

**Zeitschrift:** Zürcher Taschenbuch  
**Herausgeber:** Gesellschaft zürcherischer Geschichtsfreunde  
**Band:** 6 (1883)  
  
**Artikel:** Ludwig Senfl von Zürich : ein Beitrag zur zürcherischen Kunstgeschichte  
**Autor:** G.R.Z.  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-984818>

### **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:** 23.02.2026

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

# Ludwig Senfl von Bürich.

---

## Ein Beitrag zur zürcherischen Kunstgeschichte

von G. R. Z.

---

Es ist eine eigene Sache um die Unsterblichkeit und die bleibenden Plätze in den Annalen der Kunst, die jeder Künstler, so gering auch sein Genie, so unentwickelt oder so handwerksmäßig sein Schaffen und Können sein mag, mit leichter Mühe erringt, wenn er sich nur darum zu bewerben beliebt. Wenige Jahre vergehen, und schon sind die Namen verschollen, denen man ewigen Bestand prophezeit hatte. Denn für das Publicum setzt sich die Kunstgeschichte, gerade wie die Weltgeschichte, aus einem halben Duzend Namen zusammen; was darüber hinaus ist, fällt der Vergessenheit anheim. Nicht immer ist dies Loos ein ungerechtes, aber in vielen Fällen ist es Pflicht, der Nachwelt zu zeigen, was vor uns ein großer Mann gedacht, und sich dankbar an frühere Meister zu erinnern, auch wenn ihr Name im Conversationslexicon nicht genannt sein sollte.

Für uns Schweizer wird diese Pflicht eine doppelte, wenn wir uns von den Geschichtschreibern sagen lassen müssen, daß die Schweiz „keinen großen Künstler hervorgebracht habe“<sup>1)</sup>. In dieser Allgemeinheit hingestellt, ist der Satz unwahr, wie das schon hundertmal bewiesen wurde, und die folgenden Blätter sind dazu bestimmt, noch einen neuen Beweis zu erbringen.

Damit es aber nicht scheine, als sei der Mann, dessen Bild gezeichnet werden soll, aus Patriotismus zum großen Künstler aufgestuft

---

<sup>1)</sup> Herbst, Encyclopädie der neuern Geschichte I, 25.

worden, wollen wir ihn mit den Worten der ersten Autorität auf musikgeschichtlichem Gebiet einführen. A. W. Ambros<sup>1)</sup> sagt über Ludwig Senfl: Eine durchaus geniale Natur, ein erstaunlicher Phantasie Reichthum und die vollkommenste Durchbildung des Meisters, der alle Mittel seiner Kunst kennt und das Schwierigste mit leichter und sicherer Hand beherrscht, begegnet uns in Ludwig Senfl. Man möchte sich nach seinen Werken, fährt Ambros fort, von ihm die Vorstellung einer etwa Mozart verwandten, feinen persönlichen Erscheinung machen, eine Illusion, die durch das augenscheinlich wolgetroffene Bildniß auf einer Medaille des k. k. Münzcabinets in Wien zerstört wird, welche ihn als einen Mann von kräftigen, beinahe derben Formen, aber auch mit einem überaus gewinnenden Ausdrücke von Biederkeit und Tüchtigkeit dareinsehend, darstellt<sup>2)</sup>. Andernorts nennt er Senfl den größten deutschen Liedereomponisten vor dem Umschwung der Musik im Jahre 1600, und in diesem Urtheil stimmen alle Musikhistoriker überein.

Nur uns Zürchern ist er unbekannt. Sein Name hat nie auf einem Concertprogramm gestanden, und wäre es auch bloß der Curiosität oder Pietät wegen gewesen. In dem Verzeichniß berühmter Züricher kommt er nicht vor. Sonderbar, zu seinen Lebzeiten stritten sich Basel und Zürich um die Ehre, seine Heimat zu sein. Gegen die allgemein verbreitete Annahme, Senfl sei von Basel gebürtig, schreibt Glarean, der lange mit ihm zusammengelebt und sein intimer Freund war, mit unverkennbarer Absicht an sechs Stellen: *Litavicus Senflius tigurinus, civis meus*, Ludwig Senfl von Zürich, mein Mitbürger. Und das Zeugniß Glareans zu verwerfen, liegt kein Grund vor, auch wenn die zürcherischen Geschlechterbücher den fraglichen Namen nicht kennen.

Um 1490 in Zürich geboren, genoß Senfl seinen ersten Unterricht in Basel und kam von da nach Innsbruck in die Kapelle Kaiser Maximilians I., woselbst Heinrich Isaak sein Lehrer war. Isaak war selbst

---

<sup>1)</sup> Geschichte der Musik, Band 3, p. 414.

<sup>2)</sup> Eine Abbildung dieser Medaille findet sich unsrer Arbeit vorangestellt.

eine berühmte Persönlichkeit; er war in Florenz Kapellmeister und bei Lorenzo magnifico in persönlicher Gunst gewesen und zugleich innig befreundet mit Josquin des Prés, und diesem wo nicht ebenbürtig, doch nahe verwandt. Nach Deutschland zurückgekehrt, wurde er Mitglied der kaiserlichen Kapelle in Innsbruck und pflegte nun das deutsche vierstimmige Lied, in welchem er vor sich seines Gleichen nicht hatte, und nachher nur von Einem übertroffen ward, der jetzt noch sein Schüler war. Wer erinnert sich bei dem Namen Jsaak nicht unwillkürlich an das Lied: Innsbruck, ich muß dich lassen, das später unter dem Titel: O Welt, ich muß dich lassen, in die Kirche verpflanzt wurde, und mit den Worten: Nun ruhen alle Wälder, O Welt, sieh hier dein Leben, heute noch gerne gesungen wird.

