

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
Kapitel:	B: Gletles Motettensammlungen OP. 1 (1667) und OP. 5 (1677)
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: 10.02.2026

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

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 Dni 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 zugeschrieben 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 einen Aufschluss: „Motettis a 6. u. 7. quae pluribus Instrumentis constant, etiam pauciora sufficiunt, soli nimurum 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 I, Violino II, Viola Alto, Viola Tenore, Viola Bass, 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 efficienda, 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. Quotiescumque 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. Dextera 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 Solenni- tate	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 Con- fessore	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 sacra- mentum	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 Sacra- mentum	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. Michaeli 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 Bassviole 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 (76 b).

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 Setzweise 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 Terzettten, 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 Erklingen der beiden Stimmen kommt erst in den Takten 12–15 zu stande. 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 corona beris*“ 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 kantabile 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 Klein-gliedrigkeit tritt schärfster 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 „sucurre“ 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 vier-taktiges 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 Teilstücke 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 Ensemblesätzen (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 ausgedehnter 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 beigefügt 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 Glette-sche 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 Glette. 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

Allegro

a) *T. 76*

b) *T. 89*

-de, o-sten-de, o cle-mens, o-sten — de, o pi — a
o dul-eis vir — go Ma-ri — a

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 „Quotienscumque 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 judicium“) 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-Schlussteil 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 collo-casti 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 Zwischenstücke 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 Vokalneben 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 konzentrieren in alternierender Weise mit dem „*tiefen Chor*“ der drei Unterstimmen. Die fünfstimmigen Teile erinnern im Stil an Gletles Psalmvertonungen.

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 Violen und Orgel und Nr. 36 „*O Domine Dominator*“ für Cantus I und II, Alt, Tenor, zwei Bässe, zwei Violinen ad lib. und Orgel. Das letztnannte 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 ausgenutzt. 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 eingehen. 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 späteren 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 verschieden gearteter Klangkörper wird hier in reichem Masse ausgenutzt. 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 (Bassviole, 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 diminuierter 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 Violen. 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-Schlussteil die Textworte „In manus tuas, in pectus tuum, o crucifice Jesu, commendo spiritum meum“ vertont. Die „rezitierende“ Solostimme wird von den Violen 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 stel-
lenweise 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 wor-
den ist, genügen – laut Angabe des Komponisten –, wo in der Praxis
Besetzungsschwierigkeiten vorhanden sind, auch nur die beiden Vio-
linen. – Die zwei Bassmotetten Nr. 31 und 32 „*Dexterat 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 auf-
merksam gemacht worden, dass damals in Süddeutschland gerade von
den Bässen besonders virtuose Gesangskunst 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 Ko-
loratur. 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
Einwürfen die Vokalmotive auf. Die getreue instrumentale Nachah-
mung 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 Instru-
mentalstellen wie Bestätigungen oder Antworten eines Chortutti wir-
ken. In den beiden langsamen Mittelsätzchen führen die Instrumente
begleitende Continuoakkorde aus (vgl. Anmerkung 275 b). – In der
Motette Nr. 33 „*Regina coeli*“ ist die klare Gliederung (wie bei der
Motette Nr. 4, welche denselben Text vertont) von vornehmerein durch
die Worte gegeben; jeder Abschnitt schliesst mit einem Alleluia ab.
In zwei Alleluia-Teilen werden Taktarten verwendet, die in der gan-
zen 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 Instrumentalsätzen 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 Wörtwiederholungen, 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). Besonderes 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

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 Rhythmisik nur wenig voneinander ab; es finden zahlreiche motivische Wiederholungen statt.

Teil II

besteht aus einem zwölftaktigen Zwischenstück 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 Instrumentalzwischenstück 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 Zwischen spiele (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 – rezitativischer 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
Penter

Organum

76.

Do-mi-ne, Do - mi-ne Do-mi-ne, Do - mi-ne, Do-mi-ne non sum, non sum, non sum,

sum, ah non sum di-g-nus ut in-tressu-til-um 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 Einwürfen 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 lebhafte, 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 (100a). Es scheint, dass das *Da capo* noch um die Mitte des 17. Jahrhunderts in der Kantatenliteratur häufiger bezeugt ist als in der Oper (100b). 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 (100c). 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 beginnen uns *Da capo*-Bildungen verhältnismässig seltener. In den erwähnten „Cantiones sacrae“ von Leonardus Sailer (vgl. Anmerkung 73a) 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 69a). 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“ (101a).

