

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

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 15 (1967)

Artikel: Orazio Vecchis geistliche Werke

Autor: Rüegge, Raimund

Kapitel: II: Stilkritischer Teil

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

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 02.04.2025

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

II Stilkritischer Teil

1. Motetten

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

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

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

-
- 1) "Histoire et bibliographie de la typographie musicale dans les Pays-Bas (Antwerpen 1880). Fétis Bibl.
 - 2) Albert Göhler: "Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien" (Leipz. 1902, Hilversum 1965) S. 46.
 - 3) Nr. 11 "Ave verum corpus" (6v), Nr. 23 "Omnes gentes plaudite manibus" (8v).
 - 4) Vgl. Verz. der Sammeldrucke im Anhang.
 - 5) Sämtl. Angaben von Eitner wurden überprüft. Etliche der dort angeführten Motetten sind indessen zu den Kriegsverlusten zu zählen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4) Mensur 48ff.

5) Vgl. beispielsweise Cantus 35ff.

6) Quintus 30, Alt 53.

7) Cantus 52, 56.

Melodieabschnitt auch nur innerhalb eines Ambitus¹ von wenigen Tönen (1). Die weitschweifige Melodik äussert sich auch -im Sinne einer Erstarrung- in der Häufung und Wiederholung kurzer, kadenzartiger Floskeln (2) und in der nicht-motivischen Tonrepetition (3). Die verhältnismässig zahlreichen Quart-, Quint- und Oktavschritte, die Dreiklangsbildungen und Akkordumspielungen in Minimen zeugen für die primär vertikale Konzeption; im Bass sind die Sprünge jedoch nicht durch Kadenzierungen bedingt, sondern sie finden sich häufiger, wie in den übrigen Stimmen, inmitten der Linien. Dadurch, dass die Phrasen des Basses selten mit der Bassklausel, öfter mit Tenorklausel oder gar unvermittelt ohne melodische Klausel enden, wird die Gliederungskraft der Kadenz gemieden. Im Verlaufe des Satzes werden wohl in relativ dichter Folge Klauseln mehrerer Stimmen vertikal zusammengefasst; die nicht an der Kadenzbildung beteiligten Stimmen sorgen jedoch dafür, dass der Einschnitt überbrückt wird. Nicht selten pausiert die Fundamentstimme auch dort, wo die entscheidende Fortschreitung in die Finalis erwartet wird (4); sogar der Finales selbst kann ersetzt werden (5). Die Folge davon ist ein ununterbrochener Stimmenfluss ohne Stimmgruppierungen und Abschnittbildungen.

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

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

1) Alt 38-41.

2) Cantus 22-24, 49ff.

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

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

5) Mensur 10.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

auf betonte Zählzeit (Mens. 54).

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

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

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

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

1) Siehe unten S.43.

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

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

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

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

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

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

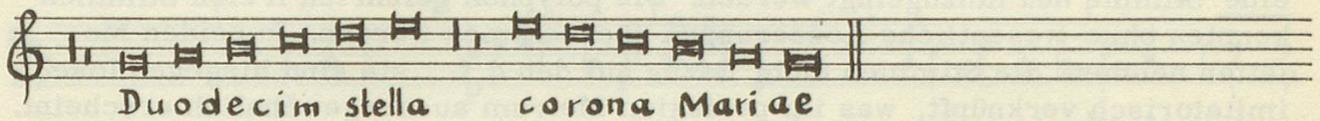
Währenddem nun in den drei Motettenanalysen versucht wurde, die grundsätzliche Entwicklung auf der ganzen Linie zu skizzieren - also die Erweiterung und Aenderung der technischen Mittel in Zusammenhang mit dem Wort - so sollen jetzt diese vielfältigen Einwirkungen im Einzelnen betrachtet werden; dabei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

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

Cantus-firmus-Verarbeitung

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Melodik und Rhythmik

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

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

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

The image shows a handwritten musical score for a madrigal. It consists of four systems of staves. Each system has a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The lyrics are written below the vocal lines.

System 1:
 Vocal: in aeternum canta - - - bo, in aeter - num, in aeternum canta - bo
 Continuo: in aeternum canta - bo, in aeternum cantabo, can - tabo, in aeter - num

System 2:
 Vocal: in aeternum canta - bo, canta - - - bo, in aeternum cantabo
 Continuo: canta - bo, in aeternum canta - bo, in aeternum cantabo

System 3:
 Vocal: com'era vaga, com'era vaga, com'era vaga com'era vaga e bel - la, com'era
 Continuo: com'era vaga, com'era vaga, com'era vaga com'era vaga e bel - la, com'era

System 4:
 Vocal: (no lyrics)
 Continuo: (no lyrics)

1) "Madrigali" 1589, Nr. 10.

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

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

Velociter exau- di me, ve- lociter exau- di me, Do - - ni - ne

Velociter ex au- di me, velociter exau - - di me

Ve- lociter exau- di me, velociter ex- au- di me

Velociter exau - di me, ve- lociter exau - di me

Und hier wiederum ein weltliches Gegenstück (1)

Se desio di fuggir vi spron'e mo - - - - ve

Se desio di fuggir vi spron'e mo - - ve, vi spron' e mo- ve

vi spron'e mo - - ve

vi spron'e move

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

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

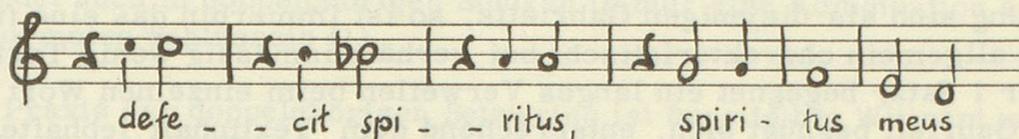
In einem weitem wesentlichen Punkte unterscheidet sich die Anwendung solcher Kleinmotivik im geistlichen Bereich gegenüber der weltlichen Musik. In Canzonette und Madrigal begegnet häufig in dieser Satztechnik die Koppelung zweier Stimmen und die sofortige textlichmelodische Weiterführung, wobei das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

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

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

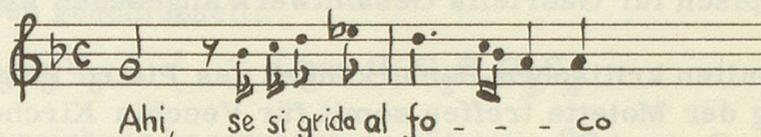
2) Abert, a. a. O. S. 162.

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

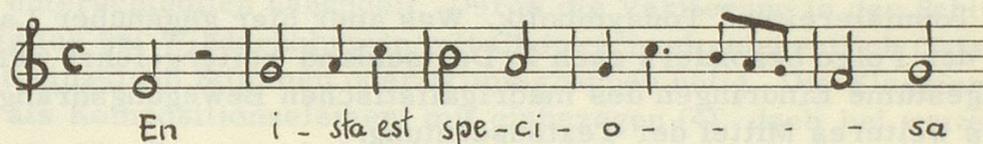


Die Stimmen sind rhythmisch komplementär verzahnt und führen in der Kadenz zum Einklang (2).

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



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



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

- 1) Da in Italien Ende des 16. Jhs. die Figurenlehre, soviel bis heute bekannt, nicht systematisiert wurde, wird im folgenden der Ausdruck "Tonsymbolik" bevorzugt.
- 2) Eine ähnliche Stelle in Mot. Nr. 35 bei "suspirabat".
- 3) "Madrigali" 1589, Nr. 4.
- 4) Ebenso "En dilectus meus".
- 5) GA D. Arnold, Bd. II, S. 6.

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

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

Harmonik

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

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

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

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

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

Chor I C₂C₃C₃F₃

Chor II G₂C₁C₂C₄

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

Chor I G₂G₂C₂C₄

Chor II C₂C₃C₃C₄

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

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

1) Weitere Bemerkungen hierüber siehe unten S. 54.

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

3) Die Chorzuteilung ist im Druck von 1626 entstellt.

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

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

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

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

The musical score consists of four staves. The first staff is a vocal line in G major with lyrics: "ge - - me - - - bat". The second staff continues with "et ge - me - - - bat, et ge - - me-[bat]". The third staff includes a performance instruction "[suspi]ra - bat" and continues with "et ge - me - - bat, et ge - - me - [bat]". The fourth staff is a bass line with lyrics: "su - spira - bat et ge - me - [bat]". The notation includes various accidentals and rests, with a fermata over the first staff.

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

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

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

The image shows a musical score for two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of three chords. The first chord is a triad with notes G, B, and D. The second chord is a triad with notes G, A, and B. The third chord is a triad with notes G, A, and B. The notes are connected by stems, and there are sharp signs above the notes in the second and third chords, indicating chromatic alterations.

Cru - - cem tu - - am

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

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

The image shows two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music consists of two lines of text. The first line is "qui transi - tis per vi - - - - - am" and the second line is "sicut dolor me - - us". The notes are connected by stems, and there are sharp signs above the notes in the second and third measures of the first line, indicating chromatic alterations.

qui transi - tis per vi - - - - - am
sicut dolor me - - us

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

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

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

Form

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

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

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

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

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

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

3) Neudruck Torchi II, S. 293.

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

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

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

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

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

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

1) Diese Praxis ist im Madrigal allg. gebräuchlich.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1) Nr. 22, 50, 57.

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

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

4) Neyses a. a. O.

kalischen Formen erst allmählich in die Kirchenmusik eindringen, geht man in Deutschland daran, ganze Sammlungen mit Kanzonetten und Madrigalen von Vecchi, A. Gabrieli, Marenzio und andern Komponisten mit lateinischen Texten zu versehen und für den Gebrauch in der Kirche herzurichten. Die Umarbeitungstechnik entspricht der Kontrafizierungspraxis der Reformationszeit - allerdings handelt es sich hier durchwegs um die Uebernahme ganzer Satzgebilde. So wird beispielsweise Vecchis Madrigal "Ardo si ma non t'amo" (1) der Text "Amo te me non amas o anima superba" (2) unterlegt. Die Drucktitel solcher Sammlungen lauten etwa (3):

"Vier u. Zwanzig Ausserlesene vierst. Canzonetten Horatii Vecchi so hiebevorn unter andern von ihme mit Italianischen Texten componirt, und jetzo zum bessern u. nützlichern Brauch in Kirchen . . . mit schönen geistl. Sprüchen meistentheils auss den Psalmen Davids genommen . . . durch Petrum Neandrum Jütrogocensem, der Reusischen Plawischen Landtschule zu Geraw Cantorem figuralem".

(Gera, Martin Spiessen Erben, 1614).

1) "Madrigali" 1583, Nr. 2.

2) "Fatiche spirituali" II (RISM 1610³).

3) Weitere derartige Sammeldrucke siehe RISM 1597⁷, 1606⁶, 1609¹⁴, 1609¹⁵, 1610², 1625⁶.

2. Messen

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

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

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

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

1) Cod. Mus. V.

2) Vgl. Kat. Bohn, Nr. 99

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

4) GA Haberl II, GA Casimiri VII.

MotetteMesse

Mensur

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

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

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

2) "Ragionamento di musica" S. 155.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Missa Julia

The image shows a musical score for a four-part setting of the Agnus Dei. It consists of four staves, each with a different clef: the top staff is in soprano clef (C1), the second in alto clef (C3), the third in bass clef (C2), and the bottom in tenor clef (C4). The lyrics are 'do - - na no - bis pa - - - cem.' The music is written in a simple, homophonic style with long note values and rests. The lyrics are aligned under the notes on each staff.

1) Vgl. Chorwerk 44.

2) Lux et origo.

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

Missa in Resurrectione Domini

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major, 4/4 time. The lyrics are 'do - - - na no - - - - bis pa - - - - cem.' The score is written in a polyphonic style with overlapping parts. The Soprano part starts with a half rest, followed by a quarter note 'do', a quarter note 'na', a quarter note 'no', a quarter note 'bis', and a half note 'pa - cem'. The Alto part starts with a quarter note 'do', a quarter note 'na', a quarter note 'no', a quarter note 'bis', and a half note 'pa - cem'. The Tenor part starts with a quarter note 'do', a quarter note 'na', a quarter note 'no', a quarter note 'bis', and a half note 'pa - cem'. The Bass part starts with a half rest, followed by a quarter note 'do', a quarter note 'na', a quarter note 'no', a quarter note 'bis', and a half note 'pa - cem'. There are some markings like '8' and '+' in the Tenor and Bass parts.

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

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

Das Requiem besteht aus folgenden Teilen (4):

Introitus ("Requiem aeternam dona eis Domine")

Kyrie/Christe/Kyrie

1) Siehe oben S. 25.

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

3) Vgl. oben S. 35.

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

Graduale ("Si ambulem in medio umbrae mortis")

Sequenz

Offertorium ("Domine Jesu Christe")

Sanctus/Benedictus

Agnus Dei

Communio ("Lux aeterna")

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

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

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

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

3. Lamentationen

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

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

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

1) Vgl. Uebersicht im Anhang.

2) Siehe Anhang S. 85.

4. Hymnen

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

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

Ordinarium Officii de Tempore
Nr. 5

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

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

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

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

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

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

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

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

Tripla . d d d | o d | o d | o .

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

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

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

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

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

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

3) Nr. 14, 20.

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

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

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

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

5. Magnificat

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

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

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

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

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

3) Neudruck siehe Anhang S. 92.

4) Rom, A. Gardano 1591.

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

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

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

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

A - ni - ma me - a Do - - - - - mi - num

Ani - ma me - a Do - - - - - mi - num

Ani - ma me - - [a]

A - ni - ma me - - a

A - ni - ma me - [a]

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

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

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

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

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

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

