

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
Rubrik:	Anmerkungen
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-858610

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 09.02.2026

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

ANMERKUNGEN

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

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

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

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

- 68b Constantin Schneider, Geschichte der Musik in Salzburg, 1935, S. 64ff.
- 68c DTOe XXIII, 1. Band, S. 130ff.
- 69 Vgl. Otto Ursprung, Münchens musikalische Vergangenheit (1927), und die Arbeit von Ludwig Gerheuser über Jacob Scheiffelhut (Diss. München, gedruckt 1931).
- 69a Sechs Stimmbücher (Sign.: AMG XIII, 553 und a-e).
- 69b Acht Stimmbücher (Sign.: AMG XIII, 549 und a-g).
- 69c 20 Stimmbücher (Sign.: AMG XIII, 1088 und a-t).
- 70 Adolf Sandberger hat daraus (DTB II, 2. Band) neun Nummern veröffentlicht und eingehend besprochen.
- 71 Vgl. in der Neuausgabe etwa die Stücke „Refusit sol“ für zwei Bässe oder „Dominus regnavit“ für vier Bässe. – Sandberger vermutet (in einer Studie über Kerll, erschienen in den „Gesammelten Aufsätzen zur Musikgeschichte“, 1921), dass die ganze Sammlung für die Gesangsvirtuosen der Münchner Kapelle bestimmt sei und erwähnt deren „altberühmte und damals wieder besonders vorzüglichen Bässe“.
- 72 Das Erbe deutscher Musik, Landschaftsdenkmale Bayern I, Ausgewählte Kirchenmusik von R. I. Mayr, bearbeitet von K. G. Fellerer, 1936; vgl. auch dessen Abhandlung im AfMf, Jg. 1, 1936, S. 1ff.
- 73 Vgl. etwa Nr. 4 der Neuausgabe „Ave regina coelorum“, S. 33.
- 73a Exemplar in Zürich (Sign.: AMG XIII, 596 und a-g), acht Stimmbücher, enthaltend 16 „Cantiones“.
- 74 Betreffend übrige Fundorte vgl. das Gesamtwerkverzeichnis im Anhang!
- 75 Vgl. das Hist.-Biogr. Lexikon der Schweiz, 1929. –
Salomon Ott ist abgebildet auf einem Stich von Holzhalb und einer Zeichnung von Werdmüller in der Graphischen Sammlung der Zentralbibliothek Zürich (Ott, Salomon, aI, 1). Über die musikalische Betätigung Salomon Ott's konnte ich nichts in Erfahrung bringen. Dass aber andere Angehörige dieses Namens, Hans Kaspar Ott und Joh. Jakob Ott, im Zürcher Musikleben des 18. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle spielten, bezeugt Refardt in seinem Lexikon.
- 75a Betreffend übrige Fundorte vgl. ebenfalls das Gesamtwerkverzeichnis im Anhang!
- 76 Zu dieser Aufstellung möchte ich noch folgendes bemerken: Die Orgel wird nicht als gesonderte Stimme gezählt; ihre Mitwirkung in sämtlichen Motetten ist stillschweigend vorausgesetzt. Dagegen werden die übrigen Instrumentalpartien immer als reale Stimmen mitgerechnet. Eine „vierstimmige“ Motette kann beispielsweise für eine Singstimme und drei Instrumentalstimmen (nebst Orgelcontinuo) bestimmt sein. Die Abkürzungen bedeuten: C = Cantus (Sopran), A = Altus, T = Tenor, B = Bassus, V = Violine, CC = zwei Cantus, VV = zwei Violinen usw. Das Originalverzeichnis bringt in einer dritten Spalte die Angabe der Stimmbücher, in welchen die einzelnen Motetten enthalten sind. Dadurch wird das Zusammenstellen der Stimmen eines Stücks wesentlich erleichtert. Der Komponist nimmt, wo es sich als nötig erweist, Instrumentalstimmen auch in die Vokalhefte auf; umgekehrt findet sich einmal die Stimme eines zweiten Vokalbasses im Heft der Bassviole (bei op. 1, Nr. 36).
- 76a Gletle schreibt hier „Salve Mater“, während im Stimmbuch der Josephstext „Salve Pater“ an erster Stelle steht! Vgl. dazu die Bemerkungen in Kapitel 9, Abschnitt b.
- 76b Der Vollständigkeit halber möge erwähnt sein, dass Gletles Messensammlung von 1670 noch eine Motette enthält. Der Anfang des Textes lautet „Domini est

