joh. Andreas*, Musica Poëtica, 1643.
- Katz, Frich*, Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts, Diss. Freiburg i. B., 1926.
- Kellner, P. Altmann, P. Benedikt Lechler*, ein Meister der Musik aus der Zeit des Dreissigjährigen Krieges, 1933.
- Kircher, Athanasius*, Musurgia universalis (deutscher Auszug von Andreas Hirsch, 1662).
- Kreidler, Walter*, Heinrich Schütz und der Stile concitato von Claudio Monteverdi, Diss. Bern, gedruckt 1934.
- Kroyer, Theodor*, Einleitung zu DTB X, 1. Band.
 — Zwischen Renaissance und Barock, Jb. Peters, 1927.
- Kretzschmar, Hermann*, Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre I, Jb. Peters, 1911.
- Kuhn, Max*, Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts, Diss. Leipzig, 1902.
- Leichtentritt, Hugo*, Geschichte der Motette, 1908.
- Moser, Hans Joachim*, Geschichte der deutschen Musik, 2. Band, 1. Halbband, 1922.
 — Corydon; das ist: Geschichte des mehrstimmigen Liedes und des Quodlibets im Barock, 2 Bände, 1933.

- Moser, Hans Joachim, Eine Augsburger Liederschule im Mittelbarock, Fs. für Theodor Kroyer, 1933, S. 144 ff.
 — Heinrich Schütz, 1936 (318 a).
 Nef, Karl, Die Collegia musica der deutschen reformierten Schweiz, 1897 (318 b).
 Nievergelt, Erwin, Die Tonsätze der deutschschweizerischen reformierten Kirchengesangbücher im 17. Jahrhundert, 1944.
 Nucius, Johann, Musicae poeticae sive de Compositione Cantus, 1613.
 Orel, Alfred, Die katholische Kirchenmusik von 1600–1750, in Adlers Hdb. der Musikgeschichte, S. 438 ff.
 Praetorius, Michael, Syntagma musicum III, 1619 (Neudruck von Ed. Bernoulli, 1916).
 Printz, Wolfgang Kaspar, Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst, 1690 (319).
 — Phrynys Mytilenäus oder Satyrischer Componist ... 2. Teil, 2. Auflage, 1696.
 Redlich, Hans F., Claudio Monteverdi, Band I, Das Madrigalwerk, 1932.
 Rieber, Karl Friedrich, Die Entwicklung der deutschen geistlichen Solokantate im 17. Jahrhundert, Diss. Freiburg i. B., 1932.
 Rittmeyer-Iselin, Dora, Biagio Marini, Diss. Basel, 1928, gedruckt 1930.
 Saladin, Josef Anton, Die Musikpflege am Stift St. Leodegar in Luzern, Diss. Zürich, 1948 (320).
 Sandberger, Adolf, Einleitung zu DTB II, 2. Band, 1901.
 — Gesammelte Aufsätze zur Musikgeschichte (Studie über Joh. Kaspar Kerll, 1921).
 Schüfke, Rudolf, Geschichte der Musikaesthetik in Umrissen, 1934.
 Schenk, Erich, Über Begriff und Wesen des musikalischen Barock, ZfMW XVII, 1935.
 Schering, Arnold, Geschichte der Musik in Beispielen, 1931.
 Schneider, Constantin, Geschichte der Musik in Salzburg, 1935.
 Schonsleder, Wolfgang, Architectonice musices universalis, 1631.
 Schubiger, P. Anselm, Die Pflege des Kirchengesangs und der Kirchenmusik in der deutschen katholischen Schweiz, 1873 (321).
 Schuh, Willi, Formprobleme bei Heinrich Schütz, 1928.
 Spitta, Philipp, J. S. Bach, 2 Bände, 1873/1880.
 Tschulik, Norbert, Laurentius von Schnüffis, Diss. Wien, 1949.
 — Das Barocklied in der Schweiz, SMZ, 92. Jg., 1952, Nr. 2, S. 46 ff.
 Unger, Hans-Heinrich, Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. bis 18. Jahrhundert, Diss. Berlin, 1940.
 Ursprung, Otto, Münchens musikalische Vergangenheit, 1927 (322).
 — Die Katholische Kirchenmusik (in Bückens Hdb. der MW), 1932 (323).
 Vetter, P. Pirmin, Von alten Schweizer Kirchenkomponisten, Der Chorwächter, 1945, Hefte 1, 2, 3 und 4.
 Vogt, Walter, Die Messe in der Schweiz im 17. Jahrhundert, Diss. Basel, 1937, gedruckt 1940.
 Wallner, Berta Antonia, Johannes Kuen und die Altmünchener Monodisten, ZfMW II, 1919/1920, S. 445 ff.
 Wellesz, Egon, Renaissance und Barock, ZIMG XI, 1909/1910, S. 37 ff.
 Werner, Arno, Ein Dokument über die Einführung der „Concerten Music“ in Wittenberg, SbIMG IX, 1907/1908.
 Winter, Carl, Ruggiero Giovanelli, Diss. München, 1935.
 Wolf, Johannes, Hdb. der Notationskunde I, 1913.
 Wolleb, Joh. Jakob, Rudimenta Musices Figuralis, 1642.

B. Musikalien

1. Musikdrucke des 17. Jahrhunderts

a) Universitätsbibliothek Basel:

- Geistliche Seelen-Musick*, 4. Auflage, 1705 (Sign.: F q VI 8).
 5. Auflage, 1712 (Sign.: Ki. Ar. K. XII 1).
 8. Auflage, 1737 (Sign.: kk VII 408).

b) Stiftsbibliothek Einsiedeln:

- Hipp*, Berthold, Heliotropium mysticum, 1671 (Sign.: 496, 8).
Molitor Fidel, Praegustus musicus, 1659 (Sign.: 555, 9).
Molitor, Valentin, Epinicion marianum, 1683 (Sign.: 554, 8).
 — *Odae genethliacae ad Christi cunas*, 1668 (Sign.: 555, 10).

c) Stiftsbibliothek Engelberg:

- Mauriz von Menzingen*, Philomela Mariana, 1715 (Sign.: A 743 b).

d) Zentralbibliothek Zürich:

- Carissimi*, Giacomo, Arion Romanus, Konstanzer Nachdruck, 1670
 (Sign.: AMG XIII, 540 und a-e).
Eisenhuet, Thomas, Harmonia sacra, 1674 (Sign.: AMG XIII, 549 und a-g).
Galley, Joh. Michael, Aurora musicalium fabricationum, 1688 (Sign.: AMG XIII,
 553 und a-e).
Gletle, Joh. Melchior, siehe Werkverzeichnis!
Molitor, Fidel, Mensa musicalis, 1668 (Sign.: AMG XIII, 158 und a-n).
Sailer, Leonardus, Cantiones sacrae, 1696 (Sign.: AMG XIII, 596 und a-g).
Schmezer, Georg, Sacri Conventus, 1689 (Sign.: AMG XIII, 1088 und a-t).
 ferner:
Kuen, Johannes, Marianum Epithalamium, 5. Auflage, 1659 (im Besitze des Ver-
 fassers).

2. Neudrucke von Werken des 17. Jahrhunderts

- Albert*, Heinrich, Arien, hg. von Ed. Bernoulli, DTD XII und XIII, 1903/1904.
Bach, Joh. Seb., Gesamtausgabe der Werke, 1851–1899.
Buxtehude, Dietrich, Kirchenkantaten, hg. von Max Seiffert, DTD XIV, 1903.
 — Solokantaten, hg. von W. Gurlitt, Ugrino-Ausgabe, Band 2, 1926.
Concerts Spirituels, Série ancienne, hg. von der Schola Cantorum Paris (Erscheinungsjahr unbekannt).
Draghi, Antonio, Kirchenwerke, hg. von Guido Adler, DTOe XXIII, 1. Band, 1916.
Gletle, Johann Melchior, vgl. Einleitung und entsprechende Anmerkungen!
Kerll, Joh. Kaspar, Ausgewählte Werke, hg. von Adolf Sandberger, DTB 2. Jg.,
 2. Band, 1901.
Mayr, Rupert Ignaz, Ausgewählte Kirchenmusik, hg. von K. G. Fellerer, Das Erbe
 deutscher Musik, Landschaftsdenkmale, Bayern I (DTB XXXVII), 1936.
Molitor, Valentin, Odae genethliacae ad Christi cunas (Auswahl), hg. von P. Pirmin
 Vetter, 1933.
 Nürnberger Meister der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Paul Hainlein, Joh.
 Phil. Krieger, Joh. Pachelbel, Heinrich Schwemmer, Georg Kaspar Wecker)
 hg. von Max Seiffert, DTB VI, 1. Band, 1905.

- Recueil des morceaux de musique ancienne, exécutés aux concerts de la Société de musique vocale religieuse et classique, sixième volume, no 75 (Erscheinungsjahr unbekannt).
- Schelle*, Johann, Kirchenkantaten von Joh. Schelle, Seb. Knüpfer und Joh. Kuhnau, hg. von Arnold Schering, DTD 58/59, 1918.
- Schütz*, Heinrich, Kleine geistliche Konzerte, 1. Teil, 1636, Gesamtausgabe, hg. von Philipp Spitta, Band 6, 1887.
- Staden*, Johann, Ausgewählte Werke, hg. von Eugen Schmitz, DTB VIII, 1. Band, 2. Teil, 1907.
- Tunder*, Franz, Gesangswerke, hg. von Max Seiffert, DTD III, 1900.
- Weckmann*, Matthias, Solocantaten und Chorwerke, von M. Weckmann und Christoph Bernhard, hg. von Max Seiffert, DTD VI, 1901.

C. Literatur zu Fragen, welche die Texte betreffen

- Analecta hymnica medii aevi*, hg. von G. M. Dreves, 1886 ff.
- Antiphonale Romanum*, Ausgabe von 1924.
- Bäumker*, Wilhelm, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, Band 1, 1883.
- Benziger*, P. Augustin, Beiträge zum katholischen Kirchenlied in der deutschen Schweiz nach der Reformation, 1910.
- Blume*, Friedrich, Das Kantatenwerk D. Buxtehudes, Jb. Peters, 1940.
- Chevalier*, Ulysse, Repertorium hymnologicum, 1892 ff.
- Dreves*, Guido Maria, „Wer hat das Anima Christi verfasst?“, Stimmen aus Maria-Laach, Band 54, S. 493 ff.
- Dietrich*, J. H., Schweizerisches katholisches Kirchenliedschaffen, Der Chorwächter, 77. Jg., 1952, Nr. 8/9, S. 174 ff.
- Epstein*, Peter, Ein Grüssauer Gesang- und Gebetbuch von 1678, KmJb XXV, 1930, S. 111 ff.
- Gotzen*, Joseph, Die Marienlieder Friedrichs von Spee, ZfKM, 70. Jg., 1950, Heft 5, S. 133 ff.
- Graduale Romanum*, Ausgabe von 1921.
- Hübscher*, Arthur, Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls, Euphorion, Band 24, 1922.
- Julian*, John, A dictionary of hymnology, 2. Auflage, 1907.
- Lippardt*, Walther, Die Geschichte des mehrstimmigen Proprium missae, 1950.
- Marbach*, Carolus, Carmina scripturarum, 1907.

D. Biographie und Lokalmusikgeschichte

1. Quellen des Stadtarchivs Bremgarten

- Bürgerregister (mit Regimentsbesetzung), 1576–1664 (Sign.: B 28).
- Bürgerregister, 1665–1769 (Sign.: B 29).
- Ämterbuch, 1643–1764 (Sign.: B 33).
- Taufbuch, 1580–1718, Ehregister, 1580–1685, Totenrodel, 1602–1683 (Sign.: B 93).
- Pfruonder Buoch, 1519–1682 (Sign.: B 96).

2. Übrige Literatur

- Allgemeine Deutsche Biographie, 9. Band, 1879 (324).
Braun, Placidus, Geschichte der Bischöfe von Augsburg, 1813–1815.
 — Die Domkirche und der hohe und niedere Clerus an derselben, 1829.
 British Museum, Catalogue of printed books, Band 32, Git-Gny, 1882.
 Das Katholische Deutschland, Biogr.-bibliogr. Lexikon von Wilhelm Kosch, Band 1, 1933 (325).
Glaettli, K. W., Die Glättli von Bonstetten, „Aemtlerpott“, Jg. 1938, (ZB Zürich, Sign.: Kal. 1603 b; 1938).
Heimbucher, Max, Die Orden und Kongregationen der katholischen Kirche, 3. Auflage, 1934.
 Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz, Suppl.-Band, 1934 (326).
Hoeyneck, F. A., Geschichte der Liturgie des Bistums Augsburg, 1889.
Khamm, Corbinianus, Hierarchia Augustana, 1709.
Laber, Hans Oskar, Ausländische Künstler in Bayern von Anfang des 16. bis Ende des 18. Jahrhunderts, Münchener Phil. Diss., 1936.
Leu, Hans Jacob, Allg. Helvetisches / Eydgenössisches / oder Schweitzerisches Lexicon, VIII. Theil / von Ga. bis Go., 1754 (327).
Lipowsky, Felix Joseph, Baierisches Künstlerlexikon, 2 Bände, 1810.
Merz, Walther, Inventar des Stadtarchivs Bremgarten, 1910.
Schaal, Richard, Das Schrifttum zur musikalischen Lokalgeschichtsforschung, 1947.
Söhner, Leo, Die Musik am Münchener Dom unserer lieben Frau in Vergangenheit und Gegenwart, 1934.
Steichele, Anton, Beiträge zur Geschichte des Bistums Augsburg, 1848–1853.
von Stetten, Paul (der Jüngere), Kunst-, Gewerb- und Handwerks Geschichte der Reichsstadt Augsburg, 1779.
Vleugels, Johannes, Zur Pflege der katholischen Kirchenmusik in Württemberg von 1500–1650, Tübinger Diss., 1928.

E. Literatur zur Bibliographie

- Beughem*, Cornelius a, Bibliographia mathematica et artificiosa novissima, 1688 (328).
Bohn, Emil, Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700, welche in den ... Bibliotheken zu Breslau aufbewahrt werden, 1883 (329).
Écorcheville, Jules, Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibl. Nationale, Volume VI, 1913 (330).
Eitner, Robert, Biogr.-Bibliograph. Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten, 1899–1904 (331).
Israël, Carl, Die musikalischen Schätze der Gymnasiumsbibliothek und der Peterskirche zu Frankfurt a. M., in: Programm des städtischen Gymnasiums zu Frankfurt a. M., Ostern 1872 (332).
Kraft, Benedikt, Die Handschriften der Bischöflichen Ordinariatsbibliothek in Augsburg, 1934.
Lott, Walter, Verzeichnis der Neudrucke alter Musik, 1936 ff.
Mitjana, Rafael, Catalogue des Imprimés de musique des XVIe et XVIIe siècles à la Bibliothèque de l'Université royale d'Upsala, 1911.
Mohr, Ernst, Alte Schweizer Musik in Neuausgaben, SMZ, Jg. 87, 1947, S. 335 u. 337.
Norlind, Tobias, Die Musikgeschichte Schwedens in den Jahren 1630–1730, SbIMG I, 1899/1900, S. 165 ff.

- Vor 1700 gedruckte Musikalien in den schwedischen Bibliotheken, SbIMG IX, 1907/1908, S. 196 ff. (332 a).
- Refardt*, Edgar, Historisch-Biographisches Musikerlexikon der Schweiz, 1928 (333).
- Schreiber*, Max, Kirchenmusik von 1500–1600 und von 1600–1700, 1934 (334).
- Sieber*, Paul, Die Bibliothek der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich, in: Kongressbericht über den zweiten Weltkongress der Musikbibliotheken, Lüneburg, 1950; erschienen 1951, S. 7 ff.
- Squire*, William Barclay, Catalogue of printed music published between 1487 and 1800 now in the British Museum, Vol. I, 1912 (335).

ABKÜRZUNGEN

AfMf	=	Archiv für Musikforschung
Bc.	=	Basso continuo
DTB	=	Denkmäler der Tonkunst in Bayern
DTD	=	Denkmäler der Tonkunst in Deutschland
DTÖe	=	Denkmäler der Tonkunst in Österreich
Fs.	=	Festschrift
Hdb.	=	Handbuch
hg.	=	herausgegeben
Jb.	=	Jahrbuch
Jg.	=	Jahrgang
KmJb	=	Kirchenmusikalisches Jahrbuch
MW	=	Musikwissenschaft
SbIMG	=	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
SMZ	=	Schweizerische Musikzeitung
ZfKM	=	Zeitschrift für Kirchenmusik
ZIMG	=	Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft

EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit den Motetten eines Kleinmeisters aus dem 17. Jahrhundert. Johann Melchior *Gletle*, der im Jahre 1626 im Städtchen Bremgarten in der Schweiz (Kt. Aargau) geboren wurde, ist nur bedingt der schweizerischen Musikgeschichte zuzurechnen. Er hat in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Augsburg als Domkapellmeister gewirkt. Es scheinen in der damaligen Zeit zwischen Süddeutschland und der Schweiz auf musikalischem Gebiet rege Wechselbeziehungen bestanden zu haben. Walter Vogt gibt uns hierüber einige wertvolle Aufschlüsse (1). Johann *Benn*, ein aus der Gegend von Messkirch (Baden) stammender Musiker, wirkte um die Jahrhundertmitte als Organist in Luzern, während wir den aus Altdorf-Weingarten gebürtigen Komponisten Felician *Suevus* zur gleichen Zeit im Franziskanerkloster Solothurn bezeugt finden. Valentin *Molitor* und *Gletle* dagegen sind als Musiker schweizerischer Herkunft in Süddeutschland tätig; der Rapperswiler *Molitor* wirkte einige Zeit in Kempten und im württembergischen Kloster Weingarten, *Gletle* in Augsburg. Dort sind von ihm zwischen 1667 und 1684 verschiedene Sammlungen weltlicher und geistlicher Vokalmusik erschienen.

Gletles weltliche Werke („*Musica genialis*“, erster und zweiter Teil, 1675 und 1684) hat Hans Joachim Moser eingehend behandelt (2). Moser spricht von einer eigentlichen Augsburger Liederschule. *Gletle* wird neben anderen Komponisten, Johann Melchior *Caesar* und Daniel *Speer*, als ein Hauptvertreter des damals besonders in Süddeutschland eifrig gepflegten volkstümlich-scherzhaften Chorliedes hingestellt. „An Buntheit und Lebendigkeit der Vorwürfe wie der Ausführung“ lasse er die meisten seiner Mitbewerber hinter sich (3). Im Beispielband finden sich Neudrucke der beiden *Gletleschen* Stücke „Frisch auf ihr Musikanten“ und „Vorlesung über die Gesundheit“ (4).

Gletles Messen sind von Vogt in der bereits erwähnten Abhandlung gründlich untersucht worden (5). Diese wichtige Studie wird im folgenden oft herangezogen werden müssen. Im „Schweizer Musikbuch“ (1939) erfahren *Gletles Motetten* eine knappe Charakterisierung durch

Arnold Geering (6). In den Beispielen (S. 115 ff., Nr. 6) ist die Motette op. 5, Nr. 32, „O wie ein so rauhe Krippen“, abgedruckt (7). Damit ist die Literatur über Gletles Werke bereits erschöpft, wenn wir von den zahlreichen kurzen, mehr oder weniger zuverlässigen Angaben in Lexiken und umfassenderen musikgeschichtlichen Darstellungen absehen (8). Eine genaue Untersuchung der Motetten und Psalmen fehlt. Die vorliegende Studie trachtet danach, diese Lücke auszufüllen. Zunächst werden allerdings nur die beiden Motettensammlungen op. 1 und op. 5 aus den Jahren 1667 und 1677 ins Auge gefasst. Eine Würdigung der Gletleschen Vesperpsalmen op. 2 aus dem Jahre 1668 muss einer späteren Arbeit vorbehalten sein.

Gletles Motetten und Psalmvertonungen sind ausgesprochene kirchliche Gebrauchsmusik. Wir dürfen wohl annehmen, dass Gletle in seinem Amt als Domkapellmeister sogar verpflichtet war, eigene Werke für den gottesdienstlichen Gebrauch zu liefern. Seine Kirchenmusik ist wegen der Mannigfaltigkeit, die sich in Form, Stil und Besetzung kundtut, namentlich für die Forschung beachtenswert. Sie trägt unverkennbare persönliche Züge, etwa dort, wo in Übereinstimmung mit dem weltlichen Schaffen der volkstümlich-liedhafte Einschlag stärker hervortritt.

In Gletles Kirchenmusik spiegeln sich die beiden Grundrichtungen, die sich seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts innerhalb des Konzertstils herausgebildet haben. Wir treffen einerseits das ein-, bzw. wenigstimmige Vokalkonzert, als dessen Schöpfer vor allem Viadana (9) gilt, in den beiden Motettensammlungen, andererseits verkörpern Gletles Messen und Psalmen mit ihrem grösseren Klangapparat, der auf die Kontrastwirkung zwischen Solo- (bzw. Ensemble-) und Tutti-Partien abzielt, eine Abart des vielstimmigen „Concerto“, das zuerst von Venedig, später von Rom aus verbreitet worden ist. Motetten und Psalmen gehören zu den kirchenmusikalischen Gattungen, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, sowohl von protestantischen als auch von katholischen Komponisten, eifrig gepflegt werden. Es wird interessant sein, Gletles Schaffen mit demjenigen seiner Zeitgenossen zu vergleichen und dabei Berührungspunkte und Divergenzen aufzudecken. Auf dem gleichen musikalischen Gebiet betätigen sich zur Zeit Gletles u. a. die süddeutschen Komponisten Johann Kaspar Kerll und Rupert Ignaz Mayr, in der Schweiz etwa Berthold Hipp und Valentin Molitor.

A. DIE ENTWICKLUNG DER SOLISTISCHEN UND DER WENIGSTIMMIGEN GEISTLICHEN VOKALMUSIK IM 17. JAHRHUNDERT

1. Der Stilwandel um 1600 in Italien

Der Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert bedeutet in der Musikgeschichte einen Wendepunkt. Dass alles, was zur Musik gehört, auf eine neue Grundlage gestellt wird, bezeugen Ausdrücke wie „Nuove musiche“ (10) oder „Stylus modernus“ (11), wie sie uns auf Werktiteln und bei den Theoretikern der damaligen Zeit begegnen. Anstelle der klassischen linearen Polyphonie tritt die neue vertikal-homophone Satzweise, die auf dem sich immer stärker durchsetzenden Dur-Mollsystem basiert. Diese „neue Musik“ steht in engem Zusammenhang mit umfassenden kultur- und geistesgeschichtlichen Veränderungen (12). Ausschlaggebend wird auch in der Musik das Empfinden des einzelnen Individuums. Dieses kann sich in dem nun aufblühenden monodischen Stil entfalten.

Monodie bedeutet wörtlich Solo- oder „Alleingesang“. Werke im monodischen Stil sind zuerst auf italienischem Boden entstanden. Führend ist eine Gruppe von Florentiner Musikern (Vincenzo Galilei, Giulio Caccini, Emilio de Cavalieri u. a.), welche mit ihren Neuerungen eigentlich eine Wiederbelebung der antiken Musik erstreben. Bei Giovanni Battista *Doni*, dem Theoretiker und Historiker dieser Florentiner „Camerata“, zerfällt der Gesamtbegriff „stile Monodico“ in drei Arten; „stile Narrativo“, „stile speciale Recitativo“ und „stile Espressivo“ nennt er die drei Gattungen. Der „stile Espressivo“ ist für Doni die höchststehende Stilart, da nur in ihr, im Unterschied zu den beiden andern Gattungen, die *Affekte* ausgedrückt werden können (13). Entdecker des Sologesangs sind jene Florentiner Musiker allerdings nicht. Der „Alleingesang“ wird schon im 16. Jahrhundert gepflegt und von Theoretikern befürwortet (14). Die Monodie ergreift zunächst die weltliche Musik, das Madrigal und die Oper, dringt aber auch früh schon in die Kirchenmusik ein.

Das Aufkommen des monodischen Stils ist untrennbar verbunden mit einer andern wichtigen Neuerung: der *Generalbasspraxis*, deren Anfänge ebenfalls im 16. Jahrhundert zu suchen sind. Ihre Einführung wird gefördert durch die neue harmonische Auffassung. Zarlino hatte Dur- und Molldreiklang als harmonische Grundlage eindeutig festgelegt (15) und dadurch einem neuen, akkordischen Stil den Weg gebnet. Den Basso continuo als harmonisches Fundament der neugearteten Musik verwendet zuerst *Viadana*, dem wir auch die ersten theoretischen Angaben zur Generalbasslehre verdanken (16). Agostino *Agazzari* begründet sodann die neue Spielweise folgendermassen (17): sie habe sich eingebürgert „1. Wegen der jetzigen gewohnheit und styli im singen, do man Componiret und singet, gleichsam als wenn einer eine Oration daher recitirte. 2. Wegen der guten Bequemlichkeit. 3. Wegen der grossen Menge, Varietet und Vielheit der operum und partium, so zur Music von nöthen seyn.“ Den theoretischen Erörterungen Viadanas und Agazzaris sind die auf rein praktische Bedürfnisse zugeschnittenen Generalbassregeln des Francesco *Bianciardi* an die Seite zu stellen (17a).

Noch ein drittes Merkmal gehört zum Wesen des Stilwandels um 1600: das Prinzip des *Konzertierens*. Die so häufig auftretenden Bezeichnungen „Concerto“, „Concertare“ und „Concertato“ (18) beziehen sich, obwohl sie aus der Instrumentalmusik stammen, zunächst hauptsächlich auf geistliche Chorwerke. Dieser Konzertstil ist ein Mischprodukt, entstanden aus der Verquickung von stilistischen und namentlich klanglichen Neuerungen, wie sie die mehrchörige Motettenteknik aufweist, und rein monodischen Bestrebungen (19). Das im Jahre 1587 von Giovanni *Gabrieli* in Venedig herausgegebene Sammelwerk unter dem Titel „Concerti“ enthält stark besetzte, gemischte Chor- und Instrumentalmusik. Die Bezeichnung „Concerto“ wird 1595 von Adriano *Banchieri* auf die Motette angewendet. Das Konzertieren in mehrchörigen Motettenkompositionen bedeutet die „Verteilung von Stimmkomplexen“, die, „in Chöre oder Kapellen zusammengefasst“, einander klanglich gegenübergestellt werden. Viadana bezieht sodann in seinen „Concerti“ den Ausdruck auf die solistische und die wenigstimmige Vokalmusik (20). Diese beiden Kompositionsarten, die Gabrielsche und die Viadanasche, sind für die Folgezeit von ausschlaggebender Bedeutung. So finden wir in der Vokalmusik des 17. Jahrhunderts den Konzertbegriff bald als Bezeichnung für viel-

stimmige, mehrchörige Werke, bald in Anwendung auf solistische und wenigstimmige Musik.

Diese drei grundlegenden Neuerungen: monodischer Stil, Generalbasspraxis und „Konzert“ finden innerhalb der Kirchenmusik am leichtesten in der Motette Eingang. Die Messe kann der „einzelpersönlichen Durchbildung der Tonsprache“ nicht in der Masse genügen. Die Kirchenmusiker des neuen Stils fühlen sich von der gestaltungsfähigeren Motette stärker angezogen (21). „Intensive Wortausdeutung und Verpersönlichung des Ausdrucks“, diese wichtigen Postulate der Monodisten, können sich am ehesten in der solistischen, bzw. wenigstimmigen Motette entfalten (22), ebenso die Neuerungen, welche die Technik des Konzertierens mit sich bringt.

Der Stilumbruch um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert fällt zeitlich zusammen mit dem Beginn des musikalischen „Barocks“. Mit diesem Ausdruck, der aus der bildenden Kunst entlehnt ist, bezeichnet man, nach einer in unserem Jahrhundert aufgekommenen Gewohnheit, in der Musikgeschichte die ganze Epoche, die zwischen der Renaissance und der Klassik liegt, also die Zeitspanne von zirka 1600 bis etwa 1750. Den zweideutigen Ausdruck „Barockmusik“ verwenden zahlreiche Musikhistoriker (23). Über die zeitliche Abgrenzung des musikalischen „Barocks“ gegenüber der „Renaissance“ wurde in der Forschung heftig diskutiert. Es ist hier nicht der Ort, näher auf diese Polemik einzutreten. Jacques Handschin warnt vor der Übernahme von Periodeneinteilungen aus andern Kunstgebieten. In einem Ausdruck wie „Barockmusik“ sieht er eine bloße „Etikette“, die „jedenfalls nicht einen wissenschaftlichen Tatbestand darstellt“. Handschin schlägt für die in Frage kommende Zeitspanne der Musikgeschichte die Bezeichnung „Epoche des konzertierenden Stils“ vor. Tatsächlich können wir unter diesem „Generalnenner“ alle wesentlichen musikalischen Neuerungen der Zeit einordnen: „Die Monodie (die vokale und die instrumentale), bei der sich das Solo von der Begleitung abhebt; den mehrstimmigen begleiteten Gesang, und zwar sowohl den vielstimmigen, mehrchörigen, als den wenigstimmigen, sowohl den nur vom Continuo, wie den von Orchesterinstrumenten begleiteten; ebenso das Zusammenwirken melodieführender Instrumente auf dem Hintergrund eines Basso Continuo (Trio-Sonate), ja auch die mit Continuo verbundene Orchestermusik.“ Die Hauptmerkmale des neuen Musizierens werden von Handschin mit den Worten „klang-

licher Glanz, Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit“ in aller Kürze umschrieben (24).

Erich Schenk, der zwar den Ausdruck „Barock“ noch anwendet, immerhin aber gewillt ist, sich „auf die Grenzen der eigenen Disziplin zu besinnen“, stellt als neues Architekturprinzip, sowohl vielstimmiger als auch wenigstimmiger Kompositionen, den „*Satz a tre*“ auf: zwei Oberstimmen als ausschliessliche Träger des melodischen Geschehens werden der Basslinie entgegengesetzt, während die übrigen, im Bc. zusammengefassten Stimmen, lediglich „die Aufgabe der Füllung und Stützung haben“ (25). Die Melodik entspringt von nun an immer mehr einem akkordischen Empfinden (26).

Mit allen Mitteln, die ihnen zu Gebote stehen, suchen die Komponisten dieses Zeitalters dem Ausdruck zu dienen. Melodik, Harmonik, Rhythmik, dynamische Abstufungen und Klangfarbe finden jetzt in diesem Sinne Verwendung. In der Gesangsmusik kommt es vor allem auf richtige Deklamation und sinn- und gefühlvollen Ausdruck der Worte an. Agazzari meint, „man habe neulich die rechte Art gefunden, die Wörter zu exprimieren, indem man fast und soviel als möglich ebenso singet, als wenn man sonst mit einem redete“. Das geschehe am besten mit einer Stimme allein oder mit wenig Stimmen, dazu genüge ein blosser Bass mit Bezifferung (27). Die Theoretiker hassen den „contrappunto als Todfeind der Musik“. Es wird nun „radikal den Rechten der Poesie“ und damit, unter Berufung auf Plato und Aristoteles, den „Forderungen der Rhetorik der erste Rang zuerkannt“. Caccini will „keinen Gesang im eigentlichen, engeren Sinne, sondern affektvolle Rezitation“ (28). Er bemerkt in der Vorrede zu den „Nuove musiche“ ausdrücklich, dass es sein Ziel sei, den „leidenschaftlichen Ausdruck zu erreichen“ (29). Alle Musikschriftsteller dieser Zeitepoche stimmen darin überein, dass die Musik in erster Linie auf den *Affekt* berechnet sein müsse, dass sie also die menschliche Seele in Schwingung zu versetzen habe (30). In der Kirchenmusik erscheint der „Inhalt des göttlichen Wortes im Sinne des Individuums gestaltet“. Die Kirchenmusiker wollen ihr „persönliches Erleben des Textes“ in der Musik zum Ausdruck bringen. Die Textausdeutung geschieht nach einer „rationalen“ und nach einer „emotionalen“ Richtung hin; der Text wird mit dem Verstand und mit der Empfindung aufgefasst (31). Aus dieser Einstellung heraus ist die geistliche Tonsprache des 17. Jahrhunderts entstanden, die sich bei einzelnen Komponisten oft zu Wer-

ken voll glühender religiöser Inbrunst und ekstatischer Verzückung verdichtet. Für die Schilderung „leidenschaftlicher Erregungszustände“ hat *Monteverdi* den Ausdruck „*Stile concitato*“ geprägt (32). Diese Technik, die für das neue Wort – Ton-Verhältnis besonders aufschlussreich ist, beruht auf der „Nachahmung des sprachlichen Ausdrucks durch die Musik“. Tonmalerei und Tonsymbolik – zwei der wichtigsten Ausdrucksmittel der Musik dieser Epoche – gehören zum Wesen des „*Stile concitato*“ (33).

Das Zeitalter des konzertierenden Stils hat eine Vorliebe für *Typisierung* und *Schematisierung*. In der Musik äussert sich dieser Zug am sinnfälligsten in den immer wiederkehrenden, gleichbleibenden Thementypen, die am Anfang des 17. Jahrhunderts aufgekomen sind (34). Wir könnten direkt von musikalischen Sprachformeln reden, wenn wir bedenken, dass bei der Vertonung von gleichen Worten immer wieder gleiche oder doch ähnliche musikalische Motive auftauchen. Schenk führt in seiner (in Anmerkung 23 genannten) Abhandlung einige dieser wichtigsten Thementypen vor. Ein Vergleich mit der Poesie jener Zeit liegt hier nahe; auch sie verwendet stereotype Motive. Die Melismatik selbst ist kleingliedrig und zerrissen, auch in rhythmischer Hinsicht. Anstelle der „weitgeschwungenen, polyphon erfundenen Melodielinie“ tritt das spielerische „konzertante“ Motiv (35), das sich am deutlichsten in der Koloratur des Sängers offenbart.

Niemals können mit diesen wenigen Andeutungen alle Wesenszüge des Stilwandels berührt werden. Wir werden jedoch Gelegenheit haben, im folgenden auf verschiedene Einzelheiten zurückzukommen. Wie wir schon festgestellt haben, wird auf kirchenmusikalischem Gebiet die Gattung der Motette von den Neuerungen am stärksten ergriffen; mit ihr müssen wir uns nun eingehender beschäftigen.

2. Begriff und Form der solistischen und der wenigstimmigen Motette des 17. Jahrhunderts

Die Terminologie der musikalischen Begriffe ist im 17. Jahrhundert recht schwankend. Bezeichnungen, wie Motette, geistliches Konzert, Kantate usw., umschreiben nicht eindeutig einen bestimmten, scharf abzugrenzenden Formtypus. Sie stellen bestenfalls Gattungsbezeichnungen dar; aber auch als solche sind sie meist noch vieldeutig genug (35a). Ihre Verwendung ist oft eine willkürliche. Komponisten und

Musiktheoretiker mühen sich mit Begriffserklärungen ab, finden sich jedoch in der grossen Verwirrung meist selbst nicht zurecht. Dies gilt in besonderem Masse für die „Motette“. Der Begriff wird seit dem Mittelalter gebraucht, seine Bedeutung aber hat im Laufe der Zeit grundlegende Veränderungen erfahren. Begriffsentwicklung und Sachentwicklung decken sich bei der Motette nicht (36).

Michael *Praetorius* stellt fest, dass die Ausdrücke „Concerti“, „Motetti“, „Concentus“ usw. von italienischen Komponisten unterschiedslos gebraucht werden (37). Man verstehe „eins wie das andere vor Geistliche Lateinische Gesänge unnd Cantiones“. Für *Praetorius* bedeutet „Motette“ und „Konzert“ nicht ein und dasselbe: „... So haben doch die meisten derselben Art Cantiones unnd Concentus mit dem Namen Motetti inscribiret: Die wenigsten aber den unterschied gehalten, dass sie die Motetten uff rechte Orlandische Motetten, die Concert aber uff Madrigalische Art gesetzt haben ...“ Für das Wort „Motette“ selbst werden auf Grund der verschiedenen Schreibweisen („Moteta“, „Motecta“, „Modeta“, „Muteta“) von *Praetorius* diverse Erklärungsversuche gegeben (38). In der Kompositionslehre des *Johann Andreas Herbst* (39) lesen wir Entsprechendes: „... Werden aber meines erachtens darumb Muteten genannt/ nemlichen a mutationis celeritate, wegen ihrer geschwinden Verenderung. Item/ sie werden auch Motecta genennet (welches ein Italiänisches Wort ist/ und so viel heist) quasi modus sit tectus, dass der Modus darunter verborgen sey ...“ Eine ähnliche Worterklärung gibt auch *Athanasius Kircher* in seiner erstmals 1650 erschienenen „Musurgia“: es sei nämlich in den Motetten der Modus oder Tonus durch Vermischung mit anderen so künstlich verdeckt („tectus“), dass er erst am Schluss zu erkennen sei. Der „Stylus Motecticus“ wird als „gravis, maiestate plenus, summa varietate floridus“ bezeichnet und ältern Vokalformen gegenübergestellt: „Stylum Motecticum vocamus, quando subiecto Cantus firmi non inhaeremus ...“ (40). Wie sehr die Definitionen des Begriffs der Motette noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts auseinandergehen, zeigt uns ein Vergleich der Erklärung *Martin Heinrich Fuhrmanns* (41) mit derjenigen seines Zeitgenossen *Sébastien de Brossard* (42). Unter „Motetto seu Muteta“ versteht *Fuhrmann* „eine Kirchenharmonie von 4 Stimmen starck (bisweilen sind mehr vorhanden) ohne Instrumenten nach dem Hammerschmiedischen Fuss gesetzt, darin die Stimmen gar nicht oder doch wenig fugieren und concertiren ...“.

Brossard aber schreibt von einer „composition de Musique, fort figurée, et enrichie de tout ce qu'il y a de plus fin dans l'art de la composition, à 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8 et plus encore de Voix ou de Parties, souvent avec des Instruments, mais ordinairement, et presque toujours, du moins avec une Basse-Continuë, etc. Et cela sur une Periode fort courte, d'où luy vient selon quelques-uns le nom de Motet, comme si ce n'étoit qu'un Mot... On étend plus loin à présent la signification de ce terme à toutes les pieces qui sont faites sur les Paroles Latines sur quelque sujet que ce soit...“. Die vage Definition von Fuhrmann scheint die konzertierende Motette fast völlig auszuschliessen. Ganz übersehen wird bei ihm auf alle Fälle die solistische, bzw. wenigstimmige Motette, die doch gerade bei Hammerschmidt, den er ja in so gewichtiger Weise erwähnt, eine grosse Rolle spielt. Brossards genaue Formulierung des Begriffs bezieht sich dagegen direkt auf die konzertierende Motette, wie sie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gepflegt wird. Er führt ausdrücklich die Besetzungsmöglichkeit von einer bis acht Stimmen an, die Generalbassbegleitung und das häufige Mitwirken von Instrumenten. Schütz wendet den Namen „Motette“ nur da an, wo es sich um Werke in „älterem Stil“ handelt. Er gebraucht also den Terminus ausschliesslich in dem Sinne, wie ihn Praetorius (siehe oben) verwendet wissen möchte. Für solistisch besetzte Werke kommt bei Schütz, im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen, der Name Motette nicht vor (42 a).

Vergegenwärtigen wir uns die Wandlungen, welche die Motette seit dem Spätmittelalter durchgemacht hat. – Im ausgehenden Mittelalter bedeutet „Motette“ eine Komposition, bei welcher von zwei Oberstimmen verschiedene Texte über einer Gerüststimme (Tenor oder Contratenor) vorgetragen werden. Die Texte können weltlich wie geistlich sein. Im Laufe des 15. Jahrhunderts tritt die Motette in diesem Sinne zurück. Das, was bestehen bleibt, ist das „Kontrapunktische“ der Motette, das Vorhandensein einer Gerüststimme als Tenor-Cantus-firmus. Und nun das Neue: es singen alle Stimmen denselben Text; dieser stammt zumeist aus der Liturgie. Wir finden diese Kompositionsweise jetzt namentlich in den Sätzen des Messproprium, daneben kommen Antiphonentexte und andere Bibeltexte, seltenerweise auch Neudichtungen in Frage. In solchen Kompositionen wird häufig eine Choralmelodie verziert oder paraphrasiert, aber es kommt auch vor, dass jede choralische Grundlage fehlt. Dadurch wird die

Motette gegenüber dem Messensatz freier und ungebundener, und es versteht sich von selbst, dass sie aus diesem Grunde der Textdeutung in höherem Masse nachgehen kann (43). – Im 16. Jahrhundert entwickelt sich nun eine Art Motettenform: die Motette der Palestrinazeit zerfällt in einzelne Teile, entsprechend den Abschnitten des Textes, und jeder neue Textabschnitt beginnt mit einem neuen Motiv, welches imitatorisch eingeführt wird (44). Diese Motettenform treffen wir noch bei der konzertierenden Motette des 17. Jahrhunderts an. Auch wenn sich die musikalische Ausdrucksweise gegenüber der Motette des 16. Jahrhunderts grundlegend verändert hat, so ist doch – wo es sich nicht um ausgesprochen homophone Partien handelt – die Motettenform, was die viel- und die wenigstimmige Motette betrifft, weitgehend erhalten geblieben. Gletles Duette und Terzette der ersten Motettensammlung (1667) sind fast durchwegs aus einzelnen, imitatorisch oder fugatomässig einsetzenden Abschnitten aufgebaut.

Als spezielle Vorläufer der wenigstimmigen Motette des 17. Jahrhunderts sind die Bicinien und Tricinien des 16. Jahrhunderts zu betrachten, d.h. die generalbassfreie wenigstimmige Musik älteren Stils (45). Aus ihr heraus sind Ludovico Grossi da Viadanas „Cento concerti ecclesiastici“ aus dem Jahre 1602 entstanden. Sie stellen ein typisches Werk der Übergangszeit dar, ein Mittelding zwischen alter und neuer Musikauffassung. Viadanas Sammlung enthält 40 einstimmige und 60 zwei- bis vierstimmige Stücke mit Bc. Im Stil schliessen sie sich noch mehrheitlich an den „üblichen Motettengeist“ an, zeigen jedoch „eine starke Neigung zur Monodie“. Viadana schlägt somit für die Motette eine Brücke zwischen alter und neuer Zeit. Er hat „den Typus der auf die geringstmöglichen Mittel reduzierten Motette“ (Blume) in Verbindung mit dem Generalbass geschaffen und damit der wenigstimmigen geistlichen Vokalmusik des 17. Jahrhunderts den Weg vorgezeichnet. Bei ihm findet sich bereits die Gegenüberstellung von rezitativischen und ariosen Partien angedeutet, wie sie dann namentlich in der Kantate erscheint (46). Diesen neuen Stil in der Kirchenmusik pflegen nach Viadana Ottavio Vernizzi („Armonia eccles. concertuum“, 1604), Agostino Agazzari („Sacrae cantiones“, 1606), Ottavio Durante („Arie devote“, 1608), Felice Gasparini („Concerti ecclesiastici“, 1608), Joh. Hieronymus von Kapsberger („Motetti passeggiati“, 1612, „Arie passeggiate“, 1612 und 1623), Girolamo Marinoni („Motetti a voce sola“, 1614), Ruggiero Giovanelli („Laetentur

coeli“ für zwei Soprane, 1618, „Voce mea“ für zwei Tenöre, 1616 u. a.), um nur einige anzuführen (47). In den ariosen Teilen dieser Werke findet sich die typische „kleingliedrige liedmässige Melodik“ der Monisten, bei der die motivische Wiederholung, die Sequenz, eine hervorragende Rolle spielt. Sind zwei Singstimmen vorhanden, so bewegen sie sich gerne imitierend und duettierend, wie in der späteren Kantate. Die Behandlung des Generalbasses ist nicht mehr ausschliesslich diejenige der Florentiner, wo die instrumentale Baßstimme lediglich die Harmonie fundamentierte. Bei Viadana und seinen Zeitgenossen machen sich mehr und mehr „kantable Melodieführung“ des Bc. und gelegentliche kontrapunktische Begleitung geltend. Diese von Viadana eingeschlagene Richtung der solistischen und der wenigstimmigen geistlichen Vokalmusik ist neben dem vielstimmigen, mehrchörigen Gabrielischen „Concerto“ in Italien und Deutschland aufs eifrigste weitergepflegt worden. Motette, geistliches Konzert und Kantate – diese Gattungen, die im 17. Jahrhundert so nahe beieinanderstehen – zeigen alle eine grosse Vorliebe für die Wenigstimmigkeit (47a).

3. Das Prinzip des Konzertierens

Die Ausdrücke „concerto“ und „concertare“ tauchen in der Musik erstmals in Italien um die Mitte des 16. Jahrhunderts auf. Über Herkunft und Bedeutung dieser Wörter ist viel gestritten worden. „... Daher auch das Wort Concerti sich ansehen lest, als wann es vom Lateinischen verbo Concertare, welches mit einander scharmützeln heist, seinen Ursprung habe“, schreibt Praetorius im Syntagma III. Seither ist „Concerto“ fast immer als „Wettstreit“ erklärt worden. H. J. Moser stellt in seinem Musiklexikon daneben noch die Ableitungsmöglichkeiten von lat. „consortium“ (Schicksalsgemeinschaft) und „conserere“ (aneinanderreihen, verknüpfen). Hans Engel hebt mit Recht hervor, Praetorius' Abteilung gebe „die inhaltliche Bedeutung wieder, nicht aber die Herkunft“. Er geht vom italienischen Sprachgebrauch aus, wo „Concerto“ gleichbedeutend ist mit „conserto“ (Vereinigung, Mischung, Zusammenklang) und stellt als Stammwort „consertus“ auf (48). „Concerto“ von lat. „concentus“ (das mit cantus zusammenhängt) ableiten zu wollen, was auch versucht worden ist (49), scheint wenig einleuchtend zu sein (50). – Zu diesen verschiedenen Ableitungsversuchen ist nun folgendes zu bemerken: das Verbum „concertare“

hat im Lateinischen eine ganz andere Bedeutung als im Italienischen. „Concertare“ heisst im Lateinischen „kämpfen“, „wettstreiten“ (oder „scharmützel“, wie Praetorius sagt), im Italienischen dagegen heisst „concertare“ – und zwar sowohl im allgemeinen als auch im speziell musikalischen Sinne – „vereinbaren“, „sich verständigen“, „übereinkommen“. Die Wurzel von italienisch „concertare“ und „concerto“ wäre dann lateinisch „conserere“ (Partizip: „consertus“) (50 a). Die deutschen Komponisten und Theoretiker erklären „concertare“ und „concerto“ übereinstimmend als „kämpfen“, „wettstreiten“, „rivalisieren“, im Sinne des lateinischen Wortes „concertare“. Bezeichnend ist, dass in der gleichen Bedeutung als Fremdwort auch „certiren“ vorkommt (51). Ausdrücke wie „concertare“, „concerto“ und „concertato“ haben in Italien zunächst die allgemeine Bedeutung des „Übereinstimmens“. Diese Bezeichnungen werden im Zusammenhang mit einer neuen Musizierpraxis gebraucht und erhalten eine ganz bestimmte Bedeutung: einerseits, bei den Venezianern, das Gegeneinanderausspielen von verschiedenen Chören, andererseits, bei der solistischen, bzw. wenigstimmigen Musik zu Anfang des 17. Jahrhunderts, das Gebundensein an einen Bc. und, gegebenenfalls, ausserdem noch an Melodieinstrumente. Diese Ausdrücke dienten wohl zur Umschreibung des neuartigen Musizierens, da eben die neuaufkommenden Termini mit dem „stile nuovo“ in Verbindung gebracht wurden. Die Erklärungsweise des Praetorius und anderer deutscher Musiker, welche vom *lateinischen* Verbum „concertare“ (= wettstreiten) ausgehen, ist daher unrichtig. Wir dürfen uns nicht auf die lateinische Etymologie berufen, sondern müssen uns auf den *italienischen* Sprachgebrauch (concertare = übereinstimmen, zusammenwirken) stützen. Die irrtümliche lateinische Ableitung ist allerdings nicht so ganz abwegig, wenn wir uns vorstellen, wie im konzertierenden Stil verschiedene Klanggruppen sich bald vereinigen, sich bald wieder trennen. Wir könnten darum sagen, es handle sich um ein „Zusammenwirken mit gleichzeitigem Sichabheben“ (51 a).

Der Ausdruck „concerto“ kommt im 16. Jahrhundert zunächst in der Instrumentalmusik vor, so etwa bei Francesco da Milano oder Diego Ortiz (51 b). Als Titel für kirchliche Gesänge mit Instrumentalbegleitung begegnet uns „concerto“ 1587 in dem bereits erwähnten Sammelwerk des Giovanni Gabrieli, 1595 in den Motettenkompositionen von Adriano Banchieri. „Concerto“ stellt in der Folgezeit in

der geistlichen und weltlichen Musik einen allgemeinen und sehr weit-gefassten Begriff dar. Sowohl vokale als auch instrumentale Werke werden als „Concerti“ betitelt, Stücke, die, im Gegensatz zum herkömmlichen kontrapunktischen Stil, in der neuen Satzweise geschrieben sind (51 c). Zu Beginn des 17. Jahrhunderts entstehen in Italien zahlreiche Konzertwerke: „Brevi concerti d'amore“ (Torelli, 1598), „Madrigali concertati“ (u. a. Monteverdi, 1624), „Concerti ecclesiastici“ (Banchieri, 1595, Viadana, 1602), „Motetti concertati“ (Borono, 1617), „Messa e Salmi in concerto“ (Ceresini, 1618), „Messe e motetti concertati“ (Banchieri, 1620) usw. (52). „Concerto“ ist somit in der damaligen Zeit noch kein bestimmter musikalischer Form- oder Gattungsbegriff, sondern bezeichnet ganz allgemein ein Stilprinzip, das Prinzip des „Konzertierens“.

Praetorius (Syntagma III, S. 18f.) versteht unter dem „Konzertieren“: „... 2. Inspecie a Concertando. Wenn man unter einer gantzen Gesellschaft der Musicorum etzliche, und bevorab die besten und fürnembsten Gesellen heraus sucht, dass sie voce humana, und mit allerley Instrumenten ... einer nach dem andern Chorweise umbwechseln, und gleich gegen einander streitten, also, dass es immer einer dem andern zuvor thun, und sich besser hören lassen wil ... Fürnemlich und eigendlicher aber ist dieser Gesang ein Concert zu nennen, wenn etwa ein niedriger oder hoher Chor gegen einander, und zusammen sich hören lassen ...“ Es handelt sich beim „Konzertieren“ um zwei oder mehrere Klangkörper, die einander gegenübergestellt werden und bald getrennt, bald gleichzeitig erklingen. Die verschiedenartigsten Klangkomplexe, ganze Vokalchöre, einzelne Chorstimmengruppen, Solistenensembles oder Instrumentalchöre können sich daran beteiligen. Im 16. Jahrhundert steht das chorische „Konzertieren“ im Vordergrund; die Chorliteratur des 16. Jahrhunderts ist überreich an Dialogen und Echos zwischen zwei Chören (53). Das chorische „Konzertieren“ bildet das Wesensmerkmal der mehrchörigen, prunkvollen Kompositionen der Venezianer. Durch das kontrastierende Abwechseln der verschiedenen Klanggruppen erzielen ihre Werke Farb- und Raumwirkungen; die örtlich getrennte Aufstellung der einzelnen Chöre, die zuerst in Venedig aufkommt und dann allgemein üblich wird, begünstigt diese Eigenschaften.

In der solistischen und wenigstimmigen Vokalmusik des beginnenden 17. Jahrhunderts sticht das konzertierende Prinzip als dominie-

render Faktor hervor. Schon mit dem Generalbass, der sich in der Musik des „stile nuovo“ der Einzelstimme oder dem Ensemble gegenüberstellt, tritt ein „konzertierendes“ Element auf den Plan. Aber auch die melodische Linie selbst gewinnt neue Züge. Ihre Bewegung wird lebhafter; die feste Kontur verschwindet. Häufig wird die Linie von Läufen in kleinen Notenwerten und Diminutionen verschiedenster Art unterbrochen. Im Melodieverlauf spielt die Sequenz, die oft endlos weitergesponnen wird, eine wichtige Rolle. Auch die virtuose Haltung des Gesangstils ist charakteristisch für das konzertierende Prinzip. Grosse Bedeutung gewinnt jetzt die Mitwirkung von Instrumenten (obwohl zwar die geistlichen Vokalkonzerte noch häufig allein vom Orgelcontinuo begleitet werden). Die Melodieinstrumente beschränken sich anfänglich auf das Mitspielen der Singstimmen und gelangen nur langsam zu selbständiger Stimmführung. Am frühesten lösen sich die Violinen, gewöhnlich sind es deren zwei, vom übrigen Klangkörper los. Sie führen Ritornelle oder Zwischenspiele aus (gelegentlich nur kurze instrumentale Einwürfe von ein paar Takten) und treten, in Verbindung mit dem Bc. und eventuell einem Streichbass, als geschlossene Instrumentalgruppe („Satz a tre“!) den Vokalstimmen, bzw. der Solostimme, gegenüber (54).

