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

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 15 (1967)

Artikel: Orazio Vecchis geistliche Werke

Autor: Rüegge, Raimund

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858879

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: 02.10.2025

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

22733 15

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

Serie II Vol. 15

RAIMUND RÜEGGE

Orazio Vecchis geistliche Werke

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

Band 1: *Die Organa und mehrstimmigen Conductus*
in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert. Von Prof. Dr. Arnold Geering. 100 Seiten, 11 Notenbeispiele, kart. Fr./DM 8.30

Band 2: *Johann Melchior Gletles Motetten*
Ein Beitrag zur schweizerischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. Von Dr. Hans Peter Schanzlin. 143 Seiten, kart. Fr./DM 9.80

Band 3: *Bericht über den Internationalen Kongress für Kirchenmusik in Bern*
30. August bis 4. September 1952. 72 Seiten, kart. Fr./DM 5.30

Band 4: *Guido von Arezzo*
Biographisches und Theoretisches unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten odonischen Traktate. Von PD Dr. Hans Oesch. 124 Seiten, kart. Fr. DM 9.80

Band 5: *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*
Tabellarischer Werkkatalog über das Quellenmaterial mit Anhang. Von Prof. Dr. Kurt von Fischer. 132 Seiten, kart. Fr./DM 15.50

Band 6: *Thematischer Katalog der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*
in den Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Von Dr. h. c. Edgar Refardt. 59 Seiten mit Notenbeispielen, kart. Fr./DM 10.—

Band 7: *Der fugierte Stil bei Mozart*
Von Dr. Maria Taling-Hajnali. 131 Seiten mit Notenbeispielen, kart. Fr./DM 14.80

Band 8: *Das Sequentiar Cod. 546 der Stiftsbibliothek von St. Gallen und seine Quellen*
Von Dr. Frank Labhardt. Teil I: Textband. 272 Seiten, viele Tabellen, 5 Bildtafeln mit Faksimileseiten, kart. Fr./DM 17.80. Teil II: Notenband. 12 Seiten Text und 110 Seiten Noten, kart. Fr./DM 18.—

Band 9: *Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker*
Mit einem Überblick über ihr Leben und die handschriftliche Überlieferung ihrer Werke. Von PD Dr. Hans Oesch. 251 Seiten, kart. Fr./DM 18.—

Band 10: *Das Tempo in der Musik des 13. und 14. Jahrhunderts*
Von Dr. Salvatore Gullo. 96 Seiten mit 8 Notenbeispielen, kart. Fr./DM 15.80

Band 11: *Kirchenmusik in ökumenischer Schau*
Bericht über den 2. Internationalen Kongress für Kirchenmusik in Bern 22. bis 29. September 1962. Kongressbericht 101 Seiten, dazu ein Gesamtprogramm 67 Seiten, kart. zusammen Fr./DM 7.80

Band 12: *Die Leçon de Ténèbres im 17. und 18. Jahrhundert*
Unter besonderer Berücksichtigung der einschlägigen Werke von Marc-Antoine Charpentier. Von Dr. Theodor Käser. 156 Seiten mit 118 Notenbeispielen, 69 Darstellungen im Text und einem Notenanhang von 12 Seiten, kart. Fr./DM 17.80

Band 13: *Don Juan und Rosenkavalier*
Studien zu Idee und Gestalt einer tonalen Evolution im Werk Richard Strauss'. Von Dr. Reinhard Gerlach. 207 Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen im Text, kart. Fr./DM 17.80

Fortsetzung auf der dritten Umschlagseite

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

Serie II Vol. 15

RAIMUND RÜEGGE

Orazio Vecchis geistliche Werke

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

1968 G 252

Meinen Eltern

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

Copyright © 1967 by Paul Haupt Berne

Printed in Switzerland

Buchdruckerei Mengis + Sticher, Luzern

SCHWEIZERISCHE LANDESBIBLIOTHEK BERN

Vorwort

Das geistliche Werk Orazio Vecchis fand bislang wenig Beachtung; Forschung und Musikpflege widmeten sich vor allem den Canzonetten, Madrigalen und Madrigalkomödien. Die vorliegende Studie will durch die Bestandesaufnahme, Sichtung und Wertung der Kirchenmusik dazu beitragen, ein ganzheitliches Bild des kompositorischen Schaffens von Orazio Vecchi erstehen zu lassen.

Als Grundlage der Arbeit dienten eigene Sparten sämtlicher Kirchenwerke Vecchis. Der Verfasser dankt den nachstehend aufgeführten Bibliotheken für die Bereitstellung des Quellenmaterials: Berlin, Deutsche Staatsbibliothek; Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Depot der Staatsbibliothek Tübingen; Bologna, Civico Museo, Bibliografico Musicale; Correggio, Biblioteca Comunale; Dresden, Sächsische Landesbibliothek; Cambridge, Fitzwilliam Museum; London, British Museum; Modena, Biblioteca Estense; Modena, Archivio Capitolare; Pistoia, Archivio Capitolare; Piacenza, Archivio Capitolare; Regensburg, Musikbibliothek Proske.

Der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft und ihrem Präsidenten, Herrn Dr. Ernst Mohr, bin ich zu grossem Dank verpflichtet für die finanzielle Unterstützung bei der Drucklegung und für die Aufnahme der Studie in ihre Publikationsreihe.

Meinem akademischen Lehrer, Herrn Professor Dr. Kurt von Fischer, danke ich besonders herzlich für seine wertvollen Hinweise und Anregungen sowie für die Unterstützung, die er jederzeit bereitwillig meiner Arbeit zukommen liess.

Kreuzlingen, im Oktober 1966

Raimund Rüegge

Inhalt

			Seite
	Vorwort		5
I	Biographischer Teil		9
II	Stilkritischer Teil		16
	1. Motetten:	Quellenlage	16
		3 Typen-Analysen	18
		Cantus-firmus-Verarbeitung	25
		Melodik und Rhythmik	26
		Harmonik	32
		Form	36
	2. Messen:	Quellen	40
		"Missa Osculetur me"	40
		"Missa Tu es Petrus"	42
		"Missa in Resurrectione Domini"	43
		Requiem	45
	3. Lamentationen		47
	4. Hymnen		48
	5. Magnificat		51
III	Vecchis Tonartenlehre "Mostra delli Tuoni" (Bemerkungen über die Beziehungen zwischen Schlüsselung und Tonart)		54
IV	Das geistliche Werk Vecchis im Stilwandel		71
V	Anhang:	1. Verzeichnis der geistlichen Werke	75
		2. Individualdrucke	82
		3. Sammeldrucke mit geistlichen Werken	83
		4. Handschriften	84
		5. Vorreden der Individualdrucke	85
		6. Formen der Motetten	89
		7. Bibliographie	90
		8. Musikbeispiele (2 Motetten)	95

Inhalt

		Seite
	Vorwort	5
I	Biographischer Teil	6
II	Stilkritischer Teil	16
	1. Motetten: Quellenlage	16
	2 Typen-Analysen	18
	Cantus-firmus-Verarbeitung	25
	Melodik und Rhythmik	28
	Harmonik	32
	Form	35
	2. Messen: Quellen	40
	"Missa Osculetur me"	40
	"Missa Tu es Petrus"	42
	"Missa in Resurrectione Domini"	43
	Requiem	45
	3. Lamentationen	47
	4. Hymnen	48
	5. Magnificat	51
III	Vecchis Tonartenlehre "Mostra delli Tuoni" (Bemerkungen über die Beziehungen zwischen Schlußsetzung und Tonart)	54
IV	Das geistliche Werk Vecchis im Stilwandel	71
V	Anhang: 1. Verzeichnis der geistlichen Werke	75
	2. Individualdrucke	82
	3. Sammeldrucke mit geistlichen Werken	83
	4. Handschriften	84
	5. Vorreden der Individualdrucke	85
	6. Formen der Motetten	88
	7. Bibliographie	90
	8. Musikbeispiele (2 Motetten)	95

I Biographischer Teil

Ueber das Leben von Orazio Vecchi besitzen wir ausreichende Kenntnisse; die Reihe der biographischen Berichte und Darstellungen reicht von den Aufzeichnungen des Modeneser Chronisten G. B. Spaccini - eines Zeitgenossen Vecchis - bis auf unsere Tage. Gestützt auf eigene Forschungen haben vor allem Evaristo Pancaldi und Gino Roncaglia durch ihre Veröffentlichungen eine grundlegende Zusammenfassung der heutigen biographischen Kenntnisse gegeben (1). Die Biblioteca Estense, Modena, besitzt ausserdem eine mit grösstem Fleiss durch Armando Torelli auf die Feier des 400. Geburtstages von Vecchi erstellte Quellensammlung (2) mit biographischen Dokumenten in Wortlaut und Fotokopie, Aeusserungen von Zeitgenossen und späteren Musikschriftstellern, Fotos der Titelblätter und Vorreden von Individualdrucken sowie der Spartierung sämtlicher Werke (3).

Um eine Einordnung der in dieser Studie zu untersuchenden geistlichen Werke Vecchis in sein Gesamtwerk zu ermöglichen und vor allem auch Vergleiche mit dem Schaffen seiner Zeitgenossen ziehen zu können, wird im folgenden ein knapper Abriss seines Lebens gegeben, wobei besonders auch die Musikpflege am Dom zu Modena mit einbezogen werden soll.

Orazio Tiberio Vecchi wurde am 6. Dezember 1550 in der Kirche S. Giovanni Evangelista in Modena getauft (4). Ueber den Verlauf seiner Jugendjahre und seine musikalische Erziehung konnten bis heute keine eindeutigen Dokumente gefunden werden. Bemerkungen, die Vecchi im Vorwort seines "Sacrarum Cantionum liber secundus" (1597) anführt, lassen vermuten, dass er seine erste musikalische Ausbildung bei den Benediktinern von San Pietro in Modena erhalten haben könnte. Vecchi gibt am Schlusse der Vorrede seiner Hoffnung Ausdruck, dass diese seine Gesänge in San Pietro zu Modena erklingen möchten (5), und als Begründung führt er an, "quod hae cantiones natae atque altae sunt intra suas domesticas parietes".

---

1) Vgl. Lit.-Verz. im Anhang sowie Literaturangaben in "Orazio Vecchi, Contributi di studio ...".

2) Handschriftenabt., ohne Signatur.

3) Die Sammeldrucke und Manuskripte wurden allerdings - wenigstens bezüglich geistl. Kompositionen - nicht restlos erfasst (vgl. Torelli, Bd. "Composizioni di O. V. in varie raccolte"). Ausserdem sind die Spartierungen nicht völlig zuverlässig (willkürliche Taktstrichsetzung und Metrumwechsel).

4) Registro nati n. 14, pag. 63, Curia Arcivescovile.

5) Vgl. Vorwort im Anhang.

Als Lehrer Orazio Vecchis ist in mehrfacher Hinsicht Salvatore Essenga bezeugt, obwohl dieser zum Orden der Serviter gehörende Mönch nicht als Kapellmeister oder Mitglied der Domkapelle von Modena nachgewiesen werden kann. In den "Annales sacri ordinis Fratrum servorum" (1) wird Vecchi neben Francesco Farina und Angelo da Reggio als Schüler eines "P. Salvator de Mutina musicae artis peritissimus, qui in Cathedralibus Terdonae, Mutinae,. et postremum Senis Capellae Magistrum egit" angeführt. Einzig der letzte Lebensabschnitt Salvatore Essengas kann genauer bestimmt werden: von 1570 bis zu seinem Tod im Jahre 1575 war er als Kapellmeister in Siena tätig; weitere Nachrichten über ihn fehlen. Essenga fügte seinem "Primo libro dei Madrigali" (2) das Madrigal "Volgi cor lasso" des erst sechzehnjährigen Vecchi bei - eine damals verbreitete Gepflogenheit der Komponisten, in die eigenen Veröffentlichungen Werke von Schülern aufzunehmen. Des weitern wird Essenga als Lehrer Vecchis bestätigt in der Vorrede des ersten Madrigalbuches von Arcangelo Gherardini (3).

Vecchi hatte als junger Komponist gute Beziehungen zum Kreis der venezianischen Musiker. Am 12. Oktober 1579 fanden in Florenz die Hochzeitsfeierlichkeiten der Bianca Capello mit Francesco dei Medici, Grossherzog der Toscana, statt. Bianca Capello war am 16. Juni auf Beschluss des Senats von Venedig zur "Tochter der Republik Venedig" ausgerufen worden; daraufhin waren sechs Komponisten Venedigs beauftragt worden, eine zu Ehren der Bianca gedichtete "Sestina" zu vertonen. Als Komponisten beteiligten sich Andrea Gabrieli, Vincenzo Belhaver, Claudio Merulo, Baldissera Donato, Orazio Vecchi und Tiburtio Massaini. Massaini verfasste auch die Widmung an Bianca Capello und liess das Gemeinschaftswerk (mit weiteren Festkompositionen) unter dem Titel "Trionfo di Musica" drucken (4).

In diese Zeit von Vecchis Aufenthalt in Venedig fällt auch die Drucklegung seines ersten Buches vierstimmiger Canzonetten mit dem Titel "Canzonette di Orazio Vecchi da Modena, libro primo, a quattro voci, novamente ristampate. In Venetia appresso Angelo Gardano 1580". Der Vermerk "novamente ristampate" lässt vermuten, dass es sich um einen Neudruck handelt. Ein früherer Druck ist jedoch nicht bekannt; Gaspari (5) bemerkt, dass hier eine erstmalige, vom Komponisten autorisierte Ausgabe vorgelegt werde, denn in der Widmung an Conte Mario Bevilacqua schreibt Vecchi "Essendo sparso per molti luochi d'Italia, la maggior parte delle presenti mie Canzonette, sotto nome di diversi autori; mi è paruto a proposito, di far sapere al mondo, col mezo della stampa, ch'elle sono le mie, come in effetto sono".

---

1) Florenz 1622, tomus II, p. 153 (Jahr 1575).

2) A. Gardano, Venedig 1566.

3) V. Baldini, Ferrara 1585.

4) Scotto, Venedig, 8. Oktober 1579.

5) G. Gaspari, "Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna", Bd. 3, S. 260.

Noch im selben Jahr liess Vecchi ein zweites, 1585 ein drittes Buch vierstimmiger Canzonetten folgen. 1583 lag auch ein erster Band Madrigale im Druck vor.

Am 28. März 1581 wurde Vecchi als Kapellmeister an den Dom von Salò berufen, nachdem die Wahlkommission Zeuge gewesen war eines "honorificum concertum musicae factum in ecclesia maiori p(er)d. Horatium Vecchium mutinensem et nunc Salodij commemorantem, qd. maximam devotionem populo reddebat et huic terrae magnum attulit honorem et satisfactionem" (1). Im folgenden Jahre wurde Vecchi als Kapellmeister für drei weitere Jahre bestätigt; aber bereits 1584 musste er seine Stelle "... propter coniurationem contra eum factam a nonnullis invidis et malevolis ... " (2) verlassen. Sein Nachfolger wurde Tiburtio Massaini (3).

Die Kanoniker des Domes von Modena wählten am 16. Februar 1583 Orazio Vecchi zum Kapellmeister (4). Wann Vecchi dieses Amt angetreten hat, ist nicht genau festzustellen. Auf der Spesenliste der Domkapelle für das Jahr 1584 wird Vecchi als Kapellmeister genannt; an Mitgliedern werden die Namen von 10 Sängern und ein Organist Zambatt. a Barber angeführt.

Vecchi besorgte in Modena persönlich die Instandstellung der Musikalien der Domkapelle. Nachdem er seinen Posten bereits vorübergehend wieder verlassen hatte, wurde in die Akten des Domkapitels die folgende Notiz eingetragen (5):
"M. Horatio de Vecchi già maestro de la capella del Duomo, rinuntiò li libri che gli erano stati dati nel principio del suo ufficio, le quali libri tutti egli ha ridutto in molto miglior termine che non erano prima, perchè sono stati rilegati et raccontiati ove facea di bisogno".
Das Archiv besitzt heute noch 12 Codices mit Musikwerken aus dem 15. und 16. Jahrhundert, welche sämtlich zu Vecchis Wirkungszeit schon vorhanden gewesen sein dürften. Kodex IV trägt auf dem Einband folgende Ueberschrift: "Jacobi et Ludovici Foliani olim cathedralis Mutinae magistri opera ab iniuria temporum a Vecchio vindicata". Dieses Chorbuch enthält Hymnen, Messesätze und untextierte Kanons für 3 bis 6 Stimmen. Viele Stücke sind anonym, in etlichen Fällen wurde ein Autorname erst später hingesetzt; an Komponisten sind vor allem Josquin, Mouton, Pierre de la Rue, Brumel und Anton Brugier genannt. Der Bestand an Chor- und Stimmbüchern birgt nur verhältnismässig wenig Kompositionen Vecchis: Der Kodex V, ein Chorbuch, enthält von einer sonst nicht überlieferten doppelchörigen "Missa Julia" den

---

1) Archivio Storico Comunale di Salò. Registro delle deliberazioni Consigliari, 28. März 1581, Karte 108.

2) Beschluss vom 24. Juni 1584 (Karte 222a).

3) Beschluss vom 26. Mai 1585 (Karte 258).

4) Domarchiv Modena, Akten II, S. 148.

5) 8. Jan. 1586, Akten II, S. 158.

zweiten Chor und ein fünfstimmiges Magnificat.

Die Kanoniker des Domes entschädigten ihren Kapellmeister wenig grosszügig; Vecchi musste den Rat der Stadt angehen, um seine elterliche Familie und insbesondere seinen kranken Vater unterstützen zu können (1). Ausserdem bestätigten ihn die Kleriker in ängstlicher Weise jeweils nur für ein weiteres Jahr in seinem Amte als Kapellmeister. Vecchi bemühte sich deshalb, den Kapellmeisterposten in Reggio Emilia zu erhalten. Als die Kanoniker in Modena von seinen Aspirationen Kenntnis erhalten hatten, enthoben sie ihn unverzüglich seines Amtes (4. Januar 1586) (2). Auch in Reggio schienen die Verhältnisse unbefriedigend zu sein, weshalb Vecchi wenig später eine Berufung als Kanoniker an die Kollegiatskirche St. Quirino von Correggio durch den Grafen Camillo von Habsburg annahm (15. Okt. 1586) (3). Einziges Dokument seines Wirkens in Reggio ist eine Spesenrechnung vom 30. Sept. 1586, nach welcher Vecchi als Kapellmeister eine Entlöhnung für 9 Monate ausgerichtet worden war (4).

Die Jahre zurückgezogenen Wirkens in Correggio brachten reiche Früchte. Zusammen mit Andrea Gabrieli und Lodovico Balbi hatte Vecchi an der Revision des Graduale Romanum gearbeitet, welches der Verleger Angelo Gardano in Venedig im Jahre 1587 herausbrachte. In seiner Vorrede (5) legt Gardano die Zielsetzung dieser Neuausgabe dar: Reinigung der römischen Choralmelodien von allen Fehlern, die sich im Laufe der Jahrhunderte eingeschlichen hatten, sorgfältigere Textunterlegung, Bereinigung der Orthographie und Anbringung von Trennungsstrichen im Text. Wie Molitor feststellt, werden im Graduale des Gardano auch Kürzungen angebracht, die sich aber vorwiegend auf den Schluss der Melodien beschränken; damit respektiert diese venezianische Bearbeitung des Graduale Romanum weit eher die Gestalt der ursprünglichen Choralmelodien als die später erschienene römische Medicea (6).

Im Jahre 1587 veröffentlichte Vecchi erstmals ein geistliches Werk im Druck, eine Vertonung der Lamentationen des Jeremias. Die Widmung (7) an Bischof Sisto Visdomini von Modena erfolgte wohl auch in der Absicht, die Verbindungen zu seiner Vaterstadt nicht völlig abbrechen zu lassen. In seiner italienisch verfassten Vorrede begründet Vecchi umständlich die Schlichtheit seiner Komposition; die Einfachheit sei besonders geeignet, zur Andacht hinzuführen, weshalb auch der Bischof diese Art Musik nicht ohne Grund so sehr liebe.

---

1) Gemeinde-Archiv Modena, Partiti Comunali, 5. April 1584.

2) Domarchiv Modena, Akten II S. 137.

3) G. Tiraboschi, "Biblioteca Modenese" Bd. V, S. 353.

4) Domarchiv Reggio Emilia, Akten 1585-1586, S. 81.

5) Abgedruckt bei Molitor, a. a. O., Bd. II, S. 260.

6) Vgl. Beispiele bei Molitor, Bd. II, S. 182.

7) Vgl. Titel und Vorrede im Anhang S. 85.

Drei Jahre später distanziert sich Vecchi offenbar selbst von seinem Erstlingswerk, wenn er in der Widmungsvorrede seiner Motetten von 1590 schreibt "Cum igitur labores meos, quod ad Ecclesiam primos (!) edere decreverim ..". Dieser erste Motettenband ist Herzog Wilhelm V. von Bayern gewidmet. In unmissverständlicher Weise gibt Vecchi in der Widmung zu verstehen, dass er sich glücklich schätzen würde, wenn der Herzog ihn mit einer Anstellung an seinem Hofe in München beehren würde. Noch im selben Jahre äusserte sich Vecchi in ähnlichem Sinne in der Widmung seiner "Selva di varia ricreatione" an die Gebrüder Fugger in Augsburg. In die Zeit des Wirkens in Correggio fallen weiter die Publikation 6-stimmiger Canzonetten (1587), 5-stimmiger Madrigale (1589) und des vierten Buches 4-stimmiger Canzonetten (1590).

Im Jahre 1593 kehrte Vecchi zurück in das betriebsame Leben seiner Vaterstadt. Fabio Richetti, welcher zu dieser Zeit in Modena den Kapellmeisterposten bekleidete, musste sein Amt am Palmsonntag 1593 Vecchi überlassen (1). Dies mochte wohl die Reihe der Feindseligkeiten ausgelöst haben, in welche sich Vecchi mit Richetti und später auch mit seinem ehemaligen Schüler Geminiano Capilupi verstrickte und welche ihm die letzten Jahre seines Wirkens in Modena sehr verbitterten (2).

Die Domkapelle war um die Jahrhundertwende vergrössert worden. Nach der Spesenrechnung für die Jahre 1598-1600 wurden neben dem Kapellmeister 14 Sänger entschädigt, die Knaben erhielten ein Trinkgeld ("alli putti per la mancia delli 3 anni Lire 18"). Ausser dem Organisten mussten keine Instrumentalisten besoldet werden (3). Zwei der auf dieser Spesenliste genannten Sänger figurieren allerdings auf andern Abrechnungen als Posaunenspieler.

Für besondere Feierlichkeiten erweiterte man die Besetzung der Domkapelle: am Auffahrtstag des Jahres 1595 sprach der Bischof im Dom zu Pilgern, "poi le disse la messa ... con molte musiche. Il Mastro di Capella era Horatio d'Vecchij modenese con molti cantori forestieri"(4). Auch ausserhalb Modena hatte Vecchi als Kapellmeister zu amtieren. In der Kirche S. Paolo in Castelvetro waren bei einer Primizfeier Leute aus dem Adel und viel Volk zugegen "e tutto il Clero delle Parrocchie finitime, attratti tutti non tanto dalla importanza del lieto evento, quanto dal desiderio di sentire la musica del celebre Canonico Orazio Vecchi. Questi infatti ... accompagnò la novella Messa dirigendo i suoi alunni con tale magistero d'arte da suscitare nell'animo di chi poté udirlo un vivissimo entusiasmo" (5).

---

1) Atti della Fabbrica.

2) Spaccini berichtet hierüber Einzelheiten.

3) Vgl. Roncaglia, a. a. O. S. 58.

4) Spaccini "Cronaca modenese" Bd. 1, S. 6 (Gemeinde-Archiv, Modena).

5) Cronaca del Franciosini (Castelvetro), 25. Okt. 1602.

Auch der Hof schätzte Vecchis Tätigkeit, denn der Herzog Cesare d'Este ernannte Vecchi 1598 zum "mastro di musica et mastro delli Principini con provegione di scudi 80 l'anno" (1). Am 4. März des Jahres 1600 durfte Vecchi im Gefolge des Kardinals Alessandro d'Este nach Rom reisen. Der Kardinal war mit seinem Reisebegleiter sehr zufrieden, wie er in einem Briefe seinem Bruder Cesare d'Este mitteilte (2). Der Chronist Spaccini gibt am 31. Mai Notiz von der Rückkehr Vecchis in Begleitung des Edelmannes und Musikfreundes Alfonso Fontanelli; Vecchi und Fontanelli reisten noch im Herbst desselben Jahres nach Florenz, wo sie der Uraufführung der "Euridice" von Rinuccini und Peri beiwohnten (3).

Um die Drucklegung seiner Werke überwachen zu können, musste Vecchi häufig Reisen zu seinem Verleger Angelo Gardano nach Venedig unternehmen. Im Jahre 1597 erschien das letzte Buch Canzonetten (Vecchi bemerkt, er hätte sich vorgenommen, die "vena delle canzonette" zu schliessen), ein "Sacrarum Cantionum ... liber secundus", das "Convito Musicale" und die Madrigalkomödie "L'Amphiparnaso". Noch bis in seine letzten Jahre blieb Vecchis Arbeitswille ungebrochen. 1604 widmete er dem Erzbischof Wolf Dietrich von Salzburg einen Band Hymnen. Im Vorwort schreibt Vecchi, er habe seinen Hymnen ein einfaches harmonisches Gewand umgelegt, welches beim Hörer Andacht zu erwecken vermöge; die Hymnen seien kurz und klar aufgebaut. Vor allem sollte der Text mit grösster Leichtigkeit verstanden werden können; deshalb habe er sämtliche Verse derselben Musik unterlegt ("sub eodem rithmo"), denn durch die Wiederholung der Weisen werde die Freude des Hörers gemehrt und zugleich der Sänger Mühe verringert. Das letzte Werk, welches Vecchi selbst veröffentlichen konnte, "Le veglie di Siena", widmete er dem König von Dänemark.

Hatte sich Vecchi in seinen letzten Jahren mit seinem ihm einst feindlich gesinnten Domorganisten Fabio Richetti ausgesöhnt, so intrigierte sein ehemaliger Lieblingsschüler Geminiano Capilupi weiterhin gegen ihn. Capilupi erreichte, dass der Bischof Vecchi am 7. Oktober 1604 von seinem Kapellmeisteramt suspendierte und ihn selbst zum Nachfolger ernannte (4). Bereits am folgenden Tag setzten sich die Stadtväter Modenas für eine Wiedereinsetzung Vecchis ein - jedoch ohne Erfolg (5). Krank an Leib und Seele starb Vecchi in der Nacht vom 19. auf den 20. Februar 1605 (6).

---

1) Spaccini, Bd. I, S. 209.

2) Arch. di Stato di Modena: Carteggio Estense (22. Mai 1600).

3) Vgl. Peris Vorwort zur "Euridice" (Fcs.-Ausg. Rom 1934).

4) Spaccini a. a. O. Bd. III, S. 157.

5) Arch. Stor. Comun. di Modena. Partiti Comunali 1604.

6) Pfarrei S. Pietro: "Atti di morte". Ebenso Notiz bei Spaccini. Vgl. Epitaph in der "Chiesa del Carmine".

In seinem letzten Testament bestimmte Vecchi seinen getreuen Schüler Paolo Bravusi zum Haupterben und beauftragte ihn zugleich, seine unveröffentlichten Kompositionen bei Gardano in Venedig drucken zu lassen. 1607 erschien ein Band Messen, welchen Bravusi den Stadtvätern Modenas widmete in Dankbarkeit der Wertschätzung, die sie Vecchi hatten zukommen lassen. Im Vorwort "Ad lectores" spricht der Herausgeber zunächst von einem unvollendet gebliebenen Theoriewerk Vecchis, welchem er den Titel "POETICA MUSICALIS" geben wollte. In diesem Werk sollten alle Fragen der Komposition eingehend besprochen werden (1). Der Bestand an nachgelassenen Musikwerken sei sehr umfangreich und umfasse neben den hier vorgelegten Messen weitere Messen, Psalmen, "Cantiones Sacrae atque profanae", Dialoge und andere Stücke. Dann erwähnt Bravusi die in diesem Buch gedruckte achtstimmige (Oster-)Messe mit den zugehörigen Motetten (Plenarium) und bemerkt, Vecchi hätte ein "perfectum opus" geplant, welches die Musik für sämtliche Feste des Jahres enthalten sollte; dieser Sammlung wollte er den Titel "SOLEMNITATES TOTIUS ANNI" geben.

Von diesem umfangreichen Nachlass konnte Bravusi jedoch nur noch ein einziges Werk drucken lassen, die "Dialoghi a sette et otto voci" (1608); im selben Jahr lieferte er zu beiden Drucken noch je eine Bass-Stimme ("Li Bassi delle Messe" und "Partitura delli Dialoghi").

Auf einem undatierten Manuskript des Modeneser Forschers Lodovico Antonio Muratori (1672-1750) werden die unedierten Werke näher spezifiziert, aber bereits als verschollen gemeldet (2). Nach der Liste der gedruckten Werke Vecchis schreibt Muratori:
"Queste opere sono tutte alla stampa. Restano, ma io non so dove, da stamparsi:

Motetti a più voci n. 32;
Vesperi del Signore a 5 voci;
Vesperi della Madonna a 5 voci;
Vesperi della Madonna a 8 voci;
Una coppia di Messe a più voci;
Un discorso poetico sopra l'arte della Musica il quale restò imperfetto;
Altre Canzonette a piu voci insieme con altri nobili capricci".

Sowohl Bravusi wie auch Muratori messen in ihren Angaben über unedierte Werke dem kirchlichen Schaffen grösseres Gewicht bei als den weltlichen Kompositionen. Stehen bei den erhaltenen Individualdrucken 13 weltliche gegenüber nur 5 kirchlichen Veröffentlichungen, so hat Vecchi diese beiden Kompositionsgattungen jedenfalls nicht in diesem Masse unterschiedlich bedacht. Der verhältnismässig kleine Bestand erhaltener krichlicher Kompositionen zeugt von ehrlichem Bemühen um eine liturgisch einwandfreie Kirchenmusik.

---

1) Vgl. unten im Kap. III die Bemerkungen zur Tonartenlehre "Mostra delli Tuoni".
2) Modena, Bibl. Est. ., Arch. Soli-Muratori, Filza III, fasc. 12. p. 87.

II Stilkritischer Teil

1. Motetten

Die Kenntnis des Motettenschaffens von Orazio Vecchi beruht vor allem auf den beiden Motettensammlungen, welche in den Jahren 1590 und 1597 als Individualdrucke bei A. Gardano in Venedig erschienen sind. Die Sammlung von 1590 enthält 31 Motetten zu 4, 5, 6, 8 und 10 Stimmen (29 einteilige, 2 zweiteilige). Für Italien sind keine weiteren Auflagen dieses Motettendruckes nachzuweisen, dagegen wird ein Nachdruck durch P. Phalèse, Antwerpen (1608) gelegentlich im Musikschrifttum angeführt (1). Ferner enthalten die Frankfurter & Leipziger Messkataloge von A. Göhler (2) Angaben über eine verschollene Auflage dieser Motetten aus dem Jahre 1592. Die Sammlung "Sacrarum Cantionum" von 1597 bringt 22 einteilige Motetten zu 5 bis 8 Stimmen von Vecchi und 2 Motetten seines Schülers Geminiano Capilupi (3). Der 1607 erschienene Messendruck enthält 5 achtstimmige Motetten als Propriumsvertonungen der "Missa in Resurrectione Domini".