Senfl stand noch unter der ferula Jsaaks, als schon sein Name bekannt genug war, um eine Prophezeiung künftiger Größe zu rechtfertigen. Erinnern wir uns, daß wir im Anfange des 16. Jahrhunderts in der Blüthezeit des deutschen Humanismus uns befinden, da die Sprache und die Anschauungen der Griechen und Römer auf allen Gebieten maßgebend waren. Anders als in den Palästen der Medicäer machte sich in Deutschland der Humanismus geltend, er setzte sich hier „auf die Schulbank und wurde eine fleißige Gelehrte.“ Da war der berühmte Professor Conrad Celtes, der den Brauch einführte, zum Schlusse der täglichen Horazvorlesung eine Ode durch das ganze Auditorium singen zu lassen, und wer unter seinen Schülern einigermaßen musikalisch war, componirte drauf los, natürlich nicht ohne die haarscharfe lateinische Metrik gewissenhaft in der Musik anzuwenden. So haben uns Hofheimer, Gundelius, Judenkunig und Andere ganze Bücher voll Compositionen über Texte aus Horaz, Ovid, Martial, Catullus, Propertius hinterlassen. Aber nach der Ansicht des gelehrten Celtes war der Tonsatz seines Schülers Tritonius der beste, und als dieser selber Lehrer geworden, wurde nichts Anderes mehr gesungen. In seinem Alter griff Tritonius noch einmal auf seine „classischen Lieder“ zurück, verbesserte da und dort. Aber das jugendliche Feuer war verrauchet und er sagte: es sei nur Einer, der das

Werk glücklich zu Ende bringen könnte; ein Jüngling in der Kapelle Maximilians, seit jungen Jahren von Isaak unterrichtet, und dessen Gaben, wenn nicht Alles täusche, etwas Bedeutendes (*aliquid præclarum*) versprechen. Er meinte aber, fügt Minerius hinzu, meinen Ludwig Senfl. Wirklich sind eine bedeutende Anzahl solcher Compositionen von Senfl erschienen. Indessen müssen wir gestehen, die so scharf beobachteten metrischen Regeln machen für uns diese Musik ganz unergötzlich; sie erinnert uns, lächerlich genug, unwiderstehlich an die Furienchöre in Gluck's *Orpheus*, und wenn man meint, die Schrecklichen singen zu hören:

*Chi mai dell' Erebo, fra le caligine etc.*

so ist es vielmehr die Humanistenschule in Ingolstadt, welche ein vierstimmiges *Integer vitæ* oder *Mæcenas atavis* absingt.

Wir nehmen es weder Senfl noch Glarean übel, wenn sie im Sinne ihrer Zeit componiren wollten, was schon so viel Musik in sich trägt, daß es keine andere mehr ertragen kann. Aber wir werden sofort Senfl auf einem fruchtbareren Gebiete thätig sehen.

Es sind uns nicht eben viele Daten über seinen äußern Lebenslauf aufbewahrt. So viel wissen wir, daß Senfl im Jahr 1519 in Wien war, wo er eine Cantate auf den Tod Maximilians aufführte. Und wenn Karl V. ihm am 19. Februar des folgenden Jahres ein Geschenk von 20 Gulden rheinisch macht, so läßt das wohl voraussetzen, daß Senfl dem Kaiser bei der Thronbesteigung einen musikalischen Glückwunsch gebracht hatte. Wenige Jahre später finden wir unsern Zürcher in München, diesmal als Kapellmeister des Herzogs Wilhelm von Baiern. Damit hat er seine bestimmte Stellung im Leben eingenommen und arbeitet nun mit voller Kraft und mit dem Bewußtsein seines Talentes. In diese Zeit fällt wohl auch seine Verheirathung.

Die Amtspflichten Senfl's bestanden in der Leitung der sonn- und festtäglichen Musikaufführungen beim Gottesdienste, wobei natürlich vorausgesetzt war, daß er neben den bedeutendsten Werken Anderer auch eigene Motetten, Psalmen, Magnificat u. s. w. zum Vortrag bringen

würde. Daß er ein fruchtbarer Componist gewesen ist, soll nur mit einem Worte angedeutet sein. Dafür sei uns gestattet, das eine und andere seiner Werke in kurzen Zügen zu analysiren, um, so weit möglich, eine Idee von der Eigenart Senfl's zu geben. Wir greifen denn in erster Linie einen vierstimmigen Psalm heraus, den Glarean als Muster des reinen lydischen Tones (fünfte griechische Tonart) preist.

Der zwölfte Sonntag nach Pfingsten behandelt im Evangelium das Gleichniß vom barmherzigen Samariter. Der Introitus ist dem 69. (70.) Psalm entnommen, und deutet leise, aber unverkennbar die mystische Auslegung des Gleichnisses an. Hieran anknüpfend, hat Senfl den ganzen Psalm vierstimmig bearbeitet. Wie wenn eine kanonische Hora angestimmt werden sollte, beginnt erst der Tenor, dann eine Stimme nach der andern im Canon mit dem Vers *deus in adiutorium meum intende* (Herr sei bedacht auf meine Hilfe). Kräftig und energisch wird nun der Untergang der Gottlosen prophezeit, sie sollen zu Schanden werden, die meiner Seele nachstellen; in eiligen Schritten laufen die Stimmen hintereinander her, wie in der Verfolgung des Unschuldigen begriffen. Wenn es heißt: sie sollen erröthen, die zu mir sagen: ha, ha (lateinisch *euge, euge*), so ist es, wie wenn mit Fingern gedeutet würde. Erst in der Synkope, nachher im geraden Schritt weisen alle Stimmen mit einem charakteristischen „Motiv“ wie hohnlachend auf den Armen. Im Ganzen waltet ein trüber, beängstigender Ton vor, trotz der glaubensvollen Zuversicht sehen wir die Seele leiden. Jetzt aber hebt, nach all' der Trübsal, die wir unsern Feinden verdanken, die Freude an. Es sollen frohlocken und sich freuen — da geht es auf wie die Morgensonne, hell und klar. Auch in der Harmonie bricht neues Licht hervor, wir glauben eine ganze Weile uns im modernen F-dur zu befinden. Plötzlich aber ändern Tonfarbe wie Rhythmus. Mit „schwarzen“ Noten, einem beliebten Effectmittel jener Zeit, in unsäglich dünnen und ärmlichen Harmonien klagen die Stimmen: ich aber bin elend und arm; und daran schließt sich, breit ausgesponnen, der Schluß mit dem Rufe: Herr, zögere nicht zu kommen.

Wir sehen, Senfl weiß schon ganz genau, was sich mit Josquins Entdeckung der Tonmalerei anfangen läßt.

Es liegen mir noch zwei ähnliche Werke vor, das eine ein vierstimmiger Lobgesang Simeons (*Nunc dimittis*), das andere ursprünglich ein Marienlied, ungeschickt genug protestantisch umgearbeitet<sup>1)</sup>.

