

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

**Band:** 2 (1954)

**Artikel:** Johann Melchior Gletles Motetten : ein Beitrag zur schweizerischen  
Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts

**Kapitel:** Die Entwicklung der solistischen und der wenigstimmigen geistlichen  
Vokalmusik im 17. Jahrhundert

**Autor:** Schanzlin, Hans Peter

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-858610>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 06.10.2024

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

## A. DIE ENTWICKLUNG DER SOLISTISCHEN UND DER WENIGSTIMMIGEN GEISTLICHEN VOKALMUSIK IM 17. JAHRHUNDERT

### 1. Der Stilwandel um 1600 in Italien

Der Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert bedeutet in der Musikgeschichte einen Wendepunkt. Dass alles, was zur Musik gehört, auf eine neue Grundlage gestellt wird, bezeugen Ausdrücke wie „Nuove musiche“ (10) oder „Stylus modernus“ (11), wie sie uns auf Werktiteln und bei den Theoretikern der damaligen Zeit begegnen. Anstelle der klassischen linearen Polyphonie tritt die neue vertikal-homophone Satzweise, die auf dem sich immer stärker durchsetzenden Dur-Mollsystem basiert. Diese „neue Musik“ steht in engem Zusammenhang mit umfassenden kultur- und geistesgeschichtlichen Veränderungen (12). Ausschlaggebend wird auch in der Musik das Empfinden des einzelnen Individuums. Dieses kann sich in dem nun aufblühenden monodischen Stil entfalten.

*Monodie* bedeutet wörtlich Solo- oder „Alleingesang“. Werke im monodischen Stil sind zuerst auf italienischem Boden entstanden. Führend ist eine Gruppe von Florentiner Musikern (Vincenzo Galilei, Giulio Caccini, Emilio de Cavalieri u. a.), welche mit ihren Neuerungen eigentlich eine Wiederbelebung der antiken Musik erstreben. Bei Giovanni Battista *Doni*, dem Theoretiker und Historiker dieser Florentiner „Camerata“, zerfällt der Gesamtbegriff „stile Monodico“ in drei Arten; „stile Narrativo“, „stile speciale Recitativo“ und „stile Espressivo“ nennt er die drei Gattungen. Der „stile Espressivo“ ist für Doni die höchststehende Stilart, da nur in ihr, im Unterschied zu den beiden andern Gattungen, die *Affekte* ausgedrückt werden können (13). Entdecker des Sologesangs sind jene Florentiner Musiker allerdings nicht. Der „Alleingesang“ wird schon im 16. Jahrhundert gepflegt und von Theoretikern befürwortet (14). Die Monodie ergreift zunächst die weltliche Musik, das Madrigal und die Oper, dringt aber auch früh schon in die Kirchenmusik ein.

Das Aufkommen des monodischen Stils ist untrennbar verbunden mit einer andern wichtigen Neuerung: der *Generalbasspraxis*, deren Anfänge ebenfalls im 16. Jahrhundert zu suchen sind. Ihre Einführung wird gefördert durch die neue harmonische Auffassung. Zarlino hatte Dur- und Molldreiklang als harmonische Grundlage eindeutig festgelegt (15) und dadurch einem neuen, akkordischen Stil den Weg geebnet. Den Basso continuo als harmonisches Fundament der neugearteten Musik verwendet zuerst *Viadana*, dem wir auch die ersten theoretischen Angaben zur Generalbasslehre verdanken (16). Agostino *Agazzari* begründet sodann die neue Spielweise folgendermassen (17): sie habe sich eingebürgert „1. Wegen der jetzigen gewohnheit und styli im singen, do man Componiret und singet, gleichsam als wenn einer eine Oration daher recitirte. 2. Wegen der guten Bequemlichkeit. 3. Wegen der grossen Menge, Varietet und Vielheit der operum und partium, so zur Music von nöthen seyn.“ Den theoretischen Erörterungen Viadanas und Agazzaris sind die auf rein praktische Bedürfnisse zugeschnittenen Generalbassregeln des Francesco *Bianciardi* an die Seite zu stellen (17 a).

Noch ein drittes Merkmal gehört zum Wesen des Stilwandels um 1600: das Prinzip des *Konzertierens*. Die so häufig auftretenden Bezeichnungen „Concerto“, „Concertare“ und „Concertato“ (18) beziehen sich, obwohl sie aus der Instrumentalmusik stammen, zunächst hauptsächlich auf geistliche Chorwerke. Dieser Konzertstil ist ein Mischprodukt, entstanden aus der Verquickung von stilistischen und namentlich klanglichen Neuerungen, wie sie die mehrhörige Motettenteknik aufweist, und rein monodischen Bestrebungen (19). Das im Jahre 1587 von Giovanni *Gabrieli* in Venedig herausgegebene Sammelwerk unter dem Titel „Concerti“ enthält stark besetzte, gemischte Chor- und Instrumentalmusik. Die Bezeichnung „Concerto“ wird 1595 von Adriano *Banchieri* auf die Motette angewendet. Das Konzertieren in mehrhörigen Motettenkompositionen bedeutet die „Verteilung von Stimmkomplexen“, die „in Chöre oder Kapellen zusammengefasst“, einander klanglich gegenübergestellt werden. Viadana bezieht sodann in seinen „Concerti“ den Ausdruck auf die solistische und die wenigstimmige Vokalmusik (20). Diese beiden Kompositionsarten, die Gabriellische und die Viadanasche, sind für die Folgezeit von ausschlaggebender Bedeutung. So finden wir in der Vokalmusik des 17. Jahrhunderts den Konzertbegriff bald als Bezeichnung für viel-

stimmige, mehrhörige Werke, bald in Anwendung auf solistische und wenigstimmige Musik.

Diese drei grundlegenden Neuerungen: monodischer Stil, Generalbasspraxis und „Konzert“ finden innerhalb der Kirchenmusik am leichtesten in der Motette Eingang. Die Messe kann der „einzelpersonlichen Durchbildung der Tonsprache“ nicht in der Masse genügen. Die Kirchenmusiker des neuen Stils fühlen sich von der gestaltungsfähigeren Motette stärker angezogen (21). „Intensive Wortausdeutung und Verpersönlichung des Ausdrucks“, diese wichtigen Postulate der Monodisten, können sich am ehesten in der solistischen, bzw. wenigstimmigen Motette entfalten (22), ebenso die Neuerungen, welche die Technik des Konzertierens mit sich bringt.