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 An-sätze 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 Evaē 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 Violen. Singstimme und Instrumente musizieren auch hier, mit Ausnahme einer ganz kurzen Stelle, nie gleichzeitig. Die Violen 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 Violen begleitet; 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 zu liebe 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 gaudে 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 Strophengedichten 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 Schlussakten des „*et in aeternum*“-Sätzchens übereinstimmt. Auf das Wort „*aeternum*“ erscheint jeweils ein ausgedehntes Melisma. Die Strophengedichte 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 sapore*s“ (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 bracchium 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 Teilstücke 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

7:16

Bassus

Organum

Schlussteil (Takt 43–51):

„Et tu adhuc stertis infelix et nondum exergisceris 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 dilaniabunt te?“
- c) „Et ibi o quae incendia comburent et consument 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 Teilstücke 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 Teilstücke vor: Arie – Rezitativ – Arie (107). Im ersten Abschnitt spielen die Instrumente, nachdem die nur vom Bc. begleiteten Anfangsworte verklungen sind, ein zwanzigtaktiges Zwischenstück, das am Schluss dieses Teiles wiederholt wird. Instrumentalzwischenstücke 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 regnante“, 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 Strophenform 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 Strophenmelodie identisch ist, haben wir bereits in einem Teilstück 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 ange-deutet (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 kantatahaftes 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

Cantus vel Tenor A

Adagio con affetti per tutto.

Organum

Bassus

T. 6

T. 16

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 Taktfolgen 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 Taktfolgen Umfang. Im Teil I wirft die gemarterte Seele drei Fragen auf: 1. „*quis me educet ex hoc tenebroso et tetterimo 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 Strophärenarien 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 Strophärenarie 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 Strophenden 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 *einzigem* Strophärenarie 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 Sologe-sänge Aufnahme, welche zum Teil ebenfalls „Arien“ genannt werden (112). Die „Philomela Mariana“ des Mauriz von Menzingen gehört bereits ins 18. Jahrhundert (erschienen 1713 in Zug). Die Sammlung umfasst 36 geistliche Lieder mit Generalbass, welche als „Cantilena“ bezeichnet werden (112 a).

Von der Motette Nr. 12 „*Salve pectus Salvatoris*“ mit ihren vier von-einander 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 „Ariemotetten“ 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

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 (114 a).

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 anspruchslosesten 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 Stollenpaars 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 umfangreicherer, 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 sonsten in gemein Coloraturen genennet werden)“ zusammen. „Diminutio aber ist wenn eine grösse 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 Gleton 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 Gletons 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. Lauffiguren
 - 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). Gleton verwendet solche „Themen“ in seinen Motetten ziemlich häufig, und zwar namentlich in der Oberstimme; in den übrigen Stimmen tritt an solchen Stellen gerne Harmoniewchsel ein. Der Anfang der Motette op. I, Nr. 13 lautet in der Oberstimme z. B. wie folgt:

Beispiel 7

A musical score for a single melodic line. The key signature is one sharp (F# major). The time signature is common time (indicated by '3'). The vocal line consists of eighth-note patterns. Above the staff, the word 'piano' is written above the first half of the line, and 'forte' is written above the second half. The lyrics are: 'Iamus me-a domus orati-o-nis, o-ra-ti-o-nis, ora-ti-o-nis ro-ca-bi-tur.'

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

Beispiel 8

op. 1,
Nr. 10 a)

Om-ni-a, om-ni-a me-a tu-a sunt

op. 1
Nr. 24 b)

tutihabi tabimus in domo domini

op. 5
Nr. 10 c)

o qua-li in-du-tus sto-lai-ni cun-dit-a-tis

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

Beispiel 9

op. 1,
Nr. 7 a)

Ve-ni de si-bano, spon-sa, veni

op. 1,
Nr. 17 b)

quo-ti-ens-cumquedi-emil-lum con-si-dero

op. 1,
Nr. 1 c)

qua-ncta praepara verit domi-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 ($\text{♪} \text{♪} \text{♪}$) 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

op. 5,
Nr. 1 a)

et no-li ob-li - vis-ci

op. 1,
Nr. 6 b)

quos col-lo - casti domi-ne

op. 1,
Nr. 8 c)

ah quando, quan-do-te

op. 1,
Nr. 26 d)

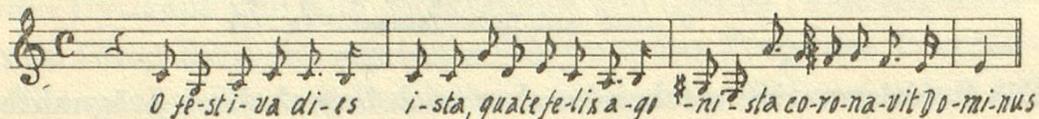
Mit-te, mit-te il-lam

op. 5,
Nr. 24 e)

Si-cultur-ris Da-vid

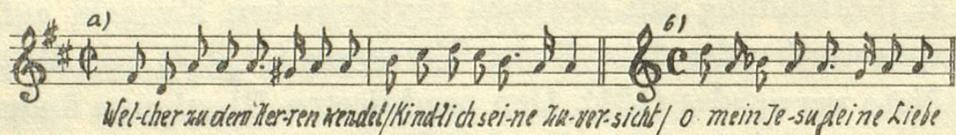
Diese punktierten Motive werden oft sequenzmässig wiederholt; Beispiel 10 a taucht in der genannten Motette von Takt 23 bis 38 nicht weniger als sechsmal auf. – Biegsamer und geschmeidiger sind die Deklamiermotive in einigen „Arien“, z.B. in der Altmotette „Eja gaudē cor meum“ (op. 5, Nr. 10), deren 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; anderseits 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 „Cascate“ (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 (127 a). – Kleine Läufe vom Umfang einer Quint finden bei Gletle als Eröffnungsfiguren am Anfang von Abschnitten besonders häufige Verwendung (128):