Ein anderes opus gehört zu dem Schönsten, was wir von alter Musik überhaupt besitzen. Es ist eine fünfstimmige Mottete über einen Hymnus: *Ave rosa sine spinis*. Zum Voraus sei schon bemerkt, daß die fünfte Stimme auf einmal dem ganzen Chor ein anderes Gepräge verleiht. Sonst liebt Senfl die Stimmenhäufung nicht, obwohl zu seiner Zeit sechs, acht, zwölf Stimmen ganz gewöhnlich sind, da ja schon Okenheim einen 36-stimmigen *garritus* (wie Glarean schmäht) komponirte, und bald darauf Orazio Benevoli seine 54-stimmige Salzburgermesse, und ein anderer Künstler das Monstrum einer 96-stimmigen Composition aufführten<sup>2)</sup>. Die eben genannte Mottete Senfls<sup>3)</sup> veranlaßt uns, ein Wort über den Tenor zu sagen, der dabei zu Tage tritt. Wie der mehrstimmige Gesang erfunden wurde, kam die Methode auf, eine bekannte Liedmelodie als Tenor durchzuführen, gegen den die andern Stimmen contrapunctirten, und nach diesem Tenor wurde das ganze Werk genannt. So haben wir in dieser Zeit keine „Messe in C-dur oder D-dur“, sondern Messen über *l'omme armé, une musique de Biscaya, tous les regrés, malheur me bat* u. s. w. Und wenn das auch weltliche Lieder waren, so liegt dennoch nichts Anstößiges in ihrer Verbindung mit der kirchlichen Musik. Denn einestheils wurden die Liedertexte natürlich nicht gesungen, andernteils hätte es eines außerordentlich scharfen und geübten Ohres bedurft, um aus den breiten „Pfundnoten“ des Tenors eine Liedmelodie zu erkennen. Für den Componisten dagegen bot dieser *Cantus firmus* ein erwünschtes Terrain

---

<sup>1)</sup> So konnte aus corrigirten und ursprünglichen Worten ein Tenor zusammengeflickt werden: *Ora pro nobis Jesus per tuum dilectum filium!*

<sup>2)</sup> Cherubini, Contrapunkt und Fuge, p. 56.

<sup>3)</sup> Ambros a. a. O. Band V, p. 385.

auf dem durch Imitation u. s. f. weiter gebaut werden konnte. Eines der oftmals verwendeten Lieder beginnt mit den Worten *Comme femme . . .* weiter ist der Text verloren. Alexander Agricola z. B. hat eine sehr ansprechende, niedliche dreistimmige Composition darüber, Pierre de la Rue und Josquin haben jeder ein *Stabat mater* über dieses Thema geschrieben, wie sie auch sonst öfters um die Wette componirten. Eben dasselbe Lied liegt der Mottete *Ave rosa sine spinis* von Senfl zu Grunde. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man dies Werk eines der Meisterwerke alter Musik nennt. Diese ruhige Größe, diese Erhabenheit über alles Gewöhnliche, dieses Kommen und Gehen, wie ein Priester, der mit dem Rauchfaß den Altar umwandelt. Hier hat sich die Musik von allem Irdischen losgelöst; sie ist wie eine Heilige, welche, auf Erden geboren, aber in die ätherischen Regionen erhoben wurde. Und darin liegt auch der Unterschied zwischen Senfl und Palestrina. Denn wenn bei Senfl der Zug nach Oben zur höchsten Vollkommenheit gelangt, so steigen dagegen bei Palestrina die Engel des Himmels zu uns herab, sie berühren die Erde nicht, aber sie schweben über ihr. Und darum ist Senfl ein Meister der Musik, aber Pierluigi heißt *musicæ princeps*.

Es ist unsern Lesern nun wohl klar geworden, daß ein Künstler von dem Range wie Senfl nicht unbekannt bleiben konnte. Es sind uns wirklich auch zwei Briefwechsel aufbewahrt, welche auf seine Berühmtheit ein deutliches Licht werfen.

Wir halten uns an die chronologische Reihenfolge und nennen zuerst die Correspondenz mit Luther. Haben wir erst noch vorausgeschickt, daß Senfl der neuen Lehre sich keineswegs anschloß, sondern bis an sein Lebensende Katholik blieb, so wird uns das Folgende in seiner ganzen Bedeutung klar werden.

Luther befand sich während des Reichstages zu Augsburg auf der Festung Coburg. Von da schreibt er<sup>1)</sup> am 1. Oktober 1530 an Hie-

---

<sup>2)</sup> Luthers Briefe bei De Wette, Band 4, Nr. 1313, 1317, Band 6, Nr. 2414.

ronymus Baumgartner, des Raths, in Nürnberg, er hätte ihm wohl erst geschrieben, wenn er aus dieser Einsamkeit erlöst worden, wenn nicht geschäftliche Mittheilungen ihn schon jetzt veranlassen würden, ihn, Baumgartner, zu grüßen. „Das Geschäft besteht darin, daß du den beiliegenden Brief an den Musiker Ludwig Senfl übergebst; er hat mich nämlich, daß ich ihm Briefe durch dich senden ließe, denn also glaubt er, daß sie ihm getreulich und sicher zukommen würden. Daher bitte ich dich, daß du das Vertrauen, das der Mann zu dir hegt, bekräftigst und erfüllst, und ihm bei erster Gelegenheit diesen Brief übergebst. Denn ich wollte den besten Mann nicht mit der Geschäftigkeit und Gefährlichkeit meines Namens beschweren, so lange der gegenwärtige Zustand der Dinge dauert.“ Dieser Brief kam dem Adressaten nach einem handschriftlichen Vermerk am 21. Oktober in Augsburg zu.

Der als Einlage erwähnte Brief an Senfl lautet folgendermaßen:

Gnade und Frieden in Christo! Obgleich mein Name verhaßt ist, so daß ich fürchten muß, daß meine Briefe nicht sicher an dich gelangen und von dir gelesen werden können, bester Ludwig, so besiegte diese Furcht doch meine Liebe zu der Musik, mit der ich dich von meinem Gott geziert und begabt erblicke. Und diese Liebe erzeugt die Hoffnung, daß meine Briefe dir keine Gefahr bringen werden. Denn wen würde man sogar in der Türkei tadeln, weil er die Kunst liebt und den Künstler lobt? Wohl lobe ich deine bairischen Herzöge, wenn sie mir auch nicht sehr gnädig sind, doch sehr, und verehere sie mehr als viele andere, weil sie so sehr die Musik pflegen und ehren. Denn es ist auch kein Zweifel, daß mancher Same guter Tugenden in den Seelen wohne, welche von der Musik gerührt werden: die aber davon nicht gerührt werden, achte ich gleich Stöcken und Steinen. Wir wissen ja, daß die Musik den Dämonen verhaßt und unerträglich ist. Und ich möchte behaupten, und schäme mich nicht, zu bekennen, daß nach der Theologie keine Kunst sei, die sich der Musik vergleichen könnte, da sie allein, nach der Theologie, das bietet, was anderwärts allein die Theologie gewähren kann, nämlich Ruhe, Freudigkeit des Geistes, gewiß ein starker Beweis, daß der Teufel,

der Anstifter trauriger Sorgen und vieler Unruhen, auf die Stimme der Musik gerade so flieht, wie auf das Wort der Theologie. Daher es denn geschehen ist, daß die Propheten keine Kunst so oft benutzt haben, wie die Musik, da sie ihre Theologie weder durch Geometrie, noch durch Arithmetik oder Astronomie, sondern durch Musik erklärten, und indem sie Theologie und Musik auf's Engste verbanden, die Wahrheit in Psalmen und Gesängen verkündigten. Aber was versuche ich doch die Musik zu loben, in einem so kleinen Briefe eine so große Sache zu malen oder vielmehr zu verunstalten<sup>1)</sup>. Aber meine Liebe zu ihr, die mich oft erquickte und von schweren Kummernissen befreite, überfließt und schäumt.

Ich komme auf dich zurück und bitte dich, wenn du etwa ein Exemplar des Gesanges *In pace in idipsum*<sup>2)</sup> habest, du es mir abschreiben und schicken mögest. Dieser Tenor entzückte mich nämlich seit meiner Kindheit und jetzt, da ich die Worte verstehe, noch viel mehr. Aber bis jetzt sah ich diese Antiphone noch nie mehrstimmig bearbeitet. Ich will dich aber nicht bemühen, dieselbe eigens zu componiren, sondern ich setze voraus, du habest sie schon einmal componirt. Ich hoffe aber, das Ende meines Lebens sei nahe, denn die Welt haßt mich und will mich nicht ertragen, und ich wiederum ärgere und verachte die Welt, der gute und getreue Hirte nehme denn meine Seele hinweg. Deswegen fing ich denn auch an, diese Antiphona zu singen, und möchte sie gerne componirt (mehrstimmig) hören. Solltest du sie nicht kennen, so schicke ich sie dir anbei mit der Melodie, die du, wenn du willst, nach meinem Tode componiren kannst. Der Herr Jesus sei mit dir in Ewigkeit, Amen. Verzeihe meine Kühnheit und meine Weitschweifigkeit. Grüße mir ehrerbietig deinen ganzen Musikchor. Aus Coburg, 4. October 1530. Martinus Lutherus.

---

<sup>1)</sup> Die starke Gegenüberstellung von pingere und foedare echt lutherisch!

<sup>2)</sup> Psalm 4, V. 9. Eine Antiphona über diese Worte kommt meines Wissens im officium nicht vor.

Es ist aber möglich, daß im Augustinereremiten-Brevier eine solche Antiphona enthalten war.

Senfl hat ohne Zweifel sofort dem Wunsche Luthers entsprochen, die Antiphona componirt und an ihn gesandt. Denn am 1. Januar 1531 schreibt Luther wiederum an Baumgartner.

Gnade und Friede in Christo. Ich habe dir eigentlich nichts zu schreiben, mein Hieronymus, als dich zu bitten, daß du dieses Packet an Herrn Ludwig Senfl bringen lässest, was du mir nicht übel nehmen wollest. Denn er selbst hat mir dich genannt als Mittelsperson, wenn ich ihm schreiben wollte. Ich sende ihm einen Brief<sup>1)</sup> und als Zeichen meiner Dankbarkeit einige Büchlein. Was es neues giebt, erwarte ich von euch zu vernehmen. Lebe wohl in Christo mit all' den Deinen. Wittenberg am Fest der Beschneidung des Herrn 1531. Es grüßt dich ergebenst mein Herr Rätthe (Salutat te reverenter Dominus mea Ketha) dein Martinus Luther.

Luther war jedenfalls sehr zufrieden mit der Arbeit Senfl's. Denn in Selneker's *Historica oratio* vom Leben und Wandel Luthers heißt es: „Es hat auch Lutherus zu Coburg das güldene und himmlische Poema, welches er selber genennet hat, das schöne *Confitemini* geschrieben, in welchem er als ein Symbolum den Verß gebraucht hat *Non moriar*, Ich werde nicht sterben, sondern leben und des Herrn Werck verkündigen, welchen Verß sampt den Worten *In pace in idipsum etc.* ihm der weitberühmbte Ludouicus Senfel, des von Baiern Componist, mit etlichen Stimmen componirte und schenkte auf seine Bitte und beger. Ist ihm derhalben Senfel auch allezeit lieb gewesen.“ Und als einmal an der Tafel des Herzogs von Coburg eine Mottete Senfl's gesungen wurde, rief Luther: „solch ein Muteten wie der Senfl könnnt ich nit machen, und wenn ich mich zerrisse.“

Eine andere Correspondenz<sup>2)</sup> Senfl's ist uns noch aufbewahrt, und

---

<sup>1)</sup> Dieser Brief ist verloren gegangen. Auch ist nicht bekannt, was für Bücher Luther dem Senfl schenkte.

<sup>2)</sup> Allgemeine Musikalische Zeitung 1863, Nr. 33, Seite 564 ff., von Moritz Fürstenau.

merkwürdigerweise war auch diese mit einem der Reformation durchaus ergebenen Fürsten, Albrecht, Markgraf von Brandenburg-Ansbach<sup>1)</sup>). Obgleich dieser durch die religiösen und politischen Wirren, an denen Preußen litt, nach allen Seiten in Anspruch genommen war, fand er doch noch Zeit, sich mit der Kunst zu beschäftigen. Er pflegte und schützte die erste deutsche Tonschule, als deren Haupt Eccard gilt, und setzte sich mit den ersten Musikern des Auslandes in Verbindung, um von ihnen Compositionen zu erhalten. So hatte er sich schon im Jahre 1531 an Senfl gewandt, und als Geschenk für das von diesem Geleistete ihm 22 Ellen preußischen Damast's versprochen. Doch beim Versprechen scheint es geblieben zu sein; denn unterm 1. August 1532 schreibt Senfl an Herzog Albrecht:

„Durchleuchtiger hochgeborner Fürst und gnedigster Heer. Mir zweiffelt gar nit Ewer fürstlichen Gnaden tragen gnedigs wissen, daß ich auff derselben zuschreiben verschiner Jar etlich Motetten und gesang zu untertenigen gefallen in sechs eingepunten piechten<sup>2)</sup> überantworten hab lassen. Dargegen mir in namen E. F. G. durch Michln Spilberger dazumall derselben Canzler ain erung (Ehrengabe) und zweiundzwainzigff ellen preißischen tamast zugesagt.“ Diese seien ihm nicht zugekommen, und bitte er demnach unterthänigst, er wolle die Ordre erneuern. Um aber nicht gar zu unverschämt zu erscheinen, sende er anbei dem Herzog „ain claine music“. Was ihm nun der Herzog senden wolle, möge er durch Vermittlung von Jorgen Bogler, Canzler zu Annoltzbach, (also wieder eine Mittelsperson!) ihm schicken. Unterschrieben ist der Brief: E. F. G. Undertheniger Ludwig Sennffl genannt Swenher Fürstlicher Componist zu München.