Der Stilumbruch um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert fällt zeitlich zusammen mit dem Beginn des musikalischen „Barocks“. Mit diesem Ausdruck, der aus der bildenden Kunst entlehnt ist, bezeichnet man, nach einer in unserem Jahrhundert aufgekommenen Gewohnheit, in der Musikgeschichte die ganze Epoche, die zwischen der Renaissance und der Klassik liegt, also die Zeitspanne von zirka 1600 bis etwa 1750. Den zweideutigen Ausdruck „Barockmusik“ verwenden zahlreiche Musikhistoriker (23). Über die zeitliche Abgrenzung des musikalischen „Barocks“ gegenüber der „Renaissance“ wurde in der Forschung heftig diskutiert. Es ist hier nicht der Ort, näher auf diese Polemik einzutreten. Jacques Handschin warnt vor der Übernahme von Periodeneinteilungen aus andern Kunstgebieten. In einem Ausdruck wie „Barockmusik“ sieht er eine bloße „Etikette“, die „jedenfalls nicht einen wissenschaftlichen Tatbestand darstellt“. Handschin schlägt für die in Frage kommende Zeitspanne der Musikgeschichte die Bezeichnung „Epoche des konzertierenden Stils“ vor. Tatsächlich können wir unter diesem „Generalnenner“ alle wesentlichen musikalischen Neuerungen der Zeit einordnen: „Die Monodie (die vokale und die instrumentale), bei der sich das Solo von der Begleitung abhebt; den mehrstimmigen begleiteten Gesang, und zwar sowohl den vielstimmigen, mehrhörigen, als den wenigstimmigen, sowohl den nur vom Continuo, wie den von Orchesterinstrumenten begleiteten; ebenso das Zusammenwirken melodieführender Instrumente auf dem Hintergrund eines Basso Continuo (Trio-Sonate), ja auch die mit Continuo verbundene Orchestermusik.“ Die Hauptmerkmale des neuen Musizierens werden von Handschin mit den Worten „klang-

licher Glanz, Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit“ in aller Kürze umschrieben (24).

Erich Schenk, der zwar den Ausdruck „Barock“ noch anwendet, immerhin aber gewillt ist, sich „auf die Grenzen der eigenen Disziplin zu besinnen“, stellt als neues Architekturprinzip, sowohl vielstimmiger als auch wenigstimmiger Kompositionen, den „Satz *a tre*“ auf: zwei Oberstimmen als ausschliessliche Träger des melodischen Geschehens werden der Basslinie entgegengesetzt, während die übrigen, im Bc. zusammengefassten Stimmen, lediglich „die Aufgabe der Füllung und Stützung haben“ (25). Die Melodik entspringt von nun an immer mehr einem akkordischen Empfinden (26).

Mit allen Mitteln, die ihnen zu Gebote stehen, suchen die Komponisten dieses Zeitalters dem Ausdruck zu dienen. Melodik, Harmonik, Rhythmik, dynamische Abstufungen und Klangfarbe finden jetzt in diesem Sinne Verwendung. In der Gesangsmusik kommt es vor allem auf richtige Deklamation und sinn- und gefühlvollen Ausdruck der Worte an. Agazzari meint, „man habe neulich die rechte Art gefunden, die Wörter zu exprimieren, indem man fast und soviel als möglich ebenso singet, als wenn man sonst mit einem redete“. Das geschehe am besten mit einer Stimme allein oder mit wenig Stimmen, dazu genüge ein blosser Bass mit Bezifferung (27). Die Theoretiker hassen den „contrappunto als Todfeind der Musik“. Es wird nun „radikal den Rechten der Poesie“ und damit, unter Berufung auf Plato und Aristoteles, den „Forderungen der Rhetorik der erste Rang zuerkannt“. Caccini will „keinen Gesang im eigentlichen, engeren Sinne, sondern affektvolle Rezitation“ (28). Er bemerkt in der Vorrede zu den „Nuove musiche“ ausdrücklich, dass es sein Ziel sei, den „leidenschaftlichen Ausdruck zu erreichen“ (29). Alle Musikschriftsteller dieser Zeitepoche stimmen darin überein, dass die Musik in erster Linie auf den *Affekt* berechnet sein müsse, dass sie also die menschliche Seele in Schwingung zu versetzen habe (30). In der Kirchenmusik erscheint der „Inhalt des göttlichen Wortes im Sinne des Individuums gestaltet“. Die Kirchenmusiker wollen ihr „persönliches Erleben des Textes“ in der Musik zum Ausdruck bringen. Die Textausdeutung geschieht nach einer „rationalen“ und nach einer „emotionalen“ Richtung hin; der Text wird mit dem Verstand und mit der Empfindung aufgefasst (31). Aus dieser Einstellung heraus ist die geistliche Tonsprache des 17. Jahrhunderts entstanden, die sich bei einzelnen Komponisten oft zu Wer-

ken voll glühender religiöser Inbrunst und ekstatischer Verzückung verdichtet. Für die Schilderung „leidenschaftlicher Erregungszustände“ hat *Monteverdi* den Ausdruck „*Stile concitato*“ geprägt (32). Diese Technik, die für das neue Wort – Ton-Verhältnis besonders aufschlussreich ist, beruht auf der „Nachahmung des sprachlichen Ausdrucks durch die Musik“. Tonmalerei und Tonsymbolik – zwei der wichtigsten Ausdrucksmittel der Musik dieser Epoche – gehören zum Wesen des „*Stile concitato*“ (33).

Das Zeitalter des konzertierenden Stils hat eine Vorliebe für *Typisierung* und *Schematisierung*. In der Musik äussert sich dieser Zug am sinnfälligsten in den immer wiederkehrenden, gleichbleibenden Thementypen, die am Anfang des 17. Jahrhunderts aufgekommen sind (34). Wir könnten direkt von musikalischen Sprachformeln reden, wenn wir bedenken, dass bei der Vertonung von gleichen Worten immer wieder gleiche oder doch ähnliche musikalische Motive auftauchen. Schenk führt in seiner (in Anmerkung 23 genannten) Abhandlung einige dieser wichtigsten Thementypen vor. Ein Vergleich mit der Poesie jener Zeit liegt hier nahe; auch sie verwendet stereotype Motive. Die Melismatik selbst ist kleingliedrig und zerrissen, auch in rhythmischer Hinsicht. Anstelle der „weitgeschwungenen, polyphon erfundenen Melodielinie“ tritt das spielerische „konzertante“ Motiv (35), das sich am deutlichsten in der Koloratur des Sängers offenbart.