Beispiel 13

The image contains three musical examples labeled (a), (b), and (c).
 Example (a) is from Op. 1, Nr. 30, showing a descending eighth-note scale over a basso continuo line. The lyrics "Pro te Christe" are below.
 Example (b) is from Op. 5, Nr. 7, showing a descending eighth-note scale. The lyrics "Ju-stus ger-mi-na-bit" are below.
 Example (c) is from Op. 5, Nr. 34, showing a descending eighth-note scale. The lyrics "Ye — ni de hi - ba - no" are below.

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

Beispiel 14

The image contains two musical examples labeled (a) and (b).
 Example (a) is from Op. 1, Nr. 5, showing a descending eighth-note scale. The lyrics "Je - su" are below.
 Example (b) is from Op. 5, Nr. 35, showing a descending eighth-note scale. The lyrics "te i - gi - tur" are below.

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

The image contains two musical examples labeled (a) and (b).
 Example (a) is from Op. 1, Nr. 23, showing a descending eighth-note scale. The lyrics "E - ia" are below.
 Example (b) is from Op. 5, Nr. 36, showing a descending eighth-note scale. The lyrics "et se — — cit vic-to-ri-am" are below.

*op. 1,
Nr. 18*

benig-nis-si-me Je-su

*op. 5,
Nr. 13*

Fun-da - - - ta

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 blosse 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

*op. 1,
Nr. 4*

a)

re-sur-re - - - xit

*op. 1,
Nr. 5*

b)

si-ti - rit

*op. 1,
Nr. 3*

c)

vir-go pri - - us

*op. 1,
Nr. 13*

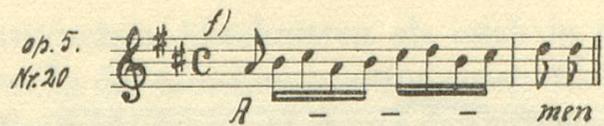
d)

in e - - - a

*op. 1,
Nr. 5*

e)

ap-pa-re - - bo



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

Beispiel 17

a)

na

et e - mit - - - te

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

Beispiel 18

op. 1.
Nr. 3

a)

et stel - - la

op. 1.
Nr. 6

b)

inglo - - ri-a

op. 5.
Nr. 23

c)

to - an - - - ne

op. 5.
Nr. 30

d)

Gott selbst - - ein klei - ne Kind

Neben dem Sekundschritt 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)

op. 1,
Nr. 9
b)

op. 5,
Nr. 5
c)

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 „Pассаги“; er gibt für diesen Begriff eine genaue Definition (133).

Beispiel 20

op. 1,
Nr. 2
a)

op. 1,
Nr. 2
b)

op. 1,
Nr. 23
c)

In Beispiel 20 c liegt wiederum eine jener Basskoloraturen vor, von welchen in Kapitel 3 schon die Rede war. Diesen virtuosen Kolorurstil 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 Dreiklangszerlegung. 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

The image contains five musical staves, each with a title and number:

- a)** Op. 1, Nr. 99: Treble clef, 4/4 time, key signature of two sharps. Melody: Re-gi-na coe-li.
- b)** Op. 1, Nr. 10: Treble clef, common time, key signature of one sharp. Melody: Co-ro-nasti eos Do-mi-ne.
- c)** Op. 5, Nr. 18: Bass clef, common time, key signature of one sharp. Melody: et vi - - ta.
- d)** Op. 1, Nr. 10: Bass clef, common time, key signature of one sharp. Melody: Cor-pus et an-ma.
- e)** Op. 5, Nr. 5: Treble clef, common time, key signature of one sharp. Melody: Ce-le-bre - - mus cum gaudi-o.
- f)** Op. 1, Nr. 2: Treble clef, 3/2 time, key signature of one sharp. Melody: 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 possi-deo*
Op. 1, Nr. 30 c) *o ig-nes, o ro-gi com-bu-rite me*
Op. 5, Nr. 21 d) *Te Deum pa-trem in-gen-i-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-citur*
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 rauhe Krippen hast o Je-su dir er-nöhl!

VI. Kadenzwendungen. – In den Kadzen 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

op. 1, Nr. 1 a) *a-mant-es ani-mas*

op. 5, Nr. 10 b) *nul-lus e- rit ter-mi-nus*

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

Beispiel 26

op. 1, Nr. 2 a) *Deo nō stro*

op. 5, Nr. 2 b) *(can-)ta - teom-nis ter-ra*

op. 5, Nr. 3 c) *ca-stis-si-me Je-su*

op. 1, Nr. 1 d) *o qua-le me-los can-tant sane-ti*

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

Beispiel 27

con - ie - ci - sti a)

et b) *oc-ci-dat te*

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 instrumentalen 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

The image contains four musical examples from Johann Melchior Gletles Motetten, labeled a), b), c), and d).

- a)** Op. 1, Nr. 23: Bass clef, common time. The lyrics are "vi-ta, vi-ta dul-ce-do".
- b)** Op. 5, Nr. 30: Treble clef, common time. The lyrics are "sl-len-der sl-te-ren".
- c)** Violin I: Treble clef, common time. The lyrics are "c) Violin I".
- d)** Bc.: Bass clef, common time. The lyrics are "d) Bc.". This example shows a descending chromatic scale.

Die fallende kleine Sekund erscheint gerne in Kadenzwendungen:

Beispiel 29

The image contains two musical examples from Johann Melchior Gletles Motetten, labeled a) and b).

- a)** Op. 5, Nr. 30: Treble clef, common time. The lyrics are "A-dams und s-- vae Sünd".
- b)** Op. 1, Nr. 36: Treble clef, common time. The lyrics are "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

The image contains a musical example from Johann Melchior Gletles Motetten, labeled a).

Op. 1, Nr. 17: Bass clef, common time. The lyrics are "Bc.". The music shows a descending chromatic scale.

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

b) Textdeutung in der Melodik

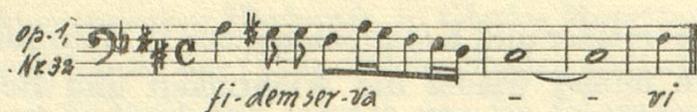
Die Musiktheoretiker und Komponisten des 17. Jahrhunderts heben mit Nachdruck immer wieder die Wichtigkeit und Bedeutung des Wortes hervor. Sämtliche Eigenschaften und Qualitäten, die das Textwort in sich schliesst, müssen auch in der Vertonung zum Ausdruck kommen. So entsteht einerseits die *Tonmalerei mehr äusserlicher Art*, indem z.B. durch Figuren und Koloraturen bestimmte Bewegungsbegriffe veranschaulicht werden; anderseits aber bildet sich eine *Tonsymbolik 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

The image shows four musical staves, labeled a) through d), illustrating melodic patterns corresponding to specific Latin terms. Staff a) shows a rhythmic pattern with the word 'vo-let' underneath. Staff b) shows a more complex pattern with the word 'Morsiamten' and 'dit ar-eamsu-um'. Staff c) shows a pattern with the word 'pugna - - - rit'. Staff d) shows a pattern with the word 'detur-ba - - - ritinba-ra-thrum'. The staves are labeled with opus numbers (1, 5, 5) and movement numbers (30, 16, 26).

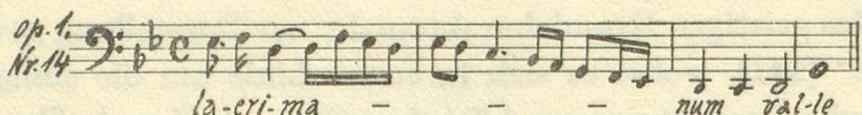
Im Gegensatz zu den energisch dahineilenden Bewegungsfiguren werden Begriffe, welche einen lang andauernden Zustand umschreiben (prolongare, servare, longitudo, longanimis, perennis u. a.) in einfacher Weise durch lang gehaltene Notenwerte veranschaulicht:

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 nationalistischer 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 Zähnekloppern 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 Sekundschritt auf längeren Notenwerten (143):

Beispiel 35

op. 1, Nr. 4 op. 1, Nr. 8

a) ora pro nobis Domum
b) o dulcissime Domine Jesu

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

Beispiel 36

op. 1, Nr. 5 op. 1, Nr. 5

a) quan-do, quan-do ve-ni-am
(et apparebo ante faciem Dei)
b) / de-o eu-pi-o
(dissolvi et esse tecum, o Jesu mi)

op. 1, Nr. 35 op. 1, Nr. 14

c) sus-ei-pe me in ser-vum per-pe-tu-um
d) Et Je - - sum

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

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

Beispiel 37

op. 1, Nr. 29 op. 1, Nr. 8

a) o dul-cis, dul-cis virgo
b) o, o dul-cis-sime Domine

op. 1, Nr. 33

c) mi-se-re-mi-ni me-i sal-tem vos

Solche Sehnsuchtmotive 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

op. 1, Nr. 17 a) et a - ma - ra

op. 5, Nr. 16 b) ex-cru-ei-a bunt te

op. 5, Nr. 30 c) und trau-ri-ge Jam-mer-tal kom- men

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

Violine I
tremolo

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

The image shows three musical staves. The first staff (a) is from Op. 1, No. 16, in common time, bass clef, with lyrics "aut e-heu in-fe-lix" and "(te manet aeternitas)". The second staff (b) is from Op. 5, No. 16, in common time, bass clef, with lyrics "eti-bio" and "qui do-lo-yes". The third staff (c) is from Op. 5, No. 33, in common time, treble clef, with lyrics "quia cru-ei-or". The notation consists of vertical stems with horizontal dashes indicating pitch and duration.

