

CANTIONES SACRAE
Meister des 16. Jahrhunderts aus dem Umfeld
der Universität Freiburg

Von Raimund Hug

Im Jahr 2007 feierte die Freiburger Albert-Ludwigs-Universität ihr 550-jähriges Jubiläum.

Jubiläen bieten die Möglichkeit, den Ursprüngen des gefeierten Objekts – sei es dem Gründungsanlass und der Idee einer Institution oder den Verdiensten wichtiger Persönlichkeiten – nachzuforschen und den Erkenntnisgewinn heutigen Zeitgenossen zu übermitteln. Bei der geschichtlichen Würdigung einer der ältesten deutschen Universitäten (1457) kommen neben Gründern und Förderern Persönlichkeiten aus der Anfangszeit besonders in den Fokus wie z.B. Rektor und Professoren, aber auch das Leben der Studenten in Vorlesungen und Studentenhäusern (Bursen). Koryphäen, die im Verlauf der Geschichte den Ruhm der Universität in die Welt hinaustrugen, sei es auf dem Gebiet der Geistes- oder Naturwissenschaften, werden gewürdigt. Es werden Glanz- und Elendzeiten dargestellt und die Beziehungen der Universität zu den jeweils verantwortlichen Politikern, zu Stadt und Land sowie zu den Kirchen und zur Bevölkerung beleuchtet.¹

Eine Berufssparte, die aus der Studienzeit an der Freiburger Universität im ersten Jahrhundert nach ihrer Gründung (16. Jahrhundert) großen Gewinn zog und später der Universität Ehre machte, war ein halbes Dutzend überregional bekannt gewordener Komponisten. Da ihnen an ihren Geburtstagen sicherlich nicht auch nur annähernd so viel Aufmerksamkeit gewährt wird wie großen Komponisten an deren Gedenktagen – man denke beispielsweise im Jahr 2007 an Dietrich Buxtehude (1637–1707) oder im Jahr 2006 an das Genie Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) –, soll hier an einst in Freiburg lebende Komponisten aus der zweiten Reihe insgesamt erinnert werden, die im sechzehnten Jahrhundert an dieser Freiburger Universität studiert haben. Dazu will diese Zusammenstellung einen Beitrag leisten.

¹ Aus den vielen Veröffentlichungen sei hier nur lobend hervorgehoben: Ott, H., Die Weisheit hat sich ihr Haus gebaut. Impressionen zur Geschichte der Universität Freiburg, Freiburg 2007.

Es handelt sich vor allem um die Kurzbiographie und Besprechung einiger ausgewählter Werke folgender an der Freiburger Universität nachweislich immatrikulierten Komponisten: Hans Weck (1495–1536), Sixt Dietrich (zw. 1492/94–1548), Matthäus Greiter (1490–1550), Konrad Stuber (1550–1605) und Philipp Zindelin (1570–1622). In diesen Kreis muss aber auch einbezogen werden, obwohl er nicht im strikten Sinn an der Universität immatrikuliert war, Homer Herpol (ca. 1510–1573), der nachweislich mehrere Jahre lang Privatschüler des überragenden Freiburger Musikgelehrten Heinrich Glarean (1488–1563) gewesen war, aber an der Freiburger Universität nicht offiziell immatrikuliert war. Von Glarean selbst sind zwar leider keine Kompositionen auf uns gekommen; doch komponierte auch er, obwohl seine Stärke sicherlich eher auf musiktheoretischem Gebiet zu finden ist. So bezeugt ein Tagebucheintrag des 16. Jahrhunderts seine dreistimmigen Gesänge („im Figuralgesang auf drei Stimmen“ 1556) für die Musikausübung dreier Nonnen im Franziskanerkloster St. Clara, Freiburg, welche er selbst für Gottesdienste vorbereitete. Zu seinen Schülern zählte u. a. der Solothurner Stiftspropst Johannes Aal, der nach dreijähriger Organistentätigkeit (ab 1529) im Damenstift Säckingen seine Studien bei Glarean in Freiburg fortsetzte.²

Vermutlich ein weiterer Schüler Glareans, jedenfalls mit ihm befreundet, war der in Freiburg von 1529 an als Münsterorganist tätige Gerardus von Salix, nach Glarean ein „Priester der heiligen Religion“, der offenbar aus Burgund stammte. Glarean druckte in seinem Dodekachordon, Basel 1547, dessen vierstimmigen Introitus „Os justi“ im hypolydischen Modus ab. Ein weiterer, hochgebildeter Humanist und Musiker, Othmar Nachtgall, latinisiert Luscinius, weilte ebenso wie Glarean und Erasmus ab 1529 im „katholisch gebliebenen“ Freiburg. Er hatte, in Straßburg um 1487 geboren, an den Universitäten in Löwen, Paris, Padua und Wien studiert und bei dem Hofhaymer-Schüler Wolfgang Grefinger (um 1480 – nach 1515) in Wien 1505 Orgel und Komposition erlernt. 1528 begab sich der gelehrte Priester Musiker nach Freiburg, wo er sich nach Heinrich Schreiber am 4. Mai 1529 in das Album der Universität eintragen ließ.³

Obwohl Erzherzog Ferdinand in einem Schreiben vom 17. Mai 1525 Luscinius der Universität dringend als Lehrer der Theologie oder des Kirchenrechts empfahl, pochte diese auf ihr Anstellungsrecht und lehnte seine Anstellung ab. So blieb er in Freiburg lediglich als Münsterprediger im Dienst der Gegenrefor-

² Lang, A., Gregor Meyer, bürtig von Säckingen, in: Vom Jura zum Schwarzwald, hrsg. von der Fricktalisch-Badischen Vereinigung für Heimatkunde, Möhlin, CH 2005, Jg. 78, S. 85–105, hier S. 92. Vgl. auch: Harter-Böhm, Antonia E., Zur Musikgeschichte der Stadt Freiburg im Breisgau, Freiburg 1968, S. 86 f.

³ Schreiber, H., Geschichte der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg im Breisgau, in: Geschichte der Stadt und Universität Freiburg im Breisgau, hrsg. von H. Schreiber, VII. und VIII. Lieferung, II. Teil, Freiburg 1859, S. 272–274.

mation bis zu seinem Tode 1537.⁴ So soll er wegen seines kompositorischen und musiktheoretischen Ranges in dieser Aufstellung seinen Platz finden.

Nun studierten diese Komponisten in Freiburg im 16. Jahrhundert, zu einer Zeit also, in der der „eigentliche“ Humanismus immer noch eine große Durchsetzungskraft hatte mit der Idee persönlicher Selbstbehauptung des Menschen in der Erkenntnis seiner Würde und Bildung. Der Mensch wurde als Individuum und Träger geschichtlicher und politischer Entwicklung betrachtet. Unter „christlichem Humanismus“ versteht man nicht nur das geschichtliche Phänomen als eine gesellschaftliche Übergangszeit (15. und 16. Jahrhundert) zwischen Altertum und Neuzeit. Man versteht darunter umfassender und grundsätzlich eine Haltung und Gesinnung, nach welcher die „Bildung des Geistes den Menschen erst eigentlich zum ‚Menschen‘ macht“.⁵

Mit dem säkularisierten Humanismus verbindet man meist auch Kritik an den aus dem Mittelalter tradierten Überlieferungen und Glaubensautoritäten. Gegen gewisse Maßlosigkeiten kämpften u.a. katholischerseits Nikolaus von Kues und Erasmus von Rotterdam. Doch war der Humanismus der Renaissance eigentlich nicht eine areligiöse Bewegung.⁶ Das bezeugt u.a. die Lebendigkeit der christlichen Kunst dieser Zeit, nicht zuletzt der Kirchenmusik. Obwohl Thomas Sporer (1490–1534), ein gebürtiger Freiburger, der ebenfalls an der Freiburger Universität (1506) immatrikuliert war, als ein bedeutender Komponist gilt, wird er, da von ihm nur weltliche Vokalmusik überliefert ist, in dieser Studie nicht berücksichtigt, die sich nur auf die in dieser Zeit entstandenen Kirchenkompositionen konzentriert. Ebenso bleibt hier die weltliche (deutsche) Vokalmusik von Matthäus Greiter und Sixt Dietrich unbeachtet, obwohl das damals aufkommende mehrstimmige weltliche Musizieren durchaus ein wesentlicher, kulturell bedeutsamer Faktor ist.

Musikgeschichtliche Einordnung

Zunächst sollen diese Komponisten ihrer musikalischen Epoche zugeordnet werden. Nach Friedrich Blume⁷ war die zunehmend in Vergessenheit geratene Musik der Renaissance erst im 19. Jahrhundert mit den Bemühungen um die „wahre Kirchenmusik“ durch E.T.A. Hoffmann und A. F. J. Thibaut wieder in das Blickfeld und Interesse der Forscher geraten. Dabei habe A. W. Ambros als erster gewagt, die „Renaissance als einheitliche Epoche der Musik“ zu verstehen

⁴ Ebenda, S. 273 und 275; Vgl. auch Niemöller, K. W., Art. Luscinius, in: MGG 8, Kassel 1960, Sp. 1327 f.

⁵ Rahner, H., Art. „Christlicher Humanismus“, in: LThK 5, Freiburg 1960, Sp. 528.

⁶ Verheyen, E., Art. Renaissance, in: LTK VIII, Freiburg 1963, Sp.1229.

⁷ Blume, F., Syntagma musicologicum. Gesammelte Reden und Aufsätze, hrsg. von Martin Ruhnke, Kassel 1963, S. 28 ff.

und diese zu gliedern. Beherrschend im Vordergrund standen die Niederländer, zunächst mit der Gruppe um Ockeghem und Obrecht, dann mit Josquin als Zentralmeister und schließlich mit einer dritten Gruppe mit Gombert als Hauptvertreter.⁸

Als weiteren zweiten Hauptkomplex benannte Ambros die sogenannte „venezianische Gruppe“, an deren Spitze Willaert und de Rore stünden, denen er die „deutsche, venezianisch gebildete Tonsetzerschule“ angliederte.

Ein dritter Teil setzte nach Ambros bei den Italienern und Spaniern der Zeit Leos X. an und sollte ursprünglich bis zu Palestrina führen.⁹

In der Diskussion um den Epochenbegriff „Renaissance“ lehnt der Freiburger Musikwissenschaftler Hans Heinrich Eggebrecht diesen für die in Frage kommende Musik des 15. und 16. Jahrhunderts ab. Wenn „Renaissance“ „Wiedergeburt“ heiÙe, so beziehe sich dieser Begriff, im 14. Jahrhundert von Italien ausgehend, wo „die bildnerischen Zeugnisse der römischen Kultur die Menschen unmittelbar umgaben, ebenfalls auf die Erneuerung der griechisch-römischen Antike, jedoch mit einem starken Akzent auf der neuschöpferischen Verwirklichung antiker Vorbilder im Bereich der Kunst und vornehmlich in dem der bildenden Künste, der Baukunst, Plastik und Malerei.“¹⁰ Im Bereich der praktischen Musik, d.h. der Kompositionspraxis, könne von Renaissance nur sehr bedingt gesprochen werden, „da hier die antiken Vorbilder so gut wie ganz fehlen.“¹¹

Allerdings fügt er hinzu, obwohl die antike Musik unwiederbringlich verloren sei und deswegen nicht „wiedergeboren“ werden könne, gäbe es in der fraglichen Zeit eine Renaissance-Haltung der Musik, die mit der Renaissance gemeinsam habe, was hinter Humanismus und Renaissance stünde: nämlich „die Blickrichtung auf den Menschen“.¹² Er sieht aber in der Musik dieser in Frage kommenden Zeit vor allem etwas Neues, nämlich ihren Aufbruch zur Neuzeit hin. Als Neues führt er an: Als Kriterium für die Klangbeurteilung würde von den damaligen Musiktheoretikern Johannes Tinctoris, Franchino Gaffori, Henricus Glareanus, Gioseffo Zarlino bis hin zu Nicola Vicentino und Vincenzo Galilei eher eine auf die Subjektivität des Menschen bezogene Eindrücklichkeit als neuer Maßstab in den Vordergrund gestellt. Musikalisch sieht er dies begründet in einer neuen Klangvorstellung: Die im Mittelalter als „imperfekte“ Zusammenklänge geltenden Intervalle Terz und Sext seien nunmehr Konsonanzen, die mit den „perfekten“ Quint- und Quint-Quart-Klängen gleichberechtigt seien. Auch gebe es eine neuartige Standarisierung der Schlussbildungen, der Klauseln, sowie in Verbindung mit ihren Kadenzierungen eine zunehmend deut-

⁸ Blume, F., S. 29.

⁹ Blume, Fr., S. 29.

¹⁰ Eggebrecht, H. H., Musik im Abendland, München 1991, S. 299.

¹¹ Eggebrecht, S. 300.

¹² Eggebrecht, S. 300.

lichere Ausbildung von Dominante-Tonika-Beziehungen und somit von funktionsharmonischen Akkordbeziehungen überhaupt. Auch führt er die normative Geltung des vierstimmigen Satzes in den natürlichen Stimmlagen Sopran, Alt, Tenor, Bass für diese „modernere“ Einschätzung ins Feld. Die „Natur“ komme mehr ins Blickfeld in Bezug auf die Obertonbeschaffenheit der Töne, wodurch die melodische Cantus firmus-Mentalität des Mittelalters immer mehr zu Gunsten einer akkordklanglichen Tonalität zurückgedrängt würde. In einer betont akkordklanglichen Tonalität im Zusammenhang mit einer Funktionsharmonik sieht er ein Moment des Strebens, Wollens und des beständigen Wechsels von Bewegungsstrom und Ruhepunkt in die Musik einziehen.¹³ In der nun beginnenden Zeit der Vokalpolyphonie im A-capella-Stil, also im Stil „nach Art der Sängerkapellen“ darf man nun die Hauptgattungen der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts erkennen: Die Messe, die Motette und die verschiedenen Formen des Liedsatzes werden jetzt die musikalischen Hauptgattungen. Die Entwicklung zur Vokalpolyphonie „begannt bereits bei Guillaume Dufay, trat dann etwa bei Johannes Ockeghem, Antoine Busnois und Jacob Obrecht zunehmend in Erscheinung und gipfelte zunächst bei Josquin Desprez, um dann durch Palestrina klassifiziert zu werden und durch Orlando di Lasso eine dem Barock zugewandte Mannigfaltigkeit zu gewinnen“.¹⁴

Inzwischen hat es sich allgemein eingebürgert, die Musik des 15./16. Jahrhunderts als die Periode der franko-flämischen Meister zu bezeichnen. Dabei bietet Karl H. Wörner in seiner immer noch sehr anerkannten „Geschichte der Musik“¹⁵ folgende allgemeine Übersicht:

A. Erster Zeitabschnitt (Erste Hälfte des 15. Jahrhunderts)

Guillaume Dufay (um 1400–1474)

Gilles Binchois (um 1400–1460)

B. Zweiter Zeitabschnitt (Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts)

Johannes Ockeghem (um 1430–1495)

C. Dritter Zeitabschnitt (Ende des 15. Jahrhunderts bis zum Tode Josquins)

Jakob Obrecht (um 1450–1505)

Heinrich Isaac (um 1450–1517)

Josquin des Prez (um 1440–1521?)

D. Vierter Zeitabschnitt (Zweites Drittel des 16. Jahrhunderts)

Nicolas Gombert (um 1490 bis um 1560)

Adrian Willaert (um 1490–1562)

Jacobus Clemens non Papa (um 1510–1557)

¹³ Eggebrecht, S. 299–301.

¹⁴ Eggebrecht, S. 302.

¹⁵ Wörner, K. H., Geschichte der Musik, Göttingen 1961, S. 129.

E. Fünfter Zeitabschnitt (Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts)

Philipp de Monte (1521–1603)

Orlandus Lassus (1532–1594)

F. Holland im Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert

Jan Pieters Sweelinck (1562–1621)

Im Blick auf diese Einteilung wären von den in Freiburg studierenden Komponisten Matthäus Greiter (1490–1550), Sixt Dietrich (1492–1548), Hans Weck (1495–1536) sowie Homer Herpol (ca. 1510–1573) unter D. Vierter Zeitabschnitt mit den Vorbildern Nicolas Gombert, Adrian Willaert, Jacobus Clemens non Papa einzuordnen. Freilich dürften diese in der Zeit ihres Studiums bei Glarean in erster Linie die Kompositionen der älteren Komponisten-Generation C. (Jacob Obrecht, Heinrich Isaac, Josquin Desprez) kennen gelernt haben, wie man aus den in Glareans Dodekachordon von 1547 angeführten Notenbeispielen entnehmen kann. Wahrscheinlich konnten sie sich mit der zeitgenössischen Musik erst ernsthaft an ihren späteren Wirkungsorten auseinandersetzen, sofern dort wie z. B. in Hechingen, Konstanz oder Augsburg eine größere Notenbibliothek vorhanden war. Im übrigen handelt es sich bei Glarean (1488–1563) und Othmar Luscinius (1480–1537) auch um Zeitgenossen des 4. Zeitabschnitts. Lediglich Conrad Stuber (um 1550 – um 1605) gehört dem 5. Zeitabschnitt mit den führenden Komponisten Philipp de Monte und Orlandus Lassus an, während Philipp Zindelin (um 1570–1622) der jüngsten Gruppe um Jan Pieters Sweelinck (1562–1621) zuzuordnen ist.