Niemals können mit diesen wenigen Andeutungen alle Wesenszüge des Stilwandels berührt werden. Wir werden jedoch Gelegenheit haben, im folgenden auf verschiedene Einzelheiten zurückzukommen. Wie wir schon festgestellt haben, wird auf kirchenmusikalischem Gebiet die Gattung der Motette von den Neuerungen am stärksten ergriffen; mit ihr müssen wir uns nun eingehender beschäftigen.

## 2. Begriff und Form der solistischen und der wenigstimmigen Motette des 17. Jahrhunderts

Die Terminologie der musikalischen Begriffe ist im 17. Jahrhundert recht schwankend. Bezeichnungen, wie Motette, geistliches Konzert, Kantate usw., umschreiben nicht eindeutig einen bestimmten, scharf abzugrenzenden Formtypus. Sie stellen bestenfalls Gattungsbezeichnungen dar; aber auch als solche sind sie meist noch vieldeutig genug (35 a). Ihre Verwendung ist oft eine willkürliche. Komponisten und

Musiktheoretiker mühen sich mit Begriffserklärungen ab, finden sich jedoch in der grossen Verwirrung meist selbst nicht zurecht. Dies gilt in besonderem Masse für die „Motette“. Der Begriff wird seit dem Mittelalter gebraucht, seine Bedeutung aber hat im Laufe der Zeit grundlegende Veränderungen erfahren. Begriffsentwicklung und Sachentwicklung decken sich bei der Motette nicht (36).

Michael *Praetorius* stellt fest, dass die Ausdrücke „Concerti“, „Motetti“, „Concentus“ usw. von italienischen Komponisten unterschiedlos gebraucht werden (37). Man verstehe „eins wie das andere vor Geistliche Lateinische Gesänge unnd Cantiones“. Für *Praetorius* bedeutet „Motette“ und „Konzert“ nicht ein und dasselbe: „... So haben doch die meisten derselben Art Cantiones unnd Concentus mit dem Namen Motetti inscribiret: Die wenigsten aber den unterschied gehalten, dass sie die Motetten uff rechte Orlandische Motetten, die Concert aber uff Madrigalische Art gesetzt haben ...“ Für das Wort „Motette“ selbst werden auf Grund der verschiedenen Schreibweisen („Moteta“, „Motecta“, „Modeta“, „Muteta“) von *Praetorius* diverse Erklärungsversuche gegeben (38). In der Kompositionslehre des *Johann Andreas Herbst* (39) lesen wir Entsprechendes: „... Werden aber meines erachtens darumb Muteten genannt/ nemlichen a mutationis celeritate, wegen ihrer geschwinden Verenderung. Item/ sie werden auch Motecta genennet (welches ein Italiänisches Wort ist/ und so viel heist) quasi modus sit tectus, dass der Modus darunter verborgen sey ...“ Eine ähnliche Worterklärung gibt auch *Athanasius Kircher* in seiner erstmals 1650 erschienenen „Musurgia“: es sei nämlich in den Motetten der Modus oder Tonus durch Vermischung mit anderen so künstlich verdeckt („tectus“), dass er erst am Schluss zu erkennen sei. Der „Stylus Motecticus“ wird als „gravis, maiestate plenus, summa varietate floridus“ bezeichnet und ältern Vokalformen gegenübergestellt: „Stylum Motecticum vocamus, quando subiecto Cantus firmi non inhaeremus ...“ (40). Wie sehr die Definitionen des Begriffs der Motette noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts auseinandergehen, zeigt uns ein Vergleich der Erklärung *Martin Heinrich Fuhrmanns* (41) mit derjenigen seines Zeitgenossen *Sébastien de Brossard* (42). Unter „Motetto seu Muteta“ versteht *Fuhrmann* „eine Kirchenharmonie von 4 Stimmen starck (bisweilen sind mehr vorhanden) ohne Instrumenten nach dem Hammerschmiedischen Fuss gesetzt, darin die Stimmen gar nicht oder doch wenig fugieren und concertiren ...“.

Brossard aber schreibt von einer „composition de Musique, fort figurée, et enrichie de tout ce qu'il y a de plus fin dans l'art de la composition, à 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8 et plus encore de Voix ou de Parties, souvent avec des Instruments, mais ordinairement, et presque toujours, du moins avec une Basse-Continuë, etc. Et cela sur une Periode fort courte, d'où luy vient selon quelques-uns le nom de Motet, comme si ce n'étoit qu'un Mot . . . On étend plus loin à présent la signification de ce terme à toutes les pieces qui sont faites sur les Paroles Latines sur quelque sujet que ce soit . . .“. Die vage Definition von Fuhrmann scheint die konzertierende Motette fast völlig auszuschliessen. Ganz übersehen wird bei ihm auf alle Fälle die solistische, bzw. wenigstimmige Motette, die doch gerade bei Hammerschmidt, den er ja in so gewichtiger Weise erwähnt, eine grosse Rolle spielt. Brossards genaue Formulierung des Begriffs bezieht sich dagegen direkt auf die konzertierende Motette, wie sie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gepflegt wird. Er führt ausdrücklich die Besetzungsmöglichkeit von einer bis acht Stimmen an, die Generalbassbegleitung und das häufige Mitwirken von Instrumenten. *Schütz* wendet den Namen „Motette“ nur da an, wo es sich um Werke in „älterem Stil“ handelt. Er gebraucht also den Terminus ausschliesslich in dem Sinne, wie ihn Praetorius (siehe oben) verwendet wissen möchte. Für solistisch besetzte Werke kommt bei *Schütz*, im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen, der Name Motette nicht vor (42 a).

Vergegenwärtigen wir uns die Wandlungen, welche die Motette seit dem Spätmittelalter durchgemacht hat. – Im ausgehenden Mittelalter bedeutet „Motette“ eine Komposition, bei welcher von zwei Oberstimmen verschiedene Texte über einer Gerüststimme (Tenor oder Contratenor) vorgetragen werden. Die Texte können weltlich wie geistlich sein. Im Laufe des 15. Jahrhunderts tritt die Motette in diesem Sinne zurück. Das, was bestehen bleibt, ist das „Kontrapunktische“ der Motette, das Vorhandensein einer Gerüststimme als Tenor-Cantus-firmus. Und nun das Neue: es singen alle Stimmen denselben Text; dieser stammt zumeist aus der Liturgie. Wir finden diese Kompositionsweise jetzt namentlich in den Sätzen des Messproprium, daneben kommen Antiphonentexte und andere Bibeltexte, seltenerweise auch Neudichtungen in Frage. In solchen Kompositionen wird häufig eine Choralmelodie verziert oder paraphrasiert, aber es kommt auch vor, dass jede choralische Grundlage fehlt. Dadurch wird die



Motette gegenüber dem Messensatz freier und ungebundener, und es versteht sich von selbst, dass sie aus diesem Grunde der Textdeutung in höherem Masse nachgehen kann (43). – Im 16. Jahrhundert entwickelt sich nun eine Art Motettenform: die Motette der Palestrinazeit zerfällt in einzelne Teile, entsprechend den Abschnitten des Textes, und jeder neue Textabschnitt beginnt mit einem neuen Motiv, welches imitatorisch eingeführt wird (44). Diese Motettenform treffen wir noch bei der konzertierenden Motette des 17. Jahrhunderts an. Auch wenn sich die musikalische Ausdrucksweise gegenüber der Motette des 16. Jahrhunderts grundlegend verändert hat, so ist doch – wo es sich nicht um ausgesprochen homophone Partien handelt – die Motettenform, was die viel- und die wenigstimmige Motette betrifft, weitgehend erhalten geblieben. Gletles Duette und Terzette der ersten Motettensammlung (1667) sind fast durchwegs aus einzelnen, imitatorisch oder fugatomässig einsetzenden Abschnitten aufgebaut.

Als spezielle Vorläufer der wenigstimmigen Motette des 17. Jahrhunderts sind die Bicinien und Tricinien des 16. Jahrhunderts zu betrachten, d. h. die generalbassfreie wenigstimmige Musik älteren Stils (45). Aus ihr heraus sind Ludovico Grossi da Viadanas „Cento concerti ecclesiastici“ aus dem Jahre 1602 entstanden. Sie stellen ein typisches Werk der Übergangszeit dar, ein Mittelding zwischen alter und neuer Musikauffassung. Viadanas Sammlung enthält 40 einstimmige und 60 zwei- bis vierstimmige Stücke mit Bc. Im Stil schliessen sie sich noch mehrheitlich an den „üblichen Motettengeist“ an, zeigen jedoch „eine starke Neigung zur Monodie“. Viadana schlägt somit für die Motette eine Brücke zwischen alter und neuer Zeit. Er hat „den Typus der auf die geringstmöglichen Mittel reduzierten Motette“ (Blume) in Verbindung mit dem Generalbass geschaffen und damit der wenigstimmigen geistlichen Vokalmusik des 17. Jahrhunderts den Weg vorgezeichnet. Bei ihm findet sich bereits die Gegenüberstellung von rezitativischen und ariosen Partien angedeutet, wie sie dann namentlich in der Kantate erscheint (46). Diesen neuen Stil in der Kirchenmusik pflegen nach Viadana Ottavio Vernizzi („Armonia eccles. concertuum“, 1604), Agostino Agazzari („Sacrae cantiones“, 1606), Ottavio Durante („Arie devote“, 1608), Felice Gasparini („Concerti ecclesiastici“, 1608), Joh. Hieronymus von Kapsberger („Motetti passeggiati“, 1612, „Arie passeggiate“, 1612 und 1623), Girolamo Marinoni („Motetti a voce sola“, 1614), Ruggiero Giovanelli („Laetentur

coeli“ für zwei Soprane, 1618, „Voce mea“ für zwei Tenöre, 1616 u. a.), um nur einige anzuführen (47). In den ariosen Teilen dieser Werke findet sich die typische „kleingliedrige liedmässige Melodik“ der Monisten, bei der die motivische Wiederholung, die Sequenz, eine hervorragende Rolle spielt. Sind zwei Singstimmen vorhanden, so bewegen sie sich gerne imitierend und duettierend, wie in der späteren Kantate. Die Behandlung des Generalbasses ist nicht mehr ausschliesslich diejenige der Florentiner, wo die instrumentale Baßstimme lediglich die Harmonie fundamentierte. Bei Viadana und seinen Zeitgenossen machen sich mehr und mehr „kantable Melodieführung“ des Bc. und gelegentliche kontrapunktische Begleitung geltend. Diese von Viadana eingeschlagene Richtung der solistischen und der wenigstimmigen geistlichen Vokalmusik ist neben dem vielstimmigen, mehrchörigen Gabrielischen „Concerto“ in Italien und Deutschland aufs eifrigste weitergepflegt worden. Motette, geistliches Konzert und Kantate – diese Gattungen, die im 17. Jahrhundert so nahe beieinander stehen – zeigen alle eine grosse Vorliebe für die Wenigstimmigkeit (47a).

### 3. Das Prinzip des Konzertierens

Die Ausdrücke „concerto“ und „concertare“ tauchen in der Musik erstmals in Italien um die Mitte des 16. Jahrhunderts auf. Über Herkunft und Bedeutung dieser Wörter ist viel gestritten worden. „... Daher auch das Wort Concerti sich ansehen lest, als wann es vom Lateinischen verbo Concertare, welches mit einander scharmützeln heist, seinen Ursprung habe“, schreibt Praetorius im Syntagma III. Seither ist „Concerto“ fast immer als „Wettstreit“ erklärt worden. H. J. Moser stellt in seinem Musiklexikon daneben noch die Ableitungsmöglichkeiten von lat. „consortium“ (Schicksalsgemeinschaft) und „conserere“ (aneinanderreihen, verknüpfen). Hans Engel hebt mit Recht hervor, Praetorius' Abteilung gebe „die inhaltliche Bedeutung wieder, nicht aber die Herkunft“. Er geht vom italienischen Sprachgebrauch aus, wo „Concerto“ gleichbedeutend ist mit „conserto“ (Vereinigung, Mischung, Zusammenklang) und stellt als Stammwort „consertus“ auf (48). „Concerto“ von lat. „concentus“ (das mit cantus zusammenhängt) ableiten zu wollen, was auch versucht worden ist (49), scheint wenig einleuchtend zu sein (50). – Zu diesen verschiedenen Ableitungsversuchen ist nun folgendes zu bemerken: das Verbum „concertare“