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

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

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

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

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



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

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

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

- die Folge Dominante-Subdominante etwas Apartes an sich, weil die Subdominante ganz unerwartet auftaucht. Wir werden bei dieser Stelle an ein Lied aus der „Seelenmusik“ erinnert (S. 243 der 4. Auflage); dort stossen wir bei den Worten „Darum wir Christen-Leuth“ auch auf eine solche Subdominantwendung, wie sie in Kompositionen aus dem früheren 17. Jahrhundert (z.B. bei J. H. Schein) häufig vorkommen kann.
- 156 Beispiele von überraschenden harmonischen Anschlüssen liefern auch die geistlichen Konzerte von Mayr. – In dem in Anmerkung 153 a erwähnten Stück von Tunder, welches in g-moll steht, folgt bei einem Einschnitt auf C-dur (= Dursubdominante) A-dur (= Dominante der Dominante).
- 157 Vgl. Neuausgabe Nr. 3; dort folgt auf S. 94 bei einem Einschnitt auf D-dur C-dur.
- 158 Querstände ergeben sich häufig auch bei Wendungen in Melodisch-Moll, so z.B. in op. 5, Nr. 8 und 23.
- 159 Vgl. dazu den Abschnitt über die chromatischen Motive in Kap. B 4. Vorübergehende Trübungen, welche durch das Auftauchen eines Mollakkordes kurz vor einem Durabschluss entstehen, kommen bei Gletle sehr oft vor. Auch andere Komponisten des 17. Jahrhunderts huldigen dieser Manier. So findet sich z.B. eine entsprechende Stelle bei Tunder (DTD III, Nr. 1, Takt 14). – Das Umgekehrte, nämlich ein aufhellender Durakkord vor einem Mollabschluss, begegnet uns bei Gletle äusserst selten (etwa in op. 5, Nr. 30, Takt 119); in der „Seelenmusik“ taucht eine solche Wendung auf in einem Lied von Weberbeck („Jesu du prächtiger“).
- 160 Ob die dritte Note in der Altstimme eventuell als dis zu lesen wäre, kann nicht entschieden werden. – Vgl. dazu eine Stelle in einer Ode von Valentin Molitor (a. a. O., Nr. 3); dort stehen G-dur und Es-dur unmittelbar nebeneinander.
- 161 Die Textworte (aus dem „Salve Regina“) lauten: „Ad te suspiramus gementes et flentes in hac lachrimarum valle“; diese Textstelle verleitet gerne zu melodischen oder harmonischen Wagnissen.
- 161 a In op. 1, Nr. 11 (Takt 138) wird bei einem Septvorhalt in der Mittelstimme die Terz des Schlussakkordes vorausgenommen; diese Art der Vorausnahme kommt nur ausnahmsweise vor.
- 162 Eine ähnliche Kadenz wie in Beispiel 51 a finden wir in G. C. Weckers geistlichem Konzert „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt“ (vgl. DTB VI, 1. Band, am Anfang, auf dem Wort „Erlöser“).
- 163 Sekund- und Nonvorhalte kommen u. a. vor in op. 1, Nr. 5 (Takt 56 und 94) und 15 (Takt 32) und in den Sonatinen zu op. 5 Nr. 3 (Takt 4) und 14 (Takt 14).
- 164 Bei Kerll stossen wir auf S. 71 (Takt 1 ff.) der Neuausgabe auf eine ähnliche Stelle, nur liegen dort die Stimmen weiter auseinander. – In Beispiel 52 erlaube ich mir, die originale Textunterlegung, welche der richtigen Wortdeklamation zuwiderläuft, zu ändern.
- 165 Dies trifft auch zu in op. 5 (Takt 64), wo bei der „harmlosen“ Textstelle „Benedicant omnia opera Domini Domino“ eine solche scharfe Dissonanz eintritt.
- 165 a Riemann (Musiklexikon, 11. Auflage, 1929, Artikel „Wechselnote“) bezeichnet diese Art der Wechselnote als „Fuxsche“ Wechselnote.
- 166 Vgl. Claude Crussard, Marc-Antoine Charpentier, Paris 1945, S. 67.
- 167 Allerdings können diese Instrumentalpartien, wie erwähnt, auch nur dreistimig (zwei Melodieinstrumente und Bc.!) ausgeführt werden. – Über die Fünfstimmigkeit geht Gletle in den beiden Sammlungen selten hinaus. Sechsstimmige Partien gibt es dort, wo in den Solomotetten die fünf Instrumente als Begleitkörper wirken (so z.B. in op. 1, Nr. 26 und op. 5, Nr. 9). Siebenstimmige