Die Sammeldrucke enthalten wenig neue Motetten; zumeist wird -wie allgemein üblich- auf die Eigendrucke zurückgegriffen (4). Im "Promptuarii musici, sacras harmonias sive motetas ..." (K. Kieffer, Strassburg 1613) wird die Motette "Apostolus Paulus vas electionis" für achtstimmigen Doppelchor erstmals gedruckt; die Sammlung "Rosarium litaniarum beatae V. Mariae ..." (Venedig, Al. Vincenti 1626) enthält von Vecchi die doppelchörige Motette "O beate Dominice".

Auch die zeitgenössischen Manuskripte enthalten vorwiegend Werke aus den Individualdrucken (5). Als Unikum überliefert ist die Motette "Decantabat

---

1) "Histoire et bibliographie de la typographie musicale dans les Pays-Bas (Antwerpen 1880). Fétis Bibl.

2) Albert Göhler: "Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien" (Leipz. 1902, Hilversum 1965) S. 46.

3) Nr. 11 "Ave verum corpus" (6v), Nr. 23 "Omnes gentes plaudite manibus" (8v).

4) Vgl. Verz. der Sammeldrucke im Anhang.

5) Sämtl. Angaben von Eitner wurden überprüft. Etliche der dort angeführten Motetten sind indessen zu den Kriegsverlusten zu zählen.

populus" für achtstimmigen Doppelchor (1). Die Motette "Sacrabo cor et corpus" für die gleiche Besetzung ist unvollständig in Stimmbüchern erhalten (2).

Nur in Tabulatur überliefert ist die Motette "Ecce quam bonum" für zehnstimmigen Doppelchor (3).

Insgesamt haben wir somit Kenntnis von 63 Motetten, wovon 61 vollständig mit Text überliefert sind. Rund die Hälfte dieser Motetten ist doppelchörig angelegt (27 für 8-stimmigen-, 2 für 10-stimmigen Doppelchor); Motetten für drei oder mehr Chöre sind nicht vorhanden. Die folgenden Untersuchungen beschränken sich auf die 61 komplett erhaltenen Motetten.

Die Vertonungen des Proprium missae bilden in Vecchis Motettenwerk einen zahlenmässig kleinen Bestandteil. Ausser den Propriumsvertonungen der "Missa in Resurrectione Domini" und den entsprechenden Teilen des Requiem finden sich keine weiteren Introiten, Offertorien und Communio-Vertonungen; lediglich zwei weitere Gradual-Motetten sind vorhanden: "Dies sanctificatus" als Doppelmotette, welche den Allelujavers der dritten Weihnachtsmesse mit dem Gradualtext von Ostern verbindet, dazu eine weitere 5-stimmige Motette über den Text "Haec dies". Einige weitere Motetten finden im Messgottesdienst Verwendung - so etwa die Motetten "In Elevatione"; der weitaus überwiegende Teil hingegen ist für das Offizium vorgesehen. Die Feiertage und Heiligenfeste des Kirchenjahres sind zum Teil ungleich bedacht. Für Fronleichnam sind beispielsweise 7 Motetten bestimmt (4), dagegen ist für den Weihnachtstag nur ein "Quem vidistis, pastores" vorhanden. Zahlreich vertreten sind die Mariemotetten (14), Psalmen wurden verhältnismässig wenige vertont (5).

Zur Beurteilung der stilistischen Entwicklung in Vecchis Motettenschaffen wäre eine chronologische Ordnung seiner Motetten von grossem Nutzen. Die Publikationsdaten der drei angeführten Individualdrucke erstrecken sich über einen Zeitraum von 17 Jahren, wobei für den posthum erschienenen Druck als terminus ante quem Vecchis Todesjahr 1605 anzusetzen ist. Zwischen den beiden Motettensammlungen von 1590 und 1597 lässt sich indessen kaum ein Unterschied im Sinne einer Stilentwicklung feststellen; in beiden Sammlungen begegnen alte und neue Stilmerkmale, ja der spätere Druck enthält eine ganze Anzahl fünfstimmiger Motetten, die zu den ältesten des ganzen Bestandes zählen dürften (6).

---

1) Stiftung Preuss. Kulturbesitz, Depot Tübingen Mus. ms. 40039.

2) Breslau, Kat. Bohn Ms 12, Nr. 23.

3) "Nova musices organicae tabulatura" (Basel, J. Woltz 1617).

4) Alphab. Verz. Nr. 9, 11, 22, 42, 43, 46, 57.

5) Vollst. mit allen Versen nur Ps. 8 (Nr. 18).

6) Vgl. Vorwort dieser Sammlung (Anhg. S. 86).

Um nun die gesamte Spannweite des Schaffens auch ohne eine gesicherte Chronologie überblicken zu können, sollen im folgenden drei charakteristische Motetten aus dem Bestand ausgewählt und analysiert werden; in diesen drei Motetten werden die im Gesamtwerk vorhandenen Stilmerkmale in exemplarischer Weise darzulegen sein. Nach diesen Typenanalysen werden zur Ergänzung Beobachtungen aus den übrigen Motetten angeführt, wobei das Hauptgewicht auf dem dritten Typus als dem stilistisch spätesten liegen soll. Folgende Motetten wurden ausgewählt (1):

a) "Speciosa facta es" (5-st.) 1597 Nr. 1
b) "Osculetur me" (6-st.) 1590 Nr. 14/15
c) "Surgite populi" (8-st. Doppelchor) 1607

Die Motette "Speciosa facta es" ist in durchimitierender Polyphonie gehalten; frei-polyphone Abschnitte finden sich keine. Die Motive der einzelnen Imitationsabschnitte sind wenig prägnant geformt und treten kaum aus dem übrigen Stimmenfluss heraus. Der Text wird in den Motivköpfen grundsätzlich syllabisch deklamiert und zumeist in breiteren Werten vorgetragen; in der Fortführung der Linien wird der rhythmische Fluss jeweils bewegter, wobei weitschweifige Melismen den syllabischen Textvortrag unterbrechen können. Diese Melismen stehen keineswegs im Dienste der Textinterpretation; unbetonte, kurze Endsilben (2) und Wörter mit geringer Aussagekraft (3) werden ebenso in Melismen eingekleidet wie die textlichen Kernpunkte. Sogar innerhalb eines kurzen Textabschnittes sind die Melismen in den einzelnen Stimmen oft uneinheitlich gesetzt. Im Abschnitt "gloriosa regina mundi" beispielsweise liegt das Melisma auf "gloriosa" in Quintus und Tenor in Mensur 50ff auf der betonten Silbe, im Alt auf der Endsilbe, währenddem Cantus und Bass weitgehend syllabisch deklamieren. Bei dieser absichtslosen und zufälligen Anwendung erhalten die Melismen nur eine geringe motivische Ausprägung.

Auch die Melodik zeigt die Merkmale des Zufälligen und Unbestimmten. Die Melodiezüge in den einzelnen Stimmen sind oft im gleichen Textabschnitt von unterschiedlicher Ausdehnung (4); die Linien verlaufen in unstetem Flusse, wenig zielgerichtet, zumeist ohne einen Höhepunkt anzusteuern. Bald wird ein Hochton im Verlauf einer Phrase mehrmals angesprungen (5), bald wird er an den Schluss (6) oder an den Anfang (7) gesetzt, bald bewegt sich ein

---

1) Vgl. Notenbeispiele im Anhang S.95 ff.

2) Vgl. Mensur 22/23 Cantus und Altus, 27/28 Altus.

3) Vgl. zu Beginn die ausgedehnten Melismen auf "es".

4) Mensur 48ff.

5) Vgl. beispielsweise Cantus 35ff.

6) Quintus 30, Alt 53.

7) Cantus 52, 56.

Melodieabschnitt auch nur innerhalb eines Ambitus' von wenigen Tönen (1). Die weitschweifige Melodik äussert sich auch -im Sinne einer Erstarrung- in der Häufung und Wiederholung kurzer, kadenzartiger Floskeln (2) und in der nicht-motivischen Tonrepetition (3). Die verhältnismässig zahlreichen Quart-, Quint- und Oktavschritte, die Dreiklangsbildungen und Akkordumspielungen in Minimen zeugen für die primär vertikale Konzeption; im Bass sind die Sprünge jedoch nicht durch Kadenzierungen bedingt, sondern sie finden sich häufiger, wie in den übrigen Stimmen, inmitten der Linien. Dadurch, dass die Phrasen des Basses selten mit der Bassklausel, öfter mit Tenorklausel oder gar unvermittelt ohne melodische Klausel enden, wird die Gliederungskraft der Kadenz gemieden. Im Verlaufe des Satzes werden wohl in relativ dichter Folge Klauseln mehrerer Stimmen vertikal zusammengefasst; die nicht an der Kadenzbildung beteiligten Stimmen sorgen jedoch dafür, dass der Einschnitt überbrückt wird. Nicht selten pausiert die Fundamentstimme auch dort, wo die entscheidende Fortschreitung in die Finalis erwartet wird (4); sogar der Finalklang selbst kann ersetzt werden (5). Die Folge davon ist ein ununterbrochener Stimmenfluss ohne Stimmgruppierungen und Abschnittbildungen.

Auch die Reihung der Motiv-Einsätze ist darauf ausgerichtet, keine regelmässige Binnenglieder entstehen zu lassen. Cantus und Altus beginnen eng verflochten mit dem ersten Thema, Bass und Quintus sind ebenfalls gekoppelt; zur Vermeidung einer Entsprechung erfolgt der Quintuseinsatz aber eine Brevis später. Der Einsatz des Tenors liegt asymmetrisch zwischen diesen beiden Stimmpaaren. Dieses erste Thema wird in allen Stimmen nur einmal gebracht, die folgenden Themen erscheinen dagegen meistens mehrmals in der selben Stimme, wobei die Themenköpfe melodisch und rhythmisch verändert werden; für die Anzahl und Abfolge der Einsätze gilt keine ordnende Regelung. Desgleichen liegt der Verknüpfung der Abschnitte als Satzkomplexe kein Gestaltungsprinzip zugrunde; ein solches Prinzip liesse sich nachweisen etwa in der unterschiedlichen Ausprägung der einzelnen Abschnitte, in der Bildung von Wiederholungen und korrespondierenden Teilen, durch Steigerungsanlagen u. s. f., sei es nun, dass der Klang als Selbstzweck empfunden wird oder sei es, dass die enge Beziehung zum Text eine solche Architektonik entstehen lässt.

Die Motette zeigt somit durchaus die Wesenszüge des niederländischen Stiles der Jahrhundertmitte (6) -und dies in einem Motettenerstdruck aus dem Jahre

---

1) Alt 38-41.

2) Cantus 22-24, 49ff.

3) Cantus 27/28, Atl 48/49.

4) Mensur 14/15, 30/31, 49/50.

5) Mensur 10.

6) Vgl. etwa Gomberts Marienmotette "Ave sanctissima Maria" (GA V, S. 77).

1597 ! -: ein polyphones, kaum gegliedertes Stimmengewebe, welches lediglich die Aufgabe hat, den Text zu tragen. Einzig eine Besonderheit in der Dissonanzbehandlung lässt darauf schliessen, dass diese Motette in der zweiten Jahrhunderthälfte entstanden sein muss: es sind die in den Mensuren 9/10 und 30 auftretenden "Kadenzierungsansätze" mit Quartvorhalt als Synkopendissonanz und vorbereiteter Septime auf der betonten Zählzeit. Dieser Kadenzklang begegnet erst häufiger im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts.

Die Motette "Osculetur me" stammt aus der Motettensammlung von 1590. Der Text ist aus dem Hohelied frei zusammengestellt (Kap. I, Vers 1, 4, 5, 14; Kap. II, Vers 1). Als Schluss der Prima pars ist der Text "Et ideo dixit mihi rex" angefügt; in der Secunda pars wurde zur Vereinheitlichung die Zeile "Ego flos campi" geändert in "Et tu flos campi"; die Motette schliesst mit einem "Alleluja". Kontamination und gar freie Textinterpolation als Aeusserungen einer verfeinerten Textbehandlung sind allerdings nicht charakteristisch für Vecchis Motettenwerk; der liturgische Text wird in der Regel unberührt übernommen (1).

Obwohl ebenfalls zur Gattung der Marienmotette gehörend -wie die 7 Jahre später im Druck erschienene Motette "Speciosa facta es"- weist diese Motette doch wesentlich andere Stilmerkmale auf. Wiederum ist die Grundkonzeption polyphon; die Stimmen ergänzen einander jedoch nicht zu einem pausenlos dahinströmenden Klanggefüge: der Satz ist deutlich gegliedert durch die klare Motivik, durch Kadenzen und wechselnde Stimmgruppierungen.

Die Themenköpfe der einzelnen Imitationsabschnitte sind prägnant geformt; auch die Fortspinnung der Themen erfolgt nicht weitschweifig und zufällig: Melismen werden nur spärlich verwendet und zumeist unmittelbar vor den Kadenzierungen; dadurch richten sich die Linien auf die erstrebte Finalis aus, ohne langatmig zu werden. Die Motette beginnt mit dem Hochchor der vier oberen Stimmen; je zwei Stimmen sind zusammengefasst: die Oberstimme durchschreitet zweimal stufenweise den Quintraum, die Unterstimme führt in Gegenbewegung absteigend zur Unterquarte. Die beiden Stimmpaare sind in einem enggeführten Kanon verflochten. Auf dem Kadenzklang setzt das tiefe Stimmenpaar mit demselben Themenkopf ein; die Fortspinnung entspricht in allen Stimmen melodisch und rhythmisch weitgehend der Gestalt des Themas. Der Abschnitt endet mit einer schlusskräftigen, zäsurbildenden Kadenz auf G -derselben Kadenz, die in der Motette "Speciosa facta es" ohne Ausnutzung der Gliederungskraft verwendet wurde. Im folgenden Textabschnitt (Mensur 12/13) deklamieren zunächst sämtliche Stimmen gemeinsam; diese Akkordblöcke ohne irgendwelche rhythmische Verzahnung -im polyphonen Satz stehen sie isoliert- sind entstanden durch Schwärzung bei den Worten "quia nigra sum". Nach der Kadenz auf

---

1) Textbearbeitung in grösserem Ausmass wird erst nach der Jahrhundertwende allgemein üblich.

D wird der Klangkörper gespalten in Hoch- und Tiefchor. Der Fauxbourdon steht hier nicht in Zusammenhang mit dem Textinhalt, dagegen dürfte das Absinken der Stimmen bei "quod fusca sim" tonsymbolisch figürliche Bedeutung haben. Nun folgt wiederum ein prägnanter Themenkopf, dessen stufenweise Aufwärtsbewegung für Engführungen geeignet ist: je drei Stimmen werden in verschiedenen Gruppierungen eng miteinander verflochten. Im Schlussteil vereinigen sich zum zweitenmal alle sechs Stimmen in einer rhythmisch verzahnten, breiten Akkordfolge.

Die Secunda pars beginnt duettierend, wiederum in Engführung. Neuartig in der Motivgestaltung ist hier der Einbezug der Pause: die Musik unterstützt den sprachlichen Aufbau, indem der Text sinnentsprechend in drei Teile zerlegt wird. Ausdrucksmässig bleibt das Motiv hingegen völlig indifferent. Das Wort "pulchra" etwa ist nicht durch ein Melisma hervorgehoben, lediglich die beiden Oberstimmen bringen auf der mehrmals wiederholten Fortspinnung zum Teil Melismen ("mea"). Die Musik ist somit in Anlehnung an den Textbau entstanden, jedoch nicht in engstem Zusammenhang aus dem Textinhalt heraus, denn jedes andere an Silbenzahl und syntaktischem Aufbau gleiche Textglied könnte ebensogut dem Motiv unterlegt werden. Satztechnisch aussergewöhnlich und klanglich besonders reizvoll ist die Textstelle "Et tu flos campi" gestaltet: je zwei Stimmen sind gekoppelt in einem kurzen, prägnanten Motiv; in regelmässigem Brevisabstand erklingt es fünfmal nacheinander, stets im selben Tonraum, auf den Bereich zweier Oktaven verteilt. Die textliche Fortführung ist nicht in motivische Gestalt gekleidet. Bei nur vager rhythmisch-melodischer Entsprechung in den einzelnen Stimmen (etwa auf "lilium") verdichtet sich das Satzgefüge und mündet in eine Kadenz. Im nun folgenden "Alleluja" erscheint die Befreiung vom üblichen melismatischen Duktus vielleicht am auffälligsten: syllabische Deklamation in Minimen, vorwiegend Sekund- und Terzschritte (jedoch ohne einheitliche motivische Ausprägung) an Stelle weitschweifiger Melismen. Cantusfirmusartig durchschreitet der Sextus zweimal in Semibreven den Quintraum -ein motivischer Fremdkörper, der dazu bestimmt ist, die rhythmische Beruhigung und Verbreiterung vor der Schlusskadenz einzuleiten.

Auch in dieser Motette herrscht weitgehend eine einheitliche tactus-Abfolge. Auffallend ist die trotz der verhältnismässig reichen kontrapunktischen Arbeit sich ergebende vertikale, flächige Klanglichkeit. Vor allem sind es wohl die vorherrschend syllabisch in Minimen gezeugten Motive, welche der Motette dieses Klanggepräge geben. Häufig sind mehrere Stimmen in der Textdeklamation vertikal zusammengefasst. Die Textverständlichkeit wird unterstützt durch die Kadenzen, deren Gliederungskraft noch bestärkt wird durch die verschiedenartige Gestaltung der einzelnen Abschnitte. Die Musik hilft also wesentlich mit, den sprachlichen Aufbau entsprechend zu gliedern und verständlich zu machen, ohne jedoch näher auf den Inhalt des Textes einzugehen -ausgenommen in den beiden angeführten tonsymbolischen Andeutungen. Trotz dieser geänderten Grundhaltung gegenüber dem Text belegen noch immer einige Besonderheiten im Dissonanzgebrauch die enge Verwurzelung in der spätniederländischen Motettenpraxis, so in Mensur 49 das liegende a in der Oberstimme zum Akkordwechsel der übrigen Stimmen, in Mensur 85 die mixturenartige $\frac{6}{4}$-Parallelführung von Cantus, Altus und Tenor; beachtenswert ist die frei einsetzende untere Quarte

auf betonte Zählzeit (Mens. 54).

Offenbar räumte Vecchi selbst dieser Motette eine Vorzugsstellung ein, indem er sie als Vorlage für die gleichnamige sechstimmige Parodiemesse benutzte.

Die achtstimmige, doppelchörige Motette "Surgite populi" ist als Offertorium in die Plenariumsmesse für Ostern (1) eingebaut. Diese Motette wurde für die Typenanalyse ausgewählt, weil die stilistisch neuen Elemente wohl ausgeprägter -doch nicht etwa ausschliesslich, wie noch zu zeigen sein wird- in den doppelchörigen Motetten anzutreffen sind. Weit eher übt der Text einen entscheidenden Einfluss auf die Komposition aus -und dies könnte der Wahl gerade dieser Motette eher zum Vorwurf gemacht werden: der freudige Charakter des Textes, eine freie Umschreibung des Ostergeschehens, findet bis in Einzelheiten seinen Niederschlag in der Musik.

Gleich der Beginn der Motette ist durch die Kraft des Wortes geprägt. Anstelle eines polyphon angelegten Exordiums ist die Thematik auf die in allen Stimmen einheitliche Deklamation des ersten Wortes beschränkt. Die Stimmen folgen einander in dichtem, regelmässigem Abstand einer Minima; flutartig schwillt der Klang zum Tutti an, dem Wortsinn entsprechend ein rhythmisch impulsives, aufweckendes Uebernehmen und Weitergeben. Ein neues Klangempfinden äussert sich in diesem über den ersten drei Breven sich auftürmenden Dur-Akkord. Das Kopfmotiv des folgenden Textabschnittes verwendet nochmals denselben Rhythmus zu Beginn; in deutlichem Kontrast zur vorherigen Tuttikadenz erklingt es in drei ineinander verwobenen Stimmen, zunächst in Dreiklängen, darauf fauxbourdonartig aufsteigend und damit wiederum den Wortgehalt ausdeutend. In der Verdichtung zum vollstimmigen Satz lösen sich die nachfolgenden Stimmen gezwungenermassen von der Themengestalt; die rhythmisch intrikat verschlungenen Stimmen bilden nun ein äusserst lebhaftes Satzgefüge über den in Oktaven geführten Bässen. Das folgende Textglied entwickelt sich aus diesem Tuttisatz heraus durch Verbreiterung der Werte; dadurch wirkt die anschliessende Verwendung kurzer Notenwerte als Silbenträger desto unvermittelter: ganz dem Sprachrhythmus folgend werden die Worte "et vociferamini" akkordisch deklamiert, die Pauken bieten Gelegenheit zu Klangmalerei. Dicht aufeinanderfolgende Chorwechsel in Fortspinnungstechnik münden in das abschliessende, in beiden Chören parlandoartig deklamierte "alleluja".

Nun wiederum ein grosser Gegensatz: dem lebhaft bewegten Tuttikomplex wird die Einzelstimme in ruhigen Werten gegenübergestellt. Altertümlich wirkt in diesem akkordischen Teil der Fauxbourdon mit der Kadenzierung in den Oktav-Quint-Klang (ohne Terz) bei "et auditum facite" -also ohne Textzusammenhang. Die textlichen Kernworte der Motette sind ebenfalls akkor-

---

1) Siehe unten S.43.

disch gesetzt, erhalten aber durch die kanonartige Koppelung beider Oberstimmenpaare bei "surrexit pastor bonus" eine tonsymbolische Ausdeutung. Rhythmisch lebhafte, kurzgliedrige Motive umgeben diesen Satzteil, einmal im blockartigen Gegeneinander der Chöre ("loquimini et jubilate"), im Schluss-Alleluja in der polyphonen Verflechtung sämtlicher Stimmen. Das prägnante Motiv wird hier von allen Stimmen zwei- oder dreimal übernommen, zum Teil in Terz-, Sext- und Dezimengängen parallelgeführt erklingt es in dichter Abfolge als letzte Klangsteigerung.

Die achtstimmige, doppelchörige Anlage dieser Motette bewirkte somit keineswegs die grundsätzliche Abwendung von der polyphonen Technik. Grossräumig angelegte Imitationen finden sich zwar nicht mehr, doch an deren Stelle ist die kleingliedrige Motivarbeit getreten. Im vollstimmigen Satz sind die Stimmen in dieser Technik dicht ineinander verwoben, sodass sich als Komplementärrhythmus ein Pulsieren in Semiminimen ergibt. Neu ist in dieser Motette die Verwendung weltlicher Stilelemente in grösserem Masse, einmal die verhältnismässig zahlreichen Klangmalereien und tonsymbolischen Ausdeutungen -der Text mit der Häufung von Imperativen reizt förmlich zu solcher Darstellung- dann auch das chorische Deklamieren in kurzen Noten: alle Werte von der Brevis bis zur Semiminima werden als Silbenträger verwendet. In Punktierungen kann sogar die Fusa eine eigene Silbe haben. Damit ist der Bereich der technischen Gestaltungsmittel wesentlich erweitert worden: die Musik gliedert nun nicht nur den Satz nach seinem grammatikalischen Bau, sondern jedes geeignete kleine Textglied wird individuell gestaltet und oft in Zusammenhang mit dem Text ausgedeutet.

Dieses Eingehen auf den Einzelinhalt der Textglieder bewirkt in musikalischer Hinsicht eine Vielzahl kleiner, zum Teil gegensätzlich gestalteter Glieder. Es genügt nun nicht mehr, diese heterogenen Glieder bloss aneinanderzureihen, um eine musikalisch befriedigende Gesamtwirkung zu erhalten; in der niederländischen Motettenpraxis war dies möglich gewesen durch die gleichmässige Ausformung der Teile, hier aber würde sich ein mosaikhaftes Gesamtbild ergeben. Der geschlossene Bau der vorliegenden Motette gründet auf dem Text in seiner Ganzheit. Zunächst sind es die beiden selbständigen, mit einem "alleluja" endenden Sätze, welche die Motette in zwei Hälften gliedern. Beide Sätze sind als klangliche Steigerung angelegt: der erste Satz endet im zweiten Chor in Mensur 29, der Schlussteil "in tympanis laetitiae, alleluja", wird aber nochmals in beiden Chören aufgegriffen und zur Tuttikadenz geführt. Im zweiten Teil der Motette wird die zweite Satzhälfte mit dem entscheidenden Inhalt ("quia hodie surrexit pastor bonus, alleluja") als Refrain wiederholt, wobei die Chöre vertauscht werden; das Schluss-Alleluja wird erweitert durch Augmentation des Motivs. Die Motette hat somit die Form ABCC'.

Vollzog sich in der Motette "Speciosa facta es" der musikalische Ablauf ohne Bezugnahme auf den Text (der Text wird lediglich von der Musik "getragen"), so ist in der Motette "Osculetur me" die Musik wesentlich an der sinnvollen Textgliederung beteiligt (Text und Musik sind "gleichberechtigt"), in der Motette "Surgite populi" aber wird das Wort stellenweise herrschend über die Musik, indem es zwingend auf die musikalische Gestaltung einwirkt. Die

Musik stellt sich in den Dienst des Textes; sie legt nicht nur den Bau der Sätze klar, sondern sie schildert zugleich, stellt dar, bringt Gefühle zum Ausdruck.

Entsprach die Motette "Speciosa facta es" stilistisch dem Motettentypus der Jahrhundertmitte, so zeigt die Motette "Surgite populi" wesentliche Stilmerkmale der venezianischen Motettenkomposition um 1600. Ein Vergleich mit Giovanni Gabrielis Motetten aus den "Sacrae Symphoniae II" (1597) zeigt Uebereinstimmungen in vieler Hinsicht (1), aber auch charakteristische Unterschiede, welche in den folgenden Untersuchungen aufgezeigt werden sollen.

Währenddem nun in den drei Motettenanalysen versucht wurde, die grundsätzliche Entwicklung auf der ganzen Linie zu skizzieren -also die Erweiterung und Aenderung der technischen Mittel in Zusammenhang mit dem Wort- so sollen jetzt diese vielfältigen Einwirkungen im Einzelnen betrachtet werden; dabei ist zu beachten, dass die Entwicklung von der spätniederländischen zur venezianischen Motette keineswegs geradlinig verläuft. Die oben dargestellten Motetten-Typen finden sich in den vielfältigsten Abwandlungen und in gegenseitiger Durchdringung. Nicht nur die Typen I und II, II und III sind vermengt, auch in den Motetten ältester Prägung finden sich häufig neueste Stilmomente. Des weitern unterscheiden sich die einchörigen Motetten nicht grundsätzlich von den doppelchörigen -etwa in dem Sinne, dass die geringstimmigen Stücke durchwegs dem alten Stil verpflichtet wären, wie dies beispielsweise für das kirchliche Werk Croces, Marenzios und -weniger ausgeprägt- Giovanni Gabrielis charakteristisch ist. Da ausserdem, wie bereits bemerkt, die Motetten nicht nach ihren Entstehungsdaten zu ordnen sind ergeben sich für eine systematische Erfassung etwelche Schwierigkeiten. Trotzdem soll versucht werden, die neu einbrechenden Stiltendenzen in einzelne Betrachtungskreise zu zerlegen und auf der ganzen Breite aufzuzeigen. Dabei sollen stets die Berührungspunkte mit dem weltlichen Schaffen Vecchis beachtet werden.

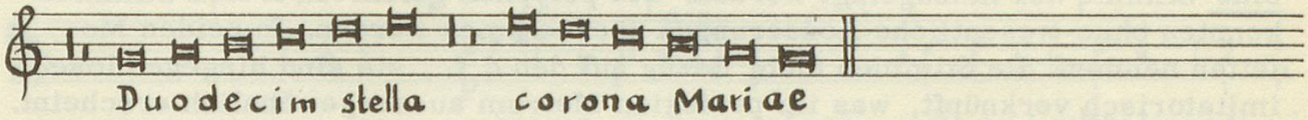
---

1) Vgl. beispielsweise die Motette "Surrexit pastor bonus" (Ga II, S. 80).

Cantus-firmus-Verarbeitung

Die insegesamt sieben Motetten mit cantus firmus belegen die enge Verwurzelung in der niederländischen Motettenkunst.

In der sechsstimmigen Marienmotette "Ecce virgo sancta" durchzieht ein ostinater Tenor dreimal das Stimmengefüge. Nach niederländischem Usus ist dem c. f. eine Rätselinschrift beigegeben, welche allerdings kein Kopfzerbrechen bereitet:



Hos gradus ter reitera
Sed tene vocem postea
In fine, quinque tempora

Die 12 Breven dieses Tenors sind in eine gezeichnete Krone als Sterne eingetragen. Die Worte entstammen dem Schluss des Motettentextes, sodass die ostinate Stimme beim dritten Einsatz eine sinnvolle Beziehung zum Ganzen gewinnt und die Doppeltextigkeit aufgehoben ist. Derartige ostinate cantus firmi begegnen im römischen Stilbereich bis an die Schwelle des Barock (1).

Die beiden Motetten "Resurrexi" und "Haec dies" aus der "Missa in Resurrectione Domini" (2) sind von eigenwilliger Prägung, verbunden mit einem starken Traditionsbewusstsein.

Im Introitus wird nach dem Vorbild des Chorals die Dreiteiligkeit gewahrt; Antiphon, Psalm und Doxologie beginnen jeweils mit dem Choral-Initium. Die Choralmelodie wird im Septimus (Tenor) übernommen und durchzieht den Satz in gleichmässigen Semibreven (3). Die übrigen sieben Stimmen beteiligen sich nicht an der Choralverarbeitung; sie stehen auch untereinander in keinem motivischen Zusammenhang, ausgenommen in der Imitationsandeutung zu Beginn. Jede Stimme geht ihren eigenen Weg, oft in recht individueller Weise (vgl. etwa Mensur 40/41), weshalb man lediglich von einem klanglichen Umweben der

1) Ueber letzte Ausläufer dieser Technik siehe C. Winter a. a. O.

2) Neudruck: "Das Chorwerk", Heft 108.

3) Die Theoretiker nennen diese Technik "Canto fermo cantando in natura".

Haltestimme sprechen kann. Am stärksten retrospektiv wirkt die Vertonung des "Sicut erat", eine achtstimmige Psalmodie mit nicht ausschliesslich vertikaler Deklamation, welche völlig dem Choral verpflichtet ist durch die in allen Stimmen übernommenen Elemente Initium (Ligaturen), Tenor (falsobordoneartige Deklamation auf der Longa) und Mediatio (Fermate).

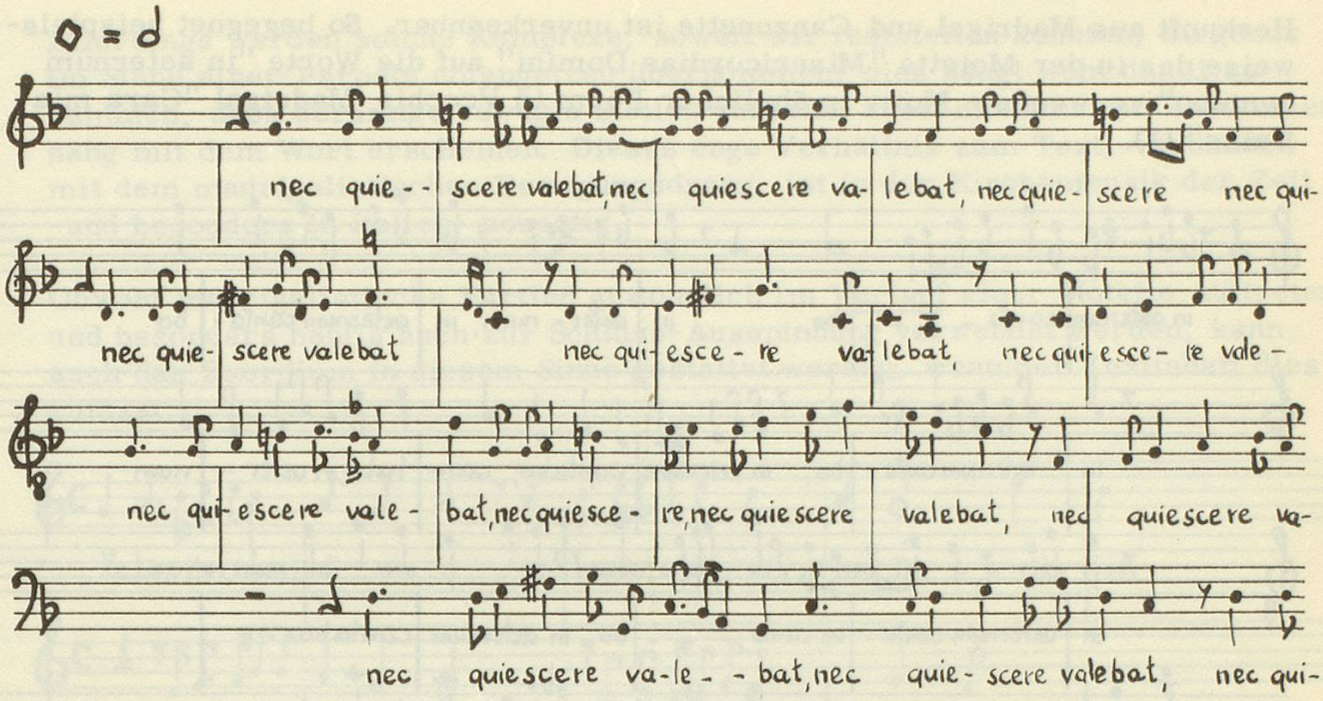
Die achtstimmige Gradualmotette "Haec dies" verläuft durchgehend in der Tripla ! Der Choral wird von den beiden unison geführten Bässen in perfekten Breven übernommen und im Cantus des zweiten Chores in der Dezime verstärkt. Dies ist die einzige doppelchörige Motette mit Parallelführung der Bässe, und diese Koppelung ergab sich durch die Umarbeitung der 5-stimmigen gleichnamigen Motette aus der Sammlung von 1590. In dieser Motette liegt der c. f. ebenfalls im Bass; sollte die Motette auf 8 Stimmen erweitert werden, so musste bei Parallelführung der Bässe und Dezimenkoppelung nur eine Stimme neu hinzugefügt werden. Die polyphon geführten freien Stimmen konnten ohne wesentliche Aenderungen übernommen werden. In beiden Motetten nehmen die Stimmen nicht Bezug auf den c. f. , sie sind hingegen lose imitatorisch verknüpft, was im perfekten Metrum aussergewöhnlich erscheint. Da der c. f. nirgends unterbrochen wird, fliessen auch die freien Stimmen ohne Kadenzierungen dahin.

In drei weiteren Motetten wird lediglich das Initium des Chorals verarbeitet. So bildet in den Motetten "Salve sancte Pater" und "Salve radix sancta" offenbar der Textbeginn den Anlass, für die Anfangsimitation das Motiv der Marianischen Antiphon "Salve Regina" zu verwenden. In der doppelchörigen Motette "Dies sanctificatus" wird das Motiv von "Haec dies" in beiden Chören aufgegriffen.

Melodik und Rhythmik

Wie in den drei Typenanalysen gezeigt wurde, tritt im Spätwerk das rhythmische Element in den Vordergrund, ohne jedoch die polyphone Technik verdrängen zu können. Aus diesem Grunde sollen im folgenden diese beiden Komponenten zusammen betrachtet werden.

In dem Masse, wie sich alte Stilelemente in geringstimmigen Teilen doppelchöriger Motetten finden, trifft man auch in einchörigen Motetten des ältesten Typs auf madrigalistische Einschübe, so etwa in der 4-stimmigen Motette "Magdalenae cor ardebat" (1590). Anfangs- und Schlussteil sind in breiten Werten polyphon angelegt, der Mittelteil hat folgende Gestalt:



Der Gesamtinhalt der Motette ("Magdalenae cor ardebat, suspirabat et gemebat nec quiescere valebat plorans Dei filium") verbietet eigentlich jegliche freudig-bewegte Deklamation. Trotzdem wird dieser einzelne Textbestandteil aus dem Zusammenhang herausgelöst und in allen Stimmen mit lebhaften, kurzen und mehrmals wiederholten Motiven dargestellt. Dadurch entstehen vor und nach dieser Stelle grosse Kontraste im Satzduktus.

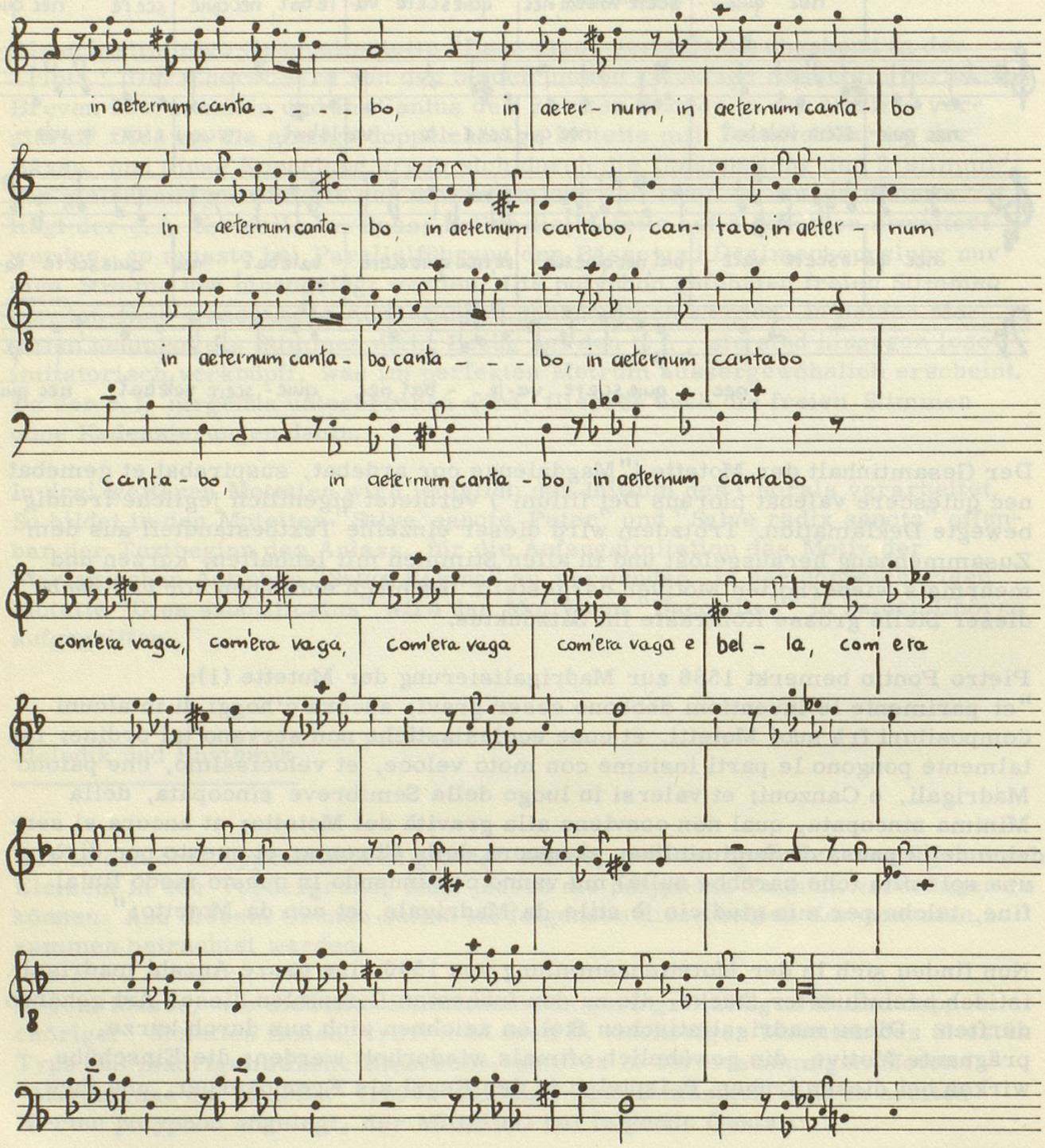
Pietro Pontio bemerkt 1588 zur Madrigalisierung der Motette (1):
"et parimente le inventioni debbono esser gravi; ancora c'hoggi di in alcuni compositori frà suoi Motetti, et cose ecclesiastiche non servano tal ordine; ma talmente pongono le parti insieme con moto veloce, et velocissimo, che paiono Madrigali, e Canzoni; et valersi in luogo della Semibreve sincopata, della Minima sincopata, qual non conviene alla gravità del Motetto; et ancora si servino della pausa di Semiminima, et ancora della Chroma; et questo non dirò una sol volta (che sarebbe nulla) ma vanno continuando in questo modo fin'al fine, talche per mio giudicio è stile da Madrigale, et non da Motetto;"

Nun finden sich in der Motettensammlung von 1590 eine ganze Anzahl madrigalistisch beeinflusster Stücke, die zu den frühesten Beispielen dieser Art gehören dürften. Diese madrigalistischen Stellen zeichnen sich aus durch kurze, prägnante Motive, die gewöhnlich oftmals wiederholt werden; die Einschübe wirken bei diesen frühen Beispielen in der Regel als Fremdkörper, und ihre

---

1) Ragionamento di musica (Parma, 1588) S. 154. Diese Bemerkungen zählen zu den frühesten Theoretiker-Aeusserungen, welche sich auf die nach dem Tridentium allmählich sich abzeichnende Trennung der Musik in einen geistlichen und einen weltlichen Stilbereich beziehen.

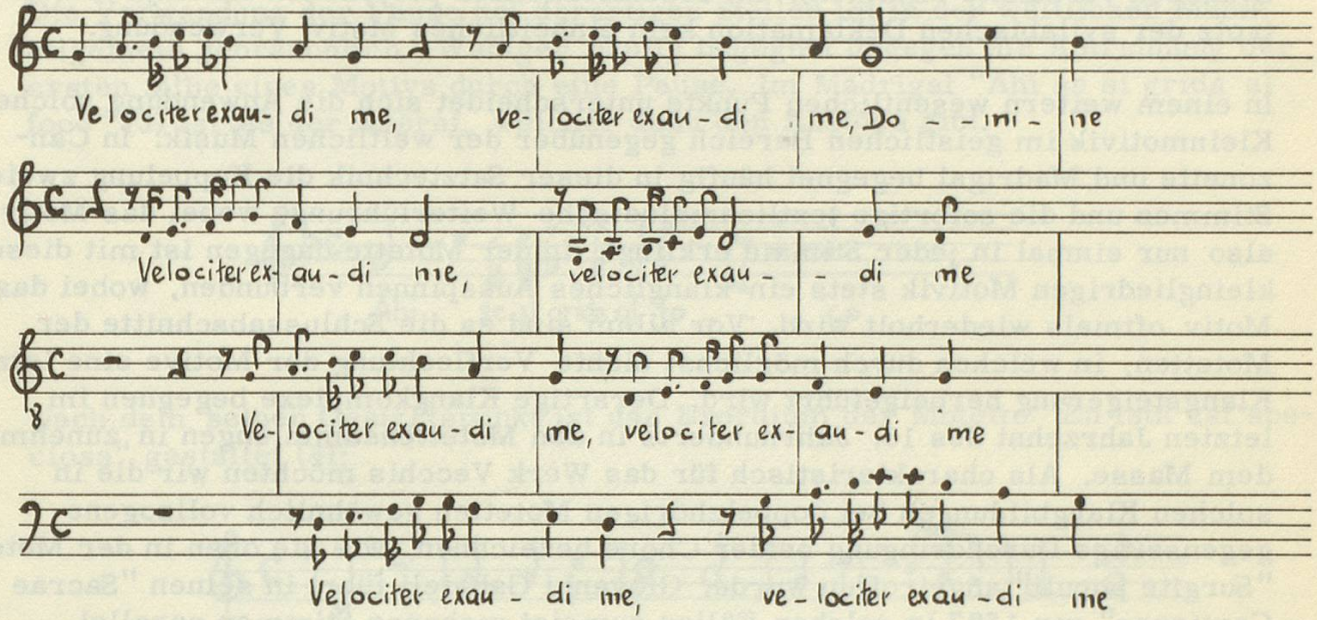
Herkunft aus Madrigal und Canzonette ist unverkennbar. So begegnet beispielsweise das in der Motette "Misericordias Domini" auf die Worte "in aeternum cantabo" verwendete Motiv in ähnlicher Form in Vecchis Madrigal "Cara mia Dafne" (1).



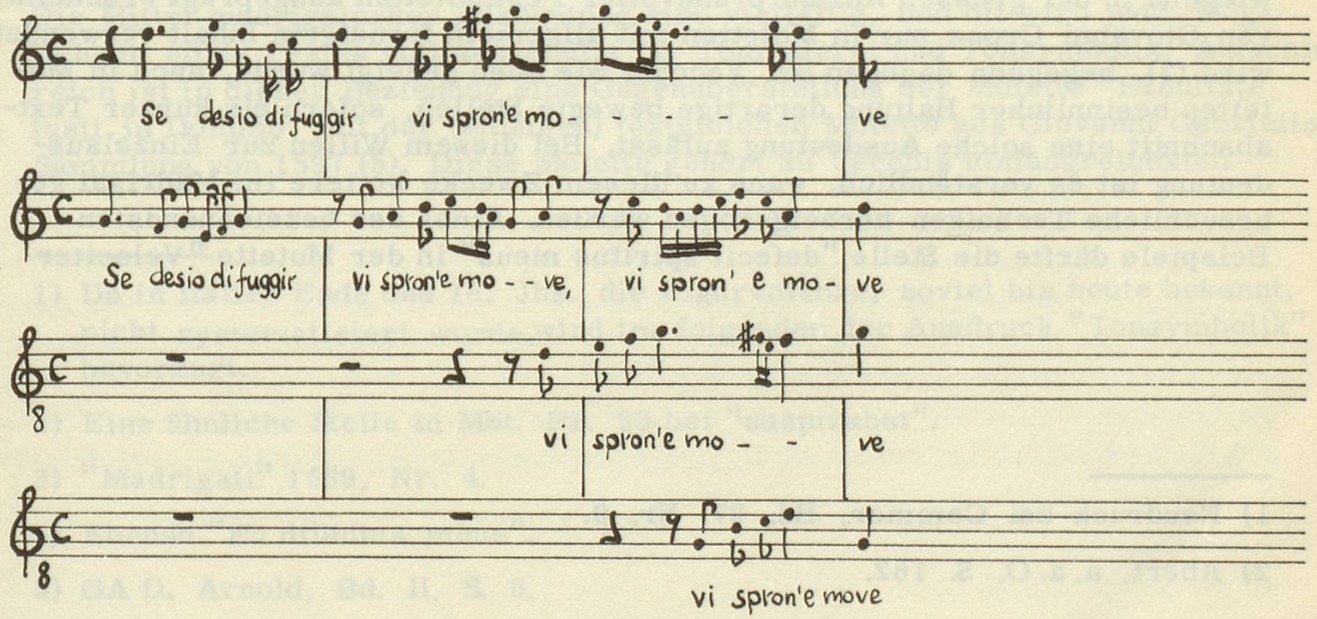
1) "Madrigali" 1589, Nr. 10.

Allerdings werden solche Komplexe, soweit wir feststellen konnten, nirgends im Sinne einer Parodie notengetreu übernommen; dies hängt wohl damit zusammen, dass derartige bewegte Stellen zunächst ausschliesslich in Zusammenhang mit dem Wort erscheinen. Dieses enge Verhältnis zum Text, verbunden mit dem madrigalistischen Bewegungsdrang, ist in der Kirchenmusik der Zeit -und besonders in Italien- neuartig.

Obwohl madrigalistische Partien gewöhnlich im Verlauf einer Motette auftreten und besonders häufig auch zur Schluss-Ausspinnung verwendet werden, kann auch das Exordium in diesem Sinne gestaltet werden, wenn der Textinhalt dies zulässt.



Und hier wiederum ein weltliches Gegenstück (1)



1) aus "Selva di varia ricreazione" Nr. 1 (Venedig, A. Gardano 1590).

In keiner Motette begegnet aber eine völlige Durchdringung mit solchen imitatorischen Kleingliedern, schon deshalb nicht, weil damit jegliche Kontrastwirkung aufgehoben wäre. Die fünfstimmige Motette "Quem vidistis, pastores" dürfte eines der konsequentesten Beispiele madrigalistischer Gestaltung aus der Sammlung von 1590 sein (1). Das Exordium ist weiträumig-polyphon angelegt im Sinne des ältesten Stiltyps; die darauf folgende Stelle "annuntiate nobis, in terris, quis apparuit?" wird durch Pausen in allen Stimmen abgetrennt und stark kontrastierend zum ersten Teil in chorischer Deklamation dargestellt. Die Antwort der Hirten wird musikalisch in drei verschieden gestaltete Abschnitte gekleidet: "Natum vidimus" (akkordisch), "et choros Angelorum" (fallendes Motiv in Semiminimen, polyphon), "Collaudantes Dominum" (durch Synkopen verzahnte Minimen). Im abschliessenden polyphonen Alleluja findet trotz der syllabischen Deklamation kein einheitliches Motiv Verwendung.

In einem weitern wesentlichen Punkte unterscheidet sich die Anwendung solcher Kleinmotivik im geistlichen Bereich gegenüber der weltlichen Musik. In Canzonette und Madrigal begegnet häufig in dieser Satztechnik die Koppelung zweier Stimmen und die sofortige textlichmelodische Weiterführung, wobei das Motiv also nur einmal in jeder Stimme erklingt. In der Motette dagegen ist mit dieser kleingliedrigen Motivik stets ein klangliches Ausspinnen verbunden, wobei das Motiv oftmals wiederholt wird. Vor allem sind es die Schlussabschnitte der Motetten, in welchen durch möglichst dichte Verflechtung der Motive eine letzte Klangsteigerung herbeigeführt wird. Derartige Klangkomplexe begegnen im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in den Motettensammlungen in zunehmendem Masse. Als charakteristisch für das Werk Vecchis möchten wir die in solchen Klangbildungen bei doppelchörigen Motetten gewöhnlich vollzogene gegenseitige Durchdringung beider Chöre bezeichnen, wie sie oben in der Motette "Surgite populi" angetroffen wurde. Giovanni Gabrieli führt in seinen "Sacrae Cantiones" von 1597 in solchen Fällen zumeist mehrere Stimmen parallel.

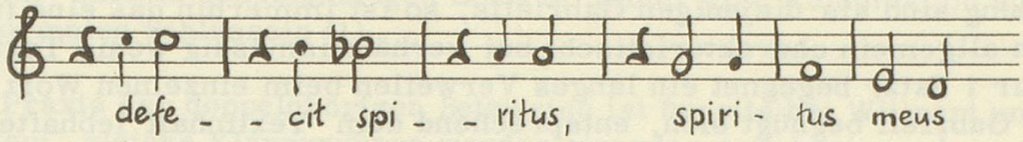
Währenddem nun die kurzmotivische Schreibweise bei Giovanni Gabrieli vorwiegend in der grossen Anzahl prunkvoller Festmotetten ausgeprägt erscheint, von Giovanni Croce nur in Motetten mit allgemein freudigem Inhalt verwendet wird (2), begegnen dagegen bei Vecchi, wie oben gezeigt wurde, auch in Motetten besinnlicher Haltung derartige bewegte Stellen, sofern ein kurzer Textabschnitt eine solche Ausdeutung zulässt. Bei diesem Willen zur Einzelausdeutung ist es verständlich, wenn zu diesem Zwecke weitere im Madrigal gebräuchliche Techniken herbeigezogen werden. Eines der bezeichnendsten Beispiele dürfte die Stelle "defecit spiritus meus" in der Motette "Velociter

---

1) Neudruck bei Commer, Bd. 27, Nr. 9.

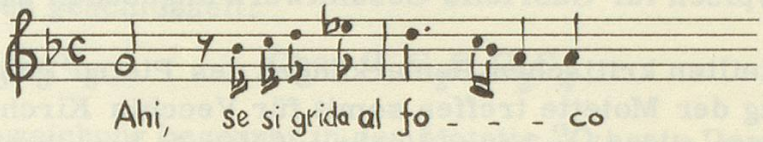
2) Abert, a. a. O. S. 162.

exaudi me" sein. Das Abnehmen des Geistes wird dargestellt durch eine absteigende, mit Pausen durchsetzte Linie (1).

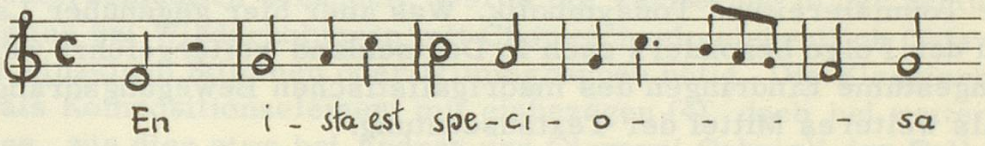


Die Stimmen sind rhythmisch komplementär verzahnt und führen in der Kadenz zum Einklang (2).

Die Verwendung der Pause bei derartigen Stellen ist in der weltlichen Musik allgemein gebräuchlich. Weniger häufig begegnet dagegen die Abtrennung der ersten Silbe eines Motivs durch eine Pause. Im Madrigal "Ahi se si grida al foco" (3) ist es der Ausruf, welcher dazu den Anstoss gibt.



Nach dem selben Gesichtspunkt ist das Exordium der Motette "En ista est speciosa" gestaltet (4):



Die Mittel madrigalesker Ausdeutung sind vielfältig, und oft wird jede Möglichkeit eines Textes voll ausgenützt für Tonmalerei und Tonsymbolik. Aufschlussreich ist in dieser Beziehung eine Gegenüberstellung der Motette "Exsultate iusti in Domino" mit der (einzigen) textgleichen Motette aus Giovanni Gabrielis Sammlung von 1597 (5). Diese Motette gehört zu Vecchis umfangreichsten

---

1) Da in Italien Ende des 16. Jhs. die Figurenlehre, soviel bis heute bekannt, nicht systematisiert wurde, wird im folgenden der Ausdruck "Tonsymbolik" bevorzugt.

2) Eine ähnliche Stelle in Mot. Nr. 35 bei "suspirabat".

3) "Madrigali" 1589, Nr. 4.

4) Ebenso "En dilectus meus".

5) GA D. Arnold, Bd. II, S. 6.

Stücken (108 Breven). Die Motette Gabrielis umfasst 61 Breven, und dies, obwohl Vecchi nur die Verse 1 bis 3 des Psalmes vertont, Gabrieli dagegen die Verse 1 bis 5. Wenn auch die Motetten Vecchis in der Regel von geringerer Ausdehnung sind als diejenigen Gabrielis, so ist immerhin das eine für Vecchis Motetten allgemein charakteristisch: bei verhältnismässig wenig Text (häufig ist es nur 1 Satz) begegnet ein langes Verweilen beim einzelnen Wort oder Abschnitt. Gabrieli begnügt sich, entsprechend dem Textinhalt lebhafte, kurzgliedrige Motivik zu verwenden ohne näheres Eingehen auf das Einzelwort. Auch Vecchi verwendet in seiner Motette vorwiegend Kurzmotivik; er kann es aber nicht unterlassen, bei "cithara" eine realistische Klangmalerei anzubringen. Die Stelle "in psalterio decem chordarum" versieht er mit 10 liegenden Tönen im Bass (perfekte Breven), und bei den Worten "canticum novum" werden neue Tonbereiche gestreift (Alterationen fis, cis, gis und dis). Derartige Madrigalismen sind im kirchlichen Werk Giovanni Gabrielis nur vereinzelt anzutreffen. R. Wiesenthal (1) stellt fest, dass Motetten wie "Quando coeli movendi sunt" und "Timor et tremor" wohl vom Text her ihren Affektgehalt erhalten haben, aber nicht als typisch für Gabrielis Gesamtwerk angesehen werden dürfen.

Die oben mitgeteilten kritischen Bemerkungen des Pietro Pontio über die Madrigalisierung der Motette treffen somit für Vecchis Kirchenmusik in vollem Umfang zu, können sich aber kaum direkt auf Vecchi beziehen, da sein erster Motettendruck zwei Jahre nach Pontios Schrift erschienen ist. Dagegen dürfte dieser Druck von 1590 wohl erstmals madrigalistische Elemente in grösserem Ausmass enthalten. Es wäre nun aber verfehlt, wollte man damit Vecchis Kirchenmusik als verweltlicht bezeichnen. Bekanntlich sind ja auch Lassos Motetten voller Tonmalerei und Tonsymbolik. Was aber hier gegenüber Lasso neuartig ist und in der Folge besonders auch in Deutschland weitergeführt werden sollte, ist das ungestüme Eindringen des madrigalistischen Bewegungsdranges (Kleinmotivik) als weiteres Mittel der Textausdeutung.

Harmonik

Bereits die Tatsache, dass Vecchi in seiner Kirchenmusik nie über die Stimmenzahl 10 hinausgeht, im weltlichen Werk nur in einigen wenigen Stücken die 12-Stimmigkeit verwendet (2), niemals aber die Stimmen auf mehr als zwei Chöre verteilt, genügt für die Feststellung, dass Vecchi sich nicht mit letzter Konsequenz der Venezianischen Schule angeschlossen hat. Wenn vielleicht das Fehlen genügender Mittel für die klangliche Realisierung die Entfaltung grösserer Klangpracht beeinträchtigt haben dürfte, so fehlt doch in den meisten doppelchörigen

---

1) Wiesenthal a. a. O. S. 127.

2) Drei 12-stimmige Dialoge in "Dialoghi musicali de diversi eccellentissimi autori ..." (Venedig, a. Gardano 1590).

Werken ein weiteres spezifisch venezianisches Element: Die Ausnutzung verschiedener Klangfarben. Weder in geistlichen noch in weltlichen Kompositionen wird der Klangbereich gegenüber den Angaben Zarlinos erweitert, d. h. Vecchi verwendet auch in doppelchörigen Stücken immer eine Kombination aus hohen oder normalen Schlüsseln (1).

Diese Praxis der doppelchörigen Setzweise ist bereits bei Willaert und früher anzutreffen: gleiche Klanggruppen werden einander antiphonierend gegenübergestellt. Auch Palestrina hält sich in seinen mehrchörigen Werken an die Richtlinien Zarlinos. Währenddem aber bei Palestrina die Chöre ausnahmslos gleich besetzt sind, bringt Vecchi in einem Teil seiner doppelchörigen Motetten geringe Unterschiede in der Besetzung an. Bei 10 von 27 doppelchörigen Motetten sind beide Chöre gleich besetzt (2); in den übrigen Motetten wird vorwiegend in der Weise variiert, dass ein Chor mit Altus, zwei Tenören und Bass einem Chor mit Cantus, Altus, Tenor und Bass gegenübergestellt wird. Nur in einigen wenigen Marienmotetten wird durch Bevorzugung hoher Stimmen eine andere Differenzierung vorgenommen. So ist die Motette "En dilectus meus" folgendermassen geschlüsselt:

Chor I $C_2C_3C_3F_3$ Chor II $G_2C_1C_2C_4$

Die grösste Abweichung begegnet in der Motette "O beate Dominice" (3):

Chor I $G_2G_2C_2C_4$ Chor II $C_2C_3C_3C_4$

In sämtlichen doppelchörigen Motetten werden beide Chöre kompositionstechnisch nicht unterschiedlich behandelt. Durch die Variierung in der Schlüsselung werden lediglich bei Wiederholungen mit Chorwechsel gelegentlich Oktavversetzungen in einzelnen Stimmen oder Stimmgruppen nötig. Die Klangfarbe wird somit wohl als Kompositionselement mit einbezogen (4), doch bei weitem nicht in dem Masse, wie dies etwa bei Andrea und Giovanni Gabrieli der Fall ist. Die Motetten Vecchis stehen damit bezüglich Klangtechnik zwischen der Römischen und der Venezianischen Praxis seiner Zeitgenossen.

Ergänzend zu den oben bei den Typenanalysen angeführten Bemerkungen über Zusammenklangserscheinungen sollen im folgenden einige weitere Detailbeobachtungen gegeben werden. Aus den oben erwähnten Gründen soll auf eine katalogartige Ueberschau der Dissonanzverhältnisse verzichtet werden.

---

1) Weitere Bemerkungen hierüber siehe unten S. 54.

2) Nr. 2, 5, 15, 22, 30, 31, 32, 42, 47, 60.

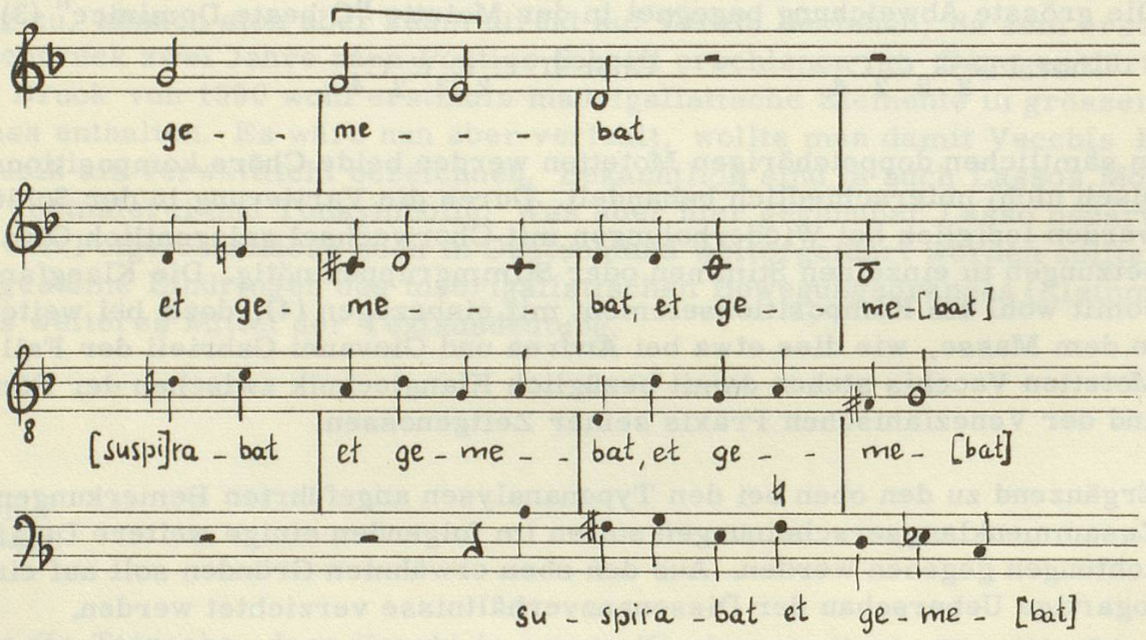
3) Die Chorzuteilung ist im Druck von 1626 entstellt.

4) Vgl. auch die Motette "O dulcis Jesu".

In den Motetten des ältesten Typs wird der Abfolge der Klänge keine wesentliche Bedeutung zugemessen; Beispiele zufällig entstandener Dissonanzen finden sich in zahlreichen Motetten dieses Typs. Als Ueberreste alter Kompositionspraxis sind wohl auch die klanglichen Härten zu bezeichnen, welche entstehen durch parallelgeführte Quarten in Semiminimen (1). Auffallend häufig begegnen in den Motetten ältester wie auch neuester Ausprägung fauxbourdonartige Bildungen. Diese Klänge werden gewöhnlich -wie allgemein üblich- in Zusammenhang mit dem Text verwendet ("peccatoris", "debilia" usw.), werden aber auch losgelöst vom Wort gebraucht, wie beispielsweise in der Motette "Surgite populi" ("super montes", "et auditum facite").

In der bewussten Verwendung dissonanter Zusammenklänge ist Vecchi zurückhaltend. Auch in seinen Madrigalen gebraucht Vecchi Dissonanzen nur sparsam und verwendet nirgends aussergewöhnliche Klänge (2).

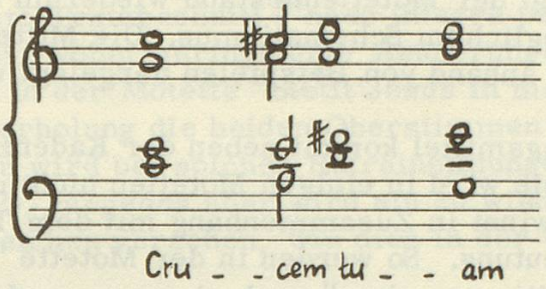
In der Motette "Magdalenae cor" wird das Seufzen mit einem übermässigen Dreiklang dargestellt; zweimal erscheint dieser Klang als Sextakkord auf betonter Zählzeit.



1) Beispiele in den Mot. "Quem vidistis" ("pastores"), "Cantabo Domino" ("vita"), "Somine, quando veneris" ("vita").

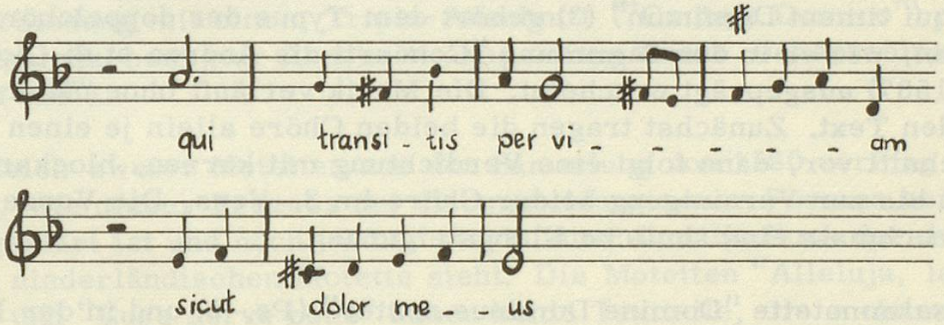
2) Rodgers a. a. O. S. 171.

Dieses Beispiel steht aber allein; lediglich in Zusammenhang mit der Chromatik werden mehr oder weniger zaghaft neue Klangbereiche erspürt. In einem halben Dutzend Motetten (1) begegnet die Verwendung von Akkordchromatik, d. h. durch chromatische Führung einer Stimme werden neuartige Dreiklangsfolgen erzielt, wie beispielsweise in der Motette "Crucem tuam adoramus":



Im konsequentesten Beispiel solcher Akkordchromatik, in der Motette "O dulcis Jesu", sind die zahlreichen Alterationszeichen zum Teil wohl auch durch die phrygische Tonart bedingt. Die Motette beginnt mit der Klangfolge a-E; beide Akkorde haben Terzlage, die verminderte Quarte in der Oberstimme tritt hier auf als "Chromatik der Süsse"(2). Das Intervall der verminderten Quarte wird in dieser Motette noch zweimal verwendet (Mensur 25/26, 54); im selben Sinne ist auch die fallende kleine Sexte eingesetzt (Mensur 7, 12, 16).

Chromatik in thematischer Verwendung (Linienchromatik) begegnet einzig in der Motette "O vos omnes". Hier wird die verminderte Quarte in zwei Themen als motivischer Bestandteil eingesetzt, und damit tritt sie in allen Stimmen auf:



Sowohl in Linien- wie auch in Akkord-Chromatik werden aber nirgends dissonante Zusammenklänge gesetzt, sondern lediglich Dur- und Moll-Klänge (auf die Zählzeit Semibrevis) aneinandergereiht.

---

1) Vor allem "Peccatis"-Motetten Nr. 10, 12, 39, 43, 45, 47.

2) Diese Klangreihung in der Folge besonders zahlreich bei Schütz.

Form

In der Formbildung zeigt der Motettenbestand wiederum ein äusserst mannigfaltiges Bild, frei von jeglichem Schematismus. Die Mittel formaler Gestaltung können am sinnvollsten anhand von Beispielen dargelegt werden (1).

Als formales Gliederungsmittel kommt neben der Kadenz vor allem die Generalpause in Betracht; sie wird in einigen Motetten nicht nur zur Formbildung eingesetzt, sondern gewinnt in Zusammenhang mit dem Text zugleich symbolisch-figurenhafte Bedeutung. So werden in der Motette "O vos omnes" die Stimmen bei "qui transitis per viam" nach einem ausgedehnten Melisma kadenzierend zum Einklang geführt und durch die Generalpause vom folgenden Tuttiblock ("attendite et videte") getrennt. In der Motette "Erat Jesus" (2) werden in gleicher Weise die Stimmen zusammengeführt bei der Textstelle "et illud erat mutum". Der Text wirkt in dieser Motette insofern weiter formbildend, als der ganze erste Teil nur von den drei Oberstimmen bestritten wird, bei der Stelle "locutus est mutus" aber nach vorangegangener Generalpause der Bass mit einbezogen wird.

In doppelchörigen Motetten kann bereits eine gewisse formale Gliederung erreicht werden durch sinnvolle Verteilung des Textes auf die Chöre und entsprechende Disposition der Tuttistellen. Die 10-stimmige Motette "Beati omnes, qui timent Dominum" (3) gehört dem Typus der doppelchörigen Psalmmotette an, wie er in der Sammlung "Concerti die Andrea et di Giovanni Gabrieli" (1587) ausgeprägt erscheint. Die Musik verläuft ohne näheres Eingehen auf den Text. Zunächst tragen die beiden Chöre allein je einen längeren Textabschnitt vor, dann folgt eine Verdichtung mit kurzen, blockartigen Chorwechseln bis zur Vereinigung beider Chöre im 3. Vers. Die Verse 4 und 5 bringen nochmals eine ähnliche Klangsteigerung.

In der Psalmmotette "Domine Dominus noster" (Ps. 8) und in der Motette "Benedicite omnia opera Domini" wird jeweils das erste Glied des liturgischen Textes am Schlusse wiederholt; durch die notengetreue Uebernahme des Satzkomplexes entsteht die Rahmenform aba. Beide Motetten sind übrigens in der "coro-spezzato"-Technik konzipiert: der sieben- bzw. sechsstimmige Klangkörper wird nur in den Rahmenteilen als Ganzes eingesetzt; im Mittelteil

---

1) Vgl. die Formtabelle der Drucke von 1590 und 1597 im Anhang S. 89.

2) Neudruck Proske, Musica Divina, S. 103.

3) Neudruck Torchi II, S. 293.

wird der Text schematisch in etwa gleichlange Abschnitte gegliedert und auf die beiden Chorhälften verteilt.

In einigen Motetten des ältesten Typs zeigt sich auch unabhängig vom Text der Wille zur Herausbildung von Formentsprechungen. In der Motette "Per feminam mors" wird der letzte Textabschnitt ("haec integra peperit salvatorem") refrainartig wiederholt, wobei geringfügige Aenderungen in der Stimmführung angebracht werden. In der Motette "Stetit Jesus in medio discipulorum" sind bei der Schlusswiederholung die beiden Oberstimmen vertauscht (1), in doppelchörigen Motetten wird bei solchen Refrainbildungen gewöhnlich ein Chorwechsel vollzogen (2), nirgends aber wird ein zu wiederholender Abschnitt mit Wiederholungszeichen versehen, wie dies in der weltlichen Musik üblich ist.

Nicht selten wird auch nur ein Teil des musikalischen Schlussabschnittes notengetreu wiederholt, wodurch eine Art durchbrochener Refrain entsteht, wie beispielsweise in der Motette "Crucem tuam adoramus":

Text: a b c d c d
Musik: A B C D C D

Ermöglicht der gegebene Text nicht an sich die Bildung einer geschlossenen Form wie in den oben angeführten "coro-spezzato"-Motetten, wird er entsprechend bearbeitet. Vecchi ist allerdings in dieser Hinsicht zurückhaltend. Er gestattet sich einzig die Wiederholung der ersten Textzeile am Schlusse, sei es in der Verbindung mit einem Tripla-Abschnitt ("Cantate Domino") oder auch als madrigalesk-bewegter Abschnitt ohne notengetreue Uebernahme ("Velociter exaudi me").

Ein Vergleich zweier Motetten aus der Sammlung von 1590 vermag nochmals zu zeigen, wie dieser Prozess der Herausbildung neuer Formen bei Vecchi wenig abgeklärt ist und noch immer stark unter dem Einfluss der durchkomponierten niederländischen Motette steht. Die Motetten "Alleluja, laudem dicite Deo" und "Euge serve bone" haben beide Textteile, die mehrmals wiederholt werden In der ersten Motette ist ein Alleluja insgesamt fünfmal in den Text eingeflochten; in "Euge serve bone" entsteht eine Ritornellwirkung dadurch, dass die drei verwendeten Antiphonen (3) jeweils mit der Sentenz "intra in gaudium Domini tui" enden. In dieser Motette werden nun die entsprechenden Textteile musikalisch gleich vertont und durch Tripla hervorgehoben; die

---

1) Diese Praxis ist im Madrigal allg. gebräuchlich.

2) "Surgite populi", "O beate Dominice", "Apostolus Paulus".

3) 2., 3. und 5. Ant. Ad Laudes et per Horas.

erstgenannte Motette dagegen ist durchkomponiert, lediglich die 3. und 4. Alleluja-Bildung zeigen motivische Gemeinsamkeit.

Die Ritornellform wird im übrigen nicht bewusst als neuer Formtyp hingestellt, sondern sie wächst aus der Refrainform heraus. Bei drei Motetten (1) kommt die Ritornellform nämlich dadurch zustande, dass einem zweiteiligen Text je ein Alleluja (in übereinstimmender Vertonung) angefügt wird; der ganze zweite Teil wird wiederholt, sodass diese Motetten zugleich Refrain- und Ritornell-Schema in sich schliessen:

Text:	a	Alleluja	b	Alleluja	b	Alleluja
Musik:	A	B	C	B	C	B

In keiner Motette finden sich aber mehr als 3 musikalisch einander entsprechende Teile.

Die zunehmende Verwendung derartiger Wiederholungsformen ist allgemein charakteristisch für die Venezianische Schule und ihren Einflussbereich während des letzten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts. Die in Vecchis Sammlung von 1590 enthaltenen Ritornellformen gehören wohl zu den frühesten Beispielen ihrer Art; allerdings schreitet Vecchi in seinem zweiten Motettendruck nicht bewusst auf diesem Pfad weiter. Giovanni Gabrielis "Sacrae Symphoniae" von 1597 bieten in dieser Hinsicht ein geschlosseneres Bild mit bis zu 5 musikalischen Entsprechungen (2).

Aus diesen knappen Bemerkungen über die Formverhältnisse ergibt sich zugleich, dass der Einfluss aus der weltlichen Musik in der Formbildung kaum in Erscheinung tritt. Weder zweiteilige noch dreiteilige Kanzonette sind formal mit ihren Grundschemen (aabb bzw. aabcc) im Motettenbestand zu finden. Die dreiteilige Madrigalform ist zwar in einem halben Dutzend Motetten vorhanden, doch lediglich in der Motette "Quem vidistis, pastores" begegnet die für das Madrigal typische Schlussausspinnung (3). Vecchi geht somit bezüglich Uebernahme weltlicher Formschemata in die Motette bedeutend weniger weit als etwa H. L. Hassler, welcher in seinem Motettenschaffen die Neigung zeigt, "Formschemen der italienischen weltlichen Lieder zur Grundlage einer selbständigen musikalischen Architektur zu machen" (4).

Ueberhaupt scheint man in Deutschland um die Jahrhundertwende bezüglich Stilvermischung weniger Zurückhaltung geübt zu haben als in Italien. Währenddem in Italien der madrigalistische Bewegungsdrang und die fest umrissenen musi-

---

1) Nr. 22, 50, 57.

2) Siehe Wiesenthal a. a. O. S. 65ff, 113ff.

3) Diese Motette wurde oben (S. 30) als das wohl konsequentest madrigalisierte Beispiel angeführt.

4) Neyses a. a. O.

kalischen Formen erst allmählich in die Kirchenmusik eindringen, geht man in Deutschland daran, ganze Sammlungen mit Kanzonetten und Madrigalen von Vecchi, A. Gabrieli, Marenzio und andern Komponisten mit lateinischen Texten zu versehen und für den Gebrauch in der Kirche herzurichten. Die Umarbeitungstechnik entspricht der Kontrafizierungspraxis der Reformationszeit - allerdings handelt es sich hier durchwegs um die Uebernahme ganzer Satzgebilde. So wird beispielsweise Vecchis Madrigal "Ardo si ma non t'amo" (1) der Text "Amo te me non amas o anima superba" (2) unterlegt. Die Drucktitel solcher Sammlungen lauten etwa (3):
"Vier u. Zwantzig Ausserlesene vierst. Canzonetten Horatii Vecchi so hiebevor unter andern von ihme mit Italianischen Texten componirt, und jetzo zum bessern u. nützlichern Brauch in Kirchen ... mit schönen geistl. Sprüchen meistentheils auss den Psalmen Davids genommen ... durch Petrum Neandrum Jütrogocensem, der Reusischen Plawischen Landtschule zu Geraw Cantorem figuralem".
(Gera, Martin Spiessen Erben, 1614).

---

1) "Madrigali" 1583, Nr. 2.

2) "Fatiche spirituali" II (RISM 1610^{3}).

3) Weitere derartige Sammeldrucke siehe RISM 1597^{7}, 1606^{6}, 1609^{14}, 1609^{15}, 1610^{2}, 1625^{6}.

2. Messen

Der posthum im Jahre 1607 bei Angelo Gardano in Venedig erschienene Messendruck enthält die 6-stimmigen Messen "Osculetur me" und "Tu es Petrus", eine 8-stimmige "Missa in Resurrectione Domini" und ein 8-stimmiges Requiem. Zwei weitere Messen sind fragmentarisch als Manuskript erhalten. Von einer 8-stimmigen, doppelchörigen "Missa Julia" besitzt das Domarchiv in Modena eine Kapellkopie des zweiten Chores (1). Ferner liegt das Fragment einer 5-stimmigen "Missa super se desio fuggier" in Breslau (2). Diese Messe ist über Vecchis Madrigal "Se desio di fuggir" (3) gearbeitet; leider sind nur die Stimmbücher Altus und Vagans erhalten.

Die beiden gedruckten 6-stimmigen Messen sind Parodiemessen. Die Messe "Osculetur me" ist nach Vecchis eigener, gleichnamigen Motette konzipiert. Die Messe "Tu es Petrus" hat die gleichnamige Motette von Palestrina als Vorbild (4). Die Messen machen in unterschiedlicher Weise von der Vorlage Gebrauch; deshalb soll die Umarbeitung beider Messen kurz dargestellt werden.

Die "Missa Osculetur me" entspricht in der formalen Anlage dem Typus der spätniederländischen Parodiemesse, besitzt aber ein vielgliedriges Credo mit den Teilen Patrem (𝔠, 6v), Crucifixus (𝔠, 4v), Et resurrexit (𝔇, 𝔠, 6v) Et in Spiritum (𝔠, 3v), Et unam sanctam (𝔇, 6v), Confiteor (𝔠, 6v); das Agnus ist einteilig.

Insgesamt werden 9 Themen aus der Vorlage übernommen. Die folgende Zusammenstellung enthält die Themen und ihre Verwendung in der Messe.

---

1) Cod. Mus. V.

2) Vgl. Kat. Bohn, Nr. 99

3) "Selva di varia ricreatione", Nr. 1.

4) GA Haberl II, GA Casimiri VII.

Motette		Messe
Mensur		
1-8	(Osculetur me)	Kyrie I 1-10
		Gloria 1-5 (Et in terrae pax hominibus)
		Credo 1-6 (Patrem ... Terrae)
		Credo 17-20 (Et ex Patre natum ante omnia saecula)
15-23	Nolite considerare	Christe 24-31
		Credo 41-46 (descendit de coelis)
26-36	(Quia decoloravit me sol)	Credo 79-85 (Et ascendit in coelum)
43-46	(Ecce tu pulchra es)	Sanctus 1-16
46-50	(amica mea)	Credo 160-164 (venturi saeculi)
50-58	(Ecce tu pulchra es, amica mea)	Credo 166-169 (... venturi saeculi)
59-64	(Et tu flos campi)	Christe 1-6
		Gloria 19-24 (gloriam tuam)
		Gloria 58-60 (Tu solus sanctus)
		Credo 22-27 (Deum de Deo, lumen de lumine l.)
		Credo 60-62 (Crucifixus etiam pro n.)
		Credo 152-156 (Et exspecto ...)
		Benedictus 1-3
64-69	(Et lilium convallium)	Credo 85-90 (sedet ad dexteram Patris)
73-91	(Alleluja)	Kyrie II 1-18
		Gloria 72-78 (in gloria Dei Patris Amen)

Die hier angeführten Stellen werden entweder notengetreu aus der Motette übernommen -wobei häufig Stimmen vertauscht werden- oder dann wird der ganze Satzkomplex in seiner Grundstruktur als Gerüst übertragen. Trotz dieser zahlreichen Entsprechungen ist jene Regel, nach welcher der Beginn des Modells als Kopf für die Teile Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus I verwendet werden soll, nicht eingehalten -eine Regel, welche für den Grossteil der Messen Palestrinas (1) zutrifft und welche auch Pietro Pontio schriftlich niedergelegt hat (2). Das Sanctus beginnt nämlich in dieser Messe mit der Secunda pars der Motette; das Agnus Dei hat sich gar völlig von der Vorlage gelöst, und damit endet die Parodie auch nicht mit dem Schlussteil der Motette, wie dies bei Palestrina die Regel ist (Klassen). Ferner fällt auf, dass die einzelnen Abschnitte

---

1) Klassen, Kirchenmusikalisches Jb. 1955, S. 41

2) "Ragionamento di musica" S. 155.

nicht in der Reihenfolge des Modells übernommen werden; ausschlaggebend in der Disposition scheint vor allem eine grösstmögliche Uebereinstimmung in der Silbenzahl gewesen zu sein, da die Motive der Motette vorwiegend syllabisch gehalten sind. Einzig im Credo liessen tonsymbolische Gesichtspunkte bei den Stellen "descendit de coelis" und "ascendit in coelum" ein fallendes bzw. aufsteigendes Thema als geeignet erscheinen.

Neben diesen 20 Uebernahmen des ganzen Satzkomplexes wird nur in zwei weiteren Abschnitten thematisches Material verarbeitet. Im "Hosanna" erklingt in der Tripla das Motiv des Motettenbeginns; im Abschnitt "Et unam sanctam catholicam" wird das Motiv "Et tu flos campi" viermal im Quintus als Ostinato eingeflochten. Beide Tripla-Abschnitte sind polyphon angelegt.

Das Agnus Dei weist keine Bezüge zum Modell auf; wohl aber begegnet die in niederländischen Agnus-Sätzen übliche Auszeichnung durch besondere Kunstfertigkeit. Im Tenor erscheint dreimal als ostinater cantus firmus in Breviswerten das Choralthema "Ave Maria" (1). Im Druck von Gardano (1607) wird dieser c. f. nach niederländischem Vorbild mit Wiederholungszeichen notiert und mit dem dazugehörigen Text "Ave Maria" versehen -also nochmals ein Ausläufer der Doppeltextigkeit. Die Ausgabe von Phalèse(1612) bringt die Resolutio des Tenors mit dem Text des Agnus.

Bei der engen Anlehnung an die Vorlage unterscheidet sich die Messe kaum von ihrem Modell. Der flächig-syllabische Duktus erscheint ausgeprägt in allen sechsstimmigen Sätzen; die geringstimmigen Teile zeigen vermehrten Gebrauch von Melismen.

Die "Missa Tu es Petrus" entspricht in Umfang und formaler Anlage weitgehend der "Missa Osculetur me", enthält aber keine Vertonung des Benedictus.

Für das Kyrie bezieht Vecchi das thematische Material ausschliesslich aus der Vorlage. Der Motettenbeginn mit dem Hochchor und der anschliessenden thematischen Wiederholung durch die Unterstimmen wird im Kyrie I als Ganzes übernommen und lediglich durch Komplementärrhythmik enger verzahnt. Im weiteren Verlauf wird die tiefe Gegenstimme des Themas noch zweimal eingeflochten. Das Christe bringt die kontrapunktisch neue Verarbeitung des Themas "et tibi dabo". Im Kyrie II wird der ganze Satzkomplex des Abschnittes "non praevalebunt" übernommen, wobei die Stimmen in der freien Fortspinnung gegenüber Palestrina rhythmisch bewegter gestaltet werden. Damit ist die thematische Ausschöpfung des Modells bereits vollzogen. In der Folge wird der Themenkopf den Sätzen Credo, Sanctus und Agnus vorangestellt und im Verlaufe des Gloria und des Credo in vereinfachter Form zitiert; ferner wird im Sanctus nochmals das Thema von "et tibi dabo" aufgegriffen. Insgesamt werden somit nur 3 Themen aus der Motette übernommen und vorwiegend in den textarmen Sätzen verarbeitet. Palestrina dagegen verwendet in seiner gleichnamigen

---

1) Annuntiatione B. M. V., II. Vesper, 2. Antiphon.

sechsstimmigen Parodiemesse mit einer Ausnahme sämtliche Themen der Motette (1). Aber dennoch unterscheidet sich Vecchis Messe in der Grundhaltung nicht wesentlich von Motette und Messe Palestrinas. Unterschiede treten am ehesten noch zutage in kleinen rhythmischen Einzelheiten, so etwa in den Ketten mit Punktierungen als Melisma, in Synkopierungen mit Semiminimen und Minima (nicht nur in Kadenzbildungen) und in rhythmischen Folgen wie

Von einem Eindringen des madrigalistischen Bewegungsdranges kann nicht gesprochen werden, ebenso bleibt die Tonsymbolik ganz im Bereich des Traditionellen mit den Fauxbourdon-Bildungen bei "unigenitum", "Pontio Pilato", "passus", "per Prophetas", mit der Ausmalung von "descendit" und "ascendit", mit notengetreuer Phrasenwiederholung bei "et iterum venturus est" (Cantus und Tenor), starrer Homophonie bei "sedet" und rhythmischer Belebung bei "resurrectionem".

Die "Missa in Resurrectione Domini" ist eine der wenigen erhaltenen Plenariumsmessen aus der Zeit des Uebergangs von der Renaissance zum Barock. Mit dieser Messe hat Vecchi wohl seinen gewichtigsten Beitrag zur Kirchenmusik geleistet. Das Plenarium besteht aus folgenden Teilen (2):

Introitus ("Resurrexi") (8-st.)

Kyrie (8-st.)
Christe (4-st.)
Kyrie (8-st.)

Et in terra (8-st.)
Qui tollis (8-st.)

Graduale ("Haec dies") (8-st.)

Patrem (8-st.)
Et incarnatus (8-st.)
Crucifixus (4-st.)
Et in Spiritum (8-st.)

Offertorium ("Surgite populi") (8-st.)

Sanctus (8-st.)
Osanna (8-st.)
Benedictus (3-st.)

In Elevatione ("O dulcis Jesu") (8-st.)

Agnus Dei (8-st.)

Loco Deo gratias ("Cantemus laetis vultibus") (8-st.)

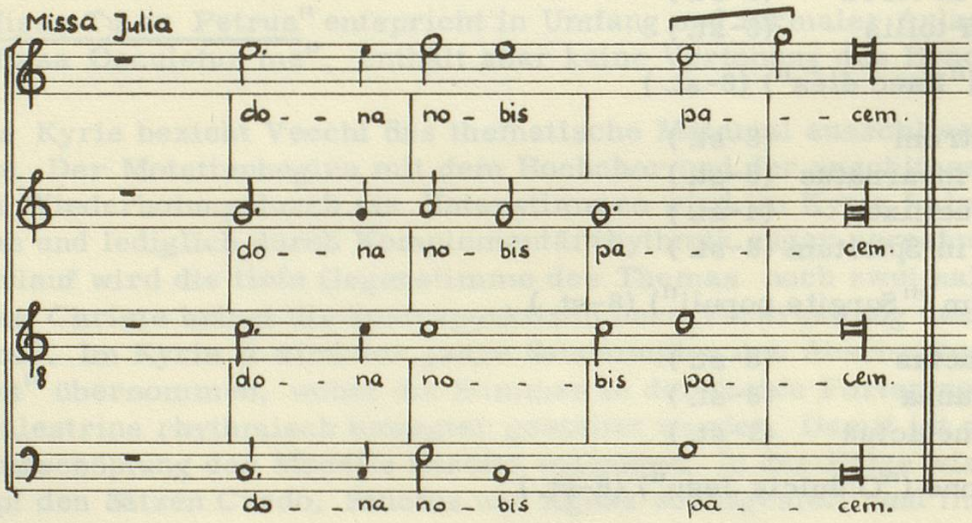
---

1) Klassen, Kirchenmusikalisches Jb. 1954, S. 33.

2) Neudruck: "Das Chorwerk", Heft 108.

Sämtliche Teile des Ordinariums sind vertont; das Agnus ist wiederum nur einteilig. Eigenwillig erscheint die Zusammenstellung der Propriumstexte: nur Introitus und Graduale verwenden den liturgischen Text der Ostermesse, die übrigen Texte sind Neudichtungen unbekannter Herkunft, für welche keine Konkordanzen ausfindig gemacht werden konnten. Trotz der zahlreichen Offertorienvertonungen seines Vorbildes Palestrina verwendet Vecchi einen das Ostergeschehen frei umschreibenden Ersatztext und kennzeichnet ihn nicht einmal als solchen, dagegen überschreibt er den Textersatz des "Deo gratias", die Motette "Cantemus laetis vultibus", mit "Loco Deo gratias". Diese Motette besitzt als einzige einen metrisch gefassten Text (jamb. Dimeter) und strophische Anlage. In die Osterparaphrasierung sind die Worte "Deo gratias" und "Benedicamus Domino" eingeflochten; die textliche Voraussetzung entspricht somit den mittelalterlichen Benedicamus-Tropen. Die Sequenz ist nicht mehrstimmig vertont wie beispielsweise in der Ostermesse von Hähnel (1), ebenso fehlt die Communio, dagegen wird bei der Erhebung der Hostie eine Motette eingelegt.

Die musikalische Einkleidung des Messetextes folgt nicht dem Schema der Parodiemesse -es begegnen keine übereinstimmende Satzanfänge. Auch die Choral-Ostermesse (2) wird nicht für die Verarbeitung herangezogen. Wohl aber hat Vecchi hier seine doppelchörige "Missa Julia" in Umarbeitung wiederverwendet. Dieser Umwandlungsprozess von Messe zu Messe, welcher im 16. Jahrhundert sehr selten begegnet und der auch bei Palestrina nur in einem einzigen Falle nachgewiesen werden konnte (3), kann hier verfolgt werden bei den Sätzen Kyrie I, Gloria, Credo und Agnus. Das Prinzip der Umarbeitung soll an den Schlusstakten des Agnus (2. Chor) dargelegt werden:



1) Vgl. Chorwerk 44.

2) Lux et origo.

3) Knud Jeppesen: "Wann entstand die Marcellus-Messe?" (Festschr. G. Adler z. 75. Geburtstag, Wien 1930, S. 126.

Missa in Resurrectione Domini

do - - - - na no - - - - - bis pa - cem.

do - - - - na no - - bis pa - - - - - cem.

do - - - - na no - - - bis pa - cem.

do - - na no - - - - bis pa - - - cem.

Die schlichten Akkordfolgen der "Missa Julia" werden durchgreifend umgeformt im Sinne einer polyphonisierenden Gestaltung, indem das Akkordgerüst übernommen und mit Durchgängen und Vorhaltbildungen versehen wird; die Einsätze von Alt und Tenor werden vorverlegt. Zusammen mit dem ersten Chor entsteht in diesem Schlussabschnitt durch komplementärrhythmische Stimmführung ein beinahe pausenloser Fluss in Semiminimen. Diese akkordische Polyphonisierung ist das Grundprinzip der Umarbeitung in allen Teilen. Lediglich Stellen mit kurzatmigen Chorwechseln werden notengetru übernommen.

Die fünf Propriumssätze der "Missa in Resurrectione Domini" zeigen gegenüber den Messesätzen in musikalischer Hinsicht ein vielgestaltigeres Bild. Die Verwendung des liturgischen Textes in Introitus und Graduale schliesst offenbar die konservative cantus-firmus-Verarbeitung mit ein (1). Beide Sätze verwenden auch nicht die Doppelchortechnik: der Introitus ist für 8 reale Stimmen geschrieben (2), das Graduale erhält einzig durch die Stimmendisposition ein doppelchöriges Scheingewand. In den übrigen Motetten wirkt die Befreiung vom liturgischen Text zugleich befreiend auf die Mittel musikalischer Gestaltung, so besonders im Offertorium durch die lebendige Textausdeutung und in der Motette "O dulcis Jesu" durch die Chromatik (3).

Das Requiem besteht aus folgenden Teilen (4):

Introitus ("Requiem aeternam dona eis Domine")

Kyrie/Christe/Kyrie

---

1) Siehe oben S. 25.

2) Vermerk "Chorus primus" und "Chorus secundus" in den Stimmbüchern erst beim Kyrie.

3) Vgl. oben S. 35.

4) Neudruck Proske, "Selectus novus missarum" Bd. II, Nr. 16.

Graduale ("Si ambulem in medio umbrae mortis")

Sequenz

Offertorium ("Domine Jesu Christe")

Sanctus/Benedictus

Agnus Dei

Communio ("Lux aeterna")

Der Herausgeber dieses posthumen Druckes, Paulo Bravusio, fügt ein doppelchöriges "Libera me" (Responsorium ad absolutionem) an die Komposition seines Lerers.

Abweichend vom heutigen Römischen Ritus, welcher durch das Tridentinum festgelegt wurde, wird für das Graduale nicht der Text "Requiem aeternam dona eis, Domine" verwendet; der anschliessende Tractus ist nicht vertont. Die Verwendung des Gradualtextes "Si ambulem" weist auf nichtrömische Herkunft, die Vertonung der Sequenz dagegen ist römische Tradition. Der Text des Offertoriums zeigt keine Abweichungen vom römischen Gebrauch.

Vecchi besetzt die beiden Chöre nicht mit vorwiegend tiefen Stimmen, sondern er gebraucht die häufig benutzte Disposition mit Cantus, Alt, Tenor, Bass und Alt, 2 Tenören, Bass. Trotz der doppelchörigen Anlage zeigt die Vertonung retrospektive Eigenheiten. Sämtliche Sätze von Vecchi stützen sich auf eine Choralvorlage; Introitus, Graduale, Offertorium, Sanctus/Benedictus, Agnus und Communio werden jeweils mit der Choral-Intonation eingeleitet. Die Choralmelodie wird in der Regel in einer Stimme - vorwiegend in Semibreven- weitergeführt, gelegentlich koloriert (beispielsweise Kyrie I, Tenor II), zuweilen mit längeren Melismen versehen (vgl. Kyrie II, Cantus I), auch imitatorisch in allen Stimmen aufgegriffen (Communio). Nirgends aber kommt es zu einer völligen kontrapunktischen Durchdringung des ganzen Satzgefüges. Die polyphonen Ansätze verebben gewöhnlich rasch in Melismen oder werden durch Akkordflächen abgelöst.

Dem Messendruck von 1607 lässt der Herausgeber ein Jahr später einen Orgelbass folgen als Auszug der jeweils tiefsten Stimme des Satzes (ohne Bezifferung). Die dreistimmigen Sätze werden in Partitur gegeben, vom Introitus der Ostermesse sind beide Bass-Stimmen gedruckt. Der Nachdruck von Phalèse (1612) verzichtet auf diesen Orgelbass.

3. Lamentationen

Vecchis Vertonung der Klagelieder des Jeremias ist dem Römischen Ritus entsprechend für die drei grossen Kar-Tage bestimmt. Die Textauswahl und -anordnung entspricht den gegenwärtig noch immer gültigen Bestimmungen des Tridentinums. Die polyphone Ausgestaltung der Lektionen erfordert eine Beschränkung in der Anzahl der Verse, damit die Matutin zeitlich nicht zu stark ausgedehnt wird. Vecchi wählt für jede Lesung die 3 ersten Verse der römischen Fassung; die dritte Lesung des Karsamstags, die "Oratio Jeremiae Prophetae", wird vollständig mit den Versen 1-11 vertont (1). Die Verse sind wie üblich durch die vorangestellten hebräischen Buchstaben gekennzeichnet. Nach jeder Lesung wird der Refrain "Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum" wiederholt. Den drei Lesungen folgt für jeden Kar-Tag ein "Benedictus", die mehrstimmige Vertonung des Canticum Zachariae (Gründonnerstag und Karfreitag geradzahlige Verse 68-78, Karsamstag ungeradzahlige Verse 69-79) und ein "Miserere mei Deus" (Text des 50. Psalmes, entspricht der 1. Ant. ad Laudes der drei Kar-Tage).

Die musikalische Einkleidung dieser Texte ist äusserst einfach; Vecchi hat selbst in seiner Widmungsvorrede auf die Schlichtheit seiner Komposition hingewiesen (2). Der Text der Lesungen wird in vierstimmigen Akkorden (paribus vocibus) psalmodierend vorgetragen; entsprechend der Syntax sind an den Enden von Sätzen und Satzteilen gliedernde Kadenzen eingefügt, welche gelegentlich melismatisch ausgeziert sind. Der römische "tonus lamentationum" wird nicht verwendet. Die Bestimmung eines choralen Lektionstones bereitet bei der heute noch herrschenden geringen Uebersicht etliche Schwierigkeiten. Ob ein solcher hier überhaupt verwendet wurde, erscheint fraglich, denn in der Psalmodie sind nirgends die Merkmale eines Choral-Initiums festzustellen; die Abschnitte beginnen jeweils direkt mit dem Dur- oder Moll-Dreiklang, auf welchen der ganze Satzteil deklamiert wird. Der Kehrvers "Jerusalem convertere" und einzelne Abschnitte der Sätze "Benedictus" und "Miserere mei Deus" sind in schlichte Akkordik gekleidet, währenddem die Versbezeichnungen Aleph, Beth u. s. w. eine reiche Melismatik erhalten.

Nach diesen dem Aufbau der Liturgie entsprechenden Texten fügt Vecchi drei weitere Vertonungen hinzu, ein "Popule meus", die Sequenz "Stabat mater" und den Hymnus "O salutaris hostia".

---

1) Vgl. Uebersicht im Anhang.

2) Siehe Anhang S. 85.

4. Hymnen

Die Ueberlieferung von Hymnen beruht einzig auf den im Individualdruck von 1604 veröffentlichten Vertonungen. Das Domarchiv in Modena besitzt wohl weitere Hymnensätze in Handschriften aus dem 16. Jahrhundert, jedoch fehlt in den meisten Fällen die Angabe des Komponisten. Man darf wohl annehmen, dass sich darunter auch Kompositionen von Vecchi befinden; bei der in den Hymnen-Vertonungen üblichen unpersönlich-konservativen Schreibweise ist aber eine nähere Zuweisung kaum möglich.

Vecchis Sammlung enthält 32 Hymnensätze; vertont sind 29 Texte, bei 3 Hymnen wird eine vereinfachte Satz-Variante gegeben. Bereits im Titel wird darauf hingewiesen, dass die Hymnen dem Laufe des Kirchenjahres folgen. Die Disposition der Texte zeigt folgende Anordnung (1):

Ordinarium Officii de Tempore
Nr. 5

Proprium de Tempore
Nr. 1-4, 7-13, 22

Commune Sanctorum
Nr. 16, 24-28, 30-32

Proprium Sanctorum
Nr. 14, 15, 17-21, 23

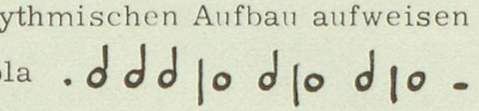
Proprium de Tempore, Commune Sanctorum und Proprium Sanctorum sind somit etwa zu gleichen Teilen vertreten. Für das Proprium de Tempore werden die Hymnen für die wichtigsten Festtage beigesteuert; bei den Hymnen für Heiligenfeste fehlen Hymnen für Feste niederer Ordnung oder gar für Lokalheilige. Die Hymnen sind durchwegs dem Bestand der altkirchlichen Texte entnommen.

Obschon die Hymnen nach dem Titel kurz vor 1604 entstanden sein sollen ("nuper elaborati"), vermochte die venezianische Klangfülle doppelchöriger Motetten nicht in diese Kompositionen einzudringen: Vecchi beschränkt sich auf Vierstimmigkeit. Wie im 16. Jahrhundert allgemein üblich, sind die Hymnen bestimmt für den wechselweisen Vortrag choraliter-polyphon; in 10 Hymnen sind die ungeradzahligen Strophen mehrstimmig gesetzt, in den übrigen 22 sind die geradzahligen Strophen für polyphonen Vortrag bestimmt. Hymnen mit mehreren Strophen werden aber nicht mit mehreren polyphonen Sätzen ausgestattet (2). Dadurch, dass sämtliche Strophen dem selben Satz unterlegt werden, ist die Möglichkeit motettisch freier Gestaltung mit madrigalesker Ausdeutung genommen. Trotz strophischer Vertonung ist die Mehrzahl der Sätze aber po-

1) Vgl. Hymnenverz. im Anhang S. 77.

2) Vgl. Vecchis Vorwort im Anh. S. 87.

lyphon angelegt. Nur 8 Sätze zeigen vertikale Konzeption (1); 7 hievon verlaufen durchgehend in Tripla. Einige dieser Sätze tragen neben dem Titel den Vermerk "musica plana". Vor allem diese homophonen Sätze sind durch die anspruchslose Gestaltung als liturgische Gebrauchsmusik gekennzeichnet. Der Hymnus "Quicumque Christum quaeritis" beispielsweise besteht entsprechend den 4 Zeilen der Strophe aus 4 durch Pausen getrennten Abschnitten, welche zudem den selben rhythmischen Aufbau aufweisen

Tripla 

Am Schlusse des Stückes steht in allen Stimmbüchern der Hinweis "Et sic omnes Himni eiusdem metri aeque et bene decantari". Sogar die Disposition der Stimmen darf hier geändert werden: "Et mutato Tenore in Cantu si placet, vox plena quoque fiet".

Mit einem andern, ähnlich gebauten Satz praktiziert Vecchi selbst die genannte Auswechselbarkeit des Textes, indem er den Hymnen "Pater superni luminis" (Nr. 19) und "Fortem virili pectore" (Nr. 31) denselben musikalischen Satz beifügt. Auch bei polyphon gearbeiteten Sätzen begegnen wir doppelter Verwendbarkeit. Die Hymnen "Quodcumque vinclis" und "Petrus beatus catenarum" besitzen die gleiche gregorianische Melodie. Die entsprechenden Sätze Vecchis sind ebenfalls identisch, wenn man von geringfügigen Aenderungen, bedingt durch die Textunterlage, absieht.

Währenddem die homophonen Hymnen keine Bindung zum Choral aufweisen, wird in den polyphonen Sätzen die Choralmelodie verarbeitet. Die Sätze sind in der Regel so angelegt, dass zu Beginn jeder Zeile das Choralmotiv imitatorisch alle Stimmen durchzieht; der Satzduktus entspricht etwa dem Typus von Vecchis konservativsten Motetten. Nur in einigen wenigen Hymnen wird dieses Bauprinzip etwas variiert, indem der Tenor (Nr. 5) oder der Bass (Nr. 22) zum Hauptträger des c. f. gemacht werden oder indem der Choral auf zwei Stimmen verteilt wird (Nr. 16 Tenor-Cantus, Nr. 23 Cantus-Bass.).

Vecchis Hymnen unterscheiden sich bezüglich Textwahl und Satztechnik nur geringfügig von den entsprechenden Werken seiner älteren Zeitgenossen. 26 von den 29 Texten Vecchis hat auch Palestrina in seinen "Hymni totius anni" (1589) vertont (2). Währenddem aber Palestrina jede Strophe mit einem neuen Satz versieht, gibt Vecchi, wie erwähnt, nur einen Satz zu jedem Hymnus und kann dadurch bei mehrstimmiger Vertonung ungeradzahliger Verse nur dann das Choralinitium voransetzen, wenn der Hymnus höchstens zwei Strophen umfasst (3).

---

1) Nr. 6, 12, 19, 21, 25, 29, 30, 31.

2) Ausgenommen die Nr. 19, 22, 31 Vecchis.

3) Nr. 14, 20.

Auch die "Hymni per totum annum" des Costanzo Festa (1) sind bestimmt für alternierenden Vortrag und bringen zu jeder mehrstimmigen Strophe einen neuen Satz. Von den 30 Hymnentexten Festas sind 26 bei Vecchi ebenfalls vertont. Einige Hymnen Vecchis zeigen übrigens im Duktus grosse Entsprechungen zu Festas Kompositionen (2).

Vecchis Hymnen sind somit in Textwahl und Satztechnik von römischen Vorbildern beeinflusst, übertreffen aber an Schlichtheit und Anspruchslosigkeit in der Gestaltung die Kompositionen Palestrinas und Festas und tragen besonders in den homophonen Sätzen das Gewand einfachster liturgischer Gebrauchsmusik.

---

1) Neuausg. : Monumenta Polyphoniae Italicae, vol. II (G. Haydon).

2) Vgl. beispielsweise "Deus tuorum militum" (Vecchi Nr. 26, Festa a. a. O. S. 144).

5. Magnificat

Die Magnificat-Vertonung wurde von Orazio Vecchi nicht in dem Masse gepflegt wie die übrigen Gattungen der Kirchenmusik; nur zwei Kompositionen sind überliefert (1): Ein Magnificat primi toni wird als Autograph im Archiv des Domkapitels von Modena aufbewahrt. Der Sammeldruck "Psalmodia Vespertina integra omnium solemnitatum quinis vocibus decantanda una cum duobus Canticis B. M. V. ..." enthält ein Magnificat tertii toni von Vecchi (2).

Das fünfstimmige Magnificat primi toni (3) hat Vecchi in Anlehnung an Palestrinas erstes Magnificat aus dessen Sammlung liber primus geschaffen (4). Diese Magnificatkompositionen Palestrinas sind nach Boetticher bereits etwa 1560 entstanden (5). In seinem ersten, vierstimmigen Magnificat-Zyklus vertont Palestrina die ungeradzahligen Verse mit Berücksichtigung des Psalmtones, sodass mit den choraliter gesungenen geradzahligen Versen eine sinnvolle Einheit entsteht. Dieses Verfahren ist im 16. Jahrhundert weniger gebräuchlich (6); häufiger begegnet die Vertonung der geradzahligen Verse (7), oft werden auch sämtliche Verse mehrstimmig gesetzt.

Die engsten Bezüge zum Vorbild (8) finden sich in Vecchis erstem Vers. Die ersten vier Brevistakte von Cantus und Altus werden als Gerüst übernommen; die Choralfortführung im Cantus wird reichlich koloriert.

---

1) Der bei Boetticher ("Orlando di Lasso ...") S. 259. Anm. 16 angeführte Druck von 1603 stammt nicht von Orazio, sondern von Orfeo Vecchi.

2) F. u. S. Tini, Mailand 1596. Dieser Sammeldruck ist nach RISM in einem Archiv in Brescia vollst. mit allen Stimmb. erhalten, konnte aber trotz wiederholter Anfragen nicht im Mikrofilm eingesehen werden.

3) Neudruck siehe Anhang S. 92.

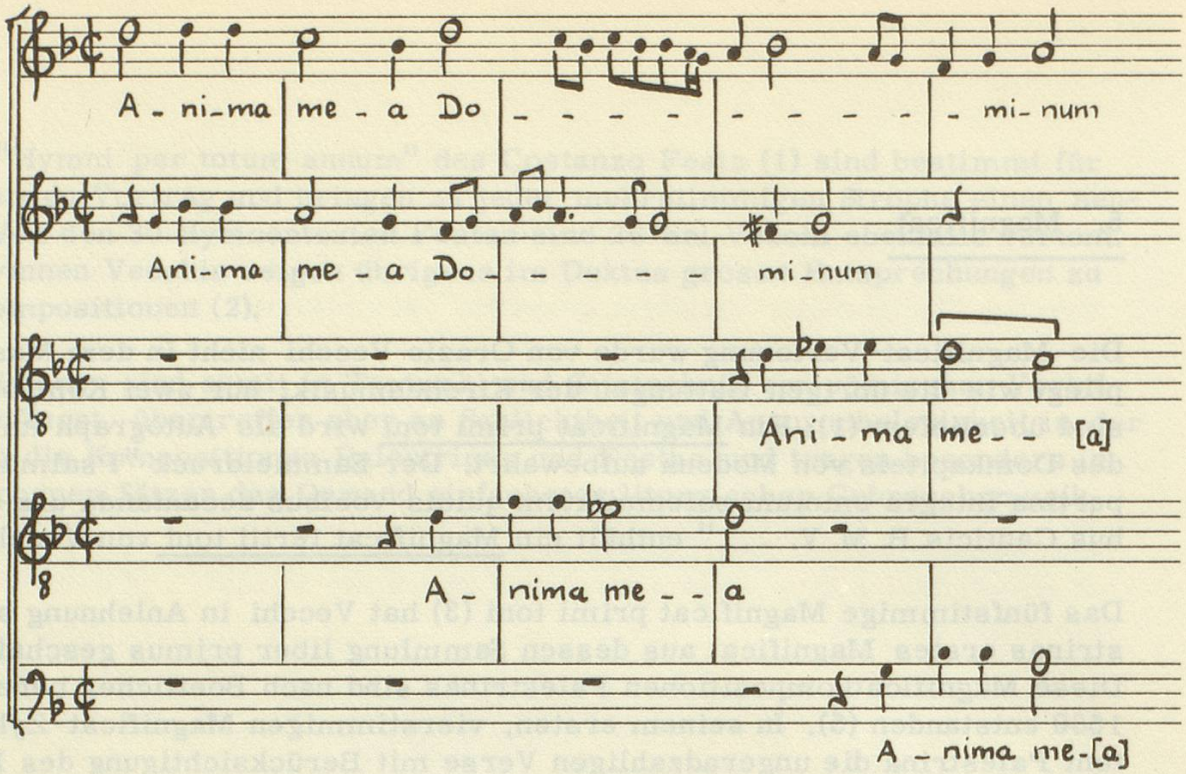
4) Rom, A. Gardano 1591.

5) Boetticher, Lasso ... S. 258.

6) Vgl. Illing, a. a. O. S. 18.

7) Auch Palestrina vertont in allen weiteren Zyklen die geradzahligen Verse.

8) Das Magnificat Palestrinas in GA Casimiri Bd. 16.



In gleicher Weise werden die 5 letzten Breven des Tenors übernommen (nochmals Tuba d und kolorierte Schlusskadenz). Im übrigen wird, wie bei Palestrina, das erste Motiv des Alts in allen Stimmen imitatorisch verarbeitet, wobei Vecchi den Satz auf 5 Stimmen erweitert.

Weitere Bezüge zum Modell begegnen lediglich in Vers 3 und in der 3-stimmigen Fassung von Vers 5. Der 3. Vers beginnt bei Palestrina in allen Stimmen mit dem Initium des Psalmtones; Vecchi beschränkt diese Imitation auf die beiden Oberstimmen, gestaltet aber den Cantus enger nach dem Psalmton als Palestrina. In Vers 5 ist der Satz Vecchis in der Thematik und in der Abfolge der Einsätze von Palestrina beeinflusst.

Der formale Aufbau aller Sätze ist dem choralen Vorbild verpflichtet, indem eine Kadenz die Verse in zwei Hälften gliedert. Die Funktion der Mediatio wird in Vers 5 zudem durch die Fermate gekennzeichnet, in Vers 11 durch Pausen in allen Stimmen betont. Weitere Choral-Elemente werden hingegen nur noch in den beiden Fassungen von Vers 5 übernommen; hier ist es die Tuba d, welche im Anschluss an die Mediatio in beiden Fällen aufgegriffen und zur Finalis g geführt wird.

In welcher Beziehung unterscheidet sich nun Vecchis Umarbeitung von seinem Vorbild? Wie kaum anders zu erwarten, ist Vecchis Magnificat vor allem nicht einheitlich durchgestaltet. Das römische Modell wird zögernd durchsetzt mit venezianischer Klanglichkeit, wobei auch Stilmerkmale spätniederländischer Herkunft bemerkbar sind. Da sind wiederum die zufällig entstandenen dissonanten Zusammenklänge (1), dann die ziellos umherschweifenden Melismen (2),

---

1) Vgl. beispielsweise Vers 1, Brevis 3-4.

2) Vor allem in der 3-st. Fassung von Vers 5.

beides Elemente, die in Palestrinas abgeklärtem Stil nicht begegnen. In der Wandlung der klanglichen Grundhaltung fällt die Erweiterung zur Fünfstimmigkeit nicht ins Gewicht, ebensowenig der Umstand, dass Vecchi mit einer Ausnahme jeweils im Schlussklang die Durterz verwendet, Palestrina dagegen nur im 7. Vers mit einer Terz schliesst; diese Klangweitung vollzieht auch Palestrina in späteren Magnificatvertonungen. Hingegen trifft man bei Palestrina nirgends den flächig-syllabischen Satzduktus, wie ihn Vecchi im 9. Vers verwendet, oder gar einen durchgehend in der Tripla polyphon vertonten Vers (Vs. 11).

III Vecchis Tonartenlehre "Mostra delli Tuoni"

Bemerkungen über die Beziehungen zwischen Schlüsselung und Tonart.

Das "Civico Museo Bologna" besitzt das Manuskript einer bisher nicht ausgewerteten Tonartenlehre von Orazio Vecchi in der Abschrift eines Schülers (1). Das Manuskript trägt folgende Ueberschrift:
"Mostra delli Tuoni della Musica, cioè li Naturali e Trasportati, et insieme tutte le cadenze, che in essi vi si ricerchino, altresì di quelle fuori de' Tuoni ch'artificiosamente vengono poste ne i componimenti e vi sono altre cose curiose da vedere in leggendo, è poi metter li in esecutione".

Die Handschrift umfasst 33 beschriebene Seiten. Die Seiten 1-30 und Seite 33 enthalten eine Darstellung der 12 Modi, auf den Seiten 31 und 32 findet sich ein fragmentarischer Kontrapunktteil mit den bezeichneten Regeln Nr. 11-14 für den einfachen Kontrapunkt und fünf Regeln für den doppelten Kontrapunkt in der Duodezime. Nach diesen Regeln folgt der Vermerk "Il Fine delle Regole del contrapunto del Sig. Horatio Vecchi, copiate da me Hercole Giacobbi l'Anno 1630, alli 8. d'Ottobre."

Beide Teile dieser Handschrift stammen vom selben Schreiber. Als terminus ante quem für die substantielle Entstehung der ganzen Schrift ist somit Vecchis Todesjahr 1605 anzusetzen (2). Es darf wohl angenommen werden, dass diese Aufzeichnungen durch die Unterrichtspraxis Vecchis entstanden sind, denn in den einleitenden Sätzen heisst es, in diesen Anweisungen seien die wichtigsten Merkmale des "perfetto Tuono" in Kürze dargelegt, "per che conoscono i scolari i Tuoni cosi in confusso ..." (S. 2) (3).

---

1) Fed. Parisini, Kat. I Nr. 263. Bernhard Meier erwähnt diesen Traktat in seinem Aufsatz "Bemerkungen zu Lechners Motectae Sacrae von 1575" (AfMw. XIV, 1957, S. 83-101).

2) Eine Stelle auf S. 4 erlaubt vielleicht die Vorverlegung dieses terminus ante quem auf Marenzios Todesjahr 1599: "... le quali si potranno poi osservare in Cipriano, è ne' piu moderni come nel Marenzio, et nel Nanino, et altri che hoggi fioriscono ad arrichire la proffessione della Musica;"

3) Nach den Bemerkungen von Vecchis Schüler Paulus Bravusius im Vorwort des posthum erschienenen Messendruckes soll Vecchi eine grundlegende theoretische Abhandlung mit dem Titel POETICA MUSICALIS geplant haben.

Wie kaum anders zu erwarten, gründet Vecchis theoretische Abhandlung auf Zarlinos Schriften. Gleich im ersten Satz bekennt sich Vecchi als Verfechter der 12 Modi zu Zarlino, wenn er schreibt:
"Prima si dè sapere ch'i Tuoni o vogliam dir modi sono XII come tiene tutta la scola dei Moderni è come giudiciosamente ci dimostra il dotto Zarlino nella quarta Parte detta Musica pratica ..."

Die Schrift bringt die übliche Charakterisierung der 12 Tonarten (Affekte), jeweils mit Angabe der bevorzugten Kadenzen und mit einem untextierten, vierstimmigen Notenbeispiel mit c. f. im Tenor. Neu sind hingegen die Angaben über den Gebrauch der beiden Schlüsselungsarten (Normalschlüsselung-Chiavette) in den verschiedenen Tonarten und eine diesbezügliche grundsätzliche Bemerkung über die Verwendung von Instrumenten.

Bis in die neueste Zeit hinein geben die Beziehungen zwischen Schlüsselung und Tonart Anlass zu Diskussionen, und zwar vor allem deshalb -dies sei gleich vorweggenommen- weil die römische Praxis nicht in Uebereinstimmung zu bringen ist mit der freieren Handhabung der Schlüsselung im Kreis der Venezianer. Die Mittelstellung zwischen Römischer und Venezianischer Schule, welche für das kirchliche Schaffen Vecchis charakteristisch ist, vermag vielleicht in Verbindung mit der Tonartenlehre in dieser Hinsicht einiges zu erhellen. Um nun nicht den ganzen Fragenkomplex neu aufrollen zu müssen, mögen -gleichsam als Leitfaden für unsere Untersuchungen- die in der Kontroverse Hermelink-Federhofer aufgeworfenen Fragen vorangestellt werden.

In seinem Aufsatz "Hohe und tiefe Schlüsselung im 16. Jahrhundert" (1) analysiert Hellmut Federhofer die Ergebnisse zum Chiavettenproblem aus Siegfried Hermelinks "Dispositiones modorum" (2). Federhofer kritisiert insbesondere die Forderung der Transposition hoher und tiefer Schlüsselung in einen einheitlichen Tonbereich als Folge des begrenzten Ambitus der Singstimmen. Die Evidenz der von Hermelink aufgestellten "Strukturtypen" für jede Tonart wird bestritten; nach Federhofer wirken sich hohe und tiefe Schlüsselung nicht unterschiedlich auf das Satzgefüge aus, sondern der Unterschied bestehe einzig in der verschiedenen Intonation.

Die folgenden Fragen bedürfen somit einer Abklärung:

- Welche Bedeutung ist den von Hermelink in Zusammenhang mit den Strukturtypen aufgestellten Tonartencharakterisierungen zuzumessen?
- Lassen sich auch bei andern Komponisten jene Gesetzmässigkeiten in der Tonartenverwendung nachweisen, welche Hermelink bis ins Detail bei Palestrina aufzuzeigen versucht?
- Uebt die Schlüsselung im Sinne Federhofers keinen Einfluss auf die Komposition aus?

---

1) Hellmut Federhofer: "Hohe- und tiefe Schlüsselung im 16. Jahrhundert (Festschr. F. Blume, Kassel 1963, S. 104).

2) Schneider, Tutzing 1960.

- Bezwecken Chiavette und Normalschlüsselung unterschiedliche Intonation?

Als Ausgangspunkt unserer Betrachtungen zur zeitgenössischen Tonartenlehre seien die Angaben Zarlinos vorangestellt (1). Im IV. Teil der "Istitutioni harmoniche" gibt Zarlino zur Beschreibung der 12 Modi jeweils eine eingehende Charakterisierung der Affekte, welche durch die Modi ausgedrückt werden (2), oder, mit andern Worten, Zarlino legt dar, wie der Affektgehalt eines Textes durch die Wahl des entsprechenden Modus unterstützt werden müsse. Diese feinsinnige Charakterisierung wird aber bereits zum Teil illusorisch, wenn Zarlino auf die Vermischungen der Modi zu sprechen kommt (3). Zarlino schreibt, es gebe nicht wenige Gesänge, "le quali non sono composte ne i loro Modi semplici, ma nelli Misti". So finde man den 3. Modus vermischt mit dem 10., den 8. mit dem 11."et cosi discorrendo de gli altri l'uno con l'altro". Man könne beispielsweise einen Oktavraum zusammensetzen aus der Quarte e-a und der Quinte a-e' oder mit den vertauschten Bausteinen A-e und e-a. Im ersten Fall erhalte man den 3. Modus, im zweiten den 10. Modus. Stücke im 3. und 10. Modus seien einander oft derart ähnlich, dass man sie nur durch ihren Schlusston unterscheiden könne. Deshalb sei der Schlusston eines Stückes ("la chorda finale del Modo") sehr oft für die Beurteilung der Tonart wichtig, "essendo che ogni cosa drittamente si giudica dal fine; ... conciosa che allora la cantilena è perfetta, et hà la sua vera forma, dalla quale si prende la occasione di fare tal giuditio". Mit andern Worten: im Zweifelsfalle sei der Modus nach dem Schlusston zu bestimmen. Wenn man jedoch aufgrund der gesamnten Form ein Stück beurteile, könne man auch auf einen bestimmten Modus schliessen, wenn das Stück nicht mit dem Schlusston dieses Modus endige: "Onde dico, che se io havessi da giudicare alcuna cantilena da tal forma, cioè dal procedere, come è il dovere; non haverei per inconveniente, che il Modo principale potesse finire nella chorda mezana della sua Diapason harmonicamente tramezata; et così il Modo collaterale nelle estreme della sua Diapason arithmeticamente divisa; lassando da un canto la chorda finale". Zarlino nennt als Beispiele die Motette "Si bona suscepimus" von Verdelot und das Madrigal "O invidia nemica di virtute" von Willaert, welches erstere im Habitus auf den Aeolius weise, das zweite dem Hypodorius zugehöre, obwohl sie nicht mit ihrer "chorda finalis" enden, sondern halbschlussartig auf der V. Stufe.

Es ist nun interessant, weiter zu verfolgen, wie die Unsicherheit in der Tonartenbeurteilung bei den späteren Theoretikern zunimmt und auf welche Weise ein Ausweg aus dem Dilemma gesucht wird. Denn einerseits überliefern die Theoretiker getreulich -wenn auch meistens gekürzt- Zarlinos Charakterisierungen der

---

1) Hermelink gibt einige Stellen der "Istitutioni" im Originaltext; es genügt daher, hier nur die ergänzenden Ausschnitte im Wortlaut anzufügen. Dabei ist zu beachten, dass in der von Hermelink benutzten Auflage von 1558 die Modi vom jonischen aus numeriert werden. Die hier benutzte Auflage von 1562 zählt dagegen vom dorischen Modus aus.

2) Wiedergegeben bei Hermelink, a. a. O. S. 163.

3) IV. parte, cap. 30.

Modi, andrerseits lassen sie aber diese Vorschriften wieder nur unter Vorbehalt gelten.

Zunächst seien die diesbezüglichen Aeusserungen italienischer Theoretiker angeführt. Orazio Vecchi macht folgende Bemerkungen zum 2. Modus (hypodorisch): "questo Tuono è poco differente dal Primo Tuono formandosi anch'esso con l'istesse spetie et hà le sue cadenze nelle istesse corde, à benche questo Tuono rappresenta come dicono mestitia, miseria, calamità, cio aviene forse nel Primo esempio per la Depressione, o bassezza d'esso, avenga ch'il grave appetisce sempre il moto tardo, il moto tardo genera gravità, la gravità genera la mestitia. Dunque, da questo argomento ch'il Secondo sia flebile, e mesto; ma e da porsi cura, che tutti i Tuoni sian pur'mesti quanto esser si vogliano, come il Terzo è l'Quarto, sempre si ponno colorire con l'allegro. Il Primo se s'alzerà un'ottava più alto, nell'acuto, come si vede nel Terzo esempio, all hora cessarà quella Depressione, ò bassezza, perche i movimenti verso l'acuto sono sempre più allegri, che nel grave, et se sia vero, vedassi l'esempio notabile del Palestrina, cioè "Vestiva i colli", il quale è del Secondo Tuono, una ottava più alta, è per non vi s'ode minimo segno di mestitia, anzi, che chi lo canta, o chi l'ode, si riempie d'allegrezza, è di consolatione" (1).

Alle Töne können ebensolche Trauer haben wie der zweite Ton, wie man auch den dritten und vierten Ton jederzeit mit Fröhlichkeit färben könne. Als Beispiel nennt Vecchi das Madrigal "Vestiva i colli" von Palestrina (2). Das Madrigal stehe im 2. Ton, eine Oktave erhöht, sodass man nicht das geringste Anzeichen einer Trauer vernehmen könne, denn die Bewegung in der Höhe wirke fröhlicher.

In diesen Aeusserungen wird auch die Frage der Tonhöhe berührt, die später diskutiert werden soll; vorerst möge nur festgehalten werden, dass die Lehre von den Affekten im späten 16. Jahrhundert weitgehend gegenstandslos geworden ist. Versucht man nun, Palestrinas Madrigal selbst einem Modus zuzuweisen, so wird man wohl in Uebereinstimmung mit Hermelink (3) auf Aeolisch schliessen, zumal die "prima parte" auf d, die "seconda parte" auf a schliesst. Vergleicht man das Madrigal mit der gleichnamigen Parodiemesse Palestrinas (4), so stellt man fest, dass sämtliche Messesätze auf a enden; dies scheint die Zugehörigkeit zum Aeolius zu bekräftigen (5). Doch ist es sinnlos, über solche Tonartzuweisungen einen Streit zu entfachen; übrigens stimmen die Strukturton-Gerüste Her-

---

1) "Mostra delli Tuoni" S. 9.

2) GA Casimiri Bd. IX, GA Haberl Bd. XXXIII.

3) Hermelink S. 162.

4) GA Casimiri Bad. XXV.

5) Die Darstellung bei Vecchi kann nicht durch einen Schreibfehler des Kopisten entstanden sein. Die Höhertransposition des 2. Modus um eine Oktave wird auch erwähnt von Eucharius Hofmann in "Doctrina de Tonis" (Greifswald 1582. Siehe A. f. Mw. 1957, B. Meier: "Bemerkungen. . ." S. 92).

melinks für die beiden fraglichen Tonarten weitgehend überein (1).

Aehnlich vage erscheinen in dieser Beziehung die Aeusserungen Dirutas, der sich in seinem "Transilvano" auf seine Lehrer Zarlino, Claudio Merulo und Costanzo Porta beruft. Diruta bemerkt zum ersten Modus:
"Questo tuono sonato nelli suoi tasti naturali rende l'Armonia grave, et modesta, poi per risponder al Choro, si suona nelli luoghi trasportati" (2).
Bei den 11 übrigen Modi erscheint jedesmal wiederum ausdrücklich die Einschränkung "sonato nelli suoi tasti naturali". Diruta versucht also die Affektenlehre dadurch zu retten, dass der Modus auf den "tasti naturali" erklingen müsse, fügt dann aber sogleich Transpositionsanweisungen für den Organisten bei (3). Eine weitere Stelle aus dem "Transilvano" möge dies bestätigen. Auf die Frage, wie man den 1. Modus vom 2. Modus unterscheiden könne, antwortet Diruta
D.: "Lo conoscerete all'Armonia: non havete inteso, che il primo tuono rende l'Armonia grave, et maestosa. Il secondo tuono al contrario mesta, e dogliosa".
T.: "S'il secondo tuono è cosi mesto e doglioso, da che viene, che li Compositori quando vogliono comporre Canzone, Madrigali, o altre cantilene allegre, non si fanno partire da questo secondo tuono?
D.: Voi dite il vero, la causa procede, che lo trasportano alla Quarta alta, et fanno le modulationi vive, et allegre. Ma quando l'Organista lo sonerà nelli suoi tasti naturali con le modulationi meste, et dogliose, si sentirà il suo naturale effetto." (4)

Pietro Pontio dagegen schreibt, der Charakter der Modi werde durch schnelle oder langsame Bewegung zum Ausdruck gebracht:
"Vero è, ch'il prattico compositore farà mesta e allegra la sua compositione per ogni tuono, che gli piacerà; e questo averrà per gli moti veloci e tardi, che faranno le parti" (5).

Die Meinungen deutscher Theoretiker unterscheiden sich nicht von den Aussagen der Italiener. Joachim Burmeister (6) sagt, er habe nicht erfasst, worin die Affektwirkung der einzelnen Modi nach der Meinung der Alten beruhe. Der "exercitatissimus musicus" sei in der Lage, im selben Modus die verschiedensten Dinge darzustellen. Lasso verwende beispielsweise den phrygischen Modus sowohl für die Motette "Quam benignus" wie auch für das Lied "Im Mayen hört man die Hanen Kreyen". Burmeister vermag es aber doch nicht, sich ganz von der überlieferten Moduslehre zu befreien, denn gleich darauf wendet er ein, die Lehre der

---

1) Hermelink S. 142, H-Dorisch, Fis-Aeolisch.

2) Transilvano II. parte (Venedig, G. Vincenti 1609) libro terzo, pag. 4.

3) Dazu siehe unten S. 66.

4) Pag. 11

5) "Ragionamento di musica" 1588, S. 159.

6) Martin Ruhnke: Joachim Burmeister (Kassel 1955).

Alten müsse dennoch wahr sein. Es herrschten jedoch die verschiedensten Ansichten über die spezifische Wirkung der einzelnen Modi. Als erwiesen scheine ihm, dass ein Modus mit tiefem System für Trauriges, ein Modus mit höher liegendem System für Fröhliches und Erregteres geeignet sei (1). Eine ähnliche Meinung vertritt Calvisius (2). 1611 bestreitet dieser allerdings endgültig, dass die Modi die Fähigkeit hätten, bestimmte Affekte zu erregen.

Ueber die Haltung Orlando di Lassos bezüglich Tonarten erhalten wir indirekt Kenntnis durch einen Brief seines Schülers Leonhard Lechner an den Tübinger "Musico Ordinario" M. Samuel Mageirus vom 8. August 1593 (3). Lechner schreibt: "Ich halte sambt dem Orlando, mit den eltisten Musicis das allein vier thon sein, nemlich re, mi, fa sol, (die andern 2 extremae uoces, als Vt und La sind in mutatione vnder diesen begriffen)". In seinem Brief legt Lechner dar, wie er die 4 "neuen" Töne deutet als Modifikationen der acht alten Töne. Am Ende seiner Ausführungen bemerkt er: "Hieraus secht ir dan augenscheinlich das es mit diese 12 tonis mer ein spiegelfechten vnd grosser Thrasonischer nam sey, dan eo ipso darhinder steckhe. Dan es eben die alten, vnd nit mer noch weniger toni sind, Wiewol fürtrefliche gelerte leut sich gefunden, welchen diese art vnd aussteilung der tonorum besser gefallen, dan die erste ..." Lechner wie auch Lasso scheinen somit den 12 Charakterisierungen Glareans und Zarlinos kein grosses Gewicht beigemessen zu haben.

Untersuchungen über die Beziehungen zwischen Modus und textlichem Inhalt bei den Motetten Lassos zeigten folgende Ergebnisse:
Horst Leuchtmann (4) gruppiert die Motetten des "Magnum opus musicum" nach ihrem Textinhalt. Von den 147 Motetten der Gruppe Gebet/Flehen stehen beispielsweise 25 im hypomixolydischen, je 19 im hypoionisch transponierten und hypodorisch transponierten, je 16 im dorisch transponierten und phrygischen, 11 im dorischen, 8 im ionisch transponierten, 6 im aeolischen, 5 im hypoionischen, je 4 im hypoaeolischen, mixolydischen, hypodorischen, je 2 im ionischen und hypophrygisch transponierten, je 1 im hypodorisch transponierten, phrygisch transponierten, hypolydisch transponierten und aeolisch transponierten Modus.

---

1) a. a. O. S. 121 (Auch hier wiederum der Versuch, die Gültigkeit der Affektenlehre durch Einbezug unterschiedlicher Tonhöhen zu retten).

2) Ruhnke a. a. O. S. 123.

3) A. f. Mw. 1953, S. 210-212.

4) Horst Leuchtmann: "Die musikalischen Wortausdeutungen in den Motetten des Magnum opus musicum v. O. di Lasso (Sammlung Mw. Arbeiten, Bd. 28, Strassburg/Baden 1959) S. 15.

Den Hauptanteil bestreiten somit 5 verschiedene Tonarten, denen die Theoretiker zum Teil gegensätzliche Eigenschaften zuschreiben. Die Streuung ist auch bei andern Textkategorien gross; oft erscheint nicht einmal ein bestimmter Modus bevorzugt. Leuchtmann stellt fest, dass die Modi "in keinem Verhältnis zum inhaltlichen Ausdruck des Textes" stehen. Bei der Einstellung Lassos zur Tonartenlehre war allerdings kein anderes Ergebnis zu erwarten, obschon viele Theoretiker als "Exempla" für die 12 Tonarten auf Motetten von Lasso verweisen!

Betrachten wir nun die Beziehungen zwischen Tonart und Textinhalt in der Musik Palestrinas. Die tiefgeschlüsselte phrygische Tonart charakterisiert Hermelink folgendermassen (S. 118):
"Im Wesen des E-Phrygischen liegen Trauer, Klage, offener oder verklärter Schmerz, zartes Empfinden, Sehnsucht, eindringliches Bitten und ähnliche Gemütsbewegungen".

Unter den Motetten Palestrinas, die in dieser Tonart stehen, finden sich aber nicht wenige mit ausgesprochen freudigen Texten (1):

"Exultet coelum laudibus"
"Jubilate Deo, omnis terra"
"Jubilate Deo, universa terra"
"Bonum est confiteri Domino"

Es liessen sich weitere Motetten anführen, deren Textinhalte nicht mit Hermelinks Charakterisierung in Einklang zu bringen sind. Wenn nun Hermelink die Tonart-Charakterisierungen gegenüber der zeitgenössischen Theorie bei den Tonarten Dorisch, Phrygisch und Ionisch (authentisch und plagal) auf je zwei unterschiedliche Typen erweitert, so begibt er sich damit auf reichlich unsicheres Gelände - er ist sich auch selbst der Gefahr einer subjektiven Auslegung bewusst (2). Hermelink versucht mit diesen Charakterisierungen, die Unterschiede der Strukturtypen (normale Schlüsselung - hohe Schlüsselung) zu verdeutlichen. Dabei stützt er sich auf die Angaben Zarlinos, differenziert diese jeweils für hohe und tiefe Schlüsselung und zieht zur Ergänzung die Angaben des "Compendium musicae" von Gumpelzhaimer (1591) bei.

Wir müssen nun gestehen, dass wir nach all dem Gesagten derartig enge Beziehungen zwischen Textinhalt und Tonart bei Palestrina nicht als evident betrachten. Auch wenn wir die Charakterisierungen Hermelinks nur als Hilfe für das "Studium und Kennenlernen des spezifischen Fluidums (3) jeder einzelnen Tonart gebrauchen wollten, so tritt dieses "Fluidum" eben doch nicht in allen von Hermelink aufgestellten Typen als unverwechselbares Charakteristikum in Erscheinung.

---

1) Hermelink S. 152.

2) Hermelink S. 110, Anm. 20.

3) Hermelink S. 110, Anm. 18.

Damit sollen aber nicht gewisse, zum Teil allerdings geringfügige Unterschiede struktureller Art bei verschiedener Schlüsselung der selben Tonart in Abrede gestellt werden. Als Beweis gegen diese von Hermelink aufgestellten Strukturtypen führt Federhofer das "Compendium musicae" von Gumpelzhaimer an, welches für jede Tonart 4-stimmige Beispiele gibt. Für hohe und tiefe Schlüsselung bringt Gumpelzhaimer dasselbe Beispiel, demzufolge müssten für beide Schlüsselungen auch die gleichen Strukturton-Gerüste bestimmend sein (1). Des weitern führt Federhofer an, dass die selben Motetten von Willaert in verschiedener Schlüsselung in zeitgenössischen Handschriften und Drucken überliefert werden (2). Federhofer prüft dann die Umschreibe-Möglichkeiten an Stücken Palestrinas (3). Die 4-stimmige Motette "Quia vidisti me Thoma" kann in tiefe Schlüssel umgeschrieben werden (Quinte tiefer mit b-Vorzeichnung). Dabei verschwinden die beiden Stellen mit Hilfslinien im Tenor des Originals. Federhofer geht nun der Frage nach, ob Palestrina vielleicht die hohe Schlüsselung nur deshalb gewählt habe, um den spezifischen Charakter der Tonart (E-Dorisch, siehe Hermelink S. 115) zu erreichen. Eine Prüfung der Strukturtöne des Cantus nach den Angaben Hermelinks führte zum Ergebnis, dass die als charakteristisch bezeichneten Gerüsttöne in dieser Motette nicht vorliegen.

Um nun diese Frage weiter zu prüfen, habe ich 36 vierstimmige Motetten Palestrinas (4) auf ihre Umschreibe-Möglichkeit durchgesehen. Nur 4 Motetten lassen sich ohne Verwendung von Hilfslinien (in Cantus, Altus und Tenor) umschreiben, nämlich die Nr. 7, 17, 26 und 27. Bei Nr. 27 verschwindet zudem die Hilfslinie im Cantus (Takt 13), desgleichen in Nr. 17 (Cantus, Takt 8, 9).

Die Zweifel Federhofers an den systematischen Untersuchungen Hermelinks über Entstehung der Chiavette erweisen sich somit als unberechtigt: Palestrina konzipiert eindeutig für eine bestimmte Schlüsselung und hält sich damit in dieser Hinsicht genau an die klaren Anweisungen Zarlinos (5) über die Disposition der Stimmen. Die Wahl der Schlüssel in Handschrift und Druck bleibt nicht mehr dem Belieben des Kopisten oder des Druckers anheimgestellt (6).

Damit bleibt aber die Frage nach dem Zweck der doppelten Aufzeichnungsmöglichkeit ungeklärt. Die zeitgenössischen Quellen versagen in dieser Hinsicht völlig. Hermelink versucht eine bewusste Differenzierung im Sinne einer Nüan-

---

1) In Uebereinstimmung mit Gumpelzhaimer geben die Tonartenlehren von Vecchi und Diruta ebenfalls für tiefe und hohe Schlüsselung dasselbe Beispiel.

2) Mendel, MQ 1948 S. 346. H. Engel, MGG II, Sp. 1189.

3) Federhofer Anm. 8.

4) GA Casimiri Bd. III.

5) Hermelink S. 26 ff. Istitutioni IV, cap. 31.

6) Hermelink S. 45.

cierung durch eine Stelle von Diruta (1) zu belegen, die wir oben im Originaltext angeführt haben (2). Aus unseren Darlegungen ging jedoch hervor, dass Diruta einzig die traditionelle Tonartenlehre, welche vom Schüler angezweifelt wird, durch Einbeziehung unterschiedlicher Tonhöhen zu retten versucht, gleich darauf aber Transpositionsvorschläge für die einzelnen Schlüsselungen anfügt (3). Aehnliche Verlegenheitslösungen fanden wir bei Vecchi und Pontio.

Nun weist Hermelink bei Palestrina eine derart eindeutige Bevorzugung gewisser Tonarten und Schlüsselungen nach - andere Tonarten hingegen werden kaum oder gar nicht verwendet (4), dass man leicht in Versuchung kommen mag, sich auf eine feinsinnige Deutung einzulassen.

Die Tonartenlehre von Vecchi vermag vielleicht einiges in dieser Hinsicht zu erhellen. Vecchi gibt für alle Tonarten ein Beispiel in beiden Schlüsselungen und fügt meistens Angaben über die Häufigkeit der Verwendung hinzu. Ein Vergleich mit Palestrinas (5) Disposition der Tonarten ergibt folgendes Bild:

1. Dorisch

	Untransponiert (Normalschl.)	Transp. (Chiav.)
Palestrina	2 %	21 %
Vecchi	"Il Primo Tuono è più de gl'altri in uso non pure in chiesa, ma in camera ancora et infinite sono le compositioni che s'odono di questo Tuono". Bei der trsp. Form der Vermerk "col favor della corda"	

2. Hypodorisch

	Chiavette	Transp. (Normalschl.)
P.	7 %	4 %
V.	"e molto ancor esso in uso"	"s'usa assai per commodità d'egli Organisti ed altri"

3. Phrygisch

	Normalschl.	Transp. (Chiav.)
P.	8 %	1 %
V.	"Questo Tuono e molto in uso. il Primo" (Normalschl.)	Molto si ritrova

1) Hermelink S. 12, Anm. 2.

2) siehe oben S. 58.

3) Siehe unten S. 66.

4) Hermelink S. 100 ff.

5) Angaben nach Hermelink.

4. Hypophrygisch

	Chiavette	Transp. (Normalschl.)
P.	weniger als 0,5 %	weniger als 0,5 %
V.	"molto usato in chiesa"	"in camera"

5. Lydisch 6. Hypolydisch

Hermelink zählt lydisch nicht als selbst. Tonart

Vecchi bemerkt zum 5. Modus: "non è frequentato perche a molti par duro ..."
zum 6. Modus: "... hà del Devoto, ma quando sia per B molle, e chiamato duodecimo trasportato alla Quinta bassa"

7. Mixolydisch

	Chiavette	Transp. (Normalschl.)
P.	18 %	keine Beisp.
V.	Gibt keine Angaben	

8. Hypomixolydisch

	Normalschl.	Transp. (Chiav.)
P.	4,5 %	keine Beisp.
V.	"è molto in uso, ma nelle sue corde naturali"	

Zur transponierten Form: "poco usato"

9. Aeolisch

	Chiavette	Transp. (Normalschl.)
P.	9 %	weniger als 0,5 %
V.	"Questo Tuono e molto in uso"	

Zur transponierten Form: "non e usato"

10. Hypoaeolisch

	Normalschl.	Transp. (Chiav.)
P.	2 %	2 %
V.		"poco in uso"

11. Ionisch

	Normalschl.	Transp. (Chiav.)
P.	0,5 %	10 %

V. Bemerkt zum Beispiel in Normalschlüsselung "pocchi altri essempij vi sono".
Dagegen "del secondo essempio ve ne sono infiniti tra gl'altri ..." (folgt Beisp. von Rore)

12. Hypoionisch

	Chiavette	Transp. (Normalschl.)
P.	6 %	5 %

V. "e però il secondo essempio è più in uso del Primo"

Die Angaben Vecchis über den Gebrauch der verschiedenen Tonarten und Schlüsselungen decken sich weitgehend mit der Tonartenverwendung Palestrinas. Vecchi verweist neben Palestrina auf Beispiele von Rore, Marenzio, Nanino, Striggio, Ingegneri und Annibale Padovano; seine Angaben beruhen wohl auf umfassender Kenntnis seiner italienischen Zeitgenossen und dürfen kaum als subjektive Klassifizierung angesehen werden.

Der unterschiedliche Gebrauch der Tonarten bei Palestrina scheint demnach nicht zwingend auf einer persönlichen, durch den Text geleiteten Auslese zu beruhen; vielmehr kristallisierte sich wohl bei den Zeitgenossen ein gewisser "Häufigkeitsmodus" heraus; das bei Vecchi immer wieder verwendete Wort "uso" deutet ebenfalls in dieser Richtung (1).

Wenden wir uns nun dem Chiavettenproblem zu. Hermelink schliesst aufgrund der Aussagen Zarlinos auf einen einheitlichen Tonraum und sucht diese Thesen durch Morley zu erhärten (2). Bereits Mendel (3) hatte die Aussagen Morleys untersucht und kam zum Schluss, dass Morley sich gegen die Transposition ausspricht, jedoch damit indirekt deren Gebrauch bestätigt. Hermelink dagegen sieht in den Aeusserungen Morleys einen direkten Beweis für Transposition, Federhofer deutet diese Stelle wiederum im Sinne Mendels. Als weiteren Beweis für Transposition der beiden Schlüsselungsarten in denselben Tonbereich führt Hermelink zwei Messen Palestrinas an, deren einzelne Sätze verschieden geschlüsselt sind (4). Eine Transposition ermögliche die bessere Verknüpfung der Teile; als Transpositionsintervall komme die kleine Terz in Betracht - wobei die absolute Tonhöhe, bezogen auf unsere heutige Stimmung, allerdings nicht zu rekonstruieren sei. Demgegenüber führt nun Federhofer doppelchörige Motetten von Jacobus Gallus und Dialoge von Orlando di Lasso an, in welchen der eine Chor in hoher Schlüsselung, der andere in tiefer Schlüsselung notiert ist (5). Der Ambitus dieser Stücke beträgt etwa 3 Oktaven und reicht von F bis g''. Nach

---

1) Bei Lasso zeigen sich ähnliche Verhältnisse (vgl. die entsprechenden Fussnoten bei Hermelink S. 105 ff.).

2) Th. Morley: "A plaine and easie Introduction ..." siehe Hermelink Anhang S. 177.

3) A. Mendel: "Pitch ..." QM 1948 S. 336-357.

4) Hermelink S. 94.

5) Federhofer S. 109, Anm. 23.

Mendel ergebe sich, auf unsere heutige Stimmung bezogen, ein Ambitus von Es bis gis''. Federhofer glaubt nun, die Stimmumfänge hätten sich von Palestrina bis Praetorius nicht wesentlich geändert; damit kritisiert er Hermelinks Annahme, dass die Knabenstimme nicht über f'' hinausreiche (1).

Diese einander widersprechenden Ansichten gründen auf der bereits erwähnten unterschiedlichen Schlüsselungspraxis im römischen und venezianischen Stilbereich. Die folgenden Ausführungen mögen dies belegen.

Zunächst einige Bemerkungen zu Zarlinos Musikanschauung. Zarlino nennt die möglichen Ursachen eines unbefriedigenden Chorklanges (2): Schlechtes Gehör eines Sängers, ungenügende Verschmelzung der verschiedenen Stimmcharaktere, Höhertreiben oder Sinkenlassen der Stimme. Bei einem vollkommen ausgeführten Gesang vernehme der Hörer "alcuni accenti, et (come si dice) alcune tirate di gorgia, con alcune diminutioni, che ne gli istrumenti arteficiali non si possono udire". Es werde nun vielleicht einer einwenden, ob es nicht unschicklich sei, wenn man jedesmal die Singstimmen mit Instrumenten begleite. "Io rispondo, che si vorrà essaminare minutamente la cosa, ritrovarà, che questo inconveniente accade infinite volte: conciosa che mai, o rare volte aviene, che le Voci co i Suoni si accordino tanto perfettamente, che non si oda alcuna discrepanza tra loro, ancora che sia minima".

Zarlino setzt sich also mit der in Venedig mehr und mehr an Bedeutung gewinnenden gemischt vokalinstrumentalen Musizierweise auseinander und unterstreicht die Vorzüge des a-capella Chorklanges. Wie nun dieser ausgeglichene Chorklang erzielt werden kann, darüber gibt Zarlino an anderer Stelle Auskunft (3).

In Palestrinas Werken werden die Regeln Zarlinos streng eingehalten. Nur selten findet man ein Werk, in welchem eine Stimme ihren Ambitus überschreitet und dadurch zur Aufzeichnung Hilfslinien notwendig werden (für die Bass-Stimme gelten besondere Regeln) (4). Der Gesamtambitus wird nach Hermelink nicht ein einziges Mal überschritten (5).

Alle diese Regeln wären nun sinnlos, wollte man in den verschiedenen Schlüsselungen Unterschiede in der Tonhöhe erblicken. Zarlino gibt deshalb Transposi-

---

1) Hermelink S. 96.

2) II. parte, cap. 45 (Seite 135).

3) IV. parte, cap. 31 (S. 338). Diese Stelle über Beschränkung des Ambitus der Einzelstimme auf eine Undezime, des Gesamtambitus auf 19-20 diatonische Stufen wird von Hermelink eingehend besprochen (S. 26).

4) Hermelink S. 21, Anm. 11.

5) Hermelink S. 38, Anm. 12.

tions-Hinweise. Bei Zarlino und allen späteren Theoretikern werden jeweils zwei Arten der Transposition erwähnt:

1. Die Transposition der Modi in die Oberquarte oder Unterquinte durch den Komponisten unter Verwendung des vorgezeichneten b.

2. Transposition durch den Kantor zur bequemeren Ausführung durch die Sänger.

Von der ersten Transpositionsart war bereits die Rede. Zarlino schreibt dazu, andere Transpositionen seien nicht gebräuchlich und würden nur von einigen wenigen verwendet "per volare intricare il cervello (diro cosi) alli Cantanti ...." (1). Zur zweiten Transpositionsart bemerkt Zarlino "... tali Trasportationi sono utili, et sommamente necessarie anco ad ogni perito Organista, che serve alle Musiche choriste; et ad altri Sonatori similmente, che sonano altre sorti di istrumenti, per accommodare il suono di quelli alle Voci, le quali alle volte non possono ascendere, o discendere tanto, quanto ricercano i luoghi propij delli Modi...". Solche Transpositionen seien nicht nur bei den Modernen gebräuchlich, sondern auch von Ockeghem und seinem Schüler Josquin verwendet worden.

Der Praktiker Diruta gibt in dieser Beziehung dem Organisten genauere Anweisungen (2). Er erklärt die Transposition in Oberquarte und Unterquinte und fährt dann fort, "vi è necessario intendere un altra sorte di trasportationi per potar rispondere al Choro in voce commoda, tanto nel canto figurato, quanto nel canto fermo. E perche la maggior parte de gl'Organi sono alti, fuora tuono Choristo, bisogna che l'Organista si accommodi a sonare fuor di strada, un tuono, et una terza bassa".

Diruta gibt in jedem Modus ein zweistimmiges Beispiel, welches der Schüler zu transponieren hat. Er schreibt dazu: "Prima lo dovete praticare nelli suoi tasti naturali, et poi nelli luoghi si puo trasportare...". Eine Zusammenstellung seiner Transpositionsanweisungen ergibt folgendes Bild:

Tonart	Schlüsselung	Transposition	
Dorisch	tief	tiefer:	Grosse Sek., kl. Terz
Hypodorisch	C_2F_3	höher:	Grosse Sek., Quarte
Phrygisch	tief	tiefer:	Grosse Sek., kl. Terz
Hypophrygisch	C_2F_3	tiefer:	Grosse Sek.
Lydisch	hoch	tiefer:	Quarte, Quinte
Hypolydisch	tief	tiefer:	Grosse Sek., kl. Terz
Mixolydisch	hoch	tiefer:	Quarte, Quinte
Hypomixolydisch	tief	tiefer:	Grosse Sek., kl. Terz, Quarte
Aeolisch	hoch	tiefer:	Kl. Terz, Quinte
Hypoaeolisch	tief	tiefer:	Kl. Terz, Grosse Sek.
Ionisch	tief	tiefer:	Grosse Sek., kl. Terz
Hypoionisch	hoch	tiefer:	Quinte

1) IV, cap. 17 (S. 319)

2) Transilvano II. parte, il terzo libro, pag. 4.

Beispiele in hoher wie auch in tiefer Schlüsselung werden transponiert. Die Beispiele in hoher Schlüsselung werden durchschnittlich eine Quarte oder Quinte tiefer transponiert, Beispiele in tiefer Schlüsselung einen Ganzton oder eine kleine Terz tiefer. Ohne aus diesen Angaben irgendwelche Rückschlüsse auf eine absolute Tonhöhe ziehen zu wollen, kann man doch feststellen, dass die Beispiele etwa in einen einheitlichen Tonbereich transponiert werden. Als Transpositionsintervalle gibt Diruta grosse Sekunde, kleine Terz, reine Quarte und reine Quinte. Damit ergeben sich innerhalb des Quintenzirkels Transpositionen um höchstens 3 Quinten, d. h. es werden höchstenfalls 3 Vorzeichen notwendig. Dieser enge Rahmen war bedingt durch die mitteltönige Stimmung der Tasteninstrumente (1).

Weitere Beweise für eine Transposition hoch- und tiefgeschlüsselter Stücke in den selben Tonraum liefern uns auch praktische Musikdenkmäler, nämlich dann, wenn der (seltene) Fall vorliegt, dass zu einem zyklischen Werk mit hoch und tief geschlüsselten Teilen eine Orgelstimme (Orgelbass) überliefert ist. In der "Missa in Resurrectione Domini" von Orazio Vecchi sind die Teile des Ordinariums, Graduale und "Loco Deo gratias" in hoher Schlüsselung notiert, Introitus, Offertorium und "In Elevatione" in tiefen Schlüsseln. Im Orgelbass werden nun alle Sätze in tiefer Schlüsselung notiert, d. h. die hochgeschlüsselten Teile werden eine Quinte tiefer transponiert (2). Dass in diesem Orgelbass ausnahmslos eine Quinte tiefer transponiert wird, ergibt sich ganz zufällig: da sämtliche hochgeschlüsselte Stücke in einer untransponierten Tonart stehen (3), müssen sie bei Tiefersetzung mit Verwendung eines b um eine Quinte transponiert werden. Bei der umgekehrten Tiefer-Transposition vom cantus mollis in den cantus durus ergibt sich die Quarte als Transpositionsintervall.

Es wäre nun aber verfehlt, wollte man hieraus eine Regel für die Tiefertransposition der Chiavette um eine Quarte oder Quinte ableiten. Dieser Orgelbass konnte nur als Näherungswert für den Organisten gelten: da man bekanntlich nicht mit einer einheitlichen Orgelstimmung rechnen konnte, wäre es sinnlos gewesen, eine "kompliziertere" Transposition zu drucken: der Organist hatte im Bedarfsfalle zu transponieren, wie oben am Beispiel Dirutas gezeigt wurde. Wichtig aber ist festzuhalten, dass die verschieden geschlüsselten Sätze etwa im selben Tonbereich erklangen.

Bei der Besprechung von Vecchis Motetten haben wir festgestellt, dass Vecchi hinsichtlich Klangraum/Schlüsselung eine Mittelstellung zwischen römischer und

---

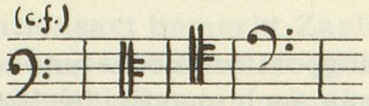
1) Wilhelm Dupont: "Geschichte der musikalischen Temperatur" (Diss. Erlangen 1933).

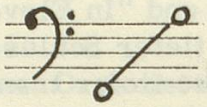
2) Das Benedictus für drei hohe Stimmen, welches in den Vokalstimmen hochgeschlüsselt notiert ist, wird im Orgelbass als Partitur in gleicher Schlüsselung abgedruckt.

3) Ordinariumsteile hypoionisch, Graduale aeolisch, "Loco Deo gratias" mixolydisch.

venezianischer Praxis einnimmt. Dadurch, dass Vecchi in doppelchörigen Motetten wohl häufig die Chöre unterschiedlich besetzt, hingegen den Gesamtambitus ausnahmslos auf die von Zarlino genannten Tonräume beschränkt, ist die vokale Ausführbarkeit in allen Stimmen gewährleistet; auch aus diesem Grunde erscheint eine solche Transposition sinnvoll. Hermelinks Annahme einer analogen Transposition bei zwei Messen Palestrinas wird somit gestützt.

Bezeichnenderweise gibt Vecchi dort, wo er in seiner Tonartenlehre auf ungewöhnliche Schlüsselkombinationen zu sprechen kommt, Hinweise auf Instrumente. In zwei Notenbeispielen wird folgende Zusammenstellung verwendet:



Beim 5. Modus schreibt Vecchi zu dieser Schlüsselung: "Quinto Tuono Trasportato una Quinta bassa, non è in uso". Beim 2. Modus steht der Vermerk: "Il Primo esempio ... s'usa per Tromboni soli è per concerti lugubri, è mesti". Die Erweiterung des Klangbereiches nach der Tiefe  ist somit ohne Instrumente undenkbar, sollen die Regeln Zarlinos gewahrt bleiben.

Der spezifisch venezianische Komponistenkreis erweitert den Tonumfang in Messe und Motette ganz beträchtlich, und zwar zunächst ohne im einzelnen die gesungene von der gespielten Stimme zu scheiden. Bereits bei Andrea Gabrieli finden sich bekanntlich vollständig in allen Stimmen textierte Beispiele mit einem derart grossen Ambitus, die ohne Beizug von Instrumenten nicht ausgeführt werden können, so etwa ein 16-stimmiges Gloria mit folgender Schlüsselung (1):

1. Chor hochgeschlüsselt
2. & 3. Chor tiefgeschlüsselt
4. Chor: C_2, C_4, F_3, F_5

Gesamtambitus von C bis a''

Michael Praetorius bemerkt in seinen Transpositionsanweisungen zu solchen Stücken mit grossem Ambitus (2): "Die Cantiones aber/welche in dreyen Octaven von einander stehen / do der Cantus hoch / und der Bass tieff claviret ist / als vom F biss a''; vom G biss g'' etc. Do kan man weder per quartam noch quintam transponieren: Sondern wie es der Componist gesetzt hat / verbleiben lassen; Oder aber wegen der Discantisten in Clavem propinquam per tonum inferiorem transponieren".

---

1) "I classici musicali italiani" Bd. 5, S. 17.

2) Syntagma III, S. 82.

Daneben gibt Praetorius aber für jede Tonart und Schlüsselung verschiedene Transpositionsvorschläge. Jedenfalls dürfen Stücke mit grossem Ambitus nicht herbeigezogen werden als Beweis gegen Transposition hoch und tief geschlüsselter Stücke in bequem singbare Lage (1).

Währenddem nun die meisten zeitgenössischen Theoretiker sich mit ihren Transpositionsanweisungen an die Organisten wenden, gibt Joachim Burmeister um 1600 dem Kantor ausführliche Anweisungen zum Intonieren der Gesänge. Martin Ruhnke hat die diesbezüglichen Aeusserungen Burmeisters zusammengestellt (2).

"Zuerst solle der Kantor die Mittellage seiner Sänger feststellen, indem er beobachte, wann sowohl Männer- als auch Frauenstimmen ... ihre Partien sicher sängen. Diese Mittellage solle er mit seinem eigenen Stimmumfang und mit seiner eigenen Mittellage vergleichen. Wenn er dies häufig übe und wiederhole, werde er die richtige Mittellage für den Chor stets mit Sicherheit finden ". Burmeister rät dem Kantor, anfangs eine Pfeife oder Flöte zu benutzen, um Irrtümer bei der Intonation zu vermeiden; damit sei er nicht auf die Orgel angewiesen. Von einer Unterscheidung der beiden Schlüsselungsarten bei der Intonation ist nirgends die Rede. Vielmehr erhält die notierte Tonhöhe in der Vokalmusik erst ganz allmählich im Laufe des 17. Jahrhunderts eine gewisse absolute Bedeutung; parallel dazu erscheinen in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts mehr und mehr erhöhte Tonart-Vorzeichnungen in den Handschriften und Drucken. Noch bei Schütz kommen in den originalen Drucken nur die beiden Notationsarten der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts vor (3) (ohne Vorzeichen, oder Versetzung des cantus durus in den cantus mollis mit vorgezeichnetem b). Den beigegebenen Continuo-Part passt Schütz der Orgelstimmung an, indem er ihn häufig tiefer transponiert um einen Ganzton bis eine Quinte, häufig aber auch nur Transpositions-Hinweise hinzufügt, in welchen er gewöhnlich Tiefer-Transposition, in etlichen Fällen aber auch Höher-Transposition vorschlägt.

---

1) Wir gehen wohl kaum zu weit, wenn wir feststellen, dass die freie Schlüsselungspraxis und die Abkehr vom vokal erprobten Konstruktionsgefüge im Schaffen Giovanni Gabrielis sich ausgewirkt hat auf das Erstlingswerk seines Schülers Heinrich Schütz. In seinen Italienischen Madrigalen verwendet Schütz wohl die "alten" Schlüsselkombinationen -nur in den Nummern 6 und 18 setzt er sich über jene Regel Zarlinos hinweg, die besagt, dass die fünfte und jede weitere zusätzliche Stimme einer bereits vorhandenen Stimme in Umfang und Schlüsselung zu entsprechen habe (Ist. Harm. III, cap. 58). Dagegen gebraucht Schütz häufig Hilfslinien, erweitert dadurch die Stimmumfänge auf eine Duodezime und verlangt in diesen höchsten und tiefsten Stimmbereichen nicht selten aussergewöhnliches, sodass H. J. Moser im Vorwort der Neuausgabe (Bärenreiter 1962) bemerkt, dies sei "vielleicht die einzige Spur noch jugendlicher Unerfahrenheit des gerade hierin später so einmaligen Könners".

2) M. Ruhnke: "Joachim Burmeister" S. 91.

3) Kirchner: "Der Generalbass bei Heinrich Schütz" (Kassel 1960) Seite 92.

Fassen wir die Ergebnisse dieses Kapitels zusammen:

In den musiktheoretischen Abhandlungen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird die Affektenlehre weiterhin dargestellt. Nachdem bereits bei Zarlino manche Unstimmigkeiten vorhanden sind, wächst diese Unsicherheit gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts wird die Affektenlehre von Calvisius als gegenstandslos bezeichnet. Ein Vergleich mit den praktischen Musikdenkmälern hat ergeben, dass Beziehungen zwischen Textinhalt und Tonart im Sinne der Affektenlehre bei Lasso nicht vorhanden sind und auch bei Palestrina nicht schematisch zu fassen sind. Eine weitere Differenzierung der Modi (hohe und tiefe Schlüsselung) auf dieser Typenbasis erscheint somit fragwürdig.

Die Wahl der Schlüsselung durch den Komponisten wirkt sich in der Vokalmusik strukturbildend auf das Satzgefüge aus (Hermelink); Grundbedingung ist jedoch das Einhalten der von Zarlino als Norm festgehaltenen Kombinationen und die Beachtung eines begrenzten Ambitus . Die unterschiedliche Bevorzugung der einen oder andern Schlüsselungsart bei den verschiedenen Tonarten entspricht einem "Häufigkeitsmodus", der sich in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts herauskristallisiert hat. Hohe und tiefe Schlüsselung dienen nicht der Kennzeichnung unterschiedlicher Tonhöhen für die Intonation. Für beide Schlüsselungsarten gilt in der Vokalpolyphonie als Richtlinie für die Intonation die günstigste Tonlage für die Sänger. Damit ist die Transposition hoher wie tiefer Schlüsselung in einen einheitlichen Tonbereich legitimiert (1).

Für die genauere Bestimmung einer absoluten Tonhöhe fehlen die historischen Anhaltspunkte. Es ist deshalb wenig sinnvoll, für die Tiefertransposition der Chiavette ein bestimmtes Intervall (etwa Terz oder Quarte) fixieren zu wollen.

Die Transposition von Chorwerken lässt sich für das ganze 17. Jahrhundert und noch bei Bach (2) nachweisen; die heutige Praxis wird die zunehmende Tendenz zur absoluten Fixierung berücksichtigen müssen, besonders auch im Zusammenwirken mit Instrumenten.

---

1) Für die Praxis der kirchlichen Capellen des 16. Jahrhunderts mag dieser begrenzte Gesamtambitus wohl auch durch die Ausführung des Altus durch Männerstimmen bedingt gewesen sein.

2) A. Schering: "J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik" (Leipzig 1954) S. 58.

IV Das geistliche Werk Vecchis im Stilwandel

Das kirchenmusikalische Schaffen Vecchis wurzelt in der spätniederländischen Motettentradition der Jahrhundertmitte und enthält retrospektive Elemente, wie sie in diesem Masse bei den Zeitgenossen der Venezianischen Schule nicht anzutreffen sind -weder bei Andrea Gabrieli und Claudio Merulo, geschweige bei den jüngeren Komponisten Giovanni Croce und Giovanni Gabrieli; wohl aber begegnen ähnliche Stilmerkmale im Kreise oberitalienischer und römischer Zeitgenossen, so etwa bei Costanzo Porta und bei Ruggiero Giovanelli.

Vecchis Beziehungen zum Kreise der venezianischen Musiker öffnen in mancher Hinsicht den venezianischen Einflüssen die Tür. So begegnen Motetten in flächigakkordischer Satzweise mit spärlicher Melisemenverwendung sowie doppelchörige Motetten und Messen mit rasch aufeinanderfolgenden Chorwechseln und rhythmisch intrikaten Tuttikomplexen. Ein spezifisch venezianisches Element fand jedoch nicht Eingang in sein Schaffen: der Einsatz unterschiedlicher Klangfarben spielt im gesamten Werk nur eine untergeordnete Rolle; ausserdem steht Vecchi der Ausweitung des Klangraumes, welche bereits in Andrea Gabrielis Motetten vollzogen wird, ablehnend gegenüber. Vecchi geht in kirchlichen Werken nicht über die Stimmenzahl 10 hinaus, setzt höchstens zwei Chöre ein und gewährleistet durch die Schlüsselung eine vokale Ausführbarkeit. Der Beizug von Instrumenten spielt dementsprechend nur eine geringe Rolle; Instrumente sind nicht implicite durch die Satzanlage erforderlich und werden auch nirgends in Vorworten von Drucken erwähnt. Von einer Instrumentalisierung des Satzes durch Bevorzugung der Aussenstimmen kann nicht die Rede sein.

In der annähernd gleichen Besetzung beider Chöre in doppelchörigen Werken schliesst sich Vecchi der herrschenden römischen Stilrichtung an. Weitere Bezüge zur römischen Tradition ergeben sich durch die Vertonung von Lamentationen und Hymnen "per totum annum" sowie durch die Verwendung von Werken Palestrinas als Modell.

Ist nun das Opus Vecchis schon durch die Stellung zwischen Venezianischer und Römischer Schule von verschiedenen Strömungen beeinflusst, so gesellen sich dazu noch die vielfältigen Einwirkungen des Stilwandels mit dem sich ändernden Verhältnis zum Wort. Da ist das ungestüme Eindringen madrigalesk bewegter Stellen, die bereits Motetten ältester Prägung durchdringen, immer in Zusammenhang mit dem Wort erscheinen und nirgends notengetreu aus der weltlichen Musik übernommen werden, dann das gesteigerte Bedürfnis der Ausdeutung des Textes mit der Uebernahme weiterer Gestaltungsmittel aus dem Madrigal. Dissonante Zusammenklänge begegnen jedoch nur ausnahmsweise als Mittel der Textinterpretation; auch bezüglich Chromatik ist Vecchi zurückhaltend. In formaler Hinsicht zeichnet sich bereits in der Motettensammlung von 1590 die Ausbildung festumrissener Formen ab, wobei der Einfluss weltlicher Form-Vorbilder kaum in Erscheinung tritt.

Eine endgültige Einordnung und Wertung des Werkes von Orazio Vecchi kann gegenwärtig noch nicht vollzogen werden; das kirchenmusikalische Schaffen bedeutender venezianischer Musiker wie Claudio Merulos und Giovanni Croces sowie oberitalienischer Komponisten (Massaini, Gastoldi, Banchieri u. a.) bedarf vorgängig noch einer Sichtung und Erschliessung. Die vorliegende Studie möge zu einer vollständigen Ueberschau der Kirchenmusik dieser Epoche beitragen. Ausserdem wird die demnächst im "Chorwerk" erscheinende Neuausgabe der "Missa in Resurrectione Domini" der praktischen Musikpflege dienlich sein.

Anhang

1. Verzeichnis der geistlichen Werke Orazio Vecchis

a) Alphabetisches Verzeichnis der Motetten

Nr.	Str.	Textanfang	Erstdruck bzw. Ms.
1	5	Alleluja laudent dicite	1590/8
2	6	Apostolus Paulus vas electionis	RISM 1613[7]
3	5	Assumpta est Maria	1590/5
4	8	Ave Virgo gratiosa	1590/10-11
5	10	Beati omnes qui timent Dominum	1590/33
6	6	Benedicite omnia opera Domini	1590/19
7	4	Cantabo Domino in vita mea	1590/2
8	4	Cantate Domino canticum n. ; Isai	1590/7
9	8	Canteamus laetis vultibus	1607
10	6	Christum Regem adoremus	1590/30
11	8	Cibavit nos Dominus	1590/26
12	9	Congratulamini omnes in Domino	1590/28
13	8	Crucem tuam adoramus	1590/22
14	8	Crux fidelis	1590/23
15	8	Decantabat populus	Ms 40020 Depot Tüb
16	8	Dies sanctificatus	1590/21
17	7	Domine, Dominus noster	1597/17
18	8	Domine exaudi orationem meam	1590/20
19	5	Domine quando veneris	1590/12
20	10	Ecce quam bonum	Tab. Woltz 1617
21	6	Ecce Virgo sancta	1597/8
22	8	Ego sum panis vitae	1597/16
23	8	Si dilectus meus	1590/24
24	5	En laetamur speciosa	1597/4
25	4	Erat Jesus	1590/1
26	4	Euge serve bone	1590/5
27	8	Exultate justi in Domino	1597/25-28
28	7	Exultet omnium turba fidelium	1597/10
29	5	Haec dies quam fecit D.	1597/7
30	5	Haec dies quam fecit D.	1607
31	8	Haec requies nostra	1597/20
32	8	Laetabitur deserta	1597/22
33	5	Lapidaverunt Stephanum	1597/6
34	6	Litanei B. M. V.	1597/12-13
35	4	Magdalenae cor ardebat	1590/6
36	4	Misericordias Domini	1590/3
37	8	O beate Dominice	RISM 1626[5]
38	6	O Domine Jesu Christe	1597/9

1. Verzeichnis der geistlichen Werke Orazio Vecchis

a) Alphabetisches Verzeichnis der Motetten

Nr.	Stz.	Textanfang	Erstdruck bzw. Ms.
1	5	Alleluja laudem dicite	1590/9
2	8	Apostolus Paulus vas electionis	RISM 1613[2]
3	5	Assumpta est Maria	1590/8
4	5	Ave Virgo gratiosa	1590/10-11
5	10	Beati omnes qui timent Dominum	1590/33
6	6	Benedicite omnia opera Domini	1590/19
7	4	Cantabo Domino in vita mea	1590/2
8	4	Cantate Domino canticum n., laus	1590/7
9	8	Cantemus laetis vultibus	1607
10	8	Christum Regem adoremus	1590/30
11	8	Cibavit nos Dominus	1590/26
12	8	Congratulamini omnes in Domino	1590/23
13	8	Crucem tuam adoramus	1590/22
14	8	Crux fidelis	1590/28
15	8	Decantabat populus	Ms 40039 Depot Tüb.
16	8	Dies sanctificatus	1590/21
17	7	Domine, Dominus noster	1597/17
18	8	Domine exaudi orationem meam	1590/20
19	5	Domine quando veneris	1590/12
20	10	Ecce quam bonum	Tab. Woltz 1617
21	6	Ecce Virgo sancta	1597/8
22	8	Ego sum panis vitae	1597/18
23	8	En dilectus meus	1590/24
24	5	En ista est speciosa	1597/4
25	4	Erat Jesus	1590/1
26	4	Euge serve bone	1590/5
27	8	Exsultate justi in Domino	1597/25-26
28	7	Exsultet omnium turba fidelium	1597/16
29	5	Haec dies quam fecit D.	1597/7
30	8	Haec dies quam fecit D.	1607
31	8	Haec requies nostra	1597/20
32	8	Laetabitur deserta	1597/22
33	5	Lapidaverunt Stephanum	1597/6
34	6	Litanei B. M. V.	1597/12-13
35	4	Magdalenae cor ardebat	1590/6
36	4	Misericordias Domini	1590/3
37	8	O beate Dominice	RISM 1626[3]
38	6	O Domine Jesu Christe	1597/9

Nr.	Stz.	Textanfang	Erstdruck bzw. Ms.
39	8	O dulcis Jesu	1607
40	5	O Jesu Christe	1597/5
41	5	O Maria super feminas benedicta	1597/3
42	8	O quam suavis est	1590/32
43	6	O sacrum convivium	1590/17
44	6	Osculetur me	1590/14-15
45	6	O vos omnes	1590/16
46	8	Pange lingua	1590/25
47	8	Peccantem me quotidie	1590/27
48	5	Per feminam mors	1597/2
49	5	Quem vidistis pastores	1590/13
50	8	Repleti sunt omnes Spiritu S.	1597/24
51	8	Resurrexi et adhuc tecum sum	1607
52	8	Sacrabo cor et corpus	Ms Breslau
53	6	Salve radix sancta	1597/14
54	8	Salve Sancte Pater	1590/31
55	8	Salvos fac nos Domine	1597/21
56	8	Sancte Marce praedicator	1590/29
57	8	Sapientia aedificavit sibi domum	1597/19
58	5	Speciosa facta es	1597/1
59	6	Stetit Jesus in medio discip.	1597/10
60	8	Surgite populi	1607
61	4	Velociter exaudi me	1590/4
62	6	Vidi civitatem sanctam	1590/18
63	6	Vulnerasti cor meum	1597/15

b) Messen

Missa super se desio fuggier	(5-st.)	Ms. Breslau Kat. Bohn Nr. 99 (Altus & Vagans)
Missa Osculetur me	(6-st.)	1607
Missa Tu es Petrus	(6-st.)	1607
Missa Julia	(8-st.)	Ms. Modena Arch. capit. Cod. mus. V (Chor II)
Requiem	(8-st.)	1607
Missa in Resurrectione Domini	(8-st.)	1607

c) Hymnen (4-st.) (Venedig, A. Gardano 1604)

Nr.	Textanfang	Liturg. Bestimmung
1	Qui condolens interitu =2. Str. v. "Conditor alme siderum" 4. Cujus forti 6. Laus honor	In adventu Domini
2	Tu lumen, tu splendor Patr. = 2. Str. v. Christe Redemptor omnium, Ex Patre ... 4. Sic praesens testatur 6. Nos quoque, qui sancto	In die nativitatis et circuitionis Domini
3	Salvete flores Martyrum 3. Gloria tibi Domine	In S. Innocentium
4	Ibant magi quam viderant = 2. Str. v. Hostis Herodes impie 4. Novum genus potentiae	In Epiphania Domini
5	Qui mane junctum = 2. Str. v. Lucis Creator optime 4. Gaelorum pulset	In Dominicis diebus
6	Qui mane junctum (alio modo)	
7	O lux beata Trinitas 3. Deo Patri sit gloria	In sanctae Trinitatis et in sabbatis

Nr.	Textanfang	Liturg. Bestimmung
8	Quo vulneratus insuper = 2. Str. v. Vexilla Regis prodeunt 4. Arbor decora et fulgida 6. O crux ave	In Dominica Passionis et in exaltatione Sanctae Crucis
9	Cujus corpus sanctissimum = 2. Str. v. Ad coenam Agni 4. Jam Pascha nostrum 6. Consurgit Christus tumulo 8. Gloria tibi Domine	In Dominicis tempore Paschalis
10	Quae te vicit clementia = 2. Str. v. Jesu, nostra redemptio 4. Ipsa te cogat	In Ascensione Domini
11	Qui paracletus diceris = 2. Str. v. Veni Creator Spiritus 4. Accende lumen 6. Per te sciamus	In Festo Pentecostes
12	Nobis datus, nobis natus = 2. Str. v. Pange lingua gloriosi 4. Verbum caro 6. Genitori Genitoque	In corporis Christi
13	Pange lingua (alio modo)	
14	Quodcumque vinclis	In cathedra S. Petri
15	Doctor egregie Paule	In conversione et com. S. Pauli
16	Sumens illud ave = 2. Str. v. Ave maris stella 4. Monstra te esse matrem 6. Vitam praesta puram	In Festis Beatae Virg.
17	Nuntius celso veniens = 2. Str. v. Ut queant laxis 4. Ventris obstruso	In Festo S. Joannis Baptistae
18	Ianitor coeli doctor = 2. Str. v. Aurea luce 4. Sit Trinitati	In Festo Apostolorum Petri et Pauli

Nr.	Textanfang	Liturg. Bestimmung
19	Amore currit saucia = 2. Str. v. Pater superni luminis 4. O vera Christe caritas	In Festo S. Mariae Magdalenae
20	Petrus beatus catenarum.	In Festo St. Petri ad Vincula
21	Quicumque Christum quaeritis 3. Hic ille Rex 5. Gloria tibi Domine	In Festo Transfig. Dom.
22	Audi benigne conditor 3. Multum quidem peccavimus 5. Praesta beata Trinitas	In diebus Quadrag.
23	Beata quoque agmina = 2. Str. v. Christe redemptor omnium, cons. 4. Martyres Dei inclyti 6. Gentem auferte perfidam	In Festo Sanctorum omnium
24	Vos saecli justi judices = 2. Str. v. Exsul.et coelum laudibus 4. Quorum praecepto 6. Deo Patri sit gloria	In Communi Apost. et Evangelistarum
25	Sermone blando angelus = 2. Str. v. Tristes erant Apostoli 4. Quo agnito discipuli 6. Gloria tibi Domine	In Apostolorum et Evangelistarum Tempore Paschali
26	Hic nempe mundi gaudia = 2. Str. v. Deus tuorum militum 4. Ob hoc precatu supplici	In Commune unius Martyris
27	Hi sunt quos retinens = 2. Str. v. Sanctorum meritis inclita 4. Caeduntur gladiis 6. Te summa Deitas	In Communi plurimorum Martyrum
28	Qui pius prudens = 2. Str. v. Iste Confessor 4. Unde nunc noster chorus	In Natali Confessorum

Nr.	Textanfang	Liturg. Bestimmung
29	Iste Confessor (alio modo)	
30	Qui pascis inter lilia = 2. Str. v. Jesu, corona Virginum 4. Te deprecamur largius	In Natalitiis Virginum et Martyrum
31	Fortem virili pectore 3. Carnem domans 5. Deo Patri sit gloria	In Festo sanctarum mulierum
32	Nova veniens e coelo = 2. Str. v. Urbs Jerusalem beata 4. Tunsionibus, pressuris	In dedicatione Ecclesiae

d) Lamentationen (4-st.) (Venedig, A. Gardano 1587)

Feria V in Coena Domini

Lectio prima: Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae

Aleph (I, 1)
Beth (I, 2)
Ghimel (I, 3)

Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum

Lectio secunda: Vau (I, 6)
Zain (I, 7)
Heth (I, 8)

Jerusalem convertere ...

Lectio tertia: Iod (I, 10)
Caph (I, 11)
Lamed (I, 12)

Jerusalem convertere ...

Benedictus Dominus Deus Israel (Canticum Zachariae, Luk. I, 68, 70, 72, 74, 76, 78)

Miserere mei Deus (Ps. 50, Vs. 1, 5)

Feria VI in Parasceve

Lectio prima: De Lamentatione Jeremiae Prophetae

Heth (II, 8)
Teth (II, 9)
Jod (II, 10)

Jerusalem convertere ...

Lectio secunda: Lamed (II, 12)
Mem (II, 13)
Nun (II, 14)

Jerusalem convertere ...

Lectio tertia: Aleph (III, 1)
Aleph (III, 2)
Aleph (III, 3)

Jerusalem convertere ...

Benedictus Dominus Deus Israel (Text wie Feria V)

Miserere mei Deus (Ps. 50, 1)

Tertia die (Sabbato Sancto)

Lectio prima: Lamentatione Jeremiae Prophetae

Heth (III, 22)
Heth (III, 23)
Heth (III, 24)

Jerusalem convertere ...

Lectio secunda: Aleph (IV, 1)
Beth (IV, 2)
Ghimel (IV, 3)

Jerusalem convertere ...

Lectio tertia: Incipit oratio Jeremiae Prophetae

(V, 1-11)

Jerusalem convertere ...

Et erexit cornu salutis (Canticum Zachariae
Luk. I, 69, 71, 73, 75, 77, 79)

Popule meus quid feci tibi

Stabat Mater (Vers, 1-6. Reliqui versus possunt decantari super quamlibet versiculum)

O salutaris hostia

e) Magnificat

Magnificat primi toni (5-st.)	Modena, Arch. capit. Cod. mus. V
Magnificat tertii toni	"Psamodia Vespertina integra omnium solemnitatum quinis vocibus ..." (F. & S. Tini, Mailand 1596)

2. Individualdrucke

Horatii Vecchii Mutinensis, Canonici Corigienses, Lamentationes cum quattuor paribus vocibus. Cum privilegio. Venetijs, apud Angelum Gardanum 1587

Motecta Horatii Vecchii Mutinensis Canonicus Corigiensis, quaternis, quinis, senis et octonis vocibus. Nunc primum in lucem edita. Serenissimo Principi Guglielmo Palatino Rheni Comiti, et utriusque Bavariae Duci ecc. Dicata. Cum privilegio. Venetijs apud Angelum Gardanum 1590

Sacrarum Cantionum Horatii Vecchii in Cathedrali Ecclesia Mutinae Musicae magistri. Quinque, sex, septem et octo vocibus, liber secundus. Nunc primum in lucem editus. Venetijs apud Angelum Gardanum 1597

Hymni qui per totum annum in Ecclesia Romana concinuntur, partim brevi stilo super plano cantu, partim proprio (M) arte. Ab Horatio Vecchio Mutinensi Musices Moderatore apud Serenissimum Caesarem Estensem Mutinae Ducem, nuper elaborati cum quatuor vocibus, nunc primum in lucem editi. Cum Privilegio. Venetiis, apud Angelum Gardanum 1604

Horatii Vecchii Mutinensis Musicae Professoris Celeberrimi Missarum senis et octonis vocibus. Liber primus. Per Paulum Bravusium Mutinensis ejus discipulum Amantissimum nunc primum in lucem editus. Venetiis, apud Angelum Gardanum et Fratres 1607

Li Bassi delle Messe et Mottetti / a sei et otto voci. Di Oratio Vecchi da Modona. Novamente stampati in Venetia / appresso Angelo Gardano et Fratelli 1608

3. Sammeldrucke mit geistlichen Werken Vecchis

RISM 1596[1] Psalmodia Vespertina ...
(Magnificat tertii toni)

1598[2] Sacrae symphoniae ...
(Motetten Nr. 6, 8, 29, 36, 40, 49)

1600[2] Sacrarum symphoniarum continuatio
(Motetten Nr. 1, 24, 38, 50, 59
"Benedictus Dominus Deus Israel"
aus Lamentationen 1587, Feria V)

1609[1] Florilegium sacrarum cantionum ...
(Motette Nr. 49)

1612[1] Missae senis et octonis vocibus ...
(Enthält die 4 Messen des Individualdruckes von 1607)

1612[3] Promptuarii musici ...
(Motetten Nr. 9. 39, 60)

1613[1] Sacrae symphoniae diversorum ...
(Motetten Nr. 8, 29, 36, 38, 40, 49, 50)

1613[2] Promptuarii musici ...
(Motette Nr. 2)

1617[24] Nova musices organicae tabulatura
(Motette Nr. 20)

1621[2] Florilegii Musici Portensis ...
(Motette Nr. 60)

1622[2] Promptuarii musici concentus ...
(Motette Nr. 61)

1623[2] Promptuarii musici ... Pars altera
(Motetten Nr. 8, 36)

1626[2] Deliciae sacrae musicae ...
(Motette Nr. 26)

1626[3] Rosarium litaniarum ...
(Motette Nr. 37)

1626[4] Corona sacra connexa ex flosculis ...
(Motette Nr. 26)

4. Handschriften

(Ohne Anspruch auf Vollständigkeit)

Berlin, Deutsche Staatsbibliothek
Ms. L 282, pag. 116-177: Sämtl. Mot. 1590

Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Dep. d. St. b. Tübingen
Mus. ms. 40028; "Ecce Virgo sancta" (S. 31)
"O Domine Jesu Christe" (S. 52)
"Domine Deus noster" (S. 94)
Mus. ms. 40039: "Decantabat populus" (Nr. 117)

Breslau, Kat. Bohn Ms. 12: "Quem vidistis pastores" (Nr. 83)
Ms. 18: "Stetit Jesus in medio disc." (Nr. 102)
"Repleti sunt omnes" (Nr. 144)
Ms. 19: "Repleti sunt omnes" (Nr. 18)
Ms. 20: "Sacrabo cor et corpus" (Nr. 251)
"Repleti sunt omnes" (Nr. 257)
Ms. 21: "Missa super Se desio fuggier" (Nr. 17)

Cambridge, Fitzwilliam Museum
Mus. ms. Nr. 107: "En dilectus meus"

London, British Museum
Add. MS. 14398, f. 91b: "Domine exaudi orationem"
Add. MS. 18936-9, f. 44 (vol. III f. 26):
"Misericordias Domini"

Modena, Archiv des Domkapitels
Cod. mus. V: "Missa Julia" (pag. 2-27)
"Magnificat primi toni" (pag. 38-51)

Nürnberg, Landeskirchl. Archiv
Ms. Fenitzer IV. 2° 226: "Quem vidistis pastores"

Wien, Oesterreichische Nationalbibliothek
Ms. 16703: "Domine exaudi orationem meam" (Nr. 11)
"Peccantem me" (Nr. 12)
Ms. 16705: "Euge serve bone" (Nr. 52)

5. Vorreden der Individualdrucke

Lamentationen 1587

Al molto Illustre et Reverendiss.
Signor mio colendissimo
Monsig. Sisto Visdomini Vescovo di Modena

Non v'è chi niega, Reverendiss. Sig., che la Musica non debbia essere in ogni tempo, e più anche nei giorni santi, intelligibile e chiara à tutti, perchè questa candidezza d'armonia è più capace al comun senso de gli ascoltanti non è dubbio, che non è per l'ordinario la Musica da dotta mano elaborata, laquale spesse volte aviene, che in vece di rapir gli animi altrui alla devotione, gli confonde, e gli distempra in maniera, ch'essi non sanno udir'altro che armonia senza l'anima delle parole; però ho preso fatica di porre in Musica queste lagrime di Geremia Profeta con speranza (ne ciò mi sia ascritto à superbia)non solo di apportar consolatione à gl'animi devoti, ma d'haver ancho in parte sodisfatto al desiderio di V. Sig. laquale ama tanto (ne senza ragione) questo genere di Musica; Ne mi curerò ch'altri dica che questa sia fatica di poco Studio, poscia che se per mezzo di queste semplici note altri s'innalzerano alla contemplazione di Dio, havrò fatto assai; e conseguito il fine, perchè chi volesse star sempre su l'arte esquisita, in questi giorni santi, si direbbe col Poeta Horatio: Sed nunc non erat his locus; Dirò solo che chi diletta ha la ver'arte; V. Sig. accetti dunque questo humil dono che à lei consacro, che si come le cose vili diventano pregiate tosto che si locano nel Tempio, così questo diventerà di gran pregio all'hor che fatto suo si venga à locar nel Tempio della Sua bontà; e con questo le bacio le mani, Dio la feliciti à miglior fortuna. Di Correggio il dì 17 marzo 1587.
Di V. S. Molto Illustre & Reverendis.
Devotiss. Ser.
Horatio Vecchi

Motetten 1590

Serenissimo Principi Guglielmo Palatino

Rheni Comiti, et utriusque Bavarie Duci etc. Dicata

Cum nemini, Serenissime Princeps, in toto terrarum orbe obscurum sit, te non solum veterem maiorum tuorum de omnibus in vario scientiarum genere excellentibus viris benemerendi consuetudinem constantissime retinere, praesertim verò de ijs, qui se musicae studio dediderunt, qua mirifice ipse delectaris, verum etiam augere, quotidieq; novum in tuam Familiam decus inferre, ingenijs favendo, et nullum commodum nullumq; ornamentum doctis homnibus deesse patiendo: unde fit, ut concursus ad te tanquam ad novum Meceanatem quotidie fiant doctissimorum virorum. Et eorum maxime, qui in musicae methodo magnopere excellunt: ego quoque commotus fama laudum tuarum, cum saepenumero egregios viros omnia de te summa praedicantes audiverim, te prorsus incredibili studio observare coepi. Quam quidem

observantiam nulla unquam apud me delevit oblivio, sed ipsa die potius aucta est, et ad summum perducta. Itaque cum nihil mihi posset iucundius contingere, quam ut haec ad te observandum animi mei propensio aliqua non vulgari ratione tibi innotesceret, omnem mentem in hoc fixi et locavi, ut aliquam occasionem invenirem, quae meae voluntati responderet. Quod cum a fortuna adhuc mihi denegatum esset, statui aliquam per me ipsum excogitare. Cum igitur labores meos, quod ad Ecclesiam primos edere decreverim, hos tibi, optime Princeps, dicandos esse duxi, quare nunc proposito Illustri tuo, venerabilique omnibus nomini in manus hominum trado. Quibus quidem vigilijs meis fore confido, ut me, quae tua est humanitas, in eorum numero, qui sub tua clientela sunt, esse sustineas, tunc enim tibi potero quam meus animus sit ad te unum praecipue venerandum colendumq; addictus, facilius demonstrare. Praeterea ut eruditos illos viros, qui apud te sunt, cuius hominum generis semper domus tua referta fuit, de facie notos (virtutum notitiam non desidero, virtutes enim eorum omnibus iam patent) habere mihi contingat. Quae omnia si consequar, sane non exiguos huius mei munusculi fructus retulisse extimabo. Quod quidem parvum est, neq; amplitudine tua dignum: sed velim spectes animi magnitudinem, non rei tenuitatem, quae tamen tua praestanti humanitate sublevabitur.

Horatius Vecchius Humilimus Servus

Sacrarum Cantionum 1597

Admodum Reverendis et colendiss. PP. Abbatibus

Sacrae Congregationis Cassinensis Alias Sanctae
Iustinae de Padua, in Domino amantissimis.

Triplici de causa has meas Sacras Cantiones sacrae Cassinensi Congregationi Mihi dicandas esse censui; prima quod aliqua ratione mei animi grati aliquam significationem ostendere debeo, cum superioribus diebus ab eade congregatione mihi sit concessum ut in numero suorum filiorum sim connumeratus una cum omnibus gratijs, et Indulgentijs gratiosis literis à VV. RR. DD. concessis, quod quidem nisi suis amicis, et aliqua ratione de se benemeritis non conceditur. Altera quidem est quod hae cantiones natae atque altae sunt intra suos domesticos parietes, quas quidem aliqua animi propensione in huiusmodi res sacras, pietateq; in Deum, extrema manu perficere volui. Quamobrem iure quidem optimo, ut vestrum opus vobis quidem maxime debetur. Tertia est, quod me ad hanc dedicationem maxime impulit, quod iam diu ita naturali quadam animi devotione ita sum in istam congregationem affectus, cum in ipsa ipsis oculis cernam ea omnia reperiri, quae ad perfectam obedientiam, sumam bonitatem, sumamque gravitatem, moresq; integerrimos, atque omnia ea, quae perfectam Religionem pertinent. Quod si hae sacrae cantiones propter Musicalis artis excellentiam non erunt, qui Deus est, vobis grata, atque commendata esse debent: licet utrumque non ingratum vobis esse confido. Magna enim animi attentione in Divi Petri vestra Ecclesia Mutinae honorifice fabricata à vobis audiri facile intellixi, ex quo in spem venio fore ut hos meos labores vestris sacris nominibus exornatos vestris auribus non ingratos futuros esse confidam.

Deus Opt. Max. faxit, ut diu felices vivatis. Venetijs die decimo Aprilis 1597.

RR. PP. VV. Deditissimus servus

Horatius Vecchius

Hymnen 1604

Illustr. mo ac Reverend. mo D. D. Wolphango Theodorico

Archiepiscopo Salisburgensi, Sanctae Sedis Apostolicae

Legato nato, atque Inclytae Germaniae Primati Dignissimo

Principi Clementissimo.

Ex omnibus ijs sacrae paginae verbis, Illustrissime ac Reverendissime Princeps, quae a legentibus perspicue, diserteque forent pronuncianda, meo quidem iudicio, quae Lamentations Hieremiae Prophetae vulgo concinuntur principem videntur locum obtinere, in illis enim Christi Domini passionis mysteria meditamur, in istis sanctorum laudibus audiendis operam animarum saluti dabamus utilissimam; Enimvero quanto distinctius haec quantoque clarius proferri deberent si musicis fuerint associata concentibus? Hinc est quod in huiusmodi verbis harmonice vestiendis, apta quaedam ad puritatem augendam: et devotionem excitandam, magis quam elaborati operis artificium forma desideratur, sic einim auditoris rapitur animus et amabili quadam simplicitate delectatur: Quamobrem ego audacior fortasse, quam felicior me ad totius anni Hymnos componendos contuli, ea scilicet ratione, ut stylo quidem brevi, sed non obscuro, facili, sed qui nec serpat, a me scriberentur; De medio igitur, ut inquit ille, harmonia sumpta, quippe quae omnibus sit acceptissima, illud enixe contendi, ut plani, firmive cantus perfecti moduli, verbaque ipsa praecipue possint audiri quam facillime, nihil habens antiquius, quam si eundem devoti animi sensum, quo a me fuere compositi, in audientibus excitarem, eoque rerum caelestium amore vehementissime inflammarem. Quinimo ut Auditores quid verba sibi velint faciliori negotio intelligerent, feci, ut omnes unius Hymni versiculi sub eodem rithmo concinerentur, nam iisdem modulis, quasi cantiunculis quibusdam repetitis astantium augetur delectatio; et cantorum labor quamplurimum minuitur. Neque vero id a me factum esse existimandum est ut laboribus, qui in componendo exhauriuntur, parcerem, eosque subterfugerem, sed ut audientium aures gratius dulciusque mulcerem; iuxta illud:

Haec placuit semel, haec decies repetita placebit Tibi igitur. Illustrissime Reverendissimeque Princeps, meas hasce lucubrationes meque ipsum praecipue, nuncupo, dicoque, mihi enim soli conscius esse non possum tuorum in me meritorum, eorumque munerum, quae superioribus annis a tau singulari humanitate in me sunt profecta; sed illud enitor, ut omnibus tua in me munificentia sit apertissima, ac ne mihi ingrati animi nota turpiter iniuratur; cum praesertim quae Principibus viris sunt promissa, votorum speciem quandam prae se fe-

rant: Quod si hoc, qualecumque est munusculum serena fronte susceperis, tum vero me omnia consequuturum existimabo, si illud interim monuero, nolle me hoc tempore longas, de more, tuae familiae Serenissimae domesticque splendoris hostorias texere; neque enim is locus est, neque si vellem, vires sufficerent, omnia tamen brevi quasi giro complectar, si te Archiepiscopum, Legatum et Principem, quasi novum Trimegistum, ter nempe magnum, praedicavero. Vale.

Venetiis - Die ultimo Augusti MDCIIII.

Tuae Illustrissimae Reverendissimaeque Dominationis

Devotissimus certissimusque servus

Horatius Vecchius

6. Formen der Motetten

	Sammlung 1590	Sammlung 1597
A Motetten mit c. f.		29, 21
B Offene Formen		
1. Ohne formale Gliederung	45, 46,	34, 40, 58
2. Mit themat. Ausspinnung des Schlusses	3, 4, 19, 44, 47, 62	24, 38
C Geschlossene Formen		
1. Motetten ohne Wiederholung		
a) zweigliedrig AB	7, 18	33, 63
b) dreigliedrig ABC	16, 25, 35	53
	42, 49, 54	
c) mehrgliedrig ABCD ...	5, 14, 23, 43	28, 32, 41, 55
2. Motetten mit themat. Wiederholung		
a) des Schlussgliedes		59
b) eines Binnengliedes	1	
c) beider Teile (ABAB)	36	
3. Motetten mit notengetruer Wiederholung		
a) des Schlussgliedes (Refr.)		
dreigliedrig ABCC	13	31, 48
mehrgliedrig		27
b) des Anfangsgliedes als Schlussglied (Rahmenform)	6, 8, 12, 61	17
c) Ritornellform ABCBD ...	10, 11, 26, 56	22, 50, 57

7. Bibliographie

Literatur

Abert, A. A. — Die stilistischen Grundlagen der Cantiones Sacrae von Heinrich Schütz (Diss. Berlin 1935)

Arnold, Denis: — Andrea Gabrieli und die Entwicklung der "cori-spezzati"-Technik (Die Musikforschung XII. Jahrg. 1959, S. 258-274)

Beck, Hermann: — Probleme der venezianischen Messkomposition im 16. Jahrh. (Bericht über den MW.-Kongress 1956, S. 35-40 Graz-Köln 1958)

Boetticher, Wolfg.: — Orlando di Lasso und seine Zeit (Kassel 1958)

Zum Spätstilproblem im Schaffen Orlando di Lassos (Kongressbericht Köln 1958, Seite 69-71)

Croll, Gerhard: — Zu Tromboncinos "Lamentationes Jeremiae" (Collectanea historiae musicae 1957, S. 111)

Einstein, Alfred: — The Italian Madrigal (Princeton-New Jersey 1949)

Engel, Hans: — Luca Marenzio (Florenz 1956)

Eppstein, Hans: — Nicolas Gombert als Motettenkomponist (Diss. Bern. Würzburg 1935)

Fellerer, Karl Gustav: — Zum Klangproblem der Stilwende des 16. Jahrhunderts (Jahrb. Peters 1937, S. 45-57)

Palestrina, Leben und Werk (Schwann, Düsseldorf 2° 1960)

Zum Wort-Ton-Problem in der Kirchenmusik des 16./17. Jahrhunderts. (Studien zur Musikwiss., 25. Bd. 1962, Festschr. Erich Schenk, S. 183-192)

Forchert, Arno: — Das Spätwerk des Michael Praetorius (Berlin 1959)

Gerber, Rudolf: — Die Textwahl in der mehrstimmigen Hymnenkomposition des späten Mittelalters (Kongressbericht Lüneburg 1950, S. 75-79)

Günther, Renate: — Motette und geistliches Konzert im Schaffen von Alessandro Grandi (ca. 1547-1630) Diss. Berlin 1960)

Hermelink, Siegfried: — Dispositiones Modorum (Schneider, Tutzing 1960)

Hol, Johannes: Horatio Vecchi als weltlicher Komponist
Erster Teil: Horatio Vecchis Leben (Diss. Basel 1917)
Horatio Vecchis weltliche Werke
(Leipzig-Strassburg-Zürich 1934)

Illing, Carl-Heinz: Zur Technik der Magnificat-Komposition des 16. Jahrhunderts (Diss. Kiel 1936)

Kiwi, Edith: Studien zur Geschichte des italienischen Liedmadrigals im XVI. Jahrhundert (Diss. Berlin 1937)

Klassen, Johannes: Das Parodieverfahren in der Messe Palestrinas (Kirchenmusikal. Jahrb. 38. Jahrg. 1954, S. 24-54)
Zur Modellbehandlung in Palestrinas Parodiemessen (KM-Jahrb. 39. Jahrg. 1955, S. 41-55)

Lipphardt, Walther: Die Geschichte des mehrstimmigen Proprium Missae (Heidelberg 1950)

Mayr, Otto: Adam Gumpelzhaimer (Diss. München. Ausb. 1908)

Meier, Bernhard: Bemerkungen zu Lechners "Motectae Sacrae" von 1575. (AfMw XIV, 1957, S. 83-101)

Meier, Bernhard: Alter und neuer Stil in lateinisch textierten Werken von Orlando di Lasso (AfMw XV, 1958, S. 151-161)

Molitor, Raphael: Die nachtridentinische Choral-Reform zu Rom. Bd. II (Leipzig 1902)

Neyses, Joseph: Studien zur Geschichte der deutschen Motette des 16. Jahrhunderts. I. Teil: Die Form der Hasslerschen Motette (Diss. Bonn 1927)

Osthoff, Helmuth: Einwirkungen der Gegenreformation auf die Musik des 16. Jahrhunderts (Jahrb. Peters 1934, S. 32-50)

Pancaldi, Evaristo: La Capella Musicale del Duomo di Modena dal 1583 al 1604 (Atti e Mem. della Deputaz. di St. Patr. per le Antiche prov. Moden. serie VIII, Bd. I, Modena 1948)

Rebscher, Georg: Lambert de Sayve als Motettenkomponist (Diss. Frankfurt 1959)

Robbins, Ralph Harold: Beiträge zur Geschichte des Kontrapunkts von Zarlino bis Schütz (Diss. Berlin 1938)

Rodgers, James Bruce: The Madrigals of Orazio Vecchi (Univ. of California, Los Angeles 1954)

Roncaglia Gino: La Capella musicale del Duomo di Modena (Florenz 1957)
Documenti inediti su Orazio Vecchi, la sua famiglia e l'allievo Geminiano Capilupi (Collectanea historiae musicae II, 1957, S. 367)

Schrade, Leo: Von der "Maniera" der Komposition in der Musik des 16. Jahrhunderts.
(ZfMw., 16. Jahrg. 1934, S. 3-20, 98-117, 152-170)

Schwartz, Rudolf: Hans Leo Hassler unter dem Einfluss der italienischen Madrigalisten.
(Vierteljahrsschrift f. Mw. IX, 1893, S. 1)

Vecchi, Orazio: Contributi di studio nel 4. centenario della nascita.
(Modena, Accademia di Scienze, Lettere e Arti, 1950)

Wiesenthal, Roselore: Giovanni Gabrieli.
(Diss. Jena 1954)

Winter, Carl: Ruggiero Giovannelli. (München 1935)

Winterfeld, Carl von: Johannes Gabrieli und sein Zeitalter.
(Berlin 1834)

Wolff, Hellmuth Christian: Die Musik im alten Venedig
(Festschr. H. Besseler 1961, S. 291-303)

Zenck, Hermann: Zarlinos "Istitutioni harmoniche" als Quelle zur Musikanschauung der italienischen Renaissance.
(ZfMw. XII, 1929, S. 540-578)

Neudrucke geistlicher Werke von Orazio Vecchi

Commer, Fr.: Musica Sacra (Berlin, Regensburg 1839-1887)
"Quem vidistis pastores?" (Bd. XXVII)
"O Jesu Christe miserere" "
"Benedictus Dominus" "
"Cantemus laetis vultibus" (Bd. XXIII)

Lück, S.: Sammlung ausgezeichneter Kompositionen für die Kirche. (1884-1885)
"Alleluja, laudem dicite Deo" (Bd. III)

Pancaldi, Evaristo: Canticum B. Mariae Virginis Horatii Vecchii mutinensis nunc primum in lucem editum ab Evaristo Pancaldi Metropolitanae Musices Magistro; Bononiae, C. Venturi editor 1912.

Proske, Carl: Musica Divina, Tom. II, Annus primus
Liber Motettorum (Regensburg 1855)
"Cantabo Domino"
"Erat Jesus"
"Euge serve bone"
"Velociter exaudi me"

Proske, Carl: Selectus novus missarum (Regensburg 1861)
Bd. II, Nr. 16: Requiem

Torchi, Luigi: L'arte musicale in Italia (1897-1907)
"Beati omnes qui timent Dominum" (Bd. II, S. 293)
"Cantemus laetis vultibus" (Bd. II, S. 277)

Schrade, Leo: Monteverdi, Werk und Geschichte. (Augsburg 1950)

Torchi, Luigi: L'arte musicale in Italia (1897-1907) Bd. II, Nr. 10: Repertoriumwerke der Musik 16. Jahrhundert (Zitiert: 16. Jahrg. 1934, S. 9-20, 98-117, 152-170)

Wolf, Rudolf: "Canonus Iaetis erhebet" (Vierteljahrsschrift f. Mw. IX, 1893, S. 1) Ein Motet aus Orlandos Madrigalen II, S. 277)

Vecchi, Orazio: Contributi di studio nel 4. centenario della nascita. (Modena, Accademia di Scienze, Lettere e Arti, 1950)

Wiesenthal, Roselore: Giovanni Gabrieli. (Diss. Jena 1956)

Winter, Carl: Ruggiero Giovannelli. (München 1935)

Winterfeld, Carl von: Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. (Berlin 1834)

Wolff, Hellmuth Christian: Die Musik im alten Venedig (Festschr. H. Besseler 1961, S. 291-303)

Zenck, Hermann: Zarlinos "Istitutioni harmoniche" als Quelle zur Musikanschauung der italienischen Renaissance. (ZfMw. XII, 1929, S. 540-578)

Neudrucke geistlicher Werke von Orazio Vecchi

Commer, Fr.: Musica Sacra (Berlin, Regensburg 1839-1887)
"Quem vidistis pastores?" (Bd. XXVII)
"O Jesu Christe miserere" "
"Benedictus Dominus" "
"Caetemus laetis vulibus" (Bd. XXIII)

Lück, S.: Sammlung ausgezeichneter Kompositionen für die Kirche. (1804-1823)
"Alleluja, laudem dicite Deo" (Bd. III)

Pancaldi, Evaristo: Canticum B. Mariae Virginis Horatii Vecchi mutinensis sane gratissimum ac lectu editum ab Evaristo Pancaldi Metropolitanae Musicae Magistro, Bononiae, C. Venturi editor 1612.

Proske, Carl: Musica Divina. Tom. II. Anno primus
Liber Motetorum (Regensburg 1855)
"Cantate Domino"
"Erat Jesus"
"Erge servo tuo"
"Velociter exaudi me"

Speciosa facta es

Sacrarum Cantionum 1597, pag. 1

Cantus

Speci - o - sa fa - - cta es, fa - - cta es, fa - - cta es et su - a - et su - a - vis

Altus

Spe - - ci - o - sa fa - - cta es

Quintus

Tenor

Spe - - ci - osa

Bassus

Spe - - ci - o - sa fa - cta es et su -

Spe - - ci - o - sa fa - - cta es, fa - - - - - fa - cta es, fa - - - - - - - cta es et

vis, et sua - vis in de-li-ci-is tu-is,

in deli-ci-is tu-is, in deli-ci-is tuis,

- - cta es in deli-ci-is tu-is, in deli-ciis tu-is

sua - vis in delici-is tu-is, et su-a - vis in de-

a - vis in de-lici-is tu-is, in deli-

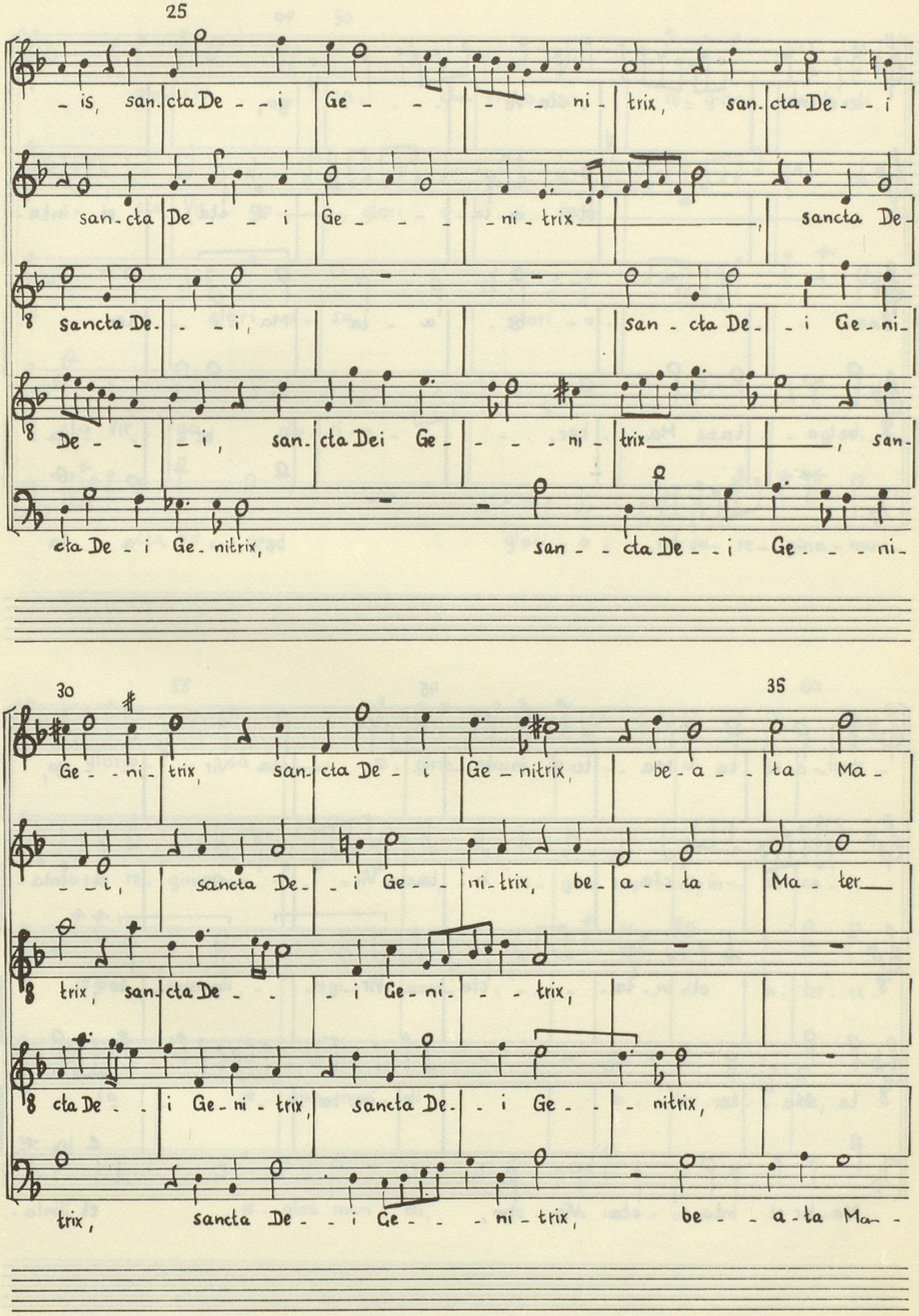
et su-a - vis in deli-ci-is, in de-li-ci is tu-

in deli-ci-is, in deli-ci-is tu-is,

et su-a - - - - vis

lici-is tu-is, in deli-ciis tuis, san-cta

ciis tu-is, et su-a-vis in de-lici-is tu-is, san-


25
is, san-cta De - - i Ge - - - - ni - trix, san-cta De - - i
san-cta De - - i Ge - - - - ni - trix, sancta De-
sancta De- - - i, san - cta De- - i Ge - ni-
De - - - i, san-cta Dei Ge - - - - ni - trix, san-
cta De - i Ge - nitrix, san - - cta De - - i Ge - - - ni-
30
35
Ge - - ni - trix, san-cta De - i Ge - nitrix, be - a - - ta Ma -
- - i, sancta De - - i Ge - - ni - trix, be - a - - ta Ma - ter
trix, san-cta De - - - i Ge - ni - - - trix,
cta De - - i Ge - ni - trix, sancta De - - i Ge - - - nitrix,
trix, sancta De - - i Ge - - - ni - trix, be - - a - ta Ma -

ter et inta - - - - cta Vir - - - - go,

et in - ta - - - - - cta, et inta -

be - a - ta Ma - - ter

be - a - ta Ma - - ter, be - - - a -

- - - - - ter, be - - - a - ta

be - a - ta Ma - ter et in - ta - - - - cta Vir - - - go,

- - - - - cta, in - tacta Vir - - - go, et inta -

et in - ta - - - cta Vir - - - go,

ta Ma - ter et in - ta - - - - -

Ma - ter et inta - - cta Vir - go, et inta -

50

glo- rio - - sa, glo- ri - o - sa re - gina mun - di,

- - cta Vir - go, glori - o - - sa, glo-

glori - o - sa, glori - o - - - - - sa

cta Vir - go, glo- ri - o - - - - - sa, glori - o-

- - - cta Vir - - go, glori - o - - - sa re - gina mun-

55 60

glorio - - sa re - gina mun - - - di in - terce -

riosa re - gina mun - - - - di, re - gina mun - di, in - ter - ce - - -

regina mun - di, regi - na mun - - - - - - di in - ter - ce -

- sa re - gina mun - di in - - ter - ce - - de,

di, re - gina mun - di, re - gina mun - di

de pro no - - bis, in - - ter - ce - de pro no - - - - - bis.

de, inter - ce - de, in - ter - - - ce - de pro no - - - - bis.

de pro no - - - - bis, in - ter - ce - de pro no - - bis.

in - ter - ce - de pro no - - - - - - bis.

in - ter - ce - de pro no - - - - - - bis.

Osculetur me

Prima Pars

Motecta 1590 pag. 14-15

Cantus

O - scu - letur me o - sculo o - ris su - - i,

Sextus

O - scu - letur me o - sculo oris su - - - - i, o -

Quintus

O - scu - letur me o - sculo oris su - i,

Altus

O - scu - letur me o - sculo oris su - - - - i,

Tenor

O - scu -

Bassus

O - scu -

o - sculo o - ris su - - - i, o - sculo oris su - i quia nigra sum

scule - - tur me osculo o - ris su - - - - i quia nigra sum

o - sculo oris su - i quia nigra sum

o - scu - le - tur me o - sculo oris sui quia nigra sum

le - - tur me o - scu - lo oris su - - i quia nigra sum sed

letur me, o - sculetur me o - sculo oris su - - - i quia nigra sum

15 20

sed for - - mo - sa. No - li - - te me conside - ra - re, no-

- sed for - mo - sa. Noli - te me conside - ra - re, noli -

sed for - mo - sa. Noli - te me conside - ra - re, no-

sed formo - - sa. no - li - te me con - side - ra

formo - - sa. noli - - te me con - sidera - re

sed for - mosa. noli - - te me conside - ra -

25

li - te me con - side - ra - re quod fu - - sca sim, qui - a decolo -

te me con - si - dera - re quod fu - sca sim, qui -

li - te me con - si - dera - re quod — fu - - - sca sim,

re quod fusca sim, quod fu - - - sca sim, qui - a de-

quod fu - sca sim, quod fu - - sca sim,

quod fu - sca sim,

ra - - vit me sol ——, qui - a deco - lora - vit, de-

a deco - lo - ra - vit me sol ——, de - co - lo - ravit me, de-

qui - a decolo - ra - - vit me sol.

coloravit me sol, qui - a de - coloravit me sol, de-

qui - a de - colo - ra - - vit me —— sol ————, de-

qui - a de - coloravit me sol ————,

35 40

colora - vit me sol. Et —— i - - deo di - xit mi - hi rex.

colora - - vit me sol ———— . Et i - deo di - xit mi - - hi rex.

Et i - - de - o di - - xit mi - hi rex ——.

colora - vit me - - sol. Et i - - de - o di - xit mi - - hi rex.

colora - - vit me sol. Et i - - deo di - xit mi - - hi rex.

Et i - deo di - xit mi - hi rex.

45

Ec-

Ec - ce tu pul - chra es a - mica me - - - - - a,

a - mica me - - a

Ec - ce tu pul - chra es amica me - a, a - mica me - - a

Amica me - a, amica me - a

A - mica me - a

50

55

ce tu pul - chra es amica me - - - a, a - mica me -

ec - - - ce tu pul - chra es a - mica me - a, a - mica me

ec - ce tu pulchra es a - mica me - - a, a - mica me - - -

ec - ce tu pulchra es amica me - a.

—, ec - ce tu pul - chra es a - mica

—, a - mica me -

- - a, Et tu flos campi et lili-

- - a. Et tu flos campi, et tu flos campi

a. Et tu flos campi, et tu flos campi et

Et tu flos campi, et tu flos campi et lili-

me - a. Et tu flos campi

- - a. Et tu flos campi, et tu flos campi et

65 70

um convalli - um, et li - li - um convalli - um, et lili - um convalli-

et li - li - um convalli - um, et li - lium con- vallium, con-val - - -

li - lium con- vallium, et lili - um, et li - li - um convalli - um, et lilium con-

um convalli - um, et li - li - um conval - - li - um, et li - li - um con-

et li - lium con- valli - um, et li - li - um, et lili - um convalli-

li - lium con- vallium, et li - lium convallium, et lili - um conval - -

um. Al - le - lu - ja, allelu - ja, allelu - ja, al -

- li - um. Alle - lu - ja, allelu - ja, allelu - ja, allelu - ja al - lelu -

vallium. alle - lu - ja, alle - lu - ja, allelu - ja, al -

vallium. alle - lu - ja, alle - lu - ja, al - le - luja, al - - lelu -

um. Alle - lu - ja, allelu - ja, al - lelu - ja, alle - - luja,

- lium. alle - lu - ja, allelu - ja,

80 85

leluja, al - leluja, al - leluja, alle - lu - ja, al - lelu - ja —

ja, alle - - - - lu - ja, al - leluja, al - leluja, al -

lelu - ja, al - leluja, al - le - luja, alle - - - lu - ja, al -

ja, al - leluja, al - leluja, al - lelu - ja,

al - lelu - ja, al - leluja, al - leluja, al - leluja

al - - leluja, al - leluja, alle - lu - ja, alle - lu - ja,

alle-lu- ja, al-le-lu- - ja, al- le-lu-ja, al - le - lu - ja.

le - lu - ja, al - - le- lu - - ja, al - le - - - - lu - ja.

leluja, al - lelu - ja, al - le - - lu - ja, al - - - - le - luja.

al - lelu - ja, al - le - lu-ja, al - lelu - ja, al - le - - - - lu - ja.

al - - le - lu - ja, al - lelu - ja.

al - - lelu - ja, al - le - - lu - ja.

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

Band 14: *Archivalische Studien zur Musikpflege am Dom von Mantua 1510—1627*
Von Dr. Pierre M. Tagmann. 108 Seiten und 8 Bildtafeln, kart.

Band 15: *Orazio Vecchis geistliche Werke*
Von Dr. Raimund Rüegge. 107 Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen im Text und einem Notenanhang, kart.

BERNER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR MUSIKFORSCHUNG

Begründet von Prof. Dr. Ernst Kurth †, Universität Bern

Heft 3 Dr. Max Zulauf: Der Musikunterricht in der Geschichte des bernischen Schulwesens von 1528 bis 1798, 92 Seiten, Fr./DM 3.50

Heft 9 Dr. Christo Obreschkoff: Das bulgarische Volkslied, 106 Seiten, Fr./DM 4.80

Heft 10 Dr. Edith Schnapper: Die Gesänge des jungen Schubert, 168 Seiten, Fr./DM 8.—

Heft 12 Prof. Dr. Kurt von Fischer: Griegs Harmonik und die nordländische Folklore, 194 Seiten, Fr./DM 8.—

Heft 13 Dr. Hans von May: Die Kompositionstechnik T. L. de Victorias, 152 Seiten, Fr./DM 10.—

Heft 14 Dr. Dora C. Vischer: Der musikgeschichtliche Traktat des Pierre Bourdelot, 173 Seiten, Fr./DM 12.—

Heft 15 Dr. Hans Kull: Dvoraks Kammermusik, 203 Seiten, Fr./DM 16.—

Heft 16 Dr. Stella Favre-Lingorow: Der Instrumentalstil von Purcell, 116 Seiten, Fr./DM 9.50

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

Erhältlich in jeder Buchhandlung

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART