00064330

DENKMÄLER DEUTSCHER TONKUNST

ZWEITE FOLGE

DENKMÄLER

DER

TONKUNST IN BAYERN

VERÖFFENTLICHT DURCH DIE

GESELLSCHAFT
ZUR HERAUSGABE VON DENKMÄLERN
DER TONKUNST IN BAYERN

UNTER LEITUNG VON ADOLF SANDBERGER

SECHSUNDZWANZIGSTER JAHRGANG
(VIERUNDDREISSIGSTER BAND DER GANZEN REIHE)

JACOBUS DE KERLE

AUSGEWÄHLTE WERKE – ERSTER TEIL

DIE „PRECES SPECIALES ETC." FÜR DAS
KONZIL VON TRIENT
1562

EINGELEITET UND HERAUSGEGEBEN VON

OTTO URSPRUNG

AUGSBURG 1926

DR. BENNO FILSER VERLAG G. M. B. H., AUGSBURG

00064330

00064330

00064330

DENKMÄLER DEUTSCHER TONKUNST

ZWEITE FOLGE

DENKMÄLER DER TONKUNST IN BAYERN

VERÖFFENTLICHT DURCH DIE

GESELLSCHAFT
ZUR HERAUSGABE VON DENKMÄLERN
DER TONKUNST IN BAYERN

SECHSUNDZWANZIGSTER JAHRGANG

(VIERUNDDREISSIGSTER BAND DER GANZEN REIHE)

JACOBUS DE KERLE

AUSGEWÄHLTE WERKE – ERSTER TEIL

DIE „PRECES SPECIALES ETC." FÜR DAS
KONZIL VON TRIENT
1562

1926

DR. BENNO FILSER VERLAG G. M. B. H., AUGSBURG

00064330

DENKMÄLER DER TONKUNST IN BAYERN

VERÖFFENTLICHT DURCH DIE

GESELLSCHAFT
ZUR HERAUSGABE VON DENKMÄLERN
DER TONKUNST IN BAYERN

UNTER LEITUNG VON

ADOLF SANDBERGER

SECHSUNDZWANZIGSTER JAHRGANG
(VIERUNDDREISSIGSTER BAND DER GANZEN REIHE)

JACOBUS DE KERLE

AUSGEWÄHLTE WERKE – ERSTER TEIL

DIE „PRECES SPECIALES ETC." FÜR DAS KONZIL VON TRIENT 1562

EINGELEITET UND HERAUSGEGEBEN VON

OTTO URSPRUNG

1926

DR. BENNO FILSER VERLAG G. M. B. H., AUGSBURG

00064330

BAYERISCHE
STAATSBIBLIOTHEK
MÜNCHEN

00064330

Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern.

Verzeichnis der Mitglieder nach dem Stand vom 1. Dezember 1926*).

Se. kgl. Hoheit Prinz Ludwig Ferdinand von Bayern.

Abert, Dr. H., Professor an der Universität Berlin.
Abtei Scheyern bei Pfaffenhofen an der Ilm.
Akademie der Tonkunst in München.
„Allotria" Künstlergesellschaft München.
Alumneum, Ansbach.
Bauer, Jean, Direktor der Mandruck A.-G., München.
Bauer, Dr. M., Universitätsprofessor, Frankfurt a. M.
Bauschinger, Notar in Landshut.
Benkel, Gymnasial-Gesanglehrer, Breslau.
Berberich, Ludwig, Domkapellmeister und Professor an der Akademie der Tonkunst in München.
Berneis, Dr. B., Nürnberg.
Bibliothek der Universität Basel.
Bibliothek, öffentliche, Berlin (Musikabteilung).
Bibliothek der akadem. Hochschule für Musik, Charlottenburg.
Bibliothek, öffentliche, Dresden.
Bibliothek, öffentliche, Stuttgart.
Blessinger, Dr. Karl, Tonkünstler, München.
British Museum London (durch Bookseller Jaschke, London).
College, Royal of music London (durch Bookseller Jaschke, London).
Collegium musicum an der Universität Leipzig.
Conservatorium der Musik, städtisches, Augsburg.
Conservatorium, kgl. (Bibliothek), Brüssel.
Conservatorium der Musik (Dr. Hochsches) Frankfurt am Main.
Conservatorium der Musik, städtisches, Nürnberg.
Conservatorium Paris.
Conservatorium der Musik, staatliches, Würzburg.
Deinhard, Dr. Hans, Bezirksamtsassessor in Lauf.
Ehlers, Alice, Berlin-Wilmersdorf.
Ehlers, Paul, Musikschriftsteller, München.
Einstein, Dr. A., München.
Eisenberg, Albert, München.
Epstein, Peter, Dr. phil., Frankfurt a. M.
Erhard, Theodor, Regierungsapotheker in Nürnberg.
Erziehungsinstitut für Studierende in München (Albertinum).
Fellerer, Dr. O., Musikgelehrter, Freising.
Finkensteiner Bund, Augsburg (Bärenreiterverlag).
Forschungsinstitut für Musikwissenschaft, fürstl. Lippesches, Bückeburg.
Franz, Hubert, stud. phil., Breslau.
Frick, Dr. Franz, Tonkünstler, Augsburg.
Funk, Josef, Domkapitular, Augsburg.
Gatscher, Dr. E., Tonkünstler in München.
Generalintendanz der Staatstheater in München.
Griessmayer, A., Institutsdirektor, erzbischöflicher geistlicher Rat, Professor in München.
Guttmann, Hede, Frl., Breslau.
Gymnasium, humanistisches in Bamberg (Neues Gymnasium).
Gymnasium, humanistisches, in Bayreuth.
Gymnasium, humanistisches, in Eichstätt.
Gymnasium, humanistisches, in Freising.
Gymnasium, humanistisches, in Fürth.
Gymnasium, humanistisches, in Kaiserslautern.
Gymnasium, humanistisches, in Landshut.
Gymnasium, humanistisches, in Ludwigshafen a. Rh.
Gymnasium, humanistisches, in München (Wilhelmsgymnasium).
Gymnasium, humanistisches, in München (Wittelsbachergymnasium).
Gymnasium, humanistisches, in Münnerstadt.
Gymnasium, humanistisches, in Neuburg an der Donau.
Gymnasium, humanistisches, in Nürnberg (Neues Gymnasium).
Gymnasium, humanistisches, in Speyer.
Gymnasium, humanistisches, in Würzburg (Altes Gymnasium).
Hausegger, Dr. Siegmund von, Präsident der Akademie der Tonkunst.
Hatz, Studienrat und Professor, Direktor des St. Annakollegs in Augsburg.
Hengeler, Adolf, Akademieprofessor in München.
Hensel, U., Musikverleger in München.
Herden, August, Volksschullehrer in Breslau.
Herre, Dr., Musikgelehrter und Komponist in Augsburg.
Heuß, Dr. A., Komponist und Musikgelehrter in Leipzig.
Hiller, Erich, cand. phil. in Breslau.
Hirsch, Paul, Musikbibliothek, Frankfurt a. M.
Hoffmann, Hans, Dr. phil. in Kiel.

*) Durch Tod verlor unsere Gesellschaft seit ihrer Begründung folgende Mitglieder: k. Kommerzienrat v. Hertel, Augsburg; k. Generalmusikdirektor Levi, Partenkirchen; k. Geheimrat v. Planck, München; k. Musikdirektor Porges, München; Dr. Friedr. Chrysander, Bergedorf; k. Konzertmeister B. Walter, München; k. Geheimrat Dr. v. Rheinberger, München; k. Obermedizinalrat Prof. Dr. Hilger, München; k. Kommerzienrat Heim, Würzburg; k. Prof. W. v. Rümann, München; k. Kämmerer Generalintendant Freiherr K. v. Perfall, Exzellenz, München; Abt Dr. B. Zenetti, München; Erzbischof Dr. Josef Ritter v. Stein, Thronassistent S. H. des Papstes, Reichsrat der Krone Bayerns, Exzellenz, München; Friedrich Mayer, k. Rektor des Neuen Gymnasiums in Nürnberg; Exz. Dr. Eugen v. Buhl, Reichsrat der Krone Bayerns, Deidesheim; k. Geheimrat und Hofoperndirektor Felix Mottl, München; k. Kommerzienrat G. Liebel, Nürnberg; k. Geh. Hofrat Dr. Ferd. von Jäger, Bürgermeister a. D., Nürnberg; k. Studienrat und Privatdozent an der Universität Dr. Karl Andreae, München; W. Bayerlein, Direktor der städt. Musikschule, Nürnberg; k. Professor und Ehrenkonservator Gabriel von Seidl, München; Dr. Erich Prieger, Bonn a. Rh.; Kapellmeister Dr. Felix Schreiber, Eisenach; Bernhard Stavenhagen, k. Hofkapellmeister a. D., Genf; Dr. Adolf Thürlings, Universitätsprofessor, Bern; Dr. Veit Solbrich, Generalarzt a. D., München; Wahl, Dr. Eduard, Musikgelehrter, München; Frl. Amalie Arnheim, Charlottenburg; Franz Bennat, k. Kammervirtuos a. D., München; Dr. Karl Dürk, k. Justizrat, München; Ditterich, Richard von, Kammermusiker, München; Köbert, Dr. H., Gymnasialprofessor a. D., München; Goldschmidt, Dr. Hugo, Territet; Hildebrand, Adolf von, Bildhauer u. Professor, Exzellenz, München; Krazeisen, Karl von, Staatsrat und Präsident des Verwaltungsgerichtshofs, Exzellenz, München; v. Crailsheim, Graf Kraft, k. Ministerpräsident a. D., Exzellenz, München; Wöhrle, H., Domkapellmeister a. D., München.

00064330

Holtschneider, C., Direktor des städt. Konservatoriums in Dortmund.
Jirsch, Ernst, stud. phil. in Breslau.
Immerwahr, Paul, cand. med., Beuthen.
Institut für Kirchenmusik, preuß. akad., in Breslau.
Institut für Kirchenmusik, preuß. akad., in Charlottenburg.
Institut für Kirchenmusik der Universität in Erlangen.
Institut, musikwissenschaftliches, der Universität Frankfurt a. M.
Institut, musikwissenschaftliches, der Universität Freiburg i. Breisgau.
Istituto R. musicale in Florenz.
Kamienski, Dr. Luzian, Professor an der Universität Posen.
Kantorei Torgau.
Kanzleibibliothek in Bayreuth.
Kaul, Dr. Oskar, Professor am Staatskonservatorium und Privatdozent an der Universität, Würzburg.
Kindermann, Else, Konzertsängerin in Breslau.
Kisch, Dr. Wilhelm, Geh. Justizrat und Universitätsprofessor, München, Ehrenmitglied der Gesellschaft.
Knabenseminar, Bischöfliches, in Dillingen.
Kongreßbibliothek in Washington.
Konzertgesellschaft für Chorgesang in München.
Krabbe, Wilhelm, Dr. phil. in Berlin-Grunewald.
Kreis- und Stadtbibliothek in Augsburg.
Kreis- und Studienbibliothek in Dillingen.
Kreis- und Studienbibliothek in Passau.
Kroyer, Dr. Th., Universitätsprofessor in Leipzig.
Landesbibliothek, hessische, in Darmstadt.
Landesbibliothek, sächsische, Dresden.
Lauterbach, Dr. W., in Berlin-Steglitz.
Lehrerbildungsanstalt in Amberg.
Lehrerbildungsanstalt in Bayreuth.
Lehrerbildungsanstalt in Eichstätt.
Lehrerbildungsanstalt in Koburg.
Lehrerbildungsanstalt in Schwabach.
Lehrerbildungsanstalt in Speyer.
Lotz, Dr. W., Geh. Rat und Universitätsprofessor in München.
Lotzges, H., cand. phil., in München.
Ludwig, Dr., Universitätsprofessor in Göttingen.
Martin, Theodor, cand. phil., in Breslau.
Mayer-Reinach, Dr. A., in Altona.
Milne, Mr., in Norwich in England.
Mohr, Friedrich, in München.
Moser, Dr. H. J., Professor an der Universität Heidelberg.
Mohr, Josefine, Frau Kommerzienrat, in Mannheim.
Mohr, Dr. Ludwig, in München.
Müller, Dr. Erich H., in Dresden.
Müller, Wilhelm, Professor und Ehrenkanonikus in München.
Musikgesellschaft, Allgemeine, in Zürich.
Musikwissenschaftliches Institut der Universität Innsbruck.
Musikbücherei, städtische, Augsburg.
Nationalbibliothek, Musikabteilung, in Kopenhagen.
Neumann, Erna, Gesangslehrerin in Breslau.
Oratorienverein, Augsburg.
Progymnasium in Rothenburg o. T.
Pröbst, Georg, Geh. Kommerzienrat, in München.
Realschule in Bamberg.
Realschule in Wasserburg a. Inn (Luitpold-Realschule).
Reimann, Wolfgang, Kantor und Organist am St. Maria Magdalena in Breslau.
Reiser, C., Domkapellmeister, Augsburg.
Sachs, Dr. Kurt, Professor in Berlin, staatliche Sammlung alter Musikinstrumente.
Sailer, Direktor der Dresdner Bank in Augsburg.
Sandberger, Dr. A., Geh. Regierungsrat und Universitätsprofessor in München.
Schantl, Studienrat in München.
Schlesinger, Frl. Dr. Thea, in München.
Schmidt, Dr. G. F., Privatdozent an der Universität München.
Schmitz, Dr. Eugen, Professor an der Technischen Hochschule in Dresden.
Schnabel, Alois, Dr. phil., in Breslau.
Schneider, Dr. Max, Professor an der Universität in Breslau.
Schnyder, Pater in Engelsberg in Schweiz.
Schönborn, Gräfin Erminia von, Durchlaucht, Wiesentheid.
Schönborn, Graf Erwin von, Erlaucht, Wiesentheid.
Schröder, Dr. Fritz, Hauptmann a. D., in Ludwigsburg.
Schullehrerseminar in Freising.
Schullehrerseminar in Lauingen.
Schullehrerseminar in Straubing.
Schullehrerseminar in Würzburg.
Schulz, Dr. Gottfried, Oberbibliothekar und Vorstand der Musikabteilung der bayerischen Staatsbibliothek München.
Seitz, Wilhelm, Kommerzienrat, Kreuzpullach bei München.
Seminar, Bischöfliches, in Eichstätt.
Seminar, Musikhistorisches, der Universität Berlin.
Seminar, Musikwissenschaftliches, der Universität in Bonn.
Seminar, Musikwissenschaftliches, der Universität in Erlangen.
Seminar, Musikwissenschaftliches, der Universität in Göttingen.
Seminar, Musikwissenschaftliches, der Universität in Innsbruck.
Seminar, Musikwissenschaftliches, der Universität in Kiel.
Seminar, Musikwissenschaftliches, der Universität in München.
Siewert, Adolf, in Barmen.
Singer, Dr. Alfons, Studienrat und Chordirektor in München.
Staatsbibliothek, bayerische, in München.
Staatsbibliothek in Bamberg.
Staats- und Universitätsbibliothek in Königsberg i. Pr.
Stadtbibliothek in Nürnberg.
Stadtgemeinde in Würzburg.
Steuber, Oskar, Inhaber der Musikalienhandlung in Wolfenbüttel.
Thomaner-Chor in Leipzig.
Tröltsch, Dr. Hermann, Geh. Kommerzienrat, Direktor der pfälz. Hypothekenbank in Mannheim.
Universitätsbibliothek in Erlangen.
Universitätsbibliothek in Göttingen.
Universitätsbibliothek in Halle a. S.
Universitätsbibliothek in Jena.
Universitätsbibliothek in Marburg a. d. Lahn.
Universitätsbibliothek in München.
Ursprung, Dr. Otto, Beneficiat, Canonicus a. h. bei St. Cajetan, in München.
Verein der Bücherei für evangelische Kirchenmusik, Nürnberg.
Verein, historischer, von Oberbayern in München.
Voges, Frl., in Breslau.
Wagner, Dr. Rudolf, Studienprofessor in Fürth.
Wallner, B. A., Dr. phil., in München.
Wallner, Elisabeth, Frau Oberregierungsrat, in München.
Widmann, Dr. Wilhelm, Domvikar und Domkapellmeister in Eichstätt.
Wolf, Dr. Johannes, Universitätsprofessor und Oberbibliothekar in Berlin.
Wolffheim, Dr. phil., Kolonie Grunewald bei Berlin.

00064330

DIE „PRECES SPECIALES ETC."

FÜR DAS KONZIL VON TRIENT, 1562

KOMPONIERT VON

JACOBUS DE KERLE

ERSTER TEIL

VON DE KERLES AUSGEWÄHLTEN WERKEN

EINGELEITET UND HERAUSGEGEBEN VON

OTTO URSPRUNG

1926

DR. BENNO FILSER VERLAG G. M. B. H., AUGSBURG

00064330

BAYERISCHE
STAATSBIBLIOTHEK
MÜNCHEN

00064330

HERAUSGEGEBEN MIT

UNTERSTÜTZUNG DER BAYERISCHEN

STAATSREGIERUNG UND DER NOTGEMEINSCHAFT

DEUTSCHER WISSENSCHAFT

00064330

00064330

BAYERISCHE
STAATSBIBLIOTHEK
MÜNCHEN

Einleitung.

I. Jacobus de Kerles Werke.

Ein gütiges Geschick hat Jacobus de Kerle in den Mittelpunkt jener bedeutenden Ereignisse gestellt, in denen die Tridentinische Reform der Kirchenmusik gipfelt, und hat — neben anderen an den Reformarbeiten beteiligten Meistern — ihn in bevorzugtem Sinne zum »Retter der Kirchenmusik« erhoben.

Und Deutschland rechnet es sich zur Ehre an, nicht nur daß es Jacobus de Kerle zu seinen großen Männern zählen darf, sondern auch daß es ein deutscher Kirchenfürst gewesen ist, der Augsburger Bischof Kardinal Otto Truchseß von Waldburg, der ihm die Schaffung des Reformwerkes der »Preces etc.« auf das Trienter Konzil übertragen hat, weiterhin — wie wohl mit Bestimmtheit gesagt werden darf — auch die Heranziehung anderer, darunter noch zwei deutscher Meister, zu den Reformarbeiten veranlaßt hat, endlich auch die kirchenmusikalische Frage bereits in einer gewissen Abgeschlossenheit hinsichtlich ihrer künstlerischen Seite an das Konzil hat gelangen lassen.

Das Leben Kerles war eigenartig genug; die Biographie gibt hierüber eingehenden Aufschluß[1]. Gerade während seiner reifsten Meisterzeit hat er nicht rechtzeitig an einem Fürstenhof oder Domstift und dessen konstanten Musikverhältnissen ein gesichertes Dasein gefunden; ein ungestörtes Schaffen, das zu den köstlichsten Segnungen im Leben Palestrinas und Lassos zu zählen ist, war ihm verwehrt. Zweifellos sind auch manche Werke von ihm verloren gegangen. Wenn er aber geordnete Verhältnisse unter seinen Füßen hatte, brachte er seine Werke rechtzeitig in Druck, so während seiner Zeit in Orvieto und Rom, in Augsburg, in Köln und Prag. Das ermöglicht uns nicht nur die Kenntnis seiner künstlerischen Geltung überhaupt, sondern es gestattet uns auch einen Einblick in seinen künstlerischen Werdegang; die drei Publikationsperioden sind zugleich Stilperioden.

Ebensowenig als der Name Jacobus de Kerle von der Tridentinischen Reform der Kirchenmusik zu trennen ist, kann und darf eine Monographie über sein künstlerisches Wirken gerade diese großen Reformarbeiten von der Darstellung ausschließen. Denn der Kerle-Forschung, und nur ihr, kann es gelingen, in die vielberedte Frage, die bisher zum Teil dunkel geblieben und zum Teil verkannt worden ist, volles Licht zu tragen.

1. Frühwerke.

Um die Mitte des XVI. Jahrhunderts standen in Italien immer noch die niederländischen Musiker in höchstem Ansehen und rückten bei der großen Nachfrage, da eben Kantoreien eine Neuorganisation erfuhren, z. B. auch in Orvieto, bereits in jungen Jahren in leitende Stellungen ein. Aber schon war das Edelreis, das in Städten da und dort von nordischen Meistern ins italienische Erdreich gesenkt worden war, zur Größe und Eigenbedeutung herangewachsen; es hatten sich

[1] Otto Ursprung, Jacobus de Kerle (1531/32—1591), Leben und Werke. Münchener Dissertation. München 1913. Auf sie und die dort befindlichen Belege sei hier ein für allemal verwiesen. In vorliegender Abhandlung sind darum auch nur die hauptsächlichsten Züge von Kerles Lebenslauf wiedergegeben, soweit dies eben unumgänglich notwendig ist, da ja Leben und Schaffen aufs engste miteinander verflochten sind, aber auch da der Dissertationsdruck nur in beschränkter Auflage hergestellt wurde und nicht jedermann zur Verfügung steht.

00064330

nationale Kunstrichtungen ausgebildet, in Rom wie in Venedig, die nunmehr unmittelbar vor ihrer Stilvollendung standen. Und für die strebsamen Niederländer, die als Kunstjünger oder angehende Meister gekommen waren, begann trotz ihrer schon erlangten Fertigkeiten wieder eine Zeit neuen Lernens.

Jacobus de Kerle, geboren 1531 oder 32 in Ypern, hatte Ende 1555 in dem kleinen, Rom vorgelagerten Städtchen Orvieto das Amt eines Magister capellae übernommen, das anscheinend nur in einem gehobenen Sängerposten, verbunden mit der Verpflichtung des Musikunterrichtes an die Kapellknaben, bestand. Nach wenigen Wochen schon vertauschte er es mit der Stellung als Domorganist, womit er zugleich Glockenspieler der Stadt wurde. Befreit von der Last des Unterrichtes konnte er nun der Kompositionsarbeit leben. Nachdem er bereits drei Jahre dort weilte, entschloß er sich zu seiner ersten Publikation, den »Hymni totius anni«, 1558, die schon 1560 einen Neudruck erleben durften.

Der erste Druck ist verloren gegangen; vom Neudruck sind nur die beiden Unterstimmen erhalten. Auf handschriftlichem Wege aber sind uns sechs Hymnen vollständig überliefert[1]: Der Adventhymnus »Conditor alme syderum« ist in Cod. mus. 24 der Landesbibliothek Stuttgart aufgenommen; und die Hymnen auf Weihnachten »Tu lumen, tu splendor patris«, auf Epiphanie »Ibant magi«, aus dem Commune plurimorum martyrum »Hi sunt quos retinens«, auf das Fest des Erzengels Michael »Collaudamus venerantes« und aus dem Commune episcopi confessoris »Qui pius, prudens« sind vom Komponisten selbst in seinem Augsburger Vesperzyklus wieder verwendet; zu ihnen bekennt er sich also mit Freuden noch in seinen späten Tagen. Diesen Vertonungen, für wechselweisen Vortrag mit Choralgesang bestimmt, sind nach Text und Weise die „Hymni antiqui" zugrunde gelegt, wie sie in dem neuen »Liber Antiphonarius« (Romae 1912) anhangweise beigegeben sind; der chorale Cantus firmus wird Vers für Vers figurativ ausgewertet.

Kerle bemüht sich, den Tonsatz von Strophe zu Strophe zu steigern. Aber in dem Unterschied, der sich dadurch zwischen der ersten und den folgenden Strophen ergibt, ist mehr enthalten: Wie für ein Erstlingswerk nicht anders zu erwarten ist, kommt hier, und zwar im Advent- und Weihnachtshymnus am stärksten ausgeprägt, die Schule zum Vorschein, die der Komponist durchlaufen hat. Und diese kann nur eine niederländische gewesen sein; es wird sich dann wohl nur um die Kantorei in seiner Vaterstadt selbst, zu St. Martin in Ypern, handeln. Die in den ersten Strophen langsam sich entwickelnde Exposition, welche übrigens nach Ausweis der beiden Unterstimmen auch mehreren anderen Hymnen eigen ist, ferner gedehnte textlose Figurae, die mehrfach über den Zielton hinauslaufen, verschleppte Textabschnitte, welche streckenweise den Tonsatz formal wenig übersichtlich erscheinen lassen, im Zusammenhang damit auch das gelegentliche Vorkommen einer älteren Cambiataform (Qui pius prudens, Strophe 2 des Hymnus Iste confessor, Takt 6/7) und die auffallende Dissonanzbehandlung eines Sprunges aus der Dissonanz in die Quart (Adventhymnus, 2. vertonte Strophe, Takt 19) legen nahe, daß diese Schule dem Stil der späteren Josquinzeit näher stand als der Richtung eines Clemens non Papa. Von den Freiheiten des Josquinschen Stils weit entfernt, wird vielmehr die stets sorgfältige Arbeit und die strenge Einhaltung der Kirchentöne, die an Kerle zeitlebens zu beobachten sind, wohl auch Erbteil dieser Schule sein.

Und nun sucht der junge Komponist die ihm anhaftenden Mängel zu überwinden. Es gelingt ihm auch fast durchwegs in den weiteren komponierten Strophen. Hier geht die Entwicklung des polyphonen Satzes rasch vor sich und sind die Figurae knapp und textreich. In dem einen Hymnus wird der Einzelvers bzw. die Textgruppe nur einmal durchimitiert; in einem anderen aber greift die variierend-repetitive Durchimitation Platz, d. h. eine enggeführte Durchimitation wird, mit dem-

---

[1] Die Hymnen sind hier nach der ersten Strophe der Vertonung zitiert.

00064330

selben Themenmaterial und über denselben Textworten, von einer zweiten, freier und variierend gehaltenen Durchimitation gefolgt. Mit der Steigerung des Ausdruckes geht also in den einzelnen Hymnen auch eine Steigerung hin zur Moderne parallel. Das ist Einfluß der römischen Schule.

Ungemein charakteristisch für das damalige Schaffen Kerles, für das Hineinwachsen in den römischen Stil, für das Ergreifen einer persönlichen Haltung ist z. B. der Hymnus aus dem Commune plurimorum martyrum: Da bringt, um nur diesen einen Zug hervorzuheben, die auf 48 Takte ausgedehnte erste Strophe nicht weniger als 12 Klauseln, meist in der rhythmisierten flandrischen Form und meist nach a-Moll modulierend; die dritte Strophe aber, 28 Takte lang, weiß mit einer gedrängten Tonsprache namentlich auch einen größeren Reichtum der Schlußbildung zu verbinden. Das anschaulichste Beispiel aber ist der Weihnachtshymnus: Die erste Strophe (4 vocum) ist beherrscht von einer paarigen Anordnung der Stimmen (zu Beginn der neuen Imitationsgruppen), und über Gebühr ist hier ein rhythmisches Motiv betont; die zweite Strophe (3 vocum) findet nach einem etwas konventionellen Anfang sehr rasch die Freiheit zu einem elastischen Tonfluß. Vollendet meisterhaft ist die dritte Strophe (5 vocum): Ergriffen von der Textstelle »redempti sanguine« beeilt sich der Komponist mit dem einleitenden Vers, um nun diese Worte in homophonem Satz und pathetischem Ausdruck hervorzuheben und in polyphon gearbeitetem Ober-, Unter- und Ganz-Chor noch zu einer zweiten Steigerung zu bringen. In Festhaltung derselben wird nun die Strophe mit Vers 3 und 4, ersterer vom Diskant in absteigender, letzterer vom Baß in aufsteigender Reihenfolge der Stimmeneinsätze, in variierend-repetitiver Durchimitation und dabei doch sehr gedrängter Tonsprache rasch zum Abschluß gebracht.

Kerle unterliegt noch Schwankungen. Diese bewegen sich in Dingen der Kompositionstechnik, verlassen aber nicht die ästhetische Ausdruckssphäre der Kirchlichkeit oder einer, wie man hier sagen darf, episch-liturgischen Haltung; ebenso bleibt er, im Gegensatz zu Josquins Neujahrsmotetten, innerhalb einer auf das rein Musikalische gerichteten Schaffensweise. Es zeigt sich der kommende Meister bereits in mehreren seiner besten Seiten: in einer warmquellenden Melodik, einer immer klareren Befolgung des natürlichen Sprachrhythmus, einer glänzenden kontrapunktischen Technik und einer trefflichen Anordnung von formalen Entsprechungen. Hier enthüllen sich bereits auch die wesentlichen Grundzüge seiner musikalischen Ausdrucksrichtung: Unserm Kerle ist es vor allem, ähnlich wie Palestrina, um die liturgische Stimmung innerhalb einer großen Linie zu tun; er geht einer speziellen Ausdrucksgebung, der Hervorhebung einzelner Textworte im Sinne der Musica reservata, nur selten nach; das Typische steht in seinem Schaffen über dem Persönlichen. Hinsichtlich der Kompositionstechnik ist er der spezifisch begabte Polyphonist, hinsichtlich der Ausdrucksgebung ist er Lyriker bzw. Epiker, dem Schaffenstypus[1] nach ist er der naiv schaffende Künstler. —

Nachdem Kerle die Hymnen der Öffentlichkeit übergeben hatte, vergräbt er sich wieder für drei Jahre in stille Arbeit. Dann tritt er neuerdings mit Publikationen hervor, zunächst mit einem in Gardanos Sammelwerk 1561 erscheinenden Madrigal, in selbständiger Veröffentlichung aber mit dem »Liber Psalmorum ad Vesperas«, Venetiis 1561, der die 13 Psalmen für die Vesper der Sonntage und Hauptfeste des Kirchenjahres sowie des Commune Sanctorum berücksichtigt und auch noch das vollständige Completorium enthält. Im selben Jahre noch folgen die »Magnificat VIII tonum«, Venetiis 1561, wobei in einem I. Zyklus die ungeraden, in einem II. die geraden Verse vertont sind. Beide Werke widmet er seinem besonderen Gönner Rev^mus Monaldus Monaldeschi de Cervaria, einem höheren Geistlichen der Stadt, der auch mit einem über zwei Distichen gefertigten und dem Psalmenbuch beigegebenen Lobgesang bedacht wird. Im Jahre 1562 und ebenfalls in Venedig erscheinen dann die Konzilspreces und die Sechs Messen.

---

[1] Die künstlerischen Schaffenstypen sind von Priv.-Doz. Dr. Kurt Huber in München aufgestellt und in seinen Vorlesungen über Allgemeine Ästhetik dargelegt worden.

00064330

Die Reihenfolge des Entstehens dieser Werke war aber etwas anders. Der uns erhaltene Hymnendruck, der wegen der auf dem Schlußblatt beigefügten Datierung »Romae MDLX« als unveränderter Nachdruck der Erstausgabe 1558 anzusehen ist, nennt auf dem Titel neben den Hymnen auch die Magnificat, ohne sie indes zu enthalten. Nun sagt der Komponist in der Vorrede zum Liber Psalmorum, die Psalmenvertonungen seien »iamdudum« entstanden. Bei dem offenbar planmäßigen Vorgehen Kerles, das Officium mit polyphonem Gesang auszustatten, ferner bei der Vorzugsstellung, welche dem Magnificat im Officium sowohl wie auch (wenn mehrstimmiger Gesang eingelegt wird) in alten Kantoreiordnungen zukommt, hat Kerle die Magnificat jedenfalls noch vor den Psalmen komponiert. Da ist es also sehr wohl möglich, daß die Magnificat bereits 1558 fertig waren oder eben entstanden und ihre Veröffentlichung zugleich mit den Hymnen beabsichtigt war, aber zuguterletzt unterbleiben mußte, etwa weil der Komponist an der rechtzeitigen Fertigstellung verhindert war oder weil schon mit den Hymnen der normale Umfang eines Notenheftes erreicht war. — Anfangs August 1561 nimmt Kerle für die Drucklegung der Psalmen und Magnificat einen zwei- bis dreimonatlichen Urlaub nach Venedig. Es wird nun die Drucklegung der Konzilspreces, bei aller notwendig gewordenen Beschleunigung, ebenfalls etwa zwei Monate beansprucht haben[1]. Die Widmungsvorrede nennt noch den Kardinal von Altemps, der erst am 12. (?) Januar 1562 zum Konzilslegaten ernannt worden ist; Mitte April hat dieses letztere Werk die Druckerpresse verlassen und ist in Trient angelangt. Die Komposition dürfte etwa Ende Januar oder Anfang Februar beendet worden sein; andernfalls hätte ein so zielbewußter Mann wie Kardinal Waldburg gewiß nicht versäumt, die Preces bereits zur Eröffnung des Konzils vorzulegen. Nun sind 1562 auch die »Sex Missae« erschienen; als der bayerische Gesandte Dr. Sigmund Viehauser vom 22. März bis 1. Juni dieses Jahres in Rom weilte, konnte er bereits das Widmungsexemplar an den bayerischen Herzog nach München schicken. Die Komposition der Messen — mit Ausnahme einer derselben, wie sich noch zeigen wird — ist also notwendig vor Mitte 1561 zu verlegen.

Die neue Richtung, der sich Kerle nunmehr anschließt, ist in dem Madrigal »Come nel mar« angekündigt, das in einem doch recht nüchternen, homophon und polyphon gemischten Stil ohne spezielle Ausdrucksgebung geschrieben ist. Es stammt unfehlbar aus der ersten Zeit, da der Meister sich diese homophon-polyphone Schreibweise aneignete und zu einer einfacheren und abgeklärteren Tonsprache sich durchrang; es erscheint in der Tat bereits 1561 im Druck. Schon Ende 1561, nach Abfassung der letzten Konzilspreces, und erst recht nachdem er sich so ausgezeichnet in dem Reservatastil eingearbeitet hatte, wäre ihm eine solch ausdrucksarme, d. h. der Reservata bare Haltung wie hier nimmermehr möglich gewesen. Aber wenn auch der künstlerische Wert dieses Madrigals nur gering ist[2], so ist seine biographische Bedeutung um so höher einzuschätzen; es ist Kompositionsstudie und Dokument für den künstlerischen Werdegang, es bezeichnet eine Station auf dem Wege vom niederländischen zum römischen Stil.

Die liturgischen Kompositionen haben einen besonderen Stil, sie begründen in ihrer kompositionstechnischen Haltung wie in ihrer Ausdrucksgebung eine eigene ästhetische Kategorie[3]. Und innerhalb derselben bilden die liturgischen Psalmen- und Hymnen-Kompositionen — im Gegensatz zu den motettischen — wieder eine Gruppe für sich. Sie sind ja von Anfang an darauf eingestellt, daß choraler und polyphoner Vortrag fortlaufend alternieren. Dabei ist es natürlich ohne Belang, ob die mehrstimmige Vertonung nach je einem choralen Verse (z. B. Kerle, Palestrina) oder nach je zwei choralen Versen (z. B. Adam Rener) eingeschaltet wird, in welch letzterem Falle der

---

[1] Angesichts der ungemein sorgfältigen Druckausführung dürfte man wohl einen zweiten Aufenthalt in Venedig annehmen; archivalische Anhaltspunkte hiefür fehlen zwar.

[2] Wie weit von dieser obigen Feststellung der künstlerische Eigenwert des italienischen frottolomäßigen Madrigaltypus überhaupt (über ihn siehe Peter Wagner, Das Madrigal und Palestrina, Leipzig 1892) berührt wird, soll hier nicht näher behandelt werden.

[3] Über die drei ästhetischen Kategorien siehe Abschnitt »Hochblüte«, Seite XXX Anmerkung 1.

00064330

psallierende Klerus bei genügender Anzahl in zwei Gegenchöre (rechte und linke Chorhälfte genannt) geteilt ist. Sollte nun die künstlerische Einheit nicht empfindlich gestört werden, so mußten die mehrstimmigen Gesänge des Offiziums dauernd auf den Choralgesang Rücksicht nehmen. Und das konnte vor allem geschehen durch Verwertung des choralen Cantus firmus, durch Schaffung einer einheitlichen Thematik; aber auch die Ausdehnung des polyphonen Verses mußte auf einen gewissen Gleichgewichtszustand mit dem choralen Vortrag bedacht sein. Soweit der liturgischen Offiziumskomposition überhaupt eine polyphone Gestaltung gegeben wird, kann für solche Aufgaben die römische Engführungstechnik und ihre gedrängte Tonsprache geradezu als ideale Schreibweise gelten. Hier bereits zeigt sich aber auch, wie das Zeitalter der Polyphonie in der römischen Schule seine Vollendung erfährt.

Die Hauptcharakteristik der liturgischen Psalmenkomposition als Sondergattung bestimmt sich durch einen gewissen engsten Anschluß an die Psalmodie, und zwar für Initium, Mediante mit Abschnittbildung (entsprechend dem in der liturgischen Rezitation beachteten Asteriscus [*]) und Finalis. Das bedeutet also eine melodische Gebundenheit besonderer Art, die verschieden ist von der Cantus-firmus-Bearbeitung für Messe oder Motette oder Hymnus. Während in letzterem Fall eine ausgebildete Melodie vorliegt, welche entweder in ihrem ganzen Ablauf figurativ umschrieben wird, so daß die polyphone Gesangslinie immer wieder die Töne des Cantus firmus berührt, oder welche nur in ihren charakteristischen Teilen als Kopfmotiv benützt wird, das dann in frei erfundener Weiterführung zu einem melodischen Gebilde abgerundet wird, ist die Psalmenkomposition in ihrem melodischen Ausgangs- und Zielpunkt zugleich festgelegt, d. i. sie benützt das Initium und allenfalls in der zweiten Vershälfte die wiederbeginnende Rezitante als Kopfmotive, ferner die Mediante und Finalis als Melodie- bzw. Periodenschlüsse, gleichsam als musikalischen Endreim. Zwischen den beiden Endmelodien können nach Maßgabe des längeren oder kürzeren Textes frei erfundene Imitationsgruppen Platz finden. Infolge dieser ungemein starken Gebundenheit geschieht es fast mit Notwendigkeit, daß die Komponisten namentlich in der Mitte des Psalmes, d. h. bei der mittleren Verszahl, das chorale Initium chromatisch alterieren oder sonstwie melodisch freier gestalten; der Schluß des polyphonen Satzes aber nimmt auf die folgende chorale Psalmodie wieder in strengerem Maße Bezug. Und ebenso der Abwechslung halber, wird zuweilen auch der Psalmton in seiner choralen Gesamtgestalt als durchlaufender Cantus firmus festgehalten. — Diese Grundanlage ist auch der Magnificatvertonung gemein; verschieden ist an letzterer nur der gehobene Ausdrucksgehalt, der Grad größerer Feierlichkeit.

Kerle befolgt in seinen Magnificat diese Grundform mit ihren Regeln und kleinen Freiheiten; im übrigen aber sind die beiden Zyklen sehr verschieden angelegt. Die Kompositionen des Liber Psalmorum, von dem nur der Altus überliefert und darnach die musikalische Gestaltung wenigstens in den allgemeinen Zügen zu erkennen ist, schließen sich stilistisch an den I. Magnificat-Zyklus an.

Im I. Zyklus, mit den ungeraden Versen, hält Kerle eine äußerst knappe Tonsprache ein; dabei kommt nun ein köstlicher Reichtum musikalischer Kleinkunst zum Erblühen: so durch den Wechsel von Polyphonie und Homophonie, paarige Anordnung der Stimmen, Fauxbourdons, die alle vielfach auch zu ihren formalen Entsprechungen gelangen, ferner durch Scheinreprise (II, 3 und 11) oder Durchführung eines rhythmischen Motives (VII, 9), durch eine mehrmals vorkommende reservatamäßige Auszeichnung des Verses »Deposuit etc.« durch vollchörigen Anfang als Ausdruck des Machtvollen und durch den reichhaltigen Wechsel des Zusammenklanges überhaupt. Was die polyphone Gestaltung anlangt, werden die Vershälften, welche durch den Asteriscus gegeben sind, entweder in zwei verschiedenen thematischen Gruppen (durch Klausel als solche gekennzeichnet) oder in zwei verschiedenen Engführungen desselben Themas vertont. Die wenigen Ausnahmen, welche ein Kontrasubjekt[1] verwerten, kommen fast durchweg einer paarigen Anordnung der Stimmen und

[1] Der oft kürzeren und im allgemeinen rascher verständlichen Ausdrucksweise wegen sind hier mehrmals die modernen Kunstausdrücke „Kontrasubjekt", „Takt" usw. gebraucht.

00064330

dem damit erfolgenden Klangfarbenwechsel zugute. Und für die Doxologie ist der vierstimmige Satz jedesmal um eine Kanonstimme, im VIII. Magnificat sogar durch einen Kanon »Trinus et unus« erweitert. Die Kanones entwickeln sich langsam, lassen die Psalmodie in größeren Noten stark hervortreten und sind pausenreich; sie fließen ruhig dahin, der Komponist trägt offenbar der liturgischen Praxis, das Gloria Patri etc. mit gesenktem Haupt und gedämpfter Stimme zu singen, gebührend Rechnung. Sonst hat die Kanontechnik unseren Jacobus de Kerle zeitlebens nicht mehr sonderlich gefesselt. Darum ist es sehr bemerkenswert: In diesem I. Zyklus, in dem er seine niederländische Art zurückdrängt und der römischen Tonsprache sich bedient wie nur selten wieder, führt er prinzipiell auch den Kanon durch. Bekannt ist ja, daß die römische Schule, speziell in ihrer palestrinischen Prägung, sich nicht zuletzt durch eine Vorliebe für Kanones charakterisiert.

Der II. Zyklus, mit den geraden Versen, ist viel breiter angelegt nicht nur durch die größere Ausdehnung der Figurae, was ja recht unwesentlich wäre, sondern vor allem durch die variierend-repetitive Durchimitation. Entsprechend der stärkeren Hingabe an das rein Musikalische verwendet der Komponist öfters ein Kontrasubjekt und gibt auch den eingestreuten homophonen Partien öfters die Entsprechung von Ober- und Unterchor. In dieser geraden Versreihe sind nun die Worte »et sanctum nomen eius« und »in deo salutare meum« mehrmals durch besinnliche, mystisch schwebende Klänge ausgezeichnet, die eigentlich auf eine Ausnutzung der choralen Rezitante zurückzuführen sind; und die Stelle »Abraham etc.« wird gemäß der Wortbetonung mit punktiertem Rhythmus wiedergegeben. Die Doxologie ist fünfstimmig, wie im I. Zyklus, je einmal auch sechs- und achtstimmig; der Kanon aber ist hier unterlassen, dafür greifen Chorgruppen Platz. Es besteht wohl kein Hindernis, in den längeren Figurae zugleich ein leichtes Wiedervordringen eines niederländischen Einschlages zu erblicken; in der Tat nimmt das Magnificat VI. toni sogar eine leichte Neigung zu einer altertümlichen Haltung an.

Diesen Tonsätzen Kerles halte man nun die Magnificatkompositionen Palestrinas gegenüber und man wird mit Überraschung gewahr, wie weitgehend die Übereinstimmung zwischen diesen beiden Meistern ist, angefangen von der auch bei Palestrina zyklenweise hervortretenden Charakteristik hinsichtlich eines größeren oder geringeren Umfangs, einer durchgängigen Vierstimmigkeit, einer kanonisch gearbeiteten Doxologie usw. bis herab zu Dingen, welche Themenbildung oder kleine formale Entsprechungen usw. betreffen[1]. Besonders anziehend ist der Vergleich zwischen dem Kerleschen I. Zyklus und dem Palestrinischen Liber I. 1591, der nach des Meisters eigenen Worten »erst kürzlich«, also rund drei Jahrzehnte nach Kerles Kompositionen entstanden ist. Bei Kerle treten stärker hervor die paarigen Imitationen und formalen Entsprechungen, die im allgemeinen bereits etwas überlebte Figur und die Neigung zum punktierten Rhythmus. Hierin kommt bei ihm das Empfinden für den Sprachrhythmus überhaupt stärker zum Ausdruck als bei Palestrina; das entspricht ganz der geschärften Rhythmik der deutschen Sprache und ihrer dramatischen Ausdruckskraft, im Gegensatz zum Italienischen, das auf Vokalentfaltung bedacht ist und zu Konsonantenverschleifung neigt. Dieses rhythmische Verhalten Kerles ist also ein Stück seiner germanischen Natur. Unser Meister bleibt bei den im gewöhnlichen vierstimmigen Satz gegebenen Stimmen, vermutlich mitveranlaßt durch die Rücksicht auf die kleine Orvietaner Kantorei. Palestrina gibt den vierstimmigen Satz, entsprechend dem Klangfarbenbedürfnis des ausgehenden Jahrhunderts, oft mit Teilung einer der Stimmen, z. B. zwei Diskante, ohne Baß. Im übrigen aber sind wieder die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Meistern sehr groß; auch das Lob, welches seinerzeit Baini den Palestrinischen Magnificat ob ihrer kompositionstechnischen »Klarheit der Beachtung der

---

[1] Der beschränkte Raum zwingt dazu, auch die kleineren Merkmale einer Stilgleichheit mit Palestrina oder unwesentliche Differenzierungen hierin mit dem Hinweis auf Knud Jeppesen, Der Palestrinastil und die Dissonanz, Leipzig 1925, welches Werk in dieser Beziehung alle Maßstäbe festlegt, zu beantworten.

00064330

Psalmodie, der Verständlichkeit des Textes, des passenden Ausdrucks der Worte« gespendet hatte, darf in vollem Umfange auch auf die Tonschöpfungen Kerles übertragen werden, und das um so mehr, als er ja diesen neueren Magnificat-Stil um rund drei Jahrzehnte vorweggenommen hat. Weiter ist aus dem Vergleich ersichtlich: Beide Tonsetzer, Palestrina wie Kerle, gehören hinsichtlich des Ausdrucks derselben ästhetischen Kategorie an; ihnen kommt es auf die musikalische Gesamtlinie, auf die »liturgische Stimmung« überhaupt an, weniger aber auf Nachzeichnung des einzelnen Wortausdruckes. Und ebenso gehören sie beide dem naiven Schaffenstypus an, der voll der echten Musikalität das Typische einer Form so ausgezeichnet trifft. Beide Meister sind gleichgestimmte Naturen; über ihren Werken liegt der Zug einer ideal gerichteten Kunstanschauung. Die Charakteristik, die sich in den Hymnen bereits zu erkennen gegeben hat, wird also nunmehr bekräftigt.

Die Magnificatzyklen zeugen davon, wie ausgezeichnet sich Kerle in den römischen Stil eingelebt hat (I. Zyklus). Dabei hat er sich aber des niederländischen Grundzuges in seinem Wesen nicht begeben, hat im Gegenteil die ererbte heimische Art zu wahren, zu modernisieren, mit südländischen Einflüssen organisch zu verbinden gewußt (besonders II. Zyklus). Und angesichts der »sprechenden« und zur modernen Ausdrucksgebung besonders geeigneten Themenbildung fühlt man: Kerle steht unmittelbar vor dem neuen Wunderlande der Musica reservata.

Als Kerle seine Psalmen und Magnificat der Öffentlichkeit übergab, existierten wohl handschriftlich verschiedene Magnificat-Vertonungen, die aber bei ihrer geringen Verbreitung geradezu als Sondergut einzelner Kirchen anzusehen sind. Als gedruckte Werke aber, die für die große Welt — im weiteren Verlaufe des XVI. Jahrhunderts immer stärker — fast allein in Betracht kamen, lagen aus neuerer Zeit nur vor[1]: Magnificat von Genet (s. a.) und die Sammlungen Attaignant 1530 (Tabulatur) und 1534 (2 Bücher, für 4 Stimmen), unter letzteren auch Psalmen 1534 (für 4 Stimmen). Hymnen gab es von Genet (s. a.), Jachet de Mantua 1539, Paolo Aretino 1549 und Gio. Contino 1560. Erst in der Folgezeit mehren sich die Publikationen. Bei dem ständig sich steigernden Bedarf waren also die Werke Kerles bestimmt, einem empfindlichen Mangel abzuhelfen. Was insbesondere seine Magnificat auf Jahrzehnte hinaus bedeutet haben, läßt — abgesehen von Palestrina — Angelus Gardanus erkennen, der 1586 in Venedig zwei Magnificatdrucke veröffentlichte. In der Vorrede, den »Musices studiosis« gewidmet, verbreitet er sich über die Anlage der Magnificatkompositionen überhaupt, die Einhaltung der Psalmodie usw., und fährt fort: Für ihn sei maßgebend der Vespergesang in der Kirche S^ta^ Barbara; dort werde die ungeradversige und kürzere Vertonung an den Duplex-Festen und die geradversige und längere an den Semiduplex-Festen gebraucht. Dementsprechend sind nun auch die Tonsätze des Gardanus zyklenweise von verschiedener Ausdehnung; der I. Zyklus hat für die Doxologie in jedem Tonus einen Kanon, der II. Zyklus hat aber nur einen einzigen, überschrieben mit »Tres in unum«; und in diesem letzteren Zyklus findet sich auch ein zweistimmiger Satz. Das ist nun genau die Anlage der Kerleschen Magnificat, nur mit dem Unterschied, daß hier dieser Kanon »Trinus et unus« benannt ist. Daraus ist ersichtlich, daß es sich bei den Aufführungen in S^ta^ Barbara, von denen Gardanus schreibt, und dem Vorbild, dem er als Komponist folgt, um die Magnificat von Kerle handelt. Selbst Palestrina hat sich diesem Vorbild nicht verschließen können. Kerle hat also — das ist das wertvolle Ergebnis der Gegenüberstellung mit den Namen Gardanus und Palestrina — nicht nur bedeutende Kompositionen überhaupt, sondern auch einen weithin gültigen Typus der Magnificatvertonung im neueren, variierend-repetitiv durchimitierten Stil geschaffen.

Dadurch, daß Kerle die im Laufe des Kirchenjahres feierlich zu begehende Vesper in allen ihren Teilen (Psalmen, Hymnus und Magnificat), ferner das (während des Kirchenjahres gleichbleibende) Completorium mit einer auf der Höhe der Zeit stehenden Vertonung versehen und diese

---

[1] Siehe Seite LVIII Anmerkung 2.

im Druck ausgegeben hat — wozu dann noch mehrere Messen im Manuskript kommen — hat er, auch noch einen außerordentlich praktischen Sinn bewiesen. Da konnte es nicht ausbleiben, daß er um dieser doppelten Eigenschaft willen, als Tonsetzer und Praktiker zugleich, die Aufmerksamkeit in besonderer Weise auf sich zog. Und seine Persönlichkeit entging auch nicht dem forschenden Blicke des Kardinals Otto Truchseß von Waldburg, der die allgemeine Kirchenreform betrieb wie kaum ein Zweiter; er betraute den jungen Meister von Orvieto mit einer in der Musikgeschichte einzigartig dastehenden Aufgabe, mit der Schaffung einer großen Komposition für das Konzil von Trient.

2. Die Reformwerke.

Die ausnehmende Bedeutung, welche den Messen 1562 und den Konzilspreces sowohl in Kerles Lebenswerk als auch in der Geschichte kirchlicher Tonkunst überhaupt zukommt, macht es zur gebieterischen Pflicht, diese Tonsätze eingehender zu betrachten. Denn nur ein Versenken in die stilistischen Einzelheiten ermöglicht es zu erkennen, welche Kunstauffassungen in diesen Reformwerken ein entscheidendes Wort mitgesprochen haben und welche Rücksichten bei Schaffung derselben einzuhalten waren. Besonders dadurch, daß die Konzilspreces sehr umfangreich sind, sieht sich die musikwissenschaftliche Forschung in eine glückliche Lage versetzt; was am einzelnen Tonsatz noch verschlossen bliebe, wird nun durch die vielen Tonsätze in seinem System klargelegt.

Der Band »Sex Missae«, 1562, enthält die vierstimmigen Messen De Beata Virgine, Ut re mi fa sol la, Regina coeli (für voces pares) und de Requiem, ferner die fünfstimmigen Messen Lauda Sion und Surrexit pastor bonus[1].

Schon die Titelgebung, dann aber auch die Vermeidung eines weltlichen Themas gibt der Vermutung Raum, daß die Messen sich eines liturgischen Stils befleißigen; das Hexachordthema, an sich rein schulmäßig, kann wenigstens als liturgisch neutral gelten. Auch eine betonte Selbständigkeit der kompositorischen Arbeit ist nicht zu verkennen, da der sonst beliebte Typus der Parodiemesse fehlt.

Eine Abschnittsbildung mit drei- bzw. vierstimmiger Besetzung wird im Gloria vermieden (außer in der ausgedehnten Missa Surrexit); sie findet herkömmlicherweise statt im Credo für den Textteil »Crucifixus« bis »finis«, so daß hier das Leiden und die Glorie Christi rein musikalisch vorgetragen, aber nicht nach der uns gewohnten Auffassung ausdruckshaltig nachgezeichnet werden. Daß sich Kerle im Sanctus bis Benedictus (ausgenommen die Missa de Beata Virgine) jenes älteren Formtypus bedient, welcher einzelne größere Textteile durch geringstimmigen Satz und dann meist auch durch reichere Figuration heraushebt aus dem Ganzen, kann für die Zeit um 1560 nicht weiter auffallen, am wenigsten im Hinblick auf Palestrina. Wichtiger ist, daß Kompositionstechnik und Ausdrucksgebung, soweit letztere überhaupt betont wird, durchwegs neuerer Art sind.

In der Auswertung des choralen Cantus firmus schließt sich Kerle an die bekannten Typen an. Übereinstimmend mit der überwiegenden Praxis der Zeit, benützt er die chorale Cantus-firmus-Melodie nur stückweise oder in ihren »charakteristischen« Intervallen. Da sind nun in der Missa Regina coeli bloß die Verse 1, 2 und 4 der gleichnamigen marianischen Antiphon ausgewertet,

---

[1] Peter Wagner, Geschichte der Messe I, Leipzig 1913, Seite 212ff., weist bereits auf Kerles Messen hin. Freilich gelangen wir zu einer anderen Wertung derselben. In unserem Zusammenhange sei besonders auf die Hervorhebung der harmonischen Wendung im „Et incarnatus est" der Lauda-Sion-Messe aufmerksam gemacht. — Hermann Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, II. Abteilg., 1. Bd., Kirchliche Werke, Fünfte Aufl., Leipzig 1921, Seite 167ff., singt auf Kerle ein sehr hohes Lied und nennt ihn bereits auf Grund der Messen 1562 einen „Künstler, dessen Wert dem Josquins wenig nachsteht" usw. — Die Darstellung bei Baini-Kandler, Palestrina, Seite 30, erweckt den Anschein, als habe Kerle auch Messen über weltliche Themen geschrieben. Was Baini von Kerle kannte, sind aber die Messen 1582, die ebenfalls frei von weltlichen Themen sind.

00064330

und zwar der Reihe nach für Kyrie I — Christe — Kyrie II, ferner für Sanctus — Pleni (mit Osanna) — Benedictus. Das Agnus übernimmt nur Vers 1 und 2; Gloria und Credo entlehnen Kopfthemen aus Vers 1 und 4. — In der Missa Lauda Sion ist die berühmte Fronleichnamssequenz, charakteristisch durch den musikalischen Endreim der Strophen (bzw. Strophenpaare), in ihren drei ersten Strophen wieder der Reihe nach für die drei Kyrie-Sätze benützt. Im weiteren Verlauf dieses Werkes hat das Thema der ersten Strophe eine beherrschende Stellung; dazu treten gelegentlich Fragmente aus anderen Strophen der Sequenz, die also bereits etwas entlegen erscheinen und doch mit deutlicher Absicht aufgegriffen sind, z. B. wenn zur Stelle Crucifixus das Zitat „Laudis thema specialis" erklingt. — Ein anderer Typus der Cantus-firmus-Auswertung ist in der Missa de Beata Virgine eingehalten. Hier ist eine Choralmesse zugrunde gelegt, die uns in der jetzigen Editio Vaticana nicht mehr in ihrer früheren Geschlossenheit begegnet, sondern deren Teile Kyrie und Gloria dort in der Missa IX (In festis B. Mariae V. »Cum jubilo«), die Teile Sanctus bis Agnus in der Missa XVII (In Dominicis Adventus et Quadragesimae) aufgeführt sind; und zwar handelt es sich um eine durchläufige Ordinariumsvertonung. Am treuesten ist die Choralmelodie, figurativ umschrieben, im Gloria festgehalten. Im Credo aber, das nicht eine chorale Credomelodie verarbeitet, ruft ein Quintus mehrmals die litaneimäßige Invokation »Sancta Maria, ora pro nobis« als starren Cantus firmus in gleichlangen Notenwerten und unter Quintversetzung hinein in das vierstimmige polyphone Gewebe. — Derselbe Typus der Ordinariumskomposition ist auch in der Missa de Requiem eingehalten. — (Anscheinend gehörte der Typus der Ordinariumsvertonung zum traditionellen Stil der Marien- und noch mehr der Requiems-Messe.)