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

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

- immer – alle Instrumente wegfallen („II. vel V. Instrumentis Concert: ad libitum“ vermerkt das Titelblatt der Psalmen von 1668). Vgl. auch Vogt (a.a.O., S.50).
- 193 Vgl. Hugo Goldschmidt, Das Orchester der italienischen Oper im 17. Jahrhundert, SbIMG II, S.30 und 34.
- 193a In zwei von diesen fünf Kompositionen besteht aber, laut Angabe in den Stimmbüchern, noch die Möglichkeit einer Umbesetzung durch Violinen.
- 194 In op.5, Nr.17 taucht bei der zweiten Besetzungsmöglichkeit der Ausdruck „Viola di Braccia“ auf.
- 195 Die „Violeta I“ steht im Mezzosopranschlüssel (= C-Schlüssel auf der zweiten Linie) notiert, die „Violeta II“ im Altschlüssel. – Curt Sachs (Real-Lexikon der Musikinstrumente, 1913) weist die Violetta der Gambaefamilie zu; im Riemann-Lexikon wird sie als Diskantviole oder als eine kleinere Viole mit nur drei oder vier Saiten erklärt. – Die Violetta scheint im 17. Jahrhundert allgemein verbreitet zu sein. So finden wir sie u.a. bei Joh. Phil. Krieger (vgl. DTB VI, 1. Band, S.118, wo sie im Sopranschlüssel notiert ist). Buxtehude verwendet in der Solokantate „Jesu, meine Freud und Lust“ (Ugrino Ausgabe, 2. Band, 1926, Nr.18) eine im Altschlüssel notierte Violetta, und in der Kantate „Vom Himmel kam der Engel Schar“ von Johann Schelle (DTD 58/59, S.167ff.) kommen eine Violetta I und eine Violetta II (im Alt-, bzw. im Tenorschlüssel notiert!) vor.
- 196 Die Motette kann entweder von einer Alt- oder von einer Sopranstimme gesungen werden. Im Orgelheft lesen wir: „à 4. Alto, 2 Violetis et Viola Bassus vel secundum clavig: priorem, Canto, 2 Violini; et Trombone“. Dagegen steht im Stimmbuch der ersten Violine: „cum Alto VIOLA I (!) cum Canto VIOLINO I“.
- 197 Häufig nennt Gletle, wie es damals üblich ist, den Streichbass auch nur kurzweg „Viola“. Bei Fünfstimmigkeit heißt das betreffende Instrument auch „Viola III“, und in op.5, Nr.30, wo ausschliesslich Violen vorhanden sind, trägt es die Bezeichnung „Viola V“. – In op.1, Nr.18 stossen wir auf die Angabe „Trombone o Viola di Gamba“; die Stimme dieses Instrumentes ist zum grössten Teil im Altschlüssel notiert und reicht im Umfang von A-d“. Die Posaune oder Gambe verstärkt den Continuobass (der streckenweise ebenfalls im Altschlüssel aufgeschrieben ist) im Einklang oder in der Oktave.
- 198 „Viola basso o fagoto“ oder „Fagoto o Viola“ lauten die entsprechenden Angaben im Original.
- 199 Haas führt in seiner Auff.praxis (S.167f.) zwei Beispiele an, welche ebenfalls zeigen, wie im 17. Jahrhundert das Fagott gerne mit Passagen bedacht wird.
- 200 Vielleicht wird bei diesen Komponisten die Möglichkeit einer Verstärkung des Continuobasses durch das Fagott als selbstverständlich vorausgesetzt und bleibt aus diesem Grunde unerwähnt. – Es wäre denkbar, dass Gletle auf die Mitwirkung eines Fagotts besonderen Wert legt, oder auch, dass er selbst in seiner eigenen Kapelle über einen ausserordentlich gewandten Fagottisten verfügt.
- 201 In op.1, Nr.18, 19, 20, 21 und op.5, Nr.4, 5, 11, 15, 17, 23, 34.
- 202 In den Psalmen wird die Besetzung der drei unteren Instrumentalstimmen meist wie folgt freigestellt: „Viola o Trombone Alto“, „Viola o Trombone Tenore“, „Fagoto o Trombone Basso“.
- 203 „Cum ex Canto fit Tenor, fiat etiam ex Trombone Alto Trombon Bassus aut Fagot“. – Eine ähnliche Verwendung der Posaune findet sich auch in op.1, Nr.18 (vgl. Anmerkung 197).