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

Beispiel 41

The image shows two musical staves side-by-side. The left staff (a) is from Gletle's Motette, in common time, treble clef, with lyrics "Mi-se-re-mi-ni me-i". The right staff (b) is from Carissimi's Jephte, in common time, treble clef, with lyrics "Ec - ee mo-ri-ar vir-go". Both staves show a similar melodic pattern of eighth and sixteenth notes.

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

The image shows a single musical staff in common time, treble clef, featuring a descending melodic line. The note before the final note is broken, illustrating the 'brechung' mentioned in the text.

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 kirchentonartliche 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 consists of three staves. The top staff is labeled 'Altus' and 'Tenor'. The bottom staff is labeled 'Bassus'. The middle staff is also labeled 'Tenor'. The music is in common time (indicated by '2'). The key signature is one flat. The vocal parts sing in unison. The lyrics are: il-los tu-os mi-so-ri-eor-des o-eu-los. Measure 7.42 starts with a half note in each part. Measure 8 begins with a half note in each part.

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

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

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

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 weitergefahrene 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 weitergefahrene, 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 consists of two staves. The upper staff is labeled 'Cantus vel Tenor' and has a C-clef. The lower staff is labeled 'Organum' and has an F-clef. Both staves are in common time. The Cantus staff begins with a note, followed by a sharp sign, then a series of eighth notes. The lyrics 'et no-li ob-li vis ci' are written below the notes. The Organum staff begins with a note, followed by a sharp sign, then a series of eighth notes. The score is labeled 'T. 21' at the top.

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

a) T. 57

Cantus I/II

Tenor I/I

*op. 1
Nr. 15*

Organum

il-los tu-os mi-se-ri

o.

b) T. 99

Voce sola

*op. 5
Nr. 5.*

Org.

pal-ma vi-rescis, et qua-si rosa flo-rescis

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

Largo

Altus

Tenor

Bassus

qui spe-rat pas-ei-tur, qui spe-rat fru-i-tur,

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 Vorausnahme des Grundtons vom Schlussakkord auftretend, wird zur stereotypen Kadenzformel. Daneben finden wir in den Kadzenzen vor der Dominante auch oft den Quartsext- und den Quintsextakkord. Halbschlüsse und phrygische Schlüsse werden gerne mit Septvorhalten gebildet (161 a); 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 ineinander greifende 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

Cantus I/II
Op. 1,
Nr. 2

6.) 747 *de eu-ius ho-(nore)*
ex-ul-tat

Organum

Schärfere Dissonanzen ergeben sich durch die Verwendung von Sekund- und Nonvorhalten, wovon Gletle sehr oft Gebrauch macht; viele solcher Stellen sind wiederum durch den Text bedingt. Aber auch in den Instrumentaleinleitungen und Zwischenspielen kommt solchen Vorhaltsbildungen grosse Bedeutung zu (163). Wenn im langsamen Tempo zwei imitatorisch oder kanonartig geführte Singstimmen eng ineinander verflochten sind, können mehrere Vorhalte hintereinander entstehen (164):

Beispiel 52

2 Cant.
od. Tenn.
Op. 1,
Nr. 2

Adagio

0., quam magnus es, o quam magnus es Do-mi-ne.

Organum

Spannungsreiche Klänge mit Septimen und Nonen finden wir auch da und dort über einem Orgelpunkt. Wenn solche Stellen nicht aus textlichen Gründen bedingt sind, wirken sie etwas unnatürlich (165):

Beispiel 53

Cantus
Op. 5,
Nr. 34

Ve-ni-le, ve ni-te et ac-ce-di-te si-mul, quis a-ude-stis a me num quid non ego Do-mi-nus iustus et

Organum

Hier dürfte der dramatische „stile rappresentativo“ der zeitgenössischen Oper seinen Einfluss geltend gemacht haben. – Eine Eigenheit von Gletles Harmonik stellt die in einen neuen Akkord wegspringende untere Wechselnote dar; die betreffende Note springt jeweils eine Terz hinauf in den Akkord der Dominante oder der Subdominante (165 a). In op. 1, Nr. 5, wo diese Wechselnoten sehr häufig

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

Beispiel 54

The image shows three musical staves arranged vertically. The top staff is from Op. 1, No. 12, featuring a Tenor part (C-clef) and an Organ part (Bass-clef). The middle staff is from Op. 5, No. 24, featuring a Cantus part (C-clef) and an Organ part (Bass-clef). The bottom staff is from Op. 1, No. 5, featuring a Cantus I part (C-clef) and an Organ part (Bass-clef). The music consists of short notes and rests, with some slurs indicating melodic lines. The first two staves begin with a melodic exchange between the vocal parts, while the third staff begins with a melodic exchange between the vocal part and the organ.

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 Setzweise 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 Terzettten 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 allerorten 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

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 „crifixus“ (Takt 35) und „dignatus es mori“ (172):

Beispiel 57

A musical score page showing two staves. The top staff is labeled "Tenor II" and the bottom staff is labeled "Organum". The page number 57 is at the top. The Tenor II staff has lyrics: "misericordes na tus es mo ri.". The Organum staff shows a continuous line of eighth notes. The page number 57 is at the top.