Auffallend, und anscheinend in der Meßkomposition ohne Vorbild bis zurück zu Josquin[1], ist die Hexachordmesse. Der starre Cantus firmus, d. h. die melodisch und rhythmisch unveränderte Hexachord-Tonfolge, eröffnet in der Doppelbewegung auf- und abwärts die Meßkomposition, wobei er jedoch in den Sätzen Kyrie I — Christe — Kyrie II eine Vergrößerung erfährt (𝅗𝅥𝅗𝅥, 𝅗𝅥𝅗𝅥. und 𝅝) und Ende sowie Neueintritt des Themas durch besonders deutliche Kadenz in den übrigen Stimmen hervorgehoben werden; er wird dann wieder gebracht zu Beginn des Sanctus, das ja allgemein nach dem stilistischen Gegensatze von Gloria und Credo wieder auf die Tonsprache des Kyrie zurückkommt; er beschließt auch das Werk im Agnus Dei, nimmt aber hier eine Verkürzung an (𝅗𝅥𝅗𝅥, 𝅗𝅥·, und 𝅗𝅥). Das Hexachord erfährt aber auch eine figurative Abwandlung, d. h. aus ihm entstehen durch melodische und rhythmische Variation sowie durch Anordnung in Terz- und Quartschritten neue melodische Gebilde, die von der alten Zeit »figurae« genannt werden. Der also figurierte Cantus firmus wird bereits im Kyrie dem starren Cantus firmus entgegengestellt; er kann sich dort, wo der Cantus firmus nicht in seiner reinen Form gegeben ist, d. i. im Gloria und Credo sowie im weiteren Verlauf der Sanctus-Teile, in ungehemmter Phantasie und Freude an formalen Bildungen auswirken. Der spielerische Trieb, der ja in der Hexachord-Messe durchwegs am Werke ist, tritt uns in zwei Gestaltungen besonders deutlich entgegen: Bei ausgeterztem und in engster Engführung durchimitiertem Thema hebt und senkt sich der Tonsatz in Form einer Doppelleiter (⟋⁀⟍); darin darf wohl eine musikalische Nachbildung jener bekannten Figur erblickt werden, die nicht selten in den theoretischen Traktaten zur Darstellung der Hexachord-Beziehungen verwendet ist. Reizvoll sodann sind die Figuren im dreistimmigen Et resurrexit und im duettierenden Pleni sunt coeli, wo beide Male die Kopfmotive mit einem Terzausschnitt beginnen und sich stufenweise bis zum vollen Hexachord erweitern.

[1] Hexachordmessen kennen wir bisher auch von Josquin (Glarean, Dodekachordon III. Buch, 12. Kap.; Übersetzung von Bohn, Seite 172), Pietro Vinci, Messenband 1575 (Neudruck des Kyrie bei Torchi, I, 317), Fr. Soriano, Messenband 1609 (Proske, Musica sacra, Selectus novus Missarum, Pars I), Palestrina, Messenband 1570 (Gesamtausgabe, Bd. 12), Antonio Cifra, 2. Messenband 1621, Paolo Agostino, 3. Buch Messen, 1627, Giacomo Carissimi und Giovanni Angelo Capponi. Über mehrere derselben siehe bei Peter Wagner a. a. O. und Jos. Killing, Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek Santini 1910. — Michael Praetorius bringt auffallenderweise ein Magnificat über die Solmisationssilben. Über das Hexachord als musikalisches Thema in der Orgelkomposition siehe D. T. B. IV, 2, Seite XXXV.

00064330

In ihrer kontrapunktischen Fertigung schließen sich die Messen unmittelbar an die Magnificat-Kompositionen an. Und zwar liegt ein entscheidendes Charakteristikum für moderne Haltung auch hier wieder darin, daß einzelne Themen eine prinzipiell durchgeführte variierend-repetitive Durchimitation erfahren; doch geschieht dies nicht in allen, sondern nur in gewissen Teilen der Messe. Da greift nun in bemerkenswerter Weise die Struktur der choralen Missa ein, derzufolge für die älteren, kurztextigen Messeteile (Kyrie, Sanctus bis Benedictus, Agnus) und für die später eingefügten, textreichen Teile (Gloria, Credo) eine wesentlich verschiedene Stilistik gegeben ist[1]. Es wäre in der Tat unverständlich, wenn in der mehrstimmigen Missa die breit ausladende variierend repetitive Durchimitation unterschiedslos auf diese zwei Textgruppen übertragen wäre.

Bei Kerles Messen findet sich nun für die kurztextigen Messeteile als Regel: Wenn das Kyrie einen Rahmen von mittlerer Ausdehnung füllt, sind zwei Themen verwendet, von denen nur das zweite diese neuere, variierend-repetitive Abwandlung erfährt. Für Sanctus bis Benedictus, wo bereits ein größerer Text zur Vertonung gelangt und darum auch mehr Themen benötigt werden, gilt im wesentlichen derselbe Grundsatz, die letzte Themengruppe variierend zu wiederholen. In reicherem Maße wird dieser Typus der Durchimitation im Agnus Dei angewendet, das bei Kerle ohne »miserere« und mit sofort anschließendem »dona nobis pacem« vorgetragen wird; hier ist diese Technik geboten sowohl durch den gekürzten Text wie durch die nun angestrebte musikalische Schlußsteigerung. — Dem stehen nun bemerkenswerte Ausnahmen gegenüber: In der Missa de Beata wird für die Abschnitte Kyrie I und Christe, ferner für das im neueren Formtypus sich bewegende Sanctus nur ein Thema durchgeführt; in dem mit melodischer Kanonstimme ausgestatteten Agnus Dei ist aber die thematische Einheitlichkeit aufgegeben, dieses sieht sich jedenfalls wegen des Kanons zur Verwendung mehrerer Themen veranlaßt. In der Hexachord-Messe ist vor Schluß des Kyrie II eine kleine Episode mit Scheindoppelchor eingeflochten, die zu den umgebenden rollenden Figuren kontrastiert. Die Lauda-Sion-Messe bringt im sechsstimmigen Agnus einen Schluß mit polyphonem Doppelchor und Coda. Und die Missa Resurrexit, die ausführlichste des Messenbandes, imitiert in den drei Kyrie-Sätzen die beiden Themen zweimal durch und schiebt auch noch in Christe wie im Kyrie II ein imitatorisches und betont rhythmisches Zwischenspiel ein; das achtstimmige Agnus Dei beginnt mit Scheindoppelchören und schließt es mit einer Reprise. Die beiden kleinen Zwischenspiele verdienen eine besondere Hervorhebung. Denn in ihnen kommt dasselbe ästhetische Gesetz vom künstlerischen Kontrast zur Geltung, das mehrmals in Merulos Toccaten, die in nächster Zeit zur Veröffentlichung gelangen, zwischen die zwei Fugati einen Zwischensatz einschaltet[2] und ferner in der späteren Fuge zwischen die Durchführungsgruppen ein imitatorisches Zwischenspiel ausführt. Vielleicht sind diese Bildungen der eigenen Erfindung Kerles entsprossen; sie könnten aber auch, da der Komponist 1561 für einige Zeit in Venedig weilte und die dortige Orgelkunst kennen zu lernen Gelegenheit hatte, einer sinngemäßen Übertragung aus dem Orgelstil zu danken sein.

In der Vertonung der langtextigen Messeteile ist ein Hauptaugenmerk gerichtet auf syllabisch-deklamatorische Themenbildung, auf Engführungstechnik mit einmaliger Durchimitation, ferner auf Hervorhebung der in der Liturgie durch Inklination ausgezeichneten Textstellen. Des genaueren charakterisieren sich die Messen Regina coeli und Ut re mi etc. durch reichlich einge streute Homophonie, zuweilen auch zu Scheindoppelchören, die ja den Text so deutlich und den musikalischen Aufbau so übersichtlich hervortreten lassen. Die Messe Lauda Sion, die wieder die Polyphonie stärker betont, zeichnet sich aber ebenfalls durch klare Anlage und Textverständlichkeit aus, indem sie vielfach die Stimmen zu einem gleichzeitigen Beginn oder Schluß der Textglieder zu-

---

[1] Peter Wagner, Gregorianische Formenlehre, Leipzig 1921.

[2] Amandus Fedder, Die Toccata in der vor-Bachischen Zeit. Arbeit des Münchener Musikwissenschaftlichen Seminars, die der Verfasser seinerzeit dem Herausgeber des vorliegenden Bandes freundlichst zur Verfügung gestellt hatte.

00064330

sammenfaßt und auch zu polyphonen Gegenchören ordnet. In der Missa de Beata hat der Komponist, wohl durch den hier angewandten älteren Typus der Ordinariums-Vertonung veranlaßt, den Gloria- und Credo-Text polyphon eingekleidet; die viermalige Wiederholung der Abschnitte »Deum de deo etc.«, die keineswegs den inspiratorisch entstandenen Wiederholungen Josquins gleichzusetzen, sondern vor allem nach formalen Gesichtspunkten zu deuten sind und ja auch im Texte selbst eine Stütze haben, sollen einer übersichtlichen Anordnung innerhalb des polyphonen Gewebes dienen. Wie die Missa Surrexit überhaupt, sind auch das Gloria und Credo breit angelegt. Schon die Thematik ist nicht mehr vorwiegend syllabisch, sondern reichlich mit Figuren durchsetzt; die Imitationen sind vielfach weit auseinandergezogen und nehmen verhältnismäßig wenig Rücksicht auf die römische Engführungstechnik; und nun ist auch die zweimalige variierende Durchimitierung auf die langtextigen Messeteile übertragen, indem durch sie mehrfach die Übergangsstellen in eine voller- oder geringerstimmige Besetzung hervorgehoben werden und ferner die polyphonen Gegenchöre dieselbe Textphrase wiederholen. — Sichtlich war Kerle bestrebt, jeder Messe eine individuelle Gestaltung zu verleihen.

Wenn auch die Missa Regina coeli mit den anderen Messekompositionen die grundlegende Satztechnik gemein hat, ist sie doch voller Eigenzüge. Hier ist der Komponist der Besetzung mit voces pares gefolgt, die bei den frührömischen und spanischen Meistern beliebt war und bei Kerle selbst in den Konzilspreces, Resp. IX, und später nur mehr in einer Motette vorkommt. Durchwegs geht er auf die knappe Tonsprache zurück, wie er sie vor allem im I. Magnificat-Zyklus und dann großenteils wieder in den Konzilspreces durchgeführt hat. Für die Formgebung endlich hat er zu merkwürdig vielen Wiederholungen gegriffen, wie sie in seinen sonstigen Werken nie wieder so gehäuft auftauchen; direkte Reprisen bringt er am Schluß von Sanctus, Benedictus und Agnus, eine verschleierte Reprise im Gloria, sodann Sequenzen im Credo, die zwar allgemein gebräuchlich waren und doch wieder durch das Wiederholungsprinzip einen den Reprisen verwandten Schluß bilden; endlich werden innerhalb des Credo fünf Stellen zweimal und eine sogar dreimal wiederholt. Der bereits eingeflochtene Hinweis auf Kerles sonstige Gestaltungsweise kann für diese Sonderzüge keine völlig hinreichende Erklärung bieten. Was sollen besonders die Wiederholungen bei dem ohnehin sehr einfachen und übersichtlichen Satz? Sind sie einer augenblicklichen Eingebung des Komponisten, einem inspiratorischen Schaffenszug entsprungen? Aber der Komponist erweist sich doch in seinen bisherigen und seinen späteren Werken als ausgeglichene Natur, die sorgfältig arbeitet und das Musiktechnische so hoch schätzt, daß er sich nie mit billigen Wiederholungen das Schaffen leicht gemacht hat. Die Erklärung für diese formalen Eigenschaften muß also auf einer anderen Linie liegen. Da erhebt sich die Frage, ob nicht äußere Gründe maßgebend waren. Ist nicht aus den vielen Wiederholungen eine gewisse Eile der Kompositionsarbeit zu verspüren und so aus der Not eine Tugend gemacht? Es hat doch sehr den Anschein. Dann wäre diese Messe wohl erst kurz vor der Drucklegung entstanden, und dann wäre zugleich die Übereinstimmung des Stils mit den Konzilspreces, besonders hinsichtlich der Besetzung und der Mischung von Polyphonie und Homophonie, hinreichend erklärt. Dann dürfen wir uns aber auch zur Feststellung berechtigt halten, daß diese Messe erst nach den Konzilspreces und wohl auch auf Weisung des Kardinals Waldburg und endlich auch — wie vorausgreifend gleich angefügt werden darf — im Hinblick auf die Arbeiten für die tridentinische kirchenmusikalische Reform geschaffen wurde. Demnach ist die Missa Regina coeli eine »Reformmesse«.

Durch die Umstände der Drucklegung und Widmung, ferner durch den Zusammenhang mit den Reformarbeiten des Jahres 1562 haben die anderen Messen eine nachträgliche Approbation erfahren.

Einen Vergleich mit Palestrina können die Messen des um etwa fünf Jahre jüngeren Jacobus de Kerle in allen Ehren bestehen. Doch die altertümlichen Züge, welche Palestrina in seinem

00064330

Liber I. missarum (1564) zeigt, teilt Kerle von Anfang an nicht. Andererseits disponiert der Römer die polyphonen Messen seines II. Buches (1567) einfacher und durchsichtiger als der Niederländer; während der erstere gerne, vom Diskant oder Baß aus gesehen, geradlinige Durchblicke gibt, achtet der andere sorgfältig auf kunstreich ineinandergreifende Gliedverwebung. Zugleich enthüllt der Vergleich eines der wichtigsten Merkmale von Palestrinas Personalstil. Es trachtet nämlich der Prenestiner mit deutlich erkennbarem Streben, vom Cantus firmus (bzw. dem ersten Thema) loszukommen und zur Aufstellung eines frei erfundenen zweiten Themas zu gelangen, das dann in der variierend-repetitiven Art nicht nur zweimal, sondern mehrmals durchimitiert wird; und zwar ist es sehr gerne das Kontrasubjekt des Cantus firmus oder die Fortsetzung der »charakteristischen« Cantus-firmus-Intervalle, welche zu diesem zweiten und eigentlichen Hauptthema erhoben werden. Selbst wenn das erste Thema der Messe den Namen gibt, läßt er es ruhig zu einem merklichen Untergewicht gelangen, verurteilt es zu einer untergeordneten Rolle. Während die choralische Bindung so oft als ein Hauptvorzug der palestrinischen Kunst gepriesen wird, ist sie also in Wahrheit doch sehr gelockert und ist viel loser als z. B. bei Kerle. In diesem thematischen Verhalten prägt sich aber noch ein anderes aus, das wichtiger ist: Palestrina strebt in der Messekomposition der thematischen Einheit entgegen, während Kerle nach motettischer Art (bzw. gemäß einer Herkunft von der durchkomponierten Ordinariumsmesse) der Mehrheit bzw. Zweiheit der Themen und bei größerer Satzanlage einem Gleichgewicht der Themenbedeutung den Vorzug gibt. Die langtextigen Messeteile aber schreibt Palestrina in seiner ersten Zeit noch vorwiegend polyphon, wobei er viel mit der formal so übersichtlichen paarigen Anordnung der Stimmen operiert; im fünfstimmigen Satz wechselt er die Technik, indem er zu einer prinzipiellen Doppelchörigkeit greift, die im wesentlichen homophon ist. Gerade die Verbindung und Gegenübersetzung von zweierlei Schreibweisen ist hier von besonderer Bedeutung. —

Im Jahre 1551, als das Konzil von Trient kurz vor seiner Vertagung (1552) stand, war in der Offizin Sebastian Mayer in Dillingen a. Donau ein liturgisches Büchlein erschienen, das den Titel führt: »Preces pro generalis concilii salubri continuatione & conclusione, extirpatione haeresum & Christianorum omnium unione, ex sacra Scriptura & Ecclesiae usu desumptae.« Der Name des Verfassers ist nicht beigedruckt; genannt wurde als solcher immer der jüngst erst der Ehre der Altäre gewürdigte Petrus Canisius S. J., der in diesem fraglichen Jahre zu Ingolstadt lebte und von dort aus seine mannigfache und erfolgreiche Tätigkeit für die Wiederherstellung der katholischen Religion in Deutschland entfaltete. Aber diese bisherige Meinung ist zu berichtigen, Petrus de Soto ist der Verfasser. Denn diese Preces in dem genannten Büchlein, sechs an der Zahl, sind wortgetreu unsere von Jacobus de Kerle vertonten »Responsorien« Nr. I—VI; bereits im Titel von Kerles Publikation und noch einmal im Text der Widmung ist Soto ausdrücklich als Autor genannt. Petrus de Soto, ein Dominikanermönch, ebenso fromm wie gelehrt, gehörte zu den hervorragendsten Theologen seiner Zeit; er wirkte 1549—1555 als Professor der Theologie an der Akademie zu Dillingen. Ob nun die erste Anregung zur Abfassung der »Preces« von Soto oder von Kardinal Waldburg ausgegangen ist, bleibe dahingestellt; daß aber von Anfang an eine Vertonung beabsichtigt war, legt die nach choralischen Vorbildern eingehaltene responsoriale Form unmittelbar nahe; ob diese auch verwirklicht worden ist, choralisch oder polyphon, wofür vor allem die am Augsburger Dom angestellten Musiker in Betracht gekommen wären, läßt sich bis jetzt nicht näher belegen.

Petrus de Soto, »quem et ipse pontifex maximus et amplissimus quisque avide expectat, ego omnium avidissime« (so schreibt Kardinal Waldburg), kam am 14. Juli 1561 nach Rom und nahm im Hause des Kardinals Wohnung. Die Wiedereröffnung des Konzils[1] stand eben im Vordergrunde

[1] Seit Drucklegung der erwähnten Dissertation sind folgende in die Konzilsangelegenheit einschlägige Arbeiten erschienen: Stephan Ehses, Aufenthalt des Kardinals Otto Truchseß von Augsburg zu Rom (1559—63), in Kirchengeschichtliche Festgabe für

00064330

des kirchenpolitischen Interesses. Der Kardinal hatte offenbar besonders wichtige oder auch dringliche Angelegenheiten mit ihm zu besprechen. Möglicherweise wurde damals der Plan zur Vertonung der Preces näher ins Auge gefaßt; und das scheint uns das Wahrscheinlichere zu sein, wenigstens wenn wir, wie bereits erwähnt, einerseits Kerles Beschäftigung mit der Messekomposition und andererseits das etwas verspätete Erscheinen der gedruckten Preceskompositionen in Betracht ziehen. Möglich ist aber auch, daß der Kardinal bereits den Auftrag zur Vertonung gegeben hatte und nun von Petrus de Soto die Texte zu den Responsorien VII—X erwartete. Weiterhin wurde Soto als theologischer Beirat auf das Tridentinum berufen und traf Ende Mai oder Anfang Juni in der Konzilsstadt ein.

In der Vertonung ist natürlich der formale Grundriß des Textes genau eingehalten. Auf jene Stellen, wo jeweils die »Repetitio« ausgehoben wird, ist von vornherein durch deutliche Abschnittbildung, meist sogar durch homophone Gestaltung, gebührend Bedacht genommen; nur ein paarmal hatte hier der Komponist mit verbessernder Hand nachzuhelfen (Resp. V, Rep. III. Anfang; Resp. VI, Rep. I. Schluß; Resp. VIII, Rep. III. Anfang; Resp. X, Rep. II. Umbildung in Tripeltakt, und Rep. III. kürzerer Schluß). Was die Besetzung anlangt, sind in den einzelnen Responsorien das Corpus und damit auch die „Repetitiones«, ebenso die abschließenden Kyrie-Anrufungen (»Preces« im engeren Sinne genannt) vierstimmig vertont, während das letzte Responsorium für fünf Stimmen geschrieben ist; die eingeschalteten »Versus« sind fast durchwegs, die ebenfalls als »Versus« bezeichnete Doxologie aber ausnahmslos dreistimmig gehalten. Für die Verbindung der einzelnen Teile ist, entsprechend jener Zeit, kein fester Modulationsplan gültig; es ist meist nur zu Anfang oder Schluß dieser Teile, besonders aber in den Doxologien zu Anfang und Schluß die Haupttonart festgehalten; es werden also auch Dominante und, entsprechend dem kirchentonartlichen Verhalten überhaupt, besonders auch die Subdominante zur Abschnittbildung herangezogen.

Es sind die Konzilspreces schon vermöge ihrer Grundanlage von einer wohlerwogenen Gegensätzlichkeit der Teile durchzogen. Da bewahrt die alterprobte choralische responsoriale Form wieder ihre bekannten Vorzüge. Mit Sorgfalt sind dann in den Tonsatz auch verschiedentlich formale Entsprechungen episodischer Art eingestreut; in diesem Sinne sind verwendet vor allem die paarige Imitation, die es ja nicht zuletzt auf die Wirkung des Klangwechsels abgesehen hat, ferner kleine Gegenchöre (Resp. V, Rep. II; Resp. VI, Corpus; Resp. VII, Rep. II), auch der Fauxbourdon (Resp. III, Corp. und Vers. I). Der Komponist weiß aber die Kontrastwirkung der responsorialen Form noch in feinsinniger Weise zu steigern, indem er der Doxologie eine leicht dahinfließende, spirituell gehobene Vertonung gibt, die darauffolgende Kyrie-Christe-Kyrieanrufung, in der Liedform A—B—A gehalten, hymnenartig breit ausströmen läßt. Letztere werden sogar noch zu besonderer Eigenbedeutung gebracht dadurch, daß sie sich an eine ältere Diktion anschließen, ferner daß sie in Resp. IV und VI (übrigens bereits in Resp. II, Rep. III) auch die berühmten Palestrinischen Stabat-mater-Akkordfolgen vorausnehmen.

Die Kompositionstechnik hier, wenigstens was solch charakteristische Züge wie den polyphon und homophon gemischten Stil, den vorwiegend syllabischen Textvortrag durch die Themen, das sehr eingeschränkte Figurenwesen, die selten verwendete textlich-thematisch repetitive Gestaltung usw. anlangt, steht dem I. Magnificatzyklus unmittelbar nahe. Die Homophonie, der ja für die eben erwähnte Abschnittbildung auch eine formbestimmende Aufgabe zugewiesen ist, und die paarige Imitation, wobei sehr oft aus dem ersten Stimmenpaar eine der Stimmen über den Zielton hinaus-

---

A. de Waal, herausgegeben von Seppelt, Freiburg i. B. 1904 (?), auch in Römische Quartalschrift usw., Supplementheft XX, Freiburg i. B.; derselbe, Briefe vom Trienter Konzil an den Herzog Albrecht V. von Bayern, in Beiträge zur Geschichte der Renaissance und Reformation, Festschrift für Joseph Schlecht, Freising 1917; ferner mehrere Bände des Quellenwerkes Concilii Tridentini Diariorum, actuum, epistolarum, tractatuum Nova collectio.

00064330

geführt wird und in das zweite imitierende Stimmenpaar hinein erklingt, dabei aber charakteristischerweise rein figurativ und textlos bleibt und auch nicht ganz frei von altertümlichem Aussehen ist (z. B. Resp. I, Rep. I; besonders oft im Resp. V), — diese zwei Gestaltungen spielen jedoch hier in den Preces eine ungleich größere Rolle als in dem Magnificatzyklus; ganze Abschnitte lassen sich in ihrem Aufbau auf sie zurückführen. Ebenso ist vom alten Fauxbourdon in nur leichter polyphoner Verkleidung ein reicher und mannigfaltiger Gebrauch gemacht. Jedoch die imitatorische Engführung, auf die nicht nur die Charakteristik der römischen Schule sich gründet, sondern die Stilentwicklung der Zeit überhaupt hingedrängt hatte, ist nicht in jenem vorherrschenden Maße verwendet, wie man es für die Entstehungszeit des Werkes und namentlich für einen so spezifisch polyphon gerichteten Künstler wie Kerle erwarten möchte. Erst in den dreistimmigen Sätzen, die ja in Gestaltung und Textlegung ohnehin leicht zu verfolgen sind, ist das Hauptgewicht auf die Polyphonie verlegt. Niemals mehr in seinem späteren Schaffen hat sich Kerle der imitatorischen Engführung so wenig, andererseits der Homophonie so häufig und der paarigen Imitation so eigenartig und dabei doch recht eindeutig zugunsten der Textklarheit bedient wie hier in den Konzilspreces. Wollte man erst noch die Magnificat und die unmittelbar vorher komponierten Messen zum Vergleich heranziehen, so würde die Stilistik der Konzilspreces noch stärker in ihrer Eigenart hervortreten. Unverkennbar enthüllt sich hieraus eine künstlerische Tendenz: Es obwaltet eine Askese, die sich sorgfältig vor jeder Überladung des Textes hütet, andererseits alles geflissentlich wahrnimmt, was das Textverständnis heben kann.

Die Themen, frei erfunden, schließen sich aufs engste an die humanistische Wortbetonung an und sind dadurch stets ausgezeichnet »sprechend«; auch im Verlauf des Tonsatzes, in der Gestaltung der Figuren bewahrt die Textdeklamation die gleichen Vorzüge. Die sorgfältige Wortbetonung, die Beobachtung des natürlichen Sprachrhythmus, führt oftmals zu punktierten Rhythmen, die ein paarmal an homophonen Stellen noch ausdrücklich hervorgehoben sind (Resp. IV, Corpus und Vers. III; Resp. VIII, Vers. I; Resp. X, Corpus und Rep. I). Die bei homophonem Textvortrag häufig vorkommende harmonische Antizipation (z. B. »[Ut un-]animes«, Resp. I, Beginn der Rep. III) entspricht der humanistischen Prosodie wie der choralischen Behandlung von Nebensilben in gleicher Weise. »Barbarismen« und Silbendehnungen nach Art der vorhumanistischen Textlegung finden sich nicht, außer — wenigstens unserer Beobachtung zufolge — der Betonung »irascaris«, die gerade in dem von starker Empfindung getragenen Resp. VI, Vers. II unterlaufen ist. Desgleichen findet sich als ganz vereinzelte Ausnahme, daß in »Ne tradas | irrationabilium | et ferarum mentium | hereticis animas confitentes tibi« (Resp. VII, Vers. III) logisch zusammengehörige Worte musikalisch getrennt sind. Insgesamt ist also für das Verhältnis von Wort und Ton die Forderung des Humanismus, die sich dann das Tridentium zu eigen machte, getreulich durchgeführt.

Wenn das Gebiet der Ausdrucksgebung betreten wird, so handelt es sich oft nur um eine Textauszeichnung, wie sie teils der liturgischen Inklination entspricht, teils nach alter musikalischer Gepflogenheit bereits typisiert oder teils unter dem Namen Madrigalismen bekannt ist. So werden gebraucht: Tief- und geschärfte Hochlage für »humilia calumniatores« (Resp. I, Rep. II); Hochlage für »extulerunt caput« (Resp. VII, Vers. I); Homophonie für »unanimes« (Resp. I, Rep. III) und »unitatem etc.« (Resp. V, Vers. II); Melisma für »gloriemur« (Resp. IV, Rep. I) oder »gaudium« (Resp. IX, Vers. III); Tripeltakt für »jocunde« (Resp. II, Rep. I) oder »gloriantes« (Resp. IX, Vers. II) oder »liberabimur« (Resp. IX, Corp.), [dagegen hat in Resp. X die eigens in Tripeltakt umgebildete Rep. II rein musikalische Bedeutung und will lediglich durch rhythmische Abwechslung erfreuen]; geschärfte Rhythmen für »accelera« (Resp. III, Vers. III) oder »conteris« (Resp. VIII, Vers. I); Beruhigung des Tonflusses und stillstehender Akkord für »pacem« (Resp. I, Corp.); ein Sichverlieren

00064330

der Stimmen bei »circumferentur« (Resp. IV, Vers. I); ein mühseliger Halbtonschritt für Textworte, die das Schuldbewußtsein ausdrücken (Resp. VI, Corp. und Vers. I, auch Vers. II, und zwar mit Fauxbourdons; Resp. VIII, Corp.; Resp. X, Vers. III); eine melodisch und kontrapunktisch besonders sorgfältig durchgearbeitete Episode zu »sonuerunt« (Resp. VII, Vers. I), wobei der Komponist als echter Lyriker und naive Natur den vom Text gemeinten Sinn des lauten Rühmens in ein feines musikalisches »sonere« abbeugt. — Doch verfährt der Komponist durchaus nicht schematisch und ist nicht erpicht auf die Gelegenheit zu solcher Textauszeichnung, sondern er vertont derartige Stellen oft genug nach rein musikalischen Gesichtspunkten; z. B. »Descendat« und »derivetur« (Resp. II, Corp.), »fluctuent« (Resp. IV, Vers. I), »inclina« (Resp. III, Corp.), »disperge« (Resp. VII, Rep. I), das öfter vorkommende »unus«, oder »doctrinae« (Resp. II, Vers. III). Ein echter Madrigalist, ein von vornherein auf Ausdrucksgebung bedachter Künstler hätte solche mit aller Liebe tonmalerisch wiedergegeben. Und Kerle selbst, der hier das Wort »sathana« (Resp. I, Vers. II) nur wenig hervorgehoben hat, verlegt in dem Augsburger Vesperzyklus auf dieses Wort einen besonderen rhythmischen Nachdruck; oder das Wort »Descendat« (Resp. II, Corp.), dessen Melodie hier eine im Gebet sich aussprechende Aufwärtsrichtung nimmt, weiß er in der aus seiner Augsburger Zeit stammenden Hoheliedmotette besonders schön musikalisch nachzuzeichnen.

Ein speziell musikalischer Charakter ist in größerer Breite nur zweimal durchgeführt, in Resp. VI und X; hier geschieht es aber mit beachtenswertem Geschick, und Stellen wie »Leva manum« (Resp. X, Vers. I) verraten sogar vollendete Meisterschaft in der neuen Ausdruckskunst. Nun zieht der Tondichter u. a. auch den Klangwechsel in den Dienst der Ausdrucksgebung (am auffallendsten in Resp. VI, Vers. I: d-Moll, darauf eine Sept tiefer Es-Dur). Und da er seinem Werke einen glänzenden Abschluß geben will, greift er zur Fünfstimmigkeit, also zu jener Satzart, die der Musica reservata als ideale Besetzung galt, weil sie bei verhältnismäßig geringster Stimmenzahl die verhältnismäßig größte Variationsmöglichkeit bietet. Hier nun kann die Bildung von Chorgruppen, deren sich der Komponist bereits vom V. Responsorium ab zuweilen bedient, in reicherem Maße vorgenommen werden. Als weitere Eigenheit des Reformwerkes der Konzilspreces ergibt sich also: Auch die neue Ausdruckskunst der Reservata ist nicht ausgeschlossen; sie ist häufig verwendet in einzelnen Zügen und ist seltener vertreten in durchgeführten Charakteren.

Doch darf in dieser Zurückhaltung gegenüber einer länger durchgeführten Charaktergebung nicht eine Tendenz erblickt werden; sie hat sicher andere Gründe. Kerle ist eben vor allem Lyriker; er ist hierin ähnlich einem Palestrina und ungleich einem Lasso; er schafft vornehmlich nach rein musikalischen Gesichtspunkten. Auch in seiner späteren Zeit, da er sich reichlich mit der Reservatamusik befaßt, kehrt er immer wieder zur anderen Richtung, zu einer lyrisch-epischen Haltung zurück. Und hier in den Konzilspreces nimmt er ja überhaupt zum erstenmal das Komponieren im Reservatastil in Angriff. Dem ist es auch zuzuschreiben, wenn im X. Responsorium trotz dem fortschrittlichen Geiste auch einige ältere Stilelemente sich festgesetzt haben (Corpus Takt 10, zweiter Diskant: Dissonanzbehandlung; ebendort Takt 19, Altus »et ostende«: Figuration entsprechend der oben erwähnten Art der paarigen Imitation; Versus I, Takt 19, Tenor: ältere Form der Cambiata).

Dem Texte nach sind die Konzilspreces nicht der Kategorie des Liturgischen, sondern des Allgemein-Religiösen beizuzählen, die sich im allgemeinen gerade durch freiere stilistische Haltung und fortschrittliche Tendenzen auszeichnet. Was aber hier in den Preces an freieren Elementen eingeführt ist, verdient kaum mehr als Neuerung und Freiheit angesehen zu werden; dieselben Dinge finden sich z. B. bei dem doch sehr konservativen Palestrina. So die Reprise (Resp. V, Vers. II; Resp. VII, Rep. III), die zur selben Zeit bereits Heimatrecht auch in der Motette gefunden hatte. Ebenfalls nicht sonderlich frei ist die Verwendung von Instrumentalläufen (Resp. V, Vers. II);

00064330

aber charakteristisch ist, daß sie zusammen mit der Reprise, also mit einem anderen ursprünglich weltlichen Stilelement verbunden erscheinen. Man kann schon kaum mehr von einer gelegentlichen liedmäßigen Haltung der paarigen Imitation sprechen (etwa Resp. V, Vers. II); ein Vergleich mit Josquin, dem Hauptvertreter und vielleicht sogar Vater der paarigen Imitation, bringt deutlich zum Bewußtsein, wie sehr Kerle sie aus dem Geiste der Kirchenmusik gestaltet hat. An harmonischen Abweichungen von der strengen Regel kommen lediglich einige übermäßige Dreiklänge vor (Resp. IV, Vers. II mit Subsemitonium subintellectum; Resp. VI, Rep. I in dem eigens verlängerten Schluß); ausnahmsweise erscheint auch ein verminderter Dreiklang (z. B. in Resp. III, Rep. III; auch in Resp. VII, Doxologie, wo sich aber die Akkordbildung als Durchgangsdissonanz auf unbetontem Taktteil erklärt). Charakteristisch ist der vom Komponisten ausdrücklich vorgeschriebene Tritonus in Resp. V, Vers. II (erst im zweistimmigen, dann wiederholt im vierstimmigen Satz), mit dem der Komponist sich förmlich herausreißt aus einer schwerlastenden Stimmung. Die Akzidentien, die in Anspruch genommen werden, gehen über gis und es nicht hinaus[1]. Von einer Durchbrechung der Kirchentöne kann keineswegs die Rede sein. Und wenn der Tonsatz sich oftmals unserem harmonischen Empfinden nähert, u. a. auch durch Terzklangrückungen (besonders schön in Resp. I, Vers. I »accende«), so macht sich doch immer wieder jene »richtungslose« Harmonik geltend, welche die klassische Polyphonie charakterisiert[2].

Gewiß, es ist nicht der Fall und kann auch nicht sein, daß ein Komponist mit jedem neuen Werke seinen bis dahin erreichten stilistischen Fortschritt überbietet oder wenigstens bekräftigt. Auch das andere bedarf nicht einer langen Erörterung, daß eine gewisse konservative stilistische Haltung, an der Stilistik der Kategorie der weltlichen und allgemein-geistlichen Kunst derselben Zeit und derselben Schule gemessen, bereits im Wesen des »Kirchenstils« gelegen ist. In den Konzilspreces ist aber die konservative Haltung mit auffallendem Nachdruck betont. Wie bereits oben bei Betrachtung des polyphon und homophon gemischten Stils und des Verhältnisses von Wort und Ton, so drängt sich auch hier unabweislich der Eindruck auf: Das ist Absicht, es sollten die Verfechter der Textdeutlichkeit wie die Liebhaber der kunstvollen polyphonen Arbeit in gleicher Weise zufriedengestellt werden. Kerle sagt in seiner Widmungsvorrede, diese Preces seien »fortasse non elegantissimum artificium«; er gebraucht diese Worte als Bescheidenheitsformel gegenüber den hohen Adressaten, den fünf päpstlichen Kardinal-Legaten auf dem Konzil. Um nun die bei der Komposition obwaltenden Tendenzen mit zeitgenössischen Worten zu kennzeichnen, darf indes jene Stelle in Anspruch genommen werden, die ein anderer in der kirchenmusikalischen Reform hervortretender Meister, Giovanni Animuccia, in der Vorrede zu seinem Messenband 1567 niedergelegt hat und die lautet: ». . . has preces et Dei laudes eo cantu ornare studui, qui verborum auditionem minus perturbaret; sed ita, ut neque ab artificio plane vacuus esset, et aurium voluptati paullulum (!) serviret.«

Ein anderer Teil der stilistischen Beobachtungen charakterisiert mehr die künstlerische Psyche des Komponisten, als daß daraus noch besondere Aufschlüsse über das Werk selbst sich ergeben würden.

Es gehört zu den schönsten Belegen für den hohen künstlerischen Rang wie die straffe Geistesdisziplin des jungen Komponisten, daß seine Kräfte über der ausgedehnten und dringlich zu erledi-

[1] Theodor Kroyer, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal, Beiheft der I. M. G. 1902.

[2] Die näheren Ausführungen über „melodische Tonalität", „harmonische Tonalität" und „richtungslose Harmonik" gab Kurt Huber in der Arbeit Ivo de Vento, II. Teil, sowie in seinen Vorlesungen über Musikästhetik. Diese Ausdrücke machen bereits verständlich, in welcher Ordnung die in einem gewissen musikalischen Gebilde berührten Töne bzw. Zusammenklänge in ihren Beziehungen zu einem Tonsystem betrachtet werden. Hier sei über die richtungslose Harmonik nur kurz gesagt: Die richtungslose Harmonik der alten Vokalpolyphonie tritt in Gegensatz zu unserer harmonischen Tonalität; die in der Vokalpolyphonie sich ergebenden Zusammenklänge sind wesentlich auf die Kirchentöne bezogen, die selber eigentlich nur rein-melodischer Art sind; hier schon, d. h. in der mehrstimmigen Verwendung eines wesentlich melodischen Tonsystems, ergibt sich ein innerer Zwiespalt. Andererseits fehlt diesen Zusammenklängen die systematische Bezogenheit auf jenes Dominantenverhältnis, nach dem unsere Dur-Moll-Tonalität ausgerichtet ist. Ergänzend sei für das Verhältnis von melodischer und harmonischer Tonalität hingewiesen auf O. Ursprung, Vier Liedstudien, II. Die Mondseer Liederhandschrift und der Münch von Salzburg, Archiv für Musikwissenschaft V (1923), Seite 21.

00064330

genden Arbeit nicht erlahmten, sondern stets mit frischem Impuls am Schaffen blieben. Unaufhörlich und reich sprudelt ihm der Born der Erfindung. Nur einmal wird ein liturgisches Zitat verwendet, die Pater noster-Intonation der Messe (Resp. V, Vers. II). Unmittelbar vorher wird das Hexachordthema durchimitiert (Vers. I), mit dem unverkennbar eine Erinnerung an die jüngst abgeschlossene Messekomposition sich eingestellt hat. Andere Gelegenheiten zu Zitaten, z. B. das Pater noster (Resp. IV, Rep. III) oder aus Da pacem Domine (Resp. VII, Rep. III) hat Kerle vorübergehen lassen und hat dort frei erfundene Themen gesetzt. Stellen, die sich durch Prädikatshäufung ähnlich sind, haben eine ganz verschiedene, voneinander unabhängige Behandlung erfahren (Resp. I, Vers. III: musikalischer Endreim; Resp. V, Vers. II: Gegenchöre; Resp. VI, Corp.: polyphon mit homophonierender Zusammenfassung am Schluß). Entferntere Anklänge, die sich auf die Konzilspreces selbst beziehen, sind selten und unauffällig; mehrfach sind sie sogar für thematische Einheitlichkeit in Anspruch zu nehmen (Resp. I, Rep. I, paarige Imitation — vgl. mit Resp. I, Rep. III; — Resp. IV, Vers. II — vgl. die mehreren Themen mit Terzfall, auch in der darauffolgenden Doxologie; — Resp. VII, Corp., die beiden ersten paarigen Imitationen — vgl. mit Vers. I, die beiden ersten Themen; — Resp. VIII, Vers. II, rhythmisierte Rezitation von »ducere tabernaculum« — vgl. ebendort »in quo offertur«; — Resp. VIII, Vers. III, erstes Thema — vgl. die folgenden zwei Anklänge). Bei seinem Erfindungsreichtum war Kerle auch nicht darauf angewiesen, unnötigerweise zu Sequenzen oder auch nur zu ausgeterzten Themen, die ja besonders in polyphonem Gewande in harmonischen Sequenzen fortschreiten, seine Zuflucht zu nehmen; bei ihm sind diese nicht zu oft angewandt. Wo aber Sequenzen gebraucht sind, treten sie am Schlusse eines Tonsatzes auf, also an jener Stelle, die ihnen von alters her als bevorzugter Platz zugewiesen ist und den von der früheren Stilistik ihnen beigelegten Eindringlichkeitscharakter und Steigerungswert vollauf zur Geltung gelangen läßt; und da sie überhaupt, von einer früheren Mode in bestimmte Formeln geprägt, in starkem Grade schematisiert und zum Erstarren gebracht worden sind, tragen einige auch bei Kerle Züge eines älteren Stils (Resp. I, Vers. I; Resp. II, Vers. I, Austerzung; Resp. IV, Vers. I; Resp. VIII, Vers. I; Resp. IX, Rep. III; in einzelnen Stimmen: Resp. VIII, Rep. III; Resp. IX, Vers. II; mit formbildender Bedeutung in den »Christe«-Sätzen von Resp. I, IV und V).

Bei Künstlern wie Kerle, welche dem naiven Schaffenstypus angehören, ist der seelische Erregungszustand während des Schaffens anders geartet als etwa der »Schaffensrausch« des inspiratorischen Schaffenstypus; und dieser hinterläßt auch in der Regel nur geringe Spuren im Werke selbst, er erscheint vielmehr hinsichtlich der technischen Ausführung gleich sorgfältig und bleibt hinsichtlich der Ausdrucksgebung im wesentlichen in derselben Ausdruckssphäre, im vorliegenden Falle in der Sphäre der Kirchlichkeit. Nur einige Male klingt die seelische Ergriffenheit während des Schaffensaktes nach; so in Resp. I, Vers. III, wo der Text um der Eindringlichkeit willen in litaneiartig wiederholten Phrasen vorgetragen wird, oder in Resp. VII, Rep. III bei »nisi tu deus noster«, das in seiner immer eindringlicher werdenden Wiederholung an Lassos dramatische Ausdruckskunst gemahnt. Die seelische Auflockerung und das Sich-Einleben Kerles in die Reservatakunst ist also hier wieder von einer neuen Seite sichtbar. — Ein Stück vom Arbeitsplan, nach dem der Komponist verfahren ist, läßt sich in gewissen Umrissen erkennen: nach bekannten choralischen Vorbildern hält er sich für die ersten Responsorien an die Reihenfolge der Tonarten (Resp. I und II in transponiert Dorisch, g; III und IV in Phrygisch, e; V in Lydisch mit ♭, als F-Dur aufgefaßt; VI in Mixolydisch, g); für die späteren Responsorien ist dieses Schema verlassen und variiert die Tonart (VII in F; VIII in e; IX in F[1]; X in G ohne Vorzeichen). In der Ausdrucksgebung greift er aber bereits im Resp. VI die Musica reservata viel entschiedener auf. Daraus, daß in dieser

[1] Maternus Beringer kennt das Corpus des Resp. IX aus dem Abdruck in Kerles Motetten 1573a und führt es in seinem Exempelbüchlein 1610 als Musterbeispiel des »Mixoaeolius(-Hypomixolydius) ♮-Dur« an (Eberhard Preußner, Die Methodik im

00064330

letzteren Beziehung der Einschnitt bereits hier und nicht erst vor dem textlich später abgefaßten Resp. VII liegt, darf für den zeitlichen Ablauf der Kompositionsarbeit die Folgerung gezogen werden, daß der Komponist die Konzilspreces ohne Unterbrechung geschaffen hat, d. h. nicht auf die Fertigstellung der letzten Texte durch Petrus de Soto erst warten mußte.

Es ergab sich, daß Kerle 1563 zu Ende des Konzils noch in ein persönliches Verhältnis zur Konzilsstadt — aber nicht zum Konzil selbst — treten konnte. Als die jugendlichen Erzherzoge Rudolph (nachmaliger Kaiser, auch Brotherr Kerles) und Ernst zu ihrer weiteren Erziehung dem spanischen Hofe übergeben werden sollten, hatte sie Kardinal Waldburg als »Protektor Germaniae« am päpstlichen Hof, nach heutigem Sprachgebrauch deutscher Botschafter, dorthin zu geleiten. Die Reise, soweit der Kardinal und in seinem Gefolge auch die Kantorei mit Jacobus de Kerle daran beteiligt waren, nahm ihren Weg von Brixen durch Oberitalien nach Nizza und zu Schiff nach Barcelona; sie ging in großer Aufmachung als Staatsaktion vor sich. Der Kardinal begab sich also zunächst von Rom nach Brixen, um dort die Erzherzoge in Empfang zu nehmen, hielt aber unterwegs längere Rast in Magazano am Gardasee, wo der Kardinal zur Stärkung seiner Gesundheit von ungefähr Mitte September bis 27. Oktober verblieb. Als er auf der Weiterreise nach Brixen auch Trient berühren mußte (etwa 28./29. Oktober), trachtete er bei stürmischer Nacht eiligst durch die Stadt zu kommen; dagegen verweilte er wieder länger in Bozen (31. Oktober — ca. 27. November). Wenn nun möglicher- oder auch wahrscheinlicherweise Kerle die beiden längeren Aufenthalte benützt hat, um die Konzilsstadt zu besuchen und der Aufführung seiner Preces anzuwohnen, so erschien er dort lediglich als Privatperson und natürlich ohne Zusammenhang mit den ja längst abgeschlossenen kirchenmusikalischen Verhandlungsfragen. Und als die Reisegesellschaft nun von Brixen her nach Trient gelangte (10. Dezember abends), war das Konzil bereits seit sechs Tagen geschlossen (4. Dezember); doch waren noch päpstliche Legaten und viele Bischöfe anwesend, darunter die 22 spanischen, welche in den Verhandlungen so eifrig für die mehrstimmige Musik gesprochen hatten. Es wurde in Trient nur für einen Tag Aufenthalt genommen, welcher besonders auch der Repräsentation gewidmet war, wobei Kardinal Waldburg seinen Kapellmeister, den Komponisten der Konzilspreces, sicher zu besonderen Ehren zu bringen gewußt hat. Am 12. Dezember morgens wurde die Konzilsstadt wieder verlassen.

3. Hochblüte.

Nach einer großen, ergebnis- und erlebnisreichen Zeit, wie sie Kerle seit 10 Jahren beschieden gewesen ist, trat er in die Enge einer schwäbischen und flandrischen Kleinstadt; und beide Male kam ein Ende mit Mißgeschick. Kardinal Waldburg, der sich nach der spanischen Reise in seine bischöfliche Residenzstadt Dillingen an der Donau begeben hatte, mußte sich schweren Herzens entschließen, seine Kantorei aufzulösen. Kerle, der also seit Mitte Mai 1564 bis Ende Mai 1565 in Dillingen gewirkt hatte, wandte sich seiner Heimatstadt Ypern zu, wo er nun seit Ende 1565 in den archivalischen Quellen genannt wird. Dort war aber schon seit Jahren eine gespannte Atmosphäre, die nun auch unsern Kerle in einen Konflikt hineinriß und in eine kirchenrechtlich zu ahndende Percussio clerici verstrickte (Ende März 1567). Die darauf bestehende kirchliche Zensur, mit der auch der Verlust des Benefiziums verbunden war, führte ihn wieder nach Rom. Dort traf er (spätestens Anfang Juli 1568) auch wieder seinen hohen Gönner Kardinal Waldburg, mit dem er inzwischen

---

Schulgesang der evangelischen Lateinschulen des XVII. Jahrhunderts, Archiv für Musikwissenschaft VI, 1924). Ihm folgt Johannes Nucius, Musica poetica 1613, der dieses Tonstück als Beispiel des transponierten Mixolydius Modus anführt. Freilich ist die von Beringer gebrauchte Bezeichnung in der bei Preußner mitgeteilten Stelle nicht ganz klar, wie auch noch der Vergleich mit Zarlino ergibt (Riemann, Geschichte der Musiktheorie, 1920², Seite 399).

00064330

in brieflichem Verkehr gestanden war und in dessen Auftrag er einen Festgesang komponiert hatte, der für die auch in der Musikgeschichte berühmt gewordene Hochzeit des bayerischen Herzogs Wilhelm mit Renata von Lothringen und die sich daran anschließenden Festlichkeiten (Ende Februar bis Anfang März 1568) bestimmt war. Die Vertonung selbst ist verloren gegangen; aber auf Grund der Textwiedergabe und einer kurzen Nachricht bei Trojano und ferner nach Maßgabe mehrerer Werke aus Kerles Augsburger Zeit ist sie wenigstens in den allgemeinen Umrissen noch zu erkennen: es handelte sich um eine sechsstimmige Motette in zwei Teilen, wobei eine Stimme (allenfalls mit einer zweiten, kanonisch geführten Stimme) einen eigenen Text mit Chronostikum vortrug. Wieder erwies sich der Kardinal als Kerles tatkräftiger Freund und Förderer; er verlieh ihm eine Stelle als Chorvikar am Dom zu Augsburg. Unter dem 18. August 1568 wird Kerle in den Kapitelsrezessionalien des Hochstiftes zum erstenmal genannt und bald darauf zum Domorganisten bestellt.

So widrig auch die letzten Lebensjahre verliefen, waren sie für Kerle als Künstler doch nicht ganz ohne Gewinn. Sie haben sein Empfindungsleben vertieft und ihn fähig gemacht, eine höchste Stufe des musikalischen Ausdrucks zu erreichen, so daß er das Gebiet der Musica reservata, der feinsten Blüte in der musikalischen Kunst des XVI. Jahrhunderts, nun vollends betritt.

Kerle, der neben Lasso zunächst für Süddeutschland von größtem Einfluß wurde[1], hat als Pionier des römischen Engführungsstils zumal in Dillingen, das ja auch eine Universität in seinen Mauern bergen durfte, ein reiches Arbeitsfeld gefunden. Hier war ihm Gelegenheit gegeben, reinste Kunst in hunderte jugendlich begeisterte Herzen einzusenken, die dann ihrerseits die Kenntnis des neuen Stils wieder hinaustrugen in die weiten Lande. Augsburg aber, damals eine der blühendsten Städte Deutschlands, konnte einem in großzügige Verhältnisse eingelebten Künstler wie Kerle in vielem Betracht sogar eine ideale Wirkungsstätte sein. Der Meister kam da in eine Stadt, welche sich nach den religionspolitischen Wirren eben wieder zu reger künstlerischer Tätigkeit erhoben hatte. Kerle erlebt dort seinen höchsten künstlerischen Aufschwung. Und umgekehrt beginnt, eben mit Kerles Kommen, auch für Augsburg jene Zeit der musikalischen Hochblüte, die weiterhin mit den Namen Gregor Aichinger und Bernhard Klingenstein, den ersten Trägern der Monodie in Deutschland überhaupt, mit Adam Gumpelzhaimer, Christian Erbach und Hans Leo Haßler geziert ist.

Zwei Augsburger Tonsetzer aus der neuaufstrebenden Zeit vor und um 1550 kennen wir noch aus einigen hinterlassenen Werken. Vom älteren, der wohl an dem Reichsstifte St. Ulrich und Afra gewirkt hatte, und darum als (Augsburger) Benediktinischer Anonymus bezeichnet werden darf[2], sind Tonsätze mitten unter Kerles Vesper-Jahreszyklus eingestellt. Diese verraten einen durchaus begabten, aber satztechnisch unfertigen Musiker, der stilistisch noch ziemlich stark mit der Josquin-Zeit (nicht aber mit Clemens non Papa) verbunden ist. Der jüngere, der anscheinend dem Dom angehört hatte, und darum (Augsburger) Hochstiftlicher Anonymus genannt sei — unter dem wohl der Domkapellmeister Anton Span, kaum aber der Domorganist Servatius Roraiff vermutet werden darf[3] —, tritt uns aus Werken entgegen, die in einem handschriftlichen,

---

[1] Über die Wegwendung vom niederländischen und die Hinwendung zum italienischen Musikstil siehe Kurt Huber, Ivo de Vento (I. Teil), Münchener Dissertation, Lindenberg i. Algäu 1918, besonders Seite 50ff.

[2] In dieser Frühzeit lebten im Augsburger Benediktinerstift Veith Bild, der seit 1500 in Augsburg weilte, 1504 in das Kloster trat und 1529 dort starb; ferner der Schüler Hofhaimers Ottomarus Luscinius, der seit 1514 bei den Fuggern war, von 1523 bis 1528 als Lektor der Klosterschule und als Prediger an der Moritz-Kirche wirkte; 1536 starb er in Straßburg. Solange nicht für die Zeit etwa 1520—30 unter den Insassen des Benediktinerstiftes eine andere bedeutende musikalische Persönlichkeit bekannt wird, wird einer der beiden als Komponist in Betracht kommen. Für letzteren könnte die bedeutende Schule sprechen, die er durchgemacht hat; sofort aber erheben sich gegen ihn auch Bedenken aus seiner vielfältigen nicht-musikalischen Beschäftigung, welche die Arbeitskraft eines Mannes sehr wohl erschöpfen konnte und zum Komponieren kaum Zeit ließ. Für ersteren, dessen Schule wir nicht kennen, fällt namentlich seine ständige Zugehörigkeit zu Augsburg und die darum ganz andere, vertiefte Interessennahme für »sein« Kloster ins Gewicht.

[3] Roraiff nämlich, den wir beurteilen können nach einem vierstimmigen deutschen Lied »Der Tag der ist so frewdenreich«, gehört einer Schule an, die noch nicht so reif ist wie die Tonsätze des Anonymus; auch empfindet er, wohl weil zunächst Instrumentist,

00064330

mit »1565« datierten Beiband zu Kerles Konzilspreces, als zersprengtes Exemplar auf den Bibliotheken Augsburg und Proske-Regensburg befindlich, überliefert sind. Aus diesen Tonsätzen, bereits in dem neueren Stil verfaßt, spricht ein etwas trockener Geist; doch verraten sie eine schreibfertige Hand, der die Formsprache der neueren Motette — variierend-repetitive Durchimitation und große Reprise für I. und II. Pars — sehr wohl geläufig ist. Mit den Tonsätzen dieser beiden Anonymi fristete man also in Augsburg für die lokalen Kirchenfeste seinen musikalischen Bedarf; und speziell die Werke des Hochstiftlichen Anonymus gehören möglicherweise zu den »Muteten loco offertorij«, von denen die bei Neuorganisation der Domkantorei aufgerichtete »Nova Ordinatio Circa Musicam et Cantum figuratum« spricht, mit denen aber — mehr oder weniger bewußt — die liturgische Textordnung durchbrochen worden wäre.

In welch glänzendem Lichte mußte da die Künstlerpersönlichkeit Kerles erscheinen!

Kerle versah am Dome das Amt eines Organisten. Doch Proben seiner Orgelkunst sind uns nicht erhalten. Die Stücke, welche in Tabulaturen seinen Namen tragen, sind instrumental zugerichtete Motetten. Ein Zug, der zuweilen in seinen Werken vorkommt und unserem heutigen Stilempfinden als typisch instrumental erscheint, sind die geschmeidig oder auch temperamentvoll in Fusaewerten dahingleitenden Fauxbourdons; sie haben sicher schon geraume Zeit im Orgelspiel ihr Dasein, bevor sie in den Vokalwerken auftreten (in Augsburg noch vereinzelt, in den Spätwerken öfter; vorgebildet aber bereits in Bildungen wie Konzilspreces, Resp. X, Corpus Takt 51). Im allgemeinen jedoch halten sich Kerles Kompositionen so völlig frei von Instrumentalismen, daß für eine Charakteristik seines Orgelspiels nur der eine, aus den Messen geschöpfte und vielleicht auf Merulo zurückzuführende Zug verbleibt. Der würde allerdings eine bedeutungsvolle Perspektive eröffnen; darnach hätte nämlich Kerle Elemente des venezianischen Orgelstils in sich aufgenommen und hätte Augsburg in gewissem Grade jenen spezifischen Instrumentalstil kennen gelernt, — just zur selben Zeit, da auch München unter Lassos Führung mit vollen Segeln im neuen Kurs steuerte und die Kunst der italienischen »Vollblutorganisten« Giov. da Cremona und Baptista Morsolino so hoch zu schätzen wußte.