Im übrigen handelt es sich bei der Bezeichnung „franko-flämisch“ insofern um einen etwas unkorrekten Begriff, als fast alle der in obiger allgemeinen Übersicht genannten Komponisten im Laufe ihres Lebens ihren Wohnsitz aus ihrer Heimat für immer oder für längere Zeit nach Italien verlegt haben und die dortigen Einflüsse aufgesogen haben, etwa in der Lied- und Madrigalkunst, später in der Venezianischen Mehrchörigkeit oder gar in der neuen Stilkonzeption Monteverdis mit der „seconda pratica“. Die aus Grafschaften und Herzogtümern oder Bistümern des heutigen Belgien oder Nordfrankreich stammenden Komponisten bekamen neue lukrative Angebote anderswo in Fürstenthümern, in reichen Diözesen sowie in königlichen oder kaiserlichen Kapellen.

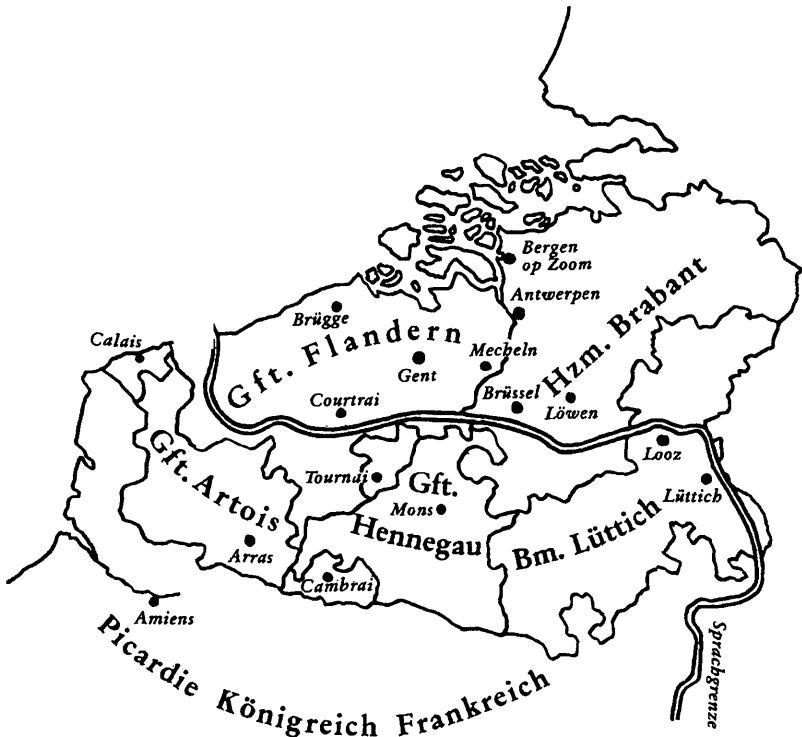
Allmählich profitierten von diesem neuen „internationalisierten“ Stil und durch das Ansehen der in ihrer Zeit in Deutschland führenden Meister Heinrich Isaac oder Orlando di Lasso auch die deutschen Komponisten.

Um die Stellung zwischen Mittelalter und Neuzeit dieser Musikepoche auszudrücken, hat Hans Eggebrecht zu Recht die neue Bezeichnung „Frühneuzeitliche Musik“ in die neuere Musikgeschichte eingeführt.¹⁶ Zur Veranschaulichung

¹⁶ Eggebrecht, H. H., Musik im Abendland, München 1991, S. 275 f.

für die Heimat der franko-flämischen Komponisten sei hier die von ihm mitgeteilte Landkarte mit den wichtigsten Länder- und Städtenamen wiedergegeben.¹⁷

FRÜHNEUZEITLICHE MUSIK



Voraussetzungen für Kirchenkomponisten

Man darf generalisierend für die Freiburger Kirchenmusik-Studenten im 16. Jahrhundert folgende Voraussetzungen präsumieren:

1. Hohe musikalische Begabung

In der damaligen Zeit im Zeitalter des Humanismus und der Renaissance war das Bewusstsein für die Bedeutung der Begabung vorhanden. So gebraucht der

¹⁷ Eggebrecht, S. 282.

Humanist und Musikgelehrte Heinrich Glarean in seinem kompositionstheoretischen Lehrwerk „Dodekachordon“ 1547 „den Ingenium-Begriff“ immer wieder als die letzte Begründung der schöpferischen Fähigkeit eines Komponisten im Sinne einer angeborenen Kraft (= ingenita virtus), einer „Kraft der Natur“ (vis naturae): „natura producit ingenium“.¹⁸

Nach dem Komponist und Musiktheoretiker Adrianus Petit Coglico (1500–nach 1562) in seinem „Compendium musices“ 1552 sind zur Komposition nur die geeignet, „die durch einen besonderen Trieb der Natur (singulari naturae impetu) zu dieser schönen Kunst getragen werden“.¹⁹

2. Erfahrung gut gestalteter kirchenmusikalischer Gottesdienste

In der Regel konnten die betreffenden Freiburger Kirchenmusik-Studenten in ihren Heimatpfarreien wohlgeordnete musikalische Ämter und Stundengebets-Gottesdienste erleben, z. B. Sixt Dietrich in Augsburg, Philipp Zindelin in Konstanz, Hans Weck in Freiburg. In Freiburg dürfte die Mehrstimmigkeit wohl schon im 15. Jahrhundert Einzug gefunden haben.²⁰

Doch das erste sichere Zeugnis stammt erst aus dem Jahr 1576 in den Ratsprotokollen. Hier gibt es vom 23. November dieses Jahres einen interessanten Bericht bezüglich der Exequien, die die Stadt anlässlich des Todes Kaiser Maximilians II. im Münster beging. Im Verlauf dieses Trauergottesdienstes, an dem die Ratsherren, die Universität, das Basler Domkapitel und die Präsenz, d.h. die Münstergeistlichkeit teilnahmen, wurden „zwey gesungene ämpter“ gehalten, „einem seel ampt vff St. Johann vnd dann einem von der heiligen dreifaltigkeit vff dem hohen altar in organis“ (d.h. unter Mitwirkung der Orgel). Schulmeister war damals d.h. von 1563 bis zu seinem Tode 1596 Magister Christophorus Lorentinus, der wohl auch auf seinen eigenen Wunsch die Musik leitete.²¹ Die Lateinschule „stand unter ihm in hoher Blüte und die Schülerzahl war der Art, dass die bisherigen Räumlichkeiten ungenügend waren und eine durchgreifende Bauänderung des Hauses vorgenommen werden musste“. So weiß der bekannte Freiburger Lokalgeschichtler Franz Bauer zu berichten.²² Jacob Bilonius, zuvor Organist in Metz, der sich noch am 9. Dezember 1552 zum Studium der Jurisprudenz an der Freiburger Universität immatrikulieren ließ, war Münsterorga-

¹⁸ Eggebrecht, H. H., Musik im Abendland, S. 312.

¹⁹ Eggebrecht, S. 312 / 313.

²⁰ Schmider, Ch., Franz Anton Maichelbeck (1702–1750) und die Kirchenmusik in Freiburg, in: FDA, Jg. 124 Freiburg 2004, S. 160.

²¹ Harter-Böhm, A. E., Zur Musikgeschichte der Stadt Freiburg im Breisgau um 1500, Freiburg 1968, S. 39 f.

²² Bauer, Fr., Die Vorstände der Freiburger Lateinschule, Freiburg 1867, S. 48.

nist von 1552 bis zu seinem Tod 1591²³ und war der ideale Partner für Magister Lorentinus als dem verantwortlichen Kantor. Möglicherweise hat Conrad Stuber während seiner Freiburger Studienzeit diesem und anderen Gottesdiensten im Münster beigewohnt. Zwar kam Philipp Zindelin, der sich in Freiburg 1589 immatrikulieren ließ, nicht mehr in den Genuss der liturgisch- kirchenmusikalischen Reform, die Münsterpfarrer Georg Hänlin – er war dies von 1581 bis 1592, blieb aber weiterhin Universitätsprofessor – als von 1609 bis zum Tod 1621 regierender Domdekan des in Freiburg weilenden Basler Domkapitels einleitete.²⁴ Doch im Rückblick am Tag seiner Amtseinführung bei der Kapitelsitzung vom 23. März 1609 spricht er über die Bemühungen um die liturgische Musik in den vergangenen Jahren, das heißt wohl in seiner Zeit als Münsterpfarrer: „Demnach vergangner wenige Jaren, zuo mehrerem Lob, Ehr und dienst Gottes, bey dem Chor ein figural Music, cantu et Instrumentis mit nit geringen kosten angestellt worden.“²⁵ Das Kapitelsprotokoll im Januar 1593 berichtete von einem „welchen frembden Zinkenisten genant Anthonius Conscan, der diese heylige Weynachtzeit zur Orgell zierlich geblasen und musiciert und sein operam Caplo inscriptis offeriert“. Man suchte über den Zinkenisten des zum Münster benachbarten Augustiner-Chorherren-Klosters „Allerheiligen“ ein Orchester mit Zinken und Posaunen zusammenzubekommen. So wurde kurz darauf im Jahr 1602 der junge Zinkenist Johann Friedrich Fabri angestellt, „dass er die Kapläne, so lust darzuo tragen, instruere und underrichte“.²⁶ Seit der Kaplaneireform von 1575 stellte das Basler Domkapitel mehr und mehr Chorpriester nach dem Kriterium ihrer Musiktauglichkeit ein. So heißt es im Kapitelsprotokoll vom 13. Mai 1587: Anfrage des Kapitels an den Münsterpfarrer Georg Hänlin wegen Empfehlung eines Kaplans, der in Choral und Figural geübt sein sollte und Protokoll vom 10. Juni 1588: Annahme des Georg Locher als „guter musicus“.²⁷ Aus der Bestandsaufnahme im Jahr 1609 geht auch hervor, dass damals acht Kapläne am Freiburger Münster als Instrumentalmusiker „und andere noch bei dem Chor in vocali Musica“ einzusetzen waren. Dabei wurden als Instrumente angeführt Posaunen, Zinken, Violinen („Geigendiscant“) und Kontrabass („Passgeigen“).²⁸

Als Komponisten werden lediglich der hessische Komponist Theobald Müller (?) mit einem „klein Tractätlin Carminibus“, Valentin Haussmann (? – zw. 1611 und 1614) und der mit Namen nicht genannte, allerdings sehr bedeutende Kirchenkomponist unter Leopold V. von Innsbruck, Johann Stadlmayr (um 1570

²³ Harter-Böhm, S. 61.

²⁴ Eisele, N., Das Basler Domkapitel im Freiburger Exil (1529–1628), Freiburg, 2004, S. 136. Vgl. auch: Huber, T., Georg Hänlin (1556–1621), in: FDA, Bd. 125, Freiburg 2005, S. 259.

²⁵ Vgl. hierzu und zum Folgenden: Eisele, N., ebenda S. 136 sowie S. 131–138.

²⁶ Eisele, S. 134.

²⁷ Eisele, S. 132 mit Anm. 108.

²⁸ Eisele, S. 136 mit Anm. 138

? – 1648) angeführt. Er war von 1607 bis 1648 Kapellmeister der Hofkapelle des jeweiligen Statthalters von Tirol und erfreute sich als Komponist großer Beliebtheit. Sein „neuer Stil macht sich allmählich durch einen polyphonierend-homophonen Chorsatz und durch das Heraustreten von Einzelstimmen bemerkbar“.²⁹ Das mitunter noch kirchentonale Komponieren weicht mehr und mehr dem modernen Dur und Moll. Offenbar hat Stadlmayr dem Domkapitel schon zu früheren Zeiten Noten verkauft.³⁰ Für den liturgischen Reformwillen der Münsterpfarrei zur Zeit Hänlins als Domdekan spricht auch, dass 1617 Johannes Storer, Priester der Münsterpräsenz, als Schreiber im Auftrag von Münsterpfarrer Christopherus Pistorius zwei von ihm sorgfältig in Reformchoral – Notation geschriebene Gradualien der Praxis zur Verfügung stellte. Storer nennt sich selber aus Göffingen gebürtiger Schwabe „ex collegio Friburg. Choro“. Die beiden Gradualien stehen seit 1972 als Dauerleihgabe des Erzbischöflichen Diözesanmuseums unter der Signatur Inv. Nr. K 29/D und 30/D im Augustinermuseum Freiburg.³¹

3. Die Bedeutung der Lateinschule für die Ausbildung der Musiker

Die Grundlagen für die Allgemeinbildung trugen damals in Deutschland neben dem sporadischen Aufkommen der deutschen Schulen die städtischen Schulen in der Form der Lateinschule. Diese städtische Schule stand unter der Aufsicht des Pfarrers. Sie lehrte neben Schreiben, Lesen und Rechnen vor allem Latein und Kirchengesang in der Form des gregorianischen Gesangs und ab dem 16. Jahrhundert auch in mehrstimmigem Gesang (Figuralmusik). Für letzteren trug in der Regel der Schulmeister die Hauptverantwortung. An manchen Schulen delegierte er diese an untergeordnete Kollegen wie z.B. den Kantor, dem ein Provisor zur Seite stand. Der Kantor lehrte Choral, Vokal- und Instrumentalunterricht (H. Schreiber). Standen vor 1450 keine gedruckten Lehrbücher für den Unterricht zur Verfügung, sodass in der Regel das teure Schreibmaterial und der Mangel an Büchern die Ausbildung der Kinder sehr erschwerte, so wurde dies erleichtert nach der Erfindung des Buchdrucks um 1450.

²⁹ Senn, W. Art. Stadlmayr, Johann, in: MGG 12, Kassel 1965, Sp. 1131.

³⁰ Eisele, S. 138 mit Anm. 152

³¹ Gottwald, C., Die Kataloge der Universitätsbibliothek Freiburg im Breisgau, Band 1, Teil 2, Wiesbaden 1979, S. 164 ff.

³² Bauer, Fr., Die Vorstände der Freiburger Lateinschule, Freiburg 1867, S. 31. Über die den vier Herren zugeordneten Klassen und vier verschiedenen Gehälter vgl. Kurrus, Th., Georgius Nicolaius (+ 1632), in: FDA, Bd. 100, Freiburg 1980, S. 301 f.

³³ Niemöller, K. W., Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600, Regensburg 1969, S. 514.

Die Humanisten erwarteten von der sorgsamsten Pflege der alten Sprache geradezu ein „schöneres glücklicheres Zeitalter“.³² Im Jahr 1574 wurde in Freiburg auch dem Schulmeister erlaubt, „die cantorei im munster selbe zu versehen, doch secundum classem mit einer tauglichen Person zu bestellen“.³³ Mitunter war die Kantorenstelle in Freiburg von einem Studenten besetzt, z. B. 1576 von Bathasar Gerum, einem Studenten der Theologie.³⁴ Der Münsterorganist musste (lt. Münsterrechnungen von 1546) wie die Sängerknaben der oberen zwei Klassen in der Regel an den Festtagen das Hochamt, die Vesper, die Complet und das Salve Regina singen. Die Prima classis unterstand in Freiburg dem Schulmeister, die secunda classis dem Cantor, tertia und und quarta classis dem Provisor und Locaten. Von den beiden oberen Klassen wurden je acht bis zehn Schüler als „wochanten“ für den Gesang einer Woche ausgewählt.³⁵ „Die kleineren Schüler, die in der Musik noch nicht so weit fortgeschritten waren, durften sich mit dem Vortrag einfacher Antiphonen begnügen.“³⁶ Manchmal dürften die Klöster Freiburgs bei ihren Festen auch gesangliche Kräfte aus der Schule ausgeliehen haben. Einmal kam es gar vor, dass im Jahr 1580 die Innsbrucker Hofkapelle, als es dort einmal zu einem Engpass kam, durch den dortigen Vize-Kapellmeister Alexander Utendal in Feldkirch, Weingarten, Konstanz und auch in Freiburg nach zwei Sängerknaben Ausschau hielt, die als Substituten aushelfen sollten. Er erhielt sie dann in Weingarten.³⁷

Ein bedeutender Schulmeister, der aus Laupheim stammende (ca. 1563–1632) Georg Nicolasius, soll etwas hervorgehoben werden. Der ludimoderator, der zuvor in Munderkingen, das gewisse Beziehungen zur Freiburger Universität unterhielt, gewirkt hatte, dann in gleicher Funktion in Ensisheim im Elsass, wandte sich am 19. Oktober 1596 über den dortigen Pfarrvikar Johannes Hack(er) an den damaligen Freiburger Theologieprofessor Hänlin, dieser möge den dortigen Rektor Georg Nikolasius, der sehr zur Zufriedenheit aller gewirkt hätte, als Nachfolger für den eben verstorbenen Freiburger Schulrektor Christoph Laurentius (Lorentinus) wärmstens vorschlagen, denn er leite den Chor „in utraque musica“ mit Würde und Macht. Er könne Nikolasius auch wegen seines Lebenswandels, seines Fleißes und seiner Ausdauer nur bestens empfehlen.³⁸ So wurde Georg Nicolasius Leiter der Freiburger Lateinschule von 1596 bis 1612. In diesem Jahr wurde er Professor der Poetik bis 1620. Er starb in Freiburg.

Wohl ausgelöst durch seinen von seiner Ausbildung bei den Jesuiten in Dillingen herrührenden geradezu missionarischen Eifer begann während seiner

³⁴ Harter-Böhm, Zur Musikgeschichte der Stadt Freiburg i. Brsg., Freiburg 1968, S. 40.

³⁵ Harter-Böhm, S. 42.

³⁶ Harter-Böhm, S. 43.

³⁷ Senn, W., Musik und Theater am Hof zu Innsbruck, Innsbruck 1954, S. 77 und 94.

³⁸ Kurrus, Th., Georgius Nicolasius (+ 1632), in: FDA, 100. Band, Freiburg 1980, S. 295.