4. Der Einfluss Italiens auf den „stile concertato“ in Süddeutschland und Österreich

Die musikalischen Neuerungen, die wir in Kürze umrissen haben, sind auf italienischem Boden entstanden. Ihre Auswirkungen kommen in der deutschen Musik stark zur Geltung. Vom frühen 17. bis weit ins 18. Jahrhundert hinein bleibt Italien in der Musik tonangebend. In allen führenden deutschen Musikzentren wirken Italiener an leitender Stelle, und die jungen deutschen Musiker werden nach Italien in die Lehre geschickt. Auf dem Gebiet der Kirchenmusik sind Süddeutschland und Österreich, welche schon durch den katholischen Glauben Italien nahestehen, den südlichen Einflüssen besonders stark ausgesetzt. Eine bedeutsame Vermittlerrolle spielt das „Collegium germanicum“ der bayrischen Jesuiten in Rom, wo u. a. Agostino Agazzari und später Giacomo Carissimi als einflussreiche Musikerpersönlichkeiten wirken. Johann Stadlmayr, Christoph Straus, Giovanni Valentini u. a. schreiben ihre Messen und Psalmen vor allem im kon-

zertierenden Stil, auch wenn sie gelegentlich noch auf die alte lineare Schreibweise zurückgreifen. Sie bevorzugen einen reichen, vollbesetzten Apparat, der auf den vielstimmigen venezianischen Prunkstil zurückzuführen ist. Venedig ist gleichzeitig der Hauptsitz des Musika-liendrucks und -handels (55). Alle Mittel des konzertierenden Stils finden in Süddeutschland leicht Eingang. Das Prinzip des Wechsels von verschieden besetzten Chören, von Solistengruppen und Orchester, erfährt hier, in Anlehnung an die italienischen Vorbilder, eine fruchtbare Weiterentwicklung.

Von den italienischen Frühmonodisten hat besonders *Viadana* auf deutschem Boden starke Nachfolge gefunden. Seine „Concerti ecclesiastici“ werden 1620 und 1626 in Frankfurt vollständig nachgedruckt. Als erste deutsche Monodisten gelten drei süddeutsche Meister, die Augsburger Gregor Aichinger, Bernhard Klingenstein und Christian Erbach (56). Das erste Buch von Klingensteins geistlichen Symphonien, das erstmals ein einstimmiges „Cantate domino“ bringt, sowie Aichingers „Cantiones ecclesiasticae“ sind bereits 1607 erschienen (57). Nach Kroyer hält mit Aichingers „Cantiones ecclesiasticae“ „das italienische Kirchenkonzert in Deutschland in einem selbständigen Werk seinen Einzug“. Aichinger soll die neue Kunst aus Rom mitgebracht haben. Francesco Rasi, ein Schüler Caccinis, widmet auf einer Reise durch Österreich (im Jahre 1612) dem Erzbischof von Salzburg eine kleine Sammlung geistlicher und weltlicher Stücke für eine bis drei Stimmen (57a).

Der Einfluss Viadanas macht sich auch in anderen Teilen Deutschlands geltend. Meister wie Heinrich Schütz, Michael Praetorius und viele andere, führen die durch Viadana bekannt gewordene Art der wenigstimmigen geistlichen Vokalmusik weiter. Johann Hermann Schein beruft sich in seinen „Opella nova“ von 1618 direkt auf Viadana. Mit der in solchen Werken immer häufiger auftretenden Wahlfreiheit in der Vorschrift „cantus sive tenor“ (d.h. Sopran oder Tenor) setzt sich nach und nach der Begriff einer „Melodiestimme an sich“ durch (58).

Für die süddeutsche Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist aber vor allem das Wirken Giacomo *Carissimis* (1604–1674) bedeutungsvoll. Bei ihm in Rom studiert der in München und Wien tätige Johann Kaspar Kerll, ein Zeitgenosse Joh. Melchior Gletles. Während uns bei den Frühmonodisten eine gewisse Steifheit auf-

fällt, empfinden wir Carissimis Musik als ausserordentlich locker, geschmeidig und biegsam. Die Melismatik im Dienste der Textdeutung wird zum charakteristischen Ausdrucksmittel und nimmt breiten Raum ein. Carissimi gilt im 17. Jahrhundert nicht umsonst als „musikalischer Redner“ (59). Die Vermischung alter und neuer Stilprinzipien gehört zum Wesen seiner Musik. Carissimis Tonsatz ist im grossen ganzen homophon, auch wenn bei ihm das lineare Prinzip noch immer durchbricht. Neben syllabisch ablaufenden Rezitativen stehen melodisch reichere, ariose Partien. Die Melodik arbeitet mit zahlreichen formelhaften Floskeln, wie wir sie bei den deutschen Komponisten ähnlich wieder treffen. Gerne zieht Carissimi konzertierende Instrumente heran. Die Fuge steht ihm, wie er in seinen „Regulae compositionis“ ausführt, musikalisch-technisch am höchsten. In dieser Schrift stellt er auch den Schluss auf dem Durakkord als Regel auf. Die Mensurverhältnisse legt er theoretisch in seiner „Ars cantandi“ fest: die Semibrevis wird als Takteinheit angenommen, die Brevis gilt für zwei, die Longa für vier Takte. Für die einzelnen Taktarten werden verschiedene Verwendungsmöglichkeiten angegeben (60). Carissimis Bedeutung in der Musikgeschichte beruht in erster Linie auf seinen Oratorien. Doch hat er auch auf dem Gebiet der wenigstimmigen Kirchenmusik Wertvolles und Anregendes geleistet. Ursprung verzeichnet von Carissimi eine Motette „Alma redemptoris mater“ für zwei Soprane und Vokalbass mit Bc., die „mit figurativem Choralzitat“ eröffnet wird (61). Das kurze Stück „O felix anima“, eine Solomotette für Sopran, Tenor und Bass und Bc. (62), ist in streng homophonem Satz geschrieben. Die beiden Oberstimmen bewegen sich fast durchwegs in parallelen Terzen und Sexten. Wir finden hier jenes neue Architekturprinzip, den „Satz a tre“, in reinster Ausprägung. Schlicht und anspruchslos wie die gesamte Struktur erscheint auch die für den $\frac{3}{2}$ -Takt bezeichnende Melodik mit ihren vielen Sequenzen und Tonwiederholungen. Spielerische Bewegungsmotivik zeigt uns die Vertonung des Wortes „Eamus“ in Carissimis Komposition „Die Jünger zu Emmaus“ (63). Die Sechzehntelsfigur des ersten Soprans, über einer langgedehnten Note des Continuo basses, wird vom zweiten Sopran imitierend aufgegriffen. Die Wiederaufnahme solcher kontrapunktisch-imitatorischer Prinzipien und ihre Verschmelzung mit den Neuerungen des auf homophoner Satzweise beruhenden Konzertstils, wie sie hier vorgezeichnet ist, wird für die

Folgezeit ausschlaggebend. Carissimi hat damit auf die süddeutsche wenigstimmige Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entscheidenden Einfluss ausgeübt (64). Direkte Verbindungen ergeben sich durch seine Schüler und, wie schon erwähnt, durch sein Kapellmeisteramt an der Kirche des „Collegium germanicum“ in Rom. Carissimis Werke werden nördlich der Alpen nachgedruckt. Die Zentralbibliothek Zürich besitzt z.B. einen Konstanzer Nachdruck von Carissimis „Arion Romanus“, ein- bis fünfstimmige geistliche Gesänge, 1670 (64a).

5. Die Pflege der solistischen und der wenigstimmigen geistlichen Musik in der Schweiz, in Österreich und in Süddeutschland in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Wir wollen nun versuchen, uns einen summarischen Überblick über die schweizerischen, österreichischen und süddeutschen Motettenkompositionen der in Frage kommenden Zeitepoche zu verschaffen. Die Zahl der betreffenden Werke ist sehr gross. Es handelt sich um geistliche Musik im konzertierenden Stil für eine oder mehrere Solostimmen zur Orgel, mit oder ohne Instrumente, um Gebrauchsmusik, die zur Aufführung im Gottesdienst bestimmt ist. Alle diese Werke, auch diejenigen von Gletle selbst, zeigen in ihrem formalen Aufbau eine starke Neigung zur Kantate, da bei ihnen schon oft die Scheidung in Rezitativ und Arie durchgeführt ist. Neben den italienischen Vorbildern darf der Einfluss berühmter deutscher protestantischer Komponisten wie Heinrich Schütz, Michael Praetorius und Andreas Hammer Schmidt, deren Werke auch dem katholischen Süden bekannt sind, nicht übersehen werden.

Betrachten wir zunächst einige musikalische Sammelwerke, die auf Schweizerboden entstanden sind. – Die Motetten von Johann Benn gehören noch dem früheren 17. Jahrhundert an (erschieden 1623 und 1627). Es sind einfache Duette und Terzette in wechselnder Besetzung mit Bc. Melodieinstrumente finden bei Benn noch keine Verwendung. Diese treten erst in den zahlreichen konzertierenden Motetten des Felician Suevus, erschienen um die Jahrhundertmitte, auf den Plan (65). In Suevus' Sammelwerken „Tuba sacra modulationum sacrarum“ und „Sacra eremus piarum cantionum“ sind eine bis drei Solo-

stimmen vorgesehen (66). Fidel *Molitor*, Kapellmeister im Kloster Wettingen, bietet in seinem 1659 in Konstanz erschienenen „*Prae-gustus musicus*“ ausschliesslich „*Cantiones a voce sola*“ mit zwei bis fünf Instrumenten. Die Sammlung ist leider nur fragmentarisch erhalten (66a). Die 1666 ebenfalls in Konstanz gedruckten „*Flores hyemnales*“ von Constantin *Steingaden* enthalten Motetten, Messen, Vespren und Sonaten für drei und vier Stimmen mit zwei Violinen. Von dem 1685 in Solothurn verstorbenen Franziskaner Berthold *Hipp* erscheint 1671 eine grössere Motettensammlung unter dem Titel „*Heliotropium mysticum sive Concentuum Sacrorum in laudem beatissimae et gloriosissimae Deiparae Virginis Mariae et aliorum sanctorum concertantium...*“ In der Motette „*Si quaeris miracula*“, deren strenge Gliederung deutlich auf die Kantatenform hinweist, schreibt Hipp vier Singstimmen (Canto, Alto, Tenor, Basso) und vier Instrumentalstimmen (zwei Violinen, Alt- und Bassviolen) mit Bc. vor. Rhythmik und Melodik dieses herbklingenden Stückes muten etwas gleichförmig an. Die kurzatmigen Motive und häufigen Sequenzen lassen keinen rechten Schwung aufkommen. Auch der feierliche Franziskusdialog von Hipp „*O beate Pater Francisce*“ für drei Singstimmen und Bc. hält im musikalischen Ausdruck stark zurück. Die vielen punktierten Deklamationsrhythmen drängen die ariose Linie in den Hintergrund (67). Im gleichen Jahre wie Hipp gibt Johannes *Häfelin*, der in den Klöstern Einsiedeln und Pfäfers tätig war, eine Sammlung von Motetten für zwei Singstimmen heraus; ihr Titel lautet: „*Novellae sacrarum cantionum variis sanctorum festis accomodatae et binis decantandae vocibus*“ (67a). Die „*Odae genethliacae ad Christi cunas*“ (1668) des zeitweise in St. Gallen wirkenden Valentin *Molitor* enthalten neben Stücken für fünfstimmigen Chor auch Sologesänge mit Streichtrio oder Streichquintett und Bc. (68). Das zweite Stück dieser Sammlung, „*O Nachtigall, wo schwebest*“, stellt ein schlichtes, dreistrophiges Weihnachtslied dar. Die Instrumente führen Vor- und Zwischenspiele aus und vereinigen sich am Strophenende zur Schlussbekräftigung mit der Singstimme. Diese Art des Generalbassliedes mit Instrumentalritornellen – sie kommt in den Werken Joh. Rudolf Ahles und Adam Kriegers häufig vor – hat, wie wir noch sehen werden, auch Gletle gepflegt. Eine spätere Sammlung Valentin Molitors aus dem Jahre 1683, welche den Titel „*Epinicion marianum*“ führt, weist neben Kompositionen für fünf Singstimmen ebenfalls Motetten für

Solostimme mit Instrumenten auf (68a). In diesem Zusammenhang sei der bereits ins 18. Jahrhundert hineinragende Schweizerkomponist Martin *Martini* noch erwähnt. In Luzern erscheinen 1697 seine „*Vesperae ariosae*“ für eine Solostimme, zwei Violinen und Bc. Es werden ihm ausserdem viele ein- und zweistimmige Arien mit zwei Instrumenten und Bc. zugeschrieben. Von der „*Geistlichen Seelen-Musick*“, jener seit 1682 in St. Gallen mehrmals aufgelegten Sammlung geistlicher Gesänge mit Bc., wird später noch ausführlicher die Rede sein.

Dass die verschiedenen Gattungen der schwachbesetzten geistlichen Musik in den bedeutenden österreichischen und süddeutschen Musikzentren noch ungleich intensiver gepflegt werden als in der Schweiz, liegt auf der Hand. – In Österreich sind für die frühere Zeit an Komponisten zu nennen Johann *Stadlmayr*, Hofkapellmeister in Innsbruck, der neben vielstimmigen Kirchenwerken bereits auch die wenigstimmige Gattung pflegt (so z.B. in seinen Vesperpsalmen von 1640), ferner der im Stifte Kremsmünster tätige Benedikt *Lechler*. Um die Mitte des Jahrhunderts wirken in Salzburg Abraham *Megerle* und Andreas *Hofer*. 1647 erscheint von Megerle eine Sammlung kirchlicher Stücke unter dem Titel „*Ara musica*“. In ihr sind alle möglichen Formen der Besetzung vertreten, von der einstimmigen Solo-Arie mit Continuobegleitung bis zum vielchörigen Werk mit zwanzig Gesangsstimmen (68b). Von Antonio *Draghi*, dem Kapellmeister am Wiener Hof, hat Guido Adler u. a. den Passions-Hymnus „*Vexilla regis*“ für Canto, Alto, Basso, zwei Violinen und Orgel neu herausgegeben (68c).

Von süddeutschen Komponisten wären in diesem Zusammenhang anzuführen die beiden Nürnberger Meister Johann *Staden* und Joh. Erasmus *Kindermann*, in München Anton *Holzner*, Organist an der Hofkapelle. Nach den genannten Monodisten Aichinger, Klingenstein und Erbach wirken in Augsburg in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Georg *Schmezer*, Joh. Michael *Galley* und der Kanoniker Thomas *Eisenhuet*, welcher gerne im Zusammenhang mit Gletle erwähnt wird (69). Galley, Eisenhuet und Schmezer sind mit je einer Motettensammlung vertreten in der Bibliothek der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich (Zentralbibliothek Zürich), wo auch Gletles Werke zu finden sind. Galleys „*Aurora musicalium fabricationum*“ (1688) umfasst 22 Nummern: Sologesänge, Duette, Terzette und Quartette mit Bc., zum Teil mit Streichinstrumenten (69a). Die 30 Motetten in Eisenhuets „*Harmonia Sacra*“ (1674) verlangen eine ähn-

liche Besetzung (69b). Die Stücke in Schmezers „*Sacri Conventus*“ (1689) dagegen beanspruchen einen grösseren Klangapparat (69c). In München beteiligen sich an der Motettenkomposition namhafte italienische Musiker wie Ercole und Giuseppe Antonio *Bernabei* und Agostino *Steffani*. Im Hinblick auf die Beurteilung Gletlescher Motetten sind für uns von besonderer Wichtigkeit die geistlichen Kompositionen von Joh. Kaspar *Kerll* (1627–1693) und Rupert Ignaz *Mayr* (1646–1712).

Von Kerll erscheint 1669 in München die Sammlung „*Delectus sacrarum cantionum*“, enthaltend 26 zwei- bis fünfstimmige Stücke mit Bc., zum Teil mit zwei Violinen (70). In diesen geistlichen Konzerten ist der Zusammenhang mit Carissimi, Kerlls Lehrer, aber auch derjenige mit Schütz unverkennbar. Monodische und polyphone Elemente halten sich die Waage. Fugato und Imitation kommen in diesem gemischten Konzertstil genau so zur Geltung wie der reine homophone Satz. Rezitativische Teile in geradem Takt wechseln gerne mit ariosen Partien im Dreiertakt. Den Singstimmen werden gewagte Sprünge und ausgedehnte, virtuose Koloraturen zugemutet. Auffällig sind bei Kerll vor allem die mit reichem Figurenwerk bedachten Bassstimmen (71). Es offenbart sich in diesen „*Cantiones*“ ein leidenschaftlicher, inbrünstiger Gefühlston, wie er für den süddeutschen „*Jesuitenbarock*“ (Moser) bezeichnend ist. Neben liturgischen Texten vertont Kerll zahlreiche lateinische Neudichtungen, die uns in ihrer religiösen Überschwenglichkeit seltsam anmuten. Als Verfasser kommt wahrscheinlich ein Münchner Jesuitenpater in Frage. Kerll ist wohl der wichtigste Vertreter der süddeutschen katholischen Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Rupert Ignaz Mayr, fürstbischöflicher Hofkapellmeister in Freising, pflegt als Kirchenkomponist namentlich das vielstimmige „*Concerto*“. Dagegen liefert er uns mit seinen „*Sacri concentus*“ (1681) auch einen wertvollen Beitrag zum geistlichen Solokonzert. Das Werk enthält zwölf Stücke für eine Solostimme in verschiedener Besetzung mit einem oder mehreren Instrumenten und Bc. (72). Bemerkenswert sind bei Mayr die „*Sonata*“ oder „*Sinfonia*“ betitelten, bis zirka 30 Takte umfassenden Instrumentaleinleitungen. Die Gliederung in einzelne, textlich und musikalisch geschlossene Abschnitte, welche äusserlich meist durch Taktwechsel und Änderung der Tempobezeichnung angedeutet wird, ist schärfer durchgeführt als bei Kerll. Mayrs Kolora-

tur ist „als selbständiger thematischer Bestandteil“ (Fellerer) verwendet. Längere 32stels-Figuren in der Gesangsstimme gehören bei ihm nicht zu den Seltenheiten (73). Das lebhafte Wechselspiel zwischen Singstimme und Instrument, das sich gegenseitige Nachahmen und Ablösen, beherrscht Mayr vorzüglich. – Noch etliche Komponisten könnten hier angeführt werden, so etwa der Nürnberger Georg Caspar *Wecker* mit seinen „Geistlichen Konzerten“ (1695) oder Joh. Christoph *Pez*, dessen geistliche Solokantaten jedoch bereits dem 18. Jahrhundert zuzurechnen sind. Am Ende unseres summarischen Überblicks soll aber noch eine Sammlung erwähnt werden, die im Jahre 1696 in Basel gedruckt wurde: die „Cantiones sacrae, Unius, duarum, trium & quatuor Vocum, cum Instrumentis, & Basso Continuo“ von Leonardus *Sailer*, Musiker am Hofe des Prinzen von Baden und Hochberg (73 a).

B. GLETLES MOTETTENSAMMLUNGEN OP. 1 (1667) UND OP. 5 (1677)

1. Die Originaldrucke

a) Motetten op. 1, 1667

Ein Originalexemplar der ersten Motettensammlung befindet sich als Depositum der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich unter der Signatur AMG XIII, 554 und a-h auf der Zentralbibliothek in Zürich (74). Es umfasst neun Stimmbücher, welche vom Komponisten „Partes“ genannt werden: Pars Ia. seu Cantus 1, Pars IIa. seu Cantus 2, Pars III. seu Altus, Pars IV. seu Tenor, Pars V. seu Bassus, Pars VI. seu Violino I, Pars VII. seu Violino II, Pars VIII. seu Viola Bass:, Organum. Jedes dieser Stimmbücher führt den gleichen Titel. Auf der Titelseite des „Cantus I“ heisst es z.B.: „Expeditionis musicae classis I. *Motettae* sacrae concertatae XXXVI. XVIII. Vocales tantum absque Instrumentis: XVIII. Vocales ac Instrumentales simul: potissimum A 2. 3. 4. 5. cum nonnullis à 6: Duabus à 7: et Una à 8: quae ipsae tamen etiam à paucioribus concini possunt. Stylo moderno cultius elaboratae ac in lucem datae à Ioanne Melchiore Gletle Bremgartensi, Ecclesiae Cathedralis Augustanae Capellae Magistro. Opus I. Pars I. seu Cantus I. Cum facultate Superiorum. Augustae Vindelicorum, sumptibus Authoris, typis Andreae Erfurt. Anno Dñi MDCLXVII.“

Alle Stimmbücher tragen auf der Innenseite des Deckels die handschriftliche Eintragung „Salomon Ott“; in den Heften 1 und 9 steht dabei noch die Jahreszahl 1675. Zweifelsohne ist dies der Name eines einstigen Besitzers der Motettensammlung. Es handelt sich jedenfalls um den Zürcher Handelsherrn und Zunftmeister Salomon Ott (1653 bis 1711) (75).

Gletles Motetten aus dem Jahre 1667 sind Johann Christoph von Freyberg gewidmet, dem damaligen Bischof von Augsburg. Die lateinisch geschriebene Widmung stellt sich, in bezug auf die Schwülstigkeit der Sprache und den bald überheblichen, bald „alleruntertänigsten“ Tonfall, allen Vorreden zu Kompositionen dieser Epoche

würdig zur Seite. Gletle vergleicht seine „Expedition“ mit dem Argonautenzug des Jason. Sein Unternehmen sei allerdings nicht ein kriegerisches, sondern ein musikalisches, wohltönendes. Die erste Flotte der Expedition steht im Hafen zur Ausfahrt bereit, es fehlt den Segeln nur noch der günstige Wind. Diesen erbittet sich der Komponist von der Persönlichkeit, der das Werk zugeordnet ist. Wenn diese seiner „Expedition“ wohlwollend gesinnt ist, dann kann der Flotte auf ihrer Meerfahrt nichts Gefährliches begegnen. – Leider schweigt sich diese Vorrede über die künstlerischen Absichten des Komponisten gänzlich aus. Wir wissen also nicht, was Gletle den Anlass zur Komposition dieser Motetten gegeben hat und sind im unklaren, wie er sich eine praktische Aufführung derselben im einzelnen ausdenkt. Auch über die Herkunft der vielen lateinischen Neudichtungen, die das Werk vertont, erfahren wir kein Wort. Was die Aufführungspraxis anbetrifft, müssen wir uns mit wenigen Angaben in einzelnen Stimmbüchern begnügen. Über die Besetzungsfrage gibt uns ausser dem „Index“ und den Hinweisen auf der Titelseite eine „Nota“ am Schluss des Orgelheftes einigen Aufschluss: „*Motettis a 6. u. 7. quae pluribus Instrumentis constant, etiam pauciora sufficiunt, soli nimirum Duo Violini 6ta et 7ma Parte contenti; Instrumentis caeteris omissis, sicubi ea non habentur, aut ob paucitatem Musicorum adhiberi nequeunt.*“

b) Motetten op. 5, 1677

Vom zweiten Motettenwerk Gletles besitzt ebenfalls die Zentralbibliothek Zürich ein Originalexemplar. (Sign.: AMG XIII, 557 und a-f). Es sind diesmal sieben Stimmbücher: Vox sola, Violino Io, Violino IIo, Viola Alto, Viola Tenore, Viola Basso, Organum (75 a). Auf der Titelseite des Heftes für die „Vox sola“ lesen wir:

„*Expeditionis musicae classis IV. Motettae XXXVI. à Voce Solâ, Et 2. potissimum Violinis, saepius necessariis, aliquoties ad libitum: Cum aliis quoque Instrumentis, graviori Harmoniae efficiendae, passim additis. Authore Joanne Melchiore Gletle Bremgartensi, Ecclesiae Cathedralis Augustanae Capellae Magistro. Opus V. Vox Sola. Cum facultate superiorum. Augustae Vindelicorum, Sumptibus Authoris, Typis Joannis Schönigkii, Anno Domini MDCLXXVII.*“

Auch die Stimmbücher der Motetten op. 5 sind handschriftlich signiert. Es heisst hier jeweils „Salomon Ott, 1678“. Die Widmung,

welche an Gelehrsamkeit und Wortreichtum der erstgenannten in keiner Weise nachsteht, richtet sich an denselben Bischof. Auch in dieser Vorrede vermissen wir Bemerkungen über die Stücke selbst.

2. Gesamtverzeichnis der in beiden Sammlungen enthaltenen Motetten

Über den Inhalt der beiden Sammlungen und die Besetzungsmöglichkeiten für die einzelnen Stücke orientieren uns genaue Verzeichnisse. Der „Index“ am Schluss des Orgelheftes der Motetten op. 1 führt folgende 36 Motetten an (76):

A 2	
I. O quales cibos	CC vel TT
II. Hymnum iucunditatis.	CC vel TT
III. Alma Redemptoris	CC vel TT
IV. Regina coeli	CC vel TT
V. Ad perennis vitae	CC TT
VI. O felicissima sors	AA vel CC aut TT
VII. Tota pulchra es	AT vel CC aut TT
A 3	
VIII. O dulcissime Dñe	TTT vel CCC aut ATB
IX. Supra dorsum meum	ATB
X. Omne quod habeo	ATB
XI. Qui sperat pascitur	ATB
XII. Sicut Petrum	ATB
XIII. Domus mea	ATB
XIV. Salve Regina	ATB
XV. Salve Regina	CCC aut TTT
XVI. O aeternitas	CCB
A 4	
XVII. Quotiescunque diem	ATB cum Canto ad libitum.
XVIII. O benignissime Dñe.	C et 3 Instr.
XIX. Augustissima	C et 3 Instr.
XX. Pie Pellicane	C aut T et 3 Instr.
XXI. Sileat misericordiam	A vel C et 3 Instr.
XXII. Expandisti in cruce	T vel C et 3 Instr.
XXIII. Salve Regina	B et 3 Instr.
A 5	
XXIV. Minentur turbines	CCATB
XXV. Cum incunditate	ATB VV cum Fagoto ad lib.
A 6	
XXVI. Emitte Domine	C vel T et 5 Instr.
XXVII. Benedicam Dominum	C vel T et 5 Instr.
XXVIII. O quam feliciter	A vel T aut C + 5 Instr.
XXIX. Salve Regina	T aut C et 5 Instr.

A 6

- XXX. Quis mihi det bibere B et 5 Instr.
 XXXI. Dexterā tua Domine B et 5 Instr.
 XXXII. Bonum certamen B et 5 Instr.
 XXXIII. Regina coeli C vel T et 5 Instr.

A 7

- XXXIV. Alma Redemptoris C vel T et 6 Instr.
 XXXV. Anima Christi AT et 5 Instr.

A 8

- XXXVI. O Domine Dominator CCATBB et VV ad lib.

In den Stimmbüchern Vox sola, Violino I und Organum der zweiten Motettensammlung findet sich am Schluss gleichfalls ein „Motettarum Index“, diesmal mit Angabe der kirchlichen Feste:

Pro omni tempore	1. Benedic anima	C vel T et VV, cum aliis 3 Instr. ad lib.
Pro quavis Solennitate	2. Cantate Domino	C vel T et VV, cum aliis 3 Instr. ad lib.
Pro omni tempore	3. Quis mihi det	C vel T et VV, cum aliis 3 Instr. ad lib.
De Beata Virgine	4. Purissima Virgo	C vel T et VV, cum aliis 3 Instr. ad lib.
De quovis Sancto	5. Celebremus	C vel T et VV, cum aliis 3 Instr. ad lib.
De Apostolis	6. Hoc est praeceptum	C vel T et 2. Violini
De Martyre aut Confessore	7. Justus germinabit	C vel T et 2. Violini
De Virgine aut Vidua	8. Regnum mundi	C vel T et VV, cum aliis 3 Instr. ad lib.
De S. M. Magd. aut quovis tempore	9. In lectulo meo	C vel T et VV, cum aliis 3 Instr. ad lib.
De quolibet Sancto	10. Eja gaude cor meum	A et VV, cum aliis 3 Instr. ad lib.
De B. V. quovis S. et omnibus SS.	11. Gaudeamus	A et VV, cum aliis 3 Instr. ad lib.
Ad venerabile sacramentum	12. Salve pectus	C vel T et VV, cum aliis 3 Instr. ad lib.
De Christo Jesu	13. Quicquid agam	C vel T et VV, cum aliis 3 Instr. ad lib.
De Tempore	14. Defecit gaudium	C vel T et VV, cum aliis 3 Instr. ad lib.
Ad venerabile Sacramentum	15. Salve o Amoris	C vel T et 3 Instr. necessariis
Pro omni Tempore	16. Quousq; dormis	B et VV cum aliis 3 Instr. ad lib.
De Resurrectione et Nativitate Domini et quovis Sancto	17. Triumphale	C vel T cum Clarino et Tympanis: vel 2 Violinis, 1 Viola et 3 Trombonis
De Resurrectione Domini	18. Victimae paschali	B et VV cum aliis 3 Instr. ad lib.

De Ascensione Domini	19. Omnis pulcritudo	C vel T et 2. Violini
De Sancto Spiritu	20. Veni Sancte Spiritus	C vel T et 2. Violini
De SS. Trinitate	21. Te Deum Patrem	C vel T et 2. Violini
Pro Sacra Communione	22. Domine non sum	C vel T et VV cum 3 aliis Instr. ad lib.
De S. Joanne Baptista	23. Puer qui natus est	C vel T et VV cum Fagoto ad lib.
Pro Festis B. Virginis	24. Tota pulchra es	C vel T et VV cum aliis 3 Instr. ad lib.
De B. V. S. Josepho, aliis SS.	25. Salve Mater (76 a)	C vel T cum 2 vel 5 Instr. ad lib.
De S. Michaelae Archangelo	26. Factum est praelium	C vel T et VV cum aliis 3 Instr. ad lib.
De Nativitate Domini	27. Transeamus	B et VV cum aliis 3 Instr. ad lib.
De Nativitate Domini	28. Qualis ista	C vel T et VV cum aliis 3 Instr. ad lib.
De eadem	29. Hodie nobis	C vel T cum 2 vel 5 Instr. ad lib.
De eadem	30. Ist dann so gross	C vel T cum 2 vel 5 Violis
De eadem	31. Puellule decore	C vel T cum 2 vel 5 Instr. ad lib.
De eadem	32. O wie ein so rauhe	C vel T cum 2 vel 5 Instr. ad lib.
Pro Defunctis	33. Miseremini mei	C vel T et VV cum aliis 3 Instr. ad lib.
De Passione Domini	34. Popule meus	C vel T cum 2 Violis aut Trom- bonis
Formula Votiva Sodalium B. V.	35. Sancta Maria	C vel T et VV cum aliis 3 Instr. ad lib.
Ad Jesum	36. O Jesu Rex noster	A vel etiam T aut C cum 2 vel 5 Instr. ad lib.

Die 72 Nummern der beiden Gletleschen Motettensammlungen lassen sich nach ihrer Besetzung in drei deutlich voneinander zu trennende Gruppen einteilen. Wir finden

- a) Motetten für zwei oder mehrere Solostimmen und Orgel,
- b) Motetten für zwei oder mehrere Solostimmen, Instrumente und Orgel,
- c) Motetten für eine Solostimme, Instrumente und Orgel.

Innerhalb der drei aufgestellten Gruppen herrscht grosse Wahlfreiheit in der Besetzung, wie bei den meisten Kompositionen dieser Zeit. Gletle rechnet mit den Erfordernissen der Praxis. Die häufige Bezeichnung „ad lib.“ zeigt, dass er seine Werke auch bescheideneren kirchenmusikalischen Verhältnissen erschliessen möchte. Von den Instrumenten können bei ihm Alt-, Tenor- und Bassviolen sozusagen überall wegfallen. Die für die Musik des 17. Jahrhunderts so typische Bezeichnung „Cantus vel Tenor“ (= Sopran oder Tenor) – wir haben sie bereits erwähnt (vgl. oben, S. 15) – begegnet uns hier auf Schritt und Tritt (76b).

3. Form, Aufbau und Stil von Gletles Motetten

Wenn wir die Stücke der beiden Motettensammlungen auf ihre Form hin untersuchen, so fällt uns zunächst eine grosse Mannigfaltigkeit auf. Die meisten Motetten werden vom Gegensatz zwischen rezitativischen und ariosen Partien beherrscht. Sie sind im Aufbau nahe verwandt mit den geistlichen Konzerten von Kerll und Mayr. Alle diese Werke stellen direkte Vorläufer der eigentlichen geistlichen Solokantate dar. Die Gliederung in einzelne, in sich abgeschlossene Teilstücke ist hier überall bereits angedeutet oder zum Teil sogar schon durchgeführt. Bei Gletle taucht die Bezeichnung „Aria“ namentlich in der zweiten Sammlung schon recht häufig auf. Ebenso finden wir, wenn auch vereinzelt, den Ausdruck „Recitativo“ in den Originalstimmen. In fünf Nummern (op. 5, Nr. 12, 25, 31, 32 und 36) sind die rezitativischen Teile ausgeschaltet; es handelt sich um sogenannte „Arien“, geistliche Lieder mit Bc., welche verschiedene Textstrophen vertonen und von Instrumentalritornellen umrahmt werden.

a) Motetten für zwei oder mehrere Solostimmen und Orgel aus op. 1

Die Motetten Nr. 1–17 und Nr. 24 der ersten Sammlung (für zwei bis fünf Singstimmen) verzichten auf die Mitwirkung von Instrumenten; sie werden allein von der Orgel begleitet. Ihr Umfang schwankt, je nach der Länge des zu vertonenden Textes, zwischen 48 und 223 Takten. Die Mehrzahl von diesen 18 Stücken umfasst zirka 100–120 Takte. Die musikalische Gestaltung wird im grossen ganzen durch den Text bestimmt: schärfere musikalische Einschnitte fallen mit dem Ende eines Textabschnittes zusammen. Bei diesen Motetten können mehrere Hauptabschnitte festgestellt werden. Sie unterscheiden sich in Satzweise und Besetzung; gerne ändert auch die Tempobezeichnung, und häufig tritt zwischen Einzelabschnitten Taktwechsel ein. Nach wichtigen Einschnitten fährt der Komponist oft in einer neuen Tonart weiter. Häufig ist jedoch die Trennung noch unscharf ausgeprägt, indem ein Teil direkt in den nächsten überleitet. Einzelne Abschnitte können durch Textwiederholungen stark erweitert werden und dadurch die Einheitlichkeit der Gesamtform beeinträchtigen. Dies trifft z. B. bei Nr. 5 „Ad perennis vitae fontem“ zu, wo die Textstelle „Quando veniam et apparebo ante faciem Dei mei?“ durch die durch viele Wiederholungen bedingte Ausdehnung ein zu starkes Überge-

wicht erhält. Namentlich auch in Schlussteilen können solche Erweiterungen festgestellt werden, etwa in Nr. 14 „Salve Regina“. Das Prinzip des Konzertierens mit seiner Vorliebe für Kontrasteffekte beherrscht auch die äussere Form dieser Stücke. Gewöhnlich wird für jeden neuen Textabschnitt ein neues musikalisches Motiv erfunden, doch ist die Art und Weise der thematischen Verarbeitung nicht mehr diejenige der älteren Motette. Es handelt sich eben um „konzertierende“ Motetten, wie sie der Komponist ja selbst auch nennt (77). Ein einheitliches Formschema lässt sich schwerlich feststellen. Gletle zeigt einen deutlichen Willen zu klarer formaler Gestaltung, aber er ringt noch mit ihr. Er überträgt in seinen Duetten und Terzetten, ähnlich wie Kerll, gerne einen ganzen Textabschnitt einer einzelnen Solostimme und fasst erst wieder im folgenden Teile alle Singstimmen zusammen. Auch die wörtliche Wiederholung ganzer Textabschnitte kommt gelegentlich vor. Ein Hauptabschnitt zerfällt wiederum in mehrere Einzelteile und wird von häufigen Kadenzschlüssen unterbrochen. Selten wird innerhalb eines grösseren Textabschnittes ein Motiv verlassen, ohne dass es einige Male sequenzenhaft wiederholt wird.

Klar im Aufbau ist Nr. 7 „*Tota pulchra es*“, das kürzeste Stück der nur von der Orgel begleiteten Motetten. Das Duett zerfällt in vier deutlich getrennte Hauptabschnitte. Für die Teile 1 und 2 gilt die Vortragsbezeichnung „Vivace“ ($\frac{4}{4}$ -Takt). Der dritte Teil (Adagio) steht im $\frac{3}{2}$ -Takt, das abschliessende Allegro wiederum im $\frac{4}{4}$ -Takt. Der erste Abschnitt (15 Takte) vertont die Textworte „*Tota pulchra es, amica mea, tota pulchra es, dilecta mea* (Motiv 1), *et macula non est in te*“ (Motiv 2). Er ist polyphon-imitatorisch gebaut. Die zwei Singstimmen lösen einander ständig ab. Die Motive werden abwechselungsweise vom Alt und vom Tenor vorgetragen. Noch bevor ein Motiv in der einen Stimme verklungen ist, wird es vom Gesangspartner aufgegriffen und sequenzenmässig weitergeführt. Ein gleichzeitiges Erklängen der beiden Stimmen kommt erst in den Takten 12–15 zustande. Der sieben Takte umfassende zweite Abschnitt, der sich in Takt, Tonart und Setzweise vom ersten nicht wesentlich unterscheidet, stellt für die Textworte „*Veni de Libano, sponsa, veni coronaberis*“ drei verschiedene Motive auf; sie werden, z. T. mit kleinen melodischen Veränderungen, zwei- bis dreimal wiederholt. Dieser Abschnitt leitet direkt über in den im $\frac{3}{2}$ -Takt stehenden Adagioteil („*Vulnerasti cor meum, vulnerasti in uno oculorum tuorum et in uno*

crine colli tui“ – 18 Takte!) Hier werden drei kurze kantable Themen aufgestellt. Das zweite und das dritte Thema erscheinen in der Wiederholung in leicht veränderter Gestalt. Die Motive 1 und 2 werden von den Singstimmen in imitierender Weise und getrennt vorgetragen. Das dritte Motiv bildet die einzige homophon-duettierende Stelle der Motette; die Stimmen bewegen sich hier in parallelen Terzen. Der im $\frac{4}{4}$ -Takt stehende, acht Takte lange Allegro-Schlussabschnitt („Surge, propera, amica mea et veni“) beginnt nach vorangehendem Es-dur-Abschluss in F-dur. Im ersten und im letzten Abschnitt dieser Motette tritt das Kontrapunktische stark in den Vordergrund. Form und Aufbau dieses Duettes müssen als äusserst konzentriert bezeichnet werden. Ähnliche Stücke begegnen uns bei Gletle und den in Frage kommenden Zeitgenossen nicht sehr oft.

Hier schliessen sich an die Motetten Nr. 3 „*Alma redemptoris mater*“ und Nr. 5 „*Ad perennis vitae fontem*“. Aber schon zeigt sich da ein längeres Verweilen bei den Textabschnitten und ein stärkeres Eingehen auf einzelne Textworte. Die Hauptteile werden in eine grössere Anzahl kleiner und kleinster Textglieder zerrissen. Die Konturen der Gesamtform werden unklarer, die für Gletle so bezeichnende Kleingliedrigkeit tritt schärfer hervor. Rein homophon gesetzte Partien werden häufiger. Die motivische Sequenz als Mittel der thematischen Fortführung wird in reicherem Masse verwendet. Bei Nr. 3 lassen sich drei Hauptabschnitte feststellen. Anfangs- und Schlussteil stehen im $\frac{4}{4}$ -Takt, der Mittelteil steht im $\frac{3}{2}$ -Takt. Die ersten Textworte „*Alma redemptoris mater*“ (Takt 1–18) werden zuerst vom Cantus I allein gesungen. Die sechstaktige Phrase zerfällt in drei Motivglieder, deren zweites gleich auf der nächsthöheren Tonstufe wiederholt wird. Im sechsten Takt setzt der Cantus II ein und bringt eine wörtliche Repetition des vom Cantus I vorgetragenen Themas. Die Takte 12–18 fassen sodann beide Singstimmen zu einer dritten Wiedergabe der ersten Melodiephrase zusammen. Dieses getrennte Musizieren der Solisten am Anfang des ersten Textabschnittes und ihr erst allmählich eintretendes, steigerungsbedingtes Zusammenwirken finden wir auch bei den Duetten Nr. 2 „*Hymnum iucunditatis*“ und Nr. 4 „*Regina coeli*“. In Nr. 5 dagegen setzen beide Singstimmen gleich im ersten Takt miteinander ein. Die Anfangsworte „*Ad perennis vitae fontem*“ werden kein einziges Mal wiederholt. Dem nächsten Wort („sitivit“) schenkt der Komponist dafür um so mehr Beachtung; es erscheint allein im

ersten Sopran sechsmal. Diese intensivierte Wiederholung einzelner, aus dem Zusammenhang herausgerissener Textworte zum gleichen musikalischen Motiv auf engstem Raume begegnet uns in Gletles Motetten ebenso häufig wie die Repetition ganzer Textgedanken. Sie bildet ein wesentliches Merkmal seiner Kompositionsweise. Der Anruf „O Jesu“ in den Schlusstakten der Motette Nr. 5 ertönt innerhalb von zwei Takten viermal, von den beiden Solostimmen sequenzmässig-alternierend vorgetragen. Ähnlich verhält es sich beim Wort „succurre“ in Nr. 3 (Takt 28/29). Die Beispiele könnten beliebig vermehrt werden. Auch bei Mayr begegnen uns vielfach solche Stellen, bei Kerll verhältnismässig seltener (78). Gelegentlich werden auf diese Weise ganz bedeutungslose Worte, wie etwa „ita“ (Gletle, Nr. 5), hervorgehoben.

In der Motette Nr. 5 halten sich polyphone und homophone Partien die Waage. Rein homophon gesetzt ist der Textabschnitt „Sicut cervus desiderat...“, wie das bei Teilen im $\frac{3}{2}$ -Takt überhaupt gerne vorkommt. – Eine klare Gliederung lässt sich bei Nr. 4 „*Regina coeli*“ nachweisen. Das Duett zerfällt in fünf Abschnitte:

- I. „*Regina coeli laetare, alleluia.*“ – Vivace, G-dur, $\frac{4}{4}$ -Takt. – Hier kommen viele Wortwiederholungen und ausgedehnte Freudenmelismen auf „laetare“ und „alleluia“ vor.
- II. a) „*Quia quem meruisti portare.*“ – Grave, C-dur, $\frac{4}{4}$ -Takt. – Es liegt ein viertaktiges Rezitativ vor, das unmittelbar in das nachfolgende „alleluia“ überleitet.
b) „*Alleluia.*“ – Allegro, G-dur, $\frac{4}{4}$ -Takt.
Hier stellt der Komponist zwei verschiedene Alleluia-Motive auf; das zweite wird sechsmal in alternierender Weise vorgetragen.
- III. „*Resurrexit sicut dixit, alleluia.*“ – Ohne nähere Bezeichnung, G-dur, $\frac{4}{4}$ -Takt.
- IV. „*Ora pro nobis Deum.*“ – Adagio, beginnend in F-dur, schliessend auf der Dominante von D-dur, $\frac{4}{4}$ -Takt, ein kurzer homophoner Teil von 6 Takten (79).
- V. „*Alleluia.*“ – Allegro, G-dur, $\frac{6}{4}$ -Takt.

Gletle verwendet in den belebten Schlussabschnitten seiner Motetten gerne den $\frac{6}{4}$ -Takt. Wir finden hier wiederum einen Satz, dessen Teillieder fugenmässig anheben und in längeren homophonen Sequenzketten auslaufen. Bezeichnend ist, dass die Fugato-Einsätze der beiden Singstimmen gegen den Schluss zu einander immer näher rücken. Wäre das Alleluia streng polyphon gebaut, so könnte man von richtigen Engführungen sprechen. Knapp vor der Schlusskadenz erscheinen interessanterweise noch zwei neue musikalische Gedanken. Häufiger treten sonst an dieser Stelle, auch in den geistlichen Konzerten von Kerll, Taktwechsel und langsames Zeitmass ein.

Werfen wir nun einen Blick auf die formale Gestaltung der *Terzette* aus Gletles erster Motettensammlung. Allgemein kann vorausgeschickt werden, dass diese Stücke, entsprechend der grösseren Besetzung,

kontrastreicher wirken als die Duette. Vom Echoeffekt wird sehr häufig Gebrauch gemacht. Ausgesprochene Rezitativstellen nehmen in diesen Nummern breiteren Raum ein. Die Monodie, der eigentliche „Alleingesang“, tritt gleichbedeutend neben solistische Ensemblesätze (80). Gelegentlich werden ganze Abschnitte von einer Solostimme allein bestritten, ohne dass dieselben Textworte von den andern Solisten wiederholt werden. Es wird hier der einzelnen Stimme mehr Recht eingeräumt. – Die Motette Nr. 12 „*Sicut Petrum*“ für Alt, Tenor, Bass und Bc. beginnt mit einem sechsaktigen Rezitativ. Nach einem kurzen, homophonen Largo im $\frac{3}{2}$ -Takt mit vorgeschriebenem piano-Schluss und einem lebhafteren $\frac{4}{4}$ -Takt-Abschnitt folgt wiederum ein Rezitativ, in welchem die Singstimmen getrennt musizieren (81). Bei der sich hier anschliessenden Textstelle „et facies tua gratiosissima...“ begegnet uns eine dreistimmige, völlig harmonisch-vertikal gesetzte Partie im Stil eines konzertierenden Chorwerkes, mit vielen deklamierenden Tonwiederholungen bei dürftigster melodischer Substanz. Diese Stelle steht in scharfem Gegensatz zum vorangehenden Rezitativ. Den Abschluss des ganzen Stückes bildet ein ausgehnter arioser Satz im $\frac{3}{2}$ -Takt. – Das sechsteilige Terzett „*Qui sperat pascitur*“ (Nr. 11) beherrscht der Wechsel zwischen Abschnitten im $\frac{3}{2}$ -Takt und solchen im $\frac{6}{4}$ -Takt. Der $\frac{4}{4}$ -Takt wird hier seltsamerweise zurückgedrängt; er erscheint nur in einem achttaktigen Grave. Die Teile im $\frac{3}{2}$ -Takt zeichnen sich durch homophone Führung der Stimmen aus, so z. B. der Textabschnitt „O Amor Jesu“, der von zahlreichen Generalpausen unterbrochen wird. In diesem zweiteiligen ariosen Abschnitt erzielt Gletle eine formale Rundung, indem er zu Beginn des zweiten Teiles die sechs ersten Takte des ersten Teiles wörtlich wiederholen lässt (82). – Nr. 13 „*Domus mea*“ zeigt wiederum den üblichen Wechsel von geradem und ungeradem Takt bei verschiedener Setzweise. – Ausgesprochene Rezitative, unter der Bezeichnung „Altus solo“, „Tenor solo“ und „Bassus solo“, finden sich in der Motette Nr. 9 „*Supra dorsum meum*“. Der erste Abschnitt (14 Takte) bringt eine zweimalige Wiedergabe der Textworte „Supra dorsum meum fabricaverunt peccatores“. Hier finden sich wiederum auf engstem Raume mannigfache Gegensätzlichkeiten. Bei den Worten „Supra dorsum“ steht jeweils die Tempobezeichnung „Adagio“, beim Worte „fabricaverunt“ aber setzt beide Male eine polyphon gesetzte Allegro-Phrase ein (Textdeutung!).

Wir haben bereits einmal feststellen müssen, dass in Gletles Motetten am Anfang eines neuen Textabschnittes gerne eine andere Tonart angeschlagen wird. Nun wird jedoch diese neue Tonart – das muss hier ergänzend beigelegt werden – infolge der häufigen Modulationen und zahlreichen Kadenzen innerhalb der einzelnen Abschnitte meist bald wieder verlassen. So kann es denn leicht geschehen, dass ein in sich sonst geschlossener Satz nicht in der Tonart endet, in welcher er begonnen hat. Auch bei den geistlichen Konzerten von Kerll und Mayr kann das mühelos nachgewiesen werden. Die Einzelabschnitte stehen auch dort vielfach nicht eindeutig in einer bestimmten Tonart. Aufschlussreich in dieser Beziehung ist beispielsweise gerade die Gletlesche Motette Nr. 9. Ihre fünf Hauptteile zeigen an ihren Anfängen und Enden folgende tonartliche Verschiedenheiten:

Teil:	beginnt:	schliesst:
I	in D-dur (Haupttonart)	auf der Dominante von a-moll
II	in C-dur	in D-dur
III	in G-dur	in A-dur
IV	in G-dur	in h-moll
V	auf der Dominante von e-moll	in D-dur

Ähnliche Verhältnisse finden sich in vielen andern Stücken von Gletle. Die Freiheit und Regellosigkeit, die hier waltet, entspricht durchaus dem labilen Aufbauprinzip.

Beim feierlichen „*Salve Regina*“ für Alt, Tenor, Bass und Orgel (Nr. 14) fällt die aussergewöhnlich starke Erweiterung des Schlussabschnittes „ostende, o clemens, o pia, o dulcis virgo Maria“ auf (83). Es handelt sich um einen polyphon gesetzten Allegrosatz im $\frac{6}{4}$ -Takt. Zwei Motive werden aufgestellt; beide erscheinen zuerst in der Tenorstimme (83 a):

Beispiel 1

a) *Allegro*
T. 76

b) T. 89

Nach 33 Takten setzt mit dem Wiedereintritt des „O stende“-Motivs eine Art Da capo-Wiederholung ein. Sie wird aber nicht wörtlich, son-

dern in etwas verkürzter Form durchgeführt. Drei Abschlusstakte im $\frac{4}{4}$ -Takt auf die Worte „dulcis virgo Maria“ beschliessen die Motette.

Nr. 17 „*Quotiescumque diem illum considero*“ stellt die umfangreichste der nur von der Orgel begleiteten Motetten dar (223 Takte). Besonderes Interesse erregt hier der ausgedehnte zweite Abschnitt („Semper videtur mihi tuba illa terribilis sonare in auribus meis, surgite mortui, venite ad iudicium“) mit seinen endlosen Wiederholungen. Zu Alt, Tenor und Bass gesellt sich in diesem Teil der Motette noch ein „Cantus“. Er hat über den andern Stimmen fünfmal, ähnlich wie eine Cantus firmus-Stimme, in langen Notenwerten die Worte „Surgite mortui“ zu singen. Diese Stimme soll, wie der Komponist im Stimmbuch des „Cantus I“ vermerkt, in Entfernung von den übrigen Stimmen aufgestellt werden, so dass sie nur gehört, nicht aber gesehen werden kann (84). Räumlich getrennte Aufstellung der Mitwirkenden wird von Gletle sonst nirgends gefordert. Es handelt sich aber um eine in dieser Zeit häufig auftretende Praxis. In unserem Falle hat der Text Anlass gegeben zur räumlichen Aufspaltung des Klanges.

Wir greifen nun einige orgelbegleitete Motetten heraus, welche formale Eigentümlichkeiten aufweisen. – Nr. 8 „*O dulcissime Domine*“ ist in erster Linie für drei Tenöre bestimmt. Den Anfang bilden drei Rezitative, die als scharf abgegrenzte, monodische Sätze, jeder mit Ganzschluss auf einer Fermate endigend, dastehen. Der erste Tenor geht voran; ihm folgt das Rezitativ des dritten Tenors, und dann erst setzt der zweite Tenor ein. Diese Reihenfolge ist bezeichnend für Gletles stets auf Kontrastwirkung abzielende Gestaltung. Auf die hohe Stimme folgt zunächst die tiefe (85), dann erst lässt er wieder eine höhere einsetzen. An diesen klar und sinnvoll disponierten Anfang schliesst sich ein undeutlich gegliederter, viel zu lang geratener Ensemble-Schluss teil von 160 Takten. – Bei der Motette Nr. 10 „*Omne quod habeo*“ wird der zweite Textabschnitt wie eine zweite Strophe des ersten behandelt (86). Er entspricht musikalisch genau dem ersten Abschnitt mit dem einzigen Unterschied, dass der Komponist die Tempobezeichnung ändert; das erste Mal schreibt er „Adagio“ vor, das zweite Mal „Presto“ (87). Diese Form bezeichnet Gletle, allerdings nur, wenn es sich um regelrechten Strophenbau handelt, als „Aria“, wie wir bald sehen werden. – Anders liegt der Fall beim Duett Nr. 6 „*O felicissima sors*“, dessen erster Hauptabschnitt „O felicissima

sors, o beatissima sors sanctorum (A und A' im $\frac{3}{2}$ -Takt) quos collocasti Domine in gloria tua" (B und B' im $\frac{4}{4}$ -Takt) viergliedrig gebaut ist nach dem Schema A – B – A' – B'. Hier findet eine wörtliche Textwiederholung statt bei nur annähernder musikalischer Übereinstimmung der entsprechenden Teile. – Nr. 16 „*O aeternitas*“, ein Terzett für zwei Soprane und Bass, welches die ewigen Freuden der Seligen im Himmel den ewigen Qualen der in die Hölle Verdammten gegenüberstellt, ist gekennzeichnet durch die refrainartige Wiederholung der Textworte „*O longa aeternitas!*“ Von streng schematischem Aufbau kann jedoch nicht gesprochen werden; die einzelnen Wiederholungen erlauben sich textliche und melodische Veränderungen (87 a). – Die Bezeichnung „Aria“ finden wir in den Motetten op. 1 nur zweimal, zunächst im ersten Stück der Sammlung: „*O quales cibos*“. Die Arie „*Hic florente nixa thoro mens beata recubat*“, welche in dieser Motette vorkommt, stellt aus verschiedenen Gründen einen Sonderfall dar. Sie ist von allen bei Gletle vorkommenden Arien die einzige Arie für zwei Solostimmen und zugleich auch die einzige, welche auf die Mitwirkung von Instrumenten verzichtet. Die Rolle der konzertierenden Instrumente übernimmt hier ausnahmsweise die Orgel selbst. Sie führt auch kleine solistische Zwischenspiele aus, in ähnlicher Weise, wie wir es z. B. in den „Kleinen geistlichen Konzerten“ von Schütz gelegentlich antreffen. Der Text der Arie umfasst drei Strophen, zwei neunzeilige und eine sechszeilige. Musikalisch entspricht aber die zweite Strophe nur annähernd der ersten; namentlich erfährt die letzte Verszeile der zweiten Strophe eine erhebliche Erweiterung. Auch die Ritornelle der Orgel, die zwischen den einzelnen Strophen erklingen, weichen melodisch leicht voneinander ab. Die kurze dritte Strophe, die nicht mehr recht in diese „Arienform“ hineinpassen will, bringt neue musikalische Gedanken. Es handelt sich bei dieser „Aria“ noch durchaus um eine formale Vorstufe zu den späteren, gleichmässiger gebauten Arien aus op. 5 (88). – Endlich bedarf noch Nr. 24 „*Minentur turbines*“ besonderer Erwähnung. Diese Motette sieht fünf Singstimmen, Cantus I und II, Alt, Tenor, Bass und Bc. vor. Die starke Besetzung der Vokalstimmen ist auffällig; sie wird einzig noch von der Motette Nr. 36 („*O Domine Dominator*“, für sechs Vokal- neben zwei Instrumentalstimmen ad lib.) überboten. Die Faktur beider Stücke zeigt, wenn auch nur streckenweise, deutliche Merkmale des konzertierenden Chorstils. Es erhebt sich hier die Frage, ob der

Komponist eventuell chorische Besetzung im Auge gehabt habe. Diese Frage kann mit Bestimmtheit nicht entschieden werden, da wir in den Stimmbüchern nirgends eine diesbezügliche Angabe finden. Auch an eine Scheidung zwischen Solo- und Ripienostellen, wie sie in Gletles Psalmen durchgeführt wird, wäre ja zu denken. Mir scheint zwar die Besetzung durch ein Solistenensemble bei beiden Stücken naheliegender, vor allem wegen des fehlenden Hinweises auf chorische Besetzung. Möglicherweise sind aber beide Besetzungsarten, die solistische wie die chorische, gleichberechtigt. Somit wäre denn auch hier, wie es bei Gletle und seinen Zeitgenossen häufig genug vorkommt, die Wahl der Besetzung freigestellt. Bei der Kerllschen Komposition „Regina coeli laetare“ für Sopran, Alt, zwei Tenöre, Bass und Orgel (89), die hier zum Vergleich herbeigezogen werden kann, steht bezeichnenderweise die Bemerkung „Pleno choro, si placet“. In der Motette „Minentur turbines“ beherrscht die Fünfstimmigkeit nur einzelne Abschnitte. Die beiden obersten Stimmen, Cantus I und II, setzen manchmal aus. Gelegentlich bilden sie zusammen einen „hohen Chor“ und konzertieren in alternierender Weise mit dem „tiefen Chor“ der drei Unterstimmen. Die fünfstimmigen Teile erinnern im Stil an Gletles Psalm-vertonungen.

b) Motetten für zwei oder mehrere Solostimmen, Instrumente und Orgel aus op. 1

Zu dieser Gruppe gehören die folgenden drei Motetten: Nr. 25 „*Cum iucunditate*“ für Alt, Tenor, Bass, zwei Violinen „cum fagoto ad lib.“ und Orgel, Nr. 35 „*Anima Christi*“ für Alt, Tenor, zwei Violinen, drei Violoncelli und Orgel und Nr. 36 „*O Domine Dominator*“ für Cantus I und II, Alt, Tenor, zwei Bässe, zwei Violinen ad lib. und Orgel. Das letztgenannte Stück, von dem soeben im Zusammenhang mit der Besetzung von Nr. 24 die Rede war, stellt mit seinen 14 kontrastierenden Einzelabschnitten unzweifelhaft die interessanteste Komposition dieser kleinen Gruppe dar. Die Vollstimmigkeit wird erst in den beiden letzten Teilen ausgenützt. Der gesamte Apparat erklingt gleichzeitig eigentlich nur in den Abschlusstakten der Motette. Es handelt sich um eine ausgesprochene Solo-Tuttitechnik, wie sie in irgendeinem Chorwerk des 17. Jahrhunderts vorkommen könnte. Solo- und Tutti-komplexe sind aufs engste ineinander verzahnt; auf lange Strecke tritt

z.B. Takt für Takt Besetzungswechsel ein. Wo nicht Tutti gegen Solo gestellt wird, wechseln ein „hoher“ und ein „tiefer Chor“ miteinander ab. Die zwölf ersten kurzen Abschnitte bringen eine Gegenüberstellung von Solopartien (Rezitative des „Bassus I“) im geraden Takt und Ensemblesätzchen in wechselnder Besetzung im ungeraden Takt. Auffällig ist die konsequent durchgeführte solistische Führung des „Bassus I“; er wird stets von den beiden Violinen begleitet. „Bassus I“ und Violinen setzen aber sofort aus – mit Ausnahme der allerletzten Takte – sobald die andern Stimmen einfallen. Der erste Bass und die beiden Violinen bilden in dieser Motette eine unzertrennliche „Solo-gruppe“; sie alternieren mit den übrigen Stimmen. Die Aufstellung von zwei Klanggruppen ist durch den dialogförmig angelegten Text bedingt. Es findet eine freie Reihung verschieden besetzter, in sich geschlossener Abschnitte statt. In den beiden letzten ausgedehnten Abschnitten lösen Solo-, Ensemble- und Tuttistellen einander in raschem Wechsel ab. Der homophone Satz herrscht vor; Fugato und Imitation treten in den Hintergrund. Selbständige Instrumentalpartien fehlen ganz, weshalb auch die beiden Violinen, nach Angabe des Komponisten, nach Belieben weggelassen werden können.

c) Motetten für eine Solostimme, Instrumente und Orgel aus op. 1

15 Nummern aus Gletles erster Motettensammlung sind für eine Solostimme allein mit Instrumentalbegleitung und Orgel bestimmt. An dieser Besetzung hält der Komponist in seinem spätern Motettenwerk ausschliesslich fest. Die geistliche Monodie mit Instrumenten und Bc. erfreut sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wie wir anhand unserer Übersicht festgestellt haben, besonders eifriger Pflege. Aus dieser Gattung heraus entwickelt sich die geistliche Solokantate. Wir finden diese Besetzung sowohl in den Werken der erwähnten Schweizerkomponisten, etwa in den Oden von V. Molitor, als auch bei Gletles süddeutschen Zeitgenossen. Mayrs „Sacri concentus“ enthalten ausschliesslich Stücke für eine Solostimme und Begleitung (90).

Die Mitwirkung von Instrumenten – es handelt sich bei allen erwähnten Kompositionen vor allen Dingen um zwei Violinen – bleibt nicht ohne Rückwirkung auf die formale Gestaltung der Werke. So übernehmen die Instrumente auch bei Gletle gerne selbständige Par-

tien, namentlich kurze Einleitungen, sogenannte „Sonaten“ (91), welche durchschnittlich etwa zehn Takte lang sind. Aber es kommen in diesen Motetten auch instrumentale Zwischen- und Nachspiele oder Ritornellbildungen vor. Sehr häufig handelt es sich, was für diese Kompositionsgattung bezeichnend ist, nur um ganz kurze Einwürfe der Instrumente, um motivische Wiederholungen oder Beantwortungen eines musikalischen Gedankens, den die Singstimme vorträgt. Über das Verhältnis von Singstimme und Instrumenten lässt sich folgendes sagen: in der Regel schweigen die Instrumente, sobald die Singstimme einsetzt; beide Klanggruppen aber vereinigen sich in den Schlusstakten der Einzelabschnitte. Wenn die Singstimme mehrere lange Notenwerte auszuhalten hat oder wenn sie längere Zeit auf dem gleichen Ton „rezitiert“, dann fällt oft die melodische Führung den Instrumenten zu. Gelegentlich kommt ein Zusammenwirken von Singstimme und Instrumenten auch bei Adagiostellen vor; die Instrumente verzichten in solchen Fällen jedoch auf die melodische Führung und beschränken sich, wie die Continuostimme, lediglich auf die Ausführung der Begleitharmonien. – In den Motetten, in welchen der Komponist Instrumente verwendet, tritt das Prinzip des Konzertierens stärker hervor als in den rein vokalen Stücken. Das sich gegenseitige Ablösen und Ineinandergreifen zweier verschiedenegearteter Klangkörper wird hier in reichem Masse ausgenützt. Die Gliederung in einzelne gegensätzliche Abschnitte wird weiterhin beibehalten. Ebenso treten noch immer bei wichtigen Einschnitten gerne Tempo- und Taktwechsel ein.

Die erste Motettensammlung enthält an instrumentalbegleiteten Kompositionen zunächst sechs Stücke für Solostimme, *drei* Instrumente – zwei Violinen oder zwei Violen mit einem Bassinstrument (Bassviola, Trombone oder Fagott) – und Orgel; es sind die Nummern 18–23. Diese Besetzung: Gesangsstimme, zwei Melodieinstrumente, ein Bassinstrument und Orgel ist auch in den Sammlungen von Mayr, Hipp und V. Molitor einige Male vertreten (92). Das Bassinstrument verstärkt den Continuobass, jedoch nicht wörtlich im Einklang, sondern in diminuerter Form. Die beiden Violinen oder Violen bewegen sich gerne in Terzen- oder Sextenparallelen. Fünf von diesen sechs Stücken werden mit einer kurzen „Sonata“ eingeleitet. – Nr. 18 „*O benignissime Jesu*“ zeigt im Aufbau eine klare Gliederung. Während hier die Trennung zwischen vokalen und instrumentalen Partien

streng durchgeführt wird, kann bei der Motette Nr. 20 „*Pie Pellicane*“ ein verhältnismässig häufigeres Zusammengehen zwischen Singstimme und Instrumenten festgestellt werden. An diesem Stück fällt besonders das polyphon gearbeitete „Amen“ mit seiner imitatorischen Führung aller Stimmen auf. Stil und Aufbau dieser kurzen, nur 62 Takte umfassenden Motette muten altertümlich an. Die einzelnen Abschnitte stechen nicht stark voneinander ab. Vom Taktwechsel wird überhaupt nie Gebrauch gemacht. Die Motette wirkt denn auch sehr einheitlich und geschlossen. Ihre herbe Ausdrucksweise mag an Kompositionen von Hipp erinnern. – Die etwas umfangreicheren Motetten Nr. 21 „*Sileat misericordiam*“ (151 Takte) und Nr. 22 „*Expandisti in cruce*“ (120 Takte) verlangen als Begleitinstrumente drei Violoncelli. Hier finden wir wiederum zahlreiche kontrastierende Einzelabschnitte. Nr. 21 zeichnet sich durch melodisch wenig prägnante Rezitativteile aus. Es wird an solchen Stellen mehr deklamiert als gesungen. Man bekommt den Eindruck, dass der Komponist hier allzu lange beim Einzelnen verweilt und darüber den Blick für die Gesamtform verliert. Bei Nr. 22 wird die Form eindeutig durch den Text festgelegt; die Gliederung in eine „Sonata“ und sieben Hauptabschnitte ergibt sich von selbst. Mit den Instrumenten geht Gletle in dieser Motette sparsam um. Ihre wenigen Zwischenspiele wirken daher um so effektvoller. Im vorletzten Abschnitt findet ein reizvolles Wechselspiel zwischen Solostimme und Instrumenten statt. Auf eigenartige und eindrucksvolle Weise werden im sechstaktigen Adagio-Schlussstück die Textworte „In manus tuas, in pectus tuum, o crucifixe Jesu, commendo spiritum meum“ vertont. Die „rezitierende“ Solostimme wird von den Violoncellen mit gehaltenen Akkorden leise begleitet. Aber plötzlich bricht sie, bei der letzten Textsilbe auf einer Achtelnote, ganz unvermutet ab. Darauf folgt eine pianissimo-Schlusskadenz der Instrumente. – Mit Nr. 23 begegnet uns die erste Motette für Solobass. Sie vertont den Text des „*Salve Regina*“, der in der ganzen Sammlung viermal vertreten ist. Diesmal handelt es sich um ein Solostück von ausgesprochen virtuoser Haltung. Die Singstimme setzt gleich im ersten Takt ein; eine „Sonata“ fehlt. Die Instrumente (zwei Violinen und Fagott) warten den Schluss des ersten Textabschnittes ab und bringen erst dann ein achttaktiges Zwischenspiel, in welchem die Läufe und Sprünge, in denen sich der Solobass ergeht, nachgeahmt werden. Auf jeden Textabschnitt folgt ein solches Zwischenspiel. Erst bei den Worten „ad nos converte“ und

im Schlussabschnitt konzertieren Solostimme und Instrumente stellenweise gleichzeitig.

Die übrigen, noch nicht erwähnten Motetten der ersten Sammlung sehen Solostimme, *fünf* Instrumente (zwei Violinen, zwei Violen und ein Bassinstrument) mit Bc. vor (93). Wie aber bereits angeführt worden ist, genügen – laut Angabe des Komponisten –, wo in der Praxis Besetzungsschwierigkeiten vorhanden sind, auch nur die beiden Violinen. – Die zwei Bassmotetten Nr.31 und 32 „*Dextera tua Domine magnificata est*“ und „*Bonum certamen*“ bilden Seitenstücke zum „*Salve Regina*“ (Nr.23). Der Reichtum an Figurenwerk und schwer zu treffenden Intervallsprüngen in Nr.32 wird in ähnlichen Stücken von Kerll und Mayr kaum mehr überboten. Es ist schon darauf aufmerksam gemacht worden, dass damals in Süddeutschland gerade von den Bässen besonders virtuose Gesangkunst verlangt wurde (94). In der Motette „*Bonum certamen*“ werden einzelne Worte wiederum ständig wiederholt. So erscheint etwa das Wort „certavi“ im ersten Textabschnitt elfmal hintereinander, jedesmal auf einer langen Koloratur. Auch der Ausdruck „consummavi“ im zweiten Abschnitt und das Schluss-Alleluia werden auf diese Weise behandelt. Bei solchen Wiederholungen spielt die motivische Sequenz eine wichtige Rolle. Beim „Alleluia“ (Takt 103 ff.) greifen die Instrumente in ihren kurzen Einwüfen die Vokalmotive auf. Die getreue instrumentale Nachahmung von Vokalmotiven kommt zwar in der sehr einfach gebauten Motette Nr.26 „*Emitte Domine*“ noch deutlicher zur Geltung. Hier werden alle musikalischen Gedanken, die die Gesangsstimme bringt, sofort von der ersten Violine aufgegriffen. Es entsteht dadurch das für den konzertierenden Stil so bezeichnende Hin- und Herwandern der Motive. Im letzten Textabschnitt („*Ut sciam quid acceptum sit*“) ist dieser ständige Wechsel so konsequent durchgeführt, dass die Instrumentalstellen wie Bestätigungen oder Antworten eines Chortutts wirken. In den beiden langsamen Mittelsätzchen führen die Instrumente begleitende Continuoakkorde aus (vgl. Anmerkung 275b). – In der Motette Nr.33 „*Regina coeli*“ ist die klare Gliederung (wie bei der Motette Nr.4, welche denselben Text vertont) von vorneherein durch die Worte gegeben; jeder Abschnitt schliesst mit einem Alleluia ab. In zwei Alleluia-Teilen werden Taktarten verwendet, die in der ganzen ersten Sammlung sonst nicht auftreten, nämlich $\frac{3}{4}$ - und $\frac{12}{8}$ -Takt. – Das „*Salve Regina*“ (Nr.29) weicht formal von den drei andern

Kompositionen über diesen Text nicht stark ab. – In der Altmotette „*O quam feliciter*“ (Nr.28) ist der dreiteilige Bau des liedmässigen ersten Textabschnittes bemerkenswert. Diesen Abschnitt, der von einer achttaktigen Einleitungssonata und einem zwölftaktigen Instrumentalnachspiel umrahmt wird, bestreiten Solostimme und Orgel allein. Motivische Übereinstimmungen zwischen den Instrumentalsätzchen und der „Arie“ können nicht festgestellt werden. Der erste Textabschnitt („*O quam feliciter, o quam sublimiter, o quam nobiliter, quam mirabiliter in coelis hodie Regina superum triumphas*“) ist symmetrisch gebaut; seine drei Teile umfassen je 16 Takte. Teil I, dem ein zweifacher „O“-Anruf im $\frac{4}{4}$ -Takt vorangeht, vertont, ohne irgendwelche Wortwiederholungen, den gesamten ersten Textabschnitt und schliesst auf der Tonika D. Auf die Worte „*o quam nobiliter, quam mirabiliter*“ wird das Anfangsmotiv wiederholt, so dass, wie bei einem Strophenlied, eine Art von Stollenbildung entsteht. Teil II, der sich direkt anschliesst und mit demselben Motiv beginnt wie Teil I, repetiert diese Worte vollständig, moduliert aber nach der Tonart der Dominante (A-dur). Es folgt wieder ein zweimaliger „O“-Anruf, und dann setzt, auf der Subdominante G, Teil III mit dem Anfangsmotiv ein; er führt zurück zur Tonika D. Hier wird zwar der Text leicht gekürzt, dafür wiederholt der Komponist die Worte „*Regina superum triumphas*“. Wenn wir den thematischen Aufbau dieses Abschnittes untersuchen, können wir feststellen, dass jeder Teil zwei verschiedene Motive verwendet. Die 18 Anfangstakte dieses Abschnittes sind in Beispiel 2 wiedergegeben (94 a).

Es ist unverkennbar, dass sich der Komponist bemüht, den Abschnitt formal abzurunden; aber die vielen Wiederholungen – das erste Motiv ertönt nicht weniger als sechsmal – wirken ermüdend (94 b). – Was den Gesamtbau anbetrifft, bildet die Motette Nr.27 „*Benedicam Dominum*“ einen Sonderfall. Sie zerfällt in zwei Hälften, die vom Komponisten selbst als Teil I und Teil II bezeichnet werden. Beide Teile haben, bei verschiedenem Text und abweichender Oberstimmenführung, einen gemeinsamen, gleichlautenden Bc. Die Wiederholung ist in der Orgelstimme nicht ausgeschrieben (95). Besonders Interesse erweckt noch die Motette Nr.30 „*Quis mihi det bibere*“ (96) mit ihrer kantatenmässigen Folge von vier getrennten Abschnitten: Rezitativ (Adagio, $\frac{4}{4}$ -Takt) – Arie ($\frac{3}{2}$ -Takt) – Rezitativ (Grave, $\frac{4}{4}$ -Takt) – Arie (Vivace, $\frac{4}{4}$ -Takt). Ähnlich gebaut sind verschiedene

Beispiel 2

Allegro

Altus

Organum

Teil I (Motiv 1)

(Motiv 2)

Teil II

o, quam fe-li-ci-ter, o quam su-
quam no-bi-li-ter, quam mi-ra-
bli-mi-ter in coe-lis ho-die Re-gi-na su-pe-ram
bi-li-ter
tri-um-phas, o etc.

Nummern aus Gletles Sammelwerk von 1677. Als „Aria“ wird vom Komponisten allerdings nur der vierte Abschnitt bezeichnet. Es ist das zweitemal, dass uns in den Stimmbüchern diese Benennung begegnet (vgl. op.1, Nr.1). Die erste Arie der Motette Nr.30 („O ignes, o rogi comburite me“) zeigt folgende Gliederung:

Teil I

Der ganze Text wird zunächst vollständig durchkomponiert (die Instrumente pausieren). Er umfasst elf vierhebige Verszeilen, deren letzte infolge von Textwiederholungen eine Erweiterung von vier Takten erfährt. Die Vertonung passt sich streng dem Versmass an. Jede Verszeile mit Ausnahme der letzten beansprucht vier Takte und schliesst mit einer Kadenz ab; dann setzt jeweils unmittelbar die folgende Zeile ein. Die einzelnen Teilchen weichen in Melodik und Rhythmik nur wenig voneinander ab; es finden zahlreiche motivische Wiederholungen statt.

Teil II

besteht aus einem zwölftaktigen Zwischenspiel der Instrumente, das sich melodisch an Teil I anlehnt.

Teil III

stellt eine Art Da capo dar. Teil I wird vollständig repetiert, jedoch in der Weise, dass zwischen jede Verszeile ein viertaktiges Instrumentalzwischenspiel eingeschoben wird.

Auf diese erste Arie folgt ein Rezitativ, das nur von der Orgel begleitet wird. Den Abschluss bildet eine zweistrophige „Aria“ mit Instrumentalritornellen. Ihr Bau ist äusserst einfach; jede der beiden

Textstrophen wird von den Instrumenten wörtlich wiederholt. So erklingt dieselbe Melodie im ganzen viermal: 1. zur ersten Textstrophe, 2. als Instrumentalritornell, 3. zur zweiten Textstrophe, 4. als Instrumentalritornell. In den Ritornellen trägt die erste Violine die Strophenmelodie vor. Einzig vor dem Abschluss des zweiten Ritornells tritt eine geringfügige Veränderung der Strophenmelodie ein. Die Form, welche dieser Arie zugrunde liegt, kann, wie wir an Hand der Motetten von Gletles zweitem Motettenwerk noch werden feststellen können, durch Einführung weiterer Textstrophen beliebig erweitert werden.

d) Motetten der zweiten Sammlung (op.5)

Was die Besetzung anbetrifft, wirken die Stücke von Gletles späterem Motettenwerk in ihrer Gesamtheit sehr einheitlich. Es handelt sich hier ausnahmslos um Kompositionen für *eine* Solostimme, meist zwei oder fünf Instrumente und Bc. In Aufbau und Gliederung herrscht dagegen auch bei diesen Stücken grosse Mannigfaltigkeit. Immerhin ist aber festzustellen, dass die Form der Strophenarie in der zweiten Sammlung viel häufiger vorkommt als in der ersten. Es entwickeln sich auch die Einzelabschnitte immer mehr zu selbständigen, geschlossenen Teilgliedern. So stellt in formaler Hinsicht die Sammlung von 1677 die logische Fortsetzung des früheren Werkes dar. An Umfang differieren die Stücke der zweiten Sammlung nicht wesentlich von denjenigen der ersten. Würden wir bei Arien und Ritornellen die Wiederholungen ausser Betracht lassen, könnten wir die Motetten aus op.5 durchschnittlich als etwas kürzer bezeichnen.

Ungefähr die Hälfte der Motetten aus op.5 weisen *keine* „Arien“ auf. Diese Nummern, welche meist liturgische Texte vertonen, schliessen sich in Stil und Aufbau an die instrumentalbegleiteten Solokonzerte der älteren Sammlung an. Auch sie zerfallen in mehrere gegensätzliche Abschnitte; es wechseln rezitativische Partien mit ariosen Teilen. Das Verhältnis zwischen Singstimme und Instrumenten ist noch dasselbe geblieben: die Instrumente – natürlich mit Ausnahme der Orgel – pausieren in der Regel, sobald der Gesangssolist einsetzt. – In der Motette Nr. 1 „*Benedic anima mea Domino*“ sind einzelne Textabschnitte durch häufige Wiederholungen der Worte wiederum stark in die Breite gewachsen. Während hier noch nach dem Prinzip der Motette bei textlichen Wiederholungen die gleichen musikalischen

Motive verwendet werden, treten in der Bassmotette Nr. 18 „*Victimae paschali laudes*“ bei Wortwiederholungen, besonders im ersten Textabschnitt, neue musikalische Gedanken auf. – In Nr. 20 „*Veni sancte spiritus*“ für Cantus oder Tenor übernehmen die beiden Violinen, ähnlich wie beim „*Salve Regina*“, op. 1, Nr. 23, etwas längere Zwischenspiele (bis zu elf Takten). Diese Komposition ist eines der umfangreichsten Stücke (185 Takte) unter den arienlosen Motetten aus op. 5. Es zerfällt in zehn getrennte Hauptabschnitte von unterschiedlicher Länge (96 a). – Zu den Motetten, welche keine formalen Eigentümlichkeiten aufweisen, gehört Nr. 35, die „*Formula Votiva Sodalium B. Virginis*“ („*Sancta Maria, mater Dei et virgo*“). Durch eindeutige Gliederung zeichnet sich die konzentrierte Motette Nr. 2 „*Cantate Domino*“ aus. Sie besteht aus fünf voneinander getrennten Teilen:

- I. „*Cantate Domino...*“ (Singstimme und Orgel, 22 Takte)
- II. Sonatina (10 Takte)
- III. „*Ipse est Dominus...*“ (Singstimme und Orgel, 17 Takte)
- IV. Wiederholung der Sonatina
- V. „*Ipsi sit gloria...*“ (Singstimme, Instrumente und Orgel, 45 Takte)

Ebenso deutlich gegliedert sind auch die Motetten Nr. 14 „*Defecit gaudium cordis nostri*“ (96 b) und Nr. 22 „*Domine non sum dignus*“ mit ihren je drei Teilen: Sonatina der Instrumente im $\frac{4}{4}$ -Takt – rezitativer Abschnitt (Singstimme und Orgel) im $\frac{4}{4}$ -Takt – arioser Schlussabschnitt (Singstimme, Instrumente und Orgel) im $\frac{3}{2}$ -Takt. Nr. 22 umfasst nur 53 Takte; es ist das kürzeste Stück der Sammlung. Im ersten Textabschnitt kommt echte und tiefe Frömmigkeit zum Ausdruck. Die Singstimme setzt mit einem mehrfach wiederholten, inbrünstigen „*Domine*“-Anruf ein:

Beispiel 3

Affettuoso e tardo

76.

Cantus
Tenor

Orgel

Do-mi-ne, Do-mi-ne, Do-mi-ne, Do-mi-ne, Do-mi-ne non sum, non sum, non sum, non sum, ah non sum dig-nus ut in-tresset ec-cle-siam, me-um.

Bei den Motetten Nr. 21 und 23 „*Te Deum Patrem*“ (105 Takte) und „*Puer qui natus est nobis*“ (94 Takte) fehlen die Instrumentaleinleitungen, dafür sind aber die Instrumente in allen Abschnitten mit Zwischenspielen, kurzen Einwüfen oder Begleitungen stark beschäftigt. In den Nummern 24 und 26 hält der Komponist, wenn im Verlaufe der Stücke gleich oder ähnlich lautende Textpartien vorkommen, wiederum am gleichen musikalischen Material fest. Es entsprechen in Nr. 24 die Takte 127 bis 142 wörtlich genau den 16 Anfangstakten des Stückes („*Tota pulchra es amica mea, et macula non est in te*“). Nr. 24 zeichnet sich ausserdem durch lebhaftere, freudige Anteilnahme der Instrumente aus. Nr. 26 zerfällt nach dem Text in zwei Hauptteile: I. „*Factum est praelium magnum in coelo...*“, II. „*Factum est praelium magnum in terra...*“. Es entsprechen einander hier die zwölf Einleitungstakte zu den Teilen I und II. Sie vertonen in der Art eines Mottos je zweimal die Worte „*Factum est praelium*“, welche von kurzen instrumentalen Nachspielen gefolgt werden (97). Ferner stimmt die Stelle „*pugnavit cum eo*“ (Takt 27–39) aus dem Teil I der Motette in Singstimme und Instrumenten musikalisch fast wörtlich überein mit der Partie „*pugnando pro nobis*“ (Takt 110–122) im Teil II. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass bei diesen beiden Stellen, entgegen der bei Gletle geltenden Regel, die Instrumente auf längere Zeit mit der Singstimme zusammen musizieren (Text!). Nach den Einleitungsakten steht zu Beginn beider Teile die Bezeichnung „*recit*“. Ein solcher Hinweis begegnet uns noch zweimal, in den Nr. 9 und 33 der zweiten Sammlung. Irgendein Unterschied zwischen diesen besonders bezeichneten Rezitativen und den übrigen unbezeichneten Rezitativen ist nicht festzustellen. So müssen diese Bezeichnungen als mehr zufällige gelten (98). – Auch in den Motetten Nr. 7 und 8 werden ganze Abschnitte repetiert; die Wiederholungen sind jedoch nicht ausgeschrieben. Bei der fünfteiligen Motette Nr. 8 „*Regnum mundi*“ wird zum Abschluss der zweite Teil („*Quem vidi quem amavi*“) wörtlich wiederholt. Der Komponist gibt in den Stimmbüchern nach dem fünften Abschnitt die ersten Noten des zu wiederholenden Teiles an und bemerkt dazu: „*Quem vidi quem amavi etc. ut supra*“. Es entsteht somit das Formschema A–B–C–D–E–B. Eine dreiteilige *Da capo-Form* liegt vor bei der Motette Nr. 7 „*Justus germinabit*“, einem sehr knapp gehaltenen Stück, das mit der Wiederholung nur 97 Takte umfasst. Nach einem ariosen Teil A im $\frac{3}{2}$ -Takt

(„Justus germinabit sicut lilium...“) folgt als Teil B eine rezitativ-artige Mittelpartie im $\frac{4}{4}$ -Takt („Exurget quasi palma...“); an diese schliesst sich die Wiederholung des Teiles A an. „Justus... ut supra ab initio“ steht in den Stimmbüchern am Schluss des Teiles B. Bei Kerll zeigt einen ähnlichen (allerdings etwas komplizierteren) Aufbau das Duett „Ama cor meum“ (99).

Das *Da capo* stellt eines der wichtigsten formbildenden Elemente des konzertierenden Stiles dar. Nach Haas geht es zurück „auf die Da-Capo-Vorliebe der französischen Chanson des 16. Jahrhunderts und der von dieser abhängigen Madrigalarten“. Es kommt z.B. vor in einem „Ricercar a 8 per sonar“ von Andrea Gabrieli (1587) und ist dann überhaupt für die Instrumentalkanzone typisch geworden. In der Vokalmusik finden wir das *Da capo* bei Orazio Vecchi (1590) und sehr häufig bei Viadana. Monteverdi verwendet *Da capo*-Formen in seinen geistlichen wie in seinen weltlichen Werken recht oft (100). Eine grosse Rolle spielt das *Da capo* sodann in den Kantaten von Luigi Rossi (1598–1653); er schreibt schon vielfach Arien in *Da capo*-Form (100 a). Es scheint, dass das *Da capo* noch um die Mitte des 17. Jahrhunderts in der Kantatenliteratur häufiger bezeugt ist als in der Oper (100 b). Erst gegen Ende des Jahrhunderts wird das *Da capo*, vor allem die *Da capo*-Arie, in sämtlichen Gattungen der Vokalmusik neben dem Rezitativ zur vorherrschenden Form der Sologesänge. – Schütz verwendet das *Da capo* ziemlich oft; er hat es jedenfalls während seiner Lehrzeit bei Giovanni Gabrieli in Venedig kennengelernt (100 c). Es taucht in der Folge auch bei den meisten deutschen Komponisten dieser Zeitepoche auf (101). In der geistlichen Musik von Gletle und dessen süddeutschen und schweizerischen Zeitgenossen begegnen uns *Da capo*-Bildungen verhältnismässig seltener. In den erwähnten „Cantiones sacrae“ von Leonardus Sailer (vgl. Anmerkung 73 a) finden wir in Nr. 2 („Ave Jesu Christe“) und 11 („Valete“) *Da capo*-Formen, ebenso in der „Aurora“ des Joh. Michael Galley (z. B. in Nr. 9, wo wir am Schluss lesen: „Adeste Mortales ut supra“; vgl. Anmerkung 69 a). Bei Berthold Hipp kommt ein *Da capo* vor in der Komposition „Si quaeris miracula“ (vgl. Anmerkung 67). Auch Fidel Molitor kennt die *Da capo*-Form; in seiner „Mensa musicalis“ (1668) steht am Schluss der Komposition „Laetentur coeli“ (Nr. 15) in den Stimmbüchern die Bemerkung „ut supra ab initio“ (101 a).

Alle übrigen Nummern der zweiten Motettensammlung enthalten *strophisch gebaute Arien*. Diese liedmässigen Arien werden meist vom Komponisten selbst mit dem Terminus „Aria“ bezeichnet. Einige davon – wir werden sie zuletzt betrachten – bestehen ausschliesslich aus einer Strophenarie mit instrumentalen Vor- und Zwischenspielen. Motetten, welche Strophenarien aufweisen, enthält zwar auch schon die erste Sammlung (Nr. 1 und Nr. 30). Alle diese Kompositionen sind dem Frühstadium der geistlichen Solokantate zuzurechnen. Von streng schematischem Aufbau kann bei diesen kantatenhaften Werken nicht die Rede sein. Es gehen hier noch ariose und rezitativische Teile gerne unmittelbar ineinander über. Die Einzelabschnitte sind oft von ganz unterschiedlicher Länge. Auch die Form der Strophenarie selbst erscheint nicht eindeutig festgelegt. Es herrscht hier, was das Formale betrifft, im gesamten wie im einzelnen noch die ähnliche Mannigfaltigkeit wie in der ersten Sammlung, wenn auch schon bedeutende Ansätze zu formaler Vereinheitlichung zu verzeichnen sind. Vielfalt der Formen finden wir natürlich in vielen entsprechenden Sammelwerken dieser Epoche. Fellerer spricht „vom reichen Wechsel im Aufbau“ der Sologesänge von Mayr (102). Im Gegensatz dazu stellt Ursprung aber fest, dass „der musikalische Stil des monodischen Liedes in weitgehender Einheitlichkeit durchgeführt“ und der Periodenbau streng symmetrisch sei, „das Formschema also gerne überdeutlich betont werde“ (103). Diese allzu stark verallgemeinernde Formulierung Ursprungs bedarf vielleicht doch, auf alle Fälle, was die formale Seite betrifft, einiger Einschränkungen, und zwar nicht lediglich im Hinblick auf Gletle allein.

Ein sehr umfangreiches Stück stellt Nr. 30 dar, die Weihnachtsmotette „*Ist dann so gross und greulich, so grausam und abscheulich Adams und Evae Sünd?*“; sie zählt 470 Takte, alle Repetitionen mit eingerechnet. Die deutschen Verse sind sehr holprig. Das Ganze wirkt, wiewohl stellenweise von eigenartiger, origineller Prägung, ziemlich langfädig. Zur Begleitung verlangt der Komponist hier ausnahmsweise fünf Violoncelli. Singstimme und Instrumente musizieren auch hier, mit Ausnahme einer ganz kurzen Stelle, nie gleichzeitig. Die Violoncelli führen zahlreiche Zwischen- und Nachspiele aus. Zehn Hauptabschnitte lassen sich feststellen. Vom Taktwechsel wird, auch innerhalb der Abschnitte, reichlich Gebrauch gemacht. Fast alle Taktarten, die Gletle verwendet, sind in diesem Stück anzutreffen, nämlich $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ (104). Der ariose, liedhafte Stil herrscht vor. Drei

strophisch gebaute Arien sind vorhanden; allerdings wird nur eine davon, die letzte, vom Komponisten selbst als „Aria“ bezeichnet. Die erste Arie „Schaw nun, schaw Adam“ besteht aus zwei Teilen. Teil I (erste und dritte Strophe) steht im $\frac{3}{2}$ -Takt, Teil II (zweite und vierte Strophe) im $\frac{4}{4}$ -Takt. Es liegt diesem „Lied“ also das Formschema A–B–A–B zugrunde; zwei verschiedene Formprinzipien: strophischer Bau und Da capo werden hier miteinander verbunden. Das Wiederholungszeichen befindet sich am Schluss der zweiten Strophe. In den letzten Takten des ersten Teiles wird die Singstimme von den Violon begleetet; der zweite Teil wird von den Streichern durch ein dreitaktiges Nachspiel abgerundet (105). Die beiden andern Arien der Motette sind einfach gebaut. Bei der zweistrophigen $\frac{3}{8}$ -Takt-Arie „Kombt alle herbey, schaut wie es nun sey“ ist die Wiederholung ausgeschrieben. Beide Strophen umfassen je 32 Takte und werden von einem zehntaktigen Instrumentalnachspiel gefolgt. Die Repetition geschieht wörtlich genau, einzig dass, wie üblich, in der zweiten Strophe an etlichen Stellen der Rhythmus der Wortdeklamation zuliebe leicht verändert werden muss. Den Schluss der Motette bildet das im Original als „Aria“ bezeichnete dreistrophige Lied „O starcker G'walt, o grosse Liebesglut“, dessen Aufbau mit demjenigen der eben besprochenen Arie übereinstimmt; hier sind im Original die Wiederholungen aber nicht ausgeschrieben. Dieses Formschema wird uns, in leicht modifizierter Weise, in andern Stücken wieder begegnen. Jede der drei Strophen zählt 23 Takte. Im Schlusstakt setzen die Instrumente nach jeder Strophe mit einem elftaktigen Ritornell ein. Im zwölften Takt der Liedstrophen, nach der Kadenz auf der Durparallelen, steht ein Wiederholungszeichen und über der Bassnote des Continuo eine Fermate. So wünscht demnach der Komponist jedesmal eine Repetition des ersten Strophenteiles bei gleichbleibenden Textworten (106). Das Instrumentalnachspiel bringt einen hübschen Echoeffekt; auffällig ist der hier auftauchende Sarabandenrhythmus. – Ein bedeutend kürzeres Stück liegt vor in der Motette Nr. 10 „*Eja gaude cor meum*“ (151 Takte). Die vier Textabschnitte sind deutlich getrennt. Im dritten Abschnitt, für den die Tempobezeichnung „*Tardissimo*“ (in der Orgelstimme „*Adagio*“!) gilt, wirken die Instrumente als Begleitkörper. Die sich hier anschliessende Strophenarie „*O festiva dies ista*“ (Vivace, $\frac{4}{4}$ -Takt) zeigt folgenden Aufbau: Erste Strophe – Instrumentalnachspiel – zweite Strophe (mit neuer Melodie!) – Wie-

derholung des Instrumentalnachspiels – dritte Strophe (wiederum mit neuer Melodie!). Alle Strophen sind metrisch gleich gebaut und umfassen je neun Takte. Die beiden Abschlusstakte stimmen bei der ersten und bei der zweiten Strophe in der Vertonung überein; sie bringen bei beiden Strophen eine Wiederholung der letzten Verszeile, was übrigens bei allen Strophenliedern Gletles und auch bei vielen andern Komponisten dieser Zeit vorkommt. Nach der dritten Strophe setzt nicht, wie zu erwarten wäre, nochmals das gleiche Instrumentalnachspiel ein, sondern es erfolgt eine Wiederholung der zweiten Hälfte der letzten Strophe, wobei aber die Singstimme durch kurze, imitierende Einwürfe der Streicher unterbrochen wird (106 a). – Nr. 5 „*Celebremus cum gaudio*“ zeigt einen ähnlichen Aufbau. Eine neuntaktige „Sonatina“ leitet die Motette ein. Die beiden folgenden Abschnitte, die sich durch viele Wortwiederholungen und üppige Freudenmelismatik auszeichnen, gehen direkt ineinander über. An ein orgelbegleitetes Rezitativ schliesst sich die Arie „*O quali corona te Deus ornavit*“ (Adagio, $\frac{3}{4}$ -Takt). Es sind zwei Strophen vorhanden, welche durch ein Zwischenspiel der Instrumente getrennt werden. Der Schluss der zweiten Strophe erfährt wiederum eine Erweiterung, indem die letzte Verszeile „*et in aeternum gaudebis*“ dreimal wiederholt wird; auch die Instrumente beteiligen sich an diesen Wiederholungen. Die erste achttaktige Erweiterung wird von ihnen getreulich nachgeahmt. Die erste Violine übernimmt dabei von der Singstimme die Melodie der Strophenerweiterung. Nach diesem Zwischenspiel greift wiederum die Singstimme das „*et in aeternum*“-Sätzchen auf. Es erklingt nochmals in seiner ganzen Länge, wird aber einmal von einem kurzen Zwischenruf der Instrumente unterbrochen. Diese beschliessen sodann die Motette mit einem kleinen Nachspiel, welches melodisch mit den Schlusstakten des „*et in aeternum*“-Sätzchens übereinstimmt. Auf das Wort „*aeternum*“ erscheint jeweils ein ausgedehntes Melisma. Die Strophenlieder in Gletles Motetten vermeiden sonst im allgemeinen allzu reiches Figurenwerk. Sie bevorzugen, wie es dem liedmässigen Stil entspricht, eher eine schlichte, wenig ausgezierte Melodielinie. – Die Arie „*Horrendi foetores, amari sapor*“ (Adagio, $\frac{6}{4}$ -Takt) in der Bassmotette „*Quousque dormis infelix, scelerate et impie peccator*“ (Nr. 16) besteht aus sechs Strophen, wovon die ersten fünf genau miteinander übereinstimmen und jedesmal vom gleichen kurzen Nachspiel der Instrumente gefolgt werden. Einzig nach der fünften Strophe ist das

Nachspiel etwas knapper gehalten. Die darauffolgende sechste Strophe ist kürzer als die übrigen Strophen. Hier werfen die Streicher kurze Zwischenrufe ein, wie in den Arien der Motetten Nr. 5 und Nr. 10. Melodisch entspricht diese letzte Strophe der zweiten Hälfte, dem „Abgesang“, der andern Strophen.

Die ganze Motette, deren Text dem sündhaften Menschen die Qualen ewiger Verdammnis in bildhaft drastischer Weise vor Augen führt, zerfällt in vier Hauptteile, wovon die soeben besprochene Arie den letzten bildet. In den Teilen I bis III herrscht ein ausgesprochen dramatischer „stile recitativo“. Der musikalische Aufbau dieser Teile zeigt, wie sehr der Komponist sich bemüht, auch rezitativische Abschnitte formal abzurunden. Zugleich finden wir hier wiederum ein treffliches Beispiel eines musikalischen Aufbaus, der sich aufs strengste der Textgliederung anpasst. – Die Motette steht in c-moll. Für die Teile I bis III, welche durch keine schärferen Einschnitte getrennt sind, gilt die Tempobezeichnung „Tardissimo“. Auch die Taktart ($\frac{4}{4}$) wird bis zum Schluss des dritten Teiles nie verlassen.

Teil I zerfällt in drei Unterabschnitte:

Einleitung (Takt 1–15):

„Quousque dormis infelix, scelerate et impie peccator? nondum evigilas? nondum surgis? nondum fugis periculum in quod te miser coniecisti?“

Die Worte „fugis“ und „coniecisti“ sind durch lange Koloraturketten verdeutlicht.

Mittelteil (Takt 16–42):

- „Ecce iuxta te Mors iam tendit arcum suum et expedit falcem suam, ut feriat, ut iugulet et occidat te.“
- „Ecce supra te iam Deus elevat brachium suum et extendit manum suam, ut iudicet, ut condemnet et praecipitet te.“
- „Ecce infra te Infernus quasi puteus iam aperit os suum, ut rapiat, ut devoret et absorbeat te.“

Die drei Teilglieder dieses mittleren Abschnittes sind textlich und musikalisch eng miteinander verbunden. Der Komponist verwendet bei ihren Anfangsworten „Ecce iuxta te“, „Ecce supra te“, „Ecce infra te“ jeweils dasselbe Motiv. Zuerst erscheint das „Ecce“-Motiv in B-dur, dann in Es-dur und zuletzt in F-dur. An den Solisten werden auch in dieser Bassmotette sehr hohe Anforderungen gestellt. Gletle verlangt hier einen Stimmumfang von über zwei Oktaven. An einer Stelle muss der Sänger vom grossen B direkt ins eingestrichene Es hinaufspringen. Das „Ecce“-Motiv lautet folgendermassen:

Beispiel 4

The musical notation for Example 4 shows two staves. The top staff is for the Bass (Bassus) and the bottom staff is for the Organum. Both are in 4/4 time. The Bass part begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Organum part begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The Bass part has three measures of music, with the lyrics 'ec-ce, ec-ce, iux-tate' written below. The Organum part has three measures of music, with the lyrics 'ec-ce, ec-ce, iux-tate' written below. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Schlussstil (Takt 43–51):

„Et tu adhuc stertis infelix et nondum expergisceris a somno profundissimo peccatorum tuorum?“

Die Instrumente setzen erst im Takt 49 mit einem dreitaktigen Nachspiel ein und beschliessen den Teil I der Motette.

Teil II (Takt 52–87):

- a) „Adhuc modicum et descendes in terram tenebrosam et opertam mortis caliginem, ubi nullus ordo, sed sempiternus horror inhabitat.“
- b) „Adhuc modicum et descendes in lacum miseriae, ubi erit fletus et stridor dentium.“
- c) „Adhuc modicum et descendes in ignem aeternum, unde nulla erit redemptio.“

Der Bau dieses Teiles entspricht demjenigen des mittleren Abschnittes von Teil I. Auch hier werden die ersten Takte der Glieder a, b und c durch das gleiche thematische Material, das „Adhuc modicum“-Motiv, zusammengehalten. Nach a, b und c steht hier jedesmal ein Instrumentalnachspiel von drei Takten. In bezug auf Textdeutung ist namentlich das Teilstück b interessant (chromatisch aufsteigender Continuobass bei „ubi erit fletus“, Tremolo in der Singstimme bei „et stridor dentium“).

Teil III (Takt 88–102):

- a) „Et ibi o qui dolores excruciant te?“
- b) „Et ibi o quae tormenta dilaniant te?“
- c) „Et ibi o quae incendia comburent et consumerent te?“

Hier wiederholt sich mit einem neuen Thema, dem „Et ibi“-Motiv, das durch seinen zackigen Verlauf (aufsteigender Oktavsprung und fallende verminderte Quint) hervorsticht, dieser dreiteilige Bau nochmals in gleicher Weise wie in Teil I (Mittelabschnitt) und Teil II. Nur sind hier alle Teilglieder von wesentlich kürzerem Umfang. Die Einwürfe der Instrumente, welche wie im Teil II zwischen die einzelnen Sätzchen eingestreut sind, erreichen hier nur das Ausmass von zwei Takten.

Bei Nr. 27 „*Transeamus pastores in Bethlehem*“, einer Weihnachtsmusik für Bass, liegen drei klar erkennbare Teilglieder vor: Arie – Rezitativ – Arie (107). Im ersten Abschnitt spielen die Instrumente, nachdem die nur vom Bc. begleiteten Anfangsworte verklungen sind, ein zwanzigtaktiges Zwischenspiel, das am Schluss dieses Teiles wiederholt wird. Instrumentalzwischenspiele von dieser Länge gehören bei Gletle schon zu den Seltenheiten. Längere selbständige Instrumentalpartien an dieser Stelle – das heisst, nach einem vorausgehenden Einleitungsabschnitt, den die Singstimme allein bestreitet – finden wir etwa noch in den Motetten op. 5, Nr. 10 und 24. Bei Nr. 24 scheint es, als ob die Einleitungssonatina in die Motette hineinverlegt worden sei. Hier in Nr. 27 aber handelt es sich um ein ausgedehntes Ritornell. In andern Motetten der zweiten Sammlung nennt der Komponist solche Instrumentalritornelle gelegentlich auch „Sonatinen“ (vgl. z. B. op. 5, Nr. 2). Im allgemeinen treten Ritornellbildungen nur bei strophisch gebauten Arien auf. An andern Stellen der Motetten kom-

men kürzere Zwischenspiele vor, die sich motivisch gerne an die Gesangspartien anlehnen. – Der dritte Abschnitt der Motette, die Arie „Quem sidera tremunt regnantem“, besteht aus sieben Strophen; nach jeder Strophe erfolgt ein kurzes Nachspiel. Die Vertonung des „Liedes“ erlaubt sich bei einzelnen Strophen auffällige melodische Veränderungen, wobei aber doch der Bc. immer gleich bleibt. Die Abweichungen finden sich namentlich im Refrain „o admirabile, o ineffabile mysterium“, mit dem jede Strophe abschliesst. Das Wort „ineffabile“ wird in allen Strophen je zweimal wiederholt und mit einer längeren Koloratur versehen. Der Komponist bemüht sich offenbar, indem er die Strophengestalt gelegentlich etwas freier handhabt, einer drohenden Gleichförmigkeit entgegenzuwirken. Die gleiche Absicht spürt man auch beim Bau der Arie „Salve victor gloriose“ in Nr. 17 („*Triumphale canticum*“). Es sind fünf Strophen von gleicher Länge vorhanden mit Nachspielen, die unter sich wiederum gleich lang sind (die letzte Strophe schliesst mit einem „Alleluia“ ohne Ritornell ab). Die formale Eigentümlichkeit dieser Arie besteht darin, dass nach den Strophen 1 bis 4 jedesmal ein neues Nachspiel erklingt. Wir finden diese einigermaßen frappante Erscheinung nur noch in der Motette „Salve pectus Salvatoris“ (Nr. 12). Es ist erstaunlich, wie es in Nr. 17 auf diese Weise dem Komponisten gelingt, mit bescheidensten Mitteln – die eine der Besetzungsmöglichkeiten sieht ja ausser der Orgel an Instrumenten nur eine Trompete und Pauken vor! – Abwechslung zu schaffen. – Instrumentalritornelle, deren Oberstimme mit der Strophemelodie identisch ist, haben wir bereits in einem Teilabschnitt von op. 1, Nr. 30 kennengelernt. Diese Variante der Ritornellarienform gibt es auch in der zweiten Sammlung. So liegt sie z. B. der Motette Nr. 29 „*Hodie nobis coelorum rex*“ zugrunde. Es wechseln hier die gesungenen Arienstrophen und Rezitative mit instrumental ausgeführten Arienrepetitionen in folgender Weise (108):

- I. Rezitativ (Singstimme und Orgel mit zwei kurzen Instrumentaleinwürfen)
- II. „Aria“, erste Strophe (Singstimme und Orgel)
- III. Wiederholung der Arie (Instrumente und Orgel)
- IV. Rezitativ (Singstimme und Orgel)
- V. „Aria“, zweite Strophe (Singstimme und Orgel)
- VI. Wiederholung der Arie (Instrumente und Orgel)
- VII. Rezitativ (Singstimme und Orgel)
- VIII. „Aria“, dritte Strophe (Singstimme und Orgel)
- IX. Wiederholung der Arie (Instrumente und Orgel)

Der Aufbau solcher Stücke zeigt, wie stark sich Gletle schon der zyklischen Form der eigentlichen Kantate nähert. Als Vorbilder dienen ihm wohl die verschiedenen Gattungen der weltlichen Gesangsmusik Italiens: das Madrigal, die Oper, das Kammerduett und die weltliche Solokantate. Den regelmässigen Wechsel von Liedstrophen und Instrumentalritornellen finden wir bereits bei Monteverdi angedeutet (108 a). In Deutschland spielt im 17. Jahrhundert auf dem Gebiet des begleiteten Sologesanges, des weltlichen wie des geistlichen, das Strophenlied mit Ritornellen eine hervorragend wichtige Rolle (so bei Schein, Selle, Albert u. a. m.). Nach der Jahrhundertmitte vollzieht sich daneben in Kirchenmusik und Oper die Scheidung in Rezitativ und Arie (108 b), und damit sind die Formelemente der Kantate gefunden. – Hier in Nr. 29 handelt es sich um ein Strophenlied mit eingeschalteten Rezitativen und Instrumentalritornellen (wobei festzuhalten ist, dass die Ritornellmelodie mit der Strophenmelodie übereinstimmt). Das Auftauchen abgetrennter, selbständiger Rezitative aber verleiht anderseits dieser Komposition ein ausgesprochen kantatenhaftes Gepräge. So könnten wir bei der Motette Nr. 29 von einer Mischform reden: das Stück stellt ein Mittelding zwischen Strophenlied und Kantate dar. Es lässt sich leider nicht feststellen, bei welchem Meister Gletle diese Form kennengelernt hat. Es besteht eine gewisse Verwandtschaft zwischen ihr und der Choralkantate protestantischer deutscher Kirchenmusiker dieser Zeit. Doch kommen als direkte Vorbilder wohl eher italienische Vokalwerke in Frage. Möglicherweise haben gerade venezianische Opernkomponisten wie Francesco Cavalli und Marc' Antonio Cesti, welche auch die Entwicklung der Solokantate wesentlich fördern, auf die katholische Kirchenmusik nördlich der Alpen einen entscheidenden Einfluss ausgeübt. Bei Gletles katholischen Zeitgenossen in der Schweiz und in Süddeutschland ist mir diese „strophische Kantatenform“ nicht begegnet.

Äusserst konzentriert und geschlossen wirkt die Motette Nr. 33 „*Miseremini mei*“, und zwar nicht nur im gesamten, sondern auch im Aufbau der drei einzelnen Teilglieder. Laut Inhaltsverzeichnis ist die Motette „pro Defunctis“, für die Toten, bestimmt. Eine in der Verdammnis schmachtende Seele fleht die Sterblichen um Erbarmen und Fürbitte an. Der 23 Takte lange erste Textabschnitt (Adagio, e-moll, $\frac{4}{4}$ -Takt) stellt drei Themen auf, welche wir mit A, B und C bezeichnen wollen (109):

Beispiel 5

Adagio con affetti per tutto.