An Vokalkompositionen veröffentlicht Kerle während seiner Augsburger Zeit fünf Bücher Motetten (1571, 1572, 1573a, 1573b, 1575) und die Egregia cantio auf Melchior Linck (1574), die sämtliche erhalten sind; ferner ein Buch Madrigale, betitelt »Il primo capitolo del triumpho d'Amore de Petrarca«, das leider verloren gegangen ist. Die Zahl seiner Werke vermehrt sich noch durch eine handschriftlich überlieferte Missa ferialis, eine kleine Hochzeitsmotette und den umfangreichen Vesper-Jahreszyklus; das auf den Tod seines Gönners Kardinal Waldburg komponierte Requiem ist ebenfalls untergegangen.

Die Augsburger Zeit gehört also vor allem der Motettenkomposition an. Bei der Mannigfaltigkeit des Gestaltens, wie Kerle sie auf den bisher bebauten Schaffensgebieten bekundet hat, begnügt er sich auch hier nicht mit einer eintönigen Form- und Ausdrucksgebung, sondern er spricht die Sprache der liturgischen Motette wie der Reservata- und Festmotette.

Der Grundzug der Reservata[1] ist die »Vereinigung von Madrigal und Motette, d. i. von weltlicher und geistlicher Kunst in einem höheren gemeinsamen Ausdrucksstil«. Die Voraussetzung

---

rhythmisch viel lebhafter als dieser. In der Kerle-Dissertation hatte Verf. ds. geglaubt, den zweiten Anonymus unter den Klosterherren von St. Ulrich und Afra suchen zu müssen. Damals hatte er den umfangreichen Vesper-Jahreszyklus noch nicht ganz spartiert und darum auch die künstlerische Persönlichkeit dieses Anonymus noch nicht recht erkannt. Diese damalige Meinung ist also zu berichtigen. — Hier sei auch gleich angefügt, daß Joh. de Cleve schon früh zu Augsburg in nähere Beziehung getreten ist; sein Motettenband Cantiones sacrae, Augsburg 1559, enthält auch eine Widmungsmotette an den am Dom tätigen Geistlichen Bernhard Messenhauser.

[1] Kurt Huber, Ivo de Vento II (musikstilistischer Teil der Dissertation, noch ungedruckt), gibt ein Bild von der Motette von Josquin bis Palestrina und Lasso, von Werdegang, Arten, Formgebung und Ausdrucksgehalt derselben. (Anmerkung des Leiters der Publikationen: Über die abweichende Anschauung betr. Hubers Erweiterung des Reservatabegriffs im ersten Teil seiner unter Leitung von Kroyer entstandenen Dissertation vgl. Sandberger, Orlando di Lasso und die geistigen Strömungen seiner Zeit, München 1926, S. 31, Anm. 6. Bei dieser Gelegenheit sei in Erinnerung gebracht, daß sich der Leiter dieser Publikationen selbstverständlich nicht mit jeder einzelnen Meinungsäußerung der Mitarbeiter identifiziert. So sieht er u. a. auch das Verhältnis Lasso-de Kerle etwas anders als der Bearbeiter des vorliegenden Bandes).

00064330

hiefür bilden besonders eine genaueste Beachtung der Prosodie in der Textlegung überhaupt, eine dem Tonfall des Wortes eng angepaßte Motiverfindung und eine madrigalische Sinnausdeutung des Textes. Die Technik aber, die in dem normalerweise fünfstimmigen Satze befolgt wird, ist die rein musikalische Engführungstechnik der römischen Schule. Und die Form, die der mehrteiligen Reservata-Motette vor allem angehört, ist — wie vorhin angedeutet — charakterisiert durch eine ausgedehnte Reprise, so daß sich hier im allgemeinen als grundlegendes Schema ergibt: I. Pars A—B, II. Pars C—B. Das nun sichert der Reservatakunst eine einzigartige Größe, daß sie es versteht, nicht nur den musikalischen Gebilden eine mannigfaltige Symbolbedeutung beizulegen, sondern auch gerade mittels einer ungemein stark formal gebundenen Tonsprache, die ebensogut formalen Selbstzweck haben kann, die ganze Skala des menschlichen Seelenlebens und den reichen Wechsel der Grundgefühle zum Ausdruck zu bringen.

Gegenüber den letzten Konzilspreces meistert Kerle diesen Ausdrucksstil nunmehr ungemein leicht und formklar. In der musikalischen Erfindung und formalen Gestaltung weiß er jeder Wendung in der programmatischen Textausdeutung zwanglos zu folgen; durch eine blühende Melodik und melismatische Auszierung versteht er einmal sinngemäß zu charakterisieren und zeichnet ein andermal rein musikalisch; fast regelmäßig und besonders im Mittelteil stellt er einen Abschnitt in leicht geschärfter Rhythmik entgegen, besonders mit einem aus der Prosodie sich ergebenden ; diesem läßt er mehrmals eine modulatorisch reichere Partie folgen oder er verwendet eine solche auch gerne zur Schlußsteigerung, gebraucht aber für den Zusammenklang nur gelegentlich und maßvoll harmonische Freiheiten (übermäßiger Dreiklang, übermäßiger Quartsextakkord). Das rein Musikalische ist auch in kleinen Dingen stets sehr sorgfältig eingeordnet, sei es in Melismen oder formalen Entsprechungen oder was sonst zur Abrundung von Perioden und Sätzen gehört. Was endlich die Ausdrucksgebung betrifft, liegt unserem Meister vor allem das Lyrische, Weiche, auch das Elegische.

Für diese Gesamtcharakteristik finden sich beste Beispiele bereits im Motettenbuch 1571, in »Venite ad me omnes«, oder in dem dunkel getönten »Domine, quid multiplicati sunt« usw. Vielsagende Beispiele liefert besonders das Motettenbuch 1575 in »Elongasti proximos«, das zugleich verrät, wie schwer Kerle bei der Neubesetzung des Kapellmeisteramtes (1575) die Übergehung seiner Person getroffen hat und wie schmerzlich ihm die Trennung von Augsburg gefallen ist; oder in den beiden Hohelied-Motetten »Descendi in hortum meum« und »Trahe me post te«. Lasso, der typische Vollender des Reservatastils, hat ein paar verwandte Texte aus dem Hohenlied vertont (Magn. op. mus., Gesamtausgabe Teil III, Nr. 251 —253), Palestrina hat sogar fast die gleichen Texte benützt. Aber keiner dieser beiden Meister hat den Ton zartester, im Blütenduft schwellender Lyrik so glücklich getroffen wie Kerle in der I. Pars von »Descendi etc.«. Schon das erste Thema »Descendi«, für das auch noch mehrere frühere Komponisten derselben Worte zum Vergleich herangezogen seien[1], wußte keiner der anderen mit soviel Symbolkraft auszustatten wie Kerle (Thema bei Kerle: g—d—G, bei Palestrina und ein paar Anderen: zerlegter Dreiklang); und nicht weniger ist die Tondichtung in ihrem weiteren Verlaufe zu bewundern, in der musikalischen Gegensätzlichkeit der einzelnen Imitationsthemen und Gruppen und in dem Ebenmaß der Teile, das sich bis auf die Taktzahl der einzelnen Perioden erstreckt. Palestrina gibt hier nur eine einteilige Motette; Kerle führt die Komposition noch in einer II. Pars weiter, er steigert nun die Ausdrucksgebung wundervoll in das Visionäre und läßt daneben in formalem Betrachte die Wiederholung in einer doppelten Weise eingreifen, welche das Schema a—b—a—| : c :| zeitigt. Diese Motette »Descendi« ist Kerles feinstes Meisterwerk. Gerade sie läßt auch ermessen, welch großen Verlust wir an den

[1] Weitere Tonsätze über den Text »Descendi etc.« sind dem Verf. ds. bekannt geworden: im Buxheimer Orgelbuch (H. Schnoor, das Buxheimer Orgelbuch, Leipziger Dissertation 1919, noch Ms.), — Johannes de Lynburgia (Ambros, Gesch. der Musik III, S. 53), — Ant. Fevin (Ambros V, S. 208), — Hilaire Penet (Killing, Kirchenmusikalische Schätze usw.), — Cyprian de Rore (in dem Prachtband auf der Münchener Staatsbibliothek).

00064330

untergegangenen weltlichen Gesängen, dem »Triumpho d'Amore« zu beklagen haben. Daß unserem Meister auch der große Ausdruck, der Al-fresco-Stil, nicht fremd ist, kann bereits die Motette »In excelso throno« (1571) bezeugen, die einen besonderen Nachdruck auf die Ausweitung des Vokalkörpers vom dreistimmigen Oberchor zu homophoner Sechsstimmigkeit und auf die Gegenüberstellung von Doppelchören legt. Andererseits hätte Kerle bei seiner weicheren Art doch wohl kein solches Kolossalgemälde zu schaffen vermocht, wie Lasso es in »Jerusalem plantabis« (Magn. op. mus., Ges.-Ausg. Teil II, Nr. 190) entwickelt hat. — Die Vereinigung von Ausdrucksgebung und rein musikalischer Formung ist in trefflichster Weise durchgeführt z. B. in der vorgenannten Hohelied-Motette, oder in »Trahe me post te«, das in sinniger Ausdeutung der Anfangsworte kanonisch gearbeitet ist (Kerle, der den Kanon selten verwendet, gibt ihm hier Symbolbedeutung; Palestrina, sonst von ausgesprochener Vorliebe für ihn, läßt in der gleichnamigen Motette die Gelegenheit zu einem Kanon außer acht); wieder anders sind Form und Ausdruck vereinigt in »Similitudo vultus« (1571), wo der Tonsatz für die vier Ezechielischen Gesichter jedesmal von dem schlicht rhythmisierten »facies« ausgehend sich erhebt.

Die Reservata-Motetten Kerles haben ihren Platz in der Kategorie des Allgemein-Geistlichen[1]; sie sind wohl in erster Linie als geistliche Festmusik gedacht. Das zeigt sich nicht nur in ihrem Wesen, das von individuell durchgeführter Ausdruckskunst getragen ist, während doch die liturgische Kunst gerade hierin sich eine Mäßigung auferlegt und das Allgemein-Gültige betont; das ergibt sich auch noch aus den Texten, welche in der strengen Liturgie entweder überhaupt nicht, wie z. B. die vorgenannten Motetten oder die Vertonung der Marianischen Reimpoesie »Benedicta es« für voces pares (1573a), oder wenigstens nicht in der für die Vertonung zugerichteten Form, z. B. mit Alleluja oder großer Reprise, als Gesangsstücke verwendet werden. Das verdient mit Nachdruck hervorgehoben zu werden, weil hierin bereits eine unterscheidende Charakteristik von der liturgischen Motette bzw. dem liturgischen Stil begründet ist, und weil ferner damit mehrere anscheinend liturgische Werke Kerles bereits näher gekennzeichnet sind: z. B. »Similitudo vultus«, »Cum autem Stephanus«, »Super omnia ligna«, »Gaudent in coelis«, »Hodie Christus natus est«, die sämtliche dem Motettenbuch 1571 angehören; weiter »Ascendo ad patrem«, »Ecce venit in templum«, »Petrus apostolus et Paulus«, die dem Motettenbuch 1573a entstammen, usw. Das jedoch mochte vorgekommen sein, daß Motetten in der letzteren Textform per abusum auch beim Gottesdienst gesungen wurden; gerade ihnen fiel es ja zu, eine Brücke zu schlagen hinüber zur Kirchenkunst und zum eigentlichen liturgischen Stil.

Einzelne Reservatazüge aber fanden schon seit langem und finden auch bei Kerle Eingang in die liturgischen Werke, wie umgekehrt Werke im liturgischen Stil als geistliche Festmusik verwendet und überhaupt von Anfang an mit der Doppelbestimmung für Kirche und Kammer (bzw. Schulfeste usw.) komponiert sind, so z. B. die beiden Pater noster (1571 und 1572). Auch einige Kompositionen auf Zeitereignisse und persönliche Widmungen tragen diesen auf einer mittleren Linie sich bewegenden Stil. Vorwiegend den Reservatastil befolgt die Friedensbitte »Recordare domine« (1575), die wohl aus der Besorgnis wegen der politischen Unruhen in seiner niederländischen

---

[1] Es sind drei ästhetische Kategorien anzunehmen, die liturgische (kultische), die weltliche und die dazwischen liegende allgemein-geistliche; an den Berührungsflächen zwischen Liturgisch und Allgemein-Geistlich und ebenso zwischen Allgemein-Geistlich und Weltlich sind natürlich die Grenzen fließend. Die bisher allgemein gebrauchte Einteilung in Geistlich und Weltlich ist zu weitmaschig. Erst wenn man diese drei Kategorien festhält, erschließt sich z. B. auch die Kunst der Trienter Codices, kommt Klarheit in die Stilistik Josquins usw.; siehe hierüber O. Ursprung, Der vokale Grundcharakter des diskantbetonten figurierten Stils, Kongreßreferat, in Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel 1924, Leipzig 1925; derselbe, Josquin de Prés, Bulletin de la Société »Union musicologique«, VIème année, La Haye 1926. — Gleichzeitig mit dem genannten Kongreßvortrag veröffentlichte A. E. Cherbuliez in dem Aufsatz »Zum Problem der religiösen Musik« (Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft, I, Basel 1924) eine »Kategorienlehre der religiösen Musik«, die sehr gut erkenntnistheoretisch begründet ist, deren Anwendung auf den Einzelfall aber infolge ihrer vielfältigen Unterteilungen wohl Schwierigkeiten bereiten dürfte. Die drei ästhetischen Kategorien, um welche es sich in unserem Zusammenhange handelt, sind auch hier aufgestellt.

00064330

Heimat entstanden ist, ferner die elegische »Egregia cantio« (1574), die in ihrem Eindruck noch verstärkt wird durch das tragische Geschick, das den Träger der Widmung so rasch ereilt hat. Dagegen ist ein ausgesprochen liturgischer Stil eingehalten in den eben erwähnten »Pater noster« und in der Motette »Gregori sancte« (1572), die textinhaltlich anknüpft an den ersten Träger dieses Namens, den auch in der choralischen Kunst fortlebenden Gregor den Großen, und als musikalische Begrüßung an den neugewählten Papst Gregor XIII. gerichtet ist; ebenfalls rein liturgisch ist der Stil in »Da pacem domine« (1572), einer Friedensbitte anläßlich jener bekannten Türkengefahr: diese Komposition schließt sich in ihrer Themenprägung an den gleichnamigen choralen Cantus firmus an, und übernimmt von der Reservata-Motette ein formales Charakteristikum, nämlich eine sehr ausgedehnte Reprise.

Eine Festmotette erlesener Art ist die »Cantio de sacro foedere contra Turcas« (1572). In ihr hat die Heilige Liga 1571, der im nächsten Jahre der berühmte Seesieg bei Lepanto und damit verbunden die Rettung der christlichen Kultur vor dem Islam folgte, eine würdige musikalische Verherrlichung gefunden[1]. In dem I. Versus, der in achtstimmiger Polyphonie, Dur-Charakter und reservatamäßiger Haltung bewegt dahinrauscht, ist der dritte Abschnitt (»in cuius nomine etc.«) rhythmisch und harmonisch (D—|: G—C—a—D—G :|) hervorgehoben und ist der vierte Abschnitt (»percussum est etc.«) mit Reprise durchgeführt. Dieser I. Versus, der am Schluß des Ganzen wiederholt wird, umschließt die vierstimmigen Versus II—IV; die letzteren aber heben sich wieder klanglich voneinander ab (2 Diskante und 2 Alte), biegen die vorige reservatamäßige Haltung zunächst zu einer allgemeineren geistlichen Stimmung zurück, um sich im vierten Versus wieder zur spezielleren Ausdrucksgebung, zu einer von Engelszungen verkündeten Siegesverheißung zu steigern. Durch die Größe des Vorwurfes überhaupt und durch die Verbindung von gewählter formaler und ausdruckshaltiger Kunst unterscheidet sich die Komposition sehr vorteilhaft von so manchen der damaligen Festmotetten, selbst Lassos Werke nicht ganz ausgenommen.

Im Grunde seines Wesens eignet aber Kerle doch jene lyrisch-epische Tonsprache, welche unter Festhaltung der Gesamtstimmung zumeist nach rein musikalischen Gesichtspunkten schafft, also jener Stil, welcher durch eine mehr allgemein-gültige Ausdrucksgebung der Liturgie vor allem angemessen ist.

Dem liturgischen Stil und, wie im Gegensatz zu einigen bereits genannten, anscheinend kirchlichen Tonsätzen hinzugefügt werden darf, auch einer von Anfang an intendierten liturgischen Bestimmung gehört eine Reihe von Werken an, namentlich die vierstimmigen Gesänge des Motettenbuches 1573a, die Vertonung der Marianischen Antiphonen, von denen das »Salve regina« (1572) nach älterem Brauch in mehrere kleine Abschnitte zerlegt ist, ferner mehrere Hymnen, die strophenweise (nicht alternierend mit Choralgesang) durchkomponiert sind und auch gelegentlich Reservatazüge enthalten. Diese vierstimmigen Motetten, durchweg klar im polyphonen Aufbau und vornehm in der Tonsprache, dürfen wegen ihrer geringeren Ansprüche an den aufführenden Chor wohl als Werke angesehen werden, die für den Durchschnittsbedarf berechnet waren.

Eine ausgesprochene Vorliebe bekundet Kerle für die Cantus-firmus-Motette, in welcher eine chorale Weise in extenso festgehalten oder ein kürzeres melodisches Gebilde (Invocation, Intonation) in geregelten taktischen Abständen und in Quint- bzw. Quartversetzung, und zwar in der I. und. II. Pars übereinstimmend, mehrmals wiederholt wird. Meist ist dann der Cantus firmus in

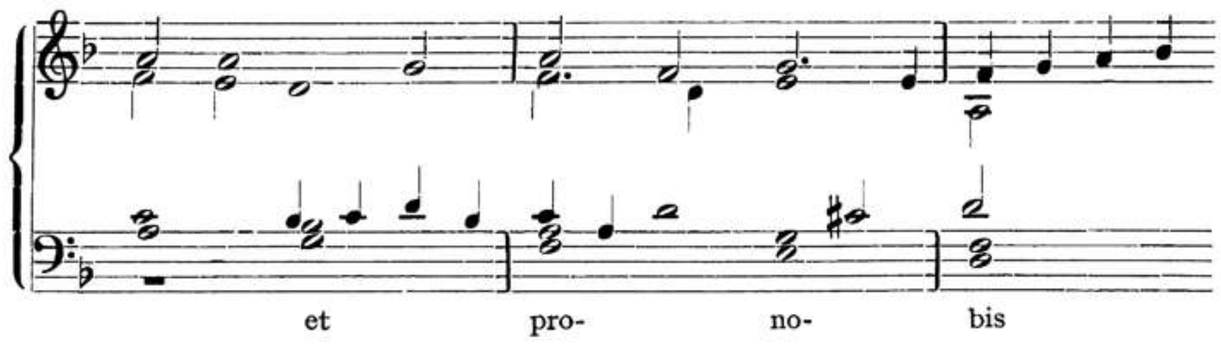
---

[1] Auf Lepanto beziehen sich, ohne hier eine erschöpfende Aufzählung geben zu wollen, die Tonsätze von Palestrina (Ges.-Ausg. Bd. 28, Nr. 16 und 22); — Zarlino (Ambros III, S. 533); — Hyppolito Baccusi (Eitner, Quellenlexikon I, S. 257); — Don Fernando de las Infantas (Mitjana, D. F. de las J., Madrid 1918, S. 68 und 76); — und Joan Brudieu (Felip Pedrell i Mn. Higini Anglès, Els Madrigals i la Missa de difunts d'En Brudieu, Barcelona 1921, und O. Ursprung, Joan Brudieu, Ein Meister der spanisch-nationalen Kunst des XVI. Jahrhunderts, Bulletin de la Société »Union musicologique«, V, 1925). — In Venedig wurde in Gegenwart des Dogen ein Festspiel »Trionfo« aufgeführt (Ambros IV, S. 243). — Auch die neuere Zeit hat sich mit diesem Stoff beschäftigt, so Jos. Sucher, »Die Seeschlacht bei Lepanto« (Gedicht von Hermann Lingg), vertont für Männerchor und Orchester.

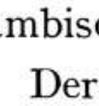
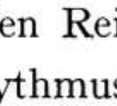
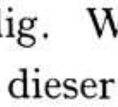
00064330

gleichen Mensurwerten einer einzelnen Stimme zugeteilt. In »Homo quidam« (1571) aber wandert er anfangs durch mehrere Stimmen und geht später überhaupt in eine figurierte Gestalt über. Damit ist nur ausgeprägt, wie sehr sich bei Kerle diese Typen der durchgängigen Cantus-firmus-Motette und der neueren, variierend-repetitiv durchimitierten Motette ohnehin nahestehen. Die formale Gliederung glaubt der Komponist schon durch den Cantus firmus bzw. dessen Wiederholungen genügend deutlich gemacht; im Vertrauen darauf ist der Tonsatz hier gerne etwas dickflüssig oder mit Polyphonie überladen. Der Typus der Cantus-firmus-Motette verlangt vom Komponisten sowohl wie vom Hörer ein ausschließlich polyphones Denken. Die Bildung einer Reprise, welche in der freier geformten Motette zuweilen vorkommt, ist natürlich bei durchlaufendem Cantus firmus in der Regel unmöglich gemacht, außer es enthält dieser bereits eine Wiederholung; so z. B. hat der Hymnus »Christe, qui es lux et dies« (1572, Strophe 3, 5, 6 und 7) die Form a—b—c—a; und die Marianische Antiphon »Ave regina coelorum« (1572)[1] ist der gewollten Reprise wegen eigens um eine sich wiederholende Allelujaweise erweitert. Unter den Cantus-firmus-Motetten befindet sich auch eine Marianische Sangesdevise mit dem Prosatext »Salve orbis decus« und dem Cantus firmus »Salve virgo Maria« (1572); sie ist ganz in den Wohllaut der Reservatasphäre, in einen satten, weichen Ton getaucht, setzt durch kleine Imitationen in den beiden Diskanten milde Lichter auf und hebt in der Textauslegung charakteristischerweise fast nur eine leise bewegte Rhythmik hervor, um mit ihr einen kontrastierenden Mittelteil zu schaffen. Diese Sangesdevise kann also zugleich als Beispiel dafür dienen, wie Kerle auch den Typus der Cantus-firmus-Motette in die Sphäre der Reservatakunst zu stellen und die alten Schläuche mit neuem Wein zu füllen weiß.

Die Melodik ist ungemein flüssig und schön gerundet; die polyphone Arbeit ist durchaus kunstvoll durchgeführt, auch im sechs- und achtstimmigen Satz bevorzugt und im dreistimmigen Satz in lyrischen Melismen erweitert; die Homophonie ist nur episodenhaft angewandt und die eingestreuten Chorgruppen sind wieder meist polyphon gehalten; fein abgewogen sind die formalen Entsprechungen, namentlich auch hinsichtlich der Kontrastwirkung von syllabischen, melismatischen, rhythmisch und harmonisch hervorgehobenen Abschnitten; überaus mannigfaltig ist die Bildung der Schlüsse; — das also ist die hauptsächlichste Signatur von Kerles motettischem Tonsatz. Selten gilt der homophone Satz für eine ganze Komposition oder einen größeren Abschnitt, wie im Te Deum (1571, I, und 1575; ersteres, identisch mit 1582, kommt auch in Handschriften vor und war also sehr beliebt), oder in der dritten Strophe des Hymnus »Christe, qui es lux et dies«. Von dem in seinen Frühwerken reichlich angewendeten polyphon-homophonen Mischstil hat der Komponist für die Motetten und Hymnen fast keinen Gebrauch gemacht; er findet sich nur noch vereinzelt in Stücken wie »Venite etc.«, »In excelso throno«, »Te Deum« II (sämtliche 1571), »Domine rex« (1573a, identisch mit Responsorium IX der Konzilspreces). Doppelchöre kommen vor besonders in den

[1] In der fünfstimmigen Cantus-firmus-Motette Ave Regina Coelorum, gegen Schluß, findet sich die hier wiedergegebene Stelle mit verdeckten Quintenparallelen,

die in der unmittelbar darauffolgenden Motette Christe qui es lux, Strophe 1 gegen Schluß, veranlaßt durch den Gleichklang des im Baß liegenden Cantus-firmus-Kopfmotives mit der vorigen Baß-Stelle, wieder erscheint. Wiederholungen sind bei dem stets sorgfältig arbeitenden Kerle überhaupt eine besondere Seltenheit; hier aber ist eine solche sogar wertvoll, da sie beweist, daß die angezogenen verdeckten Quintenparallelen auch in der strengen Schule angängig waren. Ferner dürfen wir daraus ableiten, daß der Vokalpolyphonie des XVI. Jahrhunderts ein gemäßigtes Vortragstempo zukommt. Zu letzterer Frage siehe auch O. Ursprung, Palestrina und Deutschland, Peter-Wagner-Festschrift, Leipzig 1926.

Te-Deum-Schlüssen, in der Motette »In excelso throno« (1571), in der sechsten und siebenten Strophe des Hymnus »Ad coenam agni providi« (1575).

Gerade die Rhythmik, nicht nur in den rhythmischen Abschnitten, bildet sich zu einer Stileigentümlichkeit Kerles aus. Zusehends verschwindet die halb melodische, halb rhythmische Zierfigur , deren zwiespältiges Wesen bzw. vordringendes Bewegungsmoment durch die jeweiligen Gegenstimmen deutlich zum Ausdruck gebracht wird. Es drängt Kerle zu einer Klärung des rhythmischen Empfindens, zur Anwendung einer eindeutigen Rhythmik. Da tritt vor allem der punktierte, d. h. jambische oder trochäische Rhythmus ( ;) im Anschluß an die sprachliche Wortbetonung hervor. Der anapästische oder daktylische Rhythmus (;) scheint mehr begrifflich gebunden zu sein, so daß er eintritt vornehmlich zur Charakterisierung des Ritterlichen oder des Kampfes oder der seelischen Stärke oder des Ruhmwürdigen überhaupt. Unwillkürlich denkt man hier an eine Nachwirkung der Festmusik zu den Intermedien und Kampfspielen, deren Zeuge Kerle während der großen Reise 1564/65 in den lombardischen Städten gewesen ist. Da er nun den canzonenmäßigen Rhythmus  anwendet, hatte dieser sich in der Kunstmusik schon längst bewährt, war aus der Verankerung in einem ausschließlich volksmäßigen Empfinden gelöst und durch eine der gesellschaftlichen Sphäre angehörenden Liedkunst auch bereits zu typisierter Ausdrucksbedeutung gelangt. Er mochte z. B. noch zur Zeit Andrea Gabrielis (Missa »Pater peccavi«, Proske, Musica divina, Missarum Selectus novus tom. II) einen »lasziven« Anklang gehabt haben, vor dem bekanntlich das Trienter Konzil warnte; nunmehr aber war er eines solchen Charakters gewiß schon geraume Zeit ledig. Weiterhin gebraucht Kerle auch den Rhythmus  vielfach in ausdrucksbaltigem Sinne; dieser dient anfangs zur Charakterisierung einer extatischen Steigerung (im Motettenbuch 1571: Trahe me, »exultabimus«; Te Deum II, »gloriosus«); in späteren Werken wird er jedoch immer mehr im rein musikalischen Sinne verwendet. Melodische Figuren mit kleinen Rhythmen, a note negre, sind sehr häufig von programmatischer Absicht eingegeben; für den Ausdruck der Freude, des lauten Jubelns und Rufens, der raschen und auffälligen Bewegung usw. kehren sie in ungezählten, aus unerschöpflicher Phantasie geborenen Wendungen wieder. Tonmalerisch im engeren Sinne suchen sie die Höhenzüge eines Berges nachzuzeichnen (»Domine, quid multiplicati«, 1571) und den Adlerflug zu charakterisieren (»Similitudo vultus«, 1571). Solche Glanzstücke einer veranschaulichenden Ausdruckskunst, wie Lasso sie z. B. in der Motette »Quid gloriaris« (Magn. op. mus., Teil V, Nr. 366: »gloriari« und »ridebunt«) gegeben hat, kommen bei Kerle nicht vor; es fehlte ihm aber auch die Veranlassung hiezu, in seinen Texten sind eben solche hervorstechende Worte nicht enthalten.

Kerle nähert sich in seinen Motetten hinsichtlich der Ausdrucksgebung und besonders der Rhythmik der Lassoschen Kunst; sein Tonsatz ist im wesentlichen von derselben Art wie bei Lasso, sofern dieser nicht nur polyphon, sondern auch sorgfältig schreibt; da offenbart sich die niederländische Landsmannschaft der beiden Meister. Von der Künstlerindividualität Lassos ist jedoch Kerle durch gewisse Grenzen geschieden; da bleibt er — mit einer Einschränkung, die nun in der Augsburger Zeit zutage tritt — dem naiven Schaffenstypus zugehörig gleich Palestrina.

Das ist das Bild von Kerle als Motettenkomponist. — Die Missa ferialis für 5 Stimmen, die von wärmstem inneren Leben erfüllt ist und sich nicht zuletzt durch Gegenchöre in Kyrie II und Agnus sowie durch Themenverwandtschaft zwischen Christe (2. Thema) und Kyrie II, ferner zwischen Benedictus und Osanna auszeichnet, schließt sich stilistisch dem liturgischen Motettenstil an.

Da tritt nun der Vesper-Jahreszyklus, den Kerle für das Benediktinerstift St. Ulrich und Afra in Augsburg komponiert hat, in unseren Gesichtskreis. Und hier entdecken wir an unserem Meister auch einen kräftigen, doch stets beherrschten Einschlag des inspiratorisch schaffenden Künstlers.

00064330

In dem Vesper-Jahreszyklus, welcher so großen Werken wie Isaaks »Choralis Constantinus« an die Seite gestellt zu werden verdient[1], sind auf 23 höhere Feste des Kirchenjahres, für das monastische Offizium bestimmt, Responsorium und Hymnus mehrstimmig vertont; außerdem ist zu dem von Altardienern anzustimmenden Versikel eine feststehende und für sämtliche Feste brauchbare Responsoriumsformel geprägt. Es wurde also bei St. Ulrich und Afra die Vesper wohl in folgender Weise gefeiert: Der erste Teil, bestehend aus Psalmengesang (nach monastischer Ordnung nur 4 Psalmen) und umrahmenden Antiphonen, wurde choraliter gesungen; im zweiten Teil, welcher Responsorium, Hymnus, Versikel (℣ und ℟) und Magnificat umfaßt, setzte die mehrstimmige Musik ein, alternierend mit Choral; die Preces und Oration beschlossen das Offizium. — Im Anschluß an den Vesperzyklus enthält der Augsburger Codex noch ein Te Deum, dessen mehrstimmige Sätze, wieder alternierend mit Choral, anfangs polyphon sind, im weiteren Verlaufe immer mehr in Homophonie übergehen und in einem achtstimmigen Schlußsatz mit homophonem Doppelchor und polyphon verflochtenen Chorgruppen ausklingen.

Die von Kerle vertonten Responsorien bestehen aus drei Sätzchen, aus Versus, Doxologie und Schlußversus. Die beiden äußeren Sätzchen sind gleich hinsichtlich der Besetzung mit 4 (selten 5) Stimmen und des polyphon-homophon gemischten Stils. Schon die polyphonen Teile haben mit ihren engsten Engführungen eine ungemein elastische Tonsprache; die homophonen Partien aber verkürzen oft die Notenwerte und wickeln sich in kleinen Gegenchören bzw. Gegenrufen ab, so daß hier sogar die zu Anfang des XVII. Jahrhunderts beliebten »Echos« unmittelbar vorbereitet sind. Das mittlere Sätzchen ist mit dem ersten durch gleiches Kopfthema (figurierter Cantus firmus) eng verbunden, während es fast durchwegs mit einem dreistimmigen Oberchor besetzt ist und eine vorwiegend polyphone Struktur aufweist; die melodischen Linien werden hier reichlich mit note negre durchsetzt, welche entweder eine Figur melismatisch auszieren oder einen syllabisch unterlegten Text tragen und dabei sich gerne zu einem rhythmisch betonten Mittelabschnitt verdichten. Der Gestaltung nach, die ja trotz der Themenverwandtschaft den überwiegenden Eindruck schafft, ist also die Form a—b—a durchgeführt. Die Tonsprache ist sehr knapp. Auf engstem Rahmen spielt sich da ein ungemein reiches, von Musikalität sprühendes Leben ab; klanglich und noch mehr rhythmisch sind die Tonsätze von einem prickelnden Reiz; doch nicht in den Rhythmen an sich, sondern in der Art der Verwendung liegt das Besondere. Für einen Vergleich können nur Meister von einer spezifisch rhythmischen Begabung wie Lasso und Hans Leo Haßler in Betracht kommen. Aber Kerles Tonsätze werden weder von Lassos Cantiones trium vocum (Magn. op. mus. Teil I) oder von Haßlers Cantiones sacre (1591) erreicht, noch von des letzteren »Neuen teutschen Gesängen« (1596) überboten, die übrigens gleich den allenfalls zu einem rein musikalischen Vergleich heranzuziehenden Villanellen bereits in einer anderen ästhetischen Sphäre liegen. Was Kerle in diesen Responsorien geschaffen hat, ist eine Kleinkunst von einzigartiger Köstlichkeit, die eine Fülle von rein musikalischen Bildungen und formalen Entsprechungen mit ausdruckshaltigem Stil verbindet und dazu ein spirituell gerichtetes rhythmisches Spiel sowie eine lebhafte Freude an Klangfarbenkontrasten dareinmischt. Die leichten, schmiegsamen Stimmen der Kantoreiknaben sind es offenbar gewesen, welche in Kerle hier diesen Erfindungsreichtum hervorgelockt haben und ihn neue Wege gehen ließen.

Von den Hymnen steht eine ganze Anzahl deutlich unter dem Einfluß jener seelischen Verfassung, aus der die Responsorien geboren sind. Überraschend, wenn auch nicht immer ganz neu, ist an ihnen vieles, das hier nur in den Hauptzügen angedeutet werden kann. Z. B. im Hymnus

[1] Andere große zyklisch angelegte Werke, die auch noch aus biographischen Gründen Kerle nahestehen (Aufenthalt in Augsburg und Prag), sind: Franziscus Sale, Officia Missalia, Introitus, Alleluia und Communiones usw., Tripertitum opus 1594—96 (Maldeghem, Trésor mus., A. Mus. rélig., IV u. V, 1868 u. 1869), und das sicher von dem Vorigen beeinflußte Werk Christian Erbach, Modorum sacrorum tripertitorum etc. sive Introitus, Alleluia et Communiones, Dillingen 1604—1606.

00064330

auf St. Benedikt, den Ordensstifter (Nr. 5), ist der Cantus firmus, entsprechend der textlichen Grundlage als Reimdichtung, in die musikalische Form a—b—c—a gekleidet; das ist dem Komponisten Anlaß, nun auch in der mehrstimmigen Vertonung der ersten Strophe dieselbe Liedform beizubehalten und also den polyphonen Anfangsabschnitt am Schluß zu wiederholen; in der dritten Strophe aber umgibt er den in nota quadrata und Semibrevenwerten erscheinenden Cantus firmus mit einem durchimitierten Tonsatz ohne Reprise. Der Hymnus auf Mariä Verkündigung (Nr. 6) hält für die ganze erste Strophe einen Basso ostinato fest, der auf Baß und Tenöre verteilt ist und dessen Einsätze in der Folge d—(d)—a—D sich wiederholen. Derselbe Hymnus auf das Fest Mariä Unbefleckte Empfängnis vertont (Nr. 22), bringt in der ersten Strophe zunächst einen sechsmal wiederkehrenden Pes und dann noch einen ähnlich gearbeiteten Mittelteil. Im Dreifaltigkeits-Hymnus (Nr. 11), Vers 2, ist der Cantus firmus leicht abgebeugt, um dadurch zu repetitiv durchimitierten Chorgruppen zu gelangen. In den Hymnen auf Mariä Verkündigung (Nr. 6) und Kirchweih (Nr. 8) ist für Strophe 2 eine Besetzung mit 2 Diskanten und 2 Alten gewählt; die auf solch engem Stimmenbereich wiederholten musikalischen Perioden erwecken den Eindruck einer eigenartigen, aus sich stets neu gebärenden Formgebung. Harmonisch lebhaft sind besonders der Hymnus auf Fronleichnam (Nr. 12) Strophe 2, und auf Mariä Heimgang (Nr. 15). Rhythmisch ausgezeichnet sind vor allem die Hymnen auf St. Afra (Nr. 14) durch reservatamäßige Gestaltungen z. B. beim Worte »dämon«, ebenso auf Pfingsten (Nr. 10) durch den extatischen Ausdruck der Figuren, auf Unbefleckte Empfängnis Mariä (Nr. 22, hier nur die Strophen 2, 4 und 6; vollständig mit den Strophen 1—7 in das Motettenbuch 1575 aufgenommen), Strophe 2, durch einen Mittelteil mit Durchführung des Motives . Das kompositorische Schaffen aus dem Textinhalt heraus ist besonders deutlich zu erkennen im Hymnus auf Christi Himmelfahrt (Nr. 9), wo die Worte »victor« durch Tripeltakt und »Oramus« durch homophonen Strophenanfang als feierlichen Gebetsausdruck hervorgehoben sind; derselbe Tonsatz kehrt nun im Fronleichnams-Hymnus II »Sacris solemniis« (Nr. 12; hier als Gesang zur Expositio Sanctissimi bestimmt!), wobei aber die beiden vorgenannten ausdruckshaltigen Züge ganz beziehungslos zum Text sind; der Tonsatz ist also für den ersteren Text geschaffen. Während sonst der Hymnenstil mehr einen feierlich-pathetischen bzw. objektiv liturgischen Charakter einhält, sind in diesem Vesper-Jahreszyklus reservatamäßige Züge sehr häufig eingestreut. Insgesamt also sind die Hymnen in einer sehr reich variierenden Tonsprache wiedergegeben.

Dazu kommt noch eine weitere Besonderheit: Hier sind die unter den Frühwerken besprochenen Hymnen aus der Publikation 1558 eingestellt (Nr. 1, 3a, 17, 18 und 19). Ferner sind Tonsätze des erwähnten Augsburger Benediktinischen Anonymus eingereiht (Nr. 3b, Hymnus; Nr. 4, Hymn.; Nr. 9, Antiphon zur Auffahrtszeremonie an Christe Himmelfahrt; Nr. 12, Responsorium; Nr. 16, Hymn.; Nr. 19, Resp. und Nr. 23, Resp.); Kerle hat sie also in feinfühliger Rücksichtnahme auf das ihm befreundete Stift und den offenbar dort in bestem Ansehen fortlebenden Tonsetzer sowie in edler künstlerischer Toleranz gegen einen älteren Stil auch weiterhin noch gelten lassen. Noch mehr! Einige Tonsätze des Anonymus hat Kerle, wie sich wohl einwandfrei ergibt, nachgebessert (Nr. 4, Strophe 1; Nr. 13, Strophe 1 und 2; Nr. 22, Resp. und Hymn.-Strophe 1; Nr. 22, Resp. und Nr. 23, Hymn.-Strophe 1). Endlich finden sich noch ein paar Hymnen, die entweder aus einer früheren Zeit Kerles stammen oder (sicher unbewußt und nur veranlaßt durch die Beschäftigung mit den Tonsätzen des Anonymus) in einem historisierenden Stil geraten sind (Nr. 9, Hymn.; Nr. 20, Hymn.-Strophe 1 und 2). Gegen Schluß des Vesper-Jahreszyklus häufen sich also die aus dem Hymnenbuch 1558 entlehnten oder von fremder Hand übernommenen Bestandteile. Es mag wohl sein, daß Kerle mit der Vertonung der Vespertexte vor allem in seinen beiden letzten Augsburger Jahren beschäftigt war, in denen nur das Motettenbuch 1575 veröffentlicht wurde, und daß er sich,

00064330

als ihm ein ferneres Verbleiben in Augsburg verleidet worden war, zu einem raschen Abschluß der Arbeit genötigt sah. Doch sei dem wie immer, zumeist gerade durch diesen Umstand sind uns die älteren und für die Kenntnis von Augsburgs früherem Musikleben so interessanten Tonsätze erhalten geblieben.

In dem Vesper-Jahreszyklus sind also bewußt stilistische Gegensätze einander gegenübergestellt, einmal der bewegliche Responsorien- und der pathetische Hymnenstil, sodann in den Hymnen der antiquierte Stil des Anonymus und Kerles Schreibweise aus seiner Frühzeit und seiner Hochblüte. Es dürfte unter den musikalischen Denkmälern, d. h. unter den großen, einen einheitlichen Titel tragenden Werken nur eines Meisters, nur selten eines zu finden sein, das eine so eigenartige Zusammensetzung aufweist wie das vorliegende. Ein Hauptgesetz des ästhetischen Empfindens und Genießens, künstlerischer Kontraste sich bewußt zu werden, das uns aus der älteren Kunst in anderen Formen so mannigfaltig entgegenleuchtet, ist hier in einer für die musikalische Kunst eigenartig reizvollen, aparten Weise vertreten. Dieses Verhalten hier ist nicht ohne Parallele auf anderen Kunstgebieten, indem z. B. in gotische Architekturen Renaissance-Einbauten gemacht wurden; in Augsburg, das in der Vermittlung der Renaissancekunst bekanntlich eine führende Rolle einnahm, ist solches nirgends so sehr der Fall wie eben bei St. Ulrich.

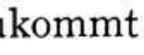
4. Spätwerke.

Durch die Wendung des Schicksals, welche sich in Augsburg ergeben hatte, wurde Kerle wieder in die Unrast des Lebens verstoßen. Wahrscheinlich hat er zunächst in der schwäbischen Benediktiner-Reichsabtei Kempten gewirkt. Am 28. März 1579 wurde er als Kanonikus in das berühmte Domkapitel zu Cambrai aufgenommen, dem einst auch Dufay und Josquin angehört hatten. Die düsteren politischen Verhältnisse aber trieben ihn, den kaiserlich Gesinnten, schon bald in die Flucht; er und ein Teil des Domkapitels lebten nun in Mons, allbekannt als Geburtsstadt des Orlando di Lasso. Hierauf begab er sich in die Dienste des Kölner Kurfürsten Gebhard Truchseß von Waldburg, eines Neffen seines ehemaligen Gönners. Über der Stadt jedoch, die er betrat, standen bereits wieder neue Gewitterwolken, nicht weniger unheilschwanger, als sie über der Stadt hingen, die er verlassen hatte. Erst die Ernennung zum kaiserlichen Hofkaplan, die unter dem 1. September 1582 erfolgte, bot dem alternden und vielgeprüften Manne wieder den ersehnten Port des Friedens. Da war er zuerst in Wien, und übersiedelte im Frühjahr 1583 mit dem kaiserlichen Hoflager nach Prag. Um aus dem Prager Künstlerkreis nur die berühmtesten Männer zu nennen, Philipp de Monte und Karl Luython aus der kaiserlichen Hofkapelle, sowie Jacobus Handl (Gallus), Kantor an der Johanniskirche, waren seine Kunstgenossen. Hier sah man also vereinigt je einen spezifischen Vertreter des Madrigals, der experimentierenden Instrumentalmusik, der polyphon-römischen (Kerle) und der homophon- bzw. polychoren-venezianischen Kirchenkunst. Es liegt etwas Versöhnendes darin, daß Kaiser Rudolph mehrmals helfend und ehrend den Lebensabend Kerles, seines Begleiters ehedem auf der spanischen Reise, hatte verschönern können. Nachdem der Meister in absentia auf das Cambraiser Kanonikat resigniert hatte, wurde er am 7. Juli 1587 auf das Amt eines »Chantre« oder der »Intendence du choeur etc.« von Mons promoviert. Das Kanonikat bei Heilig Kreuz in Breslau, das ihm vom Kaiser ebenfalls übertragen worden war, hatte er von 1584 (bzw. 1587) bis Anfang 1588 inne. In Prag segnete er am 7. Januar 1591 das Zeitliche.

Allzusehr haben die Wechselfälle des Schicksals und jedenfalls auch viel Krankheit, wovon wenigstens die Familiengeschichte der Kerle in Ypern redet, an des Meisters Schaffenskraft gezehrt. Die etwa 15 Jahre seiner ersten und zweiten Schaffensperiode waren so reich gesegnet; die gut 15 Jahre, die er nach seinem Wegzug aus Augsburg noch zu leben hatte, sind in ihrem künstlerischen

Erträgnis quantitativ weit hinter den berechtigten Erwartungen zurückgeblieben. Im April 1582 hat er vom kurkölnischen Schloß Bilstein aus die von Plantin in Antwerpen prachtvoll gedruckten »Quatuor Missae« veröffentlicht, die sich betiteln: De Beate Virgine, Da pacem Domine, Regina coeli und Ut re mi fa sol la. Das angefügte Te Deum ist mit einigen Veränderungen ein Nachdruck aus der Publikation 1571. Die nächste Veröffentlichung, ein Buch Motetten, folgt erst 1587. Der Komponist trug sich 1589 noch mit dem Gedanken, 5 Messen bei Plantin in Antwerpen erscheinen zu lassen; der Druck kam aber nicht zustande, diese Werke sind wohl für immer verloren.

Als Kerle sich nach längerer Unterbrechung wieder der Messekomposition zuwandte, griff er für drei Werke auf Themen zurück, die er in seiner Frühzeit bearbeitet und in dem bedeutungsvollen Jahre 1562 veröffentlicht hatte. Was an der Formgebung damals noch älterer Herkunft war, ist jetzt aufgegeben: Das Sanctus ist in einheitlichem Satze, ohne Abschnittbildung, durchkomponiert; und nun sind auch zwei Agnus Dei (mit miserere und dona) vorgesehen. Nur in der ausführlicher gehaltenen Friedensmesse ist das Sanctus durch ein dreistimmiges Pleni zerspalten, und die Hexachordmesse hat bloß ein Agnus Dei. Das zweite Osanna fehlt durchwegs; doch ist der Schluß des Benedictus besonders deutlich in der Hexachord- und Friedensmesse durch Ausklang in der Unterdominante bzw. Dominante, auf Wiederholung des Osanna aus dem Sanctus angelegt; gerade bei dem reichen polyphonen Stil, in dem die Messen geschrieben sind, ist eine Wiederholung, die ja Übersicht schafft und Ruhe gewährt, nicht nur gerechtfertigt, sondern sogar willkommen. Neueingeführt ist die Abschnittbildung im Gloria, die jedenfalls wieder nur gewählt ist, um in die Polyphonie Ruhepunkte zu legen und durch andere, geringerstimmige Besetzung eine klangliche Kontrastwirkung zu erzielen; daß diese mit »Domine fili« beginnt und eigentlich der logischen Gliederung des Satzes entgegensteht, dürfte seine Erklärung in der echt lyrischen, auf das rein Musikalische gerichteten Natur des Komponisten finden.

Nach der Verarbeitung des Cantus firmus betrachtet, ist die Marien-Messe wiederum eine Ordinariumsvertonung, jetzt natürlich ohne Tropen; und es ist auch wieder dieselbe Choralmesse wie 1562 zugrunde gelegt (ausgenommen den Sanctus-Anfang bis »gloria tua«, der wohl nur durch einen Gedächtnisfehler, kaum aber einer bestimmten Lokaltradition folgend, aus der gerade für das Sanctus ähnlich beginnenden Missa IX unserer Editio Vaticana entnommen ist). Für das Credo ist die Melodie des jetzigen IV. Choralcredo benützt. — Eine zweite Hexachordmesse zu schreiben, dürfte wohl nur ein auf das rein Musikalische so sorgfältig bedachter und melodisch so ausnehmend begabter Tonsetzer wie Kerle unternehmen. Die Freiheit, mit der er nunmehr der Aufgabe gegenübertritt, ist ungemein fesselnd. Bei dem reichbewegten inneren Leben, das seinen Tonsatz namentlich seit seiner Augsburger Zeit auszeichnet, unterbleiben bereits im Kyrie die großen Dehnungen der Voces musicales und beginnen hier schon die melodischen und rhythmischen Abwandlungen des Hexachordes in reicherem Maße. Die rollenden Figuren sind auf ein Mindestmaß eingeschränkt, und der spielerische Zug, der in der ersten Hexachordmesse ein paarmal hervortrat, ist nun beseitigt. Neu ist die Fortschreitung des Hexachordes in der rhythmischen Form  , wo den Semifusae eine treffliche Anlaufbedeutung zukommt. Das Hexachord erscheint auch gerne in rascher Aufeinanderfolge in zwei benachbarten Stimmen, besonders in den beiden Diskanten, und es wird auch mehrmals enggeführt, wodurch sich Fauxbourdons und damit klärende Klangwirkungen ergeben. So ganz ohne genaueren Seitenblick auf die Vorlage 1562 ist die Kompositionsarbeit aber doch nicht geschehen; denn daß im Gloria und Credo der beiden Messen das in Terzschritten angeordnete Hexachord fast ausnahmslos an denselben Textstellen erscheint, dürfte gewiß nicht reiner Zufall sein. — In den beiden anderen Messen ist der Cantus firmus wieder stückweise verarbeitet; mehrmals wird der in starrer Tonfolge beginnende Cantus firmus schon nach den ersten Tönen figuriert und dadurch der Eintritt des Cantus firmus in seiner reinen Gestalt in wirkungsvoller Weise vorbereitet.

00064330

In der kontrapunktischen Fertigung der kurztextigen Messeteile hat sich Kerle von dem 1562 befolgten Schema freigemacht, ohne sich gerade der oben berührten damaligen Art Palestrinas anzuschließen; er bewahrt vielmehr seine eigene Tonsprache. Der Cantus firmus erscheint fast regelmäßig zweimal und hat damit Teil an dem Wiederholungsprinzip, das in der Polyphonie durch die variierend-repetitive Durchimitation zutage tritt. Das Kyrie I hat zumeist einheitliches Nebenthema; Christe und Kyrie II dagegen variieren hinsichtlich der Zahl der Themen und deren Durchführungen; die Themen sind aber in der Missa Regina coeli unter sich wieder verwandt, und in der Friedensmesse ist vor dem zweiten rhythmisierten Thema wieder eine gedrängt zusammengeschobene Gruppe als Zwischenspiel eingefügt. Die Teile Sanctus usw. zeichnen sich besonders durch klares Hervortreten der variierend-repetitiven Durchimitation aus. In den Agnus-Dei-Sätzen sind die Hexachord- und die Friedensmesse mit einem Kanon ausgestattet, der sich jedoch nur auf die Wiedergabe des starren Cantus firmus bezieht und nur für ein Agnus durchgeführt ist; die Friedensmesse fügt — wie gesagt, gleich den drei anderen Messen — ein zweites Agnus an, hier aber mit achtstimmigem, in polyphone Chorgruppen geteiltem Chor und drittem Altus als Cantus-firmus-Stimme, so daß hier eine gewiß nicht zu häufig vorkommende neunstimmige Vokalbesetzung gegeben ist.

Die langtextigen Messeteile sind polyphon angelegt; an Stelle der 1562 eingestreuten Homophonie finden sich jetzt nur Gruppen mit homophonem Kern und umgebender Polyphonie. Eine eigentliche Abschnittbildung erfolgt im Gloria durch den erwähnten geringstimmigen Mittelteil, im Credo durch ein wesentlich homophones »Et incarnatus«, nach welchem der Tonsatz in geringer Besetzung fortgeführt wird bis zu »Et in Spiritum« bzw. »Et iterum«.

Fast durchwegs ist im fünfstimmigen Satz der Textvortrag im wesentlichen syllabisch; gelegentlich sind Chorgruppen eingestreut, die vier- und noch mehr die dreistimmigen Abschnitte haben reichere melismatische Auszierung. Eine reservatamäßige Ausdeutung des Textes und spezielle Ausdrucksgebung ist im Meßordinarium wie im liturgischen Stil überhaupt nur selten möglich; sie findet sich zuweilen, jedoch mit einer gewissen Zurückhaltung, wie z. B. in der Marienmesse bei »mortuos, cuius regni non erit finis«. Als individuelle Ausdrucksgebung aber, aus der seelischen Verfassung des Tonsetzers geboren und von dem zeitgeschichtlichen Hintergrunde sich abhebend, sind einige Züge der Friedensmesse zu verstehen: die Anfangsworte des Gloria sowie die Schlußbitte des Agnus Dei sind besonders breit ausgeführt; und an Stelle des vierstimmigen Christe, das die Cantus-firmus-Fortsetzung »quia non est alius etc.« bringt und darum die ursprüngliche Fassung darstellt, hat Kerle nachträglich noch ein anderes dreistimmiges Christe komponiert, das in ungemein weichem und eindringlichem Klageton gehalten ist und im Diskant den Cantus-firmus-Anfang »Da pacem etc.« dreimal wiederholt. Angesichts dieser Doppelkomposition sagen wir: sie ist der typische Widerschein eines reservatamäßig auf Ausdrucksgebung bedachten Komponisten; als vaterländisch gesinnte Menschen, die wir nun selbst durch schwerste Erlebnisse hindurchgegangen sind, werden wir aus ganzem Herzen nachfühlen, was Kerle hier in Tönen ausgedrückt hat.

In ganz ähnlicher Weise wie die Friedensmesse bringt das Motettenbuch 1585 einen interessanten Beitrag zur Ausdrucksgebung. Der Hymnus Veni Creator Spiritus, fünfstimmig und strophenweise durchkomponiert, enthält wieder eine Doppelvertonung: Der Strophe 4 »Accende etc.« ist sowohl eine drei- wie auch vierstimmige Fassung gegeben. Ursprünglich hatte Kerle, nachdem er für die drei ersten Strophen den vollen Chor herangezogen hatte, in den zwei nächsten Strophen lediglich einen Klangwechsel beabsichtigt, indem er die Strophe 4 einem tieferen Chor (mit eigens geteilten zwei Tenören, ohne Diskant) und Strophe 5 einem höheren Chor (mit zwei Diskanten der bereits zu Anfang festgehaltenen Besetzung, ohne Baß) zuteilte; die Verwertung des Cantus firmus ist beide Male von derselben Art wie in den übrigen Strophen. Erst nachträglich schrieb er

00064330

die dreistimmige Vertonung, in der hellklingenden Besetzung von Diskant bis Tenor sowie mit viel reicherer Cantus-firmus-Figuration und in leichtflüssigem Satz, so daß nunmehr dem Textinhalt »Accende lumen sensibus, infunde amorem cordibus« ein entsprechender musikalischer Charakter und ein die liturgische Stimmung besser erschöpfender Ausdruck gegeben ist; es bleibt aber bei dieser allgemeinen Zeichnung, die Worte »infirma nostri corporis virtute firmans perpeti« werden in sie einbezogen und finden nicht mehr eine spezielle Hervorhebung. So ist diese Strophe ein neues treffliches Beispiel dafür, wie der liturgische Stil aus dem Text heraus schafft und eine Gesamtstimmung gibt, an eine die Einzelheiten hervorhebende Ausdrucksgebung aber im allgemeinen nur mit einer gewissen Zurückhaltung herantritt.