Schulmeisterzeit in Freiburg eine Reform des Schulbetriebs nach jesuitischem Muster. Unter ihm erreichte die Schule schlagartig eine hohe Schülerzahl. So waren es im Jahre 1603 insgesamt 371 Schüler, davon zwei Drittel Freiburger. Im Laufe der Zeit stieg der Prozentsatz der auswärtigen Schüler. Diese kamen auch von weither. „Wenigstens einer der Lehrer der Lateinschule war im Freiburger Münster als Kirchenmusiker beschäftigt – und wohl etliche Lateinschüler dürften dort als Chorknaben gesungen haben“, resümiert Theodor Kurrus in seiner sehr informativen Studie über Georgius Nicolasius.³⁹ Dessen Anforderungen an den Fleiß der Schüler waren gewaltig. So verlangt er am Schluss seines Lehrplans „jährlich zweimalige öffentliche Auftritte der Schüler mit Gedichtvorträgen und theatralischen Darbietungen, auch in freier Rede und ebenso häufigere in nicht-öffentlichen Auftritten, sowohl um die Fortschritte der einzelnen Klassen in den Studien zu zeigen, als auch den Knaben Mut zu machen, sich emporzuarbeiten“.⁴⁰ Besonders stark erweist sich Nicolasius als Schriftsteller mit Sinn für dramatische Darstellung. Erwähnt seien auch sein 1602 deutsch, 1605 lateinisch geschriebenes Büchlein über den Rosenkranz und das 1607 erschienene deutsche Buch über das Kreuz.⁴¹ Offenbar hat er auch mehrere leider verloren gegangene Stücke für die Bühne geschrieben. Nach Kurrus erweist das große Einzugsgebiet dieser Lateinschule „diese nicht als eine Art Progymnasium im Krähwinkel, sondern als eine einer Universitätsstadt würdige Mittelschule, die sehr wohl die Funktionen des universitätseigenen Pädagogiums hätte übernehmen können, das nie recht gedeihen wollte“.⁴²

Nicolasius legte der Stadt am 1. Januar 1597 eine neue Studienordnung vor: „Idea et generalis descriptio scholae particularis Friburg. Anno 1597 reformatae.“⁴³ Diese sah eine anspruchsvolle Stundentafel für „seine“ 1. Klasse vor mit 33 Wochenstunden, wobei u.a. Ciceros Bücher *De amicitia* und *De senectute* sowie die Grammatik des Jesuiten Jakob Gretser und die griechische Ursprache gelesen bzw. gelehrt wurden. Nach Kurrus hatte Nicolasius die gleiche Grundkonzeption des *modus Parisiensis* mit aufsteigenden Klassen mit jeweils ihrer Stufe entsprechenden Pensen wie die Jesuiten oder auf evangelischer Seite der Straßburger Pädagoge Johannes Sturm.⁴⁴ Natürlich hatte auch die Musik in diesem System ihren angestammten Platz.

Es mag sein, dass Nicolasius nach diesem neuen Lehrplan der Pflege theatralischer Leistungen durch die Schüler etwas zu viel Zeit für die Schulbühne gegenüber anderen Fächern einräumte, doch durch die Einführung von solchen

³⁹ Kurrus, S. 297 ff.

⁴⁰ Kurrus, S. 303.

⁴¹ Kurrus, S. 316 f.

⁴² Kurrus, S. 305.

⁴³ Kurrus, S. 302 mit Anm. 76.

⁴⁴ Kurrus, S. 302 f.

„declamationes“ oder „Comedien“ am Ende des Schuljahres vor den Herbstferien ermöglichte er den Schülern, ihre Leistungsfähigkeit und ihre Begabung in der Öffentlichkeit unter Beweis zu stellen, was ihr Selbstbewusstsein kräftig steigerte. Kein Zweifel, dass so geführte Pfarrschulen ihren Beitrag für die allgemeine Bildung insbesondere auf musikischem Gebiet durchaus leisteten. Nicht zuletzt wurde so die Fähigkeit zum richtigen rhetorischen Deklamieren geschult. So ist es auch nicht verwunderlich, wenn viele ehemalige Schulrektoren Freiburgs wie auch Nicolasius im Laufe der Zeit in der Humanistenfakultät der Universität als Professoren für Poetik oder Rhetorik ihren Beruf suchten. Schon der erste Schulrektor Freiburgs im Jahr der Gründung der Universität 1457 – es war Johannes Kerer (1430–1507) – hatte den Ruf und damit die Frequenz der Lateinschule gehoben, ehe er 1461 Magister in der Artistenfakultät wurde. Er lebte erst in der Pfauenburse, dem Mittelpunkt der Artistenfakultät.⁴⁵ Seine pädagogische Weitsicht hat er mit der großzügigen Gründung und Sponserung einer Studenteburse, dem „Domus Sapientiae“ unter Beweis gestellt.

Der Schwerpunkt in Sachen Musik lag in der Freiburger Lateinschule auf der Praxis, d.h. auf dem Singen und Benennen der Töne und Intervalle und man überließ nach dem Rat Glareans die theoretische Schulung dem Studium auf der Artistenfakultät der Universität.⁴⁶

Musik am Freitag von 12 bis 14 Uhr und am Samstag das Einüben von Kirchengesängen wurde noch unter Schulrektor Lorentinus in seinen „Statuta seu vivendi leges in usum scholae Friburgensis Brisgoiae, Freiburg 1593, gepflegt, wo es heißt: „X. Cantionibus designati, libellum habeant continentem Responsoria, quae in Templo canuntur, tum quoque Sabattho, et pridie festorum, Responsoriis, Antiphonis et aliis discendis intersint.“

Gleiches gilt für die Rektorenzeit von Nicolasius, der in Freiburg 1607 als Anleitung für den Musikunterricht in Choral und in Figuralmusik seine „Rudimenta musices brevissima methodo compacta“ herausbrachte.⁴⁷

So kann nicht leicht in seinem Wert überschätzt werden, was – am Beispiel der Freiburger Lateinschule paradigmatisch aufgezeigt – den Schülern für ihr ganzes Leben an Erziehung und Bildung übermittelt werden konnte. Dass dies gerade angehenden Komponisten zugute kam, kann man sehr gut am Beispiel des Sixt Dietrich zeigen, der mindest seit seinem 10. Lebensjahr der Konstanzer Domkantorei angehörte, ehe er sich 1509 an der Universität Freiburg immatri-

⁴⁵ Statuta Collegij Sapientiae 1497, Facsimile-Ausgabe mit Einführung, hrsg. von J. H. Beckmann und R. Feger, Lindau 1957, S. 26. Vgl. auch Weissbrod, A., Die Freiburger Sapienz und ihr Stifter Johann Kerer von Wertheim, Freiburg 1966, S. 42–45.

⁴⁶ Niemöller, K. W., Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen im ausgehenden Mittelalter bis um 1600, Regensburg 1969, S. 518 f.

⁴⁷ Niemöller, S. 519 mit Anm. 269.

kulierte. Er und viele andere gewannen an der Konstanzer Domschule ihr Rüstzeug für ihren späteren Beruf, der sie meist zunächst an eine Universität führte.⁴⁸

Dass sich junge Musiker in der Regel auf dem Instrument bei einem berühmten Lehrer ausbilden ließen, sieht man z.B. bei Hans Weck und bei Othmar Luscinius. Es ehrt die Freiburger Dompfarrei, dass sie Hans Ebert, den Sohn des Orgelbauers Jörg Ebert, der die berühmte Schwalbennestorgel von 1544 erbaute, auf ihre Kosten bei dem damals sehr angesehenen Überlinger Organisten Johann Holzhey ausbilden ließ, ehe er von 1550–1552 in Freiburg Organist wurde.⁴⁹

Meister Hans Holzey war übrigens zur Orgelweihe der hoch gerühmten Ebert-Orgel zusammen mit anderen nach Freiburg gekommen, nämlich mit Meister Wolf von Straßburg und Meister Hans von Zabern. „Sie haben Eberts Werk für sehr gut befunden und, wie die Rechnungen belegen, tüchtig getafelt und getrunken.“⁵⁰

Es wird im folgenden wohlweislich darauf verzichtet, systematisch oder entwicklungsgeschichtlich das an der Freiburger Universität aus dem Mittelalter übernommene Schulsystem der sieben freien Künste darzulegen, das formell bis kurz vor 1600 eine gewisse Gültigkeit hatte. Die Artistenfakultät als eine Vorgängerin der späteren Philosophischen Fakultät wurde im Gegensatz zu den „höheren“ Fakultäten (= Theologie, Medizin und Jurisprudenz) in Freiburg als „niedere“ Fakultät bezeichnet. Dabei nahm der Begriff „ars“ eine eher vermittelnde Stellung zwischen der hochgeistigen „scientia“ und dem bloßen „usus“ ein⁵¹, für welchen über die universitären Experimentiermöglichkeiten hinaus auch die Bursen ihren Beitrag geleistet haben. Über die allmähliche Auflösung des mittelalterlichen Fächerkanons von Trivium (= Grammatica, Rhetorica, Dialectica) und Quadrivium (= Arithmetica, Geometria, Musica, Astronomia) sowie eine allmählich differenzierende Umgestaltung in neue Disziplinen mit eigenen Professuren in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts vor dem Eintreffen der Jesuiten in Freiburg berichtet sehr ausführlich und präzise trotz

⁴⁸ Schuler, M., Der Personalstatus der Konstanzer Domkantorei um 1500, Archiv für Musikwissenschaft, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Jg. 21, H.3/4, Dez. 1964, S. 272 ff. und passim sowie derselbe, Die Konstanzer Domkantorei um 1500, in: Archiv für Musikwissenschaft, Jg. 21, H. 1; Wiesbaden 1964, S. 35 f. und S. 38 f.

⁴⁹ Erzb. Ordinariat, Münsterbaurechnungen, Rechnungsbuch von 1544/46. Dort heißt es:

„Item 22 Pfund 10 Schilling geben Meister Jörgen Ebert, Orgelmacher von Raffensburg und hab das Gelt geben dem Organisten von Überlingen so heißt Meister Hans Holzhey, dass er sein Sohn gelernt hat die Orgel schlagen ain Jahr anno 1545.“

⁵⁰ Musch, H., Die Orgel von Jörg Ebert 1545 im Freiburger Münster, in: Musik am Oberrhein. Hochschuldokumentationen zu Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Musikhochschule Freiburg, Band 3, Kassel 1993, S. 82 f.

⁵¹ Art. „Ars musica“, in: Riemann Musiklexikon. Sachteil; hrsg. von Willibald Gurlitt, fortgeführt und hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz 1967, Sp. 55. Vgl. auch Weissbrod, A., Die Freiburger Sapienz, S. 91.

der verwickelten Sachlage Theodor Kurrus.⁵² Die für die zukünftigen Kirchenkomponisten verantwortlichen Lehrer dürften ihren Schützlingen gegenüber Verantwortung gezeigt haben durch einen gründlichen Erfahrungstransfer, in Kenntnissen der Modi, der Modulationen, Klauseln, Imitationstechnik und Kontrapunktik, des Bereitstellens von Werken aus der Bibliothek und des Vergleichens von Kirchenkompositionen großer Meister (siehe Beispielsammlungen in den Lehrbüchern, Noten in Nachlässen) sowie in praktischen Übungen (musikalisch-kompositorische Aufgabenstellung und kritische Würdigung) sowie im Besprechen von Gattungen sowie musiktheoretischen Werken (nach Glareans Dodekachordon von Anicius Boethius, Nikolaus Listenius, Franchinus Gafurius, Johannes Cochlaeus und Sebaldus Heyden). Die Lehrbücher dieser Autoren haben in der Regel eine starke musikpraktische Komponente.

Musikerbiographien und Analysen ausgewählter Werke

Der bedeutendste Musikgelehrte an der Universität Freiburg im 16. Jahrhundert war zweifellos der aus dem schweizerischen Mollis (Glarus) stammende HEINRICH GLAREAN (1488–1563). Der große Gelehrte verfasste u.a. Abhandlungen über Mathematik, Poesie und Geographie. Seine beiden bedeutenden musikalischen Schriften sind die Traktate „Isagoge in musicen“ (Basel 1516) und das bereits 1539 fertig gestellte, aber erst 1547 in Basel gedruckte „**Dodekachordon**“, das eine Summe musikalischer Kenntnisse dieser Zeit offenbarte. Für uns sind heute wohl am wertvollsten seine in diesem Buch dokumentierten mehrstimmigen Musikbeispiele vor allem zeitgenössischer Komponisten. Unter diesen wiederum interessieren uns nicht zuletzt Werke ehemaliger Schüler oder Freunde aus dem südwestdeutschen Raum, die in der Regel Vertreter der so genannten niederländischen Schule waren.

Seine Analyse einiger in sein Dodekachordon aufgenommenen Werke wie seine Beurteilung dieser Tonsetzer haben allein schon großes Gewicht. Man kann sich ein gutes Bild vom Original machen durch das inzwischen erschienene Faksimile (Hildesheim 1969); dessen Originalvorlage liegt in der Freiburger Universitätsbibliothek.

⁵² Kurrus, Th., *Bonae artes. Über den Einfluss des Tridentinums*, in: *Von Konstanz nach Trient*, hrsg. von Remigius Bäumer, Paderborn 1972, S. 603–633.

Vgl. auch: Ruth, H., *Statuten und Gefüge der Artistenfakultät im 16. Jahrhundert* (S. 46–66), und Hoenen, M. J. F. M., *Philosophie und Theologie im 15. Jahrhundert. Die Universität und der Wegestreit* (S. 67–91), alle in: *550 Jahre Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Festschrift*, Bd. 2, hrsg. von Dieter Mertens und Heribert Smolinsky, Freiburg 2007.

Die meisten in dieser Untersuchung besprochenen Komponisten waren im 16. Jahrhundert an der Artistenfakultät der Freiburger Universität immatrikuliert. So haben sie hier ihre musikalischen und musikwissenschaftlichen Grundkenntnisse erworben bzw. weiter entwickelt. Eine Auswahl ihrer Werke wurde 2007 zum ersten Mal auf einer CD der Öffentlichkeit vorgestellt.⁵³ Glarean findet in GERARDUS VON SALIX, vermutlich seinem Schüler, einen „Priester der heiligen Religion“, aus den Niederlanden stammend, den er im Kapitel XV seines Dodekachordon als Komponisten für den hypolydischen Modus gewinnt. Dabei handelt es sich um den Introitus „Os justi“, den dieser „würdig ertönen lasse“. Nach Ausweis des so genannten Präbendenregisters der Münsterpfarre Freiburg (folio 25 v), das u.a. auch die Anstellung des Konstanzer Konrad Buchner, des Sohns des Konstanzer Münsterorganisten Hans Buchner, als Freiburger Münsterorganisten festhält (von 1538–41), wird Gerardus von Salix (Gerard von Weide), Pfründner der Kaplaneistiftung des Pfarrherrn Werner von Amoltern „Peter und Paul“ im Freiburger Münster, als „organista“ nach 1529 erwähnt. Im gleichen Jahr bezog auch Glarean – aus Basel kommend – seine Freiburger Wohnung. In den 40er Jahren war Gerardus von Salix ab 1543 (lt. Eintragung im Staatsarchiv) in Freiburg im Üchtland als „welscher Cantor“ tätig. Möglicherweise war er übrigens schon vor 1529 in Freiburg im Breisgau. Das lässt zumindest ein Immatrikulierungseintrag in der Universität von zwei adligen Brüdern, Wilhelmus und Caspar von Salix aus der Diözese Langres aus dem Jahr 1521 vermuten. Glarean nennt jedenfalls Gerardus einen „familiaris“, d.h. einen ihm Befreundeten, welchem Niederländer die Lösung dieser Kompositionsaufgabe geradezu eine Verpflichtung sei. Ähnlich wie die choralische Vorlage des Introitus „Os justi“ (aus der Bekennermesse), der auch in der hypolydischen Tonart abläuft, kadenziert auch die vierstimmige Komposition des Niederländers jeweils am Ende der drei grammatikalischen Sätze. Im polyphonen Geflecht des vierstimmigen Gesangs erscheinen die einzelnen Stimmen grundsätzlich gleichwertig und selbständig. Der Sopran hält sich stark an seine choralische Vorlage in der jeweiligen Tonhöhe und befindet sich damit im passenden Ambitus, verkürzt bzw. verlängert die Melodieglieder von Zeit zu Zeit. Satzanfänge sowie herausgestellte Schlüsselworte erhalten oft längere Melismen wie z.B. „justi“, „sapientiam“, „judicium“, „corde ipsius“. Die Kompositionsart dieser Motette ist derjenigen Heinrich Isaacs im „Choralis Constantinus“ nicht unähnlich. Zwar ist der Choral trotz aller Veränderungen erkennbar, wengleich durch die innige

⁵³ *cantiones sacrae. Geistliche Musik von Meistern des 16. Jahrhunderts aus dem Umkreis der Universität Freiburg*. Chor und Solisten von cantus et musica freiburg, Klemens Schnorr, Münster-Orgel; Ltg. Raimund Hug. AM 1409–2. Die CD ist zu erwerben bei: Raimund Hug, Eschbachweg 2A, 79117 Freiburg. Es ist geplant die vom Verfasser transkribierten Werke (siehe Notenbeispiele) von Matthias Greiter, Conrad Stuber und Philipp Zindelin auf dem Freiburger Dokumentenserver der Universität Freiburg (FREIDOK) zu veröffentlichen.