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

kleinen Lehrwerk des Baslers Joh. Jakob Wolleb („Rudimenta Musices Figuralis“, 1642) sind diese für das 17. Jahrhundert geltenden Mensurverhältnisse ebenfalls festgelegt im „Cap. V. De Notis, Pausis & Punctis“. (Zwei Exemplare dieses Büchleins liegen auf der Universitätsbibliothek Basel; Sign.: Falk. 3180 und VB Q 101).

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

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

- 237 Dass mit „Affettuoso“ der freie musikalische Vortrag gemeint sein kann, können wir u.a. einer Bemerkung von Monteverdi entnehmen; er unterscheidet (1638) in bezug auf das Dirigieren den rhythmischen vom freien Vortrag wie folgt: „al tempo de la mano“ und „a tempo del affetto del animo e non quello de la mano“ (Haas, a.a.O., S.146).
- 238 Vgl. Abschnitt A, Kapitel 1 der vorliegenden Arbeit. – Schon Caccini verlangt ein „cantare con affetto“ (vgl. Haas, a.a.O., S.142), und Praetorius vergleicht den Musikanten mit einem Redner, der „bald die Stimme erhebet, bald sinken lesset, bald mit mehlinger und sanffter, bald mit gantzer und voller Stimme redet... Damit das Herz der Zuhörer gerühret, und die affectus beweget werden...“ (Syntagma III, S.180).
- 239 Vgl. Dora Rittmeyer-Iselin, Biagio Marini, Diss. Basel, 1928, gedruckt 1930, S. 12f. und 29.
- 240 a.a.O., S.180f. – „Wie aber, und welcher Gestalt dieses geschehen, und einer nach der jetzig: Newen Italienischen Manier, zur guten Art im singen sich gewehnen, die *Accentus* unnd *affectus* exprimirn, auch die Trillen, Gruppen und andere Coloraturen... dasselbige sol in einem absonderlichen Tractälein... in kurtzen mit Göttlicher hülffe herfür kommen“. (Kursiv = Auszeichnung durch den Verfasser).
- 241 Unter „Accentus“ versteht Praetorius (Syntagma III, S.182f.) Neben- und Durchgangsnoten im Legato, welche „im Halse gezogen werden“; er führt viele Beispiele an (vgl. auch Haas, a.a.O., S.145 und betreffend Fuhrmanns „Accento“ Anmerkung 182). – Unter „Tremolo, vel Tremulo“ versteht Praetorius (a.a.O., S.183) „ein Zittern der Stimme über einer Noten: die Organisten nennen es Mordanten oder Moderanten...“. – Fuhrmann (a.a.O., S.63) definiert wie folgt: „Tremolo ist ein umgekehrt Trilletto“ (vgl. Anmerkung 229) „im Semitonio unter derjenigen Note, so da tremuliren soll. Man nennet es auch Mordanten / weil es das nechst vorhergehende Semitonium geschwind berührend gleichsam beist / ...“. Was wir heute unter Tremolo verstehen, nennt Fuhrmann „Tremoletto“, nämlich „eine Bebung der Stimme / so gar nicht angeschlagen wird / und in Unisono oder in einem Clave nur geschiehet...“.
- 242 a.a.O., S.36.
- 243 Vgl. Haas, Auff.praxis, S.142ff. und Anmerkung 237. – Wir finden übrigens bei Gtlele selbst, in der Vorrede zum ersten Teil der „Musica genialis“ (1675), eine entsprechende Bemerkung. Der Komponist stellt dort, in bezug auf die Ausführung der Solostücke, folgende Forderung auf: „... Die 3 letzte Stuck à voce sola müssen absonderlich mit manier (!) und Verstand / und ausser der Arien, vil mehr stylo recitativo, als auff die Battuta oder Tact gesungen werden.“
- 244 a.a.O., S.63.
- 245 a.a.O., S.180.
- 246 Kuhn, a.a.O., S.72.
- 247 Eine Bibliographie der neulateinischen Dichtung des 17. Jahrhunderts existiert bis heute nicht. Diesen Umstand beklagen auch die Erforscher der protestantischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts, so z.B. Friedrich Blume (Das Kantatenwerk Dietrich Buxtehudes, Jb. Peters 1940, S.29f.) und Karl Friedrich Rieber (Die Entwicklung der deutschen geistlichen Solokantate im 17. Jahrhundert, Diss. Freiburg i.B., 1932, S.46).
- 247a Er spricht von einem „überbunt gehäuften Flickenwerk zitatenhafter Textkonglomerate“ (Blume, Buxtehude, S.35).

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

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

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

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

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

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