Hochwertige Ausdruckskunst, erreicht mit den Mitteln des polyphonen Stils, ist enthalten in der Adventsmotette »Gaudete« sowie in den eucharistischen Motetten »O sacrum convivium« und »Adoramus«. In den beiden letzteren, die fünfstimmig sind, hat Kerle das Spezifische, das im Genus des fünfstimmigen Satzes gelegen ist, nämlich die Möglichkeiten einer reicheren Chorgruppierung und besonders der eingehenden Ausdrucksgebung, mit ungemein feurigem Empfinden erfüllt. Die Motette »O sacrum convivium«, die in polyphonen Gegenchören beginnend die demütige Gebetsstimmung in drängenden Ausdruck überleitet und zu lebhaft gesteigerter Rhythmik emporführt, verdient eben um dieser Rhythmik willen noch eine besondere aufmerksame Betrachtung. — In dem gleichfalls fünfstimmigen Psalm 53 »Deus in nomine tuo« steckt eine Inkongruenz. Der Textinhalt, eine zuversichtliche Bitte wider die Feinde, könnte zur Entfaltung von Reservatakunst verlocken; das äußere Gehaben der Komposition ist in der Tat gleich der Reservatamotette, da sie keine Beziehung zur Psalmodie hat, ferner die Abschnitte nicht nach Versen bildet, sondern sogar mehrmals diese polyphon verkettet, und endlich da sie am Schluß nicht die liturgisch gebräuchliche Doxologie anfügt. Während also die Vertonung weit entfernt ist von einer liturgischen Bestimmung, hält sie in der Tonsprache gerade den liturgischen Stil, den Charakter von Kirchenwerken fest. Dieser Zwiespalt kann von einem Komponisten, der so viele glänzende Beweise seines Ausdrucksvermögens gegeben hat, doch kaum beabsichtigt gewesen sein, sondern er hat sich wohl unvermerkt ergeben. Und darum dürfen wir wohl berechtigterweise annehmen, daß dieser Tonsatz in Leidenstagen entstanden ist, daß Kerle hier um einen Ausdruck gerungen hat, wie er seinem gequälten Herzen entsprach; was aber zum Ausdruck gelangt, ist nicht Widerschein seiner Qual, sondern Gebet. Als Dokument von Kerles Seelenleben, als Bekenntniskunst im modernen Wortsinne wird uns darum dieser 53. Psalm um so ehrwürdiger sein.

Das achtstimmige »Si consurrexistis«, das die Polychorie in der I. Pars mehr in leicht polyphoner Verkettung, und in der II. Pars vornehmlich in realen Gegenchören handhabt, ist von hinreißender Pracht und Größe. Mit diesem ausdrucksgesättigten Monumentalwerk schließt das Motettenbuch; fürwahr einen würdigeren Abschluß hätte Kerles Lebenswerk nicht mehr finden können.

Der vierstimmige Satz, wie er uns in dem kleinen Asperges sowie in den umfangreicheren und durchkomponierten Stücken Magnificat und Te Deum begegnet, ist uns längst vertraut. So wie er hier streckenweise erscheint mit der paarweisen Anordnung der Stimmen, der paarigen Imitation, der eingestreuten Homophonie, den einfachen Fauxbourdonsbildungen, im Magnificat selbst mit instrumentalen Baßläufen (daneben allerdings auch mit einer Durchführung eines rhythmischen Motives mit), ist er bereits seit den Konzilspreces festgelegt. Was schon in den Messen 1582 und jetzt in den Motetten in größerem Maße dazugekommen ist, sind häufigere Parallelen in den Außenstimmen und eine stärker bewußte rhythmische Belebung, besonders durch die Figuren mit Semifusae ( ) usw.; jetzt sind auch Fauxbourdons zu einer aufflatternden Bewegung in Fusae mit fortgerissen. — In den sechsstimmigen Schlußteilen des Magnificat und Te Deum hat Kerle noch

00064330

einmal seiner Vorliebe für Cantus-firmus-Arbeiten, für polyphone Umschreibung eines Cantus firmus, einen Tribut gezollt[1].

Nicht mehr deutlicher, als es bisher geschehen ist, könnte gezeigt werden, daß der klassische polyphone Stil der Niederländer — d. h. die chorische Vokalkunst in der hier typisierten Verbindung der Elemente Melodie, Harmonie und Rhythmus — gegen Ende des Jahrhunderts in sich abgeschlossen und aus sich selbst nicht weiter entwicklungsfähig ist. Es war ein Gleichgewichtszustand erreicht worden zwischen den Dimensionen, demzufolge das Ideal des Vertikalen »vollständige Dreiklänge in möglichst klangschöner Disposition« und das Ideal des Horizontalen »schrittweise diatonische Bewegung« heißt[2]. Summa summarum ist dieser Gleichgewichtszustand in schönster Vollendung bei Palestrina erreicht und auch dauernd festgehalten; aber auch Kerle hat ihn für eine Anzahl von Tonsätzen in gleicher Weise erreicht. In der Gesamtsumme aber sind bei Kerle die Gewichtsmaße, um das Bild von der Wage beizubehalten, etwas anders verteilt, soferne dieser sich der Homophonie viel weniger bedient als Palestrina, und dem melismatischen Schmuck, damit aber auch den klanglichen Reibungen mit Durchgangsdissonanzen usw. im Laufe der Zeit wieder mehr Spielraum gewährt. Mit anderen Worten: er ist der klassischen niederländischen Polyphonie bis zum Endpunkt der ihr unmittelbar innewohnenden Entwicklungsmöglichkeit nachgegangen und ist dann bewußt fortgeschritten.

Was aber zunächst weitergebildet werden kann, sind deren einzelne Elemente, auf daß wieder auf neuer Grundlage ein Gleichgewichtszustand, ein neuer idealer Chorstil heranreife. Kerle nun verschließt sich im allgemeinen der zeitgenössischen Chromatik, er gleicht sein kirchentonartliches Empfinden nur mehr oder weniger an die harmonische Dur-Moll-Tonalität an; da ist er zu sehr Liturgiker. Ebenso vermeidet er zu viel Homophonie und bedient sich auch nur selten der Polychorie, welche beide ja die Risse, die in der »richtungslosen« Harmonik klaffen, oft allzu deutlich aufdecken; da ist er eben der geborene Polyphonist. Das rhythmische Element aber und die hier schlummernden Entwicklungsmöglichkeiten greift er auf, entsprechend der rhythmischen Begabung die sich in ihm ja schon früh angekündigt hatte. Konsequent durchmißt er die ganze Linie, die er in den Hymnen 1558 mit einer von Zerrungen noch nicht ganz freien Figuration beginnt, ihn dann zur Ausgeglichenheit des »Palestrinastils« hinführt und weiterhin den Rhythmus als Selbstzweck und als Ausdrucksmittel finden läßt; und schließlich gelangt er — in der eucharistischen Motette O sacrum convivium, Alleluia-Schluß — mit einer gesteigerten Rhythmik in kleinen Notenwerten bis an den Punkt, wo das von der Praxis geforderte langsamere Vortragstempo eine Unterteilung des Taktes notwendig macht und die alte Mensur in unseren modernen $^4/_4$ Takt überleitet. Organisch, ohne Überstürzung geht diese Entwicklung der Rhythmik vor sich; darum wirkt sie auch überzeugend innerhalb der Stilistik Kerles, des Komponisten der Konzilspreces, des »Retters der Kirchenmusik«, daß sie nämlich einer inneren Nötigung des Künstlers entspringt; — und sie wirkt ebenso überzeugend innerhalb des Kirchenstils überhaupt, daß sie hier gut berechtigt ist, weil sie die hier gebotene Mäßigung nicht verletzt.

Erinnern wir uns der Charakteristik des naiven und des inspiratorischen Schaffenstypus! Dem ersteren ist es eigen, daß er die vorhandene Form- und Ausdruckssprache als etwas Gegebenes hinnimmt und zu einer möglichst besten Ausprägung bringt, selbst aber nicht neue Wege eröffnet; seine Werke verraten sorgfältige Hingabe und bedachte Arbeit. Der letztere dagegen ist von neuen Ideen beseelt, überschreitet da und dort die ererbten Kunstgesetze und bricht dem Fort-

---

[1] Auffallend ist die 1582 selten, 1585 aber öfters vorkommende Aufwärtsrichtung der Semifusae ( ), die dem Grundgesetz die Dissonanz nach abwärts aufzulösen, widerspricht. Indes handelt es sich hier mehrmals um offensichtliche Druckfehler; die zweifelhaften Fälle dürfen darum nach der allgemeinen Regel behandelt werden.

[2] Knud Jeppesen, Der Palestrinastil und die Dissonanz, Leipzig 1925, S. 265.

00064330

schritt eine Gasse; er stellt den »genialen Wurf« zuweilen über die technische Ausfeilung und fürchtet nicht gelegentliche Nieten. In Kerle nun reichen sich diese zwei Schaffenstypen die Hände. Das möchte vielleicht zunächst überraschen, solange man die Typen für sich betrachtet. Allein in der realen künstlerischen Erscheinung sind ja die Fähigkeiten so mannigfaltig gemischt und greifen auch die Schaffenstypen so verschieden ineinander über; darin beruht ja auch zum nicht geringsten Teil die Individualität des einen und des anderen Künstlers. Der Grundzug des naiven, rein musikalisch denkenden und der Einschlag des inspiratorischen Schaffenstypus bestimmt also Kerles künstlerische Physiognomie; über der sorgfältigen Arbeit verkennt er nicht den Wert des Neuen, und umgekehrt. Daran bemißt sich auch das innere Verhältnis, in dem Kerle einerseits zu dem stets ausgeglichenen Palestrina und zu dem stets an Musikalität sprühenden, aber oft auch recht unberechenbaren und sorglosen Lasso steht[1].

Seine künstlerische Größe hat Kerle in seinen Werken ja hinreichend bewiesen. Allein gerade, was darin dem inspiratorischen Schaffenstypus angehört, reizt noch zu einer Gegenüberstellung. Kleinmeister entdecken oft Goldlager, vermögen sie aber nicht auch abzubauen; die Großmeister dagegen wissen ihre neuen Gedanken auch stets zu Ende zu führen. Die fortschrittliche Rhythmik, die nun Kerle bringt, taucht nicht als zufälliger glücklicher Fund vereinzelt auf, sondern ist auch in einem großen Werke, dem Vesper-Jahreszyklus, einheitlich durchgeführt; es ist Kerle auch die Kraft verliehen, dieses Neue sofort auch systematisch auszubauen. Er ließ es nicht bewenden mit dem Stadium der Rhythmik, das er in seiner Hochblüte erreicht hatte, sondern besaß auch in seinen alten Tagen noch die geistige Elastizität, darüber hinaus in ein Neuland vorzustoßen.

Mit Recht geschieht es, daß für das Ausmaß der künstlerischen Größe nicht nur die Vorzüglichkeit und Mannigfaltigkeit, sondern auch die Fruchtbarkeit des Schaffens schwer in die Wagschale gelegt wird. In dieser letzteren Beziehung aber hat das Geschick durch große Unterbrechungen der Arbeitszeit und zuletzt durch Lähmung der Arbeitskraft unseren Meister verhindert, gleichen Schritt zu halten mit Palestrina und Lasso; während seiner italienischen und Augsburger Zeit indes hat er auch diese Vorbedingung reichlich erfüllt.

Palestrina und Lasso, als Gesamterscheinung betrachtet, sind von überragender Größe, von säkularer Bedeutung, sie geben einer Kunstepoche den Namen. Wer möchte sich vermessen, einen anderen Meister dieser Zeit ihnen gleichzusetzen! Kerle erreicht sie in einzelnen Werken; als Gesamterscheinung steht er in ihrer Nähe; er steht auf jener Linie, die zwischen diesen beiden Individualitäten liegt. Palestrina ist Abschluß und Krönung der niederländischen Schule römischer Prägung; Lasso ist Abschluß, Vollendung der niederländisch-italienischen Reservatakunst und zugleich Übergang in die neue Zeit. Für die bewußt nationale niederländische Kunst hat nun Kerle teil an einer abschließenden Geltung im Sinne Palestrinas wie an einer Übergangsbedeutung im Sinne Lassos[2].

---

[1] Hier ist noch kurz zurückzukommen auf Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, II. Abt., I. Bd., 5. Aufl., S. 167ff., der im Anschluß an die Messen 1562 Kerle einen Künstler nennt, »dessen Wert Josquin wenig nachsteht«. Dies Lob ist gewiß nicht unverdient. Hier interessiert nun der Schaffenstypus. Und unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, stehen Josquin und Kerle weit voneinander ab. Bezüglich des ersteren siehe die hier einschlägigen Darlegungen von O. Ursprung, Josquin des Prés, Bulletin de la Société »Union musicologique«, VIème année, La Haye 1926.

[2] Über die spätere Geltung Kerles kurz folgendes: Außer von Maternus und Nucius (siehe oben) wird Kerles Name auch von Dedekind und wohl noch einigen anderen alten Theoretikern mit Auszeichnung genannt. Michael Praetorius, Syntagma musicum III (1619), erwähnt von Kerle etwas Philologisch-Grammatikales, nämlich den Gebrauch des Wortes »Moteta in plurali Neutro«. In der Zeit der ersten Palestrina-Renaissance ist Kerles Motettenbuch 1575 z. B. im Musikalienkatalog von St. Peter in München, verfaßt von Kantor Sigmund Auer 1662 und revidiert 1677, aufgeführt unter der Rubrik »Kürchen Gesenger ... den Khnaben zum lehren« (Frdl. Mitteilung von Frl. Dr. B. A. Wallner). Auch die zweite Palestrina-Renaissance hat sich bereits in ihren Anfängen mit Kerle befaßt; davon zeugen u. a. die Ausführungen Burneys über die Messen 1562, die Partituren von Schafhäutl und Ditfurth (Staatsbibl. München) und Proskes Musica Divina. Aber anscheinend je mehr das Urteil Burneys von der musikwissenschaftlichen Literatur beachtet wurde, desto mehr glaubte man, über Kerle hinweggehen zu dürfen (über letzteren Punkt siehe unten Seite XLIII Anm. 1).

00064330

II. Die tridentinische Reform der Kirchenmusik[1].

Schon seit Agazzari (1609), der als erster eine anscheinend bisher nur mündlich bestehende Überlieferung schriftlich fixiert hat[2], erscheint die tridentinische Reform der Kirchenmusik mit dem Namen Palestrina und der Entstehung der Missa Papae Marcelli ursächlich verknüpft; Palestrina galt als »Retter der Kirchenmusik«. Agazzari wird in Italien sofort gefolgt von Banchieri (1609), in Deutschland von Michael Praetorius (1618). Spätere Autoren wiederholen diese Palestrinalegende und versehen sie höchstens noch mit unwesentlichen Änderungen; bei Cressoli (1629) jedoch sieht man deutlich eine bessere historische Beglaubigung, die aus Palestrinas Munde selbst stammt, hindurchschimmern. In Bainis großer Palestrina-Biographie[3] endlich ist sie mit einem imponierenden Aufwand von Gelehrsamkeit eingehend dargelegt und hat auch durch die Erzählung über die drei »Reformmessen« und über die Aufführung im Hause des Kardinals Vitelozzi eine namhafte Erweiterung erfahren. Gegenüber Baini, mit dem die wissenschaftliche Behandlung der tridentinischen Reform der Kirchenmusik beginnt, brachten die Forschungen von Franz Xaver Haberl[4] nicht nur eine außerordentliche Bereicherung des Stoffes, sondern auch eine tiefgreifende Änderung in der Grundeinstellung. Für die Missa Papae Marcelli wurden die beiden ältesten handschriftlichen Quellen namhaft gemacht, die Erzählung von den drei Reformmessen wurde als unkritisch abgetan, an der archivalisch besonders gut belegten Tätigkeit der Kardinalskommission 1564/65 wurde ein ausschließlich in disziplinären Maßnahmen sich auswirkender Charakter hervorgehoben. Zugleich aber wurde durch eine Hyperkritik an der »Legende« von der Missa Papae Marcelli jener Zugang verschüttet, der bereits zu einem Aufgreifen der Stilfrage hätte führen können. Karl Weinmann[5] endlich hat noch eine Nachlese gehalten. Seine Darstellung, welche die bisherigen Forschungsergebnisse und speziell auch hier einschlägige Nebenresultate aus einigen musikwissenschaftlichen Arbeiten mehr allgemeiner Art zusammenfaßt, ist besonders auf den allgemeinen Reformbestrebungen des Papstes Marcellus und seiner Karfreitagsrüge 1555 aufgebaut. Demzufolge sei sicher, daß Marcellus II. »autoritativ eine kirchenmusikalische Reform eingeleitet« habe; und es sei wahrscheinlich, daß die Missa Papae Marcelli 1555 entstanden sei; jedoch habe Palestrina mit ihr »keinen neuen Stil« schaffen wollen,

---

[1] Auf die Choralreform, welche verhältnismäßig schon bald einsetzt, indes bereits außerhalb des Rahmens unserer Untersuchungen liegt, sei zur Ergänzung des Fragenkomplexes, der das spätere 16. Jahrhundert beschäftigte, nur im allgemeinen verwiesen.

[2] Die Vorrede von Agazzari zu seinem zweiten Buch Motetten siehe in dem Aufsatz O. Ursprung, Palestrina und Palestrina-Renaissance, Zeitschrift für Musikwiss., VII (1924/25), S. 522.

[3] Giuseppe Baini-Franz Sales Kandler, G. Pierluigi da Palestrina, Leipzig 1834. — Bei Nennung des Namens Baini konnte man mehrmals die Neueren die Achseln zucken sehen. Und doch zeigt sich immer deutlicher, daß »dieser ausgezeichnete Mann«, wie ihn sein Freund Frh. von Bunsen einmal nennt, mit einem ungemein feinen Sensus historicus, einem echten Spürsinn für das Auffinden der Probleme, und einer glänzenden Kombinationsgabe ausgestattet war. Nur ist schade, daß letztere nicht von einem gleich großen Maße nüchterner Selbstkritik in den gebührenden Schranken zurückgehalten war und darum nicht immer haltmachte vor jenem Punkte, wo sie in Phantasien ausarten konnte. Gerade die Frage der tridentinischen Reform gibt ihm wieder mehr recht.

[4] Franz Xaver Haberl, Die Kardinalskommission von 1564 und Palestrinas Missa Papae Marcelli, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1892.

[5] Karl Weinmann, Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik, Leipzig 1919.

00064330

sondern der Ausdruck »novo modorum genere« im Messenband 1567 beziehe sich nur auf des Meisters Rückkehr von der Madrigalkomposition wieder zum kirchenmusikalischen Schaffen.

Das ist in den Hauptzügen der gegenwärtige Stand der Frage, deren Lösung man, ohne Kerle und seine Konzilspreces usw. auch nur zu erwähnen, versucht hatte.

Eine Monographie über Jacobus de Kerle darf sich nicht der Verpflichtung entbunden erachten, die Frage nach der tridentinischen Reform der Kirchenmusik in ihrem vollen Umfange noch einmal aufzugreifen; diese ist sogar jene übergeordnete Frage, zu der die Betrachtung der Werke Kerles notwendig hinführen muß[1]. Dabei hat sie zur Sicherung des eigenen Untersuchungsganges die bisherige Darstellung nach ihrer positiven wie negativen Ergebnisseite zu beleuchten, der undichten Stellen in dem Gefüge von beglaubigten Tatsachen und abgeleiteten Folgerungen sich bewußt zu werden und nicht zuletzt die großen Lücken in der bisherigen Darstellung zu erkennen. Für sie ist es notwendig geworden, erst wieder den Boden zu sichten, bevor sie ihr neugewonnenes Material entfalten und namentlich auch die Stilfrage wieder in das Gesamtbild einstellen kann. Und nachdem der Stand der Frage bereits kurz skizziert ist, besteht für sie das Bedürfnis und die Möglichkeit, in ihren Darlegungen sofort eine thetische Haltung einzunehmen. Nachdem ferner die musikalischen Eigenschaften und Tendenzen der Konzilspreces bereits in den stilistischen Untersuchungen über die Werke Kerles eingehend dargelegt sind, darf die Darstellung hier zunächst auf lange Strecken einfach dem historischen Gang der Ereignisse folgen.

1. So groß auch die Begeisterung des Humanismus für die musikalische Kunst stets gewesen ist, hatte eine klassizistische Richtung doch allmählich eine gespannte Atmosphäre geschaffen. Man verlangte »vom Tonsetzer auch Berücksichtigung der sprachlichen Elemente (Quantität, Akzent, Deklamation usw.), ohne zu begreifen, daß gerade die alte Gesangspolyphonie ganz anderen Kunstgesetzen folgte und durch ihre tektonische Formgebung überhaupt gar nicht geschaffen war, das Textwort in der geforderten Strenge herauszuheben, kurz, daß philologische Pünktlichkeit jedenfalls nicht das erste ihrer Stilgesetze sein konnte. Aber man steifte sich nun einmal auf die gegenteilige Ansicht, ermittelte »Barbarismen« zuhauf in den besten Tonsätzen der Zeit und kam so zu ihrer Verurteilung. Bestärkt wurden solche Scharfrichter freilich unbeabsichtigt durch die Musiker selbst, die — von einzelnen mittelalterlichen Versuchen abgesehen — seit Celtes wieder das Problem der Musica rhythmica mit Eifer aufgegriffen und damit positive Unterlagen boten. In ihnen aber dämmerte schon, was später Vicentino und Andere bestimmt aussprachen, die Idee einer individualisierenden Worttonkunst, der eigentliche Demiurg, der im verborgenen wirkte, den ganzen philologischen Feldzug gegen die polyphone Gesangsmusik aufgerufen hat. So entpuppt sich der Klassizismus durch seine Antipathie gegen die sprachwidrigen »Künste« der alten Schule schon hier, wie er ja auch zur Lebensform einer neuen Weltanschauung geworden war, fast unversehens als der wahre Träger der modernen Musikauffassung«[2]. Schon im frühen 16. Jahrhundert hatte dieser »philologische Feldzug gegen die polyphone Gesangsmusik« begonnen. Bernardino Cirillo, weder theoretischer noch praktischer Musiker, ist mit seinem Briefe aus Loreto 1549, auch im Druck veröffentlicht 1564 (und 1567?), einer der besonders charakteristischen Rufer im Streit[3]. — Aber eine solche nach dem Herzen des Humanismus geregelte Textbehandlung bildete nur die notwendige »Vorstufe« zur Erfassung des Wortsinns und damit für die ästhetische Wirkung der Musik, die in der Auslösung von Affek-

---

[1] Anscheinend hat das Urteil Burneys (Vol. III, pag. 312), Kerles Messen 1562 seien »trocken und uninteressant«, die nachfolgenden Generationen davon abgehalten, Kerles Werke in den Kreis ihrer Untersuchungen einzubeziehen. Darüber wurde Kerle auch als Komponist der Konzilspreces vernachlässigt und seine Bedeutung für die Lösung der Frage nach der tridentinischen kirchenmusikalischen Reform solange verkannt.

[2] Theodor Kroyer, in der Einleitung zu Gregor Aichinger, Ausgewählte Werke, D. T. B. X, 1, S. XXXIXff. Siehe auch Raphael Molitor, Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom, I. Bd., 1901.

[3] Nach Eitner, Quellenlexikon I, S. 450, und Baini-Kandler, Palestrina, S. 19; in letzterem Buche ist der Briefschreiber Cirillo Franchi genannt.

00064330

ten beruht. In dieser einseitigen Betonung des Affekts-, Gefühlsgehaltes der Musik, als ihres schlechthin einzigen ästhetischen Wertes erschöpft sich die ganze Musikästhetik der Renaissanceperiode. Prinzip und Einzelheiten der antiken Affektenlehre, wie sie sich besonders bei den Neuplatonikern ausgebildet hatten, waren der Musikanschauung des Mittelalters selbstverständlich nicht fremd gewesen. Aber eben in der ausschließlichen Hervorhebung der Affektenlehre vollzieht sich seit 1500 auf dem Gebiete der ästhetischen Anschauung der Umschwung zum modernen Musikideal. Mit dem Wort »Musica reservata« ist in Kürze das Ideal gekennzeichnet, das in dieser Beziehung dem modernen Menschen des 16. Jahrhunderts vorschwebt[1]. Das Verlangen nach Erfassung des Textsinnes und nach dem Ergriffenwerden durch die musikalische Ausdruckskunst, diese humanistische Einstellung also ist es, die als Leitstern dauernd über der ganzen Reformarbeit schwebt und dem mehrfachen musikalischen Geschehen die Einheitlichkeit der Linie sichert.

Als um die Mitte des 16. Jahrhunderts die Stilwende immer größere Kreise zog und immer mehr Kantoreien, selbst in Städtchen wie Orvieto, reorganisiert wurden, war auch die kirchenmusikalische Frage immer dringlicher geworden. Und als die Kurie daran ging, das religiöse Leben neu aufzubauen und kirchliche Disziplin und gottesdienstliches Verhalten von Mißbräuchen zu reinigen, konnte die Kirche eine offizielle Stellungnahme zu einer kirchenmusikalischen Reform nicht umgehen.

In den Motu proprio vom 15. August 1553, mit dem die päpstliche Kapelle von 33 Mitgliedern auf 24 reduziert wird, hat sich Papst Julius III. zu den Worten veranlaßt gesehen, er wolle mit dieser Maßnahme verhüten, »daß die bisher allgemein als erste anerkannte päpstliche Kapelle bald die letzte und schlechteste sein würde«. Es hat diesen Worten an Schärfe nichts gefehlt. Aber bereits zwei Jahre darauf, am Karfreitag 1555, mußte Papst Marcellus II. dem Sängerkollegium wieder eine ernste Rüge über seine schlechten und dem Charakter des Tages widersprechenden Leistungen erteilen; er sprach sie mündlich aus und drang auf einen Vortrag mit einer inhaltsgemäß geziemenden bzw. modulierten Tongebung (»rei condecentibus vocibus«) und auf Textdeutlichkeit. Aus den Worten des Papstes Julius, wenigstens wie die mehr allgemeine Ausdrucksweise nahelegt, spricht vielleicht mehr die Sorge um die rein musikalische und ausdrucksbetonte Ausführung und den künstlerischen Ruf seiner Kapelle; immerhin stehen die zahlreichen Entlassungen hier in einer merkwürdigen Parallele zu den Entlassungen im Jahre 1565. In eindeutiger Weise ist die Karfreitagsrüge von dem ins Kirchenmusikalische übersetzten Musikideal des Humanismus diktiert; Marcellus, der sich bereits in jungen Jahren der Freundschaft erlauchter Humanisten erfreuen durfte, erweist sich auch auf dem päpstlichen Thron als Anhänger der humanistischen Kunstauffassung. Es erwähnt aber weder das Motu proprio noch der verhältnismäßig ausführliche Bericht über diesen Karfreitagsvorfall auch nur eine Silbe von Kompositionsprinzipien, von dem Verlangen nach anderen Kompositionen oder einem anderen Stil oder ähnliches (und tatsächlich wurden in der päpstlichen Kapelle, laut Bainis Buch, noch bis 1586 z. B. die Lamentationen von Carprentas gesungen wie bisher). Man wird die beiden Ereignisse aus den Jahren 1553 und 1555 nicht voneinander trennen dürfen; sie stellen beide unzweifelhaft das Vorspiel zur kirchenmusikalischen Reform dar, und sind doch wieder nur Glieder in der langen Kette von Klagen und Wünschen, Reform- und Fortschrittsgedanken, mit welchen die damalige Zeit sich so reichlich beschäftigt hat.

Die bisherige Darstellung, nicht bedacht des Hintergrundes jener humanistischen Kunstanschauungen, sieht die Karfreitagsrüge in einer stärksten Vergrößerung und einzigartigen Sonderbedeutung; sie läßt sie im stillen fortwirken, bis auf dem Konzil und durch die Kardinalskommission wieder greifbare Ereignisse, und zwar als unmittelbare Folge der Karfreitagsrüge, zutage treten. Diese vermeintlich ereignisarme Zeit von sieben Jahren weiß nun die Kerle-Monographie mit reichstem

[1] Kurt Huber, Ivo de Vento, I. Teil, 1918, besonders S. 95ff.

00064330

musikalischen Leben erfüllt, das im wesentlichen auf die verhältnismäßig kurze Zeit von Ende 1561 bis Mitte 1562 zusammengedrängt ist und so viel Auffallendes enthält, daß dahinter notwendig auch Zusammenhänge besonderer Art gesehen werden müssen. Die Deutung dieses Geschehens ergibt sich, wenn wir die Konzilspreces und den darin zum Ausdruck gelangten Reformwillen im Auge behalten, so wie er bereits biographisch und musikstilistisch festgestellt ist, und um diese nun das Weitere gruppieren. Die Richtigkeit der Deutung erfährt alsbald eine Bestätigung durch mehrere übereinstimmende Züge mit der Tätigkeit der Kardinalskommission 1564/65 (Personengleichheit, Musikaliensendung, Reformangelegenheiten), die so offen daliegen, daß es hier nur einer Verweisung im allgemeinen bedarf.

2. Seit dem zweiten Halbjahr 1561, wie es sich wenigstens errechnet, ist Jacobus de Kerle mit der Vertonung der Konzilspreces beschäftigt. Der Augsburger Bischof Kardinal Otto Truchseß von Waldburg hat ihn damit beauftragt; er ist der an der Kurie höchst einflußreiche und zielbewußte Kirchenfürst, welcher die allenthalben vernehmlichen Pia desideria nun in die Tat umsetzt. Er und Kardinal Carlo Borromeo, der als Humanist schon längst einen ausgezeichneten Namen hatte und sich nun auch auf musikalischem Gebiet immer mehr als scharf umrissene Persönlichkeit enthüllt, und als dritter Kardinal Vitell Vitelozzo reichen sich für das Gelingen der kirchenmusikalischen Reformarbeiten die Hände. Es mußten doch die beiden letzteren förmlich hingerissen gewesen sein sowohl von der Idee, welche Kardinal Waldburg in den Konzilspreces durchführen ließ, als auch von dem Werke selbst, das sie unter den Händen Kerles entstehen sahen. Doch nicht genug damit; als Kerle, wie sich aus der Drucklegung der Konzilspreces ergibt, seine Komposition abschloß, gaben die drei Kardinäle ihren Reformbestrebungen noch einen größeren Umfang, indem sie die Messekomposition und die Stilfrage überhaupt einer Prüfung unterzogen. Zu diesem Zwecke verbinden sie sich auch noch mit anderen Tonsetzern. Wenn auch hierbei — wenigstens vorläufig — nicht an ein unmittelbares »kollegiales« Zusammenwirken, an ein Beisammensein in Form eines Ausschusses zu denken ist, so nehmen sie doch eine speziell gerichtete Fühlung auf und gesellen solcherweise dem Jacobus de Kerle, der Ende Februar 1562 Kapellmeister in der römischen Privatkantorei des Kardinals Waldburg wird und eine fieberhafte Tätigkeit entwickelt, noch Palestrina und Fr. Roussel[1] (auch Rossello, Rossetto oder Il Rosso genannt), vielleicht auch Animuccia als Mitarbeiter bei; ferner beziehen sie, was zunächst überraschen mag, aber mit Rücksicht auf seinen europäischen Ruf und seine frühere römische Stellung sofort verständlich ist, auch Werke des in München weilenden Orlando di Lasso in den Kreis ihrer Arbeiten ein. Das ist nämlich der letzte Sinn jenes einzigartigen Musikalienaustausches zwischen Rom und München, der darum hier in Kürze noch einmal wiedergegeben sei[2]: Am 20. Dezember 1561 bittet Kardinal Waldburg im Namen des Vitelozzo den bayerischen Herzog um Übersendung der „furnemiste gutte stückh des Rolandi de Lasso«; Herzog Albrecht sendet daraufhin Messen und andere (geistliche) Musik, die nicht nur dem Kardinal Vitell, sondern »yedermann alhie . . . vnd sonderlich dem Cardinal Boromeo« so sehr gefallen, daß beide sie abschreiben lassen und in der päpstlichen Kapelle zur Aufführung bringen wollen. Inzwischen, unter dem 14. Januar 1562, hatte Kardinal Waldburg »ain neuw Mess, welche ain singer auss der Bapst. Capell so der Rossetto genannt, komponiert«, nach München gesandt. Im Frühjahr 1562 hat dann Kerle Gelegenheit, den Messenband durch den bayerischen Gesandten Sigmund Viehauser dem Herzog überreichen zu lassen; und unter dem 20. April werden von Trient aus durch Bischof Piccolomini die gedruckten Exemplare der Konzilspreces nach München gesandt. Am 8. November 1562 endlich folgt noch »ain mess die der CapellMaister zu S^ta Maria maggior dise tag gemacht vnd hier fir gutt geacht wirtt«; es ist ein Werk von Palestrina, die Missa Benedicta.

[1] Für das Ansehen Roussels ist sehr bezeichnend das Madrigal, welches Palestrina ihm 1555 gewidmet hatte; den Text desselben siehe bei Ambros, IV, 93[3].

[2] Über den Musikalienaustausch zwischen Rom und München siehe des genaueren in der mehrerwähnten Dissertation des Verf. S 12f. und in seinem Aufsatz Palestrina und Palestrina-Renaissance, Zeitschr. f. Musikwiss., VII, 1925.

00064330

Dieser Musikalienaustausch ist ja weit hinausgehoben über die Interessen einer musikalischen Liebhaberei, er ist von den eben im Gang befindlichen Reformarbeiten eingegeben.

Es gingen auch jedenfalls Aufführungen nebenher. Die Lasso-Messe sollte in der päpstlichen Kapelle gesungen werden, und das wird auch, besonders bei dem Einfluß des Borromeo, des Neffen des Papstes Pius IV., ohne Zweifel geschehen sein; damit ist aber zugleich ausgedrückt, auch der Papst wurde für die Lasso-Messe und die Reformarbeiten überhaupt interessiert. Kardinal Waldburg hatte Ende Februar 1562 »pro ecclesiastica musica«, wie er schreibt, eine Privatkantorei eingerichtet. Warum denn gerade jetzt? Sollte diese wirklich nur die Gottesdienste in seiner Hauskapelle und allenfalls die paar Pontifikalfunktionen in seiner Titelkirche (S^ta^ Maria tras Tevere, seit Konsistorium vom 16. Mai 1562 Albano) verschönern helfen? War sie nicht auch zu einer aktuellen Aufgabe bestimmt, nämlich den Kompositionsstil nach den von der Reform gewünschten Seiten hin zu erproben? Bejahenden Falles wäre hier das Vorbild für die spätere, so berühmt gewordene Probeaufführung im Palaste des Kardinals Vitelozzi gegeben.

München stand dem Reformgedanken gewiß von Anfang an sympathisch gegenüber. Denn schon seit Lassos Berufung 1556 hielt man dort den italienischen Kurs ein; für die Ars sacra war natürlich das römische Vorbild maßgebend, nicht bloß darum, weil Lasso vorher Kapellmeister an der Lateranischen Basilika gewesen war, sondern noch mehr aus dem anderen Grunde, weil München sich der Aufgaben einer Vormacht des Katholizismus bewußt war und an den maßgebenden Vorbereitungen für das kommende Konzil einen nicht unwesentlichen Anteil hatte. Im Zusammenhange mit diesen Vorbereitungen weilte der bayerische Gesandte Dr. Sigmund Viehauser im Frühjahr und Herbst 1562 längere Zeit in Rom und wohnte sogar im Hause des Kardinals Waldburg. Da war er auch Augenzeuge der musikalischen Bestrebungen und konnte darüber seinem Herrn persönlich berichten.

Kerles Arbeiten waren doch recht umfänglicher Art; wir kennen sie bereits, nämlich die Konzilspreces und von den Messen speziell die »Regina coeli«. — Roussel hatte eine neue Messe beigesteuert. Bei den mehreren Namensformen des Autors hatte es zunächst den Anschein, daß dieses Werk verloren gegangen sei; es findet sich aber unter dem Namen »Il Rosso« in Mus. ms. 45, Nr. 3, der Staatsbibliothek München und in Cod. 22, Nr. 6 des vatikanischen Archivs, hier genauer überschrieben mit »Ultimi miei sospiri«. — Über die in letzter Zeit verneinte Beteiligung Palestrinas an der kirchenmusikalischen Reform kann kein Zweifel mehr obwalten, und speziell die Missa Benedicta ist, um mit Baini zu reden, als »Reformmesse« zu bezeichnen. Bei den ausgedehnten Vorbereitungsarbeiten ist es aber nimmermehr zu glauben, daß es mit dieser einen Messe, die erst im Herbst 1562 gefertigt wurde, als die Reformarbeiten schon fast ein Jahr lang im Gange waren, auch schon sein Bewenden gehabt habe. Doch möge zunächst die Feststellung genügen: Ja, es gibt »Reformmessen«.

Rom ist also in den Jahren 1561/62 aufs stärkste von dem Reformgedanken erfüllt und leistet auch gleich intensive praktische Arbeit. Aus dem Zusammenhang ist nicht anders zu denken, als daß diese mit persönlicher Gutheißung des Papstes, aber noch ohne dessen amtlichen Auftrag geschah; denn sonst hätte Kerle in der Vorrede zu seinen Konzilspreces oder seinen Sex Missae einen solchen wohl auch erwähnt, oder es hätte sich das allenfallsige auf eine so ausgedehnte Tätigkeit bezügliche amtliche Schriftstück vorgefunden. Es handelt sich also um die Tätigkeit eines zunächst nur privatim, schon bald aber offiziös arbeitenden Reformerkreises. Doch ist sie, wenn auch nicht eines offiziellen Ansehens teilhaftig, nicht weniger bedeutungsvoll geworden; im Gegenteil: sie schließt das unmittelbare Vorbereitungsstadium der tridentinischen kirchenmusikalischen Reform in sich, sie trägt bereits die Entscheidung für die Konzilsverhandlungen und die Beschlüsse der 22. Session sowie die Richtlinien für die Tätigkeit der Kardinalskommission 1564/65 in ihrem Schoß.

00064330

3. Das Konzil von Trient wurde in seinem letzten Teile am 18. Januar 1562 wieder eröffnet. Zu Anfang der Fastenzeit waren die gedruckten Exemplare von Kerles Konzilspreces eingetroffen. Kardinal Waldburg hatte sie dem Bischof Piccolomini zukommen lassen und ihm ans Herz gelegt »dafür Sorge zu tragen, daß sie von unseren Sängern während der Messefeier gesungen würden« (iniunxit, ut curarem, quod hic a cantoribus nostris inter Missarum solemnia canerentur). Sie fanden aber eine sogar noch besser geeignete Verwendung, indem sie — wie der Komponist selbst in seinen alten Tagen noch (in der Vorrede zu seinen Cantiones 1585) mit freudiger Genugtuung erzählt — »nicht etwa nur einmal, sondern fast jede Woche dreimal an den vom Konzil veranstalteten allgemeinen Bittgottesdiensten aufgeführt wurden«. — Und wir gehen gewiß nicht fehl mit der Annahme, daß sowohl von Rom aus die drei offiziös arbeitenden Kardinäle wie auch der in Trient anwesende Petrus de Soto, der Textautor der Preces, die Konzilsväter über ihre Stellung in der kirchenmusikalischen Frage, ihre Bestrebungen und Arbeiten und Beobachtungen unterrichteten, — als ein Echo darauf dürfen wir den Brief des Bischofs Aiala an Kardinal Borromeo vom 13. September auffassen, der besonders auch die Musik als Verhandlungsgegenstand erwähnt, — und daß sie die eigens abgestellten päpstlichen Sänger[1] und die Trienter Kantorei mit »Reformmessen«, darunter vielleicht sogar mit der Missa Papae Marcelli, versorgt haben.

Welchen Gang die Konzilsverhandlungen über Kirchenmusik genommen haben, ist hinlänglich bekannt und sei darum hier nur in den Hauptzügen wiedergegeben. Freilich erfährt das Bild hier durch die Einfügung zweier früher nicht gekannter musikgegnerischer Propositionen eine nicht unwesentliche Veränderung.

Die Konzilsväter hatten sich am 20. Juli 1562 dahin geeinigt, die kirchenmusikalische Frage den Beratungen über die »abusus in sacrificio missae« einzugliedern und diesen gesamten Gegenstand durch einen Ausschuß vorbereiten zu lassen. Es wurden neun Canones aufgestellt, von denen der achte die Kirchenmusik betrifft. In der Ausschußsitzung vom 10. September kam nun die Kirchenmusik mit zur Sprache. Dieser VIII. Canon also lautet: »Verum ita cuncta moderentur, ut missae, sive plana voce (d. h. missae lectae, ohne Gesang) sive cantu (d. h. mit Choralgesang) celebrentur, omnia clara voce matureque prolata: in audientium aures et corda placide descendant. Quae vero rithmis musicis atque organis (d. h. mit polyphoner Musik und Orgel) agi solent, in iis nihil prophanum, sed hymni tantum et divinae laudes intermisceantur . . . Tota autem haec modis musicis psallendi ratio non in inanem aurium oblectationem erit componenda, sed ita ut verba ab omnibus percipi possint, utque audientium corda ad coelestis harmoniae desiderium beatorumque gaudia contemplanda rapiantur.« In der Ausschußsitzung vom 14. September brachte der Sekretär den Beschluß über die Mißbräuche bei der Feier der heiligen Messe in der von der Majorität vorgeschlagenen Fassung zur Verlesung; sodann folgte Abstimmung und Approbation. Aus der 22. Sitzung, die am 17. September stattfand, ging das durch den Ausschuß vorbehandelte Dekret in folgender Fassung hervor: »Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur, item saeculares omnes actiones, vana atque adeo profana colloquia, deambulationes, strepitus, clamores arceant [sc. ordinarii locorum], ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit.«

Es hatte aber auch an gegnerischen Stimmen nicht gefehlt. Die Protokolle, geführt von dem auditor rotae Gabriel Paleotto, berichten hierüber in folgenden Worten: »De musica in divinis agenda, tametsi aliqui eam potius in ecclesiis damnarent, reliqui tamen, et praesertim hispani eam omnino ex antiquissimo catholicae instituto ad excitandum fidelium in deum affectum retinendam cen-

---

[1] Über päpstliche Sänger, welche sich in Trient befanden, siehe Baini-Kandler, a. a. O., S. 44. — Nach brieflicher Mitteilung (d. d. 6. XII. 1910) von Herrn Univ.-Prof. Dr. J. Susta in Prag fanden sich in den von ihm durchgearbeiteten Konzilsakten nur einige Notizen über den Gehalt einiger päpstlicher Sänger, aber nicht auch deren Namen.

00064330

suerunt, modo lascivia petulantiaque vacaret et quoad fieri posset verba canentium ab audientibus intelligerentur.« Tatsächlich nahmen zwei Compendia über die »Abusus circa missae sacrificium«[1], die wohl für die Verhandlungen im Ausschuß, aber kaum mehr für die 22. Sitzung selbst vorbereitet waren, die mehrstimmige Musik sehr scharf aufs Korn. In dem ersten derselben war eine Proposition aufgestellt, die es auf eine Beseitigung des mehrstimmigen Gesanges zur Messe abgesehen hatte und als verstärkendes Argument für eine solche Maßnahme die der weltlichen Musik entlehnten Themen anführte; sie besagt: »Item animadvertendum, an species musicae, quae nunc invaluit in figuratis modulationibus, quae magis aures quam mentem recreat et ad lasciviam potius quam ad religionem excitandam comparata videtur, tollenda sit in missis, in quibus etiam profana saepe cantantur, ut illa *della caccia* et *la bataglia*.«. In dem zweiten Compendium ist eine Einschränkung in der Verwendung der Kunstmusik überhaupt oder wenigstens eine Schmälerung des rein Musikalischen in Vorschlag gebracht; hier hat die Proposition folgenden Wortlaut: »Species quoque musicae in divinis officiis reducatur ad normam, quam praescripsit Joannes XXII. in Extravag. de vita et honestate clericorum vel ita cantetur, ut verba magis quam modulationes intelligantur.« Es hat also doch Kämpfe gekostet. Nach fast einem Jahre zittern sie noch einmal nach.

Die neuernannten Kardinallegaten Giovanni Morone (Bischof von Palestrina) und Bernardo Navagero hatten nämlich für die 24. Sitzung u.a. auch einen Canon (Nr. III) vorbereitet, der lediglich das im Dekret der 22. Sitzung ausgesprochene Verbot der »canti e suoni scandalosi« stärker betont wissen wollte; in richtiger Erkenntnis der Dinge war ihnen daran gelegen, bereits eine »musica troppo molle« von der Kirche fernzuhalten. Die kaiserlichen Gesandten erhielten am 10. August 1563 hiervon Mitteilung. In kürzester Frist, bereits am 23. August, erfolgte das Antwortschreiben des Kaisers an seine Legaten; offenbar in der Erinnerung an die vorerwähnten musikgegnerischen Anträge und in der Befürchtung neuer Kämpfe stellte sich der Kaiser schützend — nicht rettend, wie übertriebenerweise gesagt worden war — vor die gefährdete polyphone Kunst und drückte zum III. Canon den Wunsch aus, mit dem Verbot der »zu weichlichen Musik« möge aber nicht der Figuralgesang ausgeschlossen werden, »da er oft eine Anregung zur Frömmigkeit sei«. Daraufhin ruhte die Angelegenheit; die Wiener Befürchtung war offenbar grundlos gewesen; weder die Worte der 22. Sitzung noch jene des in Vorschlag gebrachten Canons wurden weiter urgiert. In der 24. Sitzung selbst, die am 11. November 1563 tagte, fand Franziscus Richardotus, episcopus Atrebatensis (François Richardot, Bischof von Arras), wärmste Worte für die mehrstimmige Musik[2]. Nach Humanistenart geht er aus von der musikalischen Betätigung des Propheten Elisäus und des Königs David, spricht dann von der Musik als »admirabilis et concors doctrinae, religionis et disciplinae concentus« und wendet sich schließlich an die Konzilsväter mit den Worten: »Hanc itaque, Patres, musicen, rei publicae nostrae inprimis congruentem, quaeque omnes ecclesiae regundae modos ac numeros continet, in usum restituite.« Im 12. Kapitel über die Reform, ebenfalls vom 11. November, wird nun die Durchführung der nötigen Maßnahmen für die gottesdienstliche Ordnung und für eine geziemende Kirchenmusik (»Caetera, quae ad debitum in divinis officiis regimen spectant, deque congrua in his canendi, seu modulandi ratione quae necessaria erunt,« etc.) der Diözesansynode bzw. dem Ordinarius übertragen. In diesem Punkte ist also eine bereits von der 22. Sitzung ausgesprochene Bestimmung wiederholt. Für die Nonnenklöster jedoch wird in dem »Decretum de reformatione monialium«, vom 20. November

---

[1] Concilii Tridentini Diariorum, actuum, epistolarum, tractatuum Nova collectio, tom. VIII. ed. Steph. Ehses, Friburgi 1919, pag. 918 und 922. — Zu den in der ersten Proposition zitierten weltlichen Tenores siehe besonders Baini, Palestrina, Roma 1828, I, pag. 139 und 142. Zur vollen Kennzeichnung dessen, was die zweite Proposition zum Ausdruck bringt, ist bezüglich des Dekretales von Papst Johann XXII. zu verweisen auf O. Ursprung, Der vokale Grundcharakter des diskantbetonten figurierten Stils, Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel 1924, Leipzig 1925, S. 370f. Die dort vertretene Auffassung wird Herr Priv.-Doz. Dr. J. Handschin (Basel) in einer seiner nächsten Publikationen durch Beobachtungen an dem Verhalten der alten Theoretiker bestätigen bzw. ergänzen.

[2] Concilii Tridentini Diariorum etc., tom. IX., ed. Steph. Ehses, Friburgi 1924, pag. 1001s.

00064330

1563, eine Enthaltung von der Figuralmusik nahegelegt, vielleicht darf man sogar sagen, ein absolutes Musikverbot aufgestellt[1]; die Worte des Decretes lauten: »Vocis modulatione atque inflexione aliove cantus artificio, quod figuratum vel organicum appellatur, tam in choro quam alibi abstineant.«

Das Wort von den »molliores cantus et symphoniae« findet nur noch in der 25. und letzten Sitzung in der zusammenfassenden Schlußrede des Bischofs Hieronymus Ragasanus einen leisen Nachklang.

Das verleiht nun der Behandlung der kirchenmusikalischen Frage den speziellen Charakter: Das humanistische Musikideal, dem schon längst eine kirchliche Prägung gegeben worden war, bestimmt auch hier den Tenor in den Verhandlungen. Von Anfang an, bereits in dem VIII. Canon der Ausschußsitzung vom 10. September 1562, tritt es in seiner reinsten Gestalt entgegen; das Dekret der 22. Sitzung hebt dazu noch ein negatives Kriterium kirchlicher Tonkunst hervor, das »lascivum et impurum«, welches dem kirchlichen Geiste feindlich gegenübersteht. Der III. Canon der Vorarbeiten zur 24. Sitzung weist noch deutlicher warnend auf jene Stelle hin, wo eine Abbeugung der strengeren Haltung kirchlicher Musik beginnt. Der Tenor selbst wird aber in dem kaiserlichen Antwortschreiben und in der Rede des Bischofs Richardot noch einmal stark zum Erklingen gebracht. Das humanistische Musikideal und die für Kirchenkunst notwendigen näheren Umschreibungen dazu sind so einheitlich zusammengeschlossen wie in einer streng geformten Fuge das Thema und sein Kontrasubjekt. — Die Konzilsväter konnten und mußten sogar zu diesem humanistischen Musikideal, zu dem modernen Standpunkt sich bekennen, weil hier zugleich die ewig gültigen Grundgesetze für jegliche Vokalkomposition gegeben sind, die wiederum den Rahmen bilden für eine kirchliche Tonkunst überhaupt. — Es spricht das Urteil der Konzilsväter von dem, was die Liturgie unmittelbar berührt, und bleibt stehen an jenen allgemeineren Kriterien, die offen daliegen und auch vom musikalischen Laien unmittelbar erfaßt werden; sie vermeiden aber bewußterweise die Erörterung rein musiktechnischer Probleme.

Es hieße blind sein gegenüber beglaubigten Vorgängen, wollte man jener Schönfärberei, es habe keine Gefahr für die mehrstimmige Kunst bestanden, noch länger beipflichten. Eine Beunruhigung ist entstanden. Sie mag auch nach Rom gedrungen sein; wahrlich nicht umsonst hat sich dann Palestrina, als er die Kunde von einer drohenden Einschränkung oder Schmälerung der Kunstmusik vernahm, zum Papst begeben und hat seine Besorgnisse geäußert; auch dieser Teil der Palestrina-»Legende« dürfte zweifellos zu Recht bestehen. Es wäre aber nicht weniger ungerecht, wollte man auf der andern Seite noch länger jene Klagen und Vorwürfe erheben, daß die Musik nicht als eigener Beratungsgegenstand behandelt und geringschätzig oder oberflächlich abgewandelt worden sei. Da sind bereits auch die Lobeserhebungen über Kerles Konzilspreces davor.

Ja, es bedurfte der rettenden Tat! Sie kam der Idee nach durch den Kardinal Waldburg; künstlerisch aber, was doch das Entscheidende ist, wurde sie vollbracht von Jacobus de Kerle. Seine Responsoria sind »tam pia tamque convenientia huic tempori«; und »satis probata fuerunt«. Auf sie durfte man in Trient, als eine kunstgegnerische Minderheit ihre Stimme erhob, als vorbildliche Erfüllung der Forderung nach Textverständlichkeit und kirchlicher Gemütsbewegung verweisen; ihr Verdienst ist es, jene ewig gültigen Grundgesetze kirchlicher Vokalkunst unmittelbar zur Anschauung gebracht zu haben; nicht zuletzt durch sie waren die zur Verhandlung vorgesehenen Fragen über Kirchenmusik eigentlich praktisch schon entschieden, bevor sie noch zur Diskussion gestellt wurden. Jacobus de Kerle ist der »Retter der Kirchenmusik«; die Konzilspreces legen dies strahlende Diadem um sein Haupt.

---

[1] Ibidem, pag. 1043. Das Verbot wurde aber bekanntlich nicht lange aufrecht erhalten. Vgl. Baini-Kandler a. a. O., S. 87, Widmung der Publikation 1585 an die Klosterfrau Leonora Cibo in Florenz; ferner Kathi Meyer, Der Chorgesang der Frauen usw. I. Teil, Leipzig 1917.

00064330

4. Der Kardinalskommission, welche Papst Pius IV. laut Bulle vom 2. August 1564 eingesetzt hatte, war ein äußerst umfangreiches Arbeitspensum zugewiesen, das notwendig abgeteilt werden mußte. Die Regelung der kirchenmusikalischen Aufgaben wurde den Kardinälen Carlo Borromeo und Vitell Vitelozzi übertragen.

An der Tätigkeit der Kardinalskommission 1564/65 hat man bisher nur den disziplinären, oder wohl besser gesagt, den organisatorischen Teil gesehen, welcher mit der Entlassung von 14 bzw. 13 Mitgliedern der päpstlichen Kapelle (31. Aug. bzw. 17. Sept. 1565) und der sofort auch geschehenen Zubilligung einer Pension für sie endete[1]. Die Kardinalskommission hat aber, was gerade von neueren Autoren in Abrede gestellt worden war, wofür aber bereits die Namen der beiden Kardinäle hätten verbürgen können, auch zur Stilistik gebührend Stellung genommen. Und hierin liegt, von der Nachwelt aus gesehen, sogar der Schwerpunkt ihrer Tätigkeit, während speziell die disziplinären Maßnahmen, die sich auf die Lebensführung gewisser Sänger, und zwar anscheinend bloß auf diesen einen Punkt bezogen, uns nur in einem episodischen Charakter erscheinen. Und wieder wie 1562, ist den musikalischen Arbeiten eine weitausgreifende Auswirkung beschieden.

Das Wichtigste der damaligen Ereignisse, die Probeaufführung bei Kardinal Vitelozzi, haben die Punktationsbücher der päpstlichen Kapelle mit folgenden Worten festgehalten: »Die Sabbati 28. April 1565: Ad instantiam Rev^mi Cardinalis Vitellotii fuimus congregati in domo eiusdem Rev^mi ad decantandas aliquot missas, et probandum, si verba intelligerentur prout Reverendissimis placet«. Man ist also, wenn auch nicht mehr gesagt werden kann, an welchen Messekompositionen diese Prüfung vorgenommen wurde, der Frage der Textverständlichkeit neuerdings nachgegangen; sie war, wenn die inhaltlich sehr bestimmten Worte Animuccias auf diesen späteren Abschnitt der Reformarbeiten zu beziehen sind, sogar einziger Gegenstand der Prüfung. Ferner wurde, laut Datierung in Cod. 22 des vatikanischen Musikarchivs, in diesem Jahre 1565 die Palestrinische Reformmesse Benedicta dem Notenschatze der päpstlichen Kapelle einverleibt; ob nun hiefür auch ein ursächlicher Zusammenhang mit der Probeaufführung besteht, d. h. ob die Missa Benedicta im Hause des Kardinals aufgeführt wurde, sei dahingestellt; mit Bestimmtheit aber läßt sich aus ihrer Existenz in Cod. 22 entnehmen, daß diese Messe gleichsam neuerdings approbiert wurde, und daß man für ihre (und vielleicht auch anderer Reformmessen) Verbreitung Sorge trug. Speziell die päpstliche Kapelle sichert sich der Werke Palestrinas, der ja an S^ta Maria Maggiore angestellt ist und auf dessen Tonschöpfungen die päpstliche Kapelle darum kein unmittelbares Anrecht besitzt. — Und das auffallendste Ereignis ist: Ende Juni 1565 gehen wiederum Musikalien nach München, darunter auch Kompositionen von Roussel, und zwar letztere auf dessen eigenen Antrieb hin; diesmal werden die anderen Musikalien durch den gelehrten Augustiner-Eremiten Onuphrius Panvinius übermittelt, der in der Zeit 1564/65 den Münchener Hof auch mit Büchern, wie sie dem Tridentinum gemäß abgefaßt oder revidiert sind, sehr aufmerksam versorgt. Der nähere Zusammenhang zwischen Musikaliensendung und Tätigkeit der Kardinalskommission ist durch diese Umstände zweifellos gegeben[2].