Ein zweiter Brief stammt aus dem Jahre 1535 und ist wieder ein köstliches Denkmal der Bescheidenheit des Meisters.

---

<sup>1)</sup> Ueber ihn vgl. Herbst a. a. O. Seite 86.

<sup>2)</sup> Nach dem Gebrauche der Zeit war jede Stimme in einem eigenen Band, es sind also sechsstimmige Motetten gemeint.

Der Herzog hatte ihm drei „Tenore“ und Texte zukommen lassen, damit er dieselben durchcomponire. Inzwischen überreichte ihm der uns schon bekannte Hieron. Baumgartner in Nürnberg im Auftrage Albrechts „Ein schone zwifache vergulte schewren (Becher) auß pest gemacht auß Funffzig Gulden Rhein. (rheinisch) und auß paiden poden E. F. G. und derselben gemahel meiner gnedigsten Frawen Kleinat und wappen, dabey auch Funffzig gulden Rhein. an gelt und gutter Muntz.“ Er dankt für dies fürstliche Geschenk nun recht höflich und sendet als weitere Dankbezeigung „mit sex stimen gesetzt und intituliert also, *Quid retribuam Domino pro omnibus quæ retribuit mihi: Calicem salutaris accipiam et nomen domini invocabo*<sup>1)</sup>. Darzu schick ich E. F. G. zwei psalm, ainen mit vieren (Stimmen) *Deus in adjutorium meum intende*<sup>2)</sup>, den andern mit fuenfen, *De profundis clamavi ad te, Domine*, dabey ist an E. F. G. mein underthenigst höchst pitt, wolle solch klaine und schlechte musika von mir in gnaden annemen u. s. w. Datum München afftermontag nach Margarethe im fünfunddreyßigsten Jar.

E. F. G.

Underthenigster gehorsamster

Ludwig Sennfl

genannt Schwyker.

Zwei Jahre später schreibt Sennfl wiederum an den Herzog und zwar wie folgt:

Durchleuchtigster Hochgeborner Fürst Gnädiger Herr. E. F. G. seien mein underthenig gehorsam willige Dienst zuvor bereit. Gnädiger Fürst und Herr. Ich möchte bei E. F. G. nicht on ursach der undank-

---

<sup>1)</sup> Vers 12 ff. des 115. (116.) Psalmes. Es ist bezeichnend, wie das Geschenk des Bechers ihn an den mystischen „Becher der Heils“ erinnert. Man erinnere sich übrigens, wie Josquin, um Ludwig XII. an ein Versprechen zu mahnen, den Psalm componirte (118[119]) *Memor esto verbi tui*, und hernach zum Dank *Bonitatem fecisti cum servo tuo*. Letzterer ist übrigens nicht nachweisbar, Ersterer eine der berühmtesten Compositionen, die wir von Josquin besitzen.

<sup>2)</sup> Es ist der oben besprochene Psalm.

parkeit und Nachlässigkeit geschezt werden, weil Ich also langsam auf E. F. G. zugesante Music und Tenores mein underthenig Dienst und arbeit bei mir bishero hab ingehalten. Dann ich nach abschaiden Doctors Apells<sup>1)</sup> seligen gemelte E. F. G. Music nicht allain vertrauen hab wellen E. F. G. zu zusenden, sonder Niemandt auch von meinem aigen geselln sehen hab wellen lassen. Und warlich dieselbig vor Jars fristen verfertigt, bis Ich als heut dato E. F. G. gnedig schreiben von Rurmberg durch Zusenden E. F. G. Diener Georgen Schultheis empfangen, welcher Schultheis mir zwenzig gulden Rr. in Münz und meinem gesellen herren lucasen vorm halben Jar X Fl. und jetz auch zehen von wegen E. F. G. zugesant hat, deren ich E. F. G. underthenigen Dankh sag. Denn eben an disem Tag durch gottes gnad mein Hausfrau (mit) einer Thochter niderkomen war. Darumb Ich dann E. F. G. vereerung insonderheit für ein glückh angenommen hab, Wann aber übersante Music und arbeit nach E. F. G. Gefallen gemacht, were mir warlich ein freid dann ich E. F. G. fürstliche vereerung des fürstlichen vergulften trindgeschires, auch dabey der funffzig gulden in Münz noch nit vergessen hab und bin gleich fro, das ich von E. F. G. vertroft bin, Ich solle was Music Ich E. F. G. zusenden wolle, gedachtem E. F. G. Dienern Georgen Schultheisen zusenden, des ich auch hiemit in aller underthenigkeit verpetschafft übersende, undertheniger Hoffnung E. F. G. werde durch sollichen E. F. G. Dienern Schultheisen, nach E. F. G. gelegenhait mir mit der Zait allweg Ocasion der Music auch was E. F. G. fursellt zu machen geben, des Ich doch gern (so Ich yetz wider gewisse Potschafft mag haben) in allerunderthenigkeit on verzug verfertigen will, E. F. G. mich hiemit in aller undertheniger Dienstparkeit bevelhend.

Dat. München 23. Mai im 37. Jar.

E. F. G.

Undertheniger gehorsamer

Ludwig Sennßl

F. Componist.

---

<sup>1)</sup> Ein Geschäftsfreund Senßl's in Königsberg.

Ueber den hier erwähnten Gesellen und Famulus Senfl's, den Kaplan Lucas Wagenrieder, ist nicht viel Näheres bekannt. Er besorgte die Abschriften der Kompositionen seines Herrn, und kam auf diese Weise dazu, mit Herzog Albrecht und seinen Mittelspersonen zu verkehren. Wenn er in einem Briefe vom 2. Februar 1536 sich beklagt, er habe von einem Geschenke keinen Heller erhalten, so wird uns das bei einem Fürsten wie Albrecht, der selber immer in Geldnöthen war, keinen Augenblick verwundern. Dafür schickt ihm dieser, wie im oben abgedruckten Briefe erwähnt ist, zwanzig Gulden. Inzwischen dauerten aber die Musikbestellungen und -Sendungen fort, und am 2. August 1538 sendet Senfl wieder eine Reihe Lieder an den Herzog, sowohl solche, die er mit eigener Hand copirt, als andere, die „Herr Lucas“ abgeschrieben hat. Zugleich verdankt er „die guten vñ zu den hosen und auch alle gesellschaft und Ger, so Schultzeiß, da er zu München war, von wegen meines gnedigsten Herrn, Herrn Albrechten in Preußen u. s. w.“ Senfl bewiesen hat.