Verbindung mit den anderen Stimmen nicht immer unterscheidbar. Bemerkenswert ist, dass bei diesem Stück eine gewisse verhaltene Stimmung, ja geradezu eine Sanftheit zum Ausdruck kommt, die hier wohl ein Merkmal des Modus ist, aber auch in der musikalischen Faktur dem kontemplativen Charakter des Textes entspricht.

HANS WECK, geboren um 1495 in Freiburg i. Brsg., gestorben 1536 in Straßburg, studierte ab 1510 in Freiburg und wurde 1512 Organist am Münster. Im gleichen Jahr ging er für einige Zeit nach Basel und nahm Unterricht beim dortigen Organisten, möglicherweise Hans Kotter. Vom März 1513 an war er wieder in Freiburg, wo er sich bald dem Kreis um den Humanisten Bonifacius Amerbach anschloss. Weck unterrichtete Amerbach im Orgelspiel und führte später dessen Tabulaturbuch fort. In diesem Tabulaturbuch finden sich auch die einzigen überlieferten Tanzsätze Wecks, die als Spielstücke vermutlich auch im Gottesdienst Verwendung fanden.

Die auf Anregung des Basler Humanisten Bonifacius Amerbach entstandenen Orgeltabaturen, zum großen Teil von Kotter, von Weck und anderen geschrieben, gehören zur Kunstsammlung von Bonifacius Amerbach (1495–1562). Sie sind heute der öffentlichen Bibliothek der Universität Basel eingegliedert. Die von Weck im Codex Amerbach (Sign. F. IX. 22) enthaltenen Orgelwerke heißen **Tanz „Der schwarz Knab“** und **„Hopptanz“**. Sie stehen in der Handschrift, in der sonst hauptsächlich Bearbeitungen geistlicher und weltlicher Lieder für Tasteninstrumente, also für Orgel, Clavicord oder Clavicimbel festgehalten sind, neben einem von Kotter komponierten Tanz.⁵⁴ Gegenüber dem Werk Kotters, das – mit „Spanyoler Tanz“ bezeichnet und polyphon gearbeitet – seinen Cantus firmus von einem damals offenbar gebräuchlichen spanischen Tanz bezieht, diesen aber wenig ausziert, wobei alle drei Stimmen gleichwertig und selbständig im Ganzen fungieren, ist bei Wecks Tanz „Der schwarze Knab“ im Hauptanz die Oberstimme reich koloriert, während die beiden anderen Stimmen (Alt und Tenor) akkordisch geführt sind; dabei wirken die 32 Takte durch vier achttaktige Perioden über jeweils ähnlichem Kadenzverlauf (d.h. in ähnlicher Harmonik) wie abgezirkelte Tanzfiguren. Noch stärker erscheint der tänzerische Charakter im dazugehörigen **Hopptanz** als dem darauf folgendem „Hupfauf“ mit seinem proportional verkürzten Dreiertakt. Hier fallen zudem die Diminuerungen in der trotzdem verspielt wirkenden Sopranmelodie samt Verzierungen weitgehend weg, so dass sich eher ein klavieristischer Charakter mit darübergesetztem Solopart ergab. Man könnte sich das Stück gut auf einem Clavicord oder Cembalo gespielt vorstellen.

⁵⁴ Die folgende Analyse der Orgelwerke von Hans Weck stützt sich auf Wilhelm Merian, *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern*, Wiesbaden; Nachdruck: Hildesheim 1968, passim.

Dagegen stellt das „**Frater Conradus in fa**“ Wecks die Intavolierung des Agnus Dei aus Isaacs berühmter „Missa carminum“ dar. Intavolieren nennt man das Einrichten („Absetzen“) eines mensural notierten Vokalsatzes in Orgeltabulatur, wobei der Vokalsatz mehr oder weniger koloriert wird. Dabei überträgt man die Stimmen in Partiturnotation. Bei dieser Intavolierung steht wie bei zwei anderen (über Werke von Pierre de la Rue und Heinrich Isaac) als Autorennamen: „Organista Fryburgensis“. Damit dürfte der damalige Münsterorganist Hans Weck gemeint sein, zumal unter den beiden Intavolierungen jeweils noch die Jahreszahl 1521 beigefügt ist. Diese drei Intavolierungen sind wie übrigens auch drei Orgelwerke des berühmten Freiburger Musikgelehrten und Münsterpredigers Othmar Nachtgall (= Luscinius, vgl. unten) in der Orgeltabulatur des Pforzheimer Organisten Leonhard Kleber (2. Teil von 1524) enthalten. Wecks **Spanyoler Tanz** aus Kotters 2. Orgeltabulatur (Sign. F.IX, 58) benützt die schon von Kottter verwendete spanische Melodie, allerdings nur in Umrissen erkennbar, im Sopran. Die anderen drei Stimmen sind lediglich akkordisches Fundament und treten im Mittelteil kurz etwas hervor. Es handelt sich hier schon um eine Art reines Klavierstück. Die Oberstimme ist lebhaft geführt, es gibt nur wenige Verzierungen. Manche Sprünge von Akkorden in der linken Hand sind nicht mehr ganz orgelgemäß in der damaligen Zeit. Der rein akkordische, trochäische Rhythmus der drei Begleitstimmen wirkt noch klavieristischer im **Hoppertanz**, in dem die in Achteln repetierende Sopranstimme eher an Lautentechnik denken lässt. Nach Wilhelm Merian darf man „diesen Weckschen Tanz als den Ausgangspunkt eines eigentlichen Klavierstils betrachten“. Auch der zweite, der so genannte „**Ander Tanz**“ und dessen Nachtanz („**Hoppertanz**“) aus dem gleichen Tabulaturbuch (Heft IX, 58) darf ähnlich eingeschätzt werden.

OTHMAR LUSCINIUS, geboren zwischen 1478 und 1480 in Straßburg, gestorben am 5. 9. 1537 in Freiburg, studierte von 1494–96 in Heidelberg und ab 1505 in Wien. Studienreisen führten ihn in den folgenden Jahren über Griechenland bis in den Nahen Osten. Von 1510–20 war er Organist in Straßburg und studierte daneben Griechisch und Theologie in Paris. 1519 wurde er in Padua zum Doktor für Kirchenrecht promoviert. Infolge der Reformation musste er Straßburg verlassen und ging 1523 nach Augsburg, wo Jacob Fugger (1516–1575) sein größter Gönner war und Luscinius und andere das Reichsstift St. Ulrich und Afra zu einem angesehenen Mittelpunkt des musikalischen Humanismus erhoben.⁵⁵

1528 wurde er Münsterprediger in Freiburg und lebte ab 1531 bis zu seinem Tod in der Kartause. In Freiburg trat er in engen Kontakt mit Erasmus von Rotterdam und befreundete sich mit Glarean. Luscinius, einer der führenden

⁵⁵ Layer, A., Augsburgs Musikkultur, in: Musik in der Reichsstadt Augsburg, hrsg. von L. Wegele u.a., Augsburg o.J., S. 77, 89 und 56.

deutschen Humanisten, schrieb mehr als vierzig wissenschaftliche Werke, darunter auch zwei Musiktraktate. Von seinen Kompositionen sind lediglich einige Orgelstücke überliefert.⁵⁶

Die Liedbearbeitung „**Zart schene fraw in sol**“ von Othmar Luscinius, der in Wien bei dem Hofhaimer-Schüler und Domorganist Wolfgang Grefinger studiert hatte, zeichnet sich aus durch ausgewogene und schwebend leichte Verarbeitung der Liedvorlage mit sparsam verwendeter ornamentaler Kolorierung der Oberstimme. Der dreistimmige Satz ist in allen Stimmen gut durchhörbar.

Luscinius dreistimmiges „**In patientia vestra**“ ist eine „gebundene“ Komposition, die den Cantus firmus der choralischen V. Antiphon der 1. Apostel-Vesper als Vorlage nimmt und ihn notengetreu in der Bassstimme (Pedal!) zum Klingen bringt. Das Choralthema wird zu Beginn im Kanon in der Oktav von Tenor und Sopran vorgestellt und vom Bass in doppelter Proportion kontinuierlich zu Ende geführt. Das Choralvorspiel lässt Raum für Kontemplation.

SIXTUS DIETRICH (zwischen 1492 und 1494–1548)⁵⁷, ein gebürtiger Augsburger, begann seine erste musikalische Ausbildung als Chorknabe am Konstanzer Münster wohl in den Jahren zwischen 1500–1504. Sein künstlerischer Werdegang als Singknabe, Choralist oder Altarist bereitete ihn für den späteren niederen Kirchendienst als Inhaber einer Sukzentorie oder Kaplanei vor. Als Chorknabe leistete er seinen Dienst in der Musica choralis und figuralis, wobei er nicht nur früh mit mehrstimmiger Chorliteratur vertraut wurde, sondern auch in den Genuss schulmäßigen Gesangsunterrichts gelangte, denn das Konstanzer Kapitel förderte die kirchliche Musikpflege außerordentlich. Bischof Hugo und der Domherr Johann von Botzheim waren als echte Humanisten Freunde und Gönner der Musik. Namhafte Organisten und Komponisten wirkten an der bischöflichen Kathedrale während Dietrichs Schulausbildung. Der erste Aufenthalt des kaiserlichen Hofkomponisten Heinrich Isaac ist wohl schon vor 1504 zu vermuten; jedenfalls lebte er von April 1507 bis wahrscheinlich 1509 in Konstanz, wo ja auch die Kantorei Kaiser Maximilians von 1507 bis wahrscheinlich 1509 weilte. Isaacs im Auftrag des Konstanzer Domkapitels komponierter „Choralis Constantinus“ entstand zwischen April 1508 und November 1509. Während es später 1538 Hans Kotter nur ein Jahr in Konstanz als Schullehrer aushielt, zählten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts so bedeutende Komponisten wie Homer Herpol, Konrad Stuber und Johann Geisenhof zu langjährigen Mitgliedern der in Deutschland sehr angesehenen Konstanzer Domkapelle. Im Jahre 1508 hatte Dietrich sich nach Freiburg im Breisgau gewandt, das zur

⁵⁶ Vgl. dazu: Welker, L., Musik am Freiburger Münster in Spätmittelalter und früher Neuzeit, in: Musik am Freiburger Münster, hrsg. von Ch. Schmider, Freiburg 2002, S. 61–66.

⁵⁷ Die folgenden biographischen Angaben sind hauptsächlich entnommen: Zenck, H., Sixtus Dietrich, in: Publikationen älterer Musik, hrsg. von Th. Kroyer, Bd. III, 2, Wiesbaden; Nachdruck: Hildesheim 1967, passim.

Diözese Konstanz gehörte, um sich an der dortigen Universität für ein geistliches Amt auszubilden. Hier waren in den ersten Dezennien des Jahrhunderts die „clerici Constantienses“ besonders stark vertreten. Außer dem Eintrag in die Matrikel vom 23. September 1509 und der Nachricht über die Zugehörigkeit Dietrichs zur „Modernen burß“, der so genannten Pfauenburse, fehlen für die Freiburger Jahre genauere Daten; er trat in die „Fakultas artium“ ein, in der gegen Ende des 15. Jahrhunderts unter den Fächern des Trivium und Quadrivium Poesie und Musik vorzugsweise gepflegt wurden.

Zur gleichen Zeit wie Dietrich studierte in Freiburg auch Matthäus Greiter, der spätere Kaplan und Kantor in Straßburg. An der Hochschule wirkten Gregor Reisch, der spätere Beichtvater, und Konrad Stürzel, der spätere Kanzler des Kaisers; dieser las an der Universität als erster *Musica speculativa*. Auch Jacob Locher wird als Musiklehrer genannt.

Im Jahr 1506 waren Hieronymus Baldung, 1510 dessen Oheim Kaspar Baldung, *Magistri artium*. Offenbar war Dietrich mit Kaspar Baldungs Bruder Hans, genannt Grien, der von 1512–1516 den Hochaltar im Freiburger Münster schuf, gut bekannt, wie man der Vorrede des von Dietrich auf den Tod des Freiburger Komponisten Thomas Sporer komponierten *Epiciedion Th. Sporeri* entnehmen kann. Am wichtigsten wurde jedoch für Dietrich die Bekanntschaft mit dem Basler Humanisten Bonifacius Amerbach, der von 1513–1519 der Freiburger Universität angehörte und in dessen Kreis er u.a. den Freiburger Münsterorganisten Johannes Hußler, von seinen Freunden Hans Weck genannt, wie auch den späteren Basler Münsterorganisten Hans Kotter kennen lernte. Überhaupt scheint die größte Bedeutung des Freiburger Aufenthalts von Dietrich darin zu liegen, dass die Berührung des Meisters mit der humanistischen Sphäre sich anbahnte.⁵⁸

1517 verließ Dietrich Freiburg und verlegte vorübergehend seinen Wohnsitz nach Straßburg. In Straßburg wurde er Mitglied der berühmten „Sodalitas litteraria Argentinensis“, der führende Humanisten der Stadt angehörten wie etwa Johannes Rudolffinger, Sebastian Brandt, Jacob Sturm, Othmar Luscinius. Von letzterem wurde er als schlechthin vollkommener Humanist geschildert. Trotz der Unterstützung seines Gönners und Mäzens Rudolffinger reichten Dietrichs Mittel nicht aus, um in dieser Stadt dauernd zu leben.

So folgte er dem Ruf an die Konstanzer Domschule mit Anstellung als „*Informator choralium*“ zum 6. November 1517. Nach vierjähriger Tätigkeit wurde ihm am 30. April 1522 die Hl. Kreuzkaplanei verliehen und er gelangte so in den Besitz eines der niederen Kapitelämter, deren Einkünfte meistens aus einer Präbende flossen. Neben seiner Tätigkeit als Elementar- und Gesangslehrer

⁵⁸ Über die Bedeutung des Bonifacius Amerbach für die Freiburger Musikfreunde berichtet ausführlich: Antonia E. Harter-Böhm, *Zur Musikgeschichte der Stadt Freiburg i. Brsg.*; Freiburg 1968, S. 70–79.

wirkte er mit bei Seelenmessen, Prozessionen, Rezitation und Singen der kanonischen Horen. Natürlich war er auch zuständig für die Beschaffung und Ausführung der gottesdienstlichen Musik. Seit dem Jahr 1523 entstanden wegen der kirchlichen Erneuerungsbewegungen Parteigungen in der Konstanzer Bürgerschaft. Bereits 1524 bedrohte Kaiser Karl V. die Stadt mit der Reichsacht bei einer eventuellen Nichtunterwerfung unter das Wormser Edikt. Der Magistrat als weltliche Obrigkeit schlug sich auf die Seite der lutherischen Lehre und stellte kraft eines Ratsbeschlusses kurzerhand die Kleriker unter die weltliche Gerichtsbarkeit. Darauf verließ der Bischof mit einem Teil des Klerus unter Protest die Stadt und siedelte nach Meersburg über. Ein kleiner Teil der Geistlichkeit, der die Maßnahmen des Rats billigte, blieb aber in der Stadt zurück.

Die Stadt schloss sich nun den Kantonen der Nordschweiz, insbesondere der Stadt Zürich an. Dadurch gelangte sie in die Einflussphäre der Reformen Zwinglis. Auf Grund einer radikalen Umgestaltung von Kult und Liturgie trat der Rat der Stadt schon im Januar des Jahres 1527 für die Abschaffung der Messe und Prozessionen ein. Die Geistlichen folgten dem Befehl des Bischofs, die Stadt zu verlassen, nicht. Die von ihnen, die bereits geheiratet hatten oder heiraten wollten, folgten auch einer Vorladung eines einberufenen kirchlichen Gerichts nicht. Denen, die in der Stephanskirche feierlichen Protest einlegten, schloss sich auch Sixtus Dietrich an. Damit bekannte er sich öffentlich zur neuen Lehre, und der Bruch mit der alten Kirche war vollzogen. Durch Magistratsbeschluss war Dietrich de facto seines kirchlichen Amtes enthoben. In den folgenden Jahren reiste er oft in Privat- und Berufsinteressen nach Basel, Straßburg, Köln oder in andere Städte. Von seinem ursprünglichen Plan, an den englischen Hof Heinrichs VIII. zu gehen, rückte er allerdings ab, als er von dessen fragwürdigen moralischen Taten hörte.

Der Meister litt auch unter den radikalen Maßnahmen der gottesdienstlichen Reformen Zwinglis. Spätestens Ende des Jahres 1540 begannen die freundschaftlichen Beziehungen zum Wittenberger Lutherkreis. Dem in den künstlerischen Traditionen des ausgehenden 15. Jahrhunderts verwurzelten Meister waren die radikalen Forderungen Zwinglis zur Reinigung des Kults zu weit gegangen. In Luthers Gottesdienstordnungen von 1523 und 1526 dagegen waren durchaus altkirchlich-musikalische Tendenzen festgeschrieben worden, mit denen sich Dietrich identifizieren konnte. In diesem Zusammenhang war es auch für die lutherische Bewegung überaus günstig, dass sich das Unternehmen des Wittenberger Druckers Georg Rhau durch eine lange Reihe von Publikationen in den Dienst der lutherischen Verkündigung stellte. Diese enthielten bewusst keine Mess-Ordinarien, sondern fast ausschließlich Werke aus dem Offizium, d.h. es handelte sich um mehrstimmige Kompositionen von Psalmen, Antiphonen, Hymnen, Responsorien und Magnificat, ganz im Einvernehmen mit Luthers Gottesdienstordnungen. Dietrich, der durch eine Gratis-Immatrikula-

tion in der Wittenberger Universität Aufnahme fand, bedankte sich im Widmungsschreiben der Antiphonen für den ihm in Wittenberg zuteil gewordenen Erkenntnisgewinn in Bezug auf seinen Glauben an den Gottessohn dank des Hörens frommer und gebildeter Gottesmänner. Kurz vor seinem Tode floh Dietrich vor der Einnahme der Stadt Konstanz durch Karl V. So starb er in St. Gallen am 21. 10. 1548.