[1] Für diesen Teil der Tätigkeit der Kardinalskommission siehe Frz. X. Haberl, a. a. O.; hier ist die klarste und archivalisch am besten belegte Darstellung gegeben. An dieser Stelle sei gleich angefügt, daß Haberls Deutung des Wortes „edere" = in lucem edere, im Druck herausgegeben, nicht haltbar ist; »edere« heißt hier, genau entsprechend der Etymologie des Wortes, einfach »herausgeben« = überlassen, da ja Palestrina nicht der päpstlichen Kapelle zugehört und diese darum des Meisters Werke nicht unmittelbar beanspruchen kann. — Weinmann, a. a. O., S. 32 und 92, stellt die Entlassung der Sänger, denen übrigens sofort auch eine Pension zugebilligt wurde, als Strafmaßnahme dar; der Grund sei ein hartnäckiges Bestehen auf Diminutionen. Dann hätte man doch vor allem den Leiter der Kapelle wegen Unfähigkeit und mangelnder Autorität entlassen müssen; ferner sind ausdrucksgesättigter Vortrag und Diminutionen weit entfernt identisch zu sein; endlich, mögen auch die Diminutionen (Weinmann, a. a. O., S. 78ff.) in der weltlichen Musik mehr und mehr in Übung gekommen sein, so spielen sie doch in der Kirchenmusik um 1550 nicht die ihnen a. a. O. zugedachte Rolle (siehe Seite LV/LVI Anm. 3).

[2] Münchens Teilnahme an der Reform bildet zugleich den Hintergrund, von dem sich noch zwei weitere Widmungen an den Münchener Hof abheben, nämlich Guidettis Officium hebdomadae sanctae 1587 und Palestrinas Liber V. Missarum 1590; letztere ist bekanntlich Palestrinas einzige Widmung an einen deutschen Fürstenhof. Über Münchens vielfältige Beziehungen zu den liturgischen Reformen besonders seit 1581 siehe B. A. Wallner, Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst, München 1912, besonders Seite 189ff.

00064330

Es sind nicht nur die leitenden Persönlichkeiten die gleichen wie 1562, nämlich Borromeo und Vitelozzi. (Kardinal Waldburg befindet sich auf der Reise nach Spanien, hat dann in Wien zu tun und kehrt hierauf in seine Residenz Dillingen zurück; Kerle begleitet ihn auf der spanischen Reise, wendet sich aber auf dem Rückweg von Innsbruck aus direkt nach Dillingen.) Von den Künstlern erscheint wiederum die Person Roussels. Bereits aus dem Zusammenhang ist zu vermuten, daß die Kardinäle sich auch wieder der Mitarbeit Palestrinas und wohl auch Animuccias (des letzteren möglicherweise jetzt erst und als Ersatz für Kerle) vergewissert haben[1]. In der Tat treten diese beiden im übernächsten Jahre mit je einem Bande Messen hervor; und beide geben in ihren Vorreden die bekannten Hinweise, die schon längst auf ihre Heranziehung zu den Reformarbeiten gedeutet worden sind. Palestrina gebraucht da die berühmt gewordenen Worte, er habe »gravissimorum et religiosissimorum hominum secutus consilium« sich alle mögliche Mühe gegeben, die Messefeier »novo modorum genere« zu verherrlichen und zu bereichern. Animuccia spricht ausführlicher und mit einer Bestimmtheit, wie sie im allgemeinen nur einem Tatzeugen zukommt: »Hoc unum in illis (sc. missis) a quibusdam desideratur, verba ut ipsa, quibus populi erga Deum pietas continetur, apertius audiantur: nam, ut illi quidem sunt, non tam verba cantu exornari, quam flexionibus vocum obrui videntur. Quodcirca horum hominum judicio adductus, has preces et Dei laudes eo cantu ornare studui, qui verborum auditionem minus perturbaret; sed ita, ut neque ab artificio plane vacuus esset, et aurium voluptati paullulum serviret.«

Die Arbeiten der Kardinalskommission sind nach heutiger Ausdrucksweise hochoffiziell. Insofern ist ihr Charakter anders als der des nur offiziösen Reformerkreises von 1561/62.

Die letzten bisher beigebrachten Nachrichten, welche sich unmittelbar auf die Tätigkeit der Kardinalskommission beziehen, stammen also aus dem Oktober 1565. Anscheinend hat sie um diese Zeit ihre Tätigkeit eingestellt und ihre Aufgabe als gelöst betrachtet. Wenn wir nun auch nicht datumsgemäß den Abschluß der Reformarbeiten kennen, so glauben wir doch aus der Ehrung Palestrinas durch den eigens geschaffenen Titel eines »Compositore della Capella pontificia« (1. Okt. 1565) und aus der Benennung der bisher anonym gehaltenen Messe mit »Missa Papae Marcelli« (Messenband 1567) einen Widerhall jener gehobenen Stimmung zu vernehmen, mit der man das Endergebnis der Reformarbeiten betrachtete. Man sah auch zurück auf den Ausgangspunkt. Seit dem Pontifikat Julius' III. und, wie der nunmehrigen Benennung der Messe zu entnehmen ist, noch mehr seit Marcellus II. ist der Reformgedanke nicht mehr zur Ruhe gekommen. Mit Recht durfte die damalige Zeit und mit ihr Palestrina, die Reform als eine Erfüllung dessen betrachten, was Marcellus nachdrücklich — um das Wort »autoritativ« zu vermeiden, dem gerade beim Papst auch noch eine andere Bedeutung zukommt — gefordert hatte. Und ebenso mit vollem Rechte konnte Palestrina in jener Messe die Forderung nach Textverständlichkeit und liturgischer Haltung überhaupt in bester Weise verwirklicht halten und sie in Ehrfurcht als musikalisches Denkmal für den Papst Marcellus bestimmen.

5. Die intensive Hingabe, ja leidenschaftliche Liebe für die einmal gefaßte Idee gehört zu den schönsten Zügen, die das Zeitalter des Humanismus und der Renaissance auszeichnen. Daß auch die tridentinische Reform der Kirchenmusik dieser Charakteristik nicht entbehrt, tritt bereits an dem äußeren, eifervollen Ablauf des Reformwerkes in die Erscheinung. Auch ist eine größere Anzahl von musikalischen Denkmälern entstanden, so daß auch die Untersuchungen über die darin entwickelte Stilistik auf eine breitere Basis gestellt werden.

Welches sind also die musikalischen Denkmäler, die »Reformmessen« — um jenen überaus charakteristischen Ausdruck zu übernehmen, dem aber eine viel weitere Bedeutung als bei Baini gebührt —; und welches ist die darin entwickelte Stilistik?

---

[1] Animuccia hatte auch 1568 im Auftrage der „geistlichen Kommission« bzw. der »päpstlichen Sänger« Kompositionen zu liefern. Siehe Ambros, Gesch. der Musik Bd. III, S. 601, und Peter Wagner, Gesch. der Messe, Bd. I, S. 420f.

00064330

Zunächst folge eine Zusammenstellung der Werke:

Bei Jacobus de Kerle kommen natürlich die Konzilspreces selbst vor allem in Betracht, ferner aus den »Sex Missae« die in ihrer stilistischen Haltung so auffallende «Regina coeli«; es dürfen aber auch die anderen fünf Messen, mögen sie auch bereits kurz vor den Reformarbeiten selbst entstanden sein, durch die speziellen Umstände des Jahres 1562 gleichsam für nachträglich approbiert gelten.

Francesco Rosselli oder Roussel ist vertreten mit der Missa »Ultimi miei sospiri« (Staatsbibl. München, Mus. ms. 45, Nr. 3, und Liberian. Musikarchiv, Cod. 22, Nr. 6).

Lassos hierher bezüglichen Werke lassen sich nicht mehr feststellen. Aus dem doppelten Umstand aber, daß von Lasso die »furnemste gutte stuck« erbeten werden, ferner daß dieser aus seiner römischen Tätigkeit her den dortigen Stil und Geschmack bestens kannte, darf man mit Sicherheit folgern, daß kunstvolle polyphone Tonsätze nach Rom übersandt wurden, wie sie etwa in der Missa »Qual' donna« oder »Missa ferialis« (letztere in Staatsbibl. München, Mus. ms. 54, identisch mit Mus. ms. 2746, Nr. 1; in diesem Zusammenhange als früheste in den Münchener Chorbüchern vorkommende Lasso-Messe genannt) dargestellt sind. Weiterhin ist zu vermuten, daß Lasso speziell durch den Gesandten Sigmund Viehauser über die Forderung nach Textverständlichkeit bzw. über das Borromëische Stilideal genau unterrichtet war, und daß er als starker Rhythmiker die Lösung auf seine Weise versuchte, indem er den homophonen Satz nach Analogie der Chansons rhythmisch zu beleben suchte und vielleicht dadurch auf den Weg zu den typischen »Chansonmessen« gebracht wurde.

Animuccias Messenband 1567 enthält: 1. Ave Maris stella, 2. Ad coenam agni providi, 3. Gaudent in coelis, 4. Conditor alme siderum (diese sämtlichen zu 4 Stimmen), 5. Christe redemtor omnium (zu 5 Stimmen), 6. Victimae paschali laudes (zu 6 Stimmen). — (Der Messenband 1568 enthält noch 3 Messen De Beata Virgine (eine zu 5 und zwei zu 4 Stimmen).

Bei Palestrinas ungemein reichem Schaffen gerade auf dem Gebiete der Messe ist von vornherein anzunehmen, daß seine »Reformmessen« mit der einen »Benedicta« (Staatsbibl. München, Mus. ms. 46, Nr. 1; Liberian. Musikarchiv, Cod. 18 und Vatikan. Musikarchiv, Cod. 22; Gesamtausgabe, 24. Bd.) keineswegs erschöpft sind. Vor allem ist ihnen die »Missa Papae Marcelli« beizuzählen. Der in letzter Zeit versuchten Datierung auf 1555 stehen alle Gründe entgegen. Es sei dahingestellt, welches der beiden Ereignisse in Palestrina persönlich den tieferen Eindruck hinterlassen hat, ob die einschneidenden Maßnahmen des Papstes Julius III., der ja den Meister nach Rom gezogen hatte und sein erster großer Gönner gewesen war, oder die Karfreitagsaudienz bei Marcellus II., die doch lediglich bei einem Tadel verblieb und verhältnismäßig glimpflich abging. Und ein Beweis, der sich fast ausschließlich auf die möglicherweise anzunehmende Eindruckswirkung der Karfreitagsrüge aufbaut, muß natürlich von Anfang an eines tragfähigen Fundamentes entbehren. Außerdem ergibt sich schon aus den vorstehenden Darlegungen, daß der Karfreitagsrüge eine viel zu große Bedeutung beigelegt wurde, und daß nach den mehreren Reformwünschen erst 1561/62 die durch die Reformarbeiten gekennzeichnete neue Phase beginnt. Ferner entfernt sich eine solche Datierung von der ältesten Quelle, dem Cod. 18 des Liberianischen Musikarchivs, der schon von Haberl als »Anfangs der sechziger Jahre, wahrscheinlich 1562 geschrieben« angesehen wurde, und von der Liberianischen Basilika selbst, an welcher der Meister seit 5. Februar 1561 tätig war. Wenn für die Altersbestimmung eines Werkes sonst überall das Verbundensein von Wirkungsort des Meisters und ältester Quelle des Werkes von besonderem Gewichte ist, muß man dies auch hier für die Missa Papae Marcelli gelten lassen. Anderseits ist doch nicht gut denkbar, daß Palestrina die durch solch außerordentliche Umstände veranlaßte Missa der päpstlichen Kapelle von Anfang an entzogen habe und daß die spezifische Papstkirche sie erst nachträglich aus St. Maria maggiore habe erwerben müssen. Noch mehr: in stilistischem Betracht ist die Missa Papae Marcelli, laut einer genau durchgeführten Unter-

00064330

suchung[1], »Palestrinas einfachstes Werk« und stellt hinsichtlich der Textklarheit den vom Meister auch später nicht mehr überbotenen Höhepunkt dar. Also ein dreifacher Weg der Erwägungen führt zu dem Ergebnis: Die Missa Papae Marcelli ist im ersten Abschnitt der Reformarbeiten, 1561/62, entstanden; sie verdient den Namen einer Reformmesse sogar in einem ausnehmenden Sinne. — Die Messe »Ut re mi fa sol la« ist überliefert in Cod. 18 des Liberianischen Musikarchivs, ferner in Cod. 39 des päpstlichen Kapellarchivs, und ist hier bereits vor 1563 eingetragen (veröffentlicht im III. Buch Messen 1570; Ges.-Ausg. 12. Bd.). Es sind bisher für die vorausgegangene Zeit so wenig Messen über das Hexachord bekannt geworden, daß die Wahl dieses Themas gewiß nicht als unmittelbar naheliegend angesehen werden kann. Dagegen ist von Kerle eine solche Messe vorhanden, die er fertig mit nach Rom gebracht hat und die nach dem Stand der Dinge als die ältere anzusprechen ist. Denn umgekehrt ist nicht anzunehmen, daß Kerle vor dem Zusammenarbeiten mit Palestrina dessen handschriftliche Hexachordmesse gekannt haben sollte; auch errechnet sich für Kerle zwischen der Fertigung der Konzilspreces und der Überreichung des Messenbandes an den Gesandten Viehauser keine genügende Zeit zur Komposition einer zweiten Messe; Kerles Hexachordmesse darf darum mit Recht als die Anregung zur Palestrinischen Komposition angesehen werden. Was vorher bei Lasso nur vermutungsweise angedeutet werden konnte, läßt sich nun hier viel bestimmter aufzeigen: Palestrina löst die Aufgabe wieder auf seine spezielle Weise, im Rahmen des für ihn überaus charakteristischen, polyphon und homophon gemischten Stils. Palestrinas Hexachordmesse ist also wohl nur 1562 entstanden, sie ist wieder eine Reformmesse. — Es enthält der genannte Cod. 18 auch eine Missa »De Beata Virgine« (veröffentlicht im III. Buch Messen 1570; Ges.-Ausg. 12. Bd.), und zwar mit Tropen, wie sie vor der Reform des Missales (1570) in Gebrauch waren. Es ist anzunehmen, daß ein so bevorzugter Meister wie Palestrina schon vor der Druckausgabe des Missales um die beabsichtigte Unterdrückung der Tropen wußte; in der Tat sind diese in einer zweiten Messe De Beata Virgine, im Messenband 1567 (Ges.-Ausg. 11. Bd.), nicht mehr mitvertont. Wenn man also die für die Drucklegung nötige Zeit in Anrechnung bringt, wird diese zweite etwa 1566 entstanden sein; wenn man nun weiter schließt und dabei einräumt, daß der Meister nicht gerade zwei Messen über denselben Cantus firmus unmittelbar nacheinander komponiert haben wird, ergibt sich, daß die Messe De Beata in Cod. 18 spätestens bereits 1565 existierte. Nun erst werfen wird das Alter des Cod. 18 selbst in die Wagschale. Diese Messe ist wieder eine Reformmesse. — Die zusammenfassende Schlußfolgerung bezüglich dieses Cod. 18 ist unvermeidlich: Hier sind diese vier genannten Messen vereinigt; dazu kommt noch eine sechsstimmige Messe (nur in dieser Quelle erhalten; Ges.-Ausg. 32. Bd., Seite 10ff. als Opus dubium unter dem von Haberl geprägten Titel »Missa sine titulo«), die aber genau die spezifisch Palestrinische Technik und Themenverwendung[2] aufweist und an deren Echtheit darum nicht länger mehr zu zweifeln ist. Dieser Cod. 18 des Liberianischen Musikarchivs, wie bereits erwähnt, schon von Haberl auf 1562 datiert, steht mit der Reformarbeit unter Kardinal Waldburg in unmittelbarem Zusammenhang und enthält die Reformmessen, welche Palestrina in diesem ersten Abschnitt der Reform gefertigt hat. Auch ergibt sich hieraus, daß Palestrina nicht zuletzt durch diese Epoche der Reformarbeiten auf eine eifrigste Vertonung der Messetexte hingelenkt wurde und so zum spezifischen Messekomponisten sich entwickelte.

Mit diesem Cod. 18 sind inhaltlich nächstverwandt mehrere ursprünglich lose Faszikeln, die erst nachträglich zum Cod. 22 des Vatikanischen Archivs vereinigt worden sind. Dieser enthält nicht nur Roussels Messe, und zwar mit beigefügtem Titel, sondern auch drei Palestrinische Werke,

---

[1] Knud Jeppesen, Der Palestrinastil und die Dissonanz, Leipzig 1925, S. 30ff. — In den Teilaussagen der Palestrina-»Legende« steckt zweifellos ein guter Wahrheitskern; ihr Fehler ist nur, daß sie zeitlich und örtlich auseinanderliegende Dinge unmittelbar zusammenschiebt, als unmittelbar succesiv ausgibt.

[2] Siehe oben Seite XX.

00064330

nämlich die Missa »Benedicta« mit Datierung »1565«, die Missa »Papae Marcelli« und die Missa »Illumina occulos«, auch »ad beneplacitum« genannt (veröffentlicht im X. Buch Messen; Ges.-Ausg. 19. Bd.). Diese Faszikeln vertreten sowohl den früheren Abschnitt der Reformtätigkeit, der sich in den Jahren 1561/62 abspielte, wie den späteren, der durch die Kardinalskommission 1564/65 gekennzeichnet ist.

Daß das II. Buch Messen 1567 (Ges.-Ausg. 11. Bd.) mit den Reformarbeiten unmittelbar zusammenhängt, bezeugt der Meister selbst in jenen bekannten Worten, deren objektiven Wahrheitsgehalt in Zweifel zu ziehen wir unmöglich länger berechtigt sind. In diese Publikation sind aufgenommen die Messen De Beata Virgine, Inviolata, Sine nomine, Ad fugam (diese sämtliche zu 4 Stimmen), Aspice Domine, Salvum me fac (beide zu 5 Stimmen) und die Missa Papae Marcelli (zu 6 Stimmen).

Wo also so viele Tonsätze vorliegen, dazu Palestrina auch noch das Wort »novo modorum genere«[1] und Animuccia den Hinweis auf die Forderung der Textverständlichkeit entgegenhält, läßt es sich auch nicht länger mehr verkennen, daß der Wille des Reformerkreises 1561/62 auf Kompositionsprinzipien gerichtet war. Wenngleich der Kirchengesang auch die Motette in sich begreift, reden die Berichte alleinig von der Messe und sind unter den musikalischen Denkmälern außer Kerles Konzilspreces wieder nur Messen nachzuweisen. Demnach erstreckten sich die Reformarbeiten nur auf die Messekomposition. Und tatsächlich sind hier für die Komposition die Probleme in komplizierter Form zusammengeballt.

Die Tonsätze sind geschrieben über Motive aus dem liturgischen Choral, und zwar als durchlaufende Ordinariumsvertonung wie als gelockerte thematische Arbeit (Kerle, Palestrina namentlich 1567, Animuccia), über frei erfundene Themen (Palestrina: M. Papae Marcelli, Sine nomine?), über das rein schulmäßige Hexachordthema (Kerle, Palestrina), in der Kanontechnik (Palestrina: Ad fugam), in der paarigen Imitationstechnik (Palestrina: Gloria und Credo der Missa Sine nomine), nach dem Typus der Parodiemesse (Palestrina: Benedicta [nach Motette von Josquin] und Illumina [nach Motette von Andreas de Silva]; Roussel [sogar nach weltlichem Tonsatz]). Konnte sich hierin mehrfach eine ältere Kompositionspraxis aussprechen, so sollte auch die neue Richtung der Musica reservata mit Orlando di Lasso, ihrem spezifischen Vertreter, dem unvergleichlichen Meister des Wortausdrucks, sich Gehör verschaffen. Bezeichnenderweise werden gerade von ihm Tonsätze, wie

---

[1] Der Ausdruck »novo modorum genere« erfordert einige kurze Ausführungen: Der Stil der Messen 1567 ist neu, sofern diese die in letzter Zeit in Übung gekommenen Stilprinzipien anwenden, und ferner sofern diese in Palestrinas Individualstil im allgemeinen einen erheblichen Fortschritt gegenüber dem Messenband 1554 darstellen. Er ist nicht neu, sofern andere Meister, besonders die für den Fortschritt oft recht wichtigen »Kleinmeister«, dieselben Stilprinzipien bereits vor ihm angewandt haben. Es ist im Wesen des Kirchenstils gelegen, daß er neue Stilelemente nur nach einem gewissen Abklärungsprozeß übernimmt (O. Ursprung, Restauration und Palestrina-Renaissance in der katholischen Kirchenmusik der letzten zwei Jahrhunderte, Augsburg 1924, besonders S. 51ff; derselbe, Palestrina und Palestrina-Renaissance, Zeitschr. f. Musikwiss., VII (1925), S. 515). Speziell der »Palestrina-Stil« leitet sich her aus Josquins Chanson-Stil, der unter den frührömischen und spanischen Meistern und besonders unter Clemens non Papa das — wie man es nennen darf — kirchenmusikalische Noviziat durchgemacht hat (O. Ursprung, Josquin des Prés, Bulletin de la Société »Union musicologique«, VI, 1926). Unser heutiges kirchenmusikalisches Leben bietet für diese Vorgänge eine treffliche Parallele in dem musikdramatischen Stil Richard Wagners, dem ja auch Kleinmeister vorangegangen sind, und in der Übertragung Wagnerischer Stilelemente auf die kirchliche Tonkunst, wie sie durch Griesbacher und seine Vormänner geschehen ist. Richtig verstanden, wird man also Palestrinas Ausdruck auf etwas Neues zu deuten haben; das Wort »novo« hat einen Nachdruck. — Weinmann, a. a. O. besonders S. 115ff., versucht die Deutung der Palestrinischen Worte »novum modorum genere« und die Lösung der Frage, ob der Palestrinastil 1567 neu sei, sonderbarerweise gar nicht auf dem Wege der Stilkritik, sondern mittels einer Zergliederung und Umbiegung der Wortbedeutung genus = Gattung, Art, (Editions-)Folge. Das ist rein gedanklich konstruiert, ohne von der Terminologie der alten Musik selbst Kenntnis zu nehmen. »Genus« ist aber in der Ausdrucksweise der Theoretiker gleich Schreibweise, Satztechnik: so z. B. bei Don Fernando de las Infantas, Plura modulationum genera, Venetiis 1591 (in größerer Ausführlichkeit wiedergegeben bei Rafael Mitjana, Don F. de las Infantas, Madrid 1918); da Infantas auch in Rom lebte, ist er für die Palestrinische Ausdrucksweise ein doppelt gewichtiger Zeuge. In der Tat gelangen die Alten mit fortschreitender Stimmenzahl zu einer jeweils veränderten »Satzart«; man vergleiche z. B. die grundverschiedene Technik und Ausdruckshaltung im drei- oder vier- oder fünfstimmigen Satz; speziell mit dem fünfstimmigen Satz gehen sie über in eine Gruppierung der Stimmen zu Doppelchören und in die Reservatakunst. Das Wort »genere« in dem vorliegenden Palestrinischen Ausdruck bezieht sich also zweifellos auf ein spezifisch musikalisches, auf ein kompositionstechnisches Verhalten. Insgesamt bedeuten diese Worte einen »neuen Stil«. — Die weiteren Ausführungen Weinmanns über eine peinliche Nachwirkung von Palestrinas Madrigal-Komposition wurden bereits widerlegt in der soeben genannten Abhandlung »Palestrina und Palestrina-Renaissance«, S. 519. Die Richtigstellung von Weinmanns Deutung der Ausdrücke »novo modorum genere« mußten damals auf die Zeit aufgespart werden, wo der gesamte Rahmen der tridentinischen kirchenmusikalischen Reform und deren stilistische Auswirkung zur Sprache kommen konnten.

00064330

wir sagen, eingefordert. In dieser Zusammenstellung nun tritt uns eine fast lückenlose Systematik entgegen, es sind die meisten gebräuchlichen Messetypen des mittleren 16. Jahrhunderts hier vertreten. Sollte dies nun lediglich Werk des Zufalls sein? Wir können es kaum glauben. Wir dürfen wohl von Anfang an die bestimmte Erwartung hegen, daß man nicht systemlos und nur blind vertrauend auf den Sensus musicalis, der vielleicht das Rechte finden werde, bei den Reformarbeiten verfuhr. Eine Zeit, die noch ganz von der scholastischen Dialektik mit ihren Distinctiones, Divisiones und Subdivisiones usw. erfüllt war und jeden ihr vorgelegten Stoff nach logischen Gesichtspunkten zerlegte, und ebenso eine Kunst, die auch in ihren Traktaten die logische Gliederung reichlich anwendet, darf von der Forschung erwarten, daß von ihr die damals sich abspielenden Vorgänge auch bezüglich des zugrunde liegenden geistigen Gerüstes betrachtet werden. Darum glauben wir berechtigt zu sein, zu sagen: Besonders in der Zeit 1561/62 scheint man sich (seitens der Kardinäle oder seitens der Komponisten selbst) präzis formulierte Aufgaben gestellt zu haben, wie sich der figurierte und der homophone Stil, die Cantus-firmus-Technik, der Typus der Parodiemesse, der Reservatastil — alles vornehmlich unter dem Gesichtswinkel der Textverständlichkeit betrachtet — liturgisch eigneten. Das ist nun das Schöne und Harmonische an den Reformarbeiten, daß die mehreren damals üblichen Stilarten und Messetypen, selbst über weltliche Themen, als vollwertig erachtet wurden, daß also bei aller gegebenen Zielrichtung die Freiheit des künstlerischen Schaffens gewahrt blieb.

Damit sind wir aber bereits auf einen Punkt hingeführt, in dem man den Kern der kirchlichen Reformbestimmungen sehen wollte, auf die Frage nach Themen und Messetypen. Es berührt diese aber nur ein mehr Äußeres am Tonsatze. Zeigt doch gerade Palestrina so oft das sichtliche Bestreben, möglichst rasch den Cantus firmus wieder aufzugeben, um in vollstem Maße aus dem reichen Born der eigenen Erfindung schöpfen zu können. Der chorale Cantus firmus dient ja oft nur dazu, die im weiteren Tonsatz eingehaltene Sphäre des Kirchlichen von Anfang an besonders deutlich zu dokumentieren; und speziell der durchgeführte chorale Cantus firmus schafft eine höchste Stufe der liturgischen Eignung. Diese selbst ist aber vom choralen Cantus firmus nicht unbedingt abhängig[1]. Darum konnte man 1561/62 in Roussels Messe das weltliche Thema gelten lassen[2]; und es ist nicht zu verwundern, wenn ein solches mehrfach noch bei Palestrina und anderen Meistern erscheint.

Ist dann, wie auch behauptet worden ist, die Reform in erster Linie gegen die Diminutionen gerichtet gewesen? Dagegen spricht bereits die reiche Figuration, die in vielen der vorstehenden Reformmessen und namentlich auch in mehreren Teilen von Kerles Konzilspreces verwendet ist. Jene bekannten improvisierten Diminutionen, freilich berüchtigt in der späteren Zeit, waren überhaupt in der Kirchenmusik um 1550 sicher noch nicht das schleichende Übel. Denn so weit wir sehen können, hielten sie sich damals noch recht maßvoll und wahrten einen deutlichen Abstand von der weltlichen Diminutionspraxis; sie unterschieden sich dadurch kaum von dem vom Tonsetzer selbst in der Stimmführung fixierten Zierrat der »Figurae«[3]; dann konnten sie aber auch mit Recht — d. h.

---

[1] Vgl. hierzu, was über das Wesen des Kirchenstils gesagt ist, in O. Ursprung, Restauration und Palestrina-Renaissance usw., S. 51ff., und Palestrina und Palestrina-Renaissance, a. a. O., S. 514f.

[2] Dieses Gravamen, welches das oben genannte erste »Compendium abusuum etc.« ins Feld geführt hatte, war also anscheinend nicht sonderlich urgiert worden.

[3] K. Weinmann, a. a. O. S. 75ff., vertritt die Ansicht, daß »gerade die Diminutionspraxis in erster Linie die Klagen über Unverständlichkeit des Textes verursacht« habe und ein Hauptgegenstand der Reform seitens Papst Marcellus, Konzil und Kardinalkommission gewesen sei; hierbei stützt er sich darauf, daß die Diminutionen bereits für das frühe 16. Jahrhundert bezeugt sind und namentlich gegen Ende der Palestrinazeit mehrere eigene Publikationen gefunden haben. Und er führt u. a. auch die Bemerkungen des Lelius Guidicioni 1687 an, der bereits ausdrücklich die tridentinische Reform in der Beseitigung der Diminutionen gipfeln läßt. Allein die Worte Guidicionis stehen lediglich auf derselben Stufe wie jene des Monogrammisten »D. B.« 1654 (oder 1655), der die Figuren und Melismen der Palestrinamesse »Panis, quem ego dabo« mit der in der Münchener Hofkapelle besonders gepflegten Instrumentalmusik in Verbindung bringt (Baini-Kandler, a. a. O., S. 104 und 142); von beiden Autoren wird die Aufführungspraxis der Palestrinaperiode nicht aus den Quellen, sondern aus der Stilistik der eigenen Zeit heraus beurteilt. Erst recht ergibt sich bei Sichtung der Quellen für die Diminutionskunst ein anderes Bild als bei Weinmann:

Natürlich läßt sich die Diminutionspraxis über die Zeit der Tridentinischen Reform zurückverfolgen. Josquin ist es, der die Diminutionen, als ausgebildetes System längst vorhanden in den Kantoreien und Gesangsschulen der niederländischen Dome

00064330

soweit der Tonsatz in der Reproduktion als abgeschlossenes Gebilde in die Erscheinung trat, abgesehen vom Standpunkt des objektiven Kunstwerkes aus — als eine Angelegenheit des künstlerischen Ausdruckes verstanden werden. Zweifellos war man sich ja bewußt, daß Art und Grad der Ausdrucksgebung im gesanglichen Vortrag je nach Gelegenheit verschieden sein müssen, anders z. B. für freudig erhebende Texte als für ernste, anders für den Festtag als für den Alltag. Die sinngemäß variierende Tongebung liegt ja bereits im Wesen jedes künstlerisch gehobenen und seelisch vertieften Gesanges; und diese inhaltsgemäße Differenzierung war gerade von Papst Marcellus II. 1555 gewollt. Insgesamt also ergibt sich, daß die Reform die Diminutionen, diese eine Seite der Aufführungspraxis, soviel wie unbehelligt gelassen hat.

Es muß der Wille des Reformerkreises auf etwas anderes gerichtet gewesen sein, welches das innere Gefüge des Tonsatzes betrifft. In der Tat stoßen wir hier erst auf den Gegenstand jener Klage, die uns immer entgegentönt, die Frage der Textverständlichkeit.

Die Wirrnisse einer Textlegung waren zu überwinden, welche die Wortsilben zu sehr zerdehnt oder zwei Textabschnitte zu weit ineinander schiebt, z. B. in dem neuen, seit mehreren Takten in vollem Fluß befindlichen Textabschnitt plötzlich noch einmal die bereits abgewandelt geglaubten Worte auftauchen läßt. Zum guten Teil sind es solche Stellen, welche die ältere Kunst mit charakterisieren. Der oben genannte Cirillo spricht von ihnen in übertreibenden Worten; anderseits macht sich z. B. selbst Kerle in den Hymnen 1558 ihrer noch zuweilen schuldig. Derartige Stellen also, welche selbst im Partiturbild für unser nachsuchendes Auge nicht sofort auseinanderzuhalten sind, müssen ja im rasch verrauschenden realen Erklingen für das Ohr meist unentwirrbar bleiben. Soweit aber die Komponisten (besonders seit Clemens non Papa) die übermäßige Zerdehnung und unerwartete Verschiebung von Textworten aufgegeben hatten, fingen sie damit an, die Texte zu wiederholen, aber anders, als es z. B. Josquin in den ungemein textdeutlichen paarigen Imitationen gemacht hatte, erscheinen nun diese Wortwiederholungen in dem reich verästelten vollstimmigen Satz. Und die genuin liturgische Kunst, der gregorianische Choral, kennt doch überhaupt keine Wiederholung von Textworten. In dem einen wie anderen Falle aber ergab sich eine Unsicherheit und Verlegenheit für den Liturgen, der zu gewissen Worten des Gloria- und Credo-Textes die vorgeschriebene Inklination machen sollte; wenn die gesungenen Worte unverständlich bleiben, wird auch noch speziell für die Laien

---

und Stifte, in das figurative Wesen der Komposition einbezogen, sie zu einem Teil des neuen Ausdrucksstils der Reservata bestimmt und damit so recht »konzertfähig« gemacht hat (Kurt Huber, Ivo de Vento, I. Teil, 1918, S. 91ff. und 107). Und es finden sich sogar einzelne leise Spuren derselben in den Josquinwerken selbst; doch bemerkenswerterweise sind es hier nur kurze trillerartige Bildungen und werden sie in Melodie und Tonsatz eingestellt in derselben Weise wie sonst die »Figurae« und Melismen (O. Ursprung, Josquin des Prés, a. a. O., S. 32). Die Zeit um 1550, rund ausgedrückt, zeigt einen denkbar größten Unterschied von Weltlich und Kirchlich, der nicht mehr schärfer beleuchtet werden könnte als durch Gegenüberstellung von Sadoleto und Coclicus, die beide zu den frühesten Zeugen der Diminutionskunst gehören. Kardinal Sadoleto (gestorben 1547) gehört jenem Teil der geistlichen Aristokratie an, der an der Gesellschaftskunst der Zeit lebhaftesten Anteil nimmt, und er gibt eine Schilderung von einem Musikvortrag mit improvisierten Diminutionen; in wenigen Worten gestattet er einen vielsagenden Einblick in die Kunstanschauungen der Kreise musikalischer und schöngeistiger Feinschmecker, wo eine sogar mächtig übersteigerte Ausdruckskunst gepflegt und umjubelt wird. Anders Petit Coclicus. Er veröffentlicht 1552 ein Compendium musices, in dem er den »Cantus elegans« oder »coloratus« vertritt und in Beispielen ihn aus dem »Cantus simplex« heraus entwickelt; ihm ist es aber vor allem um die Kompositionslehre zu tun, er behandelt die Diminutionen nur im Rahmen derselben und hält sich im Zierat in den vom Kirchenstil gezogenen Grenzen; sein Ziel ist die Einführung in den Engführungsstil der römischen Schule. Noch mehr: Für die Kirche fehlt vielfach sogar die Voraussetzung für jene berüchtigten Diminutionen, die improvisiert wurden und nicht bereits vom Tonsetzer selbst in der Stimmführung fixiert waren. Denn hier amtiert der große Chor, und der hat laut zu singen, um im Kirchenraume durchzudringen; damit verbietet sich ein Übermaß von Koloratur schon von selbst. Für die Kammer dagegen wird die kleine, solistische Besetzung bevorzugt und ein leises, d. h. in mäßiger Tonstärke gehaltenes Singen gefordert, das allen Wendungen der Koloratur und des Ausdrucks geschmeidig folgen kann (Kurt Huber, a. a. O., S. 106ff., auf Grund von Trojano und Zacconi). Wenn man also die Quellen nach ihrer Bedeutung für die Kirchenmusik sprechen läßt, so ist die Sachlage für die Zeit 1550—60 sogar überraschend einfach. Erst um die Jahrhundertwende steigert sich das Diminuieren auch in der Kirchenmusik und finden sich diminuierte Ausgaben kirchenmusikalischer Werke. Die hier auftauchenden Diminutionen sind aber anders geartet als jene, die von Sadoleto beschrieben werden, und sind weit entfernt von dem Übersteigerungscharakter der Kammermusik, so daß man von ihnen kaum als einer Rückbildung aus dem Kammerstil reden kann und sie wohl besser als eine neuerliche Übernahme schulmäßiger Zierformen, ähnlich wie bei Josquin, bezeichnen wird.

Wenn nun die Reform gegen die um 1550 überaus maßvoll gehaltenen Diminutionen gerichtet gewesen wäre, so wäre damit zugleich jeder figurative Stil in der Kirche unterdrückt worden. Dann hätte namentlich auch Kerle, der künstlerische Hauptträger der Reform, durch seine eigenen Werke, durch die reicher figurierten Teile in den Konzilspreces und Messen gegen die Reformtendenzen gearbeitet, denen er ja gerade Geltung verschaffen sollte.

00064330

jene gefährliche Klippe heraufbeschworen, wo die kirchliche Tonkunst Gefahr läuft, anstatt religöse Erbauung zu bieten, in verschwommenen Ästhetizismus und unbestimmbare Gefühlsseligkeit aufzugehen. Diese Gefahr lag um so näher bzw. sie wurde um so schärfer gesehen, als man sich bewußt war, daß jener Stil, der sich in der Kirche einbürgern wollte, aus der weltlichen Kunst stammt, und daß man also eine doch recht profane Lyrik in das Heiligtum verpflanzen wollte. An der Kirchenmusik vermißte man also eine volle textliche Klarheit und glaubte anderseits einen »profanen«, ja »lasziven« Zug zu verspüren.

Im Grunde genommen liegt die Sache bereits so: Mit dem Alten, weil durch die Entwicklung überholt, ist man nicht mehr zufrieden; mit dem Neuen aber, weil in seinem System weder recht gekannt noch geläufig, ist man noch nicht voll vertraut; an der weltlichen und ebenso an der geistlichen Musik (z. B. an Willaert, Costanzo Festa) hat man aber kennen gelernt, daß und wie die Textverständlichkeit möglich ist. Und nun die Rufe nach Reform. Der Übergang, der sich von den Josquin-Werken und den älteren Stilausläufern hin zum »Palestrinastil« vollzieht, — der Schwebezustand, in dem sich die kirchenmusikalische Praxis um 1550 befindet, da sie mit Josquin und seinen Zeitgenossen nur mehr mit wenig Fäden verbunden ist, — der Übergangscharakter, der den Werken der nach-Josquinschen Generation anhaftet (im Gegensatz zu dem in sich geschlossenen und relativ vollendeten Stil der Dufay- oder Josquin- oder Palestrina-Zeit), — aber auch das Verlangen des Humanismus, die musikalische Kunst in ihrer Totalität »genießen« zu können, da ja das Erfassen des Wortsinnes und ein gewisses Verstehen der kompositionstechnischen Haltung und die Affektwirkung sich gegenseitig bedingen oder verneinen: — diese gesamte Sachlage könnte nicht schärfer beleuchtet werden, als es hier durch die von der Kirche aufgenommene Reform geschieht. Und überaus vielsagend ist der Stil von Kerles Konzilspreces, die bewußt und wohl auftragsgemäß auf eine ältere Tonsprache zurückgreifen, ferner polyphone und homophone Partien einander gegenüberstellen und insgesamt eine konservative Haltung einnehmen.

Wohl kann die angeschuldigte Polyphonie auf das System verweisen, das ihrer neuesten Phase zugrunde liegt, auf die Engführungstechnik und die mit ihr meist verbundene variierend-repetitive Durchimitation, d. i. die zweimalige Verarbeitung eines Themas über denselben Textworten, zuerst in strenger Durchimitation und dann in freierer Satzgestaltung. Sie darf für sich in Anspruch nehmen, daß die Engführungstechnik den Text bestens hervortreten läßt und das repetitive Prinzip gerade einer vertieften Textauslegung dient, beides aber zu den wesentlichen Eigenschaften der »Musica reservata«, des Schoßkindes des Humanismus, gehört. Um die also gestaltete Polyphonie bemüht sich aber auch bereits die römische Schule mit Eifer. — Gegen sie tritt nun die Homophonie in einen schärfsten Wettbewerb ein. Diese kann sich berufen nicht nur darauf, daß sie in den Augen jener klassizistischen Richtung, welche die lateinischen Oden metrisch vertont wissen will, »den« Idealstil für Verdeutlichung des Wortes darstellt; sie kann auch auf das andere verweisen, daß sie speziell in der venezianischen Schule zu einer charakteristischen Stileigentümlichkeit ausgebildet worden ist und voll der reichsten Entwicklungsmöglichkeiten sieghaft der Zukunft entgegenschaut. — Humanistenideal steht gegen Humanistenideal. Beide legimitieren sich als Kinder desselben Vaters, Josquin des Préz, des führenden Geistes in der ersten Jahrhunderthälfte. Beide haben das kirchenmusikalische Noviziat hinter sich und bemühen sich nun in dieser Periode der kirchenmusikalischen Reform um die Anerkennung ihrer liturgischen Eignung. Und keinem, weder der neuen Polyphonie noch der Homophonie, ist sie zu versagen. Es hat der »Kampf gegen den Kontrapunkt« in kirchlichen Kreisen ein überraschend starkes Echo gefunden. Da stellen sich Männer wie Kerle, Roussel, Palestrina und Animuccia schützend vor die Polyphonie, trotz allem immer noch die feinste Blüte der musikalischen Kunst. Die Homophonie findet ihren einflußreichsten Anwalt in Kardinal Carlo Borromeo; auf seine Autorität berufen sich in der nächsten Zeit ausdrücklich die norditalie-

00064330

nischen Komponisten Vincenzo Ruffo, Biago Pesciolini und Matteo Asola, so daß innerhalb der kirchlichen Tonkunst die Homophonie geradezu auch als »Borromeisches Stilideal« bezeichnet werden kann. Es hat aber das 16. Jahrhundert schon immer auch einen Ausgleich zwischen Polyphonie und Homophonie im Auge gehabt; so bereits Josquin u. a. in seiner Davidsklage, so auch die frührömische Schule. Diesen Ausgleich hat nicht nur Kerle in seinen Konzilspreces und in einigen Messen durchgeführt; ihn hat sich namentlich Palestrina zu eigen gemacht.

Die Motette, wenn anders sie bei ihrer kleineren Form die künstlerische Einheit wahren wollte, konnte sich in den meisten Fällen doch nur einer der beiden Richtungen anschließen, der polyphonen oder der homophonen Schreibweise, und konnte die andere eigentlich nur mehr episodisch einflechten. Sie ist als durchweg fortschrittliche Form in den neueren Stilarten bereits gefestigt. Anders die Messe. Sie ist nicht nur in der Form größer als die Motette, sondern auch die konservativste aller Kompositionsformen. Für sie kann sich eine glatte Übernahme der textlich-thematisch repetitiven Durchimitation nur wenig empfehlen, wenn anders das Übergewicht bei der liturgischen Handlung verbleiben soll. Für die Messe also ergibt sich nun in der Stilentwicklung ein Spezialfall. Sehr lehrreich dürfte da die Gegenüberstellung einerseits von Kerle und Palestrina, dem Niederländer und dem Römer, beide aber in erheblichem Grade den Neuerungen aufgeschlossen, und anderseits von Animuccia, der auf dem Boden einer älteren Stilistik steht, um so die Probleme zu erkennen, um welche sich die Generation um 1550—60 abmüht. Auch in die Messekomposition strömen die neuen Elemente von beiden Seiten ein; aber als größere Kompositionsform, bei ihren mehreren Texten, vermag sie beide Schreibweisen anzuwenden, ohne die einheitliche künstlerische Wirkung zu gefährden. Die Übernahme vollzieht sich jedoch, wie an Kerles Messen 1562 bereits gezeigt wurde, nach einer bereits in der choralen Missa geltenden Rücksicht. Dort ist nämlich eine charakteristische Unterscheidung gegeben zwischen den kurztextigen Teilen (Kyrie, Sanctus-Benedictus, Agnus Dei) und den langtextigen Teilen (Gloria, Credo). Fast naturgemäß ergibt sich hier in der mehrstimmigen Messe für die kurztextigen Teile eine durchimitierende, variierend repetitive Polyphonie und für die langtextigen Teile ein stärkeres Heranziehen der Homophonie; rein musikalisch genommen, ergibt sich hierbei die Grundform A—B—A. Darin liegt nun das Entscheidende: Zur selben Zeit, da die alte Polyphonie überhaupt ihrer höchsten Vollendung entgegengeht und speziell die Kategorie des Allgemein-Religiösen ihrer bisherigen charakteristischen Haltung vielfach verlustig geht bzw. sie immer mehr an die Motette abgibt, weiß sich die mehrstimmige Missa durch eine eigenartige Verschmelzung der polyphonen und homophonen Schreibweise als verstärkt selbständige Kunstform zur Geltung zu bringen. Kerle wendet sich in seinen späteren Jahren wieder zur rein polyphonen Messekomposition zurück; Palestrina bringt zeitlebens diesen spezifischen Messestil im bevorzugten Sinne zur Durchführung, er ist auch in diesem Betracht der spezifische Meister der Messe.

Daß über die liturgische Eignung und kirchliche Berechtigung der mehrstimmigen Kunst Klarheit geschaffen, der stilistischen Richtung aber die gebührende Freiheit belassen wurde, auf daß diese ihren eigenen Entwicklungsgesetzen folgen könne, bedeutet das eigentliche Verdienst der tridentinischen Reform. Kerle, um hier nur ihn als den Hauptträger der musikalischen Reformarbeiten zu nennen, ist eine der markantesten Gestalten, welche von dieser Freiheit Gebrauch machen und den musikalischen Fortschritt vertreten[1].

Die Befruchtung des kompositorischen Schaffens, die von der tridentinischen Reform und zugleich von dem hinter ihr stehenden Stilreifeprozeß ausgegangen ist, stellt sich in den drei am stärksten hervortretenden Musikländern in folgender Weise dar[2]:

---

[1] Über die stilistischen Eigentümlichkeiten der Messe im späteren 16. Jhrh. unterrichtet Peter Wagner, Geschichte der Messe, I, Leipzig 1913.

[2] Hier sind mehrere hauptsächlichste Ergebnisse einer umfangreichen Statistik zusammengefaßt, zu welcher sämtliche Notendrucke des 16. Jahrhunderts nach Eitners Quellenlexikon, 10 Bände, herangezogen wurden.

00064330

Italien zeigt auf dem Gebiete der Messe und der Motette schon seit 1545 (für die Motette ausgenommen das Jahr 1549) eine äußerst geringe Publikationstätigkeit, da alles Interesse von Madrigal und Canzone förmlich aufgezehrt wird, die kirchliche Tonkunst aber ohnehin unter dem Drucke der oben geschilderten Übergangszeit leidet. Von etwa 1565 ab, eben als die tridentinischen Maßnahmen abgeschlossen waren, sind wieder neue Anregungen zu verspüren; und zwar sind in mehreren Jahrgängen die Messepublikationen sogar zahlreicher als die Motettendrucke, während sonst überall letztere bedeutend überwiegen, sowohl wegen der fortschrittlicheren Richtung als auch wegen der kirchlich-weltlichen Doppelbestimmung der Motette. Den stärksten Anteil an diesem Messenüberschuß hat natürlich Palestrina. Italien wird nun für lange Zeit das Land, welches die musikalische Welt mit Messekompositionen versehen kann.

Im europäischen Nordwesten, Niederlande und Frankreich, setzt von 1554 ab eine regere Publikationstätigkeit ein. Die Messen aber erscheinen hier in den nächsten fünf Jahren fast ausschließlich als Einzeldrucke, offenbar der leichteren Absatzmöglichkeit wegen. Von 1567 ab folgt noch eine kurze und schon recht spärliche Nachblüte. Die Messepublikationen scheiden sogar fast völlig aus, selbst die Motette fördert nur ein paar Veröffentlichungen pro Jahrzehnt zutage. Die Publikationstätigkeit hier wird begleitet von einem wirtschaftlichen Wettbewerb zwischen dem flandrischen Norden (Antwerpen und Löwen) und dem französischen Zentrum (Paris), der aber bereits seit 1560 im wesentlichen zugunsten der ersteren Druckorte entschieden ist[1].

In Deutschland, wo durch die religiösen Wirren die musikalische Kultur sehr gefährdet war, und die Publikationstätigkeit jahrzehntelang fast zu ersticken drohte, nimmt der Notendruck seit Ende der 60er Jahre einen neuen Aufschwung. Für die Messepublikation ist speziell das Jahrzehnt 1580 wieder ergiebiger. Die Motette überwiegt; denn sie darf sich nicht nur der bevorzugenden Gunst der beiden Konfessionen erfreuen, sondern es stehen auch auf katholischer Seite die Tonsetzer — man denke an Orlando di Lasso, den spezifischen Meister der Motette, an Kerle usw. — vornehmlich in ihren Diensten.

Wie in der Stilistik, so differenziert sich also auch im Neuschaffen das Bild, welches die Nachwirkung der tridentinischen Reform der Kirchenmusik aufzuweisen hat.

Gesetz und Freiheit, — sie sind Lebenselement jeglicher Kunst, auch der Kirchenmusik; sie sind von dem Trienter Konzil wie der unmittelbar folgenden Zeit, man darf sagen, ehrfurchtsvoll behandelt und in ihrer Bedeutung als Axiome neuerdings bekräftigt worden.

---

[1] Der französische Süden mit Druckort Lyon ist ohnehin bereits ausgeschieden; er hatte sich namentlich mit Hugenottenliteratur hervorgetan.

00064330

II. Bibliographie.

1. Druckwerke.

Von 1564 ab erscheinen die für die Frankfurter Messe bestimmten Kataloge[1]; mit ihnen ist, zuerst in Augsburg durch den Buchführer Georg Willer, ein Hauptvertrieb für italienische Drucke in Deutschland eingerichtet. Natürlich nehmen sie sich sofort auch der Werke des Jacobus de Kerle an. Seit Sommer 1568 weilt ja dieser in Augsburg; der Frühjahrskatalog 1569 nennt bereits Werke von ihm, und zwar die Konzilspreces und die Sex Missae, also gerade die beiden Reformwerke. Mit nur einer Ausnahme (1573b) werden von nun an sämtliche Druckwerke Kerles in den Meßkatalogen angezeigt.

Schon die unmittelbar folgende Zeit benützt die Meßkataloge als bibliographische Quelle; doch werden sie teils unvollständig, teils fehlerhaft ausgezogen. Conrad Gesner, Bibliotheca illustrata et collecta etc., Tiguri MDLXXIIII, enthält die Angabe »Petrarchae Italica carmina musicis modulis ornata, Venetijs Anton Gardane 1570«; es handelt sich aber wahrscheinlich um die »Triumpho d'Amore«. Georgius Draudius, Bibliotheca classica 1611 und Bibliotheca exotica 1625, schöpft aus den Meßkatalogen und auch aus Gesner; er verzeichnet den Titel von Kerles Triumpho d'Amore sowohl in richtiger Form (so in Bibl. exotica) wie auch in Gesners abgekürzter Angabe als »Italica carmina Musicis modulis ornata. Venet. apud Anton Gardanum, [15]70 in 4« (so in Bibl. classica und Bibl. exotica); und bei Nennung der Konzilspreces gibt er den Jahrgang des Meßkataloges, 1569, als Erscheinungsjahr des Notendruckes an. Diese falschen Angaben werden dann übernommen von Walthers Musikalischem Lexikon, 1732, ferner von Gerbers Neuem historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler, III. Teil 1813, der dazu noch die Messepublikationen 1562 und 1582 sowie eine unverständliche Hereinziehung des Namens Lasso (letztere schon bei Draudius) konfundiert, so daß daraus »Sex Missae 4 & 5 voc. et Te Deum, München 1573« entstehen. Endlich Fétis, Biographie universelle des musiciens, V, 1863, schließt sich den vorgenannten Autoren an; für die »Italica carmina« aber unterläuft dabei die Umtaufung in »Madrigali a quattro voci, lib. I, Ven. 1570, in 4⁰« und der angebliche Münchener Messenband wird nun mit 1576 datiert. Jedenfalls unter gewissem Einfluß dieser Autoren verzeichnet dann Eitner, Quellenlex. V, 353 »Missae 6, a 4, 5 et 6 vocibus. Monachii 1589 [B. M. defect«; diese sind aber von Joh. Kasp. Kerll (Eitner, a. a. O., Seite 351; hier unter 1689 richtig wiedergegeben).

Unter Ausschaltung dieser Fehlerquellen stellt sich die Bibliographie der Druckwerke Kerles in folgender Weise dar[2]:

---

[1] Albert Göhler, Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen 1564—1759 angezeigten Musikalien, Leipzig 1902.

[2] Die bibliographischen Angaben bei Robert Eitner, Quellenlexikon V, 352f. und Bibliographie der Musik-Sammelwerke usw., wurden an folgenden Bibliothekskatalogen, ferner auf Grund von brieflichen Mitteilungen und einige Male auf Grund persönlicher Einsichtnahme nachgeprüft, ergänzt und berichtigt. Den Herren Institutsvorständen sei für erteilte Auskünfte und Sendungen von Quellenmaterial an die Staatsbibl. München hier noch einmal der ergebenste Dank ausgesprochen.

1. Altötting: persönliche Einsichtnahme; — 2. Amsterdam: briefliche Mitteilung; — 3. Augsburg: Schletterer, Katalog der in Augsburg befindlichen Druckwerke, Berlin 1878 (M. f. M. 1878); auch persönliche Einsichtnahme; — 4. Barcelona: Felip Pedrell, Catàlech de la Biblioteca musical de la Diputació de Barcelona, Vol. II, Barcelona 1909, pag. 9; — 5. Berlin, a) Staatsbibl.: briefliche Mitteilung; b) Privatbibl. Wolffheim: Mitteilung von Herrn Antiquar Rosenthal, München; — 6. Bologna: Gaetano Gaspari, Catalogo della Bibl. del Liceo musicale di Bologna; — 7. Brandenburg: briefl. Mitteilung; — 8. Breslau, a) Stadtbibl.: E. Bohn, Bibliographie der Musikdruckwerke usw. (Stadtbibl., Institut für Kirchenmusik und Univ.-Bibl.), Breslau 1883; derselbe, Die Musikhandschriften des 16. und 17. Jahrh. in der Stadtbibl. zu Breslau, Breslau 1890; b) Institut für Kirchenmusik: E. Bohn, Bibliographie usw.; — 9. Brixen: briefl. Mitteilung von Herrn Domkapellmeister Pius Goller; — 10. Brüssel: A. Wotquenne, Catalogue de la Bibl. du Conservatoire Royal de musique, 3. Vol., 1908; — 11. Dresden: Eitner und Kade, Katalog der Musiksammlung in der Kgl. öffentl. Bibl. zu Dresden, Leipzig 1890 (Beilage zu M. f. MG.); — 12. Elbing: briefl. Mitteilung; — 13. Glasgow: Angabe nach Eitner, a. a. O.; — 14. Grimma: N. M. Petersen, Verzeichnis der in der Bibl. der K. Landesschule zu Grimma vorhandenen Musikalien usw., Schulprogramm, Grimma 1861; — 15. Heilbronn: Edwin Mayser, Alter Musikschatz, Mitteilungen aus der Bibl. des Heilbronner Gymnasiums, Heilbronn 1893; — 16. Kassel: C. Israel, Katalog der Musikalien der ständischen Landesbibl. zu Cassel, 1881; — 17. Liegnitz: E. Pfudel, Die Musikhandschriften der K. Ritterakademie zu Liegnitz' Beilage zu M. f. M. 1876; — 18. London: W. Barclay Squire, Catalogue of printed music etc. 1487—1800, Vol. I, 1912; — 19. Lüneburg: briefl. Mitteilung; — 20. München, a) Staatsbibl.: J. J. Maier, Die Musikhandschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibl. München, 1879; b) Univ.-Bibl.: Zettelkatalog; auch persönliche Einsichtnahme; — 21. Paris: briefl. Mitteilung aus cca. 1910; — 22. Regensburg, a) Bischöfl. Bibl. Proske: briefl. Mitteilung d. d. 4./5. 1914 und persönliche Einsichtnahme; b) Fürstl. Thurn und Taxissche Hofbibl.: nach Th. Kroyers Aichingerband, D. T. B. X, 1, Seite CV; — 23. Reggio nell' Emilia: Catalogo delle Opere musicali . . . Arch. della R. Acad. Filarm. — 24. Rom: Franz X. Haberl, Bibliographischer und thematischer Musik-Katalog des päpstl. Kapellarchivs im Vatikan zu Rom, Leipzig 1888; — 25. Rostock: briefl. Mitteilung; — 26. Stockholm: Tobias Norlind, Vor 1700 gedruckte Musikalien in den schwedischen Bibliotheken, S. IX der I. M. G. (1907/08); derselbe, Zur Gesch. der polnischen Tänze, S. XII der I. M. G. (1910/11); — 27. Stuttgart: A. Halm, Katalog über die Musik-Codices des 16. und 17. Jahrh. auf der K. Landesbibl. in Stuttgart, Beilage zu M. f. M. 1902; — 28. Upsala: R. Mitjana, Catalogue des imprimés de musique des XVIe et XVIIe siècles, Upsala 1911; — 29. Venedig: nach Eitner angegeben; — 30. Wien: Tabulae codicum manu scriptorum etc., Vol. IX (Codd. mus. pars I.), 1897; Fach-Katalog der Musikhistorischen Abteilung usw. der Internat. Ausstellung für Musik- und Theaterwesen, Wien 1892; auch briefl. Mitteilung d. d. 22./9. 1911 und persönl. Einsichtnahme; — 31. Wolfenbüttel: Emil Vogel, Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der Musikabteilung usw., Wolfenbüttel 1890; auch briefl. Mitteilung d.