Diese Briefe werfen ein eigenthümliches Licht auf Senfl. Einmal kommt all die Ehre, die ihm angethan wurde darin zum Ausdruck; sodann zeigt sich der Meister so ungekünstelt bescheiden, so liebenswürdig naiv; und endlich erfahren wir auch etwas über das Familienleben eines Zürchers in München, und am Tage, da ihm der Herzog ein bedeutendes Geldgeschenk, seine Frau aber eine Tochter bescheert hat, sehen wir ihn, wie er den Fürstenbecher füllt, und ihn auf das Wohl des Herzogs und auf ein langes Leben seiner eigenen Tochter leert.

Was aber Senfl zum bedeutendsten Komponisten in Deutschen Landen gemacht hat, was ihn wohl populärer gemacht, als Roland de Latten (Orlandus Lassus, *lassum qui recreat mundum*), das sind zweifelsohne die deutschen vierstimmigen Lieder. Von den vielen Bänden, die von verschiedenen Herausgebern veröffentlicht worden sind, liegt mir der erste Theil des Werkes vor:

Ein Außbund schöner Teutcher Lieblein, zu singen, und auff allerley Instrument, zu gebrauchen, sonderlich außzerlesen. Getruckt zu Nürnberg, durch Johann vom Berg, Vnd Ulrich Newber MDXLIX. Der Herz-

ausgeber, der berühmte G. Forster, spricht sich in einer Vorrede über den Zweck der Sammlung dahin aus, daß sie „für die schlechten Musicos bestimmt sei, so nicht allzeit gerüst, köstlich Muteten, Psalmen oder dergleichen Kunststück zu singen, Sonderlich die weil bei allen Fröhlichkeitten vnn kurzweilen gebreuchlich frische teutsche Lieder zu singen oder auff den instrumenten zu üben, durch welchs dann viel vnnützes geschweß, zu trincken und andere laster verhindert werden zc. Das aber viele Liedlein hierin in etlichen noten anderst dann bißher getruckt oder vielleicht ire eygen Meyster gesetzt vnd gemacht haben, ist nicht wunder, vrsach das die exemplaria darauß ichs hin und wider geschriben, sehr falsch gewesen, das ich mich oft verwundert und zum dickermal gelacht denen so solchen falschen gesang für gerecht achteten unnd singen.“ Nebenbei bemerkt, auch Forsters Ausgabe wimmelt von Fehlern, nur reizen diese den Leser weniger zum Lachen, sondern bringen ihn oft in eine gelinde Verzweiflung. Denn in dieser Zeit kennt man das, was wir eine Partitur nennen, noch nicht, die einzelnen Stimmen werden vielmehr jede für sich, fortlaufend geschrieben. Außerdem kommen auch noch keine Taktstriche vor. Wenn daher z. B. in Venedig ein angehender Organist aus einem solchen Noth ein zufällig aufgeschlagenes Stück vom Blatte spielen mußte, so war das eine Anforderung, die wir gehörig anerkennen müssen.

Jedes der vier Stimmhefte in Forsters Sammlung wird durch einen kleinen Vers eingeleitet, den ich mir nicht versagen kann mitzutheilen. Der Tenor, natürlich die Hauptstimme (in diesem Hefte befinden sich die Vorrede und der vollständige Text der Lieder, in den andern ist jeweilen nur die erste Strophe angegeben) sagt von sich so:

Mein art und weß in mittelmaß  
gen andern stimmen ist mein straß  
Die habent acht auff meine stimm  
Den mennern ich für andern zim.

Bei dem bedeutenden Stimmumfang, der gemeiniglich vom Tenor verlangt wird, muß bemerkt werden, daß damals (auch noch zu Bachs Zeiten und da wurden sogar auch Alt und Discant, von erwachsenen

Männern mit gebrochener Stimme, also nicht Kastraten, gesungen) das Falsett-singen eine viel allgemeiner bekannte Kunstfertigkeit war, als heute, wo nur noch unsere Aelpler diese Kunst üben. Deswegen sind denn auch heutzutage Compositionen aus der alten Zeit so schwer aufzuführen. Doch fahren wir mit den Stimmen fort. Der Discant singt:

Ihr Kneblin vnd jr Meidlein rein  
Ewer stimmlein schallen also fein,  
Den Discant lernent unbeschwert  
Kein ander stimm euch zugehört.

Altus. Der Alt gehört Junggsellen zu  
Die lauffen auff und ab on rhyw  
Also ist auch des Altes weiß  
Drumb lernent mich mit allem fleyß.

Bassus. Mein ampte ist im nidern stat  
Drumb wer ein bstanden alter hat  
Vnd brommet wie ein rauher Ber  
Der komm zu meiner stimme her.

Bevor wir auf den Inhalt des Bandes eintreten, sei noch bemerkt, daß oft eine mangelnde Stimme durch ein Instrument, am liebsten durch eine Laute, deren es von allen Kalibern gab, ersetzt wurde. Uebrigens finden sich auch Compositionen Senfl's eigens für Lautenchor eingerichtet, in Ochsenkuhn's Tabulaturbuch, gerade wie heutzutage alle möglichen Compositionen, und oft widersinnig genug, für Pianoforte „bearbeitet“ werden.

Forster bringt in diesem ersten Theile acht Compositionen von Senfl, die den ganzen Wohlklang der reinen Vocalmusik, wie sie in jener Zeit auf die vollkommenste Stufe gelangte, in der schönsten Weise offenbaren.

Die Harmonie besteht aus lauter Dreiklängen, von der Syncope ist bald ausgiebiger Gebrauch gemacht, bald aber schreibt der Componist ganz einfach punctum contra punctum, nirgends haben wir dies intricate Stimmengewebe wie in den Motteten, wenn auch verschiedenemale ein energischer Anlauf zu der Kunstform gemacht wird, die später erst ganz ausgebildet, Fuge genannt wird (das Wort fuga bedeutet bei den alten Componisten das, was wir jetzt Kanon zu nennen belieben, unter

welcher Bezeichnung man damals etwas ganz anderes verstand, wie wir sofort sehen werden). Diese Lieder, deren Senfl gegen zweihundert componirte, alle mit derselben graciösen Bewegung, mit demselben Fluß der Stimmen (ein Schritt in die große Septime ist ein einzeltes Wagniß!), mit derselben idealen Schönheit, sie haben Senfl den Ruhm eingetragen für den größten deutschen Liedercomponisten zu gelten.