hat im Lateinischen eine ganz andere Bedeutung als im Italienischen. „Concertare“ heisst im Lateinischen „kämpfen“, „wettstreiten“ (oder „scharmützel“, wie Praetorius sagt), im Italienischen dagegen heisst „concertare“ – und zwar sowohl im allgemeinen als auch im speziell musikalischen Sinne – „vereinbaren“, „sich verständigen“, „übereinkommen“. Die Wurzel von italienisch „concertare“ und „concerto“ wäre dann lateinisch „conserere“ (Partizip: „consertus“) (50 a). Die deutschen Komponisten und Theoretiker erklären „concertare“ und „concerto“ übereinstimmend als „kämpfen“, „wettstreiten“, „rivalisieren“, im Sinne des lateinischen Wortes „concertare“. Bezeichnend ist, dass in der gleichen Bedeutung als Fremdwort auch „certiren“ vorkommt (51). Ausdrücke wie „concertare“, „concerto“ und „concertato“ haben in Italien zunächst die allgemeine Bedeutung des „Übereinstimmens“. Diese Bezeichnungen werden im Zusammenhang mit einer neuen Musizierpraxis gebraucht und erhalten eine ganz bestimmte Bedeutung: einerseits, bei den Venezianern, das Gegeneinanderausspielen von verschiedenen Chören, andererseits, bei der solistischen, bzw. wenigstimmigen Musik zu Anfang des 17. Jahrhunderts, das Gebundensein an einen Bc. und, gegebenenfalls, ausserdem noch an Melodieinstrumente. Diese Ausdrücke dienten wohl zur Umschreibung des neuartigen Musizierens, da eben die neuaufkommenden Termini mit dem „stile nuovo“ in Verbindung gebracht wurden. Die Erklärungsweise des Praetorius und anderer deutscher Musiker, welche vom *lateinischen* Verbum „concertare“ (= wettstreiten) ausgehen, ist daher unrichtig. Wir dürfen uns nicht auf die lateinische Etymologie berufen, sondern müssen uns auf den *italienischen* Sprachgebrauch (concertare = übereinstimmen, zusammenwirken) stützen. Die irrtümliche lateinische Ableitung ist allerdings nicht so ganz abwegig, wenn wir uns vorstellen, wie im konzertierenden Stil verschiedene Klanggruppen sich bald vereinigen, sich bald wieder trennen. Wir könnten darum sagen, es handle sich um ein „Zusammenwirken mit gleichzeitigem Sichabheben“ (51 a).

Der Ausdruck „concerto“ kommt im 16. Jahrhundert zunächst in der Instrumentalmusik vor, so etwa bei Francesco da Milano oder Diego Ortiz (51 b). Als Titel für kirchliche Gesänge mit Instrumentalbegleitung begegnet uns „concerto“ 1587 in dem bereits erwähnten Sammelwerk des Giovanni Gabrieli, 1595 in den Motettenkompositionen von Adriano Banchieri. „Concerto“ stellt in der Folgezeit in

der geistlichen und weltlichen Musik einen allgemeinen und sehr weit-gefassten Begriff dar. Sowohl vokale als auch instrumentale Werke werden als „Concerti“ betitelt, Stücke, die, im Gegensatz zum herkömmlichen kontrapunktischen Stil, in der neuen Satzweise geschrieben sind (51 c). Zu Beginn des 17. Jahrhunderts entstehen in Italien zahlreiche Konzertwerke: „Brevi concerti d'amore“ (Torelli, 1598), „Madrigali concertati“ (u. a. Monteverdi, 1624), „Concerti ecclesiastici“ (Banchieri, 1595, Viadana, 1602), „Motetti concertati“ (Borono, 1617), „Messa e Salmi in concerto“ (Ceresini, 1618), „Messe e motetti concertati“ (Banchieri, 1620) usw. (52). „Concerto“ ist somit in der damaligen Zeit noch kein bestimmter musikalischer Form- oder Gattungsbegriff, sondern bezeichnet ganz allgemein ein Stilprinzip, das Prinzip des „Konzertierens“.

*Praetorius* (Syntagma III, S. 18f.) versteht unter dem „Konzertieren“: „... 2. Inspecie a Concertando. Wenn man unter einer gantzen Gesellschaft der Musicorum etzliche, und bevorab die besten und fürnehmsten Gesellen heraus sucht, dass sie voce humana, und mit allerley Instrumenten . . . einer nach dem andern Chorweise umbwechseln, und gleich gegen einander streitten, also, dass es immer einer dem andern zuvor thun, und sich besser hören lassen wil . . . Fürnemlich und eigendlicher aber ist dieser Gesang ein Concert zu nennen, wenn etwa ein niedriger oder hoher Chor gegen einander, und zusammen sich hören lassen . . .“ Es handelt sich beim „Konzertieren“ um zwei oder mehrere Klangkörper, die einander gegenübergestellt werden und bald getrennt, bald gleichzeitig erklingen. Die verschiedenartigsten Klangkomplexe, ganze Vokalchöre, einzelne Chorstimmengruppen, Solistenensembles oder Instrumentalchöre können sich daran beteiligen. Im 16. Jahrhundert steht das chorische „Konzertieren“ im Vordergrund; die Chorliteratur des 16. Jahrhunderts ist überreich an Dialogen und Echos zwischen zwei Chören (53). Das chorische „Konzertieren“ bildet das Wesensmerkmal der mehrchörigen, prunkvollen Kompositionen der Venezianer. Durch das kontrastierende Abwechseln der verschiedenen Klanggruppen erzielen ihre Werke Farb- und Raumwirkungen; die örtlich getrennte Aufstellung der einzelnen Chöre, die zuerst in Venedig aufkommt und dann allgemein üblich wird, begünstigt diese Eigenschaften.

In der solistischen und wenigstimmigen Vokalmusik des beginnenden 17. Jahrhunderts sticht das konzertierende Prinzip als dominie-

render Faktor hervor. Schon mit dem Generalbass, der sich in der Musik des „stile nuovo“ der Einzelstimme oder dem Ensemble gegenüberstellt, tritt ein „konzertierendes“ Element auf den Plan. Aber auch die melodische Linie selbst gewinnt neue Züge. Ihre Bewegung wird lebhafter; die feste Kontur verschwindet. Häufig wird die Linie von Läufen in kleinen Notenwerten und Diminutionen verschiedenster Art unterbrochen. Im Melodieverlauf spielt die Sequenz, die oft endlos weitergesponnen wird, eine wichtige Rolle. Auch die virtuose Haltung des Gesangstils ist charakteristisch für das konzertierende Prinzip. Grosse Bedeutung gewinnt jetzt die Mitwirkung von Instrumenten (obwohl zwar die geistlichen Vokalkonzerte noch häufig allein vom Orgelcontinuo begleitet werden). Die Melodieinstrumente beschränken sich anfänglich auf das Mitspielen der Singstimmen und gelangen nur langsam zu selbständiger Stimmführung. Am frühesten lösen sich die Violinen, gewöhnlich sind es deren zwei, vom übrigen Klangkörper los. Sie führen Ritornelle oder Zwischenspiele aus (gelegentlich nur kurze instrumentale Einwürfe von ein paar Takten) und treten, in Verbindung mit dem Bc. und eventuell einem Streichbass, als geschlossene Instrumentalgruppe („Satz a tre“!) den Vokalstimmen, bzw. der Solostimme, gegenüber (54).