In den genannten Gattungen komponierte Dietrich wohl nicht ohne eine gewisse Nostalgie in Erinnerung an sein kirchenmusikalisches Wirken als ehemaliger Sängerknabe bzw. Informator juvenum viele seiner Werke. Einige derselben sind abgedruckt im Dodekachordon Glareans (S. 328 und 276/277). Es spricht für die Großmut und die ökumenische Offenheit des überzeugten Katholiken Glarean, dass er Kompositionen Dietrichs abdruckte. Der Text der einen, „**Servus tuus**“, ist fast identisch mit Psalm 119, 125, wo es in der deutschen Einheitsübersetzung heißt: „Ich bin Dein Knecht. Gib mir Einsicht, damit ich verstehe, was Du gebietest.“ Musikalisch handelt es sich um ein Bicinium für Tenor und Bass. Das im lydischen Modus stehende Tonbeispiel ist Oberstimmenbetont komponiert. Anfangs kontrapunktiert die Unterstimme mit längeren Notenwerten. Dann wird sie zunehmend ein rhythmisch gleichwertiger selbständiger Partner. Beim zweimal hintereinander gesungenen Imperativsatz „Da mihi intellectum ...“ beschränkt sie sich nicht mehr bei Kadenz auf bloße Stützfunktion, sondern überlappt Satzenden melodisch fortspinnend, bis sie beim abschließenden Zielpunkt, der sich im Konsekutivsatz „ut discam mandata tua“ ausdrückt, der Oberstimme abschnittsweise imitatorisch begegnet und sogar bei einer Quintfallsequenz bei dem Wort „tua“ im eng geführten Kanon antwortet, um zusammen mit der Oberstimme auf lydischem Schluss zu kadenzieren. Während jene sich streng im lydischen Ambitus bewegte, verlief die Unterstimme hauptsächlich im plagalen Bereich. Das Stück hat einen innigen und bittenden Charakter.

Das dreistimmige „**O Domine Jesu Christe**“ Dietrichs entstammt seinem Inhalt nach Ezechiel 33, 11, wo es in der Einheitsübersetzung heißt: „Sag zu ihnen: So wahr ich lebe – Spruch des Herrn –, ich habe kein Gefallen am Tod des Schuldigen, sondern daran, dass er auf seinem Weg umkehrt und am Leben bleibt.“ Nach dem Antiphonarium Hartkers (S. 140) stimmt das Text-Incipit „Vivo ego, dicit Dominus“ und die neumierte Antiphon inhaltlich mit dem Text Dietrichs überein: „Vivo ego, dicit Dominus: Nolo mortem peccatoris, sed ut magis convertatur.“

Die liturgische Position dieser Antiphon ist bei der Sext innerhalb der ersten Fastenwoche zu finden. Auch im heutigen deutschen Antiphonale zum Stundengebet findet man den Text samt Melodie als Antiphon zur Sext an Wochentagen in der Fastenzeit. Im Dodekachordon fungiert der dreistimmige Satz Dietrichs als Beispiel für Glareans hyperäolischen Modus. Bei der Tenor- und

Basstimme fällt die extreme Tonhöhe auf, die von den beiden Stimmen im Verlauf des Stückes verlangt wird. Zusammen mit der relativ tief verlaufenden Alt-Stimme ergibt sich für den ganzen Satz akkordisch eine enge Lage, wobei es sogar an homophonen Stellen eine Stimmkreuzung zwischen Alt und Tenor gibt. Da alle drei Stimmen generell gleichberechtigt behandelt werden, bringt das einen ungeheuer komprimiert wirkenden Intensivklang mit sich, der dem i.a. polyphonen Aufbau der Antiphon einen zusätzlichen Dringlichkeitsschub verschafft.

Die Antiphon „*Sede a dextris meis*“ in Rhaus Musikdruck VII, der den Titel trägt „*Sixtus Dietrich. Novum ac insigne Opus musicum 36 antiphonarum 1541*“⁵⁹, steht dort an erster Stelle. Damals wie auch heute noch handelt es sich um die erste Antiphon zum ersten Psalm (Psalm 110) der Sonntagsvesper, die als Rahmenvers („So spricht der Herr zu meinem Herrn: Setze dich zu meiner Rechten!“) auf das Hauptthema dieses Psalms hinweist: Den Spruch Jahwes als Ankündigung, die der Psalmist wie ein Prophet seinem königlichen Herrn zuspricht, d.h. der angesprochene Sionskönig (= Messias) darf als eschatologischer Messias den Ehrenplatz zur Rechten Jahwes einnehmen. Die fünfstimmige Komposition gehört zu den an den Cantus firmus gebundenen Formen im Vokalschaffen Dietrichs. Dies kommt zunächst durch die Imitationstechnik beim Anfangsthema zum Tragen, wo der Diskant und die Quinta Vox das Thema nacheinander im Kanon in der Quarte vortragen, wobei auch der Tenor ab dem 4. Takt den Sopran eine Oktave tiefer wörtlich wiederholt. Eine freie ostinate Kontrapunktmelodie mit kürzeren Notenwerten setzt im Altus von Anfang an zeitgleich mit dem Diskant ein. Auch sie wird schon im 4. Takt eine Oktave tiefer als Kanon im Bassus wiederholt. Mit dem Teilsatz „*Dixit Dominus*“ wandert das Sopran-Thema auch in den Altus zusätzlich zu Diskant und Quinta Vox, allerdings in kürzeren Notenwerten. Auch der Bassus gleicht sich jetzt in etwa, aber in kürzeren Notenwerten, diesem Thema an. Es wird also jetzt mehr und mehr mit abwanderndem Cantus firmus gearbeitet. Dabei verändern sich jeweils bei den in allen Stimmen sich mehrfach wiederholenden Textteilen „*Domino meo*“ bzw. „*dixit Dominus*“ die neuen Melodieteile in den jeweiligen Stimmen. Doch auch jetzt bleiben die einander zugeordneten Stimmen grundsätzlich ihrer ursprünglichen Gruppenanordnung treu. Der Diskant nimmt allerdings mehr und mehr rhythmische Angleichungen an die Zweiergruppierung Altus-Bassus in Richtung auf kleinere Notenwerte vor. Der Tenor scheint gegen Schluss des Stückes größeres Gewicht gegenüber den anderen Stimmen durch vorgezogenen Cantus firmus mit breiten Notenwerten und langem Schlußton zu erhalten. Das Imitationsprinzip ist ein wichtiges Moment der geschlossen wirkenden Komposition, doch wird es keineswegs streng gehandhabt (was durch unterschiedliche

⁵⁹ Neudruck hrsg. von W. E. Buszin, Kassel 1964.

Pausen vor den jeweiligen Einsätzen und in melodischen Varianten gegenüber dem vorausgehenden Cantus prius factus zum Ausdruck kommt). Eine gewisse epische Breite, die sich auch durch stets in einer Stimme vorhandene breitere Notenwerte zeigt, illustriert die *Majestas Domini*.

Dietrichs im 1. Teil vierstimmige, im 2. Teil („Gelobet sei, der da kömmt“) fünfstimmige, Motette „**Heilig ist Gott der Vater**“ ist zu finden in Georg Rhau 1544 in Wittenberg gedrucktem Band „*Neue deutsche geistliche Gesänge für die gemeinen Schulen*“.⁶⁰

Das Lied wird in einer Wittenberger „*Gesängeordnung*“ von 1543/44 als „*Sanctus*“ von Johannes Bugenhagen bezeichnet. Dieses wiederum dürfte als gregorianische Vorlage ein aus dem 14. Jahrhundert stammendes Sanctus haben (*Liber usualis* S. 42). Das gregorianische Sanctus erscheint schon damals modernisiert durch die Vorzeichnung mit b-molle, so dass dadurch eigentlich schon eindeutiges F-Dur entstanden ist. Der erste Teil („Heilig ist Gott“) im zweizeitigen Allabreve beginnt in der sukzessiven Folge Sopran-Tenor-Alt-Bass. Dabei wird der Sopran ab dem 3. Takt durch den Tenor im Oktavabstand im Kanon imitiert, wodurch nun dieser als die Hauptstimme fungiert, und zwar trotz jeweiliger Vorimitation durch die anderen Stimmen, sodass auch bei neuen Motiven („Alle Land sind seiner Ehre voll“ und „Hosianna in der Höhe“) der Charakter eines Tenorliedes zum Vorschein kommt. Das gilt auch in Bezug auf den 2. Tenor im fünfstimmigen Teil („Gelobet sei, der da kömmt“), der homophon komponiert ist.

Eine andere, vierstimmige Liedkomposition Dietrichs, „**Es ist das Heil uns kommen her**“, im gleichen Band wie eben, steht als Liedvorlage mit Text und Melodie im Achtliederbuch 1524 mit der Angabe „Wittenberg 1523 Paulus Speratus“. Es ist offenbar einem früheren Einzeldruck entnommen worden. Das Glaubens- und Trutzlied des Protestantismus wird in der katholischen Kirche als Osterlied „Freu Dich, Du werthe Christenheit“ in gleicher Melodie gesungen. Das Lied mit dem Text von Spiratus enthält Gedanken der lutherischen Rechtfertigungslehre. So trägt das im „*Klugschen Gesangbuch 1533*“ abgedruckte Lied die Überschrift „Ein fein christlich Lied Pauli Sperati / von der krafft des Gesetz und der Gnade“; im „*Babstschens Gesangbuch 1545*“ heißt es ähnlich: „Ein geistlich Lied / Pauli Sperati / Wie wir für Gott gerecht werden“. Von den in diesen beiden Gesangbüchern abgedruckten 14 Strophen hat Georg Rhau in seinem Musikdruck „*Neue deutsche geistliche Gesänge für die gemeinen Schulen, Wittenberg 1544*“, in Dietrichs Satz nur die erste Strophe abgedruckt. Das Lied ist in der von Dietrich gerne verwendeten Kompositionsart eines Tenorliedes vertont. Es bezieht seinen kraftvollen Schwung in erster Linie vom insistierend

⁶⁰ Nachdruck: G. Rhau, *Musikdrucke* 7, Bd. XI, Wittenberg 1544, hrsg. von J. Stalman, Kassel 1992, S. 288.

vorwärts drängenden Impetus der drei ersten repetierenden Töne der ersten Doppelzeile im Tenor, die von Anfang an von dazu passenden Dreiklangstönen in halbierten Werten durch die anderen Stimmen pochende Unterstützung findet. Der zweite Teil des Strophenliedes wird dann in breiten Notenwerten deklamiert, während der Schlusssatz eine gewisse Auflockerung durch die Begleitstimmen erfährt. Der mixolydische Modus, von dem aus nur kurz am Ende der ersten Doppelzeile in die erste Kirchentonart moduliert wird, bestimmt grundsätzlich den fröhlichen Charakter dieses evangelischen Bekenntnisliedes.

Das vierstimmige „**Speret Israel in Domino**“ Dietrichs wird in Rhau Musikdruck als V. Antiphon der Feria Quarta ausgewiesen.⁶¹ Das stimmungsvoll von anfanghafter Niedergeschlagenheit zu Hoffnung wechselnde Stück bringt den Cantus firmus im Sopran in langen Notenwerten. Die in zwei Einheiten (Speret-Israel) absteigend und aufsteigend verlaufende sechstönige Melodie wird nach längeren Pausen im proportional verkürzten Cantus firmus des Soprans zwei Mal wiederholt. Diese zunehmende Reduzierung der Dauer der Notenwerte des Themas macht die Entwicklung spannungsvoll und zielgerichtet. Die drei Unterstimmen bringen im ersten Durchgang (mit Fugatocharakter) periodisch gleichmäßig nach je zwei Takten (Bass-Tenor-Alt) ihren Themeneinsatz. Sie tun dies, indem sie den Themenkopf vorimitieren und so die im 10. Takt beginnende Sopran-Melodie wie in einem Orgel-Choralvorspiel atmosphärisch vorbereiten, ehe sie dann beim Eintritt des Sopran-Themas in stereotypischen Kontrapunktabläufen und zwar in aufsteigender Form bzw. absteigend beim Schluss des Cantus firmus wieder der Tiefe zustrebend, vorwärts drängende oder retardierende Wirkung erzeugen. Vor dem zweiten Sopran-Durchgang warten sie gar mit einem neuen Motiv auf in Form von Tonwiederholungen bei „speret Israel“, welche sie mit einer aufsteigenden Quinte bzw. Quarte mit Betonung auf der Schlussilbe von Israel in imitierender Form beenden.

Die etwas freiere, eher von Affekten (Verzagtheit, Hoffnung, Anrufung Gottes) bestimmte Ausdrucksform zeigt sich bei den kontrapunktierenden Stimmen u. a. in längeren Melismen über „Israel“ oder „Domino“, in sequenzartigen Entsprechungen und Wiederholungen, in planvoller Gruppierung und Gegenüberstellung verschiedener Stimmlagen.

MATTHÄUS GREITER (um 1490–1550) ist in Aichach (Oberbayern) geboren. Er studierte nachweislich 1510 an der Universität Freiburg, wo auch Sixtus Dietrich seit 1509 in der Artistenfakultät eingeschrieben war. Der spätere Kaplan Greiter wirkte am Straßburger Münster von 1524–1547 als Kantor. Er trat zum Protestantismus über und erwarb in Straßburg das Bürgerrecht im Jahre 1524. Er wirkte nun an der Verbreitung der protestantischen Glaubenslehre mit (z. B. an

⁶¹ Neudruck: Sixtus Dietrich, *Novum ac insigne opus musicum 36 Antiphonarum 1541*, Bd. VII, hrsg. von W. E. Buszin, in: Georg Rhau, Musikdrucke, hrsg. von Hans Albrecht, Kassel 1964, Nr. 22.

den Veröffentlichungen von 1524 beim „Teutsch Kirchenamt“ und 1525 sowie 1531 am „Straßburger Gesangbuch“). Er schrieb eine ganze Reihe von Kirchenliedern, von denen sich z. B. das Lied „O Mensch beweine Deine Sünde groß“ als ökumenisches Kirchenlied bis heute gehalten hat. (Vgl. auch den Schlusschoral des 1. Teils von J. S. Bachs Matthäuspassion.) Greiter arbeitete in der Folge seelsorgerlich und pädagogisch an verschiedenen Kirchen in Straßburg (z.B. an der Martinskirche und an der Thomaskirche). Mitten in seiner Tätigkeit wurde Greiter 1547 wegen eines vorgekommenen Skandals von seinem Amt im Münster wie von seiner Tätigkeit als Gesangslehrer am Gymnasium entlassen. Eine Kaplanei an St. Stephan konnte ihm unmöglich das nötige Brot für seine kinderreiche Familie verschaffen und er lebte fortan in sehr ärmlichen Verhältnissen. Da kam ihm das so genannte Interim zu Hilfe: Die Katholiken traten am 2. Februar 1550 wieder in den Besitz des Münsters. Als die Domherren wieder nach Sängern und Musikern Ausschau hielten, stellten sich Matthäus Greiter und sein ehemaliger Kollege, der Organist Wolfgang Dachstein, zur Verfügung. Sie „traten in ihren Chorhemden wiederum in's Chor und hulfen singen und luden hiemit eine grosse feindschaft von den burgern auf sich, dann mans ihnen nie zutraut hatte.“⁶² 1538 wurden von dem angesehenen Pädagogen Johann Sturm die lateinischen Schulen zusammengeschlossen, um aus ihnen das Gymnasium zu bilden. Um 1542 wurde Greiter an diesem Straßburger Gymnasium als Gesangslehrer verpflichtet, ab welchem Jahr auch Wolfgang Dachstein an seiner Seite hier unterrichtete. 1544 veröffentlichte Greiter einen knapp gefassten Grundriss für den Musikunterricht, der für die Schüler des Straßburger Gymnasiums in Musiktheorie bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts verbindliches Lehrbuch blieb.⁶³ Seit 1549 war Greiter also wieder im Straßburger Münster als Kantor tätig. Leider starb er jedoch schon am 20. Dezember 1550 in Straßburg. Als kleine Auswahl seiner mehrstimmigen Kompositionen sei hier besprochen: Das zweistimmige „**Domine non secundum peccata nostra** facias nobis, neve secundum iniquitates nostras retribuas nobis“⁶⁴ und das fünfstimmige „Christ ist erstanden“,⁶⁵ das mit der Cantio „Christus surrexit“ zusammen komponiert wurde. Das „Domine“ nimmt in seinem Text Bezug auf Psalm 103, 10: „Er handelt nicht nach unseren Sünden und vergilt uns nicht nach unserer Schuld.“ Das Bicinium ist stark modal geprägt und bewegt sich in der (transponierten) hypodorischen Tonart, wobei Sopran- und Altstimme bald im Kanon, bald simultan den Text als ruhig vertrauende Bitte vortragen.

⁶² Müller, F., Art. Greiter, in: MGG 5, Kassel 1956, Sp. 799 ff.

⁶³ Vogeleis, M., Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsass 500–1800, Genf 1979, S. 250 f.

⁶⁴ Quelle: Georg Rhau, Musikdrucke I, Bicinia, Tomus I, 1545, Neudruck, hrsg. von B. Bellingham, Kassel 1980, S. 42–43.

⁶⁵ Quelle: Universitätsbibliothek Basel, Manuskript F. X. Nr. 102.

Das Lied „Christ ist erstanden“ ist eines der ältesten deutschen Kirchenlieder. Seine Wurzeln reichen bis ins 12. Jahrhundert. Luther meinte in seinen „Tischreden“: „Alle Lieder singt man sich mit der Zeit müde, aber das Christ ist erstanden muss man alle Jahre wieder singen.“⁶⁶ Paulus, der versichert, dass Christus auferstanden ist (1 Kor 15,20), schreibt in seinem Osterhymnus: „Verschlungen ist der Tod vom Sieg. Tod, wo ist dein Sieg? Tod, wo ist dein Stachel?“ (1 Kor 15, 54–55). Mit diesem Lied kombiniert Greiter die Cantio „**Christus surrexit**“. Mit „Cantiones“ bezeichnete man im 14. und 15. Jahrhundert gereimte lateinische Lieder mit geistlichem Text, die nicht dem liturgischen Gesang im engeren Sinn angehörten. Dennoch gehörten sie mancherorts zum usualen Kirchengesang, allerdings schwerlich zum Messgesang. Sie galten wohl eher der Ausgestaltung volkstümlicher paraliturgischer Andachten bei Bruderschaften und bei religiösen Schulfeiern. Es ist denkbar, dass vor allem Schulen, Schülerchor und Jungkleriker sich dieser Gesangsform bedienten. So findet man den Text der Cantio „Christus surrexit“ in einer zweistimmigen lateinischen Liedfassung im so genannten Glogauer Liederbuch (aus dem 15. Jahrhundert) als einem der „zentralen spätmittelalterlichen deutschen Musikdenkmäler von mehr als landschaftlicher Bedeutung“ (Walter Salmen). Die Melodien des von Greiter zu einer gehaltvollen Komposition verarbeiteten Satzes entnimmt dieser einerseits dem bekannten deutschen Osterlied, andererseits der ähnlichen Melodie der Cantio „Christus surrexit, mala nostra texit ...“ aus dem Graduale von Jistebnicz (Anfang des 15. Jahrhunderts). Man könnte von einem polyphonen Quodlibet sprechen. Dabei übernehmen der Altus, der Tenor 1 (Vagans) und der Bass die lateinische Textierung mit der Cantio-Melodie, während der Sopran und der Tenor 2 durchgehend im Kanon die deutsche Kirchenlied-Version bringen. Das kunstvolle Sätzchen wirkt dennoch keineswegs gekünstelt und gedrechselt, sondern natürlich und kantabel. (NB 1, Christus surrexit)

HOMER HERPOL (um 1510–1573) ist wohl der neben Sixt Dietrich prominenteste Komponist, der in Freiburg im 16. Jahrhundert studierte. Freilich war er nie an der Freiburger Universität immatrikuliert worden. Er war jedoch mit Sicherheit einige Jahre in Freiburg i. Brsg. Schüler Glareans, der ihn als Musiker und Komponisten sehr zu schätzen wusste. Herpol ist um 1510 in Saint-Omer in der Grafschaft Artois geboren worden. Der franko-flämische Komponist starb noch vor dem 19. Oktober 1573, an welchem Tag laut Fabrikrechnung des Domstifts Konstanz die Schulden bezahlt wurden, die Homer Herpol „säligen“ für die dortigen Chorknaben gemacht habe.⁶⁷ Über Herpols Ausbildung in der Jugendzeit weiß man bis jetzt nichts. Wie Franz-Dieter Sauerborn in seinem

⁶⁶ Zitiert nach Bermann, B., Werkbuch zum deutschen Kirchenlied, Freiburg 1953, S. 97.

⁶⁷ Sauerborn, F. D., Homer Herpol (ca. 1510–1573), Leben und Werk, Teilband 1, Reihe Musikwissenschaft, Band 3/1, Pfaffenweiler 1991, S. 35.

Werk „Homer Herpol“ eindrucksvoll belegen kann, bestanden im 16. Jahrhundert intensive Beziehungen zwischen den beiden Zähringer Städten Freiburg im Breisgau und Freiburg im Üchtland, was z.B. in zahlreichen Berufungen ehemaliger Freiburger Studenten als Sänger, Kantoren oder Chorherren von St. Nikolaus in Freiburg im Üchtland zum Ausdruck kam.

So empfahl Glarean in einem Brief vom 17. April 1550 dem als Prediger und später als Propst wirkenden Simon Schibenhart (vor 1550 Schüler Glareans), der in Freiburg 1541/42 und 1544/45 als Dekan der Artistenfakultät gewirkt hatte, einen jungen Mann namens Homerus „cum opere suo“, d.h. samt seinem Werk, dem Glarean ein ehrendes Nachwort hinzugefügt habe.⁶⁸ Obwohl Homer Herpol wohl schon 1550 sein Amt als Kantor in St. Nikolaus in Freiburg i. Ü. antrat, wird sein Name dort erstmals 1551 in einem Rechnungsbuch erwähnt. Man geht wohl nicht fehl in der Annahme, dass der Kleriker und Kantor Herpol schon vor dem Brief Glareans Privatschüler in Freiburg i. Brsg. gewesen war. Glarean, gebürtiger Schweizer, hatte sich seit seiner Lehrtätigkeit in Freiburg i. Brsg. mehrfach um geeignete Schulmeister, Prediger und Kantoren für das in der Reformationszeit katholisch gebliebene Freiburg i. Ü. eingesetzt. Aufschlussreich für das Vertrauen in Glareans angesehene Lehrtätigkeit ist ein Urlaubsgesuch Herpols an den Rat der Stadt, in Freiburg i. Brsg. seine Studien fortsetzen zu dürfen. Nach der Klärung seiner Vertretung als Kantor erhielt Herpol am 11. Juni 1555 die Erlaubnis, seinen Urlaub anzutreten.⁶⁹ In einem Brief des Rats vom 8. Juli 1555 an Glarean ist von 2–3 Jahren die Rede, wonach Herpol wieder nach St. Nikolaus zurückkehren würde. Die Wertschätzung für Homer Herpol als Komponist wird erneut daraus ersichtlich, dass Glarean in der kurz gefassten deutschen Ausgabe seiner Musiklehre „Aus Glareani Musick ein Uszug Basel 1559“ ein dreistimmiges „Quia fecit“ aus einem Magnificat Herpols als Beispiel für die Anwendung der Synkope drucken ließ. Von diesem Magnificat schreibt Glarean, dass es „der würdig herr Homerus Herpol/ ein herrlicher man in dieser kunst/ zu unser zeit gemacht hat/ den würdigen edlen und tugentrichen frowen zu S. Claren zu Friburg im Brisgouw.“⁷⁰ Die Schwestern waren ehemalige Mitglieder des Basler Klosters Gnadenthal. Durch die Reformation ebenso aus Basel vertrieben wie das Domkapitel, das zeitweise im so genannten „Basler Hof“ in Freiburg i. Brsg. residierte, oder Erasmus von Rotterdam und Glarean. Von drei Nonnen vom Freiburger Kloster St. Clara, die von Glarean instruiert wurden⁷¹, war dieser Gesang „mellitissime“ gesungen worden; so berichtet Glarean in einem Brief vom 30. April 1557 an Ägidius Tschudi und erwähnt, dass

⁶⁸ Sauerborn, S. 15.

⁶⁹ Sauerborn, S. 20.

⁷⁰ Zitiert nach Sauerborn, S. 23.

⁷¹ Lt. Sauerborn, S. 24 sangen diese drei Nonnen in Anwesenheit von Kaiser Ferdinand 1562 und beim Besuch von Erzherzog Ferdinand 1567 eine figurierte Vesper.

dieser Gesang von Herpol „mira arte“ komponiert worden sei. Seit dem 2. Juni 1557 versah Herpol wieder seinen Kantorendienst in St. Nikolaus in Freiburg i. Ü.⁷² Im Jahr 1565 ließ er sein berühmtestes Werk, das „Novum et insigne opus musicum“, eine Sammlung von 54 meist groß und zweiteilig angelegten Motetten über das Kirchenjahr (Evangelienperikopen vom 1. Advent bis zum 25. Sonntag nach Pfingsten) bei dem renommierten Nürnberger Verlag Neuber und Montanus herausbringen. Als Stiftskantor von St. Nikolaus zu Freiburg i. Ü. widmete er sie dem Augsburgener Bischof Otto von Waldburg sowie dessen späterem Nachfolger, dem Würzburger Scholastiker und Augsburgener Kanoniker Egolf von Knöringen, der 1560 zum Schülerkreis Glareans in Freiburg i. Brsg. gezählt hatte. Es spricht vieles dafür, dass Herpol das Werk in einer ersten Auflage schon 1555 bei Montanus hatte drucken lassen (vgl. Sauerborn). Die Evangelienmotetten sind in vier Dodekaden angeordnet und in den traditionellen 8 und den 4 „modernen“ Kirchentönen komponiert worden. Nach dem lateinischen Zahlenalphabet werden in diesem Motettenwerk, wie Sauerborn⁷³ nachzuweisen vermag, die Namen „Otto (von Waldburg), Egolf (von Knöringen), Glareanus und Homerus“ indirekt genannt. Als Herpol 1567 Freiburg i. Ü. den Rücken zukehrte, bewarb er sich zunächst um das Kapellmeisteramt am Augsburgener Dom, doch nahm er wegen der in Aussicht gestellten niedrigen Einkünfte wieder Abstand davon. Dagegen wurde er von 1568 bis zu seinem Tode im Jahr 1573 Informator choralium am Konstanzer Münster.⁷⁴ Möglicherweise hatte ihn die Bischofssynode in Konstanz 1567 für seinen Ortswechsel dortin motiviert. Die „chorales“ oder Chorschüler zog man dort wie anderswo auch für die mehrstimmige Musik heran. Diese Sängerknaben der Domkantorei hatte er nunmehr „nach Jrer guten notturfft jn Zucht vnnd leer sauber vnnd wol (zu) vnnderhalten“. Außerdem erwartete das Domkapitel von ihm auch Kompositionen. Der Komponist, der in Freiburg i. Ü. unfertige Motetten „de Sanctis“ in vier Stimmbüchern von Konstanz aus brieflich zurückverlangte, komponierte offensichtlich weiterhin. Eine nach dem Tode Herpols 1575 entstandene Handschrift aus dem Benediktinerkloster St. Ulrich und Afra in Augsburg enthält u.a. ein „**Officium in die pentecostes**“ in vierstimmiger Vertonung von ihm. Melodische Gestalt der Themen und Motive sind weitgehend von der gregorianischen Vorlage bestimmt. Die Stimmen werden gleichwertig behandelt, den Satz gestaltet er geschmeidig und locker.⁷⁵ Ähnliche Charaktereigenschaften kann man dem „**Regina coeli**“ zusprechen, das zusammen mit anderen marianischen Gesängen

⁷² Sauerborn, S. 25.

⁷³ Sauerborn, F.-D., Das Zahlensystem in Homer Herpols (1520–1573/74) *Novum et Insigne Opus Musicum*, Sonderdruck aus: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 70. Jg. 1986, S. 13–17.

⁷⁴ Zinsmaier, P., Die Kapellmeister am Konstanzer Münster, in: FDA, Bd. 101, Freiburg 1981, S. 102.

⁷⁵ Schuler, M. (Hg.), Vorwort in: Homer Herpol. *Officium in die sancto Pentecostes und zwei Marienanthiphonen*, in: Das Chorwerk 128, Wolfenbüttel 1977.

und mehrstimmigen Responsones einem aus dem Benediktinerkloster Reichenau stammenden Chorbuch – von dem Konventualen Sebastian Leinsenboll 1584/85 wohl nach Vorlagen aus dem Noteninventar der Konstanzer Domkantorei angefertigt – entstammt. In zahlreichen Bibliotheken sind heute noch Exemplare des „Novum et insigne opus musicum“ vorhanden, abgesehen von vielen anderswo nachweisbaren, aber inzwischen verschollenen Exemplaren.⁷⁶ Dies wie auch die zahlreichen Erwähnungen seiner Werke in theoretischen Abhandlungen des 16. und 17. Jahrhunderts sowie verschiedene Tabulaturbearbeitungen von Motetten Herpols, die kurz nach seinem Tode entstanden sind, sind ein Beweis für die große Akzeptanz seiner Werke weit über Deutschland hinaus.

CONRAD STUBER (* um 1550 in Schwendi bei Laupheim – gest. um 1605, Ort unbekannt)⁷⁷ war nach einer Eintragung in der Nürnberger Handschrift seiner Messe katholischer Priester. Im Herbst 1572 hatte er sich an der Universität Freiburg eingetragen unter der Bezeichnung „Schuendinus dio. Constan“. Zu Beginn des Jahres 1574 erwarb er sich in Freiburg den Grad eines *Baccalaureus artium*. Anschließend ließ er sich als Mediziner immatrikulieren⁷⁸, den Worten des Johannes de Muris folgend: „Musica medicinalis est“.

Schon früh muss er wohl ein tüchtiger Musiker gewesen sein. Sein Lehrer, der ehemalige Glarean-Schüler Johann Thomas Freigius aus Freiburg, seit 1566 Lehrer der Rhetorik an der Freiburger Universität, veröffentlichte 1582 in Basel seinen „*Paedagogus, hoc est libellus ostendens qua ratione prima artium initia pueris quam facillime tradi possint*“. Freigius bezieht sich hier nach eigenem Bekunden auf Stubers Traktat „*De musica*“, eine in Dialogform geschriebene Moduslehre mit *Cantus firmi* aus Werken großer Meister des 16. Jahrhunderts wie Kaspar Othmayr, Ludwig Senfl, Alexander Utendal, Georg Forster, Johann Leonardi, Jobst von Brandt, Clément Marot⁷⁹, was zumindest auf eine große Werkkenntnis schließen lässt. Ab 1587 lässt sich Stuber als Chorherr und „Singer“ der gräflichen Kantorei am Hofe Eitelriedrichs IV. belegen. Seit seiner Hechinger Zeit gibt es auch von ihm geschaffene oder zumindest nachgewiesene Kompositionen. In einem um 1585 geschriebenen Chorbuch in der Bibliothek

⁷⁶ Sauerborn, S. 40–43.

⁷⁷ Zimmermann, A.-K. (Rubsamen, W. R.), Art. Stuber, in MGG 16, Kassel 2006, Sp. 220 f. und *The New Grove Dictionary*, Oxford University Press 2001, S. 301.

⁷⁸ Stuber studierte wohl bei Gallus Streitsteimer, der seit dem 21. Januar 1557 Professor der Medizin war. Vgl. Schreiber, H., *Geschichte der Albert-Ludwig-Universität zu Freiburg im Breisgau*, II., Freiburg 1859, S. 381. Ein Holzepitaph des angesehenen Arztes Streitsteimer befindet sich in der Universitätskapelle des Freiburger Münsters. Vgl. Zimdars, D., *Die Holzepitaphien Eliners, Streitsteimer und Kübler. Die Bildthemen und ihre Bedeutung*, in: *Freiburger Münster Unserer Lieben Frau. Universitätskapelle*, hrsg. vom Landesamt für Denkmalpflege im Regierungspräsidium Stuttgart, Esslingen am Neckar 2007, S. 31–32.

Vgl. auch Kümmel, W. F., *Musik und Medizin im Humanismus*, in: *Musik in Humanismus und Renaissance*, hrsg. von W. Rüegg und A. Schmitt, DFG, Mittlg. VII der Kommission für Humanismusforschung, Weinheim 1983, S. 31 mit Anm. 1.

⁷⁹ Freig, J. T. (1543–1583), *Paedagogus 1582, The chapter on music*, hrsg. von Jeremy Yudkin, in: *Musical Studies Documents*, American Institute of Musicology, Stuttgart 1983, S. 32–89.

der St. Egidienkirche in Nürnberg befindet sich eine „Missa super Maria Magdalene“ zu sechs Stimmen, auf deren Deckblatt der Komponist Conrad Stuber ausdrücklich als „presbyter“, d.h. als Priester bezeichnet wird. Der „Thesaurus Litaniarum“ von 1596 bringt im zweiten Buch eine sechsstimmige Marienlitanei. Im „Rosetum Marianum“ von 1604 beteiligt er sich mit der fünfstimmigen Komposition einer Strophe mit dem Titel „Maria wert“. Eine Bewerbung um eine Kaplansstelle in Riedlingen scheiterte. Sein weiteres Schicksal ist unbekannt.

Die fünfstimmige Motette „**Veni Sancte Spiritus**“ (NB 2, Veni Sancte T. 1–11), handschriftlich im Landeskirchlichen Archiv in Nürnberg aufbewahrt⁸⁰, bezeugt die hohe kompositorische Kunst ihres Autors. Vollkommene Beherrschung des Kontrapunkts (Imitation), abwechslungsreicher Modulationsverlauf und melodische Kantabilität zeichnen die Motette aus. Das dialogische Moment der einzelnen, selbständig untereinander agierenden Stimmen wirkt natürlich und unverkrampft. Stark synkopierende Stellen bei „qui per diversitatem (linguarum)“ drücken das Sprachendurcheinander aus. Das „in unitate“ wird musikalisch ausgedrückt durch einen Kanon in der Quinte zwischen Sopran und Alt. Hier handelt es sich nicht mehr um bloßes kontrapunktisches Agieren, sondern um beginnende wortbestimmte Ausdruckskunst.

Der katholische Priester Stuber hat weitgehend im gegenreformatorischen Sinn kompositorisch gewirkt. Das erkennt man u.a. an Kompositionen mit typisch katholischen Themen, z.B. an seiner 6-stimmigen Litanei in dem „Thesaurus litaniarum“, herausgegeben von G. Victorinus München 1596 (=RISM 1596, 2) sowie an einem Beitrag in B. Klingensteins „Rosetum Marianum“, Dillingen 1604 (RISM 1604, 7). Im gleichen Sinn sind auch andere Beiträge von ihm bekannt bzw. nachgewiesen: Er empfing vom Abt des altherwürdigen österreichischen Benediktinerstifts Lambach am 28. Februar 1580 für „compositiones und recordationes“ 14 Gulden, und 4 Kreuzer.⁸¹ Vom Rentmeister der Gräfin Katharina von Zollern-Haigerloch erhielt er „umb ein himnum 3 Batzen und neun Heller“ im Jahr 1589.⁸² Auch hat er mehrfach Vergütungen vom Augsburger Domkapitel für Widmungskompositionen von 1586 erhalten.⁸³ In diesem Zusammenhang ist auffällig, dass bei den Egidien-Manuskripten des evangelischen Komponisten und Schreibers Friedrich Lindner, des Kantors am Gymnasium

⁸⁰ Bestände St. Aegidien, Ms. Fenitzer IV, 2 226. Der Titel lautet: „Sacrae Cantiones quinque sex septem octo et plurium vocum. De festis praecipuis totius anni. In usum Scholae et Ecclesiae Aegidianae conscriptae.“ Darin sind enthalten 41 Motetten von Aichinger, Aleotta, Ammon, Andrea und Giovanni Gabrieli, Guerrero, Hassler, Ingegneri, Klingenstein, Lasso, del Mel, Merulo, Nucis, Petrini, Regnard, Riccio, Vecchi und Stuber. „Ursprünglich von St. Aegidien, war der Codex ein Teil der Kollektion der St. Lorenzkirche und der Stadtbibliothek, bevor er an seinen jetzigen Platz kam. Der Titel lautet: Motecta VIII“. Vgl. Rubsamen, W.H., The international „catholic“ Repertoire of an Lutheran Church in Nürnberg (1574–1597), in: *Annales musicologiques*, Bd. V, Société de musique d'autrefois, Neuilly – sur – Seine 1957, page 262.

⁸¹ MGG 16, Kassel 2006, Sp. 220.

⁸² Vgl. Schmid, E.F., Musik an den schwäbischen Zollernhöfen der Renaissance, Kassel 1962, S. 152.

⁸³ MGG 16, Kassel 2006, Sp. 220.

und der Kirche St. Egidien in Nürnberg, auch die katholischen Komponisten mit dem größten zeitgenössischen Ruf, die Augsburger Gregor Aichinger (1564–1628) und Bernhard Klingenstein (1545–1614), vertreten sind, und zwar in einer Motettensammlung von 1590 mit dem Namen „Corollarium Cantionum Sacrum“. Erwähnt sei auch der Druck zweier dreistimmiger Kompositionsbeiträge Stubers in den 1605 bei Melzer in Dillingen gedruckten „Triodia sacra“ (RISM 1605, 1), in denen sich auch ein Werk von Philipp Zindelin befindet.

Die „**Missa sex vocum facta ad imitationem Cantionis Mariae Magdalene Autore Conrado Stubero. Presbytero**“ ist als Unikat des Meisters im Evangelischen Landesarchiv Nürnberg aufbewahrt.⁸⁴ Sie ist notiert in einem Chorbuch im großen Folio, 37 x 51 cm, mit dem Datum 1594, den Buchstaben AA und dem Wappen des Freiherrn Geuder von Heroldsberg auf dem Umschlag. Auf der Innenseite des Deckblatts ist die Inschrift: „Anno 1594, 23. Martij hatt der ehrenvest und hohweise Herr Julius Geuder disz buch der Schule bey S. Egidien überreicht“. Auf dem Etikett steht: Inventar No. 148 Kirche St. Aegidien. Der Einband und die Handschrift entsprechen denen der anderen Lindner-Codices. Obwohl keine Titelseite vorhanden ist, gibt die Bezeichnung auf der Ecke IX/Missae 6 et 5 vocum genügend Hinweise auf den Inhalt: Es handelt sich um 6- bzw. 5-stimmige Messen von Felis, Isnardi, Jaches de Mantua, Lasso, de Monte, Schoendorff und Stuber. Das Manuskript mit 357 Papierblättern war früher untergebracht in der Lorenzkirche, wo es bekannt war als Codex Nr. 148 und in der Stadtbibliothek Nürnberg.⁸⁵

Diese 6-stimmige *Missa ad imitationem cantionis Mariae Magdalene* ist eine sogenannte Tenor-Messe über ein Thema im Gregorianischen Choral. Bei letzterem handelt es sich um das Incipit der Magnificat-Antiphon zum Fest der Heiligen Maria Magdalena (NB 3, Liber Usualis, S. 1566). Bei der Gattung der Tenor-Messe, die bei Dufays „*Missa capud*“ 1440 bereits vorgebildet erscheint, beginnen alle Ordinariumssätze mit einem gleichen oder sehr ähnlichen Kopfmotiv, das in der Regel im Tenor I oder auch II zu Beginn jedes Messesatzes auftritt. Dieses Identifikationsmerkmal scheint eine frei gewählte, musikalisch autonome Erscheinung zu sein. Alle späten Messen Dufays und die Messen Ockeghems kennen schon diese Gestaltungsform, wobei „mitunter subtile Kanon- und Mensurkünste den Satzverlauf bereichern“.⁸⁶ Bei Stubers Kyrie (NB 4, Kyrie I) bringen die beiden Tenöre in sukzessiver Folge, wenn auch rhythmisch etwas modifiziert, das Choralthema, wobei zwei andere Stimmen (S II und A bzw. S I und B) von Beginn an imitatorisch kontrapunktieren. Die Tenöre bewegen sich im Ambitus von Glareans neuer hypoionischer 12. Tonart. Sie durchlaufen je-

⁸⁴ Signatur LA, Ms. St. Egidien 33.

⁸⁵ Rubsamen, W. H., *The international „catholic“ Repertoire ...*, in: *Annales musicologiques* Bd. V, Neuilly-sur-Seine 1957, S. 262.

⁸⁶ Eggebrecht, H. H., *Musik im Abendland*, München 1991, S. 306.

weils eine 4-taktige Periode. Dabei stellt der Tenor II das Thema vor, das der Tenor I ab dem 4. Takt in rhythmisch leicht veränderter Form wiederholt. Sopran I und Bass kontrapunktieren ihn. Charakteristisch für das Thema ist das Kopfmotiv einer von der halben Note sol zu do aufsteigenden Quarte, wonach über einer Wechselnote zur Finalis do die Melodie stufenweise zum Tenor mi aufsteigt, um dann über das re wieder zur Anfangsnote sol abzufallen. Dabei sind jeweils drei Stimmen gruppenmäßig zusammengekoppelt, sodass von Anfang an der Charakter einer gewissen ausgewogenen Symmetrie herrscht. Kyrie I wird in der Folge in abgewandelter Form in imitatorischen Einsätzen weitergeführt und vollendet seinen sechsstimmigen Klang in homophoner Kadenzierung im Halbschluss über G. Der Christe-Teil bringt als Abspaltung vom Thema in den Tenören das sekundmäßig zum Tenor mi aufsteigende Motiv. Auch dieses Mal wird das Christe-Motiv öfters in allen Stimmen gegenüber dem Tenor leicht abgewandelt wiederholt. Das Kyrie II endet im durch den Leitton fis eingeführten Dominantklang (= G-Dur). Das Kyrie II erweckt den Schein der Doppelchörigkeit, indem zu Beginn die Frauen- gegen die Männerstimmen sich gruppenweise formieren. Gegen Schluss werden die Stimmen wieder zum vollen Halbschluss auf G vereint.

Das Gloria ist durchkomponiert. Es beginnt ähnlich wie beim Kyrie-Anfang mit den sukzessiv einsetzenden Tenören mit dem gleichen Soggetto im 12. Modus. Beim „Qui tollis“-Teil, der im Wesentlichen sich im äolischen und dorischen Tonraum bewegt, kommt manchmal etwas Chromatik auf, wobei die Alterationen meist im nächsten Takt wieder zurückgenommen werden, sodass die Harmonik mitunter etwas in der Unbestimmtheit zu schweben scheint. Im Schlussteil werden die Worte „Spiritu“ und „gloria“ maßvoll melismatisch ausgedrückt.

Das „Credo“ beginnt halbchorig aufgeteilt mit den drei Frauenstimmen, die den aufsteigenden Quartraum fauxbourdonartig ausführen, wobei das Thema der viertaktigen Periode im ersten Sopran erscheint, welches der Tenor II im vierten Takt verschränkt wiederholt und dabei von Tenor I und Bass begleitet wird.

Das „Et incarnatus est“ verläuft bei liedartig verkürztem Soggetto in den beiden Tenören im 7. Modus (NB 5: Credo T. 62–72.), wobei der Teilsatz zwei Mal hintereinander erklingt und bei der Aussage „De Spiritu Sancto“ mit Hilfe des Leittons fis im Sopran das zweigestrichene g die Tonart G-Dur deutlich macht. In plakativen langen Tönen in den Außenstimmen über „et homo factus est“ wird eine deutliche Binnenschlusswirkung erzielt. Das österlich sieghafte „Et resurrexit“ wird durch fanfarenartige Dreiklänge „inszeniert“. (NB 6, Et resurrexit T. 96–100). Beim „Et ascendit in coelum“ wird mit ausdrucksstarken Synkopen und dem Erreichen des zweigestrichenen a in den Sopranen die Himmelfahrt Christi bildhaft dargestellt. (NB 7, Credo T. 106–109). Auffallend ist, dass im „cujus regni“ der Grundschatz der Longa den Wert von drei Breven erhält, bei „non erit finis“ jedoch wieder nur den Wert von zwei Breven. Durch das

Verhältnis von 2:3 entsteht der Charakter einer scheinbar zunehmend tänzerischen Beschleunigung, beim Verhältnis 3:2 dagegen der einer scheinbaren Verbreiterung. (NB 8, Credo T. 132–138)

Das Sanctus verläuft als Modulation vom 12. zum 7. Modus in der Form von G-Dur. Von hier aus wird weiter moduliert nach D-Dur, G-Dur, C-Dur und wieder G-Dur. Auf das Osanna verzichtet Stuber, wie es z.B. Ducis (?–1544) und Le Maistre (1505–1577) beim Sanctus taten. Umso strahlender bringt Stuber dieses am Ende des Benedictus wiederum als Tripeltakt.

Das Agnus schließt das zyklisch komponierte Messordinarium ohne *Dona nobis pacem* ab.

Die Messe verzichtet weitgehend auf Untergliederung in Teilsätze, sodass der Charakter der Geschlossenheit, des feierlichen Schreitens und der heiteren Gelassenheit aus ihr spricht. Die Komposition weist eine Spannweite von kleingliedriger Imitationskunst bis zur homophonen 6-stimmigen Klangfülle auf.

PHILIPP ZINDELIN (* um 1570 in Konstanz – gest. 1622 in Augsburg) wurde am 20. April 1589 an der Universität Freiburg immatrikuliert. Sein Lehrer, der Konvertit Joachim Rosalechius, war seit April 1585 der Inhaber des Poetik-Lehrstuhls. Er betätigte sich auch als Dichter von Hymnen, Liedern und Theaterstücken.⁸⁷ Ab 1593 war Zindelin 11 Jahre lang an der Konstanzer Hofmusik des Kardinals Andreas von Österreich beschäftigt. Ab 1604 war er Augsburger Stadtpfeifer. Er wirkte in dieser Stadt als Zinkenspieler, Organist und Komponist an der Kathedrale und in Diensten der Stadt sowie der Fugger. Zindelin wurde dem seit 1602 als Stiftsorganist bei St. Moritz tätigen Christian Erbach zum tüchtigsten Mitarbeiter bei dessen Leitung der Stadtmusik.⁸⁸ In Augsburg am Dom wurden seit 1570 „in wachsendem Maße auch andere Instrumentisten wie Posauner, Zinkenbläser, Fagottisten und Kornettisten verpflichtet oder Domschüler auf Instrumenten ausgebildet. Offenbar setzten sich damals in der Augsburger Kathedralkirche die neuen Formen der Instrumentalmusik durch. Zu ihnen gesellte sich bald noch, als die Domkapelle in Klingenstein, Aichinger, Erbach, Baumann und Zindelin über eine Reihe vorzüglicher Kräfte verfügte, der aus Venedig übernommene Prunkstil“.⁸⁹ Zindelin, der sich offenbar in dieser hochkarätigen Besetzung wohl fühlte, ließ sich darüber hinaus öfter am Münchner Hof als Zinkenspieler hören und schickte 1606 und 1612 dorthin Kompositionen. Jedoch bei seiner Bewerbung um die Stelle des Domkapellmeisters wurde ihm 1614 ein geistlicher Bewerber vorgezogen.⁹⁰ Kompo-

⁸⁷ Schreiber, H., S. 189 ff.

⁸⁸ Layer, A., Augsburger Musikpflege im Mittelalter, in: Musik in der Reichsstadt Augsburg, hrsg. von Ludwig Wegele u.a., Augsburg o.J., S. 68 und 88.

⁸⁹ Layer, A., S. 88

⁹⁰ Layer, A., Art. Zindelin, Philipp, in: MGG 14, Kassel 1968, Sp. 1301 f.

sitionen von ihm sind in einem Inventar der Hofmusik des Grafen Eitelriedrich IV. von Hohenzollern aus dem Jahr 1612 bezeugt. Es sind ihm „4 motecten bücher“ mit dem Titel „Primitiae odarum sacrarum 4 voc. ad praecipuos totius anni dies festos accomodatae, Augsburg 1609“ nachgewiesen. Er soll dort Kapellmeister gewesen sein. Zindelin, der in einem Schreiben an die Augsburger Stadtpfleger „ein berühmter gueter Musicus“ genannt wird, hat u.a. Werke in Sammelbänden und im Rosetum Marianum (1604) hinterlassen, sowie in Donfrieds Promptuarium musicum von 1622, aus welchem die (Advents)motette „**In illa die**“ stammt, die für 4 gemischte Stimmen und Continuo geschrieben ist. (NB 9, In illa die T. 1–9) Hier ist zwar in der kontrapunktischen Fertigkeit noch niederländischer Einfluss zu verzeichnen. Es handelt sich aber um eine lockere, freie Form einer Motettenkunst, die sowohl liedhafte wie instrumentale „moderne“ Züge aufweist. Man findet in dieser Motette halbpolyphone Abschnitte im Wechsel mit mehr homophonen Partien. Man könnte, wenn man das abschnittsweise motettische Komponieren mit neuen Motiven von geschmeidiger Art in Betracht zieht, von einer „Liedmotette“ sprechen. Eine leichte Abschnitts-Gliederung der durchkomponierten Motette findet man an zwei jeweils mit der Textmarke „Ecce“ versehenen Stellen zu Beginn der Teilsätze „Ecce Dominus veniet“ und später „Ecce veniet Propheta magnus“. Doch sind damit keine echten Zäsuren verbunden. Sprachlich und musikalisch sind Anleihen an der Kanzonettenkunst spürbar, die damals in Augsburg Hans Leo Hassler und Gregor Aichinger pflegten.

Auch der fünfstimmige Satz Zindelins „**Maria fein, Dein Gnad mich b'schein**“ in dem „Rosetum Marianum“ von 1604 (bei Bernhard Klingenstein Bd. II) wird ganz vom Affekt her bestimmt; zudem wird der Text mit einer gewissen musikalischen Rhetorik gestaltet. Ohne Zweifel ein hervorragender Meister, der kontrapunktische Kunst mit moderner Ausdruckskunst souverän verbindet.

Weil Zindelin mit seinen fünf marianischen Gesängen in Donfrieds Promptuarium mit Beispielen Aichingers und Victorias konkurrieren kann, seien die restlichen vier im Anhang auszugsweise übertragenen Motetten kurz beschrieben. Die Marianische Antiphon für die Advents – und Weihnachtszeit „**Alma Redemptoris mater**“ (NB 10, Alma T. 1–10) ist ein vierstimmiger Vokalsatz mit einer Continuo-Stimme versehen, die grundsätzlich ohne Bezifferung die jeweils tiefste Stimme des im Fugato beginnenden Sätzchens „colla parte“ spielt. Der Generalbass ist also bei Vierstimmigkeit mit dem Vokalbass identisch. Die Motette hat eher einen ruhigen, kanzonenhaften Charakter. Das kirchentonale Lydisch ist bereits in der modernen Tonart F-Dur aufgegangen. Das Stück lebt harmonisch von der Tonika-Dominante-Spannung. Auch ist es zum Teil periodisiert. Sprachlich fallen Deklamationsakzente und melodische Höhepunkte unaufdringlich zusammen.