In op. 1, Nr. 14 erscheint auf das Wort „misericordes“ jener gehaltene, sehnuchtsvolle 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 Sehnuchtsmotiv (was sehr häufig kommt) 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 flammarum 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“ wieder gegeben (vgl. Beispiel 5). Trefflich versteht Gletle in op. 1, Nr. 15 das Wort „suspiramus“ in Töne umzusetzen:

Beispiel 60

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

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 $\frac{5}{8}$ -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

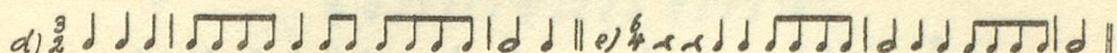
($\frac{3}{1}$ und $\frac{3}{2}$) ab. Gletle steht mitten in diesem Ablösungsprozess. Bei ihm spielt einerseits der $\frac{3}{2}$ -Takt noch eine wichtige Rolle, während er anderseits schon den $\frac{3}{8}$ - und den $\frac{12}{8}$ -Takt kennt. Im Vergleich zu Kerll und Mayr nimmt Gletle in dieser Beziehung eine Mittelstellung ein. Kerll, der sich am konservativsten zeigt, verwendet in seinen geistlichen Konzerten von 1669 noch den $\frac{3}{1}$ -Takt (179a); 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 Refrainbildung 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

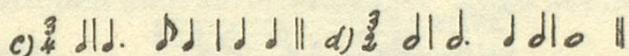
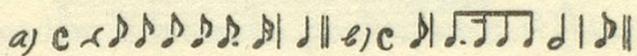
Auswahl von rhythmischen Wendungen, die, allerdings oft in variierter Gestalt, in seinen Motetten überall zum Vorschein kommen. In den musikalischen Lehrbüchern des 17. Jahrhunderts sind diese rhythmischen Formeln genau aufgezeichnet und erklärt.

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.

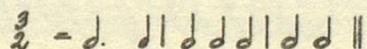
II. Die *punktierten Rhythmen* kommen in rezitativischen und ariosen Partien vor. Häufig tauchen sie auch in Kadenzwendungen auf. Sie sind mitunter von leichtem, tänzerischem Charakter:



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 Taktbeziehungen behaupten (182):



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

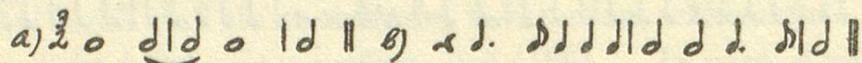


Die Synkope als Mittel zur rhythmischen Belebung eines freudigen Textabschnittes ist im „Regina coeli“ (op. 1, Nr. 33) in charakteristi-

scher Weise verwendet. Dort spielt Gletle bei der ersten Alleluia-Stelle (Takt 27 ff.) mit dem folgenden rhythmischen Motiv (183):



Unbeabsichtigte Synkopen entstehen oft dann, wenn der Komponist vom ungeraden in den geraden Takt gerät (oder umgekehrt), ohne aber dabei Taktwechsel vorzuschreiben. Häufig geschehen solcher rhythmischen Verschiebungen vor Abschlüssen, wo sie zudem auch aus harmonischen Gründen (Vorhaltsbildungen!) bedingt sein mögen:



In Kadenzen mit Vorhaltsquartsextakkorden werden auch Vorschläge in der Gesangsstimme als Synkopen notiert:

Beispiel 62

Cantus
vel Tenor
Op. 5
Nr. 1
Org.

a) T. 2

Cantes
vel Tenor
Op. 5
Nr. 21
Org.

b) T. 69

IV. *Pausenmotive* treten da und dort im Zusammenhang mit bestimmten Textstellen auf; davon wird Abschnitt c handeln. Eine besondere Bedeutung hat die Pause im Alleluia der Motette op. 1, Nr. 13 (Takt 155 ff.). Das betreffende Pausenmotiv wird dort zunächst in drei Teile zerschnitten:

Beispiel 63

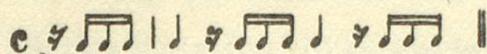
a)

Später, von Takt 166 an, gewinnt die mittlere Motivpartikel in zunehmendem Masse an Selbständigkeit und erklingt jetzt in etwas ver-

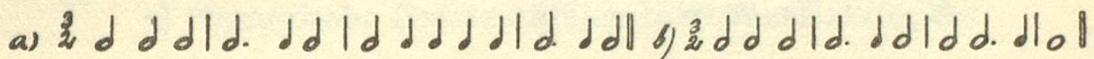
änderter Gestalt, von den drei Singstimmen in imitierender Weise vorgetragen:



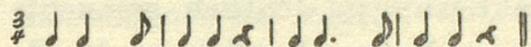
Bei imitatorischer Führung der Stimmen zeigt sich häufig auch der folgende Rhythmus (184):



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:



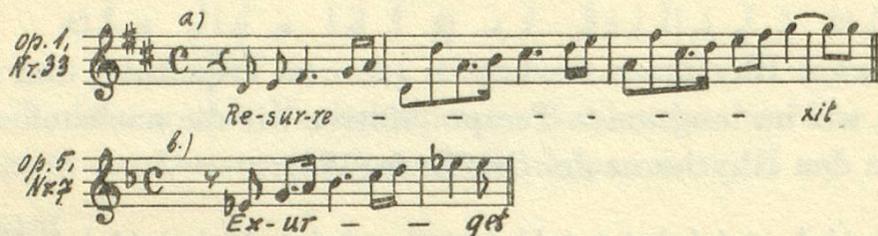
In der Motette op. 5, Nr. 30 begegnet er uns verschiedentlich, bald in Vokalpartien (z.B. Takt 25 ff.), bald in Ritornellen.

c) Textdeutung

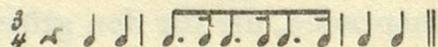
Am Ausmalen von einzelnen Textworten nimmt die Rhythmisik weniger starken Anteil als die Melodik und die Harmonik. Immerhin können aus beiden Sammlungen etliche typische Fälle von textbedingter Rhythmisik zitiert werden. Pausen, Punktierungen, Synkopenbildung und die rasche Folge von kleinen Notenwerten 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

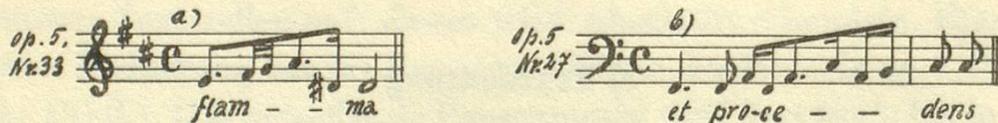


Vogt (S.101) bezeugt auch bei „Et resurrexit“ in den Messkompositionen punktierte Rhythmen. Mayr verwendet beim Worte „Resurrexit“ einmal den folgenden Rhythmus (187):



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

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Violin I' and has a tempo marking 'Adagio'. The middle staff is labeled 'Cantus' and 'Tenor', with the lyrics 'Factum est pree - li-um' written below it. The bottom staff is labeled 'Org.' (Organ). The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and dynamic markings like 'f' (fortissimo) and 'ff' (fortississimo).

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 „
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 diminuierter 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 tiefen 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 Tunner 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 Violen, 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 jubilierende 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 Instrumentalthemmatik 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 Bassviole, die Bassposaune oder das Fagott, eine Art primitiver Bassdiminutionen aus:

Beispiel 68

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Clarino' and has a treble clef. The middle staff is labeled 'Timpana' and has a bass clef. The bottom staff is labeled 'Organum' and has a bass clef. The time signature 'T.3' is indicated above the first staff. Measures 1-4 show the Clarino playing sixteenth-note patterns. Measure 5 is a rest. Measures 6-7 show the Timpana playing eighth-note patterns. Measure 8 is a rest. Measures 9-10 show the Organum playing eighth-note patterns. Measure 11 is a rest. Measures 12-13 show the Timpana playing eighth-note patterns. Measure 14 is a rest. Measures 15-16 show the Organum playing eighth-note patterns. Measure 17 is a rest. Measures 18-19 show the Timpana playing eighth-note patterns. Measure 20 is a rest. Measures 21-22 show the Organum playing eighth-note patterns. Measure 23 is a rest. Measures 24-25 show the Timpana playing eighth-note patterns. Measure 26 is a rest. Measures 27-28 show the Organum playing eighth-note patterns. Measure 29 is a rest. Measures 30-31 show the Timpana playing eighth-note patterns. Measure 32 is a rest. Measures 33-34 show the Organum playing eighth-note patterns. Measure 35 is a rest. Measures 36-37 show the Timpana playing eighth-note patterns. Measure 38 is a rest. Measures 39-40 show the Organum playing eighth-note patterns. Measure 41 is a rest. Measures 42-43 show the Timpana playing eighth-note patterns. Measure 44 is a rest. Measures 45-46 show the Organum playing eighth-note patterns. Measure 47 is a rest. Measures 48-49 show the Timpana playing eighth-note patterns. Measure 50 is a rest. Measures 51-52 show the Organum playing eighth-note patterns. Measure 53 is a rest. Measures 54-55 show the Timpana playing eighth-note patterns. Measure 56 is a rest. Measures 57-58 show the Organum playing eighth-note patterns. Measure 59 is a rest. Measures 60-61 show the Timpana playing eighth-note patterns. Measure 62 is a rest. Measures 63-64 show the Organum playing eighth-note patterns. Measure 65 is a rest. Measures 66-67 show the Timpana playing eighth-note patterns. Measure 68 is a rest. Measures 69-70 show the Organum playing eighth-note patterns. Measure 71 is a rest. Measures 72-73 show the Timpana playing eighth-note patterns. Measure 74 is a rest. Measures 75-76 show the Organum playing eighth-note patterns. Measure 77 is a rest. Measures 78-79 show the Timpana playing eighth-note patterns. Measure 80 is a rest. Measures 81-82 show the Organum playing eighth-note patterns. Measure 83 is a rest. Measures 84-85 show the Timpana playing eighth-note patterns. Measure 86 is a rest. Measures 87-88 show the Organum playing eighth-note patterns. Measure 89 is a rest. Measures 90-91 show the Timpana playing eighth-note patterns. Measure 92 is a rest. Measures 93-94 show the Organum playing eighth-note patterns. Measure 95 is a rest. Measures 96-97 show the Timpana playing eighth-note patterns. Measure 98 is a rest. Measures 99-100 show the Organum playing eighth-note patterns.

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 Motettsammlungen 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, Zwischenkadzenzen, Lagenwechsel, Änderung der Setzweise, 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 consists of two staves. The top staff is labeled "n. I / II" and "Adagio". It has a treble clef, a key signature of one sharp, and common time. The bottom staff is labeled "Org." and has a bass clef, a key signature of one sharp, and common time. The score is divided into three sections labeled "Teil I", "Teil II", and "Teil III" under brackets at the bottom. The music features various note values (eighth and sixteenth notes), rests, and dynamic markings like "ff", "f", and "p". The organ part includes several grace notes and slurs.

Manchmal werden diese Sätzchen so stark zerschnitten, dass sie uns in bezug auf ihre Form recht fragwürdig erscheinen (210). Die Klein-gliedrigkeit der Instrumentaleinleitungen ist zwar für die Kirchen-musik 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 Zwi-schenspiel. 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 be-antworten hat. Die Mittelstimmen (Viola Alto und Tenore) sind über-all 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 umrah-men 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 Gemessen-heit (212). – Wenn wir auch feststellen müssen, dass einzelne dieser Instrumentalsätze etwas uneinheitlich und zusammengestückelt wirk-en, 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 hiniübergebunden 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).

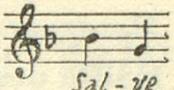
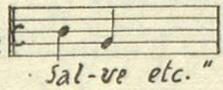
Am Zeilenende taucht regelmässig der *Kustos* auf. *Hemiolenschwärzung* tritt häufig ein im $\frac{3}{2}$ -Takt, wenn an Schlüssen der dreiteilige Takt in den zweiteiligen übergeht:

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 Normalschlüsseln 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 Bassviole 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:  etc.“ Die Instrumentalstimmen

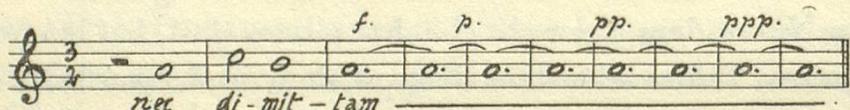
werden auch hier vollständig in doppelter Fassung abgedruckt, zuerst in e-moll, dann in g-moll (226). – Die Motette op. 1, Nr. 20 für Cantus bedingt, falls sie von einem Tenor gesungen wird, einen Besetzungswechsel beim Bassinstrument; an Stelle des im Altschlüssel notierten „Trombone Alto“ tritt dann 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 amtet. 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 Bandchieri, 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 Abschwellen 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. „Rigoroso“ (= 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, ausdrucksvooll 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 besteht 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 blosen 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 ausdrucksvoollen, gemütbewegenden Gesang gehört: freier, nicht sklatisch

an das Notenbild sich klammernder Vortrag, bewusstes Eingehen auf den Text, An- und Abschwellen 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 Mittelpunct; 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 musicalischen 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 Gewürz die Speisen verderben; Also auch das continuirliche Trilliren etc. einen Gesang...“ Schon zu Praetorius' Lebzeiten scheinen gewisse Sänger das Verzieren zu weit getrieben zu haben, denn schwer beklagt er sich über solche, die „mit jhrem allzuviel colorirn, die im Gesang vorgeschrriebene limites uberschreiten, 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 (247 a). – Beide Sammlungen enthalten aber eine stattliche Anzahl rein und vollständig überliefelter 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 Marientext

nachträglich in einen Jesustext umgemodelt wurde. Die späteren Abänderungen 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 „Vic-timae 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). Hierher 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

fecit 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 (266a); 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. Michaele 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 praevisum,
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 Dominus“ (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 Gnadenonne. 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 (272 a). 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 ergibt sich sowohl in der Übersteigerung ins Unermessliche als auch in der Verniedlichung ins Winzig-Kleine:

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

Häufig stossen wir auf Wortspielereien, indem etwa ähnlich laufende 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 { Regina superum
 Martyr sanctissime
 Sancte Christophore
 Sancte Francisce
 Sancta Caecilia
 Virgo castissima } 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). Ge- genüber den sprachlichen Mängeln ist unser Ohr hier noch empfind- licher. 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 welch 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 sechsstrophenige „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 anspruchslosen 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 Zeitgenos- sen durchaus zu behaupten vermag. Seine Werke finden wir in zahl- reichen Inventarien verzeichnet (275 a); sogar bis nach Schweden ha- ben sie ihren Weg gefunden (275 b).