#### 4. Der Einfluss Italiens auf den „stile concertato“ in Süddeutschland und Österreich

Die musikalischen Neuerungen, die wir in Kürze umrissen haben, sind auf italienischem Boden entstanden. Ihre Auswirkungen kommen in der deutschen Musik stark zur Geltung. Vom frühen 17. bis weit ins 18. Jahrhundert hinein bleibt Italien in der Musik tonangebend. In allen führenden deutschen Musikzentren wirken Italiener an leitender Stelle, und die jungen deutschen Musiker werden nach Italien in die Lehre geschickt. Auf dem Gebiet der Kirchenmusik sind Süddeutschland und Österreich, welche schon durch den katholischen Glauben Italien nahestehen, den südlichen Einflüssen besonders stark ausgesetzt. Eine bedeutsame Vermittlerrolle spielt das „Collegium germanicum“ der bayrischen Jesuiten in Rom, wo u. a. Agostino Agazzari und später Giacomo Carissimi als einflussreiche Musikerpersönlichkeiten wirken. Johann Stadlmayr, Christoph Straus, Giovanni Valentini u. a. schreiben ihre Messen und Psalmen vor allem im kon-

zertierenden Stil, auch wenn sie gelegentlich noch auf die alte lineare Schreibweise zurückgreifen. Sie bevorzugen einen reichen, vollbesetzten Apparat, der auf den vielstimmigen venezianischen Prunkstil zurückzuführen ist. Venedig ist gleichzeitig der Hauptsitz des Musikaliendrucks und -handels (55). Alle Mittel des konzertierenden Stils finden in Süddeutschland leicht Eingang. Das Prinzip des Wechsels von verschieden besetzten Chören, von Solistengruppen und Orchester, erfährt hier, in Anlehnung an die italienischen Vorbilder, eine fruchtbare Weiterentwicklung.

Von den italienischen Frühmonodisten hat besonders *Viadana* auf deutschem Boden starke Nachfolge gefunden. Seine „*Concerti ecclesiastici*“ werden 1620 und 1626 in Frankfurt vollständig nachgedruckt. Als erste deutsche Monodisten gelten drei süddeutsche Meister, die Augsburger Gregor Aichinger, Bernhard Klingenstein und Christian Erbach (56). Das erste Buch von Klingensteins geistlichen Symphonien, das erstmals ein einstimmiges „*Cantate domino*“ bringt, sowie Aichingers „*Cantiones ecclesiasticae*“ sind bereits 1607 erschienen (57). Nach Kroyer hält mit Aichingers „*Cantiones ecclesiasticae*“ „das italienische Kirchenkonzert in Deutschland in einem selbständigen Werk seinen Einzug“. Aichinger soll die neue Kunst aus Rom mitgebracht haben. Francesco Rasi, ein Schüler Caccinis, widmet auf einer Reise durch Österreich (im Jahre 1612) dem Erzbischof von Salzburg eine kleine Sammlung geistlicher und weltlicher Stücke für eine bis drei Stimmen (57a).

Der Einfluss Viadanas macht sich auch in anderen Teilen Deutschlands geltend. Meister wie Heinrich Schütz, Michael Praetorius und viele andere, führen die durch Viadana bekannt gewordene Art der wenigstimmigen geistlichen Vokalmusik weiter. Johann Hermann Schein beruft sich in seinen „*Opella nova*“ von 1618 direkt auf Viadana. Mit der in solchen Werken immer häufiger auftretenden Wahlfreiheit in der Vorschrift „*cantus sive tenor*“ (d.h. Sopran oder Tenor) setzt sich nach und nach der Begriff einer „Melodiestimme an sich“ durch (58).

Für die süddeutsche Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist aber vor allem das Wirken Giacomo *Carissimis* (1604–1674) bedeutungsvoll. Bei ihm in Rom studiert der in München und Wien tätige Johann Kaspar Kerll, ein Zeitgenosse Joh. Melchior Gletles. Während uns bei den Frühmonodisten eine gewisse Steifheit auf-

fällt, empfinden wir Carissimis Musik als ausserordentlich locker, geschmeidig und biegsam. Die Melismatik im Dienste der Textdeutung wird zum charakteristischen Ausdrucksmittel und nimmt breiten Raum ein. Carissimi gilt im 17. Jahrhundert nicht umsonst als „musikalischer Redner“ (59). Die Vermischung alter und neuer Stilprinzipien gehört zum Wesen seiner Musik. Carissimis Tonsatz ist im grossen ganzen homophon, auch wenn bei ihm das lineare Prinzip noch immer durchbricht. Neben syllabisch ablaufenden Rezitativen stehen melodisch reichere, ariose Partien. Die Melodik arbeitet mit zahlreichen formelhaften Floskeln, wie wir sie bei den deutschen Komponisten ähnlich wieder treffen. Gerne zieht Carissimi konzertierende Instrumente heran. Die Fuge steht ihm, wie er in seinen „Regulae compositionis“ ausführt, musikalisch-technisch am höchsten. In dieser Schrift stellt er auch den Schluss auf dem Durakkord als Regel auf. Die Mensurverhältnisse legt er theoretisch in seiner „Ars cantandi“ fest: die Semibrevis wird als Takteinheit angenommen, die Brevis gilt für zwei, die Longa für vier Takte. Für die einzelnen Taktarten werden verschiedene Verwendungsmöglichkeiten angegeben (60). Carissimis Bedeutung in der Musikgeschichte beruht in erster Linie auf seinen Oratorien. Doch hat er auch auf dem Gebiet der wenigstimmigen Kirchenmusik Wertvolles und Anregendes geleistet. Ursprung verzeichnet von Carissimi eine Motette „Alma redemptoris mater“ für zwei Soprane und Vokalbass mit Bc., die „mit figurativem Choralzitat“ eröffnet wird (61). Das kurze Stück „O felix anima“, eine Solomotette für Sopran, Tenor und Bass und Bc. (62), ist in streng homophonem Satz geschrieben. Die beiden Oberstimmen bewegen sich fast durchwegs in parallelen Terzen und Sexten. Wir finden hier jenes neue Architekturprinzip, den „Satz a tre“, in reinster Ausprägung. Schlicht und anspruchslos wie die gesamte Struktur erscheint auch die für den  $\frac{3}{2}$ -Takt bezeichnende Melodik mit ihren vielen Sequenzen und Tonwiederholungen. Spielerische Bewegungsmotivik zeigt uns die Vertonung des Wortes „Eamus“ in Carissimis Komposition „Die Jünger zu Emmaus“ (63). Die Sechzehntelsfigur des ersten Soprans, über einer langgedehnten Note des Continuo-basses, wird vom zweiten Sopran imitierend aufgegriffen. Die Wiederaufnahme solcher kontrapunktisch-imitatorischer Prinzipien und ihre Verschmelzung mit den Neuerungen des auf homophoner Satzweise beruhenden Konzertstils, wie sie hier vorgezeichnet ist, wird für die

Folgezeit ausschlaggebend. Carissimi hat damit auf die süddeutsche wenigstimmige Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entscheidenden Einfluss ausgeübt (64). Direkte Verbindungen ergeben sich durch seine Schüler und, wie schon erwähnt, durch sein Kapellmeisteramt an der Kirche des „Collegium germanicum“ in Rom. Carissimis Werke werden nördlich der Alpen nachgedruckt. Die Zentralbibliothek Zürich besitzt z. B. einen Konstanzer Nachdruck von Carissimis „Arion Romanus“, ein- bis fünfstimmige geistliche Gesänge, 1670 (64a).

#### 5. Die Pflege der solistischen und der wenigstimmigen geistlichen Musik in der Schweiz, in Österreich und in Süddeutschland in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Wir wollen nun versuchen, uns einen summarischen Überblick über die schweizerischen, österreichischen und süddeutschen Motettenkompositionen der in Frage kommenden Zeitepoche zu verschaffen. Die Zahl der betreffenden Werke ist sehr gross. Es handelt sich um geistliche Musik im konzertierenden Stil für eine oder mehrere Solostimmen zur Orgel, mit oder ohne Instrumente, um Gebrauchsmusik, die zur Aufführung im Gottesdienst bestimmt ist. Alle diese Werke, auch diejenigen von Gletle selbst, zeigen in ihrem formalen Aufbau eine starke Neigung zur Kantate, da bei ihnen schon oft die Scheidung in Rezitativ und Arie durchgeführt ist. Neben den italienischen Vorbildern darf der Einfluss berühmter deutscher protestantischer Komponisten wie Heinrich Schütz, Michael Praetorius und Andreas Hammerschmidt, deren Werke auch dem katholischen Süden bekannt sind, nicht übersehen werden.

Betrachten wir zunächst einige musikalische Sammelwerke, die auf Schweizerboden entstanden sind. – Die Motetten von Johann Benn gehören noch dem früheren 17. Jahrhundert an (erschieden 1623 und 1627). Es sind einfache Duette und Terzette in wechselnder Besetzung mit Bc. Melodieinstrumente finden bei Benn noch keine Verwendung. Diese treten erst in den zahlreichen konzertierenden Motetten des Felician Suevus, erschienen um die Jahrhundertmitte, auf den Plan (65). In Suevus' Sammelwerken „Tuba sacra modulationum sacrarum“ und „Sacra eremus piarum cantionum“ sind eine bis drei Solo-



stimmen vorgesehen (66). Fidel *Molitor*, Kapellmeister im Kloster Wettingen, bietet in seinem 1659 in Konstanz erschienenen „*Prae-gustus musicus*“ ausschliesslich „*Cantiones a voce sola*“ mit zwei bis fünf Instrumenten. Die Sammlung ist leider nur fragmentarisch erhalten (66a). Die 1666 ebenfalls in Konstanz gedruckten „*Flores hyemnales*“ von Constantin *Steingaden* enthalten Motetten, Messen, Vespern und Sonaten für drei und vier Stimmen mit zwei Violinen. Von dem 1685 in Solothurn verstorbenen Franziskaner Berthold *Hipp* erscheint 1671 eine grössere Motettensammlung unter dem Titel „*Heliotropium mysticum sive Concentuum Sacrorum in laudem beatissimae et gloriosissimae Deiparae Virginis Mariae et aliorum sanctorum concertantium...*“ In der Motette „*Si quaeris miracula*“, deren strenge Gliederung deutlich auf die Kantatenform hinweist, schreibt Hipp vier Singstimmen (Canto, Alto, Tenor, Basso) und vier Instrumentalstimmen (zwei Violinen, Alt- und Bassviolen) mit Bc. vor. Rhythmik und Melodik dieses herbklingenden Stückes muten etwas gleichförmig an. Die kurzatmigen Motive und häufigen Sequenzen lassen keinen rechten Schwung aufkommen. Auch der feierliche Franziskusdialog von Hipp „*O beate Pater Francisce*“ für drei Singstimmen und Bc. hält im musikalischen Ausdruck stark zurück. Die vielen punktierten Deklamationsrhythmen drängen die ariose Linie in den Hintergrund (67). Im gleichen Jahre wie Hipp gibt Johannes *Häfelin*, der in den Klöstern Einsiedeln und Pfäfers tätig war, eine Sammlung von Motetten für zwei Singstimmen heraus; ihr Titel lautet: „*Novellae sacrarum cantionum variis sanctorum festis accomodatae et binis decantandae vocibus*“ (67a). Die „*Odae genethliacae ad Christi cunas*“ (1668) des zeitweise in St. Gallen wirkenden Valentin *Molitor* enthalten neben Stücken für fünfstimmigen Chor auch Sologesänge mit Streichtrio oder Streichquintett und Bc. (68). Das zweite Stück dieser Sammlung, „*O Nachtigall, wo schwebest*“, stellt ein schlichtes, dreistrophiges Weihnachtslied dar. Die Instrumente führen Vor- und Zwischenspiele aus und vereinigen sich am Strophenende zur Schlussbekräftigung mit der Singstimme. Diese Art des Generalbassliedes mit Instrumentalritornellen – sie kommt in den Werken Joh. Rudolf Ahles und Adam Kriegers häufig vor – hat, wie wir noch sehen werden, auch Gletle gepflegt. Eine spätere Sammlung Valentin Molitors aus dem Jahre 1683, welche den Titel „*Epinicion marianum*“ führt, weist neben Kompositionen für fünf Singstimmen ebenfalls Motetten für

Solostimme mit Instrumenten auf (68 a). In diesem Zusammenhang sei der bereits ins 18. Jahrhundert hineinragende Schweizerkomponist Martin *Martini* noch erwähnt. In Luzern erscheinen 1697 seine „*Vesperae ariosae*“ für eine Solostimme, zwei Violinen und Bc. Es werden ihm ausserdem viele ein- und zweistimmige Arien mit zwei Instrumenten und Bc. zugeschrieben. Von der „*Geistlichen Seelen-Musick*“, jener seit 1682 in St. Gallen mehrmals aufgelegten Sammlung geistlicher Gesänge mit Bc., wird später noch ausführlicher die Rede sein.

Dass die verschiedenen Gattungen der schwachbesetzten geistlichen Musik in den bedeutenden österreichischen und süddeutschen Musikzentren noch ungleich intensiver gepflegt werden als in der Schweiz, liegt auf der Hand. – In Österreich sind für die frühere Zeit an Komponisten zu nennen Johann *Stadlmayr*, Hofkapellmeister in Innsbruck, der neben vielstimmigen Kirchenwerken bereits auch die wenigstimmige Gattung pflegt (so z.B. in seinen Vesperpsalmen von 1640), ferner der im Stifte Kremsmünster tätige Benedikt *Lechler*. Um die Mitte des Jahrhunderts wirken in Salzburg Abraham *Megerle* und Andreas *Hofer*. 1647 erscheint von Megerle eine Sammlung kirchlicher Stücke unter dem Titel „*Ara musica*“. In ihr sind alle möglichen Formen der Besetzung vertreten, von der einstimmigen Solo-Arie mit Continuobegleitung bis zum vielhörigen Werk mit zwanzig Gesangsstimmen (68 b). Von Antonio *Draghi*, dem Kapellmeister am Wiener Hof, hat Guido Adler u. a. den Passions-Hymnus „*Vexilla regis*“ für Canto, Alto, Basso, zwei Violinen und Orgel neu herausgegeben (68 c).

Von süddeutschen Komponisten wären in diesem Zusammenhang anzuführen die beiden Nürnberger Meister Johann *Staden* und Joh. Erasmus *Kindermann*, in München Anton *Holzner*, Organist an der Hofkapelle. Nach den genannten Monodisten Aichinger, Klingenstein und Erbach wirken in Augsburg in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Georg *Schmezer*, Joh. Michael *Galley* und der Kanoniker Thomas *Eisenhuet*, welcher gerne im Zusammenhang mit Gletle erwähnt wird (69). Galley, Eisenhuet und Schmezer sind mit je einer Motettensammlung vertreten in der Bibliothek der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich (Zentralbibliothek Zürich), wo auch Gletles Werke zu finden sind. Galleys „*Aurora musicalium fabricationum*“ (1688) umfasst 22 Nummern: Sologesänge, Duette, Terzette und Quartette mit Bc., zum Teil mit Streichinstrumenten (69 a). Die 30 Motetten in Eisenhuets „*Harmonia Sacra*“ (1674) verlangen eine ähn-

liche Besetzung (69b). Die Stücke in Schmezers „*Sacri Conventus*“ (1689) dagegen beanspruchen einen grösseren Klangapparat (69c). In München beteiligen sich an der Motettenkomposition namhafte italienische Musiker wie Ercole und Giuseppe Antonio *Bernabei* und Agostino *Steffani*. Im Hinblick auf die Beurteilung Gletlescher Motetten sind für uns von besonderer Wichtigkeit die geistlichen Kompositionen von Joh. Kaspar *Kerll* (1627–1693) und Rupert Ignaz *Mayr* (1646–1712).

Von Kerll erscheint 1669 in München die Sammlung „*Delectus sacrarum cantionum*“, enthaltend 26 zwei- bis fünfstimmige Stücke mit Bc., zum Teil mit zwei Violinen (70). In diesen geistlichen Konzerten ist der Zusammenhang mit Carissimi, Kerlls Lehrer, aber auch derjenige mit Schütz unverkennbar. Monodische und polyphone Elemente halten sich die Waage. Fugato und Imitation kommen in diesem gemischten Konzertstil genau so zur Geltung wie der reine homophone Satz. Rezitativische Teile in geradem Takt wechseln gerne mit ariosen Partien im Dreiertakt. Den Singstimmen werden gewagte Sprünge und ausgedehnte, virtuose Koloraturen zugemutet. Auffällig sind bei Kerll vor allem die mit reichem Figurenwerk bedachten Bassstimmen (71). Es offenbart sich in diesen „*Cantiones*“ ein leidenschaftlicher, inbrünstiger Gefühlston, wie er für den süddeutschen „*Jesuitenbarock*“ (Moser) bezeichnend ist. Neben liturgischen Texten vertont Kerll zahlreiche lateinische Neudichtungen, die uns in ihrer religiösen Überschwenglichkeit seltsam anmuten. Als Verfasser kommt wahrscheinlich ein Münchner Jesuitenpater in Frage. Kerll ist wohl der wichtigste Vertreter der süddeutschen katholischen Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Rupert Ignaz Mayr, fürstbischöflicher Hofkapellmeister in Freising, pflegt als Kirchenkomponist namentlich das vielstimmige „*Concerto*“. Dagegen liefert er uns mit seinen „*Sacri concentus*“ (1681) auch einen wertvollen Beitrag zum geistlichen Solokonzert. Das Werk enthält zwölf Stücke für eine Solostimme in verschiedener Besetzung mit einem oder mehreren Instrumenten und Bc. (72). Bemerkenswert sind bei Mayr die „*Sonata*“ oder „*Sinfonia*“ betitelten, bis zirka 30 Takte umfassenden Instrumentaleinleitungen. Die Gliederung in einzelne, textlich und musikalisch geschlossene Abschnitte, welche äusserlich meist durch Taktwechsel und Änderung der Tempobezeichnung angedeutet wird, ist schärfer durchgeführt als bei Kerll. Mayrs Kolora-

tur ist „als selbständiger thematischer Bestandteil“ (Fellerer) verwendet. Längere 32stels-Figuren in der Gesangsstimme gehören bei ihm nicht zu den Seltenheiten (73). Das lebhaftes Wechselspiel zwischen Singstimme und Instrument, das sich gegenseitige Nachahmen und Ablösen, beherrscht Mayr vorzüglich. – Noch etliche Komponisten könnten hier angeführt werden, so etwa der Nürnberger Georg Caspar *Wecker* mit seinen „Geistlichen Konzerten“ (1695) oder Joh. Christoph *Pez*, dessen geistliche Solokantaten jedoch bereits dem 18. Jahrhundert zuzurechnen sind. Am Ende unseres summarischen Überblicks soll aber noch eine Sammlung erwähnt werden, die im Jahre 1696 in Basel gedruckt wurde: die „Cantiones sacrae, Unius, duarum, trium & quatuor Vocum, cum Instrumentis, & Basso Continuo“ von Leonardus *Sailer*, Musiker am Hofe des Prinzen von Baden und Hochberg (73 a).