Das „**Quomodo fiet istud, Angele Dei**“ (NB 11, Quomodo fiet T. 1–7) ist der liturgische Text der Benedictus-Antiphon zum Fest Mariä Verkündigung. Er ist dialogisch als Rede und Gegenrede (= Maria + Engel Gabriel) nach der Lukas-Perikope 1, 34–35 a konzipiert. Dabei ist der Text auf die direkte Rede reduziert, d.h. es wird verzichtet auf die einrahmenden Worte: „Maria sagte zu dem Engel“ und „Der Engel antwortete ihr“. So ist hier der Komponist in der Pflicht, die Stimmung und Inszenierung der Situation lediglich in die gesungenen Worte direkt umzusetzen. Dabei entscheidet sich Zindelin für eine Art von „stile concertato“. Er lässt fast rezitativisch die vier Chorstimmen in aufgeregten Tonwiederholungen sukzessiv die Frage Mariens ausstoßen: „Quomodo fiet istud“ = „Wie soll das geschehen?“ Die Tonwiederholungen assoziieren selbstredend die in dieser Zeit aufkommende Bläsermusik (Flöten, Zinken, Fagotte etc.). Der Vokativ „Angele Dei“ = „Engel Gottes“ aus dem Munde Mariens setzt synkopisch hintereinander eindringlich in den Stimmen ein. Doch nach diesem Zwischenruf wird sofort der ganze Satz öfters wiederholt, d.h. die Anfangsunruhe wieder aufgenommen, wobei dialogisierend die Paare Sopran/Tenor und Alt/ Bass die Frage dramatisieren. Der Engel antwortet auf Mariens Frage zunächst (chorisch) in ruhigeren Notenwerten: „Audi, Maria, Virgo!“, um dann zunächst synkopisch, dann aber in vierstimmiger Akkordik repetierend die gewaltige Aussage zu proklamieren: „Spiritus Sanctus superveniet in te“ = „Der Heilige Geist wird über Dich kommen!“ Bei deren erstem Ertönen geschieht dies kontrastierend zu kleinen Imitationen plötzlich durch einen vierstimmig homophonen Ruf nach Art eines Noema in Takt 16. Was jetzt folgt, ist das immer wieder neu in jeweils anderer Harmonisierung ausgedrückte homophone „Et virtus Altissimi obumbrabit tibi“ = „Und die Kraft des Allerhöchsten wird Dich überschatten!“ Feingühlig für die Situation verzichtet der Komponist bei dieser sich öfter wiederholenden feierlichen Antwort auf alle schnellen Notenwerte und Synkopierungen, um eine breite und überzeugende, Zuversicht ausstrahlende Schlusswirkung zu erzielen. Auch bei diesem Satzteil würde eine Alternativbesetzung mit einem Bläserchor eine große klangliche Wirkung erzielen. Kommt bei dem oratorisch-dialogischen Charakter der Stil des mehrchörigen venezianischen Musizierens des bei den Fuggern in Augsburg sehr angesehenen Komponisten Andrea Gabrieli (1510/20–1555), des Lehrers Hans Leo Hasslers und Gregor Aichingers, zum Zuge? Die Tonarten bewegen sich im G-moll- und B-Dur-Bereich mit gelegentlichen Anklängen an Kirchentonarten. Doch scheint die Ablösung von den alten Kirchentonarten zu dem modernen Dur-Moll-System weithin vollzogen.

Auch bei dem „**Magnum hereditatis mysterium**“ (NB 12, „Magnum haereditatis T. 1–8) benützt Zindelin den liturgischen Text. Es handelt sich um die Magnificat-Antiphon der zweiten Vesper zum Fest „Circumcisio Domini“, das in der heutigen Zeit als Hochfest der Gottesmutter Maria in der Oktav zu

Weihnachten an Neujahr weiter gepflegt wird. Im Kontrast zu Weihnachten, wo das Christkind der Mittelpunkt der Betrachtung sein soll, wurde schon immer der Oktavtag von Weihnachten als ein Ehrentag der Gottesmutter gefeiert. In dem Geheimnis ihrer Mutterschaft soll die Heiligung der ganzen Menschheit durch das vom Menschen nicht erzwingbare Geschenk der Ankunft Gottes und die Freude über die Maria zuteil gewordene Ehrung bedacht werden. Ernst und zum Nachdenken geeignet eröffnet Zindelins „Exordium“ die Antiphon in langen Notenwerten in der dorischen Tonart. Dabei bringt der Sopran in Takt 2 die mächtige Species der auf die Finalis re fallenden Quinte (Diapente). Zuvor beginnt der Alt in Takt 1 in der plagalen 2. Tonart mit einer von der gleichen Finalis ausgehenden fallenden Quarte (Diatesseron), sodass schon in den beiden ersten Takten die Wucht der Oktave (Diapason) den Tonraum der hypodorischen Skala an den entscheidenden Haupttönen markiert. Damit wird vor allem affektmäßig die Weite des Begriffes „groß“ dargestellt und der „strenge“ Modus der dorischen Tonart verdeutlicht.⁹¹ Danach setzt im dritten Takt das Stimmenpaar Bass-Tenor mit dem gleichen Exordium ein, wodurch der Charakter und die Bipolarität der zweiten und ersten Tonart als Ausgangsposition untermauert werden. Im Übrigen wird die architektonische Planung des Anfangs noch dadurch sichtbar gemacht, dass der Tenor im Oktavabstand dem Sopran im Kanon nachfolgt und der Bass dem Alt. Das gilt auch für die Fortsetzung der Motette im dritten auf den vierten Takt des Alts und Soprans, wengleich die jeweils zweite Stimme das kanonische Prinzip nicht im strengen Sinn handhabt. Die Motette verläuft fast ausschließlich in der dorischen und gelegentlich äolischen Tonart. Diese Tonarten werden bisweilen nach dem Dur oder Moll hin mittels entsprechender Leittöne umgefärbt. Als auffallendes Noema wird im Tenor bei seinem ersten Deklamieren des Teilsatzes „templum Dei (T. 15/16) das Verb „factus“ durch eine aufstrebende Sechzehntel-Figuration dargestellt, um das geschichtliche „Werden“ rhetorisch-figürlich abzubilden. Wohl um die Zahl drei für die Gottheit in drei Personen zu symbolisieren, wird der Satz „Gloria tibi, Domine“ dreimal unmittelbar hintereinander jeweils vier Takte lang im Tripeltakt in je verschiedener Kadenzierung (Halbschluss der ersten, Halbschluss der 7., Dur-Schluss der ersten Tonart) gesungen. Diese Gestaltung wird wörtlich wiederholt. Jedoch beim dritten Mal verschränkt sich dabei der vierte Takt mit dem ersten der abschließenden vier Schlusstakte, die im zweizeitigen Allabreve das Stück beenden. (NB 13, Magnum Takt 57–63.) Bei der Musikalisierung des Textes erweist sich Zindelin als rhetorisch geschulter Komponist. Die Motette zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit der Kanzone in ihrem imitierenden Satz und ihren Abschnittwiederholungen.

⁹¹ Vgl. Gissel, S., Die Tonarten in der Vokalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts, Wilhelmshaven 2007, S. 70 f.

Die Motette „**Hodie Beata virgo Maria**“ (NB 14, Hodie T. 1–9) benützt den Text der Magnificat-Antiphon vom Fest „Mariä Lichtmess“ am zweiten Februar, mit dem die weihnachtliche Zeit zu Ende geht.

Bei dieser Motette beginnt der Sopran sein „Hodie“ signalhaft in den ersten zwei Takten in der 7. Tonart, während der Alt das gleiche Thema ab dem zweiten Takt in der achten Tonart vorstellt. Im Takt sieben singt der Tenor in ähnlicher Weise wie der Sopran die etwas variierte Melodie ebenfalls im Bereich der siebten Tonart, während der Bass zwei Takte später in der hypomixolydischen Tonart das Thema weiter singt. Bei dem Wort „beata“ singen alle Stimmen ein längeres Melisma in Achtel-Noten, sodass eine fließende Bewegung während der Fugato-Exposition entsteht. Paarig setzt die nächste Textzeile („puerum Jesum“) bei den hellen Stimmen ein, wird dann einen halben Takt später bei den Männerstimmen fortgesetzt. Bei der Hauptaussage des Textes („Jesum praesentavit in templo et Simeon repletus est Spiritu Sancto“) ist der Satz wieder vierstimmig homophon kompakt. Kleinere jambische Imitationen drücken das Tätigkeitswort „accepit“ aus. Das viersilbige Wort „benedixit“ provoziert kleinere Notenwerte. Schlusswirkung entsteht in den Außenstimmen bei „in aeternum“ durch längere Notenwerte, ehe das Stück in der Ausgangstonart als G-Dur endet. Ausgehend vom kirchentonalen Mixolydisch im Fugato finden Modulationen in die näheren verwandten Tonarten statt: G-Dur, C-Dur, G-Dur, D-Dur, a-Moll, Mixolydisch, G-Dur.

Das Stück strahlt Heiterkeit aus, in der Sprache der Rhetorik: „Elegantia“ sowie „Suavitas“. ⁹²

Zu den für die Liturgie bestimmten Werken gehören auch die fünfstimmigen „Lugubria super Christi caede et vulneribus“ (Passionsgesänge zum Karfreitag), Dillingen 1611 und die „Symphonia parthenia“, Augsburg 1615, für 1–4 Stimmen und Continuo. Hier handelt es sich um eine Sammlung von acht Magnificat in den 8 Kirchentönen. „Der Text ... ist in 5 Abschnitte gegliedert, so dass sich 40 Teile ergeben, von denen je 6 zu einer und zwei, 11 zu drei und 17 zu vier Stimmen gesetzt sind. Hinzu kommen die jeweils vierstimmigen Marianischen Antiphonen.“⁹³ Der Continuo ist unbeziffert; bei den einstimmigen Gesangsteilen könnte er genau so gut als Singstimme eines Biciniums dienen. Bei dieser Art von einstimmigem Gesang mit Begleitung handelt es sich nicht im strikten Sinne um die von Italien „abgeschaut“ Monodie (NB 15).

⁹² In der Sprache von Joachim Burmeister (1566–1629) heißt es: „... ut in vita communi elegantia tribui solet his, qui in omni cultu et victu quandam venustatem, nitorem, gratiam sectantur, ita musicis (eigentlich rhetoribus) elegantia dicuntur, quae svavem auribus appellationem faciunt,“ aus: Burmeister, Hypomnematum musicae poeticae ..., Rostock 1599. zitiert nach: Hans-Heinrich Unger, Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert, Würzburg 1941, Nachdruck Hildeheim 1985, S. 29.

⁹³ Beer, A., Die Annahme des „stile nuovo“, Tutzing 1989, S. 212 ff.

Bei Zindelin, der an der Schwelle zum Barock lebte, war trotz der Schönheit seiner Musik diese nicht Selbstzweck, sondern sie diente letztlich dem Wort als ihrer Herrin. Das Studium der „Artes liberales“ an der Freiburger Universität hat wohl gerade auch in diesem Punkt seine Früchte getragen.

NB 1

Christus surrexit

Mathias Crelier
Herrn: Raimund Hug 2006

Musical score for 'Christus surrexit' (NB 1), measures 1-6. The score includes parts for Soprano, Alto, Tenor I, Tenor II, and Bass. The lyrics are:
 Soprano: Christus Ibi er -
 Alto: Christus sur - re - xit ma - tu - ra -
 Tenor I: Christus sur - re - xit ma - tu - ra -
 Tenor II: Christus sur - re - xit
 Bass: Christus sur - re - xit

Musical score for 'Christus surrexit' (NB 1), measures 7-12. The score includes parts for Soprano, Alto, Tenor I, Tenor II, and Bass. The lyrics are:
 Soprano: (Christus Ibi er - stan - den
 Alto: Christus sur - re - xit ma - tu - ra -
 Tenor I: Christus sur - re - xit ma - tu - ra -
 Tenor II: Christus sur - re - xit
 Bass: Christus sur - re - xit

NB 2

De Sancto Spiritu

Konrad Schuler
(1550-1605)
Herrn: Raimund Hug 2006

Musical score for 'De Sancto Spiritu' (NB 2), measures 1-6. The score includes parts for Soprano, Alto, Tenor I, Tenor II, and Bass. The lyrics are:
 Soprano: Ve - ni Sanc - te Spi - ri - tus ve - ni Sanc -
 Alto: Ve - ni Sanc - te Spi - ri - tus ve - ni Sanc -
 Tenor I: Ve - ni Sanc - te Spi - ri - tus ve - ni
 Tenor II: Ve - ni Sanc - te Spi - ri - tus
 Bass: Ve - ni Sanc - te

Musical score for 'De Sancto Spiritu' (NB 2), measures 7-12. The score includes parts for Soprano, Alto, Tenor I, Tenor II, and Bass. The lyrics are:
 Soprano: re - ple - tu - o -
 Alto: re - ple - tu - o -
 Tenor I: re - ple - tu - o -
 Tenor II: re - ple - tu - o -
 Bass: re - ple - tu - o -

Musical score for 'De Sancto Spiritu' (NB 2), measures 13-17. The score includes parts for Soprano, Alto, Tenor I, Tenor II, and Bass. The lyrics are:
 Soprano: cor - da si - de - i - um
 Alto: cor - da si - de - i - um
 Tenor I: cor - da si - de - i - um
 Tenor II: cor - da si - de - i - um
 Bass: cor - da si - de - i - um

NB 5 f.

51 est de Spi · ri · tu San · cto
 52 de Spi · ri · tu San · cto et Ma · ri · a Vir · gi ·
 A de Spi · ri · tu San · cto et Ma · ri · a Vir ·
 T1 Spi · ri · tu San · cto de Spi · ri · tu San · cto et Ma · ri · a Vir ·
 T2 · ri · tu San · cto et Ma · ri · a Vir · gi ·
 B nu · tu San · cto et Ma · ri · a Vir · gi ·

51 et ho · mo fa · ctus est
 52 ne et ho · mo fa · ctus est
 A ne et ho · mo fa · ctus est
 T1 Spi · ritus homo fa · ctus est et ho · mo fa · ctus est
 T2 ne et ho · mo fa · ctus est
 B ne et ho · mo fa · ctus est

NB 6

51 Et re · sur · re · xit, et re · sur · re · xit, et re · sur · re · xit ter · ti ·
 52 Et re · sur · re · xit, et re · sur · re · xit, et re · sur · re · xit
 A Et re · sur · re · xit, et re · sur · re · xit ter · ti ·
 T1 Et re · sur · re · xit, et re · sur · re · xit
 T2 Et re · sur · re · xit, et re · sur · re · xit
 B Et re · sur · re · xit

NB 7

51 tu et sa · cen · tum · dñi in coe ·
 52 pu · tu et sa · cen · tum · dñi in
 A tu et sa · cen · tum · dñi in coe ·
 T1 tu et sa · cen · tum · dñi in coe ·
 T2 tu et sa · cen · tum · dñi in coe ·
 B tu et sa · cen · tum · dñi in coe ·

NB 11 Quomodo fiet istud, Angele Dei

Philipp Zincklin (um 1570 - um 1625)

Travser, Raimund Haag 2007

Soprano
Quo-mo-do fi-et i-stud. An-ge-le De-i

Alto
Quo-mo-do fi-et i-stud?

Tenor
Quo-mo-do fi-et i-stud. An-

Bass
Quo-mo-do fi-et

Basso continuo

5. An-ge-le De-i An-ge-le De-i? Quo-mo-do fi-et i-stud.

4. Quo-mo-do fi-et i-stud. An-ge-le De-i

3. -ge-le De-i, Angele De-i? Quo-mo-do fi-et i-stud. Angele

2. i-stud. Angele De-i

5. An-ge-le De-i

4. Quo-mo-do fi-et i-stud. An-ge-le, quo-mo-do fi-et

3. De-i, An-ge-le De-i, quo-mo-do fi-et i-stud. An-ge-le

2. Quo-mo-do fi-et i-stud. Ange-le De-i Quo-mo-do fi-et i-stud.

B.c.

NB 12
 Magnum haereditatis mysterium
 Philipp Zincklein (um 1570 - um 1625)
 Transkr. Raimund Hug 2007

Musical score for NB 12, featuring Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Organ continuo parts. The lyrics are: Mag - num hae - re - di - ta - tis my - steri - um. hae - re - di - ta - tis my - steri - um. Mag - num hae - re - di - ta - tis my - steri - um. hae - re - di - ta - tis my - steri - um.

NB 13

Musical score for NB 13, featuring Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Organ continuo parts. The lyrics are: Glo - ri - a u - bi Do - mi - ni. Glo - ri - a u - bi Do - mi - ni. Glo - ri - a u - bi Do - mi - ni. Glo - ri - a u - bi Do - mi - ni. Glo - ri - a u - bi Do - mi - ni. Glo - ri - a u - bi Do - mi - ni.

NB 14 **Hodie Beata virgo Maria**
Philip Zinckin
Trenton: Kalmus & Hug 2007

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Bass continuo. The Soprano part has lyrics: Ho - di - e . . . Be - a The Alto part has lyrics: Ho - di - e . . . Be - a The Tenor and Bass parts have lyrics: Ho - di - e . . . Be - a The Bass continuo part has a 'p' dynamic marking.

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Bass continuo. The Soprano part has lyrics: . . . - - - - - Be - a - ta - vir - go Ma - ri - The Alto part has lyrics: . . . - - - - - vir - go Ma - ri - The Tenor part has lyrics: Ho - di - e . . . Be - a The Bass part has lyrics: Ho - di - The Bass continuo part has a 'p' dynamic marking.

NB 15 Philipp Zindelin, Magnificat VI. toni (Symphonia parthenia, 1615)
aus: Axel Beer, Die Annahme des „stile nuovo“ in der katholischen
Kirchenmusik Süddeutschlands, in: Frankfurter Beiträge zur Musikwissen-
schaft, Bd. 22, Tutzing 1989, S. 213.

Ph. Zindelin, Magnificat VI. toni
(Symphonia parthenia, 1615)

The image shows a musical score for two parts: Tenor and Basso continuo. The Tenor part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Basso continuo part is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics 'et mi-seri-cor-di-a ei-us' are written below the Basso continuo staff. The music is in a 4/4 time signature and consists of several measures of music.

Tenor

Basso continuo

et mi-seri-cor-di-a ei-us