00064330

1558. Hymni totius anni . . ., 1558[1].

1560. Hymni Totius | Anni Secvmdvm (!) Ritvm | Sanctae Rom. Eccl. | Et Magnificat | Cvm Qvat. Et Qvin. Vocibvs | Avthore | Jacobo De Kerle Flandro | Yprensi | Nouiter in lucem editi. | Romae Apvd Ant. Barre. | M. D. LVIII. — Letzte Seite: Tabula etc. Romae M. D. LX. | Cvm privilegio ad decennivm.
4 Stb., hoch 4^0, 23 Hymnen.
Widmung: „S^{or}. Lvca Monaldeschi Della Cervaria". De Dato: Oruieto à di 25 di Marzo 1558.
Bibl.: Heilbronn und Barcelona (beide Male nur Tenor und Baß mit Einschluß der 5a vox).

1561. Liber Psalmorvm | Ad Vesperas Cvm Qvatvor Vocibvs | Iacobo De Kerle Avctore | Venetijs apud | Antonium Gardanum | 1561.
(Signatur des Gardanodruckes: I)[2]. — 4 Stb., 4^0, 20 Gesänge.
Widmung: »Reverendissimo Domino Monaldo Monaldesco De Cervaria«; ohne Datierung.
Bibl.: Privatbibl. Wolffheim, Berlin (nur Altus)[3].

1561. Magnificat Octo Tonvm | Cvm Qvatvor Vocibvs | Jacobo De Kerle Avctore | Flandro IIprensi | Liber Primvs | Venetijs apud | Antonium Gardanum | 1561.
(Signatur des Gardanodruckes: L) — 4 Stb., 4^0, 16 Magnificat.
Widmung: »Reveren. Domino Monaldo Monaldesco Cervaria«; ohne Datierung.
Bibl.: Kassel[4] und Bologna; Antiquariat Rosenthal, München, Kataloge 121 und 153: nur Altus[5].

1562. Preces Speciales | Pro Salvbri Generalis Concilii | Svccessv, Ac Conclvsione, Popvliqve | Christiani salute, & unione; atq; contra Ecclesiae hostium furorum, ex sacra | scriptura, & Ecclesiae usu a Reuerendo Patre Petro de Soto Ordinis | Praedicatorum collectae: & per Jacobum de Kerle Flandrum Ypren- | sem Illustrissimi & Reuerendissimi Cardinalis Augustani | compositorem ad figuras & modos musicos | accommodatae. | Cvm Qvatvor Vocibvs. | Venetiis Apud Antonium Gardanum. | 1562.
(Signatur des Gardanodruckes: ist nicht beigegeben). — 4 Stb., hoch 4^0, 10 Responsoria.
Widmung: »Illvstriss. Et Reverendiss. DD. Hercvli / Cardinali de Mantua, Hieronimo Cardinali Seripando, Stanislao Cardinali | VVarmiensi, Ludouico Cardinali Simonettae, Marco Cardinali de Al- | temps Sac: Tridentini Concilij Legatis.« — »Datum Romae« (ohne nähere Zeitangabe).
Bibl.: Augsburg (nur Diskant); Regensburg Proske-Bibl. (fehlt der Diskant, der sich in Augsburg befindet[6]); London (nur Diskant)[7]; Upsala (nur Diskant und Altus)[8] und Wien (fehlt Tenor).

1562. Sex Misse | Svavissimis Modvlationibvs | Referte Partim Qvatvor Partim Qvinqve | Vocibvs Concinende | Authore Jacobo de Kerle | Flandro Iprensi. | Illustrissimi ac Reuerendissimi Cardinalis Augustani | Musicorum modulaminum compositore | celeberrimo. | Liber Primvs. | Venetijs apud Antonium Gardanum. | M. D. lxij.
Chorbuch, Fol. Widmung: »Principi Alberto Bavariae Dvci«. De dato: Romae XXV. Aprilis Anno M. D. LXII.
Bibl.: Bologna, Augsburg, Brüssel, London, Rom (St. Peter und Lateran), Venedig (Congregatio de l'Oratorio) und Reggio nell' Emilia.

1570. Il pr. lib. capitolo del triumpho d'Amore, de Petrarca novam posto in musica per Jac. de Kerle 5. voc. Venet. ap. Anton Gardan. 4. 1570.
(Angabe nach Göhler, Frankfurter und Leipziger Meßkataloge, Leipzig 1902[9].)

1571. Selectae Qvaedam | Cantiones Sacrae Modis Mvsicis | Qvinqve Et Sex Vocvm Re- | cens Compositae, | Per | Jacobvm De Kerle. | Noribergae | In Officina Theodorici Gerlatzeni. | M. D. LXXI.

---

d. 10./5. 1911; — 32. Zwickau: Reinhard Vollhardt, Bibliographie der Musikwerke in der Ratsschulbibl. zu Zwickau, Beilage zu M. f. M. 1893—96. — Nachtrag: 33. Danzig: Otto Günther, Katalog der Handschriften der Danziger Stadtbibl., Teil 4, Danzig 1911.

Da in der letzten Zeit mehrfach kleinere Provinzialsammlungen den größeren staatlichen Bibliotheken und Museen einverleibt worden sind, wollte der Herausgeber des Kerle-Bandes seine bibliographischen Zusammenstellungen auch auf diesen Punkt noch einmal nachprüfen und wandte sich neuerdings nach Brandenburg, Elbing, Grimma, Liegnitz und Lüneburg. Für die bereitwilligst erteilten Aufschlüsse sei hier nochmals ergebenst gedankt!

Soweit die Titelzeilen der Notendrucke nur große Buchstaben verwenden, ist dies hier durch große Anfangsbuchstaben und Beibehaltung von »v« für »u« gekennzeichnet.

[1] Dieser Erstlingsdruck ist verloren gegangen.

[2] Dieses Werk ist bei Eitner nicht genannt.

[3] Das Exemplar trägt links vom Druckerzeichen folgenden Schenkungsvermerk: »Da lud. ly^{do} Pao. f. Carlo fran^{o} Ans.^{o} da Perolto (= Ludovico Lyonardo Paolo fu Carlo Francesco da Perolto) furno donati (sic) a mè Stefano Priori d'Assisi quello di 25. Marzo 1647.« Und rechts über dem Druckerzeichen steht geschrieben: »fu Gregorio d'Assisi.« — Herr Antiquar J. Rosenthal hatte i. J. 1910 dieses Stimmheft dem Verf. ds. zur Einsichtnahme überlassen und die Fertigung einer Kopie gestattet; dafür sei an dieser Stelle nochmals herzlichst gedankt.

[4] Im Tenor fehlen Blatt 31—37; für das Fehlende erhielt ich 1910 oder 1911 aus Bologna eine bereitwilligst besorgte Abschrift.

[5] Hier ist der Besitzervermerk kürzer; er lautet: »Stefano (Druckerzeichen) Priori d'Assisi 1647«.

[6] Die Bibliotheken Augsburg und Proske-Regensburg besitzen ein zersprengtes Exemplar aus ehedem Augsburger Besitz, wie die beigebundenen handschriftlichen Tonsätze (siehe oben unter Augsburger hochstiftlicher Anonymus) beweisen; der braune gepreßte Ledereinband trägt in Goldschrift das Datum »1565«.

[7] Damit verbunden eine handschriftliche Messe; Einband datiert mit »1569« (Squire, a. a. O.).

[8] Das Exemplar stammt aus dem Jesuitenkolleg Braunsberg, das von Kardinal Hosius, einem Freund und Mitarbeiter des Kardinals von Waldburg, gegründet worden ist (Katalog, a. a. O.).

[9] Das Werk hat bisher als verloren zu gelten. Um allenfalls diese Komposition noch ausfindig zu machen, hatte Verf. ds. sich in einem Schreiben d. d. 20./11. 1911 an die Bibliotheken der österreichischen Stifte gewandt, die bei Albert Hübl, Die österreichischen Klosterbibliotheken in den Jahren 1848—1908, Wien 1909, aufgeführt sind. Diese umfangreiche Nachfrage war leider ohne Erfolg.

00064330

6 Stb., 4°, 15 Gesänge (6 für 5 St., 9 für 6 St.).

Widmung: »Marqvardo A Berg Praeposito, Christo- | phoro A Freyberg Decano, Caeterisqve Canonicis | Cathedralis Ecclesiae Augustanae etc.«, De dato: Augustae Vindelicorum, tertia Januarij, 1571.

Bibl.: Berlin, Brandenburg (Katharinenkirche, nur 5us[1]), Breslau, Elbing, Glasgow, London, Lüneburg, München (Staatsbibl.[2] und Univ.-Bibl.), Regensburg (Proske), Rostock (vollständ. Exemplar)[3], Stockholm (nur Diskant, Tenor, Baß und 6a)[4], Upsala (nur Cantus, Altus, 5a und 6a)[5] und Wien.

1572. Liber Modulorum | Sacrorvm, Qvinis Et Senis Vocibvs, Qvibvs | Addita est recens cantio octo vocum, de sacro foedere | contra Turcas. | Authore Iacobo De Kerle. | Frandro Yprensi. | Monachij excudebat Adamus Berg. | M. D. LXXII.

(Signatur der Adam Berg-Drucke: D.) — 5 Stb., 4°, 11 Gesänge (7 für 5 St., 3 für 6 St., 1 für 8 St.).

Widmung: »Reverendo Georgio Faiglin, insignis Monasterij Sancte Crucis Augustae Praeposito.« De dato: Augustae Vindelicorum 12. Junij, Anno á partu uirgineo M. D. LXXII.

Bibl.: Berlin, Breslau (Pf.), Kassel (fehlt Bassus)[6], Liegnitz, London (nur Cantus, Tenor, Bassus, 5a)[7], München.

1573a. Liber Modvlorvm | Sacrorvm, Qvaternis, Qvinis, | Et Senis Vocibvs. | Summa diligentia compositae, correctae, & nunc primum | in lucem aeditae. | Authore | Iacobo de Kerle, Flandro Yprensi. | Monachij excudebat Adamus Berg. | M. D. LXXIII.

(Signatur des Adam Berg-Druckes: G.) — 5 Stb., 4°, 16 Gesänge (8 für 4 St., 6 für 5 St., 2 für 6 St.).

Widmung: »Reverendissimo D. Ioanni Habnitzel, Imperialis Mona- | sterij Vueingartensis Abbati. De dato: Augustae Vindelicorum XV. Februarij. Anno M. D. LXXIII.

Bibl.: Amsterdam (nur Baß), Berlin (nur Diskantus und 5us), Breslau, Brüssel, London (nur Cantus und 5us), Regensburg (Proske) und Wien.

1573b. Liber Mottetorvm, Qva- | tvor Et Qvinqve Vocvm, Adivncto | in fine, Te Deum laudamus, sex vocum, quo- | rum nihil adhuc in lucem est | aeditum. | Monachij excudebat Adamus Berg. | M. D. LXXIII.

(Signatur des Adam Berg-Druckes: I) — 5 Stb., 4°, 17 Gesänge (8 für 4 St., 8 für 5 St., 1 für 6 St.)[8].

Widmung: »Reverendissimo Principi, D. Ioanni Egolpho A Knoeringen, Episcopo Augustano.« De dato: Augustae Vindelicorum 28 Maij.

Bibl : Berlin, Breslau, München (Staatsbibl., nur Diskant, Tenor und Baß; Univ.-Bibl., nur Diskant), Regensburg (Proske), Upsala (nur 5a)[9] und Wien (fehlt Altus).

1574. Egregia Cantio, In | Gratiam et honorem generosi ac | Nobilis Domini, Melchioris Lincken Augu- | stani, sex vocibus composita | A | Jacobo de Kerle. | Noribergae 1574 Theod. Gerlachius.

Einzeldruck, 6 Stb., 4⁰, 1 6-stimmig. Gesang. Ohne Widmungsvorrede und ohne Datierung. Auf der Rückseite: »In Gratiam generosi ac Nobi- | lis Domini Melchioris Linckii.«

Bibl.: Augsburg (2 Exemplare).

1575. Sacrae Cantiones, Qvas Vvl- | go Moteta Vocant, Qvinqve Et Sex Vo- | cum, quibus adiuncti sunt Ecclesiastici Hymni de Resurrectione & | Ascensione Domini, & de Beata Maria virgine, nunc primum in | lucem aeditae. | Authore | Iacobo de Kerle Flandro Yprensi. | Monachij excudebat Adamus Berg. | Anno Iubilei M. D. LXXV.

(Signatur des Adam Berg-Druckes: M). — 5 Stb., 4°, 9 Gesänge (7 für 5 St., 2 für 6 St.).

Widmung: »Reverendissimo Eberhardo A Stain, Sacri Romani Imperij Abbati Principi apud Campidunum.« De dato: Auguste, 13. Martij, Anno Jubilei 1575.

Bibl.: Berlin, Breslau, London, München[10] und Wien.

1582. Qvatvor Missae etc.

(Titelblatt fehlt). — Chorbuch in Großfolio.

Widmung: »Reverendissimo D. Gebhardo, Electo Et | Confirmato Archiepiscopo Coloniensi, | Sacri Romani Imperii Per Italiam Archicancellario, Prin- | cipi Electori, etc.« De dato: Ex Illustrissimae C. T. Arce Biolensi, Anno partae salutis M. D. LXXXII. die V. Mensis Iulij. Es folgen noch 4 Carmina[11].

Bibl.: Wien[12].

---

[1] Schon seit 1915 nicht mehr auffindbar (Brief d. d. 11. 10. 26).

[2] Die Kerle-Drucke der Staatsbibl. gehören zumeist den Beständen der alten Werdensteiner Sammlung an. — Laut briefl. Mitteilung des Antiquariates G. Heß in München besaß dieses in Abschrift den Altus, Ms. des 18. Jahrh. (echte alte Handschrift?).

[3] Dieses Exemplar war früher irrtümlich zusammengestellt mit Ivo de Vento, Latine cantiones ... quinque vocum ... Monaci 1570 (ebenfalls vollständiges Exemplar); daher an beiden Stellen bei Eitner Quell.-Lex. (V, 353 und X, 50) die Fragezeichen, die also beide Male zu streichen sind.

[4] In dieses Exemplar sind 1595 einige Tänze handschriftlich eingetragen worden (Norlind, Zur Gesch. der polnischen Tänze, a. a. O.).

[5] Frühere Besitzer: 1. F. Schilling, 2. Sebastian Stoltz, Vikar in Mainz (Mitjana, a. a. O.).

[6] Der Besitz ist bereits festzustellen in dem Inventar 1613. (Zulauf, Beiträge zur Gesch. der landgräflich-hessischen Hofkapelle zu Kassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten, Cassel 1912.)

[7] London besitzt auch noch eine Kopie des Discantus und Tenor (Squire, a. a. O.).

[8] Die Meßkataloge 1573 (Göhler, a. a. O.) und Draudius, Bibliotheca classica 1625, machen zu diesem Motettenbuch die Angabe »4, 5 & duum vocum«.

[9] Früherer Besitzer war Bernardus Havexbekius, Eccl. maioris Treverensis Altarista (Mitjana, a. a. O.).

[10] Früherer Besitz auch nachzuweisen bei St. Peter, München. (Frdl. Mitteilung von Frl. B. A. Wallner).

[11] Die vier Carmina sind: 1. »Ad Jacobum de Kerle. *Τετράστιχον*. Suavisono dulces edis modulamine cantus | etc.«, 2. »Ad eundem. *Δίστιχον*. Dulcia sunt aliàs tibi decantata, sed ista | etc.«, 3. Auctor ad lectorum. Par est coelitibus, qui laudes pectore premit | etc.«, 4. »Jacobus de Kerle cantori. Cur post tot symphoniacos ego scribo libellos | etc.«

[12] Der Einband hat im Wappen die Buchstaben »P. E. F.«, dürfte also aus der Fuggerschen Bibliothek sein (Briefliche Mitteilung von Dr. F. Scherber, d. d. 22./9. 1911).

00064330

1583. Qvatvor | Missae | Svavissimis Modv- | lationibvs Refertae, | Qvarvm Vna Qvatvor, Reliqvae Vero Qvinqve | Vocibvs Concinendae: | Adivncto In Fine Te Deum laudamus | Auctore | Iacobo De Kerle Frandro | Iprensi, Metropolitanae Ca- | meracensis Ecclesiae | Canonico. | Antverpiae | Ex Officina Christophori | Plantini | M. D. LXXXIII.

Chorbuch in Großfolio.

Widmung: »Sacratissimo Et Invictis- | simo Principi Ac Domino, D. Rvdolpho II. Ro- | manorvm Imperatori Semper Avgvsto etc.« De dato (nach Haberl, a. a. O.): Wien, 10. Okt. 1582. Es folgen noch dieselben 4 Carmina wie in der Druckausgabe 1582.

Bibl.: München, Rom (Capella sistina) und Venedig (Bibliotheca Libreria).

1585. Selectiorvm Aliqvot | Modvlorvm, Qvi In Sacris Templis | Ad Celebrandas Divinas Lavdes, Partim Qva- | tvor, Partim Qvinqve Et Octo Vocibvs | decantari solent. | Nunc primum in lucem editi. | Avthore Iacobo De Kerle Yprensi, Metropoli- | tanae Ecclesiae Cameracensi Canonico. | Excvsvm Pragae typis Nigrianis. Anno 1585.

5 Stb., 4°, 9 Gesänge (4 für 4 St., 4 für 5 St., 1 für 8 St.).

Widmung: »Sixto V. Pont. Max.« De dato: Pragae, Metropoli Boemiae, V. Idus Augusti, Anno salutis M. D. LXXXV. Vorausgeschickt ist 1 Carmen[1].

Bibl.: Breslau (Akademisches Kircheninstitut)[2].

2. In gedruckten Sammelwerken.

1561. Di Cipriano Et Annibale | Madrigali A Qvatro Voci Insieme | Altri Eccellenti Avtori | per Antonio Gardano | In Venetia apresso di Antonio Gardano. 1561[3].

Enthält von Kerle das Madrigal »Come nel mar«.

Bibl.: Bologna (nur Cantus, Tenor und Bassus).

1566. Di Cipriano et Annibale Madrigali a quatro voci . . . ristampati, Venetia, Ant. Gardano, 1566.

Enthält von Kerle das Madrigal wie der Erstlingsdruck.

Bibl.: Augsburg, Regensburg (Proske, nur Altus und Bassus).

1567. Il Secondo Libro De Madrigali de diversi Avtori a notte (!) negre a quatri voci, Vinegia 1567, Scotto[4].

Enthält von Kerle einen Gesang.

Bibl.: Wolfenbüttel.

1580. Theatri Mvsici, | Selectissimas Orlandi | de Lassvs Aliorvmqve . . . Mvsicorvm | Cantiones sacras, 4, 5 | et plurium vocum etc. lib. II. 1580.

(Ohne Ort und Drucker.) Enthält von Kerle zwei Gesänge.

Bibl.: München, Paris und Wolfenbüttel.

3. In alten Handschriften.

Altötting, Schatzkammer der Wallfahrtskirche: Inventar Nr. 8, Orgeltabulatur aus 1588: vier Gesänge[5].

Augsburg, Staats-, Kreis- und Stadtbibl.: Ms. 22, Sammelband aus 1580: Vierstimmige Messe; — Ms. 23, Sammelband aus 1610: mehrere Gesänge; — Ms. 27, Chorbuch »Solemnivm Vespertinarvm | Precvm Responsoria Et Hymni | Qvatvor Et Qvinqve | Vocvm | M. D. LXXVII« (der in der Einleitung besprochene Vesper-Jahreszyklus)[6]; — Ms. 29, Sammelband aus 1575: drei Gesänge; — Ms. 31, Sammelband aus 1576: zwei Offizien und eine Requiemsmesse.

---

[1] Der Widmungsvorrede ist ein auf die Widmung an den Papst Bezug nehmendes Carmen vorangeschickt, das beginnt »Author ad librum. J liber, & faelix Romanam ingressus in Urbem | etc.«

[2] Das Exemplar trägt einen Schenkungsvermerk: »Suo chariss° amico, Dño Paulo Weipelio has cantiones dono dedi Georgius Wulpius ab Huldschönau (amicitia g. Nissa°?) A° 86. 28 Julij.«

[3] Bei Eitner, Bibliographie der Musik-Sammelwerke, ist diese erste Ausgabe nicht genannt.

[4] Bei Eitner, Bibliographie der Musik-Sammelwerke, nicht genannt.

[5] Dem gepreßten Schweinsledereinband ist eingedruckt „M Z A / 1588"; das Vorsatzblatt enthält einen Schenkungsvermerk: „Urschriften (!) usw. . . geopfert von Josepha Keller, Tochter des Max Keller, Kapellorganist und Compositeur in Altötting von 1801—1855". (Über Max Keller siehe Eitner, Quellenlex. V, 339.) Der Codex ist von mehreren Händen in deutscher und italienischer Tabulatur geschrieben und enthält sehr viele Tonsätze von O. di Lasso und L. da Victoria, nur wenige von Palestrina und anderen Italienern, ferner von Kerle, Aichinger, Klingenstein usw., J. F. Pictorius, Blas. Ammon, Henricus Molitor abbas, auch ein „Salve regina misericordiae Lambacense". Aus den letzteren Namen sowie aus der Heimat des früheren Besitzers ist auf eine Herkunft des Codex aus dem bayerisch-österreichischen Grenzgebiet zu schließen. (Auf die Existenz dieses Codex wurde Verf. ds. in dankenswerter Weise von Frl. Dr. B. A. Wallner aufmerksam gemacht.)

[6] Der Folioband 1577 wird eingeleitet mit einem Carmen »In elaboratum vesperarum precum opus F. Gregorij Gastelij (Bastelij?) epigramma. En Jacobe librum praesul dignissime iustum | Noster Joannes pinxit amore chori | In solidum corpus docta digesserat arte | Que multj passim continuere libri | etc.« Am Schlusse des Chorbuches ist den Tonsätzen Kerles noch angefügt »Létania Quatuar vocum Juo de Vento«; mit Rücksicht darauf ist dasselbe bei Schletterer als Sammelhandschrift aufgeführt. — Aus dem damaligen Stift sind zwei Kalligraphen namens Johannes bekannt, nämlich Johannes Hernlein, 1576 bezeugt, und der spätere Subprior und Chori Regens Johannes Treer (Sandberger, D. T. B. V, 1 Seite LV). Träger der Widmung ist Abt Jacob Köpplin.

00064330

Breslau, Stadtbibl.: Ms. 1: ein Gesang; — Ms. 2: zwei Gesänge; — Ms. 4: ein Gesang; — Ms. 5: zwei Gesänge; — Ms. 6: zwei Gesänge; — Ms. 10, aus dem Ende des 16. Jhrh.: zwei Gesänge; — Ms. 15, aus dem Ende des 16. Jhrh.: zwei Gesänge; — Ms. 16, aus dem Ende des 16. Jhrh.: ein Gesang; — Ms. 17, aus dem Anfang des 17. Jhrh.: ein Gesang; — Ms. 18, Tabulaturbuch, auf dem Einband Datum 1580: ein Gesang; — Ms. 95, Chorbuch aus der zweiten Hälfte des 16. Jhrh.: ein Gesang; — Ms. 158: ein Gesang.

Brixen, Dombibl.: Mensuralkodex »Introitus missarum de Sanctis. Quinque vocibus concinendë (!) compositi per Joannem Stadlmayr«: ein Gesang[1].

Danzig, Stadtbibl.: Mus. ms. 4007, aus dem Ende des 16. und Anfang des 17. Jhrh.: ein Gesang (Hexachordmesse 1582).

Dresden, Staatsbibl.: Ms. 1274: zwei Gesänge; ferner Gesänge in dem aus der Landesschule Grimma hieher überwiesenen Ms. LIV (282—286), 5 Stb.

Grimma, Landesschule: siehe Dresden.

Liegnitz, Staatl. Gymnasium Johanneum (vorm. Ritterakademie), Lehrerbibl.: Ms. 52, S. 57: ein Gesang (Te deum 1571, identisch mit Te deum 1582).

München, Staatsbibl.: Mus. ms. 25: Missa ferialis; — Mus. ms. 1536: ein Gesang; — Mus. ms. 264, Orgeltabulatur, aus Kloster Irse bei Kaufbeuren, datiert mit 1596: ein Gesang[2].

Regensburg, Bischöfliche Bibl. (Bibl. Proske): Signatur A. R. 863/870, 5 Stb.; im Discantus mehrere Daten, die sich zwischen 23. Febr. 1574 und 15. Febr. 1579 bewegen; von Kerle 2 Gesänge, datiert mit »circa finem Martij, A°. d. MDLXXVIII« und »8. Aprilis 1578«. — A. R. 883/886, 6 Stb.: 2 Gesänge; — A. R. 891/892, 5 Stb.: 5 Gesänge. — Diese drei Sammelhandschriften sind von derselben Hand geschrieben[3].

Regensburg, Fürstl. Thurn und Taxissche Hofbibl.: Ms. Codex F. K. Musik. Nr. 22, II. Abteilung; ebenso Nr. 24, II. Atbeilung.

Stuttgart, Landesbibl.: Cod. ms. 24: zwei Gesänge.

Wien, Nationalbibl.: Ms. 16693: ein Gesang; — Ms. I, 51 »Officium nuptiale Octaviano II. Fuggero«: ein Gesang (andere Gesänge von Lasso und Schramm).

Zwickau, Ratsschulbibl.: Ms. 11: zwei Gesänge.

4. Neudrucke[4].

Maldeghem, Trésor musical, A. Mus. rélig., Année 1 (1865): zwei Gesänge; — Année 23—28 (1887—1892): Fünf Messen (Messenbuch 1562, jedoch ohne Requiemsmesse).

Proske, Musica sacra, Motettenband: ein Gesang.

Musica sacra, Regensburg, 1882, 10.—12. Musikbeilage: ein Gesang (Te Deum 1571).

Repertoir des Chantres de St. Gervais, 1895: eine Messe (aus Buch 1562).

Musica Divina, Wien 1915: ein Gesang (Te Deum 1571, hier nach dem Brixener Chorbuch als vermeintliches Werk Stadelmayrs veröffentlicht).

Anthologie des Maîtres religieux primitifs des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, par Charles Bordes, Vol. II: eine Messe (aus Buch 1562).

Im Verlag Schwann in Düsseldorf: Missa super »Ut re mi fa sol la«, herausg. von Maphoeus Zanon, Cäcilienvereins-Katalog Nr. 1174.

---

[1] Der Brixener Mensuralcodex ist überschrieben mit »Introitus missarum de Sanctis. Quinque vocibus concinendë (sic) compositi per Joannem Stadlmayr«. Bei der fünfstimmigen Messe O gloriae paternae ist der Name Stadlmayrs auch noch ausdrücklich beigeschrieben; die vorher und nachher stehenden Werke nennen den Komponisten nicht eigens. Unmittelbar anschließend die letzten Stadlmayrschen Tonsätze, und in gleicher Schrift wie diese ist Kerles Te Deum eingetragen, ohne jede Beifügung über die Autorschaft. (Darum der Neudruck als vermeintliches Werk Stadlmayrs; siehe oben.) Ein anderer Codex (mit Werken von Stadlmayr, Rudolph di Lasso, Andreas Hageus und eines Anonymi) zeigt dieselbe Schrift, und hier ist als Schreiber und Sammler genannt: Georg Burckhard, Bassist an der Hofkapelle Maximilians. (Frdl. Mitteilung von Herrn Pius Goller, siehe oben.)

[2] Die Orgeltabulatur, von verschiedenen Händen in zwei Teilen geschrieben, ist datiert mit 1596 und stammt aus dem Kloster Irse bei Kaufbeuren; sie enthält zumeist Werke süddeutscher Meister und darunter auch ein Stück von Carolus Endres, der dann 1612—27 Abt von Irse war. Stiftspropst Michael Hauber, der bekannte Sammler, brachte sie in seinen Besitz (er rettete sie wohl vor der Säkularisation) und überließ sie der Staatsbibliothek (wohl mit anderen Notenschätzen i. J. 1821).

Das bei Eitner, Quellenlex., als Opus dubium bezeichnete Requiem in Mus. ms. Nr. 36 (Chorbuch aus St. Michael in München) ist zweifellos nicht von Kerle; siehe hierüber in der Kerle-Diss. Seite 83. Möglicherweise ist es dem Jesuiten Joachim Dönerus, der um 1591 Chordirektor an dem Jesuitenkolleg St. Michael war (Eitner, Quellenlex., III. Bd., S. 221) zuzuschreiben. — Neuere handschriftliche Partituren besitzt München in Mus. mss. 4266 (von Schafhäutl), 2940, IV. Bd. (Ditfurth) und 3249.

[3] Ms. A. R. 863/870: der Einband ist überzogen mit Pergamentblättern aus einem handschriftlichen Antiphonale, beim Altus, datiert mit »1552« (anscheinend gleichzeitige Schrift). Ms. A. R. 883/886: der Einband ist mit Pergamentblättern anscheinend aus einem Wiegendruck (glossiertem juristischen Werk) überzogen. Ms. A. R. 891/892: der Einband ist überzogen mit Pergamentblättern aus einem Missale (beim Tenor erscheint ein Teil der Meßgesänge »De sta. Walburga«) und einem Antiphonale, beide wieder handschriftlich. Da die Missaleblätter auf die Eichstädter Diözese verweisen und die sämtlichen Stimmbücher von derselben Hand geschrieben sind, darf wohl für sie eine Herkunft aus dem Eichstädtischen Gebiet angenommen werden.

[4] Der Katalog des Konservatoriums zu Brüssel führt bei dem Werke »Le Trésor des Pianistes . . . par Aristide Farrenc, Vol. 3« auch unsern Meister »G. de Kerle« an; das ist natürlich irrtümlich und muß heißen Johann Kaspar Kerll.

00064330

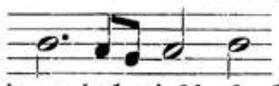
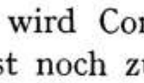
III. Revisionsbericht.

Der Gardano-Druck der Konzilspreces zeichnet sich im Notensatze durch außerordentliche Sorgfalt aus. Was Druckfehler und dadurch entstehende Zweifelsfälle anlangt, hat daher der Revisionsbericht lediglich eine Fehlanzeige zu erstatten.

In der Wiedergabe der Texte jedoch kommen einige wenige Druckversehen vor, z. B. proprer statt propter (Resp. II, Vers. II), oder Non sint schisma statt Non sit schisma (Resp. V, Vers. III). Da jedoch von den Konzilspreces weder Nachdruck noch Abschriften existieren und an den Schreibeigentümlichkeiten also auch kein bibliographisches Abhängigkeitsverhältnis festzustellen ist, sind diese Druckversehen im einzelnen belanglos und kann sich der Revisionsbericht mit einem summarischen Hinweis auf deren Vorkommen überhaupt begnügen. Einigemale aber ist dasselbe Wort in dem einen Stimmheft groß und in einem andern Stimmheft klein geschrieben. Ferner setzt der Gardanodruck keine Unterscheidungszeichen. In der Denkmälerausgabe ist nun eine einheitliche Schreibung angewandt und sind die Unterscheidungszeichen möglichst nach Maßgabe der hier eingehaltenen Großschreibung und in Anlehnung an den Textdruck 1551 eingefügt.

Die Textlegung dagegen ist wieder ausnehmend sorgfältig. Durchweg sind die Texte bzw. Textsilben genau unter die zugehörigen Noten gesetzt; und Textwiederholungen sind stets ausgeschrieben, ausgenommen nur acht ganz kurze Stellen. Darum kann auch kein Zweifel obwalten über die 35 Stellen — die hymnenartig breit dahinströmenden Kyrie-Sätzchen nicht mitgerechnet —, an denen die einer kürzeren melismatischen Fusae-Gruppe folgende Minima usw. als Träger einer neuen Textsilbe erscheint. Da außerdem noch diese Stellen in der Druckvorlage oftmals am Zeilenende stehen und namentlich im Tonsatz überhaupt die Zahl der folgenden größeren Notenwerte mit jener der weiteren Textsilben übereinstimmt, ist hier eine Abweichung von der Druckvorlage von vornherein nicht möglich. In Fällen, wie Resp. I, Corpus, Abschnitt 17 wird unseres Erachtens offensichtlich textliche und rhythmische Klarheit angestrebt; bei einer Textlegung nach den bekannten Regeln Zarlinos würde die angezogene Stelle förmlich ersticken. Auffallend ist aber eine weitere Stelle, Resp. III, Vers III, Abschn. 9/10, Altus, wo innerhalb einer Figur von einer unbetonten Fusa ausgehend ein Oktavsprung auszuführen ist und dem als Semibrevis gehaltenen Oktavton eine neue Textsilbe unterlegt wird:

Dem Notenbild nach handelt es sich hier zunächst um eine typisch ornamentale Figur (siehe Knud Jeppesen, Der Palestrinastil und die Dissonanz, Leipzig 1925, S. 48f., 155f. und besonders 186). Aber es ist, wie Jeppesen a. a. O. sagt, »wohl in Betracht zu ziehen, daß die Oktave in der Palestrinamusik kaum anders als eine Art Notenwiederholung aufgefaßt wurde«. Diese Erwägung trifft auch im vorliegenden Falle zu. Da die der Fusa folgende texttragende Semibrevis synkopiert ist, erhält diese Stelle bei mäßigem Vortragstempo und kunstgerechter gesanglicher Ausführung in der Tat einen pathetischen Nachdruck. Für das Vortragstempo der Konzilspreces überhaupt denke man an die mit diesen mehrfach verwandten Karwochenresponsorien von Ingegneri. Angesichts dieser speziellen Erwägungen und der sonstigen sorgfältig durchgeführten Textlegung müssen wir annehmen, daß der Komponist auch hier mit voller Absicht vorgegangen ist. Die Denkmälerausgabe glaubt also, sich getreu an das Original halten zu müssen.

In Setzung der Akzidentien, soweit diese nicht bereits vom Komponisten selbst vorgeschrieben sind, wurde möglichst sparsam verfahren, da ja die alte Vokalpolyphonie an die choralen Tonarten und damit auch merklich stark an den dort vorkommenden ganzstufigen Leitton gebunden ist. Die alte Vokalpolyphonie bietet aber zahlreiche Fälle, in denen ein Subsemitonium subintellectum gesetzt wird oder nicht, je nachdem man einer eindringenden Dur-Moll-Tonalität mehr Spielraum läßt oder sich enger an die Tonalität der Kirchentöne anschließt; in Neuausgaben sind dann vielfach die Akzidentien eingeklammert. Und in der Klausel kann bekanntlich die Erhöhung entweder beidemale oder nur das zweitemal vorgenommen werden; auch hier wird vielfach das erste ad libitum bleibende Vorzeichen in Klammern gesetzt. Von dieser Übung war in vorliegender Publikation in Befolgung der sonstigen Editionstechnik der DTB Abstand zu nehmen.

Im Druck 1562 sind sämtliche Wiederholungen, die Repetitiones und Kyrie II, vollständig ausgedruckt. In vorliegender Denkmälerausgabe muß aber mit Rücksicht auf die Druckkosten zu Kürzungen gegriffen werden. Zu diesem Zwecke sind bereits im Corpus der einzelnen Responsorien die daraus entnommenen Repetitiones gekennzeichnet; von den Repetitiones selbst sind nur Anfang und Schluß ausgedruckt und ist im übrigen eine Rückweisung auf das Corpus beigefügt; das zweite Kyrie, das stets mit dem ersten identisch ist, ist ebenfalls nur durch Rückweisung vermerkt. Durch Auszählung der Abschnitte, mit dem modernen und wohl keinem Mißverständnis unterliegenden Ausdruck »Tactus« bezeichnet, ist für die Rückweisungen, die sich natürlich am besten der lateinischen Sprache bedienen, u. E. alle wünschenswerte Klarheit geschaffen. Zu berücksichtigen ist lediglich noch die Halbtaktverschiebung, die wie in der alten Vokalpolyphonie überhaupt, so auch in den Konzilspreces gerne Platz greift. Meist ist sie aber bereits vom Komponisten zu Anfang oder Schluß der Repetitiones durch Verlängerung einiger Noten wieder ausgeglichen. Diese sowie ein paar Änderungen gegenüber dem Tonsatz im Corpus sind hier in der Denkmälerausgabe ohnehin wiedergegeben. Nur im Resp. IV erfolgt die Halbtaktausgleichung erst später; hier wird Corpus Abschnitt 59,  , in Repet. III, Abschnitt 11^3—12 verlängert zu .

Weiter ist noch zu bemerken:

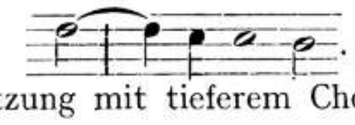
Resp. III, Repet. III, Abschnitt 23, Tenor: Hier wird cis vorgeschrieben, das im Corpus nicht vermerkt ist.

Resp. IV, Corpus, Abschnitte 43—45: Die hier vom Komponisten beigefügten Akzidentien sind in der Repet. II nicht beigedruckt.

Ebendort, Vers. II: »Cantus II quere supra Bassum«.

00064330

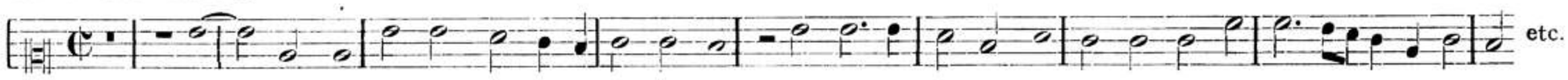
Resp. V, Christe, Altus: Der Raumersparnis wegen sind gefüllte Noten () anstatt der punktierten hohlen () verwendet.

Resp. VII, Corpus, Abschnitt 29/30, Diskant: Die Klausel lautet in Repet. I, Abschnitt 9 unter Halbtaktverschiebung: .

Resp. IX: Die Besetzung mit tieferem Chor ist nicht durch besondere Stimmenbezeichnung zum Ausdruck gebracht.

Ebendort, Vers. I, Abschnitt 5, Baß: Textlegung genau nach der Druckvorlage.

Resp. X: Cantus II ist in der Baßstimme abgedruckt.

Ebendort, Repet. I und Kyrie II: Nach Gepflogenheit der alten Vokalpolyphonie sind in Cantus I und II die Stimmen vertauscht.

Das Responsorium IX gestaltete der Komponist für das Motettenbuch 1573a in folgender Weise zu einer dreiteiligen Motette um: Das Corpus wurde zur I. Pars, wobei der Cantus eine leichte rhythmische Abänderung erfuhr, so daß er nun lautet:

Altus, Abschnitt 15 erhielt gemäß der Prosodie des Textes punktierten Rhythmus. Für die II. Pars wurde der Text des Versus II neu vertont und dabei die für den dreistimmigen Satz geltende lebhaftere Figurierung stärker hervorgehoben. Der vierstimmige Versus I mit zusammenhängender Repetitio I bildet nun die III. Pars, die also zu einer Reprise gelangt. Die Akzidentien zu Abschnitt 15/16 sind hier ausgeschrieben; Abschnitt 23/24, Tenor, hat die rhythmisierte Klausel , und von Abschnitt 37 an wird der Schluß um fünf Abschnitte verlängert.

00064330

PRECES SPECIALES

PRO SALVBRI GENERALIS CONCILII

SVCCESSV, AC CONCLVSIONE, POPVLIQVE

Christiani salute, et unione: atq; contra Ecclesiæ hostium furorem, ex sacra scriptura, et Ecclesiæ usu a Reuerendo Patre Petro de Soto Ordinis Prædicatorum collectæ: et per Iacobum de Kerle Flandrum Yprensem Illustrissimi et Reuerendissimi Cardinalis Augustani compositorem ad figuras et modos musicos accommodatæ.

CVM QVATVOR VOCIBVS

CVM GRATIA ET P RIVILEGGIO

VENETIIS Apud Antonium Gardanum

1562

00064330

ILLVSTRISS. ET REVERENDISS. DD. HERCVLI

Cardinali de Mantua, Hieronimo Cardinali Seripando, Stanislao Cardinali VVarmiensi,
Ludouico Cardinali Simonettæ, Marco Cardinali de Altemps Sac:
Tridentini Concilij Legatis. DD. suis obseruandiss:

DEcem has piae precationis formulas responsorum nomine, à Petro Soto | sodale Dominicano Apostolicae uitae, & doctrinae uiro compositas, à me, | iussu ornatissimi, & optimi Principis Cardinalis Augustani Patroni mei | ad figuras & modos musicos accommodatas, uobis amplissimis ac sapi- | entissimis Patribus, qui publico Christianae Ecclesiae Concilio praeside- | tis, mittendas putaui. Cum enim quicquid est uacui temporis à salutaribus Reip: ne- | gotijs, id rei diuinae, sacrisq; officijs impertiatis, has & Dei laudibus, & Ecclesiae tem- | pori non alienas preces, uobis non iniucundas fore speraui. Quibus praecibus adiunc- | tam musicorum numerorũ(m) rationem, non puto, reijcietis, quam uir ille sanctiss. Dauid | & ad Dei uoluntatem factus, cum Deum precabatur, adhibebat. Meum uero hac in re | fortasse non elegantissimum artificium, si minus probabitis, non improbabitis certè | propositum: quod enim possum, ad Dei gloriam in medium confero. Nam si hominum | officia, ac munera, non rei pondere sed ipsorum animo Deus aestimat, quo uos propius | ad deum acceditis, quam caeteri homines, eo magis eius benignitatem imitari uoletis. | Vtinam modo, quod sapientibus actionibus uestris fieri, intelligimus, pijs etiam ora- | tionibus Dei misericordiam elicere possimus. Dat. Romae.

Illustrissimarum & Reuerendissimarum DD. VV.

Humillimus & deuotissimus seruus Jacobus de Kerle.

00064330

V. Texte.

Primum Responsorium Pro Concilio.

SVscipiant, domine, montes ecclesie tue, pastores et doctores nostri, pacem populo tuo et colles isti iusticiam: Saluos fac eos filios pauperum Apostolorum tuorum et humilia calumniatorem hereticum: Vt unanimes uno ore honorificemus te deum et patrem domini nostri Jesu Christi.

Versus primus. ILlustra faciem tuam, domine, super seruos tuos, accende corda eorum in edificationem corporis tui.

Repetitio prima. SAluos fac eos filios pauperum Apostolorum tuorum.

Versus secundus. DA illis non querere, que sua sunt, sed que Jesu Christi filii tui; Precinge eos uirtute ad bellum aduersus sathanam.

Repetitio secunda. ET humilia calumniatorem hereticum.

Versus tertius. AVfer ab eis, domine, elationem omnem, presumptionem et sapientiam carnis, contentiones et emulationes, dissensiones et inuidias; da illis protectionem salutis tue.

Repetitio tertia. VT unanimes uno ore honorificemus te deum et patrem domini nostri Jesu Christi.

Versus. GLoria patri et filio et spiritui sancto.

Sequuntur preces. KYrie eleyson. CHriste eleyson. KYrie eleyson.

Secundum Responsorium Pro Concilio.

DEscendat, domine, ros unctionis spiritus sancti in montem syon, sacerdotale concilium, deriuetur unguentum gratie ex capite nostro Christo in barbam sacerdotalis authoritatis ipsius ueri Aaron, defluat inde in oram uestimenti eius, simplicem et humilem Christianum populum: Vt participes effecti donorum capitis nostri habitemus bene et iocunde fratres unanimes. In domo tua ecclesia magna, populo et cetu grauissimo patrum, habentes pastores et doctores secundum cor tuum.

Versus primus. COnfirma, domine, sensus eorum super fundamentum apostolorum et prophetarum ipsumque summum et angularem lapidem Christum.

Repetitio prima. VT participes effecti donorum capitis nostri habitemus bene et iocunde fratres unanimes.

Versus secundus. DA illis sensum perfectum, uigilantem curam nominis tui et salutis animarum indefessum zelum, permaneant spiritu tuo stabiles.

Repetitio secunda. IN domo tua ecclesia magna populo et cetu grauissimo patrum.

Versus tertius. EDifica ciuitatem tuam sanctam, accende doctrine lucernam in eis, colloca eos in monte iusticie et candelabro perfectionis Christiane: per eos tibi uiuamus.

Repetitio tertia. HAbentes pastores et doctores secundum cor tuum.

Versus. GLoria patri et filio et spiritui sancto.

Sequuntur preces. KYrie eleyson. CHriste eleyson. KYrie eleyson.

Tertium Responsorium Pro Concilio.

EXaudi, deus noster, orationem et preces seruorum tuorum et ostende faciem tuam super sanctuarium tuum sacerdotalis ordinis dignitatem; propter temetipsum inclina, deus noster, aurem tuam et audi, aperi oculos tuos et uide desolationem nostram et ciuitatem ecclesie, super quam inuocatum est nomen tuum. Nec enim in iustificationibus nostris prosternimus preces ante faciem tuam, Sed in miserationibus tuis multis.

Versus primus. EXaudi, domine, placare, domine, attende et fac. Nec enim in iustificationibus nostris prosternimus preces ante faciem tuam, Sed in miserationibus tuis multis.

Versus secundus. NE moreris propter temetipsum, deus noster: Quia nomen tuum inuocatum est super ciuitatem ecclesie et populum in nomine tuo renatum.

Repetitio secunda. NEc enim in iustificationibus nostris prosternimus preces ante faciem tuam, Sed in miserationibus tuis multis.

00064330

Versus tertius. INclina ad nos aurem tuam, accelera, ut eruas nos, in ueritate et iusticia tua exaudi nos.

Repetitio tertia. NEc enim in iustificationibus nostris prosternimus preces ante faciem tuam, Sed in miserationibus tuis multis.

Versus. GLoria patri et filio et spiritui sancto.

Sequuntur preces. KYrie eleyson. CHriste eleyson. KYrie eleyson.

Quartum Responsorium Pro Populi Christiani unione.

SAluos nos fac, domine, Et congrega nos a peccatis et erroribus cunctis: Vt unius corporis filij tui uera et uiua membra effecti confiteamur nomini tuo et gloriemur in laude tua: Vt notum sit in gentibus nomen tuum: Vt luceat lux nostra coram eis et glorificent te patrem nostrum, qui in celis es.

Versus primus. NOn sint, domine, iam inter renatos tuos, qui fluctuent et circumferentur omni uento doctrinae in nequitia hominum; ueritatem autem facientes crescamus omnes in charitate in eo, qui est caput nostrum Christus.

Repetitio prima. VT unius corporis filij tui uera et uiua membra effecti confiteamur nomini tuo et gloriemur in laude tua.

Versus secundus. DA nobis, domine, non plus sapere quam oportet, sed sapere ad sobrietatem et secundum quam diuisisti mensuram fidei, ut reformati in nouitate sensus probemus, quae sit uoluntas tua bona beneplacens et perfecta.

Repetitio secunda. VT notum sit in gentibus nomen tuum.

Versus tertius. NOn sint, domine, in fidelibus tuis schismata, idipsum dicamus, omnes simus perfecti in eodem sensu et in eadem scientia.

Repetitio tertia. VT luceat lux nostra coram eis et glorificent te patrem nostrum, qui in celis es.

Versus. GLoria patri et filio et spiritui sancto.

Sequuntur preces. KYrie eleyson. CHriste eleyson. KYrie eleyson.

Quintum Responsorium Pro eadem unione.

SImus, domine, renati omnes consummati in unum, sicut tu pater in filio et filius in te: Vt dilectio, qua dilexisti filium tuum, in nobis sit: Vt credat mundus, quia misisti nobis unigenitum tuum et dilexisti nos, sicut dilexisti eum. Et conuertantur ad te uniuersi fines terre et adorent in conspectu tuo uniuerse familie gentium.

Versus primus. SIt multitudinis christianorum cor unum et anima una: Vt dilectio, qua dilexisti filium tuum, in nobis sit.

Versus secundus. SIs tu, domine, nobis unus dominus, unus deus et pater omnium; sit nobis una fides, unum baptisma; ambulemus digne uocatione, qua uocati sumus, cum omni humilitate, mansuetudine et patientia supportantes inuicem in charitate, solliciti seruare unitatem spiritus in uinculo pacis; simus unum corpus et unus spiritus, sicut uocati sumus in una spe uocationis nostre.

Repetitio secunda. VT credat mundus, quia misisti nobis unigenitum tuum et dilexisti nos, sicut dilexisti eum.

Versus tertius. NOn sit, domine, in corpore tuo schisma, sed in idipsum pro inuicem solicita sint membra; et si quid patitur unum membrum, compatiantur omnia membra uno spiritu tuo uiuificata.

Repetitio tertia. ET conuertantur ad te uniuersi fines terre et adorent in conspectu tuo uniuerse familie gentium.

Versus. GLoria patri et filio et spiritui sancto.

Sequuntur preces. KYrie eleyson. CHriste eleyson. KYrie eleyson.

Sextum Responsorium Pro Remissione peccatorum.

DOmine deus magne et terribilis, peccauimus, iniquitatem fecimus, impie egimus et recessimus ac declinauimus a mandatis tuis et iudicijs et non rogauimus faciem tuam, ut reuertemur ab iniquitatibus nostris; et nunc, domine, auertatur ira tua et furor tuus ab ecclesia tua et populo tuo.

Versus primus. TIbi, domine, misericordia et propitiatio, nobis confusio faciei; propter peccata enim nostra fides et sancta tua in opprobrium sunt infidelibus; et nunc, domine, auertatur ira tua et furor tuus ab ecclesia tua et populo tuo.

Versus secundus. DOmine, pater noster es tu, nos uero lutum; et fictor noster es tu; ne irascaris, domine, satis et ne memineris iniquitatum nostrarum.

Repetitio secunda. AVertatur ira tua et furor tuus ab ecclesia tua et populo tuo.

00064330

Versus tertius. COgnouimus, domine, impietates nostras et iniquitates patrum nostrorum, quia peccauimus tibi; ne des nos in opprobrium propter nomen tuum, solij glorie tue recordare, ne irritum facias fedus tuum nobiscum.

Repetitio tertia. AVertatur ira tua et furor tuus ab ecclesia tua et populo tuo.

Versus. GLoria patri et filio et spiritui sancto.

Sequuntur preces. KYrie eleyson. CHriste eleyson. KYrie eleyson.

Septimum Responsorium Contra Ecclesiae hostium furorem.

CONgregati sunt inimici nostri et gloriantur in uirtute sua. Contere fortitudinem illorum et disperge illos in uirtute tua; Atque depone eos, protector noster domine: Vt cognoscant, quia non est alius, qui pugnet pro nobis, nisi tu deus noster.

Versus primus. ECce inimici tui sonuerunt, et qui oderunt te, extulerunt caput; super populum tuum malignauerunt consilium et cogitauerunt aduersus sanctos fideles tuos.

Repetitio prima. COntere fortitudinem illorum et disperge illos in uirtute tua.

Versus secundus. LEua manus tuas in superbias inimicorum, exurge deus, iudica causam tuam, memor esto opprobrij uere fidei et ecclesie atque nominis tui, ne obliuiscaris uoces illorum, quorum superbia augetur semper contra te.

Repetitio secunda. ATque depone eos, protector noster domine.

Versus tertius. NE tradas irrationabilium et ferarum mentium hereticis animas confitentes tibi, animas pauperum fidelium tuorum ne obliuiscaris in finem, respice in testamentum sanguinis tui.

Repetitio tertia. VT cognoscant, quia non est alius, qui pugnet pro nobis, nisi tu deus noster.

Versus. GLoria patri et filio et spiritui sancto.

Sequuntur preces. KYrie eleyson. CHriste eleyson. KYrie eleyson.

Octauum Responsorium Contra eosdem hostes.

PEccauimus, domine, cum patribus nostris, iniuste egimus, iniquitatem fecimus: tu qui pius es, Miserere nostri et in tuo flagello uindica iniquitates nostras: Et noli confitentes te tradere populo, qui ignorat te, ne dicant heretici et gentes, ubi est deus eorum.

Versus primus. REspice, domine, nunc castra impiorum, sicut olim castra aegyptiorum respicere dignatus es: sic fiant isti, domine, qui confidunt in multitudine sua et nesciunt, quia tu es ipse deus noster, qui conteris bella ab initio.

Repetitio prima. ET noli confitentes te tradere populo, qui ignorat te.

Versus secundus. ERige brachium tuum sicut ab initio et allide uirtutem ipsorum in uirtute tua, qui promittunt se uiolare sancta dogmata tua, pollutum ducere tabernaculum nominis tui, uniuersalem ecclesiam, et deijcere sanctum altare, in quo offertur uerum unigeniti tui corpus.

Repetitio secunda. ET noli confitentes te tradere populo, qui ignorant te.

Versus tertius. Domine deus ueri fidelis populi, qui sedes super Cherubim, tu es deus solus regum omnium terre: inclina aurem tuam et audi impia superbientium uerba et saluos nos fac de manu eorum: Vt cognoscant omnes reges terre, quia tu dominus deus solus.

Repetitio tertia. NE dicant heretici et gentes, ubi est deus eorum.

Versus. GLoria patri et filio et spiritui sancto.

Sequuntur preces. KYrie eleyson. CHriste eleyson. KYrie eleyson.

Nonum Responsorium Contra eosdem hostes.

DOmine rex omnipotens, in ditione tua cuncta sunt posita et non est, qui possit resistere uoluntati tue: si decreueris saluare nos, continuo liberabimur. Exaudi preces seruorum tuorum et libera nos propter nomen tuum.

Versus primus. TV domine, cui humilium et mansuetorum semper placuit deprecatio, exaudi preces seruorum tuorum et libera nos propter nomen tuum.

Versus secundus. BEnedictus es Deus, qui non derelinquis presumentes de te et de sua uirtute gloriantes humilias.

Repetitio secunda. EXaudi preces seruorum tuorum.

Versus tertius. EXaudi, domine, orationem nostram et converte luctum nostrum in gaudium.

Repetitio tertia. ET libera nos propter nomen tuum.

Versus. GLoria patri et filio et spiritui sancto.

Sequuntur preces. KYrie eleyson. CHriste eleyson. KYrie eleyson.

00064330

Decimum Responsorium Contra eosdem hostes.

MIserere nostri, deus, omnium et respice nos et ostende nobis lumen miserationum tuarum et immitte timorem tuum super gentes, que non exquisierunt te: Vt cognoscant, quia non est Deus, nisi tu: Vt enarrent magnalia tua.

Versus primus. LEua manum tuam super gentes alienas; Excita furorem et effunde iram, ut uideant potentiam tuam: Vt cognoscant, quia non est Deus, nisi tu: Vt enarrent magnalia tua.

Versus secundus. COntere caput principum et dicentium: non est alius praeter nos.

Repetitio secunda. VT cognoscant, quia non est Deus nisi tu.

Versus tertius. MIserere plebi tue, super quam inuocatum est nomen tuum; miserere ciuitatis sanctificationis tue; reple ecclesiam tuam innumerabilibus uirtutibus tuis, ut sciant inimici tui, quia tu es deus solus.

Repetitio tertia. VT enarrent magnalia tua.

Versus. GLoria patri et filio et spiritui sancto.

Sequuntur preces. KYrie eleyson. CHriste eleyson. KYrie eleyson.

BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK MÜNCHEN

00064330

BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK MÜNCHEN

Primum Responsorium Pro Concilio

Cantus
Altus
Tenor
Bassus

Svs - ci - pi - ant, do - mi - ne _____, mon - tes ec - cle - si - e

Svs - ci - pi - ant, do - mi - ne, mon-tes ec -

Svs - ci - pi - ant,

tu - - - - - e,

cle - si - e tu - - - e _____,

do - - - - mi - ne, mon - tes ec - cle - si - e tu - - - e,

Svs - ci - pi - ant, do - - - - - - - mi - ne, mon-tes ec - cle - si - e tu -

pa - sto - res et

pa - sto ♯ res et doc - to - - - -

- - e,

— doc - to - - - res no - stri,

- - - - res _____

pa - sto - res et doc - to - - res

pa - - - - - cem

no - - - stri, pa - cem po -

- - stri, pa - cem

- - e, pa - sto - res et doc - to - res no - - - stri, pa - cem

20

po - - pu - lo tu - - o et col - les i - sti iu - sti - ci - am, iu - - -

- - pu - lo tu - o et col - les i - - sti iu - sti - ci - am, et col - les i - sti _____

po - - pu - lo tu - - o et col - les i - - sti _____ _____ iu -

po - - pu - lo tu - - o et col - les i - -

25

[Repet.I., Tactus 26⁴ - 36]

- - sti - - - - - - ci - am:

— iu - sti - - ci - am _____ :

sti - - - ci - am: Sal - uos fac e - - os fi - li - os pau - - pe - rum ___

sti iu - sti - ci - am: Sal - uos fac e - - os fi - li - os pau - - - pe - rum

30

Sal -

Sal - uos

pe - rum ___

- pe - rum

35

[Repet.II.,

- uos fac e - - os fi - li - os pau - pe - rum A - po - sto - lo - rum tu - o - - rum et ____

fac e - - os fi - li - os pau - - - pe - rum A - po - sto - lo - rum tu - o - - rum et ____

A - po - sto - lo - rum tu - o - - rum et ____

A - po - sto - lo - rum tu - o - - rum et ____

00064330

Tactus 36^4-43]

40

hu - mi - li - a ca - lum - ni - a - to - - - rem he - re - - - - ti -

hu - mi - li - a ca - lum - ni - a - to - - - rem he - re - - - ti - cum:

hu - mi - li - a ca - lum - ni - a - to - - - rem he - re - - - - ti -

hu - mi - li - a ca - lum - ni - a - to - rem he - re - - - ti - cum:

[[Repet. III., Tactus 43^2 - 61]

45

cum: Vt un - a - ni - mes u - no o - - - - - re ho - no - ri - fi -

Vt un - a - ni - mes u - no o - re ho - no -

cum: Vt un - a - ni - mes u - no o - re ho - no -

Vt un - a - ni - mes u - no o - - - - - - - - - re ho - no -

50

ce - mus te de - um et pa - trem do - mi - ni

ri - fi - ce - mus te de - - - um et pa - trem do - mi - ni no - stri, do -

ri - fi - ce - mus te de - um et pa - trem do - mi - ni no - - - - - - - -

ri - fi - ce - mus te de - - - um et pa - trem

00064330

55 60 61

— no - stri Je - su Chri - - - sti, Je - - su Chri - sti — .

- mi - ni no - stri Je - - su Chri - - - sti, Je - su Chri - - - sti — .

- - - - - stri Je - su Chri - - - sti, Je - - - - - - su Chri - sti.

do - mi-ni no - stri Je - - - su — Chri - - - - - - - - sti — .

Versus primus

5

IL - lu - stra fa - ci - em tu -

IL - lu - stra fa - ci - em tu - am, do -

IL - lu - stra fa - ci - em tu - am, do - mi - ne,

IL - lu - stra fa - ci - em tu - am, do - mi - ne, su - per ser - uos

10

am, do - mi - ne, su - per ser - uos tu - - - os; ac -

- mi - ne, su - per ser - uos tu - - - os; ac - cen - de, ac -

su - per ser - uos tu - - - - - - - - - - - os;

tu - - - os —, su - - - - per ser - - - uos tu - - - - os —

00064330

15

cen - de ——, ac - cen - de —— cor - - - da —— e - o - rum in e -

cen - de, ac - cen - - de, ac - cen - de —— cor - da e - o - rum in e -

ac - cen - de, ac - cen - de —— cor - da e - o - rum in e -

——; ac - cen - de ——, ac - - cen - de —— cor - - da e - o - - rum in e -

20 25 26

di - fi - ca - ti - o - nem cor - po - ris tu - - - - - - - - - i.

di - fi - ca - ti - o - - - nem cor - - po - ris tu - - - - - - - i.

di - fi - ca - ti - o - nem cor - po - ris tu - - - - - - - - i.

di - fi - ca - ti - o - nem cor - - - po - ris tu - - i, tu - - - - - - i.

Repetitio prima*)

[Tactus 1-11 = Corpus, Tactus 26^4-36]

10 11

-lo - rum tu-o - - rum.

SAl- -lo-rum tu-o - - - rum.

SAl - uos fac e - - os fi - li- os pau - pe- -lo - rum tu-o - - rum.

SAl - uos fac e - os fi - li-os pau - - - - pe- -lo - rum tu-o - - rum.

*) Vergl. Revisionsbericht, Absatz 5, die Kürzungen betr.

Versus secundus *Cum tribus uocibus*

5

DA il - lis non que - re - re, que su - a sunt, que

DA il - lis non que - re - re, que su - a sunt

10

sunt, que su - - - a sunt, sed que Je - su Chri - - - sti

su - - - - - - a sunt, sed que Je - su Chri - - - - sti fi - li - i

, que su - a sunt, sed que Je - su Chri - - - sti fi - li - i

15

fi - li - i tu - i; Pre - cin - ge e - os uir - tu - te ad

tu - - - i; Pre - cin - ge e - os uir - tu - te ad bel - - -

tu - i; Pre - cin - ge e - os uir - tu - te ad bel - - - lum

20

bel - lum ad - uer - sus sa - tha - nam, sa - - - - tha - nam.

lum ad - uer - sus sa - tha - nam, ad - uer - sus sa - tha - nam.

ad - uer - sus sa - thanam, ad - uer - sus sa - - - - tha - nam, ad - uer - sus sa - thanam.

25

00064330

Repetitio secunda

[Tactus 1-10 = Corpus, Tactus 36^4-43, addita nova conclusione]

10

ET hu - mi- - li - a ca - lum- - cum, he - re - ti - cum _____.

ET hu - mi- - li - a ca - lum- he - re - ti - cum _____.

ET hu - mi- - li - a ca - lum- - cum _____.

ET hu - mi- - li - a ca - lum- he - re - ti - cum _____.

ET hu - mi- - li - a ca - lum- he - re - ti - cum _____.

Versus tertius *Cum tribus uocibus*

5

AV - fer ab e - is, do - mi - ne, e - la - ti - o - nem om - nem _____, pre -

AV - fer ab e - is, do - - mi - ne, e - la - ti - o - nem om - nem, pre-sum-pti -

AV - fer ab e - - is, do - mi - ne, e - la - ti - o - nem om - nem, pre-sum-pti -

10

sum-pti - o - nem et sa - pi - en - ti - am _____ car - - nis,

o - nem et sa - pi - en - ti - am car - - - - nis _____, car - - nis,

o - nem et sa-pi - en - ti-am car- - - - - - nis _____, car- - -

00064330

15

con-ten-ti-o-nes et e-mu-la-ti-o-nes, dis-sen-ti-

con-ten-ti-o-nes et e-mu-la-ti-o-nes, dis-sen-ti-o-

nis, con-ten-ti-o-nes et e-mu-la-ti-o-nes, dis-sen-ti-o-

20

o-nes et in-ui-di-as; da il-lis

nes et in-ui-di-as; da il-lis pro-

nes et in-ui-di-as; da il-lis, da

25

30

pro-te-cti-o-nem sa-lu-tis tu-e, tu-e.

te-cti-o-nem sa-lu-tis tu-e.

il-lis pro-te-cti-o-nem sa-lu-tis tu-e.

32

00064330

Repetitio tertia

[Tactus 1-20 = Corpus, Tactus 43^2-61]

20

VT un - a- - ni - mes u - no Chri - sti _____.

VT un - a- - ni - mes u - no - - sti _____.

VT un - a- - ni - mes u - no - - - sti _____.

VT un - a- - ni - mes u - no - - sti _____.

VT un - a- - ni - mes u - no - - sti _____.

Versus *Cum tribus uocibus*

5

GLo - ri - a pa - tri et fi- - - - - - - li - o: et spi - ri - tu -

GLo - ri - a pa - tri et fi- - - - - - - li - o:

GLo - ri - a pa - tri et fi- - - - - - - li - o: et spi - ri - tu - i

10 15

i san - cto _____, et spi - ri - tu - i san- - - - - - - - - - - - - - - cto.

et spi - ri - tu - i san- - - - - - - - - - - - - - - cto.

san- - cto, et spi - ri- - - tu- - - i san- - - - - - cto _____.

00064330

Sequuntur preces

Kyrie ut supra

00064330

Secundum Responsorium Pro Concilio

5

DE - scen - dat, do - - - mi - ne, ros un - cti - o - nis spi -

DE - scen - dat, do - - - mi - ne, ros un - cti - o - nis spi - ri - tus

DE - scen - dat, do - - - mi - ne,

DE - scen - dat, do - - - mi - ne, ros

10

- ri - tus san - - - cti, san - - - - - - - cti in

san - cti, spi - ri - tus san - - - - - cti in mon-tem sy -

ros un - cti - o - nis spi - ri - tus san - cti in mon - - - tem sy -

un - cti - o - nis spi - ri - tus san - cti in mon - - - tem sy -

15

mon - tem sy - on,

on, in mon - tem sy - on,

on, in mon - tem sy - on,

on, in mon - tem sy - on,

20

sa - cer - do - ta - le con - ci - li - um

in mon-tem sy - on, sa - cer - do - ta - le con - ci - li - um;

on, sa - cer - do - ta - le con - ci - li - um

on, sa - cer - do - ta - le con - ci - li - um

00064330

25

—; de - - ri - ue - tur un-guen-tum gra - ti - e ex

de - ri - ue - tur un - guen-tum gra - - - ti - e, gra - ti - e ex

—; de - ri - ue - tur un - guen - tum gra - - ti - e

—; de - ri - ue - tur un - guen-tum gra -

30 35

— ca - pi - te no - stro Chri - sto in bar - bam, bar - bam sa-cer-do - ta - - -

ca - pi - te no - stro Chri - sto in bar - - bam, bar-bam sa - cer - do - ta -

ex ca-pi - te no - stro Chri - sto — in bar - bam —, bar - bam sa - cer - do -

- ti - e ex ca - pi - te no - stro Chri - sto in bar - bam, bar - bam sa - cer - do -

40

lis au - tho - ri - ta - tis ip - si - us ue - ri — Aa - ron; de - flu - at in -

lis au - tho - ri - ta - tis ip - si - us ue - ri Aa - ron; de - flu - at in - de in

ta - lis au - tho - ri - ta - tis ip - si - us ue - ri Aa - ron;

ta - lis au - tho - ri - ta - tis ip - si - us ue - ri Aa - - - - - ron, Aa -

00064330

45

de in o - ram ue - sti - men - - - - - ti _____ e - - - - - - - - - - ius, e -

o - ram ue - sti - men-ti e - - - - - - - - - - - - - - - - - - ius, in

de - flu - at in - de _____ in o - ram ue-sti-men -

ron; de - flu - at in - de in

50

55

- - - - ius, sim - pli-cem et hu - mi - lem Chri - sti - a - num po - - - pu -

o - ram ue - sti - men-ti e - ius, sim - pli-cem et hu - mi - lem Chri - sti - a - num po - pu -

- ti e - - - - - ius, sim - pli-cem et hu - mi - lem Chri - sti - a - num po - pu -

o - ram ue - sti - men - ti e - ius, sim - pli-cem et hu - mi - lem Chri - sti - a - num po - pu -

60

[[Repet. I., Tactus 61^3-75^2]

65

lum: Vt _____ par - ti - ci - pes ef - fe - cti do - no - rum ca - pi - tis no - - stri

lum: Vt _____ par - ti - ci - pes ef-fe - cti do - no - rum ca - pi - tis no - - stri

lum: Vt _____ par - ti - ci - pes ef - fe - cti do - no - rum ca - pi - tis no - - stri

lum: Vt _____ par - ti - ci - pes ef - fe - cti do - no - rum ca - pi - tis no - - stri

00064330

70

75

[[Repet.II., Tactus 75^{3}-86^{2}]

ha - bi - te - mus be - ne et io - cun - de fra - tres un - a - ni - mes In do - mo

ha - bi - te - mus be - ne et io - cun - de fra - tres un - a - ni - mes In do - mo

ha - bi - te - mus be - ne et io - cun - de fra - tres un - a - ni - mes In do - mo tu -

ha - bi - te - mus be - ne et io - cun - de fra - tres un - a - ni - mes In do - mo

80

tu - a ec - cle - si - a ma - gna, po - pu - lo et ce - tu gra-uis-si - mo pa -

tu - a ec - cle - si - a ma - gna, po - pu-lo et ce-tu gra-uis - si -

- - a ec - cle - si - a ma - - gna, po - pu - lo et ce - tu gra -

tu - a ec - cle - si - a ma - gna, po - pu -

85

[[Repet. III., Tactus 87^{4}-99]

90

trum, pa - - -trum ——, ha - ben - tes pa - sto - res et —— do - cto - res se - cun -

mo pa - - trum, pa - - - - trum, ha - ben - tes pa - sto - res et —— do - cto - res se -

uis - si - mo pa - - - - trum, ha - ben - tes pa - sto - res et —— do - cto - - - -

lo et ce - tu gra-uis - si-mo pa - trum, ha - ben - tes pa - sto - res et —— do - cto - - res

lo et ce - tu gra-uis - si-mo pa - trum, ha - ben - tes pa - sto - res et —— do - cto - - res

00064330

95 99

dum cor tu - - - um, se - cun - dum cor tu - - um.

cun - dum cor tu - - - um, se - cun - dum cor tu - um, se-cun - dum cor tu - - um.

res se - cun - dum cor tu - um, se-cun - dum cor tu - um, cor tu - - um.

se - cun - dum cor tu - um, se - cun - dum cor tu - - - - um.

Versus primus

5

Con - fir - ma, do - mi-ne, Con - fir-ma, do - mi - ne, sen -

Con - fir - ma, do - mi - ne, *Con - fir-ma, do - mi - ne,*

Con-fir-ma, do-mi-ne, *Con - fir-ma, do-mi-ne*, sen - sus

Con - fir - ma, do - mi-ne, Con - fir-ma, do - mi - ne, sen - sus e -

10

sus e - o - rum su - per fun-da - men - tum a -

sen - sus e - o - rum, e - o - rum su - per fun-da - men - - - - -

e - o - - - - rum su - per fun-da - men - tum a - po-sto - lo - - -

o - - - rum su - per fun-da - men - tum a - po-sto -

o - - - rum su - per fun-da - men - tum

00064330

15

po - sto - lo - - - - - rum et pro - phe - ta - - - rum

tum a - po - sto - lo - rum et pro - phe - ta - - - - - rum

- - - - rum et pro - phe - - - - ta - rum ip - sum -

lo - rum et pro - phe - ta - - - - - - rum, et pro - phe - ta - rum ip -

20

25

ip - sum-que sum - mum et an - gu - la - rem la - pi-dem Chri - stum.

ip - sum-que sum - mum et an - gu - la - rem la - pi-dem Chri - - - stum.

que sum - mum et an - gu - la - rem la - pi - dem Chri - stum, la - pi-dem Chri - stum.

sum-que sum - mum et an - gu - la - rem la - pi-dem Chri - stum, Chri - stum.

27

Repetitio prima

[Tactus 1 - 15 = Corpus, Tactus 61^{3} - 75^{2}]

15

VT par - ti - ci - pes ef - fe - cti do - - tres un - a - ni - mes.

VT par - ti - ci - pes ef-fe - - cti do - - tres un - a - ni - mes.

VT par - ti - ci - pes ef - fe - cti do - - tres un - a - ni - mes.

VT par - ti - ci - pes ef - fe - cti do - - tres un - a - ni - mes.

00064330

Versus secundus *DVO*

DA il - - - - - - - - - lis sen - sum per - fe - - ctum, ui -

DA il - - - - - - - - - lis sen - sum per - fe - - - - ctum

- gi - lan - tem cu - ram no - mi-nis tu - - - i et sa - lu -

—, ui - gi - lan - tem cu - ram no - mi-nis tu - i et sa - lu - tis a -

tis a - ni - ma - - - - - rum in - de - fes-sum ze - - - - -

- ni - ma - - - - - rum in - de-fes-sum ze - - - - - -

- - - - - lum; per - ma - ne-ant spi - ri - tu tu - o sta - - - bi - les.

- - - - - lum; per - ma - neant spi - ri - tu tu - - - o sta - bi - les.

Repetitio secunda

[Tactus 1 - 13 = Corpus, Tactus 75^3 - 86^2]

IN do - mo tu - a ec - cle - pa - trum.

IN do - mo tu - a ec - cle - - trum pa - - - trum.

IN do - mo tu - - a ec - cle - si - mo pa - - - trum.

IN do - mo tu - a ec - cle - ce - tu gra-uis - si-mo pa - trum.

00064330

Versus tertius *Cum tribus uocibus*

E - Di - fi - ca ci - ui - ta - tem tu - - - - am san - - -

E - Di - fi - ca ci - ui - ta - tem tu - am san - ctam,

E - di - fi - ca ci -

E - Di - fi - ca ci - ui -

- ctam, san - - - - ctam, ac - cen - de do - ctri - ne lu - cer - nam

ui - ta - tem tu - am san - - - - ctam,

ac - cen - de do - ctri - ne lu - cer -

ta - tem tu - am san - ctam, ac - cen - de do - ctri - ne lu - cer - nam in e - is,

— in — e - - - is,

nam — in — e - is,

col - lo - ca e - os in mon -

in — e - is, col - lo - ca e - - - os in mon - - - - -

col - lo - ca e - - - - - os in mon -

te iu - sti - ci - e et — can - de - la - bro per - fe - cti - o - nis Chri - sti - a - -

te iu - sti - - - ci - e et can - de - la - bro per - fe - cti - o - nis Chri - -

te iu - sti - ci - e — et can - de - la -

00064330

30 35 36

-ne, Chri-sti-a- -ne: per e-os ti-bi ui-ua- -mus.

sti-a-ne, Chri-sti -a- -ne: per e-os ti-bi ui-ua- -mus.

bro per-fe-cti-o -nis Chri-sti-a -ne: per e-os ti-bi ui-ua- -mus.

Repetitio tertia

[Tactus 1-13 = Corpus, Tactus 87^{4}-99]

13

HA - ben-tes pa-sto-res -um.

HA - ben-tes pa-sto-res -cun- dum cor tu- -um.

HA - ben-tes pa-sto-res tu - um, cor tu- -um.

HA - ben-tes pa-sto-res -dum cor tu- -um.

Versus *Cum tribus uocibus*

5

GLo- -ri-a pa- -tri et fi- -

GLo - ri - a pa- -tri et fi- -

GLo - ri - a pa- -tri et fi- -li-o:

00064330

10 12

- - - li - o: et spi - ri - tu - i san - - - - - - - cto.

- - - li - o: et spi - ri - tu - i san - - - - - - - cto.

et spi - ri - tu - - i ——— san - - - - - - cto ———.

Sequuntur preces

5 9

Ky - ri - e ——— e - ley - - - - son.

Ky - ri - e e - ley - - - - son, Ky - ri - e e - ley - son.

Ky - ri - e ——— e - ley - son, Ky - ri - - - e ——— e - ley - - - - son.

Ky - ri - e ——— e - ley - son, Ky - ri - - - - - e e - ley - - - - son.

5 7

CHri - ste ——— e - ley - - - - - son.

CHri - ste ——— e - - ley - son, Chri - - - ste e - ley - son.

CHri - ste e - - - - ley - son ———, e - - - - - ley - son.

CHri - ste ——— e - - - ley - - - son.

Kyrie ut supra

00064330

Tertium Responsorium Pro Concilio

5

Ex - au - di, de - us no - - - ster, de - us no - ster,

Ex - au - di, de - us no - - - ster, de - us no - - - - - - -

Ex - au - di, de - us no - - - - - - -

Ex - au - di, de - us no - - - - - - -

Ex - au - di, de - us no - - -

10

o - ra - ti - o - nem et pre - ces ser - uo - rum tu - o - rum et os - ten - de

ster, o - ra - ti - o - nem et pre - - ces ser - uo - rum tu - o - rum et os - ten - de fa - ci-em

ster, o - ra - ti - o - nem et pre - ces ser - uo-rum tu - o - - rum

ster, o - ra - ti - o - nem et pre - ces ser - uo - rum tu - o - rum

15

fa - ci-em tu - - - - - -

00064330

25

um tu - um sa-cer-do - ta-lis or- -di-nis di- gni-ta- - - -tem; pro - pter

um tu - um sa-cer-do - ta-lis or - di-nis di- -gni-ta - tem; pro - pter te-met -

um tu - um sa-cer-do - ta-lis or- -di-nis di- gni-ta- - - -tem ;

um tu - um sa-cer-do - ta-lis or- -di-nis di - gni-ta- - - -tem ;

30

35

te-met-ip - sum in-cli-na, de - us no - ster, no- - - - - ster ,

ip - sum in - cli-na, de- - - - - us no - ster, in-cli-na, de-us no -

pro - pter te-met - ip - sum in - cli-na, de-us no - ster, in - cli-na, de -

pro - pter te-met - ip - sum in - cli - na, de-us no - ster, in - cli-na, de -

40

au- - - rem tu - am et au - di, et au - di, a - pe-ri o - cu-los tu -

- ster, au - rem tu - am et au - di, et au - di, a - pe-ri o - cu-los

us no - - ster, au - rem tu - am et au - di, et au - di, et au - di, a -

- us no - ster, au - rem tu - am et au - di, et au - di ,

00064330

45

os et ui - de, et ui - de de - so - la - ti - o - nem no - stram,

tu - - - os et ui - de, et ui - de de - so - la - ti - o - nem no - stram, de - so - la -

- pe-ri o - cu-los tu - os et ui - - de de - so - la - ti - o - nem no - stram, de - so - la -

a - pe-ri o - cu-los tu - os et ui - - de de - so - la -

50

55

et ci - ui - ta - tem ec - cle - - si - e, su - per quam in - uo -

- ti - o - nem no - stram et ci - ui - ta - tem ec - cle - si - e, su - per quam in - uo - ca - tum

- ti - o - nem no - stram et ci - ui - ta - tem ec - cle - si - e, su - per quam in - uo - ca - tum est

- ti - o - nem no - stram et ci - ui - ta - tem ec - cle - si - e, su - per quam in - uo - ca - tum

60

ca - - tum est no - men tu - um.

est no - men tu - um.

no - men tu - um.

est no - men tu - um.

65

[Repet. I., Tactus 62 - 87; idem et Repet. II. & III.]

Nec e - nim in iu - sti - fi - ca - ti -

Nec e - nim in iu - sti - fi - ca - ti -

Nec e - nim in iu - sti - fi - ca - ti -

Nec e - nim in iu - sti - fi - ca - ti -

00064330

70

o - ni - bus no - stris pro - ster - ni - mus pre - - - ces

o - ni - bus no - - - stris pro-ster - ni - mus pre - - ces an -

o - ni - bus no - stris pro - ster - ni - mus pre -

o - ni - bus no - - - - stris pro - ster - ni - mus pre -

75

an - te fa - ci - em tu - - - - - - - am, Sed in mi -

te fa - ci - em tu - - - am, tu - - - - - - - am, Sed in mi -

- ces an - te fa - ci - em tu - - - - - - am, Sed in mi -

ces an - te fa - ci - em tu - - - - am,

80 85 87

se - ra - ti - o - ni - bus tu - is mul - tis

- se - ra - ti - o - ni - bus tu - is mul - tis, tu - is mul - - - - tis

- se - ra - ti - o - ni - bus tu - is mul - - - - - tis, mul - - - - tis

Sed in mi - se - ra - ti - o - ni - bus tu - is mul - tis

00064330

Versus primus

5

Ex - au - di do - mi - ne,

Ex - au - di do - mi - ne, pla - ca - re

Ex - au - di do - mi - ne, pla - ca - re do - - - mi - ne,

Ex - au - di do - mi - ne, pla - ca - re, pla - ca - re do - mi - ne, pla - ca - re do - mi -

10

pla - ca - re do - mi - ne, at - ten - de et fac, at - ten - de et fac, at - ten - de et fac

do - mi - ne, at - ten - de et fac, at - ten - de et fac, at - ten - de et fac

pla - ca - re do - mi - ne, at - ten - de et fac, at - ten - de et fac, at - ten - de et fac

ne, pla - ca - re do - mi - ne, at - ten - de et fac, at - ten - de et fac

15

[[Repet. I. = Corpus, Tactus 62 - 87]

40

41

Nec e - nim in iu - sti - fi -

Nec e - nim in iu - sti - fi - tis

Nec e - nim in iu - sti - fi - - - tis

Nec e - nim in iu - sti - fi - tis

00064330

Versus secundus *Cum tribus uocibus*

5

NE mo - re - ris pro - pter te - met - ip - sum, de - - - - - us no -

NE — mo - re - ris pro - pter te - met - ip - - - - -

NE mo - re - ris pro - pter te - met -

10

- - - - - ster: Qui - a no - men — tu - um, Qui - a

sum, de - us no - - - ster: Qui - a no - men tu - - - -

ip - sum, de - us no - ster: Qui - a no - men — tu - um, Qui - - a

15

no - men tu - um in - uo - ca - tum est su - per ci - ui - ta - tem ec - cle - si - e—

- - - - - um in - uo - ca - tum est su - per ci - ui - ta - - tem ec - -

no - men tu - um in - uo - ca - tum est su - per ci -

00064330

20

, ec - cle - si - e et po - - pu - lum in no - mi - ne tu - - -

- cle - - - - si - e et po - - - - pu - lum in no - mi-

- ui - ta - tem ec - cle - si - e et po - - - - - - - pu - lum

25

- o , in no - mi-ne tu - - - o re - na - tum.

ne tu - - - - - - - - - - - o re - na - - - - tum.

in no - mi-ne tu - - - - - - - - o re - - - na - tum.

Repetitio secunda

[Tactus 1- 26 = Corpus, Tactus 62 - 87]

25 26

NEc e - nim in iu - sti - fi -

NEc e - nim in iu - sti - fi - mul - - - tis .

NEc e - nim in iu - sti - fi - -tis, mul- - - - - tis .

NEc e - nim in iu - sti - fi - -bus tu - is mul - tis .

00064330

Versus tertius *Cum tribus uocibus*

IN - cli - na ad nos au - rem tu - am, au - - -

00064330

Repetitio tertia

[Tactus 1 - 26 = Corpus, Tactus 62 - 87]

25 26

NEc e - nim in iu - sti - fi-

NEc e - nim in iu - sti - fi- mul - - - - tis

NEc e - nim in iu - sti - fi- - tis, mul - - - - - tis

NEc e - nim in iu - sti - fi- - bus tu - is mul - tis

Versus *Cum tribus uocibus*

5

GLo - ri - a pa - tri et fi - - - - - - - - - -

GLo - ri - a pa - tri et fi - - - - - - - - - -

GLo - - ri - a pa - tri et

10

- - - - - li - o: et spi - ri - tu - i san - - - - cto.

- li - o: et spi - ri - tu - i san - - - - - cto.

fi - li - - o: et spi - ri - tu - i san - - - - cto.

fi - li - - o: et spi - ri - tu - i san - - - - cto.

00064330

Sequuntur preces

5

Ky - - - ri - e _____ , Ky - ri - e _____

Ky - - - ri - e _____ e - ley - son, Ky - ri - e _____

Ky - ri - - - - e _____ e - ley - son, Ky - ri - e _____

Ky - - - - - - - - - ri - e, Ky - ri -

8

_____ e - ley - - - - son.

_____ e - ley - - - son.

e - - - ley - - - son.

e _____ e - ley - - - son.

CHri - - - - -

CHri - ste _____

CHri - ste _____

CHri - ste _____

5 7

ste _____ e - - - - - - ley - - - son.

_____ e - ley - son.

e - - - - - - ley - - - son.

e - ley - - - son, Chri - ste _____ e - ley - - - son.

Kyrie ut supra

00064330

Quartum Responsorium Pro Populi Christiani unione

5

Sal - uos nos

Sal - uos nos fac, do - - - - mi -

Sal - uos nos fac, do - mi - ne _____, do - - -

Sal - - uos nos fac, do - mi - ne, do - - - mi -

10

fac, do - mi - ne _____, et con - gre - ga nos a pec - ca -

ne _____, et con - gre - ga nos _____ a pec - ca -

- - mi - ne, et con - gre - ga nos _____ a pec - ca -

ne, et con - gre - ga nos _____ a pec - ca -

15

[Repet. I., Tactus 18^2-42]

20

tis et er - ro - ri-bus cun - - - ctis: Vt u - ni - us cor - po - - - - -

tis et er - ro - ri - bus cun - - ctis: Vt u - ni - us cor - po - ris fi - - - -

tis et er - ro - ri - bus _____ cun - - - - ctis: Vt _____ u - ni - us

tis et er - ro - ri-bus cun - - - - ctis: Vt u -

00064330

25

ris fi - li - j tu - i ue - ra et ui - - ua mem - bra ef -

- li - j tu - i, fi - li - j tu - i ue - - ra et ui - ua mem - bra ef -

cor - po - ris fi - li - j tu - i ue - ra et ui - ua mem - bra ef - fe - - -

ni - us cor - po - ris fi - li - j tu - i ue - ra et ui - ua mem - bra ef - fe - cti

30

fe - cti con - fi - te - a - mur no - mi - ni tu - o et glo - ri - e - - - -

fe - cti con - fi - te - a - mur no - mi - ni tu - o et glo - ri - e - - - -

- cti con - fi - te - a - mur no - mi - ni tu - - - o

con - fi - te - a - mur no - mi - ni tu - - - o

35

40

- - mur,

- - mur,

et glo - ri - e - et glo - ri - e - mur in lau - de

et glo - ri - e - - - - - - - - - mur, et glo - ri - e - mur in lau - de

et glo - ri - e - - - - - - - - - mur, et glo - ri - e - mur in lau - de

00064330

[[Repet. II., Tactus 42⁴-48]]

45

tu - a: Vt no - tum sit in gen - ti - bus no - men

de tu - a: Vt no - tum sit in gen - ti - bus no - men

tu - a: Vt no - tum sit in gen - ti - bus no - men tu - um, no - men

tu - a: Vt no - tum sit in gen - ti - bus no - men tu - um, no - men

50

[[Repet. III., Tactus 48⁴- 68]]

tu - um: Vt lu - ce-at lux no - stra co - ram e - is et

tu - um: Vt lu - ce-at lux no - stra co - ram e -

- um: Vt lu - ce-at lux no - stra co - ram e -

tu - um: Vt lu - ce-at lux no - stra co - ram e - is

55

glo - ri - fi - cent te pa - trem no - strum, qui in ce - lis es, qui in

is et glo - ri - fi - cent te pa - trem no - strum, qui in ce - lis es, qui

is et glo - ri - fi - cent te pa - trem no - strum, qui in ce - lis es, qui in

et glo - ri - fi - cent te pa - trem no - strum, qui in

60

00064330

65 68

ce-lis es, qui in ce- - -lis es .

in ce- - -lis es, qui in ce- - - - -lis es .

ce-lis es, qui in ce- - -lis es, qui in ce-lis es .

ce-lis es, qui in ce - lis es, qui in ce-lis es .

Versus primus

5

NOn sint, do- - - -mi- ne, iam

NOn sint, do- - - - - -mi- ne,

NOn sint, do - mi-ne, do- - -mi- ne, iam in - ter re-

NOn sint, do- - - -mi- ne, iam in - ter re-na-tos

10

in - ter re- na-tos tu- - - -os, qui flu-ctu-ent et cir-cum-fe-

iam in - ter re- na-tos tu- os, qui flu-ctu- ent et cir-cum-fe-

na-tos tu- - - - - os, qui flu- - - -ctu-ent et cir-cum-fe-

tu - os, qui flu-ctu - ent et cir-cum-fe-

00064330

15

ran - tur om - ni uen - - to, om - ni uen - - to do - ctri -

ran - - - tur om - ni uen - - - to, om - - - ni uen -

ran - - - - - - - - tur om - ni uen - -

ran - - - - - - - - tur om -

20 25

- - næ in ne - qui - - ti - a ho - - - mi -

- - - to do - ctri - næ in ne - qui - ti - a ho - - - mi -

to do - ctri - - - - næ in ne - qui - ti - a ho - - mi - -

ni uen - to do - ctri - næ in ne - qui - ti - a ho - - - - mi -

30

num; ue - ri - ta - tem au - tem fa - ci - en - tes

num; ue - ri - ta - tem au - tem fa - ci - en - tes

num; ue - ri - ta - tem au - tem fa - ci - en -

num; ue - ri - ta - tem au - tem fa - ci -

00064330

35

cres - ca-mus om - nes, cres - ca-mus om - - - - nes in cha - ri - ta - te in

cres - ca - mus om - nes, cres-ca-mus om - nes in cha - ri - ta - te in e -

tes cres-ca - - mus om - nes, cres - ca - - mus om - nes in cha - ri - ta - te in e -

en - tes cres - ca - mus om - nes, cres - ca - - mus om - nes in cha - ri - ta - te

40 45 46

e - o, qui est ca - put no - strum Chri - - - - - stus.

o, qui est ca - put no - strum, qui est ca - put no - - - strum Chri - - stus.

o, qui est ca - put no - - - strum, qui est ca - put no - strum Chri - - stus.

in e - o, qui est ca - put no - strum Chri - - stus.

Repetitio prima

[Tactus 1-26 = Corpus, Tactus 18^2-42]

25 26

VT u - ni - us cor - po - - - - lau - de tu - - a.

VT u - ni - us cor - po - ris fi - - lau - de tu - - a.

VT u - lau - de tu - - a.

VT lau - de tu - - a.

00064330

Versus secundus *Cum tribus uocibus*

5

DA no - bis, do - mi - ne, non plus sa - pe-

DA no - bis, do - mi - ne, non plus sa - pe - re, quam o - - - por - - -

DA no - bis, do - mi - ne, non plus sa - pe-re, quam o - por - -

10

re, quam o - por - - - tet,

sed sa - pe - re ad so -

tet, quam o - por-tet, sed sa - pe- re ad so - bri - e - ta - - tem et se-cun -

tet, quam o - por - - tet, sed sa - pe-re ad so - bri - e - ta - tem

15

bri - e - ta - - tem et se - cun - dum quam di - ui - si - sti men- su-ram fi - - - de - -

dum quam di - ui - si - sti men - su-ram fi - de - i, men - su-ram fi - - - - - de - i,

20

et se - cun - dum quam di - ui - si - sti men - su-ram fi - de-i, ut re - for-ma - -

00064330

25

i, fi- -de- i, ut re-for-ma - ti in no-ui- ta - te sen - sus pro - be - mus,

ut re - for- ma - ti in no-ui - ta - te sen - - - - - sus pro-be - mus, quæ sit uo -

ti, ut re - for - ma - - - - - ti in no-ui - ta - te sen - sus pro-be - mus, quæ sit uo -

30

quæ sit uo- lun-tas tu - a bo - - na, be - - ne-pla - - cens et per - fe - cta.

lun - - - tas tu - a bo - - - na, be - ne-pla - - - cens et per - fe - - - cta.

lun - - - tas tu - a bo - - na, be - - ne-pla - - cens et per - fe - cta.

35

Repetitio secunda

[Tactus 1-8 = Corpus, Tactus 42^4-48 additaque clausula]

8

Vt no - - tum sit - men tu - - - um.

Vt no - - - men tu - - - um.

Vt no - - tum sit in gen- - - um.

Vt no - - tum sit in gen - ti-bus - men tu - - um.

00064330

Versus tertius *Cum tribus uocibus*

5

NOn sint, do - - - mi - ne, in fi - de - - li-bus tu - - is schis -

NOn sint, do - - - mi - ne, in fi - de - - li-bus tu - - is schis - ma -

NOn sint, do - - - mi - ne, in fi - de - - li-bus tu - - is schis - ma -

10

- ma - ta ——, id - ip - sum di - - ca - mus om - - - - nes, si - mus per - fe - -

ta, id - ip - sum di - ca-mus om - - - - - - - nes ——, si -

ta, id - ip - sum di - ca-mus om - - - - nes, si - mus per - fe - - - -

15

- - - cti in e - o - dem sen - - su et in e - a - dem sci - en - ti -

mus per - fe - cti in e - o - - dem sen - - - - - su et in e -

- - cti in e - o - - dem sen - - su et in e - a - dem sci - en - ti -

20

a, et in e - a - - dem sci - en - - - - - - - - - ti - - a.

a - - dem sci - en - ti - a, et in e - a - dem sci - - en - ti - - a.

a, et in e - a - - dem sci - en - - - - - - ti - - a.

23

00064330

Repetitio tertia

[Tactus 1-21= Corpus, Tactus 48⁴-68]

20 21

VT lu- ce- at lux no- - stra

VT lu- ce- at lux no- stra - - lis es

VT lu- ce- at ce- lis es

VT lu- ce- at ce- lis es

Versus *Cum tribus uocibus*

5

GLo- - ri - a pa- -

GLo- ri- a pa- tri et fi- li- o, et fi- li- o, et fi- -

GLo - ri - a pa - tri et fi - li - o, et

10 13

tri et fi- li- o: et spi- ri- tu- - - i san- - cto

- - - - - - li- o: et spi- ri- tu- i san- - - cto

fi - li - o: et spi- ri- tu - i san - - - - - - cto

00064330

Sequuntur preces

5

Kyrie eleyson, Kyrie eleyson

Kyrie eleyson, Kyrie eleyson

Kyrie eleyson, Kyrie eleyson

Kyrie eleyson, Kyrie eleyson

10 12

son, eleyson, Kyrie eleyson

son, Kyrie eleyson, eleyson

eleyson, eleyson, eleyson

eleyson, eleyson, eleyson

5 9

Christe eleyson

Christe eleyson

Christe eleyson

Christe eleyson

Kyrie ut supra

00064330

Quintum Responsorium Pro eadem unione

Si - mus, do - mi - ne, re - na - ti om - - nes _____, re - na - - - -

Si - - - mus, do - mi - ne, re - na - ti om - - - - -

Si - - -

ti om - - - - - - - nes con - sum -

nes, re - - - na - ti om - - - nes con - - sum - ma - - ti in u - -

mus, do - mi - ne, re - na - ti om - nes, re - - - na - - ti _____ om -

Si - - - - mus, do - mi - ne, re - na - ti om - - - - - nes

ma - ti in u - num, con - sum - ma - ti in u - num

- - - - - - - - - num _____, si - cut tu pa -

- - nes, om - - - - - nes con - sum - ma - - ti in u - - num _____

con - sum - ma - ti in u - - num, in u - num, si -

00064330

20

si - cut tu pa - - ter in fi - li - - - - - o et fi - li - us ___

ter in fi - li - o, si - cut tu pa - - - - ter in ___ fi - - li - o et

—, si - - cut tu pa - ter in fi - li-o, in fi - li-o et

cut tu pa - ter in fi - li - o et fi - li - us in ___ te ___

25

[Repet. I., Tactus 27²-37¹]

30

___ in ___ te: Vt ___ di - le - cti -

fi - li - us in ___ te: Vt di - le - cti-o, qua di - le - xi - - - sti ___

fi - li - us in ___ te: Vt ___

___, et fi - li - us in te: Vt di - le - cti-o, qua di - le - xi - - sti ___

35

o, qua di - - le - - xi - - sti fi - - li - um tu - um ___, in no - bis

___ fi - - li - um tu - - - - - - - um, in ___ no - bis

___ di - le - cti - o, qua di - le - xi - - sti fi - - li - um tu - um, in no - bis

___ fi - - li - um tu - - um, tu - - - - - um, in no - - - bis

00064330

[Repet. II., Tactus 37²-57²]

40

sit: Vt cre - - dat mun - - dus, qui - a mi - si - sti no - - - bis

sit: Vt cre - dat mun - - dus, qui - a mi - si - - sti no - - - - bis, no -

sit: Vt cre - - dat mun - - dus, qui - a mi - si -

sit: Vt cre - - dat mun - - dus, qui - - a mi - si -

45

u - ni - ge - ni - tum tu - - - - - um, tu - - - um

- - - - bis u - ni - ge - ni - tum tu - - - um et

sti no - - - bis u - ni - ge - ni - tum tu - - - - - um et

- sti no - - - bis u - ni - ge - - ni - tum tu - um et

50

et di - le - xi - sti nos, si - cut di - le - xi - - sti e - -

di - le - xi - sti nos, et di - le - xi - sti nos, et di - le - xi - sti nos, si - cut di - le - xi - - sti e - -

di - le - xi - sti nos, et di - le - xi - sti nos, si - cut di - le - xi - sti

di - le - xi - sti nos, et di - le - xi - sti nos, si - - cut di - le - xi - sti e -

55

00064330

[[Repet. III., Tactus 57³-74]

60

- - - - um: | - - - - - - - - um: | Et con-uer-tan- -
e- - - um: Et con-uer-tan- - tur ad te | Et con-uer- tan - tur ad
- - um: Et con-uer - tan - tur ad te

65

tur ad te u- - ni-uer- -si fi - nes ter - - re et ad - o - rent in con-
te u- - ni-uer-si fi-nes ter - re et ad - o - rent in con-
u- - ni-uer- -si fi-nes ter - - re et ad - o - rent in con-
u- - ni-uer- -si fi - nes ter - - re et ad - o - rent in con-

70

74

spe-ctu tu- - o u - ni- uer - - se fa-mi- - li - e gen - - ti- - um.
spe - ctu tu- o u - ni- uer - - se fa-mi- - li - e gen- - - ti- - um.
spe-ctu tu- - o u - ni- uer - se fa-mi- - li - e gen- - - ti- - um.
spe-ctu tu- - o u-ni-uer - se fa-mi- - li - e gen - - ti- - um.

00064330

Versus primus

SIt mul-ti- tu- di-nis chri- sti- a- no- - - - - - rum

SIt mul-ti- tu- di-nis chri- sti- a- no- - - - rum, chri- sti- - - a- -

SIt mul- ti- tu- di- nis chri- sti- a-

—, Sit mul- ti- tu- di-nis chri- sti- a- no- - rum cor u-

nis chri- sti- a- no- rum —, chri- sti- a- no- - - - rum cor u- num et

no- - - - - - - - - - - - - - - - rum, chri- sti- a- no-

no- - - rum —, chri- sti- a- no- - - - - - - rum

num et a- ni- ma. u- - - na, cor u-

a- ni-ma u- - - na, et a- ni-ma u- - - - - na, cor

rum cor u- num et a- ni- ma u- - -

cor u- num et a- ni-ma u- - - - - -

00064330

20

num et a - ni-ma u - - - - - na, cor u - num et

u - num et a - ni-ma u - - - - - na, cor u - num et a - ni -

- na, cor u - num et a - ni-ma u - na,

na, cor u - num et a - ni - ma u - na,

25

a - ni-ma u - na, cor u - num et a - ni - ma u - - - - -

ma u - na, et a - ni-ma u - na, et a - ni - ma u - na:

cor u - num et a - ni - ma u - na, et a - ni-ma u - - -

cor u - num et a - ni-ma u - - - - - na:

[Repet. I., Tactus 31¹-41 = Corpus, Tactus 27²-37¹]

40 41

na: Vt di - le - cti - in no - bis sit.

Vt di - le - cti - o, qua di - le - xi - - sti - um in no - bis sit.

na: Vt - um in no-bis sit.

Vt di - le - cti - o, qua di - le - xi - - sti no - - bis sit.

Vt di - le - cti - o, qua di - le - xi - - sti no - bis sit.

00064330

Versus secundus

5

*) Sis tu, do - mi - ne, no - bis u - nus do - mi - nus, do - - - mi - nus,

Sis tu, do - mi - ne, no - bis u - nus

Sis tu, do - mi -

Ten.

Alt.

Ten.

10

tu, do - - mi - ne, no - bis u - nus do - - - mi - nus,

no - - bis u - nus do - mi - nus, u - nus do - - - - mi - nus,

do - mi - nus, no - bis u - - - - nus do - - - mi - nus,

15

u - nus

ne, no - bis u - nus do - - - mi - nus, u - nus de - us et pa - ter om - ni -

20

de - us et pa - ter om - ni - um; sit no - bis u - na fi - des

u - - nus de - us et pa - ter om - - ni - um; sit no - bis u - - na fi -

us et pa - ter om - ni - um, om - - - ni - - - - um; sit no - bis

um; sit no - bis u - - na fi - des,

*) Cantus secundus

00064330

25

—, u - num bap - tis - ma; am - bu - le - mus di - - gne uo -

- - - - des, u - num bap - tis - ma; am - bu - le - mus di - - gne

u - - na fi - des, u - num bap - tis - ma; am - - bu - le - - mus di -

u - num bap - tis - ma; am - bu - le - mus di - - - - gne

30

ca - ti - o - ne, qua uo - ca - ti su - - - mus, cum om - ni hu - mi - li - ta -

uo - ca - ti - o - ne, qua uo - ca - ti su - mus, cum om - ni hu - mi - li - ta -

- gne uo - ca - ti - o - ne, qua uo - ca - ti su - - mus, cum om - ni hu - mi - li - ta -

uo - ca - ti - o - ne, qua uo - ca - ti su - mus, cum om - ni hu - mi - li - ta -

35

40

te, man - su - e - tu - di - ne et pa - ti - en - ti - a, sup - por - tan - tes in - ui - cem in cha - ri -

te, man - su - e - tu - di - ne et pa - ti - en - - ti - a, pa - ti - en - ti - a,

te, man - su - e - tu - di - ne et pa - - ti - en - ti - a, sup - por - tan - tes in - ui -

te, et pa - - - ti - en - ti - a, sup - por -

45

- ta - - - - - - te, in cha - ri - ta - - te, so - li - - ci - ti ser - ua -

sup - por - tan - tes in - ui - cem in cha - ri - ta - - - te, so - li - ci - ti ser - ua - re

cem in cha - ri - ta - - - - - - - - - te, so - li - ci - ti ser - ua - - -

tan - tes in - ui - cem in cha - ri - ta - - - - te, so - li - ci - ti ser - ua -

50

55

re u - ni - ta - tem spi - ri - tus in uin - cu - lo pa - cis; si - mus u - num cor -

u - ni - ta - tem spi - ri - tus in uin - cu - lo pa - cis; si - mus u - num cor - - pus

re u - ni - ta - tem spi - ri - tus in uin - cu - lo pa - - cis; si - mus u - num cor -

re u - ni - ta - tem spi - ri - tus in uin - cu - lo pa - cis; si - mus u - num cor - pus

60

65

pus et u - nus spi - ri - tus, si - cut uo - ca - ti su - mus in u - na spe

et u - nus spi - ri - tus, si - cut uo - ca - ti su - mus in u - na

pus et u - nus spi - ri - tus, si - cut uo - ca - ti su -

et u - nus spi - ri - tus, si - cut uo - ca - ti su -

00064330

70

— uo - ca-ti - o - nis — no - stre, uo - ca - ti - o - nis no -

spe uo - ca - ti - o - nis — no - - - - - - stre,

mus in u - na spe uo - - ca - ti - o - nis no - - stre, uo - - ca - ti -

mus in u - na spe — uo - ca-ti - o - nis no - - - - -

75 79

- - - - - - stre, uo - ca - ti - o - nis no - stre.

uo - ca - ti - o - nis — no - stre, no - stre.

- - o - - - nis — no - - - stre, no - stre.

- - - - - - - - stre, no - - - - - - - - stre, no - stre.

Repetitio secunda

[Tactus 1-21 = Corpus, Tactus 37²-57²]

20 21

VT cre - dat mun - dus, qui - a mi - si - - - - - um.

VT cre - dat mun - dus, qui - a mi - e - - - - um.

VT cre - dat mun - dus, -xi - sti e - - - - um.

VT cre - dat mun - dus, -sti e - - - - - um.

00064330

Versus tertius *Cum tribus uocibus*

5

NOn sit, do - mi - ne, in cor - po-re tu - o schis - ma, sed

NOn sit, do - mi - ne, in cor - po - re tu - o schis - - ma, schis-

NOn sit, do - mi - ne, in cor - po-re tu - o schis - - - -

10

in id - ip - sum pro in - ui - cem so - li - ci - ta sint mem - - - - - -

- - - - - - - - - - - - ma, sed in id - ip - sum pro in - ui -

- - - - - ma, sed in id - ip - sum pro in - ui - cem so - li - - ci -

15

- - - - - - - - bra ; et si quid pa - ti -

cem so - li - ci - ta sint mem - - - bra; et si quid pa - ti - tur u - num mem - - brum,

ta sint - - - mem - - - bra; et si - cut pa - ti - tur u - -

00064330

20

tur u- -num mem- brum, com- pa- ti- an- tur om- ni- a mem-

com- pa- ti- an- tur om- - - - - ni- a mem- -bra

- - - - num mem- brum, com- pa- ti- an- tur om- ni- a mem- -bra

25 30 31

- bra u- no spi- ri- tu tu- o ui- ui- fi- ca- ta.

u- no spi- ri- tu tu- o ui- ui- fi- ca- - - - - ta.

— u- no spi- ri- tu tu- o ui- ui- fi- ca- ta, ui- ui- fi- ca- ta.

Repetitio tertia

[Præmisso novo initio, Tactus 4-21 = Corpus, Tactus 57^{2}-74]

20 21

ET conuertan- tur ad te -mi- li- e gen- ti- um.

ET conuer- tan- tur ad te -mi- li- e gen- ti- um.

ET -mi- li- e gen- ti- um.

ET con- uer- -mi- li- e gen- ti- um.

00064330

Versus *Cum tribus uocibus*

GLo - ri - a pa - tri et fi - - - - - li - - - - o

GLo - ri - a pa - tri et fi - - - - - -

GLo - - ri - a

—, et fi - - - - li - o, et fi - li - o, et fi -

- li - o, et fi - - - - li - o, et fi - - - - li - o, et fi -

pa - tri et fi - li - o, et fi - - - - li - - o, et

- - li - o: et spi - ri - tu - i san - cto, et spi - ri - tu - i san - - - - cto.

- - li - o: et spi - ri - tu - i san - cto, et spi - ri - tu - i san - - cto.

fi - li - o: et spi - ri - tu - i san - - - - - cto.

fi - li - o: et spi - ri - tu - i san - - - - - cto.

00064330

Sequuntur preces

5

Ky- -ri - e

Ky- -ri - e e - - -ley - son , Ky- - -ri - e

Ky- -ri - e

Ky- -ri - e e-ley- - - -son,Ky-ri - - - - - - e e - -

10 11

— e- - - -ley - son.

— e- - - -ley - son.

— e - ley- - - - son.

- - - - -ley - son.

CHri - - - ste e - - -

CHri - ste — e - ley- - - - - -

CHri - ste — e - - -ley - son, e - -

CHri - ste e - ley- - - - - - -

5 10 12

ley- - - son, e - - - - - - ley - son — .

- - - son, *Chri* - - *ste* — *e* - *ley* - - - - *son.*

- ley - son — , Chri - - ste — e - ley - son.

- - son — , Chri - - ste — e - ley - - - - - son.

Kyrie ut supra

00064330

Sextum Responsorium Pro Remissione peccatorum

5

Do - - mi - ne de - - us ma - - -

Do - - mi - ne de - - us ma - -

Do - mi - ne de - - us ma - - - gne, ma - - - gne

Do - - mi - ne de - - us ma - - - gne

10

- - gne et ter - ri - - bi - lis, pec - ca - - ui - mus, in - i - qui -

- - gne et ter - ri - - bi - lis, pec - ca - ui - mus, pec - ca - - - ui -

et ter - ri - - bi - lis, pec - ca - - ui - mus, in - i - qui - ta - tem fe - -

et ter - ri - - bi - lis, pec - ca - - ui - mus, pec - ca - ui - mus,

15

ta - tem fe - - - ci - mus, im - - pi - e e - gi - mus, e - - - gi -

mus, in - i - qui - ta - - tem fe - - - - - ci - mus, im -

- ci - mus, im - pi - e e - - - - gi - mus, et re - -

in - i - qui - ta - tem fe - ci - mus, im - pi - e e - gi - mus

20

00064330

25

mus et re - ces - simus ac de - cli - na - - ui - mus a man - da-tis tu -

- pi-e e - - gi - mus et re-ces - si - mus ac de - cli - na - uimus a man-da- - tis tu -

ces - si - - mus, et re-ces - si - mus ac de - cli - na - uimus a man-da-tis tu - -

et re-ces - si - mus, et re-ces - si - mus ac de - cli - na - uimus a man - da-tis tu -

30

is et iu - di - - ci - js, et non ro - ga - - ui - mus fa - - ci-em tu -

is et iu - di - ci - - js, et non ro - ga - - ui-mus fa - ci-em tu - - am,

is et iu - di - - ci - js, et non ro - ga - - ui-mus fa - ci-em tu - - am,

is et iu - di - ci - js, et

35

- - am, et non ro - ga - - ui - mus fa - ci-em tu - am

et non ro - ga - - ui - mus fa - ci - em tu - - - - - - am,

et non ro - ga - - ui - mus fa - ciem tu - - am, fa - ciem tu -

non ro - ga - - ui-mus fa - ci-em tu - - - - am, fa - ci-em tu - - -

40

00064330

45

—, ut re - uer - te - mur, ut re-uer - te - - mur ab in - i - qui -

fa - ciem tu - - - am, ut re - uer - te - - mur ab in - i - qui -

- - - - am —, tu - am, ut re-uer- - te - mur ab in - i - qui -

- - - am, ut re - uer - te - mur ab in - i - qui -

50

ta - ti - bus no - - stris:

ta - ti - bus no - - stris:

ta - ti - bus no - - stris:

ta - ti - bus no - - stris:

[Repet. I., Tactus 52²-70]

Et nunc, do - - mi - ne,

Et nunc, do - mi - ne, et

Et nunc, do - mi - ne, et

Et nunc, do - mi - ne,

55

[Repet. II. & III., Tactus

a - - uer - ta -

nunc, do - mi - ne

nunc, do - mi - ne, a -

Et nunc, do - mi - ne,

54⁴-70]

tur i - ra tu - a,

—, a - - uer - ta - tur i - ra tu - - - a et fu - - ror tu - - -

- uer - ta - - tur i - - ra tu - a et fu - - ror tu - us

a - - uer - ta - - tur i - ra tu - a et fu - - ror tu - us

60

i - ra tu - a et fu - - ror tu -

00064330

65

us ab ec - cle - si - a tu - a et po - pu - lo tu - o.

us ab ec - cle - si - a tu - a et po - pu - lo tu - o.

ab ec - cle - si - a tu - a et po - pu - lo tu - o.

ab ec - cle - si - a tu - a et po - pu - lo tu - o.

70

Versus primus

5

Ti - bi, do - mi - ne, do - mi - ne,

Ti - bi, do - mi - ne, ti - bi, do - mi - ne, do - mi - ne, mi -

Ti - bi, do - mi - ne, do - mi - ne, mi -

Ti - bi, do - mi - ne

10

mi - se - ri - cor - di - a, mi - se - ri - cor - di - a et pro - pi - ti - a - ti - o,

se - ri - cor - di - a, mi - se - ri - cor - di - a et pro - pi - ti - a - ti - o

se - ri - cor - di - a, mi - se - ri - cor - di - a et pro - pi - ti - a - ti - o,

mi - se - ri - cor - di - a et pro - pi - ti - a - ti - o

15

20

no - bis con-fu-si - o fa - - ci-e - - - i; propter pec- ca - ta e - nim no -

—, no - bis con-fu-si - o fa-ci - e - - i——; propter pec - ca - ta e -

no - bis con- fu-si - o—— fa - ci-e - - - - - i;

—, no - bis con - fu-si - o fa - - ci - e - - i——;

25 30

- - - - - - - - stra——, no - - - - - stra fi -

- nim no - - - - - - - - stra, pro - - pter pec-ca - - ta e - nim no -

pro - pter pec-ca - ta e - nim no - - stra——, no - - - - - - -

pro - pter pec - ca - ta e - - nim

pro - pter pec - ca - ta e - - nim

35 40

- des et san - - cta tu - - a in op - pro - bri - um sunt in - fi - de - - li -

- - stra fi - des—— et san - - cta tu - a in op - pro - bri - um sunt in - fi - de - - - li -

- - stra fi - des—— et san-cta—— tu - - a in op - pro - bri - um sunt—— in-fi - de - - li -

no - stra—— fi - des et san-cta tu - a in op - pro - bri - um sunt in - fi - de - - li -

00064330

55

[Repet. I., Tactus 41⁴-59 = Corpus, Tactus 52²-70 cum mutata clausula]

59

bus: Et nunc, do - mi - ne, a - si - a tu - a et po - pu-lo tu - - o.

bus: Et nunc, do-mi - ne, *et nunc, do - mi -* si - a tu - a et po - pu-lo tu - - - o.

bus: Et nunc, do-mi - ne, *et nunc,* *do-mi-* si - a tu - a et po - pu-lo tu - - - o.

bus: Et nunc, do-mi- si - a tu - a et po - pu-lo tu - - o.