Cantus vel Tenor
A
Organum

Mi-se-re-mi-ri me i,

B

mise-re-mini-me-i sal-tem vos a-mi-ci me - i,

C

qui-a ma-nus Do-mini te - ti-git me

Jedes dieser drei Themen wird, sobald es in der Gesangsstimme verklungen ist, von den Instrumenten wiederholt (A', B', C'). Hierauf erscheint es, auf eine andere Tonstufe versetzt, wiederum in der Solostimme (a, b, c), und in dieser sequenzmässig veränderten Gestalt wird es schliesslich von den Instrumenten nochmals repetiert (a', b', c'). Dazu ist allerdings einschränkend zu bemerken, dass A' und a' notengetreue Wiederholungen darstellen, während B', b' und C', c' die Themen der Gesangsstimme in gekürzter und leicht veränderter Form bringen. Immerhin stimmen aber dann die Instrumentalwiederholungen unter sich noch überein, indem b' und c' regelrechte Sequenzen von B' und C' bilden. Wir können somit den ersten Teil dieser Motette durch folgendes Formschema ausdrücken (110):

A	Takt 1-2	B	Takt 6-9	C	Takt 16-18
A'	2-3	(B')	9-10	(C')	18-19
a	3-4	b	11-14	c	20-22
a'	4-5	(b')	14-15	(c')	22-23

Die drei Themen werden also, wie leicht ersichtlich ist, auf drei verschiedene Arten wiederholt. Innerhalb von Gletles Motettenwerk ist dieses Aufbauprinzip nicht völlig neu. Wir finden es angedeutet, aber niemals so konsequent durchgeführt wie im vorliegenden Fall, in den Anfangsabschnitten der Motetten op. 1, Nr. 26, op. 5, Nr. 7 und op. 5,

Nr. 23. Hier, in op. 5, Nr. 33, ist im ersten Abschnitt eine grosse formale Ausgeglichenheit erreicht. Der stete Wechsel zwischen der Singstimme und den Instrumenten bringt keine Unruhe mit sich, da ja die Einheitlichkeit des thematischen Materials gewahrt bleibt. Rhythmik und Harmonik verharren in grösster Einfachheit. Nur zwei Stellen treten hervor: der schmerzliche, affektgeladene Nonakkord über dem Orgelpunkt des Anfangs und der spannungsreiche chromatische Schritt beim Worte „saltem“. Die Haupttonart e-moll behauptet sich am Anfang, am Schluss und in der Mitte des Abschnittes. Dazwischen tauchen noch die Tonarten der Dominante (h-moll) und der Subdominante (a-moll) auf. Dank der Kraft des Ausdrucks, die sich in diesen wenigen, schlichten Takten offenbart, hat das Stück (wie etwa das *Salve Regina*, op. 1, Nr. 14) einen Vergleich mit entsprechenden Stellen aus Werken der grössten Meister der Epoche keineswegs zu scheuen. – Das Mittelstück der Motette Nr. 33 bezeichnet der Komponist selbst als „recit“. Die Gliederung des Textes wird, ähnlich wie in den Rezitativteilen von Nr. 16, in der Vertonung genau beibehalten. Der Abschnitt besteht aus zwei Teilen; an beide Teile schliessen sich kleine Nachspiele von drei, bzw. vier Takten Umfang. Im Teil I wirft die gemarterte Seele drei Fragen auf: 1. „quis me educet ex hoc tenebroso et teterrimo carcere...?“ 2. „quis me liberabit ex immanissimo hoc dolorum barathro...?“ 3. „quis me eripiet ex hoc aestuante camino ignis ardentis...?“ Für alle drei Fragen verwendet Gletle das gleiche Motiv, beginnt aber jedesmal auf einer andern Tonstufe (motivische Sequenz!). Am Schluss dieses ersten Rezitativteiles erscheinen nochmals die Textworte „Ah! Ah! miseremini mei saltem vos amici mei“ vom Anfang der Motette, aber der Komponist greift nicht auf das dazugehörige Motiv zurück, sondern lehnt sich bei dieser Stelle in der Vertonung an die soeben verklungenen Fragen an. Ja, noch weiter erstreckt sich die thematische Einheitlichkeit, denn auch der Teil II des Rezitativs bringt melodisch zunächst nichts Neues. Erst gegen den Schluss des Rezitativs, bei den Textworten „quae refrigeret linguam meam“ und „quia crucior in hac flamma“ tauchen wieder neue Motive auf. Dieser mittlere Abschnitt der Motette ist reich an Modulationen, chromatischen Schritten und scharfen Dissonanzen, was durch die Textdeutung bedingt ist. – Den Schlussabschnitt der Motette Nr. 33 bildet eine „Aria“ (tardo, $\frac{3}{4}$ -Takt), bestehend aus zwei Strophen und zwei Ritornellen („O duri mortales, o ferrea gens!“).

Hier haben die Strophen eine dreiteilige Form. Ihr Aufbau kann durch die Formel A–B–A' ausgedrückt werden. Bei der ersten Strophe bringt der Teil A' eine Wiederholung des Textes von A, während die Melodie nicht wörtlich, wohl aber in motivischer Anlehnung an Teil A erscheint. Die zweite Strophe weist genau denselben Umfang und denselben Melodieverlauf auf wie die erste Strophe, dagegen wird im Teil A' der Text von A nicht wiederholt, sondern weitergeführt. Die beiden Ritornelle stimmen unter sich wörtlich überein. Der Stil der „Aria“ ist liedmässig einfach, wie das bei den meisten Strophenarien zutrifft. Abgesehen von wenigen Durchgangs- und Wechselnoten bleibt die Melodielinie unmelismiert. – Ein Seitenstück zu Nr. 33 stellt die Motette Nr. 3 „*Quis mihi det, o sponsa*“ dar. Sie zerfällt in eine „Sonatina“, einen rezitativartigen Abschnitt und in eine Strophenarie mit Ritornellen. Übereinstimmungen zwischen den beiden Kompositionen zeigen sich in der Klarheit und Knappheit der Gesamtform und ihrer Teile, in der Tonart und namentlich in der Thematik beider Arien. Die zwei Strophen und die zwei Ritornelle stimmen untereinander wörtlich überein; nur im zweiten Ritornell werden an einer Stelle sechs Noten der Streicherstimmen in die höhere Oktave versetzt. Zwischen den Strophen und den Ritornellen bestehen motivische Beziehungen. Die letzte Verszeile erklingt in beiden Strophen je dreimal. Gehäufte Wiederholungen an den Strophenenden finden wir auch in den Arien der Motetten „*Triumphale canticum*“ (op. 5, Nr. 17) und „*Transeamus pastores*“ (op. 5, Nr. 27). In der Regel aber tritt am Schluss der Arienstrophen nur eine einmalige Echowiederholung auf.

Es bleiben uns zur Untersuchung noch übrig fünf kurze Motetten, welche lediglich aus einer *einzig* Strophenarie mit Ritornellen bestehen (op. 5, Nr. 25, 31, 32 und 36). Bei diesen Stücken können, laut Inhaltsverzeichnis, die Instrumente auch weggelassen werden. Es handelt sich um geistliche Generalbasslieder mit instrumentalen Vor-, Zwischen- und Nachspielen, wobei die letzte Strophe von den Instrumenten mitgespielt werden kann. Über die Mitwirkung der Streicher orientieren uns bei diesen Nummern aufführungstechnische Hinweise in den Stimmbüchern. Diese spezielle, einfache Gattung des volkstümlichen geistlichen Generalbassliedes pflegen auf süddeutschem Boden u. a. der Dichterkomponist Johannes Kuen in München (110 a), Georg Kopp in Passau und der Kapuziner Laurentius von Schnüffis mit seinem musikalischen Mitarbeiter Romanus Vötter aus Memmingen (Lie-

derzyklen des „Miranten“, seit 1682 herausgegeben). Die Arien von Vötter sind dreistimmig, können aber auch nur zwei- oder einstimmig gesungen werden; zwei Violinen und Bass führen die Ritornelle aus (111). Was die Schweiz betrifft, so muss in diesem Zusammenhang an die „Geistliche Seelen-Musick“ erinnert werden, jene Sammlung religiöser Gesänge mit Bc., welche vom Jahre 1682 an in St. Gallen mehrere Male, zuerst von Christian Huber, später von Jakob und Laurenz Hochreutiner, herausgegeben wurde. Es handelt sich vor allem um vierstimmige Sätze mit oder ohne Ritornelle (für zwei, drei oder vier Instrumente). Von der zweiten Auflage an finden aber auch Sologesänge Aufnahme, welche zum Teil ebenfalls „Arien“ genannt werden (112). Die „Philomela Mariana“ des Mauriz von Menzingen gehört bereits ins 18. Jahrhundert (erschieden 1713 in Zug). Die Sammlung umfasst 36 geistliche Lieder mit Generalbass, welche als „Cantilenae“ bezeichnet werden (112 a).

Von der Motette Nr. 12 „*Salve pectus Salvatoris*“ mit ihren vier voneinander abweichenden Ritornellen, die in der Orgelstimme jeweils als „Sonata“ bezeichnet werden, ist bereits die Rede gewesen. Auch im Taktmass – eine weitere auffällige Tatsache! – herrscht hier keine Einheitlichkeit; es wechselt der $\frac{4}{4}$ -Takt mit dem $\frac{3}{2}$ -Takt. Zwischen den vier andern, aufs einfachste angelegten „Arienmotetten“ sind ebenfalls noch kleinere formale Unterschiede festzustellen – ein Beweis wiederum für die Menge der Formvarianten bei Gletle. Bei Nr. 25, 31 und 32 sind selbständige Instrumentaleinleitungen oder Ritornelle vorhanden. Überall, auch bei Nr. 36, wird die letzte Zeile jeder Strophe in gewohnter Weise wiederholt; fast ausnahmslos sind es Echorepetitionen. – Jede Strophe der Motette „*Salve Pater Salvatoris*“ (Nr. 25) umfasst 21 Takte. Nach jeder Strophe wird eine 14taktige „Sinfonia“ gespielt. Die letzte Strophe bestreiten Singstimme und Instrumente gemeinsam (113). Die Linie der Strophenmelodie ist diesmal spielerisch ausgeziert, und an drei Stellen tritt jeweils reichere Melismatik ein, so z. B. in den Takten 6 und 7 (114):

Beispiel 6

Example 6 shows a musical score for the motette „*Salve Pater Salvatoris*“ (Nr. 25). The score is for Cantus/Tenor and Organum. The Cantus/Tenor part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/2 time signature. The Organum part is in bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics are "Jo-seph ter - - - a - ma - bi - lis". The Cantus/Tenor part has a melisma on "a - ma - bi - lis" with a fermata. The Organum part has a melisma on "a - ma - bi - lis" with a fermata. The score is marked with "T. 5" above the first measure of the Cantus/Tenor part.

Die Feststellung Friedrich Blumes, wonach des Sololied der Zeit nicht immer ein schlichtes, volksliedförmiges Gebilde sei (weshalb es auch der Terminus „Aria“ besser treffe als „Lied“), bewahrheitet sich auch hier. Blume macht dafür den Einfluss des aus Italien nach Deutschland gedrungenen ariosen und koloraturhaften Stils der weltlichen Solokantate geltend (114a).

Bei Nr.31 „*Puellule decore*“, einer Weihnachtsmotette, steht die „Sonatina“ am Anfang und wird zwischen der ersten und der zweiten Strophe der „Aria“ wiederholt, kann an dieser Stelle aber auch durch eine von den Instrumenten gespielte Arienstrophe ersetzt werden. Die letzte Strophe führen auch in dieser Motette der Solist und die Streicher zusammen aus (115). Instrumentaleinleitung und Arie stehen im $\frac{3}{2}$ -Takt. Das Stollenpaar der Arie ist symmetrisch gebildet; die Wiederholung wird ausgeschrieben. Am Ende des zweiten Stollens erscheint aber trotzdem ein Wiederholungszeichen, so dass angenommen werden muss, dass beide Stollen zu repetieren sind. Bei der dritten Strophe allerdings, wo die Instrumente mitwirken, fehlt an jener Stelle das Wiederholungszeichen. Der Abgesang der Arie zeigt Erweiterungen, welche durch Textwiederholungen bedingt sind. Die Melodik der Arie Nr.31 ist weniger prägnant als diejenige von Nr.25. Immerhin sind aber an einigen Stellen kleine Läufe und Melismen zu verzeichnen. Am anspruchlosesten in bezug auf die Melodik geben sich die Arien Nr.32 und 36. Auch in den Arien von Heinrich Albert finden sich melodisch einfach gehaltene Stücke neben solchen mit kunstvoller, reich verzierter Melodie (116). – Für das Weihnachtsfest ist auch Nr.32 „*O wie ein so rauhe Krippen*“ bestimmt. Dieses reizvolle kurze Stück hat Arnold Geering, wie erwähnt, im „Schweizer Musik-Buch“ unter den „Beispielen zur Musikgeschichte“ (Nr.6) veröffentlicht. Auch hier schickt Gletle eine „Sonatina“ oder „Sinfonia“ voraus; ihre beiden je vier Takte umfassenden Hälften lässt er wiederholen. Arienstrophen und Ritornell können in üblicher Weise alternieren (117). Vollständige Gleichheit des Stollenpaares bei wechselnden Textworten finden wir einzig in den Arien Nr.31 und 32. Abgesehen von der Verschiedenheit der Taktart muss aber doch ein Unterschied hervorgehoben werden: bei Nr.31 schliessen der erste und der zweite Stollen auf der Dominante, während bei Nr.32 im ersten Arienteil die Haupttonart nicht verlassen wird; die Modulation nach der Tonart der Dominante tritt bei Nr.32 erst am Anfang des Abgesanges ein. In

dieser Beziehung nimmt Nr. 32 eine Ausnahmestellung ein. Alle mit dem Terminus „Aria“ bezeichneten Stücke von Gletle, auch diejenigen, welche nur einen in sich geschlossenen Abschnitt einer grösseren Motette bilden, modulieren, selbst wenn sie ganz unsymmetrisch und uneinheitlich gebaut sind, am Schluss des ersten Teils in eine andere Tonart, am häufigsten in diejenige der Dominante (118). Der erste und der zweite Stollen beanspruchen in der Arie Nr. 32 zusammen acht Takte; der Abgesang ist entsprechend gleich gross, wenn wir von den beiden angefügten letzten Takten (Wiederholung der letzten Verszeile!) absehen.

Bei Nr. 36 „*O Jesu rex noster amantium spes*“ ist kein besonderes Instrumentalritornell vorhanden. Die Arie selbst, welche wie bei den Nr. 25 und 31 auch hier in fünfstimmigem Streichersatz beigefügt wird, übernimmt die Funktion eines Ritornells. Die dritte Strophe erzielt durch die Mitwirkung der Instrumente wiederum die beabsichtigte Schlußsteigerung (119). Es werden beide Teile jeder Strophe regelmässig repetiert, unter Beibehaltung desselben Textes. Ohne Wiederholung umfasst der erste Teil acht, der zweite Teil zwölf Takte (wovon vier Takte auf die übliche Zeilenwiederholung am Schluss entfallen). In bezug auf Besetzung, Form, Rhythmik und Melodik – die Vertonung geschieht durchgehend syllabisch – wirkt dieses letzte Stück der Sammlung von 1677 weitaus am einfachsten. Die Komposition ist interessanterweise auch in der „Geistlichen Seelen-Musick“ enthalten, und zwar, soweit ich feststellen kann, in der vierten, fünften und achten Auflage. Mit Ausnahme einer einzigen Note im Bc. (sechst-letzter Takt!) und einer geringfügigen textlichen Umstellung am Ende der zweiten Strophe stimmen beide Fassungen in Melodie und Text genau überein. Auch die Verstösse gegen die Wortbetonungen werden getreulich beibehalten (120). Da die „Seelenmusik“ erstmals im Jahre 1682 aufgelegt worden ist, also erst fünf Jahre nach dem Erscheinen von Gletles zweitem Motettenwerk, müssen wir annehmen, dass die Herausgeber der „Seelenmusik“ das Stück aus Gletles Sammlung direkt übernommen haben (121).

Wir können abschliessend feststellen, dass der Komponist gegen den Schluss seines zweiten Motettenwerks in zunehmendem Masse einfache und geschlossene Formen bevorzugt. Von umfangreicheren, auf dem Gegensatz zwischen rezitativischen und ariosen Abschnitten basierenden und oft wenig einheitlich gebauten Stücken verschieden-

ster Besetzung ausgehend, bemüht er sich zusehends, seine Kompositionen in stilistischer und formaler Hinsicht zu klären und zu runden. Es darf dabei allerdings nicht übersehen werden, dass auch die Sammlung von 1677 noch Stücke enthält, deren Aufbau infolge der Kleinheit der Teilglieder und wegen des allzu häufigen Kadenzierens sehr unruhig und unabgeklärt wirkt. Es fehlt noch da und dort am inneren Zusammenhang und am richtigen Fluss. Die Rezitativabschnitte werden oft durch Pausen auseinandergerissen. Ebenso sind auch gewisse Steifheiten in Harmonik und Melodik noch lange nicht überwunden. Aber es ist gleichwohl in mancher Beziehung ein deutlicher Fortschritt festzustellen. Was die Gesamtform betrifft, weiss der Komponist auch in der zweiten Sammlung die an Umfang kürzeren Textvorlagen am besten zu meistern. Bei den Neudichtungen stehen da die „Arien“ im Vordergrund, bei den liturgischen Texten etwa Motetten wie „Justus germinabit“ (op.5, Nr.7) oder „Domine non sum dignus“ (op.5, Nr.22).

4. Melodik

Von Gletles Melodiebildung ist schon im vorangehenden Abschnitt bei der Besprechung einzelner Motetten wiederholt die Rede gewesen. Wir wollen nun versuchen, seine Melodik im Zusammenhang etwas eingehender zu erörtern. – Wir haben zwei Wege zu beschreiten, und zwar untersuchen wir zunächst die verschiedenen bei Gletle vorkommenden Motivtypen ohne Rücksichtnahme auf die Textunterlage, wir befassen uns also zuerst nur mit der äusseren Struktur des Melodieverlaufs. Auf diese Weise lernen wir die „Formeln“ (oder „Vokabeln“, wie Schenk sagt) von Gletles Tonsprache kennen, das melodische Material, aus dem er seine Themen bildet. Praetorius fasst diese melodischen Formeln unter dem Begriff „Diminutiones (so sonst in gemein Coloraturen genennet werden)“ zusammen. „Diminutio aber ist wenn eine grössere Nota in viel andere geschwinde und kleinere Noten resolviret und gebrochen wird“ (122). Die meisten der für uns in Frage kommenden Motivtypen werden auch im „Tractatus compositionis augmentatus“ des Schütz-Schülers Christoph *Bernhard* angeführt und beschrieben. Bernhard entwickelt in seinem Traktat eine eigentliche Lehre von den „Figuren“, die eine der wichtigsten Quellen zur Erforschung der Melodik des 17. Jahrhunderts darstellt. Am Anfang des

16. Kapitels seiner Schrift definiert er: „Figuram nenne ich eine gewisse Art die Dissonanzen zu gebrauchen, dass dieselben nicht allein nicht wiederlich, sondern vielmehr annehmlich werden, und des Componisten Kunst an den Tag legen“ (122 a). Wenn wir die bei Gletle vorkommenden „Diminutionen“ oder „Figuren“ aufgestellt haben, gilt es, die Melodik in Verbindung mit dem Text zu betrachten, das heisst der Dynamik und dem Affektgehalt von Gletles Thematik nachzuspüren. Diese Betrachtungsweise führt uns zur Frage der Textdeutung. Wir werden festzustellen haben, auf welche Weise einzelne Affektbegriffe, wie Freude, Sehnsucht, Schmerz usw., musikalisch ausgedrückt werden.

a) Die einzelnen Motivtypen

In den beiden Motettensammlungen von Gletle lassen sich folgende sieben Gruppen von Motivtypen aufstellen:

- I. Rezitier- oder Deklamiermotive
- II. Lauf figuren
- III. Melismatische Formeln
- IV. Dreiklangsmotive
- V. Ariose Melodik
- VI. Kadenzwendungen
- VII. Chromatische Motive.

I. Unter *Rezitier- oder Deklamiermotiven* verstehen wir syllabisch textierte Themen, bei welchen die Tonwiederholung eine wichtige Rolle spielt. Gelegentlich wird sogar ausschliesslich an ein und derselben Tonhöhe festgehalten (123). Gletle verwendet solche „Themen“ in seinen Motetten ziemlich häufig, und zwar namentlich in der Oberstimme; in den übrigen Stimmen tritt an solchen Stellen gerne Harmoniewechsel ein. Der Anfang der Motette op.1, Nr.13 lautet in der Oberstimme z.B. wie folgt:

Beispiel 7



Zu solchen melodisch gänzlich bedeutungslosen Stellen, die vollkommen harmonisch-vertikal empfunden sind, können wir auch die folgenden zählen:

Beispiel 8

a)
Op. 1, Nr. 10
Om-ni-a, om-ni-a me-a tu-a sunt

b)
Op. 1, Nr. 24
tu-ti-la-bi ta-bi-mus in domo Do-mi-ni

c)
Op. 5, Nr. 10
o qua-li in-du-tus sto-lau-cun-di-ta-tis

Die Rezitiermotive erscheinen aber auch in melodisch prägnanterer Form. Zwar spielen die Tonwiederholungen noch immer eine wichtige Rolle:

Beispiel 9

a)
Op. 1, Nr. 7
Ve-ni de Li-ba-no, spon-sa, veni

b)
Op. 1, Nr. 17
quo-ti-ens-cum-que di-em il-lum con-si-dero

c)
Op. 1, Nr. 1
quanta prae-para-verit Do-mi-nus gaudia

Wie aus diesen Beispielen ersichtlich ist, treten die Rezitiermotive gerne in Verbindung mit gewissen rhythmischen Formeln auf. Am häufigsten werden der daktylische Rhythmus (♩ ♪ ♪) und die punktierte Note verwendet (124). Den punktierten Rhythmus finden wir regelmässig auch beim folgenden, bei Gletle besonders häufigen Motiv, das in den nachstehenden Formen auftritt:

Beispiel 10

a)
Op. 5, Nr. 1
et no-li ob-li-vis-ci

b)
Op. 1, Nr. 6
quos col-lo-casti Do-mi-ne

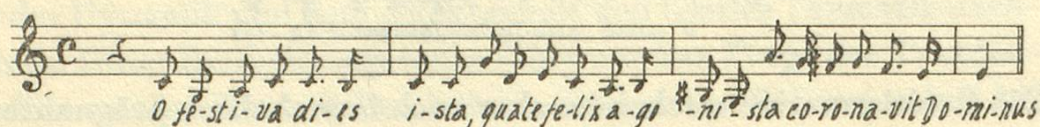
c)
Op. 1, Nr. 8
ah quan-do, quan-do te

d)
Op. 1, Nr. 26
Mit-te, mit-te il-lam

e)
Op. 5, Nr. 24
Si-cut tur-ris David

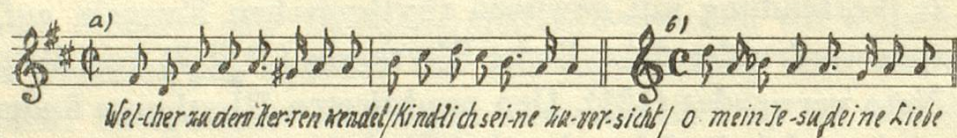
Diese punktierten Motive werden oft sequenzmässig wiederholt; Beispiel 10 a taucht in der genannten Motette von Takt 23 bis 38 nicht weniger als sechsmal auf. – Biegsamer und geschmeidiger sind die Deklamiermotive in einigen „Arien“, z. B. in der Altmotette „Eja gaude cor meum“ (op. 5, Nr. 10), deren Anfang folgendermassen lautet:

Beispiel 11



Weitaus die Mehrzahl der Gletleschen „Arien“ stehen sonst im ungeraden Takt und bevorzugen eine ausgesprochen liedhafte Melodik, was von der angeführten „Aria“ aus op. 5, Nr. 10 nicht behauptet werden kann, obwohl ihre Thematik eine Neigung zum ariosen Stil verrät. Solche Arien – es finden sich auch welche in op. 1, Nr. 1 und op. 5, Nr. 12 – stehen den Monodien der „Seelenmusik“ nahe, denn diese pflegen im allgemeinen einen leicht gegen das Ariose hin tendierenden Deklamierstil; auch herrscht bei ihnen der gerade Takt bei weitem vor. Zwei kurze Beispiele aus der „Seelenmusik“ mögen dies belegen (125):

Beispiel 12



II. *Lauffiguren*. – Hieher gehören diatonisch auf- oder absteigende Figuren, welche nur auf eine einzige Textsilbe gesungen werden. Bei Gletle wird meist entweder eine Quint oder eine ganze Oktave durchlaufen. Aber auch Läufe, welche nur eine Quart umfassen, kommen vor; andererseits gibt es, wenn auch selten, solche, die den Oktavraum überschreiten. Reihen von sechs oder sieben Tönen tauchen nur vereinzelt auf. Die Theoretiker, etwa Praetorius oder Fuhrmann, nennen solche Figuren „Tiratae“ (= Pfeile); Caccini verwendet den Ausdruck „Cascade“ (126). Praetorius zählt die Tirata zu den Diminutionen, welche „Gradatim nacheinander folgende, geschehen“ (126 a). Fuhrmann unterscheidet in seinem Lehrwerk drei Arten von Tiraten: die halbe, die ganze und die doppelte Tirata (127). Bernhard stellt im

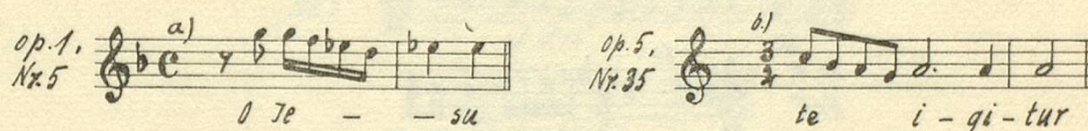
25. Kapitel seines Traktats eine grosse Zahl solcher Figuren zusammen und bezeichnet sie als „Variationen“: „Variatio, von denen Italiänern Passaggio und insgemein Coloratura genant, ist; wenn ein Intervallum durch mehrere kleinere Noten geändert wird, also, dass anstatt einer grossen Note mehr kleinere durch allerhand Gänge und Sprünge zu der nächstfolgenden Note eilen.“ Dazu bemerkt er, diese Figur sei „so reich“, dass er unmöglich alle ihre Erscheinungsformen anführen könne (127a). – Kleine Läufe vom Umfang einer Quint finden bei Gletle als Eröffnungsfiguren am Anfang von Abschnitten besonders häufige Verwendung (128):

Beispiel 13



Absteigende skalische Figuren – sie kommen bei Gletle verhältnismässig seltener vor – begnügen sich gerne mit dem Umfang einer Quart:

Beispiel 14



Wenn die Lauffiguren einen Oktavraum durchmessen, geschieht meistens rhythmische Differenzierung; die einzelnen Noten eines Laufes sind nicht alle gleich lang. Auch hier spielt der daktylische Rhythmus wiederum eine wichtige Rolle:

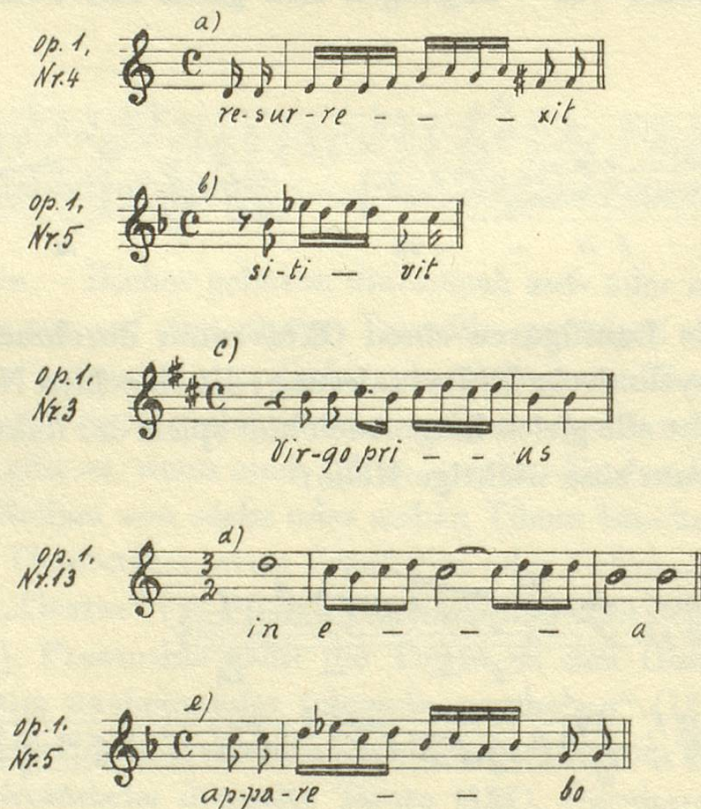
Beispiel 15

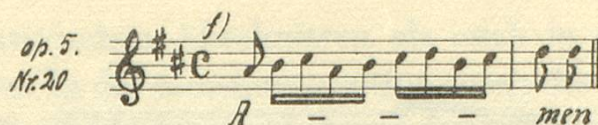




III. *Melismatische Formeln.* – Die Ausschmückung und Verschnörkelung der einfachen Linie ist vielleicht das hervorstechendste Merkmal der Melodik des 17. Jahrhunderts. Auch Gletles Motetten sind zum grössten Teil reich melismiert (129). Es handelt sich bald um blosser Umspielungen und kleinere Zierfiguren, bald um ausgedehnte Koloraturketten, die sich oft über mehrere Takte erstrecken. Die Melismen werden entweder stufenweise oder springend geführt. Die Formeln der Melismatik kennt die geistliche Monodie bereits seit Viadana; sie werden in den Lehrbüchern erörtert, hingegen sehr unterschiedlich bezeichnet (130). – Unter Beispiel 16 a–f sind sechs einfache Figuren zusammengestellt, bei welchen nur die zur Hauptnote gehörenden Nachbartöne berührt werden (131):

Beispiel 16





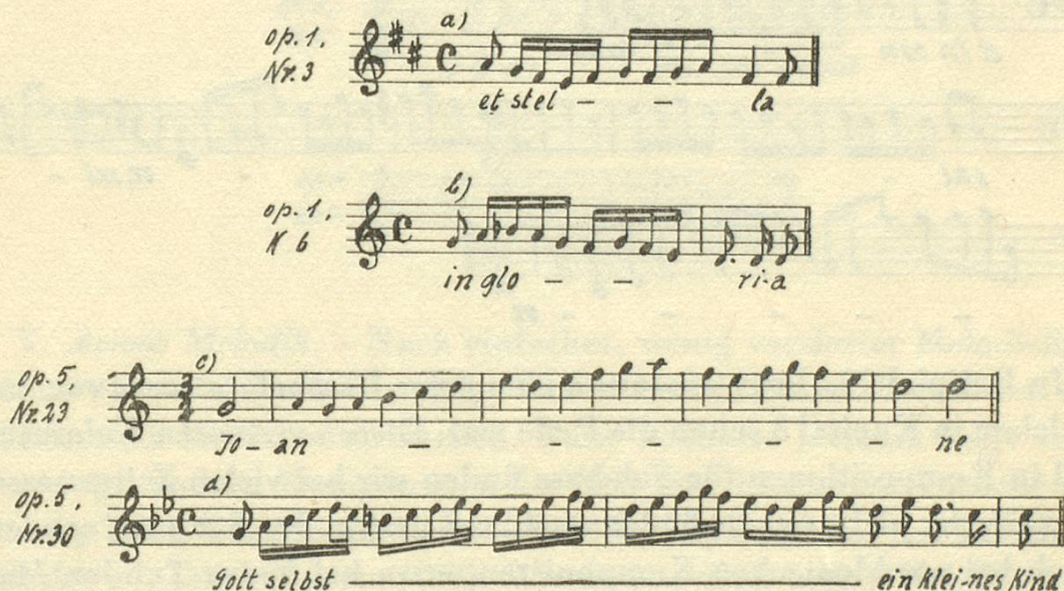
Charakteristisch für diesen Melisentyp ist das stetige Zurückkehren auf Tonstufen, welche bereits berührt worden sind, sowie das beharrliche Festhalten am Sekundschrift. Wie die beiden folgenden Stellen aus der Motette op. 5, Nr. 20 zeigen, kommt dies bei längeren Koloraturen noch deutlicher zum Ausdruck:

Beispiel 17



Stufenweises Fortschreiten liegt auch vor, wenn die Melismen eine Art Halbkreis beschreiben, oder wenn sie sich wellenförmig bewegen (132):

Beispiel 18



Neben dem Sekundschrift spielt in Gletles Melismatik die Terz die wichtigste Rolle. Häufig treten Terzenfolgen in Verbindung mit stufenweisem Fortschreiten auf (132 a):

Beispiel 19

Op. 5, Nr. 21
a) *o be - a - ta*

Op. 1, Nr. 9
b) *su - as*

Op. 5, Nr. 5
c) *et col - lau - (dent)*

Es können aber auf einer einzigen Textsilbe die verschiedenartigsten Intervallsprünge vorkommen. In den folgenden Beispielen finden wir sozusagen alle diatonischen Intervalle von der Sekund bis zur Dezime. Längere Koloraturketten mit sprunghafter *und* stufenweiser Fortbewegung (vgl. etwa Beispiel 20 a und c) nennt Praetorius „Passagi“; er gibt für diesen Begriff eine genaue Definition (133).

Beispiel 20

Op. 1, Nr. 2
a) *can - te - mus*

b) *et in can - ti - cis*

Op. 1, Nr. 23
c) *sal - ve, sal - ve*

In Beispiel 20 c liegt wiederum eine jener Basskoloraturen vor, von welchen in Kapitel 3 schon die Rede war. Diesen virtuoson Koloraturstil in Kompositionen für Solobass finden wir bei vielen Zeitgenossen von Gletle, nicht nur in Süddeutschland und in der Schweiz, sondern auch bei norddeutschen Komponisten, etwa bei Franz Tunder, Matthias Weckmann oder Dietrich Buxtehude (134).

IV. *Dreiklangsmotive*. – Gletle zeigt in seiner Melodiebildung eine besondere Vorliebe für die Dreiklangszersetzung. Er verwendet sie so-

wohl in rezitativischen Abschnitten als auch in den ariosen Teilen seiner Motetten. In der Messkomposition spielt die Dreiklangsmotivik eine wichtige Rolle bei Steingaden und den österreichischen Kirchenkomponisten (135), im geistlichen Konzert namentlich bei Kerll (136). Der Dreiklang erscheint in Gletles Melodik in allen nur möglichen Lagen und Formen, bald in Dur, bald in Moll, manchmal in aufsteigender, manchmal in fallender Richtung; gelegentlich wird er mit Durchgängen versehen. An bestimmte Taktarten oder Rhythmen sind die Dreiklangsmotive ebensowenig gebunden als an ein bestimmtes Zeitmass. Sie bilden neben dem melismatischen Figurenwerk einen der wesentlichsten Bestandteile von Gletles Melodik. Wir wollen einige typische Formen festhalten (136 a):

Beispiel 21

Op. 1, Nr. 33 a) *Re-gi-na coe-li*

Op. 1, Nr. 6 b) *Co-ro-nasties Do-mi-ne*

Op. 5, Nr. 18 c) *et vi - - ta*

Op. 1, Nr. 10 d) *Cor-pus et ani-ma*

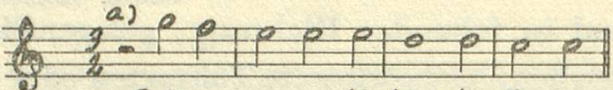
Op. 5, Nr. 5 e) *Ce-le-bre - - mus cum gaudio*

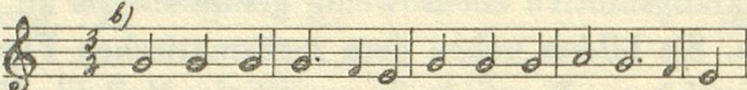
Op. 1, Nr. 2 f) *de eu-iusho-no-re*

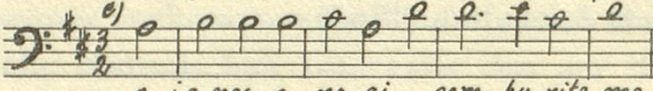
V. *Ariose Melodik.* – Nach einfacher, wenig verzierter Melodielinie haben wir vor allem in den Arien und in ariosen Einzelabschnitten der Gletleschen Motetten zu suchen. Diese liedhafte Melodik zeigt auch bei vielen andern Komponisten der Zeit eine besondere Vorliebe für den $\frac{3}{2}$ -Takt. Sandberger spricht von der „bekannten $\frac{3}{2}$ -Takt-Melodik des 17. Jahrhunderts (137). Wir finden diese ariose Melodik z. B. in den geistlichen Konzerten von Kerll. Die geschmeidige und flüssige Tonsprache italienischer Komponisten, besonders diejenige Carissimis, dürfte hier entscheidenden Einfluss ausgeübt haben. Bei Gletle spielen auch bei den liedhaften Motiven Sequenzen, Tonwiederholungen und

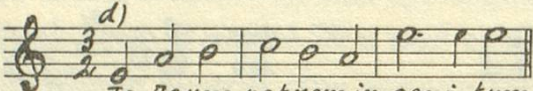
punktierter Rhythmus eine wichtige Rolle. Der weiche Fluss der Melodik wird dadurch aber nicht gehemmt. Die Themen sind knapp und prägnant. Die melodische Fortschreitung geschieht meist stufenweise; schwierige Intervallsprünge werden vermieden. Manchmal bleibt die Melodielinie vollständig unverziert:

Beispiel 22

op. 1, Nr. 8 ^{a)} 
E-ia er-go di-lec-te Je-su

op. 1, Nr. 10 ^{b)} 
om-ne quod ha-be-o, om-ne quod possideo

op. 1, Nr. 30 ^{c)} 
o ig-nes, o ro-gi com-bu-rite me

op. 5, Nr. 21 ^{d)} 
Te Deum patrem in-geni-tum

Aber gerne tauchen auch in der ariosen Melodik Nebennoten und Durchgänge in kleineren Notenwerten auf. Solche Umspielungen werden jedoch im allgemeinen mit Mass verwendet (138):

Beispiel 23

op. 1, Nr. 1 ^{a)} 
nec au-ris au-di-vit

op. 1, Nr. 11 ^{b)} 
qui spe-rat pas-ci-tur

op. 5, Nr. 23 ^{c)} 
In-ter na-tos mu-li-e-rum

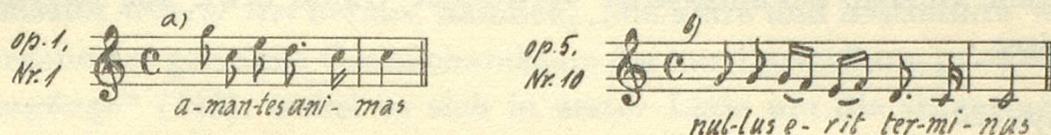
Zu grösserer melismatischer Entfaltung geben hier nur besonders hervorstechende Textworte Anlass; darauf wurde an anderer Stelle bereits hingedeutet. – Wohl neigt Gletle, wenn er im geraden Takt schreibt, auch zu schlichter arioser Melodik; ausgesprochen liedhafte Züge trägt aber nur die Melodik der im $\frac{4}{4}$ -Takt stehenden Motette „O wie ein so rauhe Krippen“ (op. 5, Nr. 32):

Beispiel 24


O wie ein so rau-he Krip-pen hast o Je-su dir er-nöht!

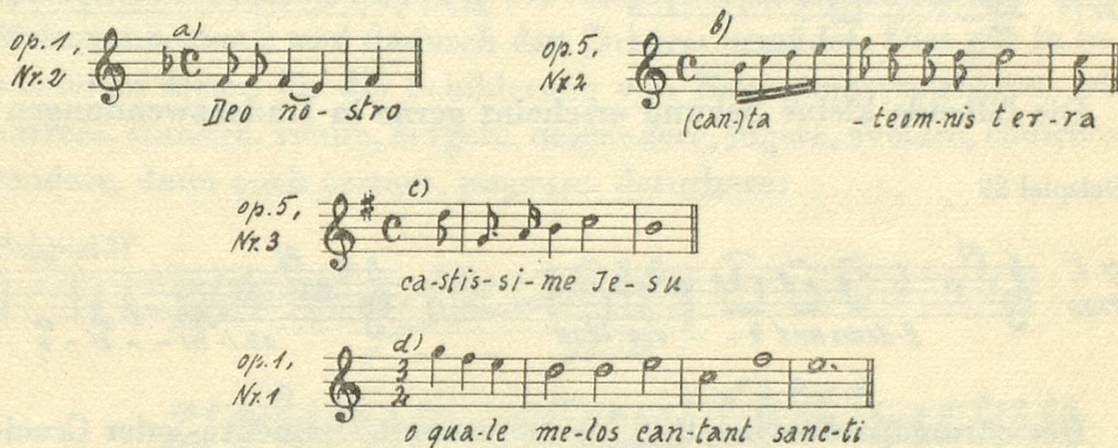
VI. *Kadenzwendungen.* – In den Kadenzen verwendet Gletle eine Anzahl stereotyper Motive; wir haben sie zum Teil in den vorangehenden Beispielen schon gestreift. Solche Kadenzwendungen stehen in engem Zusammenhang mit dem harmonischen Geschehen, namentlich mit Vorhaltsbildungen und besitzen daher oft wenig selbständige melodische Substanz. Im $\frac{4}{4}$ -Takt erscheinen an Schlüssen wiederum gerne Punktierungen:

Beispiel 25



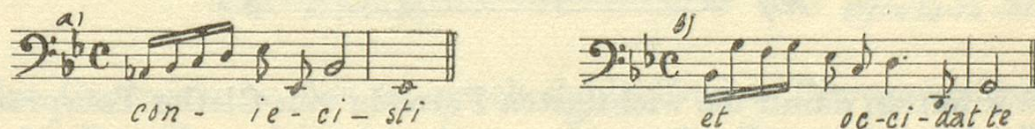
Der Schlussston wird meistens stufenweise erreicht. Häufig lässt der Komponist die Melodie kurz vor dem Schluss zur Terz des Schlussakkordes hinaufsteigen.

Beispiel 26



In den Motetten für Solobass, welche auch hier wieder eine Sonderstellung einnehmen, finden sich bei den Kadenzen gerne Intervallsprünge (Quarten, Quinten und Oktaven):

Beispiel 27



VII. *Chromatische Motive.* – Die besprochenen Motivtypen verharren im grossen ganzen in diatonischer Fortbewegung. Chromatische

Wendungen kommen aber, namentlich im Vergleich mit andern Kompositionen schweizerischer Herkunft, in Gletles Motettensammlungen verhältnismässig häufig vor (139). Solche Stellen sind allerdings meist durch den Text bedingt und werden uns im folgenden Kapitel beschäftigen. Hingegen finden sich doch da und dort, auch in den instrumental en Einleitungen und Zwischenspielen, stereotype chromatische Motive, die nicht ohne weiteres auf eine Textstelle bezogen werden können. Gletles Chromatik ist oft rein harmonisch bedingt. Den steigenden kleinen Sekundschritt verwendet Gletle etwa auf folgende Weise:

Beispiel 28

Four musical examples illustrating ascending second steps:

- a) *op. 1, Nr. 23*: Bass clef, C major, 4/4 time. Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3. Lyric: *vi-ta, vi-ta dul-ce-do*.
- b) *op. 5, Nr. 30*: Treble clef, B-flat major, 3/4 time. Notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5. Lyric: *bl-len-der bl-tè-ren*.
- c) *op. 5, Nr. 14*: Treble clef, C major, 4/4 time. Labeled *Violine I*. Notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5.
- d) *op. 1, Nr. 1*: Bass clef, C major, 4/4 time. Labeled *Bc.*. Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3.

Die fallende kleine Sekund erscheint gerne in Kadenzwendungen:

Beispiel 29

Two musical examples illustrating descending second steps:

- a) *op. 5, Nr. 30*: Treble clef, C major, 4/4 time. Notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3. Lyric: *A-dams und b -- vae Sünd*.
- b) *op. 1, Nr. 36*: Treble clef, D major, 4/4 time. Notes: G4, F#4, E4, D4, C4, B3. Lyric: *ab i-ni -- ti-o*.

Der chromatische Quartfall, der sogenannte Lamento- oder Crucifixusbass, welcher in der Musik dieser Epoche so ausserordentlich beliebt ist (140), begegnet uns auch bei Gletle:

Beispiel 30

One musical example illustrating a chromatic quart fall:

- op. 1, Nr. 17*: Bass clef, C major, 4/4 time. Labeled *Bc.*. Notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1. This is the characteristic 'Lamento' or 'Crucifixus' bass.

Wir hätten damit die wichtigsten Formeln von Gletles Tonsprache aufgezählt. Alle übrigen Erscheinungen und Eigentümlichkeiten in seiner Melodik, so etwa die Verwendung übermässiger und vermin- derter Intervalle, hängen aufs engste mit der Textdeutung zusammen.

b) Textdeutung in der Melodik

Die Musiktheoretiker und Komponisten des 17. Jahrhunderts heben mit Nachdruck immer wieder die Wichtigkeit und Bedeutung des Wortes hervor. Sämtliche Eigenschaften und Qualitäten, die das Textwort in sich schliesst, müssen auch in der Vertonung zum Ausdruck kommen. So entsteht einerseits die *Tonmalerei mehr äusserlicher Art*, indem z.B. durch Figuren und Koloraturen bestimmte Bewegungsbegriffe veranschaulicht werden; andererseits aber bildet sich eine *Ton-symbolik höherer Art* heraus, nämlich, „die klare und bestimmte Wiedergabe des geistigen Grundcharakters der zur Darstellung gewählten Vorgänge“ (141), wobei es sich in erster Linie um die sinngemässe musikalische Ausdeutung von Affektbegriffen, wie Freude, Traurigkeit usw., handelt. – Es ist sehr aufschlussreich, Gletles Melodik auf ihren Ausdrucksgehalt hin zu untersuchen. Die diesbezüglichen Forderungen der zeitgenössischen Theoretiker sind bei ihm durchaus erfüllt. Ja, wir können feststellen, dass er oft im Ausmalen und Ausdeuten der Textworte fast zu weit geht (zu viele Wortwiederholungen, endlose Melismenketten!) und dadurch den Zuhörer ermüdet. Dies gilt in besonderem Masse für die Schilderung von Bewegungsvorgängen, wie *currere, transire, venire, surgere, descendere, fugere, evolare, conicere, tendere*, dann auch *certare, pugnare, deturbare*:

Beispiel 31

Op. 1
Nr. 30
a)
e - - - vo-let

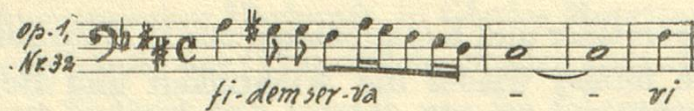
Op. 5.
Nr. 16
b)
Mors ian-ten - - - - - dit ar-ram su-am

Op. 5.
Nr. 26
c)
pugna - - - rit

d)
de-tur-ba - - - - - rit in ba-ra-thrum

Im Gegensatz zu den energisch dahineilenden Bewegungsfiguren werden Begriffe, welche einen lang andauernden Zustand umschreiben (*prolongare, servare, longitudo, longanimis, perennis* u. a.) in einfacher Weise durch lang gehaltene Notenwerte veranschaulicht:

Beispiel 32



Wo vom „Tal der Tränen“ die Rede ist (z.B. in den Salve regina-Kompositionen) lässt Gletle die Singstimme regelmässig in die tiefste Lage hinuntersteigen:

Beispiel 33



Solche und viele ähnliche tonmalerische Züge weisen auch die geistlichen Konzerte von Kerll und Mayr auf. Manchmal scheint es, als ob Gletle, namentlich dort, wo er Neudichtungen vertont, im Ausmalen der Textworte noch weiter gehe als die genannten Komponisten. Beispiele ausgesprochen naturalistischer Tonmalerei finden sich in Gletles Motettenwerk allerdings sehr selten. Die Würde der kirchlichen Haltung bleibt gewahrt. Eine Stelle wie die folgende aus op. 5, Nr. 16, wo das Zähneklappern der Verdammten in der Hölle durch eine Art von Tremolieren der Singstimme zum Ausdruck gebracht wird, bildet deshalb eine Ausnahme:

Beispiel 34



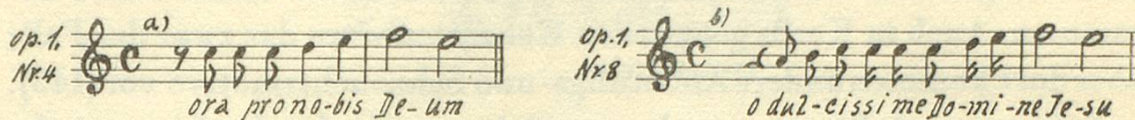
Bei der musikalischen Ausdeutung bestimmter menschlicher Affekte legen wohl alle Komponisten des 17. Jahrhunderts grossen Wert auf die *Freuden- und Verherrlichungsmelismatik*. So finden wir auch in Gletles Motetten das reichste Figurenwerk und die längsten Passagen auf Textworte, wie *laetari, gaudere, laudare, cantare, gloria, saeculum, in aeternum*. Bei Schlüssen auf Alleluja oder Amen will mitunter der Jubel kein Ende nehmen. Es wäre hier etwa an das erwähnte Amen der Motette op. 5, Nr. 20 zu erinnern (142).

Inbrünstiger *Anbetung*, glühender *Sehnsucht* nach Erlösung durch Christus, demutsvollem *Bitten* um die Gnade des Herrn weiss der

Komponist starken Gefühlsausdruck zu verleihen. Die melodische Gestaltung solcher Stellen geschieht auf drei verschiedene Arten.

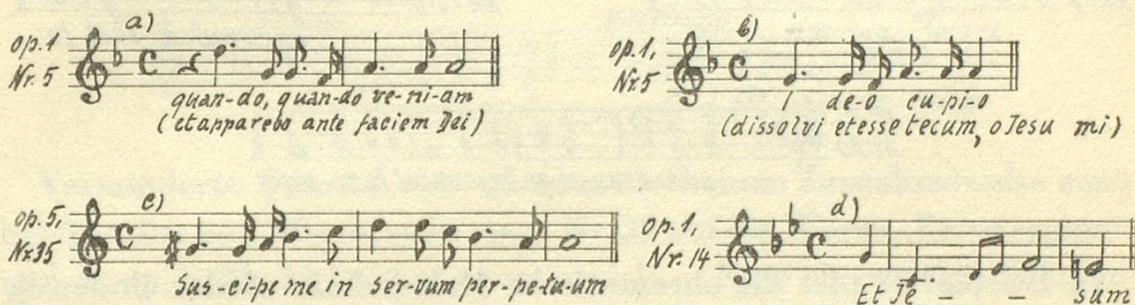
I. Die Melodielinie steigt, meist stufenweise, empor und endigt mit fallendem kleinem Sekundschrift auf längeren Notenwerten (143):

Beispiel 35



II. Die Melodielinie beginnt mit spannungsreicher Punktierung und hat sowohl steigende als auch fallende Tendenz (144):

Beispiel 36



In Beispiel 36 d sind gewissermassen die Ausdrucksformen I und II vereinigt.

III. Die Melodie steigt in kleinen Sekundschriften aufwärts (144 a):

Beispiel 37

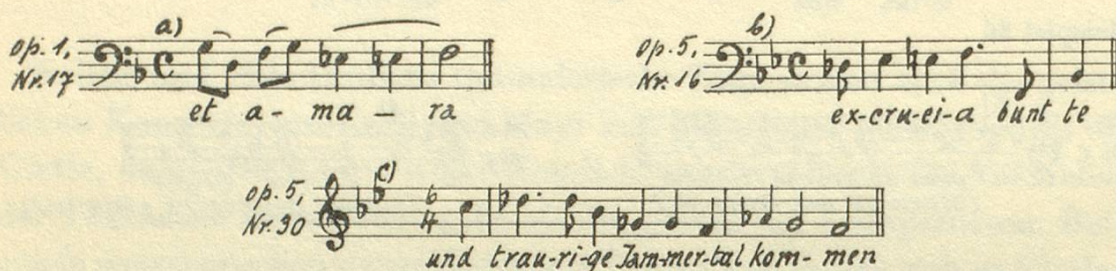


Solche Sehnsuchtsmotive verwendet Gletle sehr oft. Eine stark subjektive Anteilnahme des Komponisten ist an diesen Stellen spürbar.

Am äussern Melodieverlauf allein kann dies nicht so leicht festgestellt werden. Wir müssen versuchen, diese Affektthematik selbst nachzuerleben; erst dann können wir ihre innere Dynamik recht erfassen. Es scheint, als ob sich in Gletles Melodik hier einer der persönlichsten und eigensten Züge hervordränge. Vielleicht hängt dies mit dem besonders inbrünstigen und schwärmerischen Charakter vieler seiner Texte zusammen. Auch in Kerlls geistlichen Konzerten wäre das zwar der Fall; aber dort kommen andere Anbetungs- und Sehnsuchtsmotive vor (145).

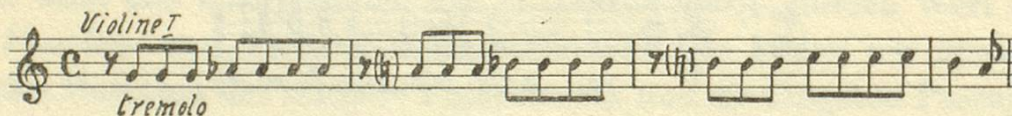
Schmerz und Trauer werden zunächst auch durch chromatische Führung zum Ausdruck gebracht:

Beispiel 38



In Beispiel 38c ist die chromatische Melodielinie wieder eindeutig durch die Harmoniefolge (Neapolitanischer Sextakkord!) bestimmt. – Diese „Schmerzenschromatik“ spielt auch in die Instrumentalpartien hinüber. Wir finden sie in den Einleitungssonatinen zu „Defecit gaudium“ (op. 5, Nr. 14) und „Domine non sum dignus“ (op. 5, Nr. 22); sie bereitet dort gewissermassen auf den Stimmungsgehalt der betreffenden Motetten vor. In op. 1, Nr. 23 setzen die Instrumente nach den Textworten „in hac lachrimarum valle“ mit dem folgenden chromatischen Aufstieg ein:

Beispiel 39



Beim Schmerzensaffekt tauchen häufig übermässige oder verminderte Intervallsprünge auf. Gletle erlaubt sich dem musikalischen Ausdruck zuliebe manche Kühnheit in der melodischen Fortschreitung. Wendungen wie die folgenden dürften in Gletles näherer Umgebung eher selten zu finden sein (146):

Beispiel 40

Op. 1, Nr. 16 a) aut e-heu in-fe-lix
(te manet aeter-nitas)

Op. 5, Nr. 16 b) et-i-bio qui do-lo-res

Op. 5, Nr. 33 c) qui-a cru-ci-or

Der Anfang der Motette op. 5, Nr. 33, der sich ebenfalls eines solchen Schmerzensmotivs bedient, erinnert stark an eine Stelle aus Carissimis „Jephthe“ (147):

Beispiel 41

a) Gletle Mi-se-re-mi-ni-me-i

b) Carissimi Ec-ce mo-ri-ar vir-go

Verminderte Quarten und Quinten erscheinen ausnahmsweise auch bei Anrufen und Bitten, so in op. 1, Nr. 29 auf die Worte „Salve regina“ und in op. 1, Nr. 33 bei „ora pro nobis“. – Eine eigenartige Schmerzensstelle verdient noch besonderer Erwähnung. In der Motette op. 5, Nr. 20 wird das Weinen durch Brechung eines fallenden kleinen Nonakkords verdeutlicht:

Beispiel 42

in fle - - tu

Bei der Untersuchung von Gletles Textdeutung darf ein Umstand nie vergessen werden: all die aufgezählten Motive erfahren dadurch, dass sie – oft mehrmals – sequenzmässig wiederholt werden, erst noch eine gewaltige Steigerung ihrer Ausdrucksfähigkeit. Es kommt bei Gletle höchstens ausnahmsweise vor, dass ein Motiv nur ein einziges Mal auftritt (148). „Es ist eine barocke Lust, alles zweimal zu sagen“ – dieser treffliche Ausspruch, den wir bei A. Hübscher lesen (149), bewahrheitet sich bei Gletle auf Schritt und Tritt. In den Messkompositionen scheinen allerdings bei Molitor und Benniger, namentlich aber bei Suevus, Wortwiederholungen eine noch viel grössere Rolle zu spielen als bei Gletle (150).

5. Harmonik

Gletles Harmonik bewegt sich im Rahmen des modernen Dur-Moll-Systems. Zwar sind noch kirchentonartige Reste vorhanden, aber sie fallen kaum ins Gewicht. Allein schon die Häufigkeit des Quartsextakkords genügt, um Gletles neuzeitlich gerichtete Harmonik zu belegen. Aber auch der Dominantseptakkord und der verminderte Septakkord gehören bei ihm nicht zu den Seltenheiten. Die folgende Stelle aus der Motette op.1, Nr.14, welche dank ihrer Gefühlsgeladenheit auch für die Textdeutung ein treffliches Beispiel liefert, möge klarmachen, wie sehr manchmal Gletles Harmonik in die Zukunft weist:

Beispiel 43

The musical score for Example 43 consists of two staves: Altus/Tenor (top) and Bassus (bottom). The time signature is 3/2, and the key signature has one flat (B-flat). The tempo/meter marking is 'T. 42'. The lyrics are written below the notes: 'il-los tu-os mi-se-ri-cor-des o-cu los'. The Altus/Tenor part features a series of chords, including a quartsext chord in the first measure. The Bassus part provides a harmonic foundation with sustained notes and chords.

In den ariosen Teilen der Motetten verläuft das harmonische Geschehen meist sehr einfach und bietet keine sonderlichen Überraschungen. Harmonische „Extravaganzen“ finden wir häufig in den Rezitativabschnitten oder gelegentlich in den Instrumentalpartien. Besonders hervorstechende Stellen sind meist durch den Text bedingt. Auffällig ist der starke tonartliche Wechsel innerhalb der Stücke, ja sogar innerhalb einzelner Abschnitte (151). Auch das Tongeschlecht kann rasch und unvermutet ändern.

a) Tonarten

Gletle leitet, wie das im 17. Jahrhundert noch allgemein üblich ist, die Tonarten gewöhnlich von den Kirchentönen ab: die Kreuztonarten vom Mixolydischen, die B-Tonarten vom Lydischen und die Molltonarten vom Dorischen. So erscheint z.B. G-dur immer ohne Vorzeichnung, A-dur manchmal mit zwei Kreuzen, B-dur zweimal mit einem B, e-moll meist mit zwei Kreuzen, g-moll mit einem B usw. Allerdings verfährt dabei der Komponist nicht konsequent, denn bei D-dur setzt er beispielsweise immer zwei Kreuze, bei B-dur mitunter zwei B. Die Vorzeichnungen sind recht schwankend (152). Von den

72 Nummern der beiden Motettensammlungen stehen 47 in Durtonarten, 25 in Molltonarten. Bei den Durtonarten werden vor allem die Kreuztonarten bevorzugt. Tonarten mit mehr als drei Vorzeichen sind als Haupttonarten nicht vertreten. Über die Verwendung der einzelnen Tonarten kann uns die folgende Aufstellung orientieren. Wir finden insgesamt in beiden Sammlungen an Durtonarten:

C-dur	12 mal	A-dur	8 mal
G-dur	7 mal	F-dur	5 mal
D-dur	11 mal	B-dur	4 mal

an Molltonarten:

a-moll	6 mal	d-moll	4 mal
e-moll	6 mal	g-moll	4 mal
h-moll	1 mal	c-moll	4 mal

Im Verlaufe der einzelnen Motetten kommen noch häufig vor E-dur, Es-dur und f-moll; auch fis-moll und b-moll werden gelegentlich berührt. Alle übrigen Tonarten aber fehlen gänzlich oder tauchen nur ganz ausnahmsweise auf.

b) Reste altertümlicher Harmonik

In einigen Stücken verspüren wir ein Nachwirken der Harmonik der älteren Zeit. Kirchentonartlich gefärbt ist die Motette op. 1, Nr. 5 „Ad perennis vitae fontem“; sie schwankt zwischen g-moll und g-dorisch (transponiert!). Eine wichtige Rolle spielen in dieser Motette auch die Durparallele B-dur und deren Dominante (die siebente Stufe!) und die Tonart der Subdominante (c-moll), während die Dominante weniger stark betont wird (153). Dorische Wendungen finden sich namentlich am Anfang der einzelnen Textabschnitte der Motette; allerdings biegt der Komponist dann jeweils rasch nach Dur oder Moll ab (153 a):

Beispiel 44

Cantus
I/II

Organum

a) 7.1

b) 7.60

Ad per-en-nis vi-tae fon-tem Si-cut cer-vus de-si-de-rat fon-

Dorische Anklänge treffen wir ebenfalls in der Motette op. 5, Nr. 33; dort erscheint auch (in Takt 3) eine Molldominante mit Tonikabedeutung. In den dorisch gefärbten Stücken wird aber der Leitton, wenn er auf die erhöhte sechste Stufe folgt, gewöhnlich auch erhöht, so dass wir die betreffenden Stellen ebensogut als Melodisch-Moll auffassen können. Solche zwischen Dorisch und Melodisch-Moll schillernde Stellen kommen bei Gletle häufig vor. Ein Beispiel aus dem Terzett op. 1, Nr. 16 möge hier angeführt sein (154):

Beispiel 45

Example 45 shows a musical score for Cantus I and Bassus. The Cantus I part is in treble clef with a 3/2 time signature and a key signature of one sharp (F#). The Bassus part is in bass clef with a 3/2 time signature and a key signature of one sharp (F#). The music is in 3/2 time. The lyrics are: "O, quam lon-ga es, ae-ter-ni-tas,".

Altertümlich wirken gewisse Dreiklangsverbindungen, wie etwa die Folge Tonika-Dominante-Subdominante-Tonika, wo der funktionelle Zusammenhang der einzelnen Akkorde noch wenig ausgeprägt ist. Diese Stellen (z. B. in op. 5, Nr. 18, 23 und 30) haben etwas Ungelenkes und Steifes an sich (155):

Beispiel 46

Example 46 shows a musical score for Bassus and Organum. The Bassus part is in bass clef with a 3/2 time signature and a key signature of one sharp (F#). The Organum part is in bass clef with a 3/2 time signature and a key signature of one sharp (F#). The music is in 3/2 time. The lyrics are: "tu no-bis vic-tor bu no-bis vic-tor Rex mi-se-re-re".

Ähnliche Akkordfolgen finden sich namentlich auch bei Einschnitten (vgl. weiter unten).

c) Tonale Folge der Einzelabschnitte

Von der grossen Freiheit, welche in der tonalen Folge der einzelnen Abschnitte von Gletles Motetten herrscht, war bereits in Kapitel B 3 die Rede. Mayr springt in seinen geistlichen Solokonzerten mit den Tonarten ebenso unbekümmert um, während die Stücke von Kerll im grossen ganzen tonartlich einheitlicher wirken. – Es können zu Beginn

von neuen Teilgliedern eintreten: die Tonarten der Dominante oder Subdominante, die parallele Dur- oder Molltonart (z. B. in op. 1, Nr. 29, op. 5, Nr. 1 und 27), ferner die Dur- oder Mollvariante (etwa in op. 1, Nr. 21 und 29). Terzverwandte Folgen entstehen, wenn in Moll nach einem Dominantabschluss die parallele Durtonart eintritt. In der Motette op. 5, Nr. 16, welche in c-moll steht, folgt z. B. bei einem Einschnitt auf einen G-dur-Schluss Es-dur, in op. 1, Nr. 36 wird einmal auf der Dominante von e-moll geschlossen und hierauf in G-dur weitergefahren usw. In op. 5, Nr. 35 (G-dur!) tritt am Anfang eines neuen Textabschnittes sogar die Dominante der Subdominantparallelen (= Dominante der zweiten Stufe) ein, das heisst es folgt E-dur auf G-dur (156). Gelegentlich streift der Komponist, wenn er bei einem Einschnitt die siebente Stufe eintreten lässt, das Mixolydische. Bei solchen Stellen, wo man den Eindruck bekommt, es werde an einem ganz andern Ort weitergefahren, will Gletle offenbar den Einschnitt absichtlich scharf herausarbeiten; er setzt in diesem Fall auch gerne Fermate und Doppelstrich. Diese tonale Folge liegt z. B. vor in op. 1, Nr. 4 (G-dur/F-dur) und op. 5, Nr. 7 (F-dur/Es-dur); wir finden sie auch bei Kerll (157).

d) Modulationen innerhalb der Teilglieder

Das häufige Modulieren gehört zum Wesen von Gletles Stil. Die Hauptmittel seiner melodischen Fortspinnung, Imitation und Sequenz, sind mit der Modulation eng verbunden. Motive wie das folgende aus op. 5, Nr. 1 leben sozusagen nur von der Modulation:

Beispiel 47

The musical score for 'Cantus vel Tenor' and 'Organum' from Gletles Motettensammlungen, op. 5, Nr. 1. The Cantus part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The Organum part is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are 'et no-li ob-li vis ci et no li ob li vis ci'.

In diesem Sinne werden Modulationen einfacher Art verwendet, Modulationen nach der Dominant- oder Subdominanttonart, nach der Parallelen oder (in Dur sehr häufig!) nach der Tonart der zweiten Stufe. Infolge des raschen Wechsels der Tonarten und der Tongeschlechter entstehen gerne querständige Wirkungen (158):

Beispiel 48

Example 48 shows a musical score for three parts: Cantus, Tenor, and Organ. The Cantus part is in G major (one sharp) and 3/2 time, with a tempo marking of *allegro*. The lyrics are "o jeru-sa lem ad nos con-". The Tenor part is in G major and 3/2 time, with a tempo marking of *op. 1 Nr. 15*. The lyrics are "il-los tu-os mi-se-ri". The Organ part is in G major and 3/2 time, with a tempo marking of *Op. 1 Nr. 15*. The Organ part has a key signature change to F major (one flat) in the second measure.

Mit diesen einfachen Modulationen aber begnügt sich Gletle nicht. Er liebt es, auch in ferner liegende Tonarten abzubiegen, und zwar geschieht dies häufig ruckweise und überraschend. Unerwartete Dur- oder Mollwendungen, namentlich bei Abschlüssen, sind für Gletles Harmonik sehr typisch (159). In der Motette op. 1, Nr. 3 ertönt z. B. im drittletzten Takt nach einer A-dur-Kadenz plötzlich der F-dur-Dreiklang; dieser wird sodann als sechste Stufe von a-moll aufgefasst, und der A-dur-Akkord erscheint wieder im Schlusstakt. Solche Stellen haben einen eigentümlich süßen, man möchte fast sagen, lyrischen Charakter. Diese weiche Harmonik entspricht durchaus der glatten und fließenden Melodik der Gletleschen „Arien“ und gehört als nicht unwesentlicher Faktor zu den Stilmerkmalen des Komponisten. Ein hübsches Beispiel einer derartigen Modulation liefert auch der Anfang von op. 1, Nr. 11 (160):

Beispiel 49

Example 49 shows a musical score for three parts: Alto, Tenor, and Bass. The Alto part is in G major (one sharp) and 3/2 time, with a tempo marking of *Largo*. The lyrics are "qui spe-rat pas-ci-tur, qui spe-rat fru-i-tur,". The Tenor part is in G major and 3/2 time. The Bass part is in G major and 3/2 time. The score shows a modulation from G major to F major (one flat) in the second measure.

Da und dort folgen mehrere Modulationen so dicht aufeinander, dass eigentliche *Modulationsketten* entstehen. Dies trifft u. a. zu in der

nur fünf Takte langen Sonatina zur Motette op.5, Nr.22, wo hintereinander die folgenden Tonarten auftreten: F-dur, D-dur, g-moll, G-dur, c-moll, C-dur, f-moll, F-dur. In op.1, Nr.23 steht eine mit reichlicher Chromatik versehene Modulationskette im Dienste der Textdeutung (161). Sie führt von C-dur über a-moll, h-moll, e-moll, d-moll, c-moll nach C-dur zurück (Takt 35–42), worauf erst noch die Instrumente eine zweite, kleinere Kette anschliessen; diese strebt über f-moll, g-moll und a-moll wiederum der Haupttonart C-dur zu (Takt 43–49).

e) Behandlung der Dissonanzen

In Gletles Motetten stossen wir allenthalben auf dissonante Klänge. Sie erscheinen am häufigsten bei *Vorhaltsbildungen* in der *Kadenz*. Es kommt kaum vor, dass einmal ohne Vorhalt kadenziert wird. Der Quartvorhalt vor der Terz, oft (wie z.B. in Beispiel 51 a) in Verbindung mit der Voraussnahme des Grundtons vom Schlussakkord auftretend, wird zur stereotypen Kadenzformel. Daneben finden wir in den Kadenzen vor der Dominante auch oft den Quartsext- und den Quintsextakkord. Halbschlüsse und phrygische Schlüsse werden gerne mit Septvorhalten gebildet (161a); dabei geht der Komponist der übermässigen Sext, wenn diese fällig wäre, durch chromatische Erhöhung des Basses vorsichtig aus dem Wege (z.B. in op.1, Nr.16, Takt 42 und in op.5, Nr.33, Takt 69):

Beispiel 50

Manchmal stehen in einer Kadenz zwei oder mehrere ineinandergreifende Vorhalte nebeneinander. Oft treffen wir vor dem stereotypen Quartvorhalt einen Septvorhalt, der auch, wie Beispiel 51 b zeigt, frei und unvorbereitet eintreten kann (162):

Beispiel 51

vorkommen, ergeben sich dadurch gelegentlich querständige Wirkungen (vgl. Beispiel 54 c):

Beispiel 54

The image displays three musical staves from Gletles Motettensammlungen. The top left staff is for Tenor, Op. 1 Nr. 12, measure 37, with the lyrics "illucescat pectori me-o". The top right staff is for Cant. uel T., Op. 5 Nr. 24, measure 43, with the lyrics "la — bi-a tu-a". The bottom staff is for Cant. I, Op. 1 Nr. 5, measure 13, with the lyrics "quan- do quan- do veniam". Each staff includes a basso continuo line with figured bass notation.

Stellen mit solchen Wechselnoten – sie finden sich namentlich in rezitativischen Partien – entbehren nicht eines gewissen harmonischen Reizes; sie muten uns etwas altertümlich an. Bei den Komponisten aus Gletles näherer Umgebung scheint diese Wechselnote weniger bekannt zu sein; dagegen soll sie in den Kompositionen des Franzosen Marc-Antoine Charpentier (1634–1704) häufig vorkommen (166).

f) Satz und Stimmführung

Über Gletles Satzweise wurde schon im Kapitel 3 da und dort gesprochen. Es gibt in seinen Motetten bald rein homophon gesetzte, bald mehr oder weniger polyphone Partien. Die harmonische Faktur hängt von der Stimmenzahl einer Motette ab. Der vollstimmige Satz ist in den beiden Sammlungen nur schwach vertreten. Wir finden ihn in zwei Stücken aus op. 1 und sogar dort nur streckenweise. Dagegen sind die instrumentalen Vor-, Zwischen- und Nachspiele beider Sammlungen mehrheitlich fünfstimmig gesetzt (167). In den Solomotetten, sowie in den Duetten und Terzetten, wird die vollständige Harmonie mit Hilfe der Continuostimme erzielt. In den Terzetten verstärkt der Continuobass, wenn alle drei Singstimmen beschäftigt sind, die unterste Vokalstimme im Einklang oder in der Oktave. Dies trifft auch dann zu, wenn die unterste der drei Singstimmen nicht ein Bass, sondern ein Tenor (wie in op. 1, Nr. 8) oder sogar ein Sopran (wie in op. 1,

Nr.15) ist. – In den Duetten und Terzetten schliessen bei den Einschnitten die Singstimmen gewöhnlich im Einklang oder in der Oktave; Terzschlüsse kommen in diesen Stücken seltener vor und zwar nur innerhalb der Motetten, nie beim Schlussakkord. Häufige Verwendung finden Terzschlüsse hingegen in den instrumentalbegleiteten Motetten und in den Instrumentalsätzen selbst. Eine besonders charakteristische Schlusswendung entsteht dann, wenn die Terz des Schlussakkordes in die oberste Instrumentalstimme zu liegen kommt (168). – Eine Beobachtung, die Vogt insbesondere bei den Messen von Benn und Steingaden macht (169), gilt auch für die Motetten von Gletle: nämlich die Verdoppelung der Terz im Sextakkord, eine Eigentümlichkeit, welche vor allen Dingen im dreistimmigen Satz auffällt, da durch das Wegfallen des Grundtons oder der Quint ein unbefriedigender Klang entsteht.

Gletles *Stimmführung* kann im grossen ganzen als korrekt bezeichnet werden. Grobe Verstösse, wie Quinten- und Oktavenparallelen, kommen selten vor. Zwar scheint das eine und andere Stück, wie z. B. der fünfstimmige Instrumentalsatz, welcher der „Aria“ op.5, Nr.36 beigegeben ist, etwas flüchtiger gearbeitet zu sein. Um Querstände kümmert sich der Komponist nicht stark, denn solche treffen wir allorten an (170); einige haben wir schon kennengelernt (vgl. die Beispiele 48 und 54c). Man kann sich allerdings manchmal fragen, ob gewisse Querstände eventuell auf fehlende Akzidentien zurückzuführen wären. Sollten wir im folgenden Beispiel aus op.1, Nr.13 in der Altstimme nicht vielleicht *b* lesen statt *h*? Trotz der Antiparallelen (die übrigens bei Gletle recht häufig sind!) würde dann die Stelle doch etwas weniger befremdend klingen:

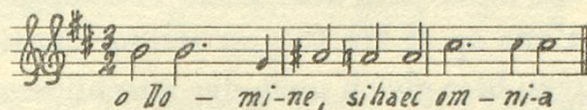
Beispiel 55

Example 55 is a musical score for three parts: Altus, Tenor, and Organum. The time signature is 3/2. The Altus staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Tenor staff is also in treble clef with a key signature of one flat. The Organum staff is in bass clef with a key signature of one flat. The lyrics "a - pe - ri - e - tur" are written below the Altus staff. The score shows a melodic line in the Altus staff with some antiparallels, and the Organum staff provides a harmonic accompaniment.

In einzelnen Stimmen treten gelegentlich ungeschickte melodische Fortschreitungen auf. Septimen- und Nonsprünge sowie übermässige

Sekunden, Quarten und Quinten werden verlangt (171). In op.1, Nr.36 (Takt 88 ff.) sollte der Tenor als vierte Stimme im fünfstimmigen Satz folgende „Melodie“ intonieren:

Beispiel 56



Diese unsangliche Wendung in einer der Mittelstimmen kommt bei dieser streng homophon gesetzten Partie durch den raschen Akkordwechsel zustande.

g) Textdeutung

Nicht minder stark als die Melodik stellt sich auch die Harmonik in den Dienst der Tonmalerei. In Frage kommen vor allen Dingen diejenigen Textstellen, wo Trauer, Schmerz oder Reue zum Ausdruck gebracht werden sollen. Aber auch bei schwärmerischer Anbetung und bei Ausrufen freudigen Ergriffenseins finden wir bezeichnende harmonische Wendungen. Rascher Wechsel des Tongeschlechts, Verwendung bestimmter Akkorde (Dominantseptakkord, Neap. Sextakkord) und scharfe Dissonanzen bei Vorhalten und über Orgelpunkten sind die Hauptmittel der Textinterpretation, die hier in Frage kommen. – Plötzlich auftauchendes Moll finden wir in den Schlusstakten der Motette op.1, Nr.3 beim Worte „miserere“ und in op.1, Nr.8 bei „crucifixus“ (Takt 35) und „dignatus es mori“ (172):

Beispiel 57



In op.1, Nr.14 erscheint auf das Wort „misericordes“ jener gehaltene, sehnsuchtsvolle Dominantseptakkord (vgl. Beispiel 43). – Den bekannten Septvorhalt vor der Sext finden wir beispielsweise in op.1, Nr.12 (Takt 85) bei „peccata mea defleam“ und in op.5, Nr.3 (Takt 9) in Verbindung mit einem Sehnsuchtsmotiv (was sehr häufig vorkommt) auf den Vokativ „castissime Jesu“ (172 a). – Der neapolita-

nische Sextakkord findet u. a. Verwendung in op. 5, Nr. 8 bei der Stelle „Ipsi me tota devotione committo“ (Takt 124 und 130) und in op. 5, Nr. 30 (Takt 94 ff.), wo er, viermal hintereinander auftretend, in echt „barocker“ Art das Elend des irdischen Jammertales schildern soll (173). Rufen wir uns auch jene drastische Tremolostelle mit der neapolitanischen Sext aus op. 5, Nr. 16 („et stridor dentium“) in Erinnerung (174). Wir fügen hier gleich noch das anschliessende kurze Nachspiel der Instrumente an, in welchem diese neapolitanische Harmonik auf kühne und interessante Weise variiert erscheint (175):

Beispiel 58



Manchmal erstreckt sich, je nach dem Text, eine harmonisch ausdrucksvoll gestaltete Partie über mehrere Takte hin; dies trifft zu z. B. in op. 1, Nr. 16 (Takt 58–63), wo alle dem Komponisten zur Verfügung stehenden Affektklänge zur Darstellung der Fegefeuerqualen herangezogen werden (176):

Beispiel 59

Eine Stelle, die in ähnlicher Weise harmonisch gewürzt ist, findet sich im gleichen Stück (Takt 40 ff.) bei den Worten „atrocissima flammaram incendia“. – In der Motette op. 1, Nr. 9 werden die Textworte „Exacuerunt ut gladium linguas suas“ (Takt 48/49) durch einen schneidenden Septvorhalt über einem Orgelpunkt veranschaulicht. Durch scharfe Dissonanz – ebenfalls über einem Orgelpunkt – wird am Anfang der Motette op. 5, Nr. 33 das Wort „Miseremini“ wiedergegeben (vgl. Beispiel 5). Trefflich versteht Gletle in op. 1, Nr. 15 das Wort „suspirmus“ in Töne umzusetzen:

Beispiel 60

Cantus II/III

Organum

In su - spi-ra - - mus ge-(mentes)

su - spi-ra - mus

b3
2 1
4 3

Wir sehen, dass der Komponist, wenn er die Harmonik in den Dienst der Textdeutung stellt, vor allem Dissonanzen bevorzugt oder bestimmte Akkorde verwendet. Er kann aber auch durch das Nebeneinanderstellen von gewöhnlichen Dreiklängen ebenfalls überraschende Wirkungen erzielen, so etwa – wir kamen bereits in den Abschnitten über die tonale Folge und die Modulationen darauf zu sprechen –, wenn er nach der Tonika die siebente Stufe anschlägt, oder wenn er gar einen terzverwandten Akkord erklingen lässt. Das letztere finden wir z. B. in op. 5, Nr. 10 bei einem ekstatischen Ausruf der Bewunderung (177):

Beispiel 61

Viol. II/III

Organum

7.87 Tardissimo

quam mi-ra-bi-lis

0, 0, 0, 0

6. Taktarten und Rhythmus

a) Die Verwendung der Taktarten

Gletle verwendet in seinen Motetten am allermeisten den $\frac{4}{4}$ - (geschrieben: C) und den $\frac{3}{2}$ -Takt, die Taktarten, welche zu seiner Zeit die gebräuchlichsten sind (178). An dritter Stelle steht der $\frac{6}{4}$ -Takt; wir finden ihn in 15 Nummern aus op. 1 und in sechs Nummern aus op. 5. Von den übrigen Taktarten trifft man noch den $\frac{3}{4}$ -Takt, und zwar in sechs Stücken der zweiten Sammlung; in der älteren Sammlung begegnet er uns nur einmal, in Nr. 33 (179). Der $\frac{12}{8}$ -Takt, den Gletle auch in seinen Messen verwendet, kommt in beiden Sammlungen je einmal vor, der $\frac{3}{8}$ -Takt ist einzig in op. 5, Nr. 30 vertreten. – In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts lösen die noch heute gebräuchlichen Taktarten ($\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$) allmählich die ältern

($\frac{3}{1}$ und $\frac{3}{2}$) ab. Gletle steht mitten in diesem Ablösungsprozess. Bei ihm spielt einerseits der $\frac{3}{2}$ -Takt noch eine wichtige Rolle, während er andererseits schon den $\frac{3}{8}$ - und den $\frac{12}{8}$ -Takt kennt. Im Vergleich zu Kerll und Mayr nimmt Gletle in dieser Beziehung eine Mittelstellung ein. Kerll, der sich am konservativsten zeigt, verwendet in seinen geistlichen Konzerten von 1669 noch den $\frac{3}{1}$ -Takt (179 a); in Mayrs Sologesängen von 1681 verschwindet hingegen – zum mindesten in den sieben von Fellerer veröffentlichten Kompositionen – sogar schon der $\frac{3}{2}$ -Takt. Auch im Gebrauch der kleinen und kleinsten Notenwerte hält Gletle die Mitte. 32stels-Noten kommen bei ihm nicht sehr oft vor, bei Kerll sind sie noch kaum vorhanden, während sie dagegen bei Mayr recht häufig anzutreffen sind (180). – Je nach dem zu vertonenden Text und dem musikalischen Aufbau einer Motette, macht Gletle mehr oder weniger reichen Gebrauch vom *Taktwechsel*. Wie die Setzweise, die Besetzung, die Mitwirkung von Instrumenten und die Veränderung von Tonart und Tongeschlecht, gehört auch der Taktwechsel zu den formbildenden Elementen. In der Motette op. 1, Nr. 16 (121 Takte!) mit ihren Refrainbildungen tritt beispielsweise elfmal Taktwechsel ein, in op. 5, Nr. 30, einem allerdings ausgedehnteren Stück, sogar 13mal (181). Besonders starkem Taktwechsel unterworfen sind vor allem die Motetten, welche Neudichtungen vertonen. Die liturgischen Kompositionen wirken ja auch in anderer Beziehung einheitlicher und geschlossener. Einzelne Motetten, wie op. 1, Nr. 20 („Pie Pellicane“) oder op. 5, Nr. 34 („Popule meus“), verlassen ihre Taktart gar nicht. – In den Rezitativabschnitten verwendet Gletle den $\frac{4}{4}$ -Takt. Die ariosen Partien stehen im $\frac{3}{2}$ -, $\frac{3}{4}$ - oder $\frac{6}{4}$ -Takt.


b) Die häufigsten rhythmischen Formeln

Gletles Musik ist rhythmisch sehr belebt. Wir haben schon im vierten Kapitel festgestellt, dass gewisse Rhythmen in Verbindung mit bestimmten melodischen Formeln auftreten. Punktierte Rhythmen und Daktylen finden wir gerne bei Deklamiermotiven; bei den liedhaften Motiven spielen rhythmische Figuren im $\frac{3}{2}$ -Takt eine wichtige Rolle usw. Komplizierte Rhythmen werden im allgemeinen vermieden. Wenn solche aber vorkommen, dann sind sie durch den Text bedingt (vgl. weiter unten). – Auch die rhythmische Seite von Gletles Schreibweise erscheint formelhaft. Er bedient sich einer grösseren

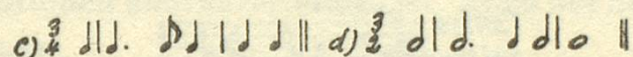
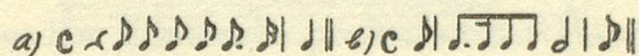
Auswahl von rhythmischen Wendungen, die, allerdings oft in variiertester Gestalt, in seinen Motetten überall zum Vorschein kommen. In den musikalischen Lehrbüchern des 17. Jahrhunderts sind diese rhythmischen Formeln genau aufgezeichnet und erklärt.

I. Im *raschen Zeitmass*, namentlich in Verbindung mit der *Koloratur*, finden wir die folgenden rhythmischen Figuren (181 a)

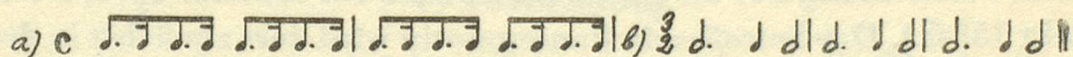


Diese Rhythmen haben etwas Freudiges und Vorwärtsdrängendes an sich. Das rhythmische Element  gehört auch zu dieser Gruppe; es kommt zwar bei Gletle weniger oft vor.

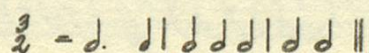
II. Die *punktierten Rhythmen* kommen in rezitativischen und ariosen Partien vor. Häufig tauchen sie auch in Kadenzwendungen auf. Sie sind mitunter von leichtem, tänzerischem Charakter:



Wie diese Beispiele zeigen, tritt die Punktierung meist einzeln, in Verbindung mit gewöhnlichen Notenwerten auf oder wird höchstens zweimal unmittelbar nebeneinandergestellt. Sie kann aber auch ausnahmsweise gehäuft erscheinen und sich sogar während mehreren Takten behaupten (182):



III. *Synkopenmotive* finden wir recht häufig im $\frac{3}{2}$ -Takt, z.B. im ersten Abschnitt der Motette op.5, Nr.27:

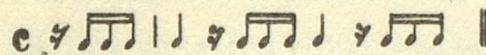


Die Synkope als Mittel zur rhythmischen Belebung eines freudigen Textabschnittes ist im „Regina coeli“ (op.1, Nr.33) in charakteristi-

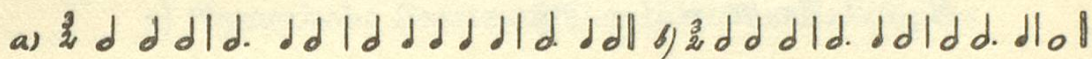
änderter Gestalt, von den drei Singstimmen in imitierender Weise vorgetragen:



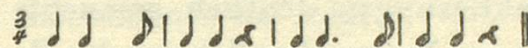
Bei imitatorischer Führung der Stimmen zeigt sich häufig auch der folgende Rhythmus (184):



V. *Tanzartige* Rhythmen erscheinen gerne im Tripeltakt, und zwar im raschen wie im langsamen Tempo. Motive wie die nachstehenden erinnern an den Rhythmus der *Gagliarde* (185):



Das Auftauchen solcher Tanzrhythmen in Gletles Motetten zeigt, dass der Komponist der volkstümlichen Musik sehr nahesteht. Diese frischen, belebenden Rhythmen passen zu der gelockerten und abwechslungsreichen Tonsprache, die für den grössten Teil seiner geistlichen Kompositionen charakteristisch ist. Auch der *Sarabandenrhythmus* ist vertreten:



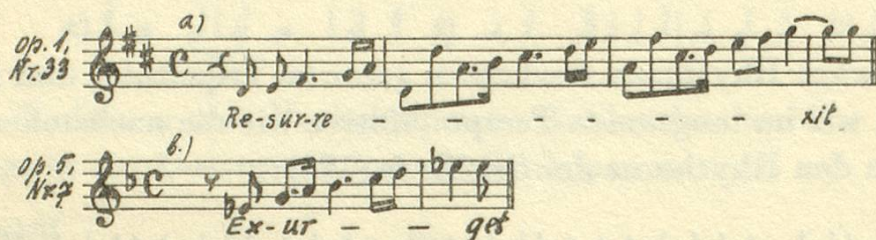
In der Motette op.5, Nr.30 begegnet er uns verschiedentlich, bald in Vokalpartien (z.B. Takt 25 ff.), bald in Ritornellen.

c) Textdeutung

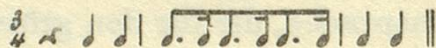
Am Ausmalen von einzelnen Textworten nimmt die Rhythmik weniger starken Anteil als die Melodik und die Harmonik. Immerhin können aus beiden Sammlungen etliche typische Fälle von textbedingter Rhythmik zitiert werden. Pausen, Punktierungen, Synkopenbildungen und die rasche Folge von kleinen Notenwerten stellen die Hauptmittel der mit Hilfe des Rhythmus erzielten Wortcharakterisierung dar. – Pausen lässt der Komponist gerne eintreten bei besonders dramatischen Stellen, z.B. zwischen *Interjektionen* (vgl. etwa

Beispiel 61), in op. 1, Nr. 24 (Takt 55/56 und 66/67) auch bei der mehrmaligen Wiederholung des Wortes „Non“. Wirkungsvoll verwendet Gletle die Pausen bei den verzweifelten Ausrufen „Ah! ah! miseremini mei“ im Rezitativ der Motette op. 5, Nr. 33 (Takt 42). Dort wird auch das stets wiederholte Fragewort „quis“ immer durch Pausen abgetrennt (Takt 24/25, 30/31, 36/37). Erwähnen wir in diesem Zusammenhang nochmals die in Beispiel 60 wiedergegebene *Seufzerstelle* „Suspiramus“ aus op. 1, Nr. 15. – Zur Schilderung von *Bewegungsbegriffen* eignen sich punktierte Rhythmen vorzüglich (186):

Beispiel 64

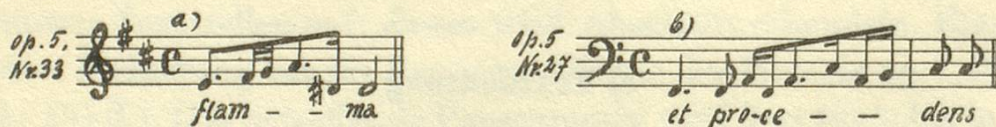


Vogt (S. 101) bezeugt auch bei „Et resurrexit“ in den Messkompositionen punktierte Rhythmen. Mayr verwendet beim Worte „Resurrexit“ einmal den folgenden Rhythmus (187):



In op. 5, Nr. 33 (Takt 65 und 67) wird das Wort „flamma“ ebenfalls durch scharfe Punktierungen deutlich gemacht, während in op. 5, Nr. 27 (Takt 111 ff.) zur Veranschaulichung des Begriffes „procedens“ noch die Synkope mithelfen muss:

Beispiel 65



Damit kommen wir schliesslich zu den *Kampfmotiven*, die wir am ausgeprägtesten in den Motetten op. 1, Nr. 32 („Bonum certamen“) und op. 5, Nr. 26 („Factum est praelium“) vorfinden. In op. 1, Nr. 32 geschieht die Charakterisierung durch rasche 32stels-Figuren bei „certamen“ und durch Synkopen und längere 16tels-Passagen bei „certavi“. Noch drastischer wirken die kämpferischen Rhythmen in op. 5, Nr. 26, wo sich auch die Instrumente am Kampfe beteiligen (188):

Beispiel 66

Violini I & II

Adagio

Vivace

Cantus vel Tenor

Fac-tum est prae-li-um

Org.

Selten werden in Gletles Motetten rhythmische Elemente zur Textdeutung in so intensiver Weise ausgenützt wie gerade in diesem Stück.

7. Instrumente und selbständige Instrumentalsätze

a) Numerische Besetzung des Instrumentalkörpers

In 18 Motetten der ersten Sammlung (Nr. 18–23 und 25–36) und in sämtlichen Stücken der zweiten Sammlung verwendet Gletle ausser der Orgel noch andere Instrumente (189). Wir hätten also – beide Sammlungen zusammengerechnet – insgesamt 54 Kompositionen mit Instrumenten vor uns. Wenn wir die „ad lib.“-Reduktionen ausser Betracht fallen lassen und nur die vom Komponisten ursprünglich vorgesehene Besetzung ins Auge fassen, dann verteilt sich die Anzahl der erforderlichen Instrumente wie folgt:

36 Nummern verlangen	5 Instrumente
9 „ „	3 „
8 „ „	2 „
1 Nummer verlangt	6 „
<hr/>	
Total	54 Nummern

Die Instrumentalbesetzung scheint auf den ersten Blick uneinheitlich zu sein. Es verhält sich jedoch so, dass Gletle überall zwei melodieführende Instrumente – gewöhnlich zwei Violinen – verwendet. Die beiden instrumentalen Mittelstimmen wirken nur harmoniefüllend und treten ganz selten selbständig hervor (190). Das Bassinstrument verstärkt den Continuobass, oft in diminuirter Form. So bedeutet es also keinen prinzipiellen Unterschied, ob nun der Komponist zwei, drei (das heisst zwei Melodieinstrumente und ein Bassinstrument) oder fünf Instrumente vorschreibt. Das Wegfallen von zwei oder drei In-

strumentalstimmen, wie es der Komponist erlaubt, ändert an der Struktur des Satzes nichts (190 a). Es handelt sich fast durchwegs um den „Satz a tre“, wie er für Gletles Zeit charakteristisch ist. Die Besetzung: Zwei Violinen und Bc. finden wir in vielen geistlichen Vokalwerken aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, so z. B. bei Valentin Molitor; auch bei Kerll kommt sie vor (191). Die rein instrumentalen Partien in solchen Kompositionen bilden jeweils eine Art *Triosonate*. Mayr verlangt in den sieben Solokonzerten der Neuausgabe wie Gletle meist zwei, drei oder fünf Instrumente, in drei Stücken aber nur eine einzige Solovioline. Mayr kennt also zwei Prinzipien der Instrumentalbesetzung: die *Triosonate* und die *Solosonate*. Wir könnten seine Instrumentalbesetzung deshalb als mannigfaltiger bezeichnen (192).

b) Wahl und Behandlung der Instrumente

An Streichinstrumenten sind in Gletles Motetten vor allen Dingen die beiden *Violinen* als konzertierende Sopraninstrumente von Wichtigkeit. Seit Monteverdi, der die Vorzüge der Violine erkannt hat, behauptet dieses Instrument den ersten Platz im Orchester der Opern- und Kirchenmusik. Durch die Violine wird die Diskantviole verdrängt oder doch wenigstens auf einen sehr bescheidenen Platz gestellt (193). Nur in fünf Nummern fallen die Violinen weg und übergeben die melodische Führung andern Instrumenten (193 a). – Die Mittelstimmen werden im fünfstimmigen Instrumentalsatz in erster Linie von *Violen* ausgeführt; heute würden wir sie mit Bratschen besetzen. Sie heissen „Viola Alto“ und „Viola Tenore“ oder kurzweg „Viola I“ und „Viola II“ (194). Mehr als zwei Violen verlangt der Komponist nur ausnahmsweise, so in op. 1, Nr. 34, wo folgende Instrumentalbesetzung vorliegt: Zwei Violinen, drei Violen und Streichbass, ferner noch in op. 5, Nr. 30 (zwei Alt-, zwei Tenor- und eine Bassviole, wovon aber die drei tieferen Violen entbehrlich sind). In den Fällen, wo (wie in op. 5, Nr. 30) die Violen dominieren, scheint der Text den Anlass zur Wahl von dunkler klingenden Instrumenten gegeben zu haben. Die in Frage kommenden vier Nummern stehen wohl nicht zufälligerweise in Moll: op. 1, Nr. 21 „Sileat misericordiam“, op. 1, Nr. 22 „Expandisti in cruce“, op. 5, Nr. 30 „Ist dann so gross und greulich“ (wo von der Erbsünde die Rede ist) und op. 5, Nr. 34 „Popule meus“ (Passionstext!). In op. 1,

Nr.21 nennt Gletle die beiden melodieführenden Instrumente „Violeta I“ und „Violeta II“ (195). Es steht jedoch nicht fest, ob der Komponist damit wirklich ein besonderes Instrument (etwa eine Diskantviole) gemeint hat, da er im Stimmbuch der ersten Violine das betreffende Instrument als „Viola I“ bezeichnet (196). – Das tiefste Streichinstrument wird gewöhnlich „*Viola Basso*“ genannt; es entspricht der tiefen Gambe (197).

Von den Blasinstrumenten findet in Gletles Motetten das *Fagott* weitaus am häufigsten Verwendung. Seine Stimme steht im Heft der Viola basso aufgeschrieben. Von diesen beiden Bassinstrumenten kann je nach Belieben das eine durch das andere ersetzt werden (198). Gelegentlich gewinnt man aber den Eindruck, dass der Komponist das Fagott der Bassviole vorzieht, so z. B. in op. 1, Nr. 23, wo er das Bassinstrument überhaupt nur unter dem Namen „Fagoto“ anführt. In den Zwischenspielen von Takt 15 bis 23 und Takt 29 bis 35 steht das Fagott an Beweglichkeit den beiden Violinen nicht nach und hebt sich mit seinen Diminutionen deutlich vom Continuobass ab (199):

Beispiel 67

Es ist einigermaßen auffällig, dass Gletle das Fagott als Bassinstrument (auch in den Psalmen) fast durchwegs ausdrücklich anführt, während andere Komponisten wie Kerll, Mayr, Buxtehude oder Tunder dieses Instrument nur selten speziell erwähnen (200). – Ausser dem Fagott verwendet Gletle an Blasinstrumenten in seinen Motetten gelegentlich *Posaunen* (201). Die höhern „Trombonen“ können aber meist durch Violon, der „Trombon Bassus“ auch durch das Fagott ersetzt werden (202). In op. 1, Nr. 20 verlangt der Komponist ausser der Orgel zwei Violinen und eine Altposaune. Auch hier ist die Bläserstimme verhältnismässig beweglich geführt. Wenn die Motette nicht von einem „Cantus“, sondern von einem Tenor gesungen wird, dann

tritt an die Stelle der Altposaune eine Bassposaune oder Fagott (203). Ein Unikum stellt die Instrumentalbesetzung der Motette op. 5, Nr. 17 „Triumphale canticum“ dar. Wohl kann das Stück auch mit Streichern und Trombonen aufgeführt werden, aber in erster Linie kommt doch die Besetzung mit einer *Trompete* und *Pauken* in Frage (204). Es handelt sich um eine jubelnde Oster- oder Weihnachtsmusik (205). Nur in dieser einen Motette lässt Gletle Trompete und Pauken erschallen. Merkwürdig berührt der Umstand, dass er nur eine einzige Trompete auftreten lässt, während dieses Instrument doch sonst gewöhnlich in der Zweizahl verwendet wird (206). Noch überraschender wirkt die durchgehende solistische Führung der beiden Instrumente. Die Trompete imitiert, genau wie eine Violine, die Melodiephrasen der Solostimme oder duettiert mit ihr in Terzenpassagen. Eine solche Praxis zeigt deutlich, dass Gletle keinen Unterschied zwischen Vokal- und Instrumentalthematik kennt. Trompete und Pauken ertönen nur an den Abschlüssen gleichzeitig, sonst alternieren sie. So kommt es denn häufig vor, dass ein bis zwei Takte lang neben dem Orgelcontinuo nur das Hämmern der „Solopauken“ zu vernehmen ist. Die Pauken führen hier, wie sonst die Bassvioline, die Bassposaune oder das Fagott, eine Art primitiver Bassdiminutionen aus:

Beispiel 68

The musical score for Example 68 consists of three staves. The top staff is for Clarino (treble clef), the middle for Timpana (bass clef), and the bottom for Organum (bass clef). The Clarino part begins with a 'T. 3' marking and features a series of eighth-note patterns. The Timpana part has rests in the first two measures, followed by a rhythmic pattern of eighth notes. The Organum part features a steady eighth-note bass line. A '43' marking is present above the Organum staff in the third measure.

Sicher können wir uns edlere Klangwirkungen vorstellen! Immerhin ist die Absicht des Komponisten, eine Festmusik von elementarer Kraft zu schaffen, klar ersichtlich.

Damit wäre das Instrumentarium der beiden Gletleschen Motettensammlungen aufgezählt. In den Messen und Psalmen finden wir noch den Violone und an Blasinstrumenten die damals noch gerne verwendeten Zinken („Cornetini“). Die „Musica genialis“ von 1675, Gletles erstes Sammelwerk weltlicher Gesänge, enthält auch „2. Sonaten und

36. Trombeterstücklen auff 2. Trombeten Marinen / den Lernenden pro Exercitio“, wie auf dem Titelblatt zu lesen ist. Die „Tromba marina“ (auch Nonnengeige genannt) ist ein mit einer einzigen dicken Saite bespanntes, gegen zwei Meter hohes Streichinstrument, welches dank seines schmetternden Beiklangs noch im 17. Jahrhundert (namentlich in Frauenklöstern) als Trompetenersatz dient. Es geht zurück auf das im Mittelalter bekannte Trumscheit (206 a). Die Oboe, welche zu jener Zeit auch langsam in die Kirchenmusik eindringt, wo sie dann namentlich im 18. Jahrhundert eine so hervorragende Rolle spielt, fehlt bei Gletle noch gänzlich (207).

c) Instrumentaleinleitungen und Zwischenspiele

Wo Gletle in seinen Motetten Instrumente verwendet, überträgt er ihnen gerne auch selbständige Partien. Wichtig sind vor allem die mit den Ausdrücken „Sonatina“, „Sonata“ oder „Sinfonia“ bezeichneten Einleitungen. Auch in Gletles Messen finden wir instrumentale Vor- und Zwischenspiele; seine Messen unterscheiden sich gerade dadurch von denjenigen anderer Schweizerkomponisten des 17. Jahrhunderts. Die Einbeziehung selbständiger Instrumentalpartien in geistliche Vokalkompositionen geht jedenfalls auf italienische Vorbilder zurück (208). – Gletles Einleitungssonatinen sind von sehr knappem Umfang; die kürzeste zählt fünf, die längste sechzehn Takte. Trotz ihrer Kürze lassen sie meist eine deutliche Gliederung erkennen. Es herrscht auf kleinem Raum dasselbe Prinzip der Klangkontrastierung vor wie in den Motetten selbst. Generalpausen, Zwischenkadenzen, Lagenwechsel, Änderung der Satzweise, Wechsel der Tonart oder des Tongeschlechts und dynamische Differenzierungen spalten diese kurzen Einleitungen in kleinste Teile auf. Die sechstaktige „Sonatina“ zu op. 5, Nr. 3 zerfällt z. B. in drei klar erkennbare Teilstücke (209):

Beispiel 69

The musical score for 'Sonatina' (Op. 5, Nr. 3) is presented for Violin I and Organ. The tempo is 'Adagio'. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into three parts: 'Teil I', 'Teil II', and 'Teil III'. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The organ part includes a final cadence symbol at the end.

Manchmal werden diese Sätzchen so stark zerschnitten, dass sie uns in bezug auf ihre Form recht fragwürdig erscheinen (210). Die Kleingliedrigkeit der Instrumentaleinleitungen ist zwar für die Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts gerade typisch. Wir finden sie z.B. auch bei Mayr oder dann namentlich bei norddeutschen Komponisten (211). – Selbständige Instrumentalsätze sind auch den „Arienmotetten“ (op.5, Nr.12, 25, 31 und 32) als Ritornelle beigegeben. In op.5, Nr.2 ertönt an zwei Stellen eine in sich geschlossene „Sonatina“ als Zwischenspiel. Schliesslich wollen wir uns in diesem Zusammenhang an die Rolle der Instrumente in den Motetten op.5, Nr.29 und 36 erinnern, wo gesungene und gespielte Arienstrophen alternieren können.

Für alle diese Instrumentalpartien bevorzugt Gletle den geraden Takt und den homophonen Satz. An der Melodieführung haben fast ausschliesslich die beiden Violinen teil. Gelegentlich tritt noch das Bassinstrument hervor, indem es etwa die Motive der Violinen zu beantworten hat. Die Mittelstimmen (Viola Alto und Tenore) sind überall harmoniefüllend verwendet und greifen nur ausnahmsweise in das melodische Geschehen ein (211a). Der Charakter der „Sonatinen“ hängt vom Text der Motetten ab, die sie einzuleiten oder zu umrahmen haben. Sie bereiten gewissermassen auf den Stimmungsgehalt der Motetten vor. So finden wir denn bald freudige, rhythmisch prägnante Sätzchen, bald feierlich-pathetische Vorspiele von ernster Gemessenheit (212). – Wenn wir auch feststellen müssen, dass einzelne dieser Instrumentalsätze etwas uneinheitlich und zusammengestückelt wirken, so erfreuen sie uns doch alle durch ihren satten und vollen Klang.

8. Notation, Vortragsbezeichnungen und Verzierungen

Gletles Notation kann als modern bezeichnet werden, doch weist sie noch zahlreiche altertümliche Merkmale auf. Alle Notenköpfe zeigen die eckige Form. Wenn auf eine Silbe mehrere Notenwerte entfallen, werden die betreffenden Noten, wie sonst, als getrennte Einzelnoten gesetzt; der Balken findet sich nirgends (213). Die *Taktstriche* werden sparsam und inkonsequent verwendet. Muss eine Note in den nächsten Takt hinübergebunden werden, dann setzt Gletle gewöhnlich einen Punkt für die betreffende Note im neuen Takt. *Ligaturen* fehlen bei Gletle gänzlich, obwohl sie zum Teil damals noch üblich sind (214).

Am Zeilenende taucht regelmässig der *Kustos* auf. *Hemiolenschwärzung* tritt häufig ein im $\frac{3}{2}$ -Takt, wenn an Schlüssen der dreiteilige Takt in den zweiteiligen übergeht:

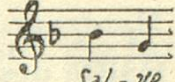
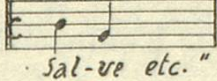
Beispiel 70



Wie aus der Übertragung der obigen Beispiele ersichtlich ist, entsprechen die Notenwerte bei Gletle den heute üblichen Werten: die Brevis gilt für zwei, die Semibrevis für einen Takt; die Minima stellt den Wert der halben Note dar, die Semiminima denjenigen der Viertelnote usw. (215). In den Abschlusstakten setzt Gletle gerne Breven oder Longen; sie werden meist noch mit einer Fermate versehen. – In der Verwendung der *Akzidentien* herrscht grosse Willkür. Fehlende Vorzeichen lassen sich allerdings oft aus der Bezifferung ergänzen. Das *Auflösungszeichen* kennt Gletle noch nicht; wenn ein Kreuz aufgelöst werden muss, setzt er ein B, und wenn ein B aufzulösen ist, setzt er ein Kreuz (216). Gelegentlich erscheinen die Akzidentien nicht *neben* den Noten, die versetzt werden müssen, sondern senkrecht *über* denselben. Ausnahmsweise finden sie sich sogar *unter* den Noten. Bei *Wortwiederholungen* finden wir das Zeichen „ij“, das u. a. auch in der „Seelenmusik“ regelmässig auftaucht. – Die *Generalbassbezifferung* wird im grossen ganzen mit Sorgfalt gehandhabt. Der Sextakkord bleibt zwar gerne unbeziffert. Bei erhöhter oder erniedrigter Terz im Akkord findet sich das betreffende Versetzungszeichen häufig links oberhalb der Bassnote, nicht direkt über der Note selbst; ein Unterschied zwischen den beiden Schreibweisen besteht aber nicht (217). Bei wechselnder Harmonie über einem Orgelpunkt wird mit den neuen Ziffern die Bassnote, auch wenn sie liegen bleibt, nochmals gesetzt; ein Bogen bindet sie an die vorangehende Note an. In op. 1, Nr. 36 kommt an zwei Stellen (Takt 170/171 und 173/174) die Bemerkung „*tasto solo*“ im Wechsel mit der Bezeichnung „*forte*“ vor. Die Vertonung der Textworte „an altitudo, an profundum? nec altitudo, nec profundum“ verlangt nicht nur eine dynamische Kontrastierung, sondern auch eine Verschiebung der Tonlage, was beim Worte „*profundum*“ hier eben durch

„tasto solo“ erzielt werden soll. Somit stünde diese Bezeichnung gewissermassen im Dienste der Textdeutung.

Die Vokalstimmen werden gewöhnlich in den ihrer Lage entsprechenden *Schlüsseln* (Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel) notiert. In den Nr. 17, 31 und 36 des zweiten Motettenwerks verwendet der Komponist für die Solostimme den G-Schlüssel, der sonst nur in den Stimmbüchern der Violinen anzutreffen ist. Ausser diesen Normal-schlüsseln kommen noch vor: der Mezzosopranschlüssel (= C-Schlüssel auf der zweiten Linie), der Baritonschlüssel (= F-Schlüssel auf der dritten Linie) und der Kontrabaßschlüssel (= F-Schlüssel auf der obersten Linie). Solche Schlüssel finden in erster Linie Verwendung als Transponierschlüssel in Fällen, wo z. B. eine Motette für Alt auch einem Tenor oder Diskant zugänglich gemacht werden soll. Wir können daraus ersehen, dass die namentlich im 16. Jahrhundert geübte Praxis der *Chiavetten* auch noch zur Zeit Gletles gelegentlich durchschimmert (218). Die Altmotette op. 1, Nr. 28 ist in den normalen Schlüsseln in D-dur notiert, aber in den Stimmbüchern wird am Anfang jedes Notensystems eine zweite Schlüsselangabe in B-dur beigegeben, mit der Bemerkung „Pro cantando Tenore vel Canto“. Die Singstimme hat in dieser zweiten Notierung aus dem Tenorschlüssel zu singen, die Violinen spielen aus dem Sopranschlüssel, die Violen aus dem Tenorschlüssel, die Bassviolen und die Orgel aus dem Kontrabaßschlüssel (219). Die Altmotette op. 5, Nr. 10 bildet einen Parallelfall; neben der normalen Notierung in C-dur ist eine zweite in A-dur vorgesehen (220). Transpositionen in höhere Lage sind z. B. angegeben in den Motetten op. 1, Nr. 6 und 7 (221). Dass aber das Transponieren zur Zeit Gletles doch schon einige Mühe bereitet zu haben scheint, geht aus der Notierung der Motetten op. 5, Nr. 11 und 15 klar hervor. In der Altmotette op. 5, Nr. 11 steht die Gesangsstimme im Mezzosopranschlüssel in D-dur notiert (222); für die Besetzung mit Tenor oder Cantus gilt die Angabe einer zweiten, transponierten Fassung (G-dur!) im Tenorschlüssel (223). Im Orgelbuch lesen wir nun aber: „Potuisset Bassus Continuus sic clavigari pro utraque voce . . .“ (224). „Sed *facilitatis* ergò pro utraque voce proprius Bassus Cont: positus est.“ Es werden also beide Fassungen vollständig abgedruckt; die erste ist überschrieben „Pro cantando Alto“, die zweite „Pro cantando Tenore vel Canto“. Sämtliche übrigen Instrumentalstimmen weisen eine ausgeschriebene zweite Fassung auf (225). In der Motette „Salve

o amoris“ (op. 5, Nr. 15) für Cantus, Tenor oder Alt bemerkt Gletle im Stimmbuch der „Vox sola“: „Vel cum speciali Partitura et Instrumentis.“ Dann folgt die Fassung für Cantus oder Tenor in e-moll (im Sopranschlüssel notiert!), und am Schluss findet sich der Hinweis „Pro cantando Alto hanc tibi clavigationem imaginare:  vel, si mavis uno Tono altius, istam:  Die Instrumentalstimmen *Sal-ve etc.*“

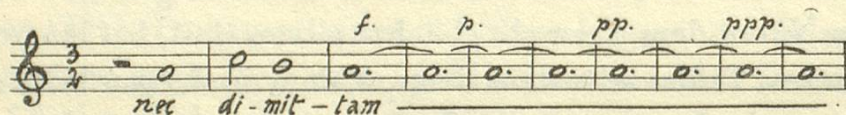
werden auch hier vollständig in doppelter Fassung abgedruckt, zuerst in e-moll, dann in g-moll (226). – Die Motette op. 1, Nr. 20 für Cantus bedingt, falls sie von einem Tenor gesungen wird, einen Besetzungswechsel beim Bassinstrument; an Stelle des im Altschlüssel notierten „Trombone Alto“ tritt dann ein „Trombon Bassus aut Fagot“. Die genannten Instrumente haben in diesem Falle aus der nämlichen Stimme und dem gleichen Schlüssel zu spielen, müssen jedoch, um dem Solisten nicht in die Quere zu kommen um eine Oktave hinuntertransponieren (227).

Verzierungen werden, wofern ihre Ausführung nicht dem Sänger selbst überlassen ist (siehe unten!), in Notenwerten ausgeschrieben. An speziellen Bezeichnungen kommen nur vor „tremolo“ (in op. 1, Nr. 26) und sehr häufig „t“ oder „tr“ für den *Triller*. Diese Abkürzungen für den Triller verwendet der Komponist – ähnlich wie Praetorius in seinem Lehrwerk – ohne Unterschied (228). Max Kuhn behauptet, dass im 17. Jahrhundert die Bezeichnungen „t“ oder „tr“ bei kurzen Noten dem Tremolo gleichzusetzen sind, bei längeren aber dem römischen Triller oder dem Gruppo, dem modernen Triller (228 a). Bei Fuhrmann bedeutet „tr“ den Triller mit grosser Sekund, „t“ denjenigen mit kleiner Sekund (229).

Vorschriften über *Tempo*, *Dynamik* und *Vortragsweise* sind am zahlreichsten in den Stimmbüchern für die Sänger und den Organisten anzutreffen. Die Orgel-, bzw. Bc.-Stimme ist am sorgfältigsten bezeichnet, da der Organist anscheinend bei kirchlichen Aufführungen als verantwortlicher Leiter amtiert. Wie aus gewissen Hinweisen im Orgelbuch hervorgeht, hat er jedenfalls den Sängern und Instrumentisten die Einsätze zu geben (230). Gletles Motetten sind, wenn wir zum Vergleich etwa entsprechende Kompositionen von Hipp, V. Molitor, Kerll oder Mayr danebenhalten, verhältnismässig reich mit Vortragsbezeichnungen versehen. Fast ausnahmslos finden sich bei wich-

tigen Einschnitten Tempoangaben, zum mindesten in *einem* der Stimmbücher. – Die Verwendung von Vortragsbezeichnungen stellt nichts Neues dar. Am Ende des 16. Jahrhunderts tauchen sie z. B. bei Andrea Gabrieli auf. Dynamische Bezeichnungen finden wir bei Banchieri, Monteverdi, Schütz und vielen andern Komponisten aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (231). Besonders genau und sorgfältig bezeichnet sind u. a. die Kompositionen von Charpentier (231 a). Auch Praetorius kommt in seinem Lehrwerk auf diese Bezeichnungen zu sprechen und empfiehlt deren Gebrauch (232). Überraschenderweise erklärt er „piano“ nicht nur als dynamische Bezeichnung, sondern auch als Tempovorschrift (233). – An Tempobezeichnungen kommen in den beiden Motettensammlungen vor: zunächst Largo, Tardo (auch Tardissimo), Adagio und Grave für langsames, dann Allegro, Vivace und Presto (auch *un poco presto*) für rasches Zeitmass (234). Häufig stossen wir auch auf Doppelbezeichnungen wie Adagio rigoroso, Tardo affettuoso, Adagio e piano, Adagio con affetti per tutto, Allegro vivace, Vivace e presto. An dynamischen Vorschriften verwendet Gletle nur piano (auch pianissimo) und forte, vor allem bei Echostellen. Manchmal werden dafür die uns geläufigen Abkürzungen *p* und *f* gesetzt. Ein *Decrescendo* wird vorgeschrieben in op. 5, Nr. 9 beim Abschluss der Textstelle „Tenui eum nec dimittam“, und zwar geschieht dies auf folgende Weise:

Beispiel 71



Ein solches Verklingen würden wir heute etwa mit „morendo“ oder „perdendosi“ benennen. In einer um 1650 entstandenen Komposition von Benedikt *Lechler* finden wir bei einem Abschluss ein *Decrescendo* ebenfalls verdeutlicht durch die rasche Folge der dynamischen Zeichen *p pp ppp pppp* (235). Der Österreicher Christoph *Straus* verwendet 1631 in einer Messe für das An- und Abschwollen bereits die Ausdrücke *cresc(endo)* und *cal(ando)* (236). – Erwähnen wir noch die paar übrigen Vortragsbezeichnungen: „Suave“ oder „Soave“ (= süß) kommt dann und wann in den Streicherstimmen vor. „Rigorouso“ (= streng, scharf, hart) schreibt Gletle vor in op. 1, Nr. 16 bei zwei Stellen, wo von den Qualen der Hölle die Rede ist. „Adagio e rigoroso“

steht in op. 1, Nr. 17 zu Beginn des Textabschnittes „O dies miseriae“. „Furioso“ (= wild, heftig) lesen wir bei den Worten „quasi leo rapiens et rugiens“ in op. 1, Nr. 9. Die Verwendung von solchen Vorschriften zeigt deutlich, wie sehr der Komponist bestrebt ist, seiner Textvorlage gerecht zu werden.

Gelegentlich begegnet uns der Ausdruck „*Affettuoso*“, das heisst mit Gemütsbewegung, ausdrucksvoll und mit freiem Vortrag (237). Die von den Musiktheoretikern des 17. Jahrhunderts aufgestellte Forderung, dass die Musik vor allem auf den Affekt berechnet sein müsse, findet in dieser Vortragsbezeichnung ihren deutlichen Niederschlag (238). In den beiden Motetten op. 5, Nr. 13 und 33 schreibt Gletle „*con affetti*“ vor; damit meint er aber vielleicht nicht dasselbe wie mit „*Affettuoso*“. „*Affetti*“, welches u. a. vorkommt im Titel von Biagio *Marinis* erster Sammlung von Instrumentalstücken aus dem Jahre 1617 („*Affetti musicali*“), ist als Tremolo gedeutet worden, weil gerade bei Marini zum erstenmal das Tremolo auftaucht. Daneben besteht noch die Möglichkeit, „*Affetti*“ als kurze Vorschläge oder andere Verzierungen aufzufassen (239). „*Affectus*“ finden wir neben „*Accentus*“ im Syntagma III des Praetorius, leider aber ohne jegliche Definition von „*Affectus*“ (240). Auch in den zahlreichen Beispielen von Verzierungen aller Art, die Praetorius folgen lässt, wird „*Affectus*“ nicht erläutert. Genau dagegen erklärt er „*Accentus*“ und Tremolo. Auch Fuhrmann gibt über diese beiden Begriffe keinen klaren Bescheid; seine Erklärung von „*Accento*“ stimmt mit derjenigen des Praetorius überein, während er beim Tremolo zwei Arten unterscheidet (241). Klare Auskunft über das „*cantar d'affetto*“ gibt uns Bernhard in seiner Gesanglehre („*Von der Singekunst oder Manier*“). Dort heisst es: „*Cantar alla Napolitana oder d'affetto* ist eine nur den Sängern zustehende Manier, weil selbige nur allein einen Text für sich finden. . . . Sie bestehet aber darinnen, dass der Sänger fleissig den Text beobachtet und nach Anleitung desselbigen die Stimme moderirt. Solches geschieht auf zweyerley Weiße, einmahl in Beobachtung der bloßen Worte, zum andren in Anmerckung ihres Verstandes. . . .“ (242). Wir werden deshalb kaum fehlgehen, wenn wir annehmen, dass Gletle unter dem Begriff „*affetti*“ doch nicht eine bestimmte Einzelform der Melodieauszierung versteht, sondern insgesamt all das, was abgesehen von der improvisatorischen Eingliederung kleiner Manieren, zum ausdrucksvollen, gemütbewegenden Gesang gehört: freier, nicht sklavisch

an das Notenbild sich klammernder Vortrag, bewusstes Eingehen auf den Text, An- und Abschwollen der Stimme, Beschleunigungen und Verzögerungen usw. Seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts verlangen ja die musikalischen Lehrbücher die strenge Beachtung all dieser Momente (243). Mit den Vortragsbezeichnungen „con maniera ed affetti“ und „con maniera“ (in op. 1, Nr. 29) weist der Komponist auf die Rolle des *Improvisatorischen* in der Wiedergabe hin. Welche Bedeutung der Sängerimprovisation beigemessen wird, geht aus den Bemerkungen Fuhrmanns klar genug hervor: „Die Manieren sind in einer guten Composition das Centrum und Mittelpunkt; Also / dass wenn ein Vocalist ein Stück schon fertig nach dem Tact wegsingen kan / aber keine tüchtigen Manieren darin zu finden oder anzubringen weiss / so wird man von ihm sagen: dass er zwar den musikalischen Schulsack mit Noten, Tact, Pausen, Intervallen etc gantz auffgefressen / aber es wären keine Manieren drin gewesen etc...“ (244). Allerdings warnt er gleich darauf vor allzu üppigem Gebrauch von Verzierungen: „All diese Manieren aber sind behutsam zu gebrauchen. Denn wie viel Gewürtz die Speisen verderben; Also auch das continuirliche Trilliren etc. einen Gesang...“ Schon zu Praetorius' Lebzeiten scheinen gewisse Sänger das Verziern zu weit getrieben zu haben, denn schwer beklagt er sich über solche, die „mit jhrem allzuviel colorirn, die im Gesang vorgeschriebene limites überschreiten, unnd denselben dermassen verderben und verdunkeln, dass man nicht weiss was sie singen, auch weder den Text noch die Noten . . . vernehmen, viel weniger verstehen kan“ (245). Verzierungen sollen vor allem bei den Kadenzen angebracht werden, denn da diese in der Musik jener Zeit so ausserordentlich häufig auftreten, ist es geradezu ein Bedürfnis, sie etwas abwechslungsreicher zu gestalten. Die Lehrbücher verlangen auch, dass bei Wiederholung derselben Melodie variiert werde (246). – Gletle äussert sich nirgends über den Gebrauch der Manieren. Wir dürfen wohl annehmen, dass in seinen Motetten, welche an geweihter Stätte erklingen sollen, eine gewisse Zurückhaltung am Platze ist.

9. Texte

Die Untersuchung von Gletles Motettentexten ist eine recht heikle und mühsame Arbeit. Wir wollen versuchen, dieses Textgewirr einigermaßen zu sichten und zu ordnen. – Etwa die Hälfte der in beiden

Sammlungen vertonten Texte besteht aus lateinischen Neudichtungen, für welche einstweilen keine Quellennachweise erbracht werden können (247). Das gleiche gilt auch für die beiden einzigen deutschen Texte (op.5, Nr.30 und 32). Eine Reihe von Texten ist aus heterogenen Elementen zusammengesetzt, das heisst es werden althergebrachte Kirchentexte mit frei erfundener Dichtung verbunden. Diese Mischtexte hinterlassen einen zwiespältigen Eindruck; oft handelt es sich um ungeschicktes und unzusammenhängendes Flickwerk. Mit solchen Textkombinationen steht aber Gletle nicht allein da. Blume führt als abschreckendes Beispiel den Evangelienjahrgang des norddeutschen Hofkapellmeisters Augustin Pfleger an (247a). – Beide Sammlungen enthalten aber eine stattliche Anzahl rein und vollständig überlieferter alter liturgischer Texte (Bibelsprüche, Hymnen, Antiphonen und Responsorien). Wir teilen die verschiedenen Textgattungen in die folgenden vier Gruppen ein:

- a) Liturgische Texte
- b) Kombinierte Texte (Paraphrasen und liturgische Texte mit Einlagen)
- c) Lateinische Neudichtungen
- d) Deutsche Texte

a) Liturgische Texte

I. *Antiphonen*. – Erwähnen wir zunächst die in op.1 enthaltenen *Marienantiphonen*; sie werden alle in ihrem vollständigen Wortlaut wiedergegeben. Diese bekannten Mariengesänge gehören ihrer liturgischen Einordnung nach zur Complet, dem letzten Gottesdienst des Tagesoffiziums. Von den vier in Frage kommenden Texten finden sich bei Gletle allerdings nur die folgenden drei: „Alma Redemptoris“ (op.1, Nr.3 und 34), „Regina coeli“ (op.1, Nr.4 und 33) und „Salve Regina“ (op.1, Nr.14, 15, 23 und 29); das „Ave Regina coelorum“ fehlt (248). – Zu dieser Gruppe gehören noch zwei weitere Motetten, diejenige über den Bibeltext „Puer qui natus est nobis“, op.5, Nr.23 (249), sodann „Cum iucunditate“, op.1, Nr.25. Der Text der letztgenannten Motette ist allerdings im Original auf lange Strecken handschriftlich abgeändert. Wenn wir bei den Anfängen der einzelnen Textabschnitte die Stimmbücher der Sänger mit dem Orgelpart vergleichen, dann stellt sich heraus, dass der ursprüngliche Marien-

nachträglich in einen Jesustext umgemodelt wurde. Die späteren Änderungen finden sich nämlich nur in den Büchern der Singstimmen, während die Stichworte im Orgelbuch noch dem originalen Wortlaut entnommen sind (250).

II. *Responsorien*. – Zu dieser Gruppe gehören zwei Motetten der ersten Sammlung: Nr. 26 „Emitte Domine“ und Nr. 32 „Bonum certamen“ (251), sowie zwei Motetten der zweiten Sammlung: Nr. 19 „Omnis pulchritudo Domini elevata est super sidera“ und Nr. 21 „Te Deum Patrem ingenitum“ (251 a).

III. *Bibelsprüche*. – Hier untersuchen wir zuerst die *Psalmvertonungen* (252). Wortgetreu übernimmt Gletle Verse aus Psalm 33 (op. 1, Nr. 27) und Psalm 102 (op. 5, Nr. 1). Aus Psalm 33 („Benedicam Dominum in omni tempore“) werden vertont die Verse 2–5 und 9, aus Psalm 102 („Benedic anima mea Domino“) die Verse 1, 2, 8, 9, 12 und 22. In veränderter textlicher Gestalt erscheinen die Psalmen 41 (op. 1, Nr. 5) und 95 (op. 5, Nr. 2). Vergleichen wir z. B. den Wortlaut des Anfangs von Psalm 41 bei Gletle mit demjenigen der Vulgata (253):

(Gletle, op. 1, Nr. 5) „Ad perennis vitae fontem sitivit anima mea.
Quando veniam, et apparebo ante faciem Dei mei?
Sicut cervus desiderat fontes aquarum,
ita desiderat anima mea ad te Deus.
Ideo cupio dissolvi et esse tecum,
o Jesu mi dulcissime.“

(Vulgata, Ps. 41/2, 3) „Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum:
ita desiderat anima mea ad te Deus.
Sitivit anima mea ad Deum fortem vivum:
quando veniam et apparebo ante faciem Dei.“

Wir können feststellen, dass es sich bei Gletle um eine nicht sehr glückliche Paraphrase nach Psalm 41 handelt. Ausser dem Vulgata-text schimmert auch das Lied „Ad perennis vitae fontem mens sitivit arida“, das aus den Sprüchen des heiligen Augustin stammen soll, besonders am Anfang deutlich durch (254). Die Schlussworte „Ideo cupio...“ usw. müssen wohl als freie Ergänzung betrachtet werden. Bei op. 5, Nr. 2 („Cantate Domino“, nach Psalm 95) handelt es sich um eine ähnliche Paraphrase. – Bibelstellen liegen noch den folgenden Motetten zugrunde: „Dextera tua“ (op. 1, Nr. 31; 2 Mose, 15, 6–8. 10. 11. 13), „Tota pulchra es“ (op. 1, Nr. 7, und op. 5, Nr. 24; Hohelied 4, 7–9, bzw. 4, 1–5. 9–11) und „Domine non sum dignus“ (op. 5, Nr. 22;

Matth. 8, 8). Die Gletleschen Textfassungen stimmen mit dem Wortlaut bei Marbach nicht überein (255).

IV. Ursprüngliche *Sequenztexte* sind vertreten in op. 5, Nr. 18 „*Victimae paschali*“ (Ostern) und in op. 5, Nr. 20 „*Veni Sancte Spiritus*“ (Pfingsten).

V. In die letzte Gruppe althergebrachter Texte lassen sich einordnen „*Pie Pellicane*“ (op. 1, Nr. 20), „*Anima Christi*“ (op. 1, Nr. 34) und „*Defecit gaudium*“ (op. 5, Nr. 14). – Bei „*Pie Pellicane*“ handelt es sich, wie die genauere Untersuchung zeigt, um eine „*divisio*“ des Erbauungsliedes „*Adoro te devote*“, das dem heiligen Thomas von Aquin zugeschrieben wird (256). Dieser Gesang wird noch heute gesungen; er kann im „*Antiphonale Romanum*“ nachgeschlagen werden (257). Gletle verwendet für seine Motette nur die beiden letzten Strophen, Nr. 6 und 7. Als Verfasser des „*Anima Christi*“, eines ehemals weitverbreiteten Reimgebetes, galt früher irrtümlicherweise der heilige Ignatius. G. M. Dreves konnte jedoch nachweisen, dass das Gebet sicher aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammt; möglicherweise hat es Papst Johannes XXII. verfasst (258). Gletles Textfassung stimmt mit der jetzt gebräuchlichen wörtlich überein; es ist diejenige des „*Hortulus animae*“ (259). Eine deutsche Übertragung („*Die Seele Christi heil'ge mich*“) stammt von Johann Scheffler und findet sich in dessen „*Heiliger Seelen – Lust*“ von 1657 (260). Über die Herkunft des Textes der Motette „*Defecit gaudium cordis nostri*“ kann nichts Bestimmtes ausgesagt werden. Es handelt sich, allem Anschein nach, auch um einen ältern Text. Er kommt schon im Osterspiel der Luzerner Bürger-Bibliothek vor (261).

b) Kombinierte Texte

I. *Paraphrasen*. – Den bereits erwähnten Psalmkompositionen op. 1, Nr. 5 und op. 5, Nr. 2 schliesst sich als weitere Paraphrase zunächst die für das Michaelisfest bestimmte Motette „*Factum est praelium*“ (op. 5, Nr. 26) an. Ihr Text geht auf eine Stelle in der Offenbarung des Johannes zurück (262). Hieher gehört auch die Komposition „*Justus germinabit sicut lilium*“ (op. 5, Nr. 7), deren Text eine Paraphrase nach Hosea 14, Vers 6 und 7 darstellt (263). Der Karfreitagsliturgie entnommen ist der Text der Motette op. 5, Nr. 34 „*Popule meus, quid*

feci tibi?“; er gehört zu den sogenannten Improperien oder Vorwürfen. Bei Gletle erscheinen jedoch nur die erwähnten Anfangsworte. Alles übrige muss als freie Nachdichtung unbekannter Herkunft gelten (264).

II. *Liturgische Texte mit freien Interpolationen.* – Bei einigen Motetten können deutlich zwei textliche Schichten auseinandergehalten werden. Vergegenwärtigen wir uns z.B. den textlichen Aufbau der Motette op. 1, Nr. 9! Der erste Teil des Textes „Supra dorsum meum“ usw. ist liturgischen Ursprungs (265). Der Mittelteil aber, der mit den Worten „Exacuerunt ut gladium linguas suas, aperuerunt super me os suum quasi leo rapiens et rugiens“ beginnt, wird wohl erst zur Zeit Gletles entstanden sein. Im letzten Teil der Motette, der mit dem bekannten liturgischen Initium „Tu autem Domine“ anfängt, stossen wir wiederum auf eine ältere textliche Schicht, ohne jedoch über deren Herkunft etwas Bestimmtes aussagen zu können. In den Motetten op. 1, Nr. 13 „Domus mea, domus orationis vocabitur“ und op. 5, Nr. 6 „Hoc est praeceptum meum“ überwiegen die liturgischen Textpartien; beide Texte gehen auf Antiphonen zurück (266). In der Motette op. 5, Nr. 9, welche den Hohelied-Text „In lectulo meo per noctes quaesivi“ vertont, wechseln, wie das namentlich in der Kirchenkantate häufig geschieht, Bibelstellen in Prosa mit „Arien“, das heisst Neudichtung in gebundener Form. Dieses kantatenhafte Prinzip macht sich auch in den Weihnachtsmotetten op. 5, Nr. 27, 28 und 29 geltend. In diesen drei Kompositionen schimmert der Text der Antiphone „O admirabile commercium“ durch (266 a); aber der Schwerpunkt liegt hier eindeutig auf den jüngeren, freien Textpartien. – Einen unsicheren Fall stellt die Motette op. 5, Nr. 11 dar. Laut Inhaltsverzeichnis kann sie an verschiedenen Kirchenfesten gesungen werden (267). Wir können nur vermuten, dass der gesamte Wortlaut des Textes, dessen Anfang, „Gaudeamus omnes in Domino, diem festum celebrantes“, im „Repertorium hymnologicum“ (268) verzeichnet ist, aus alter Zeit stammt. Unklarheit in bezug auf den Text herrscht auch bei der „Aria“ op. 5, Nr. 25. Im Stimmbuch erscheinen zunächst vier Strophen, die zu Ehren des heiligen Joseph gesungen werden können. Auf der nächsten Seite steht die Bemerkung „Si placet, in aliis Festis alios Versus substitue“. Dann folgen drei Textvarianten, von welchen jede wiederum vier Strophen umfasst: 1. „De Beata Virgine“, 2. „De S. Michael et SS. Angelis“, 3. „De omnibus Sanctis“ (269). Es sind also im ganzen

vier verschiedene Textfassungen zu je vier Strophen vorhanden. Von diesen sechzehn Strophen können wir nur eine einzige mit Sicherheit belegen, nämlich die erste Strophe der Fassung „De Beata Virgine“, welche folgenden Wortlaut hat:

„Salve Mater Salvatoris,
Vas electum, vas honoris,
Vas coelestis gratiae:
Ab aeterno vas praevium,
Vas insigne, vas excisum
Manu Sapientiae.“

Diese Verse bilden den Anfang eines dreizehn Strophen umfassenden Reimgebetes, welches in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden sein muss. Der Verfasser ist Albert von Prag (270). Die Herkunft der übrigen Strophen bleibt unbekannt. Es könnte sich auch hier um Versgut aus mittelalterlicher Zeit handeln. – Einige der erwähnten Texte entstammen den *Propriumsgesängen* der Messe, so z.B. „Tota pulchra es“ (op.1, Nr.7, und op.5, Nr.24), „Cantate Domino“ (op.5, Nr.2) und „Justus germinabit“ (op.5, Nr.7) als Alleluia-verse, „Victimae paschali“ (op.5, Nr.18) und „Veni Sancte Spiritus“ (op.5, Nr.20) als Sequenzen, „Domus mea“ (op.1, Nr.13) als Communio (270 a).

c) Lateinische Neudichtungen

Über dreissig Texte sind in diese Gruppe einzuweisen. Christus- und Marientexte stehen im Mittelpunkt. Daneben spielt auch die Heiligenverehrung eine gewisse Rolle. Nicht zu vergessen sind jene schon in Kapitel 3 erwähnten drastischen Schilderungen des Jüngsten Gerichtes und der ewigen Verdammnis (vgl. etwa op.1, Nr.14, 16, 17 und op.5, Nr.16, 33).

Die religiöse Lyrik des 17. Jahrhunderts hat eine starke Neigung zur Mystik, was auch in Gletles Motettentexten unverkennbar zum Ausdruck kommt. Ursprung spricht von „wieder erwachter Brautmystik“ und „barocker Jesusminne“ (271). Der Gläubige hat ein inniges, gegenwartsnahes Verhältnis zu Christus und Maria. Eine glühende Inbrunst, die sich manchmal zu ekstatischen Ausrufen steigert, offenbart sich in diesen frommen Versen. Alles Irdische wird als nichtig und eitel erklärt. In überschwenglichen Worten schildert der unbekannte Autor die göttliche Gnadensonne. Das menschliche Sinnen

und Trachten muss ausschliesslich auf den Erlöser gerichtet sein: „Quicquid agam, Jesu agam auspice“ (op.5, Nr.13). In der Motette „Expandisti in cruce“ (op.1, Nr.22) wird der Gekreuzigte mit seinen Wunden als letzte Zufluchtsstätte gepriesen:

„Intra tua brachia, o chare Jesu, vinciar,
Intra tua vulnera, o bone Jesu, moriar,
Ut semper, semper tecum vivam.“

Den gleichen Geist atmet auch die Motette op.1, Nr.18, welche folgendermassen beginnt:

„O benignissime Jesu,
O suavissime Jesu,
O Jesu mea gloria,
O Jesu mea vita,
Te quaero, te cupio,
Te suspiro, te desidero,
Et tui amore totus colliquesco,
Et tui amore totus contabesco.“

Wir finden diesen Tonfall u.a. auch in den von Kerll gewählten Texten (272). Auch in den Mariengesängen (vgl. etwa op.5, Nr.4) häufen sich die übersteigernden Superlative:

„Purissima Virgo et Mater intacta,
Dulcissima mundo quae salus es facta,
Ave Maria, semper dulcis et pia.“

Die Motette op.5, Nr.35 wird als „Formula Votiva Sodalium B. Virginis“ bezeichnet, ein Titel, der auch in R.I. Mayrs „Sacri concentus“ auftaucht (272a). Mit feststehenden Ausdrücken, wie „sponsa“, „amica“ oder „lilium“ und „rosa“, wird die Jungfrau Maria benannt. Wo vom Christkind die Rede ist, wie z.B. in der Weihnachtsmotette op.5, Nr.31, reiht sich Diminutiv an Diminutiv – wiederum ein typisches Merkmal für das geistliche Gedicht des 17. Jahrhunderts; es ergeht sich sowohl in der Übersteigerung ins Unermessliche als auch in der Verniedlichung ins Winzig-Kleine:

„Puellule decore	O matris corculum,
O salve Jesule:	O gemma coeli salve,
Mellito ridens ore,	O mundi gaudium.“
O salve pupule:	

Häufig stossen wir auf Wortspielereien, indem etwa ähnlich lautende Wörter mehrmals hintereinander wiederholt werden. Hören wir z.B., wie in der Motette op.5, Nr.28 die Christnacht verherrlicht wird:

„Qualis ista tam serena, tam fulgida nox?
 Qualis ista tam suavis, tam mellea vox!
 O nox! o vox!
 O illustris, o clara nox!
 O sonora, o laeta vox!
 O lucidissima, o splendidissima, o clara nox.“

Wortwiederholungen als Ausdruck der Gefühlssteigerung kennzeichnen das geistliche Gedicht des 17. Jahrhunderts. Auch Friedrich von Spee, einer der bedeutendsten Lyriker dieses Zeitraums, kann in einem seiner Marienlieder begeistert ausrufen: „Jetzt Freuden, Freuden, Freuden voll!“ (273).

Die angeführten Beispiele aus Gletles Motettentexten zeigen, dass wir es gelegentlich mit recht ungeschickten und holprigen Versen zu tun haben. Diese Neudichtungen erscheinen nicht immer in Versform. In der Motette op. 5, Nr. 4 findet z. B. ein Wechsel zwischen gereimten und ungereimten Textpartien statt. Selbstverständlich entsprechen dann rezitativischen Abschnitten Textpartien in ungebundener Form; in den „Arien“ aber und in den arios gehaltenen Motettenteilen finden wir die gebundene Form. Bei den Arien fällt uns eine grosse Mannigfaltigkeit in der Verwendung der metrischen Masse auf. – Wie wir schon bei der Besprechung der Motette op. 5, Nr. 25 gesehen haben, sind gewisse Stücke textlich so eingerichtet, dass sie an verschiedenen Kirchenfesten gesungen werden können. Bei der Motette op. 1, Nr. 28 stehen sogar sechs Möglichkeiten offen. Die Abweichungen werden, wo es nötig ist, jeweils unter das Notenbild gesetzt, z. B.:

	„O quam feliciter, o quam sublimiter		
in coelis hodie	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Regina superum} \\ \text{Martyr sanctissime} \\ \text{Sancte Christophore} \\ \text{Sancte Francisce} \\ \text{Sancta Caecilia} \\ \text{Virgo castissima} \end{array} \right.$	triumphas.“	

d) Deutsche Texte

Viel Löbliches können wir über die Texte der beiden deutschen Weihnachtsmotetten op. 5, Nr. 30 und 32 nicht berichten. Angenehm berührt uns zwar der volkstümliche und gemütvolle Unterton, der aus diesen stark mundartlich gefärbten Versen spricht. In Gehalt und Ausdrucksweise lassen sich zwischen den lateinischen und den deut-

schen Texten keine wesentlichen Unterschiede feststellen (274). Gegenüber den sprachlichen Mängeln ist unser Ohr hier noch empfindlicher. Wenn wir uns z. B. die dritte Strophe von „O, wie ein so rauhe Krippen“ (Nr. 32) anhören, dann wird uns ohne weiteres klar, mit welcher fragwürdiger Reimkunst wir es zu tun haben (274 a):

„Ist dann Jesu dein Verlangen,
Dise Hütt' voll Gstanck und Mist?
Was bist dann nit mir nachgangen?
Bey mir alles unrein ist:

Leg dich in mein Hertz hinein,
Voller Gstanck und Wust der Sünden,
Nichts wirst leicht unreinres finden,
Lass es dir dein Wohnung seyn.“

Die ganze sechsstrophige „Aria“ wird beherrscht vom Gegensatz zwischen dem „Schönsten Kindle, Jesu zart“ mit seinen „Rosenlippen“ und dem sündhaften Menschen, der sich mit den Tieren im Stall identifiziert („Kanst mich für ein Ochs anbinden, an mir auch ein Esel finden“) – wiederum schärfste Kontrastwirkung, wie so oft bei Gletle. Eine überraschende Ähnlichkeit mit dieser „Aria“ zeigt das Lied „Von dem überaus schönen Jesukindlein“ aus der schlesischen Sammlung „Liebliche Rose von Jericho“ des Abtes Bernhard Rosa (275). Doch lassen jene aus dem Kreise Johann Schefflers stammenden Verse, wie etwa auch diejenigen in V. Molitors Weihnachtsoden, auf gewandtere und geistig höher stehende Poeten schliessen. Allerdings dürften diese anspruchlosen weihnächtlichen Strophen, wie wir sie in den beiden deutschen Motetten von Gletle finden, gerade beim einfachen Bürger auf grosses Verständnis gestossen sein. Welch rührend-naive Sorge um das frierende Christkind kommt da in anschaulicher Weise zum Ausdruck: „Dem Kind ein warmes Beltzle kauff“ oder „Ach, thu Ihm doch ein Hembdle spinnen“ (Nr. 30)!

Die Wahl solcher Texte zeigt deutlich, wie stark gelegentlich in Gletles Motettenschaffen das volkstümliche Element hervortritt. Der aus der Schweiz gebürtige Komponist vertritt auf süddeutschem Boden in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit seinen geistlichen Werken eine mehr schlichte, volkstümlich-religiöse Richtung, die sich neben der Musik der aus dem gleichen Kreise stammenden Zeitgenossen durchaus zu behaupten vermag. Seine Werke finden wir in zahlreichen Inventarien verzeichnet (275 a); sogar bis nach Schweden haben sie ihren Weg gefunden (275 b).

ANHANG

1. Ergebnisse der Nachforschungen über das Leben und Wirken

J. M. Gletles

Gletle bezeugt selbst seine schweizerische Abstammung, indem er sich auf den Titelblättern der beiden Motettensammlungen als „Bremgartensis“ bezeichnet. Über den Ursprung und die Verbreitung des Geschlechts der Gletle, das noch heute im ganzen Gebiet des Kantons Zürich zahlreich vertreten ist, orientiert uns ein Aufsatz von K. W. Glaettli, einem heutigen Träger desselben Namens (276). Die Verbreitung des Geschlechts scheint von dem Orte Arni, der wenige Kilometer südlich von Bremgarten liegt, ausgegangen zu sein. Dort kann der Name bis zum Jahre 1312 zurückverfolgt werden. Später findet sich das Geschlecht in andern Dörfern der Gegend, so in Jonen und Bonstetten, und seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts taucht es auch im Städtchen Bremgarten auf, wo es heute allerdings nicht mehr vorkommt (276 a).

Im Bremgartner Taufregister der Jahre 1580–1717, das auf der dortigen Gemeindekanzlei eingesehen werden kann (277), steht zu lesen, dass im Juli des Jahres 1626 – das genaue Datum ist nicht feststellbar – ein *Hanß Melcher*, Sohn des *Jacob Gletlin* und der *Margreta*, geb. Knechtin getauft wurde. Als Taufpaten werden genannt: *Hanß Melcher Binget* und *Margret Lorentzin* (278). Dieser „Hanß Melcher Gletlin“, bei dem es sich zweifelsohne um den späteren Augsburger Domkapellmeister handelt (der Name *Hans Melcher Gletlin* kommt im Taufregister nur ein einziges Mal vor!), erscheint dann wieder im Bürgerregister, und zwar erstmals im Jahre 1639 unter den Jungbürgern (279). Von 1640 an finden wir Jahr für Jahr, fast ausnahmslos, seinen Namen unter den Bremgartner Bürgern. Im Jahre 1684 wird er zum letztenmal eingetragen, und dort steht neben seinem Namen, am Rande, ein Totenkreuz (280). Über den Bildungsgang und alle weiteren Schicksale des Komponisten ist in Bremgarten, vorderhand wenigstens, gar nichts in Erfahrung zu bringen.

Im Jahre 1667 erscheint in Augsburg Gletles erstes Werk im Druck. Wir dürfen wohl annehmen, dass Gletle sein Amt als Domkapellmeister bereits einige Jahre früher angetreten hat. Aber leider sind wir darüber gänzlich im unklaren. Das Bischöfliche Ordinariat in Augsburg teilt mir auf eine Anfrage hin freundlich mit, dass von Gletle einzig das Todesjahr 1685 bekannt sei (280 a). Seine beiden Amtsnachfolger, Johann Michael Galley, „director musicorum“ und (1696) Joh. Paul Weiss, „Licent. Magister Capellae“ (gest. 1736), haben ein Testament hinterlassen. Von Gletle aber ist nichts vorhanden (281). Die Literatur über die Musik- und Kirchengeschichte der in zwei konfessionelle Lager gespaltenen Stadt Augsburg schweigt sich über Gletle beharrlich aus. Einzig bei Gerheuser findet sich eine flüchtige Erwähnung seines Namens (282). Es scheinen überhaupt über die Pflege der katholischen Kirchenmusik in Augsburg in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wenig zuverlässige Berichte da zu sein. Bei dem Chronisten von Stetten steht folgende bezeichnende Stelle: „Wenn ich hier mehr von der evangelischen als von der katholischen Kirchenmusik schreibe, so geschieht es gewiss nicht in der Absicht, als wenn ich diese jener nachzusetzen Willens wäre. . . Allein es fehlt mir an sichern und hinreichenden Nachrichten, daher bin ich nicht vermögend, viel davon zu gedenken. Verschiedene katholische Geistlichen waren sehr stark in der Composition; darunter gehört ein Chorherr bey St. Georgen, Thomas Eisenhut. . . und Johann Spethe, ein geschickter Organiste in der Domkirche. . .“ (283). Besser unterrichtet sind wir über die musikalischen Verhältnisse auf evangelischer Seite, wo die Namen des erwähnten Kantors Georg Schmetzer und des Instrumentalkomponisten Jacob Scheiffelhut lobend hervorgehoben werden. Die evangelische Bürgerschaft sieht aber wohl ein, dass das katholische Augsburg über tüchtigere Kirchenmusiker (Cäsar, Gletle, Eisenhuet, Speth) verfügt, denn sie schickt ihre eigenen Musiker zu den Katholiken in den Unterricht (284). Die hohe Geistlichkeit am Dome zeigt Verständnis für die Erfordernisse der Musikpraxis im konzertierenden Stil. Zur Zeit des Bischofs Franz Sigmund (1656) wird unter tätiger Mitwirkung des nachmaligen Bischofs Joh. Christoph von Freyberg, dem Gletle seine beiden Motettensammlungen widmet, ein Umbau der Kirche angeordnet und eifrig bewerkstelligt. Auf dem östlichen Chor entstehen zwei Musikchöre, der eine für eine Orgel, der andere für die Sänger bestimmt (285). – Mit diesen dürftigen Angaben müssen wir uns einstweilen begnügen.

Eitner führt noch einen zweiten Komponisten mit Namen Gletle an, nämlich Joh. Baptist Gletle (285 a). Er wird als Benediktiner „Gottwicensi“ (zu Göttweih?) bezeichnet. Es wäre sehr wohl möglich, dass es sich dabei um einen Verwandten, vielleicht sogar um einen Sohn Joh. Melchior Gletles handelt. – Im Bücherkatalog des Britischen Museums fand ich ferner einen Joseph Bernhard Glettle, von dem im Jahre 1714 eine juristische Abhandlung erschienen sein muss (285 b).

2. Verzeichnis sämtlicher Werke von J. M. Gletle

1. Expeditionis musicae classis I. Motettae sacrae concertatae XXXVI. XVIII. Vocales tantum absque Instrumentis: XVIII Vocales ac Instrumentales simul: potissimum A 2, 3, 4, 5. Cum nonnullis à 6: Duabus à 7: et Una à 8: Quae ipsae tamen etiam à paucioribus concini possunt. Stylo moderno cultius elaboratae ac in lucem datae à Ioanne Melchiore Gletle Bremgartensi, Ecclesiae Cathedralis Augustanae Capellae Magistro. Opus I. Pars I. seu Cantus I. Cum facultate Superiorum. Augustae Vindelicorum, sumptibus Authoris, typis Andreae Erfurt. Anno Domini MDCLXVII.

Neun Stimmbücher; die Sammlung enthält 36 Motetten.

Fundorte: 1. ZB *Zürich* (Sign.: AMG XIII 554 u. a–h), vollständig.

2. Bibl. Nationale, *Paris*, vollständig (286); dazu noch eine Abschrift der Motette op. I, Nr. 35 „Anima Christi“ (287). Sign.: Vm¹. 994.

3. Hessische Landes- und Hochschulbibl. *Darmstadt* (288), zwei Stimmbücher: Altus und Organum (Sign.: Mus. 1895).

4. Universitätsbibl. *Upsala*: Motette op. I, Nr. 26 „Emitte Domine“ (Sign.: 83:32) in Tabulaturpartitur (289).

2. Expeditionis musicae classis II. Psalmi breves, breviores, brevissimi. Omnibus totius anni Dominicis ac Festis ad Vesperas concinendi. à V. Vocibus Concertantibus Necessarijs: II. vel V. Instrumentis Concert: ad libitum, et V. Vocibus Ripienis, seu Chori pleni, Cum duplici Basso Continuo pro Organo, Violone etc. Authore Ioanne Melchiore Gletle Bremgartensi, Ecclesiae Cathedralis Augustanae Capellae Magistro. Opus II. Pars I. seu Cantus I. Cum facultate superiorum. Augustae Vindelicorum, sumptibus Authoris, typis Andreae Erfurt. Anno Domini MDCLXVIII.

17 Stimmbücher; die Sammlung enthält 36 Psalmen und drei Magnifikatkompositionen.

Fundorte: 1. ZB *Zürich* (Sign.: AMG XIII 555 u. a–q), vollständig.

2. Kungl. Musikaliska Akademiens Bibliotek *Stockholm*, vollständig (290).

3. Stadtbibl. *Breslau*, vollständig (291).

4. Bibl. Nationale, *Paris*, 16 Stimmbücher; die Orgelstimme fehlt (292). Sign.: Vm¹. 995.

5. *Frankfurt a. M.*, 15 Stimmbücher; es fehlen Altus Ripieno und Bassus Ripieno (293).

6. Universitätsbibl. *Upsala*: 17 Psalmen und zwei Magnifikatkompositionen in Tabulaturpartituren in der Hs. 84: 70–91. Zwei weitere Psalmen in Tabulaturpartituren unter den Signaturen 84: 64 (Lau-

date Dominum; Nr. 6 der „Psalmi brevissimi“) und 84: 67 (Beatus vir; Nr. 4 der „Psalmi brevissimi“) dabei steht in der Hs. fälschlicherweise „ex breviores“!). Die Hs. 84: 70–91 enthält ausserdem drei Psalmkompositionen von Erasmus von der Muhl (294).

3. Expeditionis musicae classis III. Missae concertatae a 5 Vocibus Concertantibus Necessarijs, 5 Instrumentis concertantibus ad libitum, 5 Ripienis, seu Pleno Choro. Addita una ab 8 Vocibus, et 7 Instrumentis. Cum duplici Basso Continuo pro Organo, Violone etc. Authore Melchiore Glettle (sic!) Bremgartensi, Ecclesiae Cathedralis Augustanae Capellae Magistro. Opus III. Augustae Vindelicorum, sumptibus Authoris, typis Andreae Erfurt. MDCLXX.

Die Anzahl der Stimmbücher ist nicht feststellbar; die Sammlung enthält acht Messen und eine Motette.

Fundorte: 1. Bayrische Staatsbibl. *München*: Fünf Stimmbücher, nämlich Tenor I des Solo- und Ripienchores, Altposaune oder Altviolen, Tenorposaune oder Tenorviolen, Bassposaune oder Fagott und Violone (= zweiter Generalbass); Sign.: Mus. Pr. 538 (295).

2. Kungl. Musikaliska Akademiens Bibliotek *Stockholm*: ein Stimmbuch „Bassus Continuus pro Violone“ (295 a).

4. Musica genialis Latino-Germanica. oder Neue Lateinisch- und Teutsche Weltliche Musicalische Concerte Von 1, 2, 3, 4, 5 Stimmen: Theils ohne Instrument, theils mit 2 Violinen ad libitum. Bey vornehmen Mahlzeiten zur Tafel-Music/und andern fröhlichen Zusammenkunfften zugebrauchen. Sambt 2. Sonaten und 36. Trombeterstücklen auff 2. Trombeten Marinen / den Lernenden pro Exercitio. Authore Joanne Melchiore Gletle Bremgartensi. Ecclesiae Cathedralis Augustanae Capellae Magistro. Opus IV. Cantus I. Gedruckt zu Augspurg / bey Andrea Erffurt. In Verlegung deß Authoris. Anno Domini MDCLXXV.

Acht Stimmbücher; die Sammlung enthält 17 weltliche Gesänge und Stücke für Trumscheit.

Fundorte: 1. ZB *Zürich* (Sign.: AMG XIII 556 u. a–g), vollständig.

2. British Museum, *London* (Sign.: C. 196).

Sieben Stimmbücher; die zweite Violine fehlt (296).

5. Expeditionis musicae classis IV. Motettæ XXXVI. à Voce Solâ, Et 2, potissimum Violinis, saepius necessarijs, aliquoties ad libitum: Cum alijs quoque Instrumentis graviori Harmoniae efficiendae, passim additis. Authore Joanne Melchiore Gletle Bremgartensi, Ecclesiae Augustanae Capellae Magistro. Opus V. Vox sola. Cum facultate superiorum, Typis Joannis Schönigkii, Anno Domini MDCLXXVII.
- Sieben Stimmbücher; die Sammlung enthält 36 Motetten.

Fundorte: 1. ZB *Zürich* (Sign.: AMG XIII 557 und a–f), vollständig.

2. Bayrische Staatsbibliothek *München*; sechs Stimmbücher, nämlich Violino I und II, Viola Alto, Viola Tenore, Viola Basso o Fagoto, Organum; die Singstimme fehlt (296 a).

3. Proskebibl. *Regensburg*; sechs Stimmbücher, die Orgelstimme fehlt (Sign.: A. R. 471).

4. Hessische Landes- und Hochschulbibl. *Darmstadt*, nur ein Stimmbuch (Viola Alto) vorhanden (297).

6. Expeditionis musicae classis V. Litaniae B. V. Lauretanae plerumque 5 vocibus concertantibus necessarijs, cum 5 instrumentis concertantibus ad libitum et 5 Ripienis seu pleno Choro, Adjuncta quoque sunt aliquot Ave Maria a 1, 2, 3, 4, 5. Vocibus concertantibus, omnia fere sine Instrumentis. Authore Joanne Melchiore Gletle Bremgartensi, Ecclesiae Cathedralis Augustanae Capellae Magistro. Opus

VI. Vox I. Cantus I. Concertans. Cum facultate Superiorum. Augustae Vindelic. sumptibus auctoris, typis Joan. Jak. Schönigk, M. DC. LXXXI.

17 Stimmbücher.

Fundorte: 1. Bibl. Nationale, *Paris*, vollständig (297 a); Sign.: Vm¹. 996.

2. Bayrische Staatsbibl. *München*: nur zwei Stimmbücher, nämlich „Tenor concertans“ und „Violino o Cornetino I“ (297 b); Sign.: Mus. pr. 539.

7. Musicae genialis Latino-Germanicae classis II. Oder: Neuer Lateinisch- und Teutscher Weltlicher Musicalischer Concerten Anderer Theil / Von 2. 3. Stimmen / ohne Instrumenten / Bey vornehmen Mahlzeiten zur Tafel-Music / und andern frölichen Zusammenkunfften zugebrauchen. Authore Joanne Melchiore Gletle Bremgartensi. Ecclesiae Cathedralis Augustanae Capellae Magistro. Opus VIII. Posthumum II. Vox prima. Cum facultate Superiorum. Augustae Vindelicorum, Sumptibus Authoris Haeredum, Typis Jacobi Koppmayeri, Anno Domini M. DC. LXXXIV.

Vier Stimmbücher; die Sammlung enthält 13 weltliche Gesänge.

Fundort: ZB *Zürich* (Sign.: AMG XIII 558 u. a-c), vollständig (298 a).

Cornelius a Beughem (299), E. L. Gerber (a. a. O., 1. Aufl., 1. Bd., Spalte 513), C. F. Becker (a. a. O., Spalte 70), F. J. Fétis (a. a. O., Bd. IV, S. 25) und George Becker (a. a. O., S. 46) führen noch eine zweite Psalmensammlung von Gletle an: Psalmi XVIII omnibus totius anni Dominicis ac Festis ad Vesperas concinendi a trium voc. Augustae Vindelicorum, 1685.

Diese Sammlung muss wohl als verloren gelten. Es könnte sich um das verschollene op. 7 handeln, welches mit dem „opus posthumum I“, das ebenfalls nirgends mehr vorhanden ist, identisch sein dürfte (300).

H. J. Moser (Corydon I, S. 61) spricht von einer Strassburger Hs. 2490 vom Anfang des 18. Jahrhunderts, welche angeblich Stücke eines „J. M. de Glesle“ (sic!) enthalten solle. Die Hs. umfasse 100 Diskantmelodien kleiner Lieder. Leider war es dem Verfasser noch nicht möglich, Stücke von Gletle in der erwähnten Hs. nachzuweisen.

Es mag vielleicht verwundern, dass Kompositionen von Gletle in schwedischen Bibl. aufbewahrt werden. Über diese Frage erteilt uns Tobias Norlind (vgl. Anm. 275 b) Auskunft. – Im 17. Jahrhundert spielen in Schweden auf musikalischem Gebiet Angehörige der Familie *Düben* die Hauptrolle. Gustaf Düben (geb. zwischen 1620 und 1630, gest. 1690) war nicht nur Komponist, sondern auch eifriger Musiksammler. Er wirkte seit 1663 als Hofkapellmeister in Stockholm und war zugleich Organist an der deutschen Kirche in Stockholm. Seine Sammelbücher enthalten Kompositionen von ihm selbst, aber auch solche von vielen deutschen (z. B. Buxtehude, Tunder, Weckmann, Bernhard u. a.) und italienischen Komponisten in Tabulaturpartituren. Gustaf Düben hielt sich längere Zeit in Hamburg auf und studierte dort die Werke deutscher und italienischer Meister (300 a). In einem seiner Sammelbücher müssen die Werke von Gletle enthalten sein, die sich jetzt auf der Universitätsbibl. in Upsala befinden. Darüber weiss Norlind allerdings nichts zu berichten (300 b). Im Katalog von Mitjana (300 c) steht am Schluss der Einleitung, dass die Universitätsbibl. Upsala im Jahre 1733 eine Bereicherung erfuhr, indem Andreas von Düben (Hofkapellmeister von 1699 bis 1721) der Bibl. zwei Kisten mit Büchern und musikalischen Manuskripten vermachte. Darunter befand sich auch ein Teil der wichtigen Sammlungen Gustaf Dübens.

ANMERKUNGEN


- 1 Die Messe in der Schweiz im 17. Jahrhundert, Diss. Basel, 1937, gedruckt 1940, S. 119 ff. – Vgl. dazu auch die Bemerkungen im Anhang.
- 2 Corydon; das ist: Geschichte des mehrstimmigen Liedes und des Quodlibets im Barock, 1933, 2 Bände. – Das Erscheinungsjahr der „Musica genialis I“ wird von Moser unrichtig angegeben.
(H. J. Mosers Aufsatz: Eine Augsburger Liederschule im Mittelbarock, erschienen in der Theodor Kroyer-Festschrift, 1933, S. 144 ff., in welchem Gletles weltliche Vokalwerke kurz erörtert werden, stellt einen knappen Auszug aus der zweibändigen Publikation dar.)
- 3 a. a. O., Band 1, S. 61.
- 4 a. a. O., Band 2, S. 103 und 127. – An dieser Stelle sei noch auf die übrigen Neudrucke weltlicher Werke von Gletle verwiesen: In den Heften 6 und 10 der „Schweizer Sing- und Spielmusik“ (erschienen 1932 und 1933 im Verlage Hug & Co.) hat Willi Schuh die „Trompeterstücklein“ aus „Musica genialis I“ und die beiden Gesangsstücke „Frisch auf ihr Musikanten“ und „Neu und Alt“ herausgegeben. Dann findet sich in der Sammlung „Organum“ (Kistner und Siegel) das weltliche „Concert“ „Wer da will frisch und gesund auf Erden länger leben“, bearbeitet von Max Seiffert. – Vgl. dazu auch Ernst Mohrs Zusammenstellung: Alte Schweizer Musik in Neuausgaben (SMZ, Jg. 87, 1947, S. 335 und 337) und Walter Lott, Verzeichnis der Neudrucke alter Musik, 1936 ff.
- 5 Vogt befasst sich mit den Messen von sieben Komponisten: Johann Benn, Felician Suevus, Constantin Steingaden, Valentin Molitor, Joseph Benninger, Martin Martini und Johann Melchior Gletle. Er stellt fest, dass die Arbeiten von Gletle und Steingaden (der in Konstanz als Kapellmeister wirkte) zu den besten zählen. Dies wird von Vogt mit der Annahme begründet, dass die Kapellmeister von Konstanz und Augsburg Gelegenheit hatten, andere zeitgenössische Werke kennenzulernen, und dass sie fernerhin über einen grösseren Klangapparat und bessere Sänger verfügten als die schweizerischen Klostermusiker (S. 108).
- 6 S. 80/81. – Der Text zu dem auf S. 81 mitgeteilten Notenbeispiel ist zu korrigieren; es handelt sich um die Anfangstakte der Motette Nr. 29 aus op. 1, beginnend mit den Worten „Salve, salve Regina mater misericordiae“.
- 7 Auch hier ist eine kleine Berichtigung anzubringen; es heisst im Original: „O wie ein so rauhe ...“ (nicht: Wie ein so rauhe ..., was übrigens recht unsanglich wäre).
- 8 Im Literaturverzeichnis dieser Abhandlung und in den entsprechenden Anmerkungen sind die in Frage kommenden Werke registriert; die Zusammenstellung dieser Literatur kann indessen keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben.
- 9 „Cento concerti ecclesiastici“, 1602.
- 10 Caccini, 1602.
- 11 Z. B. bei Gletle, 1667. („Motetae sacrae concertatae ... Stylo moderno cultius elaboratae ...“)

- 12 Robert Haas, *Die Musik des Barocks*, 1932 (in Bückens Handbuch der Musikwissenschaft), S. 2 ff.
- 13 Erich Katz, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, Diss. Freiburg i. B., 1926, S. 36 f.
- 14 So z. B. von Glarean und Zacconi; vgl. Haas, a. a. O., S. 21 f.
- 15 „Istituzioni harmoniche“ III, Kap. 31 und 58; vgl. Haas, a. a. O., S. 22.
- 16 Haas, a. a. O., S. 23.
- 17 Wir folgen der deutschen Übersetzung von Michael Praetorius im „Syntagma musicum“ III, 1619 (Neudruck von Eduard Bernoulli, 1916), S. 119. Agazzaris Abhandlung führt den Titel: „Del sonare sopra il basso con tutti li stromenti e dell' uso loro nel conserto.“ (Vgl. das Vorwort zum Neudruck des Synt. mus. III, S. V; dort ist auch der italienische Wortlaut der zitierten Stelle wiedergegeben).
- 17 a Erschienen 1607 in Siena; vgl. Robert Haas, *Das Generalbassflugblatt Francesco Bianciardis*, Festschrift für Joh. Wolf, 1929, S. 48 ff.
- 18 Vgl. die ausführlicheren Darlegungen im übernächsten Kapitel.
- 19 Adam Adrio, *Die Anfänge des geistlichen Konzertes*, 1935, S. 16.
- 20 Robert Haas, *Aufführungspraxis*, 1934 (in Bückens Hdb. der Musikwissenschaft), S. 160.
- 21 Haas, *Die Musik des Barocks*, S. 77.
- 22 Adrio, a. a. O., S. 86.
- 23 Z. B. Egon Wellesz (*Renaissance und Barock*, ZIMG XI, 1909/1910, S. 37 ff.), Theodor Kroyer (siehe Anmerkung 30), Robert Haas (siehe Anmerkungen 12 und 20), Hans Joachim Moser (siehe Anmerkung 2), Erich Schenk (siehe Anmerkung 25); in jüngster Zeit Manfred F. Bukofzer (*Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*, 1947) und Suzanne Clerx (*Le Baroque et la Musique*, 1948).
- 24 Vgl. „Musica aeterna“, 1948, I. Band, S. 76.
- 25 Erich Schenk, *Über Begriff und Wesen des musikalischen Barock*, ZfMW XVII, 1935, S. 381 f.
- 26 Ursprung, *Die katholische Kirchenmusik* (in Bückens Hdb. der Musikwissenschaft), 1932, S. 210.
- 27 Haas, *Die Musik des Barocks*, S. 1.
- 28 Vgl. Rudolf Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, 1934, S. 278 ff.
- 29 Haas, *Aufführungspraxis*, S. 142.
- 30 Theodor Kroyer sieht im Affekt „den Nerv des Barocks“ (vgl. dessen Aufsatz „Zwischen Renaissance und Barock“, Jb. Peters 1927, S. 46).
- 31 Friedrich Blume, *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*, 1925, S. 54.
- 32 In der Vorrede zu seinem weltlichen Oratorium „Il Combattimento di Tancredi e Clorinda“. (Vgl. Haas, *Barockmusik*, S. 84).
- 33 Walter Kreidler, *Heinrich Schütz und der Stile concitato von Claudio Monteverdi*, Diss. Bern, gedruckt 1934, S. 17 ff.
- 34 Schenk, a. a. O., S. 385.
- 35 Adrio, a. a. O., S. 106.
- 35 a Vgl. dazu die Ausführungen von Willi Schuh, *Formprobleme bei Heinrich Schütz*, 1928, S. 14.
- 36 Vgl. Katz, a. a. O., S. 41 ff.
- 37 „Syntagma musicum“ III, S. 18 ff.

- 38 a. a. O., S. 20. „,Quidam, quibus Philippus de Monte astipulari videtur, MUTE-TAM, quasi mutata, a mutando, eo quod Harmoniae et fugae invicem quasi commutentur, nomen traxisse volunt. . . . Johannes Magirus putat MOTEC-TAM quasi modo tectam dici, quod modus seu Tonus in illis tacite et quasi recte lateat . . . J. Lippius vero MOTETA a motando, quod gravitate sua, et naturali quasi artificio penitissime moveat. Et Johann Petreius Typographus olim Noriberg. in praefatione quadam sic ait: Selectas praestantissimorum artificum Cantiones, vulgus Italorum ab elegantia Modulationis Modetas vocat.“
- 39 „Musica Poëtica“, 1643, S. 5. – Wie Hans-Heinrich Unger (Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. bis 18. Jahrhundert, Diss. Berlin, 1940) nachweist, fusst Herbst auf der Schrift des Wolfgang Schonsleder („Architectonice musices universalis“, 1631), der seinerseits wiederum dem Werk des Johann Nucius („Musicae poeticae sive de Compositione Cantus“, 1613) verpflichtet ist.
- 40 Vgl. Katz, a. a. O., S. 44f.
- 41 „Musikalischer Trichter“, 1706, 9. Kapitel.
- 42 „Dictionnaire de musique“, erschienen erstmals 1703, S. 71.
- 42a Schuh, a. a. O., S. 15.
- 43 Jacques Handschin, Musikgeschichte im Überblick, 1948, S. 236f. – Gletle nennt die Stücke seiner ersten Sammlung (op. 1, 1667) in etwas rückständiger Weise *geistliche* konzertierende Motetten („Motetae sacrae concertatae“). Wie wir gesehen haben, ist die Motette aber schon längere Zeit eo ipso eine geistliche Komposition.
- 44 Handschin, a. a. O., S. 238.
- 45 Vgl. Adrio, a. a. O., S. 16.
- 46 Vgl. Blume, a. a. O., S. 64ff., Haas, Die Musik des Barocks, S. 38f. und Ursprung, a. a. O., S. 205.
- 47 Haas, Die Musik des Barocks, S. 57f., Karl Gustav Fellerer, Geschichte der katholischen Kirchenmusik, 2. Auflage 1949, S. 92, Carl Winter, Ruggiero Giovanelli, Diss. München, 1935, S. 133.
- 47a Ursprung, a. a. O., S. 205f.
- 48 Das Instrumentalkonzert, 1932, S. 2 (Fussnote). – „Conserto“ kommt beispielsweise vor im Titel der bereits erwähnten Lehrschrift von Agazzari.
- 49 Franz Giegling, Giuseppe Torelli, ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des italienischen Konzerts, 1949, S. 9ff.
- 50 „Concentus“ lässt sich allerdings in der in Frage kommenden Zeit ebenfalls leicht nachweisen, so bei Praetorius (Syntagma III), dann in Werktiteln von Berthold Hipp und Rupert Ignaz Mayr, auch bei Gletle („Frisch auf ihr Musikanten“, Corydon, Band 2, S. 103ff.), wo es einmal heisst: „... dem süßen Wein zu Ehren, der Musik Lob zu mehrn, stimmt an ein neus Concent ...“
- 50a Giegling, a. a. O., S. 10.
- 51 Vgl. Arno Werner, Ein Dokument über die Einführung der „Concerten Music“ in Wittenberg, SbIMG IX, S. 310ff. – „... Und weil nunmehr iziger Zeit die Concert Music übe und gebrauchlichen, worinnen sich oftmals nebenst und ohne den Symphonien und Ritournellen, nur eine einzige zwo, drey auch 4 Vocalstimmen alleine hören lassen und gegen einander certiren, ...“ – Das Dokument stammt aus dem Jahre 1644.
- 51a Handschin, Musikgeschichte, S. 285f.
- 51b „in concerto“ bei Francesco da Milano (1550), „Concierto“ bei Ortiz (1553); vgl. Engel, a. a. O., S. 3 (Fussnote).

- 51 c Alfred Orel, Die katholische Kirchenmusik von 1600–1750 (in Adlers Handbuch, S.438). – Noch J.S.Bach nennt viele seiner Kantaten „Concerto“, manchmal auch „Concerto da chiesa“.
- 52 Engel, a.a.O., S.3f.
- 53 Engel, a.a.O., S.3.
- 54 Ursprung, a.a.O., S.214f.
- 55 Guido Adler, Zur Geschichte der Wiener Messkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Studien zur MW (Beihefte der DTOe), 4. Heft, 1916, S.6ff.
- 56 Ursprung, a.a.O., S.206, Fellerer, a.a.O., S.96.
- 57 Vgl. Theodor Kroyer, Einleitung zu DTB X, 1. Band, S.1.
- 57 a Alfred Einstein, Ein Emissär der Monodie in Deutschland: Francesco Rasi, Festschrift für Johannes Wolf, 1929, S.31 ff. Einstein vermutet, das autographe Heftchen Rasis, das sich in der Bibliothek Proske, Regensburg, befindet, sei „das früheste und sicherste Dokument, wo, wann und in welcher Form der neue Stil jenseits der Alpen ... erklingen“ sei. Es darf aber nicht vergessen werden, dass die oben genannten Augsburger Meister bereits einige Jahre früher in eigenen Werken den neuen Stil gepflegt haben:
- 58 H. J. Moser, Geschichte der deutschen Musik, 2. Band, 1. Halbband, 1922, S.20f.
- 59 Haas, Die Musik des Barocks, S.131 und 153f.
- 60 Karl Gustav Fellerer, Zu Carissimis Stellung in der Geschichte der Kirchenmusik, Gregorius-Blatt, 50. Jg., 1926, Heft 10.
- 61 a.a.O., S.211f.
- 62 Mitgeteilt in dem „Recueil des morceaux de musique ancienne, exécutés aux concerts de la société de musique vocale religieuse et classique“, sixième volume, no 75 (Erscheinungsjahr unbekannt).
- 63 „Concerts Spirituels“, Série ancienne, herausgegeben von der Schola Cantorum, Paris (Erscheinungsjahr unbekannt).
- 64 Vgl. dazu auch die entsprechenden Äusserungen Adolf Sandbergers in der Einleitung zur Neuauflage der Werke Joh. Kaspar Kerlls (DTB II, 2. Band, 1901).
- 64 a Sechs Stimmbücher (Signatur: AMG XIII, 540 und a–e).
- 65 Geering, a.a.O., S.79ff.
- 66 Vogt, a.a.O., S.127 und 130; vgl. zu diesen und den folgenden Ausführungen auch das Quellenlexikon von Eitner und das Hist.-Biogr. Musikerlexikon der Schweiz von Edgar Refardt (1928).
- 66 a Ein Stimmbuch („Violone ò Fagotto“) auf der Musikbibliothek des Stiftes Einsiedeln (Signatur: 555, 9). Im „Index cantionum“ werden 23 Sologesänge angeführt, zumeist für „Canto ò Tenore“ bestimmt (vgl. auch das Lexikon von Refardt).
- 67 Herr Prof. A. Geering gewährte mir freundlicherweise Einsicht in seine Abschriften dieser beiden Hippschen Kompositionen. Ein Exemplar von Hipps Motettensammlung befindet sich in der Musikbibliothek des Stiftes Einsiedeln (Signatur: 496, 8). Das „Heliotropium mysticum“ umfasst 35 Stücke für zwei, drei und vier Singstimmen, zum Teil mit Instrumentalbegleitung.
- 67 a Die Sammlung ist leider – entgegen der Angabe im Lexikon von Refardt – nicht erhalten (freundliche Mitteilung von Dekan P. Pirmin Vetter in Einsiedeln).
- 68 In einer Auswahl dargeboten und eingeleitet von P. Pirmin Vetter, 1933. Ein Originalexemplar ist in Einsiedeln vorhanden (Sign.: 555, 10), elf Stimmbücher, enthaltend 15 Nummern.
- 68 a Musikbibliothek des Stiftes Einsiedeln, Sign.: 554, 8.

- 68b Constantin Schneider, *Geschichte der Musik in Salzburg*, 1935, S. 64 ff.
- 68c DTOe XXIII, 1. Band, S. 130 ff.
- 69 Vgl. Otto Ursprung, *Münchens musikalische Vergangenheit* (1927), und die Arbeit von Ludwig Gerheuser über Jacob Scheiffelhut (Diss. München, gedruckt 1931).
- 69a Sechs Stimmbücher (Sign.: AMG XIII, 553 und a-e).
- 69b Acht Stimmbücher (Sign.: AMG XIII, 549 und a-g).
- 69c 20 Stimmbücher (Sign.: AMG XIII, 1088 und a-t).
- 70 Adolf Sandberger hat daraus (DTB II, 2. Band) neun Nummern veröffentlicht und eingehend besprochen.
- 71 Vgl. in der Neuausgabe etwa die Stücke „Refulsit sol“ für zwei Bässe oder „Dominus regnavit“ für vier Bässe. – Sandberger vermutet (in einer Studie über Kerll, erschienen in den „Gesammelten Aufsätzen zur Musikgeschichte“, 1921), dass die ganze Sammlung für die Gesangsvirtuosen der Münchner Kapelle bestimmt sei und erwähnt deren „altberühmte und damals wieder besonders vorzüglichen Bässe“.
- 72 *Das Erbe deutscher Musik, Landschaftsdenkmale Bayern I, Ausgewählte Kirchenmusik von R. I. Mayr*, bearbeitet von K. G. Fellerer, 1936; vgl. auch dessen Abhandlung im AfMf, Jg. 1, 1936, S. 1 ff.
- 73 Vgl. etwa Nr. 4 der Neuausgabe „Ave regina coelorum“, S. 33.
- 73a Exemplar in Zürich (Sign.: AMG XIII, 596 und a-g), acht Stimmbücher, enthaltend 16 „Cantiones“.
- 74 Betreffend übrige Fundorte vgl. das Gesamtwerkverzeichnis im Anhang!
- 75 Vgl. das Hist.-Biogr. Lexikon der Schweiz, 1929. – Salomon Ott ist abgebildet auf einem Stich von Holzhalb und einer Zeichnung von Werdmüller in der Graphischen Sammlung der Zentralbibliothek Zürich (Ott, Salomon, a I, 1). Über die musikalische Betätigung Salomon Otts konnte ich nichts in Erfahrung bringen. Dass aber andere Angehörige dieses Namens, Hans Kaspar Ott und Joh. Jakob Ott, im Zürcher Musikleben des 18. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle spielten, bezeugt Refardt in seinem Lexikon.
- 75a Betreffend übrige Fundorte vgl. ebenfalls das Gesamtwerkverzeichnis im Anhang!
- 76 Zu dieser Aufstellung möchte ich noch folgendes bemerken: Die Orgel wird nicht als gesonderte Stimme gezählt; ihre Mitwirkung in sämtlichen Motetten ist stillschweigend vorausgesetzt. Dagegen werden die übrigen Instrumentalpartien immer als reale Stimmen mitgerechnet. Eine „vierstimmige“ Motette kann beispielsweise für eine Singstimme und drei Instrumentalstimmen (nebst Orgelcontinuo) bestimmt sein. Die Abkürzungen bedeuten: C = Cantus (Sopran), A = Altus, T = Tenor, B = Bassus, V = Violine, CC = zwei Cantus, VV = zwei Violinen usw. Das Originalverzeichnis bringt in einer dritten Spalte die Angabe der Stimmbücher, in welchen die einzelnen Motetten enthalten sind. Dadurch wird das Zusammenstellen der Stimmen eines Stückes wesentlich erleichtert. Der Komponist nimmt, wo es sich als nötig erweist, Instrumentalstimmen auch in die Vokalhefte auf; umgekehrt findet sich einmal die Stimme eines zweiten Vokalbasses im Heft der Bassviolen (bei op. 1, Nr. 36).
- 76a Gletle schreibt hier „Salve Mater“, während im Stimmbuch der Josephstext „Salve Pater“ an erster Stelle steht! Vgl. dazu die Bemerkungen in Kapitel 9, Abschnitt b.
- 76b Der Vollständigkeit halber möge erwähnt sein, dass Gletles Messensammlung von 1670 noch eine Motette enthält. Der Anfang des Textes lautet „Domini est

- terra“. Es handelt sich um eine achttimmige Komposition mit Instrumenten. Da Gletles Messen nur in wenigen Stimmbüchern erhalten sind, ist es unmöglich, über diese Motette präzise Angaben zu vermitteln (vgl. auch Anm. 295 a).
- 77 Sandberger (Einleitung zu DTB II, 2. Band) benennt gleichgeartete Stücke von Kerll „geistliche Kammerkantaten“ oder auch (nach Schütz) „kleine geistliche Konzerte“.
- 78 Vgl. etwa von Mayr die Stücke „Nisi Dominus“ und „Alma redemptoris“, Nr. 2 und 3 der Neuausgabe. In Nr. 2 wird z. B. das Wort „gloria“ (S. 20, T. 149 ff.) dreimal hintereinander vorgetragen und jedesmal von der Violine mit demselben Motiv beantwortet.
- 79 In Kerlls fünfstimmigem „Regina caeli laetare“ (a. a. O., S. 148 ff.) findet sich übrigens eine sehr ähnliche Vertonung der entsprechenden Textstelle.
- 80 In den Stimmbüchern fehlt die Bezeichnung „Recitativo“ hier allerdings noch überall.
- 81 Beim Alt- und Tenorrezitativ vermerken die Stimmbücher „Solo“.
- 82 Die ganze Textstelle „O Amor Jesu, o care amor, unde tam dulcis es, nisi quia tu es spes?“ wird nacheinander zweimal vertont (Takt 60–87). Dabei entsprechen einander wörtlich die Takte 60–65 und 74–79 („O Amor Jesu, o care amor“).
- 83 Das Wort „ostende“, welches den Abschluss des vorangehenden Textabschnittes („Et Jesum, benedictum fructum ventris tui nobis post hoc exilium ostende“) bildet, wird hier ausnahmsweise, nachdem es bereits vertont worden ist, auch noch in den nächsten Abschnitt hinübergenommen. – Diese ernsten und wehevollen Einleitungstakte (Takt 1–18) fallen beinahe aus dem Rahmen von Gletles Motettenschriften heraus, denn selten erreicht er solche Tiefe des Ausdrucks wie hier. Das Wort „misericordia“ scheint in den Mittelpunkt der ganzen Textstelle gerückt: es ist eine flehentliche Bitte, die an die Mutter Gottes gerichtet wird. Lineare und homophone Setzweise sind organisch in eins verflochten. Die Melodik entbehrt sozusagen aller Läufe und Zierfiguren. Bei der Stelle „et spes“ fallen die schmerzlichen kleinen Sekundschritte auf. Bezeichnend für den ernsten Charakter dieser Einleitung (und überhaupt des ganzen Stückes) ist das Vorherrschen der Molltonalität. In Takt 17 wird sogar bis zu b-moll, der Variante der Haupttonart, vorgeschritten; ein ges taucht bei Gletle höchst selten auf. – Im zweiten „Salve Regina“-Terzett, das Gletle geschrieben hat (Nr. 15), will er am Anfang offenbar das Wort „spes“ herausheben; jene Partie ist denn auch auf einen viel zuversichtlicheren Ton gestimmt (Vortragsbezeichnung: Vivace!).
- 83 a Der Einfachheit halber wird bei den Notenbeispielen auf die Angabe der originalen Schlüssel verzichtet. Die Tenorstimme steht, wie allgemein üblich, in der Übertragung immer im oktavtransponierenden Violinschlüssel notiert. 
- 84 „Canatur haec vox, si placet, in loco à reliquis 3. vocibus separato, et distante, ita ut cantans non videatur, sed solum audiatur“.
- 85 „Tenor infimus seu Basset“ nennt sie das betreffende Stimmbuch.
- 86 1. Abschnitt: „Omne quod habeo, omne quod possideo, id totum a te habeo, id totum a te possideo, o bone Jesu, o dulcis Jesu“ – 2. Abschnitt: „Omne quod habeo, omne quod possideo, id totum tibi dono, id totum tibi consecro, o bone Jesu, o dulcis Jesu“.
- 87 „Presto“ steht zwar nur in der Alt- und in der Orgelstimme; in den beiden andern Stimmen heisst es „Allegro“!

- 87 a Eine Art Refrainbildung liegt auch vor in op. 1, Nr. 36 „O Domine Dominator“, Die Textworte „Sed, o Domine“ kehren fünfmal wieder, erscheinen aber jedesmal in motivisch leicht veränderter Gestalt und werden ausserdem in verschiedener Besetzung vorgetragen.
- 88 Schon die „Aria“ in op. 1, Nr. 30 zeigt einen viel geschlosseneren Aufbau.
- 89 Nr. 9 der Neuausgabe.
- 90 In der Neuausgabe der Werke von Kerll fehlen zwar Stücke für Solostimme und Begleitung. Sandberger verzeichnet aber immerhin (in der Einleitung zu DTB II/2, S. LIV) drei fragmentarisch erhaltene geistliche Konzerte für eine Singstimme und Begleitung.
- 91 Auch die Bezeichnungen „Sonatina“ und „Sinfonia“ finden sich in den Stimmbüchern.
- 92 So schreibt z. B. Mayr für sein „Salve Regina“ (a. a. O., S. 45 ff.) Solosopran, zwei Violinen, Bassviola und Bc. vor; Hipp verlangt die nämliche Besetzung in der Komposition „Dilecta Deo“ („Heliotropium“, Nr. 20), V. Molitor in „A Solis ortus cardine“ („Odae“, Nr. 1).
- 93 Eine Ausnahme bildet einzig noch Nr. 34 „Alma Redemptoris“, welche Violine I und II, Viola I, II und III und Viola basso, ausser der Orgel also sechs Instrumente vorschreibt.
- 94 Auch in Hipps Motette „Si quaeris miracula“ (Heliotropium mysticum, fol. 67) wird, im Gegensatz zu den übrigen Stimmen, der Bass mit längeren Koloraturen geschmückt.
- 94 a Das Original verwendet keine Wiederholungszeichen.
- 94 b Ähnliche melismierte „O“-Rufe, wie sie in dieser Motette vorkommen, treffen wir auch in andern Stücken, so z. B. in op. 1, Nr. 6, 15, 18 und in op. 5, Nr. 20. H. J. Moser (Heinrich Schütz, 1936, S. 436 f.) macht darauf aufmerksam, dass sich dieser Sehnsuchtsruf bei Schütz und Schein schon sehr ausgebaut vorfindet; vgl. etwa die Stelle „O, wie verlangst meiner Seelen nach dir“ aus Schützens „O süsser, o freundlicher“ (Kleine geistliche Konzerte, 1. Teil, 1636, Ges. Ausg. Band 6, S. 9 ff.). – Mit dreifachem „O“-Ruf beginnt auch die Komposition „O Jesu mi“ für Alt, Streicher und Bc. von Leonardus Sailer („Cantiones sacrae“, Nr. VI; vgl. Anmerkung 73 a).
- 95 Es steht im Stimmbuch der Orgel am Schluss des Stückes die Bemerkung: „Repete totum ab initio“.
- 96 Für „Bariton“ (oder „Bassus profundior“), fünf Instrumente und Orgel.
- 96 a Im „Amen“ dieser Motette (Takt 164 bis Schluss) verwendet der Komponist zwei verschiedene Amen-Melismen: das eine bewegt sich in aufsteigender (vgl. z. B. in der Solostimme Takt 164–166), das andere in absteigender Richtung (in der Solostimme etwa Takt 167–169). Diese Motive werden abwechselungsweise bald vom Solisten, bald von den beiden Violinen vorgetragen. In den Takten 180/181 taucht noch ein neues kurzes Motiv auf, das von beiden vorangehenden Amen-Melismen zugleich hergeleitet werden kann. Die Abschlusstakte (Takt 182–185) bringen zwei Schlusskadenzen auf A; erst hier vereinigt sich die Singstimme mit den Violinen. Charakteristisch ist, wie sich in den Takten 182 und 184 die erste Violine mit einer punktierten Figur energisch und schlussbegründend über die andern Stimmen emporschwingt. Wir finden ähnliche Stellen auch in den Abschlusstakten der Motetten op. 1, Nr. 20, 29 und op. 5, Nr. 10, 21, 35.
- 96 b Die feierliche Einleitungssonatina ist die umfangreichste von allen Instrumentaleinleitungen (16 Takte). Die chromatischen Wendungen in der Linienfüh-

- rung, die häufigen Modulationen und zahlreichen herben Vorhaltsbildungen, nicht zuletzt die gediegene formale Ausgeglichenheit räumen diesem Stück eine Sonderstellung unter den Sonatinen ein.
- 97 Die Einleitung zum ersten Teil beginnt auf der Tonika A und endet auf der Dominante E, während die Einleitung zum zweiten Teil, gerade umgekehrt, auf der Dominante E beginnt und auf der Tonika A schliesst. Dies geschieht vielleicht wegen des tonartlichen Anschlusses, da der Komponist im zweiten Teil auf der Subdominante D weiterfährt.
- 98 In den sieben von Fellerer herausgegebenen Stücken aus Mayrs geistlichen Solokonzerten finden wir ebenfalls nur dreimal entsprechende Bezeichnungen: „Solo stile recit.“, „Adagio Stile Recit.“ und „Stile Recit.“ – In der Neuauflage der geistlichen Konzerte von Kerll begegnet uns der Ausdruck „Recitativo“ nirgends.
- 99 a. a. O., Nr. 8, S. 135 ff. – Am Schluss des Teiles B heisst es „Ama cor meum ut super“.
- 100 Haas, Die Musik des Barocks, S. 39, 65, 81 und 88.
- 100 a Vgl. die Artikel „Arie“ und „Rossi“ im Riemann-Lexikon, 11. Auflage, 1929.
- 100 b Haas, Die Musik des Barocks, S. 154 f.
- 100 c Schuh, a. a. O., S. 16 f.
- 101 Ein frühes Beispiel liefert Johann Staden (1581–1634); vgl. dessen geistliches Konzert „O vos omnes, qui transitis per viam“ aus „Harmoniae novae“, 1628 (DTB VIII, 1. Band, 2. Teil, S. 28 ff.). Bei Buxtehude findet es sich etwa in der Kantate „Herr, ich lasse dich nicht“ (DTD XIV, S. 1 ff.). Eine Da capo-Komposition liegt auch vor in einem „Confitebor“ von Mayr (Fellerer, AfMf I, 1936, S. 207). In einer Fussnote schreibt Fellerer ergänzend dazu: „Bisweilen tritt die Dacapoform schon bewusst bezeichnet im 17. Jahrhundert auf. So steht z. B. bei Psalm 147 comp. anno 1677 von D. Carl. . . am Schluss: Repetatur ab initio“.
- 101 a Ein Exemplar der „Mensa musicalis“, welche doppelchörige Kompositionen mit Instrumenten enthält, befindet sich in Zürich (14 Stimmbücher in Quartformat unter der Signatur: AMG XIII, 158 und a–n).
- 102 AfMf I, 1936, S. 207.
- 103 Die katholische Kirchenmusik, S. 223 f.
- 104 An zwei Stellen notiert der Komponist anstelle von $\frac{3}{2}$ das Taktzeichen 3, das z. B. auch von Heinrich Albert häufig verwendet wird.
- 105 Ein zweiteiliges Strophenlied mit Taktwechsel findet sich u. a. auch in den „Odae“ von Molitor (a. a. O., Nr. 2) und in der „Geistlichen Seelen-Musick“ (auf S. 211 der 4. Auflage von 1705).
- 106 Solche Wiederholungen werden auch in andern Arien von Gletle verlangt; ebenso finden wir sie wiederum in etlichen Arien von Heinrich Albert (vgl. etwa DTD XIII, Nr. 14 und 15). – Obwohl zwar die Stimmbücher einen entsprechenden Hinweis vermissen lassen, dürfen wir annehmen, dass es sich hier um eine piano-Wiederholung handelt.
- 106 a Eine durch eingeschobene Instrumentalpartien erweiterte Abschluss-Strophe haben wir schon in der Arie „O ignes, o rogi comburite me“ (op. 1, Nr. 30) festgestellt.
- 107 „Aria“ nennt der Komponist nur den dritten Abschnitt der Motette, das Strophenlied.
- 108 Jede Strophe wird im Original mit dem Ausdruck „Aria“ bezeichnet. Alle drei stimmen in der Vertonung miteinander überein. – Die Mitwirkung der Instru-

- mente ist allerdings freigestellt („Sine vel cum 2. aut 5. Instr.“ heisst es im Stimmbuch der „Vox sola“).
- 108a Hans F. Redlich (Claudio Monteverdi, Band I, das Madrigalwerk, 1932) führt z.B. auf S.277 eine Canzonette an, welche auf diese Weise gebaut ist; sie stammt aus Monteverdis siebentem Madrigalbuch von 1619.
- 108b Riemann, a. a. O., unter „Arie“.
- 109 Für die „Vox sola“ gilt die Bezeichnung „Adagio con affetti per tutto“, für die Streicherstimmen „Adagio e soave per tutto“, während im Orgelbuch „tardissimo“ steht.
- 110 Um eine präzise schematische Darstellung zu ermöglichen, werden B', b' und C', c', da sie Symbole für die Wiederholung in freier Form darstellen, in Klammern gesetzt.
- 110a Kuen (oder Khuen) ist der Verfasser mehrerer Liedersammlungen, deren erste aus dem Jahre 1636 stammt. B. A. Wallner (ZfMW II, S.445 ff.) nennt ihn das Haupt einer Münchener Monodistenschule, zu welcher neben andern Komponisten auch der bereits angeführte Anton Holzner gezählt wird. – Von Kuen besitzt der Verfasser ein Exemplar der Sammlung „Marianum Epithalamium“ (gedruckt in München im Jahre 1659 als 5. Auflage). Die darin enthaltenen Lieder sind sehr kurz (das erste umfasst z.B. nur acht Takte). Die Melodien werden nur von einem Generalbassinstrument begleitet.
- 111 Ursprung, Die katholische Kirchenmusik, S.226. Vgl. auch Norbert Tschulik, Laurentius von Schnüffis (Diss. Wien, 1949).
- 112 Von dieser Sammlung besitzt die Universitätsbibliothek Basel drei Exemplare und zwar die 4. Auflage von 1705 (F q VI 8), die 5. Auflage von 1712 (Ki. Ar. K. XII 1) und die 8. Auflage von 1737 (kk VII 408). – Das Register der „Namen der Autoren und Gesang-Büchern / aus welchen diese Seelen-Musick zusammengetragen worden“, führt in der 4. Auflage u. a. an: Joh. Michael Dilherr (Tonsätze von Sigism. Theoph. Staden, Nürnberg), Joh. Wilh. Simler (als Vertoner kommen in Frage Kaspar Diebold und Andreas Schwilge, Zürich), Joh. Crüger (mit Liedern, die wahrscheinlich aus dessen „Praxis pietatis melica“ stammen), Wolfg. Carl Briegel, den Basler Joh. Jakob Pfaff, ferner Christoph Weberbeck (Organist in Lindau). – Diese Quellenangaben (wie wir selbst an einem Beispiel noch werden feststellen können) sind gelegentlich unrichtig. – Vgl. dazu auch Theodor Goldschmid, Schweizerische Gesangbücher früherer Zeiten (1917) und das Lexikon von Refardt.
- 112a Exemplar in der Stiftsbibliothek Engelberg (A 743 b).
- 113 Auf die „Sinfonia“ und das Mitspielen der Instrumente bei der 5. Strophe beziehen sich folgende Bemerkungen in den originalen Stimmbüchern: „Sonata ad libitum“ (die „Sonata“ oder „Sinfonia“ kann also auch weggelassen werden), „Ita post singulas strophas repete“ (in den Streicherstimmen!), „ultima strophæ simul“ oder „cum Instr. si placet“ (wodurch das Mitwirken der Streicher bei der 5. Strophe freigestellt wird). – Im Orgelbuch heisst es am Schluss: „Repete ab initio quoties opus est. Ultimæ strophæ Instrumenta quoque coludant“. In den Streicherstimmen selbst wird die abgedruckte (d.h. die 5.) Strophe als „Melodia“ bezeichnet, da die erste Violine eben mit der Strophenmelodie zusammengeht.
- 114 Auch in den Sologesängen der „Geistlichen Seelen-Musick“, welche im allgemeinen den einfachen, liedmässigen Stil bevorzugen, treten auf gewisse, hervorstechende Textworte gerne längere Melismen ein. In der 4. Auflage findet sich ein Lied unter dem Titel „Betriegliche Welt“, wo das „Sich-in-den-Him-

mel-Aufschwingen“ beispielsweise durch die folgende Koloratur versinnbildlicht wird:



- 114a Die Evangelische Kirchenmusik, 1931 (in Bückens Hdb. der Musikwissenschaft), S. 126.
- 115 Im Orgelbuch fügt Gletle nach der ersten Strophe die Bemerkung bei: „Sonatina ut supra. – Vel, si mavis, hanc ipsam Ariam etiam Instrumenta loco Sonatinae repetant. – Ultima strophae instrumenta quoque colludunt“. In den übrigen Stimmbüchern finden sich ähnliche, übereinstimmende Hinweise. – Am Anfang der „Sonatina“ steht im Orgelheft „Ad placitum“. Damit will der Komponist wohl andeuten, dass allenfalls auf die „Sonatina“ ganz verzichtet werden kann. Diese Angabe auf die Orgelstimme selbst zu beziehen, wodurch dann in der „Sonatina“ die Orgelbegleitung freigestellt würde, scheint mir wenig einleuchtend.
- 116 Vgl. etwa DTD XII, Nr. 1 A oder 3 A mit Nr. 4 oder 5.
- 117 „Sinfonia praecedit“ heisst es in den Streicherstimmen am Anfang, „Sinfonia ut supra“ nach der ersten Strophe, und am Ende der zweiten Strophe lesen wir: „Et sic alternatim usque ad finem“. Bei der „Vox sola“ steht dagegen die einschränkende Bemerkung: „Sonatina singulas strophas praecedit, si placet“.
- 118 Modulation am Ende des ersten Strophenteiles tritt in der Regel auch ein bei den geistlichen Generalbassliedern anderer Komponisten der Zeit. Dagegen kommt es auch vor, dass, wie bei Gletle, op. 5, Nr. 32, die Haupttonart während des ganzen ersten Teiles nicht verlassen wird. Dies trifft zu bei Valentin Molitor („Odae“, Nr. 2) oder in dem eben zitierten Lied „Betriegliche Welt“ aus der „Geistlichen Seelen-Musick“.
- 119 Die Orgelstimme enthält den Hinweis: „Post 1. et 2dam stropham ab Instrumentis eadem Aria repetitur. Ultima stropham fit a Voce et Instrumentis simul“. – Die Streicher können die Arie übrigens auch vor der ersten Strophe, gewissermassen als „Sinfonia“ spielen, denn in ihren Stimmen heisst es am Anfang: „Aria loco Sinf: si placet“. –
- 120 In der „Seelenmusik“ fehlt allerdings der fünfstimmige Instrumentalsatz, ebenso das Wiederholungszeichen in der Mitte der Arie. Bei Gletle steht überdies die Komposition in D-dur, während sie in der St. Gallersammlung in A-dur erscheint.
- 121 Das Inhaltsverzeichnis der „Seelenmusik“ nennt als Quelle des Liedes die „Lieder Lust“ von Wolfgang Carl Briegel (eine Sammlung von Briegel, die diesen Titel führt, verzeichnet Eitners Quellenlexikon allerdings nicht). – Da vor dem Erscheinungsjahr von Gletles zweiter Motettensammlung bereits zahlreiche Werke von Briegel veröffentlicht worden sind, wäre es ja denkbar, aber doch sehr unwahrscheinlich, dass Gletle seinerseits das betreffende Lied aus irgendeiner Sammlung von Briegel übernommen hätte.
- 122 Syntagma III, S. 182.
- 122a „Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard“, eingeleitet und herausgegeben von J. M. Müller-Blattau, 1926, S. 63.

- 123 Die Rezitation auf einem Ton spielt in der Musik des 17. Jahrhunderts eine wichtige Rolle. Nach Fellerer (AfMf I, 1936, S. 200) findet sie schon im Madrigal des 16. Jahrhunderts häufige Verwendung.
- 124 Dasselbe gilt für ähnliche Motive in R. I. Mayrs Solokonzerten (vgl. Fellerer, a. a. O., S. 204).
- 125 Beispiel 12a stammt laut Inhaltsverzeichnis der „Seelenmusik“ von Joh. Wilh. Simler (die Melodie demnach möglicherweise von Kaspar Diebold oder Andreas Schwilge!), 12b von Christoph Weberbeck.
- 126 Vgl. Haas, Aufführungspraxis, S. 145.
- 126a „Tiratae: Sind lange geschwinde Läuflin, so gradatim gemacht werden, und durchs Clavier hinauff oder herunter laufen. . .“ (Syntagma III, S. 184).
- 127 „Tirata ein Pfeil / fährt ordentlich hinauff und herunter / und wird getheilet in eine halbe Tirata, wenn das Lauffen keine gantze Octav erreicht: Und in eine gantze Tirata, welche in die Octav laufft: Und in eine doppelte Tirata, welche die Octav überschreitet / . . .“ („Musikalischer Trichter“, 7. Kapitel, S. 63 ff.)
- 127a a. a. O., S. 73.
- 128 Auf die Beliebtheit der Fünftonreihe bei Gletle und andern Komponisten jener Zeitepoche weist auch Vogt hin (a. a. O., S. 81).
- 129 In den Messen scheint dagegen Gletle im Vergleich zu andern Komponisten (z. B. Suevus) mit der Melismatik sparsamer umzugehen (vgl. Vogt, a. a. O., S. 82).
- 130 Vgl. Haas, Aufführungspraxis, S. 145.
- 131 Die Form, welche in Beispiel 16a vorliegt, nennt Printz (in seinem „Compendium musicae“, 1668) „Ascendens Tremolo“ (vgl. Fellerer, AfMf I, 1936, S. 201).
- 132 Figuren, welche ähnlich geartet sind wie Beispiel 18a und b, heissen bei Fuhrmann „Circulo“.
- 132a Nach Bernhard (a. a. O., S. 73) müssen auch alle diese Figuren als „Variationen“ aufgefasst werden.
- 133 „Passagi. Sind geschwinde Läufe, welche beydes Gradatim und auch Saltuatim durch alle Intervalla, so wol ascendendo alß descendendo, über den Noten so etwas gelten, gesetzt und gemacht werden.“ (a. a. O., S. 187).
- 134 Über die Basskoloraturen bei Kerll vgl. Anmerkung 71. – Bei Mayr kommt z. B. eine Stelle aus dem „Regina coeli“ für Solobass in Frage (Neuausgabe S. 39, T. 106 ff.). – Von Tunder gibt es ein „Salve coelestis pater“, in welchem ausgedehnte Bassmelismen vorkommen (vgl. DTD III, S. 1 ff., z. B. T. 21 ff.). – Bei M. Weckmann finden wir Koloraturen in der Basskantate „Kommt her zu mir alle“ (DTD VI, z. B. auf S. 10). – Reich an Basskoloraturen ist auch die Solokantate „Mein Herz ist bereit“ von Buxtehude (Band 2 der Ugrino-Ausgabe, S. 74 ff.).
- 135 Vgl. Vogt, a. a. O., S. 82 und Adler, a. a. O., S. 31.
- 136 Vgl. in der Neuausgabe (DTB II, 2. Band) etwa die Stelle „O ignis, o ignis“ in der Komposition „O amor Jesu“ (T. 32) oder den Anfang von „Refulsit sol“, (S. 101).
- 136a Dreiklangsmotive kommen auch gerne in längeren Passagen in Verbindung mit melismatischen Figuren (vgl. etwa Beispiel 20c) vor.
- 137 In der Einleitung zu DTB II, 2. Band.
- 138 Vgl. dazu auch weiter oben Beispiel 2 („O quam feliciter“).
- 139 Dasselbe gilt für Gletles Messen. Vgl. Vogt, a. a. O., S. 81, 99, 106. – Nach Vogt steht einzig Steingaden Gletle in dieser Beziehung nicht nach.

- 140 Vgl. Haas, Die Musik des Barocks, S. 81. – Bernhard (a. a. O., S. 77) bezeichnet sowohl den chromatisch aufsteigenden als auch den chromatisch absteigenden Quartgang als „Passus duriusculus“.
- 141 Hermann Kretzschmar, Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre I, Jb. Peters, 1911, S. 63 ff. – Vgl. dazu auch die betreffenden Bemerkungen im Abschnitt A der vorliegenden Untersuchung.
- 142 Vgl. Anmerkung 96 a.
- 143 Diese Sehnsuchtssthematik findet sich auch recht häufig in den Instrumentalpartien (z. B. in op. 1, Nr. 22 oder in op. 5, Nr. 5). – Die Textworte „ora pro nobis Deum“ erfahren bei Gletle eine sinngemässere Vertonung als etwa in dem von Fellerer veröffentlichten Mayrschen „Regina coeli“ (Neuausgabe, S. 39 ff., T. 106 ff.), wo an der entsprechenden Stelle eine lange Koloratur eintritt.
- 144 Vgl. dazu auch den in Beispiel 3 mitgeteilten Anfang der Motette op. 5, Nr. 22.
- 144 a Diese Beispiele erinnern von ferne an den Anfang von Schützens erwähntem „O süsser, o freundlicher“ (Ges. Ausg., Band 6, S. 9 ff.).
- 145 Eine gewisse Ähnlichkeit mit den Gletleschen Sehnsuchtsmotiven zeigen zwei Stellen in Kerlls geistlichen Konzerten: „O chare, chare Jesu“ (a. a. O., Nr. 1, S. 71 ff., T. 15–17) und „Virgini sanctissimae“ (Nr. 5, S. 110 ff., T. 8 ff.).
- 146 In den Messen verwendet Gletle solche Intervalle etwa bei „Et incarnatus“ oder „Cruzifixus“. Von den andern zeitgenössischen Schweizerkomponisten scheint ihn in dieser Beziehung einzig Steingaden zu überbieten (vgl. Vogt, a. a. O., S. 98 f.).
- 147 Mitgeteilt in A. Scherings „Geschichte der Musik in Beispielen“, 1931, S. 247.
- 148 Dies trifft z. B. zu in der Motette op. 1, Nr. 5 bei den ersten Textworten „Ad perennis vitae fontem“.
- 149 Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls, Euphorion, Band 24, 1922.
- 150 Vgl. Vogt, a. a. O., S. 94 f.
- 151 Auch Gletles Messen scheinen tonartlichem Wechsel stark unterworfen zu sein (vgl. Vogt, a. a. O., S. 84).
- 152 Diese Unsicherheit setzt sich fort bis in die Zeiten J. S. Bachs. Noch bei Bach können wir gelegentlich Es-dur nur mit zwei B antreffen, g-moll mit einem B, c-moll mit zwei B oder f-moll mit 3 B. Vgl. z. B. die Kirchenkantate Nr. 21 (B. G. V), wo Bach in allen Teilen von der heute üblichen Vorzeichnung abweicht; aber auch die Kantaten Nr. 6 (B. G. I), Nr. 12 (B. G. II), Nr. 82 (B. G. XX), Nr. 93 (B. G. XXII) oder etwa Nr. 176 (B. G. XXXV) halten, wenigstens in einzelnen Teilen, an der älteren Vorzeichnungsweise fest.
- 153 Ähnliche Verhältnisse liegen in etlichen Messen von Steingaden (vgl. Vogt, a. a. O., S. 83) und in einem Stück von Kerll (vgl. Neuausgabe, Nr. 3, S. 91 ff.) vor.
- 153 a Die gleiche Harmoniefolge begegnet uns in den Anfangstakten der Tunderschen Komposition „Nisi Dominus aedificaverit“ (DTD III, Nr. VI, S. 33 ff.). Sogar die Tonart stimmt überein.
- 154 Beispiel 45 zeigt eine auffallende Ähnlichkeit mit den Schlusstakten der Motette „O felix anima“ von Carissimi (vgl. oben und Anmerkung 62). Melodisch-Moll spielt auch bei Kerll eine wichtige Rolle.
- 155 In der Motette op. 5, Nr. 5 ist ein ganzer Rezitativabschnitt (Takt 63–80) auf die Harmoniefolge I–V–IV–I aufgebaut. Er beginnt auf der Tonika C, moduliert nach der Dominante G, worauf in etwas abrupter Weise direkt die Subdominante F folgt; von ihr aus wird dann über einen Umweg wieder die Tonika C erreicht. – In der Aria op. 5, Nr. 36 hat bei der Textstelle „O Jesu largire“

die Folge Dominante-Subdominante etwas Apartes an sich, weil die Subdominante ganz unerwartet auftaucht. Wir werden bei dieser Stelle an ein Lied aus der „Seelenmusik“ erinnert (S. 243 der 4. Auflage); dort stossen wir bei den Worten „Darum wir Christen-Leuth“ auch auf eine solche Subdominantwendung, wie sie in Kompositionen aus dem früheren 17. Jahrhundert (z. B. bei J. H. Schein) häufig vorkommen kann.

- 156 Beispiele von überraschenden harmonischen Anschlüssen liefern auch die geistlichen Konzerte von Mayr. – In dem in Anmerkung 153 a erwähnten Stück von Tunder, welches in g-moll steht, folgt bei einem Einschnitt auf C-dur (= Dursubdominante) A-dur (= Dominante der Dominante).
- 157 Vgl. Neuausgabe Nr. 3; dort folgt auf S. 94 bei einem Einschnitt auf D-dur C-dur.
- 158 Querstände ergeben sich häufig auch bei Wendungen in Melodisch-Moll, so z. B. in op. 5, Nr. 8 und 23.
- 159 Vgl. dazu den Abschnitt über die chromatischen Motive in Kap. B 4. Vorübergehende Trübungen, welche durch das Auftauchen eines Mollakkordes kurz vor einem Durabschluss entstehen, kommen bei Gletle sehr oft vor. Auch andere Komponisten des 17. Jahrhunderts huldigen dieser Manier. So findet sich z. B. eine entsprechende Stelle bei Tunder (DTD III, Nr. 1, Takt 14). – Das Umgekehrte, nämlich ein aufhellender Durakkord vor einem Mollabschluss, begegnet uns bei Gletle äusserst selten (etwa in op. 5, Nr. 30, Takt 119); in der „Seelenmusik“ taucht eine solche Wendung auf in einem Lied von Weberbeck („Jesu du prächtiger“).
- 160 Ob die dritte Note in der Altstimme eventuell als dis zu lesen wäre, kann nicht entschieden werden. – Vgl. dazu eine Stelle in einer Ode von Valentin Molitor (a. a. O., Nr. 3); dort stehen G-dur und Es-dur unmittelbar nebeneinander.
- 161 Die Textworte (aus dem „Salve Regina“) lauten: „Ad te suspiramus gementes et flentes in hac lachrimarum valle“; diese Textstelle verleitet gerne zu melodischen oder harmonischen Wagnissen.
- 161 a In op. 1, Nr. 11 (Takt 138) wird bei einem Septvorhalt in der Mittelstimme die Terz des Schlussakkordes vorausgenommen; diese Art der Vorausnahme kommt nur ausnahmsweise vor.
- 162 Eine ähnliche Kadenz wie in Beispiel 51 a finden wir in G. C. Weckers geistlichem Konzert „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt“ (vgl. DTB VI, 1. Band, am Anfang, auf dem Wort „Erlöser“).
- 163 Sekund- und Nonvorhalte kommen u. a. vor in op. 1, Nr. 5 (Takt 56 und 94) und 15 (Takt 32) und in den Sonatinen zu op. 5 Nr. 3 (Takt 4) und 14 (Takt 14).
- 164 Bei Kerll stossen wir auf S. 71 (Takt 1 ff.) der Neuausgabe auf eine ähnliche Stelle, nur liegen dort die Stimmen weiter auseinander. – In Beispiel 52 erlaube ich mir, die originale Textunterlegung, welche der richtigen Wortdeklamation zuwiderläuft, zu ändern.
- 165 Dies trifft auch zu in op. 5 (Takt 64), wo bei der „harmlosen“ Textstelle „Benedicant omnia opera Domini Domino“ eine solche scharfe Dissonanz eintritt.
- 165 a Riemann (Musiklexikon, 11. Auflage, 1929, Artikel „Wechselnote“) bezeichnet diese Art der Wechselnote als „Fuxsche“ Wechselnote.
- 166 Vgl. Claude Crussard, Marc-Antoine Charpentier, Paris 1945, S. 67.
- 167 Allerdings können diese Instrumentalpartien, wie erwähnt, auch nur dreistimmig (zwei Melodieinstrumente und Bc.!) ausgeführt werden. – Über die Fünfstimmigkeit geht Gletle in den beiden Sammlungen selten hinaus. Sechsstimmige Partien gibt es dort, wo in den Solomotetten die fünf Instrumente als Begleitkörper wirken (so z. B. in op. 1, Nr. 26 und op. 5, Nr. 9). Siebenstimmige

- Stellen weisen die Nummern 34 und 35 der ersten Sammlung auf, und bis zur Achtstimmigkeit (in einigen wenigen Takten) geht die Motette op. 1, Nr. 36.
- 168 Vgl. die Schlusswendung von op. 5, Nr. 20.
- 169 a. a. O., S. 84.
- 170 Zahlreiche Querstände gibt es auch in den Werken von Gletles Zeitgenossen, so etwa wiederum in den Messen von Benn und Steingaden (Vogt, a. a. O., S. 84).
- 171 Vgl. etwa in Beispiel 48 a die Führung des Bc.
- 172 Die Stelle ist besonders typisch dadurch, dass die Tonmalerei (abgesehen von der abwärtsführenden Linie im Bc.) hier ausschliesslich auf der Harmonik beruht. Die Singstimme bleibt auf ein und demselben Ton. Sonst gehen melodische und harmonische Textdeutung häufig Hand in Hand. – In den Messkompositionen kommen gerade bei „miserere nobis“ auch auffällige harmonische Wendungen vor (Vogt, a. a. O., S. 100). – In Beispiel 57 fehlt im Original in Takt 46 vor der Note H im Bc. das Versetzungszeichen.
- 172 a Vorhaltsbildungen erscheinen bei hervorstechenden Textstellen auch in Mayrs geistlichen Solokonzerten recht häufig (vgl. etwa Nr. 6 der Neuausgabe, S. 45 ff., Takt 54 ff.).
- 173 Vgl. Beispiel 38c. – Ein typischer, schmerzgeladener „Neapolitaner“ begegnet uns auch in der Sonatina zu „Defecit gaudium“ (op. 5, Nr. 14, Takt 4). Mayr verwendet die neapolitanische Sext bei der Textstelle „panem doloris“ (a. a. O., Nr. 2, S. 14 ff., Takt 53 und 57) und Buxtehude in zwei Instrumentaleinwürfen, welche die Choralzeilen „Heil mich mit deinen Wunden“ und „In meiner letzten Stunden“ umrahmen (in der Kantate „Wo soll ich fliehen hin“, DTD XIV, S. 101 f. Die Stelle ist auch wiedergegeben in Ph. Spittas Buch über J. S. Bach, I, S. 303.)
- 174 Vgl. Beispiel 34.
- 175 Das Es der ersten Violine in Takt 74 wirkt neben dem B der zweiten Violine wie eine gleichzeitig erklingende zweite neapolitanische Sext. – Der Einfachheit halber werden von den fünf Instrumenten nur die beiden Violinen mitgeteilt. Vor der ersten Note der ersten Violine in Takt 73 fehlt im Original das Auflösungszeichen (die Note Es wäre sicherlich falsch!); die beiden H auf dem letzten Viertel von Takt 73 in der zweiten Violine ergeben sich nur aus der Bezifferung. Ausserdem ist in Takt 75 im Original die Bezifferung unrichtig, und im gleichen Takt fehlt schliesslich noch ein Auflösungszeichen.
- 176 Die Verwendung der dritten Stufe in Moll (= übermässiger Dreiklang) in Vorhaltsbildungen, wie es hier zweimal geschieht (in Takt 58 und 62), begegnet uns in Gletles Motetten sehr selten. In op. 1, Nr. 12 (Takt 20 ff.) erscheinen solche Vorhalte auf das Affektwort „misericordia“.
- 177 Im vorangehenden Takt steht auch ein F-dur-Akkord; im Original gesellen sich zu den zwei Violinen noch drei Violon. – In der Weihnachtsmotette op. 5, Nr. 27 (Takt 89 ff.) finden wir eine ähnliche, harmonisch allerdings weniger frappante Stelle bei den Worten „o admirabile commercium, o imperceptibile mysterium“.
- 178 Molitor beschränkt sich in seinen Messen ausschliesslich auf den $\frac{4}{4}$ - und den $\frac{3}{2}$ -Takt (Vogt, a. a. O., S. 91). – In op. 5, Nr. 30 taucht an zwei Stellen statt des Zeichens $\frac{3}{2}$ die damals häufige Vorzeichnung 3 auf. Bei Kerll, der dieses Zeichen in seinen geistlichen Konzerten oft verwendet, kann 3 sowohl $\frac{3}{2}$ - als auch $\frac{3}{4}$ -Takt bedeuten.
- 179 Dies hängt zusammen mit dem stärkeren Überhandnehmen der Form der Strophenarie in op. 5; die „Arien“ bevorzugen neben dem $\frac{6}{4}$ - den $\frac{3}{4}$ -Takt.

- 179 a Der $\frac{3}{1}$ -Takt kommt in Gletles Motetten nicht vor, wohl aber in seinen Messen (vgl. Vogt, a. a. O., S. 91) und im ersten Stück des zweiten Teils der „Musica genialis“ (vgl. Moser, Corydon, Band 2, S. 127).
- 180 Bei Mayr stoßen wir auch auf 8tels- und 16tels-Triolen und vereinzelt sogar schon auf die 64stels-Note.
- 181 Von den andern Komponisten läßt namentlich Mayr in seinen Solokonzerten häufig Taktwechsel eintreten (vgl. Fellerer, AfMf I, S. 203).
- 181 a Die Formel a) liegt oft der Trillerfigur des „Gruppo“ (oder „Gropo“) zugrunde (vgl. Haas, Auff.praxis, S. 145). – Die zweite Formel heisst bei Wolfgang Caspar Printz („Phrynis Mytilenäus oder Satyrischer Componist...“, 2. Teil, S. 54 der 2. Auflage von 1696) „Figura corta“.
- 182 Z. B. in op. 1, Nr. 4, kurz vor Schluss auf „alleluia“ oder in op. 5, Nr. 8 (Takt 88 bis 92) bei der Stelle „sol et luna mirantur“ (hier gibt wahrscheinlich der Text den Anlass zu einer abweichenden rhythmischen Gestaltung). – Auch Kerll und Mayr kennen solche Punktierungsketten (vgl. etwa Kerll, a. a. O., Nr. 1, auf Seite 76, beim Wort „stipate“). – Fuhrmann (a. a. O., 7. Kap.) nennt eine solche Punktierungsfigur „Accento“, d. h. „eine Zertheilung der Note, wenn die Stimme sanfft und schnell hinauff oder herab in die Secund oder Terz steigt.“
- 183 Solche Synkopenmotive kommen bei Mayr gerade auch bei Alleluiastellen (z. B. auf S. 42 der Neuausgabe) vor. – Kerll verwendet hartnäckige Synkopen in Nr. 4 der Neuausgabe (S. 101, Takt 8 ff.) beim Worte „montes“; sie scheinen dort, zusammen mit der Zackigkeit des Melodieverlaufs, im Dienste der Textdeutung zu stehen.
- 184 Z. B. in op. 1, Nr. 20, Takt 33/34. – Printz (a. a. O.) spricht in einem solchen Falle von „Figura suspirans“.
- 185 Den Gagliardenrhythmus verwendet auch Kerll, z. B. in seiner Komposition „O amor Jesu“ (Neuausgabe S. 80 ff., Takt 37 ff.).
- 186 In Beispiel 64 b ist die dritte Note eventuell als As zu lesen.
- 187 In Nr. 5 der Neuausgabe, auf S. 41.
- 188 Das Original enthält noch die „ad lib. -Instrumente“ Viola Alto, Viola Tenore und Viola Basso oder Fagott. – Bei der letzten Note in Takt 1 sind wir im Zweifel, ob wir G oder Gis lesen müssen.
- 189 Die Mitwirkung der Orgel als Generalbassinstrument in sämtlichen Motetten bedeutet für Gletle selbstverständliche Voraussetzung. Die Orgel wird darum im Inhaltsverzeichnis nie angeführt (vgl. Anmerkung 76). Der Begriff „Instrumente“ bezieht sich infolgedessen in diesem Kapitel nur auf Streich-, Blas- und Schlaginstrumente.
- 190 „Graviori Harmoniae efficiendae“ heisst es auf dem Titelblatt der zweiten Sammlung.
- 190 a Zur Besetzungsfrage vgl. die in den Originaltiteln und Inhaltsverzeichnissen enthaltenen Angaben des Komponisten (Kap. 1 und 2).
- 191 Kerll verwendet zwei Violinen in seinem geistlichen Konzert „Ama cor meum“ (Neuausgabe Nr. 8, S. 135 ff.). Vgl. dazu auch die Bemerkung von Sandberger (DTB II, 2. Band, S. LIV). – In Valentin Molitors „Odae“ (vgl. Anmerkung 68) kommt die Besetzungsvorschrift „2. violin. necess. et 3. Instrum. ad placitum“ sehr häufig vor. – In Hipps Sammlung (vgl. Anmerkung 67) verlangen fünf Stücke als Begleitinstrumente zwei Violinen und vier Stücke zwei Violinen und Bassviole („VV. è Viola“).
- 192 In Gletles Messen und Psalmen liegen in bezug auf die Instrumentalbesetzung ähnliche Verhältnisse vor. Allerdings können dort meist – bei den Psalmen

immer – alle Instrumente wegfallen („II. vel V. Instrumentis Concert: ad libitum“ vermerkt das Titelblatt der Psalmen von 1668). Vgl. auch Vogt (a.a.O., S.50).

- 193 Vgl. Hugo Goldschmidt, Das Orchester der italienischen Oper im 17. Jahrhundert, SbIMG II, S.30 und 34.
- 193a In zwei von diesen fünf Kompositionen besteht aber, laut Angabe in den Stimmbüchern, noch die Möglichkeit einer Umbesetzung durch Violinen.
- 194 In op.5, Nr.17 taucht bei der zweiten Besetzungsmöglichkeit der Ausdruck „Viola di Braccia“ auf.
- 195 Die „Violeta I“ steht im Mezzosopranschlüssel (= C-Schlüssel auf der zweiten Linie) notiert, die „Violeta II“ im Altschlüssel. – Curt Sachs (Real-Lexikon der Musikinstrumente, 1913) weist die Violetta der Gambenfamilie zu; im Riemann-Lexikon wird sie als Diskantviole oder als eine kleinere Violine mit nur drei oder vier Saiten erklärt. – Die Violetta scheint im 17. Jahrhundert allgemein verbreitet zu sein. So finden wir sie u. a. bei Joh. Phil. Krieger (vgl. DTB VI, 1. Band, S.118, wo sie im Sopranschlüssel notiert ist). Buxtehude verwendet in der Solokantate „Jesu, meine Freud und Lust“ (Ugrino Ausgabe, 2. Band, 1926, Nr.18) eine im Altschlüssel notierte Violetta, und in der Kantate „Vom Himmel kam der Engel Schar“ von Johann Schelle (DTD 58/59, S.167ff.) kommen eine Violetta I und eine Violetta II (im Alt-, bzw. im Tenorschlüssel notiert!) vor.
- 196 Die Motette kann entweder von einer Alt- oder von einer Sopranstimme gesungen werden. Im Orgelheft lesen wir: „à 4. Alto, 2 Violetis et Viola Basso vel secundum clavig: priorem, Canto, 2 Violini; et Trombone“. Dagegen steht im Stimmbuch der ersten Violine: „cum Alto VIOLA I (!) cum Canto VIOLINO I“.
- 197 Häufig nennt Gletle, wie es damals üblich ist, den Streichbass auch nur kurzweg „Viola“. Bei Fünfstimmigkeit heisst das betreffende Instrument auch „Viola III“, und in op.5, Nr.30, wo ausschliesslich Violinen vorhanden sind, trägt es die Bezeichnung „Viola V“. – In op.1, Nr.18 stossen wir auf die Angabe „Trombone o Viola di Gamba“; die Stimme dieses Instrumentes ist zum grössten Teil im Altschlüssel notiert und reicht im Umfang von A–d“. Die Posaune oder Gambe verstärkt den Continuobass (der streckenweise ebenfalls im Altschlüssel aufgeschrieben ist) im Einklang oder in der Oktave.
- 198 „Viola basso o fagoto“ oder „Fagoto o Viola“ lauten die entsprechenden Angaben im Original.
- 199 Haas führt in seiner Auff.praxis (S.167f.) zwei Beispiele an, welche ebenfalls zeigen, wie im 17. Jahrhundert das Fagott gerne mit Passagen bedacht wird.
- 200 Vielleicht wird bei diesen Komponisten die Möglichkeit einer Verstärkung des Continuobasses durch das Fagott als selbstverständlich vorausgesetzt und bleibt aus diesem Grunde unerwähnt. – Es wäre denkbar, dass Gletle auf die Mitwirkung eines Fagotts besonderen Wert legt, oder auch, dass er selbst in seiner eigenen Kapelle über einen ausserordentlich gewandten Fagottisten verfügt.
- 201 In op.1, Nr.18, 19, 20, 21 und op.5, Nr.4, 5, 11, 15, 17, 23, 34.
- 202 In den Psalmen wird die Besetzung der drei unteren Instrumentalstimmen meist wie folgt freigestellt: „Viola o Trombone Alto“, „Viola o Trombone Tenore“, „Fagoto o Trombone Basso“.
- 203 „Cum ex Canto fit Tenor, fiat etiam ex Trombone Alto Trombon Bassus aut Fagot“. – Eine ähnliche Verwendung der Posaune findet sich auch in op.1, Nr.18 (vgl. Anmerkung 197).

- 204 1. Besetzungsmöglichkeit: „Clarino et Tympanis“,
2. Besetzungsmöglichkeit: „2. VV. 1. Viola et 3. Trombonis“. –
Unter „clarino“ versteht die damalige Zeit eine hohe Trompete (vgl. Goldschmidt, a. a. O., S. 27).
- 205 Drei Textvarianten sind vorhanden: 1. „De Resurrectione Domini“, 2. „De Nativitate Domini“, 3. „De quolibet Sancto“.
- 206 Zwei Clarinen schreibt z. B. Mayr im „Regina coeli“ (Neuausgabe Nr. 5, S. 39 ff.) vor und Buxtehude in der Komposition „Ihr lieben Christen freut euch nun“ (DTD XIV, Nr. 6, S. 107 ff.). Fellerer erwähnt in der in Anmerkung 60 zitierten Studie über Carissimi ein Vokalwerk („Dixerunt impii“) dieses Komponisten, welches an Instrumenten zwei Violinen und auch nur eine Trompete und Bc. verlangt. Übrigens schreibt Gletle in der Motette „Domini est terra“ (in der Messensammlung von 1670, vgl. Anmerkung 76 b und 295 a) „zwei Clarini, zwei Violini und drei Tromboni“ vor; er kennt also auch die Besetzung eines Instrumentalkörpers mit zwei Trompeten.
- 206 a Vgl. die Einführung zu der in Anmerkung 4 genannten Neuausgabe der „Trompeterstücklein“ von Willi Schuh. Die „Tromba marina“ finden wir auch, wie Schuh bemerkt, in der St. Galler „Seelenmusik“ (4. Auflage, 1705), und im Stimmbuch „Cantus I“ der Sammlung „Epinicion marianum“ (1683) von Valentin Molitor (vgl. Anmerkung 68 a) steht in einer Vorbemerkung u. a. zu lesen: „Nam Clarinis, 2. Violini, vel etiam Tubae Marinae commodissimè substitui possunt“.
- 207 Mayr verwendet bereits Oboen; so können in seinem „Regina coeli“ (vgl. Anmerkung 206) Oboen oder Violinen die beiden Clarinen ersetzen. – Auch in G. K. Weckers geistlichem Konzert „Herr Jesu, zeuch mich dir nach“ aus dem Jahre 1695 (DTB VI, 1. Bd., Nr. 4, S. 69 ff.) finden wir die Instrumentenbezeichnungen „Violino I (ò Hautbois)“ und „Violino II (ò Hautbois)“.
- 208 Vgl. Vogt, a. a. O., S. 14, 20 f. und 49.
- 209 Die „ad lib.-Instrumente“ (Alt-, Tenor- und Bassviolen) sind in Beispiel 69 weggelassen.
- 210 Die Einleitung zu op. 1, Nr. 32 (11 Takte) und op. 5, Nr. 5 (9 Takte) weisen beispielsweise vier deutlich spürbare Einschnitte auf.
- 211 Mayr und Buxtehude wechseln gerne innerhalb der Instrumentalsätze die Tempobezeichnungen; allerdings sind ihre „Sonaten“ aber durchschnittlich etwa doppelt so lang wie diejenigen von Gletle. Sehr unzusammenhängend und zerrissen wirken vor allem die „Sinfonien“ von Tunder (vgl. etwa DTD III, S. 4 oder 14).
- 211 a So etwa in op. 1, Nr. 26 (T. 87), 28 (T. 5), 35 (T. 72/73, 104) und in op. 5, Nr. 1 (T. 12/13, 99–101), 14 (T. 86, 93), 24 (T. 61).
- 212 Zu den feierlichen Einleitungen gehören etwa diejenigen zu „Defecit gaudium“ (op. 5, Nr. 14) oder zu „Quis mihi det“ (op. 5, Nr. 3, vgl. Beispiel 69). Von freudigem Charakter sind dagegen die „Sonaten“ zu „O quam feliciter“ (op. 1, Nr. 28) und „Bonum certamen“ (op. 1, Nr. 32) oder auch die Ritornell-Sinfonia zu „Salve Pater Salvatoris“ (op. 5, Nr. 25).
- 213 In andern Drucken, etwa in der „Seelenmusik“ oder bei Kerll (vgl. DTB II, 2. Band, S. LXXX), finden wir anstelle der Balken zusammenfassende Klammern über den betreffenden Noten.
- 214 Vgl. Vogt, a. a. O., S. 92.
- 215 Diese Mensurverhältnisse entsprechen also denjenigen, welche Carissimi in seiner „Ars cantandi“ aufgestellt hat (vgl. Abschnitt A, Kapitel 4). In dem

- kleinen Lehrwerk des Baslers Joh. Jakob Wolleb („*Rudimenta Musices Figuralis*“, 1642) sind diese für das 17. Jahrhundert geltenden Mensurverhältnisse ebenfalls festgelegt im „*Cap. V. De Notis, Pausis & Punctis*“. (Zwei Exemplare dieses Büchleins liegen auf der Universitätsbibliothek Basel; Sign.: Falk.3180 und VB Q 101).
- 216 Das Kreuz hat übrigens noch die alte liegende Form, die bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts beibehalten wird (vgl. Wolf, Hdb. der Notationskunde I, S.435). – Auch die Zeichen für die Pausen und die Gestalt der meisten Notenschlüssel weichen von den heute üblichen Formen merklich ab.
- 217 In der „Seelenmusik“ wird beim Sextakkord, wenn die Sext zu erhöhen ist, die Ziffer 6 mit einem schrägen Strichlein versehen. Dieses Zeichen, das schon Printz anführt (Phrynys Mytilenäus, 2. Teil, S.133 der 2. Auflage), bürgert sich später überall ein. Gletle kennt es noch nicht; er setzt in solchen Fällen ein Kreuz vor die 6.
- 218 Vogt (a. a. O., S.92/93) zitiert einen Fall von Chiavettenpraxis bei Benn (1644). – Edwin Nievergelt (Die Tonsätze der deutschschweizerischen reformierten Kirchengesangbücher im 17. Jahrhundert, Zürich, 1944, S.79) meint, es lasse sich nicht genau beantworten, ob die Praxis der Chiavetten im 17. Jahrhundert in der Schweiz überall bekannt war. Er führt hingegen Quellen an, aus welchen hervorgeht, dass Joh. Ulrich Sultzberger (1675) „auf das Verschwinden der Chiavetten und damit des lästigen Transponierens bedacht war“. In Zürcher und St. Galler Gesangbüchern behaupten sich (nach Nievergelt) die Chiavetten gleichwohl noch im 18. Jahrhundert.
- 219 Im Orgelbuch lesen wir dazu die Bemerkung „Potest etiam ex Alto cantari Tenor, vel Cantus, transposita Partitura ex omnibus Instrumentis in Tertiam inferiorem secundum claves priores“. – Selbstverständlich müsste der Cantus dann eine Oktave höher singen als der Tenor!
- 220 „Transponendo Basso Continuo et Instr.: in Tertiam inferiorem secundum Clavigationem priorem, loco Alti potest cantari Tenor vel Cantus“, heisst es im Orgelbuch.
- 221 In der Orgelstimme zu op.1, Nr.6 steht „2 Alti aut secundum Clavem priorem 2 Canti vel Ten.“, nebst der Bemerkung „Transpone, si commodum videtur, in secundam superiorem“.
- 222 Diese ungewohnte Notierung einer Altstimme wird bekräftigt durch die Bemerkung „come sta“.
- 223 „vel secundum Clavigationem priorem...“.
- 224 Hier folgen die Anfangsnoten der Motette: „Pro Alto“ im Baritonschlüssel (D-dur), daneben „Pro T. vel C.“ im Kontrabassschlüssel (G-dur).
- 225 Über der transponierten Fassung steht in den Instrumentalstimmen: „Eadem Motetta pro TENORE vel Canto accommodata“.
- 226 In der Orgelstimme steht über der zweiten Fassung „Ad hanc ipsam Motettam in Alto canendam Instrumentis secundo loco positis et sequenti Partitura utere. Potest etiam, si res patitur, Motetta transponi in secundam superius“. In den Streicherstimmen finden sich entsprechende Hinweise.
- 227 „in Partitura Altus transponatur in octavam inferiorem“. Auch die Continuo-stimme, welche (wie auch in op.1, Nr.18 und 19) streckenweise im Altschlüssel notiert ist, müsste an einigen Stellen eine Oktave tiefer gespielt werden (vgl. auch Anmerkung 203).
- 228 Praetorius (Syntagma III, S.185): „... Dahero Ich auch noch zur zeit, ausser vorgedachtem Giulio Caccini, in keinem Italienischem Autore dieser Art Tril-

- len beschrieben, sondern allein über die Noten, so mit einem Trill formiret werden sollen, ein t: oder tr: oder tri: ubergesetzt befinde: ...“.
- 228 a Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts, Diss. Leipzig, 1902, S. 84.
- 229 a. a. O., S. 63. – „Trillo ist ein liebliches Schüttern und Wancken der Stimme so scharff anschläget und Secundam majorem berühret / und wird mit einem tr. gezeichnet ...“ – „Trilletto ist ein süßes Sausen der Stimme / etwas gelinder als Trillo, und berühret nur secundam minorem, und wird mit einem blossen t. gezeichnet ...“ – Kerll verwendet ausschliesslich „tr.“, bei Mayr finden wir durchwegs „t.“
- 230 So finden wir z. B. in der Orgelstimme zu op. 1, Nr. 6, an einer Stelle, wo die Altstimme allein zu singen hat, die Bemerkung „Alt: I solo“. In op. 5, Nr. 12 heisst es dort, wo die Instrumente mit Ritornellen einzufallen haben, jeweils „Son.“ (= Sonata), und in op. 5, Nr. 15 verzeichnet das Orgelbuch beim Einsatz der Instrumente die Stichworte „Instr.“ oder „VV“ (zwei Violinen) usw. – Solche Angaben finden wir auch in den „Oden“ von V. Molitor und in den geistlichen Konzerten von Kerll und Mayr; so setzt Mayr etwa (S. 57 der Neuausgabe) das Stichwort „strom.“ (= Einsatz der Instrumente) in die Orgelstimme. – Printz (a. a. O., zweiter Teil, S. 136 f.) meint, es sei „dem Directori, als Organisten“ sehr nützlich, wenn er „die Chöre oder Stimmen unter die Noten des General-Basses zeichne / welches mit wenigen Buchstaben geschehen kan ...“.
- 231 Vgl. Haas, Auff.praxis, S. 142 f.
- 231 a Crussard, a. a. O., S. 75 f.
- 232 Syntagma III, S. 87 f. – „Fortè, Pian: Praesto; Adagio Lento. Diese Wörter werden bißweilen von den Italis gebraucht, und in den Concerten und vielen unterschiedenen örtern, wegen abwechselung beydes der Stimmen und Choren, darbey oder drunter gezeichnet, welches ich mir dann nicht missfallen lasse ... Fortè, elatè, clarè, id est, summâ seu intentâ voce; wenn die Instrument- und Vocalisten zugleich starck: Pian, submissè, wenn sie die Stimme moderiren und zugleich gar stille intoniren und Musiciren sollen ... Praesto, velociter, geschwind: Adagio, Largo, Lento, langsam.“
- 233 a. a. O. – „Sonsten ist Pian so viel, alß placidè, pedetentim, lento gradu: dass man die Stimmen nicht allein messigen: sondern auch langsamer singen solle“.
- 234 Oft weichen die Bezeichnungen für ein und dieselbe Stelle in den verschiedenen Stimmbüchern erheblich voneinander ab. Am Anfang des Terzetts op. 1, Nr. 12 schreibt Gletle für den Alt „Affettuoso“ vor, für den Bass „Grave“, für die Orgel „Adagio“, während die Tenorstimme unbezeichnet bleibt. In op. 1, Nr. 10 und in op. 5, Nr. 30 werden sogar die Tempovorschriften Allegro und Presto einander gleichgestellt. – Das heute kaum mehr übliche „tardo“ (= langsam) begegnet uns nach Riemann (Musiklexikon, unter „tardo“) schon 1622 bei Vinzenz Jelic; auch in Mayrs geistlichen Solokonzerten taucht es auf.
- 235 Vgl. P. Altmann Kellner, O. S. B., P. Benedikt Lechler, ein Meister der Musik aus der Zeit des Dreissigjährigen Krieges, 1933, S. 24. – In diesem Zusammenhang sei mir eine Richtigstellung gestattet: Haas (Auff.praxis, S. 143), der dieses Decrescendo bei Benedikt Lechler auch zitiert, nennt den Kremsmünsterer Komponisten irrtümlicherweise *Leonhard* Lechler. (Es handelt sich wahrscheinlich um eine naheliegende Verwechslung mit dem Vornamen des Komponisten Leonhard *Lechner*, 1553–1606).
- 236 Haas, a. a. O., S. 143.

- 237 Dass mit „Affettuoso“ der freie musikalische Vortrag gemeint sein kann, können wir u. a. einer Bemerkung von Monteverdi entnehmen; er unterscheidet (1638) in bezug auf das Dirigieren den rhythmischen vom freien Vortrag wie folgt: „al tempo de la mano“ und „a tempo del affetto del animo e non quello de la mano“ (Haas, a. a. O., S. 146).
- 238 Vgl. Abschnitt A, Kapitel I der vorliegenden Arbeit. – Schon Caccini verlangt ein „cantare con affetto“ (vgl. Haas, a. a. O., S. 142), und Praetorius vergleicht den Musikanten mit einem Redner, der „bald die Stimme erhebet, bald sinken lesset, bald mit mehligter und sanffter, bald mit gantzer und voller Stimme redet. . . Damit das Herz der Zuhörer gerühret, und die affectus bewegt werden. . .“ (Syntagma III, S. 180).
- 239 Vgl. Dora Rittmeyer-Iselin, Biagio Marini, Diss. Basel, 1928, gedruckt 1930, S. 12f. und 29.
- 240 a. a. O., S. 180f. – „Wie aber, und welcher Gestalt dieses geschehen, und einer nach der jetzig: Newen Italienischen Manier, zur guten Art im singen sich gewöhnen, die *Accentus* unnd *affectus* exprimirn, auch die Trillen, Gruppen und andere Coloraturen. . . dasselbige sol in einem absonderlichen Tractätlein. . . in kurtzen mit Göttlicher hülffe herfür kommen“. (Kursiv = Auszeichnung durch den Verfasser).
- 241 Unter „*Accentus*“ versteht Praetorius (Syntagma III, S. 182f.) Neben- und Durchgangsnoten im Legato, welche „im Halse gezogen werden“; er führt viele Beispiele an (vgl. auch Haas, a. a. O., S. 145 und betreffend Fuhrmanns „*Accento*“ Anmerkung 182). – Unter „*Tremolo, vel Tremulo*“ versteht Praetorius (a. a. O., S. 183) „ein Zittern der Stimme über einer Noten: die Organisten nennen es Mordanten oder Moderanten. . .“. – Fuhrmann (a. a. O., S. 63) definiert wie folgt: „*Tremolo* ist ein umgekehrt Trillette“ (vgl. Anmerkung 229) „im Semitonio unter derjenigen Note, so da tremuliren soll. Man nennet es auch Mordanten / weil es das nechst vorhergehende Semitonium geschwind berührend gleichsam beist / . . .“. Was wir heute unter Tremolo verstehen, nennt Fuhrmann „*Tremolette*“, nämlich „eine Bebung der Stimme / so gar nicht angeschlagen wird / und in Unisono oder in einem Clave nur geschieht. . .“.
- 242 a. a. O., S. 36.
- 243 Vgl. Haas, Auff.praxis, S. 142ff. und Anmerkung 237. – Wir finden übrigens bei Gletle selbst, in der Vorrede zum ersten Teil der „*Musica genialis*“ (1675), eine entsprechende Bemerkung. Der Komponist stellt dort, in bezug auf die Ausführung der Solostücke, folgende Forderung auf: „. . . Die 3 letzte Stuck à voce sola müssen absonderlich mit manier (!) und Verstand / und ausser der Arien, vil mehr stylo recitativo, als auff die Battuta oder Tact gesungen werden.“
- 244 a. a. O., S. 63.
- 245 a. a. O., S. 180.
- 246 Kuhn, a. a. O., S. 72.
- 247 Eine Bibliographie der neulateinischen Dichtung des 17. Jahrhunderts existiert bis heute nicht. Diesen Umstand beklagen auch die Erforscher der protestantischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts, so z. B. Friedrich Blume (Das Kantatenwerk Dietrich Buxtehudes, Jb. Peters 1940, S. 29f.) und Karl Friedrich Rieber (Die Entwicklung der deutschen geistlichen Solokantate im 17. Jahrhundert, Diss. Freiburg i. B., 1932, S. 46).
- 247 a Er spricht von einem „überbunt gehäuften Flickerwerk zitatenhafter Textkonglomerate“ (Blume, Buxtehude, S. 35).

- 248 Die Marienantiphonen tauchen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wo die Verehrung der heiligen Jungfrau eine hervorragende Rolle gespielt haben muss, in musikalischen Sammelwerken, neben andern Marientexten, sehr häufig auf. Im „*Heliotropium*“ von Hipp, um nur eine Sammlung anzuführen, finden wir neben einem „*Salve Regina*“ und einem „*Ave Regina*“ drei Vertonungen des „*Regina coeli*“.
- 249 Vgl. Carolus Marbach, *Carmina scripturarum*, 1907, S.392.
- 250 So steht z.B. in der Orgelstimme beim Anfang eines neuen Textabschnittes das Stichwort „*Haec est rosa*“, während die entsprechende Stelle im Altbuch mit „*Hic est Deus*“ beginnt. Vgl. ferner: „*Haec est mater*“ (Orgel) – „*Huius mater*“ (Alt) oder „*O Maria*“ (Orgel) – „*Jesu te Dei filium*“ (Alt).
- 251 Bei beiden Nummern handelt es sich um Bibeltexte; vgl. Marbach, a. a. O., S.284 und 517.
- 251a Nach einer freundlichen Mitteilung von Herrn Prof. Handschin kommt das „*Te Deum Patrem ingenitum*“ zwar auch als Antiphone vor.
- 252 Die Psalmen werden nach der Vulgata zitiert.
- 253 Diese beiden Psalmkompositionen, op.1, Nr.5 und op.5, Nr.2, mögen gleich in diesem Zusammenhang erwähnt werden, obwohl ihre Besprechung eigentlich erst im Abschnitt b) fällig wäre.
- 254 Vgl. Wilhelm Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, 1883, Band I, S.174 und 379. – Wie mir Herr Prof. Handschin freundlich mitteilt, ist das „*Ad perennis vitae fontem*“ ursprünglich ein Hymnus.
- 255 S.20, 271 und 389. Vgl. auch den „*Motettarum Index*“ in Kapitel 2.
- 256 Vgl. Ulysse Chevalier, *Repertorium hymnologicum*, Band 1, S.32, Band 3, S.479 und John Julian, *A dictionary of hymnology*, 2. Auflage, 1907, S.22.
- 257 In der Ausgabe von 1924 auf S.100* ff. als Nr.13 der „*Cantus varii ad benedictionem SS. Sacramenti*“.
- 258 „*Wer hat das Anima Christi verfasst?*“ – Stimmen aus Maria-Laach, Band 54, S.493 ff. Vgl. auch Chevalier, a. a. O., Band 1, S.67 und Julian, a. a. O., S.70.
- 259 Dreves, a. a. O., S.503.
- 260 Die Schefflersche Bearbeitung hat dann auch den Weg in protestantische Gesangbücher gefunden; vgl. etwa die Sammlung von Freylinghausen aus dem Jahre 1704 (Dreves, a. a. O., S.504).
- 261 Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Handschin.
- 262 Kapitel 12, Vers 7. – Ein „*Factum est praelium*“ findet sich auch bei Eisenhuet (a. a. O., Nr.17).
- 263 Vgl. Marbach, a. a. O., S.359.
- 264 Der ursprüngliche Text des „*Popule meus*“ geht zurück auf Micha 6/3,4 (vgl. Marbach, a. a. O., S.362 und Julian, a. a. O., S.901). Diesen alten Wortlaut finden wir auch noch im heute gebräuchlichen „*Graduale Romanum*“ (vgl. die Ausgabe von 1921, S.233).
- 265 Vgl. Marbach, a. a. O., S.237.
- 266 Vgl. Marbach, a. a. O., S.448 und 477.
- 266a Vgl. *Antiphonale Romanum* (Ausgabe von 1924), S.294.
- 267 Auch die Druckanordnung im Stimmbuch der „*Vox sola*“ zeigt diese verschiedenen Verwendungsmöglichkeiten.
- 268 Chevalier, a. a. O., Band 1, S.423.
- 269 Dass aber damit, nach der Auffassung des Komponisten, die Verwendungsmöglichkeiten dieser „*Aria*“ noch lange nicht erschöpft sein dürfen, geht her-

- vor aus dem Hinweis, den er hinzufügt: „Plures hujusmodi Rhythmos aliis Festis convenientes passim reperies“.
- 270 Vgl. *Analecta hymnica medii aevi*, Band 3, S.117. Auf eine kleine Unstimmigkeit sei noch aufmerksam gemacht: bei Gletle lesen wir „*vas praevisum*“, in der Hymnensammlung „*vas provisum*“ (was jedoch den gleichen Sinn ergibt). – Den Anfang des Textes registriert übrigens auch Chevalier, a. a. O., Band 2, S.513.
- 270 a Vgl. Walther Lipphardt, *Die Geschichte des mehrstimmigen Proprium missae*, 1950, S.132ff.
- 271 *Die katholische Kirchenmusik*, S.223. – Die erwähnte Hippsche Motettensammlung, welche Gesänge zu Ehren der Jungfrau Maria enthält, trägt den zeichnenden Titel „*Heliotropium mysticum*“.
- 272 Auch die Neudichtungen bei Kerll stammen von einem unbekannten Poeten. Sandberger stellt eine „Ähnlichkeit der Diktion mit jener in den Jesuitendramen“ fest und vermutet deshalb als Verfasser einen Jesuitenpater. Wir wissen nämlich, dass Kerll zu den Münchner Jesuiten Beziehungen unterhielt (DTBII, 2.Band, Einleitung). Eventuell trifft das Gesagte auch für Gletle zu.
- 272 a Nach Max Heimbucher, *Die Orden und Kongregationen der katholischen Kirche* (3. Auflage, 1934, Band 2, S.233), besteht in Augsburg eine Marianische Kongregation seit 1583. „Vorzügliche Verehrung und Nachahmung der Gottesmutter“ wird als eine der Hauptpflichten der Sodalen genannt.
- 273 Vgl. Joseph Gotzen, *Die Marienlieder Friedrichs von Spee*, ZfKM, 70 Jg., 1950, Heft 5, S.133ff.
- 274 In der Schweiz und in Süddeutschland sind in diesem Zeitraum, namentlich von Vertretern des geistlichen Standes, religiöse Lieder in lateinischer und deutscher Sprache in Menge verfasst worden. Im Kloster St.Gallen dichtet z.B. P. Athanas Gugger lateinische Oden und Hymnen. Die mystische Richtung wählt der in Kapitel 3 erwähnte Kapuzinerpater Mauritius von Menzingen in seinen Marienliedern „mit beygefügtten Musikalischen Noten“ (vgl. P. Augustin Benziger, O. S. B., *Beiträge zum katholischen Kirchenlied in der deutschen Schweiz nach der Reformation*, 1910, ferner Norbert Tschulik, *Das Barocklied in der Schweiz*, SMZ, 92. Jg., 1952, Nr. 2, S.46ff. und J. H. Dietrich, *Schweizerisches katholisches Kirchenliedschaffen*, *Der Chorwächter*, 77. Jg., 1952, Nr. 8/9, S.174ff.)
- 274 a Hier mag gelten, was H. J. Moser von Gletles weltlichen Werken behauptet: man dürfe bei Gletles Texten z. T. überhaupt kaum von „Literatur“ sprechen (Corydon, Band 1, S.63).
- 275 Vgl. Peter Epstein, *Ein Grüssauer Gesang- und Gebetbuch von 1678*, KmJb XXV, 1930, S.111ff.
- 275 a Z.B. im „*Bonus Ordo Musicus*“, einem Musikkatalog des Stiftes Beromünster aus dem Jahre 1696 (vgl. Josef Anton Saladin, *Die Musikpflege am Stift St. Leodegar in Luzern*, Diss. Zürich, 1948, S.52f.).
- 275 b Vgl. Tobias Norlind, *Vor 1700 gedruckte Musikalien in den schwedischen Bibliotheken*, SbIMG IX, 1907/1908, S.217. – Unter den Tabulaturpartituren der Sammlung Düben in Upsala findet sich neben zahlreichen Psalmen Gletles auch die Motette op.1, Nr.26 „*Emitte Domine*“ (Photokopie dank freundlicher Vermittlung von Herrn Dr. B. Lundgren, Schweden, im Besitze des Verfassers). Vgl. dazu die Bemerkungen am Schluss des Verzeichnisses sämtlicher Werke J. M. Gletles.

- 276 K.W. Glaettli, Die Glättli von Bonstetten, erschienen im „Aemtlerpott“, Jg. 1938 (ZB Zürich, Kal. 1603b; 1938). – Heute herrschen also die Schreibungen Glättli oder Glaettli vor. In den alten Registern des Bremgartner Archivs wird der Name auf verschiedenste Weise geschrieben: Gletlin, Glätlin, Glettlin, Glättlin, Gletli, Glätli usw. Ich habe mich für „Gletle“ entschieden, der Schreibweise, die wir auf den Originaltiteln finden.
- 276a Vgl. dazu auch das Allgemeine Helvetische Lexikon von H. J. Leu (Anmerkung 327) und das Historisch-Biographische Lexikon der Schweiz, Supplementband, 1934, S. 74.
- 277 Aus den Beständen des Bremgartner Archivs wurden eingesehen u. a. die Bücher B 28 und B 29 (Bürgerregister), B 33 (Ämterbuch), B 93 (Tauf- und Eheregister) und B 96 (Pfruonderbuoch).
- 278 Die Ehe der Eltern wurde geschlossen am 8. November 1615: „Jacobus Glätlin Undt Margretha Knechtin solennizarunt Apud Eremitas“ (B 93).
- 279 Neben dem Namen des Vaters Jacob Gletlin, der seit einigen Jahren als Mitglied des Rats der „Vierziger“ angeführt wird, steht im selben Jahre 1639 die Bemerkung „obiit“ (B 28).
- 280 B 29.
- 280a Ernst Fritz Schmid („Die Musik in Geschichte und Gegenwart“, Band I, 1949 bis 1951, im Artikel „Augsburg“, Spalte 825–840) gibt Gletles Todesjahr ebenfalls mit 1685 an. Merkwürdig berührt nun aber der Umstand, dass auf dem Titel der „Musica genialis II“ von 1684 zu lesen ist „Opus VIII. Posthumum II“! Schubiger (a. a. O., S. 45) meint dazu, Gletle müsse noch vor dem Jahre 1684 gestorben sein, da das letzterwähnte seiner Werke (eben die Musica genialis II) schon als das zweite bezeichnet wird, welches nach seinem Tode an die Öffentlichkeit gelangte. Mangels weiterer biographischer Unterlagen ist es mir nicht gelungen, diesen Widerspruch zu beseitigen.
- 281 Benedikt Kraft (Die Handschriften der Bischöflichen Ordinariatsbibliothek in Augsburg, 1934) verzeichnet auf S. 86 (unter Nr. 36) und auf S. 91 (unter Nr. 65) zwei Hss., welche eventuell Angaben über Gletle enthalten könnten. Die Hss. des Archivs, welches im Jahre 1944 infolge eines Luftangriffs völlig niederbrannte, sind jedoch z. Z. (1950) immer noch nicht zugänglich. Vielleicht kann später noch eine Quelle aufgedeckt werden.
- 282 Es wurden konsultiert u. a. :
 Corbinianus Khamm (Hierarchia Augustana, 1709), Placidus Braun (Geschichte der Bischöfe von Augsburg, 1813–1815), Derselbe (Die Domkirche und der hohe und niedere Clerus an derselben, 1829), Anton Steichele (Beiträge zur Geschichte des Bistums Augsburg, 1848–1853) und F. A. Hoeynck (Geschichte der Liturgie des Bistums Augsburg, 1889), Felix Joseph Lipowsky, (Baierisches Künstlerlexikon, zwei Bände, 1810), Hans Oskar Laber (Ausländische Künstler in Bayern von Anfang des 16. bis Ende des 18. Jahrhunderts, Münchener Phil. Diss., 1936), Leo Söhner (Die Musik am Münchener Dom unserer lieben Frau in Vergangenheit und Gegenwart, 1934), Johannes Vleugels (Zur Pflege der katholischen Kirchenmusik in Württemberg von 1500–1650, Tübinger Diss., 1928) und die in Anmerkung 69 zitierte Arbeit von Gerheuser.
- 283 Paul von Stetten (der Jüngere), Kunst- Gewerb- und Handwerks Geschichte der Reichsstadt Augsburg, 1779, S. 542.
- 284 Vgl. die in Anmerkung 69 zitierte Arbeit von Gerheuser.
- 285 Vgl. Placidus Braun, „Gesch. der Bischöfe“, Band 4, S. 340f. und „Domkirche...“, S. 36.

- 285 a a. a. O., Band IV, S. 279; von Joh. Baptist Gletle kennt man ein Fragment „*Deliciae sacrae sive 9 Psalmi Vesperae à 9, Cremsii inf. Austriae, 1687.*“
- 285 b British Museum, Catalogue of printed books, Band 32, Git-Gny, 1882, Spalte 131: „Glettle (Josephus Bernardus). *Legis amortizationis et immunitatis ecclesiasticae Anatomia Juridica... Tractatus posthumus, Argentinae, 1714.*“
- 286 Vgl. Jules Ecorcheville, Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque Nationale, Volume VI, 1913, S. 2.
- 287 Ecorcheville, a. a. O., S. 3.
- 288 Freundliche Mitteilung der Hessischen Landes- und Hochschulbibl. Darmstadt.
- 289 Photokopien im Besitze des Verfassers.
- 290 Vgl. Sohlmans Musiklexikon, Stockholm 1950, Band II, Spalte 587.
- 291 Vgl. Emil Bohn, Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700, welche in den ... Bibliotheken zu Breslau aufbewahrt werden, 1883, S. 157.
- 292 Ecorcheville, a. a. O., S. 2.
- 293 Vgl. Carl Israël, Die musikalischen Schätze der Gymnasialbibliothek und der Peterskirche zu Frankfurt a. M., in: Programm des städtischen Gymnasiums zu Frankfurt a. M., Ostern 1872. Die Stimmbücher liegen heute auf der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. (Freundliche Mitteilung von Bibliotheksrat Dr. W. Schmieder in Frankfurt a. M.)
- 294 Einzelne Psalmkompositionen sind im Index als „Anonymi“ bezeichnet. Ein Vergleich der Photokopien mit den Originalen zeigt jedoch eindeutig, dass diese „anonymen“ Psalmen ebenfalls aus Gletles Psalmensammlung op. 2 stammen. Dr. B. Lundgren aus Schweden, der die Freundlichkeit hatte, mir die Mikrofilme aus Upsala zu besorgen, meint, dass noch weitere Kompositionen Gletles in Upsala vorhanden seien, die z. Z. noch als „Anonymi“ katalogisiert sind. Leider war es mir bis jetzt nicht möglich, diese Frage abzuklären. – Eitner verzeichnet eine Bc.-Stimme von Gletles Psalmen in Berlin. Eine Anfrage an die Öffentliche Wissenschaftliche Bibliothek (vormals Staatsbibliothek) Berlin ergab ein negatives Resultat. Das betreffende Stimmbuch der Psalmensammlung von 1668, sowie die vier Stimmbücher der „*Musica genialis*“ II von 1684 werden im Berliner Katalog nachgewiesen, aber die Drucke befinden sich nicht mehr dort. Während des zweiten Weltkrieges wurden sie verlagert und müssen mit grosser Wahrscheinlichkeit als verloren gelten (freundliche Mitteilung von Dr. Virneisel, Direktor der Musikabteilung der Öffentlichen Wissenschaftlichen Bibliothek Berlin).
- 295 Vgl. Vogt, a. a. O., S. 35.
- 295 a Der Textanfang der beigegeführten Motette lautet nach dem „Index“ im Stimmbuch „*Bassus Continuus pro Violone*“: „*Domini est terra*“; die Besetzungsvorschrift heisst: „8 Voc: 7 Instr: Necessariae sunt tantum 8 Voces. Instrumentis (quae sunt 2 Clarini, 2 Violini, 3 Tromboni) praecedens Sonatina indiget“. (Freundliche Mitteilung von Herrn Bibliothekar Gösta Morin in Stockholm).
- 296 Vgl. W. Barclay Squire, Catalogue of printed music published between 1487 and 1800 now in the British Museum, Vol. I, 1912, S. 527.
- 296 a Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. H. Halm, Bibliothekar in München.
- 297 Freundliche Mitteilung der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt.
- 297 a Ecorcheville, a. a. O., S. 3.
- 297 b Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. H. Halm.
- 298 Vgl. Ecorcheville, a. a. O., S. 3.

- 298 a H. J. Moser (Corydon, Band 1, S. 61) schreibt, diese Sammlung liege „komplett auf der Staatsbibliothek Berlin.“ Die Stimmbücher der „Musica genialis“ II, sowie ein Stimmbuch der Psalmen von 1668 befinden sich jedoch z. Z. nicht mehr in Berlin und müssen wohl als verloren gelten (vgl. auch Anmerkung 294).
- 299 Bibliographia mathematica et artificiosa novissima, Amsterdam 1688, S. 52 und 326. – Ein Exemplar dieser wichtigen, anscheinend wenig beachteten musikbibliographischen Quelle liegt auf der Universitätsbibliothek Basel (Sign.: Ka. VI. 2). Es mag in diesem Zusammenhang vielleicht interessieren, dass C. a Beughem, gleich wie Gletle, die einzelnen Abteilungen seines Werkes als „classes“ bezeichnet. Die Bibliographia mathematica führt zahlreiche in dieser Arbeit erwähnte Komponisten des 17. Jahrhunderts an, so z. B. Thomas Eisenhuet (S. 42), Valentin Molitor (S. 95), Constantin Steingaden (S. 128) u. a.
- 300 Als „Opus VIII posthumum II“ (vgl. das obige Verzeichnis) wird der zweite Teil der „Musica genialis“ von 1684 bezeichnet. Sollte nach C. a Beughem, E. L. Gerber, C. F. Becker, F. J. Fétis und G. Becker 1685 als Erscheinungsjahr jener zweiten Psalmensammlung richtig sein, dann wäre dies unumstritten Gletles letztes Werk, und wir müssten in diesem Falle annehmen, dass von Gletle zwischen 1667 und 1685 insgesamt neun Sammlungen erschienen sind, wovon zwei als verloren zu gelten haben.
- 300 a Tobias Norlind, Die Musikgeschichte Schwedens in den Jahren 1630–1730, SB IMG I, 1899/1900, S. 171 f. und 178.
- 300 b Er bezeugt dagegen in seinem spätern Aufsatz (vgl. Anmerkung 275 b) das Vorhandensein von Gletleschen Kompositionen in Stockholm.
- 300 c Rafael Mitjana, Catalogue des Imprimés de musique des XVI^e et XVII^e siècles à la Bibliothèque de l'Université royale d'Upsala, 1911.
- 301 Spalte 70; die Werke Gletles werden z. T. falsch zitiert.
- 302 Gletle wird in den Spalten 835 und 836 je einmal kurz erwähnt. Das Todesjahr Gletles wird mit 1685 angegeben.
- 303 S. 249 heisst es über Gletles Werke: „... Für unsere Zeit können sie höchstens noch einigen historischen Werth haben...“
- 304 Band IV, S. 25 werden Gletles Werke unrichtig zitiert. Fétis schreibt z. B. „Musica generalis“, statt „genialis“.
- 305 Spalte 513; als Erscheinungsjahr der beiden Motettensammlungen, der Psalmen und Messen wird 1667 angegeben!
- 306 S. 394: „... He was a prolific composer of masses, psalms, motets, sonatas etc...“
- 307 Im Abschnitt „La musique religieuse Allemande depuis les Psaumes de Schütz jusqu'à la mort de Bach“ von André Pirro wird Gletle erwähnt. Pirro gibt einige präzise Angaben über Gletles Vortragsbezeichnungen.
- 308 Band 4, S. 262, heisst es über Gletle: „... einer der fleissigsten und beliebtesten Componisten seiner Zeit ... war nach Printz' Mus. Hist. um 1680 Kapellmeister zu Augsburg und hat sich als solcher seinen ausgebreiteten Ruf erworben.“
- 309 Spalte 595 heisst es, Gletle sei „einer der fleissigsten deutschen Componisten seiner Zeit“ gewesen.
- 309 a S. 74: kurzes Verzeichnis der Werke Gletles (ohne Originaltitel und ohne Angabe der Fundorte); dagegen Aufzählung der Neuausgaben.
- 310 Band II, Spalte 587 findet sich ein kurzes Verzeichnis der Werke Gletles.
- 311 S. 672 kurze Erwähnung Gletles.
- 312 Walther bezieht sich in seinen dürftigen Angaben über Gletle (S. 284) auf Printz (Historische Beschreibung...).

- 313 S. 161 steht fälschlich: „Gletle war in der ersten Hälfte (!) des 17. Jahrhunderts Kapellmeister zu Augsburg. . .“
- 314 G. Becker wiederholt (S. 46) in seinem Gletle-Artikel die Angaben von C.F. Becker und Fétis. Die Erscheinungsjahre der Werke sind zum grössten Teil unrichtig.
- 315 S. 83 wird Gletle erwähnt im Zusammenhang mit den „spiritual continuo songs“, neben Corner, Kuen u. a.
- 316 Cherbuliez kommt auf Gletle zu sprechen auf den S. 249, 264 und 273.
- 316 a Gletle wird angeführt auf den S. 650 und 901.
- 317 Vgl. die Einleitung und Anmerkung 6 und 7.
- 318 Erwähnung Gletles auf S. 25.
- 318 a S. 428 und 601 Erwähnung von Gletles weltlichen Werken.
- 318 b Nef bezeugt (S. 99) Gletles Sammlungen für das Collegium musicum in Zürich; es handelt sich, allem Anschein nach, um die Exemplare, die heute auf der ZB Zürich als Deposita der Bibliothek der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich aufbewahrt werden.
- 319 Printz nennt Gletle im zwölften Kapitel: „Von denen berühmtesten Musicis, so in dem siebenzehenden Seculo nach Christi Geburth bekannt worden“.
- 320 Saladin weist den Namen Gletles im „Bonus Ordo Musicus“ (Musikkatalog des Stiftes Beromünster, 1696) nach (vgl. S. 52f.).
- 321 S. 45 wird der Name Gletle lobend hervorgehoben: „Vermögen wir auch nichts Weiteres über diesen Schweizermusiker zu berichten, so geht doch aus seinen Werken hervor, dass er zu den Geachtetsten seiner Zeit gehörte.“
- 322 Ursprung gibt auf S. 104 Gletles Vornamen unrichtig an; ebenso kann die beigegebene Jahreszahl 1640 niemals richtig sein.
- 323 Gletle wird erwähnt auf S. 225.
- 324 S. 235 kurzer Artikel über Gletle von Moritz Fürstenau. Die Druckjahre der Psalmen und Messen werden falsch angegeben.
- 325 Spalte 1033 wird Gletle erwähnt.
- 326 S. 74 Notiz über das Geschlecht der „Glettli (Glettle, Glaettli)“; auch Beschreibung des Wappens und Erwähnung Joh. Melchior Gletles.
- 327 S. 532 heisst es über die „Glättli“: „Ein Geschlecht der Stadt Bremgarten, aus welchem Ulrich A. 1453 und Heinrich A. 1471 Schultheiss worden.“ In den Suppl.bden von Hans Jakob Holzhalb, zweiter Teil, 1787, S. 526, steht unter „Glättli“: „Der Schultheiss Ulrich hat diese Stelle 1464 resignirt.“
- 328 Vgl. Anmerkung 299.
- 329 Gletle ist auf S. 157 verzeichnet.
- 330 Betreffend Gletle vgl. S. 2 und 3.
- 331 Gletles Werke sind angeführt im 4. Band (1901, S. 279); ZB Zürich fehlt als Fundort, wie bei allen älteren Bibliographien.
- 332 Betreffend Gletle vgl. S. 41.
- 332 a Im Register der „Ausserhalb Schwedens gedruckten Musikalien“ ist auf S. 217 Gletle mit zwei Werken erwähnt (vgl. das Werkverzeichnis dieser Abhandlung!). – Dabei wäre ein kleiner Irrtum Norlinds zu korrigieren. Indem er schreibt „Erfurt 1668“ bzw. „Erf. 1670“, verwechselt er den Namen des Druckers Andreas Erfurt mit der Stadt Erfurt.
- 333 S. 101 ausführliches Verzeichnis aller Werke Gletles.
- 334 Schreibers Bibliographie ist nach den Erscheinungsjahren geordnet. Gletles Sammlungen sind auf den S. 106, 108, 110, 117 und 121 verzeichnet. Auch hier fehlt noch ZB Zürich als Fundort!
- 335 Gletles „Musica genialis“ I ist S. 527 vermerkt.

ERRATA

- S. 61 Beispiel 9b: ergänze als Vorzeichen 2 B!
- S. 75 Beispiel 42: ergänze den Violinschlüssel und als Vorzeichen 2 Kreuze!
- S. 82 Beispiel 53: 1. Note des Bc. = d (nicht c)!
- S. 86 Beispiel 58: ergänze den Punkt hinter der 9. Note der Viol. I!
- S. 90 ergänze im 3. Beispiel von oben das Taktzeichen $\frac{6}{4}$!
- S. 91 ergänze im untersten Beispiel den Punkt hinter der 2. Note!

BERNER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR MUSIKFORSCHUNG

Begründet von Prof. Dr. Ernst Kurth

Folgende Bände sind – teilweise nur noch in einzelnen Exemplaren – derzeit noch lieferbar:

- Heft 2 Dr. Lucie Balmer: Tonsystem und Kirchentöne bei Johannes Tinctoris, 281 Seiten, Fr./DM 10.40.
- „ 3 Dr. Max Zulauf: Der Musikunterricht in der Geschichte des bernischen Schulwesens von 1528 bis 1798, 92 Seiten, Fr./DM 3.65.
- „ 4 Dr. Paul Dikenmann: Die Entwicklung der Harmonik bei A. Skrjabin, 107 Seiten, Fr./DM 4.35.
- „ 5 Dr. Georg Bieri: Die Lieder von Hugo Wolf, 269 Seiten, Fr./DM 8.30.
- „ 7 Dr. Fritz de Quervain: Der Chorstil Henri Purcells, 117 Seiten, Fr./DM 3.95.
- „ 8 Dr. Eugen Thiele: Die Chorfugen Johann Sebastian Bachs, 223 Seiten, Fr./DM 7.80.
- „ 9 Dr. Christo Obreschkoff: Das bulgarische Volkslied, 106 Seiten, Fr./DM 5.–.
- „ 10 Dr. Edith Schnapper: Die Gesänge des jungen Schubert, 168 Seiten, Fr./DM 8.30.
- „ 11 PD Dr. Lucie Balmer: Orlando di Lassos Motetten, 254 S., Fr./DM 10.40.
- „ 12 Dr. Kurt von Fischer: Griegs Harmonik und die nordländische Folklore, 194 Seiten, Fr./DM 8.30.
- „ 13 Dr. Hans von May: Die Kompositionstechnik T. L. de Victorias, 152 Seiten, Fr./DM 10.40.
- „ 14 Dr. Dora C. Vischer: Der musikgeschichtliche Traktat des Pierre Bourdelot, 173 Seiten, Fr./DM 12.50.
- „ 15 Dr. Hans Kull: Dvoraks Kammermusik, 203 Seiten, Fr./DM 16.65.
- „ 16 Dr. Stella Favre-Lingorow: Der Instrumentalstil von Purcell, 116 Seiten, Fr./DM 9.90.
- „ 17 Dr. Walter Biber: Das Problem der Melodieformel in der einstimmigen Musik des Mittelalters, dargestellt und entwickelt am Lutherchoral, 136 Seiten, Fr./DM 12.50.

Die weiteren Bände der „Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung“ erscheinen inskünftig innerhalb der Reihe der „Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft“.

Erhältlich in jeder guten Buchhandlung oder direkt durch den

VERLAG PAUL HAUPT BERN / STUTTGART