Leider sind die Texte oft recht trivial ausgefallen, und wollen gar nicht zum musikalischen Festanzug passen.

Da klagt es in einem Liede:

Was ist die Welt, geld  
Hat allein preiß, fleiß  
braucht jedermann  
niemand ficht an  
wz der selen schaden kann.

Oder der Pessimist singt anderswo:

Was wirt es doch, des wonders noch  
so gar ein selhams leben?  
Als hehünd ist alle welt voll ist  
mit vntrew vbergeben.  
Gut wort — arg tück  
vil gruß — böß blick  
das ist der sit (die Sitte) auff erden  
es günd keiner mer  
dem andern ehr  
wz wil noch darauß werden?

Und nun wird breit ausgesponnen, wie Einer dem Andern in den Weg trete, ihm asterrede, und was dergleichen Freundschaftsbezeugungen mehr sind. Namentlich der „Klaffer“ ist ein böser Kumpan, in der Hälfte aller Lieder weiß man von ihm zu erzählen. Recht komisch wirkt das Lied von der Geduld mit dem feierlich verhallenden Refrain: O Patientia! Was aber geradezu unerträglich wird, das sind diese steifleinenen Liebeslieder, die allzu frappant an den Meisterjänger an der Hobelbank oder auf dem Schneidertische erinnern, und wo die „Dichtung“ unbeholfen hinter der schönen Musik nachhumpelt:

Im Maien im Maien  
hört man die hanen freen  
du bist mir lieber dan der knecht,  
du thust mir meine alte recht  
pumb meidlein ich freu mich dein  
ganz um und umb  
wo ich freundlich zu dir kumb,  
hinter dem ofen um und umb  
frew dich du schönes pawernmeidl ich kum.

Wer denkt nicht unwillkürlich an die „Hagenblütweise“ oder „Cupidinis Handbogenweis“ der älteren Meisterlieder? <sup>1)</sup>)

Und nun höre man noch, was Forster in seiner Vorrede über die Texte der Lieder sagt: „Das auch der recht Text nicht in allen Liedlein vorhanden kan ich nit für, dan ich wol weiß, wie großen fleiß ich lange Zeit gehabt, das ich die rechten Text der Liedlein bekommen möcht, hat aber nit sein wollen, dieweil wir aber nicht der Text, sondern der Com-

---

<sup>1)</sup> Um aber, der Gerechtigkeit wegen, auch einen hübschen und gelungenen Text mitzutheilen, sei das Reiterlied Senfl's hier abgedruckt:

Vorerst so wöll wir loben Mariam die reine meid,  
die sitzt so hoch dort oben, kein bitt' sie uns verseit;  
uns armen Reitersknaben, die nit viel goldes haben,  
nur hin und wieder traben,  
dieselbig jungfrau rein.

Sanct Jörg du edler ritter, rotmeister soltu sein,  
bescher uns schön gewitter, thu uns dein Hilfe schein;  
daß wir nit gar verzagen, wo wir im Feld umjagen,  
das gültlen zusammentragen;  
errett uns arme Knecht' vor allem strengen Recht.

Kauffleut sind edel worden, das spürt man täglich wol,  
so kumpt der Reuttersorden und macht sie reysig vol;  
man sol sie außer klaben, aus jren marderschrauben,  
mit brennen und mit rauben,  
dieselben kauffleut gut, das schafft jr übermut.

Fürwahr, die Zeit Götzens von Berlichingen, wie sie leibt und lebt.  
S. Ambros a. a. O. III, 409.

position halben die Lieblein in Truch gegeben haben wir in die Lieblein darunter wir kein Text gehabt (damit sie nicht on Text wären) andere Text gemacht . . . welches dieweils kein todsünd ist achten wir man werds uns nicht verargen."

Uebrigens mußte eines der hübschesten Lieder hundert Jahre nach Senfl seinen Text eigenthümlich umgestalten lassen. Senfl singt:

Mag ich Unglück nit widerstan  
doch hoffnung han  
es soll nit allzeit weren,  
Mancher treibt uezund großer bracht,  
wird hoch geacht,  
gfschicht als mit klenen eren.  
Wan er die gnad von Got nit hat  
das er gedecht was jm entspricht:  
all ding thon sich verkeren zc.

Dieses „demokratische Original“, wie Rochlitz meint, wurde von der Königin Maria von Ungarn mit mehr gutem Willen als poetischem Flug umgearbeitet:

— Mag ich Unglück nicht widerstahn,  
muß ungnad han  
der welt für mein recht glauben,  
So weiß ich doch, das ist mein Kunst  
Gotts Huld und Gunst,  
Die muß man mir erlauben.  
Gott ist nicht weit, ein kleine Zeit  
er sich verbirgt, bis er erwürgt (!)  
die mich seins Worts berauben u. s. w.

Es liegt uns jetzt noch ob, einen Blick auf einige frühere Compositionen Senfl's zu werfen, die mehr als irgend Etwas die alte Schule kennzeichnen, und zwar gar nicht nur etwa im verwerflichen Sinne.

Es ist dem Leser noch in frischer Erinnerung, daß Senfl durch seinen Lehrer Heinrich Isaak direkt mit der niederländischen Schule in Verbindung stand, und wenn wir in seinen großen Werken den Einfluß jener Schule, deren Haupt Josquin und deren Geschichtschreiber Glarean

war, finden, werden wir auch das Recht haben, bei ihm einige Eigenthümlichkeiten jener Schule nachzuweisen. Von den *voces musicales*, d. h. den Studien über die sechsstufige Tonleiter, zu dem Tenor *Fortuna d'un gran tempo* sei nur gesagt, daß Glarean nicht allein ihren instructiven Charakter rühmt, sondern auch mit Recht hervorhebt, daß man dabei die Ligaturen genau kennen lerne. Unter Ligatur versteht man jene Notenzeichen, welche nach ihrer Form eine Reihe Töne nach ihrer verschiedenen Höhe und verschiedenen Zeitdauer bedeuten können, und Jeder, der sich einmal mit alter Musik beschäftigt hat, weiß, daß deren Kenntniß von capitaler Wichtigkeit ist.

Was uns jedoch mehr beschäftigt, sind die *Canones*. Die Niederländer mit einer an scholastische Dialektik erinnernden Spitzfindigkeit bildeten den Contrapunkt bis an die Grenze des musikalisch Möglichen und Schönen aus. Zur Abspannung wurde natürlich auch etwas *Hokusfokus* getrieben. Wenn eine Stimme durch irgend eine regelmäßige Umbildung, sei es durch schnelleres oder langsames Tempo, durch Verkehrtschritt, oder durch Weglassung der Pausen u. s. w. aus einer andern Stimme entwickelt wurde, schrieb man nur die eine Stimme und zeigte durch ein orakelartiges Verschen an, wie man die zweite aus der ersten entnehmen könne. Um beispielsweise die Sache zu erklären, stelle man sich vor, daß in der Partitur einer modernen Symphonie die Clarinetten ohne Schlüssel, Versetzungszeichen und weitere Bemerkungen ausgeschrieben seien. Für den Musiker wird es belustigend, aber nichts weniger als räthselhaft sein, was und wie er zu blasen habe. Denn er wird bald merken, welche Tonart gilt, und daß die B- und nicht die A-Clarinetten gemeint ist. Aber in dreihundert Jahren soll sich ein Zukunftsmusiker hinsetzen und Nächte hindurch probiren und studiren! Gerade so konnte einem Sänger im fünfzehnten oder sechzehnten Jahrhundert der Sinn eines Werkes nicht verborgen bleiben, wenn man ihm statt seiner eigenen Stimme eine andere gab, wo geschrieben stand:

Quiescit qui superne volat  
venit post me qui in puncto clamat.

D. h. die obere Stimme pausirt und fängt erst an zu singen, wenn die tiefere bei der ersten durch einen Punkt verlängerten Note angelangt ist. Oder da hieß es: *digniora sunt priora*, das Werthvollere kommt zuerst. D. h. zuerst kommen alle langen Noten, dann alle langen Pausen, hernach die halblangen Noten u. s. w., wodurch natürlich die Folgestimme von der ersten gänzlich verschieden wurde. Man erinnere sich nur, wie auch die Poesie Umkehrungen gepflegt und bewundert hat: das berühmte *in gyrum imus noctu ecce ut consumimur igni*, oder der vielfach bewunderte Vers des Gespenstes, das dem sich bekreuzenden Beschwörer zurief: *Signa te signa, temere me tangis et angis*, um endlich von dem deutschen „Reliefpfeiler“ ganz abzusehen.

Vergleichen Canones sind uns zu hunderten aufbewahrt. Aber schon Glarean sträubt sich mit Händen und Füßen dagegen, da sie „wie die Sphingen kaum von einem Oedipus verstanden werden können,“ und Martin Agrikola malt den Räthselmachern die Schrecken des jüngsten Gerichtes für ihr frevelhaftes Beginnen vor. Kaiser Maximilian sagte von den Niederländern mit deutlichem Hinweis auf diese Künste: „sie lesen anders dann geschrieben, sie singen anders dann genotiret, sie reden anders dann ihnen um's Herz“<sup>1)</sup>. Von Senfl sind uns zwei Canones aufbewahrt. Der eine ist eine vierstimmige Mottete über den Kreuzeshymnus des Venantius Fortunatus: *O crux ave spes unica* mit dem Motto *Misericordia et veritas obviaverunt sibi, justitia et pax osculatæ sunt*. Barmherzigkeit und Wahrheit sind sich begegnet, Gerechtigkeit und Frieden küßten einander (Ps. 84 [85] V. 11). Indem jede Stimme zugleich von hinten und vorn gesungen wird, entpuppt sich aus der scheinbar vierstimmigen Mottete eine achtstimmige.

Einen anderen Canon Senfl's theilt Glarean mit. Eine einzige Stimme ist ausgeschrieben, und diese trägt das Motto *omne trinum perfectum*. Alles Dreifache ist vollkommen. Für einen Humanisten wie Glarean war das natürlich noch lange nicht gelehrt genug, er schlägt

---

<sup>1)</sup> Ueber die Künste der Niederländer s. Ambros a. a. O. III, 62 ff.

vor griechisch und lateinisch den Vers Homers und Vergils von den „drei- und viermalfeligen Danaern“ beizusetzen. Wenn man dann noch die Intervalle der Quarte und Quinte gut beobachtet, so werde der eruditus lector das Räthsel leicht lösen. Und wirklich braucht man bloß in der zweiten Stimme (in der Dominante) jede Note um das Doppelte, in der dritten (Octave der zweiten) um das vierfache zu verlängern, so liegt der Zauber gebannt. Da das Stück natürlich im doppelten Contrapunkt geschrieben ist, kann man, ohne die Harmonie zu stören, die Stimmen versetzen wie man will. Nur darf man nicht vergessen, daß man von einem Werk, wo contrapunktistische Gewandtheit mehr sagen soll, als innere Schönheit, nicht zu viel Genuß sich versprechen kann. Doch wollen wir nicht unterlassen, zu bemerken, daß selbst Palestrina, wenn auch seltener, Canones bringt. So liegen mir eben zwei Messen desselben vor, die *Missa brevis* in jonischer, die *Missa sine nomine* in hypoäolischer Tonart, wo beidemale im zweiten Agnus zwei Stimmen im Canon gesetzt sind (Motto symphonizabis).

Es ist nicht meine Absicht gewesen, alle Werke Senfl's aufzuzählen und zu besprechen, denn Senfl darf sich, was Fruchtbarkeit anbelangt, getrost den bedeutendsten Componisten an die Seite stellen, obchon ihm ein langes Leben ohne Zweifel nicht beschieden war. So wenig wie sein Geburtsjahr, wissen wir das Todesjahr, soviel nur steht fest, daß er am 31. Januar 1556 schon todt war, denn unter diesem Datum schreibt Forster „her Ludwig Senffl seliger“.

Wir glauben gezeigt zu haben, daß Senfl ein seiner Zeit berühmter und jedenfalls ein sehr tüchtiger Componist war, und möchten nur wünschen, auch einmal etwas von ihm zu hören. Uebrigens ist es nicht bloß die neueste Zeit, die sich wieder mit Senfl beschäftigt, schon J. S. Bach hat seine Werke studirt (Spitta J. S. Bach I. 36) und Chibaut in dem klassischen Büchlein von der Reinheit der Tonkunst nimmt mehr wie einmal die Gelegenheit wahr, Senfl ehrenvoll zu erwähnen. Wenn er z. B. sagt: „Wenn man Senffl's sieben Worte Christi mit J. Haydn's, von dem einen in den andern Styl schweifenden sieben

Worten vergleicht: so kann keine Frage davon seyn, auf welcher Seite sich die geistliche Kraft am mehrsten offenbart“ (Seite 50), so will das etwas bedeuten. Anderswo redet er noch bestimmter von Senfl, kurz, man darf wohl sagen, wir brauchen uns unsers Zürchers nicht zu schämen, und möchten nur wünschen, ihn nicht nur gelobt, sondern auch gesungen zu wissen.