Versus secundus

5

Do - - - - mi - ne, pa -

Do - - - - mi - ne, pa - - ter

Do - - - - mi - ne, pa - ter no - - ster,

Do - - - - mi - ne, pa - - ter no-ster es _____

10

15

ter no - ster, pa - - ter no - ster es tu, nos ue - ro

no - ster es tu, pa - - ter no - ster es _____ tu, nos ue - - ro

pa - - ter _____ no - - ster es _____ tu, es tu, nos ue - ro

tu, pa - - ter no - ster es _____ tu, es tu, nos ue - - ro

00064330

20

lu - - - tum; et fi-ctor no-ster es tu; ne i - ra - - sca-ris, do - - mi -

lu - tum; et fi-ctor no - ster es tu; ne i - ra - sca-ris, do-mi-ne, sa -

lu - tum; et fi-ctor no - ster es tu; ne i - ra - sca-ris, do-mi-ne, sa -

lu - tum; et fi-ctor no - ster es tu; ne i - ra - - sca-ris, do - - mi -

25

30

ne, sa - tis

- - - tis

- - tis et ne me- mi - - ne- ris i - ni-qui- ta - - tum no - stra - - - rum,

ne, sa - tis et ne me - mi - - ne - ris i - ni-qui - ta - tum no - stra - - rum,

35

et ne me- mi - ne-

et ne me-

et ne me-

35

40

ris i - ni-qui - ta - - tum no - stra - - - rum,

mi - - ne- ris i - ni-qui - ta - tum no- stra - - rum, i - ni-qui - ta - tum no - stra - - - rum.

et ne me - mi - - ne - ris i - ni-qui - ta - tum no - stra - rum.

et ne me - mi - - ne - ris i - ni-qui - ta - tum no - stra - rum.

45

i - ni-qui - ta - tum no - stra - rum.

- rum.

et ne me - mi - - ne - ris i - ni-qui - ta - tum no - stra - rum.

00064330

Repetitio secunda

[Tactus 1-16= Corpus, Tactus 54⁴-70 cum mutata clausula]

A - Ver - ta - tur i - ra tu - a - pu - lo tu - - - - o.

A - - Ver - ta - - pu - lo tu - - - - o.

A - Ver - ta - tur - pu - lo tu - - - - o.

A- - pu - lo tu - - - - o

Versus tertius *Cum tribus uocibus*

Co - gno - ui - mus, do - - mi - ne, im - pi - e - ta - tes no - - stras

Co - gno - - ui-mus, do - mi - ne, im - pi - e - ta - tes no - - -

Co - gno - ui-mus, do - - mi - ne, im - pi - e - ta -

et i - ni-qui - ta - tes pa - - - trum no - - stro - rum, pa - trum no-stro -

- - - stras et i - ni-qui - ta - - tes pa - trum no-stro - - rum, patrum no- stro - rum,

tes no - - - stras et i - ni-qui-ta - - tes patrum no- stro - rum,

00064330

20

rum, qui - a pec - ca - ui-mus ti - bi; ne des nos in op - pro - - bri - um pro - pter no-men

qui - a pec - ca - ui-mus ti - bi; ne des nos in op-pro - - bri-um pro - pter

qui - a pec - ca - ui-mus ti - bi; ne des nos in op - pro - - bri - um pro - pter

25

tu - um, so - li - j glo - - ri - e tu - e re - cor - da - re, ne ir - ri - tum fa - ci -

no-men tu - um, so - li - j glo - ri - e tu - e___ re - co - da - - re, ne ir - ri - tum fa -

no-men tu - um, so - li - j glo - ri - e tu - e re-cor - da - - re,

30

35

as fe - dus tu - um no-bis - cum, no - - bis - - cum, no - bis - cum____.

- ci - as fe - dus tu - um no - bis - - - - cum, no - bis - cum____.

ne ir - ri - tum fa - ci - as fe-dus tu - um no - bis - cum, no - bis - cum____.

39

00064330

Repetitio tertia

[Tactus 1-16 = Corpus, Tactus 54⁴-70 cum mutata clausula]

A - Ver - ta - tur i - ra tu - a - pu - lo tu - - - o.

A - - Ver - ta - pu - lo tu - - o.

A - Ver - ta - tur pu - lo tu - - - - o.

A- pu - lo tu - - - - o.

Versus *Cum tribus uocibus*

GLo - ri - a pa - tri et fi - - - - li - o: Et

GLo-ri - a pa - tri et fi - - li - o, et fi - - li - o, et fi - - li - o

GLo - ri - a pa - tri et fi - - li - o, et fi - li - o: Et

— spi-ri-tu- i san - - - - - cto, san- - - - - cto.

: Et spi - ri - tu - i san - - - - - cto, san - - cto.

spi-ri-tu-i san - - - cto, et spi - ri - tu - i san - - - cto, san - - - cto.

spi-ri-tu-i san - - - cto, et spi - ri - tu - i san - - - cto, san - - - cto.

00064330

Sequuntur preces

Ky- - ri - e - e -

Ky- - ri - e

Ky- - ri - e

Ky- - ri - e - e -

ley- - - - - - - son.

e - - - ley - son.

e - - - ley - - - son.

ley- - - - - - - - son.

CHri- - - - - ste

CHri- - -ste e - ley -

CHri- - - ste

CHri- - - - - - ste

e - ley - son, Chri - ste e - ley - - - son.

- - -son, Chri - ste e - ley - - son.

e - - - ley - - son.

e - ley - - - son.

Kyrie ut supra

00064330

Septimum Responsorium Contra Ecclesiæ hostium furorem

5

Con-gre-ga - ti sunt i - ni - mi - ci no - - - - - - - - - - - - - - -

Con - gre-ga - ti sunt i - ni-mi - ci no - - - - - - - - - - -

Con- gre - ga - ti sunt

Con -

10

- - - - stri, no - - - stri, i - ni - mi - ci no - - stri et

- - - - stri, no - - - - - - - - - - - - stri, no - - - -

i - ni - mi - ci no - - - - stri, et glo - ri - an - tur in uir - tu -

gre - ga - ti sunt i - ni - mi - ci no - stri, et glo-ri - an - tur in

15

glo - ri - an - tur in uir - tu - te su - - a.

stri et glo - ri - an - tur in uir - tu - te su - a

- - te su - - a, in uir - tu - te su - a. Con - te - re for -

uir - tu - te su - a, in uir - tu - te su - a. Con -

20 [[Repet. I., Tactus 20⁴ - 39]]

00064330

25

Con - te - re for - ti - tu - dinem il - lo - - - rum et

— Con - te - re, Con - te - re for - ti - tu - dinem il - lo - rum et

- ti - tu - di - nem il - lo - - - - rum et

- te - re for - ti - tu - di - nem il - lo - rum et

30

— di - sper - ge il - - - los

— di - sper - ge il - - - los

— di - sper - ge il - los in uir - tu - te tu - - - a,

— di - sper - ge il - - - los

35

in uir - tu - te tu - a,

in uir - tu - te tu - -

in uir - tu - te tu - a, in uir - tu - te

in uir - tu - te tu - a, in uir - tu - te

40

[[Repet. II., Tactus 40 - 51]

in uir - tu - te tu - a; At - que de - po - ne e - os, pro - te - ctor no - - -

- a, in — uir - tu - te tu - a; At - que de - po - ne e - os, pro - te - ctor no - ster,

tu - - - - - - - a; At - que de - po - ne e - os, pro - te - ctor no -

tu - a, tu - - - - - - a; At - que de - po - ne e - os, pro - te - ctor

00064330

45 50 [[Repet.III.,

ster, pro-te-ctor no- - ster do - mi - ne: Vt

pro-te-ctor no - ster, pro-te-ctor no - ster do - mi - ne: Vt

- - ster, pro - te-ctor no - - ster do - - mi - ne: Vt

no- - - ster, pro - te-ctor no- - - ster do - mi - ne: Vt

Tactus 52^{3}-74] 55

— co-gno-scant, qui-a non est a- - li-us, qui pu - gnet pro no - bis, pro no -

— co-gno-scant, qui-a non est a - li - us, qui pu - gnet pro no - - bis,

— co-gno-scant, qui-a non est a- - li-us, qui pu - gnet pro no- - -

— co-gno-scant, qui-a non est a- - li-us, qui pu - gnet pro no -

60 65

bis, ni - si tu de-us no - ster, ni - si tu de-us

ni - si tu de-us no - ster, ni - si tu de-us no - ster

- - bis, ni - si, ni - si tu de-us no - ster, tu de-us no-ster,

- - bis, ni - si tu de-us no - ster, tu de-us no - ster,

00064330

70

70

74

no - ster, ni - si tu de - us, ni - si tu de-us no - ster, no - - - - ster.

, tu de - us no - - - ster, tu de-us no - ster, ni - si tu de - us no - ster.

ni - si tu de-us no - ster, tu de-us no-ster, ni - si tu de - us no - ster.

ni - si tu de - us no - ster, tu de-us no - ster, ni - si tu de-us no - - - ster.

Versus primus

5

Ec - ce, i - ni - mi - ci tu - i, i - ni - mi - ci tu - - - - - -

Ec - ce, i - ni - mi - ci tu - - i, tu - - - -

Ec - ce, i - ni - mi - ci tu - i

Ec - ce, i - ni - mi - ci

Ec - ce, i - ni - mi - ci

10

i so - nu - e - - - runt, so - nu - e - - - runt, so - nu - e - runt, et qui

i so - nu - e - - - - - runt, so - nu - e - runt, et qui o -

so - nu - e - - runt, so - nu - e - runt, so - nu - e - runt, et qui o -

tu - - - i so - nu - e - - - - - - - runt,

00064330

15

— o - de - runt te, ex - tu - le - runt ca - - - put —————;

de - - - runt te, ex - tu - le - runt ca - - - put —————;

de - runt te, ex - tu - le - runt ca - put; su - per po - pulum tu - um ma - li - gna -

et qui o - de-runt te, ex - tu - le - runt ca - - - put; su - per po - pulum tu -

20

su - per po - pulum tu - um ma - li - gna - ue - runt con -

su - - - per po - pu - lum tu - um, su - per po - pulum tu - um ma - li - gna -

ue - runt con - si - - - - - li - um, ma - li - gna - ue - runt con -

um ma - li - gna - ue - runt ————— con - si - - - li - um, ma - li - gna -

25

30

si - li - um et co - gi - ta - ue - runt ad - uer - - sus san - ctos, fi -

ue - runt con - si - li - um et co - gi - ta - ue - runt ad - uer - sus san - ctos, fi - de - les

si - - - li - um et co - gi - ta - ue - runt ad - uer - sus ————— san - ctos,

ue - runt con - si - li - um et co - gi - ta - ue - runt ad - uer - - sus san - ctos,

00064330

35 40

de-les tu-os, fi-de-les tu - os, fi - de-les tu - os, *fi - de - les* tu - - - - os.

tu - os, fi - de-les tu - os, fi - de-les tu - os, fi - de - les tu - - - - os.

fi - de - les tu - os, fi - de - les tu - os, fi - de - les tu - - - - os.

fi - de - les tu - os, fi - dc - les tu - os, fi - de - les tu - - - - os.

Repetitio prima

[Tactus 1 - 20 = Corpus, Tactus 20^{4} - 39 cum mutata clausula]

20

in uir-tu - te tu - - a.

Con - - - a, in uir - tu - te tu - a.

Con - te - re for - ti - tu - dinem il - tu - - - - - - a.

Con - te - re for - ti - tu - tu - a, tu - - - - - - a.

Versus secundus *DVO*

5

LE - ua ma - nus tu - as in su - per - bi-as i - ni - mi - co - rum, e -

LE - ua ma - nus tu - as in su - per - bi - as i - ni - mi -

10

xur-ge de - us, iu - di-ca cau-sam tu - am, me - mor e - sto op - pro - bri-

co - rum, e - xur-ge de - us, iu - di-ca cau-sam tu - am, me - mor e - sto op -

00064330

15

j ue - re fi - de - i et ec-cle - si - e at - que no - mi-nis tu- - - i

pro - bri-j ue - re fi - de - i et ec - cle - si-e at - que no - mi - nis tu - i,

20

25

—, ne ob - li - ui - sca - ris uo - ces il - lo - - - rum, quo-rum su - per - bi-a

ne ob - li - ui - sca - ris uo - ces il - lo - rum, quo-rum su-per - bi-

30

au - ge - tur sem - per, au - ge - tur sem - per con - - - - - tra te.

a au - ge - tur sem - per, au - ge - tur sem - per con - - - tra te.

34

Repetitio secunda

[Tactus 1 - 12 = Corpus, Tactus 40 - 51]

10

12

AT - que de - po - ne e - os, do - mi - ne.

AT - que de - po - ne e - os, no - ster do - mi - ne.

AT - que de - po - ne e - os, do - - - mi - ne.

AT - que de - po - ne e - os, - ster do - mi - ne.

AT - que de - po - ne e - os, - ster do - mi - ne.

00064330

Versus tertius *DVO*

15

NE tra - das ir - ra - ti - o - na - bi - li - um et fe - ra - rum men - ti -

NE tra - das ir - ra - ti - o - na - bi - li - um et fe - ra - rum men - ti -

20

um he - re - ti - cis a - ni - mas con - fi - ten - tes ti - bi, a -

um he - re - ti - cis a - ni - mas con - fi - ten - tes ti - bi, a - ni - mas pau -

25

30

- ni - mas pau - pe - rum fi - de - li - um tu - o - rum ne ob - li - ui - sca - ris in

- pe - rum fi - de - li - um tu - o - rum ne ob - li - ui -

35

39

fi - nem, re - spi - ce in te - sta - men - tum san - guinis tu - i.

sca - ris in fi - nem, re - spi - ce in te - sta - men - tum san - gui - nis tu - i.

Repetitio tertia

[Tactus 1 - 23 = Corpus, Tactus 52^{3} - 74]

23

VT co - gno - scant, qui - a non est - ster, no - ster.

VT co - gno - scant, qui - a non est - si tu de - us no - ster.

VT co - gno - scant, qui - a non est - si tu de - us no - ster.

VT co - gno - scant, qui - a non est - si tu de - us no - ster.

00064330

Versus *Cum tribus uocibus*

GLo - ri - a pa - tri et fi - li - o, et fi- - - - - -

GLo - ri - a pa - tri et fi - - - - li - o, et

— et fi- - - - - - - li - o: et

- li - o —, et — fi- - - - - li - o: et — spi - ri -

fi- - - - - - - - li - o, et fi - li - o: et —

spi - ri - - tu - i san- - - - - - cto —

- - - tu - i — san- - - - - - - - cto.

— spi - ri - tu - i san- - - - - - cto —

00064330

Sequuntur preces

Kyrie ut supra

00064330

Octauum Responsorium Contra eosdem hostes

5

PEc - ca - ui - mus, pec - ca - ui - mus, pec - ca - ui - mus, pec - ca - ui - mus, pec -

PEc - ca - ui - mus, pec - ca - ui - mus, pec - ca - ui - mus, pec -

10

pec - ca - - ui - mus, do - mi - ne, cum pa -

pec - ca - - ui - mus, do - mi - ne, cum pa - tri - bus no -

- ca - - ui - mus, do - mi - ne, cum pa - tri - bus no -

- ca - - ui - mus, do - mi - ne, cum pa - tri - bus no -

15

- tri - bus no - stris, in - iu - ste e - gi - mus, in - iu - ste e - gi -

- - - stris, in - iu - ste e - gi - mus, i - ni - qui -

stris, in - iu - ste e - gi - mus, in - iu - ste e - gi - mus,

20

stris, in - iu - ste e - gi - mus, in - iu - ste e - gi - mus,

00064330

25

mus, i - ni-qui-ta - tem fe - - - ci -

ta - tem fe - - - ci - mus ___, fe - - - ci-mus, fe - - - ci - mus ___

i - ni-qui - ta - tem fe - ci - mus ___

i - ni - qui - ta - tem fe - ci - mus, i - ni-qui-ta - tem fe - - - ci -

30

35

mus: tu ___ qui pi - us es, tu qui pi - us es, tu qui pi - us es, tu ___ qui pi - us

___: tu ___ qui pi - us es, tu qui pi - us es, tu qui pi - us es, tu ___ qui pi - us

___: tu ___ qui pi - us es, tu qui pi - us es, tu qui pi - us es, tu ___ qui pi - us

mus: tu qui pi - us es ___, tu ___ qui pi - us

40

es, Mi - - se - re - re no - - stri ___ et in tu - o fla - gel -

es, Mi - - se - re - re no - - stri ___ et in tu - o fla - gel - lo

es, Mi - - se - re - re no - - stri ___ et in tu - o fla - gel -

es, Mi - - se - re - re no - - stri ___ et in tu - o fla - gel -

00064330

45 50 [Repet. I., Tactus 50³-

lo uin - di - ca i - ni - qui - ta - - tes no - - - stras: Et no - li con-

uin - di - ca i - ni - qui - ta - tes no - - - stras: Et no - li con-

lo uin - di - ca i - ni - qui - ta - - tes no - stras: Et no - li con-

lo uin - - di - ca i - ni - qui - ta - tes no - - - stras: Et no - li con-

60¹,²; idem et Repet. II.] 55

- fi - ten - tes te tra - de - re po - pu - lo, qui i - - gno - rat te, qui i -

- fi - ten - tes te tra - de - re po - pu - lo, qui i - gno - - -rat

- fi - ten - tes te tra - de - re po - pu - lo, qui i - gno - rat te, qui i - gno -

- fi - ten - tes te tra - de - re po - pu - lo, qui i - gno - rat te, qui i -

60 65

- gno - rat te, ne di - - cant he - re - ti - ci et gen - - -tes

— te, ne di - cant he - re - - ti - ci et gen - - tes, et gen - - -tes

- - rat te, ne di - cant he - re - - ti - ci et gen - tes —, et gen - - -tes,

gno - rat te, ne di - cant he - re - ti - ci et gen - tes, et gen - - -tes

00064330

80

[Repet. III., Tactus 66²-79]

70

—, u - bi est de - us

e - o - - rum, u - bi est de - -

—, u - bi est de - us e - o - rum, e - o - -rum, u - bi est

u - bi est de - us e - o - rum, u - bi est de - us e - o - -rum, u - bi est de -

—, u - bi est de - us e - o - -rum,

75

79

us e - - o - - - rum

de - us e - o - - - rum —, de - - us e - o - - - rum.

- us e - o - - - rum, u - bi est de - us e - o - - - rum.

u - bi est de - - us e - - - o - rum —.

Versus primus

5

RE - spi - ce, do - - - - mi - ne,

RE - spi - ce, do - - - - mi - ne, do - - - - - - -

RE - - spi - ce, do - - - mi -

RE - - spi - ce,

00064330

10

Re - spi - ce, do - - - - mi - ne,

- - - - - - - - - mi - ne, nunc ca - - stra

ne, Re - - spi - ce, do - - -

do - - - - - - mi - ne, nunc ca - stra

15

nunc ca - stra im - pi - o - - - rum, si - - cut o - lim ca -

im - pi - o - - rum, si - cut o - - lim ca -

- mi - ne, nunc ca - stra im - pi - o - - - rum, si - cut o - lim ca - stra æ -

im - pi - o - - - - - - - - rum, si - cut o - lim ca - stra æ -

20

stra æ - gy - pti - o - rum re - spi - ce - re di - gna - tus es: sic fi - ant i - sti,

stra æ - gy - pti - o - rum re - spi - ce - re di - gna - tus es: sic fi - ant i - sti,

gy - pti - o - - - rum re - spi - ce - re di - gna - tus es: sic fi - ant i - sti,

gy - pti - o - - - rum re - spi - ce - re di - gna - tus es:

00064330

25

do - mi - ne,
qui con - fi - - - dunt in
do - mi - ne, sic fi - ant i - sti, do - mi - ne, qui con - fi - - - - - - dunt
do - mi - ne, sic fi - ant i - sti, do - mi-ne, qui con - fi - dunt in
sic fi - - - ant i - sti, do - mi-ne, qui con - fi - dunt

30

mul - - ti - tu - - di - ne su - a et ne - - sci - unt, et ne -
in mul - ti - tu - - di - ne su - a et ne - sci - unt, et ne -
mul - ti - tu - - di - ne su - - a et ne - sci - unt, et ne -
in mul - ti - tu - - di - ne su - a et ne - sci - unt_____,

35

- sci - - - - - unt, qui - a tu es i - - pse de - us no - -
- sci - unt_____, qui - a tu es i - pse de - us no -
- sci - unt, et ne - sci - unt, qui - a tu es i - pse de - us no -
et ne - - - sci - unt, qui - a tu es i - pse de - us no -

40

00064330

45

ster, qui con - - te - ris bel - - la, qui con - te - ris bel - - la

ster, qui con - te - ris bel - - la, qui con - te - ris bel - - la,

ster, qui — con - te - ris bel - la, qui con - te - ris bel -

ster, qui con - - te - ris bel - - la, qui con - te - ris bel - - la

50 52

—, qui con - te - ris bel - - la ab — i - ni - - ti - o — .

qui con - te - ris bel - - la ab — i - ni - - ti - o — .

la qui — con - te - ris bel - la ab i - ni - ti - o.

—, qui con - te - ris bel - - la ab — i - ni - - ti - o — .

Repetitio prima

[Tactus 1-11 = Corpus, Tactus 50^{3}-60^{1,2}]

10 11

ET no - li con - fi - ten - tes te, qui i - gno - rat te.

ET no - li con - fi - ten - tes - rat — te.

ET no - li con - fi - ten - tes te, qui i - gno - - rat te.

ET no - li con - fi - ten - tes qui i - gno - rat te.

00064330

Versus secundus *Cum tribus uocibus*

E - Ri - ge bra - - chi - um tu - - - um bra - - chi - um

E - Ri - ge bra - - chi - um tu - - - um si - - cut ab i - ni - ti - o et

- chi - um tu - um si - - cut ab i - ni - ti - o

- - - - - - um si - cut ab i - ni - ti - o

— tu - - - - - um si - cut ab i - ni - ti - o et al - li - de

al - li - de uir - tu - - tem i - - pso - - - - rum in

et al - li - de uir - tu - tem i - pso - - - rum in uir - tu -

— uir - tu - tem i - pso - - - rum in uir - - tu - te tu - - - a, in

00064330

20

uir - tu - te tu - - a, qui pro - mit - tunt

te tu - - - - a, qui pro - mit - tunt se ui - o - la - re san - cta

uir - tu - te tu - - - a, qui pro - mit - tunt se

25

se ui - o - la - re san - cta do - gma - ta tu - a,

do - gma - ta tu - - - - a,

ui - o - la - re san - cta do - gma - ta tu - a,

30

pol - lu - tum du - ce - re

pol - lu - tum du - ce - re ta - ber - na - cu -

pol - lu - tum du - ce - re ta - ber - na -

35

ta - ber - na - cu - lum no - mi - nis tu - i, u - ni - uer - sa - lem ec - cle - - -

lum no - mi - nis tu - - i, u - ni - uer - sa - lem ec - cle - - - si -

- cu - lum no - - mi - nis tu - - i, u - ni - uer - sa - lem ec - cle - si - am, et

00064330

40

- si - am ___, et de - ij - ce-re san - ctum al - ta - re, in

- - am, et de - ij - ce-re san - ctum al - ta - - - - re, in quo of - fer -

___ de - ij - ce - re sanctum al - ta - - - - - re, in quo of - fer -

45 50 51

quo of - fer - tur ue - rum u - ni - ge - ni - ti tu - i cor - pus ___.

tur ue - rum u - ni - ge - ni - ti tu - i cor - - - - pus, cor - - - pus ___.

tur ue - rum u - ni - ge - ni - ti tu - i cor - - - - - pus ___.

Repetitio secunda

[Tactus 1-11 = Corpus, Tactus 50^{3}-$60^{1,2}$]

10 11

ET no - li con - fi - ten - tes te, qui i - gno - rat te.

ET no - li con - fi - ten - tes - rat ___ te.

ET no - li con - fi - ten - tes te, qui i - gno - - rat te.

ET no - li con - fi - ten - tes qui i - gno - rat te.

00064330

Versus tertius *DVO*

Do - mi - ne de - us ue - ri fi - de - lis po - pu - li, qui se-des su-per Che-ru-bim,

Do - mi - ne de - us ue - ri fi - de - lis po - pu - li, qui se-des su-per Cheru - bim, tu—

tu es de - us so - - - - - lus re - gum o - mni - um — ter-

— es de - - us so - - - lus re - gum o - mni - um ter - - - - -

- - - re: in - cli - na au - rem tu - am et au - - - - -

- - - re: in - cli - na au - rem tu - am et au - - - - - - -

- - di — im - pi - a su - per - bi - en - - ti - um uer - - - - - ba et sal -

- - di im - pi - a su - per - bi - en - ti - um uer - - - - - - - - ba et

uos nos fac de ma - nu e - o - rum: Vt co - gno - scant o - mnes re - ges ter - - - - -

sal - uos nos fac de ma - nu e - o - rum: Vt — co - gno - scant o - mnes re - ges ter - re,

re, qui - a tu do - mi - nus de - us so - - - - - - - - - lus.

qui - a tu do - mi - nus de - us — so - - - - - - - - - lus.

00064330

Repetitio tertia

[Præmisso novo initio, Tactus 10 - 21 = Corpus, Tactus 66^{2}-79]

NE di - cant he - re - ti - ci et gen - - - - - tes, et gen - - - tes,

NE di - cant he - re - ti - ci et gen-tes, et gen - - - tes

NE di - cant he - re - ti - ci et gen - - - - - tes, u -

NE di - cant he - re - ti - ci et gen - - - tes

u - bi est de - us e - o - rum, u - bi est de - us e - o - rum, u - bi est de - us e - o - rum, u - bi est de - us e - o - rum, u - bi est de - us e - o - rum,

Versus *Cum tribus uocibus*

GLo - ri - a pa - - - - - tri et fi - - - - - li - o, et fi - li - o: et spi - ri - tu - i san - - - - cto, san - - - - cto.

00064330

Sequuntur preces

5

Ky - - - - - - ri - e, Ky - ri - - - e

Ky - - - ri - e

Ky - ri - - - - - - - e e - ley-son, Ky - ri - e

Ky - - - - - - - ri - e e - ley - - - - - son, Ky - ri - e

10 11

e - ley - - - - son.

e - ley - - - - son.

e - - - ley - son.

e - - - ley - son.

CHri - ste

CHri - - - - ste

CHri - ste e - - ley - son, Chri - ste

CHri - ste e - ley - - - -

5 10

, Chri - ste e - ley - son

e - ley - - son

e - - - ley - son

- - - - - - son, Chri - - - ste e - - - ley - son

Kyrie ut supra

00064330

Nonum Responsorium Contra eosdem hostes

5

Do - mi - ne rex o - mni - po - tens, in di - ti - o - ne tu -

Do - mi - ne rex o - mni - po - tens, in di - ti - o - ne tu - - - a, tu -

10

- - - - - a, tu - - - - - - - a,

- - - - - a, in di - ti - o - ne tu - - - - - - - -

Do - mi - ne rex o - mni - po - tens, in di - ti -

Do - mi - ne rex o - mni - po - tens, in di - ti - o - ne tu - - - -

15

in di - ti - o - ne tu - - a cun -

- - a, in di - ti - o - ne tu - - - a cun - cta

o - ne tu - - - - - a cun - cta sunt po - - - -

a, in di - ti - o - ne tu - a cun - cta sunt po - - - si - ta, sunt

00064330

20

cta sunt po- - - -

00064330

40

ua - re nos _____, si de - cre - ue-ris sal - ua - re nos, con -

nos, si de - cre - ue-ris sal - ua - re nos, sal - ua - re nos, con -

si de - cre - ue-ris sal - ua - - -re _____ nos, con -

si de - cre - ue-ris sal - ua - - - - -re nos,

45

50

ti - nu - o li - be - ra - bi - mur,

con - ti - nu - o

ti - nu - o li - be - ra - bi - mur, con - ti - nu - o li - be - ra - bi - mur, con - ti - nu - o

ti - nu - o li - be - ra - bi - mur, con - ti - nu - o li - be - ra - bi - mur, con - ti - nu - o

con - ti - nu - o li - be - ra - bi - mur, con - ti - nu - o

55

[[Repet. I., Tactus 56^4 - 73; Repet. II., Tactus 56^4 - 64^3]

60

li - be - ra - bi - mur: Ex - au - di pre - - -ces ser - uo - rum tu - o - -

li - be - ra - bi - mur: Ex - au - di pre - - -ces ser - uo - rum tu -

li - be - ra - bi - mur: Ex - au - di pre - - - - - - -ces

li - be - ra - bi - mur: Ex - au - di pre - - -ces

00064330

65

[[Repet. III., Tactus 64⁴ - 73]

- - - - - - - - - - - - rum et li - be - ra nos

o - - - - - - rum, tu - o - - - - - rum et li - be - ra nos

ser - uo - rum tu - o - - - - - - rum et li - be - ra nos pro -

ser - uo - rum tu - o - rum et li - be - ra nos

70

73

pro - pter no - men tu - um, pro - pter no - men tu - - - - - - um.

pro - pter no - men tu - um, pro - pter no - men tu - - - - - - um.

- pter no - men tu - um, pro - pter no - men tu - - - - - - um.

pro - pter no - men tu - um, pro - pter no - men tu - um, tu - - - - - um.

Versus primus

5

Tv do - - - - mi - ne, tu do - mi - ne, tu do -

Tv do - - - - mi - ne, tu do - mi - ne, tu do -

Tv do - - - - mi - ne, do - - - - mi - ne,

00064330

10

- - - mi - ne ; cu - i hu - mi - li - um et

, tu do - - - - - mi - ne, cu - i hu - mi - li-um et

- mi - ne ; cu - i hu - mi - li - um et man -

cu - i hu - mi - - li - um et

15

man-su-e - to - rum sem - per pla-cu - it, sem - per pla - cu - it

man-su-e - to - rum sem - per pla-cu - it, sem - per pla - cu - it

su - e - to - - rum sem - per pla-cu - it, sem - per pla - cu - it

man-su-e - to - rum sem - per pla-cu - it, sem - per pla - cu - it

20 [Repet. I., Tactus 22^{2}-39 = Corpus, Tactus 56^{4}-73] 39

de - pre-ca - ti - o, ex - au - di pre - - - - - - um.

de - pre-ca - ti - o, ex - au - di pre - - - - - - um.

de - pre-ca - ti - o, ex - au - di pre - - - - - - um.

de - pre - ca - ti - o, ex - au - di pre - - - tu - - - um.

00064330

Versus secundus *Cum tribus uocibus*

5

BE - ne - di - ctus ___ es, De - us, qui non de - re - lin - -

BE - ne - di - ctus ___ es, De - -

BE - ne - di - ctus ___ es, De - us, qui ___

10

quis pre - su - men - - - - tes de ___ te ___, de ___

us, qui non de - re - lin - quis pre - su - men - tes de ___

___ non de - re - lin - quis pre - - su - men - tes ___ de ___

15

___ te et ___ de su - a uir - tu - te glo - ri -

___ te et de su - a uir - tu - te glo - ri - an - - -

___ te et de su - a uir - tu - te glo - ri - an - - -

00064330

20 25

an - - - tes, glo - - ri - an - - - tes hu - mi - li - - as.

tes ———, glo - ri - an - - - - - tes hu - mi - li - - as.

tes, glo - ri - an - - - - - - - - tes hu - mi - li - - as.

Repetitio secunda

[Tactus 1-9 = Corpus, Tactus 56^{4}-64^{3}]

9

Ex - au - - di pre - - ces ser - uo - - - - - rum.

Ex - au - - di pre - - - ces ser - - o - - - - rum.

Ex - au - di pre - - - - - - - - - rum.

Ex - au - - di pre - - - ces ——— uo - - rum tu - o - - rum.

Versus tertius *Cum tribus uocibus*

5

Ex - au - di, do - mi - ne, o - ra - ti - o - nem no - - - -

Ex - au - di, do - - - mi - ne, o - ra - ti - o - nem ———

Ex - au - di, do - - mi - ne, o - ra - ti - o - -

00064330

10

stram et con- uer - - te lu - - ctum no - - strum in gau - -

no - - - - stram et con-uer - te lu - ctum no-strum in gau - - -

nem no - - - stram et con - uer - te lu - ctum no - - strum in gau -

15 19

- - - - -

00064330

Versus *Cum tribus uocibus*

GLo-ri-a pa-tri et fi- - - - - li-o: et spi-ri-tu-i san- - - cto.

GLo-ri-a pa- - tri et fi- - - - - li-o: et spi-ri-tu-i san- - - cto.

GLo-ri-a pa-tri et fi- - - - - li-o: et spi-ri-tu-i san- - - cto.

Sequuntur preces

KY-ri- - e, Ky-ri-e e-ley- - son.

KY-ri- - e e-ley- - son

KY-ri- - e, Ky-ri-e e-ley- - son.

KY-ri- - e e-ley- son, Ky-ri-e e-ley- - - - son.

CHri- - - - ste, Chri-ste e-ley- - son.

CHri- ste, Chri-ste e- ley- - - son.

CHri- - ste, Chri-ste e-ley- - son.

CHri- ste e- ley-son, Chri-ste e- ley- - - son.

Kyrie ut supra

00064330

Decimum Responsorium Contra eosdem hostes

Cum quinque uocibus

5

Mi - se - re - re no-stri, de - - us, om - - - ni - um, om - -

*) Mi - se - re - re no-stri, de - us, om - ni - um——, om - - ni - - - -

Mi - se - re - re no-stri, de - us, om - - -

C.II C.I C.I C.II

10

- - ni - um——— et re - - spi - ce nos———

um, om - ni - um, om - - - - ni - um——— et re - - spi - ce———

- - ni - um, de - us, om - - ni - um, de - us———, om - - ni - um

- re no-stri, de - us, om - - ni - um, de - - us, om - ni - um et re - - spi -

Mi - se - re - - re no-stri, de - us, om - - - ni - um

Mi - se - re - - re no-stri, de - us, om - - - ni - um

I

*) Cantus II

00064330

15

—, et re- - spi- ce nos — et

— nos —, et re- - spi- ce nos et os-

et re- - spi- ce nos et os- ten- - de no- - - - bis—

ce— nos et— os- ten- de no- bis—

et re- - spi- ce— nos— et os- ten- - de no- bis

C.I

20

25

— os- ten- de no- bis lu- men mi- se- ra- ti- o- num—

ten- - de no- bis lu- men mi- se- ra- - ti- o-

— lu- - mem— mi- se- ra- - ti- o- - num tu- - - -

— lu- - - men mi- se- ra- - ti- o- num tu- a- - - -

lu- men mi- se- ra- - ti- o- num tu- a- - rum

lu- men mi- se- ra- - ti- o- num tu- a- - rum

00064330

30

35

— tu - a - - - rum et im - mit - te ti - mo - rem tu - um su - - per gên - -

- num — tu - a - rum et im - mit - te ti - mo - rem tu - um su - - per gen - -

a - - - rum — et im - mit - te ti - mo - - rem tu - um su - per gen - -

rum — et im - mit - - te ti - mo - - rem tu - - um su - per gen - -

et im - mit - te ti - mo - rem tu - um su -

40

[Repet.I.,

- - tes, que non ex - qui - si - e - - - runt te, que non ex - qui - si - e - - runt te: Vt —

- - tes, que non ex - qui - si - e - - - runt te: Vt —

- - tes —, que non ex - qui - si - e - - runt te, que non ex - qui - - si - e - runt te: Vt —

- - tes, que non ex - qui - si - e - - runt te, que non ex - qui - si - e - - runt te: Vt —

- per gen - tes —————, que non ex - qui - si - e - - runt te —————

00064330

45

Tactus 42⁴-71]

[[Tactus 44¹-52² cf. Repet. II.!]

— co - gno - - scant, ut co - gno - scant, qui - a non est De - - us —,

— co - gno - - scant, ut co - gno - scant, qui - a non est De - us, qui - a non est De - - us,

— co - gno - - scant, ut co - gno - scant, qui - a non est De - us, qui - a non est De - - us, ni -

— co - gno - - scant, qui - a non est De - us, qui - a non est De - - us —

— Vt co - gno - scant, qui - a non est De - - us, ni -

50

55

[Repet. III, Tactus 53⁴-59¹]

ni - - - si — tu: Vt — e - nar - - rent ma - gna - li - a tu -

ni - - si tu, ni - - - si tu: Vt — e - nar - rent ma - gna - - li -

—, ni - - - si tu, ni - - - - si tu —: Vt e - nar - rent ma - gna - li - a tu -

- - si tu: Vt — e - nar - rent

- - si tu: Vt — e - nar - rent

00064330

60

- - a, ma - gna - li - a, ma-gna-li - a tu - a, ma-gna-li-a tu - a, ma-gna-li-a tu -

a tu - - - - a, ma-gna-li - a tu-a, ma-gna-li-a tu - a, ma-gna-li-a tu -

a tu - - - - a, ma-gna-li - a tu-a, ma-gna-li-a tu - a, ma-gna-li-a tu -

a,

ma - gna-li - a tu-a, ma-gna-li-a tu - - a,

magna - li - a tu-a, ma-gna-li-a tu -

65 70 71

a, ma-gna-li-a tu - a, ma-gna - li-a tu - a.

- a, ma-gna-li-a tu - a, ma-gna - li-a tu - - a, ma-gna - li-a tu - - a.

a, ma-gna-li-a tu - a, ma-gna - - li-a tu - - - a, tu - - - - a.

ma-gna - li-a tu-a, ma-gna-li-a tu - a, ma - gna - li-a tu - - a.

a, ma-gna-li-a tu - a, ma-gna - li-a tu - a, ma-gna - li - a tu - - a.

a, ma-gna-li-a tu - a, ma-gna - li-a tu - a, ma-gna - li - a tu - - a.

00064330

Versus primus

5

LE - ua ma - - - num tu - - -

LE-ua ma - - - - num tu - - - - - am

LE - ua ma - - - - num tu - - - am, ma - -

LE - ua ma - - - num tu - - am, ma - - -

LE - ua ma -

10

am, ma - num tu - am su - per gen - tes a - li - e - - - nas, a - - li -

su - per gen - tes a - li - e - - - nas, su - per gen -

- - num tu - - am su - per gen - tes a - li - e - - - nas, a - li - e -

- num tu - - - am su - per gen - tes a - li - e - - - nas ———,

- - num tu - am ——— su - per gen - tes a - li -

00064330

15

e - - - - nas; Ex - ci-ta fu - ro - - - - - rem et

- - tes a - li - e - - - - - nas; Ex - ci-ta fu - ro - - rem

- - nas, a - - li - e - - nas; Ex - ci-ta fu - ro - - - - -

Ex - - ci-ta fu - ro - - - - - - - - - - -

e - - nas; Ex - ci-ta fu - ro - - - - - rem et ef -

20

ef - fun - de i - ram, ut ui - de - ant po - ten - ti - am tu - - - - am:

et ef - fun - de i - - ram, ut ui - de - ant po - ten - ti - am, po - ten - ti - am

- - rem et ef - fun - - de i - ram, ut ui - de - ant po - ten - - - ti - am

rem et ef - fun - de i - ram, ut ui - - de - ant po - ten - -

fun - de i - - - - ram, ut ui - deant po - ten - ti -

25

00064330

[Repet. I, Tactus 27⁴-56= Corpus, Tactus 42⁴-71]

55 56

Vt co-gno- scant, *ut* -gna-li-a tu- -a.

tu- am: Vt co-gno- scant, *ut* tu- a.

tu- -am: Vt co-gno- scant, ut -a tu- - -a.

-ti-am tu- -am: Vt co-gno- scant -a tu- a.

am tu- -am: Vt tu- a.

Versus secundus *Cum tribus uocibus*

5

Con-te-re ca-put prin- -ci-pum

Con-te-re ca-put prin-ci-pum

Con-te-re ca-put prin- -pum, prin-ci-pum et

10 12

et di-cen-ti-um: non est a-li-us præ- -ter nos.

et di-cen-ti-um: non est a-li-us præ- -ter nos.

di-cen-ti-um: non est a-li-us præ- -ter nos.

00064330

Repetitio secunda

[Tactus 1-13 = Corpus, Tactus 44^1-52^2, mutati in tempus perfectum]

5

VT co - gno - scant, ut co - gno - scant, qui - a non est De -

VT co - gno - scant, *ut co - gno - scant,* qui - a non est De -

VT co - gno - scant, *ut co - gno - scant,* qui - a non est De -

VT co - gno - scant, qui - a non est De -

VT co - gno - scant,

10

13

us, ni - si tu, ni - si tu, ni - si tu.

us, ni - si tu, ni - si tu.

us, non est de - - us, ni - - - si tu, ni - si tu.

us, non est de - - us ———, ni - si tu, ni - si tu.

qui - a non est de - - us, ni - - - si tu, ni - si tu.

00064330

Versus tertius *Cum quatuor uocibus*

5

MI - se - re - re ple-bi tu - e, ple-bi — tu - - - -e, su -

MI - se - re - re ple - bi tu - - e, ple-bi tu - - - - - - -e,

MI - se - re - re ple - bi tu - e, ple-bi — tu - - - - - - -

MI - se - re - re ple - - -bi tu - e, su-per quam

10

15

per quam in-uo - ca - tum est no - men tu-um, no - men tu - - -um; mi - se - re - -re,

su - per quam in-uo - ca-tum est no - men tu - - um; mi - se - re - re

e, su - per quam in-uo - ca-tum est no - men tu - - -um; mi - se - re - -re,

in-uo - ca-tum est no - men tu - um, no - - men tu - - -um; mi - se - re - -re,

20

mi - se - re - -re ci - ui - ta - tis san-cti - fi - ca - ti - o-nis tu - - -e; Re -

—, mi - se-re - re ci - ui- ta - tis san-cti - fi - ca-ti - o-nis tu - e—;

mi - se - re - -re ci - ui - ta - tis san - cti - fi - ca-ti - o - - nis tu - - -e;

mi - se - re - -re ci - ui - ta - tis san - cti - fi - ca-ti - o-nis— tu - - -e; Re - ple ec -

00064330

25 30

ple ec-cle-si - am tu - - - - am in - nu-me- ra-bi - li - bus uir -

Re - ple ec - cle-si-am tu - - - am in - nu-me- ra-bi - li -

Re - ple ec-cle-si - am ___ tu - - am in-nu - me- ra-bi - li - bus uir-tu -

cle-si-am tu - am in - nu-me - ra-bi - li - bus uir - tu - ti-bus

35 40

tu - ti - bus tu - - is, ut sci - ant, ut sci - - - ant i - ni-mi-ci tu - -

bus uir - tu - ti - bus tu - is, ut sci - ant, ut sci - ant i - ni-mi - ci tu -

- - ti - bus tu - is, ut sci - ant ___ i - ni-mi - ci tu -

tu - - is, ut sci - ant, ut sci - ant, ut sci - - ant i - - ni-mi-ci tu - -

45 49

i, qui - a tu es de - us so - lus, de - us so - - lus ___.

i, qui - a tu es, qui - a tu es de - us so - lus, de - us so - lus ___.

i, qui - a tu es ___ de - us so - lus, de - us so - - lus ___.

i, qui - a tu es, qui - a tu es de - us so - lus, de - tis so - - - - lus ___.

00064330

Repetitio tertia

[Tactus 1-6 = Corpus, Tactus 53^4-59^1]

5 6

VT e - nar - rent ma - gna - li - a tu - - a, ma - gna - li - a tu - - a.

VT e - nar - rent ma - gna - - li - a tu - - - - - - a.

VT e - nar - rent ma - gna - - li - a tu - - - - - - a.

VT e - nar - rent ma - gna - li - a tu a, tu - - a.

VT e - nar - rent ma - gna - li - a tu - - - a.

Versus *Cum tribus uocibus*

♯ 5

GLo - ri - a pa - - - - - - - - tri et fi - - li -

GLo - ri - a pa - - - - - - - - tri et fi - - li -

GLo - ri - a pa - - - - - - - - tri et fi - - - - - - li -

10 14

- - li - o: et spi - ri - tu - - i san - cto, san - - - - cto.

- - - - - - o: et spi - ri - tu - - i san - - - cto.

o, et fi - li - o: et spi - ri - tu - - i san - - - cto.

00064330

Sequuntur preces

Kyrie eleyson, Kyrie eleyson, Kyrie eleyson, Kyrie eleyson, Kyrie eleyson, Kyrie eleyson.

Christe eleyson, Christe eleyson, Christe eleyson, Christe eleyson, Christe eleyson, Christe eleyson.

Kyrie ut supra

Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK

00064330

00064330

00064330

Satzungen der Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern

§ 1.

Name und Zweck der Gesellschaft.

Unter dem Namen „Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern" verfolgt die Vereinigung den Zweck, solche Werke der Tonkunst zu veröffentlichen, die für die Musikgeschichte Bayerns von künstlerischer oder entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung sind. Grundsätzlich soll alljährlich ein, dem Stand der modernen Musikforschung entsprechend redigierter, dabei aber der Praxis tunlichst entgegenkommender Band erscheinen. Während der Fortdauer der derzeitigen deutschen Lage können die Bände jedoch nach Maßgabe der Verhältnisse in weiteren Zeitabständen ausgegeben werden.

Das Geschäftsjahr der Gesellschaft beginnt am 1. April und schließt mit dem 31. März.

§ 2.

Sitz der Gesellschaft.

Die Gesellschaft hat ihren Sitz zu München.

§ 3.

Eintritt in die Gesellschaft.

Man wird Mitglied der Gesellschaft durch schriftliche oder mündliche Erklärung, welche an ein Mitglied des Ausschusses (§ 6) oder an einen der Vertrauensmänner (§ 8) zu richten ist. Der Ausschuß ist berechtigt, Personen, die sich um die Gesellschaft besonders verdient gemacht haben, zu korrespondierenden oder Ehrenmitgliedern zu ernennen.

§ 4.

Ausscheiden aus der Gesellschaft.

Jedes Mitglied der Gesellschaft ist befugt, mit Schluß des Geschäftsjahres auszutreten. Die Austrittserklärung ist vor Ablauf desselben in schriftlicher Form an den Vorsitzenden des Ausschusses abzugeben.

Das Ausscheiden eines Mitgliedes hat die Auflösung der Gesellschaft nicht zur Folge. Eine Abfindung des ausscheidenden Mitgliedes unterbleibt.

§ 5.

Pflichten und Rechte der Mitglieder.

Die Höhe des jährlichen Mitgliedsbeitrags beträgt 12 Goldmark. Der Beitrag ist bei Ablieferung der Publikationen fällig. Jedes Mitglied erhält ein Exemplar der Publikationen.

§ 6.

Ausschuß der Gesellschaft.

Der Ausschuß besteht aus fünf Mitgliedern, von denen eines als Vorsitzender und Leiter der Publikationen, eines als Schriftführer und eines als Rechner zu fungieren hat. Die Wahl des Ausschusses geschieht in der Generalversammlung auf fünf Jahre. Scheidet ein Mitglied aus, so bestellt bis zur nächsten Generalversammlung der Ausschuß einen Ersatzmann.

Der Vorsitzende hat als Leiter der Publikationen die kunstwissenschaftliche Tätigkeit der Gesellschaft auszuüben, insbesondere die zur Drucklegung geeigneten Werke dem Ausschuß vorzuschlagen und die Verhandlungen mit den Mitarbeitern der Gesellschaft zu führen.

Der Ausschuß beschließt über die vorgeschlagenen Tonwerke und die von der Gesellschaft vorzunehmenden Rechtshandlungen, sowie über alle sonstigen Vereinsangelegenheiten, insbesondere über die Vertretung der Gesellschaft.

Die Ausschußversammlungen werden vom Vorsitzenden unter Mitteilung der Tagesordnung berufen und geleitet.

Bei der Beschlußfassung entscheidet die absolute Mehrheit der abgegebenen Stimmen. Bei Stimmengleichheit gibt die Stimme des Vorsitzenden den Ausschlag.

§ 7.

Generalversammlung.

Die Generalversammlung der Gesellschaft ist zuständig zur Bestellung und Entlassung der Vereinsorgane, zu Beschlüssen über Rechtshandlungen gegenüber denselben, über Abänderung der Satzungen und Auflösung der Gesellschaft.

Die Berufung der Generalversammlung geschieht in der Regel durch den Vorsitzenden des Ausschusses in Form eines Rundschreibens.

Die Generalversammlung beschließt mit absoluter Mehrheit der abgegebenen Stimmen, vorbehaltlich der Bestimmung in § 9.

Die Beschlüsse werden protokolliert und von den anwesenden Ausschußmitgliedern unterzeichnet.

§ 8.

Vertrauensmänner.

Zur Vertretung der Gesellschaftsinteressen wählt auf Vorschlag des Ausschusses die Generalversammlung für jeden Kreis Bayerns mit Ausnahme von Oberbayern einen Vertrauensmann auf die Dauer von fünf Jahren.

Der Ausschuß hat mit den Vertrauensmännern in ständiger Fühlung zu bleiben.

§ 9.

Auflösung der Gesellschaft.

Ein Beschluß über Auflösung der Gesellschaft kann nur gefaßt werden, wenn bei Berufung der Generalversammlung dieser Gegenstand auf die Tagesordnung gesetzt war, und wenn wenigstens drei Vierteile der erschienenen Mitglieder ihre Zustimmung erklären.

Wird die Gesellschaft aufgelöst, so fällt ihr Vermögen einem von der Generalversammlung zu bestimmenden Zweck anheim.

(Beschlossen von den Generalversammlungen am 19. November 1899, 15. März 1902, 15. Dezember 1911, 1. Dezember 1922, 11. Dezember 1924)

Bisher erschienen:

A. Im Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig

Jahrgang I. E. F. Dall' Abacos ausgewählte Werke, erster Teil. Eingeleitet und herausgegeben von Adolf Sandberger.

Jahrgang II. Band 1. Klavierwerke von Johann Pachelbel nebst beigefügten Stücken von W. H. Pachelbel. Eingeleitet und herausgegeben von Max Seiffert. Mit biographischen Vorbemerkungen von Adolf Sandberger.

Jahrgang II. Band 2. Ausgewählte Werke von J. K. Kerll. Erster Teil. Eingeleitet und herausgegeben von Adolf Sandberger.

Jahrgang III. Band 1. Symphonien der Pfalzbayerischen Schule. (Mannheimer Symphoniker). Erster Teil. Eingeleitet und herausgegeben von Hugo Riemann.

Jahrgang III. Band 2. Ludwig Senfls Werke, Teil I. Eingeleitet und herausgegeben von Th. Kroyer, nebst einer Abhandlung über Senfls Geburtsort und Herkunft von Adolf Thürlings.

Jahrgang IV. Band 1. Johann Pachelbel, Orgelkompositionen nebst beigefügten Stücken von Wilh. Hieron. Pachelbel. Eingeleitet und herausgegeben von Max Seiffert.

Jahrgang IV. Band 2. Ausgewählte Werke von Chr. Erbach. Teil I. Werke für Orgel und Klavier. Werke Hans Leo Haßlers. Teil I. Werke für Orgel und Klavier mit beigefügten Stücken von Jacob Haßler. Eingeleitet und herausgegeben von E. von Werra.

Jahrgang V. Doppelband. Lieferung I. Bemerkungen zur Biographie Hans Leo Haßlers und seiner Brüder, sowie zur Musikgeschichte der Städte Nürnberg und Ausburg im 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Herausgegeben von Adolf Sandberger.

Jahrgang V. Lieferung II. Werke Hans Leo Haßlers. Teil II. Eingeleitet und herausgegeben von Rudolf Schwartz.

Jahrgang VI. Band 1. Nürnberger Meister der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Geistliche Konzerte und Kirchenkantaten. Eingeleitet und herausgegeben von Max Seiffert.

Jahrgang VI. Band 2. Ausgewählte Werke von Agostino Steffani. Teil I. Herausgegeben von Alfred Einstein und Adolf Sandberger.

Jahrgang VII. Band 1. Ausgewählte Werke von Johann Staden. Teil I. Eingeleitet und herausgegeben von Eugen Schmitz.

Jahrgang VII. Band 2. Symphonien der Pfalzbayerischen Schule (Mannheimer Symphoniker). Zweiter Teil, I. Hälfte. Eingeleitet und herausgegeben von Hugo Riemann.

Jahrgang VIII. Band 1. Ausgewählte Werke von Johann Staden. Teil II. Eingeleitet und herausgegeben von Eugen Schmitz.

Jahrgang VIII. Band 2. Symphonien der Pfalzbayerischen Schule (Mannheimer Symphoniker). Zweiter Teil, 2. Hälfte. Herausgegeben von Hugo Riemann.

Jahrgang IX. Band 1. E. F. Dall' Abacos ausgewählte Werke. Zweiter Teil. Eingeleitet und herausgegeben von Adolf Sandberger.

Jahrgang IX. Band 2. Ausgewählte Werke von Leopold Mozart. Herausgegeben von Max Seiffert.

Jahrgang X. Band 1. Ausgewählte Werke von Gregor Aichinger. Teil I. Eingeleitet und herausgegeben von Theodor Kroyer.

Jahrgang X. Band 2. Ausgewählte Werke von Adam Gumpelzheimer. Eingeleitet und herausgegeben von Otto Mayr.

Jahrgang XI. Band 1. Werke Hans Leo Haßlers. Teil III. Eingeleitet und herausgegeben von Rudolf Schwartz.

Jahrgang XI. Band 2. Ausgewählte Werke von Agostino Steffani. Teil II. Oper Alarico. Herausgegeben von Hugo Riemann.

Jahrgang XII. Band 1. Ausgewählte Symphonien von Anton Rosetti. Eingeleitet und herausgegeben von Oskar Kaul.

Jahrgang XII. Band 2. Ausgewählte Werke von Agostino Steffani. Teil III. Ausgewählte Szenen aus verschiedenen Opern. Herausgegeben von Hugo Riemann.

Jahrgang XIII. Ausgewählte Werke von Johannes Erasmus Kindermann. I. Teil. Eingeleitet und herausgegeben von Felix Schreiber.

Jahrgang XIV. Band 1. Ausgewählte Werke von Tommaso Traetta. Eingeleitet und herausgegeben von Hugo Goldschmidt.

Jahrgang XIV. Band 2. Chr. W. Gluck, Le Nozze d'Ercole e d'Ebe. Eingeleitet und herausgegeben von Hermann Abert.

Jahrgang XV. Mannheimer Kammermusik des 18. Jahrhunderts. I. Teil. Eingeleitet und herausgegeben von Hugo Riemann.

Jahrgang XVI. Mannheimer Kammermusik des 18. Jahrhunderts. II. Teil. Eingeleitet und herausgegeben von Hugo Riemann.

Jahrgang XVII. Ausgewählte Werke von Tommaso Traetta. II. Teil. Herausgegeben von Hugo Goldschmidt.

Jahrgang XVIII. Ausgewählte Werke von Joh. Krieger, Franz Xaver Anton Murschhauser, Joh. Ph. Krieger. Herausgegeben von Max Seiffert.

Jahrgang XIX/XX. Pietro Torri. Ausgewählte Werke. Teil I. Eingeleitet und herausgegeben von H. Junker.

B. Im Verlag von Dr. Benno Filser G. m. b. H., Augsburg

Jahrgang XXI/XXIV. Ausgewählte Werke von Johannes Erasmus Kindermann. II. Teil. Herausgegeben nach den hinterlassenen Materialien von Felix Schreiber und eingeleitet von Berta Antonia Wallner. Mit einem Nachruf auf F. Schreiber von Adolf Sandberger.

Jahrgang XXV. Ausgewählte Werke von Anton Rosetti. II. Teil. Eingeleitet und herausgegeben von Oskar Kaul.

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig