

ADRIANUS PETIT COCLICO

LEBEN UND BEZIEHUNGEN EINES
NACH DEUTSCHLAND EMIGRIERTEN
JOSQUINSCHÜLERS

DOOR

M. VAN CREVEL



'S-GRAVENHAGE
MARTINUS NIJHOFF
1940

ADRIANUS PETIT COCLICO



ADRIANUS PETIT COCLICO

Nach einem Ölbild des 18. Jahrhunderts im Liceo Musicale zu Bologna

ADRIANUS PETIT COCLICO

LEBEN UND BEZIEHUNGEN EINES
NACH DEUTSCHLAND EMIGRIERTEN
JOSQUINSCHÜLERS

PROEFSCHRIFT TER VERKRIJGING VAN DEN
GRAAD VAN DOCTOR IN DE LETTEREN EN
WIJSBEGEERTE AAN DE RIJKSUNIVERSITEIT
TE UTRECHT, OP GEZAG VAN DEN RECTOR
MAGNIFICUS DR. F. H. QUIX, HOOGLEERAAR IN
DE FACULTEIT DER GENEESKUNDE, VOLGENS
BESLUIT VAN DEN SENAAAT DER UNIVERSITEIT
TEGEN DE BEDENKINGEN VAN DE FACULTEIT
DER LETTEREN EN WIJSBEGEERTE TE VER-
DEDIGEN OP VRIJDAG 3 MEI 1940, DES NA-
MIDDAGS TE 4 UUR

DOOR

MARCUS VAN CREVEL
GEBOREN TE ZEIST



'S-GRAVENHAGE
MARTINUS NIJHOFF
1940

ISBN 978-94-011-8174-7
DOI 10.1007/978-94-011-8817-3

ISBN 978-94-011-8817-3 (eBook)

AAN MIJN VROUW

Bij de voltooiing van dit proefschrift wensch ik in de eerste plaats U, Hooggeleerde Smijers, mijn oprechten dank te betuigen. Gij hebt mij als Promotor steeds in de ruimste mate Uwen zeer gewaardeerden steun verleend: met raadgevingen en inlichtingen, met gegevens uit de door U bijeengebrachte wetenschappelijke verzamelingen, en niet minder met Uwe waardevolle critische opmerkingen. Evenzeer ben ik U echter dank verschuldigd voor Uwe daadwerkelijke en aanmoedigende belangstelling voor mijn muziekwetenschappelijke studiën gedurende de jaren, die aan de bewerking van mijn proefschrift voorafgingen.

Ook U, Hooggeleerde De Vooy en Roels, ben ik ten zeerste erkentelijk voor Uwe welwillende belangstelling en leiding bij mijn letterkundige en kunstpsychologische studiën.

Een woord van bizonderen dank richt ik tot U, Hooggeleerde Uhlenbeck. Uwe colleges in algemeene taalwetenschap, en de daarin door U geopende ethno-psychologische perspectieven, hebben een blijvenden invloed gehad op mijn geestelijke vorming.

Ten slotte dank ik allen, die mij verder op eenigerlei wijze van dienst zijn geweest bij mijn studiën. Afzonderlijk noem ik daarbij het personeel der Koninklijke Bibliotheek en der muziekhistorische afdeeling van het Gemeentemuseum te 's-Gravenhage.

INHALT

ABKÜRZUNGEN UND ERLÄUTERUNGEN	XII
EINLEITUNG	XIII
I. SCHICKSALE EINER BIOGRAPHIE	1
S. 1: Gesner [1555, 1574, 1583]. 3: Draudius [1611], König [1678]. 4: Lipenius [1682], Johann Gottfried Walther [1732]. 5: John Hawkins [1776]. 6: Laborde [1780], Gerber [1790, 1792, 1812, 1813]. 8: Forkel [1792, 1801]. 9: Choron et Fayolle [1817], Kiese Wetter und Fétis [1829]. 10: Becker [1836], Voigt [1852]. 13: Pasqué [1861]. 16: Kade [1861], Pasqué [1897]. 17: Fétis [1861, 1864], Boers [1871], Land [1881]. 18: Fürstenau [1875], Van der Straeten [1882]. 19: Ravn [1886]. 20: Wehrmann [1893], Kade [1897]. 21: De Ménil [1897]. 22: Eitner [1900], Ernst Praetorius [1905]. 23: Thrane [1908], Clemens Meyer [1913], Huber [1918]. 24: Hammerich [1921], Kurt Rattay [1926], Müller-Blattau [1931]. 25: Maria Federmann [1932]. 30: Gurlitt [1933], Kroyer [1935]. 31: Zusammenfassung.	
II. COCLICO INCOGNITO	33
III. WITTENBERG.	39
S. 39: Beziehungen zu Melanchthon und seinem Kreis. 40: Coclico und Luther. Der alternde Luther. 42: Coclico als Renaissancemusiker. 44: Luthers Musikanschauung. Die exorzisierende Macht der Musik. 46: Luthers eschatologische Gedanken. 47: Luther kein moderner Geist. 48: Luthers musikalischer Konservatismus. 50: Coclico über die musikalische Textbehandlung. 51: Coclicos Klassifikation der Musiker. 52: Die Musiker der vierten Klasse. 53: Coclico auch Komponist. 54: Die päpstlichen Kapellsänger und die Musiker der vierten Klasse. 56: Coclico selbst ein Musiker der vierten Klasse. Die historische Bedeutung der Klassifikation. 57: Coclico als „moderner“ Komponist. 58: Ein radikales Beispiel. 62: Coclicos Kriterien für die musikalische Textbehandlung. Luthers sprachmelodisches Deklamationsideal. 65: Coclico und die neue Deklamationsrhythmik. Luther und die neue Deklamationsrhythmik. 66: Das vorreformatorische Wittenberger Musikrepertoire in Luthers Zeit. 67: Die relative Altertümlichkeit des vorreformatorischen Wittenberger Repertoires. 69: Auch das neuere Wittenberger Repertoire in Luthers Zeit traditiona-	

listisch. 70: Die musikalische Rückständigkeit Wittenbergs nach der Reformation. 72: Luther und der musikalische Ausdruck. 78: Luther und Josquin. 79: Die Josquinmessen im alten Wittenberger Repertoire. 82: Luther und die Josquinmessen. 84: War Josquin Luthers Lieblingskomponist? 88: Luther und die Josquinmotetten. 89: Die vor 1521 in Italien gedruckten Josquinmotetten. 93: Die Josquinmotetten der um 1540 gedruckten deutschen Sammelwerke. 95: Josquins beide Davidsklagen als Entwicklungsstufen in seinem Schaffen. 100: Luthers musikalische Hausbibliothek. Kades angeblicher Lutherkodex. 102: Ein Hinweis auf Luthers Benutzung von Otts *Novum et insigne opus musicum*. 103: Die Motette *Haec dicit Dominus*. 110: Die Motette *Sancta trinitas*. 112: Die Beweiskraft von TR 4316. 113: Lutherische Musikästhetik. 115: Otts doppelte Autorbezeichnung der Motette *Haec dicit Dominus*. 117: Der Text *Haec dicit Dominus* ein Kontrafakt von Rupsch? 124: Josquins Kanons über den gregorianischen c.f. *Circumdederunt me* als Bindeglied zwischen drei seiner Motetten. 134: Luther und die moderneren Josquinmotetten. 135: Der Lutherfreund Rhau und der Josquinvereherer Ott als musikalische Exponenten der Städte Wittenberg und Nürnberg. 139: Luthers Aussprüche über Josquin. 143: Das musikalische Klima Wittenbergs und Nürnbergs. 145: Das musikalische Klima Wittenbergs ungeeignet für Coclico. 146: Coclicos mißlungene Bewerbung um eine Musikprofessur. 150: Die *Musica* an der Universität Wittenberg. 155: Der Wittenberger Student Georg Donat und sein Musiklehrer. 156: Bitte der Universität um einen Musikdozenten. 161: Sixt Dietrich als Musikdozent an der Universität Wittenberg. 170: Coclicos Abzug.

IV. FRANKFURT AN DER ODER UND STETTIN 171

S. 171: Frankfurt a.O. 173: Stettin.

V. KÖNIGSBERG. 177

S. 177: Beziehungen zu der Universität. 178: Die Musik an der Universität Königsberg. 181: Thomas Horner. 184: Coclico in der Königsberger Hofkapelle. 191: Coclico und die lutherischen Theologen. 194: Coclico ein Sacramentirer. 195: Die niederländische Abendmahlslehre. 196: Gnapheus. 197: Herzog Albrecht und die niederländischen Sacramentirer. 202: Coclico und Gnapheus. 203: Coclico und der Osiandrismus. 207: Das neue Buch aus Zürich. 210: Ehescheidungsschwierigkeiten.

VI. NÜRNBERG 229

S. 229: Der Zeitpunkt von Coclicos Ankunft. 230: Coclicos Beziehungen zum Musikverleger Montanus, und dadurch zum Nürnberger Musikleben. 246: Coclicos weitere Beziehungen in Nürnberg. 251: Coclicos Schule für Musik- und Sprachunterricht. 260: Das *Compendium Musices*. 268: Die *Musica Reservata*. 293: Das Reservataproblem.

VII. WISMAR UND KOPENHAGEN	327
S. 327: Wismar. 334: Coclicos Anstellung als Hofmusiker in Kopenhagen. 335: Die dänische Hofkapelle um die Mitte des 16. Jahrhunderts. 337: Das Repertoire der dänischen Hofkapelle in den Jahren 1541–56 und während Coclicos Aufenthalt. 344: Die drei Kompositionen Coclicos aus dem älteren Kopenhagener Repertoire. 358: Coclico exit.	
DOKUMENTE	365
FAKSIMILES UND NOTENBEILAGE	417
LITERATUR	427
PERSONENREGISTER	435

ABKÜRZUNGEN UND ERLÄUTERUNGEN

- AfM = Archiv für Musikwissenschaft.
AM = Altpreußische Monatsschrift.
CR = Corpus Reformatorum.
DTB = Denkmäler der Tonkunst in Bayern.
EB = Eitner, Bibliographie der Musiksammelwerke.
EQ = Eitner, Quellenlexikon.
KJ = Kirchenmusikalisches Jahrbuch.
MfM = Monatshefte für Musikgeschichte.
SIMG = Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft.
TR = Tischrede Martin Luthers [nach der *Weimarer Ausgabe*; vgl. unten S. 432, Nr 130].
VfM = Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft.
WA = Weimarer Ausgabe von Martin Luthers Werken [vgl. unten S. 432, Nr 131].
WJ = Werken van Josquin des Prés [Gesamtausgabe].
ZfM = Zeitschrift für Musikwissenschaft.

Daten. Diese werden nur durch Zahlen wiedergegeben, wobei die Säkularzahl 15 immer weggelassen wird; 25.11.47 bedeutet also den 25. November 1547.

Verweisungen. Die eingeklammerten Zahlen, denen ein Doppelpunkt folgt, verweisen auf die entsprechenden Nummern der Literaturliste [unten S. 427 ff.]; eine hinzugefügte römische Ziffer gibt den entsprechenden Band eines mehrteiligen Werkes an. Die auf den Doppelpunkt folgenden Zahlen bezeichnen die entsprechenden Seiten der angeführten Werke.

Die eingeklammerten Zahlen, denen ein Doppelpunkt folgt und ein D vorangeht, verweisen auf die entsprechenden Dokumente im Anhang dieses Werkes; die auf den Doppelpunkt folgenden Zahlen bezeichnen die entsprechenden Seiten.

Psalmen. Die Numerierung der lateinischen Psalmen ist stets diejenige der Vulgata.

EINLEITUNG

Adrianus Petit Coclico¹ gehört zu jenen Musikergestalten, die durch ihre Persönlichkeit und Lebensschicksale nicht weniger unser Interesse beanspruchen als durch ihre Werke. Bisher hat man sich weniger mit seinen Werken beschäftigt, als mit der menschlichen, bisweilen allzumenschlichen Seite seiner Persönlichkeit, wohl nicht an letzter Stelle, weil diese in mancher Hinsicht die anekdotische Neugier erweckt, ja sogar die Sensationslust und den Sinn für das Groteske stachelt. Sein seltsamer Beiname wirkt schon gleich — sowohl klanglich, wie durch die Vorstellung von feurigen Klapperrosen, die er heraufbeschwört — auf den Sinn für das Komische, oder er wird — durch die rote Farbe — symbolhaft gedeutet. Letzteres mag beispielsweise Hammerich wohl dazu verführt haben, denselben — durch die Assoziation mit einem Hahnenkamm — auf Coclicos Erfolge beim schönen Geschlecht zu beziehen [37: 138; 38: 138; vgl. unten S. 24]. Sein Bildnis, mit der koboldartigen Gestalt und dem unwahrscheinlich langen Bart, hat etwas Unheimliches, und die Kopie desselben im Liceo Musicale zu Bologna [vgl. das Faksimile im Frontispiz] inspirierte einst Busoni zu einer boutadenhaften Anspielung auf seine Nachtruhe². Und wer nur einigermaßen in der Musikgeschichte beschlagen ist, wird sich an endlose Irrfahrten und Gerüchte über bedenkliche Eskapaden erinnern.

Die Musikhistoriker haben sich — sei es auch oberflächlich — schon so lange mit ihm beschäftigt wie mit ihrem Fach überhaupt. Anfangs interessierte er sie vor allem als Schüler des großen Josquin, dessen Lehren er in seinem *Compendium Musices* überliefert hat. Demzufolge verzeichnete man ihn jahrelang als Nur-Theoriker und Gesangslehrer. Erst relativ spät schenkte man seiner kompositorischen Tätigkeit einige Aufmerksamkeit: im Jahre 1897 widmete Kade der *Musica Reservata* eine erste kurze Studie. Von Coclicos anderen Kompositionen wurde aber bisher — außer ein paar Titeln — überhaupt nichts bekannt, und seitdem Huber in seiner De Vento-Studie die *Musica Reservata* in kompositorischer Hinsicht entwertete, indem er sie zu einem praktischen Lehr-

¹ Die gebräuchliche Schreibweise *Coclicus* ist zu verwerfen [vgl. unten S. 3 f.]. Der Name *Coclico* ist wohl — wie schon von Land angenommen wurde [vgl. unten S. 17] — vom französischen *coquelicot* [Klapperrose] herzuleiten.

² Vgl. E. DENT, *Feruccio Busoni*, London 1933, S. 216.

buch der *musica reservata* herabsetzte [vgl. unten S. 53], dessen Hauptinteresse nur im geheimnisvollen Titel liege, kam Coclico bei manchen Musikhistorikern überhaupt nicht mehr als Komponist in Betracht, und wurde er wieder zum Theoretiker und Lehrer, und zwar vor allem zum Theoretiker der *musica reservata*.

Weil nun in den letzten zwanzig Jahren das Reservataproblem — das von München seinen Ursprung genommen hatte — immer weitere Kreise von Musikhistorikern zu fesseln begann, wuchs auch das Interesse für Coclico, den ersten Apostel der *musica reservata*. Infolgedessen konnte man in den letzten Jahren kaum eine Studie über die Musik des 16. Jahrhunderts aufschlagen, ohne daß man seinem Namen begegnete. Es wurde denn auch das Fehlen einer Monographie über ihn in zunehmendem Maße als eine Lücke empfunden. Der Plan für eine solche Monographie schien sich ganz leicht zu ergeben. Im Zentrum sollte selbstverständlich das *Compendium Musices* stehen, nebenbei aber auch die *Musica Reservata* berücksichtigt werden, und das Ganze durch eine kurze biographische Skizze — oder besser: durch eine Zusammenfassung der bisher über Coclico erschienenen biographischen Sonderarbeiten — eingeleitet werden. Ein Blick in die vorliegende Arbeit, ja schon der Titel zeigt, daß dieser Plan nicht durchführbar war. Er scheiterte eigentlich schon bei der Vorarbeit: der Sammlung und Sichtung der vorhandenen biographischen Studien. Diese zeigten sich nicht nur als fragmentarisch, sondern ließen auch Zweifel an ihrer Zuverlässigkeit aufkommen; das Schlimmste war aber, daß sie sich nicht zu einem, wenn auch nicht vollständigen, so doch einheitlichen Ganzen verbinden ließen.

Daß Coclicos Biographie noch immer unvollständig ist, und wohl auf lange Zeit bleiben wird, hat er zum Teil selber verschuldet: wie ein Meteor erschien und verschwand er in einer Stadt nach der anderen, und nur hie und da hat er Spuren seines Aufenthalts zurückgelassen. Der größere Teil seiner irdischen Laufbahn entzieht sich denn auch noch immer jedem Versuch einer näheren Bestimmung. Eine andere unwillkürliche Folge seiner Nomadenexistenz war, daß die noch vorhandenen Dokumente über weite Distanzen zerstreut liegen, und dadurch — soweit sie nicht noch unvermutet in Archiven schlummern — erst nach und nach, im Verlauf vieler Jahre, und von verschiedenen Forschern, ans Licht gezogen und bearbeitet wurden.

Die beiden wichtigsten — zugleich die ersten — Materialfunde sind unzweifelhaft diejenigen gewesen, welche von Voigt [1852] in Königsberg und von Pasqué [1861] in Weimar gemacht wurden. Dadurch aber, daß Voigt einerseits noch keine anderen Dokumente kannte als die von ihm aufgefundenen, und Pasqué andererseits mit Voigts Fund unbekannt blieb, stehen ihre beiden biographischen Studien über Coclico ziemlich beziehungslos neben einander, ja, die von ihnen entworfenen Charakterbilder Coclicos weichen dermaßen von einander ab — das Pasquésche sympathisch und idyllisch, das Voigtsche wider-

lich und abstoßend —, daß man meinen könnte, es mit zwei verschiedenen, anstatt mit ein und demselben Coclico zu tun zu haben. Dieses *vitium originis* haftet auch den späteren Studien über Coclico an: man hat sich damit begnügt, das schon Bekannte unbesehen hinzunehmen, und das jedesmal neu Gefundene anzufügen. Auf diese Weise ist nur ein fragmentarisches Flickwerk zustande gekommen, keine einheitliche Biographie, das heißt, keine Biographie, welche sich nicht damit begnügt, die einzelnen biographischen Fragmente einfach aneinanderzureihen, sondern deren Zusammenhang und Einheit in bezug auf die Persönlichkeit Coclicos und das historische Milieu, in dem er gelebt hat, zu ergründen versucht, soweit dies wenigstens mit dem vorhandenen Material möglich ist.

Aber nicht nur von diesem synthetischen Standpunkte aus muß man die bisherige Coclicoforschung als mangelhaft betrachten, auch im Detail haften ihr Fehler an. Erstens hat man es unterlassen, alles verfügbare Material zu ermitteln und zu benutzen. Ferner hat man die vorhandenen Daten nicht zur Genüge kombiniert und kontrolliert. Dadurch haben sich manche Irrtümer eingeschlichen, die sich schon seit Jahrzehnten von einem Buch ins nächste weiterschleppen und mit der größten Zähigkeit am Leben bleiben. Dies gilt insbesondere den bisweilen phantastischen Mitteilungen Coclicos über seinen eigenen Lebenslauf. Durch die Leichtgläubigkeit seiner Biographen und ihren Mangel an Kritik ist es ihm so gelungen, der modernen Musikforschung die Legende über sich selbst zu suggerieren, die er immer dort auftischte, wo er Fürsten imponieren wollte, um deren Gunst er sich bewarb.

Es muß noch auf einen — vielleicht den wichtigsten — Punkt hingewiesen werden, den die bisherige Forschung nicht oder ungenügend berücksichtigt hat: auf den Umstand nämlich, daß Coclico ein niederländischer Emigrant war, ein aus seinem ursprünglichen kulturellen Milieu Losgerissener, dem es in der Fremde nicht gelungen ist, neue Wurzeln zu schlagen. Dieses Entwurzeltsein kommt — beabsichtigt oder nicht — auf sinnvolle Weise in seinem Bildnis zum Ausdruck [vgl. das Faksimile unten S. 273]. Er steht dort allein auf steinigem Boden, aus dem nur ein paar Grashalme hervorwachsen, und seinen einzigen geistigen Halt bildet ein aufgerolltes Stück Papier in seiner linken Hand, wahrscheinlich eine Komposition. Dieses in Nürnberg gestochene Bild könnte eine Illustration seiner an den Rat dieser Stadt gerichteten Worte sein, mit welchen er zu erkennen gibt, daß er, nachdem er wegen seines Glaubens aus seinem Vaterlande verjagt und seiner Güter beraubt worden war, [*s]e conferre[ti] ad Musicam, quae . . . sola adhuc ex naufragio . . . relicta erat* [vgl. D 18: 397]. In diesem Lichte gesehen, bekommt sein Schicksal eine mehr als azkzidentelle Bedeutung, wird es gleichsam zu einer symbolhaften Ankündigung desjenigen der niederländischen Musikkultur überhaupt, aus der er hervorgegangen war, und die an den mit der Reformation zusammenhängenden religiösen und politischen Ereignissen zugrunde gegangen ist.

In den obigen kritischen Bemerkungen ist zugleich der Grundriß der vorliegenden Arbeit gegeben. Die Biographie bildet darin — im Gegensatz zum ursprünglichen Plan — den Kern, das Zentrum, von wo aus die mancherlei musikalischen, religiösen und gesellschaftlichen Beziehungen Coclicos zu den verschiedenen Milieus untersucht werden, mit denen er auf seiner Wanderschaft in Berührung gekommen ist. Hierdurch war es einerseits notwendig, Coclicos Biographie von Grund auf aus den authentischen Dokumenten wiederherzustellen, und mußten andererseits — zur Darstellung seines jeweiligen Milieus, oder um zum Verständnis der biographischen Dokumente zu gelangen — bisweilen Exkurse gemacht werden, nicht nur auf musik-, sondern auch auf allgemeinhistorisches, kirchengeschichtliches und theologisches, ja selbst kirchenrechtliches Gebiet. Bei der Wiederherstellung der Biographie hat sich manches bisher Gültige als unhaltbar erwiesen, sodaß bestimmte Züge aus dem überlieferten Bilde Coclicos entfernt oder modifiziert werden mußten, oder es mußten, infolge des Auffindens bisher unbekannter Dokumente, dem Bilde neue Züge hinzugefügt werden.

Weil das Biographische, die chronologische Reihenfolge der Ereignisse, die Grundlage unserer Untersuchungen war, und den Faden bildet, der das Ganze zusammenhält, und weil Coclicos Leben, insofern wir es kennen, eine Wanderfahrt von Stadt zu Stadt war, hat die vorliegende Studie die Form einer Reise-geschichte bekommen. Die erforderlichen archivalischen Vorarbeiten konnten nicht an Ort und Stelle gemacht werden. Durch das Hilfsmittel der Photographie und ein dankenswertes Entgegenkommen der betreffenden Archivverwaltungen — wodurch selbst bisher unbekannte Dokumente ausfindig gemacht wurden — konnte aber dieses Handikap auf ein Mindestmaß beschränkt werden. Coclicos Werke sind nur insofern herangezogen worden, als zur Darstellung der künstlerischen Seite seiner Persönlichkeit und zur Abgrenzung derselben gegen sein jeweiliges Milieu erforderlich war; eine eingehendere Behandlung seines *Compendium Musices* und seiner Kompositionen muß also einer Sonderstudie vorbehalten bleiben. Daß diese niederländische Arbeit in deutscher Sprache erscheint, bedarf schließlich wohl keiner näheren Erörterung.

I. SCHICKSALE EINER BIOGRAPHIE

Im ursprünglichen Plan der vorliegenden Arbeit beanspruchte die Biographie Coclicos einen relativ geringen Raum, weil schon soviel über ihn geschrieben worden ist, daß eine kurze Zusammenfassung dieser Literatur zu genügen schien. Diese Erwartung hat sich, wie in der Einleitung kurz dargelegt wurde, nicht bestätigt: es zeigte sich notwendig, die Biographie von neuem abzufassen, und zwar mit Hilfe der authentischen Dokumente. Letztere werden im Anhang, zur Nachprüfung, *in extenso* veröffentlicht und kommentiert.

Im vorliegenden Kapitel wird nun die bisherige Literatur über Coclico in einer kritischen Übersicht zusammengestellt und der eigentlichen biographischen Darstellung vorausgeschickt, und zwar mit dem Zweck, letztere nicht allzusehr mit Kritik und Polemik zu belasten, zugleich aber um die Notwendigkeit der gewählten Arbeitsweise zu beweisen. Wenn man die Geschichte von Coclicos Biographie verfolgt, welche zu gleicher Zeit ein Stück musikhistorischer Forschungsgeschichte darstellt, kommt einem oft der Gedanke an eine *Comedy of Errors*, welche Coclicos eigenem abenteuerlichen Lebenslauf nicht unähnlich ist. Diese Parallele möge die für eine wissenschaftliche Arbeit vielleicht ein wenig romantisch klingende Überschrift dieses Kapitels rechtfertigen.

Gesner [1555, 1574, 1583]. Die Historiographie Coclicos wird mit folgender summarischen Mitteilung in Conrad Gesners bekanntem Züricher Lexikon eröffnet:

Adrianus Petit musicus praeclarus, scripsit compendium Musices, de modo ornate canendi, de regula contrapuncti, de compositione: liber excusus est Norinbergae apud Montanum et Neuberum, anno Domini 1552.

Diese kurze Nachricht findet sich zum ersten Male in Gesners *Epitome Bibliothecae* [116: 2v]¹; sie wurde wortgetreu in der zweiten und dritten Auf-

¹ Die von Josias Simler bearbeitete *Epitome Bibliothecae Conradi Gesneri* [1555] ist die 2. Auflage des von Conrad Lycosthenes [= Conrad Wolffhart] bearbeiteten *Compendium Bibliothecae Gesneri* [1551], das heißt, der gekürzten Ausgabe von Gesners im Jahre 1545 erschienener *Bibliotheca universalis*. In Gesners *Bibliotheca* [1545] wird Coclico — im Gegensatz zu Pasqués Behauptung [68:17; vgl. unten S. 13] — überhaupt nicht erwähnt. In der *Epitome* [1555] sind nach einer Mitteilung

lage seiner [ungekürzten] *Bibliotheca universalis* übernommen [117: 8; 118: 9] ¹. In dieser ersten lexikalischen Mitteilung über Coclico fallen drei Dinge auf: erstens fehlt sein Beiname *Coclico*; zweitens wird seine *Musica Reservata*, welche doch auch im Jahre 1552 erschienen war, nicht erwähnt; drittens enthält das Epitheton *musicus praeclarus* ein zeitgenössisches Urteil über Coclico als Musiker. Den Wert dieses Urteiles muß man jedoch nicht allzuhoch einschätzen, weil es wahrscheinlich durch das freundschaftliche Verhältnis beeinflußt war, das zwischen dem Verfasser des Züricher Lexikons und Montanus & Neuber, Coclicos Verleger in Nürnberg, existierte. Als nämlich Conrad Gesner in den Jahren 1547–49 seine *Pandektae sive Partitiones universales*, den zweiten Teil seiner *Bibliotheca universalis*, herausgab, widmete er das 9. Buch derselben [1548], das über die Astrologie handelt, dem Nürnberger Verlegerpaar: *Humanissimis viris Joan. Montano et Ulrico Neuber, Typographis Norimbergae clarissimis*, weil sie nicht nur Musik, sondern auch, wie er sagte, *eximios quosdam astrologicae professionis libros* veröffentlicht hätten. Was ist nun natürlicher, als daß Montanus & Neuber den Verfasser Gesner, oder den Verleger des Gesnerschen Lexikons, Christoph Froschauer in Zürich, von ihren Ausgaben auf dem laufenden gehalten haben? Man muß sich eher darüber wundern, daß die *Musica Reservata* bei Gesner nicht erwähnt wird. Es wäre aber unvorsichtig, aus dieser Omission voreilige Schlüsse zu ziehen, und Gesners Urteil als maßgebend zu betrachten. Vom relativen Wert dieses Urteiles wird man besonders überzeugt, wenn man nachschlägt, was er über einige auch von seinen Zeitgenossen als große Meister anerkannte Komponisten mitteilt. Über Obrecht sagt er: *Jacobus Obrecht Belga citatur in musica [= Dodekachordon] Glareani* [116: 84v]; über Josquin: *Jodocus a Prato, vulgo Josquin, multa in Musicis composuit* [116: 113r]; über Gombert: *Nicolai Gomberti motettarum cum quinque vocibus liber secundus, impressus Venetiis apud Hieronymum Scotum anno Domini 1550* [116: 136r]; über den Züricher Senfl: *Ludovici Senflii, Tigurini, Musici peritissimi, cantiones aut melodiae quaedam impressae extant* [116: 122r]; Clemens non Papa, einer der führenden Musiker um 1555, wird aber nicht erwähnt. Die Erklärung, daß letzterer bei Glareanus — einer der von Simler für die Bearbeitung der *Epitome Bibliothecae* benutzten Quellen [*vide* Obrecht] — auch nicht vorkommt, trifft nicht zu, denn dasselbe gilt für Gombert. Daß Obrecht bei Gesner kaum genannt wird, wäre noch damit zu entschuldigen, daß er um 1555 als „veraltet“ gelten konnte, aber was soll man sagen zu der einen winzigen Zeile über Josquin, der gerade bei Glareanus den Ehrenplatz einnimmt, und den Coclico in seinem

auf dem Titelblatt die zum ersten Male aufgenommenen Autoren mit einem Sternchen versehen [*asterisco signati*]; auch Coclico gehört hierzu.

¹ Die 2. und 3. Auflage der *Bibliotheca universalis* erschienen sukzessive 1574 und 1583, und wurden respektive von Josias Simler und Johannes Jacobus Frisius bearbeitet.

Compendium Musices mit Stolz als seinen hochverehrten Lehrer bezeichnet! Mit obigen Bemerkungen dürfte die Gesnersche Nachricht über Coclico zu ihrem richtigen, das heißt hauptsächlich dokumentarischen Wert reduziert sein.

Draudius [1611]. Unter dem Titel *Musicalia quaeque ad Musicam spectant* finden wir in Draudius' *Bibliotheca classica* die Gesnersche Nachricht über Coclico in vereinfachter Form wieder, während der Name *Petit* zu *Petri* [= Genitivform von *Petrus*] geworden ist:

Adriani Petri Compend. Musices: de modo ornate canendi: de regula contrapuncti: de compositione. Norib. ap. Montanum & Neuberum. [15]52 [107:1227].

Daß Draudius die Nachricht aus Gesner übernommen hat, scheint wohl sicher, wenn man sie beide gegen einander hält; Draudius hat bei Gesner nur einige Worte — darunter die Andeutung *musicus praeclarus* — ausfallen lassen, am Satzbau aber nichts geändert. Es ist daher nicht deutlich, wie er dazu gekommen ist, den Namen *Petit* zu *Petrus* [so wird er im Index angeführt] umzudeuten. Indessen wurde, wie wir noch sehen werden, dieser falsche Name von Lipenius [1682] übernommen, über Walther [1732] bis Gerber [1813] fortgepflanzt, und selbst noch bei Fétis erwähnt [vgl. unten S. 4, Anm. 2].

König [1678]. Nach dem Jahre 1611 taucht Coclico in Königs *Bibliotheca vetus et nova* wieder auf, und zwar mit der einfachen Mitteilung:

Coclicus [sic] (Adrianus Petit) edidit Compendium Musices [124:200b].

Wie bei Draudius, wird er also auch hier nicht mehr als Musiker, sondern bloß als Theoretiker erwähnt; ebenfalls fehlt die Angabe der wichtigsten drei Kapitel des *Compendium Musices*, wie auch der Verlegernamen und das Jahr des Erscheinens. Daß König sich nicht, oder nicht ganz auf Gesner gestützt hat, erhellt aus dem hier auftauchenden Beinamen, und zwar in der auch heute noch üblichen, unrichtigen — das heißt in den authentischen Quellen nirgends belegten — Schreibweise *Coclicus* anstatt *Coclico*. Es konnte nicht festgestellt werden, ob König diesen Beinamen aus einem anderen Lexikon übernommen, oder ihn selbständig gebildet hat, etwa nach Einsicht eines Exemplares des *Compendium Musices*. Im letzteren Falle wird er die auf dem Titelblatt vorkommende Form *Coclico* [*Compendium Musices descriptum ab Adriano Petit Coclico*] fälschlich für eine Ablativform angesehen und daraus die Nominativform *Coclicus* abgeleitet haben, oder aber er wird das im *Compendium Musices* vorkommende lateinische Widmungsgedicht des Noe Bucholtzer gelesen haben, worin die Akkusativform *Coclicum* verwendet wird:

Eripuit Coclicum sic Musica morte necandum.

Diese Form mag Bucholtzer verantworten; wenn aber Coclico selbst seinen Namen vollständig gebraucht, schreibt er *Adrianus Petit Coclico* [vereinzelt

auch: *Adrianus Coclico Petit*, oder *A. Coclico P.*]. Auch die Rechnungsbücher und andere offizielle Stücke in Königsberg und Kopenhagen verzeichnen ihn als *Coclico* [oder: *Coclicow*, *Kückelico*] ¹. Zwei lateinische Widmungsgedichte in der *Musica Reservata* beweisen ebenfalls, daß die Schreibweise *Coclico* die einzig richtige ist. Das eine Gedicht, von Magister Craco geschrieben *in honorem Adriani Petit Coclico*, fängt an:

Jure tuum Coclico nomen Germania jactat;

das andere, von Joannes Stumelius, hebt wie folgt an:

*Scargo, Godinflao, Guingerlo, quoque Coclico parvus,
Hos mirata fuit Gallica turba viros;*

und im weiteren Verlauf dieses Gedichtes heißt es:

*Sed reliquis laetho defunctis, Coclico noster
Heu super est, quem nunc Norica rura tenent.*

Die Schreibweise *Coclicus* ist also mit guten Gründen ein für allemal zu verwerfen.

Lipenius [1682]. In der *Bibliotheca realis* des Lipenius treffen wir im zweiten Bande, unter dem Titel: *Musica Compendia*, folgende, offenbar aus Draudius übernommene, und von neuem gekürzte Mitteilung:

Adr. Petri 2 Compend. Musices. Noribergae 1552 [127: 977b].

Aus den Titeln der anderen von Lipenius angeführten *Compendia* ergibt sich, daß *Adr. Petri* [= *Adriani Petri*] eine Genitivform ist.

Johann Gottfried Walther [1732]. Der Verfasser des ersten Musiklexikons hat in sein *Musikalisches Lexicon* zwei Artikel über *Coclico* aufgenommen. Den ersten übernahm er, nach seiner eigenen Mitteilung, aus Königs *Bibliotheca vetus et nova*, jedoch in deutscher Übersetzung und mit Auslassung des Namens *Petit* [vgl. oben S. 3]; i.v. *Coclicus* [99: 174] schreibt er:

Coclicus (Adrianus) hat ein compendium Musices herausgegeben, s. Königs Biblioth.

¹ Vgl. im Anhang die Dokumente: Nr 6, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 22 und 24; ferner unten S. 17.

² Hieraus macht Fétis [*Biographie universelle*, Tome VII, 2e éd., Paris 1864, i.v. *Petit*]: *André Petri ou Petrus!* Ferner behauptet er ebenda — mit genauer Angabe der zitierten Stelle —, daß dieser *André Petri* in der *Bibliotheca selecta* des Possevino [1607] erwähnt wird als *Adrien Petri*. Bei Nachprüfung des Possevino war aber an der bezeichneten Stelle [Tom. II: 223] — unter dem Titel: *Auctores qui scripsère de Musica Practica et Speculativa* — kein *Adrien Petri* zu finden; wohl lautet einer der dort angeführten Titel: *Annales Petri*. Es gehört aber das Kombinationsvermögen eines Fétis dazu, hierin *Coclicos Compendium* zu wittern!

Für seinen zweiten Artikel hat er Gesner, Draudius und Lipenius zu Rate gezogen; i.v. *Petri* [99: 473] lesen wir nämlich:

Petri (*Adrianus*) oder, wie ihn *Gesnerus* nennet, *Adrianus Petitus*, hat ein *Compendium Musices, de modo ornatè canendi: de regula Contrapuncti: und de Compositione* geschrieben, so an. 1552 zu Nürnberg gedruckt worden. s. Draud[ius], *Bibl. Class.* p. 1641 ¹, und *Lipenii Bibl. Philos.*

Auch hier also Ungenauigkeiten bei der Übernahme. Aus *Adriani Petri* [Draudius; vgl. oben S. 3] und *Adr. Petri* [Lipenius; vgl. oben S. 4] wird *Adrianus Petri*, das heißt: *Petri* wird zu einer Nominativform umgedeutet; aus *Adrianus Petit* [Gesner; vgl. oben S. 1] wird *Adrianus Petitus*. Das Schlimmste ist aber, daß Walther offenbar nicht bemerkt hat, daß *Adrianus Petri*, alias *Petitus*, derselbe ist wie *Adrianus Coclicus*, daß er also unseren *Coclico* in zwei verschiedene Autoren aufgespaltet hat, und seine beiden Artikel beziehungslos neben einander stehen. Hätte er nämlich den Namen *Petit* aus Königs Artikel bei Gesner wiedererkannt, so wäre ihm die Identität von *Adrianus Petit Coclicus* [König] und *Adrianus Petit* [Gesner] als Herausgeber eines und desselben *Compendium Musices* wohl nicht entgangen, und er hätte sowohl den Namen *Petit* in seinem ersten Artikel beibehalten, wie den Namen *Coclicus* in seinem zweiten Artikel erwähnt. Durch diesen Irrtum hat Gerber — dessen Werk nach seinen eigenen Worten „eine Fortsetzung des Waltherschen Lexikons“ war — für sein erstes Lexikon [1790–92] den zweiten Waltherschen Artikel anscheinend überhaupt nicht benutzt, und erst in seinem zweiten Lexikon [1812–14] die Einheit zwischen *Petri*, alias *Petitus*, und *Coclicus* wiederhergestellt.

John Hawkins [1776] gibt sich in seiner *General History of the Science and Practice of Music* nicht mit Kompilationsarbeit zufrieden, wie die ihm vorangehenden Lexikographen getan hatten, sondern er bringt — der empirisch eingestellten englischen Geisteshaltung gemäß — auf eigene Wahrnehmung gegründete Mitteilungen aus erster Hand. Dazu war er imstande, weil er ein Exemplar des *Compendium Musices* in seinem Besitz hatte ². Er schreibt:

Adrian Petit Coclicus, who styles himself a disciple of Jusquin de Pres, was the author of a tract intitled *Compendium Musices*, printed at Norimberg in 1552, in which the musicians mentioned by Glareanus, with many others of that time, are celebrated. The subjects principally treated of by him are thus enumerated in the title-page, *De Modo ornatè canendi — De Regula Contrapuncti — De Compositione*. To oblige his readers, this author at the beginning of his book has exhibited his own portrait at full length, his age fifty-two. It would be very difficult to describe

¹ In der Ausgabe vom Jahre 1611 aber auf S. 1227 [vgl. oben S. 3]; Walther wird also eine andere Ausgabe von Draudius verwendet haben.

² Das Exemplar des *British Museum* trägt nämlich folgende Inschrift: „Presented by Sr John Hawkins, May 30, 1778“.

in words the horrible idea which this representation gives of him. With a head of an enormous bigness, features the coarsest that can be imagined, a beard reaching to his knees, and cloathed in a leather jerkin, he resembles a Samoed, or other human savage[!], more than a professor of the liberal sciences. But notwithstanding these singularities in the appearance of the author, his book has great merit [39: 391].

Das einzige, was hierin nicht stimmt, ist der Name *Coclicus*. Das ist aber Hawkins nicht zu verübeln: die Ablativform *ab Adriano Petit Coclico* auf dem Titelblatt des *Compendium Musices*, zusammen mit der oben [S. 3] erwähnten Akkusativform *Coclicum*, läßt eine Nominativform *Coclicus* berechtigt erscheinen. Übrigens ist Hawkins der erste, der erwähnt, daß *Co-clico* ein Schüler Josquins war.

Laborde [1780]. In dieser, nach Riemann „zu den besten älteren Leistungen zählenden“ Geschichte der Musik kommen zwei Artikel über *Coclico* vor. Der eine, später von Gerber übernommene [30,II:114], lautet:

Petit (Adrien), Compendium Musices, à Nuremberg, 1552 [49,III: 361].

Vermutlich war Gesner hier Labordes Gewährsmann, denn die Nachricht ist ein genauer Auszug aus der Gesnerschen. Der zweite Artikel lautet:

Coclicus (Adrien Petit), auteur d'un traité estimé dans son temps, et qui a pour titre: Compendium Musices, imprimé à Nuremberg en 1552 [49,IV: 465 f.].

Diese Nachricht stimmt überein mit derjenigen von König [vgl. oben S. 3]. Laborde hat die Ungenauigkeiten von Draudius, Lipenius und Walther vermieden, und seine Mitteilungen sind, abgesehen vom Namen *Coclicus* und von der Franzöisierung von *Adrianus* zu *Adrien*, vollkommen exakt. Ob Laborde — wie vor ihm Walther — sich aber dessen bewußt geworden ist, daß seine beiden Artikel ein und dieselbe Person betreffen, unterliegt gerechtem Zweifel, erstens weil es sich nicht aus den Artikeln selbst ergibt, zweitens weil der zweite Artikel in einem *Supplément* vorkommt, also erst nachträglich verfaßt wurde, wodurch die Kollationierung unterblieben sein dürfte. Derartige Fehler sind aber aus der Art der lexikalischen Arbeit leicht erklärlich.

Gerber [1790, 1792, 1812, 1813]. Sowohl in sein *Historisch-biographisches Lexicon* [1790–92], wie in sein *Neues historisch-biographisches Lexicon* [1812–14] hat Gerber zwei Artikel über *Coclico* aufgenommen. Der erste von diesen vier Artikeln [1790] schließt sich dem ersten Waltherschen Artikel an [vgl. oben S. 4], wie man aus der — übrigens ungenau übernommenen — Namensschreibung *Coclicos* entnehmen kann; i.v. *Coclius* schreibt Gerber [30, I: 291]:

*Coclius*¹ (*Adrianus*), ein Tonkünstler des 16ten Jahrhunderts, hat im J. 1552 zu

¹ Dieselbe Schreibweise in der Randbemerkung von *Coclicos* Stettiner Brief vom 4.7.47 [vgl. D 7: 379].

Nürnberg in 4 drucken lassen: *Compendium Musices descriptum ab Adriano Petit Coclico, discipulo Josquini de Pres. In quo praeter caetera tractantur haec: 1) de modo ornate canendi. 2) de regula contrapuncti. 3) de Compositione.* Das Werk hat der Verfasser in der Vorrede an die Nürnbergsche Schule [*lies*: Schuljugend] gerichtet.

Wahrscheinlich hat Gerber die ausführlicheren Details auf indirekte Weise bekommen [vgl. unten S. 7, Anm. 1]. Man wundert sich aber darüber, daß er, mit dem vollständigen Texte des Titelblattes des *Compendium Musices* — das heißt mit Coclicos vollständigem Namen in Ablativform — vor sich, dennoch die unvollständige Walthersche Namensschreibung mir nichts dir nichts, und obendrein ungenau, übernommen hat.

Gerbers zweiter Artikel [1792] findet sich im zweiten Bande seines ersten Lexikons. Er verweist für denselben auf Laborde [vgl. dessen ersten Artikel oben S. 6]; i. v. *Petit* lesen wir [30, II: 114]:

Petit (Adrian) hat im Jahr 1552 zu Nürnberg ein *Compendium Musices* herausgegeben. La B[orde].

Bei der Zusammenstellung seines ersten Lexikons hat Gerber weder Walthers, noch Labordes zweiten Artikel benutzt, sie also offenbar auch nicht gekannt. Daraus, und aus dem Umstande, daß er später in seinem zweiten Lexikon ausdrücklich darauf hinweist, daß auch sein zweiter Artikel [i. v. *Petit*] sich auf *Coclicus* bezieht, wäre man geneigt zu schließen, daß er — auf ähnliche Weise wie Walther und Laborde — ursprünglich die Identität von *Petit* und *Coclicus* auch nicht bemerkt hat.

Sein dritter Artikel [1812] erschien, zwanzig Jahre nach dem zweiten, in seinem zweiten Lexikon, i. v. *Coclicus* [31, I: 754]; er lautet:

Coclicus (Adrianus Petit) — so muß es im a[lt]en Lex. heißen, und nicht *Coclius*. Überdies kommt daselbst unter dem Namen *Petit*, nach dem *La Borde*, der nämliche Artikel noch einmal vor. Eben vor seinem musikalischen Traktate steht auch sein Bildnis. Mehr von ihm s. unter dem Artikel *Petitus*.

In diesem Artikel ist dann endlich die Querverbindung zwischen den ersten zwei Artikeln hergestellt, und sind also *Petit* und *Coclicus* nach langer Trennung wieder vereinigt. Ferner wird der Name genau so angeführt wie bei König, Laborde [in dessen zweitem Artikel], und Forkel [1792], was vermuten läßt, daß er inzwischen einen oder mehrere dieser Artikel kennengelernt hat.

Der vierte Artikel [1813] zeigt, daß Gerber schließlich leider auch Walthers zweiten Artikel [vgl. oben S. 5] mit dem unrichtigen Namen *Petitus* entdeckt hat; hierdurch gibt er die richtigere Schreibung *Adrianus Petit Coclicus* wieder auf für *Adrian Coclicus Petitus*, obwohl er Walther mit Gesner verglichen hat; i. v. *Petitus* schreibt er [31, III: 684f.]:

Petitus (Adrian Coclicus) oder *Petri*. Gesner aber nennt ihn *Adrian Petit* und so wird er auch unter seinem Bildnis in Holzschnitt genannt, welches wahrscheinlich ¹

¹ Er hatte also das *Compendium Musices* nicht selber gesehen.

vor seinem Werke befindlich ist. [Es folgt nun die Beschreibung seines Porträts]. Wenn er hier, wie dabei bemerkt ist, im 52sten Jahre seines Alters abgebildet ist, so muß er gerade 1500 geboren sein. Unter dem Bilde stehen die Verse: *Jure tuum Coclico*, usw.¹ Außer seinen belobten Talenten als praktischer Künstler, gehört er auch zu den wichtigsten Schriftstellern seines Zeitalters. Zum Glück befinden sich noch auf der Churf. [?] Bibliothek zu München von beiden folgende Proben:

1. *Petit Coclici (Adr.) Compendium Musices, in quo praeter caetera tractantur: de modo ornate canendi, de regula contrapuncti, de compositione. Noriberg. 1552. 4.*

2. *Consolationes ex psalmis Davidicis, 4 voc. Noriberg. 1552. 4.*

Das Neue in diesem Artikel ist erstens die Beschreibung eines losen Blattes mit dem Bildnis Coclicos, worunter sich die Verse des Magister Craco aus der *Musica Reservata* befinden [vgl. unten S. 273]; zweitens die Erwähnung von Coclicos gedruckten Kompositionen, jedoch ohne den Haupttitel *Musica Reservata*. Dieser unvollständige Titel wurde wieder von Becker [1855;² 7: col. 57] und Pasqué [1861; 68: 21] übernommen, und als Kade [1861; 43: 82f.] als erster zu berichten weiß, „daß die Münchener Hof- und Staatsbibliothek ein Werk von Adrian Petit besitzt, das den Titel führt: *Musica reservata, 4 vocum*, Nürnberg, 1552, 4to (Nr. 161),“ fährt er fort: „Ob dieses Druckwerk identisch ist mit jenem schon von Herrn Pasqué angeführten Werke: *Consolationes ex Psalmis Davidicis, 4 vocum 1552*, kann ich nicht sagen, da es mir zur Zeit noch nicht in die Hände gekommen ist.“ Diese Identität wurde schließlich von Fétis [i. v. *Petit*] bestätigt, aber es sollte noch ungefähr dreißig Jahre dauern, bevor der *Musica Reservata* von der Hand Kades [1897] eine erste Studie gewidmet wurde.

Forkel [1792, 1801]. In seiner *Allgemeinen Litteratur der Musik* [1792] schreibt Forkel über Coclico [26: 279]:

Coclicus (Adrianus Petit). Discipulus Josquini de Pres; Compendium Musices. In quo praeter caetera tractantur haec. De modo ornate canendi; De regula Contrapuncti; De Compositione. Impressum Norimbergae in officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi, 1552.4. — 15 Bogen stark. Die Zuschrift ist an die nürnbergische Schulpjugend gerichtet; es läßt sich hiraus schließen, daß der Verf. an dieser Schule als Lehrer gestanden haben muß. Der Inhalt ist: [es folgen nun die Überschriften sämtlicher Kapitel]. Alle diese Materien hat der Verf. so gut, wie es zu seiner Zeit nur immer möglich, abgehandelt.

Im zweiten Teil seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* [1801] ergänzte Forkel die von ihm schon mitgeteilte Inhaltsangabe des *Compendium Musices* mit der Besprechung einer Anzahl ins Deutsche übersetzter Zitate aus dem-

¹ Das hier erwähnte Bildnis mit dem auch im Diskant- und im Altheft der *Musica Reservata* vorkommenden Widmungsgedicht des Magister Craco ist, zusammen mit der 28. Motette der *Musica Reservata*, von Coclicos Verleger Montanus & Neuber als loses Blatt herausgegeben worden [vgl. unten S. 273]. Die lateinischen Verse hat Pasqué ins Deutsche übersetzt [68: 17].

² Die 1. Auflage erschien 1847.

selben. Es sind einige seitdem allgemein bekannt gewordene Stellen, nämlich: Coclicos Klassifikation der Musiker [27: 516], seine Auffassung über die Textlegung in der Figuralmusik [27: 526], die Bezeugung seiner Bewunderung für Josquin [27: 551], und seine Mitteilungen über Josquins Lehrweise in der Komposition [27: 554] ¹. Forkels Übersetzung ist nicht überall einwandfrei. So deutete er beispielsweise die Stelle, wo Coclico mitteilt, daß Josquin seine Schüler *docuit species perfectas et imperfectas, modumque canendi contrapunctum super Choralem cum his speciebus*, irrtümlicherweise dahin, daß Josquin seine Schüler „die Fortschreitungen der Intervalle und die Art verschiedene Kontrapunkte über einen Choral zu singen“ lehrte, anstatt zu übersetzen: „er lehrte sie die vollkommenen und unvollkommenen Intervalle, und wie man mit diesen Intervallen einen Kontrapunkt über einen Choral zu singen hatte.“

Choron et Fayolle [1817]. Die Verfasser des *Dictionnaire historique des musiciens* erwähnen Coclico zweimal: erst i.v. *Coclicus*, mit einer Verweisung nach *Petit* [18, I: 145], und dann i.v. *Petit* [18, II: 136], wo sie über *Petit* (*Adrien*), *surnommé Coclicus, musicien du seizième siècle, élève de Josquin Deprez [sic]* schon Bekanntes mitteilen, und wiederholen, daß Coclicos *Compendium est adressé par l'auteur à l'école de Nüremberg*, was Gerber in seinem ersten Artikel [vgl. oben S. 7] auch behauptet hatte.

Kiesewetter und Fétis [1829]. In ihren von der *Vierde Klasse van het Koninklijk Nederlandsche Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schoone Kunsten* preisgekrönten und herausgegebenen Abhandlungen über die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst, haben Kiesewetter und Fétis beide auch Coclico erwähnt. Kiesewetter nennt ihn zweimal, und zwar das erste Mal nur ganz kurz als *Coclicus (Adrian Petit), Schüler Josquins* [46: 35]. Das zweite Mal [46: 59] deutet er ihn und Benedictus Dux an als zwei Meister, „welche auf die Verbreitung musikalischer und kontrapunktischer Kenntnisse in Deutschland gegen die Mitte des [16.] Jahrhunderts unmittelbar durch Unterricht eingewirkt zu haben scheinen“, und er läßt darauf folgen, daß „Adrian Petit, genannt Coclicus, zu Nürnberg, . . . im Jahre 1552 der Schuljugend zu Nürnberg ein *Compendium musices* gewidmet hat, worin nicht nur die gewöhnlichen musikalischen Materien, sondern auch die *Regula contrapuncti secundum doctrinam Josquini de Pratis* abgehandelt ist.“ Fétis teilt in seinem *Mémoire* nahezu dasselbe mit, wobei er Coclico andeutet als *Adrien Petit, surnommé Coclius ou Coclicus* [S. 28]. Den Namen *Coclius* — den wir auch bei Gerber angetroffen haben [vgl. oben S. 6 und S. 7] — hat er in seinem Lexikon beibehalten.

¹ Die zuletzt genannte Stelle ist unabhängig von Forkel auch von Carl von Winterfeld [1834] übersetzt worden [100: 132].

Becker [1836] stützte sich für seine Mitteilungen über Coclico, in seiner *Systematisch-chronologischen Darstellung der musikalischen Literatur*, auf Gerber und Kiese Wetter; letzteren las er aber falsch. Er behauptet nämlich [6: col. 280], daß Kiese Wetter *Adrian Petit Coclicus* auch andeutet mit den Namen *Petit (Jan)* und *le Petit*, „welche sämtlich nur der genannte Coclicus sein mögen.“ Kiese Wetter aber verwirrt oder identifiziert Coclico keineswegs mit *Petit Jean [Delattre]* und *le Petit*. Über ersteren schreibt er, ohne jegliche Beziehung auf Coclico: „*Petit Jean*. In den *Sacr. cant. 5 voc.* Antw. 1546 und 1547, bei Tilm. Susato; bei Gerber *Jean de Lattre*“; über letzteren, unmittelbar darauffolgend: „*Le Petit* (. . .). In einer handschr. Liedersammlung d. Wiener Hofbibliothek“ [46: 36]. Von *Petit Jean Delattre* begegnen auch noch Kompositionen in anderen Sammelwerken. So findet man deren zwei im *Hortus musarum*, herausgegeben bei Phalesius [EB 1552c], wie sich aus dem Inhaltsverzeichnis ergibt, das de Coussemaker von diesem Sammelwerk gibt in seiner *Notice* über die Bibliothek zu Cambrai¹. Außerdem sind einige zu finden in EB 1554 t, 1554 v, 1570 d und 1597 h. Kiese Wetter trifft also keine Schuld. Beckers Irrtum aber führte diesen zu neuen Fehlschlüssen. In *Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts* [7: col. 57, 225, 275] schreibt er nämlich Coclico alle Kompositionen des *Petit Jean* zu. Im Inhaltsverzeichnis wird man denn auch, unter *A. Petit*, auf col. 57, 225 und 275 verwiesen, wo man respektive findet:

- Col. 57: *A. Petit. Consolationes ex Psalmis Davidicis quatuor vocum Noribergae 1552* [vgl. oben S. 8].
 Col. 225: *1597. Chansons. Livre septiesme des chansons*, [etc.]. Enthält 41 Gesänge von . . . [folgen Komponistennamen] und *Petit*.
 Col. 275: *1552. Tabulatura*². *Hortus musarum* [etc.]. Enthält 92 Tonstücke. Als Tonsetzer sind folgende genannt: [folgt eine Reihe von Namen] . . . *Petit*.

Pasqué [1861] reproduzierte Beckers Irrtum in bezug auf *Petit Jean*, und folgerte daraus wieder, daß Coclicos Gesänge in Flandern mindestens bis ans Ende des 16. Jahrhunderts populär geblieben seien, ja „vielleicht noch heute, wenn auch in veränderter Form, im Munde des dortigen Volkes leb[t]en“ [68: 21]! Eine Widerlegung dieser Phantasien erübrigt sich. Auch Fétis verwirrte Coclico mit *Petit Jean*, was später von Eitner richtiggestellt wurde.

Voigt [1852], damals Professor für Geschichte an der Universität Königsberg, und Direktor des dortigen Staatsarchivs, ist der erste gewesen, der in einem Artikel über die *Deutsche Musik im 16. Jahrhundert, insbesondere am Hofe Herzog Albrechts von Preußen* [98: 207 ff.], eine Episode aus Coclicos

¹ E. DE COUSSEMAKER, *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai et des autres villes du département du Nord*. Paris 1843, S. 108.

² Becker teilte die „Tonwerke“ nach Gruppen ein: Chansons, Tabulaturen, usw.

Leben darstellte, und zwar dessen Aufenthalt in Königsberg. Wiewohl dieser Studie ernstliche Fehler anhaften, hat sie das Verdienst, einen sehr wichtigen Fundort von Dokumenten über Coclico angezeigt zu haben. Voigt stützte sich nämlich auf authentisches Material aus dem Königsberger Staatsarchiv. „Wir haben — so sagt er am Anfang seiner Studie — ein Fascikel Briefe vor uns, die meist an den Herzog Albrecht gerichtet sind, oder von diesem ausgehen“ [98: 209]. Leider hat er es unterlassen, auch nur die geringste nähere Andeutung über diese Briefe zu geben, ebensowenig schien er es für nötig zu erachten, Belege oder Daten daraus anzuführen. Dadurch ist jegliche direkte Kontrolle über die Richtigkeit und Zuverlässigkeit seiner Mitteilungen unmöglich. Coclicos Brief aus Frankfurt a.O. [D 6: 376 ff.] entnahm er die bekannte, aber — wie sich später zeigen wird — unhaltbare Erzählung, daß „Adrian Cölico [Coclico ist natürlich eine Verlesung von Coclico], auch Coclico genannt“ [98: 217], Bischof und päpstlicher Sänger in Rom gewesen sein sollte. Über Coclicos Mitteilung, daß Ketzerei der Grund seiner Vertreibung aus Rom gewesen wäre, bemerkt Voigt etwas mißtrauisch: „So gibt er selbst wenigstens den Grund an.“ Voigts Zweifel in diesem Punkte geht nicht, wie man vielleicht zu denken geneigt wäre, aus wissenschaftlicher Vorsicht hervor. Nein, er nimmt — und wie er dazu kam, werden wir später sehen — einen anderen Grund an für Coclicos Vertreibung aus Rom. Welcher Grund das war, zeigt sich bald: „Seitdem erscheint er als ein talentvoller, aber durchaus liederlicher und lasterhafter Vagabunde.“ Diese unbewiesene Beschuldigung, kombiniert mit der Erzählung über Rom, ist nachher fleißig nachgeschrieben worden. Man kann sie verfolgen bis in die letzten Ausgaben von Grove [1927] und Riemann [1929]; auch bei Müller-Blattau [1931] heißt Coclico noch „ein unruhiger Schwarmgeist und liederlicher Mensch“ [65: 32], ja selbst Maria Federmann [1932] wiederholt noch, über Kade und Riemann, Voigts Beschuldigung [23: 25]. Nicht nur über Coclicos sittliches Benehmen, auch über seine religiösen Ideen bricht Voigt den Stab. Das Merkwürdige dabei ist aber, daß er diese Ideen, wie wir sehen werden, nicht einmal kannte! Als Quelle kann ihm hierbei nur Coclicos Brief vom 25.11.47 [D 8: 381 ff.] gedient haben. Aus diesem Brief geht nur hervor, daß Coclico entweder gewisse Äußerungen auf religiösem Gebiet widerrufen, oder Preußen verlassen mußte, nicht aber was er behauptet hatte. In demselben Brief teilt er auch mit, daß man ihn in Italien, Frankreich und Spanien nie wegen derartiger Sachen belästigt hätte, weil man ihn dort für einen *musicus fantasticus* gehalten, der — es ist ein wenig peinlich, aber Not kennt kein Gebot — nicht einmal wüßte was er sagte. Man höre nun Voigt: „Er durchstreifte einen Teil von Frankreich und Spanien und predigte in vielen Städten allerlei wüstes[?], wohl auch ketzerisches Zeug, wie er schon zu Rom getan.“ Obschon Voigt, wie wir soeben gesehen haben, bezweifelte, ob Ketzerei die Ursache von Coclicos Unglück gewesen war, und er lieber dessen Liederlichkeit dafür verantwortlich machte, sehen wir Coclico hier schließlich doch

als Ketzer — einen liederlichen Ketzer also — in Konflikt mit der römischen Kirche. In Königsberg geriet er nun aber nicht in Konflikt mit der römischen, sondern gerade im Gegenteil mit der lutherischen Kirche. Und was sagt nun Voigt? „Zuerst nahm er sich heraus, wieder[?] seine wirren Lehren[?] in Kirchenpredigten hören zu lassen . . . Das wurde aber vom protestantischen Fürsten strenger genommen als in den katholischen Ländern. Herzog Albrecht verlangte öffentlichen Widerruf“ [98: 218]. Wenn man dies liest, fragt man sich erstaunt, was für „wirre Lehren“ es doch wohl gewesen sein können, womit Coclico sich die Ungnade sowohl der lutherischen als der römischen Kirche zuzog! Eine Antwort auf diese Frage gibt Voigt leider nicht.

Es ist hier nicht am Platz, die Art der Schwierigkeiten, in welche Coclico in Königsberg durch seinen Lebenswandel und seine religiösen Anschauungen geriet, zu untersuchen. Wohl sei schon jetzt der Untersuchung dieser Punkte die Bemerkung vorausgeschickt, daß Voigts Urteil, und zum Teil auch seine Darstellung der Tatsachen, durch dieselbe nicht bestätigt werden. Was uns aber in diesem Moment interessiert, ist die Frage wie Voigt, im Besitz einer so mangelhaften Kenntnis der Tatsachen — das Archivmaterial ist nicht lückenlos — zu einem so positiv-ungünstigen Urteil über Coclico kommen konnte. Dieses Urteil gründet sich nicht in erster Linie auf die Tatsachen: dafür hat es einen zu affektiven Charakter. Es beruht im Gegenteil vielmehr auf einem Vorurteil, oder besser gesagt, einer sehr starken Antipathie gegen die Italiener im allgemeinen, verbunden mit dem sonderbaren Gedanken, daß Coclico ein Italiener gewesen sei. Durch diese affektbeladene Vorstellung über Coclico war Voigt außerstande, die unvollständigen Tatsachen objektiv zu beurteilen. Sie dienten ihm im Gegenteil nur dazu, seine vorgefaßte Meinung nachträglich zu „dokumentieren“. Den Ton von Voreingenommenheit hören wir schon, wenn er nach der Mitteilung von Coclicos Dienstantritt bei Herzog Albrecht fortfährt: „Aber das lockere Leben des Italieners[!] bereitete ihm fortwährende Unannehmlichkeiten.“ Die Voreingenommenheit wächst aber zu Verachtung, wenn er über die Unterschrift „Musikus und gefangener Vogel“¹, welche der geängstigte Coclico unter seine Bittschrift vom 25.11.47 stellte, die gehässige Bemerkung macht: „Wunderliche Mischung wälschen² Dünkels mit wälscher Kriecherei.“ Diese Bemerkung ist außerdem gar nicht am Platz, denn die inkriminierte Unterschrift ist weiter nichts als eine der vielen Reminiszenzen von Bibelstellen³, welche wir besonders in dieser Bittschrift häufig antreffen. Die Kehrseite von Voigts Italiener-„Komplex“ — kein Schatten ohne Licht — ist seine begeisterte Verherrlichung der Rechtschaffenheit und wahren Frömmigkeit der deutschen Musiker: „Sein [Coclicos] Leben ist ein widriges Gegen-

¹ *Musicus ut avis captus* [D 8: 384]. Vgl. in diesem Zusammenhang Kades nicht unerwähnten Irrtum, worauf Maria Federmann hinweist [23: 28].

² wälsch = italienisch.

³ *Lament. Jerem. 3, 52* [D 8: 384, Anm. 5].

bild zu dem ehrenhaften und religiösen Wandel der meisten deutschen Musiker die wir genannt."

Zur Unterstützung seiner typisch-romantischen und chauvinistischen Auffassung, und vollkommen im Einklang mit dem Geist der Zeitschrift *Germania*, worin er seine Studie veröffentlichte, zitiert er mit Wohlgefallen eine Äußerung des Wittenberger Universitätsprofessors Vitus Ortel Winsheim¹, der ein Freund Melanchthons, und dessen Sohn ein Schüler Coclicos in Wittenberg war [D 1: 368]. „Veit Ortel", sagt Voigt, „beklagt sich in einer seiner lateinischen Reden: Die Musik der Deutschen, wie die eines Josquin[!], Senfl[!], Isaac[!], usw. übertrifft die Musik der anderen Nationen sowohl in Hinsicht der Künstlichkeit, wie des Liebreizes und der Würde. Aber heutzutage werden mit der Musik und mit der Kleidung auch die Gemüter der Menschen umgewandelt. Die durchaus leichtfertige Musik der Franzosen und Italiener zeugt von einem ebenso leichtfertigen Sinne" [98: 212]².

Es bleibt unzweifelhaft Voigts Verdienst, Coclicos erster Biograph gewesen zu sein, und eine wichtige Materialquelle angebohrt zu haben. Dennoch paßt auf seine Studie über Coclico genau dasselbe Urteil, das in der *Allgemeinen deutschen Biographie* [i. v. Voigt, Johannes] über seine neunbändige *Geschichte Preussens* zitiert wird: „Seine Kritik war unzureichend, das von ihm benutzte Material unvollständig und lückenhaft, seine Auffassung endlich eine einseitig beschränkte."

Pasqué [1861]. Die nächste biographische Studie, mit der wir uns ausführlicher beschäftigen müssen, ist die im Vorhergehenden schon einige Male erwähnte Abhandlung [68: 17 ff.] des um 1861 in Weimar weilenden Opernsängers und -Regisseurs Ernst Pasqué. Es wird wohl nicht allgemein bekannt sein, daß diese Abhandlung von der niederländischen *Maatschappij tot bevordering der Toonkunst* in ihrer 31. *Algemeene Vergadering* am 23.10.1860 mit einer Prämie von 25 Gulden preisgekrönt worden ist [68: 22]³. Die Gesellschaft hatte nämlich im Jahre 1859 aufgefordert zur Einsendung von *Historische schetsen van de Nederlandsche muzikale kunst in de 16e eeuw*, und für preisgekrönte Abhandlungen Prämien von 25 bis 200 Gulden ausgesetzt. Es ist erwähnenswert, daß in derselben Versammlung, in der Pasqués Einsendung mit 25

¹ Vgl. unten S. 39 f.

² Dieselbe Stelle — aber in einer dem Wortlaut nach von der Voigtschen abweichenden Übersetzung — auch schon bei Forkel [27: 550], der es nicht unterlassen kann darauf hinzuweisen, daß Winsheim Josquin „offenbar unter die deutschen Komponisten rechnete". Forkel gibt auch den lateinischen Originaltext von Winsheims Äußerung: *Germanorum musica, utpote Josquini, Senfelii, Isaaci, etc. vincit reliquarum nationum musicam et arte et suavitate et gravitate. Verum hodie cum musica et vestitu etiam mutantur animi hominum. Gallorum et Itolorum musica levissimae mentis indicium est.* Leider gibt Forkel nicht an, wo die Rede Winsheims zu finden ist.

³ Vgl. die niederländische Zeitschrift *Caecilia* XVII, Nov. 1860, S. 196 f.

Gulden, der niedrigsten Prämie also, preisgekrönt wurde, Kade für seine Studie über Mattheus le Maistre mit 150 Gulden ausgezeichnet wurde! ¹. Ein Teil von Pasqués Studie, und zwar derjenige, der über Coclicos mißlungene Versuche zur Erwerbung einer Musikprofessur an der Universität Wittenberg handelt [68: 19 f.], ist selbständige, auf Dokumente aus dem Staatsarchiv Weimar fußende, und mit einigen gut gewählten Zitaten daraus illustrierte Arbeit. Es ist sein bleibendes Verdienst, diese Dokumente ans Licht gezogen und als erster verwendet zu haben, wenn er auch versäumt hat, Fundort und Signatur derselben anzugeben [68: 17].

Daß er im Zusammenhang mit Coclicos Versuchen einen Brief Luthers aus dem Jahre 1541 ² veröffentlichte, muß auch anerkennend erwähnt werden. Offenbar fand er aber selber diese Resultate seiner Untersuchung ein wenig zu gering, oder empfand er ein zu starkes Bedürfnis nach einer vollständigen und abgerundeten Lebensgeschichte Coclicos. Jedenfalls unternahm er es, trotz des mangelhaften Archivmaterials, eine solche zu schreiben. Er fängt also an mit Coclicos Geburt, „seinem Bilde nach im Jahre 1500 im Hennegau, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach in dem Orte Condé, wo Josquin des Prés, der

¹ Die diesbezügliche Stelle aus dem *Album* [1861] der *Maatschappij* ist bemerkenswert; sie lautet: „In dit jaar zijn niet minder dan elf prijsantwoorden ingezonden. Omtrent vele luidt de beoordeeling, weldra aan Uwe eindbeslissing te onderwerpen, gunstig, of tenminste bevredigend. Bijzonder opmerkelijk daarbij is de archaeologische beweging, welke wij in Duitschland hebben opgewekt, eensdeels door onze uitgave der *Nederlandsche Kunstwerken uit de XVIde Eeuw*, anderdeels door onze Prijsvraag tot het verkrijgen van Historische Schetsen uit die Eeuw, als *bouwstoffen* tot eene *Nederlandsche Kunstgeschiedenis*. Drie antwoorden zijn uit het buitenland ingezonden. Eén over Matthaëus Le Maistre . . . , één over Adriaan Petit, „ein verschollener niederländischer Meister“, wiens hoogst merkwürdige levensloop zijn merkwaardig talent nog helderder doet uitkomen; één eindelijk over de rythmiek en tonaliteit der Oud-Nederlandsche Volkswijze „het daghet in den Oosten!“ Hebben ook die Prijsantwoorden ongelijke waarde, zij leveren toch allen het bewijs, dat *onze* Maatschappij heeft aangespoord tot het steken van de eerste spade in een nog bijna onontgonnen akker, die weldra in Duitschland (mogt het ook worden ten onzent) met arbeiders zal overdekt zijn, en die der Nederlandsche Natie naast veel goud en zilver wat nog in dien grond begraven ligt, langzamerhand eene Geschiedenis harer voorvaderlijke Toonkunst zal schenken, overeenkomstig de onvergankelijke waardij dier aan 't licht gebragte rijkdommen.“ Das *Album* des nächsten Jahres [1862] erwähnt, daß die Beurteilung der „wel vlugtige, maar geestige schets van 't zonderbaar leven“ Coclicos und der anderen Einsendungen stattgefunden hat durch die drei „Duitsche Kunstgeleerden“ Breidenstein [Bonn], Commer [Berlin] und Krüger [Göttingen]. Die Mitteilung, Pasqué habe ein Faksimile geschickt, „van een Brief van Luther, door dezen ten gunste van Adrian Petit, aan den Keurvorst Johann Frederik den Grootmoedige geschreven“, beruht auf einem Irrtum: ein solcher Brief wird weder in Pasqués Studie erwähnt, noch ist er im Staatsarchiv Weimar vorhanden [vgl. ferner unten S. 41 und S. 147, Anm. 1].

² Dieser Brief bezieht sich auch auf eine Musikprofessur, und wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit von neuem abgedruckt [vgl. unten S. 157].

große Meister des Kontrapunktes und das Haupt der damaligen niederländischen Schule, eine Pfründe besaß" [68: 18]. Der Schluß seiner Erzählung lautet: „... wir finden den Meister in Nürnberg, und zwar als Musik- und Singelehrer der dortigen Jugend, in festen, ruhigen und gewiß[!] auch in glücklichen Verhältnissen. In Nürnberg ... verlebte der vielgeprüfte Meister in steter Tätigkeit den Abend seines Lebens und gewiß[!] froh im Kreise seiner Familie und gleichgesinnter künstlerischer Freunde. Wenn auch alle weiteren Nachrichten über sein Leben und Ende fehlen, so ist doch wohl vorauszusetzen und als gewiß[!] anzunehmen, daß er ... jene gastfreundliche und so künstlerisch gesinnte Stadt nicht mehr verlassen und seine letzte Ruhestätte ... daselbst gefunden" [68: 20]. Schon aus diesen Zitaten geht hervor, daß Pasqué die wenigen Daten, welche das Titelblatt, das Bildnis und die Vorrede des *Compendium* enthalten, unbekümmert mit seiner eigenen Phantasie ergänzt hat. Die ausführliche Erzählung über Coclicos Aufenthalt und Gefangenschaft in Rom, welche nahezu alle späteren Biographen ihm nachschrieben, hat er vollkommen kritiklos Coclicos Wittenberger Brief an den Kurfürsten Johann Friedrich entnommen [D 3: 371 f.]¹. Dabei hat er aber versäumt, die betreffenden Stellen aus Coclicos Brief im Wortlaut anzuführen, und — was schlimmer ist — allerhand Sachen in seine Erzählung hineingemischt, die er anderswo gelesen hatte, ohne daß der Leser entscheiden kann, was von Coclico, und was von Pasqué selbst herrührt. So liest man beispielsweise, daß Coclico sich in der Kapelle des Papstes Paulus III. „mit Glück neben seinem hochberühmten Landsmanne[!] Goudimel und dem großen Kontrapunktisten und Sänger Costanzo Festa behauptete und hervortat" [68: 18], während in Coclicos Brief weder der Papst Paulus III., noch die beiden von Pasqué angeführten Musiker erwähnt werden. Was Goudimel betrifft, hätte man schon von vornherein nicht anders erwarten können, seitdem Michel Brenet bekanntlich in einer Studie über diesen Komponisten [1908] nachgewiesen hat, daß er nie in Rom gewesen ist².

Voigts Studie und dessen ungünstiges Urteil über Coclico waren Pasqué unbekannt. Dadurch ist seine Darstellung von Coclicos Persönlichkeit ebenso fragmentarisch und einseitig ausgefallen wie die Voigtsche. Während aber im Bild des letzteren das Schattenwerk zu schwer ist und ganz überwiegt, fehlt es im Pasquéschen allzusehr. Auf die von Pasqué aus älteren Werken übernommenen Irrtümer über Coclico wurde schon früher hingewiesen; hier genügt es also, daran zu erinnern. Die ausführliche Besprechung seiner und der Voigtschen Studie findet ihren Grund nicht nur in der Wichtigkeit der von ihnen ans Licht gezogenen Dokumente, sondern auch in dem Umstand, daß ihren Arbeiten auch in Schriften aus letzterer Zeit noch immer eine Autorität beigemessen wird, die sie nicht verdienen.

¹ Die Gründe, worauf diese immer wieder auftauchende Geschichte als unglaubwürdig verworfen werden muß, werden weiter unten [S. 34 f.] entwickelt.

² Vgl. MICHEL BRENET, *Palestrina*, 5e éd. Paris, 1919, S. 40.

Kade [1861]. Ein paar Monate nach dem Erscheinen von Pasqués Studie in der *Niederrheinischen Musikzeitung* veröffentlichte O. Kade [1861] in derselben Zeitschrift einen *Nachtrag* [43: 81 ff.]. Hierin ergänzte er Pasqué mit nicht ganz genauen Zitaten aus Voigt, denen er das schon bei Von Winterfeld vorkommende Zitat aus Coclicos *Compendium* folgen läßt [vgl. oben S. 9 Anm. 1], das er aber irrtümlicherweise Voigt zuschrieb [43: 82]. Auch machte er, wie schon früher bemerkt, als erster auf die *Musica Reservata* aufmerksam, ohne zu wissen, daß diese mit den *Consolationes ex psalmis Davidicis* identisch war.

Pasqué [1897]. In seinen alten Tagen hat Pasqué seine Studie über Coclico noch einmal aufgewärmt, und sie in der *Weimarischen Zeitung* [69: Nr 268 und 273]¹ aufs neue publiziert, ergänzt mit Kades *Nachtrag* aus dem Jahre 1861, und mit einigen eigenen Hypothesen. Er erkennt bescheiden an, daß er nicht imstande sei, seine frühere Studie, damals „wohl über Gebühr mit einem Preise geehrt“, mit neuen Funden zu bereichern. Wohl stellt er Betrachtungen an über die möglichen Ursachen von Coclicos moralischem Niedergang, seit er von Wittenberg nach Königsberg übergesiedelt war. Er akzeptiert also Voigts Urteil über Coclico in Königsberg, behauptet aber seine Meinung, daß dieser in Wittenberg noch ein rechtschaffener Mensch gewesen wäre. „Wäre Petit schon in Wittenberg ein solcher herabgekommener Mensch gewesen, die dortigen Professoren, Rektor, Magister und Doktoren der Universität, sowie sämtliche Schüler, würden nicht für den Meister und sein Bleiben suppliziert haben; Melancthon, den Petit „Freund“ nennen durfte, hätte sich nicht als solcher gezeigt und sich bei Herzog Albrecht für den Meister verwendet.“

Diesen Bemerkungen kann man vollkommen beipflichten, nicht aber der Fortsetzung seiner Betrachtungen, wobei er stillschweigend die Richtigkeit von Voigts Mitteilungen und Schlüssen voraussetzt. „Das „wüste Treiben“ muß er im Grunde erst am preußischen Hofe in Königsberg begonnen haben. Der Umgang mit dem dortigen Adel, bekannt durch seine rohen Sitten, seine barbarischen Schwelgereien und Saufgelage² gab dem Musiker hierzu wohl die beste Anleitung[!]“. Und er hält es sogar für möglich, daß Coclico sich mit dem Adel gegen Herzog Albrecht verschworen hätte, und deswegen des Landes verwiesen wäre! Zum Schluß wiederholt Pasqué die in seiner früheren Studie über Coclicos Werke vorkommenden Irrtümer, und auch die Behauptung, daß die

¹ Das bei Riemann [*Lexikon*, 11. Auflage, 1929] für Pasqué angegebene Sterbedatum 20.3.1892 ist also unrichtig.

² Daß man aber damals auch an anderen Orten und in anderen Kreisen Deutschlands dem Trunk nicht ganz abgeneigt war, beweist eine von Luther in einem Brief vom 2.7.40 [108, XIII: 107] an seine Käthe verwendete derbe Redensart: ... *ich fresse wie ein Beheme und saufe wie ein Deudscher, das sey gott gedanckt, Amen* [vgl. hierzu aber seinen Brief vom 16.7.40 an Käthe].

ser um 1552 in Nürnberg gestorben sein sollte. Von Kades ausführlicher Studie über Coclico, im selben Jahre 1897 wie sein eigener Artikel erschienen, hat Pasqué offenbar keine Kenntnis gehabt. Auf diese Studie werden wir noch zurückkommen.

Fétis [1861, 1864] ¹. In der zweiten Auflage von Fétis' *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* kommen zwei Artikel über Coclico vor. In *Tome II* findet man i. v. *Coclius* [so auch bei Gerber; vgl. oben S. 6] einen Artikel, der sich hauptsächlich auf Gerber stützt, und in welchem Fétis mitteilt, daß „Gerber, Lichtental, Choron et Fayolle [vgl. oben S. 9] appellent l'auteur [du *Compendium Musices*] *Coclicus*“, und daß dieser in Nürnberg lebte. Wiewohl Fétis auch den vollständigen Titel des *Compendium Musices* mitteilt, welcher den Namen *Coclico* enthält, hat er offenbar am Namen *Coclius* keinen Anstoß genommen. *Tome VII* seines Lexikons verzeichnet Coclico unter dem Namen *Petit (Adrien), surnommé Coclicus*, und hier teilt Fétis mit, daß Coclico in Deutschland[!] geboren wurde, eine Zeitlang in Frankreich und Italien lebte, und endlich in sein Vaterland [= Deutschland] zurückkehrte, wo er dann mutmaßlich seine Laufbahn beendete. Während im ersten Artikel die *Musica Reservata* ungenannt bleibt, wird sie im zweiten erwähnt; Fétis behauptet hier sogar, daß Coclico bekannt ist „comme compositeur par des motets répandus dans les divers recueils d'Adrien Leroy et de Ballard“. Die Verweisungen nach Lipenius und Possevino wurden schon oben [S. 4 Anm. 2] besprochen. Die beiden Artikel stehen also beziehungslos neben einander, was noch dadurch hervortritt, daß Coclicos Lehrer im ersten Artikel Josquin *Desprez* heißt, im zweiten Josquin *Deprès*.

Boers [1871] und **Land** [1881]. Im Jahrbuch *Bouwsteenen der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis* [13, I: 22] berichtete Boers, daß sich nach einer Mitteilung des Dr. J. G. Burman Becker in Kopenhagen, im Jahre 1559 in der Hofkapelle des Königs Friedrichs II. von Dänemark ein Sänger namens *Adriaan Kückelico* befunden habe. Boers sprach nun die Vermutung aus, daß der eigentliche Name des Betreffenden wohl *De Haan* gewesen sein werde; er identifizierte ihn aber nicht mit Coclico.

Das tat später, sei es auch zögernd, Prof. J. P. N. Land im dritten Band der *Bouwsteenen* [13, III: 60]; hier schrieb er, Bezug nehmend auf Boers' Nachricht:

De naam *Kückelico* herinnert aan *Adriaan Petit-Coclicus* (niet: *Coclius*, zooals het Lexicon van Viotta heeft), den leerling van Josquin, die in 1552 een theoretisch werk te Neurenberg uitgaf. Het kan dezelfde persoon of een neef(?) geweest zijn. Den naam zou ik niet met *De Haan*, maar met het fransche *coquelicot* (klaproos) in verband willen brengen. Komt de naam *Coclicus* ergens aldus in den nominativus voor? Of alleen in den ablativus: *ab A. Petit Coclico*?

¹ Die 1. Auflage des bekannten Lexikons erschien 1837–44.

Land ist der erste gewesen, der die Richtigkeit des seit König [1678; vgl. oben S. 3] mir nichts dir nichts verwendeten Namens *Coclicus* angezweifelt hat. Seine vorsichtige, aber zutreffende Konjektur blieb jedoch bisher unbeachtet.

Fürstenau [1875] veröffentlichte, in deutscher Übersetzung, zwei Briefe Coclicos an Herzog Albrecht, und zwar diejenigen vom 24.9.46 aus Frankfurt a.O. und vom 16.1.52 aus Nürnberg [29: 166 ff.]. Die Übersetzung ist nicht ganz einwandfrei, und den Schlußpassus des zweiten Briefes hat Fürstenau offenbar nicht verstanden, denn er übersetzt beispielsweise das Wort *Musica*, womit hier *Musiklehrbuch* [= *Compendium*] gemeint ist, mit *Musik*. Auch meint er, indem er auf die Studien von Voigt, Pasqué und Kade hinweist: „Aus dem Inhalte dieser drei Monographien kann man recht wohl ein ziemlich klares Bild von dem äußeren Lebensgang des niederländischen Musikers Adrian Petit gewinnen“ [29: 166]. Sein Schlußurteil lautet: „Petit scheint ein unruhiger, sinnlicher und phantastischer Mensch, aber nicht ohne künstlerische Befähigung und Bedeutung gewesen zu sein. Woher sonst das Interesse, das er unter andern in Rom, Wittenberg, Frankfurt und Königsberg bei so vielen Männern von Bedeutung zu erwecken wußte“ [29: 167]? Diese Frage kann man — Rom ausgenommen — nur bejahen.

Van der Straeten [1882] lehnt sich in seinem Artikel über Coclico [90: 393 ff.], worin er auch dessen Bildnis aufnahm [90: 405], an Pasqués Studie an, die er zum Teil, an der Hand eigener Untersuchungen, kritisiert, besonders was Coclicos Aufenthalt in Rom betrifft. So teilt er mit, daß Coclicos Name nicht im *Liber Punctorum* der päpstlichen Sängerkapelle zu finden ist; er fügt aber hinzu, daß diese Lücke „pourrait avoir une cause qui nous échappe“ [90: 398]. Coclico kommt aber, so fährt Van der Straeten fort, ebensowenig in der im *Liber Punctorum* befindlichen Sängerverzeichnis vom Jahre 1535 vor [90: 399; vgl. unten S. 35]; diese Liste hat er auch abgedruckt [90: 422]. Als eine mögliche Ursache für das Fehlen von Coclicos Namen im *Liber Punctorum* nennt er dessen Ketzerei. „Qui sait si les lacunes signalées dans le *Liber Punctorum* ne provient[sic] point de la haine vouée, par les prêtres du Vatican, au terrible collègue qu'ils reçurent parmi les leurs“ [90: 403]. Auch berechnet er, daß Coclico in Rom innerhalb eines Jahres zu seiner hohen Stellung gekommen sein müßte, und stellt fest, wie befremdend es anmutet, daß er in so kurzer Zeit solche großen Reichtümer angesammelt haben sollte. Dennoch kann er sich nicht dazu entschließen, die ganze Geschichte als unglaubwürdig zu verwerfen. Selbst hat er, wie er mitteilt, in Lodi [vgl. unten S. 35 und D 3: 372] und Rom noch gesucht nach Kompositionen Coclicos, jedoch ohne Erfolg. Dies erklärt er sich damit, daß Coclicos Feinde seine Kompositionen wohl werden vernichtet haben!

Über Coclicos Bildnis macht er noch eine hübsche Bemerkung: „Est-ce intentionnellement que le graveur a placé son héros au milieu des champs sur un tertre parsemé d’herbes sauvages et de cailloux? L’humeur indépendant et impétueux du maître réclamait, en tout cas, autre chose qu’un cabinet de travail retiré et silencieux” [90: 405]. Schließlich übernimmt er Boers’ Mitteilung über *Kückelico* aus den *Bowwsteenen* [vgl. oben S. 17], und ebenso wie Land — dessen Artikel er aber offenbar nicht kennengelernt hat — spricht er den Gedanken aus, daß *Kückelico* wohl identisch sein könnte mit *Coclico*, und zwar, weil auch dieser sich gerade im Singen ausgezeichnet hatte [90: 402].

Ravn [1886]. Seitdem Land und Van der Straeten auf die Möglichkeit hingewiesen hatten, daß *Coclico* und der Kopenhagener Sänger *Kückelico* ein und dieselbe Person gewesen sein könnten, wurde auch die letzte Etappe von Coclicos Leben, sein Aufenthalt in Dänemark, der Biographie einverleibt. Zuerst geschah dies, wie begreiflich, von dänischer Seite, und zwar von dem Musikschriftsteller Ravn [1886], der — man verzeihe diese scheinbar überflüssige Mitteilung — Vizepolizeidirektor in Kopenhagen war! Aber ist es nicht auch bezeichnend für die Persönlichkeit Coclicos, daß sie nacheinander das Interesse so verschiedenartiger Leute, wie eines Professors der Geschichte, eines Opersängers und eines Vizepolizeidirektors zu regen wußte?

Ravn teilt in der Einleitung zu einem Artikel über Konzerte und Musikgesellschaften in älterer Zeit etwas mit über die Kapelle der Könige Christian III. und Friedrich II. [76: 6 ff.], so u.a. auch, daß Coclico vom Jahre 1556 bis 1563 dieser Kapelle angehörte [76: 7 f.]. Was er weiter über Coclicos früheres Leben mitteilt, hatte er offenbar den uns schon bekannten biographischen Studien entnommen, und besonders Voigts Urteil über Coclico war ihm beigeblieben. Coclico wäre zwar talentvoll, „men tillige en fantastisk og sanselig Natur, en Slave af sine Lyster, navnlig ogsaa overfor Kvinderne” [76: 8] ¹.

Dies wäre denn auch der Grund, so meint Ravn, daß der dänische König in Coclicos Bestallung [D 23: 408 ff.] den Passus aufnehmen ließ, daß er sich „til et aerligt og kristeligt Levnet” [76: 8; vgl. D 23: 409] ² verpflichten mußte. Daß dieser Passus noch eine andere Erklärung zuläßt, werden wir später sehen [vgl. unten S. 334 f.]. Am Schluß bringt Ravn noch die wichtige Mitteilung [76: 8], daß sich in den *Kapellets Böger* [= Kantoreibücher] drei Kompositionen Coclicos befinden: das zweiteilige [und fünfstimmige] *Venite exultemus Domino*, das [ebenfalls fünfstimmige] *Nulla quidem virtus*, und das achtstimmige *Si consurrexistis*.

Die dänische Sprache, worin Ravns Mitteilungen über Coclico gefaßt sind, wirkte hemmend auf ihre Verbreitung außerhalb Dänemarks: es sollte nahezu

¹ „aber zugleich eine fantastische und sinnliche Natur, ein Sklave seiner Lüste, namentlich Frauen gegenüber”.

² „zu einem ehrlichen und christlichen Leben”.

zwanzig Jahre dauern, ehe sie in Deutschland — und auch da noch nicht allgemein — bekannt wurden. Inzwischen hatte man in Deutschland ein paar neue Bausteine zu Coclicos Biographie herangetragen, und Bekanntes zusammengefaßt.

Wehrmann [1893], ein Historiker, fand im Stettiner Staatsarchiv einen Brief von Coclico — es ist bisher sein einziger Brief in deutscher Sprache — und veröffentlichte denselben in einer pommerschen Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde [vgl. D 7: 379] unter dem Titel: *Bitte eines Musikus aus Flandern, am Stettiner Pädagogium Musik lehren zu dürfen (1547)*. In der Unterzeichnung las er — er war kein Musikhistoriker — *Eeclico* anstatt *Coclico*. Dies scheint den Gedanken an Eecloo, einen Ort in Flandern, nahegelegt zu haben. Auf dem Original des Briefes steht nämlich am Schluß folgende Notiz: „Eeclo im sog. *Freien* in Flandern, nordwestlich von Gent, einem Landstrich der noch heut wegen der musikalischen Begabung der Bewohner bekannt ist. (Nachr. des Prof. Wenzelburger in Amsterdam)“. Rudolf Schwartz [1894] übernahm den Brief — worin er die falsche Lesart *Eeclico* verbesserte — in die *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* [VfM X, 1894: 471] unter dem Titel: *Ein neuer Brief des Adrianus Petit Coclicus*[!]. Ist es nicht seltsam, daß Schwartz, während er die Unterzeichnung des Briefes richtig wiedergab [*Adrianus petit Coclico Flandrus*], dennoch in der Überschrift *Coclico* änderte in *Coclicus*? Das Gesetz der Trägheit scheint nicht nur in der leblosen Natur zu wirken. Weder Wehrmann noch Schwartz haben mitgeteilt, an wen der Brief gerichtet war. Kade [1897] meinte, irrtümlicherweise, an Herzog Albrecht von Preußen [45: 7], und Maria Federmann [1932] ist ihm hierin gefolgt [23: 27]. Der Adressat war aber, wie sich später zeigen wird, Barnim XI., Herzog von Pommern-Stettin.

Kade [1897]. Wir kommen nun zu der ausführlichen Studie von Kade, der sich einerseits bemühte alles ihm über Coclico Bekannte zusammenzufassen, andererseits selber als Neues einen Brief Coclicos vom Jahre 1555, aus Wismar, veröffentlichte, und dadurch einen neuen Aufenthaltsort desselben bekannt machte [45: 1 ff.]. Er läßt dieser biographischen Studie eine Besprechung von Coclicos *Musica Reservata* folgen [45: 17 ff.], auf die wir in anderem Zusammenhang zurückkommen müssen. Seinen biographischen Versuch leitet er wie folgt ein: „Die Lebensschicksale des ebenso begabten als leichtfertigen Komponisten *Adrian Petit Coclicus* sind nun schon von so verschiedenen Seiten darzulegen versucht worden, und stehen an so versteckten oder vergessenen Stellen, daß es geboten erscheint, sie endlich zu einem erschöpfenden Gesamtbilde zu vereinigen“ [45: 1]. Er beschränkt sich nun aber darauf, Pasqué und Voigt kritiklos zu kompilieren, das heißt, er wiederholt getrost auch ihre Irrtümer. Außerdem ermöglichen der Stettiner und der Wismarer Brief [D7: 379 ff.

und D 22: 406 ff.] es ihm, noch einige neue Irrtümer hinzuzufügen. Was den Stettiner Brief betrifft, meint er nicht nur, daß dieser an „den Fürsten von Preußen“ gerichtet war, sondern auch, daß Coclico in Stettin ankam, nachdem er Königsberg verlassen hatte, anstatt umgekehrt [45: 7]. Kades Wiedergabe des Wismarer Briefes leidet unter einer zu großen Zahl sinnentstellender Lesefehler und falsch gelöster, oder unverstandener Abkürzungen. Außerdem hat auch er, wie kaum anders zu erwarten, die Unterzeichnung *Coclico* traditionsgetreu zu *Coclicus* gemacht, obschon Coclico unverkennbar deutlich *Adrianus Petit Coclico* geschrieben hat [vgl. D 22: 408]. Aus dem Inhalt des Briefes ergibt sich, daß Coclico im Jahre 1555 musikalische Dienste geleistet hat bei der Hochzeit des Herzogs Johann Albrecht I. von Mecklenburg [D 22: 405].

Kade meint aber irrtümlicherweise, dies wäre bei der Hochzeit von des Herzogs Bruder, dem Herzog Ulrich, im Jahre 1556 gewesen [45: 10]. Einige Zeit später gab er diese falsche Meinung sogar als Tatsache. Er behauptete nämlich in einem Artikel über die Organistenfamilie Mors im 16. Jahrhundert: „Mors, Jeronimus, führte die Unterhandlungen mit *Adrian Petit Coclicus*, der bei der Vermählung des Herzogs Ulrich von Mecklenburg, 16. Febr. 1556 die musikalische Feier zu leiten hatte, behufs einer Anstellung dieses Tonsetzers, die jedoch nicht zustande kam“ [MfM XXIX, 1897: 43]. Nachher [1901] aber bekannte er sich doch zu der richtigen Auffassung, daß „Adrianus Coclicus le Petit“ im Jahre 1555 Dienste geleistet hätte bei den Hochzeitsfeierlichkeiten des Herzogs Johann Albrecht I. von Mecklenburg [MfM XXXI, 1901: 2]. Coclicos Geschwätz, in dem Wismarer Brief, über die fantastischen Gehälter, die er vom Papst, vom französischen und vom englischen König bekommen haben sollte, womit er offenbar dem Herzog von Mecklenburg zu imponieren beabsichtigte, wurde von Kade vollkommen ernst genommen, wiewohl es vor der Kritik nicht standhalten kann. Über Coclicos Ende äußert Kade sich nicht. Er begnügt sich damit, festzustellen, „daß [Coclico] noch die Jahre 1555/56 freilich in großer Bedrängnis erlebt habe“ [45: 9]. Von Coclicos Aufenthalt in Dänemark meldet er nichts: Van der Straeten und Ravn haben also für ihn nicht geschrieben. Zusammenfassend muß man leider feststellen, daß das einzig Wertvolle an seiner biographischen Studie die Mitteilung des Wismarer Briefes ist.

De Ménil [1897]. Wie schon oben [S. 16] erwähnt, veröffentlichte auch Pasqué im Jahre 1897 einen Aufsatz über Coclico. Damit nicht genug: in demselben Jahre wurde auch in Frankreich seiner gedacht, und zwar in einer Studie von de Ménil über die Josquinschule [57: 115 ff.].

De Ménil erwähnt das *Compendium* und wundert sich darüber, daß „Adrien Petit“, dessen Name „semblerait indiquer une origine franco-belge, cependant a vécu à Nuremberg“. Mit *Coclius* oder *Coclicus* weiß er nichts anzufangen, daher wahrscheinlich seine Frage, ob dieser Name vielleicht vom griechischen *Kuklops* abgeleitet sein könnte! „Nous n'avons aucune autre notion sur ce

musicien", so schließt er, „qui fut plutôt un théoricien qu'un compositeur, te dont aucune oeuvre, motet, messe ou chanson, n'est parvenue jusqu'à nous." Die *Musica Reservata* war ihm folglich unbekannt. Die Hochkonjunktur in Coclicostudien aus dem Jahre 1897 stand nicht in einem befriedigenden Verhältnis zu deren Ergebnissen.

Eitner [1900] wiederholte in seinem *Quellenlexicon* [III, i.v. *Coclicus*] treulich das von anderen Überlieferte. Er läßt Coclico in Rom, Wittenberg, Frankfurt a.O., Königsberg, England und Nürnberg verweilen, und — in der Fußspur Pasqués — in dieser letzten Stadt sterben. Stettin und Schwerin werden nicht genannt, er hatte also Kades Studie vom Jahre 1897 nicht gelesen, sie wenigstens nicht benutzt. Ebenso wenig erwähnt er Dänemark, selbst streitet er Van der Straeten die Identität von *Kückelico* und *Coclico* ab mit der seltsamen Begründung, daß dieser „stets als Musiklehrer auftritt außer in Rom." Ravn hatte er also offenbar auch nicht gelesen. In seinen Literaturangaben — dies sei hier nur beiläufig bemerkt — ist er ebenfalls nicht ganz korrekt. Er behauptet nämlich, daß in Klebers *Tabulaturbuch*¹ unter *Adr. Petit* ein Lied *O Nachtgall*, in Orgeltabulatur, vorkommen soll. Nun klingt dies schon unwahrscheinlich, wenn man in Betracht zieht, daß dieses *Tabulaturbuch* aus den Jahren 1520–24 stammt, während Coclico 1500 geboren wurde. Eine Nachprüfung hat außerdem bestätigt, daß Eitner sich tatsächlich in seiner Angabe geirrt hat².

Ernst Praetorius [1905] war wohl der Erste, der Coclicos Aufenthalt in Dänemark in die deutsche Fachliteratur einschaltete. An der Hand von Ravn — dessen Studie er übrigens irrtümlicherweise in das Jahr 1856 [anstatt 1886] versetzte — konnte er Eitner gegenüberreten mit der Behauptung, daß Coclico „bestimmt am dänischen Hofe angestellt war" [71: 213]. Auch erwähnt er die drei Titel der von Ravn angeführten Kompositionen Coclicos aus den Kopenhagener Kantoreibüchern. Der eigentliche Anlaß zu seiner Notiz, und zugleich eine Bestätigung dafür, daß Coclico sich in Kopenhagen aufgehalten hatte, war ein Dokument, das er auf einer Archivreise durch Norddeutschland

¹ Vgl. JOH. WOLF, *Handbuch der Notationskunde II* [Leipzig, 1919], S. 24, und HANS JOACHIM MOSER, *Paul Hofhaimer* [Stuttgart und Berlin, 1929], S. 50.

² Prof. Schünemann, Direktor der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek Berlin, war nämlich so freundlich, Folgendes mitzuteilen: „Das Lied *O Nachtgall* befindet sich in Klebers Orgelbuch nicht in den Titelangaben der einzelnen Stücke, und der Name *Adr. Petit* kommt nicht in den Überschriften vor. Wohl aber befindet sich auf Blatt 113 folgende Überschrift: „Luscini 1516" und daneben: „M. Othmarus nahtgall 1516." Das Stück selbst heißt: *In pacientia vestra*." Ob vielleicht Eitner sich hier versehen haben mag? Wie dem auch sei, nach dem Mitgeteilten ist wohl nicht länger anzunehmen, daß seine Angabe richtig sein kann [vgl. auch 67: 97 Anm. 169].

im Wismarer Ratsarchiv fand, und das über die Erbschaft handelt, welche Coclicos Witwe Ilsebe nach ihrem Ableben in Kopenhagen, ihrer Schwester Anneke in Wismar hinterlassen hatte [vgl. D 22: 405 und D 25: 413].

Thrane [1908], der eine ausführliche Monographie über die Geschichte der dänischen Hofkapelle veröffentlicht hat, erwähnt darin auch Coclico [92: 2]. Sehr exakt ist er in seinen Mitteilungen nicht, wenigstens nicht insofern diese sich auf Coclicos Aufenthalt außerhalb Dänemarks beziehen. Nach der Episode in Rom, wobei Thrane — im Einverständnis mit Voigt — Coclicos dreijährige Kerkerhaft seinem unsittlichen Lebenswandel zuschreibt [„Fange i tre Aar for umoralsk Vandel“], läßt er ihn in Wittenberg unter Melanchthons Einfluß Protestant werden, dann aber wegen Bigamie aus Wittenberg vertreiben[!] und nach Königsberg ziehen, von wo sein Ruf nach Dänemark drang, wohin er selber schließlich folgte! Thrane weist darauf hin, daß Coclicos Kompositionen schon in den ältesten *Noteböger* [= Notenbücher] der dänischen Hofkapelle vorkommen, das heißt, lange bevor er selber in Kopenhagen angestellt wurde. Es handelt sich hier um die im Jahre 1541 angefangene handschriftliche Sammlung von Kompositionen für den Gebrauch der Kapelle [*Gly. kgl. Samling 1872*]. Die zweite erhaltene Sammlung [*Gly. kgl. Samling 1873*] wurde nämlich erst im Jahre 1556 angefangen, dem Jahre, in dem Coclico in Kopenhagen angestellt wurde. In einer Anmerkung [92: 404] widerlegt Thrane Eitners irriige Meinung über *Kückelico* — *Coclico*, indem er darauf hinweist, daß *Kückelico* nur eine bisweilen in den Rechnungsbüchern vorkommende Verdrehung [„Fordrejning“] von *Coclico* ist, und daß der Name an anderen Stellen vollkommen richtig wiedergegeben ist.

Clemens Meyer [1913], Schwerin, hat eine Monographie über die Schweriner Hofkapelle herausgegeben, worin auch Coclico erwähnt wird [58: 13], und zwar mit der Mitteilung, daß er 1555 für die Hochzeit des Herzogs Johann Albrecht Festgesänge komponiert und einstudiert hat. Der Umstand, daß der Verfasser ihn andeutet als den „ehemaligen römischen Prälaten und Convertiten *Adrianus Coclicus le petit* aus Rom“, läßt den Schluß zu, daß er seine Mitteilung über Coclico Kades Artikel [1901] über den mecklenburgischen Tonsetzer Abraham Praetorius entnommen hat [MfM XXXIII, 1901: 2], weil Coclico darin mit genau denselben Worten angeführt wird. Kades Studie aus dem Jahre 1897, und den darin veröffentlichten Wismarer Brief Coclicos, hat er offenbar nicht gekannt, jedenfalls nicht benutzt.

Huber [1918]. Wie langsam die Verbreitung von den in Dänemark gemachten Ergänzungen von Coclicos Biographie vor sich ging, zeigt die bekannte De Vento-Studie von Kurt Huber [1918]. In dieser Arbeit nimmt Coclico als Vertreter der *musica reservata* einen breiten Raum ein. Für Coclicos Biographie

stützt Huber sich aber nur auf Kade [1897], und er meint, daß Coclico „nach seiner Freilassung [in Rom] ein unstetes Wanderleben beginnt, das ihn erst nach Spanien, dann an den französischen Hof (1540), endlich nach Wittenberg führt, wo er wieder festen Wohnsitz aufschlägt, um dort[!] wie später an verschiedenen[!] Kapellen des protestantischen Norddeutschland sein Leben kümmerlich als *magister puerorum* durchzustricken“ [40: 90].

Hammerich [1921] berichtet in seiner *Dansk Musikhistorie* [37: 138 ff.] ausführlich über Coclico. Für Coclicos Aufenthalt außerhalb Dänemarks wiederholt er Bekanntes aus deutschen Quellen, allein schweigt er über Frankfurt a.O., Stettin und Wismar, und hie und da interpretiert er die Tatsachen auf seine eigene Weise. So meint er über den Namen Petit: „Sit Navn bar denne Musicus med Rette, thi smuk var han ikke at se til, lille var han, af Vaekst som en Dverg“¹; und über Coclicos Beinamen: „Og sit Tilnavn Coclicus (Hane) fortjente han, efteralt hvad man véd om ham, i fuldt Maal efter sit ret lebendige Forhold til det smukke Kön“ [37: 138]². Nachdem er dann Coclicos Übertritt zum Luthertum, und seine Anstellung in Königsberg erwähnt hat, fährt Hammerich fort: „Han førte dér et lystigst Leben ud fra den Del af den ny Laere, som aabenbart har interesseret ham ikke mindst, Wein, Weiber und Gesang“³. Über den Aufenthalt in Kopenhagen teilt er — wie Ravn — mit, daß Coclico von 1556–62 in den Rechnungsbüchern vorkommt; er zitiert die auch bei Ravn angeführte Klausel aus der Bestallung, nach welcher Coclico „skal leve aerligt og kristeligt“, teilt etwas mit über sein Gehalt, spricht die Vermutung aus, daß er in Kopenhagen um 1563 gestorben sein wird, und wiederholt Ravns Mitteilung über die drei in den ältesten *Nodeböger* vorkommenden Kompositionen Coclicos. Außerdem hat er seine Erzählung mit Coclicos Bildnis illustriert, und die Lösung des hierauf befindlichen Kanons mit aufgenommen.

Später [1925] hat er nahezu dasselbe über Coclico noch einmal publiziert, und zwar im *Gedenkboek-Scheurleer* in einem deutschen Aufsatz über niederländische Musiker in Dänemark [38: 137 ff.].

Kurt Rattay [1926] sowohl wie **Müller-Blattau** [1931] erwähnen bei ihrer Behandlung der Musikkultur Ost-Preußens Coclico nur flüchtig, und beide gehen in ihrem Urteil über ihn auf Voigt zurück. Rattay nennt ihn „eine weniger erfreuliche Errungenschaft“, was er verdeutlicht mit der Mitteilung, daß

¹ „Seinen Namen trug dieser Musiker mit Recht, denn schön zum Sehen war er nicht, klein war er, gewachsen wie ein Zwerg.“

² „Auch seinen Beinamen Coclicus (Hahn) verdiente er, nach alledem, was man von ihm weiß, vollkommen, wegen seines lebhaften Verhaltens dem schönen Geschlecht gegenüber.“

³ „Er führte dort ein lustiges Leben, nach dem Teil der neuen Lehre, der ihn augenscheinlich nicht am wenigsten interessierte: Wein, Weiber und Gesang.“

Coclico, „obschon ehemals päpstlicher Beichtvater, der Bigamie beschuldigt[!] das Land räumen mußte“ [74: 395]. Müller-Blattau, dessen auf Voigt fußendes Urteil über Coclico schon oben [S. 11] zitiert wurde, ergänzt seine Verurteilung des Menschen Coclico mit einer Anerkennung des Künstlers: „... nichtsdestoweniger ein tüchtiger Komponist“ [65: 31].

Maria Federmann [1932] gibt in ihrer Dissertation über die Geschichte der Königsberger Hofkapelle die rezenteste, die bisher umfassendste, und — wie sie zu glauben scheint — die definitive Biographie Coclicos. „Über Adrian Petit Coclicus[!] (italienisch[!] Coclico) ist so viel geschrieben worden, daß es in der Hauptsache hier nur darauf ankommt, einige Irrtümer richtigzustellen und vor allem sein Leben am Königsberger Hofe zu schildern. Die einzelnen Etappen seines Lebensganges bis zu seinem Eintreffen in Königsberg sind bekannt und sollen darum hier nur kurz gestreift werden“ [23: 25]. Ihre Coclicobiographie zerfällt somit in zwei Teile: einen referierenden Teil, wobei sie „einige Irrtümer richtig stellt“ oder neue Hypothesen aufstellt, und einen ursprünglichen Teil, worin sie an der Hand von Dokumenten aus dem Königsberger Staatsarchiv Coclicos Leben am Königsberger Hofe darstellt. Insofern sie referiert, ist Kade [1897] ihre Hauptquelle, wiewohl sie auch Pasqué und Voigt anführt.

Leider nimmt sie nun Kades Mitteilungen über den ersten Teil von Coclicos Lebenslauf, das heißt von seiner Geburt an [1500] bis zu seinem Eintreffen in Wittenberg [1545; nicht 1546, wie sie angibt], als sichergestellte Tatsachen auf Treu und Glauben hin, während wir — wie sich später zeigen wird — gerade über Coclicos Leben vor dem Jahre 1545 eigentlich nichts mit Sicherheit wissen. Daß der Name des angeblichen ehemaligen Bistums Coclicos, infolge eines schon von Pasqué gemachten Lesefehlers, über Kade auch von Maria Federmann als *Duiatum* anstatt *Ducatum* überliefert wird, ist hierbei Nebensache. Bei dieser unkritischen Haltung ist es begreiflich, daß für sie die zu beantwortende Frage nicht lautete, ob Coclico überhaupt in Rom gewesen, sondern höchstens, weshalb er dort nicht habe bleiben können. Hierbei verwirft sie Kades von Pasqué übernommene Meinung, daß reformatorische Neigungen dies verschuldet hätten, und schließt sich Riemanns Vermutung [das heißt, ohne daß sie dies zu bemerken scheint, Voigts Meinung] an, daß er „wegen anstößigen Lebenswandels“ aus Rom vertrieben worden wäre. So bleibt sie also, über Riemann, Voigt schatzpflichtig, trotz ihrer Versicherung, daß dieser „längst überholt“ ist [23: 8]. Diesen „anstößigen Lebenswandel“ Coclicos damit erhärten zu wollen, „daß er durch sein [späteres] Verhalten sich öfters unbeliebt machte und nirgends eine bleibende Statt fand“, ist auch nicht angängig; erstens, weil einzig und allein sein Weggehen aus Königsberg überhaupt mit seinem Lebenswandel nachweisbar zusammenhing, und zweitens weil sich, wie wir später sehen werden, bei genauerer Untersuchung ergibt, daß diese Königsberger Angelegenheit, nach Voigts Vorbild, immer viel schwärzer abgemalt

worden ist, als auf Grund der vorhandenen Dokumente erlaubt erscheint. Letzteres gibt sie übrigens sogar selbst zu: „Doch ist sein Vergehen anscheinend nicht so ungeheuerlich gewesen, wie man bisher angenommen hat“ [23: 28]. Auf die Unrichtigkeit der Behauptung, daß Coclicos Stettiner Brief vom 4.7.47 an Herzog Albrecht gerichtet sein sollte [23: 27], was Maria Federmann aus Kade [1897] übernommen hat, ist schon oben [S. 20] hingewiesen worden. Wiewohl sich für Coclicos Behauptung im Wismarer Brief, daß er in England gewesen wäre, kein einziger Beweis hat finden lassen, ja diese Episode sogar mit ziemlicher Sicherheit von ihm selbst erdichtet worden ist, nimmt Maria Federmann sie als Tatsache hin. „Daß er tatsächlich[!] in England gewesen ist, bezeugt ein von Kade gefundenes Schweriner Aktenstück — eine Eingabe Coclicos an den Herzog von Mecklenburg — in dem er berichtet, wieviel er an Sold vom englischen König bezogen habe“ [23: 31]. Daß dieser angebliche englische Aufenthalt jedenfalls nur sehr kurz gewesen sein könnte, kann ihr wohl schwerlich entgangen sein. Schreibt sie doch: „Das [sc. die Englandreise] geschah übrigens erst nach dem 1.1.51“ [23: 30]; und über Coclicos Eintreffen in Nürnberg lesen wir: „Das muß Ende des Jahres 1551 oder spätestens Anfang des Jahres 1552 gewesen sein“ [23: 31]. Über Coclicos Tätigkeit in Schwerin [bezw. Wismar] berichtet sie, daß er den Auftrag gehabt hätte, „die musikalische Ausgestaltung einer Hochzeitsfeierlichkeit zu leiten“, und fügt hinzu: „nach Kade die Hochzeit des Bruders von Herzog Ulrich[?] 1556“. Kade meinte hier aber Herzog Ulrich selber! Er schreibt nämlich: „Es können hier nur zwei Hochzeitsfeierlichkeiten in Betracht kommen. Die eine bei der Vermählung Herzogs Johann Albrechts I. . . . am 24.2.55, oder die andere bei der Hochzeit seines Bruders, des Herzogs Ulrich . . . , die . . . am 16.2.56 stattfand“ [45: 9]; und weiter: „Es empfiehlt sich . . . mehr an die zweite Hochzeit von 1556 zu denken, als an die erstere“ [45: 10]. Daß Kade später [1901] seine Meinung geändert hat [vgl. oben S. 21], ist Maria Federmann also unbekannt geblieben.

Ferner behauptet sie: „Offenbar ist er auch am [Schweriner] herzoglichen Hofe fest angestellt worden“ [23: 31]. Dies ist ein Irrtum: Kade schreibt nämlich — nachdem er mitgeteilt, daß der mecklenburgische Hof Coclico eine Stellung angeboten hatte — mit Recht: „Ob es zur Verwirklichung führte, geht aus dem Schreiben Coclicos nicht hervor“ [45: 10]. Maria Federmann fügt nun hinzu: „Nach Van der Straeten und Riemann ist er jedoch noch im Jahre 1556 in Kopenhagen nachweisbar, wo er eine Anstellung in der dänischen Hofkapelle gefunden hat. Näheres darüber berichtet Ernst Praetorius in SIMG VII, S. 213“ [23: 31 f.]. Van der Straeten aber hat Coclico in Kopenhagen erst im Jahre 1559 nachgewiesen, als er ihn mit Kückelico identifizieren zu können glaubte [vgl. oben S. 19], und Riemanns Mitteilung geht zurück auf Hammerich und Ravn, deren Arbeiten Maria Federmann aber nicht nennt. Ihre Versicherung schließlich, daß die Aufnahme Coclicos durch König Christian von Dänemark „sicher auf Fürbitte Herzog Albrechts von Preußen geschehen

wäre, der mit dem König verschwägert war" [23: 32], ist nur eine Vermutung, wofür jeder Beweis fehlt.

Wir kommen nun zu der von der Verfasserin selbständig behandelten Königsberger Episode. Leider kann man auch diesen Teil ihrer Coclicobiographie nicht als definitiv betrachten, einesteils weil sie ein paar wichtige Dokumente, die uns über bisher unbekannte Tatsachen berichten, nicht gekannt oder gefunden hat, andernteils dadurch, daß sie die vorhandenen Dokumente nicht ganz einwandfrei interpretiert oder genügend ausgenutzt hat. Nicht gekannt hat sie Coclicos zweiten Brief aus Nürnberg [D 20: 400 ff.], welcher nach dem 16.1.52 geschrieben wurde und sehr wichtig ist, nicht nur für die Kenntnis von Coclicos religiösen Anschauungen, sondern auch von seinem persönlichen Leben, wie wir später sehen werden. Nicht gefunden hat sie den von ihr erwähnten Brief vom 5.7.50 [D 15: 390 ff.]. „Das Schreiben ist nicht erhalten, nur der Bericht darüber im Protokollbuch der Oberratsstube" [23: 29]. Dieses Schreiben ist ebenfalls sehr wichtig, besonders für die Kenntnis von Coclicos persönlichem Leben und Charakter. An dieser Stelle kann darauf aber nicht näher eingegangen werden. In der Interpretation des Schreibens vom 25.11.47 [D 8: 381 ff.] schließt die Verfasserin sich Voigt an [vgl. oben S. 11 f.], indem sie nämlich ohne nähere Bestimmung wiederholt, daß Coclico „wirres, lästerliches Zeug gepredigt" hatte [23: 28]. Auch hierauf müssen wir an anderer Stelle zurückkommen. Unrichtig ist ihre Behauptung, daß Coclico „öffentlich gepredigt hätte" [23: 28]. Das wurde nämlich von Coclico gerade geleugnet: *Etiam non publice ista in ecclesia praedicavi, sed coram tribus aut quatuor* [D 8: 382]. In den beiden Briefen Herzog Albrechts an die Wittenberger Universität, über Coclicos Ehescheidungsangelegenheit, heißt Coclico „der Kunstreiche unser Musicus und lieber getreuer Adrianus Petit Coclico" [D 14: 389 und D 17: 395]. Hieraus schließt Maria Federmann, daß der Herzog „seinen Musikus sehr schätzte, sowohl als Künstler wie als Menschen" [23: 29]. Diese Meinung stimmt zwar nicht besonders gut zu ihrer zuvor besprochenen Hypothese über Coclicos „anstößigen Lebenswandel"; sie läßt sich aber auch nicht mit den angeführten Worten des Herzogs begründen. Diese bilden nämlich nur eine der vielen formelhaften Klauseln, welche in der damaligen offiziellen Kanzleisprache üblich waren. Schon der Umstand, daß der Wortlaut dieser Wendung in den beiden Briefen des Herzogs vollkommen der gleiche ist, mahnt zur Vorsicht, und ist ein Fingerzeig dafür, daß wir es mit einer Formel zu tun haben. Aber auch an anderer Stelle begegnen wir bei Maria Federmann selbst etwas Derartigem, diesmal über den Kantor Walther: „den Ersamen, kunstreichen und wolgelarten und getreuen alten Diener Christophorus Walther" [23: 24]. Und, um ein entfernteres Beispiel zu geben, in der Bestallung des Schweriner Kapellmeisters Johann Flamingo am 1.9.71, heißt es: „Wir Johann Albrecht, Herzog zu Mecklenburg, etc. etc. bekunden, daß wir den Kunstreichen Johann Flamingo, zu unserem Kapellmeister bestellt," usw. [58: 15].

Wir kommen nun zu der Ursache von Coclicos Vertreibung aus Königsberg. In diesem Punkte schließt Maria Federmann sich der seit Voigt traditionell gewordenen Auffassung an, daß er wegen Bigamie das Land hat räumen müssen. „Es scheint nun, daß er, des langen Wartens [sc. auf die Bewilligung der Scheidung von seiner ersten Frau] und der Ungewißheit müde, nach seiner Rückkehr nach Königsberg die Frau doch heimführte, die zu heiraten er offenbar schon längere Zeit die Absicht hatte. Er fühlte sich an seine erste Frau nicht mehr gebunden“, und: „Durch diese ganze Affäre hat er sich den Zorn seines Herrn zugezogen, der ihn des Landes verwies“ [23: 30]. Diese Bigamiehypothese zeigt sich aber bei näherem Zusehen als unhaltbar, schon an der Hand von Maria Federmanns eigenen Mitteilungen. Wir erfahren nämlich von ihr, daß Coclico am 19.3.50 den Herzog bittet um eine „Vorschrift“ an die Universität Wittenberg, damit diese die Scheidung von seiner ersten Frau bewilligen würde. „Coclicus hat offenbar die Absicht, sich wieder zu verheiraten“, heißt es weiter [23: 29]. Weil aus Wittenberg nichts erfolgt, bittet er den Herzog im Juli um eine neue „Vorschrift“, die ihm auch gegeben wird, „damit er gegen Wittenberg ziehen und sich von seinem weibe ledigen möge“ [23: 30]. Der Herzog und seine Räte wußten also durch Coclico selbst, daß er 1° verheiratet war, doch diese Ehe auflösen wollte, und 2° wenn dies geschehen sein sollte, eine neue Ehe einzugehen beabsichtigte. Maria Federmann nimmt nun an, daß die Scheidung nicht erfolgt ist, und Coclico — wiewohl dies in Königsberg bekannt war — dennoch die zweite Ehe durchgesetzt hat. Das ist aber nicht aufrecht zu erhalten, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Bigamie im allgemeinen — Fälle wie die von Luther sanktionierte Bigamie Philipps von Hessen bleiben außer Betracht — nur möglich ist unter der Voraussetzung, daß am Ort, wo die zweite, illegale Ehe geschlossen werden soll, niemand — und dies gilt besonders für den Geistlichen, der die zweite Ehe einsegnen soll — etwas von der ersten, noch nicht aufgelösten Ehe, weiß. Mit anderen Worten: wer mit Erfolg Bigamie begehen will, muß seine erste Ehe sorgfältig verheimlichen, in erster Linie natürlich vor seiner zukünftigen Frau, die auf eine ungültige Ehe keinen Wert legen kann; nicht weniger aber vor der weltlichen und geistlichen Autorität, welche die Bigamie einfach nicht erlauben können. Was tut aber Coclico? Er legt die ganze Angelegenheit gerade der höchsten Behörde — dem Landesherrn und dessen Räten — vor, und somit ist es auch unwahrscheinlich, daß seine zukünftige Frau, mit der er außerdem schon zusammenwohnte, nicht darum gewußt haben sollte! Der Tatsachenbestand schließt also die Möglichkeit von Bigamie aus, und damit fällt auch die Bigamiehypothese weg. Man muß wohl annehmen, daß diese Hypothese für Maria Federmann ein auf der Tradition beruhendes *a priori* bildete. Sonst wäre es unbegreiflich, wie sie, mit den ihr bekannten Tatsachen vor sich, schreiben konnte: „Daß er mit seiner zweiten Heirat in Königsberg und überhaupt in den preußischen Landen Ärgernis erregte, war kein Wunder. Man wußte offenbar von seinen bisherigen Lebens-

schicksalen; wahrscheinlich hatte der geschwätzigste Alte selbst manches davon verlauten lassen, und so wird es nicht verborgen geblieben sein, daß seine erste Ehe keineswegs rechtmäßig geschieden war. Durch diese ganze Affäre hat er sich den Zorn seines Herrn zugezogen, der ihn des Landes verwies" [23: 30]. Auf die sich nun erhebende Frage nach der wirklichen Ursache von Coclicos Vertreibung aus Königsberg kommen wir an anderer Stelle zurück [vgl. unten S. 210 ff.].

Es sei hier noch darauf hingewiesen, daß auch Maria Federmann, nach alter Gepflogenheit, den Namen *Coclicus* beibehält, wiewohl sie denselben in den von ihr verwendeten Dokumenten nirgends angetroffen hat, den Namen *Coclico* dagegen überall [vgl. oben S. 4]. Den Schluß von Coclicos erstem Brief aus Nürnberg, vom 16.1.52, hat sie nicht richtig verstanden. Sie sagt nämlich: „Von Nürnberg aus schickt er Herzog Albrecht, wie auch Kade berichtet, einen Teil der Kompositionen, die er gleichzeitig unter dem Titel *Musica Reservata* in Nürnberg in Druck gibt. Es sind die vierstimmigen *Consolationes ex psalmis Davidicis*, die er nach seiner Angabe teilweise in Königsberg komponiert hat" [23: 31]. Maria Federmann scheint hiermit zu meinen, daß Coclico während der Drucklegung seiner *Musica Reservata* einen Teil davon nach Königsberg schickte, denn weiterhin sagt sie, es sei „ungewiß, ob Coclicus nach beendetem Druck seiner *Musica Reservata* Herzog Albrecht ein Exemplar davon geschickt hat, wie er in seinem Briefe verspricht". In Coclicos Brief [D 19: 400] lesen wir aber: . . . *ac meum cantum typographis obtuli imprimendum, ex quo partem ad Tuam Clementiam mitto, nempe Consolationes ex psalmis quatuor vocum*, während auf der Adresse seines Briefes die folgende, Maria Federmann offenbar unbekannt, Kanzleinotiz vorkommt: „Coclico Musicus überschickt Fürstlicher Gnaden sein in druck ausgegangen Gesang 4 vocum. Datum Norimbergae 16 Januarii Anno [15]52" [vgl. D 19: 399 f.]. Das heißt also, daß Coclico mit dem „Teil" seiner Kompositionen die *Musica Reservata* meinte, und daß er Herzog Albrecht wirklich ein Exemplar davon geschickt hat. Folglich muß auch aus der Notiz, die Maria Federmann in ihrer Übersicht von Herzog Albrechts Musikbibliothek über die *Musica Reservata* gibt [23: 154], das Wort „wahrscheinlich" gestrichen werden.

Zusammenfassend muß man feststellen, daß auch ihre Coclicobiographie nicht, wie sie selbst meint, „ein ziemlich vollständiges und geschlossenes Lebensbild und ebenso ein recht anschauliches Charakterbild" [23: 32] von Coclico gibt, sondern, daß sie sich eigentlich kaum über das von Kade erreichte Niveau erhebt. Natürlich muß man hierbei in Betracht ziehen, daß ihre Studie über Coclico, wenn sie ihn auch „einen der interessantesten Musiker" nennt, „die sich zur Zeit Herzog Albrechts in Königsberg aufgehalten haben" [23: 25], nur ein Fragment aus einer größeren Arbeit ist.

Gurlitt [1933]. Größere biographische Arbeiten über Coclico sind nach dem Jahre 1932 bisher nicht erschienen. Gurlitt [1933] spricht ganz kurz über ihn im Rahmen einer größeren Arbeit über Johann Walther [35: 57 f.]; er behandelt darin hauptsächlich Coclicos Aufenthalt in Wittenberg. Hierbei läßt er die herkömmliche Vorgeschichte vorausgehen, wobei er sich auf Pasqué und Maria Federmann beruft. Coclicos Schreiben an den Kurfürsten setzt er irrtümlicherweise auf den 25., anstatt auf den 27.1.46. Ein Zitat aus diesem Schreiben enthält eine Anzahl Lesefehler¹. Auch geht aus nichts hervor, daß Coclico dem Kurfürsten den für ihn komponierten Huldigungsgesang durch Melanchthon hat überreichen lassen. Wohl schreibt er dem Kurfürsten, daß Melanchthon *conscripsit versus cantilenae* [D 3: 374]. Neu ist Gurlitts Mitteilung, daß Michael Vogt, Johann Walthers Nachfolger in Torgau [35: 58 f.], unter den Wittenberger Schülern Coclicos vorkommt [vgl. D 1: 367]. Sehr interessant ist es — wir kommen später darauf zurück [vgl. unten S. 36] —, daß Gurlitt Coclicos Auftreten in Wittenberg betrachtet als eine „charakteristische Anzeige“ für „eine neue niederländische Emigrantenwelle“, infolge der „absolutistischen Politik Karls V.“ [35: 57]. Was er über den Musikunterricht an der Universität Wittenberg im Zusammenhang mit Coclicos Bewerbung um eine Professur sagt, ist aber weniger glücklich, wie an anderer Stelle dieser Arbeit dargelegt wird [vgl. unten S. 153 ff.].

Kroyer [1935]. Als letzter ist es Kroyer, der in der *Wöfflin-Festschrift* [1935] die Coclico-Legende [Rom, Kerker, Bigamie] ganz kurz rekapituliert [47: 136]. Er ist aber, wie es scheint, bisher der einzige, der unumwunden die Wahrheit von Coclicos Mitteilungen über seine früheren hohen sozialen Beziehungen angezweifelt hat: „Ich werde den Verdacht nicht los, daß Coclicus mit seinen großen Beziehungen übertreibt.“ Van der Straeten zweifelte auch, doch fand Argumente, um seinen Zweifel wieder zu beruhigen. Übrigens hat Kroyer es bei dieser bloßen Bemerkung bewenden lassen. Wohl knüpft er an die Widmungsgedichte aus der *Musica Reservata* die Vermutung — mehr ist es nicht —, Coclico sei Mitglied eines vokalen Quartetts gewesen. Die anderen drei Mitglieder: *Scargo*, *Godinflao* und *Guingerlo*, werden „nach dem Klang ihrer Namen[!]“ wohl Niederländer gewesen sein, wie Coclico, meint Kroyer. Daß diese recht seltsamen Namen niederländisch klingen, wird kein Niederländer Kroyer zustimmen! Schließlich noch die Bemerkung, daß Kroyer in der Orthographie von Coclicos Namen demselben Systemzwang unterliegt wie so viele vor ihm. Wenn er aus einem der Widmungsgedichte in der *Musica Reservata* zitiert: *quoque Coclico parvus*, wird es außerhalb des Gedichtes gleich wieder *Coclicus parvus*.

¹ Gurlitt liest nämlich: *tractatur*, aut, *nequaque*, *tacet*, *reglecta*, *tractat*, anstatt: *traduntur*, *autem*, *nequaquam*, *jacet*, *neglecta*, *tradat*.

Zusammenfassung. Die vorhergehende Übersicht erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Das schadet aber nicht, denn, wenn wir sie zusammenfassend überblicken, ergibt sich mit voller Klarheit, daß alles, was man bisher über Coclico wußte, auf eine kleine Zahl Autoren zurückgeführt werden kann, welche endlos nachgeschrieben worden sind.

Am Anfang steht Gesner [1555] mit seiner Mitteilung über das *Compendium Musices*, als dessen Autor er Adrianus Petit erwähnt. Mehr als zwei Jahrhunderte hindurch haben eine ganze Reihe Lexika von der Gesnerschen Nachricht gezehrt. Im Laufe des 17. Jahrhunderts hat einer — ob König oder ein anderer Lexikograph, wissen wir nicht — den Namen *Coclicus* in Schwang gebracht, was in einigen Lexika eine Spaltung von Coclico in zwei von einander unabhängige Erscheinungen herbeigeführt hat, welche sich dann später wieder zu einer Einheit zusammengefunden haben. Die Spaltung hat inzwischen — in der Beibehaltung der unrichtigen Schreibweise *Coclicus* — bis auf heute eine Narbe zurückgelassen, welche aber hoffentlich in nicht allzu langer Zeit verschwinden wird. Hawkins [1776] brachte als erster aus eigener Anschauung ausführlichere Mitteilungen über das *Compendium Musices* und beschrieb das darin vorkommende Bildnis Coclicos. Forkel war der erste, der Zitate aus dem *Compendium Musices* mitteilte. Gerber hatte inzwischen das auf einem losen Blatt vorkommende Bildnis Coclicos mit den lateinischen Versen aus der *Musica Reservata*, und die *Consolationes ex psalmis Davidicis* erwähnt; die Benennung *Musica Reservata* war ihm aber offenbar unbekannt geblieben.

Nachdem die Kenntnisse über Coclico sich drei Jahrhunderte lang nur auf Bibliographisches beschränkt hatten, brachte Voigt im Jahre 1852 die erste biographische Studie, und zwar über Coclicos Königsberger Aufenthalt. Die zweite biographische Arbeit, welche über Coclicos Wittenberger Episode handelte, brachte Pasqué im Jahre 1861; Voigts Studie blieb ihm aber unbekannt. In demselben Jahre 1861 machte Kade zuerst auf die *Musica Reservata* aufmerksam. Er wußte aber noch nicht, daß diese mit den schon von Gerber erwähnten *Consolationes* identisch war; erst Fétis hat dies gewußt. Unser Landsmann Prof. Land [1881] und der Belgier Van der Straeten [1882] haben zuerst die Vermutung ausgesprochen, Coclico habe sich auch in Dänemark aufgehalten. Nachher hat der Däne Ravn [1886] als erster ausführlicher über die Kopenhagener Episode geschrieben. Der vom Historiker Wehrmann [1893] aufgefundene Stettiner Brief wurde 1894 von Rudolf Schwartz den Musikforschern bekannt gegeben. Als nun Kade im Jahre 1897 den Wismarer Brief Coclicos zur Verfügung bekam ¹, hat er diesen im Rahmen einer — sehr mangelhaften — Zusammenfassung alles bis dahin über Coclico Bekannten veröffentlicht. Auch fügte er seiner biographischen Skizze eine kurze Besprechung

¹ Aus seiner diesbezüglichen Mitteilung geht nicht hervor, ob er den Brief selbst aufgefunden hat [vgl. 45: 1].

der *Musica Reservata* hinzu, die erste Studie, welche überhaupt über Coclicos Kompositionen erschienen ist. Seit Kade ist eigentlich nichts wesentlich Neues zur Biographie hinzugekommen. Auch Maria Federmann [1932] hat — nebst dem Versuch einer teilweisen Neubearbeitung der Voigtschen Studie — sich in der Hauptsache auf eine neue Zusammenfassung des schon Bekannten beschränkt. Eine kritische Sichtung des gesamten vorhandenen Materials ist also bis heute unterblieben.

II. COCLICO INCOGNITO

Coclicos Bildnis in seinem *Compendium Musices* [vgl. unten S. 261] veranlaßt uns, bis auf weiteres — einen anderen Beleg haben wir ja nicht — das Jahr 1500 als sein Geburtsjahr anzunehmen. Seinen Geburtsort kennen wir nicht, wohl sein Geburtsland. Er teilt nämlich über sich selbst mit, er sei in *Flandren* geboren [D 7: 380], er nennt sich gelegentlich *flandrus* [D 7: 381], und bezeichnet seinen Nürnberger Verleger, den Flamländer Montanus [D 18: 397, Anm. 9], als *conterraneum meum* [D 20: 403]. Auch in Wittenberg nahm man seine flämische Herkunft an. So wird er in der Universitätsmatrikel als *flemingus* bezeichnet [110: 228b 10], und die Universität führt ihn in einem Schreiben an als *Adrianus Petit aus Flandern* [D 2: 369]. Weder über sein Geburtsjahr und seine Heimat, noch über seine Lebensschicksale bis zu seinem Eintreffen in Wittenberg, im Sommer 1545, besitzen wir einen einzigen direkten, urkundlichen Beleg. Daß er katholisch geboren wurde, und als Musiker die herkömmliche Ausbildung in einer oder mehreren der Maîtrisen oder Kapellen in den Niederlanden wird durchgemacht haben, bedarf freilich keiner Erörterung; es besagt aber auch nichts über das Individuelle seiner Karriere vor dem Jahre 1545. Unsere einzige Quelle hierfür sind seine eigenen Mitteilungen, welche sich beziehen auf:

1° sein persönliches Verhältnis zu Josquin als dessen Schüler;

2° sein Dienstverhältnis zum Pabst und zum französischen König, und was er angeblich vom Pabst wegen seines Übertritts zum Protestantismus hat erdulden müssen;

3° seinen Aufenthalt in verschiedenen Orten Frankreichs [Tarascon, Dijon und Valenciennes], Italiens [Rom und Siena] und Spaniens [Toledo].

Bei der Beurteilung dieser Mitteilungen muß zuerst darauf hingewiesen werden, daß sie je nach den Umständen — und dies gilt vor allem denen unter 1° und 2° — dem subjektiven Zweck dienen mußten, Coclicos Bedeutung und Ansehen in den Augen derjenigen zu erhöhen, deren Gunst er jeweils brauchte. So berief er sich bei einigen norddeutschen protestantischen Fürsten: dem Kurfürsten von Sachsen [D 3: 371], dem Herzog von Preußen [D 6: 377], und dem Herzog von Mecklenburg [D 22: 406], vorzugsweise auf die glänzende Stellung, die er beim Pabst inne gehabt hätte, deren er aber der Sache des Pro-

testantismus wegen verlustig gegangen wäre. In Nürnberg dagegen, wo er im Jahre 1552 eine Musikschule eröffnete [D 21^m: 405], zu welchem Zweck er sich vorher mit einem theoretischen Werk, dem *Compendium Musices*, und einer Sammlung Kompositionen, der *Musica Reservata*, der Öffentlichkeit als einen tüchtigen Lehrer und Musiker vorstellte, wies er zur Erhöhung des Vertrauens in seinen theoretischen und praktischen Unterricht darauf hin, daß er ein Schüler des großen, auch in Deutschland aufs höchste bewunderten Josquin sei, und dessen Praxis und Lehre überlieferte [vgl. unten S. 144]. Die subjektive Zweckgebundenheit von Coclicos Mitteilungen an sich beweist aber noch nichts für oder wider ihre Zuverlässigkeit. Wir werden sie daher genauer untersuchen müssen. Dabei werden wir uns hauptsächlich auf die oben [S. 61] unter 2° angeführten Tatsachen beschränken. Das persönliche, direkte Schülerverhältnis zu Josquin, welcher starb, als Coclico in seinem 21. Lebensjahr stand, läßt sich nämlich — mangels jegliches Belegs — weder bejahen noch verneinen, womit natürlich nichts über sein indirektes Schülerverhältnis zum großen Niederländer gesagt ist. Auch die oben unter 3° angeführte Mitteilung Coclicos [D 8: 382] ist, mangels jegliches urkundlichen oder anderen Belegs, nicht zu kontrollieren, und übrigens zu wenig substantiell um zu einer Untersuchung an Ort und Stelle zu verlocken. Wohl können wir mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß er sich längere Zeit in Frankreich und Italien aufgehalten haben wird. Wir wissen nämlich, daß er in seiner Nürnberger Musikschule neben Musik auch Französisch und Italienisch unterrichtet hat [D 21^m: 405], können also darauf schließen, daß er diese Sprachen wohl in den betreffenden Ländern wird gelernt haben.

Ganz anders steht es mit den oben unter 2° angeführten Mitteilungen. Diese können wir kontrollieren an der Hand von bekannten Tatsachen, außerdem aber können wir sie auf ihren inneren Zusammenhang hin prüfen. Untersuchen wir zuerst Coclicos angebliche Stellung beim Pabst, und zwar — wie wir in seinem Schreiben an den Herzog von Mecklenburg lesen [D 22: 406] — beim Pabst Paulus. Das war also Paulus III., der das Pontifikat vom 3.11.34-10.11.49 bekleidete. Hier sei er nach seinen Angaben *musicus primus* gewesen, also Mitglied der sixtinischen Kapelle; *poenitentiarius*, und Bischof von Ducatum [D 3: 371]; und seine jährlichen Einkünfte an Pfründen aus seinem Episkopat und aus seinen anderen Ämtern [D 22: 407 Anm. 1 und 2] hätten sich auf nicht weniger als 5000 Dukaten belaufen. Das klingt aber zu schön um wahr zu sein, und es zeigt sich denn auch der Prüfung nicht gewachsen. Die 5000 Dukaten und das gleichnamige Bistum Ducatum — *nomen est omen* — können wir gleich erledigen: der große Josquin wollte sich seiner Zeit in Ferrara mit 200 Dukaten zufrieden geben, Isaac selbst mit 120 [D 22: 407, Anm. 3], und ein Bistum Ducatum hat ebensowenig existiert wie ein Bischof Coclico [D 3: 371, Anm. 4]. Auch war unter dem Pabst Paulus III. die Zeit, da Kurialen mit Pfründen u.dgl. bevorzugt wurden, vorbei [D 22: 406 Anm. 11].

Wie steht es nun mit seiner Mitgliedschaft der sixtinischen Kapelle? Diese müßte, nach seinen eigenen Angaben, in den Zeitraum fallen, der begrenzt wird durch die Krönung des Papstes Paulus III., Ende 1534, und Coclicos Ankunft in Wittenberg, im Sommer 1545. Für diesen ganzen Zeitraum sind sämtliche Namen aller Sänger der Kapelle bewahrt geblieben in den Diarien der Kapelle, im *Liber punctorum*, anfangend mit dem 1.1.35. Die Diarien sind in der Zeitschrift *Note d'Archivio* von R. Casimiri vollständig herausgegeben worden, zum Teil schon früher von Haberl in VfM III [1887]. Sie enthalten alles, was sich täglich in der Kapelle ereignete, und im ersten Band befindet sich außerdem eine Liste mit den Namen der Sänger, die am 1.1.35 der Kapelle angehörten [16 (1932): 54; 36: 77; vgl. oben S. 18]. Coclicos Name ist aber weder auf dieser Sängerliste, noch im ganzen Verlauf der Diarien zu finden, was sich gar nicht reimen läßt mit der wichtigen Funktion eines *musicus primus*. Wie Coclico nun weiter erzählt, sollte der Papst ihn wegen seines Übertritts zum Protestantismus zu *perpetuis carceribus* verurteilt haben, woraus er dann aber nach drei Jahren durch die Fürsprache des Bischofs Octavianus von Lodi befreit sein sollte [D 3: 372]. Auch dies klingt wenig glaubhaft, wenn wir bedenken, daß Octavianus von Lodi schon im Jahre 1531 abdiziert hatte, und seitdem bis zu seinem Tode [1540] in Mailand lebte. Und selbst wenn wir annehmen, daß er sich, Coclico zuliebe, von Mailand nach Rom begeben hätte, so könnte er das spätestens im Jahre 1540, seinem Todesjahr, getan haben. Dann wäre Coclico aber spätestens im Jahre 1537 ins Gefängnis geraten, und hätten sich sein ganzer Aufstieg und Fall in weniger als zwei Jahren vollzogen! Noch unwahrscheinlicher wird die ganze Geschichte, wenn wir in Erwägung ziehen, daß er im Jahre 1555 schreibt: . . . *ferme per 20 annos exulor et peregrinor per mundum* [D 22: 407]. Dann hätte er also schon im Jahre 1535, nach dreijähriger Kerkerhaft, Rom verlassen, und hätte er überhaupt nicht Paulus III., sondern Clemens VII. gedient, was aber seinen eigenen Mitteilungen widersprechen würde.

Das Endergebnis unserer Untersuchung ist also, daß die ganze Geschichte, die schon von vornherein den Stempel der Unwahrscheinlichkeit und der Prahlerei trägt, sich dort, wo sie kontrollierbar ist, als unwahr zeigt, und obendrein an inneren Widersprüchen leidet. Wir können sie denn auch keinesfalls als historisch betrachten, sondern müssen sie wohl für eine von Coclico selbst erdichtete Fiktion halten, bestimmt, den protestantischen Fürsten Norddeutschlands zu imponieren. Die Unwahrheit dieser ganzen Geschichte wird uns aber auch noch auf eine andere Weise enthüllt, nämlich durch ein paar unscheinbare, ahnungslos von Coclico selbst hingeschriebene Worte. Hierauf kommen wir aber weiter unten zurück. Seine Mitteilung über die so einträgliche Stellung beim französischen König [D 22: 406] macht uns nun ebenfalls stutzig. Mit diesem König kann nur Franz I. [† 1547] gemeint sein. Es läßt sich aber augenblicklich mit keinem einzigen Dokument belegen, dasz Coclico ihm

gedient hat ¹. Auch ist es verdächtig, daß er sein vom französischen König bezogenes Gehalt nicht in einer französischen Münze, sondern in *coronatos* ausdrückte. Der *coronatus* [Krone] war nämlich eine Goldmünze, welche in Burgundien und Flandern im Umlauf war [D 22: 406 Anm. 7].

Zusammenfassend kommen wir zum Schluß, daß wir Coclicos eigene Mitteilungen über seinen Lebenslauf vor dem Jahre 1545 nicht als biographisches Material verwenden können, und daß wir also von dieser Lebensperiode nichts Anderes wissen, als daß er, wie so viele niederländische Musiker, eine Zeitlang in Frankreich und Italien, vielleicht auch in Spanien gewelt, und nach seinem Übertritt zum Protestantismus einen Zufluchtsort in Deutschland gesucht hat, wo wir ihn dann im Jahre 1545 in Wittenberg antreffen. Nach seiner eigenen Aussage fühlte er sich gerade zu dieser Stadt angezogen *ingenti desiderio videntur duo illa lumina hujus nostri aevi... Martinum Lutherum et Philippum Melancthonem* [D 3: 372]. Ob er, wie er behauptet [D 3: 372], vorher noch andere deutsche Städte besucht hat, und welche, konnte nicht festgestellt werden.

Von wo kam er aber nach Deutschland, wenn er nicht — wie wir nicht länger zu glauben genötigt sind — aus Italien gekommen war? Es wurde schon oben [S. 30] darauf hingewiesen, daß Gurlitt, ohne daß er dies zwar begründet, Coclicos Auftreten in Wittenberg betrachtet als „eine Anzeige“ für „eine neue niederländische Emigrantenwelle“, in Folge der „absolutistischen Politik Karls V.“; daß er — mit anderen Worten — annimmt, Coclico wäre wegen der Glaubenshetze in den Niederlanden, wo Karl V. den von der römischen Kirche Abfallenden besonders hart zusetzte, von dort nach Deutschland geflüchtet. Es ist eine verlockende Annahme, und sie scheint berechtigt zu sein. Schon Coclicos Brief an den Kurfürsten von Sachsen [D 3: 370 ff.; vgl. oben S. 33 f.], worin er mit rührenden Worten seine angeblichen Schicksale in Rom auftischt — seine *tragoedia malorum* [D 3: 371], wie er diese Erdichtung mit einem angemessenen Ausdruck nennt —, enthält nämlich ein paar Stellen, die offenbar seiner Feder eher ahnungslos entfallen sind, als daß er sie bewußt hingeschrieben hätte, und die ihn eben „verraten“. Bezeichnenderweise, und psychologisch ohne weiteres verständlich, begeht er die beiden Verschreibungen unmittelbar vor und nach der „tragischen“ Erzählung, in welcher er sich selbst in Rom als Bischof Coclico auftreten läßt, also in den beiden Momenten wo er noch nicht, und wo er nicht mehr in seiner Rolle ist, sondern ganz sich selbst. Im ersten Moment schreibt er, wie verdienstlich es ist, einem armen Menschen zu helfen, der, wie er, *propter veritatis evangelicae confessionem facultatibus omnibus nudatus, patrioque solo expulsus* ist [D 3: 371]. Hier schreibt er ganz unbefangen die Wahrheit: er ist wegen seines Glaubens aus seinem *Vaterland*

¹ Auf eine diesbezügliche Anfrage antwortete Prof. André Pirro bereitwilligst, jedoch in negativem Sinne: „... Le catalogue publié des actes de François I ne donne rien...“

[= Flandern] vertrieben worden, und indem er schreibt, durchlebt er alles wieder, und die Worte *patrioque solo* quellen ihm förmlich aus der Feder. Nun kommt aber die Erzählung über Rom, er zwingt sich in seine Rolle hinein, und sein „Auftritt“ endet damit, daß er als Bischof Coclico gezwungen wird *in exilium discedere et finibus papae* [= Italien] *excedere* [D 3: 372]. Im nächsten Satz ist er aber wieder sich selbst und schreibt: *Tali casu, princeps illustrissime, ex tantis periculis liberatus, tanquam ovis errans per mundum nunc vagor, in hac mea tristi ac misera senecta spoliatus omnibus facultatibus, et ob crimen haereseos patria insuper pulsus, nusquam certam ac stabilem sedem inveniens* [D 3: 372]. Auch hier ist er wahr, und durch die beiden Verschreibungen überzeugt er uns, daß er wegen seines Glaubens aus seinem Vaterlande Flandern, und nicht aus Italien vertrieben worden ist.

Hierin werden wir noch auf andere Weise bestärkt. Erstens finden wir weder in der Bittschrift von Coclicos Schülern an die Universität Wittenberg [D 1: 365 ff.], noch in dem Gesuch, den die Universität zu seinen Gunsten an den Kurfürsten Johann Friedrich richtete [D 2: 368 ff.], ein Wort über die Episode in Rom. Die Universität bezeichnete ihn ferner einfach als *Adrianus Petit aus Flandern* [D 2: 369; vgl. oben S. 33], und in die Matrikel wurde er als *Hadrianus Petit flemingus* eingetragen, das heißt, der Universität gegenüber tischte er keine Märchen auf. Schließlich schrieb er im Jahre 1552 an den Rat der Stadt Nürnberg ohne jegliche Verstellung, daß er des wahren Glaubens wegen *ab infidelibus patria ejectus et omnibus bonis spoliatus, se conferre[t] ad Musicam* . . . [D 18: 397]. Er war also wirklich wegen seines Glaubens aus seinem Vaterlande Flandern vertrieben worden.

Es liegt aber noch ein anderer Grund vor, der für Gurlitts Annahme spricht. Coclico war nämlich — wie später ausgeführt werden wird — nicht ein Anhänger des orthodoxen Luthertums, sondern bekannte sich in der Abendmahlslehre zu der von Luther so heftig verdammten niederländischen Auffassung dieses Lehrstückes, er gehörte mit anderen Worten zu den Luther so verhaßten *Sacramentirern*. Beweise dafür liegen zwar erst vor aus dem Jahre 1547 [D 8: 381 ff.]; weil jedoch diese Lehrauffassung gerade für die niederländischen Protestanten typisch war, und Coclico eben ein Niederländer war, scheint es nicht unberechtigt, anzunehmen, daß er als niederländischer Protestant, das heißt also als *Sacramentirer*, aus den Niederlanden nach Deutschland emigriert war, wie so viele Tausende seiner Landsleute. Diese Hypothese über seine damalige Abendmahlsauffassung steht auch im Einklang mit der Tatsache, daß er in Wittenberg freundschaftlich mit Melanchthon verkehrte, während dagegen von einer Berührung mit Luther gar keine Rede ist. Das ist insofern bedeutsam, als zu dieser Zeit zwischen den beiden Reformatoren eine starke Entfremdung bestand infolge Luthers Vorgehens gegen die *Sacramentirer*. In seinen letzten Lebensjahren hat Luther nämlich, wie bekannt, mit einer beispiellosen Wut gegen die schweizerischen *Sacramentirer* geeifert, sehr zum Verdruß

Melanchthons, der schon immer mehr oder weniger zu der „spiritualistischen“, das heißt niederländisch-schweizerischen Abendmahlsauffassung geneigt hatte, und sich nun durch Luthers maßloses Auftreten so bedrängt fühlte, daß er 1544 dem schweizerischen Theologen Butzer schrieb: „... wenn er mich zu sehr drängt, werde ich gern aus diesem Gefängnis fliehen“ [144: 429; vgl. unten S. 208]. Hiermit greifen wir aber den Begebenheiten vor, und es ist auch sonst an der Zeit, den wackeligen Boden der Mutmaßungen mit dem festeren der Tatsachen zu verwechseln, den wir mit Coclico erst in Wittenberg betreten.

III. WITTENBERG

Beziehungen zu Melanchthon und seinem Kreis. Der bisher älteste Beweis für Coclicos historische Existenz ist seine [gratis] Eintragung — als *Hadrianus Petit flemingus, Musicus* — in die Matrikel der Universität Wittenberg [110: 228b 10] im September 1545, also im Sommersemester, unter dem Rektorat des Juristen Ulrich Mordeisen. Diesem folgte im Oktober 1545 fürs Wintersemester im Rektorat der Mediziner Augustin Schurff, der zum Freundeskreis des Melanchthon gehörte [D 2: 369 Anm. 2], nach. Zu diesem Kreis, und vor allem zu Melanchthon selber, knüpfte Coclico schnellstens Beziehungen an: als ausgewandeter Protestant konnte er von vornherein von Melanchthons Hilfsbereitschaft versichert sein. „Fremde, besonders Religionsflüchtlinge, fanden in seinem Hause die gastfreundlichste Aufnahme“ [144: 713]. Daß Melanchthon ihm tatsächlich geholfen hat, bezeugt Coclico selbst. So erinnert er Herzog Albrecht von Preußen in einem Brief vom 24.9.46 aus Frankfurt a.O. daran, daß er ihm kurze Zeit zuvor, während seines Wittenberger Besuches vom 9.12.45, durch Melanchthon einen Huldigungsgesang hatte überreichen lassen [D 6: 376 f., 377 Anm. 1], und als er am 27.1.45 dem Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen eine Komposition verehrt, fügt er hinzu: *Versus cantilenae conscripsit praeceptor noster amantissimus, Dominus Philippus Melanchthon* [D 3: 374]. Das Adjektiv *amantissimus* weist auf eine freundschaftliche Gesinnung zu Melanchthon hin, und daß er ihn *praeceptor noster* nennt, legt die Vermutung nahe, daß er seine Vorlesungen gehört hat. Hierin werden wir bestärkt, wenn wir erfahren, daß er auch später in Königsberg des Theologen Osianders *lectiones audivit* [D 20: 402]. Einen weiteren Beweis für einen freundschaftlichen Verkehr mit Melanchthon finden wir darin, daß er ihm einige Jahre später [1552] in Nürnberg von neuem begegnete, und sich dort mit ihm über theologische Fragen unterhielt [D 20: 402]. Auch für ein gutes Verhältnis Coclicos zum Freundeskreis des Melanchthon liegen Beweise vor. Erstens treffen wir unter seinen Musikschülern den Studenten der Jura Vitus Ortel *junior* an [D 1: 368, Anm. 2], dessen Vater, Magister Vitus Ortel Winsheim, Mitglied der philosophischen Fakultät und Professor des Griechischen, ein persönlicher Freund und Schüler Melanchthons war [111: 220], außerdem — nach Voigt — ein Bewunderer von Josquin, Senfl

und Isaac [vgl. oben S. 13]. Und wiederum war es ein Freund Melanchthons, dazu ein Verwandter von dessen Frau, nämlich der oben [S. 39] erwähnte Rektor der Universität Augustin Schurff, der sich als erster Unterzeichner des Universitätsschreibens vom 27.1.46 [D 2: 368 ff.] beim Kurfürsten Johann Friedrich dem Großmütigen für Coclico wegen eines Stipendiums verwendete. Da in der Unterzeichnung dieses Schreibens nach dem Rektor die Magistri erwähnt werden, gehörten selbstverständlich auch Magister Winsheim und Magister Philippus Melanchthon zu denjenigen, welche die Bitte an den Kurfürsten unterstützten.

Coclico und Luther. Von einem möglichen Grund von Coclicos Vorliebe für den Verkehr mit Melanchthon, nämlich seiner Auffassung der Abendmahlslehre, war schon die Rede [vgl. oben S. 37]. Auch wurde darauf hingewiesen, daß Coclico nirgends über eine Berührung mit Luther spricht. Dies darf man wohl betrachten als ein *argumentum ex silentio* für die Hypothese, daß er dem berühmten Reformator tatsächlich fern geblieben sein wird, denn wie hätte er sich damit gebrüstet, wenn er dem großen Manne wirklich nahe getreten wäre! Die oben [S. 37] erwähnte Entfremdung zwischen Luther und Melanchthon bestärkt uns in dieser Vermutung. Es gibt aber noch andere Gründe für die Annahme, daß Coclico in keinem persönlichen Verhältnis zu Luther und dessen Kreis gestanden, und daß dieser sich für ihn nicht interessiert haben wird. Die Entwicklung dieser Gründe hat eine doppelte Bedeutung. Zuerst interessiert uns das Verhältnis von Coclico und Luther im Rahmen der vorliegenden Arbeit, insofern es uns das Verständnis von Coclicos Persönlichkeit erleichtert. Darüber hinaus aber bietet es uns die Gelegenheit zu einer erneuten Untersuchung von Luthers Verhältnis zur Musik, insbesondere vom Standpunkt Coclicos — eines Spätniederländers — aus gesehen. Die Nebeneinanderstellung von Coclico und Luther führt uns so zu einer Konfrontierung der beiden musikalischen Kulturen, deren Träger sie sind: einerseits derjenigen des Frühprotestantismus, deren Hochburg die Lutherstadt Wittenberg, und deren musikalisch-technisches Hauptmerkmal die altniederländische Tenorpraxis war; andererseits derjenigen der vor allem auf Josquin zurückgehenden Spätniederländer, insbesondere der von Coclico vertretenen Strömung die über Willaert zu Lasso führt.

Der alternde Luther. Das Band zwischen Luther und der Universität Wittenberg wurde in seinen letzten Lebensjahren lockerer. Eine der Ursachen davon — außer der ihn so aufregenden Abendmahlsfrage [vgl. unten S. 207 ff.] — war sein Streit mit den Juristen, vor allem mit seinem ehemaligen Freund Hieronymus Schurff, über das Fortbestehen des Kirchenrechts, besonders in Ehesachen [D 2: 369, Anm. 2], welcher Streit ihm viel Ärger und Verdruß machte. Aber auch der Geist unter den Studenten ekelte ihn an. Schon am 13.5.43

hatte er eine drastische Warnung an die Studentenschaft gerichtet wegen der Gefahren der Prostitution [D 15: 392 Anm. 7]. Er sah aber keine Verbesserung eintreten, und Ende Juli 1545 verließ er Wittenberg, tief angewidert durch das „Treiben des Satans“ [111: 247], und aus Zeitz schrieb er seiner Käthe:

Villeicht wird Wittenberg . . . nicht S. Veitstantz, noch S. Johanstantz, sondern den Betlertantz oder Belzebubstantz kriegen, wie sie angefangen, die frawen und jungfrawen zu blossen hinden und forn, und niemand ist, der da straffe oder wehre . . . Nur weg und aus dieser Sodoma . . . Darum ich der Stadt mude bin und nicht widerkomen wil, da mir Gott zu helfe [108, XVI: 270].

Auf das Drängen des Kurfürsten kehrte er aber am 18.8.45 wieder zurück [108, XVI: 278, 286]. Wie er sich dennoch in den letzten Monaten seines Lebens fühlte, geht hervor aus der Klage in einem Brief vom 19.10.45, er sei *piger, senex et cupidus mortis* [108, XVI: 311], und aus einer Lektüre vom 17.1.46, wo er sich bezeichnet als *senex, decrepitus, piger, fessus, frigidus ac jam monoculus* [105: 158b]. Im November 1545 schloß er „mit Worten voll Todesahnung“ [111: 191] seine Kathederwirksamkeit überhaupt ab.

Und gerade in dieser Zeit kam Coclico nach Wittenberg: für eine erste Begegnung mit Luther hätte er es kaum schlechter treffen können! Dennoch würde es nicht angehen, Luthers mutmaßliche Gleichgültigkeit Coclico gegenüber allein auf Luthers körperlichen und geistigen Rückgang zurückführen zu wollen. Wenn Luther im September 1545 noch ein paar theologische Streitschriften aufsetzen kann [105: 157], muß man ihm zu dieser Zeit auch noch die Fähigkeit zur Begeisterung für die Musik zutrauen, von welcher er doch einst gesagt hatte: „Ich gebe nach der *Theologia* der *Musica* den nächsten *Locum* und höchste Ehre“ [TR 7034; vgl. 73: 122].

Wäre also Coclico ein Musiker nach seinem Wunsche gewesen, so hätte er sich doch für ihn interessiert: wie wir noch sehen werden [vgl. unten S. 162 ff.], hatte er das einige Jahre vorher auch wohl für Sixt Dietrich getan, und in welchem Maße! Daß schließlich die Universität sich am 27.1.46 für Coclico beim Kurfürsten verwendete [D 2: 368], müssen wir denn auch nicht Luthers, sondern eher Melanchthons Einfluß zuschreiben, denn Luther war gerade einige Tage vorher, am 23.1.46, nach Eisleben abgereist, wo er bald darauf, am 18.2.46, gestorben ist [105: 159].

Müssen wir also annehmen, daß Coclico kein Musiker nach Luthers Wunsche war, obwohl doch beide in musikalischer Hinsicht etwas so Wichtiges gemeinsam hatten wie ihre Bewunderung für Josquin? Die gemeinsame Begeisterung für den großen Niederländer steht einer solchen Annahme nicht im Wege, denn die Vielseitigkeit im Schaffen Josquins, das in seiner Entwicklung musikgeschichtlich ein paar Generationen umspannt, bietet die Möglichkeit zur Verwirklichung verschieden gerichteter Ideale musikalischer Gestaltung. Und verschieden gerichtet waren die Musikideale des Josquinschülers Coclico und des für Josquin gelegentlich schwärmenden Reformators.

Coclico als Renaissancemusiker. Coclico war der fortschrittlich orientierte Renaissancemusiker. Dies zeigt sich in seiner Interpretation der Begriffe Musik und Musiker, und in seiner Auffassung von beider Bedeutung und Funktion. Musik ist ihm vor allem Affektsprache, sie soll mit musikalischen Ausdrucksmitteln die menschlichen Gefühle darstellen, *affectus exprimere*, welche im Textwort mit den sprachlichen Ausdrucksmitteln dargestellt sind. Hiermit ist die unverbrüchliche Einheit und Zusammengehörigkeit von Text und Musik gegeben, und zugleich die Parallele Musik-Poesie: *Musica multum commercii cum poesi habet*¹. Und der ideale Musiker ist derjenige, der solche Musik nicht nur komponieren kann, sondern sie auch kunstgerecht und mit schönem Vortrag zu singen weiß, das heißt: wohl und lieblich klingend, und mit richtiger Deklamation des Textes. Unwesentlich aber ist — und hiermit richtet sich Coclico gegen die seines Erachtens veralteten „Künste der Niederländer“ — eine noch so gründliche Kenntnis der Spitzfindigkeiten einer intrikaten Mensurallehre:

... ac vere Musicus est et habetur, non qui de numeris, prolotionibus, signis ac valoribus multa novit garrive et scribere, sed qui docte et dulciter canit, cuilibet notae debitam syllabam applicans, et ita componit ut laetis verbis laetos addat numeros et e contra.

Auch ins Negative gewandelt betont Coclico die Einheit von Text und Musik:

Sunt plus quam caeci palpantes in tenebris, qui verbis consolatoris et gaudii plenis addunt tristes numeros, ac vicissim moestis verbis laetas melodias applicant.

Die idealen Musiker, welche also zugleich gute Komponisten und vortreffliche Sänger sind, bilden in Coclicos Klassifikation der Musiker die vierte Klasse, die er mit dem bezeichnenden Namen des *genus Poeticorum* andeutet. Sie verdanken ihre Bildung den Musikern der dritten Klasse, von welchen Josquin *facile princeps* ist, und die es verstehen, in ihren Gesängen *omnes omnium affectus exprimere*. Es leuchtet nun auch ein, daß Coclico die *Musica*² als akademisches Lehrfach nicht mehr zu den mathematischen Fächern rechnet, wozu sie im mittelalterlichen *quadrivium* gehört hatte, sondern sie, inmitten der im Verlaufe des 16. Jahrhunderts immer mehr auf die *humaniora* orientierten *artes liberales*, in die Nachbarschaft der Rhetorik rückt:

Nec Musica extra liberalium artium numerum posita est, ideo eadem quoque via, qua vel Rhetorica, vel alia ars addiscitur: arte nimirum, excercitatione et imitatione.

Für diese aus dem Geiste des Humanismus geborene Musikanschauung wird gerade der in seinem Herzen immer Humanist gebliebene Reformator Melancthon, das Haupt der „poetischen“ Artisten-Fakultät, ohne Zweifel ein sympa-

¹ Dieses und die nachfolgenden neun Zitate sind Coclicos *Compendium Musices* entnommen worden.

² Das Wort *Musica* bedeutet sowohl *Musik* als *Musiklehre*.

thisierendes Verständnis gehabt haben, wiewohl sie — wie wir sehen werden — nicht mit Luthers Musikanschauung im Einklang war.

Nirgends findet man bei Coclico ein Wort über die kultische Funktion der Musik. Selbst wo er sie auf ihren göttlichen Ursprung zurückführt, den sie naturgemäß mit allem Geschaffenen teilt, tut er das — im Gegensatz zum protestantischen Wittenberger Kreis — nicht, um daraus zu folgern, daß sie nur Mittel zur Gotteserkenntnis, und Verkündigung des göttlichen Wortes zu sein hat, sondern er betont auch in diesem Zusammenhang ihren ästhetischen, artistischen Wert:

Musica a Deo condita est ad suaviter modulandum.

Sie ist ihm eben eine freie, selbstherrliche, nicht eine kultisch-gebundene Kunst, und ihr Zweck ist es, den Hörern zu behagen, und dadurch dem Künstler Bewunderung und Erfolg zu verschaffen:

Studebit autem inprimis cantor, ut auribus hominum placeat, et canendo voluptatem ipsis, sibi vero admirationem et favorem comparet.

Folgerichtig schätzt er denn auch jene Musik am höchsten, welche den Ohren der Menschen gefällt:

Optima Musica nimirum ea, quae hominum auribus grata est.

Im Hinblick auf den Zweck des Behagens betont er fortwährend die hohe Bedeutung des Wohlklangs, das heißt des nicht rationalen, klangsinnlichen Elementes in der Musik:

Suavis autem cantus vere hunc assequitur finem quem Musicus spectat et venatur, nempe ut oblectet et exhilaret.

Daher auch die erhöhte Bedeutung, die Coclico dem Urteil des Ohres, gegenüber dem des Verstandes beilegt:

Adhibebit [cantor] semper etiam suarum aurium iudicium. Aures enim quid recte, quidve secus fiat, facile intelligunt, et sunt verae artis canendi magistra.

Der Wohlklang liegt aber nicht allein im schönen Klang der Stimme, das heißt in der Klangbildung, sondern auch in der Klanganlage des Satzes; in der Satzanlage muß also der schöne, das Ohr angenehm berührende Zusammenklang in den Vordergrund gestellt werden:

Summe itaque curabit [componista], ne in Tenore tonus [i.e. der Kirchenton] excedat limites suae naturae, nec faciat cantum divagantem incantabilem, modestia et dulcedine carentem, sed magis quaerat symphoniam quam profundam extraneam et inusitatam Musicam, et ut magis placeat audientibus, quam rixandi occasionem praebeat.

In diesem Zitat drückt das Wort *symphonia* die Forderung des Ohres aus; mit *profunda, extranea et inusitata Musica* wird dagegen die mehr dem konstruktiven Bedürfnis des Verstandes befriedigende Musik gemeint. Anders,

und prägnanter gesagt: das Ohr neigt zur Homophonie, der konstruktive Verstand zur Polyphonie, und Coclico ist hier stilgeschichtlich der Exponent einer Hinwendung vom Konstruktivismus der alten Niederländer zum harmonischen Prinzip der Italiener, das um 1600 in die Monodie mündet.

Luthers Musikanschauung. Über Luthers Musikanschauung und sein praktisches Verhältnis zur Musik ist schon viel geschrieben worden. Es läßt sich aber aus diesen Schriften kein befriedigendes Gesamtbild, noch weniger ein objektives Urteil über Luthers musikalische Persönlichkeit gewinnen. Die Hauptursache davon mag wohl der Umstand sein, daß die Lutherforschung auch auf dem beschränkten Gebiete der Musik von der theologischen Kontroverse zwischen Katholizismus und Protestantismus beeinflußt wurde, und in Deutschland außerdem mit dem Nationalismus und seinen apologetischen Tendenzen verquickt ist. Das Schrifttum über das Thema *Luther und die Musik* bildet daher ein buntes Mosaik, dessen Farbenspektrum sich etwa ausdehnt zwischen den Luther herabsetzenden Lieduntersuchungen Bäumkers [vgl. 55: 80] und Hans Preuß' panegyrischem Versuch, den Reformator zum Künstler umzudeuten. Deshalb ist bei der Beantwortung der uns hier interessierenden Frage eine kritische Haltung geboten. Diese Frage lautet, ob Luthers Zurückhaltung Coclico gegenüber uns etwas lehrt über Luthers musikalische Persönlichkeit, oder ob wir auf Grund der schon bekannten Tatsachen imstande sind ein Bild dieser Persönlichkeit zu entwerfen, das jene Zurückhaltung verständlich macht. „Für die Beurteilung von Luthers Musikanschauung“, sagt Blume, „wird man zwei Gesichtspunkte zu unterscheiden haben: sein rein persönliches, vorwiegend gefühlsbestimmtes Verhältnis zu ihr, und die Stellung, die er als praktischer Theologe, als Organisator, Prediger und Lehrer zu ihr einnahm“ [11: 5]. Und er weist auf „den Dualismus, der Luthers Denken durchzieht: auf der einen Seite... der weltbejahende, lebens- und gegenwartsfreudige Mensch Luther, ... auf der anderen Seite der mönchische Asket...“ [11: 6].

Die exorzisierende Macht der Musik. Diese von Blume gemachte Unterscheidung ist unbefriedigend, weil sie den Zusammenhang zwischen Luthers sinnlichen und asketischen Neigungen außer acht läßt, welcher Zusammenhang sich kundgibt in einer Teufelphobie, die ihn sein ganzes Leben hindurch nicht verlassen hat. Wie wenig er imstande war, wirklich ungetrübt, ohne Schuldgefühl das Leben zu genießen, beleuchtet eine typische Äußerung wie diese:

... *nam ipse Sathan est Spiritus tristitiae, ideo non potest ferre laetitiam* [TR 194, aus dem Jahre 1532].

Dem Teufel schrieb er auch seine Angst vor der Einsamkeit und seine ihn oft überfallende Melancholie zu, die ihn so gequält haben [104: 11]. Und nun war es gerade eine der Wirkungen der Musik, daß sie ihn zeitweilig von diesen Qua-

len befreien konnte. Ratzeberger teilt davon in seiner Lutherbiografie ein treffendes Beispiel mit:

Es begab sich oftermal, wan [Luther] in seinem schreibstublin seines studirens und schreibens wartete, das ihn [der Satan] uff mancherley weise und wege turbirte. Einmals kam M[agister] Lucas Edemberger — Hertzog Johann Ernsten zu Sachsen *praecceptor* — mit etzlichen seinen gesellen, allen guten *Musicis*, und Georgen Rhauen, ihne zu besuchen. So wirdt ihme angezeigt, das sich Luther in sein stublin verschlossen habe, und dasselbe uber die Zeit zugehalten, habe auch in etzlicher Zeit nichts sonderlichs gessen, noch getruncken, und niemand zu ihme lassen wollen. Da gedendet M[agister] Lucas, es musse gewiss nicht recht umb ihn stehen, klopfet an, becommet aber keine antwort, so schauet er zu einem lochlin durch die thur hinein und siehet, das Luther an der Erden auf seinem Angesichte ligt in einer Onmacht mit ausgestreckten armen. Da offnet er die thur mit gewalt, ruttelet ihn auf und fuhret ihn ins unter Losament, lasset ihm ein wenig essen zurichten, und fehet darauf an mit seinen gesellen zu musiciren. Da solches geschieht kombt D[ocor] Luther allgemach wieder zu sich selbst und vorgieng ihm sein schwermut und Traurigkeit, also das er auch anfehert mit ihnen zu singen. Hieruber wirdt er so frolich und bittet gedachten M[agister] Lucam und seine gesellen ufs vleissigste, sie wolten ihn ja oft besuchen, insonderheit wan sie lust zu musiciren hetten, und sich nichts irren noch abweisen lassen, er hatte auch gleich zu schaffen, was er wolle, dan er befandt, sobald er *Musicam* hörete, das sich seine *tentationes* und schwermut enderten [138: 58; vgl. 73: 122 und 75: 5].

Es liegen aber noch manche derartige Äußerungen Luthers vor.

Meae cantilenae thun dem Teufel sehr wee, *sicut econtra nostram impatientiam et awe* [auweh] *ridet*. Er hat lust uns zu plagen, sonderlich *qui Christum fatentur et praedicant*,

sagte er, als er eines Tages *recreandi causa* in einem Wagen in den Wald und aufs Land gefahren war, *canens et exultans in gloriam Dei* [TR 3945, vom 5.8.38]. Und weiter:

Kommet der Teufel wieder und giebt Euch eine Sorge oder traurige Gedanken ein, so wehret euch frisch und sprecht: Aus Teufel! ich muss itzt meinem Herrn Christo singen und spielen [73: 124]. Dem Teufel sie sein Werk zerstört, und verhindert viel böser Mörd. Das zeugt Davids, des Königs Tat, der dem Saul oft gewehret hat mit gutem, süßem Harfenspiel, dass er in grossen Mord nicht fiel [*Frau Musika*: 125, II: 511 f.; 55: 483 f.; 4: 39]. *Satan est Spiritus tristitiae, ideo non potest ferre laetitiam, ideo longissime abest a musica. Sic David Saulem mitigavit* [TR 194; vgl. oben S. 44]. Denn die *Musica* ist eine Gabe und Geschenk Gottes, nicht ein Menschengeschenk. So vertreibt sie auch den Teufel, und macht die Leut fröhlich; man vergisset dabey alles Zorns, Unkeuschheit, Hoffart und anderer Laster. Ich gebe nach der *Theologia der Musica* den nächsten *Locum* und höchste Ehre" [TR 1043; 73: 122; vgl. oben S. 41]. Denn dem bösen geist ist nicht wol dabey, wo man Gottes wort im rechten glauben singet oder predigt [73: 124].

Singen und predigen, die Musik und das göttliche Wort, *Musica* und *Theologia* sind also die wirksamsten Mittel zur Abwehr des Teufels. Wer so über die

Musik urteilt, gibt ihr nicht ihre hohe Stellung unmittelbar nach der Theologie, weil er sie würdigt als eine freie Kunst, die nur da ist um dem Ohre zu behagen, sondern weil sie, wie Luther am 4.10.30 an Senfl schrieb,

allein nach der Theologie das kann, was sonst nur die Theologie vermag, nämlich das Gemüt ruhig und fröhlich zu machen, zum offenbaren Zeugnis, daß der Teufel, der Urheber der traurigen Sorgen und unruhigen Gedanken, vor der Stimme der Musik fast ebenso flieht wie vor dem Worte der Theologie [4: 41; das lateinische Original 108, VIII: 277].

Ihm ist sie also vor allem eine ethisch gebundene Zweckkunst, auch da wo ein Mensch sie „rein persönlich“ genießt. Dasselbe gilt natürlich für die Musik in der Erziehung, und *a fortiori* für die Kirchenmusik: diese ist für Luther in erster Linie *ancilla theologiae*.

Luthers eschatologische Gedanken. Ein zweiter wichtiger Faktor für die Beurteilung von Luthers Musikanschauung ist, außer seiner gespaltenen Gemütsanlage, seine Auffassung über die Zukunft der Welt. Man hat ihn oft dargestellt als den Pionier einer neuen Zeit, und dabei vergessen, daß er selbst sich gar nicht als einen solchen betrachtete, sondern vielmehr mit eschatologischen Gedanken erfüllt war. Wie so viele seiner Zeitgenossen lebte er eigentlich fortwährend in der Erwartung des jüngsten Tages. Mit seiner Auflehnung gegen die Mißbräuche in der römischen Kirche, gegen den „Antichrist“ in Rom, wollte er nicht eine neue Zeit vorbereiten, sondern nur die Erfüllung der apokalyptischen Prophezeiungen ermöglichen [104: 18]. Am 4.11.20 schreibt er an Spalatin, daß er den Tag des jüngsten Gerichtes für sehr nahe hält:

... *prorsus persuasus sum, extremum diem adesse in limine, multis et potentibus argumentis: Antichristi regnum finiri incipit* [108, III: 510].

Diese Äußerung steht aber nicht allein. In einer Tischrede aus dem Jahre 1532 sagt Melanchthon zu ihm: „Unser Kaiser sol leben bis in das 48. jar“ [= 1548]¹, worauf Luther antwortet: „So lang stehet die welt nit, denn Ezechiel ist dawider“ [TR 1790]. In demselben Jahre spricht er bei einer anderen Gelegenheit wieder diesen Gedanken aus:

Finis igitur mundi instat, denn er hätte dies halbe Jahr viel gräuliche, schreckliche Träume vom jüngsten Gericht gehabt. Und ist möglich, sprach er, dass er nicht weit sei, denn die Schrift ist da; es ist rein ausgespület, die Welt ist auf die Hefen kommen. Die itzige Zeit, wenn man sie hält gegen der vorigen, vergangenen Zeit, so ist sie kaum ein Hand breit, oder wie ein ubrig Äpfelchen, das an einem Baume ein wenig hanget... Am Himmel geschehen und werden gesehen viel Zeichen, die ein Anzeigung sind, das der Welt Ende vorhanden ist. Auf Erden ist ein solch Bauen, Pflanzen, Schätzesammeln; alle Künste sind uberaus hoch gestiegen, gleich als wollte die Welt wieder anfahen zu blühen und jung zu werden. Ich hoffe, der liebe Gott wirts ein Ende machen [TR 2756c].

¹ Wohl auf Grund astrologischer Berechnung.

Die Welt hat ausgelebt, im Hinblick auf das ersehnte und nahe Weltende verblaßt die Kunst, ja die ganze Kultur zu einem trüglichen, wertlosen Schein, nur wert unterzugehen. Die Zeit „ist kaum ein Hand breit“: es liegt keine neue Zeit mehr hinter ihr, sondern das „Ende der Zeiten“. Was kann für einen, der so denkt und fühlt, das Kulturideal der Renaissance, oder die Zukunft der menschlichen Kultur überhaupt bedeuten? Im Jahre 1540 ist bei Luther die Erwartung des jüngsten Tages zur Sehnsucht gestiegen, die er der Angst vor dem Weltende „im Papsttum“ entgegenhält:

O lieber Gott, komm schier ein Mal: ich warte stets des Tages, frühe um den Lenz, wenn Tag und Nacht gleich ist, und wird ein sehr klare helle Morgenröth werden. Aber das sind meine Gedanken, und ich will davon predigen. Bald aus der Morgenröth wird kommen eine schwarze dicke Wolke, und werden drei Blitzen geschehen, darnach wird ein Schlag kommen, und Alles in einem Nu auf einen Haufen schlagen, Himmel und Erden. Gott sei aber Lob, der uns gelehret hat, dass wir nach dem Tage seuffzen, und ihn begehren sollen. Im Papstthum furchte sich alle Welt dafür, wie sie auch im Gesang sungen: *Dies illa, dies irae[sic]*. Ich hoffe ja, der Tag sei nicht weit, und wir wollen ihn noch erleben [TR 5237].

Auch im Jahre 1542 hat der *extremus dies* eines der Themen der Tischreden gebildet:

Ich halt das der jungste Tag nicht fern sei; *ratio quia jam est extremus conatus evangelii*, und ist gleich wie mit einem licht: wann das vorleschen will, so thut es zuletzt ein grossen stos, gleich als wolte es noch lang brennen, und vorlischt also. So lest es sich mitt dem *evangelio* ansehen, als wolt es sich itzt weit ausbreiten, aber ich habe sorg, es werde nun also in einem hui vorleschen und der jungste tag dazu komen. So ist es auch mit einem kranken menschen. Wenn er sterben soll, so stellet er sich gemeinglich am ende am frischsten, gleich als wolt er wider auffkomen, und im hui ist er dohin [TR 5488].

Diese Äußerungen beweisen, daß der Gedanke an das bevorstehende Weltende Luther ständig in einem Zeitraum von mehr als zwanzig Jahren begleitet hat, dem Zeitraum nämlich — und das ist sehr wichtig — worin er auf das gesamte deutsche Geistesleben seinen größten Einfluß ausgeübt hat.

Luther kein „moderner“ Geist. Daß ein solcher Mann wahrlich, „von den *modernen* geistigen Strömungen seiner Zeit instinktiv mitgerissen und erfüllt“ sein sollte, wie Blume meint [11: 6], ist somit schwerlich aufrechtzuerhalten. Dem Humanismus ist er — im Gegensatz zu Melanchthon — immer fremd, ja im Grunde feind gewesen. Über Erasmus, den er gelegentlich als *calidum consilium Satanae* bezeichnet [104: 12], sagt er: *Quantum promovit grammaticam, tantum nocuit evangelio* [104: 28]. Wie umgekehrt der größte der Humanisten urteilte über Luthers Einfluß auf den kulturellen Fortschritt, zeigt eine von Paulsen zitierte Stelle aus einem Brief des Erasmus an Pirkheimer: „Wo immer das Luthertum herrscht, da sind die Wissenschaften zugrunde gegangen“ [139: 202]. Der unverdächtigste Zeuge aber für Luthers Antihumanis-

mus ist Melanchthon, der eigentlich wider seinen Willen Theologe geworden war. „Nur der gewaltige Geist Luthers hat den Gräzisten in die theologische Bahn gedrängt“ [119: 62].

Fortwährend klagt Melanchthon über den Mangel an wissenschaftlichem Leben unter der studierenden Jugend [119: 550]. Die Ursache davon war „Luthers gewaltige Bewegung; [sie] verdrängte die klassischen Studien von ihrem Herrscherthron und setzte die Theologie an ihre Stelle. Das aber ist es, was Melanchthon, im Grunde eben doch Humanist, nicht vergessen und verschmerzen konnte“ [119: 546]. Wie Luther der aus Italien kommenden Renaissancekultur gegenüberstand, versteht man am besten aus Äußerungen wie der folgenden über die „Walen und Italiäner“:

Es sind subtile, listige Mörder, die einem können alle Sinne tödten, heimlich mit Gift . . . Ihre Keuschheit ist wie zu Sodom; das beweiset und zeuget die That, usw. [TR 1327] ¹.

Wie wenig man Luther einen fortschrittlichen, einen „modernen“ Geist nennen kann, zeigt sich selbst auf seinem eigensten Gebiet: dem Terrain der theologischen Streitfragen. Wie lange hielt er fest an der römischen Transsubstantiationslehre beim Abendmahl, wo seine äußerste Konzession schließlich die Konsubstantiation war; wie rücksichtslos ging er vor gegen die radikaleren Strömungen im Protestantismus: gegen die Sacramentirer, die er in den Gestalten Zwingli und Oekolampadius als „Ketzer und Seelenmörder“ brandmarkte; gegen die Reformierten überhaupt, diese „eingeteufelten, durchteufelten, überteufelten, lästerlichen Herzen und Lügenmäuler“ [144: 429]; gegen die Wieder-täufer; gegen „die räuberischen und mörderischen Rotten der Bauern“.

Luthers musikalischer Konservatismus. Wenn man dies alles in Betracht zieht, wird es verständlich, daß Luther auch, oder „gerade mit den überkommenen kirchenmusikalischen Schätzen ungeheuer konservativ umging“, und man kann denn auch sein bekanntes Wort aus der *Formula missae: Quod bonum est, tenebimus* [73: 93] als ein Programm betrachten. Ein Zitat aus Ratzebergers Lutherbiographie führt uns *in medias res*:

Auch hatte sonst Lutherus den brauch, sobald er die abendmalzeit mit seinen Dischgesellen gehalten hatte, brachte er aus seinem schreibstublin seine *partes* [= Stimmbücher] und hielte mit denen, so zur *Musica* lust hatten, eine *Musicam*. Insonderheit gefiel ihm wol, wo eine gute *compositio* der alten Meister uff die *Responsoria* oder *hymnos de tempore anni* mit einfiel, und sonderlichen hatte er zu dem *Cantu Gregoriano* und dem Choral gute lust. Vormercket er aber bisweilen an einem neuen gesang, das er falsch abnotirt wahr, so setzet er denselben als bald wieder ab uf die Lineen und rectificirt ihn *in continenti*. Insonderheit sang er gerne mit, wo ettwa ein *hymnus* oder *responorium de tempore* von den *Musicis* componirt war auf den *Cantum Gregorianum*, wie gemeldet [vgl. zu Beginn dieses Zitats], und musten

¹ Vgl. hiermit die oben [S. 13] zitierte Äußerung des Vitus Ortel Winsheim.

ihm sein Junger sohn Martinus und Paulus die *responsoria de tempore* nach essens fur Dische auch singen, als zu Weinachten *Verbum caro factum est, In principio erat verbum*. Zu Ostern *Christus resurgens ex mortuis, Vita sanctorum, Victimae paschali laudes*. Da er allzeit selbst solche *responsoria* mit seinen sohnen, und in *cantu figurali* den alt mit sang" [138: 59; 73: 100].

Was hierin auffällt, und von Ratzeberger sogar wiederholt wird, ist Luthers besondere Vorliebe für den gregorianischen Gesang und für die von den „alten Meistern“ komponierten mehrstimmigen Gesänge „uf den *Cantum Gregorianum*“, für die Gesänge mit choralem *cantus firmus* also. Diese von Ratzeberger hervorgehobene Vorliebe Luthers für die Gregorianik, die „alten“ Meister und die traditionelle Tenor-*cantus firmus*-Technik zeigt uns seine konservative Gesinnung auch bei seinem häuslichen Musizieren, und in vorgerücktem Alter. Wie hoch Luther die alte *cantus firmus*-Technik schätzte, geht auch aus anderen Äußerungen hervor, am stärksten wohl aus seiner berühmten [lateinischen] Vorrede¹ zu den bei Rhau herausgegebenen *Symphoniae jucundae* [1538], welche später von Johann Walther verdeutscht² wurde, und die bekannte Stelle enthält:

... Wo aber die natürliche *Musica* durch die Kunst geschärft und poliert wird, da siehet und erkennet man... mit großer Verwunderung die große und vollkommene Weisheit Gottes in seinem wunderbarlichen Werk der *Musica*, in welcher vor allem das seltsam und wohl zu verwundern ist, daß einer eine schlechte [= schlichte] Weise oder Tenor (wie es die *Musici* heissen) her singet, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die umb solche schlechte einfeltige Weise oder Tenor gleich als mit Jauchzen gerings herumbher umb solchen Tenor spielen und springen, und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken, und gleich wie einen himmlischen Tanzreihen führen. Also daß diejenigen, so solches ein wenig verstehen und dadurch bewegt werden, sich des heftig verwundern müssen und meinen, daß nicht seltsameres in der Welt sey, denn ein solcher Gesang mit viel Stimmen geschmückt. Wer aber dazu kein Lust noch Liebe hat und durch solch lieblich Wunderwerk nicht bewegt wird, das muß wahrlich ein großer Klotz sein, der nicht wert ist, daß er solche liebliche *Musica*, sondern das wüste, wilde Eselsgeschrey deß Chorals oder der Hunde und Seue Gesang und *Musica* höre" [35: 82]³.

¹ Abgedruckt WA, Band L: 368 ff. und 108, XII: 58 ff. Nicht, wie Moser irrlicherweise meint [60: 388], in Luthers „Tischpredigten“.

² Abgedruckt bei Michael Praetorius [Gesamtausgabe, Band I, Wolfenbüttel 1924, S. VII f.] und WA, Band L: 368 ff.

³ Die betreffende Stelle lautet im Lutherschen Originaltext folgendermaßen: *Ubi autem tandem accesserit studium et Musica artificialis, quae naturalem corrigat, excolat et explicet, Hic tandem gustare cum stupore licet (sed non comprehendere) absolutam et perfectam sapientiam Dei in opere suo mirabili Musicae, in quo genere hoc excellit, quo una et eadem voce canitur suo tenore pergente, pluribus interim vocibus circum circa mirabiliter ludentibus, exultantibus et jucundissimis gestibus eandem ornantibus, et velut juxta eam divinam quandam choream ducentibus, ut iis, qui saltem modico afficiuntur, nihil mirabilius hoc seculo extare videatur, Qui vero non afficiuntur, nae illi vere amusi et digni sunt, qui aliquem Merdipoetam [= S. Lemnius] interim audiant vel porcorum Musicam [WA, Band L: 372 f.; 108, XII: 60; 35: 82].*

Es ist nicht unmöglich, daß — wie schon Voigt meinte [98: 211 f.] — Luther zu dieser dithyrambischen Verherrlichung, und zugleich meisterhaft plastischen Darstellung der an einen *cantus firmus* gebundenen Polyphonie, welche für ihn gleichsam das Ideal der Mehrstimmigkeit verkörperte, durch die Musik des schweizerischen Komponisten Ludwig Senfl inspiriert worden ist. Nicht nur paßt Luthers Charakteristik vorzüglich zu der bei Senfl vorherrschenden *cantus firmus*-Technik, es ist obendrein bekannt, wie sehr Luther diesen hervorragenden Komponisten bewunderte. „Eine solche Motete vermöchte ich nicht zu machen, und wenn ich mich auch zureissen sollte“, rief er einmal nach dem Gesang einer Senflschen Komposition bei Tische aus [TR 6247 = 968; vgl. 108, VII: 278 Anm. 1]. „Wie er denn auch wiederum nicht einen Psalm predigen konnte als ich“, fügte er aber stolz hinzu. Auch sein Brief vom 4.10.30 [vgl. oben S. 46] an Senfl ist ein lebhaftes Zeugnis für die Verehrung, die er für ihn hegte. Außerdem aber ist dieser Brief wieder bezeichnend für sein Musikideal, denn, wie bekannt, bat er Senfl darin um eine Motette „über den ihm seit Kindestagen liebvertrauten Psalmvers *In pace in id ipsum*, da er diese Antiphon noch nie in mehrstimmigem Satz gefunden habe, und sie in seiner Anfechtung zwar schlichthin zu singen begonnen, sie aber gern auch *compositam* anhören möchte“ [62: 535 f.]. Man weiß, daß Senfl ihm damals als Antwort das vierstimmige *Non moriar sed vivam* komponierte, und daß Luther selbst, wie man allgemein annimmt, später dieselbe gregorianische Intonation, ebenfalls als *cantus firmus* im Tenor, zu einer eigenen vierstimmigen Komposition benutzt hat [73: 116; vgl. unten S. 77].

Riemann [*Lexikon*] und Preuß [73: 94] haben Senfl denn auch nicht ohne Grund als Luthers Lieblingskomponisten bezeichnet. Auch hierin zeigt sich aber Luthers musikalischer Konservatismus, denn, wie Moser über Senfl bemerkt, „man darf [ihn] wohl einen überwiegend rückwärtsschauenden Meister nennen, er ist der echte Typus des Abschließers, nicht des Pfadfinders einer Epoche. So bieten seine geistlichen Tonsätze das Geschmeidigste, Vollendetste, was sich unter den Voraussetzungen seiner Technik leisten ließ — aber diese ist selbst für seine Zeit herb, altertümlich, ja beinahe schon veraltet. . . Noch liegt es ihm im allgemeinen fern, seine Inspiration aus dem einzelnen Textwort zu ziehen, ihm genügt das Festhalten einer Gesamtstimmung, und seine edle Meisterschaft legt das Gewicht nicht etwa auf ein klangliches Hervorheben des *cantus firmus* über die erstaunlich geschickt gefügten, kanonischen Begleittimmen hinaus, sondern auf die wundersame Schlingung einer ganz frei dazu erfundenen Ranke im Alt oder Diskant“ [60: 457].

Coclico über die musikalische Textbehandlung. Wir kommen nun zu einem wichtigen Vergleichungspunkt zwischen Coclico und Luther, nämlich ihrer Auffassung über das Verhältnis von Text und Musik. Betrachten wir zuerst Coclicos Kriterien für eine richtige Textbehandlung. Wie wir gesehen haben,

gibt Coclico — den wir hiermit als den fortschrittlich orientierten Musiker hingestellt haben — zwei Kriterien für die nach seiner Meinung richtige Textbehandlung. Der in dieser Hinsicht wahrhafte Musiker ist nach ihm nämlich derjenige, der:

1° *cuilibet notae debitam syllabam applica[t]*;

2° *ita componit ut laetis verbis laetos addat numeros et e contra* [vgl. oben S. 42].

Er fordert also erstens eine metrisch-rhythmisch richtige Deklamation des Textes, mit anderen Worten er betont die Einheit von sprachlichem und musikalischem Rhythmus. Diese Forderung bedeutet beim Vortrag: eine richtige Textlegung; bei der Komposition: die Annäherung des musikalischen an den sprachlichen Rhythmus, das heißt das Zügeln des unbeschränkten Übergewichts der Musik über den Text. In dieser Forderung hatte sich zuerst der Einfluß der Humanismus, der Liebe zu den *bonae literae*, auf die Musik ausgewirkt, und Josquin war in dieser Hinsicht der große Erneuerer gewesen. Wie wichtig Coclico diese erste Forderung hielt, erhellt daraus, daß er in seiner *Regula Compositionis*, und zwar im Abschnitt über die Textlegung, *expressis verbis* warnt gegen den sehr ernsthaften Fehler, einer langen Note eine kurze Silbe unterzulegen:

Maxime etiam Musico vitio datur, si brevem syllabam addat longae notae,

hiermit der ersten der zehn bekannten Regeln des Zarlino vorgehend.

Die zweite Forderung greift tiefer, und auf die Dauer, im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts, selbst völlig um- und neugestaltend in den musikalischen Organismus ein. Sie bezieht sich nicht nur auf die, mehr oder weniger äußerliche, rhythmische Angleichung der musikalischen Komposition an den Rhythmus der Wortleibes, sondern darüber hinaus auf die musikalische Darstellung des Textinhaltes. Auch von dieser Neuerung, welche die vorhergehende umfaßte, bildete Josquin den Ausgangspunkt. Coclico deutet hierauf hin, wenn er ihn als *facile princeps* seiner dritten Klasse von Musikern bezeichnet, denjenigen nämlich, welche es verstehen, in ihren Gesängen *omnes omnium affectus exprimere* [vgl. oben S. 42]. Diese beiden Forderungen hinsichtlich der Textbehandlung stellen zugleich Entwicklungsstufen in einem allmählich fortschreitenden Prozeß dar: dem Prozeß der um 1500, unter dem Einfluß des Humanismus einsetzenden, und sich im Verlauf einiger Jahrzehnte nach und nach vollziehenden Ablösung des mittelalterlichen Musikideals durch dasjenige der Renaissance, der *Musica Mathematica* durch die *Musica Poetica*, der Herrschaft der Zahl über die Musik durch ihre Dienstbarkeit am Wort, mit all den daraus hervorgehenden Änderungen in bezug auf Themenbildung, Polyphonie, Klang und Form.

Coclicos Klassifikation der Musiker ¹. Den Anfang dieses Prozesses, mit

¹ Vgl. hierzu: 5: 34 ff., 8: 47 f. und 40: 92.

Josquin an der Spitze, bilden die Musiker aus Coclicos dritter Klasse, welche die *Musici Mathematici* seiner zweiten Klasse geschichtlich ablösen. Diesen Anfang empfindet Coclico, von seinem geschichtlich vorgerückten Standpunkt aus gesehen, als relativ veraltet, denn erst die vierte Klasse von Musikern versteht nach ihm den wahren Zweck der Musik: *verum hujus artis finem consecuti sunt*, und erst diese Musiker bezeichnet er als *Musici Poetici*, die Träger des neuen Musikideals im vollsten Sinn des Wortes.

Es erhebt sich hier die Frage, inwiefern wir diese Coclicosche Klassifikation ernst zu nehmen haben, inwiefern sie, mit anderen Worten, den oben skizzierten historischen Entwicklungsprozeß mehr oder weniger zum Ausdruck bringt, und ob und wie Coclico selbst in seine eigene Klassifikation hineinpaßt. Man kann zwar zugeben, daß die dritte Klasse sich als Gesamtheit von der zweiten einerseits als relativ modern, von der vierten andererseits als relativ altertümlich abhebt. Wenn man aber die Musiker der dritten Klasse an sich betrachtet, muß man feststellen, daß sie nicht alle auf demselben Entwicklungsniveau stehen; daß sich nämlich in dieser Klasse, neben einigen nicht-niederländischen Gestalten, wie dem „überwiegend-rückwärtsschauenden“ [vgl. oben S. 50] deutschschweizerischen Ludwig Senfl, hauptsächlich zwei Generationen von Niederländern befinden, die sich in stilistischer Hinsicht scharf voneinander trennen: die Generation eines Josquin, Pierre de la Rue und Heinrich Isaac einerseits, und die auf Josquin folgende, Lasso unmittelbar vorangehende und mit Coclico gleichaltrige Generation andererseits, deren Hauptvertreter Gombert, Clemens non Papa, Crecquillon und Willaert sind. Und weiter muß man feststellen, daß die von Coclico so hochgerühmte vierte Klasse gar keine Namen enthält, die dritte dagegen eigentlich schon alle bedeutenden Komponisten seiner eigenen Generation umfaßt.

Die Musiker der vierten Klasse. Wer sind also die ungenannten Musiker der vierten Klasse? Nach Huber [40: 92] und Bernet Kempers [8: 48] sind es die Sänger. Diese „Meister der vierten Klasse“ werden von Huber als die eigentlichen Vertreter der *musica reservata* bezeichnet. Bernet Kempers teilt diese Meinung nicht. Er glaubt, daß Coclico nur betonen will, „daß die Kunst erst wenn sie zum Erklingen gebracht wird, ihren wahren Zweck erfüllt“, und er betrachtet diese Ansicht Coclicos bloß als „ein Dokument [seiner] Eitelkeit“, weil er „ja selbst kein Komponist war[!], und als Sänger und Humanist wohl kaum frei von dieser Krankheit gewesen sein mag“¹. Bernet Kempers' Interpretation von Coclicos Ansicht ist zu einseitig, und ihre psychologische Begründung geht von der unrichtigen Voraussetzung aus, daß Coclico nur Sänger war. Auch Hubers Auffassung deckt sich, wie wir bald sehen werden, nicht ganz mit

¹ Hans Engel [1935] pflichtet dieser Meinung bei. In einem Aufsatz über *Marenzios Madrigale* spricht er nämlich über „die typische Sängereinbildung des Petit Coclicus, der Nicht-Komponist war“ [ZfM XVII, 1935: 287 Anm. 1].

Coclicos Charakteristik von den Musikern der vierten Klasse, was wieder unverbrüchlich damit zusammenhängt, daß er — und dies hat Bernet Kempers offenbar ungeprüft von ihm übernommen — Coclico nicht als Komponisten gelten läßt. Wie umschreibt nun Coclico die Musiker der vierten Klasse? Er sagt von ihnen zwei Dinge:

1° daß sie *ex tertii generis musicorum gymnasio profecti sunt, et praecepta artis norunt, et bene ipsi componunt, et ex tempore, super choralem aliquem cantum, contrapunctum suum pronunciant;*

2° daß sie *omnia praecepta, omnemque canendi vim eo referunt, ut suaviter, ornate et artificiose canant, ad homines oblectandos et exhilarandos.*

Das heißt also, daß sie:

1° sowohl als schaffende wie als ausübende Künstler tüchtig und wohl beschlagen sind, wenn sie auch den wahren Endzweck der Kunst, *verum hujus artis finem*, im lebendigen Erklängen der Musik, zur Freude der Hörer erblicken;

2° durch Stimmschönheit beim Singen hervorragen: *dulcedine vocis alios longe superant*, und

3° unter allen die höchste Anerkennung und Bewunderung erregen: *in majore sunt admiratione et gratia quam caeteri omnes.*

Die Einseitigkeit in Hubers Auffassung besteht nun darin, daß er die Stelle *et bene ipsi componunt* in dem Sinne interpretiert, daß die Musiker der vierten Klasse „ihre satztechnische Kunstfertigkeit nur zum schönen und zierlichen Singen anwenden“, daß er also meint, sie besäßen nur die zum Singen notwendige satztechnische Ausbildung, ohne daß sie aber als Komponisten in Betracht kämen oder sich überhaupt als solche betätigten.

Coclico auch Komponist. In Übereinstimmung mit dieser Auffassung ist es auch, daß Huber Coclicos Motettensammlung, die *Musica Reservata*, nur als „ein praktisches *Lehrbuch*“ betrachtet, als „ein Werk *lehrhaften Charakters*, welches . . . Tonsätze zu *Lehrzwecken* an den Kantoreien mit Texten aus Davids Psalmen enthält“, und daß das ganze Werk seiner Meinung nach „nur eine praktische Beispielsammlung bietet“ zum „theoretischen *Compendium Musicæ*“ [40: 89 f.]; daß er mit anderen Worten Coclico eigentlich nur als einen Sänger und Theoretiker betrachtet, der — wie so mancher von seinesgleichen — seine Musiklehre mit eigens zusammengeflickten Beispielen in Satzform illustriert hat. Zu dieser Deutung paßt es auch, daß Huber das *Compendium* 1551 erscheinen läßt [40: 90], die nach ihm zugehörige „Beispielsammlung“ erst im Jahre 1553 [40: 89] ¹. Die Sache liegt aber anders. Beide Bücher erschienen 1552, und zwar in umgekehrter Reihenfolge, das heißt, die *Musica Reservata* kurz vor dem *Compendium* [vgl. D 19: 400, Anm. 8]. Außerdem spricht Coclico sich im Titel und in der Vorrede der *Musica Reservata* über de n

¹ Merkwürdigerweise führt er aber im Titelzitat der *Musica Reservata* die [richtige] Jahreszahl 1552 an!

Zweck derselben mit klaren Worten aus. Im Titel heißen die Texte der Kompositionen mit unverkennbarer Deutlichkeit *consolationes piae*; in der Vorrede weist Coclico darauf hin, daß diese *consolationes ex psalmis et scriptis propheti- cis* in den unheilvollen Zeiten, die man damals erlebte, sehr dienlich wären: *his temporibus calamitosis apprime utiles* [D 18: 398], und er widmet seine Kompositionen dem Rat der Stadt Nürnberg, damit dieser ein „Zaubermittel“ habe, zur Erholung und Erquickung der durch die in jenen stürmischen Zeiten so drückenden Regierungssorgen beschwerten Gemüter seiner Mitglieder:

. . . *ut θελητηριον habeatis aliquod, quo animos vestros — praesertim hoc turbulento tempore in regenda republica, curis et sollicitudine gravatos — reficiam atque recreem.*

Und er fährt fort:

Musica enim lenimen laborum et solamen mali esse perhibetur [D 18: 398].

Von „Lehrzwecken an den Kantoreien“ ist hier also keine Rede; es ist klar, daß Coclico die Gesänge der *Musica Reservata* als selbständige Kompositionen geschaffen hat, zur Erholung seiner Gönner, die ihn denn auch für seine Gabe gebührendermaßen belohnten [vgl. D 21¹: 404]. Aber auch schon früher, vor dem Erscheinen der *Musica Reservata*, hatte Coclico sich als Komponist betätigt, und zwar nachweisbar in Wittenberg [1 Gesang: vgl. D 3: 373], Frankfurt a.O. [3 Gesänge: vgl. D 6: 377], Stettin [1 Gesang: vgl. D 7: 380, und S. 381 Anm. 1], und Königsberg [D 19: 400]. Er hat die Gesänge aus früheren Jahren seinen Verlegern Montanus & Neuber zugleich mit der *Musica Reservata* zum Druck übergeben [D 19: 400]. Von diesen früheren Kompositionen sind die meisten leider verschollen; wir besitzen nur noch einen kleinen vierstimmigen Gesang ¹ auf den Text: *Disce bone clerice, Virgines amare* ², und die drei größeren Kompositionen aus der Kopenhagener Handschrift *Gly. kgl. Samling 1872* [vgl. oben S. 19, 23 und 24], welche Handschrift einen Teil des von der dänischen Hofkapelle gesungenen Musikrepertoires bildete. Auf Grund all dieser Tatsachen kann man nicht umhin festzustellen, daß Coclico als Komponist zu gelten hat, und nicht bloß als ein mit einiger „satztechnischen Kunstfertigkeit“ ausgestatteter Sänger. Daß er kein Komponist ersten Ranges war, kann an dieser Feststellung nichts ändern. Das Hauptkriterium ist, daß er Gesänge zum Zweck des Musizierens komponiert hat, und daß dieselben zu dem Zweck gedruckt und in handschriftliche Sammlungen aufgenommen worden sind.

Die päpstlichen Kapellsänger und die Musiker der vierten Klasse.

Es wurde schon oben [S. 53] dargelegt, daß Coclico auch die Musiker seiner

¹ Nr 48 des handschriftlichen Anhangs zu Paul Kugelmanns *Etliche teutsche Liedlein*, usw., aus dem Jahre 1558. Vgl. über diese Sammlung: HANS ENGEL, *Etliche Teutsche Liedlein*, usw., in: *Ostpreußische Musik*, Mitteilungsblatt der „Ostpreußischen Musikgesellschaft“, Heft 1, September 1937, S. 38 ff. [vgl. unten S. 187].

² Nicht: *amore*, wie Hans Engel [l.c. S. 47] gelesen hat.

vierten Klasse als Komponisten und Sänger bezeichnet, und daß Huber den Satz *et bene ipsi componunt* nicht richtig verstanden hat. Es sei nun an dieser Stelle noch ein neues Argument beigebracht zur Bestätigung unserer Ansicht, daß Coclico mit seiner vierten Klasse nicht die nur ausübenden Sänger gemeint haben kann.

In den im Jahre 1545 vom Pabst Paulus III. von neuem festgestellten *Constitutiones Capellae Pontificiae* [36: 96] werden die zur Aufnahme in die päpstliche Kapelle an die Sänger gestellten Anforderungen, der *Modus examinis*, folgendermaßen umschrieben:

Postquam . . . Capellae Magister proposuerit collegio cantorum praefatum cantorem instantem, per dictum collegium examinandum, considerandum est:

- 1° *si cantor examinandus habeat bonam et perfectam vocem;*
- 2° *si cantet bene cantum figuratum;*
- 3° *si cantet sufficienter contrapunctum;*
- 4° *si cantet cantum planum;*
- 5° *si sciat bene legere.*

Die höchsten Anforderungen werden also gestellt an die stimmliche Begabung und Stimmbildung, die Ausbildung im Figuralgesang und das Vomblatt-singen. Für den — wie bekannt — im 16. Jahrhundert überall stiefmütterlich behandelten *cantus planus* — man denke an Walthers Wort über *das wüste, wilde Eselgeschrey deß Chorals* [vgl. oben S. 49] — wird nichts mehr gefordert, als daß er bloß gesungen würde, und als einzige „satztechnische Kunstfertigkeit“ wird nur eine mit nicht mehr als „genügend“ qualifizierte Fähigkeit im Singen eines Kontrapunktes über einen Choral — im sogenannten *contrapunctum alla mente* oder *contrapunctum supra librum* — gefordert. Von Coclico selbst wird diese Forderung bestätigt in seiner *Regula Contrapuncti*, im zweiten Teil seines *Compendium Musices*. Er sagt daselbst, daß die Kaiser, Könige und Päpste sich weigerten, Sänger in ihre Kapellen aufzunehmen, die dieser Kunst unfähig waren: *hujus artis ignaros in cantorum suorum cumulum recipere dedignantur*. Einen Kontrapunkt über einen Choral improvisieren heißt aber noch nicht komponieren; es ist nur eine Vorstufe dazu. Von den sieben Anforderungen die Coclico in seiner *Regula Compositionis* — welche der *Regula Contrapuncti* folgt — an einen Komponisten stellt, lautet daher die erste: *ut contrapunctum ex tempore canere sciat, quo sine nullus [sc. compositor] erit*.

Er begründet diese Anforderung mit der Aussage, daß Josquin diejenigen verachtete und verspottete, die komponieren wollten ohne den Kontrapunkt über einen gegebenen *cantus firmus* zu beherrschen, weil Josquin nämlich meinte, solche wollten fliegen ohne Flügel zu besitzen:

. . . hos dominus Josquinus vilipendit ac ludibrio habuit, dicens eos velle volare sine alis.

Wenn nun selbst von den hervorragendsten Sängern Europas, den Sängern

der päpstlichen Kapelle, nicht gefordert wurde, daß sie Komponisten wären — wenn sich auch öfters Komponisten unter ihnen befanden — muß man wohl auch aus diesem Grunde zugestehen, daß Coclico mit seinem *et ipsi bene componunt* hat ausdrücken wollen, daß die Musiker seiner vierten Klasse auch wirklich komponierten.

Coclico selbst ein Musiker der vierten Klasse. Wir sind nun so weit gekommen, daß wir eine neue Feststellung machen können, und zwar diese, daß die Charakterisierung von den Musikern der vierten Klasse genau auf Coclico selbst paßt, daß er, mit anderen Worten, *per definitionem* selbst zu dieser Klasse gehört. Er sagt nämlich von diesen Musikern, daß sie:

1° *ex tertii generis musicorum gymnasio profecti sunt*: Coclico war ein Schüler Josquins, des *facile princeps* der dritten Klasse;

2° *praecepta artis norunt*: hiervon zeugt sein *Compendium Musices*;

3° *bene ipsi componunt*: man vergleiche oben S. 53, und lasse ihn für sich selbst das *bene* verantworten;

4° *ex tempore, super choralem aliquem cantum, contrapunctum suum pronunciant*: vgl. oben sub 2°, und seine *Regula Contrapuncti*;

5° *omnia praecepta, omnemque canendi vim eo referunt, ut suaviter, ornate et artificiose canant ad homines oblectandos et exhilarandos*: hiervon zeugt seine Sängerkarriere, insbesondere in den Kapellen in Königsberg und Kopenhagen, wo er eine führende Stellung einnahm, während er das Gewicht des *ornate canere* in einem Kapitel des *Compendium Musices* betont.

Die historische Bedeutung der Klassifikation. Hiermit ist die oben [S. 52] in bezug auf die Coclicosche Klassifikation gestellte Frage in dem Sinne beantwortet, daß dieselbe eine Bestätigung ist jenes mit Josquin einsetzenden Entwicklungsprozesses in der musikalischen Darstellung des Textinhaltes, und daß Coclico sich selbst zu den ganz „Modernen“ rechnet. Die Klassifikation trägt somit im Grunde einen historischen Charakter, wenn sie auch, wie Huber richtig bemerkt, „sachliche und historische Prinzipien noch in nicht ganz klarer Weise vermischt“ [40: 93], und uns auch keinen näheren Aufschluß gibt über die oben [S. 52] erwähnten, und von Hans Eppstein in seiner Gombert-Studie [22: 16–83] behandelten stilistischen Unterschiede zwischen den beiden Musikergenerationen der dritten Klasse, namentlich zwischen einem Josquin und einem Gombert; geschweige denn über die von Eduard Lowinsky neuerdings in seiner bedeutsamen Lasso-Studie aufgezeigten stilistischen Unterschiede innerhalb der zweiten Generation [52: 7–11 und 52: 52], die wohl am schärfsten ausgeprägt sind in den Gestalten der beiden Josquinschüler Gombert und Willaert [52: 99]. Jedenfalls verfehlt ist es daher, die Klassifikation als eine Art musikalisch-qualitativer und -technischer Klimax zu betrachten, wie Bernet Kempers tut, indem er von den Musikern der ersten Klasse sagt,

daß sie „am tiefsten stehen“ [8: 47], und von denen der vierten Klasse, daß sie „die höchste Stufe formen“ [8: 48]. Die Klassifikation beschreibt auf ihre Weise einen „horizontalen“, sich in der Zeit, und zwischen den Polen der Rückständigkeit und Fortschrittlichkeit abspielenden Prozeß, nicht eine „vertikale“, aus der Tiefe zum höchsten Gipfel der Vollkommenheit emporstrebende Entwicklung. Damit ist es auch im Einklang, daß Coclico sich selbst und seine Geistesverwandten zwar mit Stolz als die lebende Spitze der historischen Entwicklung betrachtet — was jeder modernen Strömung immer eigen ist —, daß er aber zugleich die künstlerische Überlegenheit der dritten Klasse anerkennt. *In tertio genere*, so sagt er nämlich, *sunt musici praestantissimi, et ceterorum quasi reges*; während er, an anderer Stelle über Josquin sprechend, mit passender Bescheidenheit sagt, daß er in keiner Hinsicht einem so großen Manne gleichkomme: *non invitus fateor me nulla in re parem tanto viro esse, nec illam elegantiam quae in ipsius cantilenis mirabiliter splendet, posse consequi*.

Coclico als „moderner“ Komponist. Lowinsky hat in seiner oben angeführten Lasso-Studie, an der Hand einer stilistischen Untersuchung des Antwerpener Motettenrepertoires, eine um 1550 einsetzende „Stilwende im Schaffen der Niederländer“ aufgedeckt. Diese Stilwende, bei welcher Clemens non Papa und Crecquillon die führenden Persönlichkeiten waren, wurde „von innen gesehen, durch den immer stärker werdenden Drang nach Aussprache, von außen gesehen, durch die venezianische Musik [Willaert] herbeigeführt“ [52: 99]. Es scheint nach obiger Darlegung nicht mehr zweifelhaft, daß die im Vorhergehenden zitierten Aussagen aus Coclicos *Compendium Musices* nur im Zusammenhang mit dieser von Lowinsky angedeuteten Stilwende zu verstehen sind, daß sie aus demselben musikalischen Ideenkreis stammen, hinter welchem, wie Lowinsky bemerkt, „der gewaltige Geist Josquins steht, der sowohl durch die eigenartige Erscheinung der *Josquinrenaissance* [vgl. 52: 72 Anm. 1 und unten S. 92] als durch die Person seines Schülers und Nachfolgers Willaert wirkt“ [52: 100].

Ein flüchtiger Blick in Coclicos Kompositionen — eine gründliche Untersuchung derselben muß einer Sonderstudie vorbehalten bleiben — bestätigt diesen Eindruck. Man findet in denselben, und zwar besonders in der *Musica Reservata*, an mehreren Stellen die von Lowinsky im Antwerpener Repertoire aufgezeigten Stilmerkmale der modernen Richtung. Grundtönige Bässe als Träger der Harmonik, und syllabische Deklamation des Textes begegnen ziemlich häufig; letzteres bisweilen — so in den Nummern 2, 6, 10 und 32 der *Musica Reservata* — auf Semiminimen [vgl. 52: 56]; und in Nr 33 finden wir selbst eine weit ausgreifende Modulation vom Typus des später von Lasso so häufig verwendeten „Gleitens im Quintenzirkel“ [52: 22]. Auch der von Lowinsky [52: 77] beobachtete „Wandel im Textrepertoire“ bei den „Spätniederländern“, welcher Wandel sich u.a. in einer häufigen Verwendung von Psalm-

texten¹ kundgab, wird von der *Musica Reservata* gespiegelt: in ihr überwiegen nämlich gerade die Psalmtexte, mit ihrer oft so subjektiv-individuellen Sprache. Schließlich begegnen wir in der *Musica Reservata* einer bisweilen drastischen Darstellung des Textinhaltes.

Ein radikales Beispiel. Letzteres interessiert uns im Hinblick auf den schon oben [S. 50] beabsichtigten Vergleich zwischen Coclicos und Luthers Auffassung über das Verhältnis von Text und Musik ganz besonders. Daher sei hier, bevor wir Luthers Standpunkt erörtern, ein Beispiel realistischer Textdarstellung bei Coclico angeführt, das besonders geeignet ist, die große Distanz darzutun, die sich in dieser Hinsicht zwischen ihm und Luther zeigen wird. Unser Beispiel bildet ein älteres Gegenstück zu einer von Lowinsky angeführten Komposition der modernen Richtung im Antwerpener Motettenrepertoire, nämlich zu der von Joannes Crespel komponierten Klage Rachels: *Vox in Rama audita est ploratus et ululatus, Rachel plorans filios suos noluit consolari, quia non sunt* [Matth. 2, 18]. Diese Komposition ist 1554 im 9. Buch der von Susato herausgegebenen Sammlung *Ecclesiasticarum cantionum* veröffentlicht, und ist, wie Lowinsky bemerkt, „dadurch merkwürdig, daß [sie] sich ganz in den Dienst des Ausdrucks [stellt] und auch vor den größten Kühnheiten nicht zurückschreck[t]. . . Der Text endet: *quia non sunt*. Um diesen Worten plastisches Relief zu verleihen, schließt Crespel — indem er die Worte syllabisch auf Minimen deklamiert — auf einer Minima. Dieser Schluß, plötzlich abbrechend, auf Minimen aushauchend, statt in die übliche Schlußlonga zu münden, dürfte wohl in der niederländischen Motettenliteratur einzig dastehen“ [52: 55 f.]. So kühn dieser Schluß auch ist, einzig dastehen tut er nicht: Coclico geht nämlich zwei Jahre früher mit einem wenn möglich noch kühneren Beispiel voran, und zwar in der letzten Motette [Nr 41] seiner *Musica Reservata*². Der Text zu dieser Komposition lautet:

Vidi impium superexaltatum, et elevatum sicut cedros Libani; et transivi, et ecce non erat; et quaesivi eum et non est inventus locus ejus [Ps. 36, 35–36].

Die Worte *et transivi, et ecce non erat* werden dreimal hinter einander gesungen; das erste und zweite Mal, wie bei Crespel, mit syllabischer Deklamation auf Minimen, und ebenfalls plötzlich — ohne Kadenz — auf einer Minima abbrechend, welcher eine Pause in allen Stimmen folgt, um das *non erat*, das Ver-

¹ Die Bedeutung von Lowinskys Beobachtung wird nicht verringert durch die Tatsache, daß schon Josquin eine große Anzahl Psalmtexte komponiert hatte; wir werden nämlich später sehen [vgl. unten S. 94], daß die Mehrzahl von Josquins Psalm-motetten nicht zeit seines Lebens, sondern erst gegen die Jahrhundertmitte im Druck erschien, das heißt von einer breiteren Öffentlichkeit geschätzt wurde. Vgl. hierzu noch: FRIEDRICH BLUME, *Josquin des Prés, Drei Psalmen* [Ausgabe *Das Chorwerk*, Heft 33, Wolfenbüttel, 1935], Vorwort S. 2, Anm. 2.

² Diese Motette ist unten [S. 424] vollständig abgedruckt worden.

schwinden des Gottlosen, plastisch darzustellen. Hiermit ist Coclico aber nicht zufrieden. Schon die durch Pausen von einander abgehobenen Wiederholungen zeigen, daß er der Stelle einen besonderen Nachdruck zu verleihen wünscht. Mit der Wiederholung geht aber eine Steigerung im musikalischen Ausdruck zusammen, das heißt, der Wortwiederholung entspricht keine musikalische Wiederholung [vgl. 52: 34]. Wie steigert nun Coclico? Das erste Mal werden die Worte *et transivi, et ecce non erat* von den drei Unterstimmen gesungen, wobei Tenor und Baß, respektive auf *f* und *c*, und im Zeitabstand einer Semibrevis einsetzend, einander imitieren, während der Alt zugleich mit dem Baß beginnt und endet, und nur Füllstimme ist. Weil nun alle drei Stimmabschnitte aus einer Semibrevis bestehen, der acht Minimen folgen — also die gleiche Länge haben —, ist das Resultat, daß der Tenor plötzlich auf der zweiten Minima eines *Tactus* aufhört, während Alt und Baß allein weitersingen und auf der vierten Minima desselben *Tactus* abbrechen. Von einer Kadenz keine Spur: das von drei zu zwei Stimmen sich verdünnende Stimmengewebe — ein komponiertes Diminuendo! — endet mit der leeren Quinte $g-d^1$, der die Terz $a-c^1$ folgt; das musikalische Geschehen verläuft sich durch das sukzessive Aussetzen der Stimmen ins Nichts, es verblüht gleichsam: *et ecce non erat*.

Nun kommt aber etwas ganz Unerwartetes hinzu. Um die Plastik in der Darstellung des Verschwindens noch zu steigern, gibt sich Coclico nicht mit den musikalischen Ausdrucksmitteln zufrieden; auch der Text selbst wird mit in den Prozeß des Ausdrucks hineinbezogen, und zwar dadurch, daß die letzte Silbe des Wortes *erat* nicht gesungen wird. Sie verschwindet buchstäblich, zugleich mit der Musik, und der Hörer vernimmt nur: *et transivi, et ecce non e...!* An ein Versehen ist nicht zu denken: den neun Silben des Textes entsprechen in jeder Stimme neun Noten, und im nächsten Abschnitt ist es genau so. Hier wird nämlich dasselbe Spiel wiederholt, jedoch mit einer Steigerung im Ausdruck, und zwar durch eine Vermehrung der Stimmenzahl von drei auf vier, wobei Tenor und Baß aus dem ersten Abschnitt — um eine Oktave versetzt — zu einander imitierendem Alt und Diskant werden, und diesmal der Alt — der versetzte Baß — zuerst einsetzt, während der neue Tenor und Baß zu der Rolle von Füllstimmen herabsinken. Weil der Baß zugleich mit dem Alt, der Tenor zugleich mit dem Diskant einsetzt, lichtet sich auch hier am Ende plötzlich das Stimmengewebe, und zwar von vier auf zwei Stimmen, wobei dem Alt und Baß auf der zweiten, dem Diskant und Tenor auf der dritten Minima desselben *Tactus* der Atem ausgeht, also von neuem ein „reales Decrescendo“ [vgl. 52: 25] entsteht. Auch schließt dieser Abschnitt, mit der Terz b^1-d^2 , einen Ton höher ab als der erste Abschnitt, der mit der Terz $a-c^1$ endete.

Noch ist Coclico aber nicht *au bout de son latin*: für den dritten Abschnitt hat er neue Steigerungsmittel *in petto* gehalten. Während nämlich die beiden ersten Abschnitte im Kontrapunkt Note gegen Note, und ohne Kadenzbildung geschrieben sind, greift er im dritten Abschnitt zur Homophonie, wobei der

Baß nur aus den Grundtönen der Akkorde besteht. Zugleich wird dieser Abschnitt zur doppelten Länge der beiden vorigen ausgedehnt: sechs *Tactus* anstatt drei, und zwar erstens durch die Verwendung von Semibreven anstatt der Minimen aus den vorigen Abschnitten, zweitens durch eine Wiederholung der Worte *et transivi*. Schließlich wird auch das *non erat*, oder lieber das *non e*, auf eine neue Weise ausgedrückt. Diesmal bedient Coclico sich aber nicht — wie in den beiden vorigen Abschnitten — melodischer, sondern harmonischer Mittel, und zwar einer „unvollendeten“ Kadenz! Während nämlich der Satz in *F-jonisch* steht [= lydisch mit \flat -Vorzeichnung], trägt in diesem dritten Abschnitt die letzte Textsilbe *e* [= *erat*] den Dominantakkord *C-dur* in Terzlage auf der zweiten, unbetonten Semibrevis des *Tactus*, das heißt, nebenbei bemerkt, dieser dritte Abschnitt schließt mit der Durterz c^1-e^1 in den beiden Oberstimmen, wieder einen Ton höher ab als der zweite Abschnitt, der mit der Terz b^1-d^2 endete. Dieser wie ein Halbschluß anmutender Abschluß ist in Wirklichkeit ein nicht vollendeter Ganzschluß, das heißt: Coclico bricht auf der Dominante plötzlich ab, und läßt den vom Hörer erwarteten *F-dur* Akkord, die Tonika, absichtlich nicht eintreten. Hiermit drückt er auf harmonischem Wege den Sinn der Worte *non erat*: das Verschwinden, aus, und so hat er auf ganz originelle Weise die Kadenzbildung in den Dienst des Ausdrucks gestellt.

Daß diese Deutung die richtige sein muß, und nicht auf Willkür beruht, zeigen folgende Beobachtungen:

1° enthält der Diskant die in Ganzschlüssen gebräuchliche, von einer synkopierten Semibrevis eingeleitete Schlußklausel *f-e-d-e*, welche die Auflösung durch *f* verlangt;

2° hat Coclico durch eine Pause im Baß dafür gesorgt, daß nur fünf Noten für die fünf Silben *et ecce non e* verfügbar sind, sodaß eine andere Textdeklamation ausgeschlossen ist;

3° steht in den anderen drei Stimmen die Silbe *e* [= *erat*] deutlich unter der Schlußnote, und durch das Ausbleiben der Einsilbe *-rat* will Coclico gleichsam noch eindringlicher suggerieren, daß auch der verlangte Schlußakkord auf der Tonika absichtlich wegfällt: er will den Hörer wirklich ein Abbrechen erleben lassen;

4° folgt nach einer Pause in allen Stimmen der nächste, mit *quaesivi* anhebende Textabschnitt in Durchimitation, wodurch das beabsichtigte plötzliche Abbrechen des harmonischen Geschehens noch deutlicher hervorgehoben wird;

5° hat diese abgebrochene Kadenz ihr Gegenstück in der Schlußkadenz der ganzen Motette, welche ebenfalls auf der Dominante abbricht, während auch hier die letzte Silbe des Textes ausfällt.

Diesen in der Tat „unerhörten“ Abschluß der Motette — der zugleich die ganze *Musica Reservata* abschließt — wollen wir noch näher betrachten. Der letzte Textabschnitt lautet: *quaesivi et non est inventus locus ejus*.

Hier wird das *non est inventus* dadurch ausgedrückt, daß der vom Hörer erwartete Schlußakkord *F-dur* ausbleibt, zugleich mit der zweiten Silbe des Wortes *ejus*, sodaß als letzter Klang auf der Endsilbe *e* [= *ejus*] der Dominantakkord, und zwar wieder in Terzlage, gehört wird. Man kann also buchstäblich sagen, daß der eigentliche Schlußakkord *non inventus* [= nicht komponiert] ist. Auch hier singt der Diskant die von der synkopierten Semibrevis *f* eingeleitete Schlußklausel *f-e-d-e*, wobei der letzte Ton auf der unbetonten zweiten Semibrevis des Schlußtactus zur Ruhe kommt. Die anderen Stimmen singen inzwischen in großen Notenwerten¹ die Akkordtöne *c-g-c*¹. Im Gegensatz zur ersten abgebrochenen Kadenz, wo der Dominantakkord einen halben *Tactus* beanspruchte, dehnt er sich also am Schluß zur Länge eines ganzen *Tactus* aus.

Im Hinblick auf dieses merkwürdige Beispiel, das übrigens auch bei Coclico vereinzelt dasteht, und den Abschluß der *Musica Reservata* bildet, kann man nicht umhin, ihn in bezug auf die musikalische Darstellung des Textinhaltes als einen der radikalsten Niederländer seiner Generation zu betrachten. Er geht in dieser Komposition bis an die Grenzen des Möglichen. Einerseits — so paradox es auch klingen mag — drückt er das *non esse* dadurch aus, daß er etwas nicht zum Ausdruck kommen läßt: er stellt nämlich das musikalische Geschehen ein, und führt so die Ausdruckstendenz *ad absurdum*. Andererseits ist nicht nur die Musik Dienerin des Wortes, indem sie das im Text ausgedrückte Verschwinden des Gottlosen darstellt — *rem quasi actam ante oculos ponit* [vgl. unten S. 300] —, sondern dient umgekehrt das Wort der Musik, indem das Wegbleiben der Endsilbe das Abbrechen des musikalischen Geschehens nachdrücklich unterstreicht, und so wird die Ausdruckstendenz in ihr Gegenteil verkehrt.

Die beabsichtigte ästhetische Wirkung stellt sich nur dann ein, wenn der Hörer sowohl das unterbrochene musikalische wie textliche Geschehen aus eigenem geistigen Besitz auf assoziativem Wege ergänzt: er muß musikalisch imstande sein, einen Halbschluß von einem unvollendeten Ganzschluß zu unterscheiden, und auch den Text dermaßen kennen, oder verfolgen können, daß er die Endsilbe für sich selbst hinzufügen kann. Solche Musik ist nicht für die Vielen, sondern nur für die Wenigen, das heißt für die Gebildeten geschrieben worden.

Bei diesen Bemerkungen müssen wir es bewenden lassen², weil es nicht unsere Absicht ist, an dieser Stelle das heikle Problem der *musica reservata* aufzurollen, sondern — und wir gehen nun eiligst daran — Luthers Ansichten über die musikalische Textbehandlung mit Coclicos diesbezüglichen Kriterien zu vergleichen, auf welche wir also noch einmal zurückkommen müssen.

¹ Im Alt eine Schlußlonga, in Tenor und Baß Breven.

² Die Motette enthält noch andere interessante Einzelheiten. Zum Vergleich sei hier auch noch auf Lassos fünfstimmige Motette über denselben Text hingewiesen [Gesamtausgabe Band 9, S. 125 ff.].

Coclicos Kriterien für die musikalische Textbehandlung. Wir haben oben [S. 51] gesehen, daß die im 16. Jahrhundert vom Humanismus herbeigeführte, immer zunehmende Dienstbarkeit der Musik am Wort, von Coclico auf zwei Kriterien zurückgeführt wurde.

1° die Einheit von sprachlichem und musikalischem *Rhythmus*: die richtige Deklamation des Textes;

2° die Einheit von sprachlichem und musikalischem *Ausdruck*: das *affectus exprimere*; in der Quicquelbergschen Definition: *rem quasi actam ante oculos ponere* [vgl. unten S. 300].

Das erste Kriterium ist grundsätzlich musikalischer Natur, insofern es sich bezieht auf ein Musik und Sprache gemeinsames Element: die Zergliederung des Ganzen im Zeitablauf. Hier gilt es ein beiderseitiges Geben und Nehmen: die Musik paßt sich durch Akzente, Dehnungen und Kürzungen dem Wortleib an, ungeachtet dessen Inhalts, dessen Bedeutung; das Wort seinerseits verzichtet auf seinen freien, oratorischen Rhythmus und fügt sich der durch Mensur und Tempo unentrinnbar bestimmten mathematischen Zeiteinteilung, es wird gleichsam stilisiert. Wir werden sehen, daß auch Luther großen Wert auf eine gute Textdeklamation legte, daß aber in dieser Hinsicht von ihm und Coclico gilt: wenn zwei dasselbe sagen, meinen sie noch nicht dasselbe.

Das zweite Kriterium ist grundsätzlich außermusikalischer Natur, insofern es sich hierbei darum handelt, die Musik als Illustration des Textes zu konzipieren und interpretieren. In dieser Beziehung ist es ja gerade bezeichnend, daß Quicquelberg in seiner bekannten Definition des Begriffes *musica reservata* spricht von *ante oculos ponere*. Und wiewohl es natürlich in der Praxis nicht ohne die Ohren abgeht, spielt das geistige, assoziative Element hier dennoch eine so große Rolle, daß diese Musik, wenn man sie von ihrem Text loslöst, einen guten Teil ihrer Bedeutung für den Hörer einbüßt. Dies leuchtet besonders stark ein bei dem oben [S. 58 ff.] besprochenen Beispiel aus der *Musica Reservata*: ließe man hier den Text weg, so würde die Musik ihre beabsichtigte — sagen wir geistige anstatt musikalische — Wirkung vollkommen verfehlen, ihre absonderliche Struktur würde nur Verwunderung wecken, anstatt „verstanden“ zu werden. Ihr andere Worte unterzulegen, ein Kontrafaktverfahren, wäre deshalb *a fortiori* ausgeschlossen: sie paßt nur zu diesem einen Text, sie „zieht ihre Inspiration aus dem einzelnen Textwort“ [vgl. oben S. 50]. Wir werden sehen, daß Coclicos zweites Kriterium in Luthers Musikanschauung keinen Platz fand.

Luthers sprachmelodisches Deklamationsideal. Der Beweis, wie sehr Luther eine gute Textdeklamation schätzte, braucht kaum geführt zu werden. Die ersten Zeugen sind die „Lutherlieder“ mit ihrer „eigenwilligen und kraftvollen Rhythmik der Weisen“ und ihrer „energischen Textdeklamation“ [62: 546]. Es liegen aber obendrein noch Aussprüche von Luther vor, die dasselbe

bezeugen. In seiner Schrift *Wider die himmlischen Propheten* [1525] sagt er, über das Wünschenswerte einer deutschen Messe sprechend:

Ich wolt heute gerne eine deutsche Messe haben. Ich gehe auch damit umbe. Aber ich wolt ja gerne, das sie eine rechte deutsche art hette. Denn das man den latinischen text verdolmetscht und latinischen don [= Ton] oder noten behellt, las ich geschehen, aber es laut nicht ertig noch rechtschaffen. Es mus beide, text und noten, accent, weise und geperde aus rechter mutter sprach und stimme komen, sonst ists alles ein nachomen [= nachahmen], wie die affen tun [73: 97].

Bekannt ist auch Johann Walthers Erzählung über Luthers musikalische Arbeit an der *Deutschen Messe* aus dem Jahre 1526. Walther glaubt, daß der Heilige Geist bei dieser Arbeit mitgewirkt habe,

wie denn unter andern aus dem deutschen *Sanctus* — *Jesaia dem Propheten das geschah*, usw. — zu ersehen, wie er alle Noten auf den Text nach dem rechten Accent und Concent so meisterlich und wohl gerichtet hat, und ich auch die Zeit seiner Erwürden zu fragen verursacht ward, woraus oder woher sie doch dies Stücke oder Unterricht hätte: darauf der teuere Mann meiner Einfalt lachte und sprach: Der Poet Virgilius hat mir solches gelehrt, der also seine *Carmina* und Wort auf die Geschichte, die er beschreibt, so künstlich applicieren kann; also soll auch die *Musica* alle ihre Noten und Gesänge auf den Text richten" [55: 82].

Wenn man die letzte Vorschrift: „also soll auch die *Musica* alle ihre Noten und Gesänge auf den Text richten“, aus ihrem Zusammenhang loslöst und sie an sich betrachtet, hat es den Anschein, daß sie sich vollkommen deckt mit dem neuen, von Josquin inaugurierten und in den fünfziger Jahren des 16. Jahrhunderts mit erneuten Impulsen aufgegriffenen Deklamationsideal, das in Coclico nicht allein einen theoretischen Wortführer fand, sondern von ihm auch in die Praxis umgesetzt wurde. In Wirklichkeit aber sind Luthers Worte, wenn man sie an sich betrachtet, nur ein Gemeinplatz. Denn was besagt „auf den Text richten“, wenn man dabei nicht präzisiert, ob man den Rhythmus meint, oder den Inhalt, oder beides; ob man an ein- oder mehrstimmige Musik denkt, ob an Choral- oder an Mensuralgesang! Nun wissen wir zum Glück, daß Luthers Worte sich beziehen auf das Lied *Jesaia dem Propheten das geschah*, so daß wir imstande sind, der Bedeutung seines Ausspruchs *in concreto* nachzugehen und denselben zu umgrenzen.

Das deutsche *Sanctus*¹ besteht aus einer einzigen Strophe von 16 zehnsilbigen Zeilen. Nach einem strengen metrischen Schema lassen sie sich nicht skandieren, wie ein Vergleich der jambischen Anfangszeilen:

Jesaia dem Propheten das geschah,
daß er im Geist den Herren sitzen sah,

¹ In Mensuralnotation abgedruckt WA, Band XXXV: 516 f., und 101: 667 f. In Originalgestalt in der von Joh. Wolf herausgegebenen Faksimile-Ausgabe der *Deutschen Messe* [Kassel 1934]; hieraus neuerdings reproduziert in: E. W. SCHALLENBERG, *Muziekhistorische Perspectieven* [Amsterdam–Antwerpen, 1939], S. 68–70. Eine andere Originalfassung bei Blume [11: 21].

mit der überwiegend trochäischen vierten Zeile:

seines Kleides Saum den Chor füllet ganz,

lehrt. Ungeachtet dieser frei akzentuierenden Rhythmik des Textes, sind aber die melodischen Abschnitte für alle Zeilen nach demselben rhythmischen Schema gebaut: Anfangs- und Schlußnote sind doppelte Rauten, die anderen acht Noten haben die einfache Rautenform der *semibrevis*. Was die Rhythmik angeht, wird hier also die Musik nicht „auf den Text gerichtet“. Auch ist es keine Ausdrucksmusik, es sei denn, daß man die Vertonung der Worte *auf einem hohen Thron* durch die Melodieklausel *c-c-c-f-e-f* als solche betrachten will. Der Zusammenhang zwischen Wort und Weise ist aber doch vorhanden, und er besteht im melodischen Akzent, das heißt, es werden — abgesehen von einer geringen Anzahl Ausnahmen — die akzentuierten Silben auf einem höheren Ton gesungen als die nicht-akzentuierten. Dadurch entsteht eine gleichsam gehobene, stilisierte Sprachmelodie, ein natürlicher Tonfall, welcher, noch obendrein verstärkt durch syllabische Deklamation, sich ganz vorzüglich zu diesem einstimmigen liturgischen Gesang eignet. Diese im Tonfall sich offenbarende Einheit zwischen Wort und Weise entspricht der Forderung Luthers: „Es mus beide, text und noten, accent, weise und geperde aus rechter mutter sprach und stimme komen“ [vgl. oben S. 63]. Joh. Wolf, der bei seiner Besprechung des deutschen *Sanctus* ebenfalls konstatiert, daß „die prächtige Weise im 5. Tone sich an den Wortaccent aufs engste anlehnt“ [101: 668], stellt denselben von Luther geforderten Zusammenhang zwischen Wort und Weise für die Gesänge der evangelischen Liturgie im allgemeinen fest, und weist auf die dafür beim Geistlichen vorauszusetzenden musikalischen Anforderungen hin. „Die Art, wie Luther die Episteln und Evangelien gesungen wünscht, setzt einen musikalisch fein gebildeten Geistlichen voraus, der in jedem Augenblicke imstande ist, aus dem Tonfall der Sprache eine Melodie zu entwickeln“ [101: 660]. Und für dieses sprachmelodische Deklamationsideal Luthers sucht Wolf die Wurzeln nicht im Humanismus, sondern in der Gregorianik. „Im Prinzip folgt Luther der alten Lehre von den Kirchenaccenten, wie sie uns im *Micrologus* des Andreas Ornithoparchus [1517] entgegentreten. Wie dieser beachtet auch er aufs peinlichste die Interpunktion des Textes und gibt Tonformeln für *periodus, colon, comma, interrogatio, etc.*, die sich aber wesentlich von denen des gregorianischen Gesanges unterscheiden“. Im Geleitwort zu seiner Faksimile-Ausgabe der *Deutschen Messe* [vgl. oben S. 63, Anm. 1] kommt Wolf noch einmal auf die Verwandtschaft der Melodien mit der Gregorianik zurück. Dort heißt es: „Die Melodien gehören bis auf den Gesang *Jesaias dem Propheten das geschach* dem *accentus* an, sind aus dem Sprachaccent geboren. Die Psalmentöne und die Lektionsweisen haben Modell gesessen.“ Unzweifelhaft hat Wolf hierbei insofern recht, daß Luther durch die in seiner Jugend empfangene musikalische Erziehung in starkem Maße mit der melodi-

schen Kultur der Gregorianik verwachsen war, und aus dieser unerschöpflichen Quelle reichlich schöpfen konnte. Wenn Luther sich aber bei der Frage Johann Walthers [vgl. oben S. 63] auf Vergilius beruft, will er damit andeuten, daß ihm sein sprachmelodisches Deklamationsideal, das zwar nach der musikalisch-instinktiven Seite seine Wurzeln in der Gregorianik hatte, erst durch die Lektüre des Vergilius bewußt geworden war. Ebenso nämlich wie Vergilius zu den Geschichten, die er beschrieb, die dazu passenden „*Carmina* und Wort“ fand und „künstlich applicierte“, das heißt die Einheit zwischen Stoff und Darstellung herstellte, so auch sollte „die *Musica* alle ihre Noten und Gesänge auf den Text richten“. Die Gregorianik war Luther also musikalischer Mutter- und Nährboden, Vergilius war ihm ästhetische Norm.

Coclico und die neue Deklamationsrhythmik. Nach dieser Betrachtung des sprachmelodischen Deklamationsideals Luthers sehen wir umso klarer, um was es sich bei Coclico handelt: Coclicos rhythmisches Kriterium gilt der neuen Deklamationsrhythmik in der mehrstimmigen Mensuralmusik. Diese Deklamationsrhythmik hat sich nur ganz allmählich entwickelt. In einer kleinen Studie über die Deklamationsrhythmik in der *a cappella*-Musik des 16. Jahrhunderts weist Lowinsky auf die „Sorglosigkeit in der Textbehandlung“, die „für die niederländischen Meister der ganzen Generation [des Clemens non Papa und Crecquillon] eine typische Erscheinung ist“ [53: 65], und er gibt Beispiele, in welchen von einer „durchgehend akzentgerechten Wortbehandlung keine Rede sein kann“ [53: 64]. Auch Coclico, der zu derselben Generation gehört, sündigt in dieser Hinsicht, aber trotzdem finden wir in seinen Kompositionen eine große Anzahl Beispiele der neuen Deklamationsrhythmik. Deswegen, wie auch wegen seiner musikalischen Textdarstellung [vgl. oben S. 61], muß er zum „linken“ Flügel seiner Generation gezählt werden.

Luther und die neue Deklamationsrhythmik. Nach dem Gesagten ist es klar, daß das oben [S. 62 ff.] dargestellte, sich auf die einstimmige liturgische Musik beziehende, sprachmelodische Deklamationsideal Luthers uns keine Richtschnur sein kann für seine Ansichten über die Textdeklamation in der mehrstimmigen Musik, und uns noch viel weniger berechtigt anzunehmen, daß er dem neuen, von Coclico vertretenen rhythmischen Deklamationsideal nahe gestanden hätte. Im Gegenteil, Luthers oben [S. 49] erwähnter Konservatismus der mehrstimmigen Musik im allgemeinen gegenüber — welcher Konservatismus sich in seiner Vorliebe für die „alten Meister“, und in seiner Verherrlichung der an einem tenoralen *cantus firmus* gebundenen Polyphonie zeigte — ist gerade ein Grund für die Annahme, daß die modernere Textdeklamation und Textlegung ihm noch fremd gewesen sein werden. Wir werden in dieser Überzeugung gestärkt, wenn wir — sei es auch flüchtig — das musikalische Repertoire betrachten, womit er während der nahezu vierzig Jahre, die er

in Wittenberg gelebt hat, vertraut war, und das wir wenigstens zum Teil kennen.

Das vorreformatorische Wittenberger Musikrepertoire in Luthers Zeit. Als im Jahre 1508 der damals fünfundzwanzigjährige Augustiner Mönch in Wittenberg ankam, blühte dort — unter der Ägide des Kurfürsten Friedrichs des Weisen, des Begründers der Schloß- und Allerheiligenstiftskirche [eingeweiht 1499] und der Universität [1502] — die katholische Kirchenmusik. Ihre Pflege oblag an der — durch Luthers Thesenanschlag später so berühmt gewordenen — Schloßkirche dem Großen und Kleinen ¹ Chor, welche Chorstiftungen gerade im Jahre 1508 und den folgenden Jahren vom Kurfürsten noch erweitert wurden [2: 45 f.], während die kursächsische Hofkapelle — vom Kurfürsten nach dem Vorbild der burgundisch-niederländischen Kapelle der Margarete von York und Philipps des Schönen in Mechelen gegründet — die Hauptträgerin des Musiklebens am Hofe Friedrichs des Weisen war [35: 12 f.] ². Friedrichs Beziehungen zu den Niederlanden hatten begreiflicherweise einen weittragenden Einfluß auf das Wittenberger Musikrepertoire, an welchem die internationalen Niederländer einen starken Anteil hatten. Dieses Repertoire ist uns zum großen Teil erhalten in der umfangreichen Musikaliensammlung Friedrichs des Weisen, welche sich heute in der Universitätsbibliothek Jena befindet, und neulich [1935] von Karl Erich Roediger durch die Herausgabe eines Notenverzeichnisses nebst beschreibendem Textband der Forschung zugänglich gemacht wurde.

Es sind 18 Chorbücher ³, nämlich 10 Pergament- und 8 Papierhandschriften

¹ Der kleine Chor war im Jahre 1506 von Friedrich neben dem großen Chor gestiftet worden [78: 29; 136: 215 Anm. 2, 255, 351, 364]. Die Gründung der beiden Chorstiftungen wird von Aber irrtümlicherweise auf das Jahr 1508 angesetzt [2: 45, 173].

² Die von Gurlitt [35: 13 Anm. 1] erwähnte einschlägige Literatur ist zu ergänzen mit: G. VAN DOORSLAER, *La Chapelle Musicale de Philippe le Beau* [erschieden in: *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, t. IV, Antwerpen 1934, Nr. 1, S. 21 ff. und Nr 2, S. 139 ff.].

³ Gurlitt [35: 20] meint, daß „von ehemals 36 handschriftlichen Kapellbüchern 17 erhalten sind“. Wahrscheinlich hat die Numerierung der Chorbücher [Pergamenthandschriften: Nr 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 12, 20, 22; Papierhandschriften: Nr 21, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36] ihn zu der Schlußfolgerung gebracht, daß den fehlenden Nummern verlorengegangene Chorbücher entsprächen. Dies zeigt sich aber als ein Fehlschluß durch die Erklärung, welche Roediger — dessen Arbeit Gurlitt noch nicht zugänglich war, als er seine Walther-Studie schrieb — von den Signaturen der Handschriften gibt: „Die Signaturen stammen aus der Zeit um 1900, wo die Cimelien der Bibliothek für Ausstellungszwecke zusammengefaßt wurden... Die Lücken bei den Zahlen der neuen Signaturen lassen sich nur so erklären, daß in der erwähnten Neuordnung [vom Jahre 1534; vgl. 78: 30] Schmuckhandschriften aus anderen Gebieten zugeordnet wurden. Näheres ließ sich darüber nicht mehr feststellen“ [78: 55]. Übrigens meint Roediger, daß „von den mehrstimmigen Chorbüchern wenig verloren gegangen sein dürfte“ [78: 83].

— denen noch die Papierhandschrift, Chorbuch der Stadtkirche *Weimar A* hinzuzurechnen ist —, welche insgesamt ungefähr 700 mehrstimmige geistliche Kompositionen enthalten [78: 3; vgl. 35: 20 ff.]. Die prächtigen spätgotischen, mit farbigen Initialen, Miniaturen, Wappenbildern, Schmuckleisten, Rankenwerk, Tier- und Blumenfiguren, Grottesken, usw. reichlich geschmuckten Pergamenthandschriften stammen aus den Niederlanden [78: 4 ff., 8; 35: 21], die viel einfacher gestalteten, zum größten Teil schmucklosen Papierhandschriften sind am kursächsischen Hof entstanden [78: 12, 52 ff.]. Ihr Inhalt ist folgendermaßen über Messe und Offizium verteilt [78: 115 ff.]:

A. MESSE.

1. *O r d i n a r i u m* [100 Kompositionen]. Dazu 2 Totenmessen [von Antonius de Févin und Pierre de la Rue], und zahlreiche Ordinariumteile.
2. *P r o p r i u m*.
 - a. *I n t r o i t u s* [97 Kompositionen]
 - b. *A l l e l u i a* [65 „]
 - c. *S e q u e n z e n* [66 „]
 - d. *T r a c t u s* [15 „]
 - e. *C o m m u n i o n e s* [93 „]

Dazu noch ein paar Graduale, ein Offertorium und Sonstiges.

B. OFFIZIUM.

1. *P s a l m e n* [99 Kompositionen]
2. *A n t i p h o n e n* [24 „]
3. *H y m n e n* [11 „]
4. *R e s p o n s o r i e n* [7 „]
5. *M a g n i f i c a t* [27 „]

Die relative Altertümlichkeit des vorreformatorischen Wittenberger Repertoires. Es sind also hauptsächlich Messen, und zwar vorwiegend solche im traditionellen Stil, das heißt mit tenoralem *cantus firmus* und melismenreichen Außenstimmen. Sehr altertümlich sind auch die im vierstimmigen Fauxbourdonsatz, mit der Choralweise im Tenor, komponierten Psalmen [79: 113 ff.], welche „mit ihren einfachen ungeschmückten, Note gegen Note gesetzten, nur im Anfange sowie am Ende jedes Verses einige Abwechslung zeigenden Klängen das Wesen der gregorianischen Psalmodie mehrstimmig noch stärker zum Ausdruck bringen“ [78: 21]. Der größere Teil dieses gewaltigen Repertoires — das sein Dasein der oben [S. 66] erwähnten Ausweitung des religiösen Lebens am kursächsischen Hofe verdankte [78: 29] — gehört also, wie auch Gurlitt bemerkt, „zur älteren Repräsentationskunst, nicht zur jüngeren Ausdruckskunst ihrer Zeit“ [35: 21]. Es ist diese Musik, die Luther als junger Mann in der Allerheiligenstiftskirche wenigstens zum Teil gehört hat, die dort auch nach der Reformation noch weitergeklungen hat, bis im Jahre 1524 durch seinen Einfluß auch in dieser Kirche die alten Gottesdienste eingestellt wurden

[78: 29; vgl. 35: 32 f.], und die dennoch — wie wir noch sehen werden — bleibend seine Liebe und Bewunderung hatte.

Wie schon erwähnt, stammten die Pergamenthandschriften aus den Niederlanden. Drei derselben waren sogar ursprünglich für Kaiser Maximilian angefertigt, und von diesem Friedrich dem Weisen geschenkt worden. Es hatten somit die niederländischen Komponisten einen großen Anteil am ganzen Repertoire, und es finden sich von ihnen sogar Kompositionen in den in Kursachsen hergestellten Papierhandschriften. Den größten Raum nimmt Pierre de la Rue ein, mit nicht weniger als 29 Messen, einem Requiem, einem Credo und 3 Magnificat [78: 134 f.]. Josquin des Prez ist vertreten mit 13 Messen; auf Luthers Verhältnis zu dessen Musik kommen wir noch zurück. Neben diesen beiden überragenden Gestalten finden wir noch: Alexander Agricola, Jacques Barbireau, Noel Bauldewijn, Antonius Brumel, Nicolas Champion, Loyset Compère, Antonius Divitis [de Rijcke], Antonius de Févin, Mathurin Forestier, Johannes Gascoing, Johannes Ghiselin, Heinrich Isaac [4 Messen, 4 Credo, 11 Introitus, 3 Alleluia, 10 Tractus, 1 Communio], Johannes Martini, Johannes Mouton, Jacob Obrecht [5 Messen], Marbrianus de Orto, Mattheus Pipelare, Johannes Prioris, Adam Renner und Gaspard Weerbecke [78: 130 ff.], also eine stattliche Reihe der von Luther so verehrten „alten Meister“. Daß diese Verehrung — wie schon oben gesagt — auch in späteren Jahren standhielt, zeigt folgende Stelle aus Luthers Tischreden:

Prima Januarii anni 1537 egregias cantilenas post coenam cecinerunt. Quas cum admiraretur Doctor Martinus, dixit cum singultu [= schluchzend!]: Ach, wie feine musici sind in 10 Jharen gestorben! Josquin [†1521], Petrus Loroe [= La Rue: †1518], [Heinrich] Finck [†1527], et multi alii excellentes. Die welt ist gelehrter leuthe nimmer werth, sed vult habere rudissimos asinos, quales sunt Lypsenses, qui has positiones theologicas defendere conantur. Tenens in manu positiones illorum. Deinde conclusit: Wer do blindt ist, der sol nicht sehen" [TR 3516].

Gurlitt deutet hier „gelehrte Leute“ als „scholastische, mittelalterliche, im Unterschied zu den jüngeren Renaissance-(Ausdrucks-)Musikern“ [35: 22]. Wie dem auch sei, unsere Betrachtung des „alten“, vorreformatorischen Wittenberger Repertoires, und Luthers Vorliebe für diese Musik, auch in höherem Alter, hat zur Genüge gezeigt, daß sein musikalischer Geschmack, seine Musikanschauung, nicht allein in starkem Maße durch die „ältere“ Musik gebildet war, sondern darauf auch in späteren Jahren fixiert blieb. Letzteres werden wir von neuem bestätigt finden, wenn wir das nach der Reformation durch Luthers kirchenmusikalische Bestrebungen in Wittenberg entstehende „neue“ Repertoire in unsere Betrachtungen hineinbeziehen. Vorher muß aber noch darauf hingewiesen werden, daß in dem Bilde des „alten“ Repertoires — wie imponierend es auch sowohl quantitativ wie qualitativ sein mag — zwei Züge fehlen: weltliche Musik und Motetten. Über Luthers Verhältnis zum weltlichen Repertoire der kursächsischen Hofkapelle läßt sich nichts Bestimmtes aussa-

gen, weil wir dieses Repertoire nicht kennen ¹. Dasselbe gilt für die Motetten: das große handschriftliche Repertoire enthält, wie wir gesehen haben, nur Kompositionen für Messe und Offizium. Wir werden bei der Besprechung von Luthers Verhältnis zu Josquin auf diese beiden Punkte noch zurückkommen, und gehen nun über zu einer kurzen Besprechung des „neuen“, unter dem Einfluß der Reformation entstandenen Wittenberger Repertoires.

Auch das neuere Wittenberger Repertoire in Luthers Zeit traditionalistisch. Während im Anfang des 16. Jahrhunderts die internationalen Niederländer die Vorherrschaft in den gedruckten deutschen Musiksammlungen behaupteten — die Liedersammlungen der Öglin [1512], Arnt von Aich [1519], Forster [1539], Ott [1544] u.dgl. bleiben hier aus begreiflichen Gründen außer Betracht —, erschienen darin mit dem Fortschreiten der Reformation in zunehmendem Maße Werke deutscher Meister. So enthält Peutingers *Liber selectarum cantionum* [Augsburg 1520], die erste in Deutschland gedruckte Sammlung lateinischer Motetten, auf 24 Kompositionen noch 5 Motetten von Isaac, 7 von Josquin, und je eine von Mouton, Obrecht und Pierre de la Rue, neben nur 5 Werken des „deutschen“ Schweizers Senfl, während von den 4 anonymen Kompositionen, eine sicher, und eine vielleicht von Josquin stammt ². In den späteren Motettensammlungen erscheint aber eine größere Anzahl deutscher Komponisten: neben Senfl trifft man Meister wie Dietrich, Walther, Galliculus, Bruck, usw., und die älteren Thomas Stoltzer und Heinrich Finck. Die hier angedeutete, mit der Reformation zusammen-

¹ Die Universitätsbibliothek Jena besitzt zwei handschriftliche Kataloge aus den Jahren 1535 und 1536. In einem dieser Verzeichnisse finden sich verschiedene Eintragungen über „im Kämerlin“ untergebrachte Musikalien [78: 30]. Gurlitt hält dieses Verzeichnis für bedeutsam, „weil es, neben den großen Messen- und Motettensammlungen deutscher (Wittenberger, Nürnberger) und italienischer (venetianischer) Musikdrucker vom Ausgang des 1. Drittels des 16. Jahrhunderts, das ergänzende *weltliche Repertoire der Hofkapelle* anzeigt mit den Liedersammlungen von Georg Forster, Heinrich Finck und Ludwig Senfl, den deutschen und italienischen Sammlungen von Bicinien, Tricinien, Madrigalen, Kanzonetten und Quodlibets. An Komponistennamen kommen darin von deutschen (außer den genannten) nur noch Sixt Dietrich vor, dagegen eine beträchtliche Zahl von italienischen[?], so Jacob Arcadelt, Adrian Willaert, Nicolas Gombert, Jachet, Cyprian de Rore, der venetianische Musikdrucker Geronymo Scotto, und der Spanier Christobal Morales“ [35: 22]. Die Meinung Gurlitts, daß wir hier das weltliche Repertoire der Hofkapelle vor uns haben, beruht auf einem Irrtum. Gurlitt scheint nämlich übersehen zu haben, daß die kursächsische Hofkapelle bald nach dem Tode des Kurfürsten Friedrichs des Weisen [†1525] aufgelöst wurde — nach Aber im Jahre 1526 [2: 65, 72] —, während die Liedersammlungen von Forster, Finck und Senfl erst nach dem Jahre 1530 erschienen, und die Komponisten Arcadelt, Forster und Rore alle drei um 1515 geboren sind, also bei der Auflösung der Kapelle zehnjährige Knaben waren.

² Mitteilung von Prof. Dr. A. Smijers. Die diesbezüglichen Angaben von Zenck [102: 9] und EB stimmen nicht ganz. Vgl. ferner 83: XLV, und DTB III, 2: XV f.

hängende nationale Tendenz — welche sich inzwischen nicht überall mit gleicher Stärke durchsetzte — wurde selbstverständlich, und dies gilt besonders für Wittenberg, von Luthers Bestrebungen auf dem Gebiete der protestantischen Kirchenmusik gefördert und getragen, und sie gipfelte in den seit 1538 aus der Rhaischen Offizin zu Wittenberg hervorgehenden Musiksammelwerken. So findet sich in der großen, von Rhau im Jahre 1542 herausgegebenen Hymnensammlung nur je eine Komposition von Josquin, Isaac und Obrecht, während Thomas Stoltzer und Heinrich Finck [†1527] respektive mit 35 und 22 Nummern vertreten sind [102: 9]¹. Neben diesen beiden älteren Meistern gibt es eine ganze Gruppe jüngerer deutscher Komponisten, denen man immer wieder in den Wittenberger Sammelwerken begegnet: Johann Walther, Sixt Dietrich, Balthasar Resinarius, Georg Forster, Lorentz Lemlin, Stephan Mahu, usw. Zwei von ihnen, Walther und Dietrich, haben Luther persönlich sehr nahe gestanden: Walther als musikalischer Berater, Dietrich während zweier Besuche an Wittenberg. Auf diese Besuche werden wir später, im Zusammenhang mit Coclicos Bewerbung um eine Musikprofessur, noch zurückkommen. Diesen Meistern war ihre geistige Verbundenheit mit den kirchenmusikalischen Zwecken der Reformation gemeinsam. Jene Bindung verhinderte in ihrer Auffassung die Emanzipation der Musik oder des Musikers im Sinne der Musikanschauung der Renaissance, wie sie von Coclico vertreten wurde [vgl. oben S. 42 f.]. Sie assimilierten sich zwar den alt-niederländischen Chorstil, aber die große Bedeutung des evangelischen Chorals und des geistlichen Liedes bedingte ein Beharren bei der traditionellen, altertümlichen *cantus firmus*-Technik. Die Begeisterung Luthers für diese Setzweise [vgl. oben S. 49 f.] wird uns von diesem Gesichtspunkte aus noch verständlicher. Sie entsprach nämlich nicht allein seinem in früheren Jahren an der niederländischen Musik gebildeten Musikideal, sondern ließ sich hier zugleich vereinbaren mit seiner Auffassung von der Verkündigung des göttlichen Wortes durch die Musik.

Die musikalische Rückständigkeit Wittenbergs nach der Reformation. Die Betrachtung dieser Musik lehrt uns somit, daß Luther in rein musikalischer Hinsicht nach der Reformation eigentlich keine neuen Wege eingeschlagen hat, daß aber die Werke der „Wittenberger“ Komponisten eine Synthese von seiner Musikanschauung und seiner Theologie darstellten; daß, mit anderen Worten, die alte „niederländische“ Musik zur *ancilla* der lutherischen *theologia* geworden war, während die eigentlichen, großen alten Niederländer selbst im Wittenberger Repertoire einen immer kleiner werdenden Raum einnahmen. Wir werden sehen, daß dies in anderen Städten Deutschlands — und zwar besonders in Nürnberg, doch auch in Augsburg und Straßburg — ganz anders war, daß nämlich dort die alten Niederländer sich in den Sammelwer-

¹ EB 1542 f verzeichnet Stoltzer mit 39 Nummern.

ken behaupteten. Es fügten sich ihnen sogar dort — so in den bekannten Nürnberger Sammlungen oder in Kriessteins *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones* [Augsburg 1540] — Komponisten der folgenden Generation hinzu: Gombert, Willaert, usw.

Es ist von Belang, auf diesen Gegensatz zwischen Wittenberg und anderen Städten hinzuweisen, weil er hauptsächlich auf Luthers Einfluß zurückzuführen ist. Dieser Einfluß hat es, jedoch von ihm selbst ungewollt [vgl. unten S. 159 f.], zustande gebracht, innerhalb zwanzig Jahren das Wittenberger Musikleben von dem hohen internationalen Niveau, worauf es unter Friedrich dem Weisen gestanden hatte — dessen Hof, wie Gurlitt bemerkt, „zu den glänzendsten Territorialfürstenthöfen seiner Zeit gehörte“, und „den Mittelpunkt regsten geistigen und künstlerischen Lebens bildete“ [35: 6] —, zur bescheidenen Stufe einer isolierten Provinzstadt herabzudrücken, worin „sekundäre“ Meister [102: 106] wie Walther und Dietrich den Ton angaben. Auch Hans Preuß, der doch sonst Luthers Verdienste um die Musik — welche Verdienste auf bestimmten Gebieten auch gar nicht in Abrede gestellt sein sollen — nicht hoch genug preisen kann, muß zugestehen, daß der Musik bei Luthers Streben, sie seinen theologischen Zwecken dienstbar zu machen, „etwas Staub von ihren zarten Flügeln abgestreift werden mußte“, daß sie dabei „von ihren reinen Höhen herabgezogen wurde in die Niederungen des Alltags“ [73: 137], und er weist nachdrücklich darauf hin, daß man nie vergessen darf, „daß Luther immer und in erster Linie als Reformator des *Glaubens* verstanden und gewertet werden muß“, und „die religiöse Frage ihm über alles [ging], selbst über die ihm so heißgeliebte Musik“ [73: 141].

Dieser Rückgang der Musik in künstlerischer Hinsicht steht im Einklang mit Luthers Geringschätzung aller menschlichen Kultur im Hinblick auf den erwarteten Untergang der Welt [vgl. oben S. 46 f.], und ergänzt außerdem das oben [S. 47 f.] Gesagte über den von Melanchthon so bedauerten Verfall der *humaniora* durch Luthers Einfluß. „Melanchthon“, sagt Hartfelder, „bedauerte den Untergang des *goldenen Zeitalters* vor dem Anfange der Reformation. In Melanchthons Munde bedeutet das nichts Anderes als die Klage über den Untergang der humanistischen Blütezeit. Das Jahrzehnt vor dem Ausbruch der religiösen und kirchlichen Kämpfe hatte in Deutschland den glänzendsten Sieg der neuen Bildung, der *meliores literae* gesehen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Theologie Luthers dem ausschließlich weltlichen und ästhetischen Treiben der lateinischen Poeten mehr geschadet hat als die lateinischen Büchlein der Scholastiker. Es zeugt von dem scharfen Blicke des Erasmus, daß er mit Luther nie recht warm geworden. Der Augustiner Mönch hat schon bei Lebzeiten des Erasmus diesen beerbt. Von 1512–18 ist der „göttliche“ Erasmus trotz Reuchlin der glänzendste Name unseres Volkes. Das dritte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gehört aber Luther. Nicht mehr die lateinischen Poeten, sondern die Theologen Luthers sind die Männer des Tages“ [119: 545 f.].

Wenn man dieses Zitat über den Verfall der klassischen Studien liest, drängt sich die Parallele mit der Musik auf: man braucht dafür nur Erasmus und die lateinischen Poeten durch die alten Niederländer zu ersetzen, und die Komponisten wie Johann Walther zu den „Theologen Luthers“ in Parallele zu setzen. Gelegentlich wurde Luther sich dieses künstlerischen Rückgangs bewußt; dafür hatte er doch schließlich einen zu guten musikalischen Geschmack. Einen Beweis hierfür finden wir in dem oben [S. 68] zitierten schluchzenden Ausruf, worin er, als einmal nach Tische bei ihm Gesänge von Josquin, Pierre de la Rue und Finck gesungen wurden, den Tod dieser großen Meister beklagte. Wenn er dann aber in derselben Tischrede fortfährt: „Die Welt ist gelehrter Leute nimmer wert“, usw., und in seiner bekannten Weise tobt gegen gewisse, als *rudissimos asinos* bezeichnete Theologen, zeigt sich zu gleicher Zeit, daß er sich der Hauptursache des Rückgangs nicht bewußt war. Wir müssen es hierbei bewenden lassen: nachdem wir so ausführlich den Unterschied zwischen Luthers und Coclicos Auffassung über die Textdeklamation dargelegt haben, wobei wir ausgingen von dem ersten der oben [S. 51 und S. 62] angeführten, von Coclico aufgestellten Kriterien der „moderneren“ Textbehandlung, können wir über das zweite Kriterium: die Einheit von sprachlichem und musikalischem *Ausdruck*, kürzer sein.

Luther und der musikalische Ausdruck. Wie schon oben [S. 62] erwähnt, bedeutet Coclicos zweites Kriterium im Prinzip: Unzertrennbarkeit von Text und Musik; die Musik ist zu einem bestimmten Text komponiert worden, dessen Vorwurf oder Inhalt [= *rem*] sie illustriert [= *quasi actam ante oculos ponit*; vgl. oben S. 62], und dadurch ist im Prinzip auch das Kontraktverfahren ausgeschlossen. Wie dachte nun Luther über diese Einheit? Es gibt Äußerungen, aus denen hervorgeht, daß er verlangte, wie Preuß erwähnt, „daß Wort und Weise zusammenstimmen müßten“ [73: 97]. So sagt er in einer Tischrede:

Nescio qui fiat, ut patres laetissimos chorales disposuere in dies passionis ut: O tu pauper Juda, Rex Christe, Kyrieleison et Pascha nostro immo. Septimus enim tonus laetissimus [TR 4975; vgl. 73: 97];

das heißt, er tadelt es, daß man einen „fröhlichen“ Kirchenton, den siebensten, zu ernstesten Gesängen verwendet hatte. Es leuchtet aber sofort ein, daß dieses von Luther geforderte „Zusammenstimmen von Wort und Weise“, weil es nur beruht auf den althergebrachten Ansichten über die Charakteristik der Kirchentöne, etwas ganz Anderes ist als was Coclico meinte mit seinem *laetis verbis laetos* [*addere*] *numeros et e contra* [vgl. oben S. 51 und S. 58 ff.]. Es seien zum Beleg der hier erörterten Auffassung Luthers noch ein paar Parallelstellen angeführt, und zwar zuerst wieder eine Tischrede:

Cantica papistica Natalis Christi, Corporis Christi, Ave praeclara maris stella, Gra-

duale Paschale et Sanctus de beata Virgine maxime laudavit Doctor Martinus Lutherus propter tonos, et notas dignas esse sincero textu [TR 3564a].

Im Gegensatz zur vorhergehenden Tischrede lobt er hier also die richtige Wahl der Kirchentöne. Die nächste Parallelstelle findet sich in der schon oben [S. 63] angeführten Erzählung Johann Walthers über die Arbeit an der *Deutschen Messe* im Jahre 1526:

Da er vor 40 Jahren die deutsche Messe zu Wittenberg anrichten wollte, hat er durch seine Schrift an den Kurfürsten zu Sachsen und Herzog Johannsen hochlöblicher Gedächtnis seiner Kurf. Gn. die Zeit alten Sangmeister Ehrn Konrad Rupff und mich gen Wittenberg erfordern lassen, dazumalen von den Choralnoten und Art [= Charakteristik] der acht [Kirchen-]Töne Unterredung mit uns gehalten, und beschliesslich hat er von ihm selbst die Choralnoten *octavi toni* der Epistel zugeeignet, und *sextum tonum* dem *Evangelium* geordnet und sprach also: Christus ist ein freundlicher Herr und seine Reden sind lieblich, darum wollen wir *sextum tonum* zum *Evangelium* nehmen, und weil S. Paulus ihm ein ernster Apostel ist, wollen wir *octavum tonum* zur Epistel verordnen" [54: 82 f.; 73: 105 f.].

Auch hier also wieder nur ein „Zusammenstimmen von Wort und Weise“ nach der Charakteristik der Kirchentöne. Bei einer so allgemein aufgefaßten Zusammengehörigkeit von Wort und Weise kann natürlich von einer Unzerrennbarkeit von Text und Melodie im Sinne Coclicos keine Rede sein. Wir finden denn auch, daß Luther wiederholt Wort und Ton nicht nur von einander unterscheidet, sondern auch trennt. So bedauert er, wie Preuß sagt, in seiner Genesisvorlesung, „daß die Musik der Kirchengesänge *in papatu* von größter Lieblichkeit gewesen sei, die Worte freilich oft unpassend, ja gottlos" [73: 91]. Am deutlichsten aber ist er hierüber in der Vorrede zu der Sammlung der Begräbnislieder aus dem Jahre 1542:

Zu dem haben wir auch, zum guten Exempel, die schönen *Musica* oder Gesenge, so im Bapstum, in Vigilien, Seelmessen und Begrebnis gebraucht sind, genomen, der etliche in dis Büchlin drücken lassen, und wollen mit der zeit derselben mehr nemen. Oder wer es besser vermag denn wir, doch andere Text drunter gesetzt, damit unsern Artickel der Auferstehung zu schmücken. Nicht das Fegfeuer mit seiner Pein und gnugthuung, dafür ihre Verstorbene nicht schlaffen noch rugen können. Der Gesang und die Noten sind köstlich, Schade were es, das sie solten untergehen. Aber unchristlich und ungereimpt sind die Text oder wort, die solten untergehen. Also haben sie auch warlich viel treffliche schöne *Musica* oder Gesang, sonderlich in den Stifften und Pfarrhen, aber unfletiger abgöttischer Text damit geziert. Darum wir solche abgöttische, todte und tolle Text entkleidet, und inen die schöne *Musica* abgestreift, und dem lebendigen heiligen Gottes wort angezogen, das selb damit zu singen, zu loben und zu ehren. Das also solcher schöner Schmuck der *Musica* in rechtem Brauch irem lieben Schepffer und seinen Christen diene, das er gelobt und geehret, wir aber durch sein heiliges wort, mit süßem Gesang ins Hertz getrieben, gebessert und gesterkt weren im glauben... Es ist umbverenderung des Textes, und nicht der Noten zu tun [55: 479 f.; 73: 91].

Die Musik diene Luther also nicht dazu, den Textinhalt auszudrücken oder darzustellen, sondern den Text zu „zieren“, zu „schmücken“ — gleichsam wie man einen schönen Körper mit einem schönen Kleid bekleidet —, und dadurch die Wirkung des Textes zu erhöhen, das heißt, das Gemüt empfänglicher zu machen, in die richtige Stimmung zu versetzen für die Aufnahme des göttlichen Wortes. Wenn — im obigen Zitat — Luther diese Wirkung der Musik so umschreibt, daß sie uns das „heilige Wort mit süßem Gesang ins Hertz treibt“, wird man unwillkürlich an die ähnliche Wirkung des Weihrauchs, und an Luthers katholisches Vorleben erinnert. Es gibt bei Luther mehrere Belegstellen für die in diesem Sinne erhebende, inspirierende Wirkung der Musik. So sagt er in seinem bekannten Gedicht *Frau Musica*: „Zum göttlichen Wort und Wahrheit, macht sie das Herz still und bereit“. Und nicht nur passiv, sondern auch aktiv: „Die Musik ist das schönste Geschenk Gottes. Sie hat mich oft angereizt und erhitzt [*acuit*], das ich Lust zu predigen gewonnen habe“ [TR 4441; 73: 126]¹. Oder: „Die Noten machen den Text lebendig“ [TR 2545b; vgl. 73: 126]. Ebenso bekannt ist sein auch in dem Gedicht *Frau Musica* vorkommender Hinweis auf den Propheten Elisa, „der den Geist durchs Harfen fand“. Diesen Gedanken hatte er auch schon in seinem ersten Kolleg ausgesprochen: *Sic Helizeus vocavit psalten, ut excitaretur ad prophetiam* [73: 125]. In dieser inspirierenden Wirkung der Musik finden wir das Gegenstück zu ihrer an anderer Stelle [oben S. 45 f.] besprochenen Macht zur Abwehr des Teufels, und in demselben Gedicht *Frau Musica* hat Luther erstere dargetan an dem durch die Harfe inspirierten Propheten Elisa, letztere an dem durch die Harfe besänftigten König Saul, der vom Teufel heimgesucht wurde.

Daß das „Zusammenstimmen von Wort und Weise“ für Luther nicht die darstellende Funktion der Musik im Sinne Coclicos bedeutete, ist auch vollkommen im Einklang mit seiner Auffassung, daß das Ohr als Sinnesorgan eine höhere geistige Bedeutung für den Christen hat als das Auge. Preuß widmet in seinem Buch über Luther dieser Auffassung Luthers über „Hören und Sehen“ ein ganzes Kapitel mit zahlreichen Belegstellen [73: 130 ff.]. Es seien hier nur ein paar charakteristische Zitate angeführt, für das Übrige sei aber auf Preuß verwiesen.

In ecclesia non satis esse libros scribi et legi, sed necessarium esse dici et audiri. Ideo enim Christus nihil scripsit, sed omnia dixit [73: 130]. *Non de evangelio scripto, sed vocali loquor* [*ibid.*]. *Si quaeras ex Christiano, quodnam sit opus, quo dignus fiat nomine Christiano, nullum prorsus respondere poterit, nisi auditum verbi Dei, i.e. fidem. Ideo sola e aures sunt organa Christiani hominis, quia non ex ullius membri operibus, sed de fide justificatur et Christianus judicatur* [73: 132]. So ist der Glaube nicht aus Vernunft erwachsen, sondern aus solchem Geschrei, von

¹ Dieser Passus kommt nicht vor im *Encomion Musices* vom Jahre 1538, wie Blume [11: 5] versehentlich angibt [vgl. die von Blume besorgte Gesamtausgabe der Werke des Michael Praetorius, Band I, S. VII f., wo das *Encomion* abgedruckt ist].

Christo empfangen, wie St. Paulus sagt: der Glaube kommt von dem Hören her, das Hören aber kommt von dem Wort oder Geschrei von Christo [*ibid.*]. *Ocularia miracula longe minora sunt quam auricularia* [73: 134].

„Aus alledem ergibt sich doch immer wieder die Musikalität Luthers, eine heimliche oder offene Sympathie für den lebendigen Klang“, sagt Preuß mit Recht. Im Zusammenhang mit dem Vorhergehenden geht aber daraus auch hervor, so fügen wir hinzu, daß die Musik durchs Ohr unmittelbar, instinktiv auf Luther einwirkte, und er kein Bedürfnis hatte nach einer Musik, die hierzu assoziative Vorstellungen, geschweige denn ein Raisonement, braucht; daß mit anderen Worten die nicht unmittelbar wirkende *musica reservata*, von Quickelberg definiert als die Musik, welche *rem quasi actam ante oculos ponit* [vgl. oben S. 62], nicht zu seiner Musikanschauung paßte.

Daß, wie man vielleicht einwenden könnte, in bestimmten Liedern die Melodie in charakteristischer Weise zum Text paßt — so beispielsweise in *Ein feste Burg*, von welchem Lied Moser und andere Forscher Luthers Autorschaft nachgewiesen zu haben glauben ¹ —, ist ganz etwas Anderes als die von Coclico gemeinte Einheit von sprachlichem und musikalischem Ausdruck. Das leuchtet schon sofort ein, wenn man bedenkt, daß es sich hier um Strophenlieder handelt, wobei alle Strophen dieselbe Melodie haben. Man kann höchstens sagen, daß die Melodie in allgemeiner Weise zu der Gesamtstimmung des ganzen Liedes paßt, nicht aber, daß sie „aus dem einzelnen Textwort inspiriert“ ist [vgl. oben S. 62]. Wer letzteres zu zeigen versucht, kommt zu einer bedenklichen Art Hermeneutik, wie beispielsweise Abert in einem von Preuß zitierten Vortrag über *Luther und die Musik*. Darin weist Abert zuerst darauf hin, daß die Melodie zu *Ein feste Burg*, „anders als der Durchschnitt der Volkslieder, gleich auf dem höchsten Ton der ganzen Weise mit einem echt Lutherschen, elementaren Ausbruch des Affekts“ beginnt; dann fährt er fort: „Dazu kommt das trotzig Verharren auf diesem ersten hohen Ton, und der darauf folgende, gleich einem blitzenden Schwert herniedersausende Quartensprung — das hätte Beethoven nicht besser machen können. Mit absoluter Plastik steht das streitbare Bild vor unserer Seele“ [73: 113]. Kaum hat man die — übrigens vollkommen willkürliche — Metapher des „blitzenden Schwertes“ in sich aufgenommen, so wird sie von einem genau so subjektiven, neuen Bilde verdrängt, und dasselbe musikalische Geschehen heißt nun ein „leidenschaftlicher Ruf von hoher Zinne“ [73: 114]. Preuß selbst ergänzt diese Bildergalerie folgendermaßen: „Aus [der Tiefe] steigt nun der alt böse Feind auf — in meisterhaf-

¹ Dagegen: J. WOLF, *Geschichte der Musik in allgemeinverständlicher Form I*, 1923, S. 113: „Sicher nachweisbar ist seine Urheberschaft nur bei *Jesaias dem Propheten das geschah*, wahrscheinlich bei *Ein feste Burg*, wenn auch einzelne Wendungen in Gesängen der älteren Zeit anzutreffen sind“. RIEMANN [*Lexikon*, 11. Aufl. 1929]: „Choralmelodien kann ihm keine mit voller Sicherheit zugeschrieben werden, auch nicht *Ein feste Burg*“.

ter musikalischer Malerei seiner Schlangenwindungen. . . Er ringelt sich und bäumt sich, bis er nach oben zur Burghöhe *f* emporgekrochen ist, denn *mit Ernst er's jetzt meint*. Die nächsten Zeilen malen das lange unentschiedene Ringen. Die Melodie bewegt sich langsam hin und her um *e* herum, wie zwei Ringer, die fast unbeweglich zu verharren scheinen in vorläufigem Gleichmaß der Kräfte, bis doch der Drache sinkt, langsam bis zum *a*". Es erübrigt sich eine Analyse dieser schwülstigen Prosa, die nicht nur eine arge Verkennung des Strophencharakters des Liedes voraussetzt, sondern darüber hinaus auch einen bedenklichen Mangel an Verständnis für Luthers melodisches Empfinden verrät, indem hier in ganz unhistorischer Weise versucht wird, dieses melodische Empfinden mit Hilfe der Hermeneutik des 19. Jahrhunderts zu ergründen, während es doch seinen Hauptnährboden in der Gregorianik hatte.

Vom berühmten Quintensprung *h-e* am Anfang des Chorals *Aus tiefer Not* — von Preuß als „Malerei der Tiefe“ gekennzeichnet [73: 111] — gilt dasselbe, was oben [S. 75] über den „Ausdruck“ des Textinhaltes bei Strophenliedern im allgemeinen gesagt worden ist. Übrigens muß man bei der Beurteilung dieses vereinzelt Falles auch in anderer Hinsicht vorsichtig sein: Moser möchte diese Melodie „nicht ohne weiteres“ Luther zuschreiben [61: 492], und Preuß — wiewohl er selbst an Luthers Autorschaft glaubt — teilt mit [73: 111 Anm. 2], daß J. Smend behauptet, die phrygische Originalmelodie *h-e-h-c-h-a-g-a-h* in ihrer ersten Zeile bei Josquin angetroffen zu haben, jedoch — wie Preuß hinzufügt — leider ohne zu verraten, wo da ¹.

¹ Smend kann wohl nur Josquins Chanson *Petite camusette* gemeint haben [zuerst 1545 gedruckt bei Tylman Susato; vgl. WJ 5: X und 43], die sechsstimmige Bearbeitung eines Liedes, das schon von Ockeghem vierstimmig bearbeitet wurde [zuerst 1503 gedruckt in Petruccis *Canti C*; Neudruck: 34, Notenanhang: 8], und später noch einmal vierstimmig von Willaert [vgl. AMBROS-KADE V, 3. Aufl., 1911: XXVII, wo der Tenor von Willaerts Bearbeitung, welcher sowohl vom Josquinschen wie vom Ockeghemischen abweicht, mitgeteilt wird]. Bei Josquin fangen der Superius und die Quinta pars mit der Phrase *h-e-h-c-h-a-g* an [Tenor und Contra, welche die ganze Chanson hindurch kanonisch geführt werden, singen die Anfangsphase eine Quinte tiefer; Sexta pars und Baß singen am Anfang nur den Quintsprung *h-e-h*]. Bei Ockeghem ist im Contra, im Tenor und im Baß die Ähnlichkeit mit der ersten Phrase des Chorals *Aus tiefer Not* noch größer. Auch in seiner Messe *mi-mi* [Neuausgabe von Heinrich Bessler in *Das Chorwerk*, Heft 4, Wolfenbüttel, 1930] hat Ockeghem die erste Hälfte der Phrase verwendet; sie tritt dort in allen fünf Teilen als Anfangsmotiv im Baß auf. Damit aber nicht genug. Den Anfangsquintensprung findet man auch in der ersten Ausgabe des calvinistischen Psalters [Straßburg 1539], und zwar am Anfang des 32. Psalms; dieser hat aber in den späteren Ausgaben eine andere Melodie bekommen [vgl. 21, I: 621; 91: IX]. Ferner kommt der Quintsprung in den Psalmen 4, 11 und 22 vor, sei es auch nicht am Anfang. Und schließlich werden 6 von den 8 Melodieabschnitten des 72. Psalms in der Genfer Ausgabe des Psalters vom Jahre 1543 aus Josquins [oder Willaerts] Liedtenor bestritten, während im Jahre 1554 der 65. Psalm dieselbe Melodie bekommt. Es ist diese Melodie — auf welcher noch heutzutage die beiden Psalmen gesungen werden — welche nach Douen *arrachait un sou-*

Bei unserer Besprechung von Luthers Deklamationsideal [vgl. oben S. 62 f.] zogen wir zum Beleg seiner konservativen Gesinnung das „alte“ und „neue“ Wittenberger Musikrepertoire heran [vgl. oben S. 66 ff.]. Es bedarf keiner näheren Erörterung, daß sich mit diesem Repertoire ebenfalls das oben [S. 72 ff.] über sein „Ausdrucksideal“ Gesagte bestätigen läßt. Das Endergebnis unseres ausführlichen Vergleiches zwischen Coclicos und Luthers Auffassung über das Verhältnis zwischen Text und Musik ist also, daß Luther sowohl dem neuen Deklamationsstil wie dem neuen Ausdrucksideal der von Coclico vertretenen musikalischen Renaissance fern stand, daß er, mit anderen Worten, auch in der musikalischen Textbehandlung im Vergleich zu Coclico konservativ eingestellt war. Es ist nicht uninteressant, daß diese konservative Gesinnung Luthers sich auch mit einem praktischen Beispiel belegen läßt, nämlich mit der ihm zugeschriebenen kurzen vierstimmigen Motette [nur 15 *Tactus*] über den Text: *Non moriar, sed vivam et narrabo opera Domini* [*Ps. 118, 17*]¹, auf welche Motette wir schon oben [S. 50] hingewiesen haben, als wir Senfls vierstimmige Komposition derselben gregorianischen Intonation erwähnten. Diese „Luther-motette“ findet sich ursprünglich in dem im Jahre 1545 in Wittenberg herausgegebenen Schuldrama *Lazarus* des mit dem Lutherkreis eng verbundenen Joachim Greff. Letzterer nennt, wie Moser sagt, „ausdrücklich Luther als Komponisten“, indem er folgende Erklärung von der Aufnahme der Motette gibt: „Und auf den allerletzten Epilogum *Non moriar sed vivam D. Martini Lutheri IIII vocum* aus seinem schönen *Confitemini* [so nannte Luther den 118. Psalm wegen seines Anfangs; vgl. 73: 116]. Dasselbig Stücklein weils kurtz und nicht so ganz gemein [= bekannt] ist, hab ichs alhie an diese Action auch mit drucken lassen“ [62: 536].

Stilistisch unterscheidet die Motette sich in keiner Weise von so vielen derartigen altertümlichen *cantus firmus*-Kompositionen aus dem Wittenberger Kreis. Der gregorianische *cantus firmus* liegt im Tenor und wird umspielt von drei anderen Stimmen. Von diesen sind die beiden Außenstimmen die beweglichsten [vgl. oben S. 67]: sie haben beide ungefähr die doppelte Notenzahl des Tenors. Außerdem ist der Diskant ganz pausenlos, der Baß weist, wie der Tenor, nur eine Pause auf, der Alt hat deren zwei, das heißt, es fehlen die für eine im „modernen“ Sinne zwingende Textdeklamation notwendigen Zäsuren.

rive au rigide Calvin [21, I: 306, 649, 721 f.]. Für die Hermeneutik à la Preuß oder Abert wäre es eine heikle Aufgabe, den berühmten Quintsprung, der sich im Laufe seiner Existenz mit den verschiedenartigsten textlichen Verbindungen begnügt hat, nun auch noch in Verbindung mit der in den niederländischen protestantischen Kirchen gesungenen Anfangszeile des 65. Psalms deuten zu müssen, welche lautet: *De lofzang klimt uit Sions zalen*, weil die Worte *De lofzang klimt* [Der Lobgesang s t e i g t] auf der f a l l e n d e n Tonreihe *e-e-e-a* gesungen werden!

¹ R. von Liliencron hat die Motette schon 1890 veröffentlicht [VfM VI: 122 f.], schrieb sie aber irrtümlicherweise Senfl zu. Sie ist auch abgedruckt 62: 537. Vgl. DTB III, 2: LI–LVI.

Aber ebenso sucht man im Verlauf der Einzelstimmen vergebens nach prägnanten, bei Worten wie *moriar, narrabo, opera, Domini* passenden rhythmischen Motiven. Was von der Textdeklamation gilt, läßt sich *mutatis mutandis* auch vom Ausdruck sagen: die Musik stellt den Textinhalt nicht irgendwie dar, sie ist, ganz im Sinne Luthers, ein „Kleid“, ein „Schmuck“ für den Text [vgl. oben S. 73 f.]. Schließlich merkt man den Kontrapunktstimmen an mehreren Stellen ihre zu große Abhängigkeit vom *cantus firmus* an. Da war Luther nicht „der Noten Meister“, wie der deswegen von ihm bewunderte Josquin, sondern „mußte er es machen wie es die Noten [des *cantus firmus*] wollten“. Das wird er auch selbst wohl gewußt haben, und es ist ihm als Dilettanten, selbst als dem guten Dilettanten, der er war, nicht zu verübeln.

Luther und Josquin. Am Anfang unserer Untersuchung über die Möglichkeit eines persönlichen Verhältnisses zwischen Luther und Coclico, auf Grund ihrer beiderseitigen Musikanschauung, wiesen wir darauf hin, daß und warum ihre gemeinsame Bewunderung für Josquin noch nicht ein gemeinsames Musikideal voraussetzen braucht [vgl. oben S. 41]. Daß die Musikideale des — wie Schünemann es ausdrückt — „mehr dem Mittelalter als dem Humanismus verwandten“ Luther [88: 80], und des Renaissancemusikers Coclico in der Tat himmelweit verschieden waren, und daß Luthers musikalischer Konservatismus seiner ganzen Persönlichkeit entsprach, hat unsere bisherige Untersuchung zur Genüge dargelegt. Wir müssen also noch untersuchen, welcher Art eigentlich Luthers Verhältnis zu der Kunst Josquins war, um zu sehen ob seine Bewunderung für die Musik des großen Niederländers im Einklang ist mit den uns schon bekannten Zügen seiner musikalischen Persönlichkeit, oder — wie Blume und andere meinen — ob diese Bewunderung ein Symptom davon ist, daß es neben dem konservativen Luther, dem „mönchischen Asketen, der im mittelalterlichen Denken wurzelt“ [11: 6], einen „modernen“ Luther gibt. Wir haben oben [S. 44 ff.] für Luthers Persönlichkeit im allgemeinen die Unhaltbarkeit dieser Konstruktion dargelegt. Sollte sie sich dennoch in musikalischer Hinsicht bewähren?

Daß Luther Josquin sehr hoch schätzte, steht auf Grund seiner Äußerungen über denselben — worauf wir noch zurückkommen werden — außer Zweifel. Ob Josquin aber Luthers Lieblingskomponist war, wie Moser [60: 387] und Blume apodiktisch behaupten, wissen wir nicht: aus den drei uns bekannten Äußerungen Luthers über Josquin läßt es sich, wie wir noch sehen werden, nicht beweisen. Übrigens wird die Hinfälligkeit von Mosers und Blumes Behauptung hinlänglich demonstriert durch Riemanns und Preuß' oben [S. 50] erwähnte Gegenbehauptung, daß Senfl Luthers Lieblingskomponist gewesen wäre: daß zwei Meinungen einander gegenüberstehen, beweist das Fehlen objektiver Sicherheit. Ebensowenig läßt sich aus Luthers Äußerungen über Josquin ohne weiteres seine „Modernität“ beweisen, wie Blume will [11: 6], oder

auf seine Vorliebe für „den neuen Stil des späten Josquin“ schließen, wie Gurlitt meint [35: 33], und zwar deshalb nicht, weil Luthers Äußerungen — wie wir dartun werden — nur Urteile über Josquin im allgemeinen enthalten, und nicht zu beweisen ist, daß sie sich auf bestimmte Werke aus einer bestimmten Schaffensperiode Josquins beziehen. Letzteres wäre aber erst ausschlaggebend, gerade wegen der schon oben [S. 41] erwähnten Vielseitigkeit Josquins, der sowohl Werke im „alten“ wie im „neuen“ Stil geschaffen hat. Ein wichtiges, und von der bisherigen Forschung noch nicht berücksichtigtes Kriterium für die Beurteilung von Luthers Verhältnis zu Josquin, sind daher diejenigen Werke Josquins, von welchen es mehr oder weniger wahrscheinlich ist, daß Luther sie kennengelernt hat.

Die Josquinmessen im alten Wittenberger Repertoire. Einen Teil dieser Werke, und zwar einen sehr wichtigen, können wir mit Sicherheit anweisen: es sind die dreizehn im „alten“ Wittenberger Repertoire [vgl. oben S. 66 und S. 68] vorkommenden Josquinmessen. Den „modernen“ Josquin im Sinne Coclicos hat Luther in diesen Messen aber nicht kennen lernen können: dem Schöpfer der neuen Ausdruckskunst begegnet man nämlich erst in einem Teil seiner Motetten und Chansons. Außerdem gehören mehrere der in Wittenberg zur Zeit Friedrichs des Weisen gesungenen Josquinmessen selbst in Josquins Oeuvre zu den mehr altertümlichen Werken. Es sind folgende Messen [78: 132]:

1. *L'homme armé super voces musicales* [WJ 10: 1]. Die ganze Messe ist aufgebaut auf dem Tenor des bekannten Liedes, welcher in den verschiedenen Teilen der Messe sukzessive auf die sechs *voces musicales* gesungen wird [vgl. WJ 10: Einleitung]. „Das Ganze“, sagt Ambros, „ist eine Virtuosenarbeit der Kontrapunktik“ [3: 212]. Die Messe ist, ebenso wie die drei folgenden, schon 1502 gedruckt worden in Petruccis *Misse Josquin* [vgl. 34: 51 f.].

2. *La sol fa re mi* [WJ 11: 35]. Der *cantus firmus* der Messe besteht aus diesem, in fortwährend neuer rhythmischer Gestalt auftretenden Motiv von fünf Noten [über das Entstehen der Messe vgl. WJ 11: Einleitung].

3. *Gaudeamus* [WJ 12: 57]. Als Tenor wird eine freie Bearbeitung des Introitus *Gaudeamus* benutzt [vgl. WJ 12: Einleitung]. Wie Ambros bemerkt, ist diese „bedeutende, geistvolle Arbeit... altertümlicher als die meisten anderen Messen Josquins“, und ist es „nicht zu verwundern, wenn diese Messe für ein Werk Ockeghems galt“ [3: 213].

4. *L'homme armé sexti toni* [WJ 14: 109; vgl. oben Nr. 1]¹. Diese Messe ist einfacher und weniger altertümlich als ihre gleichnamige Schwester, wiewohl im sechsstimmigen dritten *Agnus Dei* die vier Oberstimmen eine doppelte *Fuga ad minimam* bilden, und die beiden Unterstimmen den *cantus firmus* un-

¹ In der Quellenangabe von WJ 14 fehlt: *Jena, Univ. Bibl. Cod. Mus. 31* [79: 79].

ter sich verteilen, während jede dieser Stimmen ihren Teil *recte et retro*, respektive umgekehrt, vorträgt [vgl. 34: 55].

5. *Ave maris stella* [WJ 15: 1]. Für diese Messe wird eine freie Bearbeitung der gleichnamigen Marienhymne benutzt [vgl. WJ 15: Einleitung]. Sie ist, ebenso wie die zwei folgenden Messen, im Jahre 1505 in Petruccis *Missarum Josquin Liber secundus* gedruckt worden.

6. *Fridericus dux Saxoniae*¹ [= *Hercules dux Ferrariae*: WJ 17: 19]². Die Hercules-Messe verwendet ein *soggetto cavato dalle vocali di queste parole*: der *cantus firmus* ist gebildet aus den von den Vokalen des Namens abgeleiteten *voces musicales: re-ut-re-ut-re-fa-mi-re* [vgl. WJ 16: Einleitung, und 35: 23 Anm. 2].

7. *Malheur me bat*³. Für den Aufbau dieser Messe hat Josquin Ockeghems gleichnamige dreistimmige Chanson benutzt [79: 6]⁴. Auch hier ergeht der Komponist sich in allerhand kontrapunktischen Kunststücken; über seine Behandlung von Ockeghems Chansonmaterial bemerkt Ambros: „Josquin wirtschaftet darin herum, wie ein übermütiger Sieger in einem eroberten Lande, und kehrt gelegentlich das Unterste zu oberst“ [3: 216; vgl. 34: 88 f.].

8. *Elisabeth*⁵ *faisant regretz*. Der Tenor dieser Messe erinnert an denjenigen der Messe *La sol fa re mi*: er ist aufgebaut auf einem noch kürzeren, sich in stets wechselnder rhythmischer Gestalt und Tonlage wiederholenden Motiv *fa re mi re* [79: 4]. Durch dieses „seltsame Zickzackthema“ [3: 217] kann man die Messe auch mit der Hercules-Messe in Beziehung bringen, zu welcher sie nach Ambros „an Sonderbarkeit ein Seitenstück“ bildet [*ibid.*]. Nur im *Agnus* tritt, mit der Bezeichnung *tout a par moi*, ein neues Motiv auf, das, wie Ambros meint, zu dem Liede *Faisant regretz* in irgendeiner Beziehung gestanden haben muß, „weil auch Alexander Agricola — in den *Canti cento cinquanta* — beide in Verbindung setzt“ [*ibid.*]. Die Messe *Faisant regretz* wurde mit den drei folgenden im Jahre 1514 gedruckt in Petruccis *Missarum Josquin Liber tertius*.

¹ Die Umwandlung der Worte des bekannten *soggetto cavato* rührt wohl vom Notenschreiber her [78: 11], und ist somit nicht — wie Gurlitt meint — zu deuten als „ein schlagender Beweis für das hohe Ansehen, das Friedrich der Weise bei dem europäisch führenden Musiker seiner Zeit genießt“ [35: 24]: für den Kurfürsten wurde die Messe erst nach dem 16.8.18, dem Todestage des Loyset Compère, kopiert [78: 40], also 13 Jahre nach ihrer ersten Drucklegung.

² Die Hercules-Messe kommt auch vor in *Cod. 9126, fol. 72 f.* der Bibl. royale, Brüssel; hier lauten die Worte des *soggetto cavato* im Tenor: *Philippus rex Castillie* [= Philipp der Schöne, †1506].

³ WJ 19: 39 [*Kyrie* und *Et in terra* in: 34, Notenanhang: 61; vgl. ferner 34: 88].

⁴ *Odhecaton, fol. 69*; Neudruck in der Gesamtausgabe von Obrechts Werken: *Missen I*, 189.

⁵ Die — wahrscheinlich vom Notenschreiber [vgl. oben Nr 6] herrührende Hinzufügung des Namens Elisabeth, der *Patrona Thuringiae*, ist ein Hinweis auf den Kurfürsten Friedrich den Weisen, den Besteller des Chorbuches 3, worin die Messe vorkommt [78: 11; 79: 4].

9. *Ad fugam*. So heißt die Bezeichnung bei Petrucci, weil — nach der Vorschrift *Tenor fuerat discantus in subdyapente* [79: 75] — durch die ganze Messe, mit Ausnahme des dreistimmigen Benedictus [3: 217], ein Nachahmungskanon in der Unterquinte zwischen Diskant und Tenor durchgeführt wird. Trotz dieses altertümlichen Kanongerüsts zeigt das ganze nach Ambros „jene zwanglose Leichtigkeit, wie sie nur die unaufhörliche Beschäftigung mit dieser Setzart geben konnte“.

10. *De nostra domina* [= *De beata Virgine*]¹. Das Aufbaumaterial für dieses „schon zu Josquins Zeiten gepriesene Meisterwerk“ [3: 218] — das trotz einiger altertümlichen Züge zu des Komponisten jüngeren Werken gehört — entnahm er für das *Kyrie* und *Gloria* der neunten gregorianischen Messe *In festis Beatae Mariae Virginis I* [*Cum iubilo*]; für das *Credo* verwendete er das erste² gregorianische *Credo*, während das *Sanctus* und *Agnus* der vierten gregorianischen Messe *In festis duplicibus* [*Cunctipotens Genitor Deus*] nachgebildet sind [79: 17]³.

11. *Sine nomine*. In dieser Messe hat der Tenor — mit Ausnahme des *Credo* [3: 218] — keine eigene Notierung, sondern er wird aus einer anderen Stimme abgeleitet. So imitiert er beispielsweise im *Kyrie* den Diskant, nach der Vorschrift: *Tenor in diatessaron sequentibus signis* [79: 7]. Wegen der vielen Kanons bezeichnet Ambros die Messe als „nicht viel mehr als eine Kanonstudie, eine der trockensten Arbeiten Josquins“.

12. *Allez regrets*. Im Gegensatz zu den vorigen elf Messen fehlt diese — wie auch die folgende — bei Petrucci, was schon die Vermutung nahelegt, daß wir es hier mit einem der jüngeren Werke Josquins zu tun haben [vgl. 3: 218]. Auch Ambros erwähnt sie nicht, hat sie also nicht gekannt⁴. Insofern es möglich ist nach einem kleinen Abschnitt, dem ersten *Kyrie*, zu urteilen, das als einziger Satz in Roedigers Katalog abgedruckt ist [79: 46], scheint die Messe, wenn sie wirklich von Josquin komponiert worden ist, stilistisch in der Tat zu dessen späteren Werken zu gehören. Der Satz ist völlig durchimitiert: die vier Stimmen setzen im gleichen Abstand von 2 Breven ein — respektive auf den Tönen *f* [Tenor], *c* [Baß], *b* [Altus] und *c*¹ [Diskant] —, und zwar mit dem Anfangsmotiv des Diskants aus Hayne van Ghizeghems dreistimmiger Chanson *Ales regres*⁵. Während nun die drei Unterstimmen frei weitersponnen werden, ist der ganze Diskant [11 *Tactus*] eine bis auf ein paar Noten getreue Wiederholung des *cantus prius factus*, was aber der Gleichwertigkeit der Stimmen

¹ Neuausgabe: FRIEDRICH BLUME, *Das Chorwerk*, Heft 42; Wolfenbüttel 1936.

² Nicht das zweite *Credo*, wie Blume im Vorwort zu seiner Neuausgabe irrtümlicherweise meint.

³ Blume meint noch [l.c.], daß „die beiden letzten Sätze frei behandelt, oder irgendwelchen anderen liturgischen Melodien nachgebildet zu sein scheinen.“

⁴ Jena, Univ. Bibl. *Cod. Mus.* 21, fol. 71^v–85^r ist die einzige bisher bekannte Quelle [Mitteilung von Prof. Dr. A. Smijers].

⁵ *Odhecaton* fol. 63; Neudruck 34, Notenanhang: 3.

keinen Abbruch tut. Wiewohl es mangels weiterer Vorlagen nicht möglich ist, über die ganze Messe zu urteilen, scheint aus Roedigers Vermerk [79: 46], daß der „*cantus firmus* in allen Stimmen vorhanden“ ist, hervorzugehen, daß für die ganze Messe die altertümliche *cantus firmus*-Technik aufgegeben worden ist.

13. *De venerabili sacramento* [= *Pange lingua*] ¹. Bei dieser Messe, schon von Ambros als „eines jener Kunstwerke, die gleich Sternen durch alle folgenden Zeiten leuchten“, gepriesen [3: 220], wird in den Anfängen aller ihrer Teile als thematisches Material die erste Melodiephrase der Hymne *Pange lingua* in allen Stimmen verwendet, und zwar in der von Kroyer und Ursprung als *paarige Imitation* [vgl. 95: 32] bezeichneten Weise, wobei aber das Thema in den verschiedenen Sätzen kleinen melodischen oder rhythmischen Veränderungen unterliegt. Von *cantus firmus*-Arbeit im traditionellen Sinne kann man hier also überhaupt nicht mehr reden. Der an allen Satzanfängen und in allen Stimmen wiederkehrende *cantus prius factus* dient hier nur zur Herstellung der innerlichen, das heißt thematischen und künstlerischen Einheit der ganzen fünfteiligen Messenkomposition; er ist nicht mehr des *cantus compositi fundamentum relationis*, wie Tinctoris den Tenor in seinem *Diffinitorium* definiert, oder die „schlechte Weise oder Tenor, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die . . . gleich als mit Jauchzen gerings herumbher umb solchen Tenor spielen und springen, und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken“ [vgl. oben S. 49], wie Luther die traditionelle Tenor-*cantus firmus*-Technik beschrieb und begeistert verherrlichte.

Luther und die Josquinmessen. Es braucht wohl keiner Erörterung, daß Luther, als er im Jahre 1538 — also 17 Jahre nach Josquins Tod! — diese Apotheose des nach seiner Auffassung idealen polyphonen Stils niederschrieb, unmöglich das Beispiel der *Pange lingua*-Messe vor Augen gehabt haben kann, in welcher Josquin gerade diesen altertümlichen Stil überwunden hatte. Konnten wir bei der allgemeinen Besprechung des „alten“ Wittenberger Repertoires mit guten Gründen die Meinung aussprechen, daß Luthers musikalischer Geschmack, seine Musikanschauung, welche sich in seiner Jugend am gregorianischen Choral und an der älteren Figuralmusik gebildet hatten, darauf auch im weiteren Verlauf seines Lebens fixiert blieben [vgl. oben S. 68f.], jetzt können wir ergänzend hinzufügen, daß selbst die *Pange lingua*-Messe, wenn er sie auch in Wittenberg gehört, oder aus Otts *Missae tredecim* [1538] im Druck kennengelernt haben kann, sein konservatives Musikideal nicht hat ändern können. Jedenfalls können wir diese Messe für die Betrachtung von Luthers Verhältnis zu Josquin ausschalten. Übrigens wird dieser Schluß noch zwingender, wenn wir die Quellenlage der Josquinmessen im Wittenberger Repertoire näher be-

¹ Neuausgaben: AMBROS-KADE V, 1911: 79, und FRIEDRICH BLUME, *Das Chorwerk*, Heft 1, Wolfenbüttel 1929.

trachten. Von diesen dreizehn Messen sind elf in die Petrucci-Drucke aufgenommen worden, und zwar in der Reihenfolge, worin sie oben [S. 79 ff.] besprochen wurden, also die ersten vier in das erste Buch [1502], die nächsten drei in das zweite [1505], und die darauf folgenden vier in das dritte [1514], während die letzten zwei Messen zu Josquins Lebzeiten nicht gedruckt wurden. Wir werden jetzt ihrer Stellung im Wittenberger Repertoire nachgehen.

Chorbuch 3, eine aus den Niederlanden stammende, und nach dem 16.8.18 geschriebene Pergamenthandschrift [78: 40], enthält — auf insgesamt acht Messen — nicht weniger als fünf Josquinmessen, und zwar in dieser Reihenfolge: *Elisabeth faisant regretz*, *Fridericus dux Saxoniae*, *Ave maris stella*, *Malheur me bat* und *Sine nomine*; die anderen drei Messen sind von Antonius de Févin, Loyset Compère¹ und Johannes Mouton.

Chorbuch 7, ebenfalls eine Pergamenthandschrift, welche von Kaiser Maximilian wahrscheinlich im Jahre 1518 Friedrich dem Weisen geschenkt wurde [78: 11], enthält auf sieben Messen nur eine von Josquin, nämlich die Messe *De beata Virgine*, während Pierre de la Rue mit drei Messen vertreten ist.

Chorbuch 21, eine nach dem Tode Josquins [27.8.21] am kursächsischen Hofe entstandene Papierhandschrift [vgl. oben S. 67], enthält die Messen *Pange lingua* — womit der Codex eröffnet wird — und an sechster Stelle die Messe *Allez regrets*². Pierre de la Rue und Mattheus Pipelare sind in dieser Handschrift — welche insgesamt 8 Messen enthält — beide ebenfalls mit zwei Messen vertreten.

Chorbuch 31, auch eine Papierhandschrift [vgl. oben S. 67], enthält auf vierzehn Messen zwei von Josquin, nämlich die Messe *Ad fugam*, und die [jüngere] *L'homme armé*-Messe [*sexti toni*]. Antonius Brumel ist mit drei Messen vertreten, Jacob Obrecht, Heinrich Isaac, Alexander Agricola und Gaspard Weerbecke mit je einer; die übrigen sind von Anonymi.

Chorbuch 32 schließlich — wie die vorige eine Papierhandschrift [vgl. oben S. 67] — enthält auf fünfzehn Messen drei von Josquin, nämlich die Messen: *L'homme armé super voces musicales*, *La sol fa re mi* und *Gaudeamus*, welche alle drei auch in dem ersten Petrucci-Band der Josquinmessen vorkommen, und zwar in genau derselben Reihenfolge³, was den Schluß nahelegt, daß der deutsche Notenschreiber für *Codex 32* Petrucci als Vorlage benutzt hat. Von den übrigen Messen dieser Handschrift fallen zwei auf Obrecht, je eine auf Loyset Compère, Antonius Brumel, Johannes Ghiselin, Johannes Martini,

¹ Das *Pie memorie* hinter seinem Namen gibt hier den *terminus a quo* für diese Handschrift [78: 40, 61; 79: 6; vgl. oben S. 80, Anm. 1 und 5].

² Aus dem Zeichen † hinter dem Namen des Komponisten leitet Roediger den *terminus a quo* für diesen Codex her [78: 52, 61; 79: 71]. Inzwischen fehlt ein solcher Vermerk bei der *Pange lingua*-Messe.

³ In Petrejus' *Liber XV Missarum* [Nürnberg 1539] sind die ersten vier Josquinmessen aus *Petrucci I* ebenfalls in derselben Reihenfolge wie bei Petrucci aufgenommen.

Marbrianus de Orto, und fünf auf Anonymi. Der bequemen Übersicht halber sind in der nachfolgenden Tabelle die Josquinmessen nach ihrer Stellung in den Handschriften und in den Petrucci-Drucken zusammengestellt.

CODEX JENA	INHALT	INDEX- NUMMER	JOSQUINMESSEN	PETRUCCI- BAND	INDEX- NUMMER
3	8 Messen	1	<i>Elisabeth faisant regretz</i>	III	2
		2	<i>Fridericus dux Saxoniae</i>	II	2
		3	<i>Ave maris Stella</i>	II	1
		5	<i>Malheur me bat</i>	II	3
		8	<i>Sine nomine</i>	III	6
7	7 Messen	5	<i>De nostra domina</i>	III	5
21	8 Messen	1	<i>De venerabili sacramento [Pange lingua]</i>	—	—
		6	<i>Allez regrets</i>	—	—
31	14 Messen	5	<i>Ad fugam</i>	III	3
		13	<i>L'homme armé sexti toni</i>	I	5
32	15 Messen	1	<i>L'homme armé super voces musicales</i>	I	1
		2	<i>La sol fa re mi</i>	I	2
		11	<i>Gaudeamus</i>	I	3

Wir waren schon oben [S. 82 f.] imstande festzustellen, daß die *Pange lingua*-Messe für die Beurteilung von Luthers Verhältnis zu Josquin ausgeschaltet werden konnte. Wir sehen jetzt an Hand unserer Tabelle, daß dieser Schluß durch die Quellen bestätigt wird: die *Codices* 3 und 7 sind frühestens im Jahre 1518 in das Wittenberger Repertoire aufgenommen worden, *Codex* 21 — welche die *Pange lingua*-Messe enthält — selbst nicht vor dem Jahre 1521. Das heißt, daß Luther 8 von den 13 Josquinmessen, und darunter gerade die jüngeren Messen *De beata Virgine*, *Pange lingua* und *Allez regrets*, erst hat hören können nach dem Jahre, worin er mit der alten Kirche gebrochen hatte, während die Möglichkeit, daß er vor dem Jahre 1517 Josquinmessen gekannt hat, nur offen bleibt für die älteren Messen aus den *Codices* 31 und 32.

War Josquin Luthers Lieblingskomponist? Das Resultat unserer Untersuchung über Luthers Verhältnis zu den Josquinmessen nötigt uns also nicht, unsere bisher gewonnene Meinung über seine im Vergleich zu Coclico konservative Musikgesinnung zu ändern: der Stil von Josquins späteren Messen hat nicht vermocht, seine Begeisterung für die altertümliche Tenor-Praxis ins Wanken zu bringen. Andererseits ist aber diese konservative Musikanschauung Luthers sehr gut mit seiner Bewunderung für Josquin zu vereinbaren, weil Josquins Genie auch hervorleuchtet aus dessen älteren Werken, welche Luther

in Wittenberg hat hören können. Selbst die Tatsache, daß Luther mit richtigem musikalischem Urteil Josquin, „der Noten Meister“, höher schätzte als die anderen Komponisten seiner Epoche, ist vollkommen mit seiner konservativen Musikanschauung im Einklang, weil dieses Urteil — worauf wir noch zurückkommen werden — nichts mehr beweist, als daß Luther imstande war, innerhalb des zeitgenössischen Schaffens Qualitätsunterschiede zu beobachten, ohne daß er — wie wir bei der *Pange lingua*-Messe sahen — sich dessen bewußt zu sein brauchte, daß Josquin außer einem genialen Komponisten auch der Wegbereiter eines „neuen“ Stils war. Es kommt, mit anderen Worten, im vorliegenden Zusammenhang nicht darauf an, welche Stellung Josquin musikhistorisch, von uns aus betrachtet, und als Gesamterscheinung, in seiner Epoche einnimmt, sondern nur darauf, wie Luther Josquins Musik gegenüberstand, und was er davon apperzipiert hat. Und gerade dies ist es, was Blume übersieht bei den Betrachtungen, die er festknüpft an seine schon oben [S. 78] erwähnte und unbewiesene Behauptung, daß Josquin Luthers Lieblingskomponist gewesen sei. Er nennt dies „in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert“, erstens weil „Josquins Musik zu Luthers Lebzeiten in Deutschland noch keineswegs allgemein verbreitet war“, zweitens weil sie „in einem ausgesprochenen Gegensatzverhältnis stand zu derjenigen Musik, wie sie im Umkreis des Reformators gepflegt wurde“ [11 : 5].

Hierzu ist erstens zu bemerken, daß es irreführend ist, in diesem Zusammenhang von „Josquins Musik“ ohne nähere Andeutung zu sprechen, alsob es sich hier um eine stilistisch-homogene Totalität handelte, was überhaupt nicht der Fall ist. Ferner war Luthers Bewunderung für Josquin nicht etwa eine „bemerkenswerte“ Ausnahmeerscheinung in einer Josquinfremden Umgebung, denn, wie wir oben [S. 68] gesehen haben, nahmen die Josquinmessen — ohne Luthers Zutun — nach denjenigen von Pierre de la Rue den größten Raum ein im „alten“ Wittenberger Repertoire, zu welchem sie auch nicht in einem „Gegensatzverhältnis“ standen, insofern nämlich dieses Repertoire bis zum Jahre 1524 hauptsächlich aus niederländischer Musik bestand. Wenn das Repertoire „im Umkreise des Reformators“ sich nachher änderte, und die deutschen Komponisten allmählich einen größeren Raum darin einzunehmen anfangen, auf Kosten der Niederländer, geschah dies nicht zum geringsten Teil unter dem Einfluß Luthers und der Reformation. Und wenn Luthers Vorliebe für Josquin wirklich so stark gewesen wäre wie Blume behauptet, muß man sich doch darüber wundern, daß dies so wenig zum Ausdruck kam im „neuen“ Wittenberger Repertoire, das vollkommen mit Luthers Musikanschauung im Einklang war, und worin wohl Senfl öfters vorkommt, doch Josquins Kompositionen fast völlig fehlen, während dagegen in Nürnberger Musikdrucken der dreißiger Jahre — auf welche wir noch zurückkommen werden [vgl. unten S. 93 ff.] — ein wahrer Josquinkult getrieben wird. Blumes Schilderung deckt sich also nicht mit den objektiven historischen Verhältnissen. Außerdem aber stellt er

es so dar — auf welchen Gründen werden wir später sehen [vgl. unten S. 142] —, also dieses von ihm „objektiv“ festgestellte „Gegensatzverhältnis“ von Luther selbst subjektiv erlebt wurde. Er behauptet nämlich, daß Luther „den Abstand zwischen der deutschen und der gesamteuropäischen Musik — [excusez du peu!] —, deren unbestrittener Führer Josquin damals war, empfand“, und spricht selbst von einer „Kluft, die sich hier auftut“, und die „ja keine geringere ist als — stilgeschichtlich ausgedrückt — die zwischen Renaissance und Spätgotik, oder — geistesgeschichtlich — die zwischen internationalem, humanistisch gerichtetem Individualismus und nationalem, theologisch gerichtetem Kollektivismus“ [11: 5]. Diesen Gedanken führt er noch weiter aus, indem er die weitschichtige Vision, die er Luther zuschreibt, zurückführt auf den „Dualismus, der sein ganzes Denken durchzieht“, während er auch bei Luthers Musikanschauung „zwei Gesichtspunkte“ unterscheidet: dessen „rein persönliches, vorwiegend gefühlsbestimmtes Verhältnis zu [der Musik]“, und „die Stellung, die er als praktischer Theologe . . . zu ihr einnahm“.

Über diese Lutherkonzeption Blumes war schon oben [S. 44] die Rede; wir mußten sie dort abweisen als unzureichend zum Verständnis von Luthers Persönlichkeit im allgemeinen [vgl. oben S. 47]. An dieser Stelle können wir sie ebensowenig akzeptieren im Hinblick auf Luthers Verhältnis zu Josquin. Zur Begründung dieses Standpunktes haben wir erstens das Zeugnis eines hochgebildeten Mannes aus Luthers unmittelbarer Umgebung, nämlich den oben [S. 13] angeführten Ausspruch des Wittenberger Universitätsprofessors Winsheim [vgl. oben S. 39, und D 1: 368, Anm. 2], welcher Ausspruch beweist, daß man im Wittenberger Kreis Josquins Musik nicht — wie Blume von Luther annimmt — als von der deutschen verschieden empfand, sondern daß man sie mit der deutschen insgesamt, und als deutsche Musik, der als wesensfremd empfundenen französischen und italienischen — zusammen oft als *welsch* bezeichneten — Musik gegenüberstellte. Was den Wert von Winsheims Ausspruch noch erhöht, ist der Umstand, daß sein abfälliges Urteil über die *welsche*, insbesondere über die italienische Kultur, ganz im Geiste Luthers ist [vgl. oben S. 48]. Es gibt aber noch andere Gründe zur Widerlegung von Blumes Auffassung. Aus unserer ganzen bisherigen Darlegung geht nämlich hervor, daß Luther bei weitem nicht eine gleich starke Affinität zu allen Kompositionen Josquins empfand, und daß er sehr wahrscheinlich seine stärksten Eindrücke von dessen älteren Werken empfangen hat. Wir haben ferner fortwährend feststellen müssen, daß Luthers Musikanschauung im Grunde sein Leben lang unerschütterlich gebunden blieb an die musikalische Erziehung seiner Jugend, und somit fest verwurzelt war im gregorianischen Choral und in der Tenor-Praxis der „alten“ Meister. Diese alt-niederländische Tenor-Praxis wurde aber, wie wir schon vorher gesehen haben [vgl. oben S. 70], von den Komponisten des „neuen“ Wittenberger Repertoires fortgesetzt.

Besonders für einen Komponisten dieses Repertoires, Johann Walther, war

die Weiterführung dieser niederländischen Tradition eine ganz natürliche Sache, weil er aus ihr hervorgegangen war. Im Jahre 1517 wurde er nämlich als einundzwanzigjähriger Sänger — er war Bassist — in die kursächsische Hofkapelle aufgenommen [35: 25], deren Mitglied er bis zu ihrer Auflösung im Jahre 1526 geblieben ist [35: 29; 2: 66]. Während dieser Zeit hat er also seinen Part im „alten“ Wittenberger Repertoire, das heißt die Musik der Niederländer, mitgesungen. Und wenn auch Birtner in einer Studie über Joachim a Burck darzulegen versucht hat, daß es sich bei dem Komponisten Johann Walther um „ein neues Tenor-Bewußtsein, und zwar ein spezifisch protestantisches“, handelt [ZfM X, 1928: 470], so weist er doch auch, und mit Recht, auf die „innere Gemeinsamkeit“ zwischen niederländischer und protestantischer Tenor-Praxis inbezug auf beider gleiche Gesinnung dem Choralgedanken gegenüber, und die sich daraus ergebende „nachhaltige Wirkung der niederländischen Polyphonie auf das protestantische Deutschland“ [ZfM X, 1928: 473]. Ähnliches gilt für Sixt Dietrich. Nach Zenck bilden die „Formen und Techniken . . . des niederländischen Chorstils . . . zusammen mit den konstanten deutschen Faktoren in weitestem Maß die Voraussetzung und Grundlage für das Schaffen der Senfl-Generation, und hiermit auch Sixt Dietrichs“ [102: 54], dessen Kirchenwerke zum „weitaus größten Teil . . . hinsichtlich der geistigen Haltung wie der kompositionstechnischen Faktur durchaus auf der Tenorarbeit der niederländischen Chorpolyphonie beruhen“ [102: 59]. Diese musikalische Abhängigkeit Dietrichs von den Niederländern legt Zenck ausführlich dar in der Besprechung von Dietrichs Werken. So sagt er beispielsweise von Dietrichs Komposition des 91. Psalms: „In allen Teilen erweist sich Dietrich abhängig von den traditionellen polyphonen Psalmvertonungen der vorausgehenden Niederländer-Generation“ [102: 69]. Die verschiedenen Dietrichschen „Formen der imitatorischen Eingänge“ führt er zurück auf eine Anzahl „Grundstrukturen, . . . die sämtlich, nach den führenden Meistern der älteren Generation (Obrecht, Josquin, Isaac, Heinrich Finck und Stoltzer), ebenso von den Generationsgenossen Dietrichs (Senfl, Ducis, Eckel, A. de Bruck, Mahu, Hauck, Resinarius u.a.) aufgenommen werden“ [102: 77]. Und schließlich, wenn er die Morphologie der Dietrichschen Choralverarbeitung behandelt [102: 78 ff.], zeigt Zenck an zahlreichen Beispielen, daß Dietrich bei seiner kontrapunktischen Arbeit weitgehend Gebrauch macht von „stereotypen Kontrapunkten“, die „im wesentlichen von den Künstlern der Ockeghem-, Obrecht-, und Josquin-Generation geschaffen sind“ [102: 90].

Der beste Beweis, daß auch Luther diese musikalische Kontinuität — bei veränderter religiöser Einstellung und Gesinnung — empfunden hat, und wir haben schon oben [S. 70 f.] darauf hingewiesen, ist wohl seine Tenorapotheose im *Encomion Musices* aus dem Jahre 1538 [vgl. oben S. 49]. Zu dieser kontinuierlichen musikalischen Entwicklung bildete Josquin für Luthers Bewußtsein keinen Gegensatz, wie Blume behauptet, wohl aber stellte Josquins Musik

innerhalb dieser Entwicklung für Luther einen unerreichten Gipfelpunkt künstlerischer Gestaltung dar. Diese Interpretation von Luthers Verhältnis zu Josquin deckt sich nicht nur mit den uns bekannten und hier angeführten Tatsachen, sie ist auch die einzige, die es ermöglicht, Luthers Äußerungen über Josquin — die wir noch zu analysieren haben — mit seinen anderen Äußerungen über Musik, und insbesondere mit seiner Tenorapotheose in Einklang zu bringen.

Luther und die Josquinmotetten. Bisher sprachen wir noch nicht über Luthers Verhältnis zu Josquins Motetten, welche — wie bekannt — zusammen mit den Chansons ¹ für den „modernen“ Josquin aufschlußreicher sind als seine Messen. Die Besprechung der Josquinmotetten ist absichtlich bis zu diesem Punkt der Untersuchung aufgeschoben worden, weil — wie schon oben [S. 68 f.] bemerkt — hierbei im Gegensatz zu den Messen fast keine direkten Hinweise auf das von Luther gehörte oder gekannte Motettenrepertoire gegeben werden können. Das ist zu bedauern, denn wie interessant und wertvoll wäre es, wenn wir beispielsweise mit Sicherheit wüßten, ob Luther die ergreifende und „moderne“ Josquinmotette *Absalon fili mi* mitgesungen oder gehört hat, welche Motette zuerst in Kriessteins *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones* [Augsburg 1540] gedruckt worden ist ², und wir auch sein Urteil über diese Motette kennen würden, in welcher — wie Ambros bemerkt [3: 209] — „fast Wort für Wort mit der sorgsamsten Detailmalerei behandelt [ist]“. Wertvoll und aufschlußreich auch in bezug auf Luthers Haltung der von Coclico vertretenen „modernen“, bei Josquin anknüpfenden Richtung in der niederländischen Musik gegenüber, weil Coclico in einer der Motetten seiner *Musica*

¹ Eine nähere Besprechung von Luthers Verhältnis zu den Josquinchansons erübrigt sich schon durch den äußeren Umstand, daß der größere und für unsere Betrachtungen wichtigere Teil derselben erst im Jahre 1545, also kaum ein Jahr vor Luthers Tod, bei Tylman Susato in Antwerpen im Druck erschienen ist. Wenn wir eine einzige dieser Chansons, das sechsstimmige *Nymphes, nappés* [WJ 5: 54], dennoch im weiteren Verlauf dieser Arbeit einer eingehenden Untersuchung unterziehen [vgl. unten S. 108 und S. 119 ff.], geschieht dies, um zu zeigen, daß sie eigentlich die Kontrafaktur einer ursprünglichen Josquinmotette ist. Übrigens bekommt man, abgesehen vom äußeren Umstand der späten Veröffentlichung der wichtigeren Josquinchansons durch Susato, aus Luthers Schriften und Äußerungen sehr stark den Eindruck, daß sein Interesse vor allem der geistlichen Musik galt, und während man wohl öfters liest, daß er mit seinen Tischgenossen *egregias motetas* sang, vernimmt man nichts von einer Beschäftigung mit weltlichen Gesängen, es sei denn, daß er gelegentlich spricht von *turpes et scurriles et carnales et mundiales cantilenas* [73: 94].

² Neuausgabe im VI. Band der *Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke*, Leipzig 1877. Dort ist sie eine Quinte höher notiert als in der älteren Hs. *London Br. Mus. Royal 8, G VII, fol. 56^v–58^r* [Eine Photokopie dieser älteren Version der Motette befindet sich im *Instituut voor Muziekwetenschap* der Rijksuniversiteit Utrecht].

Reservata [Nr 33] eine derartig weit ausgreifende Modulation im Quintenzirkel abwärts verwendet, wie Josquin in der seinigen [vgl. oben S. 57; unten S. 98 Anm. 1 und 280 ff.]. Die Sache liegt aber anders. Nicht nur fehlt es uns nämlich bis auf eine einzige Andeutung — mit welcher wir uns noch ausführlich beschäftigen werden [vgl. unten S. 102 ff.] — an direkten Hinweisen auf Luthers Kenntnis des Repertoires der Josquinmotetten, sondern selbst an einer vollständigen Übersicht über dieses Repertoire, weil die Gesamtausgabe kaum die Hälfte davon veröffentlicht hat.

Die vor 1521 in Italien gedruckten Josquinmotetten. Die sieben bisher erschienenen Motettenhefte der Gesamtausgabe enthalten nahezu alle Motetten Josquins, welche bis zu dessen Tode [1521] in den italienischen Drucken von Petrucci und Antiquus veröffentlicht wurden ¹. Der weitaus größte Teil dieser Motetten ist, auf Grund des Jahres ihrer ersten Veröffentlichung, vor dem Jahre 1505 komponiert worden. Die Motette *Ecce tu pulchra es* [WJ 16: 1] findet sich am Schluß der *Misse Josquin* [1502]. Die beiden *Ave Maria* [WJ 2: 1 und 12] sind respektive in Petruccis *Motetti A* [1502] und *C* [1504] gedruckt worden; *Mittit ad Virginem* [WJ 2: 14] in *Motetti C*; die fünf Motetten von WJ 4 in *Motetti B* [1503]; die sechs von WJ 6 in *Motetti C*; die vier von WJ 7 in *Motetti libro IV* [1505]; die Motetten *Virgo prudentissima* und *Victimae paschali laudes* [WJ 9: 133 und 136] in *Motetti A*. Von den altertümlichen Motetten *Illibata Dei virgo nutrix* und *Homo quidam*, und die auch als *Déploration de Joh. Ockeghem* bekannte Motette *Requiem* ² aus demselben Heft [WJ 9: 140–154], kennen wir den genauen *terminus ad quem* nicht, weil sie gedruckt sind in den *Motetti a cinque, libro I*, die ohne Jahreszahl erschienen sind. Jedenfalls aber gehören sie nicht zu den moderneren Kompositionen Josquins. Nur elf der in der Gesamtausgabe vorgelegten Motetten sind nach dem Jahre 1505 gedruckt worden. Im ersten Band der *Motetti de la Corona* [1514] finden sich *Christum ducem* [WJ 2: 21] ³ und der Psalm *Memor esto verbi tui* [WJ 16: 3], im dritten Band der *Motetti de la Corona* [1519] das sechsstimmige *Huc me sydereo*

¹ Noch nicht vorgelegt wurden: erstens 4 Motetten aus den *Motetti de la Corona III* [1519], nämlich *Stabat mater*, 5 voc., *Alma redemptoris*, 4 voc., und die Psalmen *Miserere mei*, 5 voc. und *Domine ne in furore*, 4 voc., welche 4 Motetten nach einer Mitteilung von Prof. Dr. A. Smijers den Inhalt des im Jahre 1940 erscheinenden 8. Motettenheft [WJ 20] bilden werden; ferner 5 Motetten aus den *Motetti de la Corona IV* [1519]. Von diesen 5 Motetten stehen vier auf Josquins Namen, nämlich die fünfstimmigen *Missus est angelus Gabriel* [nach Prof. Dr. A. Smijers aber wahrscheinlich von Mouton komponiert], *Lectio actuum apostolorum*; *Inviolata, integra et casta es*, und der Psalm *Misericordias Domini*, 4 voc. Die fünfte Motette, der Psalm *Deus in nomine tuo*, 4 voc., ist anonym; sie steht aber im *Tomus secundus Psalmorum selectorum* [1553] auf Josquins Namen [Mitteilung von Prof. Dr. A. Smijers].

² Vgl. WJ 5: XII und 56–58.

³ *Sexta Pars* der Motette *Qui velatus facie fuisti* [WJ 4: 41–48].

[WJ 16: 11], und die den Inhalt des 7. Motettenheftes [WJ 18] bildenden drei Motetten *Praeter rerum seriem*, 6 voc., *Ave nobilissima creatura*, 6 voc. und *Virgo salutiferi*, 5 voc.; schließlich sind die fünf von Ambros [3: 227] als „kleine Juwelle“ bezeichneten Neujahrsantiphonen *O admirabile commercium*, *Quando natus es*, *Rubum quem viderat Moyses*, *Germinavit radix Jesse* und *Ecce Maria genuit* [WJ 2: 24–34] erst im Jahre 1521 bei Antiquus in Venedig im Druck erschienen.

Was den Charakter dieser Werke betrifft, fällt es vorerst auf, daß sich unter denselben eine große Anzahl liturgischer Kompositionen befindet [Antiphonen, Sequenzen, Tractus, die beiden Genealogien], wobei nicht nur der Text beibehalten, sondern auch der liturgische *cantus firmus* verwendet wird. Aber auch bei den nicht-liturgischen — oder nicht als solche nachgewiesenen — Kompositionen wird öfters von einem *cantus prius factus* Gebrauch gemacht, wie beispielsweise in der Motette *Planxit autem David* [WJ 6: 95]¹, wo der Lamentationston des Karwochenoffiziums zugrunde liegt. Bisweilen werden mehrere Texte kombiniert, wie in der Tripelmotette *O bone et dulcis Domine Jesu* [WJ 6: 85], oder es werden Hymnenzitate eingestreut, wie in *Christum ducem* [vgl. oben S. 89, Anm. 3], jedesmal am Ende einer Strophe. Auch werden selbst weltliche Melodien mit einem liturgischen *cantus firmus* kombiniert, wie in der Ostersequenz *Victimae paschali laudes* [vgl. oben S. 89], in welcher zweiteiligen Motette der *cantus firmus* verteilt ist über Tenor, Altus und Baß, während als Superius des ersten Teiles der ganze² Superius der dreistimmigen Chanson *D'ung aultre amer*³ von Ockeghem, und als Superius des zweiten Tei-

¹ Der Text dieser — nach Ursprung [95: 15] „von Anfang an nicht für den Gottesdienst, sondern für Festmusik bestimmte“ — Motette ist wörtlich der Vulgata entnommen worden [2 *Sam. I, 17–27*]. Allerdings kommt ein Teil desselben Textes in einer Handschrift der *Bibliothèque de la ville* zu Cambrai [Ms. 61(62), S. 155] liturgisch vor, und zwar als *Responsorium* der *Dominica post pentecosten ad processionem*; vom Vulgatatext werden dort aber nur die Verse 21, 25, 23, 26 und 22 [in dieser Reihenfolge, und mit einigen Änderungen] verwendet, und auch die liturgische Melodie ist nicht in der Josquinmotette zurückzufinden [Mitteilung von Prof. Dr. A. Smijers]. Dies alles legt die Vermutung nahe, daß der von Josquin verwendete Text nicht-liturgisch ist, und er denselben direkt der Vulgata entnommen hat; ein zwingender Beweis dafür ist es aber nicht.

² Ursprung hat sich einfach versehen, wo er meint, daß die Anfangsworte der beiden Chansons [*D'ung aultre amer* und *De tous biens*; vgl. auch S. 91] dem Tenor anstatt dem Superius beigeschrieben sind, und dadurch die beiden Superiusmelodien überhaupt nicht erkannt; er behauptet nämlich [95: 19]: „Die dem Tenor[!] beigeschriebenen Worte *D'ung aultre amer* und *De tous biens* beziehen sich auf eine nur zufällige Ähnlichkeit des zweistimmigen Zusammenklanges hier mit jenen Liedanfängen, bzw. einer beliebten mehrstimmigen Fassung derselben, und verdanken also ihr Dasein einer Reminiszenzenjägerei[!]; denn was der Tenor hier bringt, ist ja genau die liturgische Singweise“. Allein das Letztere ist hier richtig [vgl. 3: 226].

³ Vgl. K. JEPPESEN, *Der Kopenhagener Chansonnier* [Kopenhagen und Leipzig, 1927], Nr. 28, S. 52.

les der ganze ¹ Superius ² der ebenfalls dreistimmigen Chanson *De tous biens* ³ von Hayne van Ghizeghem verwendet wird. Neben Werken altertümlichen Stils — wie die Motetten *Magnus es tu Domine* [WJ 6: 88], *Ut Phoebi radiis* [WJ 7: 110], *Victimae paschali laudes*, *Illibata Dei virgo nutrix*, *Homo quidam* [vgl. oben S. 89], und die Doppelmotette *Alma redemptoris mater* — *Ave regina coelorum* [WJ 7: 105] — gibt es auch solche, die musikalisch ein moderneres Gepräge aufweisen, wie die fünf Neujahrsantiphonen [vgl. oben S. 90], die Motette *Tu solus qui facis mirabilia* [WJ 4: 56], u.a.

Diese flüchtigen Bemerkungen mögen genügen um zu zeigen, wie mannigfaltig die bis 1521 gedruckten Motetten Josquins — so weit sie in der Gesamtausgabe vorliegen — nach Form und Inhalt sind; fürs Übrige sei auf Ursprungs oben [S. 90, Anm. 1,2] zitierte Studie verwiesen [95: 11–36]. Bei all ihrer Verschiedenartigkeit haben sie aber einen gemeinsamen Aspekt, der uns hier besonders interessiert, weil er in so starkem Maße zusammenhängt mit unserer Fragestellung, wie Luther sich verhielt zu dem „modernen“ Josquin, bei dem die von Coclico vertretene, und um die Mitte des 16. Jahrhunderts einsetzende „Stilwende im Schaffen der Spätniederländer“ anzuknüpfen scheint, welche Lowinsky in seiner oben [S. 56] erwähnten Lasso-Studie aufgedeckt hat [52: 7–11 und 53 ff.]. Dieser gemeinsame Aspekt der hier besprochenen Josquinmotetten ist, wie wir bald sehen werden, die Wahl der Texte in bezug auf ihren Inhalt und ihren Zweck, wodurch sie sich wesentlich von einem Teil der später gedruckten Motetten Josquins unterscheiden. Dieser Wandel in der Textwahl bei Josquin, die wir *grosso modo* als eine Wendung vom Objektiven zum Subjektiven bezeichnen könnten, hat seine Parallele im Schaffen der ihm folgenden Generation der Spätniederländer [vgl. oben S. 57 f.]. Auf deren Wendung zum Subjektiven weist Lowinsky nachdrücklich hin, nachdem er konstatiert hat, daß bei Waelrant „die Hingebung an das Wort, die Waelrants musikalische Diktion kennzeichnet ... in merkwürdiger Weise ... in der Wahl seiner Texte zum Ausdruck kommt“; diese haben nämlich „durchgehend das menschliche [im Gegensatz zum göttlichen] Wort zum Gegenstande: die menschliche Rede zu Gott in allen Stufen vom einfachen Sprechen bis zum flehenden Ruf, vom jubelnden Dank bis zum Aufschrei des Verzweifelten“ [52: 77]. Und er fährt fort: „Der Wandel im Textrepertoire der Motette ist von tiefgehender Bedeutung. Er spiegelt die Verlagerung des weltanschaulichen Mittelpunktes wieder, um den die Motettenmusik kreist. War früher das göttliche Wort, die Heilsgeschichte, die Anbetung und Verehrung der göttlichen Personen, die Feier der Feste im Zentrum gestanden, so verschiebt sich jetzt das Schwergewicht auf die Seite des Menschen, der — aus seiner Glaubens-

¹ Vgl. S. 90, Anm. 2.

² Nicht die „Tenormelodie“, wie Gombosi meint [34: 43].

³ Vgl. K. JEPPESEN, *Der Kopenhagener Chansonnier*, Nr 5, S. 17; ferner 34: 34, und 34, Notenanhang: 24.

sicherheit aufgerüttelt und zutiefst beunruhigt — um eine neue und unmittelbare Beziehung zu Gott ringt. In den szenischen Motetten wird uns immer wieder der Mensch in seiner tiefsten Not vor Augen gestellt: Hiob, der verlorene Sohn . . . und in zahllosen Beispielen der verzweifelte Ruf des Psalmisten. Sie sind Sinnbilder der inneren Situation einer Zeit, die aus den Fugen einer scheinbar sicher gegründeten Welt gehoben wurde. So wird die Motettenmusik vom Ausdruck einer singenden Gemeinschaft zum Ausdruck des sprechenden Menschen, vom Klangsymbol einer sicher in ihrer Glaubenswelt verankerten Gemeinde zum Sprachrohr der suchenden Einzelseele" [52: 77 f.].

Wenn wir nun die Textwahl der bisher besprochenen Josquinmotetten im Lichte der oben zitierten Auseinandersetzung Lowinskys betrachten, können wir feststellen, daß sie unverkennbar die ältere, mehr objektive „weltanschauliche" Haltung „spiegeln", weil die von Josquin gewählten Texte sich zum weitaus größten Teil beziehen auf die „Anbetung und Verehrung der göttlichen Personen" — Maria, die Mutter Gottes, nimmt für sich allein schon ein Drittel all dieser Motetten in Anspruch —, oder auf die „Feier der Feste": es sind Passionsmotetten darunter [WJ 2: 21; WJ 4: 35, 41 und 56], eucharistische Motetten [WJ 4: 48; WJ 9: 147], Neujahrsantiphonen [WJ 2: 24–34], die Ostersequenz [WJ 9: 136], die Genealogien nach Matthäus und Lukas [WJ 6: 59 und 70]. Auch der Herausgeber dieser Motetten, Petrucci, betrachtete sie unter diesem Gesichtspunkt: der Titel der Sammlung *Motetti B* [1503] lautet: *Motetti de passione, de cruce, de sacramento, de beata Virgine et huiusmodi*, und in diesem Motettenband findet man alle fünf Motetten aus WJ 4. Demgegenüber finden wir in der hier besprochenen Gruppe Motetten nur vier Psalmen, und zwar den Psalm *Memor esto verbi tui* [WJ 16: 3] in *Motetti de la Corona I* [1514]; die noch nicht in der Gesamtausgabe vorgelegten Psalmen *Domine ne in furore, Miserere mei* und *Misericordias Domini* in *Motetti de la Corona III* und *IV* [1519].

Die Zahl der vor dem Jahre 1521 gedruckten Psalmen Josquins ist also im Vergleich zur Gesamtzahl seiner vor jenem Jahre gedruckten Motetten so verschwindend klein, daß sie für das damalige, „ältere" Repertoire überhaupt nicht typisch sind. Und sie fehlen darin nicht etwa, weil Josquin so wenig Psalmtexte komponiert hat: im Gegenteil, es sind über dreißig Psalmmotetten von ihm bekannt. Diese scheinen aber dem Bedürfnis seiner mit ihm lebenden Zeitgenossen noch nicht in genügendem Maße entsprochen zu haben, denn sie liegen zum größten Teil erst gedruckt vor in den Nürnberger Sammlungen des Petrejus aus den Jahren 1538–39, um jene Zeit also, worin eine solche Fülle von Josquins Werken neu aufgelegt wurde, oder zum ersten Mal im Druck erschien, daß man nach Lowinsky „fast von einer Josquinrenaissance sprechen möchte" [52: 72 Anm. 1; vgl. oben S. 57]. Zusammenfassend läßt sich also über die Josquinmotetten aus den „älteren", italienischen Drucken sagen, daß sie von Coclicos Standpunkte aus gesehen nicht zum „modernen" Teil des Jos-

quinrepertoires gehören, und daher auch für unsere Untersuchung über Luthers Verhältnis zum „modernen“ Josquin einerseits, und zu Coclico andererseits, nicht von entscheidender Bedeutung sind.

Die Josquinmotetten der um 1540 gedruckten deutschen Sammelwerke. Wenden wir uns nun zu jenem Teil des Josquinrepertoires, das um 1540 in deutschen Sammelwerken, besonders in Nürnberg, neu aufgelegt oder zum ersten Male gedruckt wurde. Es ist wohl kaum notwendig, darauf hinzuweisen, daß hier in noch stärkerem Maße das oben [S. 91] Gesagte gilt: daß nämlich unsere diesbezüglichen Bemerkungen nichts Anderes sein wollen und können als eine sehr vorläufige und flüchtige Orientierung auf einem Gebiet, wo noch keine oder sehr wenige Neuausgaben und stilistische Vorstudien vorliegen. Die hier folgenden Erörterungen sind aber im gegebenen Zusammenhang schon genügend gerechtfertigt, wenn sie nur ein wenig zur Klärung von Luthers Verhältnis zu Josquins Musik beitragen. Ganz kurz können wir dabei sein über die neu aufgelegten Werke aus den älteren italienischen Drucken: nur ungefähr ein Drittel dieses „älteren“ Repertoires fand seinen Weg in die Nürnberger Sammelwerke der Jahre 1537–39.

Im ersten Teil der von Johannes Ott zusammengestellten und mit einer lateinischen Vorrede versehenen Sammlung *Novum et insigne opus musicum sex, quinque et quatuor vocum, cujus in Germania hactenus nihil simile usquam est editum*, im Jahre 1537 bei Grapheus, alias Formschneider ¹ gedruckt, finden sich: *Virgo prudentissima* [vgl. oben S. 89; von Ott dem Heinrich Isaac zugeschrieben], *Praeter rerum seriem*, und die Psalmen *Miserere mei* und *Misericordias Domini* [vgl. S. 90, und S. 89 Anm. 1]. Im zweiten Teil des *Novum et insigne opus musicum* [1538] kommen vor: die fünf Neujahrsantiphonen, *Huc me sydereo* [vgl. oben S. 89], *Liber generationis*, *Magnus es tu Domine* [WJ 6: 59 und 88; letztere Motette wurde von Ott dem Heinrich Finck zugeschrieben ²], *Stabat mater* und *Inviolata, integra et casta es* [vgl. oben S. 89, Anm. 1]. Die beiden Psalmen *Domine ne in furore* [vgl. oben S. 89, Anm. 1] und *Memor esto verbi tui* [vgl. oben S. 89] wurden respektive aufgenommen in die 1538 und 1539 bei Johannes Petrejus erschienenen *Tomus primus* und *Tomus secundus psalmorum selectorum*.

In den beiden hier angeführten Nürnberger Sammelwerken erschienen aber auch eine bedeutende Anzahl Werke Josquins, die nicht in die italienischen Drucke aufgenommen waren. So enthält der erste Teil des *Novum et insigne opus musicum*, neben den vier früher gedruckten, nicht weniger als elf „neue“ Kompositionen, im zweiten Teil sind die Zahlen respektive neun und fünf;

¹ Diese Namen legte er sich nach seinem Handwerk — die Kunst, Formen in Holz oder Metall zu schneiden — bei. Er hieß eigentlich *Hieronymus Andre* [19: 18].

² Die Gesamtausgabe [WJ 6: Einleitung] hält Josquins Autorschaft dieser Motette für „wahrscheinlich“.

insgesamt also dreizehn früher gedruckte gegenüber sechzehn „neuen“ Werken. Viel überzeugender aber als in der Otttschen Sammlung ist das Zahlenverhältnis in Petrejus' Psalmensammlung; jeder Band enthält 9 Psalmen, und von diesen 18 Psalmen kommen nur zwei in den älteren Drucken vor. Welche überragende Stellung Josquin überhaupt um diese Zeit noch einnahm, leuchtet erst recht ein, wenn man beispielsweise die *Indices* der beiden Teile der Otttschen Sammlung durchsieht. Sie enthalten insgesamt 104 [57 + 47] Kompositionen, wovon 17 [9 + 8] anonym sind. Von den übrigen 87 Werken entfallen 29 [15 + 14] — also ein Drittel — auf Josquin, 17 [12 + 5] auf Senfl, dagegen nur 5 auf Gombert, während Willaert, Verdelot, De Bruck und Paminger mit je 3 Kompositionen vertreten sind, Isaac und Stoltzer mit je 2, und von einer ganzen Reihe anderer Komponisten, wie La Rue, Heinrich Finck, Jaquet, Grefinger, Galliculus, Lupus, u.a. nur je eine Komposition aufgenommen ist. Die unbestrittene Vorrangstellung Josquins in den Nürnberger Motettensammlungen dieser Jahre findet übrigens ihre Parallele in den beiden im Jahre 1539, und ebenfalls von Grapheus [Formschneider] und Petrejus veröffentlichten Messenwerken, wiewohl in der ersten dieser beiden auch Pierre de la Rue einen wichtigen Platz einnimmt. In der bei Grapheus gedruckten Otttschen Sammlung *Missae tredecim* kommen 4 Josquinmessen ¹ vor [*Fortuna desperata*, *L'homme armé super voces musicales*, *Pange Lingua*, *Da Pacem* ²], von Pierre de la Rue ebenfalls vier, von Obrecht und Isaac aber nur je zwei, und von Brumel eine. In Petrejus' *Liber quindecim Missarum*, womit dieser Grapheus imitierte — wie er das auch mit anderen Ausgaben getan hat [19: 25] —, finden wir 6 Josquinmessen [vgl. oben S. 83, Anm. 3], dagegen nur zwei von Brumel, und je eine von Ockeghem, Pierre de la Rue, Isaac, De Layolle, Lupus, Breitengraser und Petrus de Molu; insgesamt also auf den 28 Messen der beiden Sammlungen nicht weniger als 11 von Josquin. Man könnte dieses zahlenmäßige Bild von Josquins Bedeutung um das Jahr 1540 noch abrunden mit einem Hinweis auf die Kriessteinschen *Selectissimae necnon familiarissimae Cantiones* [vgl. oben S. 88], in welcher Sammlung Josquin mit acht Kompositionen vertreten ist, darunter die schon erwähnte Motette *Absalon fili mi*.

Selbstverständlich haben die vorhergehenden statistischen Betrachtungen

¹ Die fünfte, *Sub tuum praesidium*, wurde schon von Ambros Pierre de la Rue zugeschrieben [3: 212]; vgl. A. SMIJERS, *De uitgave der Werken van Josquin des Prés* [in: *Tijdschr. der Vereen. voor Ned. Muz. Gesch.* X: 174]; J. WOLF, *Werken van Obrecht*, Afl. 9 und 10, Einleitung: XII und XIV; ferner 56:6.

² Neuausgabe von FRIEDRICH BLUME, *Das Chorwerk*, Heft 20, Wolfenbüttel 1932. Blume bemerkt ganz richtig, daß „aus der Quellenlage die Autorschaft Josquins nicht mit restloser Evidenz hervorgeht“. Seine Bemerkung, daß die Messe außer bei Ott „nur noch einmal erscheint, nämlich in *München*, Ms. 7, wo sie unter dem Namen Noel Bauldewijn steht“, ist aber unvollständig. Sie kommt nämlich auch noch vor in: *Stuttgart*, *Landesbibl. Ms. 46, fol. 71^v-101^r*, wo sie mit Josquin, und *Königsberg*, *Ms. 1740*, wo sie mit Mouton gezeichnet ist [Mitteilung von Prof. Dr. A. Smijers].

nur einen relativen Wert, und sind sie hauptsächlich zu einer allgemeinen Orientierung nützlich. Wertvoll sind sie insofern, als sie ein anschauliches Bild von Josquins nachhaltigem Einfluß enthüllen, und uns die alte Reichsstadt Nürnberg — im Gegensatz zur kursächsischen Reformationsstadt Wittenberg¹, wie wir noch sehen werden — als einen Brennpunkt der Josquinverehrung zeigen; ferner insofern sie uns einen Einblick gewähren in gewisse Tendenzen, die bei der Verbreitung von Josquins Kompositionen nach seinem Tode obgewaltet zu haben scheinen. So ließ sich beobachten, daß bestimmte Werke seiner Spätzeit, oder moderneren Haltung, wie beispielsweise die Messen *Pange lingua* und *Da Pacem*, und die Motette *Absalon fili mi*, oder die Mehrzahl der bei seinen Lebzeiten weniger zeitgemäßen Psalmmotetten, in den älteren gedruckten Ausgaben fehlen, und erst in den späteren Drucken eine allgemeinere Verbreitung fanden. Demgegenüber muß aber zugestanden werden, daß Werke moderneren Gepräges aus den älteren Drucken, wie beispielsweise die Motetten *O Domine Jesu Christe* und *Tu solus qui facis mirabilia* [WJ 4: 35 und 56], in den hier besprochenen späteren Ausgaben nicht wieder erscheinen, während altertümlichere Werke, wie u.a. die Motetten *Magnus es tu Domine* [vgl. oben S. 91 und 93] und *Stabat Mater* [AMBROS-KADE V: 61 ff.; vgl. oben S. 89, Anm. 1] neu aufgelegt wurden.

Die Statistik kann also keineswegs die Stilistik ersetzen, sondern nur die von Fall zu Fall aufgedeckten stilistischen Kriterien zu allgemeineren Tendenzen zusammenfassen, oder umgekehrt, zu fortgesetzten Untersuchungen in einer bestimmten Richtung anleiten. Und gerade an diesen stilistischen Detailuntersuchungen, selbst von Josquins Kompositionen, fehlt es noch zu sehr. Eines dieser stilistischen Kriterien, von Lowinsky — unter anderen Kriterien — zur Bestimmung der Eigenart der um das Jahr 1550 einsetzenden Stilwende in der Musik der Spätniederländer aufgestellt, war, wie wir gesehen haben [vgl. oben S. 91], der Wandel in der Textwahl, wobei sich eine Wendung vom Objektiven zum Subjektiven zeigte. Wir haben ferner gesehen [vgl. oben S. 91 und S. 92], daß sich auch im Schaffen Josquins ein derartiger Wandel beobachten ließ.

Josquins beide Davidsklagen als Entwicklungsstufen in seinem Schaffen. Diese sich in der Textwahl offenbarende Wendung vom Objektiven

¹ Ursprung hat schon 1927 in einem Wiener Kongreßvortrag auf den Gegensatz zwischen den beiden Städten inbezug auf den kunst- und handelspolitischen Gang der Musikdrucke im allgemeinen hingewiesen: „So spitzen sich die Verhältnisse immer mehr auf einen Wettkampf zwischen Wittenberg und Nürnberg zu, zwischen der religiösen Metropole des Nordens und dem handelspolitischen Zentrum im Süden. Da der Kampf im wesentlichen ausgetragen wird mittels der *Theoretica* gegen die in mannigfaltigen Formen sich aussprechende *Musica practica*, ist er schon von Anfang an ungleich und ist er bereits im Jahrzehnt 1550 zugunsten Nürnbergs entschieden. Seit 1570 spielt Wittenberg keine hervortretende Rolle mehr“ [96: 171].

in der Richtung des Subjektiven, welche sich im Laufe des Josquinschen Schaffens vollzog, beschränkt sich nicht auf die Wahl gegebener Texte subjektiverer Haltung ohne weiteres, sondern kommt obendrein bisweilen zum Ausdruck in einer größer werdenden literarischen Freiheit diesen gegebenen Texten gegenüber. Um es bestimmter zu sagen: Josquin scheint sich mitunter nicht damit begnügt zu haben, einen an sich schon zum subjektiven Ausdruck geeigneten Text in seiner gegebenen Form einfach hinzunehmen, sondern das Bedürfnis gefühlt zu haben, daran zu ändern, oder ihn in veränderter Form von anderswo zu übernehmen, damit der Text seinen künstlerischen Zwecken besser entspreche. Weil diese „Lockerung des ehemals strengen Verhältnisses zum Bibeltext“ [64: 63] im Laufe des 16. Jahrhunderts allgemeiner wird, ergibt sich aus dem Maß und der Frequenz, in denen man dieser Erscheinung gegebenenfalls begegnet, ein stilistisches Kriterium, das, besonders für die Frühzeit ihres Auftretens, der Forschung bisher noch nicht oder nicht genügend beachtete Dienste leisten dürfte.

Nach Moser fällt diese „Wendung von der Sachlichkeit zum Sentiment“ — insofern sie sich auf die Evangelienmotette bezieht — *grosso modo* zusammen mit der „Stilwandlung von der Renaissance zum Barock, von der protestantischen Orthodoxie zum Pietismus, vom Tridentinum-Purismus zum Jesuitenstil“. Die Keime dieser „textlichen Variantenbildung“ reichen nach ihm aber „weit zurück“, und er sieht den Ausgangspunkt „in der Lizenz, daß man schon im Brevier, dann in den Lektionen bei der Messe und dementsprechend auch bei den polyphonierten Evangelien entgegen dem Vulgatawortlaut die Formel *In illo tempore* voranstellte“. Als frühes Beispiel aus der polyphonen Musik gibt er die Matthäuspassion „von Obrecht“¹. Daneben führt er aus der Frühzeit nur noch die Josquinmotette *In illo tempore stetit Jesus* an, und aus der nachjosquinischen Periode u. a. ein paar Gombertmotetten, welche ebenfalls mit der Formel *In illo tempore* anfangen. Für die Frühzeit der Lamentomotette hat Moser nicht eine solche „Lockerung“ der Bibeltexte — wie die von ihm bei der Evangelienmotette beobachtete — feststellen können. Im Gegenteil, bei dieser Gruppe von Motetten fand nach ihm erst Ende des 16. Jahrhunderts eine „frühbarocke Lockerung“ statt, welche sich darin kundgibt, daß man um jene Zeit beginnt, „die geheiligten biblischen Texte durch Umdichtung in Prosa zu ersetzen“ [64: 19]. Als Beispiel gibt er die folgende Paraphrase des Jac. Gallus:

Planxit David rex Absalon natum suum: O nate mi, cur non licet pro te mori? Fili, parentum nobilis sanguis, jaces, alta regni cura divorum potens. Eheu dolor! [II. pars]: Diadema, sceptrum, regnum, nomen, vale; natus meorum ille, ille dux fortis jacet. Fili, quid istud, corde confosso impie? O Absalon, dilecte mi fili, vale. Eheu dolor!

¹ Nach A. Smijers darf diese Komposition — sowohl auf Grund der Quellenlage wie aus stilistischen Rücksichten — nicht länger auf Obrechts Namen stehen bleiben [vgl. *Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis*, XIV, 182 ff.].

Es ist Moser also entgangen, daß die „Lockerung“ in der Lamentomotette viel früher, nämlich schon bei Josquin beobachtet werden kann, und zwar gerade in dessen Davidsklage über Absalon. Moser hat denn auch die beiden Josquinschen Davidsklagen in textlicher Hinsicht über einen Kamm geschoren, wie er überhaupt der ganz verschiedenen stilistischen Haltung dieser beiden Werke keine Aufmerksamkeit geschenkt hat. Wir werden nun die beiden Davidsklagen von diesem Gesichtspunkt der textlichen „Lockerung“ aus betrachten und mit einander vergleichen. Es wird sich dabei zeigen, daß die Motette *Planxit autem David* [1504 gedruckt in *Motetti C*; vgl. WJ 6: 95] sich auch nach diesem textlichen Kriterium als die stilistisch ältere der beiden Davidsklagen erweist. Inwiefern das hier verwendete Kriterium eine allgemeinere Anwendung zuläßt, bleibe vorläufig dahingestellt; im gegebenen Fall aber ist es, wie sich zeigen wird, im Einklang mit den anderen stilistischen Vergleichspunkten der beiden Motetten, sodaß es den stilistischen Vergleich mit einem neuen Zug bereichert und dadurch vertieft.

Davids Klage über Saul und Jonathan fängt an mit den Worten: *Planxit autem David planctu hujuscemodi super Saul et Jonathan filium ejus*, und dann folgt die eigentliche Klage; die Textform ist somit episch, erzählend, das heißt objektiv. Die Klage über Absalon dagegen setzt bei Josquin sofort mit den Klageworten *Absalon fili mi* ein; die in der Vulgata vorangehende epische Formel *Et sic loquebatur, vadens* wird also absichtlich weggelassen. Die Textform ist somit lyrisch, das heißt subjektiv, insofern sich der Komponist mit seinem Text identifiziert, anstatt sich als Erzähler außerhalb desselben zu stellen. In der Klage über Saul und Jonathan verwendet Josquin die Bibelworte aus *2 Sam. 1, 17–27*, und zwar integral, ohne daß er etwas daran ändert [vgl. oben S. 90, Anm. 1]. Auch in dieser Hinsicht also eine objektive Haltung dem Text gegenüber: Josquin respektiert sozusagen den *textus prius factus*, wie man nach Analogie von *cantus prius factus* sagen möchte. Ganz anders steht er der Klage über Absalon gegenüber. Die Klageworte Davids lauten nach *2 Sam. 18, 33*: *Fili mi Absalom, Absalom fili mi: quis mihi tribuat ut ego moriar pro te, Absalom fili mi, fili mi Absalom?* Bei Josquin ist dies zum intensiveren: *Absalon fili mi, quis det ut moriar pro te, fili mi, Absalon* vereinfacht worden. Damit aber nicht genug: um der Klage eine größere Wucht zu verleihen, sind noch drei aus anderen Bibelstellen entnommene Abschnitte, in der Form von Reminiszenzen, hinzugefügt worden: *non vivam ultra* [*Job 7, 16*], *sed descendam in infernum* [*Ps. 54, 16*] *plorans* [u.a. *Matth. 2, 18*]¹. Zum Vergleich folgen hier die einschlägigen Texte in integraler Form:

¹ Mosers Angabe, daß der von Josquin verwendete Text der Mettenlectio am Sonnabend vor dem 7. Sonntag nach Pfingsten entnommen sein sollte [64: 15], trifft — auch von den obenerwähnten textlichen Zusätzen abgesehen — nicht zu. Zwar wird nach dem *Breviarium Romanum* am *Sabbato infra hebdomadam VI post octavam Pentecostes* bei der Mettenlectio aus *2 Sam. 18* gelesen, jedoch nicht das ganze Kapi-

Job 7, 16: Desperavi, nequaquam ultra jam vivam: parce mihi, nihil enim sunt dies mei.

Ps. 54, 16: Veniat mors super illos: et descendant in infernum viventes.

Das Wort *plorans* kommt in einigen Bibeltexten vor, es scheint aber am Platz, es hier mit der Rachelklage aus *Matth. 2, 18* in Verbindung zu bringen:

Vox in Rama audita est, ploratus et ululatus multus: Rachel plorans filios suos, et noluit consolari, quia non sunt [vgl. oben S. 58].

Von einer objektiven Haltung dem Text gegenüber ist hier also überhaupt keine Rede: in souveräner Weise sind die vier disparaten Textfragmente — wohl oder nicht von Josquin selbst — zu einer ergreifenden Elegie zusammengeschweißt worden, an der sich Josquins musikalische Phantasie erst in all ihrer Gewalt entzünden kann¹. Was nun die musikalische Textdeklamation

tel, sondern nur die folgenden Fragmente: Lectio I: *2 Sam. 18, 6–8*; Lectio II: *2 Sam. 18, 9–12*; Lectio III: *2 Sam. 18, 14–17*. Davids Klage über Absalon [*2 Sam. 18, 33*] wird also nicht gelesen.

¹ Lowinsky [52: 72 Anm. 1] setzt die beiden Davidsklagen „in die Ahnenreihe“ von Clemens' Motette *Fremuit spiritus Jesu* [Neuausgabe in: EDUARD REESER, *Drie Oud-Nederlandsche Motetten*, Uitgave Nr XLIV der *Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis*, Amsterdam 1936, S. 13 ff.], und weist zur Begründung davon auf vier Punkte, worin Clemens' Motette stilistische Entsprechungen mit den beiden Josquinmotetten zeigt, nämlich:

1° „Die fallenden Terzschlüsse, die für Josquin so charakteristisch sind, die Clemens aber gewöhnlich nicht verwendet“.

2° „Im Alt, Bariton und Baß finden wir das Anfangsmotiv des *Planxit autem David* [*sol-sol-mi-ut*] in geänderter Form [*sol-mi-mi-ut*] und Rhythmus wieder“.

3° Clemens verwendet, ebenso wie Josquin im *Planxit autem David*, an ein paar Stellen in freier Weise den liturgischen Ton der Lamentationen.

4° „Die wunderbare und kühne Modulation, mit der Clemens Jesu' Weinen ausdrückt, hat ihr erstes und frühestes Vorbild in Josquins Motette *Absalon fili mi*; hier wird — ein genauer Parallelvorgang — Davids Weinen um Absalon [*sed descendam in infernum plorans*] — mit der folgenden Modulation zum Ausdruck gebracht: *F-d-B-Es-c-As-Des-C-f'*“ [nach der oben — S. 88, Anm. 2 — erwähnten Londoner Handschrift: *B-g-Es-As-f-Des-Ges-F-b*].

Auf diese Argumentation ist Folgendes zu erwidern:

Ad 1°. Fallende Terzschlüsse sind nicht allein für Josquin charakteristisch: Zenck zählt sie in seiner Studie über Sixt Dietrich [102: 90; vgl. oben S. 87] zu dem „reichen und variablen Vorrat [überlieferter] kontrapunktischer Motive und Floskeln“, wofür er den Terminus „stereotype Kontrapunkte“ geprägt hat, und die „im wesentlichen von den Künstlern der Ockeghem-, Obrecht- und Josquin-Generation geschaffen“ sind, was er mit zahlreichen Beispielen illustriert.

Ad 2°. Dasselbe gilt für die „zahlreichen stereotypen Kontrapunkte, die sich aus zwei (oder mehr) übereinander geschichteten Terzen aufbauen“ [102: 94], für steigende und fallende Dreiklangsmotive also. Außerdem fängt Josquins *Stabat Mater* — schon Ambros hat darauf hingewiesen [3: 227; vgl. 3: 211] — mit genau demselben Dreiklangsmotiv *c-c-a-f* an wie die Motette *Planxit autem David*, selbst ist die Einsatzfolge bei beiden Motetten die gleiche: zuerst der Baß, dann, auf der zweiten Note

betrifft, ist Josquin in der Motette *Planxit autem David* weniger sorgfältig, das heißt weniger modern, als in der Motette *Absalon fili mi*. Das zeigt sich besonders deutlich darin, daß er in der ersteren der beiden Motetten den Textabschnitt: *A sanguine interfectorum, ab adipe fortium, sagitta Jonathae nunquam rediit retrorsum, et gladius Saul non est reversus inanis* [2 Sam. 1, 22] über die *Secunda* und *Tertia Pars* der Motette verteilt, und zwar so, daß die *Secunda Pars* endet mit dem Worte *fortium*, also an einer textlich ungeeigneten Stelle, und die *Tertia Pars* mit *sagitta* anfängt. Schließlich tritt der stilistische Unterschied zwischen den beiden Motetten auch darin in die Erscheinung, daß der Klage über Saul und Jonathan der liturgische Lamentationston zugrunde liegt, während der Komponist in der Klage über Absalon keinen *cantus prius factus* verwendet hat. Es sei in diesem Zusammenhang noch darauf hingewiesen, daß die Bedeutung der Motette *Absalon fili mi* als Spezimen der „modernen“ Josquinschen Ausdruckskunst schon von Ambros vollauf erkannt und gewürdigt wurde.

Dieser zitiert nämlich [3: 205, 208] die nach ihm in der Einleitung [S. 2] der *Collectio operum musicorum batavorum* zuerst von Commer betonte Tatsache, daß Josquin „dem Inhalte des Wortes seine volle Bedeutung zu geben versuchte“, weist dann darauf hin, daß Josquin hierin so weit geht, daß er

des Motivs, der Superius. Nur sind die Notenwerte in beiden Fällen respektive Semibreven und Breven. Schließlich finden wir diesen Motettenanfang noch einmal in einer nicht von Josquin stammenden Motette *Dulces exuviae* [62: 539].

Ad 3°. Der Gebrauch des liturgischen Lamentationstones steht in Josquins Davidsklage nicht etwa vereinzelt da. Josquin selbst verwendet denselben nämlich auch in der Quinta Pars seiner fünfstimmigen Chanson *Cueurs desolez* [WJ 8: XIII und 72], mit dem lateinischen Text aus *Lam. Jerem. 1, 2*. Ja selbst finden wir ihn mit fast demselben Text schon im Tenor von Dufays vierstimmigem Klagegesang *O tres piteulx* [*Firenze, Bibl. Riccardiana, Ms. 2794, fol. 34^v–35^r*; Photokopie im *Instituut voor Muziekwetenschap* der Rijksuniversiteit Utrecht. Vgl. ferner *Acta Musicologica* XI, 1939, fasc. III: 114 f.].

Ad 4°. Die Modulationsfolge in der Motette *Absalon fili mi*, in der Form einer sinkenden Sequenz von fallenden Dreiklangsmotiven, ist ganz einfach zu deuten als die Illustration der Textworte *descendam in infernum*, und nicht als der Ausdruck des Weinens; das Wort *plorans* erscheint erst am Ende der Modulation, in der Kadenz. Wenn man mit Ambros [3: 209 Anm. 1] die in der oben [S. 88, Anm. 2] erwähnten Neuausgabe an der betreffenden Stelle [S. 61, *Tactus* 68] angenommene Textlegung als die richtige betrachtet, kann man ihm darin beipflichten, daß das Wort *plorans* von der kleinen Sekunde *des-c* über dem liegenbleibenden Grundton *f* illustriert wird.

Die Argumente, mit welchen Lowinsky die Abhängigkeit der Clemensmotette *Fremuit spiritus Jesu* von Josquins beiden Davidsklagen zu begründen versucht, sind also hinfällig. Hiermit soll aber die Möglichkeit nicht in Abrede gestellt sein, daß — abgesehen von Lowinskys Deutung derselben — die Modulation in Josquins *Absalon fili mi* Clemens zum Vorbild gedient hat. Übrigens sei hier verwiesen auf die diesbezügliche Kontroverse zwischen Lowinsky und Reeser [*Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis* XV, 1937: 106 ff.].

„dem Worte auch wohl im Verlaufe einer Motette folgt“, und daß dann „bei eingehaltener Grundstimmung des Ganzen das Einzelne in oft sehr verschiedene Beleuchtung tritt“, worauf er als eines seiner Beispiele die Motette *Absalon fili mi* anführt. Von dieser Motette sagt er:

„Die Motette *Absalon fili mi* ist fast Wort für Wort mit der sorgsamsten Detailmalerei behandelt. . . Man beachte z.B. die Stelle *descendam in infernum*, oder auch nur das einzige Wort *plorans* [3: 209; vgl. oben S. 98, Anm. 1, *Ad 4°*]. . . Josquin ist. . . der erste, der den ästhetischen — nicht bloß den musikalischen — Wert der Dissonanz begreift. Den Schmerzenszug einer vorgehaltenen kleinen Sekunde oder großen Septime wendet er zuerst mit vollem Bewußtsein an (Hauptbeispiele: der Psalm 53: *Deus in nomine tuo*, die Davidsklage über Absalon, die Motette *Ave Christe immolate*, das Lied *Douleur me bat*) [3: 211]. . . Viel anspruchsloser und ansprechender [als die Motette *Planxit autem David*] ist Davids Klage um Absalon. . . Hier ahmt Josquin freilich stellenweise auch den mißtönigen Klang des Weinens nach, aber er überschreitet nicht die Grenzlinie des Schönen und zeigt sich als Seelenmaler von einer Feinheit und Tiefe der Empfindung, von der nicht nur seine Vorgänger keine Ahnung hatten, sondern die auch von seinen Nachfolgern kaum einer wieder erreicht hat“ [3: 227].

Luthers musikalische Hausbibliothek. Es leuchtet auf Grund obenstehender Erörterungen über das „neuere“ Josquinrepertoire ohne weiteres ein, daß eine genauere Kenntnis von Luthers Verhältnis zu diesem Repertoire sehr förderlich wäre für die Beurteilung seines Verhältnisses zu den neueren, gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts einsetzenden musikalischen Strömungen überhaupt, als deren Vertreter wir Coclico haben kennen lernen. Die erste zu beantwortende Frage lautet also: hat Luther dieses Repertoire, oder wenigstens einen Teil desselben, gekannt oder benutzt? Daß er in seinem Hause öfters mit anderen sang und musizierte, ist hinlänglich bekannt; auch wird uns von Ratzeberger bezeugt, daß er Musikbücher [*partes*] besaß [vgl. oben S. 48]. Der Bestand seiner Musikaliensammlung ist aber bisher unbekannt geblieben.

Kades angeblicher Lutherkodex. Freilich hat Kade Aufsehen erregt mit der Ausgabe [1871] des sogenannten *Lutherkodex vom Jahre 1530*, als welchen er eine handschriftliche Musikaliensammlung aus dem 16. Jahrhundert bezeichnete, deren Tenorheft „durch Ankauf für eine hohe Summe in den Besitz des Verlegers [seiner Ausgabe] gelangt war“ [44: 1; vgl. Werken Obrecht, Heft 28: Quellenverzeichnis]. In diesem Tenorheft befand sich folgender — bei Kade faksimilierter — Schenkungsvermerk: *Hat myr verehret meyn guter freund herr Johann Walther, Componist Musice zu Torgaw 1530 dem Gott gnade Martinus Luther*. Kade war fest überzeugt von der Echtheit dieses Vermerkes, und für ihn stand es auf Grund davon außer Zweifel, daß dieses Tenorheft „zu denselben — von Ratzeberger erwähnten [vgl. oben S. 48] — Stimmbüchern oder *partes* gehört hatte, die Luther einst zu seinem eigenen Handgebrauche

besaß, abends nach Tisch aus seinem Schreibstüblein holte, und aus welchen er selbst mit seiner *kleinen und tumperen Stimme* — wie er dieselbe bezeichnete — frisch und fröhlich in den Gesang mit einstimmte“ [44: 15]. Leider wurde die Echtheit des Schenkungsvermerks bald umstritten, ja Kade selbst erwähnt schon einige abfällige Urteile. So teilt er mit, daß die Echtheit der Schenkungs-Inschrift bezweifelt wurde von einem „in der Auslegung von Handschriften als Autorität bekannte[n] Publicist[en]; dennoch — so fährt er fort — war dieser Publicist merkwürdiger Weise der Meinung, daß dieselbe *aus echten Niederschriften Luthers zusammengesetzt sei*“ [44: 10]. Man vergleiche, zur Überprüfung dieses einladenden Ausspruchs, beispielsweise Luthers angebliche Unterschrift im „Lutherkodex“ mit derjenigen aus seinem Brief vom 21.12.27 an Johann Walther, welcher bei Blume [11: 24, *Tafel II*] faksimiliert ist! Im Gegensatz zu der von Kade zitierten Autorität scheint für Gurlitt gerade auf Grund der Ähnlichkeit der beiden Unterschriften die Echtheit des umstrittenen Vermerks — mit Ausnahme der Jahreszahl 1530 — keinem Zweifel zu unterliegen [35: 36 Anm. 1]. Weshalb er die Echtheit der Jahreszahl anzweifelt, welche für die Wertschätzung des Kodex von der größten Bedeutung ist, teilt er nicht mit; ebensowenig begründet er die Jahreszahl 1545, welche er später für den Kodex ansetzt [35: 51]. Auch Rautenstrauch [75: 5 Anm. 2] hielt den Kodex für authentisch.

Es ist hier nicht der Ort, der langjährigen Kontroverse über die Authentizitätsfrage nachzugehen. Näheres darüber wird von Wilhelm Lucke mitgeteilt in einer ausführlichen Studie über Luthers Lieder [55: 85 ff.]. Lucke selbst bezweifelt die Echtheit des Schenkungsvermerks. Nach ihm „wird der Vermerk über den Schenker von hervorragenden Kennern der Handschrift Luthers — worunter Kawerau — als gefälscht angesehen“ [55: 87; 54: 82; 59: 341 Anm. 6]. Aber auch gegen die Datierung führt er ein wichtiges Argument an. Er bemerkt nämlich, daß „eine Reihe von Tonsätzen Johann Walthers vorkommen, die sonst erst in den vierziger Jahren, ja erst 1551 begegnen“, und stellt die Frage: „Sollte der Tondichter diese erst 1544–45 oder gar mit Übergang seines großen Kantionals von 1545 erst 1551 veröffentlicht haben, wenn sie schon 1530 vollendet gewesen wären?“ Moser teilt die Auffassung Luckes [59: 341 Anm. 6]; auch Blume hält den Schenkungsvermerk für „wahrscheinlich unecht, und somit die Datierung für falsch“; nach ihm „dürfte die Quelle erst in die 1550er oder 1560er Jahre gehören“ [11: 23 f.].

Für die Kenntnis von Luthers Musikaliensammlung müssen wir also den sogenannten Lutherkodex ausscheiden. Das ist indessen für die uns hier beschäftigende Frage nach Luthers Verhältnis zum Josquinrepertoire kein großer Verlust, weil im „Lutherkodex“ nur zwei Josquinmotetten vorkommen, nämlich das *Pater Noster* und das problematische *Circumdederunt me* [= *Haec dicit Dominus*]. Auf letztere Komposition kommen wir im folgenden noch ausführlich zurück.

Ein Hinweis auf Luthers Benutzung von Otts *Novum et insigne opus musicum*. Bisher hat, wie es scheint, außer Kade niemand den Versuch gemacht — ist es jedenfalls nicht gelungen —, Luthers musikalische Hausbibliothek, die von Ratzeberger erwähnten *partes* — sei es auch teilweise — zu inventarisieren. Dennoch ist uns in einer von Luthers Tischreden ein bisher noch nicht beachteter Fingerzeig gegeben, wodurch sich die Möglichkeit herausgestellt hat, mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit eine Nummer dieser Hausbibliothek, und zwar eine sehr bedeutende, zu identifizieren. Die einschlägige Tischrede aus dem Jahre 1538, wovon meistens nur der erste Teil zitiert wird, lautet:

26. Decembris [1538] canebant: *Haec dicit Dominus sex vocum, a Conrado Rupff¹ compositum, qui cupiit in agone mortis hoc sibi decantari. Estque egregia muteta legem et evangelium, mortem et vitam comprehendens. Duae voces querelae lamentantur: Circumdederunt me gemitus mortis, etc., deinde quatuor voces überschreien dise: Haec dicit Dominus, de manu mortis liberabo populum meum, etc.* Es ist sehr wol und trostlich compnirt.

Deinde canebant: Sancta trinitas, etiam sex vocum, sed duae erant adulterinae [= gefälscht]. Ubi dixit: Es hats ainer wollen besser machen et simplicitatem depravavit. Nam quatuor illae voces mirae sunt suavitatis et simplicitatis. Nam simplicia in omnibus artibus sunt jucundiora. In iheologia... usw. [TR 4316].

In dieser Tischrede ist von zwei Kompositionen sozusagen das Signalement gegeben, und zwar ein so genaues, daß sie bei einer „Begegnung“ mit nahezu vollkommener Sicherheit wiederzuerkennen sind, respektive nicht leicht mit anderen Kompositionen verwechselt werden können, es wäre denn — was die erste angeht — daß derselbe Komponist mehr als einmal denselben Doppeltex t für dieselbe Stimmenzahl komponiert hätte, und — was die zweite betrifft — daß entweder von ein und derselben vierstimmigen Komposition mehr als eine sechsstimmige Überarbeitung, oder gar von demselben Texte mehr als eine vierstimmige Komposition in sechsstimmiger Überarbeitung bestehen würde. Sind nun die beiden Kompositionen schon so genau in ihrer individuellen Eigenart charakterisiert, daß „Doppelgänger“ nahezu ausgeschlossen sind, so müssen etwaige Zweifel an ihrer Identität als Programmnummern des Lutherschen Hauskonzerts vom 26.12.38 wohl ganz verstummen, wenn man sie vereint, das heißt, in ein und derselben Sammlung antrifft, weil die Möglichkeit der Wiederholung einer Kombination geringer ist als die ihrer Komponenten. Und ausgerechnet dieser Glücksfall liegt hier vor! Beide Kompositionen kommen nämlich vor im ersten Teil des von Johannes Ott bei Grapheus [Formschneider] herausgegebenen *Novum et insigne opus mu-*

¹ CONRAD RUPSCH [± 1475–± 1530], Mitglied und Leiter der kursächsischen Hofkapelle unter Friedrich dem Weisen. Er war, zusammen mit Johann Walther, Berater Luthers bei dessen musikalischer Arbeit an der *Deutschen Messe* aus dem Jahre 1526 [55: 82; 136: 395 ff.; 2: 66 f., 68 f., 177; 35: 17; vgl. oben S. 63].

sicum [Nürnberg, 1537], und wir sind schon auf Grund davon geneigt anzunehmen, daß Luther am 26.12.38 die aus 6 Stimmbüchern bestehende Ottsche Sammlung in seinem Besitz gehabt, und daraus gesungen hat. Im folgenden werden wir noch weitere Gründe dafür anführen. Es lohnt sich deswegen, ausführlicher stillzustehen bei der oben zitierten Tischrede und den beiden Kompositionen, die uns auf die Spur der Ottschen Sammlung geführt haben.

Zuerst muß dann bemerkt werden, daß aus dem ersten Teil von TR 4316 nicht ohne weiteres hervorgeht — wie Gurlitt annimmt [35: 18] —, daß wir in der Charakterisierung der ersten der beiden bei Luther gesungenen Motetten „ein unübertreffliches Beispiel lutherischer Musik- und Motettenauslegung“ zu sehen haben, das heißt, ein an Ort und Stelle aus Luthers eigenem Munde aufgezeichnetes Beispiel. Denn nicht nur nimmt der Text im ersten Teil der Tischrede sich gänzlich heraus als die Mitteilung eines der protokollierenden Tischgenossen, sondern Luther wird außerdem erst im zweiten Teil sprechend eingeführt. Dennoch muß zugegeben werden, daß Luther es liebte, den Gegensatz *lex-evangelium* allegorisch auf alle möglichen Lebensumstände anzuwenden, und besonders — wie wir später noch ausführen werden — auf die Musik.

Auch im zweiten Teil der Tischrede bekommt man nicht den Eindruck, daß es Luther war, der entdeckte oder feststellte, daß die sechsstimmige Motette *Sancta trinitas* eigentlich vierstimmig war, sondern es wird die „Fälschung“ der beiden Zusatzstimmen als bekannt vorausgesetzt — oder ein Musiker unter den Tischgenossen hat darauf hingewiesen —, während Luther nur Kritik übt an dem Zerstörer der *simplicitas*, ferner feststellt, daß die vier originalen Stimmen vortrefflich klingen — vielleicht hat die Tischgesellschaft den Versuch einer vierstimmigen Ausführung gemacht —, und beschließt mit einer Sentenz über die *simplicitas* im allgemeinen.

Die Motette *Haec dicit Dominus*. Wir gehen nun zu der Besprechung der beiden Motetten über, und zwar zuerst der Doppelmotette *Haec dicit Dominus*. Der protokollierende Tischgenosse Luthers schreibt sie Conrad Rupsch zu und teilt obendrein mit, daß dieser sie sich an seinem Sterbebett gesungen gewünscht hätte, wobei man unwillkürlich an Dufay erinnert wird, der eine derartige Bestimmung für seine eigene Motette *Ave regina coelorum* vorgesehen hatte. Es ist sehr wohl möglich, daß Rupsch sich die Ausführung der Motette *Haec dicit Dominus* bei seinem Sterben gewünscht hat. Gegen seine Autorschaft derselben, und für diejenige Josquins, lassen sich aber entscheidende Gründe anführen.

Erstens ist die Motette in dem im Tenorheft befindlichen Index der Ottschen Sammlung mit Josquin bezeichnet, wiewohl über den Einzelstimmen — mit Ausnahme der unbezeichneten Quinta und Sexta vox, welche das zum Quin-

tenkanon ¹ verarbeitete gregorianische *Circumdederunt me* ² singen — der Name *Chunradus Rupsch* ³ steht. Ambros hält Josquins Autorschaft der Motette aus diesem Grunde für zweifelhaft [3: 223]. Für Moser, der sie nach der Ottischen Vorlage veröffentlicht hat ⁴, fällt Josquins Name im Index gar nicht ins Gewicht. Er erwähnt ihn nicht einmal, sondern schreibt die Komposition ohne Bedenken und ohne Beweis *Konrad Rupsch dem Jüngeren* zu. „Dieser Meister“, so sagt er, „ist wahrscheinlich nicht der Berater Luthers, . . . sondern dessen vermutlicher Neffe *Konrad Rupsch der Jüngere*, als der er mit einem Satz von ähnlicher Prägung in der Wiener Handschrift 18810 auftritt, während zwei handschriftliche Sammelwerke der Bischöfl. Bibliothek Proske, Abteilung Butsch, ihn in mehreren Sätzen als *Konrad Rupsch alias* bringen. Er könnte einer der jüngeren Torgauer, bzw. Wittenberger gewesen sein, die der Kurfürst nachweislich bei Paul Hofhaimer hat studieren lassen“ [63: IV] ⁵.

¹ Gurlitt hat versehentlich den Kanon nach Tenor und Kontratenor verlegt [35: 18].

² Damals das *Invitatorium ad Matutinum in Officio defunctorum*, also ein liturgischer *cantus firmus* [Mitteilung von Prof. Dr. A. Smijers]. In der heutigen Liturgie unterliegt der Text [Ps. 17, 5–6] dem *Introitus* der Messe am Sonntag *Septuagesima*. Der Text *Haec dicit Dominus* ist — von diesen drei Eingangsworten abgesehen — *Hosea 13, 14* entnommen.

³ Im Jenaer Exemplar ist in der Tenorstimme über dem Namen *Chunradus Rupsch* der Name *Joskin* von einer Hand des 16. Jahrhunderts hinzugeschrieben worden [Photokopie im *Instituut voor Muziekwetenschap* der Rijksuniversiteit Utrecht; vgl. EB: 38].

⁴ In einer Sammlung *Die Kantorei der Spätgotik*, Berlin o. J. [1928], S. 22.

⁵ Zu Mosers unbewiesenen Behauptungen inbezug auf *Konrad Rupsch den Jüngeren*, welche er zum Teil in seiner Hofheimermonographie [o. c. S. 196] wiederholt hat, ist Folgendes zu bemerken:

1° auf Grund des von Gurlitt angeführten Testamentes *Conrad Rupsch*, des früheren kurfürstlichen Kapellmeisters und musikalischen Beraters Luthers [35: 18 Anm. 3] war *Konrad Rupsch der Jüngere* nicht dessen Neffe, sondern Sohn;

2° in *Ms. B 220* der Proskebibliothek, dessen Index von Karl Weinmann mitgeteilt wurde [KJ XXI, 1908, S. 69–70], findet sich ein zweiteiliges *Cognoscimus domine*, 4 vocum; in allen vier Stimmen ist nach Gurlitts Mitteilung [35: 18 f.] — welche sich bei Nachprüfung als richtig herausgestellt hat — mit roter Tinte $\alpha\delta\eta\lambda\omicron\nu$ [= *incertum*] hinzugeschrieben; außerdem ist von einer späteren Hand mit schwarzer Tinte in der I^a vox die Notiz *Alii C. Rupsch*, und in der III^a vox *Conradus Rupsch alii* hinzugefügt worden; nach Weinmanns Index ist in *Ms. B 220* keine weitere Spur von Rupsch zu finden;

3° in einer anderen Handschrift der Proskebibliothek, *Ms. B 211–219*, vom Jahre 1538, kommt die Motette *Haec dicit Dominus* vor mit der Bezeichnung *Josquin*. Dieser Name ist aber [nach einer Mitteilung des Direktors der Proskebibliothek] in der Quinta vox nachträglich durch *Chunradus Rupsch* ersetzt worden, während im Tenor[?] geschrieben steht: *Josquin 6 fuga in diapente. Alii Chunradus Rupsch*. Die Motette ist also wohl aus der Ottischen Sammlung vom Jahre 1537 übernommen worden. Weil Eitners Angaben über Conrad Rupsch [EQ VIII: 363] nicht ganz deutlich sind, sei hier noch erwähnt, daß die Proskebibliothek 3 Exemplare von

Auch Gurlitt läßt sich durch den Namen Josquin im Index nicht irre machen. Wiewohl er die Möglichkeit einräumt, „daß das im Quintenkanon gedoppelte c.f.-Gerüst: *Circumdede runt me* von Josquin stammt“ [35: 17], welche Vermutung sich, wie wir sehen werden, als richtig erwiesen hat, steht für ihn dennoch fest, daß jedenfalls die übrigen vier Stimmen von Rupsch komponiert worden sind, jedoch nicht von „Konrad Rupsch dem Jüngeren“, wie Moser behauptet, sondern gerade von dem Berater Luthers. Er verwirft Mosers Behauptung aus dem Grunde, daß „Luther in den Tischreden [vgl. oben S. 102] . . . ausdrücklich auf dieses Werk Bezug nimmt“. Nun haben wir aber schon oben [S. 103] darauf hingewiesen, daß im ersten Teil der angeführten Tischrede Luther nicht selbst am Wort ist, sodaß sehr wohl ein Irrtum des protokollierenden Tischgenossen vorliegen kann. Wahrscheinlicher aber ist es, daß dieser — wenn die Gesellschaft tatsächlich, wie wir [oben S. 103] annahmen, aus der Ottischen Sammlung gesungen hat — den Namen Rupsch einfach in seinem Stimmheft gelesen hat. In dem Falle wäre Gurlitts „Beweis“ für Rupsch' Autorschaft bloß eine *petitio principii!* Aber auch davon abgesehen beruft er sich jedenfalls mit Unrecht auf die Autorität Luthers. Denn — und hiermit kommen wir auf einen neuen Grund gegen Rupsch', und für Josquins Autorschaft — Luther selbst hat bei einer anderen, späteren Gelegenheit gerade Josquin als den Komponisten dieser Motette bezeichnet. Die einschlägige Stelle, die wir hier im Zusammenhang mit dem ihr vorausgehenden *locus classicus* über „der Noten Meister“ zitieren — auf welchen wir unten [S. 139 f.] noch zurückkommen —, ist zu finden in Johannes Mathesius' *Zwelffte predig von Doctor Luthers historien, vom vierzigsten jare* [1540]. Es heißt dort:

Über und nach tische sang auch *Doctor* bisweilen ¹, wie er auch ein Lutunist war. Ich hab mit jm gesungen, zwischen gesang bracht er gute reden mit ein. Josquin,

Ott 1537 besitzt, von denen aber nur eins vollständig ist, nämlich B 45–50 [Mitteilung des Direktors der Proskebibliothek].

¹ *Bisweilen*. Vgl. hiermit Schönemann [88: 81 und daselbst Anm. 2]: „Fünfundzwanzig Jahre hindurch hat er mehr als einmal am Tage gesungen“. Zum Beleg hiervon zitiert Schönemann TR 6428, aus dem Jahre 1537. Diese Tischrede lautet: *D. Martinus Lutherus per 25 annos saepius quater uno die contionatus est. . .*; das heißt: 25 Jahre hindurch hat Luther öfters viermal an einem Tage — *g e p r e d i g t!* In Schönemanns Tischredenzitat steht aber anstatt *contionatus* das nicht existierende *cantionatus*; scheinbar hat er sich verlesen, und dann bei *cantionatus* an *cantio, cantare* u.dgl. gedacht, usw. So entstehen Legenden! Vgl. zum weiteren Beleg: 1. TR 3590a [1537]: *Labores Lutheri. Multa dixit de suis infinitis laboribus, quod saepius quater uno die sit contionatus* und hab das getrieben 25 jar. 2. TR 3843 [1528]: *Senectus laboribus et curis provocatur. Deinde dicebatur de Martino Bucero, qui summis curis et infinitis laboribus senesceret, cum modum esset quinquagenarius. Respondit Lutherus: Es können gedanken wol einen alt machen, deinde labores quoque.* Ich hab vorweilen auch gearbeitet. *Saepe una die 4 contiones* [= Predigten] *habui*. Ich hab eine gantze fast [= Fasten] zwu predigt gethan und einmal gelesen teglich, usw.

sagt er, ist der noten meister, die habens müssen machen, wie er wolt; die andern Sangmeister müssens machen, wie es die noten haben wöllen. Freylich hat der Componist auch sein guten geyst gehabt, wie Bezaleel¹, sonderlich da er das: *Haec dicit Dominus*, und das *Circumdederunt me gemitus mortis*, wercklich und lieblich in einander richtet [132: CLII; 133: 300].

Der letzte Satz hat Kade, welcher den Anfang der Motette *Haec dicit Dominus* in seine Ausgabe des Lutherkodex aufgenommen hat [44: Nr 88, S. 141], in Zweifel versetzt. Er fand in dem ihm vorliegenden Tenorheft des sogenannten *Lutherkodex* nur die Kanonstimme *Circumdederunt me* in *f* vor — welche aber bei der Motette *Haec dicit Dominus* nicht im Tenor, sondern in der Sexta vox liegt —, und ergänzte die übrigen Stimmen nach einer anderen Quelle, in welcher die vollständige Motette vorkam. In dieser Quelle fand er aber den Namen Chunradus Rupsch, während ihm auch bekannt war, daß die Motette Josquin zugeschrieben wurde. Daher sein Zweifel. Er schreibt nun: „Der Verfasser dieses Tonsatzes ist zweifelhaft. Man schreibt ihn meist dem Niederländer Josquin zu. Im *Magnum opus musicum 1559* steht derselbe unter Chunradus Rupsch, dem älteren Collegen Johann Walthers. Nach dem Zeugnisse Luthers, der diesen Satz namentlich erwähnt [vgl. oben S. 102], wäre Josquin der Verfasser. Ist auch abgedruckt in Commer, *Mus. batav. VIII. Tom.*“ Kade irrt sich hier zweimal: weder im *Magnum opus musicum 1559* noch bei Commer findet man die Motette *Haec dicit Dominus*. Beide Irrtümer führen uns aber zu neuen Argumenten für Josquins Autorschaft der Motette. Der erste Irrtum Kades beruht, wie es scheint, auf der Verwechslung von zwei Sammelwerken mit gleichem Titel: dem Ottschen *Novum et insigne opus musicum* [1537–38], und dem gleichnamigen, von Montanus & Neuber im Jahre 1558 herausgegebenen Werk [EB 1558b], dessen zweiter und dritter Teil im nächsten Jahre unter dem Titel *Secunda* und *Tertia pars magni operis musici* erschienen. Dieses dreiteilige Sammelwerk ist, wie Eitner bemerkt [EB 1558b], „gleichsam als vermehrte Ausgabe des von Ott 1537 und 1538 herausgegebenen Werkes gleichen Namens zu betrachten“. Die Motette *Haec dicit Dominus* kommt nun wohl vor im ersten Teil [EB 1558b: Nr 5], jedoch nicht unter *Chunradus Rupsch*, sondern unter *Josquin*, dessen Name über allen 6 Einzelstimmen steht². Kade hat deshalb den Namen *Chunradus Rupsch* nicht in 1558b gelesen, sondern offenbar bei Ott, der bisher einzig bekannten selbständigen, unabhängigen Quelle, wo Rupsch' Name mit der Motette *Haec dicit Dominus* verbunden ist [vgl. oben S. 104, Anm. 5 sub 3°]. Kades zweiter Irrtum hängt wahrscheinlich mit dem Umstand zusammen, daß das Kanongedruckt *Circumdederunt me* außer in der Motette *Haec dicit Dominus* auch in anderen Motetten verwendet wird. Schlägt man nämlich *Commer VIII* [S. 9 und

¹ Einer der vom Geist Gottes beseelten Werkmeister beim Bau des heiligen Zeltes der Juden in der Wüste [Ex. 31, 2 f.].

² Photokopie im *Instituut voor Muziekwetenschap* der Rijksuniversiteit Utrecht.

12] auf, so findet man, anstatt des von Kade erwähnten *Haec dicit Dominus*, die zwei sechsstimmigen Josquinmotetten *Sic Deus dilexit mundum* und *Christus mortuus est*, welche von Ambros [3: 223] für eine einzige, zweiteilige Motette angesehen wurden, und beide als *cantus firmus*-Gerüst auch einen zwei-stimmigen Kanon über das schon aus der Motette *Haec dicit Dominus* bekannte *Circumdederunt me* enthalten. Nicht nur wird hierdurch die von Gurlitt geäußerte Vermutung, daß dieses Kanongerüst „von Josquin stammt“, bestätigt, sondern Josquins Autorschaft der ganzen Motette gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn man die drei Motetten hinsichtlich ihrer musikalischen Struktur unter einander vergleicht.

Die Kanonmelodie ist — von ein paar geringfügigen Unterschieden abgesehen — in allen drei die gleiche. Während wir es aber im *Haec dicit Dominus* mit einer *Fuga in diapente post 3 tempora* zu tun haben, deren Stimmen respektive auf *f* und *c*¹ einsetzen, finden wir im *Sic Deus dilexit mundum* das Umgekehrte, nämlich eine *Fuga in subdiapente, post 5 tempora*, mit Stimmeinsätzen auf *c*¹ und *f*, und im *Christus mortuus est* schließlich eine *Fuga in diatessaron post 2 tempora*, deren Stimmen auf *c*¹ und *f*¹ einsetzen. Diese, wie „Variationen“ anmutenden Strukturunterschiede im Aufbau des Kanons, welche „Kanonkünste“ *mutatis mutandis* an Bachs *Kunst der Fuge* erinnern, sind nicht willkürlich. Im Gegenteil, es zeigt sich bei den Stimmeinsätzen, welche sämtlich innerhalb der Oktave *f–f*¹ und deren Aufteilung in die Quinte *f–c*¹ und die Quarte *c*¹–*f*¹ fallen, eine so klare und bewußte Systematik, es werden die drei Motetten dadurch so nahe an einander gerückt, daß man schon auf Grund davon hinter der Motette *Haec dicit Dominus* kaum einen anderen Schöpferwillen annehmen möchte als hinter den beiden anderen, von Josquin komponierten Motetten. Man wird hierin bestärkt, wenn man außerdem in den Kontrapunktstimmen des *Haec dicit Dominus* und des *Sic Deus dilexit mundum* melodische Verwandtschaft feststellen kann, auf welche wir später noch zurückkommen. Aber es gibt noch weitere Gründe für Josquins Autorschaft des *Haec dicit Dominus*. Nicht nur von Luther selbst, sondern auch von Aurifaber, einem seiner Tischgenossen, wird Josquin als der Komponist dieser Motette bezeichnet, und zwar in einer Tischrede aus dem Jahre 1532, worin Luther sich beklagt über seinen schwachen Glauben:

De cantilena: Ein feste burg. *Haec dicit Dominus, etc. De ista cantilena dixit ad Doctorem Jonam*: So wenig ir gelaubt, das das gesang *et musica* gutt sei, so wenig gleub ich das *theologia* war sey, usw. [TR 1563].

Aurifabers Übersetzung hiervon lautet:

Klage D. Mart. Luthers über sein schwachen Glauben. Da man uber D.M.L.Tisch sang den Text aus dem Propheten Hosea [13, 14]: Das sagt der Herr (so Josquinus gemacht hat), sprach er zu D.Jona: So wenig Ihr gläubet, dass dieser Gesang gut sei, so wenig gläube ich, dass *Theologia* wahr sei, usw.

Beiläufig bemerkt: aus dieser Tischrede geht hervor, daß Luther die Mo-

tette *Haec dicit Dominus* schon fünf Jahre vor dem Erscheinen der Ottischen Sammlung gekannt hat.

Noch sind wir nicht am Ende unserer Beweisführung. Die Quellenlage liefert uns nämlich außer dem oben [S. 107] angeführten Argument für Josquins Autorschaft, noch einige Gründe, die dafür sprechen, und zwar die wichtigsten. Die Motette *Haec dicit Dominus* kommt nämlich nicht nur zweimal handschriftlich unter Josquins Namen vor¹, sondern — und das ist bisher noch nicht bemerkt worden — sie ist musikalisch identisch mit drei anderen Kompositionen Josquins, welche aber alle drei einen anderen Text in den freien Kontrapunktstimmen haben.

Die erste Komposition, mit welcher sie identisch ist, ist die Chanson *Nimphes, nappés*. Diese Chanson ist zweimal in einer Neuausgabe veröffentlicht worden: zuerst von Commer und Eitner², und letztlich in der Gesamtausgabe von Josquins Werken [WJ 5: 51]. Commer und Eitner erwähnen in ihrem Vorwort eine ganze Reihe anderer von ihnen geprüfter und nicht veröffentlichter Werke Josquins. Einen Teil davon bezeichnen sie als „Zur Veröffentlichung nicht geeignet“, weil ihnen „gelungenere Werke zu Gebote standen“. Merkwürdigerweise befindet sich aber unter diesen „nicht geeigneten“ Werken das *Haec dicit Dominus*, 6 voc. Sie haben also nicht nur die Identität der Motette und der Chanson nicht erkannt, wiewohl beiden außer den Noten auch der Text *Circumdederunt me* zum Kanongerüst gemeinsam ist, sondern sie haben die zwei gleichklingenden Kompositionen auch ästhetisch verschieden beurteilt.

Die zweite mit *Haec dicit Dominus* musikalisch identische Komposition ist die Josquinmotette *Videte omnes populi*, von welcher nur der Tenor in einer Bologneser Handschrift vorhanden ist³. In der Gesamtausgabe [WJ 5: IV] wird die Identität dieser Motette mit der Chanson *Nimphes, nappés* festgestellt, die Identität mit der Motette *Haec dicit Dominus* wird dort jedoch nicht erwähnt.

Die dritte mit Josquin bezeichnete und mit der Motette *Haec dicit Dominus* musikalisch identische Komposition befindet sich in einer Münchener Handschrift⁴ und enthält wie die beiden anderen den vollständigen Text *Circumdederunt me* in den Kanonstimmen; die freien Kontrapunktstimmen haben aber nur am Anfang die Worte *Circumdederunt me*, und sind ferner textlos,

¹ 1°: Zwickau, Ratsschulbibliothek, Ms. LXXIV, Nr. 52 [Mitteilung von Prof. Dr. A. Smijers].

2°: Regensburg, Proskebibliothek, Ms. B 211-219, S. 213 [vgl. oben S. 104, Anm. 5 sub 3°].

² Im VI. Band der *Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke*, Leipzig 1877, S. 89.

³ Bologna, Liceo Musicale, Ms. R 142, fol. 39v-40r [vgl. WJ 5: IV].

⁴ München, Univ. Bibl., Art. 401; Tenor fehlt [Photokopie im Instituut voor Muziekwetenschap der Rijksuniversiteit Utrecht].

was -- wenigstens für die vier freien Kontrapunktstimmen — auf instrumentale Ausführung hindeuten dürfte. Zusammenfassend sehen wir also, daß Josquins Autorschaft der Motette *Haec dicit Dominus* gesichert wird:

1° durch die Zeugnisse Luthers und Aurifabers;

2° durch das Vorkommen des Kanons *Circumdederunt me* in zwei anderen Josquinmotetten, und durch die thematische Verwandtschaft ihrer freien Kontrapunktstimmen mit denen der Josquinmotette *Sic Deus dilexit mundum* [vgl. oben S. 107];

3° durch die Quellenlage, nach welcher sie — abgesehen vom Index der Ottischen Sammlung — sechsmal unter Josquins Namen vorkommt, wovon dreimal mit anderem Text.

Wie beliebt sie damals war, beweist die große Verbreitung, welche sie gefunden hat. Außer in den oben angeführten Quellen kommt sie nämlich noch viermal anonym vor¹. Insgesamt ist sie also — wenn wir auf die musikalische Identität als auf das Wesentliche achten, und von Textunterschieden absehen — elfmal belegt, wie die nachfolgende, der Bequemlichkeit dienende Tabelle zeigt.

TEXTE	QUELLE	AUTOR
<i>Haec dicit Dominus</i>	1. Druck: Ott [1537]	Rupsch-[Josquin]
	2. Druck: 1558b [vgl. oben S. 106]	Josquin
	3. Hs.: Zwickau [vgl. oben S. 108 Anm. 1]	Josquin
	4. Hs.: Regensburg [wie unter 3]	Josquin-[Rupsch]
	5. Hs.: Berlin [vgl. unten Anm. 1]	Anon.
	6. Hs.: Weimar [wie unter 5]	Anon.
	7. Hs.: Gotha [wie unter 5]	Anon.
	8. Hs.: Kopenhagen [wie unter 5]	Anon.
<i>Videte omnes populi</i>	9. Hs.: Bologna [vgl. oben S. 108 Anm. 1]	Josquin
<i>Nymphes, nappés</i>	10. Druck: Antwerpen und Paris [vgl. WJ 5: XI]	Josquin
<i>Circumdederunt me</i>	11. Hs.: München [wie unter 9]	Josquin

Wie aus dieser Tabelle ersichtlich ist, kommt die Motette mit dem Text

¹ 1°: Berlin, Preuß. Staatsbibl., Ms. 40013;

2°: Weimar, Chorbuch der Haupt- und Pfarrkirche, fol. 22v-23r;

3°: Gotha, *Cantionum liber 1545, Codex Gothanus Chart. A 98, S. 35* [1°-3°: Mitteilung von Prof. Dr. A. Smijers];

4°: Kopenhagen, Kön. Bibl., Ms. *Gly. kgl. Samling 1872, S. 76* [vgl. 28: 30 ff., wo Julius Foss die Motette unter die anonymen Stücke gerechnet, und sie also nicht als Josquinmotette erkannt hat].

Haec dicit Dominus ausschließlich in deutschen Quellen vor — Kopenhagen ist, wie wir später sehen werden, in dieser Hinsicht von *Ott 1537* abhängig —, und ist sie, wie schon oben [S. 106] erwähnt, nur ein einziges Mal in einer selbständigen, unabhängigen Quelle unter Rupsch' Namen belegt, während der Name Rupsch ein Jahr nach dem Erscheinen der Ottschen Sammlung, nämlich am 26.12.38, an Luthers Tisch nach dem Singen der Motette von einem der Tischgenossen protokolliert wurde. Diese Sachlage zeugt stark für unsere Annahme [vgl. oben S. 103], daß die Tischgesellschaft an jenem Tage aus der Ottschen Sammlung gesungen hat, und läßt die Erklärung zu, daß der Name Rupsch in TR 4316 einfach aus dem Ottschen Motettenbuch übernommen worden ist.

Die Motette Sancta trinitas. Die zweite Motette, *Sancta trinitas*, kommt bei Ott vor als anonyme ¹ Komposition, und entspricht vollkommen der von ihr in TR 4316 gegebenen Beschreibung. Sie ist sechsstimmig und gibt sich schon bei oberflächlicher Betrachtung als eine ursprünglich vierstimmige Komposition zu erkennen, die sich mühelos aus dem sechsstimmigen Gewebe herauschälen läßt. Die beiden Zusatzstimmen, in der Tischrede als *voces adulterinae* bezeichnet, und von der Quinta und Sexta vox vorgetragen, können nicht allein ohne Schaden weggelassen werden, sondern verdecken die ursprüngliche Struktur vollkommen. Das Auffälligste an dieser Struktur sind die zahlreichen Ober- und Unterduos: diese nehmen von den insgesamt 95 *Tactus* nicht weniger als 53 *Tactus* in Anspruch, welche ungefähr gleichmäßig über Unter- und Oberduos verteilt sind. Die Duos haben eine stark gliedernde Wirkung, wobei textliche und musikalische Gliederung einander entsprechen.

Die Motette ² wird mit einer feierlichen Homophonie von 9 *Tactus* eröffnet, welche gut paßt zum ersten Textabschnitt: *Sancta trinitas, unus Deus*. Aus der Kadenz löst sich ein Oberduo: *miserere nobis*. Diese Worte werden wiederholt von einem Unterduo Note gegen Note, das eine Oktave höher von einem Oberduo notengetreu imitiert wird und dann noch einmal als Unterduo zurückkehrt, aber diesmal von dem frei fortgesponnenen Oberduo zur Vierstimmigkeit ergänzt, und mit einer Kadenz abgeschlossen. Nun setzt der nächste Textabschnitt ein: *te invocamus, te adoramus*, erst von einem imitierenden Unterduo vorgetragen,

¹ Im Jenaer Exemplar handschriftlich mit Févin bezeichnet [EB: 38]. In der oben [S. 109 Anm. 1] erwähnten Kopenhagener Hs. *Gly. kgl. Samling 1872* kommt sie ebenfalls vor als anonyme sechsstimmige Komposition [von Julius Foss in seiner Beschreibung dieser Handschrift nicht als Févinmotette identifiziert; vgl. 28: 24–40].

² Vierstimmige Neuausgabe von Yvonne Rokseth [81: 28 ff., Nr VIII] nach *Cambrai, Bibl. municipale, Ms. 125–128 (124)*; diese Hs. trägt nach Yvonne Rokseth [81: XVIII] die Jahreszahl 1542 [vgl. für die Beschreibung der Handschrift WJ 1: VI, und E. DE COUSSEMAKER, *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai et des autres villes du département du Nord*, Paris 1843, S. 65].

dann von einem selbständigen, am Anfang Note gegen Note gesetzten und frei weitergesponnenen Oberduo wiederholt. Vom folgenden Abschnitt: *te glorificamus o beata trinitas*, wird die erste Hälfte, *te glorificamus*, von einem imitierenden Unterduo gesungen, das mit einer Kadenz abschließt. Die zweite Hälfte: *o beata trinitas* wird — dem Gewicht der Textworte entsprechend — in einer freien Durchimitation von allen vier Stimmen vorgetragen, wobei obendrein, freilich in freier Weise, das Thema des *te glorificamus* in verdoppelten Notenwerten wiederkehrt, während das Ganze mit einer Vollkadenz abgeschlossen wird. Nach einer Generalpause — welche den gegensätzlichen Charakter des nun folgenden Teiles noch stärker hervorkehrt — wird der nächste Textabschnitt: *sit nomen Domini benedictum*, syllabisch und ganz leicht auf Minimen deklamiert, von Note gegen Note gesetzten Ober- und Unterduos. Hiermit wird die Steigerung im Schlußabschnitt: *ex hoc nunc et usque in seculum* auf effektvolle Weise vorbereitet. Dieser letzte Abschnitt beginnt mit einer Wiederholung der Worte *ex hoc nunc* von einem Ober- und Unterduo, dann wird der ganze Textabschnitt von einem Ober- und Unterduo gesungen, wobei die Oberstimmen der beiden Duos sich imitieren, die Unterstimmen aber selbständige Kontrapunkte sind. Hiernach wird der ganze letzte Textabschnitt in allen vier Stimmen durchimitiert [8 *Tactus*], und dieser durchimitierte Teil wird zum Abschluß der Motette noch einmal wiederholt, wobei am Schluß die altertümliche Landinosche Kadenzklausel auftritt ¹.

Dieser ganze buntscheckige Aufbau — Ober- und Unterduos in vielfacher Gestalt, paarige und Durchimitation, Homophonie, Schlußwiederholung, mit den infolgedessen auftretenden stark einschneidenden Zäsuren im musikalischen und textlichen Organismus —, und auch der Wohlklang, welcher der Motette eigen ist, gemahnen an Josquin. Selbst gewisse Detailzüge sind im Idiom dieses Komponisten geschrieben. So findet man beispielsweise die typischen Duoklauseln in *Tactus* 11–13 und 32–34 notengetreu wieder in *Tactus* 19–21 und 24–26 der Josquinmotette *Absalon fili mi*. Es ist denn auch nicht zu verwundern, daß in einer Handschrift die Motette unter Josquins Namen vorkommt ². Die Quellenlage im ganzen entscheidet aber für einen anderen Komponisten, nämlich für *Antonius de Févin* ³. Unter dessen Namen kommt die Motette nicht weniger als dreimal in ihrer vierstimmigen ⁴, und ebenfalls drei-

¹ Für obenstehende Analyse der Motette hat *Ott 1537* zur Vorlage gedient.

² Eisenach, Großherz. Karl Alexanderbibl., *Cantionale*, fol. 341v–343r: *Sancta trinitas*, 6 voc. [Mitteilung von Prof. Dr. A. Smijers].

³ Von Glareanus *felix Jodoci aemulator* genannt [vgl. 3: 274; 33: 314].

⁴ 1^o: *Motetti de la Corona I* [1514], fol. 9 [vgl. EB: 554; 85: 102; 81: XVIII].

2^o: Cambridge, Pepysian Library, *Ms. 1760, Nr. 16* [Mitteilung von Prof. Dr. A. Smijers].

3^o: Cambrai, Bibl. municipale, *Mss. 125–128* [vgl. oben S. 110 Anm. 2 und 81: XVIII].

mal in ihrer sechsstimmigen ¹ Fassung vor. Außerdem hat Févin eine vierstimmige [Parodie-]Messe *Sancta trinitas* geschrieben, unter Benutzung seiner gleichnamigen Motette ². Die Beliebtheit derselben wird auch dadurch bezeugt, daß es von ihr eine Transkription für Orgel und eine für Laute gibt [81: XIX und 28].

Die Beweiskraft von TR 4316. Wir waren schon oben [S. 102] auf Grund des Umstandes, daß wir die beiden in TR 4316 beschriebenen Motetten zusammen in der Ottschen Sammlung vom Jahre 1537 angetroffen haben, geneigt anzunehmen, daß Luther am 26.12.38 aus dieser Sammlung gesungen haben wird, weil nämlich — wie wir darlegten — die Möglichkeit, zwei genau identifizierte Motetten zusammen in einer einzigen Quelle zu finden, geringer ist als diejenige, sie in zwei verschiedenen Quellen gesondert anzutreffen. Diese einfache Regel der Wahrscheinlichkeitsrechnung wird, wie wir gesehen haben, durch die Quellenlage der beiden Motetten bestätigt, denn, während wir die Motette *Haec dicit Dominus* [mit diesem Text] achtmal belegen konnten, und für die Motette *Sancta trinitas* in ihrer vier- oder sechsstimmigen Form selbst neun Quellen anzugeben imstande waren, gibt es unter all diesen Quellen nur drei, in welchen die beiden Motetten vereint angetroffen werden. Zur Feststellung der Quelle, aus welcher Luther am 26.12.38 mit seinen Tischgesellen gesungen hat, kommen also nur diese drei in Betracht. Es sind:

1° die Ottsche Sammlung vom Jahre 1537;

2° die — wie wir später noch darlegen werden — inbezug auf die beiden Motetten von Ott abhängige Kopenhagener Handschrift aus dem Jahre 1541 [vgl. oben S. 109 Anm. 1 und S. 110 Anm. 1];

3° der im Jahre 1558 erschienene, ebenfalls hinsichtlich der zwei Motetten

¹ 1°: EB 1555c [*Tertius Tomus Evangeliorum* . . .]: Nr 7. Bei EB: 554 liest man: *Arnoldus de Bruck addidit duas voces, 1555c* [vgl. 81: XVIII].

2°: EB 1558b: Nr 10 [hierin *Haec dicit Dominus* als Nr 5; vgl. oben S. 106].

3°: Breslau, Stadtbibl., Ms. 3 und 5 [EQ III: 436; vgl. E. BOHN, *Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Breslau 1890, S. 14, 21 und 250].

² Ein Teil des ersten *Kyrie* ist abgedruckt in *The Oxford History of Music*, Vol. II, 2d ed., London 1932, S. 102 ff.; sein Anfang ist nahezu identisch mit dem Anfang der Motette. Auch im zweiten *Kyrie* und im Schluß des *Credo* wird thematisches Material der Motette verwendet. Beide Fragmente sind abgedruckt in 15, I: 767 f. Vgl. ferner 81: XVIII, wo Yvonne Rokseth behauptet: „La messe de Févin reçut comme son motet l'adjonction de deux voix et c'est avec ce supplément que la messe *Sancta trinitas* fut publiée par Ott à Nuremberg en 1537.“ Hierin irrt sie sich: Ott hat im Jahre 1537 überhaupt keine Messen veröffentlicht, und die Sammlung vom Jahre 1537 enthält nur Motetten. Daß sich darunter die Motette *Sancta trinitas* mit den beiden Zusatzstimmen befand, war Yvonne Rokseth offenbar auch unbekannt, als sie schrieb: „Le compositeur Arnold de Bruck . . . ajouta deux voix au motet de Févin qui, sous cette forme, fut publié en 1555 par Montan et Neuber, à Nuremberg dans le *Tertius Tomus Evangeliorum* . . .“ [vgl. oben Anm. 1].

von Ott abhängige Neudruck seiner Sammlung vom Jahre 1537 [vgl. oben S. 106 und S. 112 Anm. 1].

Die sub 2° und 3° erwähnten Quellen scheiden schon wegen der Zeit ihrer Entstehung aus. Aber auch wenn wir nicht wüßten, daß sie aus den Jahren 1541 und 1558 stammen, hätten wir — man denkt unwillkürlich an eine Detektivgeschichte — noch andere, positivere Mittel zur Feststellung der von uns gesuchten Quelle. Wiewohl nämlich alle drei Quellen die beiden Motetten enthalten, unterscheiden sie sich unter einander inbezug auf die Autorbezeichnung, wie nachfolgende Tabelle zeigt.

QUELLE	HAEC DICIT DOMINUS	SANCTA TRINITAS
Ott [1537]	Rupsch	Anonym
Hs. Kopenhagen [1541]	Anonym	Anonym
Neudruck Ott [1558]	Josquin	Févin

Nur die erste Quelle entspricht — aber vollkommen — dem in TR 4316 gegebenen „Signalement“ der Motetten: sie enthält die Motette *Haec dicit Dominus sex vocum a Conrado Ruppff compositum* und die [anonyme] Motette *Sancta trinitas, etiam sex vocum* [vgl. oben S. 102]. Die Situation spitzt sich also auf die nachfolgende Koinzidenz zu:

1° einerseits TR 4316, welche in ihrer Beschreibung und Autorbezeichnung der beiden Motetten als zeitgenössisches Zeugnis bis auf weiteres einzig dasteht;

2° andererseits die Ottische Sammlung, welche unter den für die beiden Motetten belegten Quellen die einzige ist, die der Beschreibung und Autorbezeichnung dieser Motetten in TR 4316 vollkommen und in jeder Hinsicht genügt.

Wie das Schneiden zweier gerader Linien nur einen Punkt ergibt, so läßt die Koinzidenz, daß TR 4316 und *Ott 1537* sich inbezug auf die beiden Motetten und deren Autorbezeichnung vollkommen decken, wohl kaum einen anderen Schluß zu, als daß TR 4316 sich in dieser Hinsicht auf die Ottische Sammlung bezieht, daß, mit anderen Worten, die Tischgesellschaft Luthers am 26.12.38 aus dieser Sammlung gesungen hat.

Lutherische Musikästhetik. Wenden wir nun unsere Aufmerksamkeit der ästhetischen Beurteilung zu, welche den beiden Motetten im Lutherkreis zuteil wurde. Von der Motette *Haec dicit Dominus* wird zuerst bemerkt — ob von Luther selbst, geht nicht zwingend aus TR 4316 hervor —, daß sie vortrefflich ist [*egregia muteta*]; dann, daß sie *legem et evangelium, mortem et vitam* in sich vereinigt, was näher erörtert wird; schließlich, daß sie „sehr wol und trostlich componirt“ ist. Der mittlere Teil dieses Urteiles interessiert uns am meisten.

Das gegensätzliche theologische Begriffspaar *lex-evangelium* wurde von Lu-

ther auch gern allegorisch, außerhalb der Theologie, angewandt, u.a. auf die Musik. Theologisch wurde mit *lex* die zwingende und endlose Forderung Gottes an den Menschen angedeutet, das eherner, unentrinnbare Gesetz, dem wir in unserer Unvollkommenheit nie genügen können, sodaß das Gefühl einer endlosen Schuld entsteht; mit *evangelium* dagegen die uns durch Buße und Glauben zuteil werdende Gnade Gottes, das heißt, die Befreiung vom Zwang des Gesetzes und von der endlosen Schuld. Prägnant gesagt: *lex* ist Zwang, *evangelium* Freiheit. Auf die Motette *Haec dicit Dominus* angewandt besagt dies, daß mit *lex* das Kanongerüst über den Text *Circumdederunt me*, mit *evangelium* dagegen die anderen vier, dem Kanon gegenüber frei kontrapunktierenden Stimmen über den Text *Haec dicit Dominus* gemeint sind.

Wird so mit der Allegorie *lex-evangelium* der musikalische Gehalt der Komposition gedeutet, der Gegensatz *mors-vita* bezieht sich auf den Textinhalt: einerseits das *Circumdederunt me gemitus mortis*, andererseits das *De manu mortis liberabo populum meum*. Mit diesen beiden einander parallelen, jedoch an sich gegensätzlichen Begriffspaaren *lex-evangelium* und *mors-vita* werden also die musikalische und die textliche Struktur — welche ebenso einander parallel sind, jedoch an sich auf einen Gegensatz beruhen — sachlich, und man muß zugestehen auf lapidare Weise, gedeutet und beschrieben. Es bleibt aber nicht bei dieser sachlichen Beschreibung, die zugleich eine nicht-technische Laienanalyse darstellt, sondern es folgt auch noch ein Werturteil: „Es ist sehr wol und trostlich componirt“. Das heißt: die Musik ist wohlklingend, der Text — durch diese Musik unterstützt — tröstlich. Auch hier wird also ein Parallelismus zwischen Text und Musik angedeutet; aus nichts geht hervor, daß die Musik als Illustration, als Ausdruck des Textes im Sinne Coclicos oder Quickelbergs aufgefaßt wurde. Die Musik trägt den Text, erhöht seine Wirkung, „schmückt“ ihn, würde Luther sagen. Für eine andere als diese letztere Auffassung liegt auch sachlich kein Grund vor. Josquin hat diese Motette komponiert im Sinne der „alten Meister“ Luthers. Das offenbart sich schon im Vorhandensein eines *cantus firmus*-Gerüstes, aber auch dadurch, daß zu derselben Musik noch zwei andere Texte — *Videte omnes populi* und *Nimphes, nappés* — verwendet sind. Das kann nur dort geschehen, wo Text und Musik parallele Organismen sind, nicht, wo die letztere den ersteren „ausdrückt“ im Sinne Coclicos. Außerdem deutet in TR 4316 nichts darauf hin, daß Luther gehindert wurde durch die — wie wir noch zeigen werden — schlechte Textdeklamation in der Motette *Haec dicit Dominus*.

Über Févins Motette *Sancta trinitas* hat, wie aus dem Wortlaut von TR 4316 hervorgeht, Luther selbst sich geäußert. Er weist die sechsstimmige Form derselben ab und gibt der ursprünglichen vierstimmigen den Vorzug, und zwar wegen ihrer *suavitas* und *simplicitas*, das heißt, wegen ihres lieblichen Klanges und ihrer einfachen, klaren Struktur. Das ist ein bezeichnendes Urteil, denn auch hierin bekennt Luther sich zu der älteren Geschmacksrichtung, und ver-

urteilt die neuere, insofern diese die Klarheit in der Gliederung und im Aufbau dem gegen die Jahrhundertmitte stärker werdenden Klangbedürfnis opfert ¹. Wie sehr dieses Klangbedürfnis in dem vorliegenden Falle überherrscht, sei kurz gezeigt.

In der vierstimmigen Motette *Sancta trinitas* sind auf insgesamt 95 *Tactus* nicht weniger als 53 zweistimmig, also nahezu drei Fünftel; Dreistimmigkeit kommt nur vorübergehend vor in ein paar *Tactus*, als Einleitung zur Vierstimmigkeit; der Rest ist vierstimmig. Bei der sechsstimmigen Motette, welche durch Erweiterung der Schlußkadenz auf 98 *Tactus* ausgedehnt ist, fehlt die Zweistimmigkeit ganz; nur 7 *Tactus* sind dreistimmig, während diese Dreistimmigkeit nicht länger als 3 *Tactus* hinter einander herrscht, und das nur einmal; 42 *Tactus* sind aber vierstimmig, 20 fünfstimmig und 29 sechsstimmig. Diese große klangliche Verdichtung ist erreicht auf Kosten der ursprünglichen Struktur. Die durch die Duos bedingten klanglichen Gegensätze und Zäsuren, die Mannigfaltigkeit und Abwechslung in der Verwendung der Klangmittel, kurz die ganze reiche und markante Profilierung der ursprünglichen Komposition wird durch die Zusatzstimmen verwischt und überdeckt, oder, um ein anderes Bild zu verwenden, durch die nahezu ununterbrochenen Klangfluten überschwemmt. Vergebens sucht man in den beiden *voces adulterinae* nach melodischer Verwandtschaft mit den originalen Stimmen. Der Bearbeiter — Arnoldus de Bruck? [vgl. oben S. 112 Anm. 1] — hat sie eben nur als klangliche Füllstimmen konzipiert, und als solche sind sie fast fortwährend beschäftigt. Am stärksten gilt das für den zweiten Diskant: dieser hat auf insgesamt 98 *Tactus* nur 10 Brevispausen, während der erste Diskant — die pausenreichste Stimme der ursprünglichen Komposition — deren 27 zählt.

Otts doppelte Autorbezeichnung der Motette *Haec dicit Dominus*. Unsere Untersuchung hat bis hierher die Frage offen gelassen, wie es zu erklären ist, daß Ott im Index seiner Sammlung die Motette *Haec dicit Dominus* Josquin zuschreibt, während über vier von den sechs Einzelstimmen — Diskant, Kontratenor, Tenor und Baß — der Name *Chunradus Rupsch* steht, und die beiden Kanonstimmen ² keine Autorbezeichnung tragen. An einen gewöhnlichen *lapsus*, ein Versehen, ist kaum zu denken. Johannes Ott war nicht nur ein gebildeter Humanist, sondern er war sich auch vollkommen der „philologischen“ Schwierigkeiten bewußt, die sich dem damaligen Herausgeber einer Motettensammlung in den Weg stellten. Das beweist das Vorwort seiner Sammlung, worin er sich folgendermaßen zum *Candido Musico* richtet:

¹ Ein derartiger Fall wie bei der Févinmotette, liegt bei Josquins erstem *Ave Maria* vor, das ebenfalls in einer vier- und einer sechsstimmigen Fassung vorkommt [WJ 2: 1, 5].

² Über der *Quinta vox* steht nur: *Quinta vox super: Haec dicit Dominus*.

*Quam sit difficile in hoc genere laboris, non saepe errare, facile estimabunt mediocriter eruditi. Nam praeterquam quod istorum opera cogimur uti, qui artem non intelligunt, etiam in eo multum periculi est, quod manuscriptis chartis usi sumus, ubi multa studio a quibusdam depravata, multa per negligentiam aut omissa, aut mutata sunt. Notum enim est, quam facile in hoc genere scripturae peccetur. Quare precamur bonos omnes, ne nimis morose de labore nostro judicent. Profecto diligentia non potest accusari, qua sumus tanta usi, ut major adhiberi non possit*¹.

Wir müssen also annehmen, daß für Ott die Bezeichnungen *Josquin* im Index, und *Chunradus Rupsch* in vier von den sechs Einzelstimmen der Komposition *Haec dicit Dominus*, keinen Widerspruch bildeten, sondern einen klaren Sinn hatten. Vielleicht ist es möglich, auf Grund der Resultate unserer obigen Untersuchung, diesen Sinn zu deuten und den anscheinenden Widerspruch zu beseitigen. Wir wissen erstens, daß die ganze sechsstimmige Komposition, das heißt die Musik ohne den Text, von Josquin stammt. Somit ist die Bezeichnung *Josquin* im Index richtig, und wußte auch Ott über die Autorschaft der Komposition Bescheid. Mit diesem Wissen Otts steht es nicht im Widerspruch, daß er die Josquinsche Komposition im Index andeutete mit den Worten *Haec dicit Dominus*, welche in den Einzelstimmen mit dem Namen *Chunradus Rupsch* bezeichnet sind, denn diese Worte sind im Index nichts Anderes als eine bloße Etikette, als welche man immer das *Incipit* des Textes verwendete. Wir wissen ferner, daß einer der beiden Texte der Motette, nämlich das zum Kanongerüst gehörende *Circumdederunt me*, ebenfalls Josquinscher Herkunft ist. Daß Ott auch dies wußte, geht daraus hervor, daß er die beiden Kanonstimmen unbezeichnet gelassen hat, denn bei mehreren Kompositionen, deren Komponist im Index genannt wird, hat er es unterlassen, die Namensbezeichnung in den Einzelstimmen zu wiederholen. Bis hierher stimmt Otts Verfahren also auf sinnvolle Weise zum uns aus obiger Untersuchung bekannten Tatbestand, und ist es eine Bestätigung dessen, was er uns in seinem Vorwort über seine Genauigkeit als Herausgeber versichert hat. Wir gehen weiter. Weil Ott wußte, daß die ganze Musik der Motette von Josquin komponiert worden war, hätte er, wenn nach seiner Meinung der Text *Haec dicit Dominus* auch von Josquin hergerührt hätte, die vier Stimmen, welchen dieser Text untergelegt ist, genau so unbezeichnet lassen können wie er das mit den beiden Kanonstimmen getan hat. Was tut er aber? Er bezeichnet diese vier

¹ *Übersetzung*: Wie schwierig es ist, sich in Arbeiten wie der vorliegenden nicht oft zu irren, kann ein jeder auch nur einigermaßen Gebildeter mit Leichtigkeit beurteilen. Denn abgesehen davon, daß wir genötigt waren, uns der Hilfe derer zu bedienen, welche die Kunst nicht verstehen, liegt auch eine große Gefahr darin, daß wir Handschriften verwendet haben, worin einerseits Vieles absichtlich von gewissen Leuten verdorben, andererseits Vieles durch Nachlässigkeit entweder weggelassen oder geändert worden ist. Denn es ist bekannt, wie leicht in derlei Schriften gesündigt wird. Weshalb wir alle Gutgesinnte bitten, unsere Arbeit nicht allzu kritisch beurteilen zu wollen. Sicherlich kann man sich nicht beklagen über unsere Genauigkeit, deren wir uns nicht mehr befleißigen konnten als wir es getan haben.

Stimmen auf nicht mißzuverstehende Weise alle mit dem Namen *Chunradus Rupsch!* Vernünftigerweise läßt dieses Verfahren keine andere Deutung zu, als daß Ott damit hat sagen wollen, daß der Text *Haec dicit Dominus* nach seiner Meinung von Rupsch stammte, daß Rupsch also vier von den sechs Stimmen der Josquinschen Komposition einen anderen Text als den ursprünglichen untergelegt hatte. Diese Deutung ist die einzige, welche zum Index stimmt. Hätte Ott nämlich mit der Bezeichnung *Chunradus Rupsch* auch die Herkunft der zum Text *Haec dicit Dominus* gehörigen Musik andeuten wollen, so hätte es im Index nicht heißen sollen: *Haec dicit Dominus* von Josquin, sondern beispielsweise: *Circumdederunt me* von Josquin, oder er hätte nicht von einem, sondern von beiden Komponisten den Namen erwähnen sollen. Er sagt aber ganz klar und eindeutig: die ganze musikalische Komposition und der Kanontext *Circumdederunt me* stammen von Josquin, der Text *Haec dicit Dominus* in vier von den sechs Stimmen ist dagegen ein Kontrafakt von Rupsch.

Der Text *Haec dicit Dominus* ein Kontrafakt von Rupsch?

Es bleibt noch die Frage zu beantworten, ob Ott mit seiner Autorbezeichnung des Kontrafaktes *Haec dicit Dominus* recht hatte. Soviel wir wissen, kommt außer in seiner Sammlung in keiner anderen bekannten und von ihm unabhängigen Quelle der Name *Rupsch* in diesem Zusammenhang vor [vgl. oben S. 104 Anm. 5 sub 3°, 106, 108 Anm. 1 sub 2°, 109]. In der später von Montanus & Neuber herausgegebenen neuen Auflage des *Novum et insigne opus musicum* [EB 1558b] ist der Name *Rupsch* selbst gestrichen, und der Name *Josquin* in alle sechs Stimmen eingetragen worden [vgl. oben S. 106]. Auch das Zeugnis Luthers aus dem Jahre 1540 [vgl. oben S. 106] besagt deutlich, daß nach seiner [damaligen] Meinung der Text *Haec dicit Dominus* von Josquin herrührte. Aurifabers Zeugnis aus dem Jahre 1532 [vgl. oben S. 107] braucht uns dagegen nicht zu beschweren: wenn er sagt, daß man „über Tisch den Text aus dem Propheten Hosea sang: *Das sagt der Herr*, so Josquinus gemacht [= komponiert] hat“, so kann man diese Andeutung der Komposition genau so auffassen wie diejenige im Index der Ottschen Sammlung, das heißt: sie bezieht sich nur auf die musikalische Komposition, nicht auf den Text. Wenn schließlich in TR 4316 behauptet wird, das *Haec dicit Dominus* sei *a Conrado Rupff compositum*, so macht uns dieser Ausspruch auch keine Schwierigkeiten. Wenn hiermit nämlich gemeint ist, daß die ganze sechsstimmige Komposition mitsamt dem Text von Rupsch herrühren soll — und der Wortlaut läßt kaum eine andere Deutung zu —, so können wir diese Behauptung als eine irrige unberücksichtigt lassen, und nur die oben [S. 105] ausgesprochene Vermutung wiederholen, daß derjenige, der diese irrige Behauptung niederschrieb, den Namen Rupsch in seinem Stimmheft gelesen habe. Wenn aber — was nicht ganz ausgeschlossen ist — die Behauptung über Rupsch' Autorschaft im Zusammenhang gelesen werden muß mit der in TR 4316 folgenden Mitteilung, daß es

Rupsch' Wunsch gewesen wäre, diese Motette sollte bei seinem Sterbebett gesungen werden, so könnte man — indem man das Wort *compositum* buchstäblich übersetzt mit *zusammengestellt, angeordnet, arrangiert* — die ganze Stelle dahin deuten, daß Rupsch die Komposition mittels eines Kontrafaktes für die Gelegenheit seines eigenen Sterbens *angeordnet* hätte. Diese Deutung der Stelle ist, es muß zugegeben werden, eine nicht ganz ungezwungene. Sie steht aber nicht im Widerspruch mit dem uns bekannten Tatbestand, ja, sie bereichert diesen selbst mit einem neuen und interessanten Zug, indem wir erfahren, zu welchem Zweck Rupsch einen Kontrafakt der Josquinschen Komposition vorahm.

Hat er das aber wirklich getan? Die Einmaligkeit von Otts Bezeichnung in den Einzelstimmen der Motette mahnt zur Vorsicht, Luther [1540] und Montanus & Neuber [1558b] geben eine verneinende, TR 4316 erlaubt unter gewissen Bedingungen eine bejahende Antwort, Aurifaber ist neutral. Auf Grund dieser wenigen äußerlichen, sich teilweise widersprechenden Kriterien die Frage beantworten zu wollen, ist nicht angängig. Weil die Komposition aber, wie wir oben [S. 108] gesehen haben, mit drei verschiedenen Texten — bei immer gleichbleibendem Kanontext — vorkommt, bietet die Unterlegung dieser Texte, zusammen mit den daraus resultierenden rhythmischen Varianten im Notenbild [Spaltungen und Zusammenziehungen von Noten gleicher Höhe, Einfügung und Weglassung von Pausen, Ersetzung einer Brevis durch eines der bekannten punktierten, fallenden Terzmotive, u. dgl.] eine Möglichkeit, durch einen stilkritischen Vergleich innere Kriterien zu gewinnen für die Beantwortung der Authentizitätsfrage des Textes *Haec dicit Dominus*, und — vielleicht auch der beiden anderen Texte. Weil bei dieser Untersuchung die Heranziehung der anderen Josquinschen Chansons unvermeidlich ist — was hier unterbleiben muß —, müssen wir es hier bei einigen Bemerkungen bewenden lassen.

Zuerst sind die drei Texte nach Umfang und Form verschieden. *Videte omnes populi* ist der längste Text: er zählt 65 Silben, während *Haec dicit Dominus* und *Nymphes, nappés* nur einen Umfang haben von respektive 43 und 40 Silben. Eine Folge dieser Längendifferenz ist, daß bei den beiden kurzen Texten für die erste Hälfte der Komposition [*Tactus* 1–34] respektive 34 und 30 Silben benutzt werden, für die zweite Hälfte dagegen [*Tactus* 35–67] respektive nur 9 und 10 Silben. Hieraus resultieren bei den beiden kurzen Texten in der zweiten Hälfte der Komposition eine große — fast zu große — Anzahl Textwiederholungen, denen aber, besonders im Diskant und im Baß — weniger deutlich im Kontratenor und Tenor —, thematische Wiederholungen zum Teil entsprechen. Bei der Motette *Videte omnes populi* kommen dagegen auf die erste Hälfte 34, auf die zweite 31 Silben, das heißt, die erste und zweite Hälfte der Komposition sind textlich im Gleichgewicht. Dennoch spielen auch hier die einander ganz oder teilweise entsprechenden Text- und thematischen

Wiederholungen eine wichtige Rolle, besonders am Anfang und am Ende des Tenors ¹. Was die Textform betrifft, hat die Chanson *Nimphes, nappés* einen metrischen Text, die beiden anderen Kompositionen haben dagegen Prosatexte, wobei die Motette *Videte omnes populi* in ihren Textabschnitten eine auffallende Regelmäßigkeit aufweist. Es folgen nun die drei Texte: der Chansontext in seiner metrischen Form, die beiden anderen Texte in ihre durch die Deklamation bedingten Abschnitte aufgeteilt. Hinter jeder Zeile ist angegeben, wie oft sie im Tenor gesungen wird, und wie viele Silben sie zählt, beim Chansontext auch das Reimschema.

I

		REIMSHEMA	SILBENZAHL	IM TENOR
<i>Tactus</i> 1-34	{ Nim - phes, nap - pés,	a	4	1 ×
	{ Né - ri - dri - ades, dri - ades,	b	6	2 ×
	{ Ve - nez plo - rer	a	4	1 ×
	{ Ma dé - so - la - ti - on.	c	6	3 ×
<i>Tactus</i> 35-67	{ Car je lan - guis	d	4	2 ×
	{ En tel - le'af - fli - cti - on,	c	6	1 ×
	{ Que mes e - spris	d	4	2 ×
	{ Sont plus mort que ma - lades.	b	6	6 ×
			40	

II

		SILBENZAHL	IM TENOR
<i>Tactus</i> 1-34	{ Vi - de - te o - mnes po - pu - li,	8	3 ×
	{ si est do - lor,	4	1 ×
	{ do - lo - ri si - mi - lis,	6	1 ×
	{ Quem in - fans pa - ti - tur:	6	2 ×
<i>Tactus</i> 35-67	{ fla - gel - lis ce - sus,	5	2 ×
	{ spi - nis con - fos - sus,	5	1 ×
	{ li - gno af - fi - xus,	5	1 ×
	{ heu flos Jes - se lan - guet.	6	2 ×
	{ Lan - gues Je - su,	4	1 ×
	{ et tu - e ma - tris a - ni - mam	8	1 ×
	{ do - lo - ris trans - it gla - di - us.	8	3 ×
		65	

¹ Die einzige existierende Stimme [vgl. oben S. 108 Anm. 3], nach welcher aber an der Hand der Chanson der größte Teil der Motette mit Sicherheit zu rekonstruieren ist. [Eine Abschrift des Tenors befindet sich im *Instituut voor Muziekwetenschap* der Rijksuniversiteit Utrecht].

III

		SILBENZAHL	IM TENOR
Tactus 1-34	Haec di - cit Do - mi - nus:	6	2 ×
	de ma - nu mor - tis	5	1 ×
	li - be - ra - bo	4	2 ×
	po - pu - lum me - um,	5	2 ×
	do - nec red - i - mam e - um.	7	1 ×
Tactus 35-67	e - ro mors tu - a, o mors,	7	2 ×
	mor - sus tu - us	4	6 ×
	e - ro in - fer - ne.	5	6 ×
		43	

Konnten wir oben [S. 114] feststellen, daß die mit obigen drei Texten vorkommende Komposition Josquins komponiert war im Sinne der „alten Meister“ Luthers, dies wird hier bestätigt durch die große Verschiedenheit der Texte nach Umfang, Form und Inhalt. Inhaltlich könnte man die Chanson bezeichnen als den „heidnischen“ Schmerzensruf eines Weltmenschen, *Videte omnes populi* als das *Ecce Homo* eines religiösen Künstlers, *Haec dicit Dominus* als die Äußerung der Zuversicht auf Gottes Rettung einer von Todesangst gequälten frommen Seele. Und bei diesen drei Gefühlswelten klingen im Hintergrund dieselbe Musik und derselbe Text *Circumdederunt me gemitus mortis!* Weil nur eine dieser drei Textkombinationen die ursprüngliche sein kann, müssen die beiden anderen Kontrafakte sein. Es ist also möglich, daß *Haec dicit Dominus* ein Kontrafakt von Rupsch ist. Wie dem auch sei, jedenfalls eignete diese Textkombination sich am besten zu dem von Rupsch vorgesehenen Zweck eines Sterbegesanges.

Der nächste zu beachtende Punkt ist die eigentliche Textunterlegung im engeren Sinn, die Textdeklamation. Auch hierbei müssen wir kurz sein, während der Umstand, daß von der Motette *Videte omnes populi* nur der Tenor vorhanden ist, ebenfalls eine gewisse Beschränkung mit sich bringt. Bequemlichkeitshalber deuten wir im Folgenden die drei Kompositionen mit denselben Nummern an wie die oben zitierten Texte derselben. Wenn wir nun die drei *Tenores* textlich und musikalisch mit einander vergleichen, können wir Folgendes beobachten:

1° An ein paar Stellen sind, bei völlig gleichem Notenbild, I und II syllabisch deklamiert, während III kein zum Notenbild passendes Textfragment zur Verfügung hat:

a. Tenor: Tactus 16-17.

I. ma dé - so - - la - ti - on,
 II. do - lo - ri - si - mi - lis,
 III. po - pu - - - - lum,

b. Tenor: *Tactus* 64-67.

I. sont plus mort que ma - la - - - des.
 II. do - lo - ris trans - it gla - di - - us.
 III. e - ro in - fer - - - - - ne.

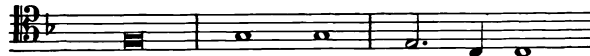
Während also bei I und II Text und Musik zusammenpassen, wobei II in Beispiel *b* noch natürlicher klingt als I, ist bei III das Umgekehrte der Fall.

2° An anderer Stelle ist bei I und II das Notenbild dasselbe, beide Texte werden syllabisch deklamiert, und musikalische und Textwiederholung gehen Hand in Hand; bei III aber sind wegen des kürzeren Textes zwei gleich hohe Semibreven dreimal zu Breven zusammengezogen worden, während mit musikalischer Wiederholung keine Textwiederholung zusammengeht:

Tenor: *Tactus* 4-13.

I. né - ri - dri - ades, dri - a - - des, né - ri - dri - ades, dri - a - - des.
 II. vi - de - te o - mnes po - pu - li, vi - de - te o - mnes po - pu - li.
 III. haec di - cit Do - mi - nus: de ma - nu mor - - tis.

Auch hier also ein erheblicher Unterschied zwischen I und II auf der einen, und III auf der anderen Seite, und zwar in dem Sinne, daß bei III Text und Musik schlecht zu einander passen — was besonders stark zutage tritt in der Deklamation der Worte *haec* und *de manu* —, während andererseits auch hier II wieder natürlicher klingt als I. Neben diesen Stellen gibt es auch solche, wo III weniger schlecht wegkommt, oder I und II nichts nachgibt, ja, an einer Stelle übertrifft III sogar II ein wenig, nämlich am Anfang:

Tenor: *Tactus* 1-3.

I. Nim - - - phes nap - pés,
 II. Vi - de - te o - mnes,
 III. Haec di - cit Do - mi - nus:

Zusammenfassend können wir also feststellen, daß: 1° das Notenbild bei I und II fast völlig gleich ist, bei III aber erhebliche Abweichungen zeigt; 2° bei I und II die Deklamation viel besser ist als bei III, bei II aber durchweg die beste. Auf Grund hiervon können wir das oben [S. 120] Gesagte näher präzisieren, das heißt, erstens zu entscheiden versuchen, welcher von den drei Texten der originale ist, zweitens der Frage nach Rupsch' Autorschaft des Kontrafaktes *Haec dicit Dominus* näher treten. Weil es feststeht, daß die musikalische Komposition von Josquin stammt, und man gerade an ihn anerkanntermaßen die höchsten Anforderungen stellen kann in bezug auf eine gute Textdeklamation, liegt es auf der Hand, den Text *Videte omnes populi* als den Urtext zu betrachten. Nicht allein ist er der best deklamierte, sondern auch

füllt er durch seinen größeren Umfang die beiden Hälften der Komposition textlich am natürlichsten aus, das heißt, mit einer ungefähr gleichen Silbenzahl auf jeder Hälfte [vgl. oben S. 118], und demzufolge ohne zuviel Wiederholungen in der zweiten Hälfte, wie die beiden anderen Texte [vgl. oben S. 119 f.]. Daß diese weniger zahlreichen Wiederholungen dennoch eine logische Verteilung der Textabschnitte über die entsprechenden musikalischen Motive ermöglichen, sei mit einer an der Hand der Chanson *Nymphes, nappés* versuchten Rekonstruktion der zweiten Hälfte des Diskants gezeigt, die wir zum Vergleich neben den entsprechenden Teil des Diskants der beiden anderen Kompositionen stellen. Wie sich zeigt, kann man für die Rekonstruktion das Notenbild der Chanson fast notengetreu übernehmen, nur muß man, der Parallelstelle im vorhandenen Tenor entsprechend, im 2. *Tactus* eine Semibrevis in 2 Minimen spalten. Das Notenbild des *Haec dicit Dominus* zeigt hingegen wieder beträchtliche Abweichungen.

Diskant: *Tactus* 35-63.

I. Que mes e - spris sont plus mort que ma - la - - - des,
 II. li - gno af - fi - xus, heu flos Jes - - se lan - - guet,

III. mor - sus tu - us e - ro in - fer - - - - ne,

sont plus mort que ma - la - des, sont plus mort que ma - la - des, que
 heu flos Jes - se lan - guet, heu flos Jes - se lan - guet, lan -

e - ro in - fer - - ne, e - ro in - fer - - ne, mor -

mes e - spris sont plus mort que ma - la - - des, sont plus mort
 gues Je - su, et tu - e ma - tris a - ni - mam do - lo - ris

sus tu - us, mor - sus tu - us in - fer - - ne, mor - sus tu -

que ma - la - - des, sont plus mort que ma - la - - - des.
 trans - it gla - di - us, do - lo - ris trans - it gla - di - - us.

us in - fer - - ne, e - ro in - - fer - - - ne.

Auf Grund des obigen stilkritischen Vergleiches ist es kaum mehr zweifelhaft, daß — falls es keine weiteren, bisher unbekanntenen Texte zu dieser Komposition gibt — der Text *Videte omnes populi* der Urtext der vorliegenden Motette ist. Durch den Inhalt der Bologneser Handschrift, in welcher die Motette *Videte omnes populi* vorkommt [vgl. oben S. 108 Anm. 3], wird unser auf stil-kritischem Wege gewonnener Schluß bestätigt. Diese Handschrift enthält neben geistlichen auch weltliche Kompositionen¹, unter den letzteren die Josquinchanson *Petite camusette* [vgl. WJ 5: 43]. Wenn nun die Handschrift nur aus geistlichen Kompositionen bestünde, könnte man — von den oben entwickelten stilkritischen Kriterien abstrahierend — die entgegengesetzte Ansicht vertreten, der Text *Videte omnes populi* sei nicht der Urtext, sondern ein Kontrafakt der Chanson *Nimphes, nappés*, weil doch die Aufnahme einer Chanson in eine Sammlung geistlicher Kompositionen unstatthaft gewesen wäre. Durch die Tatsache aber, daß auch weltliche Kompositionen aufgenommen worden sind, und sich unter denselben eben die Josquinchanson *Petite camusette* befindet, ist für diese — hier *argumenti causa* gestellte — gegenteilige Ansicht kein Grund vorhanden, und ist man deshalb berechtigt, den Text *Videte omnes populi* als den originalen zu betrachten. Man wird in dieser Überzeugung gestärkt durch die Tatsache, daß von der Chanson *Petite camusette* ein geistlicher Kontrafakt besteht mit dem Text *Petite et accipietis*².

Die Beweisführung für unsere Hypothese, daß *Videte omnes populi* ein Originaltext sei, ist hiermit noch nicht erschöpft. Das Argument, womit wir sie beenden wollen, geht aber über die uns hier beschäftigende Frage inbezug auf Rupsch' Autorschaft des Kontrafaktes *Haec dicit Dominus* hinaus, und deshalb werden wir zuerst die Bilanz unserer Untersuchung hinsichtlich dieser Frage ziehen. Auf Grund dieser Untersuchung sind wir berechtigt zum Schluß, daß sowohl die Chanson *Nimphes, nappés* wie die Motette *Haec dicit Dominus* Kontrafakte sind. Während aber bei der Chanson sowohl die Quellen wie die stilkritische Untersuchung dafür sprechen, daß Josquin selbst der Autor dieses Kontrafaktes gewesen ist, kann man ihm die Autorschaft des Kontrafaktes *Haec dicit Dominus* schwerlich zumuten, wenn auch — wie wir unten [S. 133] noch sehen werden — Josquins Textdeklamation nicht immer den höchsten Anforderungen entspricht. Immerhin können wir aber die oben [S. 120] ausgesprochene Möglichkeit, daß der Kontrafakt *Haec dicit Dominus* von Rupsch stammt, wie Ott in vier Einzelstimmen dieser Motette angibt, von neuem bestätigen, ja, sie gewinnt an Wahrscheinlichkeit. Weiter können wir aber vorläufig nicht gehen, denn:

1° finden wir bis jetzt nur bei Ott die Bezeichnung mit Rupsch' Namen [vgl. oben S. 117];

¹ Index im *Instituut voor Muziekwetenschap* der Rijksuniversiteit Utrecht.

² Leipzig, Bibliothek der Thomaskirche, *Ms. 49, III A 19* [vgl. WJ 5: V, und oben S. 76 Anm. 1].

2° können wir die Mitteilung in TR 4316, daß Rupsch sich die Motette als Sterbegesang gewünscht haben soll, nirgends kontrollieren ;

3° müßten zum Vergleich zuerst noch Rupsch' Kompositionen herangezogen werden ; deren Zahl ist aber wahrscheinlich für eine ergiebige Untersuchung zu klein [vgl. 35: 18 f. und oben S. 104 Anm. 5 sub 2°].

**Josquins Kanons über den gregorianischen c.f. *Circumdede-
runt me* als Bindeglied zwischen drei seiner Motetten.** Die stil-
kritische Beweisführung für unsere Annahme, daß der Text *Videte omnes populi*
der Originaltext der Josquinmotette *Haec dicit Dominus* sei, gründete sich auf
eine Vergleichung der musikalischen Deklamation von drei verschiedenen Tex-
ten zu derselben Komposition. Wir sind aber in der Lage, das Ergebnis unserer
Untersuchung noch von einer anderen Seite zu befestigen, und zwar indem wir
die oben [S. 106 f.] nur flüchtig angedeuteten Beziehungen zwischen dieser
Motette — jedoch jetzt mit dem Originaltext versehen — und den beiden Mo-
tetten *Sic Deus dilexit mundum* und *Christus mortuus est* näher betrachten.
Daß die drei Motetten das Kanongerüst *Circumdede-
runt me* gemeinsam haben, und daß die Kanonmelodie in allen drei Motetten die gleiche ist, wurde schon
oben [S. 106 f.] erwähnt. Melodie und Text des Kanons hat Josquin, wie auch
schon eher [S. 104 Anm. 2] mitgeteilt wurde, dem damaligen Totenoffizium
entnommen ; es handelt sich hier also um einen liturgischen *cantus firmus*. Des-
halb besagt die Gleichheit der Kanonmelodie in den drei Motetten nicht viel
über die etwaigen Wechselbeziehungen zwischen denselben. Ihr Gebrauch
ohne weiteres als *cantus prius factus* bestätigt und verstärkt höchstens im all-
gemeinen den Charakter der Kompositionen, in welchen sie verwendet wird,
insofern nämlich diese zu bestimmten Teilen der Liturgie oder sonst einer spe-
ziellen Gelegenheit zu dienen haben. So wird, um ein anderes Beispiel zu nen-
nen, der Charakter von Gomberts sechsstimmiger Motette *Musae Jovis* als
Klagegesäng über Josquins Tod [WJ 1: 8] in ganz bestimmter Weise dadurch
hervorgehoben, daß in der Sexta pars das *Circumdede-
runt me* als liturgischer *cantus firmus* verwendet wird. Wie groß ist aber übrigens in fast jeder Hinsicht
die Distanz zwischen Gomberts *Monodia in Josquinum a Prato, Musicorum
principem*, in welcher der *cantus firmus* als *pes ascendens* mit jeweils wechseln-
dem Tempo behandelt wird, und den oben erwähnten drei Josquinmotetten,
in welchen die liturgische Melodie als Kanon verarbeitet wird.

Die Beziehungen zwischen den drei Motetten beschränken sich aber nicht
auf den jeweiligen Gebrauch des liturgischen *Circumdede-
runt me* als *cantus firmus*. Schon etwas mehr besagt es, daß Josquin die Melodie nicht nur in allen
drei Motetten kanonisch verarbeitet hat, sondern daß sie bei ihm auch jedes-
mal in der *lydischen* Tonart steht, während Gombert sie *phrygisch* verwendet.
Und nicht nur das: auch in der Struktur der drei Kanons haben wir schon oben
[S. 107] eine Verwandtschaft, eine gewisse Systematik feststellen können, die

uns am angeführten Ort [S. 107] zu der Annahme von Josquins Autorschaft der Motette *Haec dicit Dominus* berechtigte. Zur Bestätigung dieser Annahme konnten wir dort auch schon andeutungsweise die melodische Verwandtschaft zwischen den Kontrapunktstimmen der Motette *Haec dicit Dominus* — welche wir hier im weiteren Verlauf als *Videte omnes populi* andeuten werden — und der Motette *Sic Deus dilexit mundum* erwähnen. In dem uns jetzt beschäftigenden Zusammenhang handelt es sich aber nicht mehr um Josquins Autorschaft der Motette *Videte omnes populi*, sondern um die Darlegung einer so engen Zusammengehörigkeit derselben mit den beiden anderen genannten Motetten, daß man auch auf Grund dessen schließen muß, daß *Videte omnes populi* der Urtext der gleichnamigen Motette ist. Zu diesem Zweck werden wir hier die musikalischen Beziehungen zwischen den drei Motetten inbezug auf den Kanon und die Kontrapunktstimmen eingehender untersuchen, als es oben [S. 107] notwendig war. Bevor wir aber dazu übergehen, müssen wir uns zuerst beschäftigen mit einer andersartigen und bisher noch nicht erwähnten Beziehung zwischen den drei Kompositionen. Hierbei handelt es sich nicht um eine musikalische, sondern um eine textliche Verwandtschaft, oder vielmehr Zusammengehörigkeit. Wenn man nämlich die drei Texte neben einander hält, zeigt sich das überraschende Ergebnis, daß sie ein geschlossenes Ganzes bilden, das man fast als eine Art *Triptychon* oder *Trilogie* zu bezeichnen versucht wäre.

Betrachten wir um dies einzusehen, die drei Texte in ihrem logischen, oder lieber theologischen Zusammenhang. Wir sehen dann, daß sie zusammen die Lehre bilden von der Rechtfertigung des Sünders und seiner Rettung von der ewigen Verdammnis, durch den Glauben in Christus und dessen Versöhnungstod am Kreuz. Als erster Text der Trias hat *Videte omnes populi*¹ zu gelten [vgl. oben S. 119], denn hier wird uns in einem anschaulichen Bilde das Leiden Christi am Kreuz, und daneben die Schmerzensmutter Maria gezeigt. Hierauf folgt logisch als zweiter Text: *Christus mortuus est pro nobis* [*1 Petr. 3, 18*], *et resurrexit ob justificationem nostram* [*Rom. 4, 25*], denn er enthüllt uns den Zweck, die Bedeutung dieses Leidens. Es dient nämlich zu unserer Rechtfertigung und zur Aussöhnung unserer Sünden. Nun erst hat als dritter Text zu folgen: *Sic Deus dilexit mundum, ut filium suum unigenitum daret, ut omnis qui credit in eum, non pereat, sed habeat vitam aeternam* [*Joh. 3, 16*]², denn er gibt

¹ Wie es scheint, haben wir es bei diesem Text mit einer ähnlichen Mischung von Textfragmenten zu tun, wie bei *Absalon fili mi* [vgl. oben S. 97]. Die ersten drei Zeilen [vgl. oben S. 119] findet man im Responsorium *Caligaverunt* am Charfreitag [vgl. hierzu die *IIa pars* der Senflmotette *Cum egrotasset Job* in DTB III, 2: 153]. Die Herkunft der folgenden vier Zeilen ist weniger deutlich; die letzten vier Zeilen enthalten Reminiscenzen aus *Jes. 11, 1* und *Luc. 2, 35*. Vgl. ferner *Coclicos 18. Reservatamotette*, unten S. 276 f.

² Dieser Text kam auch damals liturgisch vor; *Coclico* hat ihn nämlich unter Verwendung der noch heute gebräuchlichen liturgischen Melodie komponiert [vgl. unten S. 277], Josquin dagegen hat diese Melodie in seiner Motette nicht benutzt.

eine Antwort auf die Fragen: *weshalb*, *wie* und *wozu* der Mensch dieser Gnade teilhaft werden kann. *Weshalb*: weil Gott die Welt so sehr geliebt hat, daß er seinen Eingeborenen für sie gegeben hat; *wie*: durch den Glauben; *wozu*: damit der Mensch nicht verloren gehe, sondern das ewige Leben beerbe.

Der Hintergrund, der „ostinate“ Grundgedanke, zu welchem die obigen drei Texte gleichsam die textlichen „Kontrapunkte“ bilden, ist der *cantus firmus*-Text *Circumdederunt me gemitus mortis, dolores inferni circumdederunt me* [Ps. 17, 5–6], der Angstruf des schuldbewußten, Tod und Hölle fürchtenden, erlösungsbedürftigen Menschen. Schuld und Sühne bilden also den textlichen Inhalt dieser Motettentrias. Es wäre verfehlt, in dieser textlichen Darstellung eine subjektive Äußerung sehen zu wollen, alsob der Künstler sich etwa mit dem Psalmisten identifiziert hätte. Schon die „Polyphonie“ der Doppeltextigkeit, wie sinnvoll sie hier auch ist, schließt diesen Gedanken aus, außerdem aber hat der Komponist den menschlichen Angstruf gerade einem Kanongerüst anvertraut, das heißt, ihn in eine objektive, „dogmatische“ Form gekleidet. Und ein frommer Dogmatiker ist Josquin in dieser ganzen Motettentrias; sie dient ihm nämlich zur musikalischen Verkündigung eines der wichtigsten Lehrstücke seines Glaubens: des Lehrstückes der menschlichen Erlösung durch Christus.

Wie man einsehen wird, ist schon die dargelegte gedankliche Einheit der drei Texte — wobei die oben [S. 107] angedeuteten musikalischen Beziehungen der drei Motetten vorausgesetzt sind — eine Bestätigung unserer Annahme, daß wir es bei *Videte omnes populi* mit einem Originaltext zu tun haben. Diese Einheit der Texte bedeutet nämlich von zweien eins: entweder die drei Motetten bilden eigentlich eine einzige, dreiteilige *Moteta de Cruce*, oder es handelt sich um eine lockere Bildung, welche aber dennoch auf einem einzigen, nicht wegzuleugnenden Grundgedanken beruht, und aus drei von einander mehr oder weniger unabhängigen Varianten dieses Grundgedankens besteht. Im ersteren Fall wäre wohl nicht daran zu zweifeln, ob *Videte omnes populi* ein Originaltext sei. Aber auch der zweite Fall — die dreimalige Verwendung des Kanongerüsts *Circumdederunt me* in Verbindung mit einem Text, der jeweils das Thema der Erlösung durch das Kreuz Christi behandelt — wäre, wenn auch nicht in so entscheidender Weise wie im ersteren Fall, dennoch eine schwerwiegende Bestätigung unserer schon auf anderem Wege gewonnenen Überzeugung inbezug auf den Text *Videte omnes populi*. Es ist nämlich wahrscheinlicher, daß zu drei musikalisch verwandten Kompositionen, die sich textlich mit demselben Grundthema beschäftigen, drei Originaltexte verwendet sind, als daß der Komponist: entweder zuerst zu einer Chanson [i.c. *Nymphes, nappés*] einen Kontrafakt [i.c. *Videte omnes populi*] geschrieben, und daneben noch zwei Motetten [i.c. *Sic Deus dilexit mundum* und *Christus mortuus est*] komponiert hätte, die musikalisch zu der Chanson in Beziehung stehen, und deren Texte mit dem Kontrafakt verwandt sind; oder gar umgekehrt zuerst diese bei-

den Motetten und nachher die zufälligerweise musikalisch mit diesen Motetten verwandte Chanson komponiert hätte, während er dann schließlich zu dieser Chanson einen Kontrafakt geschrieben und sie dadurch auch textlich zu den Motetten in Beziehung gesetzt hätte.

Immerhin hängt der Grad der Wahrscheinlichkeit, daß wir es mit drei Originaltexten, also auch bei *Videte omnes populi* mit einem solchen zu tun haben, davon ab, inwiefern der oben von uns festgestellte textliche Zusammenhang zwischen den drei Motetten seine Bestätigung oder Rechtfertigung findet in deren musikalischer Struktur. Wir werden also untersuchen, inwiefern dies der Fall ist. Dabei wird im Verlauf der nun folgenden Besprechung bequemlichkeitshalber die oben [S. 125] angenommene Reihenfolge der Motetten vorausgesetzt, womit aber nicht zu erkennen gegeben sein will, daß diese Reihenfolge schon als vollkommen gesichert zu betrachten sei. Wie schon erwähnt wurde, sind die musikalischen Beziehungen zwischen den drei Motetten zweierlei Art:

1° haben sie das Kanongerüst *Circumdederunt me* gemeinsam;

2° besteht eine melodische Verwandtschaft zwischen den Kontrapunktstimmen der ersten Motette [*Videte omnes populi*] und der dritten [*Sic Deus dilexit mundum*].

Zuerst werden wir also der Behandlung des Kanons im Verlauf der drei Motetten nachgehen. Schon oben [S. 107] wurde darauf hingewiesen, daß die Kanoneinsätze in der Motette *Videte omnes populi* respektive auf f und c^1 stattfinden, in der Motette *Christus mortuus est* auf c^1 und f^1 , in der Motette *Sic Deus dilexit mundum* schließlich auf c^1 und f , das heißt also, daß der Kanon von f an aus der Tiefe über c^1 emporsteigt bis zu f^1 , und dann wieder über c^1 in die Tiefe auf f zurücksinkt. Dabei bleibt es aber nicht. In der ersten Motette, welche einen Umfang von 67 *Tactus* hat, setzt der Kanon erst nach 16 *Tactus* ein, pausiert er — die ersten 16 *Tactus* inbegriffen — 23 *Tactus* hindurch, klingt er 17 *Tactus* in einer Stimme, und nur 27 *Tactus* in zwei Stimmen; er wird also durch ein Drittel der Motette gar nicht gehört, während er obendrein tief liegt. In der kürzeren zweiten Motette, welche 46 *Tactus* zählt, setzt der Kanon schon nach 6 *Tactus* ein, pausiert er nur $6\frac{1}{2}$ *Tactus*, klingt er 14 *Tactus* in einer Stimme, dagegen $25\frac{1}{2}$ *Tactus* in zwei Stimmen, während er obendrein im Kontratenor und im Diskant liegt, also bis an die „Oberfläche“ steigt, und sehr eindringlich die Aufmerksamkeit auf sich zieht. In der dritten Motette schließlich, welche mit einem Umfang von 68 *Tactus* der ersten nahezu ganz gleichkommt, tritt wieder eine Ebbe in der Intensität des Kanons ein: er setzt erst nach 12 *Tactus* ein und liegt tief wie in der ersten Motette; dagegen pausiert er nur $12\frac{1}{2}$ *Tactus*, klingt er $17\frac{1}{2}$ *Tactus* in zwei Stimmen, demgegenüber aber 38 *Tactus* in einer Stimme.

Wir sehen also, daß die Zu- und Abnahme des Raumes, den der Kanon in den drei Motetten im Verhältnis zum Ganzen einnimmt, Hand in Hand geht mit dem Auf- und Abstieg in der Tonhöhe, auf welcher er gesungen wird. Ob-

gleich, wie schon oben erwähnt wurde, die Kanonmelodie ein gregorianischer *cantus firmus* ist, verdankt sie es nicht ausschließlich diesem Umstand, daß sie in allen drei Motetten in nahezu vollkommen gleicher Gestalt vorkommt. Ihre Mensurierung nämlich, und einige andere Eigentümlichkeiten, wie beispielsweise die Wiederholung [textlich und melodisch] der Schlußphrase *circumdederunt me* rühren von Josquin her, und gehören genau so zu seiner Bearbeitung des gregorianischen *cantus firmus* wie die oben dargelegte kanonische Verarbeitung desselben mit ihren Einsatzvarianten. Diese hier erwähnte, sich nur auf die melodische Gestalt erstreckende Bearbeitung des *cantus firmus* können wir, mangels der gregorianischen Vorlage, nur feststellen durch einen Vergleich mit Gomberts Bearbeitung desselben *cantus firmus* in seiner oben [S. 124] erwähnten Motette *Musae Jovis*. Zu diesem Zweck werden hier die von Josquin und Gombert herrührenden Bearbeitungen der Melodie unter einander gestellt. Hierbei ist, zur bequemen Übersicht, Gomberts Bearbeitung eine Oktave hinauftransponiert, und sind alle vier Bearbeitungen, mittels der Stellung der Schlüssel, an derselben Stelle im Notensystem notiert. Auch die Pausen am Anfang sind weggelassen [vgl. das Notenbeispiel auf S. 129].

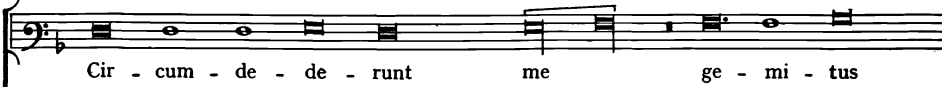
Wie man sieht, fehlt bei Gombert die Schlußwiederholung, während durch den Vergleich mit dessen Bearbeitung des *cantus firmus* überhaupt, die Gleichförmigkeit der drei Josquinschen Bearbeitungen noch stärker hervorspringt. Dennoch zeigen diese unter einander einige geringfügige Abweichungen. Es sind die folgenden:

1° nur eine einzige Abweichung im melodischen Profil, und zwar über der Silbe *fer* [von *inferni*]; bezeichnend ist es aber, daß hier die von uns als zweite und dritte bezeichneten Motetten — welche zusammen in derselben Quelle vorkommen — dieselbe Lesart haben, nämlich eine Kadenzklausel, während die erste Motette, anstatt dieser aus 4 Noten bestehenden Klausel, nur eine einzige Note hat;

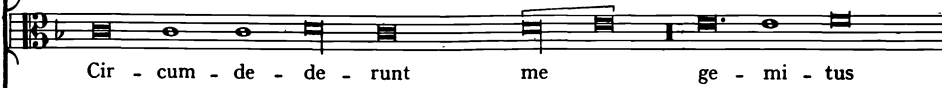
2° ein paar rhythmische Abweichungen: einige Noten haben nämlich nicht in allen drei Motetten denselben Wert, aber nur in zwei Fällen steht die erste Motette in dieser Hinsicht den beiden anderen Motetten mit einer abweichenden Lesart allein gegenüber, während diese beiden einträchtig sind, nämlich mit der 4. Note vom Anfang und mit der Note über der Silbe *ni* [von *inferni*].

Wenn wir aber die geringfügigen rhythmischen Abweichungen in der Kanonmelodie der Motetten unter einander näher betrachten, sehen wir, daß wir sie im Hinblick auf unsere Hypothese von der Zusammengehörigkeit der drei Motetten vernachlässigen können. Es steht nämlich die zweite Motette in fünf Fällen den beiden anderen mit einer abweichenden Lesart allein gegenüber, bei der dritten stimmt aber die Kanonmelodie in rhythmischer Hinsicht immer mit wenigstens einer der beiden anderen, wenn nicht mit beiden überein. Ferner bestehen zwischen der ersten und zweiten Motette in der rhythmischen Gestalt der Kanonmelodie sieben Differenzen, zwischen der zweiten und dritten

JOSQUIN: *Videte omnes populi.*



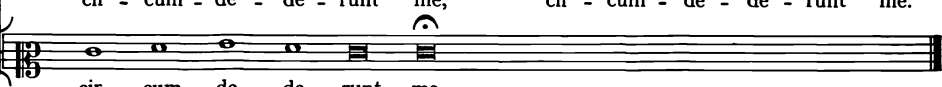
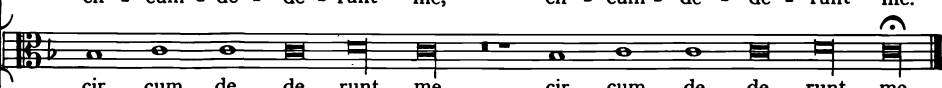
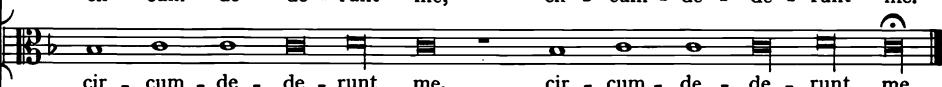
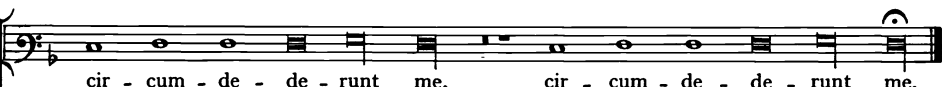
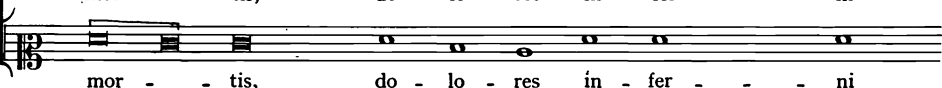
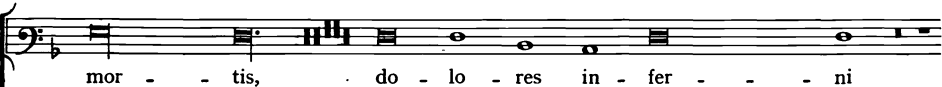
JOSQUIN: *Christus mortuus est.*



JOSQUIN: *Sic Deus dilexit mundum.*



GOMBERT: *Musae Jovis.*



— die aus derselben Quelle stammen — fünf, zwischen der ersten und dritten aber — welche in der Quellenlage unabhängig von einander vorkommen — nur zwei. Zusammenfassend können wir also über die drei Bearbeitungen der Kanonmelodie sagen, daß — außer der oben [S. 128] angedeuteten Kadenzklausel in der Kanonmelodie der zweiten und dritten Motette — in dieser Hinsicht

gegen die Zusammengehörigkeit der drei Motetten als ein Ganzes nichts einzuwenden ist. Immerhin muß aber anerkannt werden, daß der Umstand, daß diese einzige melodische Floskel — welche jedoch den harmonischen Charakter des ganzen Stimmengewebes während einer kurzen Strecke beeinflußt — gerade bei den zwei Motetten vorkommt, welche zusammen in einer einzigen Quelle ¹ angetroffen werden, während sie bei der unabhängig von diesen beiden aufgefundenen Motette *Videte omnes populi* fehlt, zu denken gibt. Diese Floskel darf uns aber die in jeder anderen Hinsicht ungestörte Übereinstimmung zwischen den drei Bearbeitungen der Kanonmelodie nicht vergessen lassen. Wir haben ohnehin noch mehr Pfeile in unserem Kocher, und gehen deshalb zu der Besprechung der melodischen Verwandtschaft zwischen den freien Kontrapunktstimmen der ersten und dritten Motette über. Auf diese melodische Verwandtschaft wurde schon oben [S. 107, 124] hingewiesen, sie bekommt aber in dem hier erörterten Zusammenhang und als Indizium der musikalischen Zusammengehörigkeit dieser beiden Motetten eine erhöhte Bedeutung.

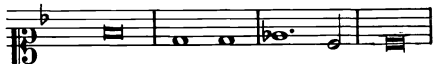
Die erste Motette ist nämlich durchsetzt von einem Thema, das, mit leisen Abänderungen, jedoch stets deutlich erkennbar, sowohl den Anfang [*Tactus* 1–11] wie den Schluß derselben [*Tactus* 48–63] beherrscht, dann in der zweiten Motette verschwindet, um am Anfang der dritten [*Tactus* 1–13] wieder aufgegriffen und in erweiterter Gestalt in vier von den sechs Stimmen durchimitiert zu werden. Wir werden dieses Thema in seiner Entwicklung und Erweiterung im Laufe der beiden Kompositionen verfolgen, wobei wir es bequemlichkeits halber stets — in welcher Stimme es auch erscheint — auf dieselbe Tonhöhe transponieren, in welcher es zum ersten Mal im Diskant der ersten Motette auftritt. Sämtliche Erscheinungsformen des Themas lassen sich mit Leichtigkeit zurückführen auf ein paar jener von Zenck [102: 90] als *stereotype Kontrapunkte* bezeichneten Formeln. In den ersten *Tactus* der ersten Motette setzt das Thema folgendermaßen ein:

Diskant: *Tactus* 1-4; Kontratenor: *Tactus* 2-5.



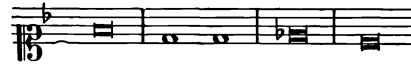
mit der Mollvariante 2:

Baß: *Tactus* 3-6.



oder

Baß: *Tactus* 3-6.



¹ Im 3. Band des von Montanus & Neuber herausgegebenen *Thesaurus musicus* [EB 1564b] findet man als: Nr 1. *Sic Deus dilexit mundum*; Nr 2. *Christus mortuus est pro nobis* [Neudruck: *Commer VIII*: 9, 12].

² Die beiden hier angeführten Formen der Mollvariante kommen respektive in der Motette *Haec dicit Dominus* und der Chanson *Nymphes, nappés* vor.

Als Nebenform erscheint im Tenor:

Tenor: *Tactus* 1-3.



erweitert zu:

Tenor: *Tactus* 4-7.



und

Tenor: *Tactus* 9-13.



Auch diese Nebenform hat eine Mollvariante:

Diskant: *Tactus* 5-9; Kontratenor: *Tactus* 6-10.



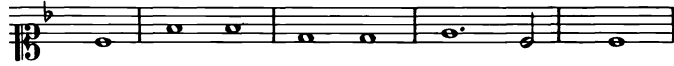
Eine „verdichtete“ Kombination von den beiden Formen des Themas finden wir in der folgenden ausgeprägten Gestalt der Mollvariante:

Baß: *Tactus* 7-11.



Im Schlußteil der ersten Motette [*Tactus* 48-63] erscheint das Thema wieder in zwei Hauptformen, die zurückgehen auf dessen Hauptformen am Anfang der Motette. Die erste Hauptform ist eine Erweiterung ihrer Parallele, und zwar mit einem Auftakt:

Diskant: *Tactus* 51-55; 55-59; 59-63.

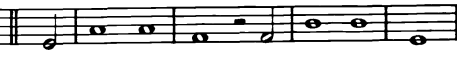


Die zweite Hauptform erscheint in einer Reihe von Varianten, die an ihrem Anfang um einen *Tactus* erweitert werden, während am Ende ein *Tactus* ausfällt, nämlich die Terz *e* zwischen dem Gipfelton *g* und dem Grundton *c*:

a. Baß: *Tactus* 50-54.



b. Baß und Kontratenor: *Tactus* 54 [55]-58.



c. Baß: *Tactus* 58-62.



d. Tenor: *Tactus* 49-53.



e. Tenor: *Tactus* 53-57.



f. Kontratenor: *Tactus* 48-52.



Eine „Verdichtung“ der beiden Hauptformen des Themas, wie wir diese am Anfang der Motette beobachteten [vgl. oben S. 130 f.], erscheint im Schlußteil nicht: die beiden Hauptformen treten hier selbständig neben einander auf. Die „Verdichtung“ erscheint aber wieder am Anfang der dritten Motette, jedoch viel eindringlicher als in der ersten. Während sie nämlich dort nur einmal, und zwar als Mollvariante vorkam, erscheint sie hier am Anfang der Motette, von neuem um einen *Tactus* erweitert; außerdem aber wird sie in vier Stimmen durchimitiert, wobei sie im Baß einmal, in den anderen Stimmen je zweimal ertönt, also im ganzen nicht weniger als siebenmal.

a. Diskant: *Tactus* 3-8; Alt: *Tactus* 1-6.

b. Tenor II: *Tactus* 2-7; Baß II: *Tactus* 6-11.



c. Diskant: *Tactus* 8-12.

d. Alt: *Tactus* 7-11.



e. Tenor II: *Tactus* 8-12.



In dieser Durchimitation entfaltet sich das Thema also durch Verdichtung und Kombination seiner in der ersten Motette auftretenden Vorformen erst vollkommen zu der klar umrissenen Gestalt, in welcher es die ersten 12 *Tactus* der dritten Motette bis zum Einsatz des Kanons beherrscht. Nach diesem Eintritt des Kanons verschwindet es aber vollkommen, alsob seine Rolle nun ausgespielt wäre. Diese Entwicklung des Themas durch Integration einer Anzahl mehr oder weniger diffusen Vorformen zu einer eindeutig ausgeprägten Endgestalt, ist — in Verbindung mit den anderen schon entwickelten Argumenten — nicht allein ein entscheidender Beweis für die enge musikalische, und eine Bestätigung der textlichen Zusammengehörigkeit der ersten und dritten Motette, sondern man kann sich diese Entwicklung des Themas schwerlich in umgekehrter Richtung denken. Man möchte mit anderen Worten aus dieser thematischen Entwicklung schließen — wie wir das im Hinblick auf die Texte schon getan haben —, daß die Motette *Videte omnes populi* der Motette *Sic Deus dilexit mundum* vorangeht, nicht nur in der Ausführung, sondern auch in ihrer Entstehung. Für die enge Zusammengehörigkeit dieser beiden Motetten spricht noch ein Umstand, und zwar ihr Größenverhältnis. Wie nämlich schon oben [S. 127] erwähnt wurde, zählen sie respektive 67 und 68 *Tactus*, und haben sie also nahezu vollkommen dieselbe Länge.

Das bisherige Resultat unserer Untersuchung ist in bezug auf die Hypothese, daß *Videte omnes populi* ein Originaltext sei, befriedigend: diese Annahme wird nämlich auch durch den stilkritischen Vergleich der drei Motetten bestätigt. Die weitergehende Frage, ob diese drei Kompositionen in der Aufeinanderfol-

ge, welche der oben [S. 125] aufgestellten Anordnung der Texte entspricht, eine einzige, dreiteilige Motette darstellen, läßt aber eine weniger positive Antwort zu. Es spricht zwar Vieles dafür:

1° die logisch-dogmatische Zusammengehörigkeit und Aufeinanderfolge der drei Texte;

2° die Systematik im Aufbau des Kanons innerhalb der Oktave $f-f^1$, mit den respektiven Einsätzen auf $f-c^1$, c^1-f^1 und c^1-f ;

3° die in melodischer und rhythmischer Hinsicht fast völlig gleiche mensurale Bearbeitung des gregorianischen *cantus firmus* in allen drei Motetten;

4° die bei allen drei Motetten gleiche [*lydische*] Tonart [im Gegensatz zu Gomberts *phrygischer* Bearbeitung desselben *cantus firmus* in der Motette *Musae Jovis*];

5° die thematische Entwicklung in den freien Kontrapunktstimmen der ersten und dritten Motette;

6° das mathematisch-symmetrische Größenverhältnis der drei Motetten: da die zweite Motette 46 *Tactus* zählt, wird die *Trias* vom einfachen symmetrischen Zahlenverhältnis 3 : 2 : 3 beherrscht.

Das sind also schwerwiegende und einleuchtende Argumente *pro*. Sie dürfen uns aber einige zur Vorsicht mahnende Tatsachen nicht übersehen lassen:

1° müssen wir uns die in der Kanonmelodie der Motetten *Sic Deus dilexit mundum* und *Christus mortuus est* vorkommende Kadenzklausel mit der durch dieselbe bedingten Harmoniefolge erinnern, welcher in der Motette *Videte omnes populi* eine einzige Note bei stehenbleibender Harmonie entspricht;

2° wird die hier bevorzugte Reihenfolge der Motetten nicht durch die Quellenlage bestätigt: nicht nur werden nämlich die drei Motetten in keiner einzigen bisher bekannten Quelle zusammen angetroffen, sondern obendrein finden wir die Motette *Sic Deus dilexit mundum* in der einzigen bisher bekannten Quelle, in welcher sie zusammen mit der auch nur dort gefundenen Motette *Christus mortuus est* vorkommt, an erster Stelle;

3° ist es ein für unsere Hypothese ungünstiger Umstand, daß die sub 1° erwähnte melodische Abweichung in der Kanonmelodie gerade nur in diesen beiden quellenmäßig zusammengehörenden Motetten auftritt, denn auf diese Weise bekommt ein an sich geringfügiges stilistisches Kriterium ein größeres Gewicht, während umgekehrt die sich in der Quellenlage vorfindende Kombination der beiden Motetten durch diese unscheinbare melodische Floskel *quasi* sanktioniert wird;

4° entspricht bei diesen beiden Motetten die Textdeklamation nicht in jeder Hinsicht den hohen Anforderungen, die man an Josquin zu stellen berechtigt zu sein glaubt, und denen er in der Motette *Videte omnes populi* vollauf gerecht wird.

Alledem gegenüber dürfen wir aber nicht vergessen, daß wir diese beiden Motetten nur aus einem Sammelwerk kennen, das 43 Jahre nach Josquins Tod

erschienen ist [vgl. oben S. 130 Anm. 1], sodaß wir nicht feststellen können, was in den vielen Jahren nach ihrer Entstehung mit diesen Kompositionen geschehen ist. Wenn wir also am Schluß dieser Teiluntersuchung das *Pro* und *Contra* der Frage abwägen, ob die drei hier besprochenen Motetten in der oben aufgestellten Aufeinanderfolge eine einzige dreiteilige Motette bilden, können wir nur ein *Non liquet* aussprechen, weil unsere auf stilkritischem Wege gefundene Anordnung — wenn sie auch in musikalisch-ästhetischer und logisch-dogmatischer Hinsicht befriedigend ist — historisch nicht durch die Quellenlage bestätigt wird.

Luther und die moderneren Josquinmotetten. Wir stellten oben [S. 100] die Frage, ob Luther das „neuere“ Josquinrepertoire, oder wenigstens einen Teil desselben, gekannt und benutzt hat. Durch eine eingehende Untersuchung, von welcher TR 4316 den Ausgangspunkt bildete, sind wir zum Schluß gelangt, daß Luther und seine Freunde am 26.12.38 aus der Ottschen Sammlung die Motetten *Haec dicit Dominus* und *Sancta trinitas* gesungen haben. Wir konnten feststellen, daß die erstere Motette von Josquin komponiert war, und daß der Text *Haec dicit Dominus* ein Kontrafakt ist, der möglicherweise von Rupsch stammt, während die letztere Motette eine ursprünglich vierstimmige Févinsche Komposition ist, in einer vielleicht von Arnoldus de Bruck stammenden sechsstimmigen Überarbeitung. Wir haben ferner feststellen können, daß die beiden Kompositionen nicht zum im eigentlichen Sinne „moderneren“ Repertoire gehören, sondern im Stil der „alten Meister“ Luthers komponiert sind. Auch hat unsere stilkritische Untersuchung gezeigt, daß der Kontrafakt *Haec dicit Dominus* als solcher nicht hoch zu veranschlagen ist, wegen des schlecht deklamierten Textes. Diese schlechte Deklamation hat aber offenbar — wie wir schon oben [S. 114] feststellen konnten — Luther und seinen Freundeskreis nicht daran gehindert zu urteilen, daß die Motette „wol und trostlich componiert“ war. Dies zeigt, daß es Luther einerseits um die wohlklingende Musik, andererseits um den „tröstlichen“ Text ging, nicht aber darum, ob die Musik den Text „ausdrückte“ im Sinne Coclicos. Für Luther waren — es zeigt sich hier von neuem — Text und Musik parallele Organismen, die Musik sollte den Text „schmücken“, und durch ihre Macht dessen Wirkung erhöhen und verstärken. Das Ausdrucksproblem im „moderneren“ Sinne war ihm aber fremd. Für Luthers Verhältnis zu Josquin hat es also im Rahmen unserer Fragestellung keinen Zweck, die anderen Josquinmotetten der Ottschen Sammlung [vgl. oben S. 93 f.] einer stilkritischen Untersuchung zu unterziehen, weil wir daraus keine neuen Gesichtspunkte in bezug auf Luthers Urteil über Josquin und Luthers Verhältnis zu diesem Komponisten würden gewinnen können. Die durch TR 4316 veranlaßte Untersuchung hat nämlich das Ergebnis, zu dem wir über Luther fortwährend gekommen sind, bestätigt, insofern sie uns wieder gezeigt hat, daß Luther in

musikalischer Hinsicht — sowohl im allgemeinen, wie inbezug auf sein Verhältnis zu Josquin — vom Standpunkt Coclicos und dessen Geistesverwandten gesehen, konservativ eingestellt war, nicht modern.

Der Lutherfreund Rhau und der Josquinverehrer Ott als musikalische Exponenten der Städte Wittenberg und Nürnberg. Wir wollen nun die Resultate, welche wir aus unserer Untersuchung über das im Hause Luthers abgehaltene Weihnachtskonzert vom Jahre 1538 gewonnen haben, in eine hellere Beleuchtung rücken, und deren allgemeinere Bedeutung zeigen, indem wir die Zusammenhänge zwischen diesem Hauskonzert und gewissen gleichzeitigen Tatsachen mit in Betracht ziehen. In unseren Erörterungen über Luthers Musikanschauung haben wir wiederholt auf seine berühmte Vorrede zu den *Symphoniae jucundae* hingewiesen [vgl. oben S. 49, 70, 82, 87], als auf eines der wichtigsten Zeugnisse seiner konservativen Gesinnung der Musik gegenüber. Diese Vorrede hat er aber im Jahre 1538 geschrieben, und zwar, wie Enders-Kawerau darlegt [108, XII: 61 Anm. 1], wahrscheinlich erst nach dem 30.9.38, also ein Jahr nach dem Erscheinen der Ottischen Motettensammlung, und nur ein paar Monate bevor in seinem Hause am 26.12.38 eine Josquinmotette aus dieser Sammlung gesungen wurde. Zur Zeit deshalb, wo Ott vor kurzem eine ganz im Zeichen Josquins stehende Sammlung Motetten herausgegeben hatte [vgl. oben S. 93 f.], von welchem Komponisten er in seiner an Ferdinand I., den römischen König, gerichteten Widmungsrede sagt: *Josquinum celeberrimum hujus artis Heroem facile agnoscent omnes, habet enim vere divinum et inimitabile quiddam* [vgl. 3: 211], zu dieser selben Zeit bekannte Luther sich zu der altniederländischen Tenor-Praxis als der höchsten Form der polyphonen Mehrstimmigkeit, wobei er nicht einmal Josquins Namen erwähnte. Das tat er obendrein in der Vorrede zu einer Motettensammlung¹, in welche der Herausgeber, Georg Rhau, keine einzige Motette des von

¹ Der vollständige Titel lautet: *Symphoniae jucundae atque adeo breves 4 vocum, ab optimis quibusque Musicis compositae, ac juxta ordinem Tonorum dispositae, quas vulgo motetas appellare solemus, numero quinquaginta duo.* Die Sammlung ist sehr selten: nach Enders-Kawerau [108, XII: 58] sollen sich nur Exemplare des Tenorheftes befinden in Rostock [Univ. Bibl.] und in Dresden [Kgl. Bibl., aus der Notensammlung der Fürsten- und Landesschule Grimma], und sei Eitners Angabe [EB: 41, übernommen in Köstlins Lutherbiographie, 5. Auflage, II: 683], daß die Münchener Hof- und Staatsbibliothek das Buch besitze, irrig. Aber auch die Angabe bei Enders-Kawerau bedarf einer Berichtigung. Es befindet sich nämlich in der Bibliothek des Heilbronner Gymnasiums ein vollständiges Exemplar, das im Katalog dieser Bibliothek [56: 4 f.] beschrieben wird. Nach diesem Katalog sind als Komponisten in der Sammlung genannt: Antonius Brumel, Claudin, Crispinus, Benedictus Ducis [2], Matthias Eckel, Antonius Fevinus, Georgius Forsterus [3], Lupus Hellink, Joskin Dascanio [= Josquin des Prez], Henricus Isaac [2], Lafaghe, Erasmus Lapidida, Stephanus Mahu, Joannes Mouton [2], Joannes Richafort, Petrus de la Rue [2], Ludovicus Senfl [2], Rupertus Unterholtzer [2], Philippus Verdelot [4],

Luther so bewunderten Josquin aufgenommen hatte. Ob nämlich Rhau, und mit ihm Luther, die kleine Komposition, mit welcher die Sammlung eröffnet wird — die unter dem Komponistennamen *Joskin Dascanio* aufgenommene Frottole *In te Domine speravi per trovar pietà in eterno*¹ —, als ein Werk Josquins gewürdigt, und in *Joskin Dascanio* unseren Josquin wiedererkannt haben — wie erst die moderne Forschung getan hat² —, ist höchst zweifelhaft.

Wir haben schon oben [S. 69, 70, 85, 94] gesehen, daß, hauptsächlich unter dem Einfluß der Reformation, im „neuen“ Wittenberger Repertoire die deutschen, der Mehrzahl nach protestantischen Komponisten, auf Kosten der allmählich verschwindenden Niederländer einen immer größeren Raum einnahmen; daß aber die Entwicklung in anderen Städten, vor allem Nürnberg, eine ganz andere war; daß dort nämlich die Niederländer, insbesondere Josquin, noch lange eine überragende Stellung im Repertoire behaupteten. Dieser Gegensatz tritt ganz scharf in die Erscheinung, wenn wir die beiden oben erwähnten, um dieselbe Zeit erschienenen Sammelwerke, dasjenige des Nürnberger Humanisten Ott, und dasjenige des Wittenberger Lutherfreundes

Joannes Walther; 21 Nummern von Ungenannten [vgl. die abweichende Angabe bei Eitner].

¹ Die Frottole kommt, außer bei Rhau, gedruckt vor in Petruccis *Frottole libro primo* [1504], fol. 50 [vgl. 85: 56]; handschriftlich in Firenze, Bibl. Naz. Centr., *Panc. 27, fol. 42v–43r*, wo der Superius den vollständigen Text trägt, Tenor und Altus nur den Textanfang haben und der Baß textlos ist [Mitteilung von Prof. Dr. A. Smijers], und im *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*; Neudruck in Barbieris Neuausgabe des *Cancionero Musical* [1890], S. 311, und in Kiesewetters *Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst* [1829], Musikalische Beilagen, S. 71 [vgl. 41: LIII Anm. 5]. Eine zweite Frottole desselben Komponisten, *El grillo è buon cantore*, findet sich in *Frottole libro tertio* [1504], fol. 62 [vgl. 85: 61; 3: 478]; Neudruck in: A. SCHERING, *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig 1931, S. 69.

² G. Cesari [17: 15]: „... Più movimentata fu la vita di Josquin. Riconosciuto in Milano il suo ingegno di compositore fino dal 1475, allorchè s'ingiungeva al Panigarola „che daghi ad Juxtino de li nostri cantori de la nostra capella quaterni vinti de charta como esso te dirà, per un libro ch'esso ha ad fare per la nostra capella“, nel 1479 è ancora fra i membri del coro ducale. Passò poi al servizio del fratello di Lodovico, il cardinale Ascanio, che tenutoselo in Roma nella propria Corte, lo trattò in modo da destare la commiserazione di Serafino Aquilano ed ispirargli il noto sonetto „Ad Jusquino suo compagno musico d'Ascanio“. Pubblicato dal Besiken nel 1503, da questo sonetto provenne l'appellativo Josquin Dascanio introdotto nei canzonieri.“ Vgl. hierzu oben Anm. 1; ferner Riemann [*Lexikon*, 11. Auflage i.v. *Cancionero musical* und *Després*] und André Pirro [70: 9 f.]: „... while at Ascanio's court, Merino [ein spanischer Musiker] may have profited from the example of, or even have had lessons from, the celebrated Serafino Aquilano, who was in the service of this Cardinal together with Josquin des Prez ... Josquin was for a time called Josquin d'Ascanio“. Das oben erwähnte *Sonetto 51* des Serafino Aquilano ist u.a. abgedruckt in *Opera dello elegantissimo Seraphino tutta di nuovo riformata* [In Vinegia 1550; 1. Auflage 1502; vgl. 70: 9 Anm. 38]. Es ist außerdem von Burney veröffentlicht worden [15, I: 752], der mitteilt, er habe es bei Zarlino gefunden.

Rhau, einander gegenüberstellen. Ott widmet seine Sammlung dem römischen König Ferdinand I., dem Bruder Karls V., den er als seinen Gönner, aber auch als Schutzpatron der Künste anredet. Er erinnert ihn an die große musikalische Tradition der deutschen Fürsten und an die von ihnen gestifteten Hofkapellen: *Meminimus prioribus temporibus Germaniae Principes plurimum et sumptuum et curae in id posuisse, ut optime instructos Symphonistarum choros haberent*, und er lobt die Musik an der Hand von biblischen und klassischen Beispielen. Schließlich sagt er, es sei nicht sosehr seine Absicht, diese liebliche und nützliche Kunst ausführlich anzuempfehlen, sondern er wolle vielmehr dartun, daß er seine Arbeit als Herausgeber einer Motettensammlung niemandem besser widmen könne als seinem Gönner, nicht nur weil dieser ihm persönlich Wohltaten erwiesen habe [Ferdinand hatte ihm u.a. ein *Privilegium* für seine Ausgabe genehmigt], sondern vor allem weil die von den ungelehrten und barbarischen Leuten aus den Kirchen und aus der Gewohnheit der Menschen vertriebene Musik ihn zu dieser Zeit als einzige Zuflucht und als einzigen Beschützer habe ¹.

Der Humanist Ott greift also zurück auf die große, von Fürsten gehütete Tradition der katholischen Kirchenmusik, als deren glänzendstem Vertreter er Josquin in seiner Sammlung den Ehrenplatz gibt. Luther spricht — in seiner Vorrede der *Symphoniae jucundae* zu den *Musicae studiosis* — nicht als Humanist, oder als Lobredner der katholischen Tradition, sondern er hebt vor allem die sittliche Macht der Musik hervor, und weist auf ihre hohe Bedeutung, indem sie durch das Zusammengehen mit dem göttlichen Wort, diesem den Zutritt zum menschlichen Herzen eröffnet, während sie den Satan vertreibt:

Hoc unum possumus nunc afferre, Quod experientia testis est, Musicam esse unam, quae post verbum Dei merito celebrari debeat, domina et gubernatrix affectuum humanorum (de bestiis nunc tacendum est) quibus tamen ipsi homines, ceu a suis dominis, gubernantur et saepius rapiuntur. Hac laude Musicae nulla major potest (a nobis quidem) concipi. Sive enim velis tristes erigere, sive laetos terrere, desperantes animare, superbos frangere, amantes sedare, odientes mitigare, et quis omnes illos numeret dominos cordis humani, scilicet affectus et impetus seu spiritus, impulsores omnium vel virtutum vel vitiorum? Quid invenias efficacius quam ipsam Musicam? Honorat eam ipse Spiritus sanctus, ceu sui proprii officii organum, dum in scripturis suis sanctis testatur, dona sua per eam Prophetis illabi, id est omnium virtutum affectus, ut in Eliseo videre est [2. Kön. 3, 15], Rursus per eandem expelli Satanam, id est omnium vitiorum impulsorem, ut in Saule rege Israel monstratur [1. Sam. 16, 23]. Unde non frustra Patres et Prophetae verbo Dei nihil voluerunt esse cunctiusquam Musicam.

¹ Originaltext: . . . non fuit mihi in consilio, ut artem suavissimam et multipliciter humano generi utilem accurate commendarem, nam id et artificem meliorem, et longe uberiorem orationem requirebat. Hoc solum volui ostendere, hunc meum laborem in colligendis atque edendis optimorum artificum cantionibus, nulli rectius, quam T.M. commendari potuisse. Non solum eo nomine, quod privatim tuae M. in me beneficia extant, sed quod per indoctos et barbaros homines ex templis et consuetudine hominum ejecta Musica, te fere unum hoc tempore receptatorem et patronum habet.

Inde enim tot Cantica et Psalmi, in quibus simul agunt et sermo et vox in animo auditoris, dum in caeteris animantibus et corporibus sola musica sine sermone gesticulatur [WA, Band L: 368 ff.; 108, XII: 59; vgl. oben S. 49] ¹.

Wir kommen nun noch einmal zurück auf Blumes unbewiesene, und durch unsere Untersuchung hinfällig gewordene Behauptung, Josquin wäre Luthers Lieblingskomponist gewesen [vgl. oben S. 78 f. und S. 85], und auf die von Blume daran geknüpfte Bemerkung, dies sei „bemerkenwert“, weil „Josquins Musik zu Luthers Lebzeiten in Deutschland noch keineswegs allgemein verbreitet war“, und außerdem „in einem ausgesprochenen Gegensatzverhältnis stand zu der Musik, wie sie im Umkreis des Reformators gepflegt wurde“. Wir haben schon gesehen, daß diese Bemerkung angesichts des „alten“ Wittenberger Repertoires, und hinsichtlich der ersten Hälfte von Luthers „Lebzeiten“ unhaltbar ist. Hier sehen wir aber, daß sie inbezug auf die Verbreitung von Josquins Musik ebenfalls unhaltbar ist im Hinblick auf das Nürnberger Repertoire aus dem Jahre 1537 [und den folgenden Jahren], ja daß wir in Luthers letzten Lebensjahren der paradoxen Situation gegenüberstehen, daß der nach

¹ Übersetzung Johann Walthers [abgedruckt bei Michael Praetorius; vgl. oben S. 49 Anm. 2]: ... das einige kan ich jetzt anzeigen, welches auch die Erfahrung bezeuget, dann nach dem heiligen Wort Gottes nichts nicht so billich und so hoch zurühen und zuloben, als eben die *Musica*. Nemblich aus der ursach daß sie aller Bewegung des Menschlichen Herzen (von den unvernünftigen Thieren will ich jetzt nichts sagen) ein Regierer, ihr mechtig und gewaltig ist, durch welche doch oftmals die Menschen gleich als von ihrem Herzen regiert und überwunden werden. Denn nichts auf Erden krefftiger ist die traurigen frölich, die frölichen traurig, die verzagten herzenhaftig zu machen, die hoffertigen zur Demut zureitzen, die hitzige und ubermessige Liebe zustillen und dempfen, den Neid und Hass zu mindern, und wer kan alle Bewegung des Menschlichen Herzen welche die Leute regieren, und entweder zu Tugend oder zu Laster reitzen und treiben, erzehlen; dieselbige Bewegung des Gemüts im Zaum zuhalten und zuregieren, sage ich, ist nichts krefftiger denn die *Musica*. Ja der heilige Geist lobet und ehret selbst diese edle Kunst als seines eigenen Ampts Werckzeug in dem daß er in der heiligen Schrift bezeuget, daß seine Gaben, das ist die Bewegung und anreizungen zu allerley Tugend und guten Wercken, durch die *Musica* den Propheten gegeben werden, wie wir denn im Propheten Elisa sehen, welcher so er weissagen soll, befilht er, daß man ihm ein Spielman bringen soll, und da der Spielman auff der seiten spielet, kam die Hand des Herrn auff ihn, usw. Wiederumb zeuget die Schrift, daß durch die *Musica* der Sathan, welcher die Leute zu aller Untugend und Laster treibet, vertrieben werde, wie denn im Könige Saul angezeigt wird, über welchen wenn der Geist Gottes kam, so nam David die Harffen, und spielet mit seiner Hand, so erquicket sich Saul und ward besser mit ihm, und der böse Geist weich von ihm. Darumb haben die heiligen Väter und die Propheten nicht vergebens das Wort Gottes in mancherley Gesänge, Seitenspiel gebracht, darmit bey der Kirchen die *Musica* alzeit bleiben sollte. Daher wir denn so mancherley köstliche Gesänge und Psalm haben, welche beyde mit Worten und auch mit dem Gesang und Klang die Herzen der Menschen bewegen. In den unvernünftigen Thieren aber, Seitenspielen und andern Instrumenten, da höret man allein den Gesang, Laut und Klang, ohne Red und Wort.

Blume von Luther so geliebte Josquin im Nürnberger Repertoire den Ehrenplatz einnimmt, im „neuen“ Wittenberger Repertoire dagegen — im Gegensatz zum „alten“ Repertoire — fast vollständig fehlt. Wir haben hierauf schon oben [S. 70 f. und S. 85] hingewiesen, jedoch im zeitlichen Zusammenhang bekommt dieser Gegensatz ein schärferes Gepräge. Was in dieser Hinsicht für die Ottsche und die Rhausche Sammlung aus den Jahren 1537 und 1538 gilt, trifft auch zu für eine ganze Reihe von Ausgaben, die respektive in Nürnberg [vgl. oben S. 94] und Wittenberg [vgl. oben S. 70]¹ diesen ersten Sammlungen gefolgt sind.

Luthers Aussprüche über Josquin. Nach allen vorhergehenden Erörterungen sind wir jetzt besser wie bisher in der Lage, Luthers Äußerungen über Josquin nach Gebühr zu würdigen, indem wir nicht mehr der Gefahr ausgesetzt sind, denselben mehr Bedeutung beizumessen als sie verdienen. Über TR 3516, worin er am 1.1.37 schluchzend den Tod der drei Komponisten Josquin, Pierre de la Rue und Heinrich Finck beklagte, war schon oben [S. 68] die Rede. Aus dieser Tischrede bekommt man nicht den Eindruck, daß Luther Josquin höher bewertete als die beiden anderen Meister. Daß er sich dennoch der Superiorität Josquins bewußt war, geht aus zwei anderen Aussprüchen hervor. Der eine, aus dem Jahre 1540, ist die schon oben [S. 106] angeführte Stelle bei Mathesius, von welcher aber immer nur die erste Hälfte zitiert wird, nämlich Luthers Diktum, Josquin sei „der noten meister“, das heißt — wie Luther ausführt —, der Meister, der die Noten beherrscht, und der nicht umgekehrt von ihnen beherrscht wird, wie „die anderen Sangmeister“. In diesem Satz drückt Luther seine Bewunderung aus für die große und allgemein anerkannte Meisterschaft, mit welcher Josquin auch die schwierigsten musikalischen Satzprobleme spielend löste. Auf eine ähnliche Weise hat schon Ambros diese erste Hälfte von Luthers Ausspruch interpretiert: „Neben diesem höheren, geistigen Zuge [in Motetten wie *Absalon fili mi*] blieb freilich auch noch Raum genug für alle möglichen Satzkünste, die sich allerdings um desto minder vordringlich zeigen, je mehr sich Josquin innerlich klärt. Aber selbst wo er derlei Künste ausdrücklich betont, ist anzuerkennen, daß sich davon in weit aus den meisten Fällen über die bloße buchstäbliche Lösung der Aufgabe hinaus eine reiche Fülle von Phantasie offenbart — und daß Josquin den feinen Geschmack, der ihm eigen ist, nur selten um den Preis irgend einer kanonischen Durchführung opfert. Jedem gegebenen Thema sofort alle seine Seiten, an denen es gefaßt werden kann, alle gebotenen Möglichkeiten sinnreicher Durchführungen abzusehen, besitzt Josquin einen Scharfblick ohne Gleichen — und in diesem Sinne ist der bekannte Ausspruch sehr treffend: Andere

¹ W. Wölbing schon 1928 von Zenck [102: 35 Anm. 2] erwähnte Berliner Dissertation über Georg Rhau war auch für die vorliegende Arbeit noch nicht zugänglich.

hätten thun müssen wie die Noten wollen, aber Josquin sei ein Meister der Noten, diese müssen thun wie er will'' [3: 209]. Aber auch in neuester Zeit hat Herbert Birtner sich in seiner Marburger Habilitationsschrift in demselben Sinne ausgesprochen: „Man denke . . . an den Ausspruch Luthers, in dem gerade die Fähigkeit Josquins, sich zum völligen Beherrscher der sachlichen musikalischen Gegebenheiten zu machen, besonders betont wird: Er ist der Noten Meister'', usw. [10: 35 Anm. 1]. Dieser Satz drückt also, wie schon oben [S. 79] vorweggenommen wurde, Luthers Bewunderung für Josquins Meisterschaft im allgemeinen aus, es ist aus seinen Worten durchaus nicht zu entnehmen, daß er Werken aus einer bestimmten Schaffensperiode Josquins den Vorzug gegeben hätte. Luther bewunderte aber nicht nur Josquins kompositorische Meisterschaft, denn im zweiten Satz seines Ausspruchs — welcher bisher im Zusammenhang mit dem ersten noch nicht ausgewertet wurde — sagt er:

Freylich hat der Componist auch sein guten geyst gehabt, wie Bezaleel, sonderlich da er das: *Haec dicit Dominus* und das *Circumdederunt me gemitus mortis*, wercklich und lieblich in einander richtet.

Der Schlüssel zum richtigen Verständnis dieses zweiten Satzes ist die Gestalt des Bezaleel [vgl. oben S. 106, Anm. 1], eines Künstlers, der vom Geiste Gottes erfüllt, seine künstlerischen Gaben in dessen Dienst stellte, indem er Moses half beim Bau des heiligen Zeltes der Juden in der Wüste. Wie Bezaleel, hatte nach Luthers Meinung auch Josquin „sein guten geyst'', das heißt, auch er stellte seine große künstlerische Meisterschaft in den Dienst Gottes. Und als ein hervorragendes Beispiel dieses „guten geystes'' führt er die Motette *Haec dicit Dominus* an, in welcher zwei sinnvoll zusammenpassende Texte „wercklich und lieblich'' kombiniert sind, während das kunstvolle Satzgefüge, das sie trägt — ein strenges Kanongerüst und vier freie Kontrapunkte — Zeugnis ablegt von Josquins Meisterschaft über die Noten. Wie man sieht, deckt diese Interpretation des Lutherschen Ausspruchs sich nicht nur mit dem, was in TR 4316 über dieselbe Motette gesagt wird: „Es ist wol und trostlich componirt'' [vgl. oben S. 114], sondern ist sie auch im Einklang mit Luthers Auffassung überhaupt, daß die Musik den Text „schmückt'' oder „ziert'', welche Auffassung wir besonders deutlich ausgeprägt fanden in seiner Vorrede zu den Begräbnisliedern aus dem Jahre 1542 [vgl. oben S. 73]. Der Ausspruch bei Mathesius besagt also nur, daß Luther damals Josquin in dieser Beziehung als den größten „Zierkünstler'' betrachtete, größer noch als die beiden anderen von ihm nachgetrauten „feinen *musici*'' Pierre de la Rue und Heinrich Finck.

Josquins künstlerische Überlegenheit über Heinrich Finck hat Luther schon viel früher erkannt, wie aus einem Vergleich der beiden Künstler in TR 1258 [vor dem 14.12.31] hervorgeht. Diese, wieder über den bekannten, so oft von

Luther besprochenen Gegensatz *lex-evangelium* [vgl. oben S. 102 und S. 113 f.]¹ handelnde Tischrede lautet:

Lex et evangelium. Was *lex* ist, gett nicht von stad; was *evangelium* ist, das gett von stadt. *Sic Deus praedicavit evangelium etiam per musicam, ut videtur in Josquin,* des alles composition frolich, willig, milde herausfleust, ist nit zwungen und gnedigt *per [regulas]* ², *sicut* des fincken gesang.

Weil eine Anzahl Forscher diese Tischrede mißverstanden hat, ist es nicht überflüssig, sie auch in Aurifabers Übersetzung anzuführen. Aurifabers Text wirkt nämlich verdeutlichend:

Gegenbild des gsetzes und *Evangelii*, wie Beides von Statte geht. Was gesetz ist, das gehet nicht von Statt, noch freiwillig von der Hand, sondern sperret und wehret sich, man thuts ungerne und mit Unlust; was aber *Evangelium* ist, das gehet von Statt mit Lust und allem Willen. Also hat Gott das *Evangelium* gepredigt auch durch die *Musicam*, wie man ins *Josquini* Gesang siehet, dass alle *compositio* fein fröhlich, willig, milde und lieblich heraus fleusst und gehet, ist nicht gezwungen, noch genöthiget und an die Regeln stracks und schnurgleich gebunden, wie des Finken Gesang.

Wie nach den vorhergehenden Erörterungen einleuchtet, ist diese Tischrede vollkommen im Einklang mit anderen bekannten Aussprüchen Luthers. Mit der Allegorie *lex-evangelium* meint er — wie schon erwähnt wurde [vgl. oben S. 114] — den Gegensatz von Zwang und Freiheit. Als *evangelium* kann man also bildlich all dasjenige andeuten, was „mit Lust und allem Willen von Statt geht“, als *lex* dagegen alles, was „nicht von Statt geht, . . . sondern sich sperret und wehret“. In diesem Sinne muß man, nach Luther, Josquins „Gesang“ als *evangelium* bezeichnen, weil es „fröhlich, willig, milde . . . heraus fleusst“; Heinrich Fincks „Gesang“ dagegen als *lex*, weil es „gezwungen, . . . genöthiget und an die Regeln [*lex*] stracks und schnurgleich gebunden“ ist. Auch dieser Ausspruch Luthers — der sich dem von Mathesius überlieferten anschließt [vgl. oben S. 106 und S. 139] — hat also inbezug auf Josquins Meisterschaft

¹ Vgl. hierzu: 1° TR 2996 [1533]: *In musica b-fa b-mi est evangelium; moderatur enim totam musicam, ceterae claves sunt lex, et ut lex obtemperat evangelio, ita b-fa b-mi alias voces regit, et mi est lex, fa evangelium. Secundus tonus est infirmus peccator, qui in b-fa b-mi utcunque eam permittit, mi vel fa* [dasselbe in TR 816]. 2° TR 5391 [1542]: *Lex et gratia.* Das *lex iram operatur* sieht man an dem wol, das Görg Planck [Georg Blanck, Organist in Zeitz, war am 7.4.42 im Begriff, aus Wittenberg heimzukehren: 108, XIV: 226 Anm. 1] — *is enim tum aderat* — als besser schlecht [= schlägt, Orgel spielt], was er von sich selbs schlug, den was er andern zu gefallen schlagen mus, und das kumpt *ex lege* . . . Das ein thut er von sich, ungezwungen, drumb ist es im ein lust, das ist *gratia*; das ander wird saurer, *quia est lex*, er mus es thun. Also fort aus: Wo *lex* ist, da ist unlust, wo *gratia* ist, da ist lust

² Anmerkung der *Weimarer Ausgabe* der Tischreden: „Nach *gnedigt* [= genötigt] *per* ist im Text eine Lücke; wir setzen *regulas* ein, da die Übersetzung Aurifabers darauf hinweist.“

nur allgemeine Bedeutung, er bezieht sich nicht auf bestimmte Werke oder auf eine bestimmte Schaffensperiode Josquins [vgl. oben S. 79 und S. 140].

Wie gesagt, ist TR 1258 von einer Anzahl Forscher mißverstanden worden. Zum Teil war die Ursache ihres Mißverständnisses fehlerhaftes Zitieren. So lesen wir schon beim Lutherbiographen Köstlin [125, II: 511]:

Für einen sonderlichen Meister in den Noten erklärte er den Josquino de Près: dem, sagte er, haben es die Noten machen müssen, wie er gewollt habe, die anderen Sangmeister müssen's machen, wie es die Noten machen wollen; alle Komposition fliesse ihm fröhlich, willig, mild und lieblich wie Finkengesang.

Der Vergleich zwischen Josquin und dem Finken — der kleine Singvogel würde sich nicht wenig darüber wundern, wenn er Verständnis für Vokalpolyphonie hätte! — kehrt fast wörtlich bei Moser wieder. Selbst zitiert dieser den Anfang von Köstlins eigenen Worten, und macht durch falsche Anführungszeichen die ganze verdorbene Stelle noch verwirrender:

Ein andermal sagt er von diesem „ganz sonderlichen Meister“, alle Komposition fliesse ihm „fröhlich, willig, mild und lieblich wie Finkengesang“ [60: 387].

Schließlich ist das Zitat, mit Mosers Anführungszeichen versehen, bei Blume eingewandert:

Von diesem „ganz sonderlichen Meister“ sagt er, die Musik fließe ihm „fröhlich, willig, mild und lieblich wie Finkengesang“ [11: 5].

Diese korrupte Stelle, zusammen mit derjenigen über „Josquin, der Noten Meister“, verleiteten Blume zu der schon oben [S. 86] zum Teil angeführten und wiederlegten, unvorsichtigen Behauptung: „Die Stellung Luthers zu Josquin ist für seine Musikanschauung aufschlußreicher, als bisher beachtet worden ist. Die beiden, übrigens von sehr gutem Verständnis zeugenden Aussprüche, belegen deutlich, daß Luther den Abstand zwischen der deutschen und der gesamteuropäischen Musik, deren unbestrittener Führer Josquin damals war, empfand, und daß er keineswegs einseitig nur den deutschen Liedstil schätzte. Die Kluft, die sich hier auftut, ist ja keine geringere als — stilgeschichtlich ausgedrückt — die zwischen Renaissance und Spätgotik, oder — geistesgeschichtlich — die zwischen internationalem, humanistisch gerichtetem Individualismus und nationalem, theologisch gerichtetem Kollektivismus. Der unscheinbare Vergleich mit dem „Finkengesang“ enthält mehr Wahrheit als manche gelehrte Abhandlung über Josquins der freien Phantasie entfließende, natürliche musikalische Sprache“, usw. [11: 5 f.]. Nach unserer ausführlichen Untersuchung über Luthers Verhältnis zu Josquin erübrigt sich eine erneute Besprechung von Blumes weittragenden, aber „der freien Phantasie entfloßenen“ Betrachtungen.

Im Gegensatz zu Blume hat Preuß den verdorbenen Text über Josquin und Finck nicht weitergegeben, sondern ihn aus der *Weimarer Ausgabe* der Tischreden richtiggestellt. Das hat aber leider nicht genutzt, denn er gab dem nun

richtigen Text die seit Köstlin kanonisierte Auslegung — welche aus Heinrich Finck einen Finken macht — auf seinen weiteren Weg mit. Selbst hat er, zur Unterstützung des „Finkengesanges“, mit deutschem Fleiß und deutscher Gründlichkeit Aussprüche gesammelt, in welchen Luther „seiner Freude am Vogelsang auch sonst Ausdruck gibt“ [73: 126]!

Gurlitt schließlich zitiert TR 1258 nach Preuß, doch er geht nicht auf „des Finken Gesang“ ein, und deutet die Tischrede auf eine neue Weise, indem er — ohne jeglichen Grund — behauptet, Luther habe darin „den neuen Stil des späten Josquin als Ausdruck evangelischer Freiheit gekennzeichnet“ [35: 33]. Auch die erneute Besprechung von Gurlitts Auffassung erübrigt sich: sie wurde schon oben [S. 79; vgl. S. 82 und S. 142] hinreichend widerlegt.

Das musikalische Klima Wittenbergs und Nürnbergs. Hiermit können wir die zum Zweck unserer Darstellung über Coclico unternommenen Untersuchungen über Luthers Verhältnis zur Musik im allgemeinen, und zu Josquin insbesondere, abschließen. Das Hauptergebnis davon war, um es noch einmal kurz zu sagen, daß Luther, vom Standpunkt Coclicos und dessen niederländischen Geistesverwandten gesehen, in musikalischer Hinsicht nicht modern, sondern konservativ war. Inwiefern die Einzelergebnisse, zu denen die Untersuchung uns geführt hat, eine allgemeinere Bedeutung haben, oder an sich der Ausgangspunkt für neue Untersuchungen werden können, welche auf weitere Gebiete Bezug nehmen, bleibe hier unberücksichtigt. Im Rahmen unserer Darstellung über Coclico bilden sie aber die Voraussetzung zu einem besseren Verständnis für seine musikalischen Beziehungen zu zwei wichtigen Aufenthaltsorten während seiner Wanderung durch Deutschland: zu Wittenberg und Nürnberg. Daß wir für Wittenberg bei Luther anknüpften, war unumgänglich: wer nämlich in dieser Beziehung Luther sagt, sagt Lutherkreis, und dieser bildete den Mittelpunkt der geistig-kulturellen Kräfte, welche Wittenberg und die dortige Universität beherrschten. Durch die Klarlegung von Luthers Verhältnis zur Musik im allgemeinen, und zu Josquin insbesondere, ist also zugleich für Coclicos Treiben in Wittenberg der Hintergrund gegeben, das dort herrschende musikalische Klima sozusagen; und indem wir die grundlegenden Unterschiede zwischen Coclicos und Luthers Musikanschauung feststellten, wurde es uns von vornherein klar, daß und warum das musikalische Klima Wittenbergs für einen Musiker wie Coclico ungeeignet, dasjenige Nürnbergs dagegen günstig sein mußte [vgl. oben S. 95]. Wie wir nämlich gesehen haben, war in Wittenberg die große Tradition der internationalen Niederländer, welche ihre Gipfelpunkte in Josquin und Pierre de la Rue gefunden hatte, unter dem Einfluß der Reformation verdrängt, und von der neu einsetzenden, mit nationalen Tendenzen verquickten Strömung der evangelisch-protestantischen Kirchenmusik abgelöst worden, welche in ihrer ersten Periode als Gefäß für die neuen religiösen Inhalte die altniederländische Vokalpolyphonie auswertete, mit der

Luther seit seinen jungen Jahren vertraut war, und die er noch im Jahre 1538 in seiner Tenorapothese verherrlichte. In Nürnberg war aber die große katholische Tradition der Niederländer nicht in Vergessenheit geraten; sie erlebte dort — in erster Linie in ihrer Hauptgestalt Josquin — ihre Renaissance durch Männer wie Ott und Petrejus, deren Arbeit später besonders von Montanus & Neuber fortgesetzt wurde, welche Verleger nicht nur die Werke der älteren, sondern auch der späteren Niederländer — wie Clemens non Papa, Gombert, Crecquillon u.a. — herausgaben, das heißt, die neueren niederländischen Strömungen nach Deutschland herüberleiteten.

Von diesen neueren niederländischen Strömungen haben wir nun in Coclico einen der am frühesten in Deutschland eingetroffenen Vertreter zu sehen. Weshalb zog er nun nach der Lutherstadt Wittenberg, anstatt daß er — wie man auf Grund der hier geschilderten musikalischen Verhältnisse in Wittenberg und Nürnberg erwarten sollte — *linea recta* nach der Josquinstadt Nürnberg ging? Ob Unkenntnis der musikalischen Lage in Deutschland, besonders in den beiden genannten Städten, mit im Spiel war, können wir nicht mit Sicherheit entscheiden. Er war indessen nicht nur Musiker; stärker noch: es war nicht die Musik, die ihn nach Deutschland getrieben, sondern sein veränderter Glaube, der ihn zum Emigranten gemacht hatte. Und das Mekka der niederländischen Emigranten-wegen-des-Glaubens war damals Wittenberg, die Stadt, wo — nach Coclicos eigenen Worten [D 3: 372; vgl. oben S. 36] — die beiden „unvergleichlichen Männer“ Luther und Melanchthon lebten, die beiden „Lichter dieses unseres Zeitalters“, wie er sie in begeisterter Ehrfurcht nannte. Es wird aber wohl nicht lange gedauert haben, bis er bemerken mußte, daß Luther nicht die geringste Meinungsverschiedenheit über seine eigenen Lehrsätze ertragen konnte, selbst nicht von Melanchthon. Von Unannehmlichkeiten wegen Coclicos abweichender Auffassung eines gewissen Lehrsatzes des evangelisch-protestantischen Glaubens hören wir aber erst während seines Aufenthaltes in Königsberg [vgl. D 8, und oben S. 37]. Es wird später davon noch die Rede sein [vgl. unten S. 192 ff.].

Auch in musikalischer Hinsicht wird er wohl bald das Wittenberger „Klima“ erkannt haben, wie später dasjenige Nürnbergs. Ein treffender Beleg dafür ist der Umstand, daß er sich in Nürnberg, und nur dort, das Epitheton *Discipulus Josquini de Pratis* beilegte, während er in Wittenberg, in seinem Brief an den Kurfürsten [D 3] mit keinem Wort erwähnte, daß er ein Josquinadept sei. Auch die Universität [vgl. D 2] und Coclicos Schüler [vgl. D 1] machen keine Anspielung darauf. Hätte er aber einen Nutzen davon erwartet, so hätte er es sicher nicht versäumt, auch in Wittenberg als Josquinschüler aufzutreten, anstatt daß er — nachdem er sich in erster Linie als einen Flüchtling *propter veritatis evangelicae confessionem* [vgl. D 3: 371] hingestellt hatte — für seine musikalischen Antezedenzen auf die von ihm fingierte Stellung hinwies, die er als *musicus primus* des Papstes eingenommen haben sollte [vgl. D 3: 371 und

oben S. 33 und S. 34]. Sein Verhalten in dieser Hinsicht ist also eine Bestätigung unserer Schilderung der musikalischen Verhältnisse in den beiden Städten Wittenberg und Nürnberg.

Das musikalische Klima Wittenbergs ungeeignet für Coclico. Für den fortschrittlichen Renaissancemusiker und Josquinschüler Coclico bot die Stadt Wittenberg also keine Möglichkeiten: einerseits war das Wittenberger Repertoire noch auf die ältere Geschmacksrichtung orientiert, andererseits stand Coclico als Fremder außerhalb der jungdeutschen Schule evangelischer Kirchenmusik, deren Hauptvertreter, Johann Walther und Sixt Dietrich, gerade um die Zeit, als Coclico in Wittenberg eintraf, dort eine wichtige Rolle spielten. Die Bedeutung Johann Walthers — des musikalischen Beraters Luthers und Stadtkantors in Torgau — für die evangelische Kirchenmusik bedarf hier keiner näheren Erörterung; diejenige Sixt Dietrichs geht u.a. hervor aus der Herausgabe seiner Sammlungen Antiphonen [1541] und Hymnen [1545] bei Georg Rhau [vgl. 102♦37 f., 40 f.], und aus seinen in dieselbe Zeit fallenden Beziehungen zur Universität, auf welche wir noch zurückkommen. Deshalb blieb für Coclico nur die Möglichkeit, sich als Musiklehrer in Wittenberg niederzulassen, welche Möglichkeit er nach seinen Kräften auszunützen versucht hat. Wie wir schon oben [S. 39] gesehen haben, gelang es ihm bald, zu Melanchthon und dessen Freundeskreis in Beziehung zu treten, und so eine Anzahl Schüler um sich zu versammeln. Über einen dieser Schüler, den Juristen Vitus Ortel *junior*, den Sohn des Professors und Melanchthonfreundes Magister Vitus Ortel Winsheim, war schon die Rede. Ein anderer bedeutender Schüler war Michael Vogt, der spätere Nachfolger Johann Walthers als Stadtkantor in Torgau [vgl. D 1: 367 Anm. 3]. Unter den anderen 18 Namen, die uns unter der Bittschrift [D 1: 367 f.] überliefert sind, welche zugunsten Coclicos von seinen Schülern an die Universität gerichtet wurde, findet sich kein einziger, der irgendwie auffällt. Dennoch ist die Liste als Ganzes nicht ohne weitere Bedeutung, und zwar gerade durch das Fehlen gewisser Namen. Wir finden nämlich unter Coclicos Schülern nicht Luthers Söhne Martinus und Paulus, welche im November 1543 immatrikuliert waren [110: 208b 12–13], nicht Johann Walther *junior*, der sich im August 1544 als Student hatte einschreiben lassen [110: 215a 12], und schließlich nicht Hermann Finck aus Pirna [1527–58], den späteren Verfasser der *Practica Musica* [1556] und Privatdozenten für Musik an der Universität Wittenberg [1554–58], dessen Name zu derselben Zeit wie derjenige Coclicos in die Universitätsmatrikel eingetragen wurde, also im September 1545 [110: 227a 19]¹. Das Fehlen dieser Namen weist darauf hin, daß der Zugang zu gewissen Kreisen Coclico versagt blieb, wenn er auch mit dem Kreise um Me-

¹ Vgl. ferner über Hermann Finck u.a.: MfM X, 1878: 29, 54; MfM XI, 1879: 11, 63, 129, 135; *Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke*, Band VIII, Berlin 1879, S. X und 84 f.; und Ambros [3: 299 Anm. 1].

lanchthon gute Beziehungen unterhielt. Weiter ergibt sich, wenn man die Namen der Coclicoschüler mit der Universitätsmatrikel kollationiert [vgl. D 1: 367 f.], daß neun von den zwanzig Jünglingen nicht immatrikuliert waren. Wahrscheinlich ist das so zu erklären, daß sie noch das Pädagogium, den Unterbau der Universität, besuchten [vgl. D 1: 368 Anm.]. Wie bekannt, gelangten die Abiturienten des Pädagogiums bei ihrem Übertritt zur Universität zuerst in die Artistenfakultät, die untere Fakultät, welche ganz von Melanchthon beherrscht wurde, und in welcher sein Schüler und Freund, Magister Vitus Ortel Winsheim, eine Professur bekleidete. Die enge Zusammengehörigkeit des Pädagogiums mit der Artistenfakultät kommt u.a. darin zum Ausdruck, daß der Pädagoge, der Leiter des Pädagogiums, zugleich eine Professur in der Artistenfakultät inne hatte [111: 215].

Coclicos Lehrtätigkeit war also diejenige eines Privatlehrers, dem ein paar angesehene und ihm wohlgesinnte Männer, wie Melanchthon und Winsheim, durch ihren persönlichen Einfluß Schüler aus den Zöglingen des Pädagogiums und den Studenten der Artistenfakultät besorgten. Die Schüler waren mit seinem Unterricht zufrieden: *fructum non contemnendum fecerimus*, schrieben sie an die Universität [D 1: 366]. Leider konnten sie Coclico aber nicht ein gebührendes Honorar zahlen, weil die meisten von ihnen arm waren: . . . *quod ad nos attinet, plerisque res angusta domi est, ita ut mercedem debitam ac probe meritam solvere nequeamus* [D 1: 366]. Daher ihre Bitte an die Universität, ob diese sich beim Kurfürsten zugunsten Coclicos mit dem Gesuch um ein Gehalt — *aliquod stipendiolum* [D 1: 367] — verwenden wollte. Es ist wohl anzunehmen, daß Coclico die jungen Leute zum Teile selbst zu dieser Bittschrift inspiriert hat; wenn man dieselbe nämlich durchliest, sieht man nicht nur, wie genau die Schüler über die Schicksale ihres Lehrers unterrichtet waren, sondern auch in der Abfassung der Beweggründe, die Coclico nach Wittenberg geführt hatten [D 1: 366], spürt man einen ähnlichen Ton wie in Coclicos eigenem Schreiben an den Kurfürsten [D 3: 372].

Coclicos mißlungene Bewerbung um eine Musikprofessur. Daß es von vornherein Coclicos Absicht war, in nähere Beziehungen zur Universität zu treten, wenn möglich als besoldeter Universitätslehrer, geht schon hervor aus der bald nach seiner Ankunft in Wittenberg erfolgten Immatrikulation, dem ersten Schritt zum gewünschten Ziel. Der nächste Schritt war dann folgerichtig sein Auftreten als Privatlehrer für Zöglinge des Pädagogiums und Studenten; hiermit versuchte er, sich als Lehrer in die Universitätskreise einzuführen und sich dort beliebt zu machen. Bis dahin hatte er Erfolg: wie wir gesehen haben, ersuchten seine Schüler selbst die Universität, sich für Coclico beim Kurfürsten um ein Stipendium zu verwenden: . . . *ut per vos ab Illustrissimo Principe huic pio et docto viro Adriano aliquid stipendiolum impetraretur, quo commodius hic perdurare et nobis aliisque quamplurimis, et praesentibus et*

in nostrum locum succedentibus, sua eruditione prodesse possit [D 1: 367]. Die Universität leistete dieser Bitte Folge: am 27.1.46 richtete sie sich unter Beifügung [„hie einliegende“: D 2: 369] der Bittschrift von Coclicos Schülern an den Kurfürsten, mit dem Gesuch um ein Stipendium für Coclico, damit „er noch eine weile alhie beharren, und mit zuthuen seiner auditorn sich erhalten mochte“¹.

Merkwürdigerweise wurde die Bitte von Coclicos Schülern im Universitätschreiben nicht ganz einwandfrei wiedergegeben. Die Universität schrieb nämlich:

Derwegen dann gedachte seine *Auditores* an uns supplicirt und gebeten, ine mit einem *stipendio* zu vorsehen, wie E. Churf. g. hie einliegende gnediglich zu befinden; Wann aber bei uns nicht stehet, neue *lection* aufzurichten . . . so haben wir uns, solcher *lection musices* halben, in nichtes einzulassen wissen, sondern ine, den *Musicum*, an E. Churf. g. gewiesen.

Wahrscheinlich muß man diese Ungenauigkeit im Universitätschreiben — wenigstens dem Wortlaut nach — so erklären, daß Coclico selbst sich unabhängig von der Bittschrift seiner Schüler mit der direkten Bitte um eine besoldete Lehrstelle an die Universität gewendet, und daß diese ihn darauf an den Kurfürsten verwiesen hatte; daß mit anderen Worten die beiden Bitten im Gedächtnis der Professoren durcheinander geraten waren. Dem Hinweis der Universität folgend, hat Coclico schließlich die schon oben [S. 33, 34 und 36 f.] erwähnte, ausführliche Bittschrift an den Kurfürsten gerichtet [D 3], unter Beifügung einer eigenhändigen Komposition [D 3: 373 f.]. Der Zweck dieser bisher nicht wiedergefundenen musikalischen Beilage war ein doppelter: einerseits mußte sie Coclicos Fähigkeiten als Komponisten beweisen, während die Universität nur seine „sonderliche art und geschickligkait im singen und lernen“ [D 2: 369] erwähnt hatte; andererseits aber hatte er mit dieser — einem allgemeinen Gebrauch entsprechenden — Gelegenheitsgabe die Absicht, den Fürsten günstig für sich zu stimmen. Er selbst sagt, er biete den Gesang an *ad declarandam animi mei erga te promptitudinem*, und er habe denselben komponiert *in laudem Dei et gratiam ac favorem Celsitudinis Tuae* [D 3: 373]. Nachdem er dann noch einige schmeichelhafte Worte hat folgen lassen, beschließt er mit der Mitteilung, daß Melanchthon, den er als *praeceptor noster amantissimus* bezeichnet, die *versus cantilenae* für ihn geschrieben habe [vgl. oben S. 39]. Er macht seine Sache geschickt: nicht nur war Melanchthon ein Expert auf dem Gebiete derartiger humanistischer Gelegenheitspoesie, sondern es mußte auch einen guten Eindruck machen, daß er zu diesem ausgezeichneten Manne in einem freundschaftlichen Verhältnis stand, und noch obendrein seine Vorlesungen hörte.

Coclico hat nicht nur seine Maßnahmen zur Erwerbung eines Lehramtes an

¹ Luther war an diesem Universitätschreiben nicht beteiligt: 4 Tage vorher war er nach Eisleben abgereist [vgl. oben S. 41].

der Universität gut getroffen, sondern er muß auch mit einem guten Erfolg gerechnet haben. Zu diesem Schluß fühlt man sich wenigstens berechtigt, wenn man aus dem Universitätsschreiben an den Kurfürsten vernimmt, daß er „sich vor wenig wochen beweibet“ hatte [D 2: 369], denn einen derartigen Schritt tut man gewöhnlich nicht ohne einen gewissen Optimismus in die Zukunft. Immerhin muß man hierbei zugestehen, daß Coclico schon von Natur nicht gerade schwerfällig gewesen zu sein scheint, sondern im Gegenteil eher etwas sorglos und leichten Herzens. Dessen war er sich auch bewußt: an Herzog Albrecht von Preußen schrieb er nämlich in einem späteren Schreiben [vom 24.9.46] aus Frankfurt a.O., der Herzog möge ihm gegenüber bedenken, daß die Sänger und Musiker mit den Dichtern gemein haben, daß sie sich von den gewöhnlichen Menschen durch eine gewisse Heiterkeit in ihrer Lebensführung unterscheiden — *hilariter vivant*, wie Coclico es ausdrückt — und ihre künstlerische Begeisterung und Inspiration durch guten Wein anfeuern [D 6: 378]. Als guter Humanist belegt er diese typisch zum lebensfrohen Renaissancekünstler passende Maxime mit einem Zitat aus Tibullus [vgl. D 6: 378 Anm. 2]:

*Ille liquor docuit voces inflectere cantu,
Movit et ad certos nescia membra modos,*

und läßt darauf die Versicherung folgen, daß das Gesagte auch für ihn selbst zutrifft: *hoc mihi etiam tamquam uni ex illis contigisse*¹. Zur Beschleunigung seiner Heirat — welche er später so bereut hat — wird außer seinem ungestümen Temperament und seiner Hoffnung auf einen Lehrstuhl an der Universität noch ein Umstand mitgewirkt haben. Anfang Dezember 1545 traf nämlich Herzog Albrecht von Preußen, auf der Durchreise von Naumburg nach Königsberg, in Wittenberg ein, und lud Luther, Melanchthon, Bugenhagen und andere Theologen zu sich zu Tisch, während er sie mit „fürstlichen Geschenken“ verehrte [D 6: 377 Anm. 1]. Bei dieser Gelegenheit ließ Coclico, wie wir oben [S. 39] gesehen haben, dem Herzog durch Melanchthon eine eigenhändige Komposition überreichen, wofür Albrecht ihn belohnte [D 6: 377 Anm. 2]. Dieser materielle Erfolg, vielleicht auch die Hoffnung auf eine etwaige Stellung am Hofe des preußischen Herzogs, falls seine Bemühungen um einen Lehrstuhl in Wittenberg zu nichts führen sollten, wird ebenfalls zu der optimistischen Stimmung beigetragen haben, die ihm den Mut gab zu heiraten, und wird ihn in den Augen seiner Braut — man betrachte sein Bildnis! — heiratsfähiger gemacht haben.

All seinen sorgfältigen Vorbereitungen und der Unterstützung der Universi-

¹ Zur Rechtfertigung dieser Liebe zum Wein in Verbindung mit der Musik hätte Coclico sich auch auf die Bibel und auf zeitgenössische Zeugnisse berufen können. Hatte nicht Johannes Ott seinem *Novum et insigne opus musicum* den Spruch *Vinum et musica laetificant cor hominum* des Jesus Sirach [*Ecclesiasticus* 40, 20] als Motto vorangestellt?

tät zum Trotz, wurde Coclico jedoch in seinen Erwartungen empfindlich getäuscht: ohne langes Bedenken gab der Kurfürst schon am 31.1.46 aus Torgau eine abschlägige Antwort auf das Gesuch der Universität. Dennoch hat er, wie er in seiner Antwort mitteilt, Coclico wegen der Fürbitte der Universität, „uf dismal ein trangkgeld geben und zustellen, und inen damit abfertigen lassen“, welches „trangkgeld“ Coclico „mit undertheniger dancksagung empfangen und angenohmen“ [D 4: 374 f.]. Aus den [Churfürstlichen] *Hofausgaben* [D 5: 375] erfahren wir, mit welchem Betrag der Kurfürst Coclico beschenkt hat: dieser empfing die nicht geringe Summe von 10 Guldengroschen [vgl. D 5: 375 Anm. 4], und zwar aus Johann Walthers Händen. Nach den *Hofausgaben* erhielt Coclico eine „vorehrung“ wegen der von ihm geschenkten Komposition; hier weicht also die Begründung ab von derjenigen, welche der Kurfürst in seinem Schreiben an die Universität für das „trangkgeld“ gibt. Der Rechnungseintrag ist aber ebenso wie das kurfürstliche Schreiben am 31.1.46 datiert, daher ist das „trangkgeld“ aus dem Schreiben wohl identisch ¹ mit der „vorehrung“ aus den *Hofausgaben*.

Bisher wurde angenommen, daß Coclico nach der Weigerung des Kurfürsten, ihm einen Lehrstuhl zu verschaffen, Wittenberg verlassen hätte. Es hat sich aber durch das Auffinden eines bisher unbekanntes Dokumentes herausgestellt, daß er noch einige Monate in der Lutherstadt geblieben ist, denn am 13.4.46 empfing er vom Kurfürsten wiederum eine Geldsumme, und zwar „uf dismal funf gulden aus gnaden“ [D 5a: 375 f.]. Wenn er von den früher erhaltenen 10 Guldengroschen ungefähr 2 Monate hat auskommen können, wird er es nach dem 13.4.46 nicht viel länger als einen Monat in Wittenberg haben aushalten können, und gegen den Sommer, also noch kein Jahr nach seiner Ankunft, die Stadt verlassen haben, um sein Glück in Frankfurt a.O. zu versuchen.

Bevor wir ihm dorthin folgen, müssen wir aber etwas ausführlicher eingehen auf das Mißlingen von Coclicos Bewerbung um eine Musikprofessur an der Universität Wittenberg. Zum Teil werden persönliche Bedenken dabei eine Rolle gespielt haben; darüber hinaus hat aber der Fall Coclico eine allgemeinere Bedeutung, insofern wir nämlich aus den einschlägigen Dokumenten Dinge erfahren, die unsere Kenntnis von der Stellung der Musik an der Universität Wittenberg in der Reformationszeit bereichern können. Über die persönlichen Bedenken können wir kurz sein. Wie wir erörtert haben, paßte Coclico schon als renaissanceistische Künstlererscheinung nicht in das Wittenberger Milieu. Aber auch als Mensch wird der wenig konventionelle Kosmopolit Ärger erregt haben durch seine Lebensweise, welche, wie wir gesehen haben, das *hilariter vivere* zum Grundsatz hatte [vgl. oben S. 148]. Hierdurch wird er

¹ Gurlitt ist anderer Meinung: „Der Kurfürst läßt Coclicus durch J.W. eine „Verehrung“ für den überreichten Huldigungsgesang und mit einem „Trankgeld“ durch seinen Kanzler Hain den abschlägigen Bescheid zukommen“ [35: 57 f.].

schon von vornherein vielen ernstern Theologen als Lehrer der Jugend nicht sympathisch gewesen sein. Diese Bedenken gegen seine Person werden besonders stark empfunden sein in der unmittelbaren Umgebung Luthers, welcher, wie wir wissen, im Sommer 1545, also um die Zeit, wo Coclico in Wittenberg eingetroffen war, die Stadt verlassen hatte aus Ekel vor der leichtsinnigen Lebensweise vieler Studenten, vor dem „Treiben des Satans“, wie er es nannte [vgl. oben S. 40 f.]. Außerdem wird Coclicos etwas überstürzte, mehr von Impulsivität als von Menschenkenntnis zeugende Heirat die Sympathie und Hochachtung für seine Person nicht eben vergrößert haben, weil diese Heirat durch die wenig erfreuliche Persönlichkeit seiner Gattin nach kurzer Zeit zu allerhand Unannehmlichkeiten — um nicht zu sagen zu einem Skandal — führte, was ihn veranlaßte, beim Konsistorium eine Ehescheidung wegen Ehebruchs zu beantragen, welche aber nicht bewilligt wurde. Über diese unerquickliche Geschichte liegen keine objektiven Dokumente vor¹: wir sind über die Begebenheiten nur einseitig, von Coclico selbst unterrichtet, und zwar durch Briefe [D12: 386 ff. ; D15: 391 ff.], die er später in Königsberg an Herzog Albrecht von Preußen geschrieben hat, und in welchen er zum Zweck einer geplanten zweiten Ehe, auf die Vermittlung des Herzogs für einen erneuten Ehescheidungsantrag beim Wittenberger Konsistorium Anspruch machte. Das *audi et alteram partem* kann hier also keine Anwendung finden; wir können deshalb nicht entscheiden, wieviel Wahrheit die schrecklichen Aussagen Coclicos über seine erste Gattin enthalten, von welcher er dem Herzog von Preußen u. a. mitteilt, daß alle Studenten in Wittenberg sie gekannt hätten als *scortum manifestum, morbo gallico infectum* [D 15: 392 f.]. Vielleicht hat er in dem Zustand höchster Erregung, in der er besonders den hier zitierten Brief schrieb — seine Lage war damals, wie wir später sehen werden, eine äußerst bedrängte —, die Sache wohl schlimmer dargestellt als sie in Wirklichkeit war, um seiner Bitte um Hilfe an den Herzog mehr Nachdruck zu verleihen. Das wäre dann zugleich ein mildernder Umstand für das nach unserem Geschmack eigentlich unwürdige und schamlose zur-Schau-Tragen der erniedrigenden Schande, die er sich durch eigene Schuld zugezogen hatte. Es erübrigt sich, an dieser Stelle mehr über diese Angelegenheit zu sagen; im Kapitel über Coclicos Aufenthalt in Königsberg kommen wir noch darauf zurück.

Die Musica an der Universität Wittenberg. Was nun die allgemeinere Bedeutung von Coclicos mißlungener Bewerbung um eine Musikprofessur an

¹ Nachfragen beim *Hauptstaatsarchiv Dresden*, beim *Staatsarchiv Weimar*, beim *Städtischen Archiv Wittenberg* und bei der *Martin-Luther Universität* in Halle a. S., über die Verhandlungen des Wittenberger Konsistoriums in bezug auf Coclicos Ehescheidungsantrag, blieben alle erfolglos: es waren weder Dokumente darüber, noch die von Coclico selbst — nach seinen eigenen Aussagen — an das Konsistorium gerichteten Briefe vorhanden.

der Universität Wittenberg betrifft, müssen wir zuerst in Betracht ziehen, welche Gründe einerseits Coclico, seine Schüler und die Universität zur Unterstützung des Gesuches um eine Musikprofessur anführen, und was andererseits der Kurfürst zur Begründung seiner Weigerung vorbringt. Wir werden ihnen hier der Reihe nach das Wort erteilen, und aus dem Gesagten die Bilanz ziehen.

Coclico: Durch Ihre Gunst, durchlauchtigster Fürst, werden alle freien Künste mit der größten Hingabe und auf die löblichste Art öffentlich vorgetragen. Allein die *Musica*¹, unter den edlen freien Künsten keineswegs die geringste, wird hier vernachlässigt und verachtet, und es gibt keinen Professor, der sie vorträgt. Da sie nun einer jeglichen Universität zu keiner geringen Zierde gereicht, und vielen ihre Kenntnis unentbehrlich ist, insbesondere solchen, die sich entweder in den Schulen oder in den Kirchen betätigen müssen; da ich ferner durch Gottes Gunst mich darauf verstehe, sie — wenn es gefordert wird — auf die ausgezeichnetste und getreulichste Art vorzutragen, so biete ich Euer Gnaden hierzu meine Dienste an, und bitte Sie inständigst, Ihre Hoheit möge mir in Ihrer Universität ein Lehramt, und zwar für die *Musica*, übertragen und anvertrauen, und mir dafür ein Gehalt aus der öffentlichen Kasse genehmigen, damit ich mich ernähren kann . . . Die Jünglinge klagen darüber, daß sie, wenn sie die Universität verlassen, kaum eine Stellung bekommen können, es sei denn, daß sie die *Musica* beherrschen, und deshalb liegen sie dem Rektor der Universität beständig in den Ohren mit der wiederholten Bitte, er möge einen öffentlichen Professor für dieses Fach bestellen [D 3: 372 f.].

Coclicos Schüler: Da nun die Universität für die übrigen freien Künste ausgezeichnete Lehrer² besitzt, so würde es ihr zu einer großen Zierde gereichen, wenn sie auch für diese *Ars* [*sc. musica*], welche keineswegs die geringste ist³, einen solchen — und zwar vorzugsweise einen hervorragenden — unterhalten würde [D 1: 367].

Die Universität: . . . wann aber bei uns nicht stehet, neue *lection* aufzurichten, zudem das kein überschuss vorhanden, sondern das geordnete gelt und einkommen der Universität disser zeit schwerlich raicht, domit die fundirte⁴ und vorhin geordnete *lectiones*⁴ dovon mogen vorsoldet werden, so haben vir uns solcher *lection musices* halben in nictes einzulassen wissen . . . Und ist nicht an [= nicht zu leugnen], daß solche *lectio* vor die jugent, der eine große mennige alhie seint, wol nutze und notig were [D 2: 369].

¹ Vgl. für die Doppelbedeutung des Wortes *Musica* oben S. 42 Anm. 2.

² Im Original steht *artifex* [= *qui facit artem*], was nicht einfach mit unserem Wort Künstler übersetzt werden kann. Der *artifex* vereint eigentlich in sich das Können und das Wissen seiner *ars*. Vgl. hierzu Gurlitts Bemerkungen über den Charakter der Universität Wittenberg als „Poetenuniversität“, wo „von Anfang an neben den herkömmlichen kirchlich-scholastischen *artes* . . . eine öffentliche Lektur für die *ars oratoria atque poetica* best[and]“ [35: 7]; ferner Friedensburg: „In der Angliederung einer humanistischen Abteilung an die Artistenfakultät hatte der Begründer der Hochschule, Kurfürst Friedrich, der neueren Entwicklung des Geisteslebens in Europa unter voller Würdigung ihrer Bedeutung Rechnung getragen“ [111: 68].

³ Die Schüler sprechen in der Konsideranz zu ihrer Bitte *their master's voice* [vgl. oben S. 146]!

⁴ Friedensburg [111: 215 f.]: „Mit der *Fundation* Johann Friedrichs von 1536 kam die Neuordnung der Artistenfakultät zu vorläufigem Abschluß. Ihren Kern bildeten

Durch ihren Hinweis auf das Fehlen der *Musica* im Lehrplan der Artistenfakultät bestätigen und ergänzen diese drei Zitate das oben [S. 151 Anm. 4] Mitgeteilte über die endgültige Organisation dieser Fakultät, welche sich unter Melanchthons Händen, im Laufe seiner langjährigen Tätigkeit in Wittenberg, aus ihrer mittelalterlich-scholastischen, von der aristotelischen Philosophie beherrschten Form, zu ihrer modernen Gestalt entwickelt hatte, welche beherrscht wurde von der vor allem im Hinblick auf die Theologie betriebenen Philologie. Ferner lernen wir aus den angeführten Worten, daß von der Seite der Universität, das heißt, sowohl bei den Studenten wie bei den Professoren, das Bedürfnis nach einem *Professor Musicæ* dringend empfunden wurde. Gerade dieses Bedürfnis, das in besonderem Maße bei den zukünftigen Predigern und Schulmeistern bestand, hatte das Auftreten Coclicos als Privatlehrer ermöglicht. Der Kurfürst war aber nicht geneigt, dieses Bedürfnis von sich aus zu befriedigen; seine Antwort an die Universität lautete:

Wiewol wir ime [= Coclico] nuhn, dieweil er, ewern antzeigen nach, der Music erfahren, dieselbig auch zu lehren ¹ und lesen ¹ nicht ungeschickt sein soll, gern gonenen das er sein underhaltung bequemlich haben, und der jugent in dieser kunst nutzlich dienen mochte; Weil aber unser gelegenheit nicht sein will, und es auch bis anher in unser universitet der brauch nicht gewesen, das zu dieser *lection* ein sonderlich *stipendium* verordnet, oder ein sonderer professor derselben underhalten worden were, so haben wir ime . . . ein trangkgeld geben . . . und damit abfertigen lassen [D 4: 374].

Auch diese Antwort des Kurfürsten bestätigt, daß es „bis anher“ an der Universität weder Brauch gewesen war, die *Musica* von einem besonderen Professor öffentlich vortragen zu lassen, noch Geld dafür zur Verfügung zu

die zehn, oder unter Einrechnung des „Pädagogen“ [= des Leiters des Pädagogiums], elf fest angestellten und besoldeten Professoren . . . Als eine Folge der *Fundation* sind die neuen Fakultätsstatuten [112: 266 f.] anzusehen, die Melanchthon [gegen Ende des Jahres] 1545 abfaßte. Hier ist jedoch die Zahl der ordentlichen Lehrer einschließlich des Pädagogen durch Verbindung der Professur der Ethik mit der des Griechischen auf zehn vermindert . . . Demnach finden wir im engeren Kollegium folgende Lehrämter und Lehraufträge“:

1. Hebräisch : 1 Professor.
2. Griechisch und Ethik : 1 Professor.
3. Lateinisch : 2 Professoren und der Pädagoge.
4. Mathematik : 2 Professoren.
5. Physik : 2 Professoren.
6. Dialektik und Rhetorik : 1 Professor.

Wie man sieht, fehlt in diesem Lehrplan — der also abgefaßt wurde zur Zeit, da Coclico in Wittenberg weilte — die Musik. Auch in den die *lectiones* und Besoldungen der Artistenfakultät betreffenden Urkunden aus früheren Jahren wird nirgends die *Musica* erwähnt; vgl. 112: 77 [1516], 84 f. [1517–18], 100 [1520], 118 [1521], 143 [1525], 163 [1535], 168 [1536].

¹ Musik l e h r e n, sich stützend auf die „Erfahrung“ darin, entspricht also dem Können; Musik l e s e n dem Wissen, wovon oben [S. 151 Anm. 2] die Rede war.

stellen [vgl. oben S. 151]. Mit dieser Feststellung begründet der Kurfürst hier zugleich seine Weigerung auf die Bitte der Universität. Mit anderen Worten: er verweigert die Gründung einer öffentlichen, besoldeten Musiklektur, weil es eine solche in Wittenberg „bis anher“ noch nicht gegeben hat. Daraus scheint wohl eindeutig hervorzugehen, daß seit der Gründung der Universität durch Friedrich den Weisen [1502], also auch während der vorlutherischen Periode der Universität, für die *Musica* keine öffentliche, besoldete Professur bestanden hat. Ob das Fach während all dieser Jahre etwa auf eine andere Weise versorgt wurde, anfangs im Rahmen des mittelalterlichen Systems der Wissenschaften als *musica speculativa*, nach der reformatorischen Umwandlung der Universität in einer mehr den moderneren, reformatorischen Bedürfnissen angemessenen Form, geht aus den Worten des Kurfürsten nicht ohne weiteres hervor. Sie schließen diese Möglichkeit also weder ein noch aus.

Gurlitt scheint aber die Worte des Kurfürsten so gelesen zu haben, daß er darin *implicit*e einen Hinweis auf eine solche andere Weise der Versorgung des Faches *Musica* erblickt hat. Wenigstens fährt er, in seiner Waltherstudie, nach der Anführung der kurfürstlichen Worte folgendermaßen fort: „Musiklehre (*de musica*) lesen an der Wittenberger Universität vielmehr immer nur die Kanoniker des Allerheiligenstifts und zwar fakultativ im Rahmen der *artes liberales* („all Tag die freien Künste mit Fleiß lesen“, war ihre Aufgabe); bis 1517 wohl hauptsächlich der Stiftskaplan Simon Lomer, später jener Er Georg Donat († 1557), der seit 1519 Stiftsvikar, [und] später Kaplan ist . . . Nach der Reformierung des Stiftes ist das Lesen der *Musica* dann wohl vollends unterblieben, bis 1554 Hermann Finck († 1558) den Unterricht wieder aufnimmt. Von Georg Donat hat sich ein handschriftliches Musiklehrbuch erhalten, aus dem zu ersehen ist, was in einer solchen Musiklektur behandelt worden ist, und das im wesentlichen die Musiklehre an den Lateinschulen im Stil der führenden reformatorischen Lehrbücher von Martin Agricola (seit 1528), Nicolaus Listenius (1533), Johannes Spangenberg (1536) und Sebald Heyden (1537) wiedergibt“ [35: 58; vgl. 35: 31f. Anm. 4]. Inbezug auf Georg Donat verweist Gurlitt dann in einer Anmerkung noch auf Abers Studie [1: 68 ff.]: *Das musikalische Studienheft des Wittenberger Studenten Georg Donat (um 1543)*, während er von diesem „Studenten“ obendrein mitteilt, daß er aus Torgau stammt, seit 1503 in Wittenberg studiert, und sich 1535 und 1536 im Urkundenbuch der Universität [112: 163, 170] erwähnt findet. In diesen Mitteilungen irrt Gurlitt sich aber in mehrfacher Hinsicht, wie eine Nachprüfung derselben ergibt. Was die Verpflichtungen der Kanoniker des Allerheiligenstifts betrifft, stützt er sich offenbar auf die mehrere Male von ihm angeführte Studie Abers: *Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern* [1921], in welcher die einschlägigen Dokumente publiziert sind. Nun sind die Verpflichtungen der Domherren vom Allerheiligenstift der Universität gegenüber festgelegt im *Statut der Stifftkirchen Aller Heiligen zcu Wittenburgk*

[1509; vgl. 2: 48f.]. Das 10. Kapitel davon handelt *Von voraynung der Universiteth und capitels*; es enthält u.a. das Gelöbniß, treu zur Universität zu halten. Die Zusammengehörigkeit der beiden Stiftungen kommt einerseits hierin zum Ausdruck, daß der Rektor der Universität einen hervorragenden Platz in der Kirche erhält, andererseits dagegen darin, daß die Mitglieder des Kapitels die Verpflichtung haben, an der Universität zu lesen. Es werden nun erst die vom *Probst, Dechanten, Archidiacon, Senger* [= *Cantor*], *Custos, Schulmeister* [= *Scolasticus*] und *Syndicus* zu haltenden Vorlesungen aufgezählt, und hierauf folgt die Bestimmung, daß „die andern thumbhern [= *canonici*], den pfarner ausgeschlossen, al tag die freien Kunst mit vhleis lesen“ [2: 51; vgl. 2: 48]. Diese Bestimmung ist, wie man sieht, nur eine ganz allgemeine: sie enthält nämlich weder über die Legenten, noch über die Einteilung oder den Stoff der von ihnen vorzutragenden *artes liberales* die geringste nähere Andeutung. Man kann also ihr nicht einmal entnehmen, ob die *Musica* überhaupt vorgetragen wurde. Auch der *Cantor*, der doch wohl in erster Linie dafür in Betracht käme, hatte mit diesem Fach nichts zu schaffen: er las an der Universität jeden Sonntag „die heiligen geschriff“ [2: 51]. Selbst in den Satzungen der artistischen Fakultät vom Jahre 1508, der *Statuta collegii artistarum* [112: 51 f.] wird die *Musica* mit keinem Wort erwähnt, wiewohl die *grammatica* und die *philosophia* ausführlich gelobt werden. Es liegt somit kein Beweis vor, daß die *Musica* an der Universität Wittenberg in der vorlutherischen Periode gelesen wurde.

Gurlitt scheint sich nun — indem er ausging von den beiden Prämissen:

a. zum *quadrivium* der mittelalterlichen *artes liberales* gehörte die *Musica*, und

b. in Wittenberg wurden, nach dem Statut des Allerheiligenstifts vom Jahre 1509, alle Tage die freien Künste [= *artes liberales*] gelesen — zum Schluß berechtigt gefühlt zu haben: Ergo wurde in Wittenberg *Musica* gelesen, „und zwar fakultativ[?] im Rahmen der *artes liberales*“. Das ist aber nur ein logischer, und als solcher hier nicht erlaubter Schluß, weil der den beiden Prämissen gemeinsame Begriff *artes liberales* kein logischer, sondern ein rein empirischer Begriff ist, dessen Inhalt sich im Laufe der Zeit gewechselt hat, und der in den beiden Prämissen nicht dasselbe bedeutet.

So bezeichnet Melanchthon in den von ihm im Jahre 1545 abgefaßten Satzungen der Artistenfakultät dieselbe noch als *facultas liberalium artium* [112: 266], wie himmelweit auch sein Lehrplan, selbst vom Fehlen der *Musica* abgesehen, vom mittelalterlichen *trivium* und *quadrivium* verschieden war. Aber schon unter Friedrich dem Weisen hatte die Fakultät keinen rein mittelalterlichen Charakter: wie wir nämlich oben [S. 151 Anm. 2] gesehen haben, hat Friedrich der Artistenfakultät eine humanistische Abteilung angegliedert, damit „der neuen Entwicklung des Geisteslebens in Europa Rechnung tragend“. Dementsprechend sind denn auch im 10. Kapitel des Statuts der Fakul-

tät: *De horis lectionum et modo legendi*, neben den Stunden für die anderen Fächer, unter welchen — wie gesagt — die *Musica* fehlt, Stunden für die *humanae litterae* angesetzt [112: 56].

Gurlitts Schluß, daß das Lesen der freien Künste das Lesen der *Musica* als eine Selbstverständlichkeit einschloß, ist also ein Fehlschluß. Auch ist nicht deutlich, welche Gründe er hatte für die Annahme, daß Simon Lomer bis 1517 *Musica* gelesen haben soll [vgl. über denselben 2: 42 f., 175]. Ganz unrichtig ist schließlich die Behauptung, daß Georg Donat, der als *Georgius donati de torgaw* im Jahre 1503 in die Universitätsmatrikel eingetragen wurde als einer der *canonici ecclesie omnium sanctorum* [110: 8a 27], *Musica* gelesen und selbst „ein handschriftliches Musiklehrbuch“, das von Aber besprochene *Musikalische Studienheft des Wittenberger Studenten Georg Donat* [vgl. oben S. 153] hinterlassen haben soll. Der Student Georg Donat vom Jahre 1543 war nämlich nicht, wie Gurlitt meint, der damals schon betagte Kanonikus des Allerheiligenstiftes, sondern ein wirklicher Student, und zwar der mit dem Kanonikus gleichnamige *Georgius Donati Wittenbergensis*, der am 19.2.43¹ immatrikuliert wurde [110: 201b 11]; und die von ihm hinterlassene handschriftliche Musiklehre war, wie Aber in seiner Studie darlegt [1: 68 f.), kein Musiklehrbuch eines Dozenten, sondern das Studienheft eines Studenten.

Der Wittenberger Student Georg Donat und sein Musiklehrer. Das musikalische Studienheft eines Studenten setzt einen akademischen Musikdozenten voraus, und so taucht hier gleich die bisher — auch von Aber — nicht gestellte Frage auf, bei wem der Student Georg Donat um 1543 *Musica* gehört haben kann, und in welchem Verhältnis dieser Dozent zur Universität gestanden haben wird. Ein besoldeter Universitätsprofessor kann es nicht gewesen sein, das verbürgen uns die oben [S. 152] angeführten Worte des Kurfürsten aus dem Jahre 1546, wonach die Universität „bis anher“ keinen besoldeten öffentlichen *Professor Musices* gehabt hatte [vgl. oben S. 151 Anm. 4 und S. 153]. Somit bleibt nur die Möglichkeit offen, daß es ein Privat- oder Gastdozent gewesen ist. Daß es sich um einen Universitätsdozenten und nicht um einen Schulmusiklehrer handelt, daß mit anderen Worten das Studienheft des Georg Donat in der Tat in einem akademischen Hörsaal entstanden ist, und „die Annahme, [es] könnte in die Schule gehören, ganz ausscheidet“, wird von Aber ausführlich dargelegt, und zwar aus dem Inhalt des Heftes, welcher u.a. voraussetzt, daß „der Schüler bereits Kontrapunkt studiert haben mußte“ [1: 71]². Wir sind ferner in der Lage, ungefähr den Zeitraum zu umgrenzen,

¹ Nicht 1542, wie Aber irrigerweise angibt [1: 68].

² Leider hat Abers voreiliger Drang zur Synthese ihn dazu veranlaßt, die an sich gut fundierte Einzelfeststellung über ein einzig dastehendes Dokument aus dem Jahre 1543 als typisch für den Musikunterricht an der Universität Wittenberg zu betrachten; er hat mit anderen Worten einen gut belegten Einzelfall zu einem nicht

während dessen dieser Musiklehrer in Wittenberg einzig tätig gewesen sein kann. Die Bemühungen der Universität zugunsten Coclicos bilden von diesem Zeitraum den *terminus post quem non*, denn sie beweisen, daß es bei Coclicos Ankunft in Wittenberg dort keinen Privatdozenten für Musik gab. Den *terminus ante quem non* bildet eine Korrespondenz aus dem Jahre 1541 zwischen der Universität und dem Kurfürsten, welche Korrespondenz ebenfalls die Bitte der Universität um eine besoldete Musikprofessur zum Gegenstand hatte.

Bitte der Universität um einen Musikdozenten. Der am 19.3.41 erfolgte Tod eines Kanonikus des Allerheiligenstiftes, des Lizentiaten der beiden Rechte Christoph Blanck ¹, dessen Einkommen aus dem Stifte und der Universität

durch die tatsächlichen Verhältnisse bestätigten Dauerzustand verallgemeinert, indem er schreibt [1: 71]: „... so werfen diese Verhältnisse doch ein helles Licht auf das musikalische Unterrichtswesen an der Wittenberger Universität. Es kam dem Lehrer darauf an, die Kenntnisse, die der Student von der Schule mitbrachte, zu befestigen. Dieses geschah, wie wir hier [= im Einzelfall!] sehen, ... derart, daß man einzelne Kapitel, denen die Schule weniger Beachtung schenken konnte, nach der Ordnung der Wichtigkeit durchnahm“, usw. Was Aber über „das musikalische Unterrichtswesen an der Universität Wittenberg“ hat verlauten lassen, wurde von Moser zu einer nicht nur Wittenberg — welche Stadt nach ihm „rasch zur wichtigsten Ausbildungsstätte für evangelische Kirchenmusiker geworden ist“ [60: 402] —, sondern die sämtlichen Universitäten Deutschlands umfassenden Synthese ausgedehnt, und so weitererzählt in seiner *Geschichte der deutschen Musik*; hier lesen wir nämlich [60: 421]: „Über den musikalischen Lehrbetrieb auf Universitäten unterrichtet uns recht anschaulich das handschriftliche Wittenberger Kollegheft eines Studenten Georg Donat um 1543 (vgl. Ad. Aber in SIMG XV, 68 f.) aus dem Weimarer Staatsarchive“. Übrigens war für Moser der Fall Georg Donat nur die Bestätigung seiner schon *a priori*, und zwar auf logisch-deduktivem Wege gewonnenen Überzeugung, daß die deutschen Universitäten auch während der Reformationszeit musikalische Lehrstühle hatten; er schreibt nämlich: „Musikalische Lehrstühle an deutschen Universitäten sind so alt wie diese Hochschulen selber, da Musik zum *Quadrivium* gehörte, also in der Artistenfakultät von jedem Studenten gehört werden mußte“. Dieser Satz ist eigentlich eine Tautologie; er gilt nur dort, und für diejenige historische Periode, während welcher seine zweite Hälfte wahr ist, das heißt, im allgemeinen für die Universitäten des Mittelalters. Für die Lehrstühle der Reformationszeit beweist er ebensowenig wie für die heutigen Lehrstühle der Musikwissenschaft; hier muß also die Einzelforschung entscheiden, nicht die an sich leere Deduktion. Ferner scheint Moser zu vergessen, daß beispielsweise die Universität Wittenberg nicht aus dem eigentlichen Mittelalter, sondern aus der spätmittelalterlich-humanistischen Übergangszeit [1502] stammte. Von den Folgen davon für den Lehrplan der Artistenfakultät war schon oben [S. 151 Anm. 2 und S. 154] die Rede.

¹ Blanck war früher Dekan und Prokurator im Kleinen Chor [vgl. oben S. 66 Anm. 1] der Schloßkirche gewesen, und seit der Säkularisation des Allerheiligenstiftes bis 1540 Vermögensverwalter und Rechnungsführer der Universität [vgl. über ihn ferner: 136: 215 Anm. 2, 216, 253–260; 111: 117; 112: 170].

nun freikam, verschaffte der Universität einen willkommenen Anlaß, den Kurfürsten schon am nächsten Tag mit dem lange gehegten Wunsche nach einem *Musicum* anzugehen. Das Universitätsschreiben vom 20.3.41 [108, XIII: 274] lautet:

Durchlauchtigster Hochgeborner Churfurst, E. Churf. G. seindt unser underthenige und allezeith willige dinste zuvor an bereith. Gnedigster herr, E. Churf. G. wissen wir nicht unangetzeigt zculassen, das der Achtbar und Hochgelarte Er Christoff Blanck Licentiat gesterigs tages In goth vorschieden, des sehlen der Almechtige geruhe gnedig und barmhertzig zcusein. Wann nuhn durch seinen todlichen abgang seine besoldung, so er vom stifte und der Universitet gehabt, vorledigt, Bedencken wir, das unser Universitet nicht wenig angelegen, einen *Musicum* zcuhalten, dodurch die Jugent In gesengen underwissen und geleret wurde, Und ersuchen darumb E. Churf. G. undertheniglich bittend, E. Churf. G. wolten gnediglich vorordenen, damit von obbemeltem vorledigtem *Stipendio* etwo ein hundert gulden Jerlich auf einen gelerten *Musicum* mochten gewant werden, Dan es sich teglich bei uns zcutregt, das nach pfarrern, Caplanen, Schulmeistern und kirchen dienern getrachtet wirdet, welchen personen allen nötig, auch in der *Musica* bericht zcu sein, Dartzu sie aber ane [= ohne] *praeceptorn* und lehr meistern derselben kunst nicht komen können, Und wirdet derwegen an solchen personen des gesangs halben oft mangel befunden ¹, Darumb wir vorursacht, bei E.Churf.G. diese unterthenige suchung zcuthun mit bitt, E.Churf.G. wollen solchs nicht ungnedig vormercken, Sondern sich zcu furderung der Jugent, welcher dodurch geholffen wirdet, mit gnaden ertzeigen. Das seindt umb E.Churf.G. wir untertheniglich zuvordienen altzeith bereith und gantz willig. Datum Sontags *Oculi* Anno, etc. 41 [20.3.41].

E.Churf.G.

Unterthenige

Rector, Magistri und Doctores
der Universitet zcu Wittenberg.

Um ihrem Gesuch beim Kurfürsten mehr Nachdruck zu verleihen, bat die Universität Martin Luther, die Sache durch ein Sonderschreiben von seiner Hand unterstützen zu wollen. Diese Bitte willigte Luther ein; er schrieb am selben Tage folgenden Brief [108, XIII: 275; vgl. 68: 19; 35: 47]:

Gnad und Fried, Durchlauchtigster hochgeborner furst, gnedigster herr. Diese schrifft thu ich an E.k.f.g., zum teil gebeten, züm grossen teil auch von mir selbs, E.k.f.g. woltens gnediglich verstehen. Wir haben bis her grossen mangel gehabt an einem *Musico*, Aber weil nichts furhanden gewest, haben wir E.k.f.g. nicht mugen mit viel suppliciern bemuhen. Nü aber das einkomen Licentiat Blanckens verledigt, dunckt michs wol gut, das davon ein stattlicher *Musicus* wurde gehalten. Denn zu der zeit hatten wir noch vorrhat aus dem Bapstum (wie andere personen auch), die singen kundten. Nu wir aber selbs eigene erzihen sollen, wills mangeln, Nu ich aber wol weis, das E.k.f.g. die kirchen guter bis daher zur kirchen notturft und bestes haben brauchen wollen und also mit der that beweiset, zu dem das solche stiffe E.k.f.g. eigen land bessern und ym lande bleiben, Hoffe ich, E.k.g.f. werden unser

¹ Dieselben Klagen also wie später, zur Zeit Coclicos [vgl. oben S. 151 und S. 152]. Dessenungeachtet behauptet Moser, daß „die Lutherstadt . . . rasch zur wichtigsten Ausbildungsstätte für evangelische Kirchenmusiker geworden ist“ [60: 402].

bedencken und unterthenige bitt gnediglich bewegen und wol sich wissen hierin Christlich zu erzeigen. Hie mit dem lieben Gotte befolhen, Amen.

Sontags *Oculi* 1541 [20.3.41].

E.k.f.g.

Untertheniger
Martinus Luther.

Die Antwort des Kurfürsten ließ nicht lange auf sich warten: schon am 22.3.41 erwiderte er [108, XIII: 276]:

Der Universität zu Wittenbergk.

Unsern grus zuvor. Erwürdigen, wirdigen, hochgelarten, lieben, Andechtige Reth und getrewen. Wir haben euer schreiben, das wir von der vorledigten besoldung Er Christoff Blancken licentiaten seligen eyn *Stipendium* etwo einem gelerten *musico* verordnen wolten, hören lesen, und wollen solchs euren suchens nachdencken, uns auch darauff ferner gegen euch mit antworth vornehmen lassen . . . Geben zu Torgau Dinstags nach *Oculi* Anno, etc. 41 [23.3.41].

Das ist also weder eine direkte Weigerung, noch eine Bewilligung des Gesuches der Universität: der Kurfürst sagt, er will sich die Sache überlegen, und sich die Entscheidung bis auf weiteres vorbehalten¹. Eine nähere Antwort des Kurfürsten liegt nicht vor. Wie sehr die Universität, in erster Linie wohl Luther, auf die kurfürstliche Entscheidung gespannt war, beweist ein Brief Luthers vom 24.3.41 [108, XIII: 279] an Melanchthon, der seit dem 13.3.41 in Regensburg war; er schrieb ihm:

. . . *De Blanco nostro scribent tibi alii: ante est defunctus, quam resciscerem . . . Nos interim principem oramus, ut, de stipendii ejus parte, musicam constituat. Quid in aula [= am Hofe] sit futurum, ignoramus.*

Das war zwei Tage nach dem Datum der oben angeführten vorläufigen Antwort des Kurfürsten. Ob Luther, als er an Melanchthon schrieb, den Inhalt dieser vorläufigen Antwort schon kannte, geht aus seinem Brief nicht hervor. Wenn wir dieselbe betrachten im Lichte der kurfürstlichen Weigerung vom 31.1.46 [vgl. oben S. 152] auf die zugunsten Coclicos erneute Bitte der Universität um einen Musikdozenten, können wir nur schließen, daß, falls der Kurfürst noch eine nähere Antwort gegeben hat, diese nichts Anderes als eine definitive Weigerung enthalten haben kann. Die vorläufige Antwort vom 22.3.41 war somit entweder eine Weigerung in milder Form, oder die taktvolle Vorbereitung auf eine solche. Auch durch die Korrespondenz vom Jahre 1541 wird also bestätigt, daß der Musikdozent, der zwischen den Jahren 1541 und 1546 für kürzere oder längere Zeit an der Wittenberger Universität tätig war, nur ein Privat- oder Gastdozent gewesen sein kann [vgl. oben S. 155].

Die beiden Korrespondenzen aus den Jahren 1541 und 1546 beweisen, daß

¹ Gurlitt irrt sich, indem er die Antwort folgendermaßen interpretiert: „In der Antwort bewilligt der Kurfürst ein *Stipendium* „etwo einem gelahrten *musico* zu verordnen““ [35: 47 Anm. 2].

das Fehlen eines Musikdozenten von der Seite der Universität, und besonders von Luther, als ein Notzustand empfunden wurde, und daß die Behebung dieses Notzustandes beide Male nur scheiterte an der Widerwilligkeit des Kurfürsten. In seinem Brief vom 20.3.41 an den Kurfürsten, worin er den Mangel an musikalischem Nachwuchs für Kirchen und Schulen beklagt, schmiedet Luther auf demselben Amboß wie in seinem bekannten Ausspruch:

Man muss *musicam necessario* in der schulen behaltten. Ein schulmeister muss singen können, sonst sehe ich ihn nicht an. *Et adolescens, antequam ad ministerium* [= Kirchendienst] *ordinetur, exerceat se, est in schola* [TR 6248; vgl. 88: 81].

Luther gibt in seinem Brief auch die Ursache dieses Mangels an Nachwuchs an: „Denn zu der Zeit hatten wir noch vorrath aus dem Bapstum wie andere personen auch, die singen kundten. Nu wir aber selbs eigene erziehen sollen, wills mangeln“. Hier muß er also, sei es auch indirekt, eingestehen, daß der Mangel an musikalischem Nachwuchs eine der Folgen der Reformation war, welche doch die Wurzeln der großen katholischen Musikkultur vernichtet hatte [vgl. oben S. 71]. Daß dieser Mangel sich erst allmählich offenbart hatte, war dem „vorrhat aus dem Bapstum“ und „anderen personen auch“ zu verdanken gewesen, „die singen kundten“. Zu diesem „vorrhat“ gehörte, wie bekannt, auch Luthers musikalischer Berater, Johann Walther, von 1517–25 Mitglied der kurfürstlichen Hofkapelle, welche Kapelle einer der Hauptpfeiler der vorreformatorischen Musikkultur in Sachsen gewesen war. Diese Musikkultur wurde aber in ihrer Blütezeit auch noch von anderen musikalischen Institutionen getragen, von welchen wir hier nur die von Friedrich dem Weisen in Torgau und Wittenberg gegründeten oder erweiterten Chorstiftungen in Erinnerung bringen: in Torgau die Stiftungen an der Liebfrauen-Pfarrkirche [2: 35 f.] und der St. Martinskirche beim Schloß [2: 38 f.], in Wittenberg den Kleinen und Großen Chor der Schloß- oder Allerheiligenstiftskirche [2: 45 f.; vgl. 35: 12 und oben S. 66]. Die große Bedeutung dieser Chorstiftungen für die Musikkultur Sachsens wird von Aber folgendermaßen zusammengefaßt [2: 53]:

Ein Überblick über das, was durch die fürstlichen Chorstiftungen für die Förderung der Musik im Lande geschehen ist, ergibt ein sehr befriedigendes Bild. Denn der eigentliche Wert dieser Stiftungen liegt keineswegs darin, daß in den fürstlichen Residenzen diese Chöre bestanden, sondern ungleich mehr noch darin, daß durch sie dem Lande dauernd musikalisch geschulte Theologen zugeführt wurden, die sich zumindest bemühten, die Einrichtung der Chorschüler an den Stätten ihrer Wirksamkeit zum Leben zu erwecken. In wie hohem Maße das gelang, beweist z.B. die sehr frühe Heranziehung des Laienelements an der Torgauer Liebfrauenkirche. Für die Leistungsfähigkeit der Chorschüler im ganzen Lande ergeben sich Belege aus den Reiserechnungen der Fürsten, die sich unterwegs gern von sangeskundigen Schülern den Gottesdienst verschönern ließen.

Nachdem Aber dann einige Belegstellen angeführt hat, fährt er fort [2: 58]:

Diese Stellen erbringen den Beweis, daß in Thüringen und Sachsen bereits in der katholischen Zeit eine breitere musikalische Bildung erreicht war. Nur auf einem

solchen Boden konnten Luthers Gedanken über die Teilnahme der Gemeinde am gottesdienstlichen Gesang gedeihen.

Luthers Brief vom Jahre 1541 erbringt aber den Beweis, wie sehr dieser reiche Boden schon zwanzig Jahre nach der Reformation erschöpft war. Hiermit soll natürlich nicht gesagt sein — eigentlich erübrigt es sich, darauf hinzuweisen —, daß Luther persönlich diesen musikalischen Verfall bewußt verschuldet, geschweige denn gewollt hätte: es ist im Gegenteil bekannt, wie sehr er mit nie ablassender Energie für die Erhaltung der Musik, sowohl im Dienste der Erziehung als der evangelischen Kirche, geeifert hat, und wie er, durch seine unablässige, neuschaffende Tätigkeit auf diesem Gebiete, den Boden bereitet hat, aus welchem in späteren Jahren die Haßler, Schein, Scheidt, Schütz, und endlich Bach hervorgewachsen konnten. Der von Luther im Jahre 1541 festgestellte musikalische Verfall war aber eine der Folgen der von ihm selbst im Schicksalsjahre 1517 entfesselten Bewegung [vgl. oben S. 71]. Diese Weltbewegung hat er an jenem Tage des Thesenanschlags weder beabsichtigt noch geahnt. Sie war größer als er, weil sie als Sprengstoff schon vor seinem Auftreten in den Geistern bereitlag, sie ging deshalb viel weiter als er wollte, er wurde von ihrer Gewalt zum Teil wider Willen mitgeführt. Sie hat viele radikale Erscheinungen gezeitigt — man denke an die Wiedertäufer, die Sacramentirer, die Calvinisten mit ihrem bedingten Gehorsam an die weltliche Obrigkeit, die aufrührerischen Bauern usw. —, die er nicht weniger heftig bekämpft hat wie die Musikfeindlichkeit eines Teiles ihrer Anhänger, der sogenannten Schwärmer oder Schwarmgeister [vgl. 35: 30 f., 31 Anm. 1], von denen er einmal sagte:

Wer die *Musicam* verachtet, wie denn alle Schwärmer thun, mit denen bin ich nicht zufrieden. Denn die *Musica* ist eine Gabe und Geschenke Gottes, nicht ein Menschengeschenk [TR 7034; vgl. 73: 122].

Es war die Paradox seines Lebens, daß er die Geister, welche er selber heraufbeschworen hatte, auch wieder bekämpfen mußte, weil er eben im Grunde kein radikaler, sondern ein konservativer, dem Mittelalter verhafteter Reformator war.

Die beständige Nachfrage nach musikalisch geschulten „pfarrern, Caplanen, Schulmeistern und kirchendienern“, auf welche die Universität in ihrem Brief vom 20.3.41 anspielt, und die Ohnmacht der Universität, dieser Nachfrage auf befriedigende Weise zu genügen, weil die zukünftigen Funktionäre keine gründliche musikalische Ausbildung bekommen konnten „ane *praeceptorn* und lehrmeistern derselben kunst“, hätten Luther und die Universität schon längst veranlaßt, den Kurfürsten mit einem Gesuch um Behebung dieses Notzustandes anzugehen, wenn sie überzeugt gewesen wären, daß Geld dafür verfügbar war. Daß dies aber nicht der Fall war, geht hervor aus Luthers Worten: „Wir haben Eure kurfürstliche Gnade nicht mügen mit viel suppliciern bemuhen, weil nichts furhanden gewest“. Der Tod des Kanonikus Blanck am 19.3.41 schaffte aber, wie wir oben [S. 156] gesehen haben, die lang erhoffte Gelegen-

heit, an den Kurfürsten die Bitte zu richten, er möge das freikommende Einkommen des Verstorbenen zur Gründung der so unentbehrlichen Musikprofessur bestimmen.

Wenn man nun die beiden Korrespondenzen aus den Jahren 1541 und 1546 mit einander vergleicht, fällt es auf, daß, während die Universität im Jahre 1546 einen bestimmten Kandidaten, nämlich Coclico, erwähnte, dies im Jahre 1541 nicht der Fall war. Luther und die Universität beschränkten sich auf eine Bitte um das benötigte Geld, das die Universität auf „etwo ein hundert gulden“¹ ansetzte. Dieser Unterschied zwischen den Korrespondenzen der Jahre 1541 und 1546, inbezug auf den Kandidaten für den musikalischen Lehrstuhl, ist an sich kein Beweis dafür, daß die Universität und Luther im Jahre 1541 keinen Kandidaten hatten. Man kann nämlich die beiden Fälle einander insofern nicht gleichstellen, als im Jahre 1541 die Universität und Luther von sich aus die Bitte an der Kurfürsten einreichten, im Jahre 1546 dagegen eigentlich Coclico die Initiative ergriff, welche dann von der Universität unterstützt wurde, während Luther sich abseits hielt [vgl. oben S. 41 und S. 147]. Und so ist es sehr wohl möglich, daß die Universität im Jahre 1541 zwar einen geeigneten Kandidaten hatte, aber zuerst die Genehmigung des Lehrstuhles durchsetzen, und nachher über die Besetzung desselben verhandeln wollte. Diese Möglichkeit gewinnt an Wahrscheinlichkeit durch den Umstand, daß Sixt Dietrich während seines Aufenthaltes in Wittenberg an der Universität *Musicam* gelesen hat, mit anderen Worten als Gastdozent für dieses Fach aufgetreten ist.

Sixt Dietrich als Musikdozent an der Universität Wittenberg. Das Auftreten Sixt Dietrichs als Musiklehrer an der Wittenberger Universität wird verbürgt durch einen Brief, den der Meister am 29.5.43 an seinen Freund, den Baseler Humanisten Bonifacius Amerbach, gerichtet hat. Diesen Brief kann man nicht im gewöhnlichen Sinne unbekannt nennen, weil er schon im Jahre 1886 veröffentlicht wurde. Dies geschah aber in einer theologischen Zeitschrift², und dadurch ist er bisher den Musikhistorikern verborgen geblieben. Auch Zenck hat ihn für seine Dietrich-Studie nicht benutzt³.

¹ Das ist, am Fundationsentwurf des Jahres 1536 gemessen, ein sehr gutes Gehalt, denn nach diesem Entwurf sollten von den „Artisten“ nur die Professoren für Griechisch und Hebräisch 100 Gulden erhalten, die anderen aber weniger. In der Besoldungsliste des Jahres 1535 [112: 163] kommt Melanchthon zwar vor mit 200 Gulden, dann folgen aber als höchstbezahlte *Legenten in artibus* Vitus Winsheim und Vitus Amerbach mit je 60 Gulden.

² In einem in der Zeitschrift *Theologische Studien und Kritiken* [LIX, Gotha 1886, S. 760 f.] veröffentlichten Artikel von Linder: *Die Beziehungen Luthers zu Basel mit besonderer Berücksichtigung eines bisher ungedruckten dritten Briefes Luthers an den Rath in Basel* [vgl. ferner 108, XIII: 191 Anm. 3].

³ Er nimmt nur Bezug auf die in *MfM* VII, 1875: 124 f., 139 f. und 157 f. von Ed. His veröffentlichten Briefe Dietrichs.

Zum besseren Verständnis der ganzen Sachlage sei hier die Dietrich-Episode in Wittenberg dargestellt im Zusammenhang mit jenem Brief, auf den wir an geeigneter Stelle zurückkommen. „Spätestens Ende des Jahres 1540“, sagt Zenck, „begannen die freundschaftlichen Beziehungen zum Wittenberger Luther-Kreis, die für Dietrichs Verhältnis zur Reformation und seine hierin begründete Auffassung von der Stellung der Musik im Gottesdienst sehr bedeutsam wurden“ [102: 33]. Der „in den künstlerischen Traditionen des 15. Jahrhunderts verwurzelte Meister“ fühlte nach seinem Übertritt zur Reformation mehr Hinneigung „zu der alten Form des lutherischen Gottesdienstes“ als zu den „in Konstanz [dem Ort wo er wirkte] durch Zwingli herrschenden Formen des Kultus“, die er „trotz seiner reformatorischen Überzeugung als fremd empfand. So ergaben sich innere Berührungspunkte, die eine Verbindung mit dem Wittenberger Kreis fruchtbar erscheinen ließen“ [102: 34], zu welchem Kreis er sich, wie er selber sagt, hingezogen fühlte durch die *cupiditas audiendi viros eximia pietate et eruditione praeditos, cum quibus de doctrina Christiana, de [sua] conscientia, deque honestis artibus, quaedam familiariter conferre statuerat* [102: 37]. Mit Recht verwirft Zenck denn auch „die Annahme, daß Dietrich hauptsächlich zum Studium der *Musica speculativa* nach Wittenberg gezogen sei“ [102: 36; vgl. MfM VIII, 1876: 108]. Die Hinfälligkeit dieser Annahme geht aber schon hervor aus unseren obigen Ausführungen über die Rolle, oder besser das Fehlen der *Musica speculativa* in Wittenberg, zumal nach der Reformation: bei wem hätte nämlich Dietrich sie dort hören können, wenn er es gewünscht hätte?

Dietrichs Beweggründe für seine Reise nach Wittenberg werden bestätigt durch einen Brief Melanchthons vom 19.10.40 an Luther [108, XII: 191]¹; Melanchthon schreibt darin: *Heri ad me venit Sixtus Dietrichus Musicus, qui exspatiatus est videndi tui causa. Is literas attulit a Vito [= Veit Dietrich] ex Noriberga, etc.* Wie wir sehen, war der Anlaß zu dieser Begegnung zwischen Melanchthon — der sich in Leipzig auf der Durchreise nach Worms befand — und Sixt Dietrich — der unterwegs war nach Wittenberg — ein Auftrag des Theologen Veit Dietrich aus Nürnberg an Sixt Dietrich, zur Überbringung eines Briefes an Melanchthon. Dieses kleine Ereignis zeigt, daß der Meister aus Konstanz schon vor seinem Eintreffen in Wittenberg mit einem der Leitsterne des Lutherkreises in Verbindung getreten war. Wie bekannt, wurde er am 21.12.40 in Wittenberg *gratis* immatrikuliert als *Sixtus Dieterich Musicus Constantiensis* [110: 186b 9]. Aus Melanchthons Brief vom 19.10.40 geht aber hervor, daß er schon Ende Oktober 1540 in Wittenberg eingetroffen sein wird.

Die Beziehungen Dietrichs zu Wittenberg waren nun zweierlei Art. Erstens trat er, wie aus seiner Immatrikulation hervorgeht, in Verbindung zur Universität, zweitens zum Verleger Georg Rhau. Bei diesem gab er im Jahre 1541 Antiphonen heraus [102: 37], ein Jahr darauf „erschieden in den Tricinien drei

¹ Nicht von Zenck benutzt.

Stücke seiner Komposition" [102: 38], im Jahre 1545 „vier Gesänge in den zwei Biciniabänden Rhaus, außerdem die Stücke *de Nativitate* im ersten Buch der Offiziensammlung; dann folgte Dietrichs umfangreichstes Werk, die 122 Nummern enthaltende Hymnensammlung" [102: 40]. An dieser Sammlung hatte er „seit 1542 gearbeitet, und die einzelnen Stücke jeweils nach der Fertigstellung übersandt". Nach seinem ersten Aufenthalt in Wittenberg, Anfang 1541, war er schon im August — vielleicht auch früher — in Konstanz zurück; auch im März 1543 war er dort [102: 38], während der oben [S. 161] erwähnte Brief am 29.5.43 von dort datiert ist. Es ist aber möglich, daß er sich auch in der Zwischenzeit vorübergehend in Wittenberg aufgehalten hat. Sicher war dies der Fall im Jahre 1544, wie wir noch sehen werden.

Aus Zencks Darstellung geht hervor, wie stark die geistige Affinität zwischen Dietrich und dem Lutherkreis war, und zwar sowohl in theologisch-religiöser wie in künstlerischer Beziehung. Als Musiker war er aus den altkirchlichen Traditionen der „alten Meister" Luthers hervorgegangen [vgl. oben S. 87], und „der weitaus größte Teil seiner Kirchenwerke beruhte hinsichtlich der geistigen Haltung wie der kompositionstechnischen Faktur durchaus auf der Tenorarbeit der niederländischen Chorpolyphonie" [102: 59]; aber, wie Zenck darlegt, „der Meister tritt in persönlicher Glaubenshingabe in die Bindungen der neuen Lehre, und die *Sancta Ecclesia Vitebergensis* normiert nun ihrerseits Existenz und Werk des Meisters" [102: 59]. Wie seine Werke seine musikalisch-religiöse Haltung spiegeln, so sind die Vorreden zu seinen Sammlungen der Ausdruck der „konservativen, und in gewissem Sinn mittelalterlichen" Musikanschauung des Frühprotestantismus, für welche „die ästhetischen Werte in eine sekundäre Stellung rücken" [102: 41]. Diese Vorreden, wie auch die Vorreden anderer Rhauschen Drucke, „unterscheiden sich [dadurch] scharf von den humanistischen und renaissancehaften Vorreden der Zeit" [102: 43]. Zenck verdeutlicht diesen Gegensatz, indem er den Wittenberger Vorreden diejenige des Nürnberger Verlegers Petrejus in seinem ersten Psalmenband gegenüberstellt, deren „logisch meisterhaft gegliederter und sprachlich vollendet ausgeformter Text eine imponierende Humanistenleistung ist", während „die Parallele, besser Gleichsetzung von Apollo und Christus, für den Renaissancewillen ebenso bezeichnend ist wie das hier geschilderte Ideal des *absolutus musicus et artifex* mit wahrhaft enzyklopädischer Bildung. Spiegelt sich hier bis in alle Einzelheiten ein sowohl kritischer wie ästhetischer Geist von hoher Erudition, so bannen uns die Vorreden der Rhauschen Drucke widerstandslos in die Bezirke persönlichen Verantwortungsgefühls und religiöser Gesinnung" [102: 46]. Es ist derselbe Gegensatz, welchen wir oben [S. 136 und S. 137] feststellten zwischen Ott und Luther, als wir die Ottsche Sammlung und Otts Vorrede zu derselben neben die *Symphoniae jucundae*, und neben Luthers Vorrede zu diesem Sammelwerk stellten.

Dietrichs großer Erfolg in Wittenberg, und der warme Empfang der ihm

dort zuteil wurde, sind die beste Bestätigung seiner Gesinnung: er war — im Gegensatz zum renaissancistisch-kosmopolitischen Coclico — der Musiker nach Luthers Wunsche. Wie glücklich er sich in Wittenberg gefühlt hat, und wie sehr das während seines dortigen Aufenthaltes Erlebte seinen Erwartungen entsprach, erfährt man schon aus der Vorrede der Antiphonen vom Jahre 1541. Hierin erwähnt er nicht nur den herzlichen Empfang von der Seite der Universität, sondern auch bei den Studenten:

Ac respondit eventus meis votis, Nam et amanter exceptus sum a plerisque viris optimis, addo etiam a multis adolescentibus [wir sperren], et frui contigit familiaribus colloquiis optimorum de Christi doctrina, et de bonis artibus. Et his sermonibus pietate plenis, sensi magis accendi in pectore meo fiduciam et amorem Dei. Ut autem vicissim meam perpetuam benevolentiam et gratitudinem erga tales hospites declararem, composui VARIAS HARMONIAS, quas ECCLESIAE VESTRAE ET SCHOLAE dedico [102: 37].

Die Art von Dietrichs — durch die Vorrede der Antiphonen vom Jahre 1541 verbürgten — Beziehungen zu den Studenten [*adolescentibus*] übergeht Zenck naturgemäß mit Stillschweigen, weil das Vorhandensein dieser Beziehungen ihm nicht aufgefallen zu sein scheint. Über des Musikers Verhältnis zur Universität sagt er, bei Dietrichs Gratis-Immatrikulation anknüpfend: „Wenn die Gratis-Immatrikulation so gedeutet werden darf, kann man annehmen, daß er einer Einladung folgte und durch die Aufnahme in die Matrikel der berühmten Universität eine Ehrung erfuhr. Oder Dietrich legte selbst Wert darauf, der *Schola Vitebergensis* anzugehören, die er liebte und verehrte“ [102: 36].

Wir haben schon oben [S. 161] gesehen, daß der von Dietrich am 29.5.43 an seinen Freund — den Baseler Humanisten Bonifacius Amerbach — gerichtete Brief uns über die Art seiner Beziehungen zu der Universität und den Studenten weiteren Aufschluß geben kann. Der Brief ¹ lautet:

Dem Erwürdigen und Hochgelertten Herrn Bonifatio Amorbach, bayder Rechten *Doctor* und *Ordinario* zu Basel, meinem günstigen lieben herren zu handen.

Mein fraintlich gruss und gancz willig dienst zu vor; Mein allerliebster Her *Doctor*, dass ich euch so in langer zeytt nicks geschriben ², bit ich mir nit zum argem auffnehmen, dan ich, seydt ich bey euch bin gewesen, mit vil geschäftten beladen bin gewest, und noch; Hab die *Musicam* zu Costentz wol iij mal gelesen. Hab auch seydt her vil kranckhayt erlitten, Namlich mit dem Podagra ³ und der Hauptsucht, etc.

¹ Original: Basel, Universitätsbibliothek: *Ms. Ki. Ar. I, fol. II*; [alte Standortsbezeichnung: K.A. I, 3 Nr. 47]; auch die anderen Briefe Dietrichs werden in der Univ. Bibl. Basel aufbewahrt [vgl. MfM VII, 1875: 159].

² Der vorige Brief vom 16.8.40, also unmittelbar vor der Reise nach Wittenberg, fängt auch ungefähr so an: „... das ich euch so lang nit geschriben, ist ... zum tail auch, dass ich an dem ellenden Podagra lang gelegen bin ...“ [MfM VII, 1875: 139; vgl. 102: 36].

³ Im Brief vom 16.8.40 dieselben Krankheitsbeschwerden: „... ich glaub gantzlich, es sey mir dass Podagra nit von Wasser trinken kommen, sondern von

Item im 40 Jar [1540] bin ich gen Wittenburg gezogen, da mich dan vill iar belangt hatt zu sechen gelertte leütt, ist mir auch gelungen; dan ich warlich gancz *humaniter* empfangen und erlich tractiert bey den höchsten *doctorn*, die mich all vil und offt geladen und zu gast gehalten, Mich auch erbetten dass ich *Musicam* auch doselbst *publice* gelesen hab, und, wie sy sagen, nit on frucht der schuler und zuhörenden. Siend mir häfftig angehangen und gebetten, dass ich gar bey innen belyb. Wolttten mir ain jar [= jährlich] geben von der Lectur der Music 100 guldin, Aussgenommen wass ich *extra ordinarie* gewun, welchs warlich viel mer wurde sein, etc. Wo mein fraw so gern gezogen wer, alss ich, glaub ich fürwar, ich wer hin ein gezogen, dan ich an kainem ort auff erdtrich lieber wolt sein, Also gelert frum und fraintlich herren siend doselbst.

D.M. Luther hat sonderlich grosse lieb in zu der Music, mit dem ich vil und offt gesungen. Ich geschweyg der Ceremonien die noch sein und erlich gehalten zum goczdienst; Alle *festa* singt man ain herlich Ampt *in figuris: Introit, Kyrie, Et in terra Pacem, Alleluia, Sanctus, Agnus* und *Cummunio* wie von alter her, also dass lützel geändert ist. Ich darff nit vil schreyben, Ich wolt dass irss selbs soltten sechen; Niemandt last man zu dem Hochwürdigen Sacrament des Leybss und pluts Christi Jesu gan, er hab dan vor hin dem Priester gebeychtet. *Summa* ich wolt dass ess in allen landen also zugieng, solt es villeycht bass stan in der Welt; der almechtig got wöll unss sein gnad geben, dass wir doch einhällig wurden, Amen.

Ich lass euch auch wissen, dass mich meine lieben herren von Constentz gancz lieb und werd hand, thundt mir wass mir lieb ist, hand mir ain fein Hauss gepawen, und mir dass selb gänzlich auch meiner frawen und kind geschenckt und überliefert, etc. So ich *Musicam* liss, haltten sy mich Erlich und wol, hab von gottess gnaden ain gutten Gunst bey dem ganczen Ratt und Predicanten; Vorab hand mich ser lieb meine lieben herren Burgermaister Thomas Blaurer und Junckher Conrat Zwick, auch M. Ambrosi Blaurer, got sey gelobt und danckt im himmel, Amen. Mein allerliebster Her und bruder, ich hab mich gancz umgewendt und verkert, ich trinck nicks mer so fast, spil nicks, gang nicht müssig, sonder pfleg meiner Music für und für, darzu mich dan Got berufft hatt, Componier fast, hab newlich hundert und zwelff *Hymnos* gemacht, die gehörendt gen Wittenburg, hab sy schon überschickt, Würdt mir wol bezalt; Ich achtte sy werden getruckt, so wil ich euch auch ain Exemplar schicken.

Woltte gott, ich soltte ain tag oder zwen bey euch sein, dass ich mich gnug mit euch ersprachet; Mein Her, ess ist mein sonderlich bitt an euch, ir wöllent euch von meine wegen bevolchen lassen sein Joannem Pherum, so auch in dem *Stipendio Divi Erasmi* ist, wie wol er mir lengst vor aim Jar geschriben hat, ir seindt sein *Ipsissimus Mecenas*, welchs mich frewet. Darmit sey got dem Herren alzeyt bevolchen, Amen. Geben am 29. Maj 1543.

Ewer gantz aigner

Sixt Diettrich.

Dieses Dokument belehrt uns nicht nur über die uns beschäftigende Wittenberger Musikprofessur, sondern ist auch ein interessanter Beitrag zur Dietrich-Biographie überhaupt, und enthält ferner wertvolle Mitteilungen über die musikalische Ausstattung des evangelischen Kirchendienstes [vgl. 102: 36 f.] und

guttem Wein" [MfM VII, 1875: 140]. Er scheint aber in Wittenberg sein Leben gebessert zu haben, wie der vorliegende Brief uns belehrt.

über die Zulassung zum heiligen Abendmahl in Wittenberg. Das sind aber alles Sachen, auf welche hier nicht eingegangen werden kann.

Wenn wir nun Dietrichs Mitteilungen — vom 29.5.43 — über seine Tätigkeit an der Wittenberger Universität kombinieren mit dem, was er über den herzlichen Empfang mitteilt, der ihm — nach der oben [S. 164] zitierten Vorrede seiner Antiphonen vom Jahre 1541 — von der Seite der Studenten zuteil wurde, sind wir zu der Annahme berechtigt, daß seine Wirksamkeit an der Universität in das Jahr 1541 fällt. Weil er nun, wie wir oben [S. 163] gesehen haben, im August 1541 wieder in Konstanz zurück war, kann er nur in der ersten Hälfte des Jahres 1541 und in den letzten Monaten des Jahres 1540 „*Musicam publice* gelesen“ haben. Dann läßt sich aber die ganze Episode lückenlos kombinieren mit der Bitte um Geld für einen musikalischen Lehrstuhl, welche die Universität und Luther am 20.3.41 an den Kurfürsten richteten, und die ganze Sache kann sich folgendermaßen zugetragen haben.

Schon sofort nach seinem Eintreffen in Wittenberg fand Dietrich bei der Universität und bei Luther die gastfreundlichste Aufnahme, sowohl wegen seiner religiösen Gesinnung, wie wegen seiner musikalischen Ideen und Talente. Er verkehrte im Lutherkreis, sang mit Luther und dessen Tischgenossen, und bald wird man ihn gebeten haben, *Musicam publice* zu lesen. Weil nach dem Urteil der Universität seine Vorlesungen „nit on frucht der schuler und zuhörenden“ waren, kam bei der Universität und bei Luther der Gedanke auf, man sollte versuchen, ihn für die Universität zu behalten. Dieser Gedanke nahm festere Formen an durch das plötzliche Ableben des Kanonikus Blanck am 19.3.41, weil aus dessen freikommendem Einkommen ein öffentlicher Lehrstuhl gegründet werden könnte. Rasch entschlossen, wendeten nun die Universität und Luther sich zugleich an den Kurfürsten und an Dietrich; an den Kurfürsten wegen des Einkommens des verstorbenen Blanck, woraus sie sich „etwo ein hundert gulden“ jährlich erbaten; an Dietrich, um ihn „häfftig an[zu]hengen, dass [er] gar bey innen belyb“ als *Professor Musices*, wofür sie ihm ein jährliches Gehalt von „100 guldin“ in Aussicht stellten, „aussgenommen wass er *extra ordinarie* gewinnen“ könnte. Dietrich selber wollte nichts lieber als bleiben, weil er „an kainem ort auff erdtrich lieber wolt sein“ als in Wittenberg. Er konnte aber nicht zusagen, ohne daß er Rücksprache mit seiner Frau genommen hätte, die in Konstanz zurückgeblieben war. Andererseits konnte die Universität nach dem unvorhergesehenen Tode Blancks keinen Tag länger warten, wollte sie nicht riskieren, daß der Kurfürst über Blancks Einkommen auf andere Weise verfügen würde. Daher nannte die Universität in ihrem Bittschreiben an den Kurfürsten keinen Kandidaten, wiewohl Dietrich, in Erwartung der Antwort seiner Frau, im Prinzip wird zugesagt haben. Dietrichs Frau wollte aber nicht nach Wittenberg ziehen, und der Kurfürst bewilligte das Geld nicht. Also konnte aus zweifacher Ursache nichts aus der Sache werden, und Dietrich kehrte wieder heim.

Wie Zenck mitteilt, wird seine Anwesenheit in Konstanz am 14.8.41 und am 20.3.43 durch zwei Notizen im Taufbuch dokumentiert [102: 38]. Wir sind also für die Zeit zwischen diesen beiden Daten nicht über seine Bewegungen unterrichtet, und müssen es deshalb dahingestellt sein lassen, ob er sich innerhalb dieses Zeitraums wieder in Wittenberg aufgehalten hat. Aus dem Brief vom 29.5.43 kann man dies nicht entnehmen, er spricht darin nur von seinem ersten Besuch. Wohl ist er im Jahre 1544 zum zweiten Male in Wittenberg gewesen. Er schrieb nämlich am 14.3.44 [MfM VII, 1875: 140; vgl. 102: 40] an Amerbach:

Ich bin dess willens nach Ostern widerum gen Wittenburg, do man mein fast begert, und so meine *Hymni* getruckt werden, wil ich euch auch ein Exemplar zuschicken und schencken.

Über die Art von Dietrichs zweitem Besuch in Wittenberg werden wir unterrichtet durch die Vorrede seiner Hymnensammlung vom Jahre 1545. Nach der am 5.10.44 aus Konstanz datierten Vorrede hat Dietrich, wie Zenck mitteilt, diese Hymnensammlung „dem *Doctor utriusque juris* Melchior Kling gewidmet, der seit 1527 der Universität angehörte, sich früh Melanchthon anschloß und 1536 als Professor für kanonisches Recht wirkte. Er war ein hochgeschätzter Gelehrter, . . . und nach Dietrich ein begeisterter *Musicae ac Musicorum fautor*. In dem Widmungsschreiben — so geht Zenck weiter — findet der Meister für ihn Worte echter Dankbarkeit und Verehrung, die uns das nahe Verhältnis zwischen Dietrich einerseits, Kling, den Angehörigen der *Schola* und anderen Wittenberger Freunden andererseits offenbaren“ [102: 40 f.]. In die Art dieses „nahen Verhältnisses“ zwischen Dietrich und der Universität hat Zenck sich nicht weiter vertieft: weshalb, werden wir bald sehen. Er erwähnt nur, daß Dietrich nach der Vorrede seiner Hymnensammlung „aufs freundlichste als Gast in der *Schola Vitebergensis* aufgenommen wurde“. Der erste, und an sich ganz richtige Schluß, den Zenck aus der Kombination dieser Mitteilung Dietrichs mit dem oben angeführten Fragment von dessen am 14.3.44 datierten Brief an Amerbach zieht, ist der, daß sich aus den beiden Mitteilungen Dietrichs „ein zweiter Aufenthalt des Meisters in Wittenberg zwischen März und Oktober 1544 ergibt“ [102: 40].

Kade hat sich eingehender mit Dietrichs Verhältnis zu der Universität befaßt. Er zitiert zuerst die einschlägige Stelle aus der an Professor Melchior Kling gerichteten Dietrichschen Vorrede, und zwar etwas ausführlicher als Zenck [MfM IX, 1877: 125; vgl. 102: 40 Anm. 9]:

Merito amo Scholam Vuitebergensem, in qua hospes humanissime acceptus et multis beneficiis publice ac privatim cumulatus sum, quorum memoria apud me nunquam intermoriatur, a te vero principue [sic] amanter habitus et magnis beneficiis affectus sum, etc.

Dann fährt er fort: „Ob hier das Wort *hospes* in seiner allgemeinen Bedeutung als Gastfreund oder in seiner speciellen als Zuhörer eines wissenschaftli-

chen oder künstlerischen Kollegs zu nehmen ist, wage ich nicht zu entscheiden, obgleich nach den Mitteilungen über die Absicht von Dietrichs Aufenthalt in Wittenberg letzteres die meiste Wahrscheinlichkeit für sich hat". Wie man sieht, war Kade — der Dietrichs Brief vom 29.5.43 nicht gekannt hat — nicht weit von der richtigen Deutung von Dietrichs Worten, insbesondere des Wortes *hospes*, entfernt.

Weil wir jetzt Dietrichs Brief vom 29.5.43 kennen, also wissen, daß er in Wittenberg schon einmal „*Musicam publice* gelesen" hatte, kann über den Zweck seines Planes, sich im Jahre 1544 „widerum [das heißt wie in den Jahren 1540–41] gen Wittenburg" zu begeben, kein Zweifel mehr bestehen. Es ist nun nämlich ganz klar, daß er „widerum gen Wittenburg" ziehen wollte, weil man ihn „do fast begerte" zu erneuten Vorlesungen über Musik, welche das vorige Mal solche angenehmen Erinnerungen zurückgelassen hatten. Daß er tatsächlich als *hospes* [= Gastdozent] *humanissime acceptus* wurde, wird uns durch Dietrichs Vorrede vom 5.10.44 bestätigt; ebenfalls, daß sein zweiter Besuch in Wittenberg den Erwartungen der Universität entsprochen haben muß, denn nach seinen eigenen Worten wurde er *multis beneficiis publice ac privatim cumulatus*.

Zenck ist über den Zweck von Dietrichs zweitem Besuch in Wittenberg anderer Meinung. Auf Dietrichs Beziehungen zu der Universität nimmt er keinen weiteren Bezug, und der Besuch hätte nach ihm nur „der Durchsicht und endgültigen Vollendung des Druckes" der Dietrichschen Hymnensammlung gegolten. Zur Stütze dieser Auffassung erwähnt er, daß Dietrich „seit 1542 [an den Hymnen] arbeitete und die einzelnen Stücke jeweils nach der Fertigstellung übersandte, worauf sie sofort in den Satz kamen. Im Jahr 1544 — so fährt er fort — lag der Druck so weit vor, daß die persönliche Anwesenheit des Komponisten erwünscht war" [102: 40]. Zum Beleg hiervon zitiert er nun die oben [S. 167] angeführte Briefstelle Dietrichs, jedoch in der nachfolgenden willkürlichen Weise beschnitten:

Ich bin dess willens nach Ostern widerum gen Wittenburg, do man mein fast begert, und so meine *Hymni* getruckt werden . . .

So gelesen, scheint die Stelle Zenck recht zu geben, wiewohl sie überzeugender wirken würde, wenn man das Wörtchen *so* durch *wo* ersetzen könnte. Wenn man aber den Schlußteil der Stelle wiederherstellt, welchen Zenck zugunsten seiner vorgefaßten Meinung weggelassen hat — offenbar weil er denselben als unwesentlich betrachtete —, bekommt die Stelle einen ganz anderen Sinn. Dann wird es nämlich klar, daß Dietrich seinem Freunde zwei von einander vollkommen unabhängige Sachen schreiben wollte. Erstens teilte er ihm mit, daß er willens sei, zum zweiten Male nach Wittenberg zu gehen, weil man ihn „do fast begerte". Amerbach wird bei diesen Worten sofort verstanden haben, um was es sich hier handelte, denn ein Jahr vorher, in seinem Brief vom

29.5.43, hatte Dietrich ihm ausführlich über seinen ersten Besuch in Wittenberg und seine Lehrtätigkeit an der dortigen Universität berichtet. Zweitens versprach er, Amerbach ein Exemplar seiner Hymnensammlung zu senden, sobald diese gedruckt sein würde. Auch hierüber wußte sein Freund in Basel Bescheid, denn dasselbe Versprechen hatte Dietrich ihm ebenfalls in seinem Brief vom 29.5.43 gemacht [vgl. oben S. 165]: „Ich achtte sy [= die Hymnen] werden getruckt, so wil ich euch auch ain Exemplar schicken“. Zencks Auffassung über den Zweck von Dietrichs zweitem Besuch in Wittenberg beruht also auf einem Irrtum. Natürlich soll damit nicht gesagt sein, daß Dietrich sich während dieses Besuches nicht um die Drucklegung seiner Hymnensammlung wird gekümmert haben. Es ist im Gegenteil anzunehmen, daß er das wohl getan hat, aber es war nicht der Drucker Rhau, der ihn wegen dieser Hymnensammlung nach Wittenberg gerufen, sondern die Universität, die ihn zu neuen Vorlesungen eingeladen hatte. Was Rhau betrifft, scheint es fast, alsob umgekehrt Dietrich eher Grund dafür hätte, sich mit ihm in Verbindung zu setzen zur Beschleunigung der Drucklegung der Hymnen. Schon am 29.5.43 hatte Dietrich nämlich an Amerbach geschrieben:

... hab newlich hundert und zwelff *Hymnos* gemacht, die gehörendt gen Wittenburg, hab sy schon überschickt, würdt mir wol bezahlt, Ich achtte sy werden getruckt so wil ich euch auch ain Exemplar schicken [vgl. oben S. 165].

Als Dietrich in Wittenberg ankam, hatte Rhau also fast die ganze Sammlung schon ein Jahr in seinem Hause. Dietrichs Anwesenheit hatte aber nicht das Erscheinen der Sammlung zur Folge. Sogar die Vorrede hat Dietrich nicht einmal in Wittenberg, sondern erst im Oktober 1544 in Konstanz geschrieben, während die Herausgabe des Werkes selbst noch bis 1545 verzögert wurde. Somit verliefen zwei Jahre zwischen der Übersendung des Manuskriptes und dem Erscheinen des Werkes.

Nachdem wir nun festgestellt haben, daß Sixt Dietrich zweimal als Gastdozent¹ in Wittenberg „*Musicam publice* gelesen“ hat — das erste Mal zwischen Ende Oktober 1540 und Ende März 1541, das zweite Mal zwischen Ende März und Oktober 1544 —, liegt die Annahme auf der Hand, daß der Student Georg Donat Dietrichs Vorlesungen über Musiklehre gehört hat. Für diese Annahme sprechen mehrere Umstände:

1° ist anzunehmen, daß man um dieselbe Zeit keinen anderen Dozenten für Musiklehre in Wittenberg gehabt haben wird, sonst würde man Anfang 1544 Dietrich nicht nach Wittenberg eingeladen haben für eine zweite Reihe von Vorlesungen;

2° verzeichnet nach Aber das *Repertorium F* des Staatsarchivs, außer Georg

¹ Daß „gute Musiker auch kürzere Gastrollen *quasi* als musikwissenschaftliche Privatdozenten gaben“, lehrt — nach Moser — „das Beispiel des Luscinius in Wien und des Ornitoparch in Tübingen“ [60: 421].

Donats musikalischem Studienheft auch noch ein Kollegheft desselben Studenten: *In Andriam Terentii annotationes M. Matthei Michael, collecte per Georgium Donatum anno domini 1544* [1: 68];

3° wurde Georg Donat am 19.2.43 immatrikuliert [vgl. oben S. 155].

Es läßt sich die Koinzidenz so vieler Umstände, die sich lückenlos zu einem sinnvollen Bilde zusammenfügen lassen, kaum als ein Zufall abweisen. Wir sind nun auch in der Lage, noch andere mutmaßliche Wittenberger Schüler Dietrichs anzugeben, und zwar Luthers Söhne Martinus und Paulus, Johann Walther *junior*, und vielleicht auch Christophorus Finck aus Pirna, den Bruder Hermann Fincks [vgl. oben S. 145]. Luthers Söhne wurden nämlich im November 1543 immatrikuliert, Johann Walther *junior* ließ sich im August 1544 eintragen, und Christoph Finck im September 1544 [110: 216a 8]. Wenn alles sich wirklich so zugetragen hat — und es scheint wohl kaum etwas dagegen einzuwenden zu sein —, hat Dietrich im Sommer 1544 in noch engeren Beziehungen zur Universität und zum Lutherkreis gestanden als im Jahre 1541, und man wird ihn in Wittenberg nur sehr ungern wieder haben wegziehen lassen.

Coclicos Abzug. Kaum ein Jahr nach Dietrichs Abreise traf Coclico in Wittenberg ein. Wenn man sein Auftreten dort betrachtet im Lichte der zu jener Zeit noch frisch in der Erinnerung liegenden Dietrich-Episode, versteht man noch besser die Gegensätze, die zwischen ihm und dem Wittenberger Milieu, und insbesondere zwischen ihm und Luther mitsamt dessen Kreis bestanden, und die den Vorwurf unserer vorhergehenden Erörterungen gebildet haben. Diese Gegensätze werden auch Coclico selber wohl klar gewesen sein, als er sich im Sommer 1546 entschloß, die Stadt Wittenberg zu verlassen und sich nach Frankfurt a.O. zu begeben.

IV. FRANKFURT AN DER ODER UND STETTIN

Frankfurt a.O. Wie wir oben [S. 149] gesehen, hatte Coclico bald nach dem 13.4.46 Wittenberg verlassen und sich nach Frankfurt a.O. begeben. Auch in dieser Stadt knüpfte er Beziehungen zur Universität an. Die Universität Frankfurt war im Jahre 1506 nach dem Beispiel Wittenbergs von Joachim I., Kurfürsten von Brandenburg [1499–1535], gegründet worden, dem im Jahre 1535 Joachim II. [1535–71], ein Vetter des Herzogs Albrecht von Preußen, nachfolgte. Letzterer war sehr ambitiös für seine Universität, was sich beispielsweise darin zeigte, daß er stets darauf bedacht war, gute Dozenten von anderswo nach Frankfurt zu locken. So bemühte er sich seit 1536, den berühmten Wittenberger Juristen Hieronymus Schurff [vgl. D 2: 369 Anm. 2] für seine Universität zu gewinnen, was ihm auch später gelang, jedoch erst infolge des Schmalkaldischen Krieges [111: 201]. Ebenso gab er sich viel Mühe, den Wittenberger Juristen Melchior Kling [vgl. oben S. 167] zu bewegen, nach Frankfurt zu kommen, was aber vom Kurfürsten Johann Friedrich verhindert wurde [111: 202]. Es gab noch mehr persönliche Beziehungen zwischen den beiden Universitäten. Als Joachim II. im Jahre 1537 eine Reorganisation seiner Universität beabsichtigte, rief er Melanchthon zu sich um sich mit ihm darüber zu beraten [119: 517]. Infolge dieser Besprechungen wurde Melanchthons Schwiegersohn, der bekannte lateinische Dichter Georg Sabinus, im Jahre 1538 Professor der Rhetorik und der klassischen Literatur in Frankfurt, welches Amt er, wie bekannt, im Jahre 1544 mit dem Rektorat der in diesem Jahre gegründeten Universität Königsberg vertauschte [119: 534; 144: 713; 149, I: 248]. Außer Sabinus bekamen noch mehrere Schüler Melanchthons Professuren in Frankfurt, bis der Kurfürst im Jahre 1546 Melanchthon selbst, als der Schmalkaldische Krieg diesen aus Wittenberg vertrieben hatte, einen Lehrstuhl anbot, welchen Melanchthon aber ausschlug [119: 518]. Melanchthons Einfluß machte sich weiter noch darin bemerkbar, daß, wie Töppen berichtet, im Pädagogium zu Frankfurt seine Grammatik gebraucht wurde [148: 132]. Die Annahme, daß er in Frankfurt seinen Einfluß für Coclico verwendet haben wird, nachdem er ihn auch in Wittenberg so bereitwillig unterstützt hatte, ist also nicht zu gewagt. Wenn Töppen recht hat, wurde im Frankfurter Pädagogium auch Musik getrieben, und so wird es dann ver-

ständig, daß es Coclico in Frankfurt gelang — wie wir aus seinem Brief vom 24.9.46 an Herzog Albrecht von Preußen erfahren [D 6: 379] — *artis musicae professor publicus* zu werden, was er in Wittenberg nicht hatte erreichen können. Leider haben wir für Coclicos Frankfurter Musikprofessur keine andere Gewähr als seine eigene Mitteilung, denn nicht nur findet man seinen Namen nicht in der Universitätsmatrikel [113], sondern auch sonst hat sich bisher über seinen Aufenthalt in Frankfurt kein einziges nicht von ihm selber herführendes Dokument auffinden lassen ¹.

Indessen war die Professur ihm nicht sehr einträglich. In dem oben angeführten Brief klagt er jedenfalls über seine Armut, die Folge des zu kleinen Gehalts, wofür er an der Universität Musik dozieren müsse: ... *propter stipendii mei, quo hic Musicam in Academia publice doceo, parvitatem plusquam nimiam* [D 6: 377 f.]. Immerhin müssen wir uns dabei entsinnen, was er in demselben Brief berichtet über seine auf dem Grundsatz des *hilariter vivere* basierten Lebensweise [vgl. oben S. 148 und S. 149], welche seinem künstlerischen Temperament angemessen war, und wobei er sich den Gebrauch guten Weines nicht versagen konnte. Auch die in Wittenberg so unvorsichtig geschlossene Ehe, die er dort nicht hatte auflösen können, hat ihm in Frankfurt seine Existenz verleidet, wie wir aus einem später in Königsberg geschriebenen Brief erfahren [D 15: 393]. In diesem Brief teilt er mit, daß der Kurfürst von Brandenburg, Joachim II., ihm hätte helfen wollen, diese unglückliche Ehe aufzulösen. Der Kurfürst wäre nämlich bereit gewesen, ihn, durch seinen Hofprediger Johann Agricola von Eisleben, in Berlin vor der gesamten Gemeinde in der Kirche — *coram ecclesia* — öffentlich von seiner ehebrecherischen Frau lossagen zu lassen, weil alle Studenten wüßten, sie sei ein *scortum manifestum*, und damit er nach der Auflösung dieser Ehe frei wäre, sich eine andere Frau zu nehmen: *ut accipere[t] alteram*. Nach dieser Mitteilung wären also Kurfürst Joachim II. und sein Hofprediger bereit gewesen, Coclicos Ehe auf eigene Faust, das heißt, ohne die Vermittlung des Konsistoriums der Universität Wittenberg, aufzulösen. Das klingt im Hinblick auf die allgemeinen Verhältnisse in den beiden Kurfürstentümern, insbesondere aber auf die zwischen Agricola und Luther bestehende Feindseligkeit [vgl. D 15: 393 Anm. 12], nicht unwahrscheinlich. Auf die Mitteilung, daß der Kurfürst bereit wäre, ihm zu helfen, läßt Coclico aber folgen: *Sed ob penuriam discessi a Francfordia* [D 15: 394]. Wenn wir die Wahrheit seiner Worte voraussetzen, müssen wir hieraus schließen, daß die Armut ihn damals mehr gehindert zu haben scheint als seine unaufgelöste Ehe, vermutlich weil noch keine andere Frau am Horizont erschienen war, und er sich deshalb nicht in seinen Bewe-

¹ Nachfragen beim Preußischen Geheimen Staatsarchiv Berlin, bei der Universität Breslau, der Rechtsnachfolgerin der Universität Frankfurt a.O., und beim Preußischen Staatsarchiv Breslau blieben alle ergebnislos: an keiner dieser drei Stellen war etwas über Coclico zu ermitteln.

gungen gehemmt fühlte, wenn er auch noch offiziell an die nicht mehr mit ihm zusammenwohnende Frau gebunden war. Hätte er ahnen können, welche unüberwindlichen Schwierigkeiten ihm später, in Königsberg, aus dieser aufgelösten Ehe erwachsen sollten, so hätte er seine Armut sicher noch eine Weile ertragen, bis der öffentliche Ausspruch Agricolas ihn von der verhaßten Frau befreit hätte. Es konnte nämlich keine Ehe aufgelöst werden, bevor nicht ein gewisser Termin nach der Feststellung des Ehebruchs verstrichen war. Diesen Termin hat Coclico also nicht abgewartet.

Bevor er aber aus Frankfurt wegzog, schickte er am 24.9.46 Herzog Albrecht von Preußen, dem er schon eher eine Komposition verehrt hatte [vgl. D 6: 377 Anm. 1, 2; ferner oben S. 39 und S. 148], von neuem drei Gesänge, in der Hoffnung, wieder eine Belohnung dafür zu erhalten. Ob er diese tatsächlich empfangen hat, ist unbekannt. Jedenfalls muß seine Lage doch wohl aussichtslos gewesen sein, denn er hat es in Frankfurt nicht mehr lange ausgehalten. Wann er die Stadt verlassen hat, wissen wir nicht genau; der Termin seines Aufenthaltes in derselben liegt aber zwischen dem 13.4.46 [vgl. D 5a: 375 f.; ferner oben S. 149] und dem 4.7.47, dem Datum des Stettiner Briefes [D 7: 379 ff.]. Folgen wir ihm also nach Stettin.

Stettin. Daß Coclico aus Frankfurt nicht unmittelbar nach Königsberg zog, legt die Vermutung nahe, daß seine Beziehungen zum Herzog von Preußen, trotz der vier Kompositionen, die er ihm 1545 und 1546 verehrt hatte, noch nicht fest genug waren, um ihn zu der beschwerlichen Reise nach Ostpreußen zu ermutigen, oder daß er aus anderen noch zu erörternden Gründen erst versuchen wollte, Beziehungen anzuknüpfen im weniger weit entfernten Stettin, der Hauptstadt des Herzogtums Pommern-Stettin.

Wie bekannt, war das Herzogtum Pommern bis zum Tode des Herzogs Georg I. [† 1531] von diesem zusammen mit seinem Bruder Barnim XI. regiert worden. Georg I. folgte nun 1531 sein Sohn Philipp I. nach, welcher 1532 mit seinem Onkel Barnim XI. einen Teilungsvertrag abschloß, wodurch Philipp Herr wurde von Pommern-Wolgast und Rügen, dem westlichen Teil des Herzogtums, und Barnim von Hinter-Pommern und Stettin, dem östlichen Teil. Im Jahre 1534 führten die beiden Fürsten die Reformation in ihre Länder ein, während im nächsten Jahre die bekannte Treptower Kirchenordnung von Bugenhagen zustande kam, deren Durchführung aber nur langsam vor sich ging [151: 30]. Wiewohl nun die Stadt Stettin dem Herzog Barnim unterstand, hatte dieser bei den Treptower Verhandlungen mit seinem Neffen Philipp verabredet, daß sie beide die Einkünfte der reichen, von ihren Vorfahren gegründeten Domstifte von Sankt Marien und Sankt Otto in Stettin für sich persönlich reservieren würden. In diesen Stiften hielt der Katholizismus lange stand, die Domherren wollten ihre Präbenden nicht aufgeben und sträubten sich gegen alle Versuche, die Stifte unter die neue Ordnung zu brin-

gen. Als nun der Adel Anspruch auf die Stifte erhob zugunsten der Erziehung ihrer Kinder, wiesen die beiden Fürsten diese Ansprüche mit Entschiedenheit zurück, und erklärten 1535, daß sie die Stiftseinkünfte nicht zum eigenen, sondern zum allgemeinen Nutzen zu verwenden wünschten, und zwar zur Gründung einer Universität [151: 15; 152: 187 f.; vgl. D 7: 379 Anm. 1, 2, 4]. Erst im Jahre 1541 wurde aber ein Anfang gemacht mit der Ausführung der Pläne, und es kam auch schließlich nicht zur Gründung einer Universität, sondern nur zur Errichtung eines Pädagogiums, einer Zwischenform zwischen Universität und Lateinschule, nach dem Beispiel der von Moritz von Sachsen gegründeten Fürstenschulen Meißen und Pforta. Im Jahre 1544 wurde das unter dem Patronat der beiden Fürsten stehende Pädagogium eröffnet¹. Der erste Rektor war Anthonius Walther. Neben ihm unterrichteten, außer den beiden Geistlichen der Marienkirche, drei Lehrer an der Anstalt. Es wurden 24 Zöglinge für die Schule bestimmt, Knaben über 12 Jahren, welche die Anfangsgründe des Lateinischen beherrschten. Neben diesen eigentlichen Alumnus des Pädagogiums, den fürstlichen Benefiziaren, wurden aber von Anfang an auch Stadtschüler in die Schule aufgenommen, die sich ihren Unterhalt besonders durch Übernahme von Erzieherstellen [*paedagogiae*] in Familien verdienten [151: 34].

An dieser Schule versuchte Coclico im Sommer 1547 eine Stellung als Musiklehrer zu bekommen. Hierzu wendete er sich am 4.7.47 an Herzog Barnim, einen der beiden fürstlichen Patrone des Pädagogiums [D 7: 379 ff.], mit einer, als einzigem unter all seinen Schriftstücken, in deutscher Sprache abgefaßten Bittschrift. Coclico beherrschte die deutsche Sprache nicht, wie er in einem Schreiben vom 25.11.47 [D 8: 382] an Herzog Albrecht von Preußen mitteilt; somit hat er das Gesuch an Herzog Barnim nicht selbst geschrieben. Wer ihm dabei geholfen hat, ist aber schwerlich zu entscheiden. Wohl läßt sich in dieser Hinsicht eine Vermutung aufstellen. Einer der ersten evangelischen Geistlichen an der Marienkirche, der als solcher, wie wir soeben gesehen, auch am Pädagogium zu unterrichten hatte, war Georg Cracow [152: 191]; er starb 1549². Nun enthalten das Diskant- und das Altstimmbuch von Coclicos *Musica Reservata* ein Widmungsgedicht von einem gewissen *Magister Craco*. Dieser ist wahrscheinlich identisch mit dem im Mai 1542 in Wittenberg immatrikulierten *Georgius Cracau Pomeranus* [110: 196a 16], welcher 1525 in Stettin geboren war und 1546 *Magister* wurde³. Es ist sehr wohl möglich, daß Coclico *Magister Craco* in Wittenberg kennengelernt, und durch ihn eine Ver-

¹ Als Marienstiftsgymnasium feierte die Schule 1894 ihr 350-jähriges Bestehen [vgl. D 7: 379 Anm. 2].

² Mitteilung des Staatsarchivs Stettin.

³ Er wurde 1549 in die Artistenfakultät aufgenommen, 1554 *Doctor juris*, 1555 Mitglied des Konsistoriums, 1565 Kanzler des Kurfürsten von Sachsen, und endete 1575 sein Leben im Kerker [111: 270].

bindung mit Stettin, insbesondere mit dem Geistlichen Georg Cracow [seinem Vater?] bekommen hat. Und so kann letzterer wohl die Bittschrift für Coclico geschrieben haben. Es liegen aber keine Schriftstücke des Georg Cracow vor¹, womit wir unsere Vermutung nachprüfen könnten, sodaß wir es dabei bewenden lassen müssen.

In seiner Bittschrift erzählt Coclico erst kurz seinen Lebenslauf. Über die vor seinem Eintreffen in Wittenberg erlebten Widerwärtigkeiten berichtet er Folgendes:

... nachdem ich in flandern geborn, und zu der erkenthniss des heiligen Evange-
lions gekomen, bin ich durch bevelh des pabsts ins gefengniss gezogen, und darin
eine lange zeit gelegen. Dennoch — umb der kunst willen, der *Musicen*, darin ich
mich sso geubet, das ich des fur andern ein preis und rhum habe — durch ethlicher
grosser herren furbitt widderumb erlöseth, hab mich darnach ghen Wittenbergk,
in die loblichen universitet gegeben ... [D 7: 380].

Wie man sieht, fehlt in dieser Fassung seines Lebenslaufs die Prahlerie über seine angebliche hohe Stellung beim Pabst in Rom. Der Ausdruck „durch bevelh des pabsts“ braucht selbst nicht einmal zu implizieren, daß er in Rom gefangengesetzt wurde. Zur Unterstützung seiner Bewerbung beruft er sich auf seine Lehrtätigkeit in Wittenberg und Frankfurt, wovon er, wie er sagt, „öffentliche gezeugniss und schrift wil furleggen“ [D 7: 380]. Aus dem Inhalt seines Schreibens bekommt man weiter den Eindruck, daß es ihm nicht so sehr um eine dauernde Stellung als Musiklehrer zu tun war wie um eine vorübergehende Erwerbsquelle zur Anfüllung seiner leeren Kasse; daß er, mit anderen Worten, Stettin nur betrachtete als eine Etappe auf dem Wege nach Königsberg, dem eigentlichen Ziel seiner Reise, wozu ihm aber nach seiner Abreise aus Frankfurt das benötigte Geld gefehlt hatte. Er schreibt nämlich:

Nachdem ich aber mich zu Frankfort nicht lenger habe konen enthsetzen, und
willens bin in Preußen zu reisen, dennoch ouch gehoret, das E.F.G. hie in E.F.G.
loblichen Stadt Stettin ein *paidagogium* ufgerichtet habe, derhalben ouch mich
hieher furfuget ... ;

und erklärt dann, daß er

die freie und lobliche kunst die *Musica* und rechte art zu singen anrichten und an-
dere zu leeren geneigt were;

er fährt aber fort:

Wo aber solches mir nicht widderfaren mochte, nachdem ich denne eine lange reise
ghen Preußen habe, und meine zerung davon ich zeren sol, gering ist, E.F.G. aber als
ein milter Furst gegen die gelarten gerumet wirth, ... bitt ich, E.F.G. wolt mich
mith einer milten almosen und zerung uf solchen weg durch furstliche mildigkeit
gnediglich fursorgen.

Die Bitte um Geld bildet also wohl den Kernpunkt seines Anliegens beim Herzog, wie auch die Universität Königsberg und die dortige Hofkapelle des

¹ Mitteilung des Staatsarchivs Stettin.

Herzogs von Preußen eine weit größere Anziehungskraft für ihn haben mußten als das — einem Künstler wie er war — nur bescheidene Möglichkeiten bietende Stettiner Pädagogium. Um Herzog Barnim — der übrigens nicht besonders kunstsinnig, und in dieser Hinsicht nicht im entferntesten mit Herzog Albrecht von Preußen zu vergleichen war — zu größerer Freigebigkeit zu bewegen, fügte er einen vierstimmigen Gesang bei, auf den Text *Vigilate, quia nescitis qua hora Dominus vester venturus sit* [D 7: 381]. Kade nimmt an, daß diese Komposition dieselbe ist wie Nr 31 der *Musica Reservata* [45: 7, 25, 26; vgl. D 7: 381 Anm. 1]. Der Text dieser letzteren Motette lautet aber: *Vigilate et orate, quia nescitis diem neque horam, qua filius hominis veniet* [Matth. 24, 42]. Außerdem kennen wir nicht die Musik der Stettiner Komposition, und somit kann Kades Annahme nicht bestätigt werden, wenn es auch nicht ausgeschlossen ist, daß er recht hat.

Unsere Kenntnisse inbezug auf Coclicos Aufenthalt in Stettin sind hiermit erschöpft. Eine Antwort des Herzogs Barnim liegt nicht vor, auch wissen wir nicht, ob Coclico die erbetenen „almosen und zerung“ bekommen hat¹. Jedenfalls muß er die Stadt bald verlassen haben, denn spätestens Anfang September 1547 war er in Königsberg, das in gerader Linie ungefähr 400 km von Stettin entfernt ist.



¹ Nach einer Mitteilung des Staatsarchivs Stettin hat eine erneute Durchsicht der Repertorien hierüber nichts ermitteln lassen.

V. KÖNIGSBERG

Beziehungen zu der Universität. Wie in Wittenberg und Frankfurt, knüpfte Coclico auch in Königsberg in erster Linie Beziehungen zur Universität an, wie seine Immatrikulation — als *Adriadus*[!] *Petit Coclico Musicus* [109: 7] — beweist. Aus seiner Eintragung in die Matrikel — wofür er 1 Groschen bezahlte — können wir ungefähr die Zeit seiner Ankunft in Königsberg bestimmen. Die Eintragungen fanden nämlich nach der Reihenfolge der Anmeldung statt, und da sein Name unter den 86 Eingeschriebenen im Zeitraum vom 1.8.46 bis zum 8.9.47 als dreiundachtzigster vorkommt, können wir annehmen, daß er spätestens Anfang September, vielleicht noch im August 1547 in Königsberg angekommen ist.

Die Universität Königsberg war, wie schon [S. 171] erwähnt, im Jahre 1544 von Herzog Albrecht von Preußen gegründet worden. Auf Melanchthons Empfehlung hatte der Herzog 1544 dessen Schwiegersohn Georg Sabinus zum „perpetuierlichen“ Rektor ernannt [119: 534; 144: 713; 149, I: 248], während die meisten Universitätslehrer Melanchthonschüler waren [119: 535]. Melanchthons Einfluß reichte also selbst bis Königsberg; ob Coclico davon aber profitiert hat, wie Rattay ohne weiteres behauptet [74: 395], wissen wir nicht. Jedenfalls wohl nicht über Sabinus, denn das Verhältnis zwischen diesem und seinem Schwiegervater Melanchthon war schon 1544 deshalb nicht gut mehr, weil er Melanchthons Lieblingstochter Anna, die er nach seinem eigenen Geständnis durchaus nicht aus Liebe geheiratet, aufs tiefste unglücklich gemacht hatte, sodaß sie Anfang 1547 vor Gram starb [149, I: 257 f.]. Außerdem hatte Sabinus Anfang August 1547 das Rektorat niedergelegt, in welchem Amt ihm fürs Wintersemester 1547–48 der erste Wahlrektor, der Theologe Staphylus, nachfolgte [149, I: 287]. Im Zusammenhang mit den Schwierigkeiten, in die Coclico schon bald nach seiner Ankunft in Königsberg, also während Staphylus' Rektorat, wegen seiner religiösen Gesinnung verwickelt wurde, kommen wir noch auf diesen später wieder zum Katholizismus übergetretenen Lutheraner zurück [149, I: 297, 331]. Zuerst wollen wir aber Coclicos Beziehungen zu der Universität, und dem Musikunterricht an derselben nachgehen. Es ist wohl anzunehmen, daß er, ebenso wie in Wittenberg und Frankfurt, nach einem akademischen Lehrstuhl getrachtet hat, wenn er auch darüber

hinaus die Absicht gehabt haben mag, akademische Vorlesungen zu hören. In einem Brief vom Anfang 1552 [D 20: 402; vgl. oben S. 39] teilt er nämlich mit, daß er in Königsberg die theologischen Vorlesungen Osianders gehört hat; wie bekannt, las dieser vom April 1549 bis Oktober 1552 [D 20: 402 Anm. 4; 142: i.v. *Osiander*; 149, I: 302]. Wie dem auch sei, wenn er sich auch um eine *lectio* für Musik bemüht haben mag, so sind diese Bemühungen jedenfalls erfolglos geblieben.

Die Musik an der Universität Königsberg. Was die Pflege der Musik als akademisches Lehrfach betrifft, sind wir für die ersten Jahre der Universität Königsberg nur spärlich unterrichtet, und außerdem ist das Wenige, was darüber bekannt geworden ist, über mehrere Autoren zerstreut. Es sei im Folgenden versucht, diese zerstreuten Mitteilungen möglichst mit einander in Beziehung zu bringen.

Wie bekannt, ist die Universität Königsberg aus einer im Jahre 1542 eröffneten Schule mit einem beschränkteren Lehrplan hervorgegangen, dem sogenannten *Partikular* [149, I: 238 f., 244, 385]. An dieser Anstalt unterrichtete 1543, nach einer Besoldungsliste aus diesem Jahre [148: 90 Anm. 1; vgl. 149, I: 253], neben den beiden bekannten Lehrern und späteren Universitätsprofessoren Melchior Isinder [149, I: 251 f.] und Johann Hoppe [149, I: 251, 252f.] auch ein *Cantor*, dessen Name aber nicht erwähnt wird. An Gehalt empfing er nach dieser Besoldungsliste 17 Mark. Das war aber vermutlich eine Quartalszahlung, denn Isinder und Hoppe stehen respektive verzeichnet für 56¹/₄ und 37¹/₂ Mark, während ihre Gehälter nach einer Liste vom Jahre 1457 [149, III: 142, Nr 1934; vgl. 149, III: 178, Nr 2072] respektive 225 und 150 Mark betragen, also das vierfache von obenstehenden Beträgen. Als im Jahre 1544 die vollständige Universität eröffnet wurde, blieb das Partikular als Vorbereitungsanstalt auf die Universität fortbestehen, nur unter einem anderen Namen, nämlich als *Pädagogium* [149, I: 258]. Auf den ersten Leiter dieser Anstalt [1544–47], den emigrierten Niederländer Guilelmus Gnapheus [= *Willem Claesz van de Voldersgraft*, oder *De Volder*], ehemals *Rector gymnasii* im Haag [149, I: 254, 258; 149, II: 436, Nr 1384; 149, III: 301, 333], kommen wir im Zusammenhang mit den schon [S. 177] erwähnten religiösen Schwierigkeiten Coclicos später zurück. Aus zwei von Tschackert mitgeteilten Dokumenten scheint hervorzugehen, daß auch am Pädagogium der *Cantor* im Amte blieb. Das erste Dokument [149, II: 436, Nr 1384] ist aus den sogenannten *Liedertschen Excerpten* [18. Jahrhundert, nach Manuskripten des 16. Jahrhunderts] übernommen; es enthält, neben *Guilelmus Gnapheus, Hagâ-Hollandus* als *Archipaedagogus* [1544–47], die Namen von drei *Hypodidascali* [= Unterlehrer], darunter *Leonhard Vasmundus Cantor*, mit einem Gehalt von 50 fl. [50 Gulden = 75 Mark]. Mehr weiß Tschackert über diesen Kantor nicht zu berichten. Das zweite Dokument ist ein urkundliches Schreiben des Herzogs

— vom 16.3.49 — an Rektor und Senat der Universität [149, III: 217, Nr 2194], das außer von den Professoren des Pädagogiums auch vom Kantor desselben redet. Über diesen Funktionär heißt es:

Mit dem *cantor* haben f[ürstlich]e d[urchlaucht] reden lassen, welcher den jennigen, so von ime unterwisen, eine stunde ernennen wirt, dorob sie irer preceptoren *lectiones* nicht verseumen dorfen [149, III: 218].

Es scheint also, daß der Musikunterricht bisweilen mit den anderen Fächern in Konflikt geriet. Übrigens ist es schwierig, sich von diesem Unterricht und von dessen Stelle im Lehrplan eine deutliche Vorstellung zu machen. Arnoldt gibt in seiner *Historie der Königsbergischen Universität* unter dem Titel *De Lectionibus in Paedagogio proponendis* [103, I: 128] eine Übersicht des am dreijährigen Pädagogium unterwiesenen Lehrplans. Die Musik wird darin aber mit keinem Wort erwähnt. Hieraus wäre man geneigt zu schließen, daß der *Cantor* am Pädagogium nur ein praktischer Musiker war, der Gesangunterricht erteilte. Der Zweck davon wird wohl gewesen sein, brauchbare Sänger für die Kirchen und für die Hofkapelle auszubilden. Dies wird besonders für die Stipendiaten gegolten haben. Nach Maria Federmann gewährte Herzog Albrecht „den Diskantisten nach der Mutation freies Studium am Partikular und an der Universität. Sie mußten sich dafür aber verpflichten, wieder im Chor mitzusingen, vorausgesetzt, daß ihre Stimme sich brauchbar entwickelte. Überhaupt bildeten die Studenten einen unentbehrlichen Bestandteil des Chores“ [23: 15]. In diese Richtung weist auch eine Verordnung des Herzogs aus späteren Jahren — nämlich vom 17.3.62 — an Rektor und Senat der Universität. Hierin stellt der Herzog fest, daß es dem Hofkapellmeister Urban Störmer „an etzlichen stimmen mangeln und fhelen thut“, fährt dann fort, daß es ihm bekannt ist, „das etzliche Unsere Stipendiaten im *Collegio*, die in der *Musica* nicht so gar ungeubet, Sondern tzu obangetzogenem, woll hüfflich und dienstlich vorhanden sein sollen“, und befiehlt, daß dem Kapellmeister „von unsern Stipendiaten ausm *Collegio*, so ofte ehr die begeren und fördern wirt, etzliche uf sein anregen zugeordnet und werden mögen“ [MfM XIV, 1882: 149].

Wir sehen also, daß in den Jahren 1543, 1544–45 und 1549 in den Akten von einem *Cantor* die Rede ist, der anfangs am Partikular, später am Pädagogium Musikunterricht erteilte; daß dieser wohl ausschließlich praktische Unterricht außerhalb des eigentlichen „gelehrten“ Unterrichts stand, und deshalb im Lehrplan keine Erwähnung fand; und daß er schließlich wohl hauptsächlich zu kirchlichen und höfischen Zwecken gegeben sein wird. Mit diesem praktischen Musikunterricht des Kantors am Partikular und am Pädagogium war aber die Musik in der gelehrten Erziehung zu Königsberg nicht erledigt. Schon bei Töppen finden wir folgende Mitteilung: „Einstimmig trug man [= die Universität] darauf an, den *Musicus* von der Academie in das Pädagogium zu versetzen. Dies genehmigte Albrecht“ [148: 131]. Töppen gibt

nur seine Interpretation der einschlägigen Stelle aus der betreffenden Urkunde, nicht den ursprünglichen Text. Dieser wurde erst von Maria Federmann mitgeteilt, und zwar im Zusammenhang mit Thomas Horner, auf den wir noch zu sprechen kommen. Das betreffende Stück hat sich nach Maria Federmann „im Königsberger Staatsarchiv auffinden lassen“. Es ist eine Verfügung vom 28.6.46, „denn *professoribus Collegii* . . . gegebenn“, und es heißt darin:

Belangende den Arttikel, das man den *Musicum* ans *pedagogium* transferiren und ime das er teglich zwo Stunden darinnen lese auflegen solle, damit ist seine f[ürstliche] d[urchlauch]t das es geschehe wohl zufrieden [23: 138].

Hierin lesen zu wollen — wie Maria Federmann es macht —, daß der Herzog „dem Musiker die *venia legendi* an der Universität erteilen will“, ist nicht zugänglich, denn aus dem Kontext geht hervor, daß der Musiker schon an der Universität verbunden war, und daß man ihn nun von dort mit Zustimmung des Herzogs „ans *pedagogium* transferiren“ wollte. Ob „transferiren“ hier zu übersetzen ist mit „versetzen“, in dem Sinne, daß der Musiker seine Arbeit an der Universität zugunsten des Pädagogiums aufzugeben — wie Töppen meint —, oder aber in dem Sinne, daß er fortan an beiden Anstalten zu unterrichten hätte, ist dem Kontext nicht ohne weiteres zu entnehmen, wenn man auch geneigt wäre, der ersteren Auffassung den Vorzug zu geben. Wir werden aber später sehen, daß nicht nur um diese Zeit, sondern auch noch im Jahre 1547 ein Musiker an der Universität verbunden war. Was den Ausdruck „teglich zwo Stunden lesen“ im oben angeführten Dokument betrifft, scheint die Annahme berechtigt, daß es sich dabei nicht um einen praktischen, schon vom Kantor erteilten, sondern um einen theoretischen Unterricht, das heißt um Vorlesungen am Pädagogium handelte. Das bereits von Töppen interpretierte und von Maria Federmann „aufgefundene“ Stück wird auch schon bei Tschackert erwähnt unter dem 28.6.46 [149, III: 128, Nr 1884]. Tschackert bezeichnet es als „Abschied an Rector und Collegaten der Universität, wegen der Statuten“, und fügt hinzu: „Albrecht bestätigt den Empfang eines Bedenkens der Professoren über die Statuten, etc.“ Er zitiert also nichts aus dem betreffenden Dokument. Unmittelbar darauf nennt er, ebenfalls unter dem 28.6.46 [149, III: 128, Nr. 1885] als nächstes Dokument die *Constitutiones academiae Regiomontanae*, von denen er mitteilt, daß sie in Arnoldts *Historie der Königsberger Universität* gedruckt sind [103, I: 113–135]. Der Musiker wird aber in diesen bei Arnoldt abgedruckten Statuten mit keinem Wort erwähnt! Auch in dem — unter dem Titel *In artibus* — in die Statuten aufgenommenen Lehrplan der philosophischen Fakultät [103, I: 126] wird die Musik als Lehrfach ebensowenig erwähnt, wie dies in Melanchthons Wittenberger Statuten vom Jahre 1545 der Fall gewesen war [vgl. oben S. 151 Anm. 4]¹.

¹ Es waren nämlich in den Statuten Professoren vorgesehen für die folgenden *lectiones* [103, I: 126]: 1. Rhetorica. 2. Griechisch. 3. Dialectica. 4. Oratoria und Poetica. 5. Mathematik und Hebräisch. 6. Physik. 7. Terentius und Plautus.

Aus den bisher bekannten Dokumenten läßt sich also schließen, daß die Musik — ebenso wie in Wittenberg — weder als Lehrfach in den offiziellen akademischen Lehrplan aufgenommen worden war, noch von einem Universitätsprofessor gelesen wurde. Dennoch steht es fest, daß an der Universität Musikunterricht erteilt wurde, sei es auch als eine Art von Nebenfach. Erstens besagt das oben [S. 180] zitierte Dokument vom 28.6.46, daß damals ein *Musicus* an der Universität verbunden war. Aber auch aus dem Jahre 1547 ist ein Beweis dafür vorhanden. Bei den Verhandlungen über die Universitätsstatuten vom Jahre 1546 bat nämlich die Universität den Herzog, die Gehälter der Professoren und anderen Universitätsbeamten festsetzen zu wollen [148: 164]. Der Herzog erbat sich darauf eine Übersicht der damaligen Gehälter, welche der Senat der Universität ihm am 10.1.47 übergab [148: 165; 149, III: 141 f., Nr 1934]. Und auf dieser Liste kommt ein [nicht mit Namen genannter] *Componist* vor mit einem Gehalt von 45 Mark. In den darauf folgenden, bis zum 4.3.47 laufenden Verhandlungen über die Gehälter wird der Komponist nicht mehr erwähnt [148: 165–168; 149, III: 142–149, Nr 1937a, 1939a, 1949a, 1950a, 1951a, 1956a]¹. Auch in einer von Herzog Albrecht selbst nach dem 10.8.47 angelegten Liste der „Einnamb und ausgab des *collegii*, von den 3000 mark, die ich jerlich daran thu“ [149, III: 178, Nr 2072], ist der Komponist nicht zu finden. Das Vorhandensein eines *Musicus* oder Komponisten an der Universität ist also belegt für den 28.6.46 und den 10.1.47. Es fragt sich nun, wer dieser Musiklehrer war.

Thomas Horner. Tschackert identifiziert den Komponisten mit Thomas Horner aus Eger: „An der Universität stellte [der Herzog] einen Musiklehrer an, den Componisten“ [149, I: 229 Anm. 4]. Zum Beleg verweist Tschackert auf eine im Mai 1546 von Horners Hand beim Königsberger Drucker Johann Weinreich veröffentlichte Abhandlung: *De ratione componendi cantus*, eine „Kompositionslehre, zur wissenschaftlichen Pflege der Musik, mit gedruckten Noten“. Bei der Erwähnung dieser Ausgabe wiederholt Tschackert: „Der Verfasser war wohl 1546 Componist an der Universität“ [149, III: 125, Nr 1874], und er verweist dann auf die soeben angeführte Besoldungsliste vom 10.1.47, worin der Komponist erwähnt wird. Maria Federmann drückt sich weniger positiv aus wie Tschackert: nach ihr „wissen wir nicht, ob der erste Dozent für Musikwissenschaft [!] in Königsberg tatsächlich Horner gewesen ist“, jedoch „die Wahrscheinlichkeit ist immerhin sehr groß“ [23: 138]. Sie stützt sich für ihre Annahme auf zwei Dokumente, die sie mit einander kombiniert: erstens Horners Musiklehre vom Mai 1546, zweitens das von ihr zitierte Schriftstück über die „Transferierung“ des *Musicus* von der Univer-

¹ Leider scheinen die betreffenden Dokumente nicht mehr vorhanden zu sein. Tschackert hat sie nämlich, wie er sagt, nicht selber gesehen, sondern sie aus Töppen übernommen.

sität ans Pädagogium, vom 28.6.46 [vgl. oben S. 180], „also aus demselben Jahre, in dem Horners Werk erscheint, sodaß — so fährt sie fort — die Annahme nahe liegt, er habe sich gerade in dieser Zeit in Königsberg aufgehalten“. Hätte sie die Universitätsmatrikel nachgeschlagen, so hätte sie sich über diesen letzten Punkt Sicherheit verschaffen können, denn *Thomas Hornerus Egranus* wurde für 10 Groschen [den Maximalbetrag] eingetragen, und zwar als Nr 279 von den 314 eingeschriebenen Studenten im Zeitraum von Mitte 1544 bis zum 31.7.45 [109: 4], also wahrscheinlich im Sommersemester 1545, ungefähr um dieselbe Zeit als Coclico in Wittenberg eingetroffen war. Nicht nur Horners Immatrikulation, auch die Besoldungsliste vom 10.1.47 aus Tschackerts *Urkundenbuch* ist Maria Federmann unbekannt geblieben, wie sie überhaupt diese reichhaltige, und für die Kenntnis vom herzoglichen Hof und von der Universität zu Königsberg unentbehrliche Quelle unbenutzt gelassen hat. Andererseits teilt sie aber etwas Neues über Horner mit, nämlich, daß von ihm eine Komposition vorkommt in Paul Kugelmans *Etliche Teutsche Liedlein* [23: 137], womit erwiesen ist, daß er nicht nur Theoretiker, sondern auch Komponist war. Hierdurch findet Tschackerts Annahme, daß der Komponist an der Universität mit Thomas Horner identisch war, eine Bestätigung.

Wir kommen nun zurück auf Horners theoretische Abhandlung. Otto Ungewitter [1885] hat den Inhalt derselben besprochen [AM XXII: 50–53], während Rudolf Reicke biographische Notizen über Horner hinzugefügt hat¹. Nach Ungewitter schließt die Abhandlung Horners mit einer Widmung an den Rat der Stadt Elbing, welche datiert ist *Ex academia Regii montis Mense Maio Anno MDXLVI* [AM XXII: 51]. Der Ausdruck *Ex academia Regii montis* beweist, daß Horner sein Buch als Universitätsangehöriger geschrieben hatte. Fassen wir nun die sämtlichen Tatsachen zusammen, nämlich:

- 1° Horners Immatrikulation im Sommer 1545;
- 2° seine kompositorische Tätigkeit;
- 3° seine akademische Abhandlung *De ratione componendi cantus* vom Mai 1546;
- 4° das Schriftstück vom 28.6.46 über den akademischen *Musicus*;
- 5° die akademische Besoldungsliste vom 10.1. 47, worin ein Komponist vorkommt;

dann läßt sich nicht mehr bezweifeln, daß Horner an der Universität Musik lehrte, und identisch war mit dem respektive unter 4° und 5° erwähnten *Musicus* und Komponisten. Auch Ungewitter war schon überzeugt von Horners akademischer Tätigkeit, während er über dessen Buch folgendermaßen urteilt:

¹ *De ratione componendi cantus. Autore Thoma Hornero Egrano*. Von Otto Ungewitter. Nebst biographischen Notizen über Thomas Horner, von Rudolf Reicke [in: *Altpreußische Monatsschrift* XXII, 1885: 50–58].

Ohne das Buch zu unterschätzen, darf man wohl sagen, es ist, wenn auch nur kurz und in gewissem Sinne elementar, doch ein bemerkenswertes Zeichen dafür, daß an der neugegründeten *Academia Albertina* auch die Tonkunst wissenschaftliche Pflege fand. Ich kann mir aber doch nicht verhehlen, daß gegenüber dem großartigen und schweren Rüstzeug mittelalterlicher Musikwissenschaft dieses Libell nur ein Versuch zu sein scheint, die einfachsten Dinge in ein gelehrtes Gewand zu kleiden, und bezweifle, daß damit für die Praxis etwas erreicht worden ist [AM XXII: 52].

Indessen ist auf Grund der vorhandenen Dokumente Horners Lehrtätigkeit an der Universität und am Pädagogium nur belegt für die Zeit zwischen Anfang 1546 und Anfang 1547, während seine Anwesenheit in Königsberg für Mitte 1545 feststeht, sodaß wir nicht wissen, ob er noch an der Universität lehrte, als Coclico im Spätsommer 1547 in Königsberg eintraf. Der Umstand, daß in der von Herzog Albrecht selbst nach dem 10.8.47 angelegten Ausgabenliste der Universität [vgl. oben S. 181] kein Musiklehrer mehr erwähnt wird, macht uns in dieser Hinsicht skeptisch; außerdem drang der Herzog fortwährend auf Einschränkung der Ausgaben bei der Verwaltung der Universität. Vielleicht hat Horner, wie Maria Federmann annimmt, „gastweise an der Universität Vorlesungen gehalten“ [23: 139], denn er hatte seine Interessen nicht ausschließlich in Königsberg. Nach Reicke hielt Horner sich nämlich Anfang 1551 zu Pernau in Livland auf [AM XXII: 53], und soll er schon 1546 in livländischem Dienst gewesen sein [AM XXII: 55], also sich wohl nicht ständig in Königsberg aufgehalten haben. Ferner wissen wir von ihm, daß er 1551 in Königsberg eine livländische Chronik herausgab [149, I: 236], am 21.11.55 in Frankfurt a.O. den Grad *Licentiatus juris* angenommen hat [AM XXII: 57], 1558 Gesandter war beim Herzog von Preußen und 1559 beim König von Polen, und daß er schließlich mit einem Rittergut in Kurland belehnt wurde [AM XXII: 54]. Mit einer derartigen Karriere war ein längerer Aufenthalt in Königsberg wohl schwerlich zu vereinbaren. Horners Lebenslauf zeigt, daß er, abgesehen von seinen musikalischen Talenten und seiner Geschicklichkeit als Dozent, ein hochgebildeter Weltmann war, der es verstand, Menschen und Dinge auf eine passende Weise in seinen eigenen Lebensplan einzufügen. Ob er vielleicht durch diese Eigenschaften Coclico im Wege gestanden haben mag, als dieser versuchte, in eine bleibende Beziehung zur Universität zu treten? Wir müssen die Frage unbeantwortet lassen, weil wir in dieser Hinsicht im Ungewissen tasten. Wohl wissen wir aber, daß Coclico sehr kurz nach seiner Ankunft in Königsberg unmittelbar mit Herzog Albrecht in Berührung gekommen sein muß, weil sein Brief vom 25.11.47 an den Herzog [D 8: 381 ff.] uns zeigt, daß er schon damals mit seinem neuen Herrn in Konflikt geraten war. Auf diesen Konflikt kommen wir bald ausführlich zurück. Bevor wir aber zu der Besprechung dieser sein Privatleben betreffenden Angelegenheit übergehen, wollen wir zuerst seinem beruflichen Verhältnis zum Herzog nachgehen.

Coclico in der Königsberger Hofkapelle. Die Beziehung zu Herzog Albrecht führte zu einem Dienstverhältnis in der Hofkapelle, das heißt, daß Coclico sich in Königsberg nicht als Theoretiker und Lehrer betätigte, wie er in Wittenberg, Frankfurt a.O. und Stettin getan hatte, sondern als Sänger und Komponist. Wir wissen, daß er schon bei früheren Gelegenheiten den Herzog mit seinen Kompositionen für sich zu gewinnen gesucht hatte [vgl. oben S. 39, 148 und 173]. Albrecht hatte also Gelegenheit gehabt, sich aus den vier Gesängen, die Coclico ihm verehrt hatte, einigermaßen ein Urteil zu bilden über seine musikalischen Fähigkeiten. Daß dieses Urteil ein günstiges gewesen sein muß, beweist nicht nur das schnell zustande gekommene Dienstverhältnis, sondern auch der Rang, den Coclico in der Kapelle eingenommen hat. Wir finden nämlich seinen Namen in den Rechnungsbüchern gleich nach dem des Kantors Christoph Walther aufgeführt [23: 28], während er ebenfalls ein Gehalt von 50 Mark bezog [vgl. D 9-11: 384 ff.]. Das genaue Datum seines Dienstantritts ist unbekannt. Seine Bestallung ist nicht mehr vorhanden. Auch sind die Rechnungsbücher für die Hofausgaben vom 29.9.45 bis zum 1.1.48 verloren gegangen [D 9: 384 Anm. 6], sodaß der Umstand, daß erst in das Haushaltungsbuch für das Jahr 1548 Gehaltszahlungen an Coclico eingetragen sind, an sich nicht beweist, daß er vor dem 1.1.48 kein Gehalt bezogen hat. Einen Beweis dafür, daß er jedenfalls schon in den letzten Monaten des Jahres 1547 direkte Beziehungen zu Herzog Albrecht angeknüpft hat, haben wir in dem oben [S. 183] erwähnten Brief Coclicos vom 25.11.47.

Aus dem Inhalt dieses Briefes können wir schließen, daß er, welcher Art auch seine damaligen Beziehungen zum Herzog gewesen sein mögen, jedenfalls schon eine derartige Stellung einnahm, daß er sich genötigt fühlte, auf energische Weise sein Ansehen gegen die Angriffe der öffentlichen Meinung zu schützen. Er sagt nämlich, daß, falls er das vom Herzog geforderte öffentliche *peccavi* wegen eines — später zu besprechenden — Vergehens aussprechen würde, es für ihn keinen Zweck mehr haben würde, länger in Königsberg zu bleiben: *nullus ordo est hic manere postquam me oporteat ita reclamare et revocare* [D 8: 383] Man würde ihn dann nämlich immer betrachten als einen *Saul inter prophetas* [*ibid.*], als einen *ethnicus et publicanus* ¹ [*ibid.*], und er wäre bei jedermann verrufen. So spricht nur einer, der eine soziale Stellung zu verlieren hat.

Einen weiteren Beweis dafür, daß er sich damals schon angesiedelt hatte, ist die Erwähnung seiner Zukunftspläne. Er sagt nämlich in demselben Brief, daß er die Absicht hätte, für die Dauer der ihm noch restenden Lebensjahre beim Herzog zu bleiben, wenn dieser gelinder mit ihm verfahren, und ihm ein solches Gehalt geben würde, daß er davon anständig leben, und sich in seinem einsamen und gebrechlichen Alter eine Gehilfin nehmen könnte:

¹ Heide und Zöllner [vgl. D 8: 383, Anm. 14].

Intendebam residuum vitae meae cum Tua Clementia manere, si mecum mitius egisses, atque accepissem coadjutorium, et dedissetis tale stipendium mihi, ut potuissem cum illo honeste vivere, quia sum senex debilis, nullum servitium habeo, et solus sum [D 9: 383 f.].

Der Ausdruck *cum Tua Clementia manere* setzt voraus, daß er beim Herzog [im Dienst] war, und auch auf Grund der anderen angeführten Briefstellen scheint die Annahme berechtigt, daß er am 25.11.47 schon eine Zeitlang in der Hofkapelle angestellt war, wenn auch vielleicht anfangs mit einem kleineren Gehalt als er später bezogen hat, und probeweise. Daß sein Gehalt später erhöht wurde, dürfte daraus hervorgehen, daß es ihm später tatsächlich möglich wurde, die beabsichtigte „Gehilfin“ zu nehmen — mit welchen verhängnisvollen Folgen, werden wir noch sehen. Daß er nicht gleich fest angestellt wurde, wäre vielleicht zu schließen aus der Art der Eintragung seiner Gehaltszahlungen in das Haushaltungsbuch für das Jahr 1548 [vgl. D 8: 384 Anm. 1, 384 Anm. 8]. Hierin wird nämlich sein Name — der in den beiden nächsten Folianten ganz richtig geschrieben ist — verhunzt zu *Adrien Petite oder Kockliche*, während beim Betrag des Gehaltes erstens angegeben wird, daß es sich um einen Jahresbetrag von 50 Mark handelt, und weiter die Quartalbeträge berechnet werden, welche Angaben in den beiden nächsten Folianten fehlen. Die unrichtige Schreibung des Namens zeigt, daß dieser dem betreffenden Kanzleischreiber noch fremd war; die den Buchungen der ausgezahlten Einzelbeträge vorausgehende genaue Umschreibung des Jahresgehaltes, wie der zu zahlenden Quartalbeträge, deutet auf eine erste Eintragung in die Bücher hin. Zwingende Beweiskraft haben diese Hinweise aber nicht.

Welche Stellung Coclico eigentlich in der Kapelle einnahm, wird nirgends erwähnt. Nach seinem Gehalt zu urteilen, war er der Gleiche des Kantors Walther. Maria Federmann nimmt an, daß er die Stellung eines stellvertretenden Kantors und zugleich eines Hofkomponisten hatte [23: 28]. Sie kann aber für ihre Annahme keine stichhaltigen Argumente beibringen. „Adrian petit Coclicus — so sagt sie — kann man unter die Hofkomponisten rechnen, da er eine feste Anstellung am Königsberger Hofe hatte von 1547–50. Von seiner kompositorischen Tätigkeit wissen wir aber nur aus seinen Briefen (abgesehen von seinen eigenen Druckwerken und seinen in gedruckten und handschriftlichen Sammelwerken erhaltenen Kompositionen). In seinem Briefe von 24.9.46 [D 6: 377] schickt er . . . drei Lieder (*cantilena*) und nach seinem Fortgang von Königsberg von Nürnberg aus einige vierstimmige Psalmen (16. Januar 1552), von denen er manche in Königsberg komponiert hat. Wir ersehen daraus, daß er auch in Königsberg schaffend tätig war; wahrscheinlich hat er die Hofkapelle mit seinen Werken versorgt, nur wissen wir nichts darüber, da von Herzog Albrechts Bibliothek fast nichts erhalten ist“ [23: 146]. Zu dieser Argumentation ist Folgendes zu bemerken:

1° aus der festen Anstellung Coclicos geht nicht ohne weiteres hervor, daß er Hofkomponist war;

2° abgesehen von seinen eigenen Druckwerken [*Compendium Musices* und *Musica Reservata*] und einigen handschriftlichen Sammelwerken — wovon noch die Rede sein wird — sind bisher keine gedruckten Sammelwerke bekannt, welche Kompositionen von ihm enthalten;

3° daß er „manche“ von den vierstimmigen Psalmen aus der *Musica Reservata* in Königsberg komponiert haben sollte, wie Maria Federmann behauptet, ist — wie wir noch sehen werden — ein Irrtum [vgl. hierzu oben S. 29].

Dennoch steht es fest, daß Coclico in Königsberg „schaffend tätig war“. Am 16.1.52 schickte er nämlich aus Nürnberg, mit einem begleitenden Schreiben, an Herzog Albrecht ein Exemplar seiner *Musica Reservata*, die eben im Druck erschienen war. Daß der Herzog die Sendung tatsächlich empfangen hat, wird bezeugt durch folgenden Kanzleivermerk auf der Adresse von Coclicos Brief an den Herzog: „A. Coclico Musicus überschickt Fürstlicher Gnaden sein in Druck ausgegangenen gesang 4 vocum. Datum Norimbergae 16 Januarii anno etc. [15] 52“ [D 19: 399; vgl. oben S. 29]. In diesem begleitenden Schreiben vom 16.1.52 sagt Coclico nun Folgendes:

Post peragrata multa itinera perveni Nuribergam, ac meum cantum typographis obtuli imprimendum, ex quo partem ad Tuam Clementiam mitto, nempe C o n s o l a t i o n e s e x P s a l m i s quatuor vocum, quia scilicet nondum impressae sunt quas apud Tuam Clementiam et aliis in locis composui [D 19: 399 f.]¹.

Hieraus geht hervor:

1° daß Coclico in Königsberg komponiert hatte;

2° daß die dort entstandenen Kompositionen am 16.1.52 noch nicht gedruckt waren;

3° daß die *Musica Reservata* nicht zu diesen Kompositionen gehörte.

Auf die Entstehungszeit der *Musica Reservata* kommen wir noch zurück bei der Besprechung von Coclicos Aufenthalt in Nürnberg. Hier interessieren uns aber seine in Königsberg entstandenen Kompositionen. Weil er sich in dieser Stadt ungefähr drei Jahre aufgehalten hat, ist die Annahme berechtigt, daß in dieser Zeit eine stattliche Anzahl Gesänge aus seiner Feder geflossen sind. Bis jetzt können wir aber nur zwei Kompositionen aus seiner Königsberger Zeit mit Sicherheit nachweisen. Die eine ist das schon [S. 54] angeführte kleine vierstimmige Lied *Disce bone clerice* [vgl. das Notenbeispiel auf S. 187], die andere das achtstimmige *Si consurrexistis* aus der ebenda angeführten Kopenhager Handschrift *Gly. kgl. Samling 1872*. Das Kriterium für den Entstehungsort ist für beide Kompositionen die Quellenlage. Das nur 21 *Tactus* messende, im schlichten homophonen Satz komponierte Lied *Disce bone clerice* stammt — wie schon

¹ *Übersetzung:* Nach vielen Irrfahrten bin ich in Nürnberg angekommen, wo ich meine Gesänge den Druckern [Montanus & Neuber] zum Druck übergeben habe. Davon schicke ich nun Euer Gnaden einen Teil, und zwar die vierstimmigen *Consolationes ex Psalmis* [= die *Musica Reservata*], weil nämlich diejenigen [Gesänge] welche ich bei Euer Gnaden und an anderen Orten komponiert habe, noch nicht im Druck erschienen sind.

Dis - - ce bo - ne cle - ri - ce Vir - gi - nes a - ma - re

Dis - - ce bo - ne cle - ri - ce Vir - gi - nes a - ma - re

Dis - - ce bo - ne cle - ri - ce Vir - gi - nes a - ma - re

Dis - - ce bo - ne cle - ri - ce Vir - gi - nes a - ma - re

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is the alto line, the third is the tenor line, and the fourth is the bass line. The music is in 4/4 time with a key signature of one flat. A sharp sign is placed above the first measure of the vocal line. The lyrics are 'Dis - - ce bo - ne cle - ri - ce Vir - gi - nes a - ma - re'.

Detailed description: This system contains the next four staves of the musical score. It continues the vocal line and the instrumental accompaniment. The lyrics are not explicitly written on this system but correspond to the previous system.

Detailed description: This system contains the next four staves of the musical score. It continues the vocal line and the instrumental accompaniment. The lyrics are not explicitly written on this system but correspond to the previous system.

Detailed description: This system contains the final four staves of the musical score. It concludes the vocal line and the instrumental accompaniment. The lyrics are not explicitly written on this system but correspond to the previous system.

Autore Adriano. petit Cor lino

Si Conſurrexiſti

[S. 54] erwähnt — aus dem handschriftlichen Anhang zu Paul Kugelmanns *Etlische Teutsche Liedlein*. Nur die erste Textzeile ist gegeben, aber die musikalische Struktur läßt deutlich den Bau des Liedes erkennen, während der Duktus des Tenors diesen als den Träger der eigentlichen Liedmelodie zu erkennen gibt.

Das achtstimmige, nicht weniger als 101 *Tactus* messende *Si consurrexistis* trägt im Baß die Mitteilung: *Autore Adriano Petit Coclico Illustrissimi Ducis Prussiae Musico* [vgl. das obenstehende Faksimile, S. 188–189].

Die Kopenhagener Handschrift, in welche diese Komposition aufgenommen ist, stammt nach Hammerich aus dem Jahre 1541 [37: 130], das heißt, sie wurde in dem Jahre angelegt, und die Kompositionen wurden nach und nach eingetragen. Die Eintragung von Coclicos Komposition muß nach dem Hinweis im Baß also stattgefunden haben in den Jahren 1548–50, und sie kann deshalb spätestens in dieser Zeit in Königsberg, jedoch auch früher entstanden sein. Daß Kompositionen eines Königsberger Musikers in eine Kopenhagener Handschrift aufgenommen wurden, bedarf übrigens keiner Erklärung; wie bekannt, war Herzog Albrechts Gemahlin Dorothea eine Schwester des dänischen Königs Christian III. [vgl. D 23: 409 Anm. 2], und zwischen den beiden Höfen fand denn auch ein reger Verkehr statt. So weist Maria Federmann darauf hin [23: 140], daß noch von anderen Königsberger Musikern — darunter die Brüder Kugelmann — Kompositionen

Ministrorum Divis Prussiae Minis . 180 .

The image shows a handwritten musical score on four staves. The title is written in a cursive hand above the first staff. The music is written in a single system with four staves. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music concludes with a double bar line and a repeat sign.

in die oben erwähnte Kopenhagener Sammlung aufgenommen sind, und daß der ehemals am preußischen Hofe dienende Trompeter Jörg Hayd am 24.3.42 in der dänischen Hofkapelle angestellt wurde. So ist in der hier besprochenen Handschrift auch eine vom Kopenhagener Kapellmeister Jörgen Preston [† 1553] stammende Vertonung [aus dem Jahre 1543] von Herzog Albrechts Wahlspruch *Vertrau got allein* aufgenommen [28: 39; 65: 29].

Auf Coclicos achtstimmiges *Si consurrexistis* kommen wir bei der Besprechung seines Kopenhagener Aufenthaltes zurück. Wir haben schon [S. 19, 23, 24 und 105] gesehen, daß sich in der hier angeführten Kopenhagener Handschrift auch noch zwei fünfstimmige Kompositionen Coclicos befinden, nämlich das *Nulla quidem virtus* [82 *Tactus*] und das zweiteilige *Venite exultemus domino* [93 + 79 *Tactus*]. Bei diesen beiden Gesängen fehlt ein derartig deutlicher Hinweis auf ihre Herkunft wie beim *Si consurrexistis*. Dennoch ist es nicht unwahrscheinlich, daß sie ebenfalls aus Coclicos Königsberger Zeit stammen. Die betreffende Handschrift reicht nämlich wahrscheinlich nicht über das Jahr 1556 hinaus, weil in diesem Jahre — also um die Zeit, da Coclico in die Kopenhagener Hofkapelle eintrat — eine zweite Handschrift, *Gly. kgl. Samling 1873*, angelegt wurde [37: 131]. Daher ist auch Hammerich der Meinung, daß alle drei Kompositionen Coclicos „er optagne i disse Kapelletts Nodeböger laenge for Coclicus' Ansaettelse som Medlem af

Kapellet”¹, und daß dies ein Beweis ist für „den Anseelse, han har nydt her i Landet, ogsaa för han kom til Danmark” [37: 141]². Bei dieser nur quellenmäßigen Orientierung von Coclicos Königsberger Kompositionen müssen wir es an dieser Stelle bewenden lassen. Maria Federmann hat die Quellenlage wohl völlig erkannt, als sie, ohne nähere Begründung, schrieb: „Die Kompositionen des Adrian petit Coclicus, drei an der Zahl, sind wohl später — während des Aufenthaltes des Coclicus in Kopenhagen — [in die Handschrift *Gly. kgl. Samling 1872*] hineingekommen” [23: 140]. Die vier hier kurz besprochenen Kompositionen zeigen uns Coclico als Komponisten von zwei verschiedenen Seiten. Während das kleine, anspruchslose Lied *Disce bone clerice* im leichtflüssigen, gefälligen italienischen Stil geschrieben ist, sind die drei groß angelegten Gesänge aus der Kopenhagener Handschrift im ersten Motettenstil komponiert.

Unsere Kenntnisse in bezug auf Coclicos Tätigkeit in der Königsberger Hofkapelle sind mit diesen Gesängen erschöpft, welche uns aber, insofern es die drei Kompositionen aus der Kopenhagener Handschrift betrifft, etwas lehren in bezug auf sein im Jahre 1556 eingegangenes Dienstverhältnis in der Kopenhagener Hofkapelle, und zwar dies, daß man ihn in Kopenhagen schon als Komponisten kannte, als er seine Dienste anbot. Und nicht nur in Kopenhagen, auch am Hofe des Herzogs Johann Albrecht I. von Mecklenburg, dem er im Jahre 1555 eine kurze Zeit gedient hat [vgl. D 22: 405 ff.], wird man ihn wohl von Königsberg her gekannt haben. Johann Albrecht I. von Mecklenburg war nämlich ein Neffe Herzog Albrechts von Preußen, und als dieser sich am 17.3.50 zum zweiten Male vermählte [D 12: 388 Anm. 3], wohnte Johann Albrecht nicht nur den Trauungsfestlichkeiten bei, sondern verlobte er sich während seines Aufenthaltes in Königsberg mit Albrechts Tochter Anna Sophia [D 12: 388 Anm. 4]. Als er diese am 24.2.55 in Wismar heiratete, war es Coclico, der den musikalischen Teil der Feier — bei welcher natürlich auch Herzog Albrecht zugegen war — zu versorgen hatte [D 22: 407]. Indem wir auf diese fürstlichen Verwandtschaften hinweisen, die zwischen dem preußischen, dem mecklenburgischen und dem dänischen Hofe existierten, wird uns zugleich klar, daß Coclicos Beziehungen zu den beiden letztgenannten Höfen nicht auf Zufall beruhten.

Wenn wir auch wenig wissen über Coclicos musikalische Tätigkeit in Königsberg, dennoch genügt das Wenige, um es verständlich zu machen, daß Herzog Albrecht ihn als Musiker gebührendermaßen geschätzt haben muß. Nicht nur hätte der Herzog ihn sonst nicht drei Jahre in seinem Dienst gehalten, sondern auch hätte er sich nicht — wie wir noch sehen werden — soviel Mühe für Coclico gegeben in dessen auch in Königsberg von neuem wieder auf-

¹ ... aufgenommen sind in die Stimmbücher der Kapelle, lange vor Coclicos Anstellung als Mitglied der Kapelle.

² ... das Ansehen, dessen er sich hier im Lande erfreute, auch vor seinem Eintreffen in Dänemark.

tauchender Ehescheidungsangelegenheit. Es ist der Ausgang dieser leidigen Affäre gewesen, der sein weiteres Bleiben in Königsberg unmöglich gemacht hat. Wie wir oben [S. 177 und S. 183] gesehen haben, war er auch schon am Anfang seines Königsberger Aufenthaltes in Schwierigkeiten geraten, und zwar wegen seiner religiösen Meinungen. Es ist ein für das Verständnis von Coclicos Persönlichkeit bezeichnender Umstand, daß seine Tätigkeit als Musiker in Königsberg sowohl ein- wie ausgeleitet wurde durch einen Konflikt mit der Gesellschaft, mit den herrschenden Ideen also. Wir werden nun zuerst dem Grund nachgehen, weshalb er wegen seiner religiösen Meinungen in Schwierigkeiten geriet, und uns dann mit der Frage beschäftigen, auf welche Weise die unaufgelöste Wittenberger Ehe zu seiner Entfernung aus Königsberg, und aus Preußen überhaupt geführt hat.

Coclico und die lutherischen Theologen. „Ich bin ein Musiker, und kein Theologe, dennoch möchte ich gerne die Wahrheit verstehen.“ Diese Worte, von Coclico an Herzog Albrecht gerichtet in einem Schreiben aus Nürnberg [D 20: 402], also nach seiner Vertreibung aus Preußen, lassen uns ihn erkennen als einen geistig autonomen Menschen, der auf eigenen Wegen die Wahrheit suchte. Er „möchte sie gerne verstehen“. Das besagt, daß sie für ihn nicht etwas Vollendetes darstellte. Daher, wie wir noch sehen werden, seine lebhaft Beschäftigung mit theologischen Fragen. Nicht aber als fachmännischer Theologe — wenn er auch als ehemaliger katholischer Sänger *ex officio* mit der [katholischen] Theologie zu tun gehabt hatte —, sondern als [protestantischer] Laie, der *in theologicis* sein eigenes Urteil über dasjenige der Theologen stellte, wenn dieses ihn nicht befriedigen konnte. Seine oben angeführten Worte drücken also ein Doppeltes aus: einerseits betonen sie, daß er seines Zeichens Musiker war, andererseits stempeln sie ihn zum echten Protestanten¹. Wir wußten aber schon, daß er der römischen Kirche abtrünnig geworden, und deshalb aus seinem Vaterlande nach Deutschland emigriert war, wie Tausende seiner Landsleute. Es hätte denn auch kein Grund vorgelegen, seine Worte an Herzog Albrecht zum Ausgangspunkt zu nehmen für eine spezielle Untersuchung über seine religiöse Gesinnung, wenn diese Worte nur im allgemeinen

¹ Der von Coclico betonte Gegensatz zwischen dem Musiker und dem Theologen in ihm — welche in seinem katholischen Vorleben eine Einheit gebildet hatten — bezeugt, daß sein Übertritt zum Protestantismus für ihn sowohl menschlich wie künstlerisch eine Emanzipation bedeutet hatte; daß, mit anderen Worten, die Einheit *Musicus-Theologus* in ihm aufgelöst worden war. Auf der menschlichen Seite wurde er dadurch zum Laien, als Künstler entfiel ihm die sazerdotale Bestimmung seines Künstlertums, und er fühlte sich auf der Seite fortan Musiker *tout court*. Daß dies eine Steigerung seines Selbstgefühls als Künstler im renaissanceistischen Sinne zur Folge haben mußte [vgl. oben S. 42 f.], umso mehr, weil es ihm nicht gelang — wie beispielsweise seinem Landsmanne Mattheus le Maistre —, den Anschluß an die deutsch-evangelische Kirchenmusik zu finden, ist psychologisch ohne weiteres verständlich.

seinen protestantischen Standpunkt dem römischen gegenüber abgrenzen würden. Das tun sie aber im Zusammenhang, in dem sie vorkommen, nicht, und das ist es, was ihnen eine für das Verständnis von Coclicos religiöser Gesinnung besondere Bedeutung verleiht. Coclico behauptet nämlich in dem oben angeführten Schreiben an Herzog Albrecht seine geistige Autonomie nicht der römischen Kirche, sondern gerade lutherischen Theologen gegenüber, und zwar in einem — später zu erörternden — Falle, worin sie, auf Grund des orthodoxen Luthertums, die Lehren des radikalen, und von Coclico bewunderten Theologen Andreas Osiander verurteilten. Seine Sympathie für die „moderne“ Rechtfertigungslehre Osianders, dessen Vorlesungen er in Königsberg gehört hatte [D 20: 402; vgl. oben S. 39 und S. 178], liefert uns also den Beweis, daß er der lutherischen Kirche, und selbst Melanchthon gegenüber — der Osianders Lehren ebenfalls verurteilte —, einen „modernen“ Standpunkt einnahm. Diese hierdurch bewiesene geistige Unabhängigkeit Coclicos dem intoleranten, durch Luthers bekannten Gewaltspruch „Ich hab's *verbum*“ charakterisierten, orthodoxen Luthertum gegenüber, wird uns das Verständnis des Konfliktes erleichtern, in den er so kurz nach seinem Eintreffen in Königsberg geriet wegen seiner religiösen Gesinnung.

Wir besitzen über diesen Konflikt nur ein einziges Dokument, nämlich Coclicos Bittschrift vom 25.11.47 an Herzog Albrecht [D 8: 381 ff.]. Aus diesem Schreiben allein ist es nicht möglich, sich über die Art und die Ursachen der Schwierigkeiten, worin er sich damals befand, eine Vorstellung zu machen. Das ist wohl der Grund dafür, daß man sich bisher begnügt hat mit der nichtssagenden Erklärung, Coclico habe „wirres, lästerliches Zeug gepredigt“ [23: 28; vgl. oben S. 12], und sei deswegen von Herzog Albrecht zum Widerruf aufgefordert. Eine befriedigende Vorstellung der Sachlage, worauf Coclicos Schreiben vom 25.11.47 sich bezieht, können wir aber nur dann gewinnen, wenn wir:

1° die — im Vergleich zu dem damals in Königsberg herrschenden orthodoxen Luthertum — „modernen“ theologischen Anschauungen Coclicos voraussetzen, wozu wir aber nach der obigen Auseinandersetzung berechtigt sind;

2° den Inhalt seiner Bittschrift und seine eigene Person in Verbindung bringen zu wissen, noch näher zu erörternden Ereignissen, die sich um dieselbe Zeit in Königsberg abgespielt hatten, und von welchen der schon oben [S. 178] erwähnte niederländische Emigrant Gnapheus, Leiter des Pädagogiums und zugleich außerordentlicher Professor der Pädagogik an der Universität, zu seinem Schaden der Mittelpunkt gewesen war.

Wenn man Coclicos Bittschrift liest, bekommt man das Gefühl, alsob man plötzlich und ohne jegliche Vorbereitung mitten in eine lebhaftere Gerichtssitzung hineinversetzt wird, wo der Angeklagte gerade am Wort ist, und in der größten Aufregung und Verzweiflung sich der Vollstreckung des eben ausgesprochenen richterlichen Urteils mit allen Mitteln zu entziehen versucht, während man die Stimme des Richters nicht zu hören bekommt, und ebensowenig

den Ausgang des Prozesses vernimmt. Dank sei der Beredsamkeit des Angeklagten erfährt man aber, wenn auch nicht den konkreten Inhalt, so doch wenigstens die Tendenz der Anklage, welche man gegen ihn vorgebracht hatte.

Seine Feinde hätten dann beim Herzog eine schriftliche ¹ Klage gegen ihn eingereicht wegen der öffentlichen Verbreitung von heterodoxen theologischen Lehren, und hierauf hätte der Herzog ihm auferlegt, diese Irrlehren öffentlich ² — *coram ecclesia* — zu widerrufen. Wie schon gesagt, erfahren wir nicht, was für Irrlehren Coclico eigentlich propagiert hätte. Wir werden aber nachher versuchen, dies auf indirektem Wege zu ermitteln. Wohl können wir aus Coclicos Schreiben schließen, daß er nicht imstande war, die Beschuldigung rundweg abzulehnen. Daher beschränkt er sich darauf, die Anklage abzuschwächen, die Bedeutung seines Vergehens zu verkleinern — wobei er sich nicht davor scheut, seine eigene Person auf Kosten seines Selbstgefühls herabzusetzen —, und darzulegen, daß der geforderte Widerruf widersinnig und grausam sei; schließlich versucht er, die Sympathie und das Mitleid des Herzogs für seine Person zu erwecken. Hierzu bemerkt er nun Folgendes:

Er habe nicht öffentlich in der Kirche gepredigt, sondern sich nur mit einer Gesellschaft von drei oder vier Personen unterhalten, und dabei nicht Deutsch, sondern Lateinisch gesprochen. Wie solle er nun öffentlich und auf deutsch widerrufen, wenn er *privatim* und auf lateinisch gesprochen habe, dabei die deutsche Sprache [*inferiorem linguam*] kaum sprechen könne, sodaß er sich dem Volke doch nicht verständlich machen könne, und er die Leute mehr ärgern als erbauen werde. Auch werde er sich durch öffentlichen Widerruf in Königsberg unmöglich machen und von jedermann betrachtet werden wie ein „Saul unter den Propheten“, oder wie „ein Heide und Zöllner“. Eigentlich erinnere er sich nicht mehr ganz genau, was geschehen sei, und er sei sich nicht alles dessen bewußt, wovon man ihn beschuldige. Er wäre nämlich an jenem Abend außer sich gewesen, und der Geist Gottes hätte ihn verlassen; daher wäre es wohl möglich, daß er sich in diesem Zustande tadelhaft geäußert habe. Das sei ihm auch früher an anderen Orten wohl passiert — in Rom, Tarascon, Siena, Valenciennes und Dijon —, jedoch man habe ihn dort deswegen niemals beschwert, sondern beschönigend gesagt, er sei nur ein verrückter Musiker [*Musicus fantasticus*], der nicht wisse was er sage, und deshalb unbehindert seine Wege gehen könne. Was für ihn die Sache noch peinlicher mache, sei der Umstand, daß er gerade von Leuten, die er für Freunde gehalten, und denen er deswegen seine Meinungen offenbart hätte, verraten und angebracht worden sei.

Um die Wirkung seiner *oratio pro domo* zu erhöhen, hat er sie durchsetzt mit Bibelstellen. Schon am Anfang finden wir die bekannte Mahnung aus dem ersten Korintherbrief: „Wer da meint, er stehe, der sehe zu, daß er nicht falle“. Seine stärksten Effekte hat er aber — wie ein guter Redner — bis zum Schluß aufgespart. Nachdem er nämlich im Epilog dem Herzog versichert hat, daß er ihm für den Rest seines Lebens hätte dienen wollen, und nachdem er ihm die Schrecken eines einsamen Alters mit ergreifenden Bibelworten abgemalt hat,

¹ ... *non esse omnia vera quae scripserunt contra me* [D 8: 383].

² ... *miror, quo consilio Tua Clementia vult ut publice revocem illud* [D 8: 382].

untersteht er sich im Schlußsatz, die Worte Christi in Gethsemane nachzubeten:

Durchlauchter Fürst, ist es nicht möglich, daß dieser Kelch an mir vorübergehe, ohne daß ich ihn trinke, so geschehe dein Wille.

Und als er der Unterzeichnung seiner Bittschrift die Worte *ut avis captus* hinzufügt, will er dadurch offenbar noch einmal seine Unschuld bezeugen, indem er erinnert an die Worte des Propheten Jeremia, der in seinen Klageliedern ausruft [*Lam. Jer. 3, 52*]:

Es machten Jagd und fingen mich wie einen Vogel meine Feinde, ohne Ursache.

Diese Verteidigungsschrift Coclicos ist nicht nur wertvoll insofern sie uns — wie wir bald sehen werden — instand setzt, seine religiöse Gesinnung kennenzulernen, sondern auch als *document humain* überhaupt. Wir ersehen daraus nämlich, wie Coclico sich in einer bedrängten Lage drehte und wand, um sich einer öffentlichen Schmach zu entziehen, wenn er das auch zum Teil dadurch erreichen mußte, daß er die von ihm geäußerten Meinungen als Äußerungen eines ungefährlichen *Musicus fantasticus* hinstellte. Bewundern können wir diese seine Haltung nicht, dafür erinnert sie uns zu stark an diejenige des Apostels Petrus in dem Moment, wo er seinen Herrn verleugnete. Die Überlegung aber, daß selbst dieser heilige Mann seine schwachen Augenblicke gekannt hat, mildert zugleich unser Urteil über Coclico, und läßt es begreiflicher erscheinen, daß er, nun er endlich nach vielen Irrfahrten einen Ruhepunkt gefunden hatte, sich um jeden Preis daran festklammerte.

Coclico ein Sacramentirer. Wir werden jetzt untersuchen, was für Irrlehren es gewesen sein können, wodurch Coclico in Königsberg mit dem Luthertum in Konflikt geriet. Wie schon [S. 192] bemerkt, müssen wir hierbei von der Tatsache ausgehen, daß Coclico *in theologicis* Anschauungen huldigte, die, im Vergleich zu dem damals in Königsberg herrschenden orthodoxen Luthertum, „modern“ waren. Diesen „Modernismus“ haben wir oben [S. 192] aus seiner Sympathie für die später zu besprechende Rechtfertigungslehre Osiananders abgeleitet. Neben dieser von Melanchthon und anderen lutherischen Theologen bekämpften Lehre gab es aber noch einen viel älteren und nicht weniger wichtigen Streitpunkt: die Abendmahlslehre. Sie hat Luther bis zu seinem Tode beschäftigt, und ihn veranlaßt zu dem immerwährenden Streit gegen die sogenannten *Sacramentirer*, die Anhänger der — von der lutherischen abweichenden — spiritualistischen Abendmahlslehre der niederländischen und schweizerischen Theologen. Nun war es aber diese spiritualistische Abendmahlsauffassung, welche gerade um die Zeit, wo Coclico in Königsberg eintraf, in dieser Stadt im Brennpunkt des Interesses stand, und für die Lutheraner den Anlaß bildete zu Verfolgungen von Andersdenkenden, welche Verfolgungen gipfelten in einem Prozeß gegen den Niederländer Gnapheus, der infolge-

dessen wegen seiner heterodoxen Abendmahlsauffassung des Landes verwiesen wurde, und gegen Ende Oktober 1547 Preußen verließ [149, I: 335; vgl. 123: 145]. Weil Coclico Anfang September, vielleicht schon im August 1547 in Königsberg angekommen war, also fast zwei Monate vor Gnapheus' Weggehen aus Preußen, ist die Möglichkeit einer Begegnung der beiden Männer vorhanden. Die Möglichkeit wächst zur Wahrscheinlichkeit, wenn wir bedenken, daß Coclico, der sich als Niederländer — der nicht einmal die deutsche Sprache beherrschte [D 8: 382] —, und als Nicht-Lutheraner im damaligen Königsberger Milieu nicht sonderlich heimisch gefühlt haben kann, in Gnapheus nicht nur einem Landsmanne begegnete, sondern auch einem Manne, der — wie er selbst — „modernem“ theologischen Anschauungen huldigte. Und so liegt die Vermutung nahe, daß es unvorsichtige Äußerungen über die Abendmahlslehre gewesen sind, wodurch Coclico so bald nach seiner Ankunft in Königsberg mit den lutherischen Theologen, und dadurch mit dem Herzog in einen Konflikt geriet, woraus er sich — mit Gnapheus' hartem Los vor Augen zur Vorsicht gemahnt — durch Nachgiebigkeit noch rechtzeitig hat retten können. Die Annahme, daß Coclico ein Sacramentirer war, paßt durchaus zu seiner ganzen „modernem“ Persönlichkeit, und ist auch, wie wir schon [S. 37] gesehen haben, im Einklang mit der Tatsache, daß er in Wittenberg wohl mit Melancthon, nicht aber mit Luther verkehrt hat. Die Annahme einer Begegnung zwischen Coclico und Gnapheus ist nicht nur von Gewicht für die Begründung von Coclicos theologischen Anschauungen, sondern auch deswegen, weil Gnapheus sowohl in der niederländischen Reformations- wie Literaturgeschichte eine Rolle gespielt hat. Wir werden uns daher etwas ausführlicher aufhalten müssen bei diesem Schulmann und bei seinen Schicksalen als Vertreter der niederländischen Abendmahlslehre.

Die niederländische Abendmahlslehre. Von Anfang an hat die Reformation in den Niederlanden einen anderen Ausgangspunkt gehabt als in Deutschland. War es dort vor allem der Ablaß, wogegen man sich richtete, hierzulande widersetzte man sich gegen die Abendmahlslehre der römischen Kirche [120: 62]. Dem Zweifel an der Wahrheit der Transsubstantiationslehre der Kirche begegnet man hier schon am Ende des 15. Jahrhunderts [120: 87], so u.a. bei Wessel Gansfort [† 1489]. Das ist desto auffälliger, wenn man bedenkt, daß Luther noch im Jahre 1519 völlig einverstanden war mit der römischen Transsubstantiationslehre. Und wiewohl er diese einige Jahre später mäßigte zu der Konsubstantiationslehre [120: 100], so blieb er doch bis an seinen Tod ein heftiger Gegner der spiritualistischen Anschauungen der Niederländer und Schweizer und ihrer Anhänger, und hielt er selbst bis zum Jahre 1543 noch fest an der Elevation [144: 425]. Die Abendmahlslehre war es denn auch, welche die Entzweiung zwischen Luther und Zwingli herbeiführte, und durch welche ungefähr ein halbes Jahrhundert später die

protestantische Kirche sich in zwei große Abteilungen spaltete [120: 107].

Es ist nicht allgemein bekannt, daß die „reformierte“, nicht-lutherische Abendmahlsauffassung ihren Ursprung nicht in der Schweiz genommen hat, sondern in Holland, und daß sie herrührt von Mr. Cornelis Hoen [*Cornelius Honius*], Advokat beim *Hof van Holland* im Haag [120: 31, 86]. Dieser Cornelis Hoen hatte eine Anzahl humanistischer Freunde, die alle mit den Kreisen der *Devotio Moderna* verwandt, oder daraus hervorgegangen, und reformationsgesinnt waren. Zu diesem Freundeskreis gehörten auch der schon [S. 178] erwähnte Magister Guilelmus Gnapheus oder Fullonius [1493–1568], Schullektor im Haag [120: 31], und Hinne Rode [*Johannes Rodius*], welcher der von den *Broeders des gemeenen levens* in Utrecht gegründeten Hieronymusschule vorstand [120: 30].

Hoens Auffassung, zu der er inspiriert wurde durch die Lektüre von Wessel Gansforts Schrift *De coena Dei, de eucharistia* [120: 87 f.], kann zusammengefaßt werden in dem Ausspruch, daß in den bekannten Einsetzungsworten Christi: „Dies ist mein Leib“, das Wort *ist* steht für *bedeutet* [120: 97], was völlig im Widerspruch steht mit Luthers Standpunkt, daß im Brot und im Wein der Leib und das Blut Christi wirklich anwesend sind, wenn auch keine Transsubstantiation im römischen Sinne stattfindet. Hoen legte seine Auffassung in einem ausführlichen Brief nieder. „Dieser Brief — sagt De Hoop Scheffer [120: 92 f.] — ist unzweifelhaft eines der merkwürdigsten Denkstücke aus der Reformationszeit, namentlich für den Niederländer, als die älteste theologische Abhandlung, welche es überhaupt von einem seiner protestantischen Landsleute gibt, dennoch aber auch für alle Reformierten, aus welchem Land oder welcher Nation sie auch sein mögen, denn einzig und allein aus diesem Schriftstück nahm die zwinglianische Abendmahlslehre, welche nachher das *Shibboleth* zwischen Reformierten und Lutheranern wurde, ihren Ursprung.“

Auf Hoens Bitte ging sein Freund Hinne Rode 1521 mit dem Brief nach Wittenberg, um denselben dem Urteil Luthers zu unterwerfen [120: 98]. Dieser verwarf Hoens Gedanken völlig [120: 100], und enttäuscht, jedoch nicht entmutigt, kehrte Hinne Rode zurück. Als er 1522 wegen seiner Gesinnung seines Rektoramtes entsetzt wurde [120: 101], ging er mit seinem Freunde Gregorius Saganus nach Basel. Hier legte er Hoens Brief dem Reformator Oekolampadius vor, für den die Schrift eine Offenbarung war [120: 103]. Auf Oekolampadius' Rat gingen nun die beiden Niederländer nach Zürich, wo sie Hoens Brief dem Reformator Zwingli übergaben, auf den die Abhandlung ebenfalls einen tiefen Eindruck machte, der ihre Richtigkeit anerkannte [120: 105] und sie im Jahre 1525 veröffentlichte [120: 92, 106].

Gnapheus. Es ist begreiflich, daß Gnapheus, mit Hoen befreundet, sich dessen Abendmahlsauffassung anschloß [123: 147], und so fortan zu den Sacramentirern gehörte, welche — wie wir oben [S. 37 und S. 194] gesehen — von

Luther so grimmig und bis an sein Lebenseinde bekämpft wurden. Der Abendmahlsstreit wütete auch nach Luthers Tod weiter, aber Gnapheus kam damit erst in Berührung, nachdem er aus Holland nach Deutschland emigriert war infolge der in den Niederlanden immer strenger werdenden Ketzerverfolgungen. Die größere Strenge, womit Karl V. in seinen niederländischen Erblanden gegen die Ketzer vorging, nachdem er hatte feststellen müssen, daß das gegen Luther gerichtete Plakat von Worms [1521], das er auch in Löwen und Antwerpen erlassen [120: 141], seine Wirkung in Deutschland verfehlt hatte, setzte ein mit dem in Holland und Zeeland erlassenen Plakat vom 29.4.22 [120: 141]. Infolgedessen wurde Gnapheus — ebenso wie Hoen — schon 1523 einige Monate gefangengehalten, zum Teil in der *Gevangenpoort* im Haag [120: 186, 353]. Wiewohl man ihn wieder frei ließ, wurde er 1525 von neuem eingeschlossen, ungefähr zugleich mit dem bekannten Jan de Bakker oder Johannes Pistorius [120: 359], welcher im September desselben Jahres im Haag verbrannt wurde, und über dessen Leben und Prozeß Gnapheus ein Büchlein herausgegeben hat [120: 360]. Auch diesmal kam Gnapheus frei, sei es auch mit einer Pönitentz von drei Monaten in einem Kloster. Als man ihn aber 1528 wieder in Verdacht hatte, verließ er Den Haag, hielt sich eine Zeitlang hie und da in den Niederlanden verborgen, und emigrierte im Jahre 1530 nach Deutschland [120: 538, 540].

In jenen Jahren zunehmender Verfolgung überschritt ein fortwährender Strom von Religionsflüchtlingen die Ostgrenze, um einen sicheren Zufluchtsort zu suchen in Ostfriesland und weiter ostwärts, bis selbst in Preußen. Und als im Jahre 1530 bekannt wurde, daß Karl V. nach Beendigung des Reichstages in Augsburg persönlich die Niederlande besuchen würde, nahm der Auszug einen massenhaften Charakter an [149, I: 322]. Allein im Jahre 1530 fanden mehr als 4000 Flüchtlinge eine Zuflucht in Preußen, wo Herzog Albrecht ihnen eine unangebaut liegende Gegend einräumte, während er ihnen auch Satzungen gab und ein Gemeinwesen für sie einrichtete [149, I: 323].

Herzog Albrecht und die niederländischen Sacramentirer. Anfangs ließ der Herzog die niederländische Emigrantenkolonie inbezug auf die Abendmahlsauffassung frei. Er selbst schwankte nämlich in jenen Jahren zwischen der rein lutherischen Abendmahlslehre und der spiritualistischen Auffassung, wie sie damals in Preußen von Schwenkfelds Anhängern gelehrt wurde [149, I: 185 ff.], sodaß Luther ihn 1532 in seinem *Sendbrief wider etliche Rottengeister* antrieb, die „Schwarmgeister“ [Sacramentirer, Zwinglianer] nicht im Lande zu dulden. In demselben Jahre schickten die Züricher Geistlichen dem Herzog aber eine Gegenschrift, worin Bullinger — der nach Zwinglis Tod [1531] in Zürich die Leitung übernommen hatte — für die Gewissensfreiheit der Sacramentirer eintrat. Unter dem Eindruck dieser Schrift — es war die Übersetzung einer Abhandlung aus dem 9. Jahrhundert über das Abendmahl, mit einem

Vorwort von Bullinger [140: 164 ff.] — antwortete der Herzog Luther im Jahre 1533, daß er den Sacramentirern zwar das Predigen untersagt habe, daß er aber übrigens seine Untertanen in ihrem Glauben frei lasse, „weil mir nit geziemen will, mit Gewalt in die Leut den Glauben zu tringen“ [149, I: 198, 323; 149, II: 293, Nr 891]. Eine Antwort, die in ihrer Toleranz an den berühmten Ausspruch Friedrichs des Großen gemahnt: in seinen Staaten möge ein jeder nach eigener Façon selig werden.

Indessen dauerten Albrechts spiritualistische Sympathien nicht lange. Als er 1535 vom Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen alarmierende Nachrichten bekam über die Ausschreitungen der Wiedertäufer in Münster, sah er dort mit Schrecken die Folgen der Gedankenfreiheit in kirchlichen Lehrstücken vor sich, und unter dem Eindruck der Ereignisse ergriff er die Partei des orthodoxen Luthertums. Infolgedessen erließ er an den Bischof von Pomesanien, Speratus, den Auftrag, die Einheit der Kirchenlehre aufrecht zu erhalten, und versagte noch in demselben Jahre den Wiedertäufern den Aufenthalt in Preußen [149, I: 201 f.]. Diese Maßnahme bezog sich nicht auf die niederländischen Sacramentirer, welche sich an die Kindertaufe hielten, und ebenso an das Abendmahl als kirchliche Handlung, während sie selbst ungern Wiedertäufer in ihrer Mitte duldeten [149, I: 324]. Außerdem wurden sie aber am Hofe unterstützt. Seit 1534 war nämlich ein Niederländer, Felix Koning [*Felix Rex*], beim Herzog im Dienst als Bibliothekar der herzoglichen „Kammerbibliothek“, und dieser Felix Koning, der sich *Polyphemus* nannte [149, I: 231], weil er die Bücher hütete, wie der Zyklop in der Odyssee seine Schafe, galt im Jahre 1539 als „Bannerträger der Sacramentirer“ [149, I: 324]. Der Einfluß von Niederländern am herzoglichen Hofe wurde in den nächsten Jahren noch verstärkt, wie wir bald sehen werden.

Im Jahre 1531 war Gnapheus mit vielen seiner Landsleute in Elbing — einer im Mündungsgebiet der Weichsel gelegenen westpreußischen Stadt — angekommen [149, I: 254]. Hier trug man sich seit einiger Zeit mit dem Plan, eine gelehrte Schule zu gründen, und als diese im Winter 1535–36 zustande kam, übertrug man Gnapheus das Rektorat, welches Amt er auf ausgezeichnete Weise versah. Von Elbing aus knüpfte er aber nach einiger Zeit Beziehungen an zu Königsberg. So widmete er Johann von Creytzen, Herzog Albrechts Kanzler, im Oktober 1540 lateinische Gedichte seiner Schüler in Elbing [149, II: 412, Nr 1291], während er ihm in demselben Jahre seine Dienste für Königsberg anbot [149, I: 254 Anm. 2], sein Drama *Morosophus* mit einer an Herzog Albrecht gerichteten Vorrede herausgab [149, II: 415, Nr 1307]¹ und obendrein Epigramme schrieb auf die im Jahre 1540 eröffnete öffentliche herzogliche Bibliothek — später „Schloßbibliothek“ genannt —, und auf deren

¹ Über Gnapheus' Schriften, und seine Bedeutung für das Schuldrama, siehe: G. KALFF, *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde* III, Groningen 1907, S. 12, 15, 24, 77, 95, 97, 99; ferner VfM VI, 1890: 319, 326, 328, 342.

Bibliothekar Felix Koning, alias *Polyphemus* [149, I: 232; 149, II: 415, Nr 1309], dem wir schon begegneten als Bibliothekar der herzoglichen „Kammerbibliothek“. Daß Gnapheus seine Blicke nach Königsberg richtete, hatte seine guten Gründe. Man warf ihm nämlich in Elbing vor, er sei ein Sacramentirer und Anabaptist. Gegen diese Vorwürfe verteidigte er sich zwar [149, II: 404, Nr 1266], jedoch der Bischof von Ermland, Johann Dantiscus, wußte seine Vertreibung aus Elbing durchzusetzen [149, I: 254]. Er ging nun nach Königsberg und trat am 6.7.41 als Rat in Herzog Albrechts Dienste. Der Zeitpunkt war ein besonders günstiger. Der Herzog war nämlich damals beschäftigt mit der Verwirklichung seines Lieblingsplanes, der Gründung einer Universität. Sein einflußreichster Berater in Schulsachen, Johann Poliander, war aber gerade gestorben, sodaß kaum ein Schulmann ihm gelegener kommen konnte als Gnapheus. Dieser wurde aber nicht an dem 1542 eröffneten Partikular [vgl. oben S. 178] angestellt, sondern der Herzog verwendete ihn innerhalb seines Regierungskollegiums als Rat in Unterrichtsangelegenheiten. Als aber im Jahre 1544 das Partikular zur Universität erweitert wurde, bekam Gnapheus — wie wir oben [S. 178] gesehen — die Leitung des Pädagogiums [149, I: 254; 149, II: 436, Nr 1384], während er zugleich — wie ebenfalls schon oben [S. 192] erwähnt — außerordentlicher Professor der Pädagogik an der Universität wurde [149, I: 258].

In den Jahren 1542–44 hatte Herzog Albrecht mehrere von Gnapheus' holländischen Geistesverwandten in seinen Diensten, welche eine reformierte, nicht-lutherische Camarilla bei Hofe bildeten [149, I: 255]. Zu dieser reformierten Unterströmung gehörten, außer dem schon erwähnten Bibliothekar *Polyphemus*, u.a. die herzoglichen Räte Christian Entfelder und Dr. Gerhard Westerburg [149, I: 321], und der herzogliche Leibarzt Pryseus [149, I: 325]. Ihr Einfluß war ein derartiger, daß die Lutheraner, nachdem Johannes Brißmann im Jahre 1546 [149, I: 319] die bischöfliche Amtsgewalt im Bistum Samland übernommen hatte, sich entschlossen, diese holländische Richtung zu Falle zu bringen [149, I: 322]. Im Jahre 1543 war es ihnen schon gelungen, die Entlassung und Ausweisung des Gerhard Westerburg durchzusetzen, weil er sich mit „ungeschickten Worten“ über das Sakrament geäußert hätte [149, I: 327; 149, III: 40, Nr 1542]. Als nun im Sommer 1546 der schon oben [S. 177] erwähnte orthodoxe Lutheraner Friedrich Staphylus auf Melanchthons Empfehlung Professor der Theologie an der Universität geworden war [149, I: 295], begann schon bald unter seiner Führung eine Campagne gegen Gnapheus, welche — wie schon oben [S. 195] erwähnt — im Herbst 1547 mit dessen Vertreibung aus Preußen endete.

Im Jahre 1542 hatte Gnapheus einem Angriff ausweichen können durch Unterschreibung eines orthodoxen Bekenntnisses *De sacramento corporis et sanguinis Domini* [149, III: 14, Nr 1440], worin behauptet wurde, daß im Abendmahl der Leib Christi . . . *vere et substantialiter adesse — realiter exhiberi*

cum [sic!] pane et vino sumentibus — sive dignis sive indignis. Hierzu sei nur bemerkt, daß es nicht recht deutlich ist, wie Gnapheus' Unterschreibung dieser Abendmahlsauffassung mit seinem Vorleben als holländischer Sacramentierer in Einklang zu bringen ist. Hat er damals aus Furcht seinen eigentlichen Standpunkt verleugnet und sich dem Luthertum anzupassen versucht? Wie dem auch sei, viel genutzt hat es ihm nicht, denn im Jahre 1546 zwang man ihn zu öffentlichem Streit. Im Herbst dieses Jahres forderte nämlich der Senat der Universität ihn zu einer öffentlichen Disputation auf, in der Hoffnung, daß er sich dadurch bloßstellen würde. Gnapheus, der seit dem Tode von Staphylus' Vorgänger Rapagelanus [† 1545] und bis zum Amtsantritt des Staphylus aushilfsweise theologische Vorlesungen gehalten hatte, und zwar mit großem Erfolg, wollte nun zuerst theologische Thesen verteidigen. Das wurde ihm aber aus begreiflichen Gründen verweigert, weshalb er, und mit gutem Erfolg, philosophische Thesen disputierte [149, I: 329]. Dennoch wurde er beim Herzog der größten religiösen Irrtümer, ja selbst der Verspottung der Sakramente beschuldigt. Hierauf bat er den Herzog Ende 1546 oder Anfang 1547 um eine Gelegenheit, sich wegen dieser Beschuldigung zu rechtfertigen. Der Herzog beauftragte nun die beiden Landesbischöfe Speratus und Brißmann mit einer Untersuchung. Das Resultat derselben war für Gnapheus nicht unbefriedigend [149, I: 329 f.]. Hiermit waren aber seine Gegner, insbesondere Staphylus, nicht zufrieden, und sie verlangten beim Herzog eine erneute Untersuchung. Albrecht war schwach genug, ihnen nachzugeben, und ernannte eine Kommission, bestehend aus Doktoren der Theologie, Predigern und einzelnen Mitgliedern der Universität, während Brißmann den Vorsitz führte. Vor dieser Kommission trat Staphylus als Ankläger auf, und schon in der ersten Sitzung behandelte er die Sache dermaßen ungerecht, daß Gnapheus eine schriftliche Verhandlung verlangte. „So hart und unbillig sei ihm hier zugesetzt worden“, schrieb er später selbst darüber in seiner *Antilogia*, „daß im Vergleich zu dieser Königsberger Inquisition die, welche er vor 24 Jahren [vgl. oben S. 197] vor den Löwener Sophisten 14 Tage lang ausgehalten, heilig und gerecht sei“ [149, I: 331]. Staphylus kam nun mit acht schriftlich formulierten Anklageartikeln, welche Gnapheus nach einmaliger Vorlesung unvorbereitet und sofort beantworten mußte. Im achten dieser Artikel war der Unterschied zwischen der spiritualistischen und der orthodox-lutherischen Lehre in bezug auf die Wirkung der Gnadenmittel auf eine äußerst scharfe Weise zugespitzt. In diesem Artikel hatte nämlich Staphylus den Satz aufgestellt, „das Wort Gottes und die Sacramente seien durch sich selbst wirksam, selbst wenn von den Teilnehmenden niemand Glauben habe“ [149, I: 333]¹, und es sei ein anabaptistischer Irrtum, zu behaupten — wie nach ihm Gnapheus getan

¹ *Verbum per se est efficax. Coena dominica est efficax et verum corpus et sanguis Christi, etiamsi participantium credat nemo* [149, I: 331 f. Anm. 4; 149, III: 144, Nr 1942].

hätte —, daß der Glaube die Ursache sei von der Wirksamkeit des Wortes und der Sakramente¹, daß sie also nicht durch sich selbst wirkten. An diesem Punkte standen die beiden Männer einander schroff gegenüber: Gnapheus der Spiritualist, Staphylus der — katholisierende Lutheraner. Denn in Staphylus' Satz über die Wirksamkeit der Gnadenmittel *per se*, das heißt auch ohne den Glauben, liegt schon die tridentinische Lehre der Wirksamkeit des Sakramentes *ex opere operato*, das heißt durch den Vollzug der Handlung an sich [149, I: 331]. Wie schon [S. 177] erwähnt, ist Staphylus später denn auch tatsächlich wieder zum Katholizismus übergetreten [vgl. 149, I: 297].

Gnapheus erklärte Staphylus' Satz für unannehmbar und widerlegte ihn, wobei er sich auf Aussprüche der Kirchenväter², und selbst auf Luther berief [149, I: 332]. Die Kommission erklärte sich aber mit Staphylus' Standpunkt einverstanden und verwarf Gnapheus' Verteidigung. Nach langen Verhandlungen, wobei der Herzog noch versuchte den Frieden wiederherzustellen, forderte die Kommission am 18.3.47 von Gnapheus einen kategorischen Widerruf seines Standpunktes. Er weigerte, und wurde nun seiner Ämter entsetzt. Am 1.4.47 stellte ihn der Herzog vor die Wahl, zu widerrufen oder „sich in andere Wege zu versehen“ [149, I: 333]. Durch den am 11.4.47 erfolgten Tod von Herzog Albrechts Gemahlin Dorothea und die darauf folgende Trauer wurde die Weiterführung des Prozesses einige Monate aufgehalten. Auch ist in diesem Umstand vielleicht eine der Ursachen dafür zu suchen, daß der Herzog Gnapheus der Wut der Theologen preisgab. Wie dem auch sei, am 9.6.47 wurde das Opfer der lutherischen Inquisition exkommuniziert. Da er aber in Königsberg Grundstücke besaß, die erst verkauft werden mußten, zog sich seine Abreise aus Preußen bis zum Herbst hin [149, I: 335]. Am 10.10.47 war er noch in Königsberg, am Tage darauf erhielt er vom Herzog noch einmal den Befehl, entweder zu widerrufen, oder innerhalb acht Tagen Königsberg zu verlassen [149, I: 335 Anm. 2]. So wird er also mit seiner Familie um den 20.10.47 herum abgereist sein³.

¹ *Furor est anabaptisticus et Donatistarum, asserere: fidem esse causam, qua efficax sit verbi et sacramentorum ministerium* [149, I: 331 Anm. 4]. In Wirklichkeit hatte Gnapheus behauptet: *ex fide hominis efficax reddi atque adeo confirmari ministerium spiritus, hoc est, fidei et sacramentorum* [149, III: 144, Nr 1942].

² *Quod . . . vocale verbum et sacramenta non tam per se, ut inquit Staphylus, quam per spiritum fidei efficacia sint ad salutem, ecclesiasticorum patrum sententiis probatur* [149, I: 332 Anm. 2].

³ Über Gnapheus' Rehabilitation und seine weiteren Schicksale in Ostfriesland siehe 149, I: 335 f.; 149, III: 301, und die 149, I: 255 Anm. 1 erwähnte Literatur, welche Angaben zu ergänzen sind mit: H. ROODHUYZEN, *Het leven van Guilhelmus Gnapheus*, usw. [Leidsche Diss.], Amsterdam 1858. Vgl. ferner über Gnapheus: J. LINDEBOOM, *Het bijbelsch humanisme in Nederland*, Leiden 1913, S. 152–159; F. PIJPER, *Polemische geschriften der Hervormingsgezinden* [Band I der *Bibliotheca Reformatoria Neerlandica*], Den Haag 1903, S. 137–149; L. KNAPPERT, *Het ontstaan en de vestiging van het Protestantisme in de Nederlanden*, Utrecht 1924, S. 143 ff. In

Coclico und Gnapheus. Wenn es auch im Prozeß gegen Gnapheus nicht ging um die spiritualistische Abendmahlsauffassung in ihrer radikalen Form wie Cornelis Hoen sie geprägt hatte, nichtsdestoweniger wurde Gnapheus wegen einer der vielen Nuancen des Spiritualismus in der Abendmahlslehre verurteilt. Wie subtil diese Nuancen oft waren, läßt sich sehr gut beobachten an den Schwankungen, die Melanchthon in dieser Beziehung durchmachte [144: 311 ff.], deren Darstellung jedoch nicht hierher gehört. Für unseren Zweck genügt es, die geistige Atmosphäre angedeutet zu haben, in welche Coclico sich bei seiner Ankunft in Königsberg hineinversetzt sah. Diese Atmosphäre war noch erfüllt von der Spannung zwischen dem in Gnapheus verurteilten Spiritualismus und dem durch Staphylus zum Sieg geführten orthodoxen Luthertum, das sich in der Abendmahlslehre auf eine den Katholizismus streifende Auffassung derselben zuspitzte, eine Auffassung, welche gipfelte in Staphylus' Satz: Selbst wenn keiner der Teilnehmenden daran glaubt, nichtsdestoweniger ist das Abendmahl der wahrhafte Leib und das wahrhafte Blut Christi, und durch sich selbst wirksam [149, I: 332; vgl. oben S. 200 Anm. 1]. Dieser Sieg der Orthodoxie hatte einen noch entschiedeneren Charakter bekommen, seitdem der intolerante Staphylus im August 1547 mit dem Rektorat der Universität bekleidet worden war. Die Intoleranz des Staphylus hatte schon am 20.1.47 Melanchthon veranlaßt, sich bei seinem Schwiegersohn Sabinus, dem damaligen Rektor der Universität, für Gnapheus zu verwenden, in dessen Auffassungen er nichts Anstößiges hatte finden können. Hätte er — so schrieb Melanchthon — Staphylus als einen so *iracundus* gekannt, so würde er ihn sicherlich nicht nach Königsberg an die Universität empfohlen haben [149, III: 143, Nr 1938].

Wir sind auf Grund der vorhergehenden Auseinandersetzungen berechtigt zu der schon oben [S. 195] ponierten Annahme, daß die Schwierigkeiten, worin Coclico sich am 25.11.47 befand, ihren Ursprung genommen hätten in Äußerungen, welche der damals gerade herrschenden und in Staphylus verkörperten Richtung des Luthertums unerträglich wären; zu der Annahme also, daß Coclico ein Sacramentirer wäre. Wir können uns nun auch leicht vorstellen, wie sich die Sache zugetragen haben wird. Was liegt nämlich mehr auf der Hand — wie schon oben [S. 195] bemerkt —, als daß Coclico, ein Fremder, der deutschen Sprache kaum kundig, und dem als Nicht-Lutheraner in Staphylus' Umgebung nicht besser zu Mute sein konnte als in der Nähe Luthers, sich nach seiner Ankunft in Königsberg so schnell wie möglich in Verbindung setzte mit seinen dort befindlichen Landsleuten, Menschen, die seine Muttersprache sprachen

der einschlägigen niederländischen Fachliteratur über Gnapheus wird Tschackerts *Urkundenbuch zur Reformationsgeschichte des Herzogtums Preußen* nicht erwähnt; dementsprechend fehlen dort auch eine Anzahl der von Tschackert aus den Königsberger Urkunden ans Licht gebrachten Einzelheiten über Gnapheus' Königsberger Aufenthalt.

und seine Geistesverwandten waren? Daß er mit dem Bibliothekar *Polyphemus* in Berührung kam, ist kaum zu bezweifeln, weil dieser bis zu seinem Tode [† 1549] im Dienst des Herzogs blieb [149, I: 336]. Daß er aber auch Gnapheus kennengelernt hat, ist, wie oben [S. 195] erwähnt, durchaus wahrscheinlich. Und so ist es auch leicht zu verstehen, daß er, mit Gnapheus' Los sympathisierend, so unvorsichtig war, seine spiritualistischen Meinungen laut werden zu lassen in einem Kreise von Menschen, wo er besser geschwiegen hätte. Wir kennen seine lebhafteste, spontane Natur, und ebenfalls seine Liebe zum Wein. Und schrieb er dem Herzog am 25.11.47 nicht, daß er sich nicht mehr genau erinnere, was geschehen sei, weil er an jenem Abend außer sich gewesen wäre, und der Geist Gottes ihn verlassen hätte [vgl. oben S. 193]?

Wir mußten schon oben [S. 194] anerkennen, daß Coclico sich in seinem Brief vom 25.11.47 nicht sehr heldenhaft benommen habe. Wenn man aber die Schonungslosigkeit kennengelernt hat, mit welcher die militanten Lutheraner gegen Gnapheus vorgegangen waren, wird man milder darüber urteilen, daß Coclico lieber kehrt machte, als daß er sich ihrer Rachsucht und ihrem Mißtrauen preisgab.

Auf seine spiritualistische Abendmahlsauffassung müssen wir in einem anderen Zusammenhang noch einmal zurückkommen, weil er Anfang 1552 dem Herzog aus Nürnberg ein „neues Buch aus Zürich“ schickte [*libellum novum ex Tiguri*; vgl. D 20: 401], das wahrscheinlich über die Abendmahlslehre handelte. Vorerst müssen wir aber noch sein Verhältnis zu Osiander und dessen Rechtfertigungslehre besprechen, wovon schon [S. 39, 178 und 192] die Rede war.

Coclico und der Osiandrismus. Das anfangs für Coclico so rauhe geistige Klima Königsbergs milderte sich auf die Dauer. Staphylus' Übergewicht hielt sich nicht lange. Durch sein Vorgehen gegen Gnapheus hatte er sich an der Universität fast unmöglich gemacht [149, I: 297]. Auch als Dozent gefiel er nicht [149, I: 296], und er selbst war nach kurzer Zeit seiner Lehrtätigkeit in Königsberg so überdrüssig, daß er im Laufe des Jahres 1548 seine Vorlesungen einstellte, und Anfang 1549 aus Königsberg wegging. Auch der Herzog, der im Jahre 1547, von der Trauer über den Verlust seiner Gemahlin erfüllt, die rabiatischen Lutheraner ungehindert gegen Gnapheus hatte walten lassen, bedauerte das Vorgefallene [149, I: 336], was — wie wir schon [S. 201 Anm. 3] gesehen — auf die Dauer zu einer Rehabilitation des Gnapheus geführt hat. In dieser veränderten Situation bot nun der bekannte Theologe Andreas Osiander [vgl. D 20: 402 Anm. 4] dem Herzog seine Dienste an [149, I: 300], nachdem er sein geistliches Amt in Nürnberg aufgegeben hatte. Albrecht, der seinerzeit durch Osianders Predigung für die Reformation gewonnen worden war [144: 555], und der ihn später seinen „Vater im Geistlichen“ zu nennen pflegte, nahm das Angebot Osianders an, und so traf dieser am 27.1.49 in

Königsberg ein, wo er sofort als Geistlicher an der Altstädtischen Kirche angestellt wurde [149, I: 301]. Hier trat er an die Stelle des Johann Funck [vgl. D 15: 394 Anm. 4], welcher seit Oktober 1547 in Königsberg war, und nun zum herzoglichen Hofprediger an der Schloßkirche ernannt wurde [142, VI: 321]. Kurze Zeit darauf bekam Osiander auch eine theologische Professur, und am 5.4.49 hielt er seine Antrittsdisputation [149, I: 302]. Ob Coclico schon dieser Disputation beigewohnt hat, wissen wir nicht, wohl aber, daß er Osianders Vorlesungen in Königsberg gehört hat [D 20: 402]. Osianders Antrittsdisputation war die Einleitung zu dem sogenannten „osiandrischen“ Streit, einer immer heftiger werdenden Kontroverse über Osianders Auffassung der Rechtfertigungslehre. Dieser Streit bekam allmählich einen politischen Charakter, welcher im Jahre 1566 das Einschreiten der polnischen Oberlehnsherrschaft nötig machte, wodurch das Luthertum in der Lehre und im Kultus wiederhergestellt, und wobei u.a. der Hofprediger Johann Funck, einer der heftigsten Osiandristen, enthauptet wurde.

Osianders Auffassung der Rechtfertigung, welche er schon 1524 in Nürnberg verkündigt hatte, ohne noch deswegen bekämpft zu werden, wich von Luthers Lehre ab und hatte einen einigermaßen mystischen Charakter. Wer das Wort Gottes vernimmt, und daran glaubt, so hatte er gelehrt, der empfängt Gott selbst in sich, denn nach dem Johannevangelium ist Gott das Wort. Christus wohnt also im Gläubigen, und wird, nach seiner göttlichen Natur, seine Gerechtigkeit, welche vor Gott gilt [144: 555]. Die mystische Vereinigung mit Christus, welche entsteht, indem wir das Wort mit Glauben vernehmen, bewirkt also nach Osiander unsere Rechtfertigung vor Gott. Nach der lutherischen Auffassung dagegen entstand die Rechtfertigung wohl aus dem Glauben, fand sie aber statt um Christi willen, wegen seines Opfers auf Golgatha. Letzteres, die objektiv-historische Tatsache von Christi Tod nach seiner menschlichen Natur, und der daraus hervorgehende Sündenerlaß wurde nun im Luthertum mehr und mehr einseitig akzentuiert, sodaß die Gefahr entstand, die Lehre von der Rechtfertigung bloß äußerlich aufgefaßt zu sehen. Dieser „äußerlichen“ Vorstellung gegenüber, die Osiander eine „fleischliche“ nannte, betonte er das innerliche, mystische Element, indem er lehrte, daß Christus uns zwar erlöst habe, daß wir aber nicht gerechtfertigt würden durch äußerliche Zurechnung des Verdienstes Christi, sondern erst dadurch, daß er in uns wohne und wir eins mit ihm würden [144: 556].

Osiander rückte also den Glauben als umgestaltendes Lebensprinzip in den Vordergrund — welchen Gedanken er mystisch weiterentwickelte —, und die geschichtliche Tatsache der Erlösung, als der Vergangenheit angehörend, in den Hintergrund. Es ist leicht einzusehen, durch welche Gefahren die lutherische Theologie durch diese Auffassung bedroht wurde, welche den Schwerpunkt der Rechtfertigung verlegte vom einmaligen, objektiv-historischen Geschehen auf Golgatha, nach dem sich in jedem gläubigen Menschen wiederho-

lenden, subjektiven Geschehen der mystischen Vereinigung mit der göttlichen Natur Christi, das heißt, welche die Rechtfertigung vom Historischen emanzipierte, und sie überführte ins Psychologische. Nicolaus von Amsdorf, Bischof in Naumburg, hatte schon im Jahre 1537 die Gefahr deutlich erkannt, und gesagt, wenn dieser Geist einmal Zeit und Raum gewänne, so würde alle andere Schwärmerei nur als Kinderspiel dagegen geachtet werden [144: 555].

Über Coclicos Verhalten dem Osiandrismus gegenüber sind wir nur unterrichtet durch einen Brief, den er Anfang 1552, wahrscheinlich Ende Januar, aus Nürnberg an Herzog Albrecht schrieb [D 20: 401 ff.], also nach seiner Vertreibung aus Königsberg. Diesen schon oben [S. 191 und S. 192] erwähnten Brief müssen wir daher an dieser Stelle besprechen, wenn wir damit auch den Begebenheiten in chronologischer Hinsicht vorgreifen. Die diesbezügliche Briefstelle [D 20: 401 ff.] lautet in Übersetzung:

Wie ich Euer Gnaden neulich [am 16.1.52; vgl. D 19: 399 ff.] schrieb, als ich meine Stimmbücher [*sc. die Musica Reservata*] schickte, so übersende ich Euer Gnaden nun wieder mein *Compendium Musices*, wie ich versprochen hatte [vgl. D 19: 400], zugleich aber das neue Buch aus Zürich [vgl. oben S. 203] und Herrn Philippus' [= Melanchthons] Antwort an Herrn Osiander. Ich finde aber zu wenig Geist in dieser Antwort, was ich Herrn Philippus, der bei uns in Nürnberg ist, auch gesagt habe. Die Gelehrten preisen seine Schrift ebenfalls nicht besonders. Ich sagte ihnen, daß ich Herrn Osiander immer für einen freundlichen und gelehrten Mann gehalten habe, weil ich seine Vorlesungen gehört. Ich bin aber Musiker, und kein Theologe, dennoch möchte ich gern die Wahrheit verstehen. Der Geist Gottes hält sich fern von Streitigkeiten und Zwietracht.

Zum Verständnis dieses Zitats ist eine kurze Erläuterung notwendig. Am 8.9.51 hatte Osiander eine Schrift veröffentlicht mit dem Titel: *Von dem einzigen Mittler Jesu Christo und Rechtfertigung des Glaubens. Bekenntnis Andreas Osianders*, welche Schrift bald darauf auch auf lateinisch erschien [142: i.v. Osiander]. Herzog Albrecht schickte dieses Bekenntnis im Oktober 1551 zur Beurteilung an verschiedene Theologen, auch an Melanchton [144: 558]. Von Melanchthons Hand erschien nun Anfang Januar 1552 in Wittenberg eine *Antwort auf das Buch Herrn Andreä Osiandri von der Rechtfertigung des Menschen* [144: 559]. Diese Antwort Melanchthons war es also, welche Coclico aus Nürnberg an Herzog Albrecht schickte. Melanchthon selbst war damals, wie Coclico mitteilt, auch in dieser Stadt. Wie bekannt, war der Reformator auf dem Wege zum tridentinischen Konzil auf Befehl des Kurfürsten Moritz von Sachsen bis auf weiteres nach Nürnberg gegangen, und am 22.1.52 in der Stadt eingetroffen. Er verweilte dort bis zum 10.3.52, worauf er unverrichteter Dinge wieder nach Wittenberg zurückkehrte. Melanchthon hatte in Nürnberg viele Freunde. Während seines sechswöchigen Aufenthaltes wohnte er bei seinem Freunde, dem Abt Friedrich, im Ägidienkloster, und hielt im Ägidien-gymnasium mehrere Vorträge. Auch erfreute er sich der Gastfreundschaft der Brüder Fugger und des Magistrats Hieronymus Baumgartner [144: 542].

Außerdem fand er offenbar Gelegenheit, sich mit Coclico und anderen über den Osiandrismus zu unterhalten. Sicher wird er in Nürnberg ein oder mehrere Exemplare seiner eben erschienenen Antwort an Osiander zur Hand gehabt haben, und nicht unwahrscheinlich hat Coclico dasjenige, das er Herzog Albrecht schickte, von Melanchthon selbst erhalten, ja vielleicht sandte er es dem Herzog mit Melanchthons Vorwissen oder auf dessen Bitte. Wie dem auch sei, jedenfalls setzte er sich für Osiander ein, und behauptete er Melanchthon gegenüber ein selbständiges Urteil in der die Gemüter so erregenden Kontroverse, während er zugleich seine Abneigung gegen die theologischen Zänkereien bekundete. Es ist interessant, Coclicos abweisendes Urteil über Melanchthons Antwort an Osiander — wenn er auch keine Gründe für seine Kritik angibt — gegen dasjenige des Melanchthonbiographen, des Straßburger Theologen Carl Schmidt [1861] zu halten. Dieser urteilt, daß Melanchthon tatsächlich Osianders Meinungen nicht gerecht wurde in seiner Antwort. Während nämlich Osiander die Absicht hatte, die Lehre von der Rechtfertigung gegen eine zu äußerliche Auffassung zu sichern, sah Melanchthon in Osianders Auffassung nur eine Verdunkelung des Verdienstes Christi, und hatte er kein Verständnis für das Mystische in ihr [144: 559 f.].

Gegen die Meinung, daß Coclico sich Melanchthon gegenüber im osiandrischen Streit zu einem selbständigen Urteil fähig erwies, könnte eingewendet werden, daß es sein Interesse war, das ihn zu diesem Urteil trieb, weil er den Wunsch hatte, die verlorene Gunst des preußischen Herzogs zurückzugewinnen, während er sehr gut wußte, daß der Herzog mit der osiandrischen Lehre einverstanden war, und daß die Osiandristen eine sehr einflußreiche Partei bei Hofe bildeten. Ohne die große Bedeutung des persönlichen Interesses in Abrede zu stellen, wird man doch auch zugeben müssen, daß es sich hier mit Coclicos wirklicher Überzeugung gedeckt haben kann. Für diese Annahme kann ein wichtiger Grund beigebracht werden. Coclicos Sympathie für die osiandrische Lehre ist nämlich in geistiger Hinsicht im Einklang mit seiner Abendmahlsauffassung. Sowohl beim Sakrament wie bei der Rechtfertigung sehen wir hier nämlich der lutherischen Lehre — welche in stärkerem Maße das Objektive, Exteriore betont: beim Sakrament die Anwesenheit Christi *sub et in pane*, bei der Rechtfertigung Christi Opfertod auf Golgatha — Auffassungen gegenüberstehen, welche das innerliche, subjektive Moment bei beiden in den Vordergrund rücken, nämlich den Glauben und die dadurch bewirkte innerliche Verwandlung. Wenn wir also annehmen, daß Coclico ein überzeugter Osiandrist war, zeigt sich die Einheit, der Zusammenhang seiner religiösen Anschauungen, und diese stempeln ihn — dem Luthertum, selbst einem Melanchthon gegenüber — zu einem „modernen“ Manne.

Wir müssen nun noch einmal auf Coclicos spiritualistische Abendmahlsauffassung zurückkommen, und zwar im Anschluß an das oben [S. 203 und S. 205] erwähnte „neue Buch aus Zürich“, das er zugleich mit Melanchthons Antwort

an Osiander und seinem eigenen *Compendium Musices* nach Königsberg schickte.

Das neue Buch aus Zürich. Über dieses Buch fehlt jede nähere Angabe. Die summarische Andeutung desselben, ohne Titelangabe, dürfte ein Beweis dafür sein, daß es sich um ein Buch handelt, das keiner näheren Andeutung bedarf, weil jedermann es kannte. Auch ist die Annahme berechtigt, daß es eine theologische Schrift gewesen sein wird, weil Zürich in dieser Hinsicht ein geistiges Zentrum ersten Ranges war, und ferner, weil sowohl Herzog Albrecht wie Coclico sich lebhaft für theologische Fragen interessierten, wie sich schon aus der gleichzeitigen Übersendung von Melanchthons Antwort ergibt. Schließlich liegt es auf der Hand anzunehmen, daß es ein Buch war über die Abendmahlslehre, denn:

1° war die Abendmahlsfrage der Hauptstreitpunkt zwischen den schweizerischen und deutschen Protestanten, und war das Interesse dafür in beiden Ländern sehr rege;

2° ruft die Erwähnung, daß es ein *neues* Buch sei, den Gedanken an ein älteres Buch auf, wobei wir uns unwillkürlich die oben [S. 197] erwähnte Abendmahlschrift erinnern, welche Bullinger 1532 aus Zürich an Herzog Albrecht geschickt hatte;

3° mußte Coclico die Gelegenheit willkommen sein, dem Herzog eine maßgebende Schrift über die spiritualistische Abendmahlsauffassung senden zu können, weil man ihn seinerzeit in Königsberg wegen seines Spiritualismus so belästigt hatte.

Es muß nun, zur Rechtfertigung des von uns bei der Identifizierung des unbekanntes Buches aus Zürich eingeschlagenen Weges, die Frage gestellt werden, ob es Anfang 1552 ein epochemachendes Buch aus Zürich gab, das über die Abendmahlsfrage handelte, ein Buch, das es wert war, daß Coclico es neben Melanchthons Antwort an Herzog Albrecht schickte. Ein solches Buch gab es tatsächlich, nämlich den berühmten, im Laufe des Jahres 1551 in Zürich erschienenen, von Calvin und Bullinger abgefaßten *Consensus Tigurinus*, dessen Entstehungsgeschichte hier kurz dargestellt sei.

Wie bekannt, wurde die Abendmahlslehre, schon immer eines der meist umstrittenen Lehrstücke zwischen den Protestanten, auf die Dauer immer mehr das Unterscheidungskennzeichen zwischen Reformierten und Lutheranern [vgl. oben S. 196]. Der Abendmahlsstreit hat Luther in seinen letzten 25 Lebensjahren immer wieder beschäftigt. Die Heftigkeit, womit dieser Streit geführt wurde, war größtenteils eine Folge seines aggressiven und reizbaren Temperamentes, wodurch Melanchthons wiederholte Versuche, den Frieden zu stiften, fortwährend Schiffbruch erlitten. Besonders heftig ging es in den Jahren 1543–45 zu, als Luther gegen die Züricher Geistlichen vom Leder zog. Ein Anlaß zu dieser Episode war der vom Straßburger Theologen Butzer aufge-

stellte und von Melanchthon genehmigte Artikel über das Abendmahl, welcher in einem Entwurf zu der sogenannten *Kölner Reformation* vom Jahre 1543 vor- kam [144: 418]. Diese Formulierung von Butzer war mehr oder weniger in spi- ritualistischem Geiste abgefaßt, insofern sie den Glauben als Bedingung für die Wirksamkeit des Sakramentes stellte [144: 427], während Luther demge- genüber lehrte, daß beim Abendmahl der Leib Christi auch von den Gottlosen empfangen werde [144: 314], und er erst im Jahre 1543 die an die Transsub- stantiation erinnernde *Elevatio* fallen ließ, eine Zeremonie, die wesentlich zum katholischen Kultus gehörte, und darin bestand, daß nach der Konsekration die Hostie feierlich in die Höhe gehoben wurde, wobei das kniende Volk sie an- betete als das auf wunderbare Weise in den Leib Christi verwandelte Brot.

Die *Kölner Reformation* wurde gedruckt, aber von Luther in einem Brief vom August 1544 an den Kanzler Brück scharf getadelt.

... von der Substanz mummelt es, daß man nicht soll vernehmen was es davon halte, in aller Massen wie die Schwärmer [= die Reformierten] tun; ... nirgent wils heraus ob da sey rechter Leib und Blut mündlich empfangen ... *Summa*, das Buch ist den Schwärmern nicht allein leidlich, sondern auch tröstlich, vielmehr für ihre Lehre, denn für unsre. Darumb hab ich sein satt, und bin über die Massen unlustig drauff ... und ist ... alles zu lang und groß Gewäsche, daß ich das Klappermaul, den Butzer, hie wohl spüre [108, XVI: 59; 144: 428].

Es war das Gerücht gegangen, daß er auch gegen Melanchthon vorgehen wollte, aber es erschien von seiner Hand nichts, weder gegen Melanchthon noch gegen Butzer. Wohl hatte es ihn gestört, daß Melanchthon freundschaft- liche Beziehungen unterhielt zu den Schweizern, und insbesondere zu Bullin- ger [140: 216]. Und in hohem Maße hatte ihn die Zusendung einer lateinischen Bibelübersetzung des Leo Judae aus Zürich gereizt [140: 216; 144: 426], so- daß er dem Verleger derselben am 31.8.43 wütend geschrieben hatte, er wolle nichts mehr mit den Zürichern gemein haben, da sie „die arme Leute ... jem- merlich mit sich zur Hellen führen“ [108, XV: 219 f.; 144: 426]. Indessen ver- suchte Bullinger, Luther — durch Melanchthon — zu beruhigen [140: 218 ff.]. Melanchthon gab sich alle mögliche Mühe dazu, er hatte aber selbst genug zu leiden unter dem Druck Luthers, sodaß er später eingestand, er hätte, so lange Luther lebte, „eine fast schmachliche Knechtschaft erduldet“ [140: 221]. End- lich brachen Luthers Zorn und Wut in voller Kraft los in seiner im Oktober 1544 erschienenen Schrift: *Kurzes Bekenntnis vom heiligen Sacrament, wider die Schwärmer*. Hierin brandmarkte er Zwingli und Oekolampadius als „Ketzer und Seelenmörder“, während er die Reformierten im allgemeinen bezeichnete als „eingeteufelte, durchteufelte, überteufelte, lästerliche Herzen und Lügen- mäuler“. Wie fremd es auch klingen mag, die Wittenberger Theologen atmeten erleichtert auf wegen der — Mäßigung dieser Schrift. Sie hatten nämlich noch viel Schlimmeres gefürchtet! „... wenn er mich zu sehr drängt — hatte Me- lanchthon am 28.8.44 an Butzer geschrieben — werde ich gern aus diesem Ge-

fängnis fliehen". Und sein Bruder Georg hatte ihn aufgefordert, ohne mit Luther zu streiten, Wittenberg zu verlassen [144: 429; vgl. oben S. 38 und S. 40]. Indessen blieben die Züricher Luther die Antwort nicht schuldig. Im Jahre 1545 — kurz bevor Coclico in Wittenberg eintraf — veröffentlichten sie eine von Bullinger abgefaßte, nicht minder heftige Gegenschrift mit dem Titel: *Wahrhaftes Bekenntnis der Diener der Kirche zu Zürich, was sie . . . glauben und lehren . . . mit gebührllicher Antwort auf das unbegründet ärgerlich Schmähnen, Verdammen und Schelten Dr. M. Luthers* [140: 229–234; 144: 430]. Wie es schien, wollte Luther hierauf wieder antworten, und selbst ging das Gerücht eines Bruches zwischen ihm und Melanchthon durch das Land. Schließlich antwortete er den Zürichern aber doch nicht, zum Teil durch das Einschreiten des Kurfürsten Johann Friedrich [am 26.4.45; vgl. 108, XVI: 211 f.]. Indessen ließ Bullinger es nicht bei einer Widerlegung von Luthers Angriff bewenden, sondern er setzte in den letzten Monaten des Jahres 1545 eine Schrift über die Sakramente auf [140: 375], welche er im Jahre 1547 zur Einsicht an Calvin schickte. In den nächsten zwei Jahren korrespondierten die beiden Männer viel über die Sache, bis sie 1549 darüber zu einer Verständigung kamen. Im Mai dieses Jahres kam Calvin nach Zürich, und so kam, mit Bullingers Schrift als Grundlage, der sogenannte *Consensus Tigurinus* zustande [vgl. D 20: 401 Anm. 10; 142: i.v. *Züricher Consens*], wodurch die Kirchen von Genf und Zürich mit einander über die Abendmahlsfrage einig wurden [140: 376–383]. Diese so wichtige Schrift wurde nicht sofort gedruckt: zuerst hatten Calvin und Bullinger die anderen schweizerischen Gemeinden für dieselbe gewonnen, und Abschriften zur Beurteilung geschickt an die hervorragendsten Theologen in verschiedenen anderen Ländern Europas, wo sich Reformierte befanden. So wurde der *Consensus Tigurinus* das erste Band, das die Reformierten in den verschiedenen Ländern verknüpfte. Nun erst erschien der *Consensus* im Druck: im Frühjahr 1551 die lateinische Ausgabe, im Laufe desselben Jahres die deutsche [140: 386 f.].

Weil Herzog Albrecht, wie wir gesehen haben, selbst eine Zeitlang zu der spiritualistischen Abendmahlsauffassung geneigt hatte, welche er nachher in Gnapheus verurteilte, weil ferner die Schwierigkeiten, worin Coclico im Herbst 1547 geraten war, schwerlich mit etwas Anderem als mit der Kontroverse über das Sakrament zusammenhängen konnten, weil Albrecht schließlich schon im Jahre 1532 eine zwinglianische Schrift über das Abendmahl erhalten hatte, liegt es auf der Hand, daß Coclico eine Gelegenheit, dem Herzog eine in spiritualistischem Geist abgefaßte Schrift über das Abendmahl senden zu können, gern ergreifen würde. Diese Gelegenheit bot sich ihm dann im *Consensus Tigurinus*. Es ist nicht unmöglich, daß er dieses Buch durch Melanchthon kennengelernt, und es zum Teil auf dessen Anregung an Herzog Albrecht geschickt hat, denn:

1° hat Melanchthon — der immer mehr oder weniger zu der schweizerischen

Auffassung geneigt hatte [vgl. oben S. 38] — nach Lavater ¹ die Abendmahlslehre, worüber er so lange Jahre gegrübelt hatte, erst aus dem *Consensus Tigurinus* richtig verstehen gelernt, oder hat er sich hierdurch mehr zu der schweizerischen Auffassung hingeneigt [140: 387];

2° war Coclicos Übersendung von Melanchthons Antwort an Osiander nach Königsberg wohl durch seine Berührung mit Melanchthon in Nürnberg veranlaßt.

Natürlich ist obenstehende Auseinandersetzung kein zwingender Beweis dafür, daß das „neue Buch aus Zürich“ der *Consensus Tigurinus* war. Es dürfte aber schwierig sein, ein anderes Buch zu nennen, das besser zu der gegebenen Situation paßte als der *Consensus*.

Nachdem wir nun Coclicos religiöse Gesinnung und deren Abweichung vom lutherischen Milieu, worin er sich befand, zur Genüge untersucht haben, müssen wir uns jetzt noch beschäftigen mit seinen Ehescheidungsschwierigkeiten, welche sein Weggehen aus Königsberg verursacht haben. Wir werden dabei sehen, daß er nicht nur in bezug auf die Religion „modernen“, nicht vom Milieu gebilligten Anschauungen huldigte, sondern auch in bezug auf die Ehe.

Ehescheidungsschwierigkeiten. Wir haben schon oben [S. 193] Coclicos Furcht vor der Einsamkeit kennengelernt, die er dem Herzog von Preußen gegenüber zum Ausdruck brachte in seinem Brief vom 25.11.47. Er bediente sich dabei einiger Bibelstellen. „Wehe dem, der allein ist, denn wenn er fällt, hat er keinen, der ihn aufrichtet. Und wenn der Einsame schläft, wie soll er warm werden?“ Und: „Es ist nicht gut für den Menschen, daß er allein sei, sagt der Herr“ [Gen. 2, 18]. Die allbekannte Fortsetzung dieser Stelle: „Lasset uns ihm eine Gehilfin machen, die ihm ähnlich sei“, wird von Coclico wohl deswegen diskret weggelassen, weil er sein Bedürfnis nach einer solchen „Gehilfin“, in Verbindung mit der Bitte um ein gutes Gehalt, vorher schon deutlich genug ausgesprochen hatte [D 8: 383 f.], und die Bibelstellen ihm nur dazu dienten, seinen persönlichen Wünschen die erforderliche rhetorisch-weihevollte Gestaltung und überpersönliche Geltung zu gewähren, auf welche Kunst er sich — wie wir schon gesehen haben [vgl. oben S. 193] — so wohl verstand, und die ihm zu einer zweiten Natur geworden war. Der Herzog scheint seiner Bitte gewillfahrt zu haben, denn am 19.3.50 berichtet Coclico ihm, er habe „eine notleidende Witwe gefunden, die ihm in seinem Alter unterstütze und ihm in seinen vielen Gebrechlichkeiten beistehe“ [D 12: 386]. Nicht aber um den Herzog an seinem häuslichen Glück teilnehmen zu lassen, schrieb er ihm, sondern weil dieses Glück ernstlich bedroht wurde, und zwar infolge seiner noch stets unaufgelösten Wittenberger Ehe. Er beklagt sich nämlich beim Herzog über

¹ Ludwig Lavater [1527–86], Pfarrer in Zürich, ein Freund, und seit 1550 der Schwiegersohn Bullingers, schrieb 1563 eine *Historia de origine et progressu Controversiae Sacramentariae* [vgl. *Allgemeine deutsche Biographie* i.v. Lavater].

die Klatschmäuler, welche von seiner „Gehilfin“ lästerten, sie sei eine Dirne. Den Grund für diese unangenehme Bezeichnung fänden die böswilligen Verleumder in dem ihnen offenbar bekannt gewordenen Umstand, daß er, wenigstens in formaler Hinsicht, ein verheirateter Mann sei. Infolgedessen wäre das Verhältnis in den Augen der Leute ein illegales, unmoralisches, und könnte die Witwe keine anständige Frau sein.

Coclico wehrt sich dagegen, indem er darlegt, daß die Wittenberger Ehe *de facto* schon seit langem durch die Treulosigkeit seiner ersten Frau nichtig geworden sei, wenn er auch — jedoch ohne seine Schuld — noch immer nicht formal, durch einen richterlichen Scheidespruch, von ihr geschieden sei [D 12: 386 f.]. Er hätte — so schreibt er dem Herzog — die Frau ahnungslos geheiratet in der Meinung, sie würde ihm nach Gebühr eine treue Gattin sein. Es wäre aber ganz anders gekommen! Denn, nachdem sie erst eine kurze Zeit bei ihm geblieben, wäre die Treubruchige heimlich durchgegangen und hätte ihm bei der Gelegenheit sein Geld entwendet. Hierdurch hätte sie nicht nur seinen guten Namen ins Gerede gebracht, sondern auch ihre eigene Ehrbarkeit verloren, und er hätte sich genötigt gesehen, seine Sache beim Konsistorium der Universität anhängig zu machen. Das Konsistorium, ein Kollegium das zu richten hatte „in ehe- und geistlichen Sachen“, war erst einige Jahre vorher vom Kurfürsten gegründet worden [D 12: 386 Anm. 9]. Es bestand aus zwei Theologen und zwei Juristen, und war in schwierigen Fällen verpflichtet, das Urteil Luthers und der anderen Theologen und Juristen einzuziehen. Vor diesem Kollegium hätte Coclico seine Klage begründet durch drei gute Zeugen, welche er mit Namen nennt. Zwei von diesen Namen, Michael Erphordiensis und Marcus Dantiscanus, klingen uns bekannt, denn unter Coclicos Schülern kennen wir einen Henricus Erfordiensis und einen Joannes Dantiscus [D 1: 368]. Wenn es tatsächlich diese beiden Jünglinge gewesen sind, und Coclicos Erinnerung sich nur in den Vornamen täuschte, wird dieser Zeugenbeweis vor dem Konsistorium seinem Ansehen nicht zugute gekommen sein.

Außer diesen drei Zeugen, so fährt Coclico fort, hätten auch andere Leute sich ungünstig über die Frau geäußert. So habe ein nach Wittenberg gegangener Diener des Herzogs, ein gewisser Stephanus, sich öfters damit gebrüstet, daß er sich mit ihr abgegeben. Übrigens sei es vielen bekannt, daß ihr Ruf nicht sehr gut sei. So hätte u.a. Joachimus, der Bürgermeister von Jüterbog, bestätigt, daß sie ihre Sittsamkeit hätte fahren lassen. Dessenungeachtet hätte Konrad Mauser — der damalige Präses des Senats [D 12: 387 Anm. 6], der seit 1544 als Jurist Sitz im Konsistorium hatte — ihn im Plenum des Konsistoriums gemahnt und gebeten, daß er der Frau, welche sich bessern wollte, um Gottes willen verzeihen möchte, was er dann auch getan hätte. Darauf hätte sie vor der ganzen Versammlung mit Handschlag versprochen, innerhalb drei Tagen mit dem entwendeten Geld zu ihm zurückzukehren. Trotz der von Mauser bewirkten Versöhnung habe sie aber ihr Versprechen nicht gehalten, son-

dern nun schon vier Jahre hindurch [vgl. D 12: 387 Anm. 7] bei ihrer Halsstarrigkeit und Treulosigkeit beharrt. Er sehe denn auch nicht ein, so fährt er fort, was hier in Königsberg die Nörgler ihm eigentlich vorwerfen wollten. Denn nicht er sei an alledem Schuld, im Gegenteil, nachdem er sich von neuem über die Frau beklagt, hätte Mauser ihm versprochen, daß er von jeglicher Verpflichtung der Frau gegenüber befreit sein würde, falls sie nicht innerhalb eines Jahres zu ihm zurückkehren sollte [vgl. D 12: 387 Anm. 8]. Diesem Versprechen hätte Mauser aber nicht nachkommen können, weil er inzwischen gestorben sei [D 12: 387 Anm. 9].

Hier müssen wir Coclico einen Augenblick unterbrechen, weil etwas nicht stimmt. Nach seinen eigenen Mitteilungen wäre die Frau ihm am 19.3.50 schon vier Jahre untreu gewesen, demnach hätte sie ihn schon Anfang 1546 verlassen, und folglich hätte das Konsistorium — nach Mausers Versprechen — im Anfang des Jahres 1547 seine Ehe auflösen können. Daß das nicht geschehen war, konnte aber keinesfalls durch Mausers Tod verursacht sein, denn dieser ist erst im Oktober 1548 — also 1½ Jahre später — gestorben, und er kann deshalb nicht durch seinen Tod an der Erfüllung seines Versprechens gehindert worden sein. Es ist also klar, daß Coclico hier Unwahrheit spricht, oder sich in seiner Erinnerung täuscht. Das wird durch einen späteren, noch zu besprechenden Brief Coclicos, vom 5.7.50, bestätigt, nach welchem die von Mauser festgestellte Frist nämlich nicht ein Jahr, sondern fünf Jahre betrüge [vgl. D 15: 392 und D 12: 387 Anm. 8].

Wir nehmen nun Coclicos Auseinandersetzung vom 19.3.50 wieder auf. Nach Mausers Tod, so fährt er fort, habe er wegen seiner Ehesache öfters nach Wittenberg geschrieben, jedoch ohne Erfolg: man lasse dort die Sache gänzlich liegen. „Was flehe ich sie aber an“, ruft er nun aus, „es ist ja doch nicht wegzuleugnen, daß die Frau ihre Sittsamkeit verloren hat“ [D 12: 387]. Er will also zu erkennen geben, daß er im Rechte sei, wenn er seine Ehe moralisch und *de facto*, wenn auch nicht *de jure*, als aufgelöst betrachtet. Dennoch vermag er es nicht, sich ganz dem Druck der öffentlichen Meinung zu entziehen. Diese würde ihn nämlich in seiner Existenz bedrohen, wenn er es wagen würde, sich ihr als Einling entgegenzustellen. Darüber hinaus appellierte sie aber bis zu einem gewissen Grade auch an seine eigene, in Erziehung und Konvention wurzelnde Moral, welche unter dem Einfluß seines zum Radikalismus neigenden künstlerischen Temperamentes, seiner Bekehrung zum Protestantismus und seines Kosmopolitismus zwar aufgelockert, aber schließlich doch nicht autonom geworden war. Daher seine Bitte an den Herzog um eine „Vorschrift“ an die Universität Wittenberg, damit er bei dieser nun endlich auch die formale Ehescheidung erwirken könne [D 12: 387]. Wie er nämlich dem Herzog schreibt, tue er diesen Schritt — der es ihm erst ermöglichen wird, das neue Verhältnis mit der Witwe auf eine legale Basis zu stellen — zur Beruhigung seines Gewissens und zur Erbauung seines Nächsten, das heißt, um dem Gerede

der Leute ein Ende zu machen. Und er wäre nicht Coclico, wenn er seine Bitte nicht auch noch mit einem rhetorischen Schnörkel ausgeschmückt hätte. Er verlange nämlich, so fährt er fort, falls es ihm zuteil werden sollte, aus diesem zeitlichen ins ewige Leben hinüberzugehen, von jenen Sorgen befreit zu sein, damit nicht der böse Feind ihn in Sünden verstrickt antreffen würde. Diese Rhetorik warnt uns aber, daß er eigentlich das zeitliche, praktische Leben im Auge hat. Er läßt nämlich sofort darauf folgen, daß er, falls es ihm im Gegenteil vergönnt sein sollte, länger zu leben, und der Herzog seine Bewilligung gewähren wolle, gern die andere Frau heiraten werde. Erstens bringe doch das Alter manche Beschwerden mit sich, ferner — und nun wird die Bibel wieder hervorgeholt — passe es einem seiner Kräfte beraubten Manne nicht, allein zu sein [D 12: 388 Anm. 2], und schließlich sei es schon so weit gekommen, daß man sich nicht mehr auf Dienertreu verlassen könne. Auch in diesem Brief hat Coclico einen Schlußeffekt angebracht. Der alternde Herzog, der ohne männliche Erben war, hatte sich nämlich gerade zwei Tage vorher zum zweiten Male vermählt. Von diesem Umstand macht Coclico nun auf geschickte Weise Gebrauch, um den Herzog günstig für sich zu stimmen, indem er ihn zu seiner Vermählung gratuliert und ihm schöne Kinder wünscht [D 12: 388].

Coclicos Gesuch wurde noch am selben Tag in der Oberratsstube behandelt und eingewilligt, wie der „Abschied“ im Protokollbuch zeigt [D 13: 389]. Hierauf wurde am nächsten Tag der Brief zur weiteren Erledigung der Kanzlei übergeben [D 12: 386 Anm. 2]. Diese stellte nun am 2.4.50, also erst zwei Wochen später in der Karwoche, für den Herzog einen Brief an die Universität Wittenberg auf, wie die Abschrift im Kopialbuch [D 14: 389 f.] und ein Kanzleivermerk auf Coclicos Brief [D 12: 386] zeigen. Aus dem Anfang des herzoglichen Schreibens an die Universität geht hervor, daß Coclicos Brief — oder eine Abschrift desselben [vgl. D 14: 389 Anm. 8] — als Anlage beigefügt wurde. Der Herzog bittet nun die Universität, sie möge seinem „diener und *Musico* die göttliche billige gerechtigkeit, die er sich bei [ihr] zu haben verhofft, mitteilen“, während er für sich selbst um Auskunft bittet über „des ganzen handels gelegenheit“, damit er „ferner [seinen] diener darauf zu bescheiden, zu berichten unbeschwert“ sei [D 14: 389 f.]. Von Coclico selbst vernehmen wir, daß das Schreiben des Herzogs mitsamt seiner eigenen Bittschrift nach Wittenberg überbracht wurde durch Herrn Von Kunheim, vermutlich Erhard von Kunheim, den jüngeren der beiden Söhne des Georg von Kunheim, welcher Ampthauptmann von Tapiau war [D 15: 392 Anm. 14]. Erhard von Kunheim war nämlich im Jahre 1548 Student in Wittenberg, und kann also dort noch im Jahre 1550 studiert haben.

Aus dem bisherigen Verlauf der Affäre zeigt sich, daß der Herzog, trotz der Gehässigkeit der Verleumder Coclicos, in großzügiger Weise bereit war, seinem „kunstreichen *Musicus* und lieben getreuen“ Coclico zu helfen bei der Umwandlung des irregulären Verhältnisses zu der Witwe in ein legales. Dieses

mehr liberale Verfahren in Ehesachen scheint übrigens damals in Preußen nicht so ungewöhnlich gewesen zu sein. Es hatte sich wenigstens im Jahre 1542 in Marienwerder ein Fall zugetragen, der mit demjenigen Coclicos einige Ähnlichkeit zeigt. Einem Gärtner, der beim Landrichter im Dienst stand, war nämlich die Frau davongegangen. Darauf hatte er eine Magd zu sich genommen und 6–7 Jahre lang mit ihr in wilder Ehe zusammengelebt. Jetzt wollte er sie offiziell zur Ehe nehmen. Der Bischof Speratus gestattete nun die Trauung, diese sollte aber nicht in der Kirche, sondern im Hause ohne Feierlichkeit und vor Zeugen vollzogen werden [149, III: 7, Nr 1412].

Die im Vergleich zu Wittenberg größere Liberalität, mit der in Königsberg die Ehesachen offenbar behandelt wurden, hängt wohl zum größten Teil mit den mehr patriarchalischen Verhältnissen in Preußen zusammen, in welchen sowohl in geistlichen wie in irdischen Beziehungen die starke, humane und tolerante Persönlichkeit Albrechts dominierte. Diese Toleranz des Landesherrn, der überall selbst wie ein Landesvater an der Spitze stand [149, I: 211], zeigte sich u.a. — um ein paar weit aus einander liegende Beispiele zu nennen — in seinem zwanglosen Verkehr mit dem katholischen König Sigismund I. von Polen, aber auch darin, daß er in Königsberg zweimal die Zulassung eines jüdischen Arztes gestattete [149, I: 371]. Was insbesondere letzteres in jenen Zeiten bedeutete, kann man sich nicht besser vergegenwärtigen als durch die Lektüre von Luthers Äußerungen über die Juden. Aber sogar abgesehen vom persönlichen Einfluß des Herzogs, der sich — wie wir gesehen haben — auch Coclico gegenüber wohlwollend verhielt, wich die Ehegerichtsbarkeit in Preußen sowohl nach ihrer Organisation wie nach ihrer Wirkung von derjenigen in Wittenberg ab. Hier war sie, wie wir gesehen haben [vgl. oben S. 211], einem aus Theologen und Juristen zusammengesetzten akademischen Konsistorium anheimgestellt worden, das sich — nachdem der Streit zwischen Luther und den Juristen über das Fortbestehen des kanonischen Rechts [vgl. oben S. 40] in der Hauptsache zugunsten der Juristen zum Austrag gebracht worden war — an das kanonische Recht als Grundlage für das Eherecht hielt [vgl. D 2: 369 Anm. 2].

In Preußen war dagegen das kanonische Recht, nachdem seine Gültigkeit im Jahre 1525, bei der Begründung der evangelischen Landeskirche, sachlich aufgehoben war [149, I: 209], formal nicht wiederhergestellt, wiewohl es auch zum Teil als Gewohnheitsrecht weiterlebte. Dadurch würde selbstverständlich das Eherecht in viel freierer Weise als vorher gehandhabt. Der erste, dem die Ehegerichtsbarkeit seit der Reformierung Preußens unterstand, war Georg von Polentz, Bischof von Samland. Er hatte sich im Jahre 1523 als erster katholischer Bischof öffentlich zum Luthertum bekannt [149, I: 70], und als er sich im Jahre 1525 verheiratete, war er das erste Beispiel eines verheirateten Bischofs seit den Zeiten des Synesius von Cyrene [149, I: 117]. In demselben Jahre 1525 trat er die weltliche Herrschaft „mit landen und stranden, renten

und zinsern" an Herzog Albrecht ab [149, I: 112; 149, II: 120, Nr 356]. Amtlich blieb er aber fortan, was er war, nämlich Bischof von Samland, mit allen kirchlichen Rechten, welche er bisher ausgeübt hatte, also auch der Gerichtsbarkeit in Ehesachen [149, I: 113]. Hierin ließ er sich von einem sogenannten *Officialis* beistehen [149, I: 113 Anm. 1]. Paul Speratus, seit 1530 Bischof von Pomesanien, war der zweite Bischof, dem die Ehegerichtsbarkeit unterstand. Lag also die Entscheidung in Ehesachen in den Händen der beiden Bischöfe, so machte sich doch, den oben [S. 214] erwähnten Verhältnissen in Preußen zufolge, sehr oft der persönliche Einfluß des Herzogs geltend. Dieser Einfluß zeigt sich selbst in starkem Maße beim Zustandekommen der Landesordnung vom Jahre 1540 [149, I: 208] und der Kirchenordnung vom Jahre 1544 [149, I: 216], insofern diese beide sich auf Ehesachen bezogen.

Dieser Zustand hat unverändert fortgedauert bis zum Tode des Bischofs Polentz am 28.4.50 [149, I: 360], und dadurch wird uns die Erledigung von Coclicos Angelegenheit in erster Instanz verständlich. Der Herzog nahm sie selbst mit seinen Räten in Behandlung, indem er nach Wittenberg schrieb um genaue Auskünfte über den Fall. Sollten diese übereinstimmen mit Coclicos eigenen Mitteilungen, sollte also Coclicos erste Frau sich wirklich des Ehebruchs schuldig gemacht haben, so wäre die Ehe nach preußischem Recht ungültig. Schon in der ersten preußischen Kirchenordnung, vom Jahre 1526, war nämlich inbezug auf die Ehe festgestellt worden, daß bei Ehebruch der *Officialis* auf Ehescheidung zu erkennen hätte [149, I: 131]. Wäre also eine solche Antwort aus Wittenberg eingelaufen, so hätte der Herzog wahrscheinlich die Angelegenheit im obigen Sinne durch Polentz oder dessen *Officialis* weiter abwickeln lassen.

Es kam aber anders. Umstände, die wir nur zum Teil kennen, hatten bei der Behandlung der Sache in zweiter Instanz einen ganz anderen Ausgang zur Folge, als sich in erster Instanz hätte vorhersagen lassen, nämlich Coclicos Ausweisung aus Preußen. Wir werden versuchen, diesen dramatischen Verlauf der Affäre zu rekonstruieren, so weit dies auf Grund der unvollständigen Unterlagen möglich ist. Hierbei können wir uns stützen auf drei weitere Briefe Coclicos [D 15, 19 und 20] — von welchen bisher nur ein einziger [D 19] bekannt war —, und auf einen zweiten Brief des Herzogs an die Universität Wittenberg [D 17]. Aus diesen Briefen erfahren wir, daß Coclicos Lage sich in den nächsten Monaten nach seinem ersten Gesuch an den Herzog, und dessen ersten Brief an die Universität Wittenberg, immer mehr zuspitzte in der Richtung einer Katastrophe. Hierdurch geriet er in einen wachsenden Erregungszustand, bis er am 5.7.50 in höchster Not einen Brief — besser: einen Notschrei — an den Kanzler Johann von Creyzen richtete, und ihn um seine Vermittlung beim Herzog bat, damit dieser ihn aus seiner Bedrängnis rettete. Die Verschlimmerung seiner Lage nach Ostern 1550 hatte zwei Ursachen:

1° es kam keine Antwort aus Wittenberg, sodaß seine erste Ehe noch immer rechtsgültig blieb;

2° aus dem Verhältnis mit der Witwe wurde — vermutlich Ende Juni oder Anfang Juli — ein Sohn geboren [vgl. D 15: 394 Anm. 3].

Das Schlimmste dabei war für Coclico nicht sosehr die Geburt des kleinen Coclico — wie er selbst das Kind nennt [D 15: 394; D 20: 403] —, sondern das Ausbleiben der Ehescheidungsbewilligung. Solange nämlich seine erste Ehe nicht aufgelöst wäre, blieb er ein *de jure* verheirateter Mann, der in offenem Ehebruch lebte. Durch die Geburt des Kindes wurde an diesem Zustand prinzipiell nichts geändert, derselbe bekam nur einen mehr definitiven, ausgesprochenen, zugleich aber auch mehr anstößigen Charakter. Sobald dagegen die erste Ehe aufgelöst sein würde, wäre Coclico ein freier Mann, sein Verhältnis mit der Witwe wäre nicht länger Ehebruch, sondern würde in eine wilde Ehe verwandelt sein, wie diejenige des oben [S. 214] erwähnten Gärtners, und er wäre — wie jener — berechtigt, sowohl dieses Verhältnis wie das daraus geborene Kind durch eine rechtskräftige Ehe zu legitimieren. War hierzu also ein formaler Scheidungsbrief aus Wittenberg unerlässlich, der Herzog und seine Räte scheinen — jedenfalls bis zu Mitte August 1550, das heißt, bis zur Absendung des zweiten herzoglichen Schreibens an die Universität Wittenberg [D 17: 395 ff.] — nicht daran gezweifelt zu haben, daß die Ehescheidung auch tatsächlich ausgesprochen werden würde. Man kann denn auch mit gutem Grund behaupten, daß der Herzog Coclicos Mitteilungen über seine erste Ehe sosehr vertraute, daß er ihn in seinem Verhältnis mit der Witwe monatelang gewähren ließ, trotz der zunehmenden Feindseligkeit der öffentlichen Meinung. Diese Toleranz des Herzogs kommt besonders stark darin zum Ausdruck, daß der Kanzler, Johann von Creytzen, bei der Taufe des kleinen Coclico Pate stand [D 15: 394]. Es versteht sich nun aber auch, daß, wenn das vom Herzog in Coclico gestellte Vertrauen, oder — um gerecht zu sein — das von Coclico in die Universität Wittenberg gestellte Vertrauen, sich als unangebracht erweisen sollte, Coclico die volle Strenge des Gesetzes zu fürchten haben würde. Daß der Herzog in derartigen Fällen keinen Spaß verstand, können wir mit einem Beispiel belegen, das mit demjenigen Coclicos einigermaßen zu vergleichen ist.

Im Jahre 1536 wurde nämlich ein preußischer Pfarrer außer Landes verwiesen, weil er „zwei lebendige Weiber“ hatte. Die erste sollte er — so lautet der betreffende „Abschied“ der herzoglichen Räte an Bischof Speratus — als seine Ehefrau haben, die andere sollte er verlassen und mit ihren Kindern versorgen [149, II: 339, Nr 1026]. Tschackert, der diesen Fall mitteilt, gibt keine weiteren Details, daher können wir nicht entscheiden, ob seine Meinung, es handle sich hier um Bigamie [149, I: 210], durch den Inhalt der betreffenden Urkunde bestätigt wird. Wesentlich ist aber — und darin liegt die Ähnlichkeit mit Coclicos Fall —, daß infolge der rechtlichen Permanenz der ersten Ehe die zweite Verbindung nichtig, und der Ehebrecher bestraft wurde.

Nach der vorhergehenden Auseinandersetzung ist es klar, daß für die Öffentlichkeit — welche es immer liebt, sich über einen Skandal zu entrüsten — die Geburt des kleinen Coclico den Gipfel der Verdorbenheit, und damit den wichtigsten Punkt der ganzen Angelegenheit bildete, daß dagegen für den Herzog und seine Räte, und natürlich nicht weniger für Coclico selbst, die Entscheidung der Universität Wittenberg im Mittelpunkt des Interesses stand. Und gerade diese von Coclico so heiß ersehnte Entscheidung blieb aus: die Universität hatte, wie Coclico dem Kanzler am 5.7.50 schreibt, seit der Absendung des herzoglichen Schreibens, also seit Ostern [D 15: 393 Anm. 1], nichts von sich vernehmen lassen.

Für Coclico, der natürlich lange vorher der Geburt des Kindes mit Angst entgegengesehen hatte, weil er wußte, was ihm dann von seiten der öffentlichen Meinung bevorstehen würde, war dieser Zustand der Unsicherheit unerträglich. Wie er denn auch dem Kanzler in seinem Schreiben vom 5.7.50 mitteilt, hätte er selbst wiederholt¹ nach Wittenberg geschrieben [D 15: 393]. In seinen Briefen hätte er die Universität Wittenberg gebeten, ihm das früher Versprochene, nämlich den Scheidungsbrief, übersenden zu wollen. Das wäre aber nicht geschehen. Im Gegenteil: das einzige Mal, daß man ihm überhaupt geantwortet, hätte man ihm geschrieben, er solle selbst nach Wittenberg herüberkommen, oder Reisegeld schicken für jene Dirne — so bezeichnet er jetzt seine erste Frau —, denn sie wolle zu ihm zurückkehren [D 15: 393]. Das würde natürlich all seinen Plänen mit der Witwe zuwiderlaufen. Er hätte sich denn auch — so schreibt er weiter — energisch dagegen gewehrt, indem er der Universität Wittenberg die Frage vorgelegt hätte, warum die Frau nicht damals zu ihm zurückgekehrt wäre, als sie vor dem ganzen Konsistorium mit Handschlag versprochen hätte, mit dem entwendeten Geld innerhalb drei Tagen zu ihm zurückzukommen, anstatt vier Jahre hindurch [vgl. D 15: 393 Anm. 4] in ihrer Halsstarrigkeit und Treulosigkeit zu verharren. Auch hätte sie — so habe er weiter nach Wittenberg geschrieben — damals genug Geld von ihm weggenommen, um jetzt davon die Reise zahlen zu können. Und nun solle er wegen jener Dirne nach Wittenberg ziehen, weil sie stärker sei, das heißt: bei der Universität mehr vermöge als er! Fortwährend würde sie ihm vorhalten, daß sie, wiewohl er für sie gekommen wäre, nicht ihn, sondern sein Geld begehrte.

Es konnte natürlich nicht ausbleiben, daß durch das monatelange Zögern der Universität, wodurch es Coclico unmöglich war, die Witwe *de jure* zu heiraten, in Königsberg die Meinung entstand, seine erste Ehe sei noch rechtsgültig, und daß man infolgedessen sein Verhältnis zu der Witwe als offenen Ehebruch betrachtete. Daher wollten seine Gegner ihn zwingen, so schreibt er dem Kanzler in seiner Verzweiflung, jene Dirne, welche er damals in Witten-

¹ Er spricht von siebenmal. Damit wird er wohl auch die seit Mausers Tod geschriebenen Briefe gemeint haben [vgl. oben S. 212]. Es ist nämlich nicht anzunehmen, daß er zwischen April und Juli 1550 siebenmal geschrieben hätte.

berg geheiratet, zu sich zu nehmen. Wie sehr er das verabscheute, zeigt sich nicht nur in der wiederholt verwendeten Bezeichnung *Dirne*, sondern auch darin, daß er nun selbst ganz rücksichtslos von ihr sagt, sie sei geschlechtskrank [D 15: 392; vgl. oben S. 150]. Derartige Ausbrüche — ihr Wahrheitsgehalt ist mangels objektiven Beweismaterials unmöglich festzustellen — beweisen, wie sehr er unter dem Druck der öffentlichen Feindseligkeit der Leute gebückt ging. Er sei, so schreibt er dem Kanzler in jener schweren Zeit, von jeglicher menschlichen Hilfe entblößt, er werde von jeder Seite bedrängt, er wisse nicht, zu wem er fliehen solle, wenn nicht zu Gott oder zu den Glaubensgenossen [D 15: 391]. Wer könnte das aushalten: fortwährend von falschen Zeugen verlästert, angeklagt und bedroht zu werden [D 15: 392]! Selbst später in Nürnberg wird er sich noch an diese schauerhafte Zeit erinnern, und dem Herzog schreiben, er hätte nach der Meinung seiner Feinde den schändlichsten Tod verdient, und die einen hätten gesagt, daß er zwei, die anderen wieder, daß er drei Frauen geheiratet [D 19: 399]. Hier wie anderswo läßt sich beobachten, daß Coclico sich in Augenblicken höchster Erregung vorzugsweise mit Hilfe von Bibelstellen ausdrückt, welche dann aus seiner Feder einen stark subjektiven Ausdrucksgehalt bekommen. Diese Beobachtung ist eine Bestätigung seiner renaissancistischen Lebenseinstellung, auf welche im Vorhergehenden schon einige Male hingewiesen wurde.

Wir wollen jetzt untersuchen, was der Herzog inzwischen in Coclicos Ehe-sache getan hatte. Wie wir oben [S. 215] gesehen haben, unterstand bis zum Tode des Bischofs Polentz — am 28.4.50 — die Ehegerichtsbarkeit den beiden Bischöfen Polentz und Speratus. Nach Polentz' Tod wurde hierin Veränderung gebracht. In einem Abschied vom 3.6.50 ersuchte der Herzog nämlich die theologischen Professoren Petrus Hegemon und Melchior Isinder, und den *Officialis*, die bischöflichen Funktionen provisorisch auszuüben, und sich in schwierigen Fällen die anderen Theologen und die beiden juristischen Professoren Christoph Jonas und Wolf von Kötteritz zu Hilfe zu nehmen, „damit das Consistorium . . . wohl bestellt wäre“ [149, III: 257, Nr 2349; vgl. D 15: 392 Anm. 10]. Es wurde also vom Herzog ein akademisches Consistorium eingesetzt nach dem Muster Wittenbergs. Die Anwesenheit des Juristen Christoph Jonas, der im Jahre 1544 auf Melanchthons Empfehlung nach Wittenberg berufen worden war [149, I: 262], und der die Königsberger Universität nicht mit Unrecht eine Filiale der Wittenberger Universität nannte [137: 46 f.], mag wohl viel dazu beigetragen haben, wenn es dem Herzog auch früher nicht an Anregungen zur Gründung eines Consistoriums gemangelt hatte ¹.

¹ So hatte Melanchthon ihm am 18.2.43 unter den Wittenberger Novitäten, die er ihm mitzuteilen pflegte, gemeldet: „Es ist alhie ein Consistorium angericht, welches mit Fleiß durch etliche Personen bedacht, was die Lehr belanget, in Ehesachen, . . . usw. Diese Copien will E.F.G. lassen abschreiben“. Am 30.3.43 hatte der Herzog geantwortet, er sehe der Einsendung Melanchthons entgegen, während er zu-

Aus Coclicos Brief vom 5.7.50 erfahren wir nun, daß er wegen seiner Ehescheidungsangelegenheit vor dem juristischen Ausschuß des Konsistoriums, also vor den Professoren Jonas und Kötteritz — letzterer war damals Rektor der Universität — hätte erscheinen sollen. Der Herzog selbst wohnte dieser Sitzung bei. Daß Coclico vor die juristischen Mitglieder des Konsistoriums geladen wurde, noch obendrein in der persönlichen Anwesenheit des Herzogs, beweist erstens, daß seine Angelegenheit zu den im oben angeführten Abschied vom 3.6.50 erwähnten „schwierigen Fällen“ gerechnet wurde, und zweitens, daß die Schwierigkeit auf eherechtlichem Gebiet lag, das heißt: vor allem mit der Frage der Gültigkeit der Wittenberger Ehe Coclicos zusammenhing. In der Sitzung des Konsistoriums wurde u.a. das Ausbleiben einer Antwort der Universität Wittenberg besprochen, und man kam zum Entschluß, es wäre das beste, daß Coclico selbst nach Wittenberg ginge um seine Interessen persönlich bei der Universität zu verteidigen. Herzog Albrecht versprach ihm zu dem Zweck eine neue „Vorschrift“ an die Universität, und — wie Coclico behauptet — auch Reisegeld [D 15: 392]. Es scheint aber, daß der Herzog mit der Einlösung dieses Versprechens gezögert hat, denn in seinem Schreiben vom 5.7.50 erinnert Coclico den Kanzler daran, und er bittet diesen eindringlich, ihm zu einer baldigen Abreise helfen zu wollen, damit er sich befreien könne von den Lästerzungen und von seinen Drangsalen.

Dennoch schreckte er vor dieser Reise nach Wittenberg zurück. Er beklagt sich nämlich darüber, daß man ihn, einen schwachen Greis — so bezeichnet sich der eben Vater gewordene Fünfzigjährige! —, zu einer Reise von 200 Meilen zwingen wolle, um einen Scheidungsbrief zu holen, den die Universität ihm einfach übersenden könnte [D 15: 393]. Wenn auch die Reise damals ziemlich beschwerlich war, so weckt doch die kaum ernst zu nehmende Bezeichnung *senex debilis* den Verdacht, daß Coclico heimlich deshalb vor der Reise zurückschreckte, weil er sich von derselben nicht den erwünschten Erfolg versprach. Diese Vermutung findet ihre Bestätigung in seiner Bitte, der Herzog möge ihm — ohne die Vermittlung der Universität — auf dieselbe Weise helfen, wie der Kurfürst Joachim II. von Brandenburg ihm damals zu helfen bereit gewesen wäre, als er sich noch in Frankfurt befand [vgl. oben S. 172]. Diese Hilfe würde dann darin bestehen, daß der Hofprediger ihn im Namen des Herzogs *coram ecclesia* von seiner ersten Frau lossagen würde, damit er die andere heiraten könnte. Seiner Meinung nach wäre diese Prozedur ganz unbedenklich, weil doch seine erste Frau allen Studenten als ein *scortum manifestum* bekannt wäre. Der Herzog ließ sich aber nicht auf diese von Coclico vorgeschlagene Prozedur ein. Die Juristen werden ihm wohl davon abgeraten haben, eine Entscheidung zu treffen, welche — mit Übergehung der Universität Wittenberg

gleich die Auskunft erteilt, daß er sich für Ehesachen usw. der Hilfe der preußischen Bischöfe bediene [134: 49].

— nur auf Coclicos eigenen Aussagen beruhen würde. Coclicos Lage war indessen nichts weniger als beneidenswert geworden. Die Geburt des kleinen Coclico hatte im Interesse der öffentlichen Moral ein Eingreifen von seiten des Herzogs nötig gemacht, weil diese Geburt — wie schon bemerkt wurde [vgl. oben S. 216] — dem „Ehebruch“ Coclicos erst seinen ausgesprochenen, anstößigen Charakter verlieh. Zur Beruhigung des öffentlichen Gewissens wurde er nun vor einen Ausschuß der herzoglichen Räte geladen, bestehend aus dem Hofprediger — zugleich Hofrat — Johann Funck [D 15: 394 Anm. 4], dem Oberrat Kaspar von Nostitz [D 15: 394 Anm. 5] und dem Schloßkaplan Georg Dörinck [D 15: 394 Anm. 6], und vor diesen Männern mußte er eidlich versprechen, von weiterem ehelichen Umgang mit der Witwe Abstand zu nehmen, bis er durch die Auflösung seiner ersten Ehe imstande und berechtigt sein sollte, sich *coram ecclesia* ehelich mit ihr verbinden zu lassen.

Am einfachsten wäre es nun gewesen, wenn Coclico sich eine Zeitlang anderswo niedergelassen hätte. Das war aber deshalb unausführbar, weil er krank war, wie wir entnehmen können aus seiner Mitteilung, er werde nach seiner Genesung nach Wittenberg ziehen [D 15: 392]. Aber auch die Witwe, welche noch im Kindbett liege und deswegen — wie Coclico schreibt — das allgemeine Mitleid erregte, sei krank und schwach, und könne das Haus nicht verlassen. Auch wisse er nicht, so schreibt er weiter, wohin sie gehen solle, weil sie weder Verwandte noch Freunde habe. Er wolle sie darum nicht im Stich lassen, aber was vermöge er! Daher bitte er den Kanzler, es möge ihr erlaubt sein, in seinem Hause zu bleiben, bis er aus Wittenberg zurückgekehrt sein werde. Um etwaigen Anstandsbeschwerden des Kanzlers entgegenzukommen, beruft er sich noch auf den Eid, den er vor den obenerwähnten herzoglichen Räten abgelegt hätte.

Coclicos Brief an den Kanzler wurde am 5.7.50 in der Oberratsstube behandelt. Das Protokollbuch gibt den Inhalt des Schreibens kurz und sachlich wieder als eine Bitte Coclicos „umb zerunge und vorschriften, damit er gkein Wittenbergk ziehen, und sich von seinem weibe entledigen möge“. Mehr wird über die ganze aufregende Angelegenheit nicht gesagt. Ebenso bündig ist der Wortlaut des vom Herzog und seinen Räten getroffenen Abschieds: „Zerunge wollen ime Fürstliche Durchlaucht nicht geben, vorschriften sollen ime unversagt sein“ [D 16: 395]. Wie wir gesehen haben, hätte nach Coclico der Herzog ihm in der Sitzung des Konsistoriums wohl Reisegeld versprochen. Nach der Behandlung in der Oberratsstube wurde Coclicos Brief noch am selben Tage zur Erledigung an die Kanzlei weitergegeben. Auf der Adresse findet sich als Kanzleivermerk eine wörtliche Wiederholung des in der Oberratsstube getroffenen Abschieds [D 15: 390]. Es verliefen nun noch sechs Wochen, bevor der Brief an die Universität Wittenberg die Kanzlei verließ. Der Grund dafür wird — weil die Sache doch dringend war — wohl Coclicos Krankheit gewesen sein. Der Brief des Herzogs erwähnt nämlich „seins leibs schwachheit und unvor-

mugenheit" [D 17: 396] ¹. Der weitere Inhalt des Briefes zeigt uns, daß die Ehesache noch immer nicht gelöst war. Der Herzog erinnert die Universität an sein voriges Schreiben, das er am 2.4.50 — also 4½ Monate vorher — zusammen mit Coclicos Bittschrift nach Wittenberg geschickt habe, das aber — wie er der Universität leise vorwirft — noch immer unbeantwortet geblieben sei. Er erwähnt weiter Coclicos „hohe notturft" und „ungelegenheit" [D 17: 395, 396], die ihn „geursacht [haben], sich — mit unserm gnedigen verleubnus — unangesehen seins leibs schwachheit und unvormugenheit, hinaus und ahn [die Universität Wittenberg] persönlich zu begeben". Daher bittet der Herzog die Universität — und er zweifelt nicht an ihrem guten Willen zur Einwilligung seiner Bitte —, sie möge Coclico „auf sein furbringen die heilige gotliche gerechtigkeit mitteilen und widerfaren lassen". Im Hinblick auf Coclicos unerträgliche Lage fügt er aber hinzu, man möge, „umb unserntwillen, und in betrachtung seiner ungelegenheit, inen sovil schleuniger fordern und ime bevhel haben, damit ehr einmhal zur billichen entschafft, ruhe und frieden gelangen, auch unser furbith genossen empfinden möge" [D 17: 396]. Obwohl durch den maßvollen, gehaltenen Kanzleistil zu einem würdevollen Maß des Ausdrucks abgedämpft, vernehmen wir aus diesen Zeilen ein deutliches Echo der verzweifelten Worte, die Coclico an den Kanzler, den Paten seines Sohnes, gerichtet hatte. Zugleich aber entnehmen wir aus dem herzoglichen Schreiben, daß der Herzog Mitte August 1550 Coclico noch immer gutgesinnt war. Das ist doch wohl ein unumstößlicher Beweis für seine große Toleranz, und für die Sympathie und Wertschätzung, welche er seinem „kunistreichen *Musicus* und lieben getreuen Adrianus Petit Coclico" — wie die gebräuchliche Kanzleiformel lautet [vgl. oben S. 27] — entgegenbrachte, und es zeigt uns, wie lange er ihn gegen die wütenden Angriffe der öffentlichen Meinung in Schutz genommen hat.

Über den weiteren Verlauf der Affäre bis zu Coclicos Ausweisung aus Preußen schweigen die Akten. Die Ausweisung, welche im Auftrag des Herzogs auf Ansage des Burggrafen Christoph von Creytzen — eines der Oberräte, und Bruders des Kanzlers — „im harten Winter" des Jahres 1550 erfolgte, wird von Coclico selbst erwähnt in einem Begleitschreiben zu seiner *Musica Reservata*, welche er am 16.1.52 aus Nürnberg an Herzog Albrecht schickte [D 19: 399 ff.]. In einem zweiten, kurze Zeit später an den Herzog geschriebenen Brief aus Nürnberg — einem Begleitschreiben zu seinem *Compendium Musices* und den schon früher besprochenen theologischen Büchern — erwähnt er dann noch, daß er bei seinem Weggehen aus Königsberg ersucht habe, man möge das letzte Quartal seines Gehaltes, und das ihm noch verschuldete Tuch für seine Hofkleidung seinem Sohne, dem kleinen Coclico, zugute kommen lassen. Ob dies aber geschehen sei, so läßt er darauf folgen, wisse er nicht [D 20: 403]. Hieraus können wir erstens entnehmen, daß die Witwe und der kleine Coclico

¹ Unvormugenheit [= Unvermögenheit] bedeutet auch: Zahlungsunfähigkeit.

— deren weitere Schicksale wir nicht kennen — in Königsberg zurückgeblieben sind. Weiter scheint aber aus Coclicos Mitteilung hervorzugehen, daß er Königsberg verlassen hat vor dem Fälligkeitstermin des letzten Quartals, das heißt vor dem 13.12.50, weil nämlich das letzte Quartal am Tag *Luciae* [= dem 13. Dezember] fällig wurde. Wenn wir nun Coclicos Mitteilung mit dem Haushaltungsbuch für das Jahr 1550 vergleichen, finden wir für die letzte Quartalzahlung eine Notiz, welche vielleicht — jedoch unter Vorbehalt — mit dieser Mitteilung in Verbindung gebracht werden kann, und welche ohne dieselbe — aber auch weil sie zum Teil unleserlich ist — völlig unverständlich wäre. Die betreffende Zahlungsnotiz lautet, soweit sie leserlich ist, folgendermaßen: „12¹/₂ mark lutzie 5 mark seines kock kw[ittung?] enthphangen ...[?]“ [vgl. D 11 : 385]. Diese Notiz unterscheidet sich von allen vorhergehenden Zahlungsnotizen dadurch, daß hier erstens eine [extra?] Zahlung von 5 Mark, und zweitens eine vom Koch — anstatt von Coclico selbst — abgegebene Quittung erwähnt wird, vorausgesetzt wenigstens, daß das Wort *Kwittung* die richtige Lesung darstellt. Das würde dann besagen, daß der Koch — vielleicht im Auftrag der Witwe — das Geld in Empfang genommen hätte, und es würde insofern mit Coclicos Mitteilung übereinstimmen, daß er es nicht selbst empfangen hätte. Wenn man nun noch die 5 Mark als ein Entgelt für das nicht von Coclico in Empfang genommene und für den kleinen Coclico nicht verwendbare Tuch betrachtet, findet auch diese sonst nirgends vorkommende [extra?] Zahlung eine plausible, und jedenfalls für Coclicos moralischen Kredit nicht ungünstige Erklärung. Weil diese Erklärung aber durch keine weiteren Tatsachen gestützt werden kann, darf man sie nicht als mehr denn eine annehmbare Hypothese betrachten.

Wie schon [S. 221] bemerkt wurde, ist bis jetzt über die Ereignisse zwischen dem 13.8.50 — dem Datum des zweiten herzoglichen Schreibens an die Universität Wittenberg — und Coclicos Ausweisung aus Preußen kein Aktenmaterial aufgefunden worden. Nichtsdestoweniger ist es doch mit Hilfe der schon bekannten Tatsachen möglich, sich von der mutmaßlichen Entwicklung der Affäre bis zur Katastrophe eine Vorstellung zu machen. Aus der vorhergehenden Auseinandersetzung ist es nämlich klar geworden, daß diese Entwicklung nicht durch Coclicos Verhältnis zu der Witwe, sondern durch das Verhalten der Universität Wittenberg bestimmt wurde, daß Coclico also die Witwe nur dann heiraten, und in Königsberg hätte bleiben können, wenn die Universität seine erste Ehe aufgelöst haben würde, daß es ihm aber im entgegengesetzten Fall genau so übel vergehen müßte wie dem oben [S. 216] erwähnten Pfarrer. Aus dem Umstand, daß es ihm auch tatsächlich so ergangen ist, können wir also mit Sicherheit schließen, daß die Universität Wittenberg Coclicos Ehescheidungsklage endgültig abgewiesen hat, und daß dadurch dem Herzog kein anderer Ausweg blieb als Coclicos Ausweisung aus Preußen. Es wäre doch undenkbar gewesen, daß der Herzog — nachdem er nun einmal die Entscheidung

in der Angelegenheit von der Antwort der Universität abhängig gemacht hatte — schließlich diese Antwort ignoriert hätte.

Jetzt bleibt uns noch übrig, nach einer Erklärung zu suchen für die Entscheidung der Universität Wittenberg. Das Schwierige dabei ist der schon früher erwähnte Umstand, daß wir die Unannehmlichkeiten, welche Coclico und seine Frau aus einander gebracht hatten, nur von Coclico her kennen, sodaß wir die Richtigkeit seiner Mitteilungen nur teilweise — und zwar hauptsächlich auf deduktivem Wege — prüfen können. Daß er sich in Wittenberg tatsächlich verheiratet hat, steht auf Grund zahlreicher Dokumente fest [vgl. D 2: 368 f.; D 12: 385 ff.; D 14: 389 f.; D 15: 390 ff.; D 16: 395; D 17: 395 f.; D 19: 398 ff.; D 20: 400 ff.]; daß die Eheleute nur eine kurze Zeit zusammengeblieben sind, und daß Coclico seine erste Frau seitdem aus tiefstem Herzen verabscheute, steht ebenso außer Zweifel. Es erhebt sich nun die Frage, ob seine Frau ihn verlassen habe, wie er behauptet, oder ob er selbst die schuldige Person sei. Im letzteren Fall hätte er alles, was er Herzog Albrecht über seine erste Frau mitteilte, gelogen. Das wäre aber dumm und gefährlich gewesen, denn im Gegensatz zu den damals kaum zu verifizierenden Geschichten, die er über sein Vorleben in Rom aufgetischt hatte, waren seine Mitteilungen über die Wittenberger Ehe von Königsberg aus ziemlich leicht zu kontrollieren. Wenn wir außerdem bedenken, daß er selbst den Herzog bat, sich wegen seiner Ehesache für ihn bei der Universität Wittenberg verwenden zu wollen, können wir schwerlich umhin, seine Aussage, daß seine Frau die schuldige Person sei, als wahr anzuerkennen. Das wird obendrein noch bestätigt durch seine oben [S. 217] erwähnte Mitteilung, die Universität habe ihm einmal geschrieben, seine Frau wolle zu ihm zurückkehren. Das impliziert, daß sie ihn verlassen haben muß. Ob sie aber ein so schlimmes Frauenzimmer war wie er behauptete, ist eine andere Frage. Erstens ist es möglich, daß er, wie schon früher bemerkt wurde, unter dem Druck der Umstände übertrieben hat. Ferner ist schwerlich anzunehmen, daß das Wittenberger Konsistorium ihn hätte zwingen wollen, mit einer Frau weiter zu leben, welche zu einer Art Frauen gehörte, gegen welche Luther selbst im Jahre 1543 die Studenten auf die ihm eigene drastische Weise gewarnt hatte [vgl. oben S. 41], und von welchen er entrüstet gesagt hatte, man solle sie eigentlich Mörderinnen gleichsetzen, und dementsprechend radebrechen [108, XV: 158].

Es ist also nicht zu gewagt anzunehmen, daß die Frau Coclico verlassen, daß er sich darüber beim Konsistorium beklagt, daß dieses Kollegium — bei dem damals Konrad Mauser präsiidierte — versucht hat, jedoch ohne bleibenden Erfolg, die Eheleute mit einander zu versöhnen, und daß schließlich Mauser Coclico die Aussicht auf Ehescheidung eröffnet hat. Dies alles muß sich, wie oben [S. 212] dargelegt wurde, noch während Coclicos Aufenthalt in Wittenberg ereignet haben, also in den ersten Monaten des Jahres 1546. Als er aber vier Jahre später in Königsberg die Sache von neuem anhängig machte, hatte

sich in Wittenberg inzwischen viel geändert. Man hatte dort die Schrecken des Schmalkaldischen Krieges [1546–47] erlebt: am 6.11.46 war die Universität geschlossen worden, ein wenig später hatte Melanchthon Wittenberg verlassen, am 24.4.47 war der Kurfürst von Sachsen, Johann Friedrich, bei Mühlberg geschlagen und gefangengenommen worden, am 6.6.47 hatte Moritz von Sachsen, von Kaiser Karl V. zum Kurfürsten erhoben, seinen Einzug in Wittenberg gehalten, und erst im Oktober 1547 hatten die akademischen Vorlesungen wieder angefangen [111: 250–254; 112: 298]. Auch das Konsistorium hatte während der Kriegszeit seine Wirksamkeit eingestellt, und diese erst im Jahre 1548 wieder aufgenommen. In diesem Jahre wurde nämlich die Akademie kraft der vom neuen Kurfürsten Moritz von Sachsen am 7.1.48 erneuten Universitätsfondation [112: 299] ermächtigt, das Konsistorium zu behalten und es mit des Kurfürsten „Vorwissen und Willen zu bestellen“ [134: 4 Anm. 1]. Ferner dürften viele Archivalien des Konsistoriums während des Krieges verloren gegangen sein, wie wir aus einer Mitteilung des Berliner Domprobstes Georg Buchholtzer entnehmen können. Dieser hatte nämlich im Jahre 1545 für seinen Landesherrn, den Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg, von Luther eine Abschrift der Wittenberger Konsistorialordnung von 1542 empfangen, welche er später [1563] mit einer Vorrede im Druck herausgegeben hat [147: 200 ff.]. In dieser Vorrede teilt er nun mit, er sei im Jahre 1555 von Wittenberg aus um Mitteilung dieser Konsistorialordnung gebeten worden, weil dem dortigen Konsistorium in den Kriegsläufte vom Jahre 1547 das Original „abwendig gemacht“ worden sei [134: 3; 147: 57]. Auch war — wie schon erwähnt wurde [vgl. oben S. 212] — im Oktober 1548 Konrad Mauser gestorben, der Coclicos Ehesache in erster Instanz behandelt hatte. Durch all diese Umstände mußte es im Jahre 1550 schon rein äußerlich für Coclico schwierig sein, in Wittenberg erneutes Interesse zu wecken für seine inzwischen ein wenig verjährte Ehesache, um welche er sich in all den vergangenen Jahren scheinbar wenig gekümmert hatte.

Die Hauptursache des Mißlingens seiner Bemühungen wird aber wohl in der in Wittenberg beobachteten Praxis des Ehescheidungsrechtes gelegen haben, worüber, wie oben [S. 40] erwähnt wurde, in den letzten Jahren vor Luthers Tod soviel Streit zwischen Luther und den Juristen geherrscht hatte. Wie bekannt, war nach vorreformatorischem Rechte Ehebruch einer der kanonischen Gründe, aus welchen auf Verlangen des unschuldigen Ehepartners die Ehescheidung, das *divortium*, erkannt werden konnte, das heißt, der unschuldige Teil wurde für berechtigt erklärt, das eheliche Zusammenleben nicht fortzusetzen, durfte sich aber nicht anderwärts verheiraten. Es war also eine Scheidung von Tisch und Bett fürs ganze Leben [134: 171 f.]. Nach protestantischem Rechte war es nun — im Gegensatz zum kanonischen Rechte — schriftwidrig, und also „unrecht, daß, wo zwei geschieden werden, der unschuldige Teil nicht wiederum heiraten soll“ [134: 150]. Auf diesen Satz gründet sich das ganze protestantische Scheiderecht. Als Me-

lanchthon im Jahre 1551 in seiner Schrift *De conjugio pia commonefactiones* [134: 179] die Lehre von der Ehescheidung entwickelte [134: 180 f.], erwähnte er neben Ehebruch einen neuen Scheidungsgrund, die böswillige Verlassung [*malitiosa desertio*], über welche, wie er ausführt, *in nostris Consistoriis* auf dieselbe Weise verhandelt wurde wie über Ehebruch. Die Gleichsetzung der beiden Scheidungsgründe beruhte auf der Erfahrung, daß böswillige Verlassung meistens zu Ehebruch führte. Melanchthon stellte nun die Forderung auf, daß, wer wegen Ehebruchs geschieden sein wolle, zuerst nachweisen müsse, daß er selbst guten Rufes sei. Im Falle der böswilligen Verlassung müsse der *sapiens iudex* entscheiden, wie lange Zeit der Verlassene warten solle, ehe er sich von neuem verheiraten könne. Wie wir uns hier erinnern, hätte Mauser Coclico nach dessen Aussage die Erlaubnis erteilt, sich von neuem zu verheiraten, wenn seine Frau innerhalb eines Jahres nicht zu ihm zurückgekehrt sein sollte [vgl. oben S. 212]. Basilius Monner, eines der ersten Mitglieder des Wittenberger Konsistoriums [134: 164], später Professor in Jena, erwähnt in einem 1561 von ihm herausgegebenen *Tractatus de matrimonio* [134: 165] ebenfalls Ehebruch und böswillige Verlassung als Scheidungsgründe, während nach ihm in beiden Scheidefällen der unschuldige Teil sich wieder verheiraten dürfe nach erfolgtem richterlichen Scheidespruche. Sowohl im Falle des Ehebruchs wie der böswilligen Verlassung konnte also der unschuldige Teil die Ehe nur auflösen, wenn er selbst guten Rufes war, und er konnte erst nach erfolgtem richterlichen Scheidespruche eine neue Ehe schließen.

Diese Praxis wird bestätigt durch eine Dresdener Eheordnung aus dem Jahre 1556, welche als repräsentativ für Wittenberg gelten darf. Sie ist nämlich zustande gekommen in einer vom Kurfürsten August von Sachsen — der dem am 11.7.53 gestorbenen Moritz von Sachsen nachgefolgt war [147: 103] — in Dresden zusammengerufenen Konferenz, an welcher — außer Melanchthon — das Wittenberger, das Meißnische und das Leipziger Konsistorium teilnahmen [134: 82; 147: 104, 110, 112]. Die Wittenberger *Consistoriales* waren Georg Major, Lindemann, Georg Craco und Johann Schneidewein. Der aus Stettin gebürtige Jurist Craco — dem wir schon oben [S. 174] begegneten — war erst seit 1555 Mitglied des Konsistoriums [111: 270], der Theologe Georg Major aber schon seit 1542 [111: 198]. Letzterer wird also — es sei hier beiläufig bemerkt — sowohl 1546 als 1550 den Verhandlungen über Coclicos Ehesache beigewohnt haben. Die auf Coclicos Fall bezügliche Stelle aus der obenerwähnten Dresdener Eheordnung lautet nun folgendermaßen:

V o n d e r e h e s c h e i d u n g. Diese gotliche regel ist unwandelbar, was gott zusammengefüget hat, soll kein mensch scheiden. Darumb hat keine oberkeit gewalt eheleut von einander zu reisen, sondern alle oberkeit und regiment seind got diesen dienst schuldig, den ehestand, wie in got geordnet hat zu erhalten, und alle verbotene vermischung und zerstörung des ehestandes mit grossem ernste zu strafen, und vornehmlich wen die pastorn vom offentlichen ehebruch bericht werden, sollen sie dem *consistorio* davon anzeigung tun, das soll die gefallen person citiren

und sie zur besserung vermahnen, und mit der *publica penitentia* strafen. Dabei soll die weltliche oberkeit ihr straf auch uben. Wie nun die unschuldige person claget, soll erstlich die reconciliation versucht werden, und so dieselbe nicht erhalten wurd, und die unschuldige person begert, das sie ledig gesprochen werde, sol der richter nach erkundung, ob auch die clagende person ein gut zeugnuss habe, sie ledig sprechen, und zulassen, das sie sich wiederumb in einen christlichen ehestand mit einer andern person begeben, und wurd diese ehe nicht durch den richter zertrennet, sondern durch die schuldige person, die wider gotes willen ihren ehestand selbmutwilliglich zerrest, und in gotes gericht und zorn stelt, aber der richter ercleret nach gotes wort, das die unschuldige person ledig sei wie *Matthei 19* geschrieben ist ¹, *excepto casu scortationis*. Und wie die *processus* ordentlich zu halten sind, das wissen die verordenten in den *consistoriis* aus gemeinen rechten, und sol vor solchen ordentlichen process keiner person erleubet werden, sich in ein andern ehestand zu begeben. Es sollen auch die *pastores* solche personen nicht trauen, wo sie nicht des *consistorii* urthel zuvor gesehen haben, und sollen den amptleuten bericht darvon tun, das sie solches zusammenlaufen ohne ordentlichen process nicht gestatten [147: 343].

Versuchen wir nun nach der obigen Auseinandersetzung uns vorzustellen, wie Coclicos Sache sich dem Wittenberger Consistorium dargestellt haben wird, als er sich im Sommer 1550 mit seiner Ehescheidungsklage und der herzoglichen Vorschrift an dieses Kollegium wendete. Wie oben [S. 225] erwähnt, können wir annehmen, daß Georg Major, einer der theologischen Mitglieder des Consistoriums, mit Coclicos Fall von Anfang an bekannt war. Er konnte also dem Kollegium bestätigen, daß Mauser Coclico seinerzeit eine Scheidung versprochen hätte, wenn die Frau nach einer gewissen Frist nicht zu ihm zurückgekehrt sein sollte [vgl. oben S. 212]. Wir wissen aber, daß die Universität Coclico auf seine wiederholten Bitten, das Mausersche Versprechen einzulösen, einmal geschrieben hat, die Frau wolle zu ihm zurückkehren [vgl. oben S. 217 und S. 223], er möge also nach Wittenberg herüberkommen oder Reisegeld schicken.

Daß die Universität abermals eine Versöhnung zu bewerkstelligen versucht hat, beweist, daß sie nicht geneigt war, die Scheidung auszusprechen. Als nun Coclico dennoch auf seiner Ehescheidungsklage bestand, wird die Universität nach der üblichen Praxis vorgegangen sein, welche wir aus der Dresdener Eheordnung kennengelernt haben. Diese forderte, daß „der richter nach erkundung, ob auch die clagende person ein gut zeugnuss habe, sie ledig sprechen sol“, und sie schrieb weiter vor, daß es „vor dem ordentlichen process keiner person erleubet werden sol, sich in ein andern ehestand zu begeben“, und daß die „amptleute . . . solches zusammenlaufen ohne ordentlichen process nicht gestatten“ durften. Es ist klar, daß Coclico, durch sein illegales Verhältnis mit der Witwe, dem in Sachsen herrschenden Eherecht zuwider gehandelt hatte, und daß man in Wittenberg dieses Verhältnis als offenen Ehebruch betrachte-

¹ *Matth. 19, 9* lautet: *Dico autem vobis, quia quicumque dimiserit uxorem suam, nisi ob fornicationem, et aliam duxerit, moechatur: et qui dimissam duxerit, moechatur.*

te. Das Konsistorium war also berechtigt, Coclicos Ehescheidungsklage zu verwerfen, und konnte dafür folgende Gründe beibringen:

1° hatte er eine Versöhnung mit seiner ersten Frau, die sich bessern wollte, ausgeschlagen;

2° hatte er kein „gut zeugnuss“, weil er sich erlaubt hatte, als noch verheirateter Mann ein illegales Verhältnis einzugehen.

Nun enthält die Dresdener Eheordnung aus dem Jahre 1556 einen Satz, der zwei Deutungen zuläßt, von welchen die eine gerade auf Coclicos Fall anwendbar ist, und die Entscheidung des Konsistoriums vollauf bestätigt. Dieser Satz folgt auf die Bestimmung, daß die „unschuldige person“ ohne „ein gut zeugnuss“ nicht ledig gesprochen werden kann [vgl. oben S. 226], und lautet — mit Weglassung eines unwesentlichen Nebensatzes — folgendermaßen: „Und wurd diese ehe nicht durch den richter zertrennet, sondern durch die schuldige person, . . . aber der richter ercleret nach gotes wort, das die unschuldige person ledig sei wie *Matthei 19* geschrieben ist, *excepto casu scortationis*.“ Man kann diesen Satz so lesen, daß er besagt, die unschuldige Person sei ledig wie *Matthei 19* [vgl. oben S. 226 Anm. 1] geschrieben ist, ausgenommen wenn sie selbst ehebricht, das heißt, ausgenommen wenn sie nach dem Ehebruch des schuldigen Ehepartners sich auch selbst daran vergeht. Diese Deutung — die ungezwungener der beiden möglichen Deutungen — gibt dem Satz den Charakter einer näheren Ausführung des vorhergehenden Satzes, und verstärkt somit die oben angeführte Motivierung, welche das Konsistorium für seine Abweisung von Coclicos Ehescheidungsklage beibringen konnte. Wenn nämlich die unschuldige Person ehebricht, hat sie kein „gut zeugnuss“ mehr, und darf somit der Richter sie nicht ledig sprechen.

Es muß aber zugestanden werden, daß man — sei es auch nicht ohne einige Mühe — den Satz auch so deuten kann, daß die Worte *excepto casu scortationis* nur den Ausnahmefall darstellen, in welchem es nach *Matth. 19, 9* dem Manne erlaubt ist, seine Frau zu entlassen: wenn sie nämlich die Ehe bricht. Diese zweite Deutung ist keine Verstärkung der oben angeführten Motivierung des Konsistoriums, sie beeinträchtigt dieselbe aber auch nicht. Wir sind also berechtigt zu der Annahme, daß Coclicos Wittenberger Ehe nach dem in Wittenberg gültigen sächsischen Ehegesetz unauflösbar war, und unsere diesbezüglichen Untersuchungen bestätigen unseren schon oben [S. 222] aus Coclicos Ausweisung gezogenen Schluß, daß die Universität Wittenberg tatsächlich Coclicos Ehescheidungsklage verworfen haben muß.

Coclico selbst, obgleich er in seinem aus Nürnberg an Herzog Albrecht gerichteten Brief vom 16.1.52 zugibt, er habe „gesündigt“, verwehrt sich doch dagegen, daß sein Vergehen von den Leuten auf eine seiner Meinung nach ungebührliche Weise aufgeblasen worden sei. Ihrem Urteil stellt er mit Stolz das Zeugnis des eigenen Gewissens gegenüber [D 19 : 399], während er darauf hinweist, daß ihm dies alles nicht passiert wäre, wenn seine Frau bei ihm geblieben

wäre [D 19: 399]. In einem späteren Schreiben kommt er noch einmal auf die Angelegenheit zurück. Daß er Preußen habe verlassen müssen, so sagt er darin, bedauere er nicht wegen des für ihn ungesunden Klimas [vgl. oben S. 220], wohl aber beklage er sich darüber, daß er wegen „jener Dirne“ unschuldig ausgewiesen sei [D 20: 403]. Wenn wir diese Äußerungen betrachten, wenn wir uns weiter erinnern, wie wenig einheitlich das Eherecht damals in deutschen Landen noch war, und bedenken, daß Coclico als Fremder den deutschen Sitten und Gebräuchen beziehungslos gegenüberstand; wenn wir schließlich erwägen, daß der Herzog von Preußen ihn wahrscheinlich erst ausgewiesen hat, nachdem es Coclico durch die Entscheidung des Wittenberger Konsistoriums unmöglich geworden war, in Königsberg eine legale Ehe zu schließen, können wir nicht umhin, das seit Voigt landläufige Urteil über ihn zu revidieren, nach welchem er ein „liederlicher Mensch“ gewesen sei. Das war er nämlich ebensowenig wie man ihn einen Heiligen nennen kann; er hatte aber — wie wir schon wiederholt haben feststellen können — eine impulsive Natur, die ihn oft zu unbedachtsamen Handlungen antrieb, und obendrein mußte er mit seinen freien Ansichten wohl bei vielen Leuten Ärgernis erregen. Daher fand er auch in Königsberg keine bleibende Statt, sondern sah er sich genötigt, seine Odyssee durch Deutschland weiter fortzusetzen.

VI. NÜRNBERG

Der Zeitpunkt von Coclicos Ankunft. Nachdem er aus seinem Vaterlande emigriert, und über Wittenberg, Frankfurt a.O. und Stettin bis nach Königsberg, an der äußersten Ostgrenze Deutschlands gewandert war, zog es Coclico nach seiner Ausweisung aus Preußen wieder westwärts, und so durchzog er das Land abermals in der ganzen Breite, bis er in Frankfurt a.M. ankam. Selbst hat er, bevor er sich in Nürnberg niederließ, die Absicht gehabt, Deutschland überhaupt zu verlassen und sich nach England zu begeben, um dort sein Glück zu versuchen. Er teilt nämlich in der an den Rat der Stadt Nürnberg gerichteten Vorrede seiner *Musica Reservata* mit, daß er, nachdem er den größten Teil Deutschlands durchwandert habe, endlich in Frankfurt a.M. angekommen sei, und sich von dort nach England habe begeben wollen [D 18: 397]. Dieser „Drang nach Westen“ wird geographisch dadurch bestätigt, daß Frankfurt a.M. westlich von Nürnberg gelegen ist, das heißt, daß Coclico anfangs auf seiner Wanderfahrt nach Westen die Stadt Nürnberg links hat liegen lassen und an ihr vorübergezogen ist. Gerüchte über Krieg [*bellorum rumores*] und andere Hindernisse brachten ihn aber von seiner geplanten Englandreise ab [D 18: 397 Anm. 7, 8], und als er in Frankfurt seinem Landsmanne Johannes Montanus, dem bekannten Nürnberger Musikverleger begegnete [D 18: 397 Anm. 9], reiste er mit diesem — wahrscheinlich zu Schiff den Main hinauffahrend [D 18: 398 Anm. 1] — nach Nürnberg.

Über seinen Aufenthalt in Frankfurt a.M. ist nichts bekannt [D 18: 397 Anm. 5], und die Dauer dieses Aufenthaltes kann nur kurz gewesen sein. Ende 1550 hatte er Königsberg verlassen, und die Wanderung von dort nach Frankfurt wird ihn wohl nicht vor dem Anfang des Jahres 1551 nach dieser Stadt gebracht haben. Seine *Musica Reservata* ist vor dem 16.1.52 in Nürnberg erschienen [vgl. D 19: 400, und oben S. 186]; daraus geht hervor, daß er schon vor dem Anfang des Jahres 1552 in dieser Stadt angekommen sein muß. Wir können seine Ankunft in Nürnberg selbst mit großer Wahrscheinlichkeit mehrere Monate in das Jahr 1551 zurückverlegen. Hierzu führt uns schon die Überlegung, daß die Vorbereitung der Ausgabe und die Drucklegung der *Musica Reservata* Coclicos Anwesenheit in Nürnberg wenigstens für die letzten Monate des Jahres 1551 voraussetzen. Aber auch Coclicos eigene Mitteilungen über die Ent-

stehung der *Musica Reservata* führen uns zu demselben Schluß. In der Vorrede sagt er nämlich, nachdem er mitgeteilt hat, daß er mit Montanus aus Frankfurt nach Nürnberg gekommen sei:

Um hier aber inzwischen meine Zeit nicht in Ruhe und Müßiggang zu verbringen, habe ich aus den Psalmen und den Propheten Trostworte zusammengelesen und vertont, welche diesen unheilvollen Zeiten besonders angemessen sind [D 18: 398].

Aus diesen Worten — auf welche wir noch zurückkommen werden — geht hervor, daß er seine *Musica Reservata*, oder mindestens einen Teil dieser Sammlung, erst in Nürnberg, und zwar im Jahre 1551 komponiert haben muß. Schließlich geben die obenerwähnten *bellorum rumores*, welche seine Abfahrt, besser gesagt seinen Rückzug aus Frankfurt mitbestimmt haben, uns einen letzten Anhaltspunkt zur Bestimmung des Zeitpunktes seiner Ankunft in Nürnberg. Die Gerüchte über Krieg hingen nämlich wohl zusammen mit den Kriegsvorbereitungen des Königs von Frankreich und der evangelischen Fürsten gegen den Kaiser. Diese Kriegsvorbereitungen, welche das Reisen in westlicher Richtung gefährlich erscheinen lassen mußten, und im Sommer 1552 zur Belagerung der Stadt Frankfurt geführt haben, waren in Frankfurt schon gegen Ende des Jahres 1551 bekannt [D 18: 397 Anm. 7], und hatten somit auch Coclico erreicht.

Coclicos Beziehungen zum Musikverleger Montanus, und dadurch zum Nürnberger Musikleben. Die Begegnung mit Montanus in Frankfurt wird Coclico, nachdem er seine Englandreise aufgegeben hatte, wohl dazu bestimmt haben, sich Nürnberg als Wohnsitz zu wählen. In dem Nürnberger Verleger begegnete er nämlich nicht nur einem Landsmanne — Montanus stammte aus Gent in Flandern — und einem guten Musiker [D 18: 397 Anm. 9], der Coclicos Liebe und Begeisterung für die Musik der Niederländer teilte, sondern Montanus war gerade als Musikverleger eine für die Stadt Nürnberg repräsentative Gestalt.

Wir haben oben [S. 144] — ein wenig schematisierend — die Stadt Nürnberg in musikalischer Hinsicht die Josquinstadt genannt, weil dort die Musik der älteren Niederländer, vor allem diejenige Josquins, durch die Ausgaben von Ott und Petrejus in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts ihre Renaissance erlebt hatte. Wir haben weiter darauf hingewiesen, daß Montanus — der im Jahre 1541 das Bürgerrecht der Stadt Nürnberg erworben hatte [19: 27] — als Verleger die Arbeit jener beiden Männer fortsetzte¹, daß er sich aber auch für die Werke der späteren Niederländer, der Altersgenossen Coclicos, interessierte. Zwar hatte er nicht gleich am Anfang seiner Verlegertätigkeit diese Richtung eingeschlagen. In den Jahren 1540–46 hatte seine Firma nur Werke der

¹ Das gilt beispielsweise für die Ausgaben der Forsterschen Liedersammlungen, der Psalmmotetten und des *Novum et insigne opus musicum*, auf welche Sammelwerke wir im Folgenden noch zurückkommen.

deutschen Komponisten Sebald Heyden¹ und Hans Gamersfelder veröffentlicht [19: 30, 49]. Erst im Jahre 1546 erscheint, mit einer Vorrede des Montanus, neben den deutschen Ausgaben die erste internationale Sammlung: *Selectissimae Symphoniae compositae ab excellentibus musicis, antehac non aeditae* [19: 30, 49; EB 1546 f], welche 17 vierstimmige Motetten enthält. Drei davon sind anonym, die übrigen Werke stammen von den folgenden Komponisten: Natalis Bauldouin, Cornelius Canis, Crecquillon [2], Johannes Gallus, Janin, Petrus Manchicourt, Petrus Messens oder Massenus [2], Morales [2], Willaert, und dem Deutschen Othmayr [2]. Von da ab werden vom Verlag sowohl internationale — das heißt überwiegend niederländische — wie deutsche Musikalien veröffentlicht. In den Jahren 1546–51, also bis zum Eintreffen Coclicos in Nürnberg, behaupten aber die deutschen Ausgaben das Übergewicht mit einer beträchtlichen Zahl Kompositionen, welche in der Hauptsache mit den Namen Othmayr, Forster und Rotenbacher verbunden sind². Von Othmayr werden in diesen Jahren herausgegeben:

1546. 1° *Cantilenae aliquot elegantes ac piae, quibus his turbulentis temporibus Ecclesia Christi utitur* [zu 4 und 5 Stimmen: 7 deutsche Gesänge — u. a. *Ein veste Burg* — und 4 lateinische; vgl. 19: 49; 56: 54].

2° *Epitaphium D. Martini Lutheri* [19: 49].

1547. 3° *Symbola illustrissimorum principum, nobilium, aliorumque doctrina ac virtutum ornamentis praestantium Virorum*³ [34 fünfstimmige Gesänge; vgl. 19: 50; 56: 54].

4° *Bicinia sacra* [44 Gesänge; vgl. 19: 50].

1549. 5° *Reutterische und Jegerische Liedlein* [vgl. 19: 50].

6° *Tricinia in pias aliquot salutare composita* [30 Gesänge; vgl. 19: 50].

Vom Liedersammler Forster — der Arzt war, und seit dem Jahre 1544 in Nürnberg wohnte [19: 26 Anm. 2; DTB V, 2: XV] — wurden veröffentlicht:

1549. 1° *Ein außbund schöner teutscher Liedlein*, 3. Auflage⁴ [130 Lieder; vgl. 19: 50].

¹ Sebald Heyden [1488–1561], der Verfasser des bekannten Musiklehrbuchs *Musicae id est artis canendi libri II* [1537], das er seinem Gönner, dem Magistrat Hieronymus Baumgartner dem Älteren [vgl. D 21^I: 404 Anm. 7] widmete, hat sein ganzes Leben in Nürnberg verbracht. Er war um 1519 Lehrer oder Kantor an der Spitalkirche, und von 1525–61 Rektor der Schule zu St. Sebald [83: XIII f.].

² Die nachfolgende, keine Vollständigkeit beanspruchende Übersicht stützt sich auf Cohens Katalog der Nürnberger Musikdrucke im 16. Jahrhundert [19: 47 ff.], den Katalog der Musikbibliothek des Heilbronner Gymnasiums [56] und — *last but not least* — auf Eitner.

³ Es folgen hier ein paar Symbola [56: 55]: L u t h e r: *In silentio ac spe erit fortitudo vestra*. M e l a n c h t h o n: *Si deus pro nobis, quis contra nos?* M o n t a n u s: *Beatus populus, qui scit jubilationem*.

⁴ Die 1. und 2. Auflage waren respektive 1539 und 1543 bei Petrejus erschienen, die 4. und 5. Auflage erfolgten bei Berg [Montanus] und Neuber respektive 1552 und 1560.

2° *Der ander teil des außbunds viler kurtzer, kurtzweiliger, frischer teutscher Liedlein*, 2. Auflage ¹ [71 Lieder; vgl. 19: 50].

3° *Der dritte teil schöner lieblicher teutscher Liedlein*, 1. Auflage ² [80 Lieder; vgl. 19: 50].

Von Rotenbucher erschienen:

1551. *Bergkreyen, auff zwo Stimmen* [38 Lieder; vgl. 19: 50].

Diese 10 deutschen Ausgaben enthalten insgesamt über 450 Kompositionen. Außer praktischer Musik wurden auch noch theoretische Werke ins Licht gegeben:

1550. 1° *Beurhusius, Erotemata musicae* [19: 50].

2° *Heinrich Faber, Ad musicam practicam introductio* [19: 50].

1551. 3° *Musica Nicolai Listenii* [19: 51; vgl. 19: 48–50] ³.

Wenden wir uns nun den internationalen Ausgaben zu, welche die Firma in den Jahren 1546–51 veröffentlichte. Es sind deren, außer den *Selectissimae Symphoniae* aus dem Jahre 1546, nur drei, und zwar:

1549. 1° *Lamentationes Hieremiae prophetae, maxime lugubribus et querulis concentibus Musicis, decoro undiquaque eruditissime observato: compositae a clarissimis nostri seculi Musicis: Thoma Crequilone, Caesarei Chori Magistro* [Nr 19–28], *Johanne Gardano* [Nr 1–18], *Petro de la Rue, Flandro* [Nr 38–41], *Antonio Fevino* [Nr 29–31], *Claudio de Sermisy, Regis Galliarum Sacelli Magistro* [Nr 35–37], *et alio quodam incerto authore* [Nr 32–34];

also insgesamt 41 Kompositionen, dieselbe Zahl wie in *Coclicos Musica Reservata*. Die Kompositionen sind zu 2, 3, 4 und 5 Stimmen gesetzt [19: 50; vgl. 56: 8 und EB 1549h].

2° *Diphona amoena et florida, Selectore Erasmo Rotenbuchero, Boiario*, eine Sammlung von 99 Bicinien. Es werden 42 Komponisten genannt, unter welchen hervortreten: Josquin ⁴ und Pierre de la Rue mit je 6, Heinrich Isaac mit 7, Antonius Févin mit 5, Ludwig Senfl und Thomas Stoltzer mit je 4 Kompositionen [19: 50; vgl. EB 1549a].

1550. 3° *Carmina vere divina, a praestantissimis artificibus ad singula anni festa quinque vocibus . . . composita*, etc. ⁵, eine Sammlung von 17 liturgischen

¹ Die 1. Auflage war 1540 bei Petrejus erschienen, die 3. und 4. Auflage erfolgten bei Berg [Montanus] und Neuber respektive 1553 und 1565.

² Die 2. und 3. Auflage erfolgten respektive 1552 und 1563, während im Jahre 1556 ein vierter und ein fünfter Teil der Sammlung ins Licht gegeben wurden.

³ Neudruck von Georg Schünemann in den *Veröffentlichungen der Musik-Bibliothek Paul Hirsch Frankfurt a. M.*, Berlin 1927.

⁴ Von Josquin u.a. Nr LXXX der Sammlung, die [zweistimmigen] *Prima* und *Secunda Pars* der Motette *Domine, non secundum peccata* [WJ 4: VI, VIII, IX, 51].

⁵ Cohen verzeichnet in seinem Katalog der Nürnberger Musikdrucke im 16. Jahrhundert, nach diesem Titel des Tenorheftes [19: 50, Nr 95] den — wie immer — abweichenden Titel der anderen 4 Stimmhefte irrtümlicherweise als ein neues Werk [19: 50, Nr 98; vgl. 56: 8 f.; EB 1550; EQ I: 455].

Kompositionen ¹ von den Komponisten Archadelt, Bastart, Cadeac, Claudin, Gombert, Crecquillon [2], Jachet [2], F. de Layolle, Lupi, Petrus Messens, Phinot, Pionnier [2]; 2 Werke sind anonym.

Diese vier in den Jahren 1546–51 veröffentlichten internationalen Sammlungen enthalten also insgesamt ungefähr 175 Kompositionen. Die internationale Tendenz des Verlags ging unzweifelhaft vom Niederländer Montanus ² aus. In den Jahren 1546–51 trat diese Tendenz im Vergleich zu der deutschen nur zögernd in die Erscheinung: die internationalen Ausgaben erschienen nämlich bis zu Coclicos Eintreffen in Nürnberg nicht nur in geringer Zahl, sondern auch mit ziemlich großen Unterbrechungen.

Nach dem Erscheinen der *Musica Reservata* und des *Compendium Musices* trat aber in dieser Hinsicht eine radikale Wendung ein. Zwar wurden 1552–53 die drei Forsterschen Liedersammlungen neu aufgelegt, und 1556 mit zwei neuen Teilen vermehrt, aber die deutschen Ausgaben wurden von diesem Zeitpunkt an bis zum Jahre 1560 völlig überschattet durch eine imposante Reihe von Ausgaben hauptsächlich niederländischer Musik, welche auch in den darauffolgenden Jahren, und selbst nach Montanus' Tod fortgesetzt wurde, sei es auch nicht mehr in einer solchen Fülle wie in den Jahren 1553–60, dem Zeitraum, wo die Firma Montanus & Neuber „in Nürnberg praktisch ein Musikverlagsmonopol erreichte“ [19: 31]. Wir wollen diese in den Jahren 1553–64, also nach dem Erscheinen der *Musica Reservata* und des *Compendium Musices*, herausgegebenen Motettensammlungen ³ etwas näher betrachten. Es erschienen sukzessive die nachfolgenden Werke:

1553–54. Die aus 4 Bänden [insgesamt 139 Kompositionen] bestehende Sammlung Psalmotetten, welche — wie Eitner [EB: 127] mitteilt — ein teilweiser Abdruck ist der im Jahre 1538 von Petrejus herausgegebenen Psalmen. Der Titel des 1. Bandes lautet [EB 1553 h]:

Psalmorum selectorum a praestantissimis hujus nostri temporis in arte Musica artificibus in harmonias 4, 5 et 6 vocum redactorum. Tomus I, Qui, cum fere — ut reliqui tres — novos et hactenus in publico non inspectos vel auditos Psalmos contineat, recens natus recte dici potest.

Hieraus geht hervor, daß Montanus das ganze Sammelwerk, dessen übrigen 3 Bände schon beim Erscheinen des Tomus I geplant waren, als eine Neuerscheinung ⁴ betrachtet zu sehen wünschte. Die musikalische Haltung der

¹ Dieselbe Zahl wie die *Selectissimae Symphoniae* aus dem Jahre 1546.

² Auf Ausgaben deutschen Gepräges nennt er sich *Johann vom Berg*.

³ Im Gegensatz zu Grapheus [Formschneider] und Petrejus haben Montanus & Neuber keine Messen veröffentlicht [19: 30].

⁴ Und mit Recht, denn schon in dieser Sammlung treffen wir einen Teil des neueren „Antwerpener Motettenrepertoires“ an [vgl. 52: 47 ff.]. So wurden — nach dem von Bernet Kempers zusammengestellten Verzeichnis [8: 98 ff.] — von den 11 Clemensmotetten der Sammlung schon eher drei vom Antwerpener Verleger Susato [1546–47 und 1553] und zwei vom Löwener Verleger Phalesius [1554] ver-

Sammlung — und damit die Richtung welche vom Verlag eingeschlagen wurde nach Coclicos auftreten in Nürnberg — kommt deutlich darin zum Ausdruck, daß sie beherrscht wird von den Niederländern Josquin, Clemens non Papa, Crecquillon und Gombert, und dem Franzosen Claudin de Sermisy. Die Zahlen der Kompositionen, mit welchen diese 5 Komponisten in den vier auf einander folgenden Bänden und insgesamt vertreten sind, folgen hier¹.

	I	II	III	IV	TOTAL
Josquin	9	6	3	0	18 Werke = 13%
Clemens.	3	0	4	4	11 „ = 8%
Crecquillon	0	0	0	11	11 „ = 8%
Gombert	1	2	1	5	9 „ = 6 ¹ / ₂ %
Claudin	4	4	0	2	10 „ = 7 ¹ / ₂ %

Die vier Niederländer nehmen also für sich 35% der ganzen Sammlung in Anspruch, und unter ihnen steht Josquin, der Lehrer Coclicos und das Vorbild der mit Coclico gleichaltrigen und damals noch lebenden Spätniederländer, ebenso an der Spitze wie in Petrejus' Psalmenausgabe aus dem Jahre 1538. Das ist umso auffälliger, weil Josquins Name vor Coclicos Auftreten in Nürnberg nicht in Montanus' Ausgaben erscheint, ausgenommen in den *Diphona amoena et florida* [vgl. oben S. 232]. Übrigens muß noch darauf hingewiesen werden, daß Josquin im Verlauf der 4 Bände Psalmmotetten an Bedeutung verliert, die Altersgenossen Coclicos dagegen gewinnen.

1554-56. Die aus 6 Bänden [insgesamt 247 Kompositionen] bestehende Sammlung Evangelienmotetten, die „jüngste Gattung der polyphonen Komposition biblischer Texte“². Der Titel dieses Sammelwerkes, der auf kirchlichen Gebrauch³ schließen läßt, lautet folgendermaßen:

Evangelia Dominicorum et festorum dierum musicis numeris pulcherrime comprehensa et ornata. Tom. I [etc.], continen[s] historias et doctrinam, quae solent in Ecclesia proponi [EB 1554e].

Die Motetten sind nach ihrem Gebrauch gruppenweise geordnet, und die Gruppen folgendermaßen über die 6 Bände verteilt:

öffentlich. Dagegen existiert für die übrigen sechs keine frühere oder überhaupt keine andere Quelle, während eine dieser letzteren Kompositionen, die fünfstimmige Motette *Domine probasti me*, erst 1555 vom Antwerpener Verleger Waelrant veröffentlicht wurde [8: 99].

¹ S. E. & O., denn sie beruhen fast einzig und allein auf Eitners Angaben; für die Motetten des Clemens non Papa wurde außerdem das von Bernet Kempers zusammengestellte Verzeichnis benutzt [8: 98 ff.; vgl. unten S. 239, Anm. 3].

² F. BLUME, *Josquin des Prés: Drei Evangelienmotetten* [Ausgabe *Das Chorwerk*, Heft 23; Wolfenbüttel 1933]; Vorwort, S. 3.

³ Nach Moser könnte man die Sammlung „fast mehr ein polyphones Antiphonar anstatt eines mehrstimmigen Evangeliers nennen“ [64: 22].

I. *De Nativitate. De Epiphaniis. De Resurrectione Jesu Christi.*

II. *De Ascensione Christi. De Missione Spiritus Sancti.*

III. *De Trinitate. De Dedicatione Templi. De Coena Dominica.*

IV. *De baptisato Christo a Joanne. De Transfiguratione Christi. De Passione et Cruce Christi.*

V–VI. *De Poenitentia.*

Dieses Sammelwerk zeigt in seinem Inhalt, im Vergleich zu den vorhergehenden Psalmen, einige bedeutende Änderungen. Claudin ist vollkommen, Josquin fast ganz daraus verschwunden ¹, und an seiner Stelle ist Clemens non Papa der an Bedeutung alle anderen weit überragende Komponist geworden; Gombert hat sich behauptet, aber Crecquillon muß sich mit einer ganz kleinen Zahl Motetten begnügen. Es folgt hier nun — wie bei den Psalmen — für die 4 erwähnten Niederländer eine Verteilung ihrer Kompositionen über die 6 Bände der Sammlung:

	I	II	III	IV	V	VI	TOTAL
Josquin	2	0	0	0	0	0	2 Werke = 0.8%
Clemens	7	4	3	3	4	12	33 „ = 13 %
Crecquillon	1	1	2	0	0	2	6 „ = 2½%
Gombert	2	1	2	1	8	4	18 „ = 7%

Den wachsenden Einfluß und die schnelle Übernahme des Antwerpener Motettenrepertoires kann man hier am besten nach der großen Zahl der aufgenommenen Clemensmotetten ² bemessen, welche bis auf ein paar Werke ³ alle in den Jahren 1553–54 in Antwerpen [Löwen] veröffentlicht wurden [vgl. 8: 98 ff.]. ⁴

1558-59. Der aus 3 Bänden bestehende „Neudruck“ der Ottschen Sammlung von 1537–38 [EB 1558a, 1559 und 1559a; vgl. oben S. 106]; der 1. Band enthält 54 sechsstimmige, der 2. Band 103 fünfstimmige und der 3. Band 67 vierstimmige Motetten, insgesamt also 224 Kompositionen. Die Sammlung wird in überragender Weise beherrscht von Josquin und Clemens non Papa, neben welchen beiden die anderen Komponisten, selbst Crecquillon und Gombert, eine verhältnismäßig untergeordnete Rolle spielen. Das Übergewicht von Jos-

¹ Nach Blume [vgl. S. 234, Anm. 2] hat Josquin überhaupt nur 9 Evangelientexte komponiert [vgl. aber 3: 228].

² Darunter im 6. Band die beiden von Lowinsky in seiner Lasso-Studie besprochenen *Deus in adjutorium meum* 6 voc., und die — von ihm als „eine der bedeutendsten Schöpfungen“ in Phalesius' Sammlung *Cant. sacr. Lib. VIII* bezeichnete — Motette *Pater peccavi* 8 voc. [8: 99, 102; 52: 64, 66].

³ Für die Motette *Congratulamini mihi omnes, qui* [1. Band; vgl. 8: 99] existiert nach Bernet Kempers keine frühere, für die Motette *Mirabile Misterium* [1. Band; vgl. 8: 101] keine andere Quelle.

⁴ Von Susato: 17, von Phalesius: 12, von Waelrant: 1.

quin und Clemens, und das Neue der Sammlung kommen schon in den Titeln der 3 Bände zum Ausdruck:

I. *Novum et insigne opus musicum, 6, 5 et 4 vocum, cujus in Germania hactenus nihil simile usquam est editum. Nunc quidem locupletatum plus centum non minus elegantibus carminibus, tum Josquini, tum aliorum clarissimorum symphonistarum tam veterum quam recentiorum, quorum quaedam antehac edita, multa nunc primum in lucem exeunt* [Cant. 6 vocum].

II. *Secunda pars magni operis musici, continens clarissimorum symphonistarum tam veterum quam recentiorum, praecipue vero Clementis non Papae, Carmina elegantissima quinque vocum.*

III. *Tertia pars magni operis musici . . . , praecipue vero Clementis non Papae, . . . quatuor vocum.*

Zum Vergleich folgt für die 3 Bände eine derartige statistische Übersicht wie für die beiden vorhergehenden Sammelwerke:

	I	II	III	TOTAL
Josquin	8	7	11	26 Werke = 11%
Clemens	7	38	21	66 „ = 29%
Crecquillon	1	6	6	13 „ = 5½%
Gombert	5	6	0	11 „ = 5%

Die in dieser Sammlung überaus große Zahl der Clemensmotetten ¹, unter welchen sehr wertvolle ² sind, wird von Bernet Kempers mit dem von ihm ins Jahr 1555 oder 1556 angesetzten Tod des Komponisten in Verbindung gesetzt: „Gleich nach Clements Tode — so schreibt er in seiner über Clemens und dessen Motetten handelnden Dissertation — wächst die Wertschätzung seiner Werke ganz außerordentlich; der erste Band des *Novum et insigne opus musicum*, der den Trauergesang Jacob Vaets enthält, bringt nur sieben Kompositionen unseres Meisters, man beeilt sich aber, nachdem man jetzt seinen Tod erfahren hat, deren mehr vorzulegen ³: der zweite Band zählt 38, der dritte 21 Motetten,

¹ Ambros gibt die Textanfänge aller 66 Motetten [3: 309 Anm. 1].

² Im 1. Band kommen u.a. vor das sechsstimmige *Ave martyr gloriosa* [vgl. 3: 307], und die von Lowinsky besprochenen, ebenfalls sechsstimmigen *Jubilate Deo* und *Fremuit spiritus Jesu*; letztere bezeichnet Lowinsky als „einen Gipfel der Druckkunst im Schaffen der Spätniederländer“ [52: 65, 70; vgl. oben [S. 98 Anm. 1]. Im 3. Band findet man u.a. die auch schon von Ambros wegen ihrer Schönheit signalisierten Rachelklage: *Vox in Rama audita est* [3: 307].

³ „Man [sc. Montanus & Neuber] beeilt sich aber, nachdem man jetzt seinen Tod erfahren hat, deren mehr vorzulegen“ klingt nicht sehr überzeugend. Die Verleger hatten nämlich schon vor der Drucklegung des 1. Bandes „erfahren“, daß Clemens nicht mehr lebte, weil sie doch den Trauergesang in ihrem Besitz gehabt haben müssen, bevor sie denselben abdrucken konnten. Weshalb sie nun dennoch im 1. Band nur 7 Clemensmotetten veröffentlichten, versäumt Bernet Kempers zu erklären, und dadurch wird auch seine Erklärung der größeren Zahl Clemensmotetten im 2. und 3. Bande hinfällig.

auch wird der Komponist nun als *nobilis* bezeichnet“ [8: 27; vgl. 8: 18]. Daß die schon von Ambros erwähnte Nänie, von welcher dieser auch den Text mitteilt [3: 309], in Nürnberg veröffentlicht wurde, beweist von neuem, wie sehr Clemens in dieser Stadt geschätzt wurde. Wiewohl ein beträchtlicher Teil der Clemensmotetten des *Novum et insigne opus musicum* auch im früher veröffentlichten Antwerpener Repertoire vorkommt ¹, ist dies bei weitem nicht mit allen der Fall. So findet man nach Bernet Kempers die Motette *De profundis* — außer in der Nürnberger Sammlung — nur noch in einer Wiener Handschrift [8: 99], und 10 andere Motetten überhaupt in keiner anderen Quelle. Dies alles weist doch wohl auf eine ungewöhnlich starke Beziehung des Verlags Montanus & Neuber zum Komponisten Clemens non Papa.

1559-60. Eine Sammlung dreistimmiger Kompositionen mit dem Titel:

Variarum linguarum tricinia, a praestantissimis musicis ad voces fere aequales composita [EB 1559c; vgl. 8: 92].

Der 2. Band dieses Sammelwerkes, welcher die Jahreszahl 1560 trägt, enthält auf insgesamt 52 Gesängen 14 mit lateinischem, 11 mit deutschem, 12 mit französischem, und 15 *Souterliedekens* des Clemens non Papa [Nr 38–52 des Bandes] mit niederländischem Text. Nach Eitner sind letztere „niederdeutsche[!] Psalmen, wahrscheinlich dieselben die bereits 1556 von Susato ² gedruckt wurden“. Nr 52 der Sammlung ist nach Eitner der 78. Psalm, mit dem Text: *Die heyden quamen tot u vercoren*. Außer den *Souterliedekens* wurde noch die nach Bernet Kempers in keiner anderen Quelle vorkommende Motette *Contristatus sum* aufgenommen [8: 99].

1564. Das aus 5 Bänden [insgesamt 229 Kompositionen] bestehende Sammelwerk, womit Montanus' Verlegertätigkeit abgeschlossen wurde, und das er nicht mehr selbst zu Ende geführt hat; der Titel desselben lautet [EB 1564, und 1564a-d]:

Thesaurus Musicus continens selectissimas 8, 7, 6, 5 et 4 vocum Harmonias, tam a veteribus quam recentioribus Symphonistis compositas, et ad omnis generis instrumenta Musica accomodatas.

Die im 1. Band vorkommende *Dedicatio D. Alberto . . . utriusque Bavariae Duci* ist nach Eitner noch von Montanus gezeichnet und trägt das Datum 25.3.64 ³. Der 3. Band wird aber mit dem von Jacobus Mailandus komponierten *Epitaphium Joannis Montani* abgeschlossen ³. Im Vergleich zu den vorher-

¹ Bei Susato: 14, bei Phalesius: 16, bei Waelrant: 7 [8: 98 f.].

² Gemeint sind die 1556–57 von Susato herausgegebenen 4. bis 7. *Musyckboexkens mit dry Parthien, waer inne begrepen syn . . . psalmen van David, gecomponeerd bij Jacobus Clement non Papa*, etc. Vgl. Bernet Kempers' Studie über *Die Souterliedekens des Clemens non Papa* [in: *Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziek-Geschiedenis* XII, 261 ff., XIII, 29 ff. und 126 ff.].

³ Nach Cohens Mitteilung [19: 28] wird im Sebalder Pfarrbuch als sein Sterbedatum 7.8.63 angegeben, was aber schwierig mit dem obenerwähnten Dedikationsdatum 25.3.64 zu vereinbaren ist [vgl. 83: XIII Anm. 3, XVIII Anm. 1].

gehenden Sammelwerken hören wir im *Thesaurus musicus* nur noch einen schwachen Nachhall von Josquin und Clemens, welche respektive mit 5 und 14 Motetten vertreten sind ¹. Josquin wird am Ende des 2. Bandes ausgeläutet mit der 1545 zum ersten Mal von Susato veröffentlichten *Lamentatio super morte Josquin de Prés* des Hieronymus Vinders [WJ 1: VII und 1]. Neben dem Abstieg der beiden Meister Josquin und Clemens, sehen wir aber im *Thesaurus musicus* das Emporkommen eines neuen Sternes. Derselbe 2. Band, der mit dem *Epitaphium Josquini* endet, wird nämlich mit einer Lassomotette eröffnet, und von diesem letzten großen Niederländer sind in Montanus' letztes großes Sammelwerk 23 Motetten [10% des ganzen Inhalts] aufgenommen worden ².

Wir sind hiermit am Ende unserer Übersicht der Sammelwerke, welche nach Coclicos Auftreten in Nürnberg von Montanus in einem mit seinem Tode endenden zehnjährigen Zeitraum veröffentlicht wurden. Sie enthalten ein in der Hauptsache niederländisches Musikrepertoire von über 900 Kompositionen. Welch eine erstaunliche Leistung dies ist für einen einzigen Verlag, zeigt schon ein oberflächlicher Vergleich mit Antwerpen-Löwen. Nach Lowinsky [52: 48 Anm. 7] wurden dort in den Jahren 1553–58 von Susato 249, von Phalesius 121, von Waelrant 97 Motetten veröffentlicht, also insgesamt 467 Stücke, während die bei Montanus & Neuber 1553–56 erschienenen Psalmen- und Evangeliensammlungen allein schon 386 Motetten enthalten. Durch diese Reihe von Nürnberger Publikationen zieht sich eine deutliche und schnell verlaufende Entwicklungslinie, die mit Josquin anfängt, sich über Clemens fortsetzt und mit Lasso endet, wie die nachfolgende Tabelle veranschaulicht.

	1553–54	1554–56	1558–59	1564	TOTAL
Josquin	18	2	26	5	51
Clemens	11	33	66	14	124
Lasso	0	0	0	23	23

¹ Von Josquin sind hierunter die oben [S. 107] erwähnten sechsstimmigen Motetten *Sic Deus dilexit mundum* und *Christus mortuus est*, und von Clemens die siebenstimmige Hoheliedmotette *Ego flos campi*, welche schon von Ambros [3: 307] gelobt wurde. Bernet Kempers ist der Meinung, daß Clemens diese Motette — mit der darin vorkommenden Hoheliedstelle *Sicut lilium inter spinas*, welche den Wahlspruch der *Illustre lieve Vrouwe Broederschap* in 's Hertogenbosch darstellt — der Brüderschaft, gelegentlich eines ihr abgestatteten Besuches, am 24.12.50 verehrt hat. Die von Bernet Kempers hieran geknüpften stilistischen Betrachtungen werden von Lowinsky bestritten [52: 67 Anm. 4].

² Es waren jedoch in Nürnberg schon früher Lassomotetten ins Licht gegeben worden. Lasso hatte nämlich im Frühjahr 1562 Nürnberg zum ersten Male besucht, und war bei der Gelegenheit in Beziehung getreten zu Montanus & Neuber [83: XXVII], welche noch in demselben Jahre seine 25 fünfstimmige Motetten enthaltende Sammlung *Sacrae cantiones* veröffentlichten [19: 53; 83: XXVII Anm. 5; Neuauflagen in den Jahren 1564, 1568, 1569, 1570, 1572 und 1575].

In der Hauptsache wird Montanus' Verlegerarbeit also beherrscht von Coclicos Lehrer Josquin, und — in noch stärkerem Maße — von Coclicos Altersgenossen Clemens non Papa. Gewiß ist Montanus vom Antwerpener Repertoire beeinflußt worden. Als unverkennbare Symptome dieser Verbindung Antwerpen-Nürnberg können einerseits ein paar in das Nürnberger Repertoire übernommene Kompositionen von Susato und Waelrant¹, andererseits eine in Waelrants *Sacrarium cantionum Lib. I* [1554] vorkommende Montanusmotette gelten [EB 1554f und S. 726]². Aber Montanus war nur zum Teil vom Antwerpener Repertoire abhängig, wie aus der Statistik der Clemensmotetten hervorgeht. Von den rund 125 bei Montanus & Neuber veröffentlichten Motetten dieses Meisters — er hat nach Bernet Kempers insgesamt 230 Motetten komponiert³ — kommen nämlich nicht mehr als rund 100 im Antwerpener Repertoire vor, und unter diesen rund 100 Motetten gibt es noch einige, die eher in Nürnberg als in Antwerpen im Druck erschienen sind. Ungefähr 25 der von Montanus veröffentlichten Clemensmotetten sind also nicht im Antwerpener Repertoire zu finden. Die ganze Zahl der von Montanus & Neuber veröffentlichten Kompositionen des Clemens non Papa, einschließlich der 15 *Souterliedekens*, beläuft sich auf rund 140. Soweit aus Eitners und Bernet Kempers' Bibliographien zu ersehen ist, scheint kein einziger Verleger so viele Motetten dieses Komponisten publiziert zu haben wie Montanus. Susatos große Sammlung *Ecclesiasticarum cantionum Lib. I-XIV* [1553–57] enthält insgesamt 52 Clemensmotetten; in Phalesius' *Cantionum sacrarum Lib. I-VIII* [1554–55] sind deren 45 aufgenommen, und selbst die bei letzterem Verleger im Jahre 1559 und den folgenden Jahren erschienene sechsbändige Sammlung von ausschließlich Clemensmotetten enthält deren nicht mehr als 93⁴.

¹ Von Susato je eine Komposition in den *Diphona amoena et florida* [1549] und im 5. Band der Evangelienmotetten [1556], von Waelrant je eine im 2. Band der Psalmotetten [1553] und im 3. Band des *Thesaurus musicus* [1564].

² An anderer Stelle [EQ I: 456] bemerkt Eitner aber, es bleibe zweifelhaft, ob diese [zweiteilige und fünfstimmige] Motette *Christus resurgens* [II^a pars: *Mortuus est enim*], welche bloß mit *Montanus* gezeichnet ist, tatsächlich von Joannes Montanus herrührt.

³ Diese Zahl hat aber schon eine Korrektur erfahren durch Ch. van den Borrens Veröffentlichung des *Inventaire des manuscrits de musique polyphonique qui se trouvent en Belgique* [vgl. *Acta Musicologica* V, 1933: 180–182].

⁴ Im Hinblick auf diese Zahlen, welche aus Bernet Kempers' Bibliographie zusammengestellt sind, und deshalb auch ihm zur Verfügung standen, begreift man nicht, wie er im biographischen Teil seiner Clemensmonographie schreiben konnte: „Nach wie vor erschienen die Kompositionen des Meisters in niederländischen und französischen Sammelwerken, seit 1553 bemächtigten sich auch Joannes Montanus und Ulricus Neuberus zu Nürnberg e i n i g e r [wir sperren!] seiner Kompositionen; bei der großen Berühmtheit jedoch, deren sich der Komponist um diese Zeit offenbar erfreute, haben jene Publikationen keinen besonderen biographischen Wert,

Nachdem wir uns über den Nürnberger Verleger Montanus orientiert haben, kehren wir zu unserem Ausgangspunkt, seiner Begegnung mit Coclico und den darauf folgenden Beziehungen der beiden Männer zu einander zurück. Wir haben im Vorhergehenden gezeigt und einige Male betont, daß das Erscheinen von Coclicos beiden Werken, der *Musica Reservata* und dem *Compendium Musices*, eine Wendung in der Tätigkeit des Verlags Montanus & Neuber markiert, weil die Firma nach Coclicos Auftreten mit größter Entschiedenheit und Energie einen Weg zu Ende ging, den sie vorher nur dann und wann, und zögernd betreten hatte, und wir haben dadurch gewissermaßen zu erkennen gegeben, daß die *Musica Reservata* und das *Compendium Musices* gleichsam den Auftakt zu einer neuen, und zwar der Periode der höchsten Blüte im Leben des Verlags bildete, daß man in der — man möchte sagen eruptiven — Publikation von vorwiegend niederländischen Werken nach Coclicos Auftreten in Nürnberg nicht bloß ein *post*, sondern bis zu einer gewissen Höhe ein *propter* zu sehen hat. Und tatsächlich, wenn man Montanus' Verlegertätigkeit überblickt, und sich dabei Coclicos Beziehungen zu ihm vergegenwärtigt, kann man sich diesem Eindruck nicht entziehen, kann man sich nicht mit der billigen Erklärung zufrieden geben, es bestünde zwischen Coclicos Erscheinen auf der Nürnberger Bildfläche und der darauf folgenden Publikationswelle niederländischer Musik kein tieferer Zusammenhang als zwischen dem krähenden *Chantecler* und der aufsteigenden Sonne.

Daß der Anknüpfungspunkt in den Beziehungen zwischen Coclico und Montanus nicht nur die niederländische Musik im allgemeinen, sondern auch, ja vor allem Josquin gewesen sein muß, unterliegt auf Grund der beiden von Montanus veröffentlichten Werke Coclicos wohl keinem Zweifel. Sowohl in der *Musica Reservata* wie im *Compendium Musices* bezeichnet Coclico sich nämlich schon auf dem Titelblatt als *Discipulus Josquini de Pratis* [respektive *de Pres*]. In der an den Rat der Stadt Nürnberg gerichteten Vorrede zu seiner *Musica Reservata* teilt er dann mit, er habe die Musik beim ausgezeichneten Künstler Josquin des Prez, als dessen Schüler er sich öffentlich bekenne, eingesogen:

Musicam . . . a praestantissimo artifice Josquino de Pratis . . . cujus me discipulum esse profiteor, hauseram [D 18: 397].

Im *Compendium Musices* kommt er einige Male auf dieses Schülerverhältnis zurück. Er spricht darüber schon in der an die Nürnberger Jugend gerichteten

zumal der Meister seinem Lebensende entgegenging, und mit ziemlicher [wir sperren!] Gewißheit festgestellt werden konnte, daß die Mitteilung . . . Clement läge in Dixmuiden begraben, auf Wahrheit beruht" [8: 25]. Unsere statistischen Betrachtungen dürften zur Genüge gezeigt haben, daß erneute Untersuchungen über Clements' letzte Lebensjahre nicht überflüssig wären, und daß Bernet Kempers zu Unrecht der Stadt Nürnberg in dieser Hinsicht keine Aufmerksamkeit geschenkt hat.

Vorrede dieses Lehrbuchs, und zwar an der durch Hubers De Vento-Studie allgemein bekannt gewordenen Stelle über die *musica reservata* [vgl. 40: 91], wo er der Jugend mitteilt, er habe — weil es seine Absicht sei, diejenige Musik, welche im Sprachgebrauch mit dem Namen *musica reservata* bezeichnet werde, wieder allbekannt zu machen, und weil er sich dabei nach ihrem [sc. der Jugend] Fassungsvermögen zu richten wünsche — ein Büchlein geschrieben über die Kunst, welche er von Josquin gelernt, usw.:

Ut igitur nunc rursus Musicam illam, quam vulgo reservatam jactitant, in lucem revocem, et me ad vestrum captum applicem, conscripsi sylvulam quandam et Epitomen de ea arte, quam a Josquino percepi, et usu ac aliorum collatione, καὶ συζήτησει confirmavi, in qua [sc. sylvula] ea quae ad rem faciunt, simpliciter trado.

Im Kapitel *De his quae futuro Musico sunt necessaria*, womit der erste Teil des Lehrbuchs eröffnet wird, kommt er zweimal auf Josquin zurück. Zuerst nennt er ihn seinen Lehrer, von dessen Beispiel er gelernt habe, Unterricht zu erteilen ohne zu viel Regeln zu verwenden:

Nec ego hactenus consuevi, ad Praeceptoris mei Josquini clarissimi viri exemplum, multa dictare praecepta.

Gegen Ende dieses einleitenden Kapitels ergeht er sich in einer ausführlichen Lobpreisung seines großen und verehrten Lehrers, wobei er der Jugend rät, sich früh einen ausgezeichneten Musiker zum Vorbild zu wählen, diese Ratschlag mit dem Beispiel seiner eigenen Lernzeit verdeutlicht und bescheiden mitteilt, er habe sich immer befließigt — wiewohl er an Josquins Größe nicht heranreiche — von den Lebenssäften der Josquinschen Kunst die seinige gedeihen zu lassen:

Accipite autem quid ego fecerim. Puer admodum tradebar in fidem nobilissimi Musici Josquini, ex quo cum levia illa artis nostrae praecepta, obiter tantum, nullo ex libro percepissem, statim coepi canere, et canendo ea observare, de quibus hodie multae praeceptiones traduntur, et meum cantum compositionemque totam ad ipsius exemplum formare, et si non invitus fateor, me nulla in re parem tanto viro esse, nec illam elegantiam quae in ipsius cantilenis mirabiliter splendet, posse consequi, tamen dedi operam ut quasdam illius virtutes, tam in canendo quam componendo — ut de contrapuncto nihil dicam — tantum in meis abumbrarem, et de succo ipsius, cantus meos reddem vegetiores et floridiores.

Im Kapitel *De Musicis generibus* teilt Coclico mit, daß er Josquin, dem größten unter allen von ihm genannten Musikern, soviel verschulde, daß er ihn über alle anderen stelle:

Inter hos facile princeps fuit Josquinius de Pres, cui ego tantum tribuo, ut eum omnibus ceteris praeferam.

Schließlich erwähnt er Josquin im Kapitel *De Musica figurali*, im zweiten Teil seines Lehrbuchs, noch einmal als seinen Lehrer:

Praeceptor meus Josquinius de Pratis nullam unquam praelegit aut scripsit Musicam [= Musiklehre].

Diese an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lassenden Stellen sind die zuverlässigsten Belege für die Annahme, daß Coclico sich, schon als er Montanus in Frankfurt a.M. begegnete, bewußt auf sein Schülerverhältnis zu Josquin berufen hat, um sich beim großen Verleger einzuführen und beliebt zu machen. Daß er sich auf Josquin berief, und nicht — wie vorher in Wittenberg und in Frankfurt a.O., oder nachher in Wismar — auf seine angebliche frühere Tätigkeit als päpstlicher Kapellsänger, usw. in Rom, beweist zugleich, daß er ein richtiges Verständnis für den *genius loci* hatte; ja, bei skeptischen Geistern werden gerade dadurch selbst Zweifel daran aufkommen, ob Coclico Josquin tatsächlich persönlich gekannt hat. Wie dem auch sei, der von Coclico beabsichtigte Erfolg stellte sich ein. Montanus interessierte sich dermaßen für ihn, daß er ihn nicht nur überredete, sich in Nürnberg niederzulassen, sondern ihm selbst eine Zeitlang in seinem eigenen Hause Obdach gab [vgl. D 20: 403]. Aber nicht bloß als Musiker interessierte er sich für Coclico und ließ er sich von diesem für Josquin begeistern, sondern auch als Verleger, und als solcher war er — wie jeder große Verleger — ein tüchtiger, weitblickender Geschäftsmann. Er muß sich von der künstlerisch-geschäftlichen Verbindung mit Coclico, diesem exzentrischen Wanderburschen, etwas versprochen und in ihm neue Möglichkeiten für das Geschäft erblickt haben. Die Herausgabe der *Musica Reservata* und des *Compendium Musices* verbürgt uns das.

Man hat diese beiden Werke bisher immer nur zu sehr unter einem allgemeinen Aspekt, als *specimen* einer weitverbreiteten Gattung, betrachtet; das heißt, die *Musica Reservata* wenn nicht völlig ignoriert, so doch nur für eine unter vielen Sammlungen nicht sehr bedeutender Motetten des 16. Jahrhunderts, und das *Compendium Musices*, das eine viel größere Bekanntheit errungen hat, nur für eines der zahlreichen mehr oder weniger interessanten, jedoch für die Erforschung der Musiktheorie des 16. Jahrhunderts an Bedeutung weit hinter den Werken der großen und namhaften Theoretiker zurückstehenden Musiklehrbücher aus demselben Zeitraum angesehen. Zwar hat durch Hubers De Vento-Studie das *Compendium Musices* die Aufmerksamkeit im Zusammenhang mit dem Reservataproblem auf sich gezogen, demgegenüber wird aber in derselben Studie die *Musica Reservata* herabgesetzt und als ein Werk „lehrhaften Charakters“ mißdeutet [40: 90]. An dieser Stelle, und im Zusammenhang mit der uns hier beschäftigenden Frage nach der Art der Beziehungen zwischen Coclico und Montanus, und nach deren Folgen für das Musikleben Nürnbergs, müssen wir aber die beiden Werke Coclicos unter einem sehr besonderen Gesichtspunkt betrachten, nämlich nach ihrer akzidentellen Bedeutung *illic et tunc*, das heißt, im Zusammenhang mit Coclicos Tätigkeit in Nürnberg, und deren Einfluß auf den Verleger Montanus, und durch ihn auf das Nürnberger Musikleben. Durch diese Betrachtungsweise wird die biographische Bedeutung der beiden Werke mehr in den Vordergrund gerückt, werden sie — abgesehen von ihrem musikalisch-praktischen oder theoretischen Wert — zu

Dokumenten wie Coclicos Briefe, und bekommen sie einen persönlichen, pamphletistischen Charakter, oder — könnte man sagen — sind sie Prospekte, Werbeschriften eines Künstlers, der sich in einem der größten Kunstzentren Deutschlands — das die Stadt Nürnberg damals war — eine neue Existenz aufbauen will, und zu diesem Zweck Propaganda macht für seinen bei Josquin anknüpfenden und durch dessen Autorität gedeckten künstlerischen Standpunkt.

Wenn wir von diesem Gesichtspunkt aus die Situation überblicken, kommen wir zu der Überzeugung, daß die Begegnung zwischen Coclico und Montanus nicht nur für ersteren, sondern auch für letzteren von größter Bedeutung gewesen ist, daß beide daraus den Antrieb zu erneuter Tätigkeit geschöpft haben. Es wurde schon oben [S. 240 f.] an der Hand der zwei bei Montanus veröffentlichten Werke Coclicos dargelegt, daß der Anknüpfungspunkt in den Beziehungen der beiden Männer Josquin gewesen sein muß. Aber nicht nur hat Josquin seinem Schüler Coclico den Weg zu Nürnberg geebnet, und hat letzterer Montanus für seinen großen Lehrer gewonnen, sondern der Nürnberger Verleger hat sich auch mit der Tat für Josquin eingesetzt. Während Montanus nämlich bis zu Coclicos Eintreffen in Nürnberg Josquins Musik kaum einige Aufmerksamkeit geschenkt hatte [vgl. oben S. 234] — nur in der Sammlung *Diphona amoena et florida* [1549] findet man, wie oben [S. 232] erwähnt wurde, 6 Bicinien von Josquin —, kommen in den im Jahre 1553 von Montanus veröffentlichten ersten 3 Bänden seiner Sammlung Psalmmotetten, welche insgesamt 99 Kompositionen enthalten, nicht weniger als 18 Josquinmotetten vor, also fast 20% [vgl. oben S. 233 f.].

Dieses Sammelwerk ist teilweise eine Neuauflage der im Jahre 1538 — also 15 Jahre vorher — vom Nürnberger Verleger Petrejus herausgegebenen Sammlung *Psalmorum selectorum* [vgl. oben S. 93 f. und S. 233], sodaß Montanus es sicherlich gekannt haben wird, als Coclico nach Nürnberg kam. Was liegt also mehr auf der Hand als die Annahme, daß Montanus' Ausgabe der Psalmmotetten im Jahre 1553 — nachdem er sich Jahre hindurch nicht darum gekümmert, und überhaupt noch keine einzige Josquinmotette veröffentlicht hatte [vgl. oben S. 234] — zum Teil — wenn nicht ganz — Coclicos Einfluß zu verdanken gewesen sein muß? Hatte dieser nämlich in seinem *Compendium Musices* nicht gesagt, es wäre seine Absicht, *Musicam illam, quam vulgo reservatam jactitant, rursus in lucem revocare?* Was er auch mit dem Ausdruck *musica reservata* gemeint haben mag — wir kommen auf diesen vielumstrittenen und vielgedeuteten Terminus später zurück —, soviel ist sicher, daß er eine Renaissance beabsichtigte, zu welchem Zweck er, wie er selbst mitteilt, *syvulam quandum [i.e. das Compendium Musices] conscripsit* [vgl. oben S. 241]. Wir haben schon gesehen, daß er in seinem *Compendium Musices* wiederholt auf Josquin Bezug nimmt [vgl. oben S. 240 f.], wodurch dieses Lehrbuch — abgesehen von den anderen Zwecken, wozu es geschrieben wurde — eine Propagan-

daschrift für die Kunst Josquins wurde, für welche es das wieder eingeschlummerte Interesse aufs neue zu wecken versuchte. Daß das Buch einen bedeutenden Einfluß gehabt hat, wurde schon von Huber dargelegt, der auf die Beziehungen desselben zu Hermann Fincks *Musica Practica* [1556] und Zarlinos *Istitutioni harmoniche* [1558] hinweist, und schließt, daß schon aus diesem Einfluß Coclicos auf jene Theoretiker „die zu ihrer Zeit epochemachende Bedeutung des kleinen *Compendium* klar erhellt“ [40: 93]. Aber auch aus einem anderen Umstand geht hervor, daß das Buch zu jener Zeit bei weitem nicht unbenutzt geblieben ist, und zwar aus dessen dreimaliger Erwähnung in Gesners Lexikon, nämlich in dessen Ausgaben der Jahre 1555, 1574 und 1583 [vgl. oben S. 1 f.]. Wir haben schon [S. 2] darauf hingewiesen, daß Gesner Coclicos *Musica Reservata* nicht erwähnt, und wir haben Gesners Werturteil über Coclico als Musiker mit einiger Skepsis betrachtet. Was das Fehlen der *Musica Reservata* im Gesnerschen Lexikon betrifft, während das *Compendium Musices* sich in drei Ausgaben desselben zu behaupten wußte, so scheint es auf Grund der vorhergehenden Erörterungen nicht zu gewagt, daraus zu schließen, daß im Jahre 1555 die *Musica Reservata* durch die nach dem Jahre 1552 von Montanus veröffentlichten großen Sammelwerke schon dermaßen in den Schatten gestellt worden war, daß sie keiner Erwähnung mehr gewürdigt wurde, daß aber das *Compendium Musices* — als Manifest des neuen [renaissancistischen] Geistes in der Musik, welcher bis dahin in Josquin seine erste und deutlichste Verkörperung gefunden hatte — noch nichts an Bedeutung eingebüßt hatte.

Wir sind also berechtigt anzunehmen, daß Coclico durch seine Tätigkeit in Nürnberg in erster Linie seinen Verleger Montanus im Sinne des von ihm vertretenen und bei der Kunst Josquins anknüpfenden Musikideals beeinflusst hat, und ferner durch seine Ausgaben in weiterem Ausmaß den Boden hat vorbereiten helfen zu einer zweiten Josquinrenaissance in Nürnberg, und zu der damit zusammengehenden und darauffolgenden, in den nächsten Jahren immer intensiver werdenden Übernahme des vor allem in Antwerpen und Löwen veröffentlichten Motettenrepertoires der späten Niederländer, wovon schon [S. 235 und S. 238 f.] die Rede war. Es wird hierbei nicht übersehen, daß die um die Mitte des Jahrhunderts einsetzende geistig-musikalische Bewegung gleichsam „in der Luft lag“. Das zeigt schon die Tatsache, daß Montanus' Verlagertätigkeit in auffallender Weise parallel läuft mit derjenigen der schon [S. 233–239] erwähnten großen Antwerpener und Löwener Verleger, und in bedeutendem Maße davon beeinflusst wurde. Wir haben aber auch schon [S. 233 Anm. 4 und S. 239] darauf hingewiesen, daß Montanus nur zum Teil vom Antwerpener Motettenrepertoire abhängig war, und das erörtert an dem von ihm veröffentlichten Clemensrepertoire. Es muß hier aber betont werden, daß, während er für die Clemensmotetten noch teilweise vom Antwerpener Repertoire abhängig war, wir für die Josquinmotetten jede derartige Abhängigkeit eliminieren können, weil im Antwerpener Repertoire — von den Josquinchan-

sons in Susatos 5^e, 7^e und *II^e livres de Chansons* [respektive 1544, 1545 und 1549 erschienen], und in Phalesius' *Hortus musarum* [1552–53], und von den in letzterem Werk vorkommenden Josquinmotetten *Stabat mater* und *Benedicta es* [vgl. SIMG VIII: 260, 266] abgesehen — keine Kompositionen von Josquin vorkommen. Für diese war Montanus also ausschließlich auf andere Quellen angewiesen, unter welchen er — wie wir schon [S. 233] gesehen haben — als erste Petrejus' Sammlung *Psalmorum selectorum* [1538] angebohrt hat. Auf die übrigen, damals noch nicht von anderen Verlegern exploitierten Quellen, nimmt er selbst ausdrücklich Bezug im Titel des 1. Bandes seiner Psalmsammlung, indem er sagt: *Tomus I, qui cum fere — ut reliqui tres — novos et hactenus in publico non inspectos vel auditos Psalmos contineat, recens natus recte dici potest* [vgl. oben S. 233]. Daß seine Begeisterung für Josquin — welche ebenfalls *recens nata recte dici poterat* — ihn zuerst zu der Herausgabe von Psalmmotetten veranlaßte, zwingt uns, diese Ausgabe auf ihr Vorbild, oder — wenn man will — auf ihren unmittelbaren Vorläufer zurückzuführen, das heißt, sie zu der ersten Sammlung Psalmmotetten in Beziehung zu setzen, welche Montanus überhaupt veröffentlicht hat, nämlich zu der *Musica Reservata*, oder zu den *Consolationes piae ex Psalmis Davidicis*, wie Coclico seine Sammlung näher bezeichnet. Wir sind also berechtigt, in dem Umstand, daß Montanus' erhöhte Tätigkeit im Jahre 1553 und den darauf folgenden Jahren gerade mit der Herausgabe von Psalmmotetten anfang, und daß in dieser Ausgabe obendrein Josquins Werke vorherrschten, eine Bestätigung unserer Annahme zu sehen, daß die zweite Josquinrenaissance in Nürnberg unmittelbar und in bedeutendem Maße, wenn nicht in der Hauptsache, Coclicos Wirken in dieser Stadt zu verdanken gewesen ist, und daß hierdurch die vom Verlag Montanus & Neuber in den nächsten Jahren durchgeführte großzügige Übernahme des spätniederländischen Motettenrepertoires eingeleitet wurde.

Aus unseren Erörterungen geht hervor, daß Coclicos Auftreten in Nürnberg an einem psychologisch wichtigen und entscheidenden Zeitpunkt stattfand; wird mit anderen Worten einerseits die Möglichkeit seines augenblicklichen, anfänglich persönlichen Erfolgs verständlich aus dem Zusammenstimmen der allgemeinen Zeitlage — und der dadurch bedingten musikalischen Bedürfnisse — mit dem in ihm verkörperten Musikideal, und wird es andererseits möglich, seine nur mittelmäßige Künstlergestalt zu vereinbaren mit dem nach seinem Auftreten in Nürnberg — und zum großen Teil dadurch — eingetretenen, in keinem geraden Verhältnis zu seiner relativ geringen Bedeutung stehenden, gewaltigen Umbruch im Nürnberger Musikleben, insofern wir diesen freilich aus der Tätigkeit des Verlags Montanus & Neuber kennenlernen können. Coclico wurde in Nürnberg, indem er sich durch persönliche Not, und zum Zweck seiner persönlichen Erhaltung gezwungen sah, den Geist Josquins heraufzubeschwören, zum Sprachrohr einer großen musikalischen Bewegung, welche, von Josquin ausgehend, zu Lasso führen sollte. Weil er aber selber als Künstler

eine Persönlichkeit zweiten Ranges war, wurde er von den Geistern, die er heraufbeschworen hatte, bald völlig in den Schatten gestellt, und so konnte er, nachdem er seine historische Schuldigkeit getan, gehen ¹.

Coclicos weitere Beziehungen in Nürnberg. Wie wichtig für Coclico die Beziehungen zu Montanus auch waren, sie konnten ihm zu einem dauerhaften Aufenthalt in Nürnberg nicht genügen. Dazu war irgend eine feste Stellung mit ausreichenden Einnahmen erforderlich, und hierzu konnte er nicht gelangen, ohne daß er weitere Beziehungen anknüpfte. Wir werden also untersuchen was er in dieser Hinsicht in Nürnberg getan hat, um sich eine Existenz zu sichern. Wie wir schon [S. 242] gesehen haben, hat ihm als erster sein Landsmann Montanus in der entgegenkommendsten Weise geholfen, indem er nicht nur sein Verleger wurde, sondern ihn auch monatelang beherbergte. Dadurch hatte Coclico also für die erste Zeit Gelegenheit, ungestört an seiner *Musica Reservata* und seinem *Compendium Musices* zu arbeiten, und die Drucklegung dieser beiden Werke zu überwachen. Der Zweck dieser beiden Ausgaben war — wir haben darauf schon hingewiesen —, ihm in Nürnberg Bekanntheit zu verschaffen und ihm dadurch den Weg zu neuen Existenzmöglichkeiten zu erleichtern. Daß die *Musica Reservata* in Nürnberg — wenigstens zum großen Teil — entstanden ist, wurde schon [S. 230] dargelegt. Auch das *Compendium Musices* hat er in Nürnberg geschrieben, wenn er auch die darin enthaltenen Lehren sicherlich schon vorher in Wittenberg und Frankfurt a.O. vorgetragen, und einen Teil des in dem Lehrbuch verarbeiteten Materials in seinem Besitz gehabt haben wird. In der Vorrede der *Musica Reservata* kündigt er die Herausgabe des *Compendium Musices* schon an. Nachdem er nämlich dem Rat der Stadt Nürnberg mitgeteilt, zu welchem Zweck er die *Musica Reservata* herausgegeben habe, und diese Mitteilung mit einer Lobpreisung der Musik abgeschlossen hat, fährt er fort:

Damit ich Euch diese Kunst anpreise, und außerdem für meine Arbeit Euer Weisheit Beifall erwerbe, gebe ich nun — zu Euer Ehren und zu Euer trefflichen Jugend Nutzen — zugleich [mit der *Musica Reservata*] eine Musiklehre heraus, in welcher ich insbesondere drei Themen behandle, welche in keinem anderen Lehrbuch erwähnt werden, nämlich die Lehre vom Ziergesang, vom Kontrapunkt und von der Komposition [vgl. D 18: 398].

Hieraus geht hervor, daß er, nachdem er mit der *Musica Reservata* seine kompositorischen Fähigkeiten gezeigt hat, sich nun mit dem *Compendium Musices* auch als einen tüchtigen, alle anderen überragenden Lehrer erweisen

¹ Es sei hier nachdrücklich hervorgehoben — sofern dies überhaupt nötig ist —, daß die obenstehende Darlegung nur ein erster Versuch ist auf einem noch nicht oder kaum bebauten Gebiet, sodaß die Deutung von Coclicos Rolle in den Nürnberger Verhältnissen und dadurch im damaligen Musikleben überhaupt, nur eine vorläufige und orientierende sein kann, und — zur Nachprüfung — ausgedehnte stilistisch-vergleichende Untersuchungen folgen müssen.

will, während er außerdem zu erkennen gibt, daß er durch sein Lehrbuch ein größeres Interesse für die Musik im allgemeinen — und dadurch natürlich für die seinige — erregen will. Die Vorrede an die Nürnberger Jugend, womit das *Compendium Musices* eröffnet wird, beweist, daß das Lehrbuch in Nürnberg *ad hoc* geschrieben wurde. In dieselbe Richtung weisen auch die schon [S. 240 f.] erwähnten wiederholten Bezugnahmen auf Josquin, den er nur in Nürnberg als seinen Lehrer und als höchste Autorität in musikalischen Angelegenheiten angeführt hat. Nach der Erscheinung der *Musica Reservata* verehrte er dem Rat der Stadt — *Senatorum ordini* —, den er in der Vorrede als seinen Gönner anredet, ein Exemplar der vier Stimmbücher. Hierfür empfing er eine ansehnliche Geldbelohnung. Der betreffende Ratsverlaß vom 23.1.52 [D 21¹: 404] besagt nämlich, daß der Rat an jenem Datum beschlossen hat, Coclico „gegen seinen vereerten vier *partes* oder gesangpüechlein wider mit 20 Talern [zu] vereern“. Daraus geht nicht nur hervor, daß er am 23.1.52 einen Betrag von 20 Thalern erhielt, sondern das Wort *wider* weist auf eine schon vorhergegangene Belohnung von derselben Höhe hin. Zur richtigen Einschätzung dieses Zeichens der Anerkennung von seiten des Rats werden wir nachprüfen, wie man in Nürnberg in derartigen Fällen vorging.

Wie Sandberger bemerkt [83: XII], „legte der Nürnberger Rat offensichtlich Wert darauf, daß ihm gelegentlich Kompositionen zugeeignet und in den Vorreden der Drucke den großgünstigen und ehrenfesten Herren der übliche Weihrauch gestreut werde. Bei solchen Anlässen zeigt sich die Ratsversammlung dann auch gelegentlich einmal nobel“. Zum Beleg hiervon teilt Sandberger eine Anzahl von ihm aus den Ratsverlässen zusammengelesener Beispiele mit ¹, das älteste aus dem Jahre 1505 [83: XII Anm. 7] ². Daß diese Fälle, mit Ausnahme des letzterwähnten, alle aus der Zeit nach dem Jahre 1568 datieren, das heißt aus einer Zeit, in welcher die Geldwährung sich im Vergleich zum Zeitpunkt von Coclicos Nürnberger Aufenthalt nicht unbedeutend gesenkt hatte, macht sie zum Vergleich mit Coclicos Belohnung nicht weniger wertvoll, weil diese dadurch neben den späteren Belohnungen noch höher erscheint.

Wir werden nun einige dieser Belohnungen anführen. Nicht uninteressant ist es, daß sich unter den ausgezeichneten Künstlern Orlando di Lasso befindet. Am 15.9.69 empfing der Schulmeister Clemens Stephen aus Eger 6 Gulden „umb seine presentierte Gesang“, und am 17.4.70 verehrte der Rat ihm 6 Thaler „von wegen der Passion, so er von neuem componiert und ein E. Rath presentiert hat“ [83: XXVI]. Am 4.8.81 erhielt Leonhard Lechner, der vor dem

¹ Dasjenige Coclicos fehlt; auch weiterhin wird Coclico in der einschlägigen Studie Sandbergers im Zusammenhang mit dem Nürnberger Musikleben nicht erwähnt.

² Gurlitt [35: 37 Anm. 3] teilt noch einen relativ frühen Fall mit; nach ihm erhielt Johann Walther am 18.1.27 vom Nürnberger Rat 4 Gulden für eine Komposition über die ernestinische Devise *Verbum Dei Manet In Eternum* [VDMIE].

Jahre 1570 seine höhere Ausbildung in der herzoglich bayerischen Hofkapelle zu München von Lasso empfangen hatte [83: XX], dann um 1575 in Nürnberg Kollaborator an der Schule zu St. Lorenz geworden war [83: XXI], und der in einem Ratsverlaß vom 26.7.77 als ein „gewaltiger Componist und *Musicus*“ bezeichnet wurde, für den zweiten Teil seiner *Motectae sacrae* eine Belohnung von 6 Gulden [83: XXIII]. Und nun Lasso. Am Anfang der achtziger Jahre wurde er, als er zum zweiten Male die Stadt betrat [vgl. oben S. 238 Anm. 2], mit den größten Ehren aufgenommen. Zum Dank für diesen glänzenden Empfang von seiten des Rats widmete er diesem am 1.2.82 eine Sammlung von 26 fünfstimmigen Motetten, für welche er am 19.2.82 eine Belohnung von 36 Gulden empfing. Fünf Jahre später, am 10.11.87, wurde er aufs neue, und zwar „für seine verehrte gesang Buecher und componirte *Magnificat*“ mit 24 Gulden belohnt. Schließlich gab man ihm am 13.2.91 für seine *Neue Teutsche und etliche Frantzösische Gesäng mit sechs Stimmen* von 1590 eine Belohnung von 10 Gulden.

Wir müssen also feststellen, daß man Coclico für seine *Musica Reservata* eine so große Belohnung gab, wie selbst Lasso, und sogar zur Zeit als er auf dem Gipfel seines Ruhmes stand, kein einziges Mal empfangen hat. Natürlich können die obenerwähnten Remunerationen unser heutiges Werturteil über Lasso im Vergleich zu Coclico nicht bestimmen. Könnte man die Beträge der ausgereichten Belohnungen als Maßstab für die Einschätzung der angebotenen Kompositionen von seiten des Rats betrachten, so gehörte Coclico unzweifelhaft zu den vom Rat am höchsten eingeschätzten Komponisten. Wir werden weiterhin noch untersuchen, inwiefern dem bei der Feststellung der Belohnungen verwendeten Verfahren des Rats die Bedeutung eines derartigen Maßstabes zukommt, müssen aber hier noch darauf hinweisen, daß bestimmte persönliche Einflüsse — wenn auch nicht gleich am Anfang in voller Stärke — ebenfalls zu Coclicos Erfolg werden beigetragen haben.

Unter dem Ratsverlaß vom 23.1.52 steht nämlich der Name des Hieronymus Baumgartner, eines der angesehensten Magistrate Nürnbergs, der immer bestrebt war, das kulturelle Leben der Stadt zu fördern, und der seit langen Jahren in freundschaftlichen Beziehungen zu Melanchthon stand [D 21¹: 404 Anm. 7]. Nun war letzterer, wie schon [S. 205] erwähnt wurde, am 22.1.52 — dem Tag, bevor Coclico seine zweite Belohnung vom Rat erhielt — für einen längeren Aufenthalt in Nürnberg eingetroffen, während dessen er sich, außer dem Umgang mit anderen Freunden, auch der Gastfreundschaft Baumgartners erfreute [vgl. oben S. 205, und D 20: 402 Anm. 6]. Wie wir wissen, hatte der immer hilfsbereite Melanchthon Coclico schon während dessen Wittenberger Aufenthalts, und vermutlich auch noch nachher, auf mancherlei Art unterstützt. Ferner haben wir schon [S. 205] erwähnt, daß Coclico in Nürnberg wieder mit dem Wittenberger Reformator in Berührung gekommen ist und sich dort mit diesem über religiöse Fragen unterhalten hat. So liegt denn die

Annahme auf der Hand, daß Melanchthon sich auch in Nürnberg für Coclico wird eingesetzt haben, was ihm durch seine vielen Beziehungen zu den einflußreichsten Männern der Stadt, und vor allen andern zu Baumgartner, nicht schwer gefallen sein mag. Wahrscheinlich wird auch Montanus — der nach einer Mitteilung Doppelmays [106: 201] durch einen Briefwechsel zu Melanchthon in Beziehung stand — denselben in diesem Sinne beeinflußt haben.

Wir müssen noch eines Umstandes gedenken, dem es — neben den anderen genannten Faktoren — zu verdanken gewesen sein wird, daß Coclicos *Musica Reservata* eine so überaus günstige Aufnahme fand, das heißt, daß seine Kompositionen nicht nur offenbar vom Rat sehr geschätzt wurden, sondern daß auch die von ihm empfangene Belohnung im Vergleich zu den Remunerationen anderer auswärtiger Komponisten, einschließlich Lassos, so exzeptionell hoch war. Wir meinen den Umstand, daß die *Musica Reservata* beim angesehensten Verleger Nürnbergs gedruckt und veröffentlicht worden war. Infolgedessen wurde nämlich die Beurteilung des Werkes günstig beeinflußt durch den *goodwill* der Firma Montanus & Neuber. Diese hatte außerdem durch die Herausgabe eines losen Blattes mit Coclicos Bildnis und einer Reservatamotette die Aufmerksamkeit breiterer Kreise auf das Werk zu lenken versucht [vgl. unten S. 272 Anm. 2]. Übrigens müssen wir darauf hinweisen, daß Melanchthon am Tage da zu Coclicos Belohnung beschlossen wurde, erst einen Tag in Nürnberg verbracht hatte, sodaß es einigermaßen fraglich bleibt, inwiefern er in dieser kurzen Zeitspanne das Zustandekommen des betreffenden Ratsverlasses durch seine Bemühungen hat beeinflussen können. Diese Einschränkung gilt aber nicht für seine weiteren Bemühungen zugunsten Coclicos, deren Einfluß wir in der Unterstützung zu suchen berechtigt sind, welche Coclico einige Zeit später von seiten der Stadt bei der Gründung einer Schule gewährt wurde. Hiervon wird aber an geeigneter Stelle noch die Rede sein.

Ende Januar 1552 war also Coclicos Lage allem Anschein nach nicht ungünstig. Seine Kompositionen fanden Anerkennung, und wir dürfen annehmen, daß Melanchthon und andere sich darum bemühten, ihm eine sicherere Zukunft zu verschaffen. Trotzdem versuchte er um diese Zeit wieder zum Herzog von Preußen in Beziehung zu treten. Ob der Grund dafür darin zu suchen war, daß der Effekt von Melanchthons weiteren Bemühungen zu seinen Gunsten zu lange auf sich warten ließ, oder ob Coclico selbst vom guten Ausgang nicht allzusehr überzeugt war; ob er etwaige böse Gerüchte über ihn, die vielleicht aus Königsberg nach Nürnberg durchzudringen begannen, zu neutralisieren wünschte, ob er der Meinung war, daß er zur Durchführung seiner weiteren Pläne einer formellen Aussöhnung mit dem Herzog von Preußen nicht entbehren konnte, oder schließlich, ob er nur Geld von seinem früheren Herrn loskriegen wollte, ist auf den ersten Blick schwer zu entscheiden; immerhin aber scheint der Umstand, daß er kurz auf einander zwei Briefe nach Königsberg gesandt hat [D 19: 398 ff.; D 20: 400 ff.], darauf hinzuweisen, daß ihm viel daran

gelegen war, wieder mit Herzog Albrecht auf gutem Fuß zu stehen. Beide Briefe eröffnet er mit einer Selbstverteidigung inbezug auf die für ihn so schmähdlich ausgegangene Ehescheidungsangelegenheit, wobei er zwar eingesteht, er habe Fehler gemacht, diese seien aber von seinen Feinden auf die schändlichste Weise aufgeblasen, und ihm viel zu schwer angerechnet worden [vgl. oben S. 227].

Im ersten Brief beklagt er sich dann ferner darüber, daß, während ihm einerseits — nach seiner Angabe — wegen seiner künstlerischen Fähigkeiten Stellungen angeboten worden seien, andererseits die Lästerungen ihn überall verfolgen [D 19: 399]. Welcher Art diese ihm angebotenen Stellungen gewesen seien — die er doch offenbar nicht akzeptiert hat, oder die ihm immerhin durch Lästerungen entgangen sein können —, teilt er nicht mit. Im zweiten Brief kommt er, wie wir noch sehen werden, auf dieses Thema zurück. Seinem ersten Brief hat er, wie schon [S. 29 und S. 186] erwähnt, ein Exemplar der *Musica Reservata* als Geschenk für den Herzog beigelegt, und er endet sein Schreiben mit der Bitte, der Herzog möge ihn wieder — wie früher — in seine Gunst aufnehmen, und mit dem Versprechen, er werde seinem früheren Herrn ebenfalls ein Exemplar seines im Druck befindlichen *Compendium Musices* schicken, das innerhalb acht Tagen versandfertig sein werde.

Im zweiten Brief löst er sein Versprechen inbezug auf das *Compendium Musices* ein, indem er mitteilt, er sende dem Herzog ein Exemplar desselben, zugleich mit den schon [S. 203, 205, 206] ausführlich besprochenen theologischen Schriften. Ferner teilt er mit, er habe noch keine Stellung, wohne aber zeitweilig bei seinem Verleger [vgl. oben S. 242 und S. 246]. Zwar habe der Kapellmeister des römischen Königs [*sc. Petrus Massenus*; vgl. D 20: 403 Anm. 7] ihn zu sich [*sc. nach Wien*] gebeten; er sterbe aber lieber, als daß er sich wieder in papistische Dienste begeben würde. Auf's neue, aber dringlicher als im ersten Brief, bittet er den Herzog in diesem Schreiben um die Erneuerung seiner Gunst, gibt ihm die Versicherung, daß er ihm — trotz allem was geschehen — immer ergeben bleiben und seine heldenhaften Tugenden überall verkünden werde, wünscht ihm aus seiner zweiten Ehe einen männlichen Erben, und beschließt seinen Brief auf effektvolle Weise mit den Worten *Desperando spero*, die er auch als Text zum Kanon verwendet hat, der auf seinem Bildnis im *Compendium Musices* vorkommt [vgl. unten S. 261, D 20: 404 Anm. 2].

Diese zwei Briefe zeigen, daß Coclico entweder selbst seine Lage Ende Januar 1552 nicht für sehr aussichtsreich hielt, oder daß sein zu Extremen neigendes Künstlertemperament ihn dazu getrieben hat, bei der Schilderung dieser Lage die Farben — und vor allem die dunklen — ein wenig dick aufzutragen, in der Absicht, Mitleid und Sympathie für seine Person zu erwecken, in welchem letzterem Fall — wie so oft — seine Wahrheitsliebe dann seiner Effekthascherei erlegen wäre. Aus letzterem Grunde sind wir selbst geneigt, die an sich günstige Mitteilung, Massenus habe ihm eine Stellung in der Wiener Ka-

pelle angeboten, anzuzweifeln, weil es den Anschein hat, daß es Coclico eigentlich nur darum zu tun war, durch die Begründung seiner Abweisung dieser Stellung dem protestantischen Herzog Albrecht einen günstigen Eindruck von seiner Standhaftigkeit im rechten Glauben zu geben. Leider liegt keine Antwort vom Herzog vor, aus welcher wir entnehmen könnten, inwiefern er mit seinen Briefen bei seinem früheren Herrn Erfolg gehabt hat. Von einer Rückkehr nach Königsberg konnte nach allem Geschehenen selbstverständlich doch keine Rede sein. Das muß Coclico auch selbst wohl eingesehen haben; aus seiner Erklärung, er beklage sich nicht darüber, Preußen verlassen zu haben, weil das dortige Klima für ihn ungünstig sei [D 20: 403], können wir selbst entnehmen, daß er sich in die Ausweisung gefügt hatte. Im Zusammenhang mit diesen Worten könnte die darauf folgende Äußerung, er beklage sich wohl darüber, daß man ihn unschuldig, und nur wegen „jener Dirne“ hinausgeworfen habe, vielleicht als der Schlüssel zum Verständnis der beiden Briefe aufgefaßt werden, weil sie die Annahme erlaubt, es wäre ihm darum zu tun, durch eine irgendwie günstige Erwiderung seiner Briefe von seiten des Herzogs — es sei in der Form einer wohlwollenden Antwort, oder in der Gestalt einer doppelt willkommenen Geldbelohnung —, seine moralische Stellung und sein Prestige in Nürnberg, und wenn möglich seine Einnahmen, zu erhöhen. Der Inhalt des zweiten Briefes beweist, daß er beim Schreiben desselben noch nicht im Besitz einer Antwort, geschweige denn einer Belohnung aus Königsberg war, sonst hätte er nämlich dem Herzog dafür gedankt. Die im zweiten Brief wiederholten Klagen über die Lästerungen sind aber eine Bestätigung unserer Annahme, daß er vor allem den für ihn nicht sehr einträglichen Einfluß dieser bösen Gerüchte zu beseitigen wünschte.

Wie dem auch sei — ob ihm der Herzog schließlich eine als gutes Zeugnis aufzufassende Antwort oder Belohnung hat zukommen lassen, oder ob Coclico in seinen Klagen übertrieben hat —, soviel ist sicher, daß er kurze Zeit nachdem er den zweiten Brief geschrieben hatte, imstande war, mit finanzieller Hilfe der Stadt die oben [S. 249] erwähnte Schule zu eröffnen.

Coclicos Schule für Musik- und Sprachunterricht. Ermutigt durch das Geldgeschenk des Nürnberger Rats und durch die Unterstützung und Förderung von seiten seiner Nürnberger Freunde, richtete Coclico — wahrscheinlich Anfang Februar 1552 — eine Supplik an den Rat, in welcher er um die Erlaubnis bat, eine eigene Wohnung zu beziehen — das heißt, sich dauernd in Nürnberg niederzulassen —, und in dieser Wohnung eine Schule zu eröffnen. Seine Bitte wurde günstig aufgenommen, denn am 19.2.52 beschloß der Rat:

Adrianus Pedit [*sic*] dem *Musicus* auf sein suppliciren [zu] vergönnen, zu lernung der jugendt in der *Musica*, frantzösischen und welschen [= italienischen] sprachen, ain aigene wonung und schul alhie zu halten [D 21^{II}: 405].

Aber nicht nur wurde seiner Bitte gewillfahrt, sondern der Plan gefiel dem

Rat offenbar dermaßen, daß er bereit war, das Unternehmen durch eine für ein halbes Jahr reichende finanzielle Unterstützung von 30 Gulden in Gang zu bringen. Es heißt nämlich im betreffenden Ratsverlaß weiter, die Genehmigung von Coclicos Bitte geschehe

mit anzaig, das im meine herrn yetz zum anfang, und damit ers dester pass ins werck pringen müg, auf ain halbs jar dreissigk gulden zu ainer steur darzu geben wöllen.

Wir stehen hier also der merkwürdigen und seltenen Tatsache gegenüber, daß es dem Fremden Coclico ermöglicht wurde, neben den bestehenden städtischen Schulen — in welchen die Musik ohnehin zum Lehrplan gehörte — eine von der Stadt subventionierte Privatschule für Musik- und Sprachunterricht zu gründen. Dieses weitgehende Entgegenkommen ist zwar, wie schon [S. 249] erwähnt wurde, zum Teil dem Einfluß von Coclicos Freunden zuzuschreiben; es leuchtet aber ohne weiteres ein, daß der Rat Coclico dennoch nicht seine Gunst und sein Geld gespendet hätte, wenn er nicht auch einen günstigen Eindruck von seinen Kompositionen bekommen, und gute Erwartungen von seinen pädagogischen Fähigkeiten gehabt hätte.

Hiermit berühren wir die schon [S. 248] gestreifte Frage, ob und inwiefern den Geldbelohnungen, welche der Rat für die ihm verehrten Kompositionen verschenkte, ein wirkliches Werturteil über letztere zu Grunde lag, oder ob er, wie ein geschmeichelter Mäzen, diese Geldspenden nur als die Erwidderung der ihm von den betreffenden Komponisten erwiesenen Höflichkeiten betrachtet wissen wollte. Schon die Tatsache, daß die Höhe der Belohnungen sehr verschieden war, weist darauf hin, daß der Rat nicht allen ihm verehrten Kompositionen gleichen Wert beimaß. Daß man diese Ungleichheit der Spenden nicht als Systemlosigkeit oder Willkür deuten darf, beweist ein Fall wie die Belohnung Alexander Uttenthals, des Kapellmeisters bei Erzherzog Ferdinand von Österreich, dessen Gesänge im Jahre 1570 eintrafen; wie Sandberger mitteilt [83: XXVI, CV], wurde darüber nämlich beschlossen, man sollte „sich erkundigen, was andern hievor in gleichen fellen verehrt“. Bei diesen Belohnungen hatte der Rat aber nicht nur — als wäre er eine Art Preisgericht — einseitig das Interesse des betreffenden Komponisten im Auge, sondern auch dasjenige der Stadt. Wie Sandberger nämlich bemerkt [83: XXVI], „erfuhr das städtische Musikleben durch die Übersendung von Werken auswärtiger Komponisten eine nicht zu unterschätzende Förderung, wie schon ein Blick auf Lassos Beteiligung deutlich macht“. Als Beispiel des hier beschriebenen Verfahrens führt Sandberger einen Ratsverlaß vom 19.11.73 an, laut dessen der Rat an jenem Datum beschloß,

Adamen Bergs, des Buchdruckers zu München überschickte zwei buecher von orlandischen Muteten den Schulmaistern zuzustellen, zu singen und meinen Herrn Ir bedenken anzuzeigen [83: CV].

„Die Bedenken dürften sich darauf bezogen haben — so fährt Sandberger-

fort —, ob sich die übersandten Stücke auch für den evangelischen Gottesdienst eignen“. Daß die Prüfung günstig ausfiel, geht daraus hervor, daß der Rat am 3.12.73 beschloß,

Adam Bergen dem Buchtrucker zu München anzeigen [zu] lassen, das er dise 2 exemplar Orlandischer geseng noch zwei, und wann die andern theil fertig, auch yedes 4 exemplar herschicken, das mans in die vier kirchen ¹ kont geben [83: CV].

Wir sind berechtigt, hieraus zu entnehmen, daß — wie in den siebziger Jahren — auch zur Zeit von Coclicos Nürnberger Aufenthalt die dem Rat verehrten Kompositionen den Schulmeistern [respektive Kantoren] zur Begutachtung zugestellt wurden. Wenn nun der Rat bei der Feststellung von Coclicos Belohnung auf eine derartige Weise vorgegangen ist, wäre es von Belang zu wissen, welche Funktionäre für die Begutachtung der *Musica Reservata* in Frage kämen. Leider haben sich, wie Sandberger erwähnt [83: XII Anm. 5], über den Musikunterricht an den gelehrten Schulen Nürnbergs nur sehr wenige Archivalien erhalten. Aus dem erhaltenen Material geht hervor, daß an den Schulen zu St. Lorenz, St. Sebald, St. Ägidien und „im Spital“ Musikunterricht erteilt wurde. An der Sebaldusschule wirkte, wie oben [S. 231 Anm. 1] erwähnt wurde, seit 1525 als Rektor Sebald Heyden, der um 1519 Lehrer oder Kantor an der Spitalkirche gewesen war, und als Theoretiker allgemein, als Komponist weniger bekannt ist. Nach Sandberger besitzt die Bibliothek des Germanischen Museums verschiedene Einzeldrucke seiner Kompositionen [83: XIV Anm. 6], nach Cohen hat er 1540 bei Montanus & Neuber einen *Lobgesang von der Auferstehung Christi und wozu uns dieselbe nütze sey* veröffentlicht [19: 49]; im Jahre 1544 *Die Einsetzung vom brauch des heyligen Abentmals in gesangsweis gestellt* [19: 49]; im Jahre 1545 *Der christlich glaub, in gesangsweis gestellt* [19: 49]; ohne Jahreszahl schließlich eine *Passion* [19: 63]. Als Kantor wirkte unter ihm an der Sebaldusschule der ebenfalls als Theoretiker bekannte Ambrosius Wilphlingseder [† 1563; vgl. 83: XIV]. Unter Heydens Rektorat blühte die Sebaldusschule; im Jahre 1554 erhielten in 6 Klassen 400 Schüler Unterricht [83: XIV]. Nach Sannemann wurden im Jahre 1526 an der Schule 6 Stunden Musikunterricht erteilt [84: 16], im Jahre 1575 hatten dagegen die unteren Klassen wöchentlich nur noch eine Musikstunde [83: XXI Anm. 1; 84: 56]. Selbstverständlich wurde während Heydens Rektorat dessen Lehrbuch *De arte canendi* benutzt [84: 43]. Die in dieses Lehrbuch aufgenommenen Musikbeispiele hatte Heyden vorwiegend aus Josquin, Pierre de la Rue, Obrecht, Isaac u. a. entnommen; im Vorwort zu der 3. Auflage [1540] entschuldigt er sich, wie Sandberger mitteilt [83: XIV], darüber, daß er die großen deutschen Meister bisher vernachlässigt habe, und „singt nun in den höchsten Tönen das Lob des mit [Hieronymus] Baumgartner — seinem Gönner — in

¹ Gemeint sind die Kirchen zu St. Lorenz, St. Sebald, St. Ägidien, und die Spitalkirche.

enger Freundschaft verbundenen, in der 1. Auflage nur mit einem Beispiel berücksichtigten Ludwig Senfl, der *in Musica totius Germaniae nunc princeps* genannt wird". Ebenso wie Coclico hat auch Heyden sich in die theologischen Streitigkeiten seiner Tage hineingemischt, und sich wie jener insbesondere über Osianders Rechtfertigungslehre geäußert. Er war aber, im Gegensatz zu Coclico [vgl. oben S. 205], ein Gegner Osianders, gegen dessen Lehre er 1555 in einer eigenen Schrift auftrat; wegen dieser Schrift wurde er, wie Sandberger mitteilt [83: XIV Anm. 7], nach dem Ratsverlaß vom 10.7.55 „durch Wolff Geytzenberger auf offenem Markt und sonst beschimpft und bedroht“.

An dem im Jahre 1526 mit einer Rede Melanchthons eröffneten Ägidien-gymnasium [vgl. D 21¹: 404 Anm. 7] hatte, wahrscheinlich bis 1542, der Komponist Wilhelm Breitengraser als Schulmeister gewirkt. Auch sein Nachfolger, der schon [S. 232] erwähnte Erasmus Rotenbucher, „*der Schul zu St. Egidien Mitverweser*, bewährte sich musikalisch“ [83: XV]. Wir haben schon [S. 232] gesehen, daß er bei Montanus & Neuber die *Diphona amoena et florida*, und zwei Jahre später eine Sammlung *Bergkreien auff zwei Stimmen* veröffentlicht hatte.

Die Schulmeister an den beiden anderen Schulen zur Zeit von Coclicos Nürnberger Aufenthalt sind uns den Namen nach nicht bekannt. Wenn wir aber annehmen, daß die *Musica Reservata* vom Rat einem der Schulmeister zur Begutachtung zugestellt worden ist, scheint Rotenbucher dafür wohl am meisten in Frage gekommen zu sein, denn:

1° wirkte dieser an dem durch Zutun von Melanchthons Freund Hieronymus Baumgartner gegründeten Ägidiengymnasium, zu welcher Schule Melanchthon immerfort in freundschaftlicher Beziehung gestanden hatte, und in welcher er beispielsweise während seines Nürnberger Aufenthalts eine Reihe von Vorlesungen hielt; auch logierte Melanchthon im Ägidienkloster [vgl. D 20: 402 Anm. 6];

2° stand Rotenbucher durch seine bei Montanus & Neuber veröffentlichten Ausgaben in Beziehung zu Coclicos Verleger Montanus;

3° enthält eine dieser Ausgaben, die Sammlung *Diphona amoena et florida*, die einzigen bei Montanus & Neuber vor Coclicos Eintreffen in Nürnberg herausgegebenen Kompositionen von Coclicos Lehrer Josquin [vgl. oben S. 232, 234, 243].

Zwar liegen keine direkten Beweise vor, daß die Sache sich auf diese Weise zugetragen hat; unwahrscheinlich ist dies im Hinblick auf die erwähnten persönlichen Beziehungen jedoch nicht, weil diese Coclico auf direkte Weise mit Montanus und Melanchthon, auf indirekte Weise — über Melanchthon — mit Baumgartner und Rotenbucher verknüpften, während er zu letzterem auch noch durch Montanus in Beziehung getreten sein kann.

Ob der Nürnberger Rat bei der im Ratsverlaß vom 19.2.52 protokollierten Entscheidung in bezug auf Coclicos Schule sich auch durch irgendein Gutach-

ten über dessen *Compendium Musices* hat leiten lassen, steht dahin. Es ist aber kaum anzunehmen, daß man, nachdem man ihn wegen seiner *Musica Reservata* mit einer so großen Belohnung ausgezeichnet hatte, seinem *Compendium Musices* keine gebührende Aufmerksamkeit gespendet hätte. Es ist selbst wahrscheinlich, daß er, nachdem er sich erst in den Augen des Rats als tüchtiger Komponist aus Josquins Schule bewährt hatte, gerade durch sein Lehrbuch — in welchem er die Lehren seines großen Vorgängers nachdrücklich als solche überlieferte — das Vertrauen des Rats hinsichtlich seiner pädagogischen Fähigkeiten erregt hat. Noch ein Umstand wird mitgewirkt haben, ihn als einen vielversprechenden Lehrer erscheinen zu lassen, nämlich seine Absicht, Unterricht in der italienischen Sprache zu erteilen. Die Stadt Nürnberg hatte nämlich seit langen Jahren ausgedehnte Handelsbeziehungen mit Italien gepflegt. Demzufolge hatten, wie Sandberger erwähnt [83: XXXV], die Nürnberger „schon seit dem 14. Jahrhundert ihre jungen Kaufleute in Welschland die Handlung erlernen lassen. Auch wußte man die Bedeutung der italienischen Universitäten seit langem zu schätzen, und zahlreiche junge Nürnberger Patrizier hatten in Padua, Bologna usw. studiert“. Dabei waren, wie Sandberger ferner ausführt, vor allem die Beziehungen zwischen Nürnberg und Venedig ganz besonders eng: „Jeder nächstbeste der Nürnberger Großkaufleute hatte mit den dortigen Handlungen ständige Geschäfte. Die Venezianer ihrerseits behaupteten, alle deutschen Städte seien blind, nur Nürnberg sehe auf einem Auge, und erst durch den Handel mit ihnen sei Nürnberg gewissermaßen von nichts zu den größten Reichtümern gelangt“. Als die italienische Musik in zunehmendem Maße an Einfluß gewann, wozu der Nürnberger Lasso-kultus und das eifrige Bestreben des Lassoschülers Leonhard Lechner nicht wenig beigetragen hatten [83: XXIV f.], konnte es „bei all diesen Verhältnissen gegen Ende des 16. Jahrhunderts nicht ausbleiben, daß man auch in Nürnberg ganz allgemein Italien als das gelobte Land der Tonkunst anzusehen begann“, und „so erklärt sich — nach Sandberger — auch aus den kommerziellen Verhältnissen heraus, völlig natürlich, warum Hans Leo Haßler — der, wie bekannt, im Jahre 1584 als zwanzigjähriger seine Italienreise antrat — gerade die Lagunenstadt sich zum Ziel seiner Reise nahm“.

Im Jahre 1552 stand aber diese ganze, sich in zunehmendem Maße der italienischen Musik hinneigende Entwicklung des Nürnberger Musiklebens, für welche Haßlers Italienreise so überaus charakteristisch war, noch in weitem Felde. Wir haben schon [S. 238] gesehen, daß Montanus' Verlegertätigkeit in den Jahren 1553–64, durch welche sich die Linie Josquin–Clemens–Lasso verfolgen ließ, einen wichtigen Abschnitt aus diesem Entwicklungsgang repräsentiert, und wir haben dargelegt [vgl. oben S. 240 und S. 245], daß Coclicos Tätigkeit in Nürnberg die Einleitung zu dieser neuen Periode im Nürnberger Musikleben bildete. In diesem Zusammenhang bekommt die Aufnahme der italienischen Sprache in den Lehrplan seiner Schule erst ihren vollen Sinn, weil

sich hierin die damals bevorstehende Entwicklung, deren Vorläufer er war, gleichsam ankündigt. Daß die lebhafteste Zustimmung, mit welcher der Rat Coclicos Schulgründung begrüßte, auch in der ihm gewährten finanziellen Unterstützung zum Ausdruck kam, wurde schon [S. 252] erwähnt. Zur richtigen Einschätzung dieses Zeichens der Anerkennung wollen wir die Summe, welche Coclico empfing, mit den Gehältern der Nürnberger Schulmeister vergleichen. Man gab Coclico 30 Gulden „auf ain halbs jar“; das kommt also einer jährlichen Subvention von 60 Gulden gleich.

Nach Sandberger betrug im Jahre 1531 das Gehalt des damaligen Schulmeisters bei St. Ägidien, des Komponisten Wilhelm Breitengrasers, 60 Gulden jährlich; vorher bezog er „von des Closters [sc. St. Ägidien] einkumen“ nur 42 Gulden [83: XV Anm. 1]. Im Jahre 1570 bezog der damalige Schulmeister ebenfalls 60 Gulden, das heißt, denselben Betrag wie sein Kollege bei St. Lorenz [83: XXIII], sodaß wir annehmen dürfen, daß auch Rotenbacher, Breitengrasers Nachfolger bei St. Ägidien, mit einem gleich hohen Betrag bezahlt wurde. Der Schulmeister „im Spital“ erhielt im Jahre 1570 nur 40 Gulden, sein Kollege an der Sebaldusschule dagegen wurde damals, mit 112 Gulden jährlich, von allen am besten bezahlt [83: XXIII Anm. 2]. Im Hinblick auf die in den Jahren 1531 und 1570 gleich hohen Gehälter des Schulmeisters bei St. Ägidien, dürfen wir annehmen, daß Sebald Heyden — ebenso wie sein Nachfolger im Jahre 1570 — mit 112 Gulden bezahlt wurde. Leonhard Lechner, der Kollaborator bei St. Lorenz, von dem schon [S. 247 und S. 255] die Rede war, empfing, weil er nach dem Urteil des Rats „ein solch gewaltiger Componist und *Musicus*“ war, im Jahre 1577 „sovil extraordinary, das er jerlich 90 Gulden, sovil wie der *Cantor* besoldung hat, auch hat.“ „Das war nun — wie Sandberger bemerkt — freilich immer noch ein geringes Einkommen, insbesondere wenn man in Betracht zieht, wie damals an den Höfen und gar in München, als Lechners früherem Aufenthaltsort, die Gehälter beschaffen waren; aber es bedeutet gleichwohl eine große Ausnahme innerhalb der Nürnberger sparsamen Verhältnisse, wenn nun der Kollaborator mehr bezog als der Schulmeister bei St. Lorenz“ [83: XXIII].

Die Subvention von 30 Gulden, welche Coclico vom Rat für ein halbes Jahr empfing, kam also den für dieselbe Zeitdauer durch die Schulmeister bei St. Ägidien und St. Lorenz bezogenen Gehältern gleich. Wenn wir dies bedenken, wenn wir weiter die große Belohnung in Betracht ziehen, welche er kurze Zeit vorher für die *Musica Reservata* empfangen hatte, und schließlich erwägen, daß die Subvention des Rats nur „zum anfang“ diente, „damit ers dester pass ins werck pringen müg“, das heißt, daß auch mit den Schulgeldern gerechnet wurde, welche er von den Schülern beziehen sollte, muß man zum Schluß kommen, daß der Nürnberger Rat nicht nur von Coclicos Privatschule die besten Erwartungen hatte, sondern derselben auch eine nicht geringe Bedeutung für die Entwicklung des städtischen Musiklebens beilegte.

Leider hat das Resultat ebensowenig den Erwartungen Coclicos wie denen des Rats entsprochen. Kaum fünf Monate nachdem die Schule eröffnet worden war, sah Coclico sich genötigt, den Rat in einer neuen Supplik „umb lengere undterhaltung“ zu bitten. Der Rat beschloß aber am 12.7.52, seine Bitte „mit guten worten ab[zu]lainen“. Man war jedoch bereit, ihm „ain abschid“ zu geben, wenn er das wünschte; „weil er aber — so geht der betreffende Ratsverlaß weiter — meinen herrn mit sondern diensten nichts verwant gewest“, konnte man nichts weiteres für ihn tun, als die Erklärung abgeben, „das er sich allain die zeit er hie gewont, irs wissens ains gepürlichen wesens und wandels gehalten hab.“ Man wollte ihn aber nicht zwingen wegzugehen; am Schluß des Ratsverlasses vom 12.7.52 heißt es nämlich, daß man es ihm überließ, „ain sollichen abschid zu nemen oder nit“ [D 21^{III}: 405]. Der Rat war ihm also offenbar noch immer gutgesinnt. Es wurde nämlich stipuliert, daß man seine Bitte *mit guten worten* ablehnen sollte; auch war man bereit und imstande, ihm inbezug auf sein Benehmen ein gutes Zeugnis auszuhändigen; schließlich war man seiner nicht überdrüssig, sonst hätte man ihm keinen längeren Aufenthalt in der Stadt vergönnt. Das einzige, was man ihm aber — jedoch auf höfliche Weise — verweigerte, war die von ihm begehrte weitere finanzielle Unterstützung.

Es ist schwierig, wenn nicht unmöglich, die Ursachen seines Mißlingens mit Sicherheit festzustellen. Zum Teil werden diese in dem Umstand zu suchen sein, daß er ein Fremder, also in den Augen vieler Leute ein Eindringling war; zum Teil auch in den ungünstigen Zeitverhältnissen. Politische und religiöse Unruhen, Kriegsdrohungen u.dgl. sind jeder kulturellen Arbeit fatal. Gilt dies schon für die Instandhaltung bestehender Institutionen, für neu zu gründende trifft es in noch stärkerem Maße zu, insbesondere wenn sie etwas prinzipiell Neues darstellen. Und letzteres war gerade mit Coclicos Schule der Fall. Sie stand ganz außerhalb der kirchlichen Schulmusikpflege, welche — wie an so manchen Orten — auch in Nürnberg den städtischen Lateinschulen anvertraut war, neben welchen es eigentlich keinen organisierten Musikunterricht gab. Im Gegensatz zu diesem zweckgebundenen, nämlich der Pflege der kultischen Musik dienenden Musikunterricht in den oben [S. 253] erwähnten vier Schulen, war Coclicos Unterricht auf die Pflege der Musik als freie, selbständige Kunst gerichtet. Dieser autonome Charakter seiner Musikschule findet eine Bestätigung im *Compendium Musices*, das — wie wir annehmen dürfen — als Lehrbuch in Coclicos Anstalt verwendet wurde. So haben wir beispielsweise schon [S. 43] darauf hingewiesen, daß im *Compendium Musices* kein Wort über die kultische Funktion der Musik zu finden ist, daß Coclico die Musik im Gegenteil als eine freie, selbstherrliche Kunst betrachtete, deren Zweck es ist, den Hörern zu behagen [vgl. oben S. 43]. Daß das *Compendium Musices* auf den Unterricht in seiner Nürnberger Schule berechnet war, geht auch noch daraus hervor, daß er gelegentlich auf lokale Begebenheiten Bezug nimmt.

Ebenso wie nämlich — nach Sandberger — der Nürnberger Hans Haiden „als einen weitverbreiteten Fehler der deutschen Sänger noch zu Anfang des 17. Jahrhunderts rügt, daß sich der einzelne allzu stark bemerklich zu machen bestrebt sei, „daß sie nicht ehe aufhören zu schreyen, biß sie meinen, man höre sie über alle andere herauß“, und weiter ausführt, „es bedörfft auch in den Capellen und Kirchen wol deß grossen brüllens und schreyens nicht““ [83: XXXIV], so übt auch Coclico an diesem offenbar schon zu seiner Zeit in Nürnberg anzutreffenden Fehler Kritik, indem er, im Kapitel *De his quae futuro Musico sunt necessaria*, schreibt:

Devitanda sunt quarundam nationum vitia, quae et si in nobis haerent, studio et industria corrigenda sunt. Insanus clamor, et immensus boatus, et illud in voce absonum quorundam hominum imperitorum caret gratia ¹.

Übrigens haben wir im Vorhergehenden Coclicos moderne, renaissancistische Musikanschauung schon genügend dargelegt, sodaß wir uns von dem Geist und der Richtung seiner Schule eine allgemeine Vorstellung machen können. Leider fehlen aber alle Details, die es uns hätten ermöglichen können, die Bedeutung dieses für das Musikleben Nürnbergs einzigartigen Experimentes, und die Weise, wie es in der Stadt aufgenommen wurde — und zwar in erster Linie in der Schicht der Gebildeten und der Patrizier —, nach Gebühr zu beurteilen. Der Ausgang des von einer Gruppe Patrizier unterstützten Unternehmens lehrt uns nur, daß Coclico in dieser Hinsicht gleichsam die eine Schwalbe war, welche keinen Sommer macht, wenn er auch — wie wir dargelegt haben — durch sein Wirken in Nürnberg die neue Periode eingeläutet hat, in welcher der Geist Josquins von neuem auflebte und sich in Lasso verkörperte. Daß damit jene Umbildung der soziologischen Stellung der Musik Hand in Hand ging, welche schon Coclico beabsichtigte, und welche für ihn zugleich die zu seinem Erfolg notwendige Voraussetzung bildete, nämlich die Metamorphose der Musik aus einer kultischen zu einer gesellschaftlichen Kunst, lehrt uns das Beispiel des schon [S. 247, 255, 256] erwähnten Lassoschülers Leonhard Lechners, der 25 Jahre nach Coclico in Nürnberg wirkte, und dort ernten konnte, wo Coclico nur gesät hatte.

Lechner ist nach Sandberger erst seit 1575 in Nürnberg nachweisbar, und zwar — wie wir schon [S. 248] gesehen haben — als Kollaborator bei St. Lorenz. „In diesem Jahre — so sagt Sandberger [83: XXI] — beginnt die lange Reihe der Kompositionen, welche Lechner in seiner Nürnberger Zeit veröffentlichte“. Seine erste Sammlung, die *Motectae sacrae*, widmet er Hieronymus Baumgartner *junior*, „dem obersten Chef des reichsstädtischen Kirchen- und Schulwesens“, dessen Vater, Hieronymus Baumgartner dem Älteren, wir als Gönner Coclicos begegnet sind. Den schon [S. 248] erwähnten, im Jahre 1581

¹ „Zu vermeiden sind die Fehler gewisser Völker, welche, wenn sie uns ankleben, eifrig verbessert werden müssen. Unsinniges Geschrei, übermäßiges Brüllen, und jener Mißklang in der Stimme gewisser unerfahrener Leute entbehrt jeder Anmut“.

erschienenen zweiten Teil der *Motectae Sacrae* eignet Lechner dem Nürnberger Senat zu, und „dankbar gedenkt er der freundlichen Aufnahme, die er beim Rat, bei angesehenen Patriziern und Bürgern in Nürnberg gefunden“. Sandberger erwähnt nun an Hand der Lechnerschen Widmungsschrift vom 25.3.77 zu dessen *Newen Teutschen Lieder mit vier und fünf Stimmen* eine ganze Reihe dieser Nürnberger Patrizier. Aus dieser Dedikation erfahren wir aber nach Sandberger auch, „daß es schon 1577 in Nürnberg eine *Musikalische Gesellschaft* gab“, welche „als älteste Ahne des Nürnberger Collegs und auch als Vorgängerin jenes Kränzchens zu gelten hat, von dem W. Nagel [MfM XXVII, 1895: Nr 1] nach einem Mss. (Protokollbuch) des Britischen Museums Mitteilung machte“. Lechner schrieb nämlich in seiner Widmungsschrift Folgendes:

Nachdem ich dann ein zeitlang her an E.E. als meinen gönstigen Junckern sonderlich und sambtlich nit allein was lieb, lust und freud dieselbigen zur *Musica* tragen, als dieser kunst wolverstendige und erfarnen, sondern auch was zu ubung und fortpflanzung derselbigen, soviel an jenen gewesen, ein *Erbare Musikalische Gesellschaft und zusammenkunfft* angerichtet und verwilliget, darzu auch keinen unkosten gespart, vermerckt hab, . . . Also bin ich dardurch verursacht worden, E.E. sonderlich und sambtlich diese meine geringschetzige Gesanglein in öffentlichen druck zuzuschreiben und zudediciren [83: XXII; vgl. 83: XXXVIII] ¹.

Daß der Nährboden, aus welchem diese neue Form des Musiklebens in späteren Jahren emporblühte, schon zu Coclicos Zeit vorhanden war, beweist das Verhalten des Rats ihm gegenüber. Er hat diesen Boden durch die Herausgabe seiner Kompositionen und seines Lehrbuchs, und durch die Gründung einer modernen Privatschule nach seinen Kräften bearbeitet. Daß diese Kräfte der Aufgabe nicht gewachsen waren, kann ihm nicht verübelt werden. Wie wir oben [S. 257] gesehen haben, wurde ihm, nachdem der Rat am 12.7.52 seine Bitte um fortgesetzte finanzielle Unterstützung abgewiesen hatte, der Aufenthalt in der Stadt nicht versagt. Wir wissen aber nicht, ob er noch geblieben ist oder die Stadt sofort verlassen hat, denn nach dem 12.7.52 verliert seine Spur sich für einige Jahre völlig, und erst Anfang 1555 taucht er in Wismar wieder auf [vgl. D 22: 405] ².

Soweit wir Coclicos Karriere übersehen können, müssen wir wohl den Nürnberger Aufenthalt als den Höhepunkt derselben betrachten. Im Vergleich hiermit wirken die kurze Tätigkeit in Wismar und die darauf in der dänischen Hofkapelle verbrachten Jahre — das Ende der Reise — wie eine Antiklimax. Auch

¹ Nach Huber hat Ivo de Vento schon 1572 — also fünf Jahre früher als Lechner — seine vierstimmigen Lieder dem Nürnberger *Sodaliciū Musicum* gewidmet [40: 82 f.].

² Für den Zeitraum vom 12.7.52 bis Anfang 1555 wurden nur im bayerischen Staatsarchiv zu Nürnberg Untersuchungen angestellt [vgl. D 21: 404 Anm. 3]. Es ist also nicht unmöglich, daß für diese Periode früh oder spät außerhalb Nürnbergs noch auf Coclico bezügliche Dokumente aufgefunden werden. Das wird dann aber wohl einem glücklichen Zufall überlassen werden müssen.

musikhistorisch bildet der Nürnberger Aufenthalt den wichtigsten Teil seiner Laufbahn, in erster Linie natürlich durch die Herausgabe seiner beiden Druckwerke. Bisher haben wir diese vor allem insofern ausgenützt, als sie uns instand setzten, Coclicos Musikanschauung kennenzulernen, und die Beziehungen zu ergründen, welche er demzufolge mit den verschiedenen musikalischen Milieus Deutschlands eingehen mußte, in welche das Schicksal ihn geführt hat. Hiermit ist aber die Bedeutung der *Musica Reservata* und des *Compendium Musices* nicht erschöpft. Um dieser Bedeutung vollauf gerecht zu werden, ist eine Sonderstudie erforderlich, welche außerhalb des Rahmens der vorliegenden Arbeit liegt, jedoch als deren Fortsetzung gedacht ist. Wir wollen aber das Nürnberger Kapitel von Coclicos Wanderfahrt nicht abschließen ohne eine kurze Besprechung seiner beiden Ausgaben, und des damit eng zusammenhängenden Reservataproblems.

Das Compendium Musices. Seit Gesners lexikalischer Mitteilung vom Jahre 1555 über das *Compendium Musices* [vgl. oben S. 1] hat Coclico in erster Linie die Aufmerksamkeit auf sich gezogen als Theoretiker. Wiewohl er nun als solcher unzählige Male in der Fachliteratur erwähnt wird, fehlt es bisher nicht nur an einer Neuausgabe seines Lehrbuchs, sondern selbst an einer Inhaltsangabe desselben. Eine solche sei daher hier in Kürze gegeben. Schon auf dem Titelblatt seines Lehrbuchs gibt Coclico eine wichtige Anweisung inbezug auf den Inhalt. Es heißt dort nämlich: *Compendium Musices . . . in quo praeter caetera tractantur haec: de modo ornate canendi, de regula contrapuncti, de compositione*. Hierdurch hebt Coclico selbst die drei mit Namen genannten Themen als besonders wichtig hervor, während er demgegenüber den Rest der Musiklehre nur mit der Vokabel *caetera* andeutet. Wieviel Wert er auf die drei speziell erwähnten Gegenstände legt, geht daraus hervor, daß er auch in der Vorrede zu seiner *Musica Reservata* nachdrücklich darauf hinweist, daß er in seinem zu veröffentlichenden Lehrbuch insbesondere über die drei genannten Themen handeln wird, welche von den anderen Musiklehrern übergangen werden [D 18: 398; vgl. oben S. 246]. Im *Compendium Musices* selbst spricht er sich im gleichen Sinne aus. Er erwähnt nämlich am Anfang des Kapitels über die Figuralmusik, womit der zweite Teil des Lehrbuchs eröffnet wird, noch einmal die drei von fast allen Musikern übergangenen Themen und fügt dann hinzu, daß er die übrigen Sachen, welche schon von den anderen Theoretikern gut und ausführlich behandelt worden seien, hauptsächlich mit Figuren und Beispielen, und ohne Rücksicht auf die Menge der gebräuchlichen Definitionen behandeln werde, damit die Knaben so schnell wie möglich das Endziel, die Kunst des guten und schönen Gesangs, erreichen.

Wir wollen nun dem Inhalt des *Compendium* nachgehen. Bevor der Autor mit der eigentlichen Musiklehre anfängt, richtet er sich in einer *Praefatio* an die Nürnberger Jugend. In dieser Vorrede übt er zuerst Kritik an den Nur-

Theoretikern, denen er das leuchtende Beispiel der großen Niederländer wie Josquin u. a. gegenüberstellt, welche aus ihrer lebendigen Praxis heraus unterrichteten. Auch hier rügt er es, daß die Theoretiker sich überhaupt nicht um die drei von ihm obenan gestellten Themen bekümmern. Dann kommt er auf seine schon erwähnte Absicht zu sprechen, die *musica reservata* wieder in Schwang zu bringen [vgl. oben S. 241], und zum Schluß empfiehlt er sich dem Urteil der einsichtigen Leute an. Neben dieser Vorrede enthält der einleitende Teil des *Compendium* noch zwei Lobgedichte in Distichen. Das eine stammt von *Noe Bucholczerus Schonauwensis*. Vielleicht war dieser identisch mit einem der Söhne des Berliner Probstes Georgius Bucholtzer, nämlich Noha Bucholtzer, welcher am 24.11.46 in Wittenberg immatrikuliert wurde [110: 237a 25–28]. Der Verfasser des anderen Gedichtes, *Griselius, studiosus Wittenbergensis*, konnte nicht ermittelt werden. Schließlich müssen wir das im einleitenden Teil des *Compendium* vorkommende Bildnis Coclicos erwähnen; dasselbe, das auf einem losen Blatt mit der 28. Motette der *Musica Reservata* vorkommt [vgl. das Faksimile, unten S. 273; ferner oben S. 7 f. und S. 249]. Auch hat es zur Vorlage gedient zu einem im *Liceo Musicale* zu Bologna befindlichen Porträt in Ölfarbe [vgl. das Faksimile im Frontispiz], das Padre Martini wahrscheinlich hat anfertigen lassen ¹. Daß dieses Ölbild aus späterer Zeit stammt, geht ohnehin aus der Namensüberschrift hervor, welche den Namen in der offenbar schon damals traditionell gewordenen Schreibweise als *Coclicus* überliefert. Von den Bemerkungen, welche Hawkins und Van der Straeten zu Coclicos Bildnis gemacht haben, war schon die Rede [vgl. oben S. 5 f. und S. 19] ².

Auf dem Bildnis im *Compendium* kommt als eine Art Devise ein Kanon zu den Worten *Desperando spero* vor, welche wir auch in Coclicos zweitem Nürnberger Brief an Herzog Albrecht von Preußen angetroffen haben [vgl. oben S. 250]. Die Lösung des im *integer valor* notierten Kanons ist sehr einfach: diese kann nämlich nur in der Oberquinte erfolgen, wobei die zweite Stimme — dem Einsatzzeichen gemäß — nach einer Semibrevis einsetzt. Der Text soll, der Anweisung der Vorlage zufolge, einmal wiederholt werden ³; demzufolge wird er syllabisch deklamiert. Musikalisch ist der Kanon nicht ohne Interesse. In einer kurzen Betrachtung über die Grenzen, welche der Bildung der zur Nachahmung bestimmten Themen in der Epoche der Niederländer gestellt waren — deren musikalischer Sprachschatz in so starkem Maße von den im Vorhergehenden mehrfach erwähnten „stereotypen Kontrapunkten“ beherrscht wurde —, hat Schmidt-Görg gezeigt [86: 114 f.], daß beispielsweise eine Melodie in Semibreviswerten, die im Abstand einer Semibrevis in der Oberquinte kanonisch imitiert werden sollte, notwendigerweise in der Weise gebildet werden

¹ Mitteilung der Bibliothekverwaltung des *Liceo Musicale* zu Bologna.

² Vgl. auch MfM VIII, 1876: 50, und MfM XX, 1888: 134.

³ Kade hat in seiner Lösung des Kanons den Text irrtümlicherweise nur einmal untergelegt [vgl. 45: 13].

mußte, daß sie nach oben nur in die Prime, Terz oder Quinte, nach unten in die Sekunde, Quarte, Sexte oder Oktave fortschreitet. Schmidt-Görg gibt nun als Beispiel zur Erörterung seiner Darlegung ein nach dem obigen „Rezept“ entworfenen Thema, das vollkommen identisch ist mit den ersten fünf Noten von Coclicos Kanonmelodie — welche er aber nicht erwähnt —, und das er als ein bei den Meistern des 15. und 16. Jahrhunderts beliebtes Thema bezeichnet. Zum Beleg hiervon weist er es nach bei Josquin und Gombert. Außerdem weist er auf das häufige Vorkommen der Umkehrung des Themas hin, welche er bei Jachet, Mouton und Archadelt nachweist [86: 116] ¹. Coclicos Kanonmelodie gehorcht — wie auf Grund von Schmidt-Görgs Auseinandersetzung nicht anders möglich ist — nicht nur im Anfang, sondern in ihrem ganzen Verlauf zwangsläufig dem obengenannten „Rezept“; sie schreitet nämlich nach oben nur in die Terz und Quinte, nach unten nur in Sekunden fort. Wir wollen unsere Betrachtungen über diese Melodie mit dem Hinweis beschließen, daß sie, wenn man die fünfte Note — das erste *a* — wegläßt, dem jedem Kontrapunktschüler bekannten dorischen *cantus firmus* aus Bellermanns Lehrbuch *Der Kontrapunkt* vollkommen identisch wird. Bekanntlich geht Bellermanns Lehrbuch auf Fux' *Gradus ad Parnassum* zurück, sodaß Coclicos Kanonmelodie sich — sei es auch um eine Note verkürzt — über Fux und Bellermann bis in unsere Zeit hinübergerettet hat, und noch heute den angehenden Kontrapunktschülern einen Vorwurf zu ihren ersten kontrapunktischen Versuchen bietet. Einen so nachhaltigen Einfluß auf den Musikunterricht hätte der Verfasser des *Compendium Musices* sich wohl kaum träumen können!

Den eigentlichen Inhalt des *Compendium* verteilt Coclico in zwei Teile. Im ersten Teil geht er nicht sofort zu der speziellen Musiklehre über, sondern bespricht er zuerst einige allgemeinere Themen. Das erste Kapitel trägt die Überschrift: *De his quae futuro Musico sunt necessaria*. Hierin stellt Coclico den Wert der Gesangspraxis in den Vordergrund, und rügt diejenigen Lehrer, welche ihre Schüler zu lange mit der Theorie anhalten. Dann stellt er seine Forderungen an die Schüler auf. Das erste, was er vom zukünftigen Musiker verlangt, ist Liebe und Begeisterung für die Musik, und Fleiß beim Musikstudium. Für dieses Studium skizziert er dann ein Programm. Der Schüler soll sich zuerst die Kenntnis der musikalischen Hand [*i.e.* des Tonsystems], der Mutationen und der Schlüssel zu eigen machen. Darauf kann er sich mit Hilfe der Solmisation allmählich im Singen des gregorianischen Gesangs üben. Hierbei ist die Kenntnis der acht ² Kirchentöne unentbehrlich. Nun folgt das Studium der Mensuralno-

¹ Die Beharrlichkeit dieser Umkehrungsform des Themas zeigt sich darin, daß sie noch am Anfang des bekannten Chores *Tochter Zion* in Händels Oratorium *Judas Macchabäus* vorkommt.

² Er ist also in bezug auf die Zahl der Kirchentöne nicht von Glareans im Jahre 1547 — das heißt 5 Jahre vor dem *Compendium Musices* — erschienenen *Dodekachordon* beeinflusst worden.

ten, Zeichen, Ligaturen, Punkte, der *Prolatio*, *Augmentatio*, *Diminutio*, *Imperfectio*, *Alteratio* und *Syncopatio*, zusammen mit dem *Tactus* und einigen Proportionen. Nachdem der Schüler sich dies alles auf kurzem Wege zu eigen gemacht hat, muß er endlich mit dem Gesang anfangen, das heißt nicht nur gut singen, sondern auch den Ziergesang erlernen, auf gute Intonation achten, und jede Textsilbe mit der zugehörigen Note verbinden. Dies führt Coclico dann weiter auf die uns schon bekannte Weise aus, indem er umständlich auf die Pflichten und den Beruf des Sängers hinweist. Nach diesem weitläufigen Exkurs über den Sänger beschließt er das Kapittel mit der Mitteilung, daß, wer sich alles von ihm Erwähnte zu eigen gemacht hat, zum Studium des Kontrapunkts und der Komposition schreiten kann.

Das zweite Kapitel: *De Musices definitione*, fängt mit dem Satz an: *Musica secundum Josquinum est recte et ornate canendi atque componendi ratio*. Huber achtet hiermit die „stilgemäße Einbeziehung des Ziergesangs in die *musica reservata* erwiesen“ [40: 91]. Wir kommen auf diese Meinung Hubers noch zu sprechen, wollen hier nur darauf hinweisen, daß Coclico den oben angeführten Satz weiter ausführt, indem er sagt, daß man denjenigen nicht für einen Musiker halten kann, der nicht sowohl im guten und schönen Gesang [*recte et suaviter canere*] als in der Komposition hervorragt. Er meint also, daß der wirkliche Musiker sowohl Sänger als Komponist sein soll. Diesen idealen Musiker nimmt er dann im Kapitel über die Klassifikation der Musiker in die vierte Klasse auf, welche wir oben [S. 52 f.] besprochen haben. Bei dieser Besprechung hatten wir Gelegenheit, auf Hubers einseitige Auffassung hinzuweisen, es seien mit den Musikern der vierten Klasse nur die Sänger gemeint, und diese seien „die Vertreter der *musica reservata*“ gewesen [40: 92].

Das dritte Kapitel: *De Musicorum generibus*, ist nicht nur im Vorhergehenden [vgl. oben S. 51 f.], sondern überhaupt so oft besprochen worden [vgl. oben S. 51 Anm. 1], daß die bloße Erwähnung desselben hier genügen mag.

Die nun folgenden Kapitel des ersten Teils behandeln die in dem oben [S. 262 f.] erwähnten Programm Coclicos aufgezählten Themen, welche dem Figuralgesang vorangehen, also:

1. *Scala pro cantu figurali ac choralis.*
2. *De scalae divisione.*
3. *Declaratio sive expositio mutationum scalae sive manus.*
4. *De mutationibus.*
5. *De intervallis.*
6. *De tonis.*
7. *De inflexionibus et regula tonorum regularium et irregularium.*

Auf das zuletzt genannte Kapitel folgt nun eine ganze Reihe mehrstimmiger Beispiele zur Erläuterung der Kirchentöne. Jede Abteilung dieser Beispiele wird mit der *Inchoatio* des betreffenden Kirchentons eröffnet, das heißt mit den bekannten Formeln der Psalmtöne, jedoch nicht in Choralnoten, sondern

in mensurierter Form. Auf jede *Inchoatio* folgen nun einige Beispiele, und man findet darunter sogar eine fünfstimmige Komposition, ferner eine Anzahl einfache Kanons für zwei und mehr Stimmen, einige zweistimmige Kanons in gleichen Notenwerten mit einem freien Diskant als *Tertia pars super fugam choralem*, und selbst einen Krebskanon mit einer solchen *Tertia pars super fugam choralem*.

Es mutet von einem didaktischen Standpunkt eigentümlich an, daß Coclico im ersten Teil, der eigentlich den einstimmigen Choralgesang behandeln soll — während dem zweiten Teil der Figuralgesang vorbehalten bleibt —, die Kirchentöne durch mehrstimmige Beispiele erläutert. Coclico steht darin aber nicht allein. Martin Agricola, der in seiner *Kurtz deudsch Musica* [1528] nur die Chormusik behandelte, bevorzugte für dieselbe die Vierstimmigkeit, jedoch im einfachen Kontrapunkt Note gegen Note. Schon im Anfang seines Lehrbuchs, also „bevor noch die Schüler einen Begriff von *vox*, *clavis* und *scala* bekommen haben, wird ihnen das Wesen der *Musica choralis* an einem vierstimmigen Beispiel in Choralnoten erschlossen“ [84: 124], und im ganzen enthält die *Kurtz deudsch Musica* 71 vierstimmige Beispiele, von welchen 70 *choraliter*, 1 *mensuraliter* [84: 125]. Von der Mitte des 16. Jahrhunderts an verschwinden dann die einfachen Kontrapunkte Note gegen Note aus den Lehrbüchern, und treten der Kanon und der polyphone, mensurierte Satz an ihre Stelle. Das ist für die Mensuralmusik selbstverständlich, für die elementare Musiklehre aber, welche — wie der erste Teil von Coclicos *Compendium* — von der *Musica choralis* ausging, ist es eine auffällige Erscheinung [84: 125]. Es beweist diese Entwicklung, wie stark der *cantus gregorianus* im Laufe des 16. Jahrhunderts an Bedeutung einbüßte [vgl. oben S. 55]. Auf die mensurierte Form der Psalm-töne bei Coclico, ebenfalls ein Symptom dieses Rückgangs, wurde schon hingewiesen [vgl. oben S. 263 f.]. Ein weiterer Beweis für das Überhandnehmen der Figuralmusik auf Kosten der Chormusik sind die sich im Laufe des 16. Jahrhunderts ändernden Titel der Lehrbücher. Während Georg Rhaus Lehrbuch [1520] noch *Enchiridion utriusque Musices* [= Handbuch der Choral- und der Figuralmusik] heißt [84: 127], bezeichnet Listenius das seinige zuerst als *Rudimenta Musica* [1533], in zweiter Auflage sogar einfach als *Musica* [1537]. Von Heinrich Fabers *Compendiolum Musicae* [1548] und Coclicos *Compendium Musices* sind die Titel in gleichem Sinne zu verstehen.

Man kann also sagen, daß die *Elementa Musicae* etwa seit der Mitte des 16. Jahrhunderts eigentlich direkt in die *Musica figuralis* einführen sollen [84: 127]. Das erhellt daraus, daß als Beispiele für diese *Elementa* nur noch polyphone, mensurierte Sätze erscheinen, zum Teil in Kanonform [84: 128]. Nach Sannemann hat Listenius 1533 den Kanon zuerst verwendet. Nach dessen Vorbild nimmt der Gebrauch dieser Form in den Kompendien einen immer größeren Raum ein, und gewinnt er auch musikalisch an Bedeutung, bis er gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Johann Crusius' *Isagoge* [1593] und Adam Gum-

pelzhaimers *Compendium* [1591] „seine schönsten Blüten treibt“ [84: 35, 128 f.]. Aus alledem ersehen wir, daß Coclico mit seiner Elementarlehre keine Ausnahmeerscheinung bildete, sondern sich mit der Entwicklung der deutschen Musikpädagogik im Einklang befand.

Der zweite Teil des *Compendium Musices* trägt die Überschrift *De Musica figurali*, und handelt zuerst von den Mensuralnoten. Die Mensurallehre nimmt nicht mehr als 17 Seiten in Anspruch, darunter 12 Seiten mit Beispielen. Die Sonderkapitel heißen:

1. *De nominibus valoribusque notarum.*
2. *De ligaturis* ¹.
3. *De punctorum diversitate.*
4. *De prolationibus usitatis.*
5. *De tactu et mensura.*

Dem Kapitel über die Prolationen folgen eine ganze Reihe Beispiele mit Proportionen. Eines dieser Beispiele, ein wahres Monstrum, hat Ernst Praetorius *in originali* und in moderner Übertragung mitgeteilt [72: 130 f.]. Coclicos Mensurallehre ist also recht altertümlich. Es wundert uns daher nicht, wenn wir — wie im Kapitel über die Prolationen — einer gelegentlichen Verweisung auf Franchinus Gafurius begegnen. Diese altertümliche Mensurallehre doziert Coclico aber nur traditionsgemäß; in seinen eigenen Werken begegnet man nämlich nichts von all jenen Ligaturen und Proportionen, welche er im *Compendium* zur Schau auslegt. Übrigens hat er es in der Einleitung zu seiner Mensurallehre schon ausgesprochen, daß als ein wahrhafter Musiker nicht derjenige zu gelten hat, der über Noten, Prolationen, Zeichen und Notenwerte viel zu faseln und zu schreiben weiß, sondern nur wer kunstvoll und lieblich singt, dabei jeder Note die zugehörige Silbe zuerteilt, und so komponiert, daß er zu fröhlichen Worten fröhliche Noten setzt und umgekehrt [vgl. oben S. 42].

Wir sind nun beim wichtigsten Teil des *Compendium*, den drei von Coclico selbst hervorgehobenen Kapiteln über den Ziergesang, den Kontrapunkt und die Komposition gelangt. Das erste dieser drei Kapitel trägt die Überschrift: *De elegantia et ornatu, aut pronuntiatione in canendo*. Es handelt über die Kunst des *bene et eleganter canendi* und über die sogenannten *clausulae*, welche Coclico jeweils in zwei Formen notiert, nämlich zuerst *simplex* und dann *elegans*, das heißt diminuiert. Der schönen Ausführung der *clausulae* legt er großen Wert bei. Er rät der Jugend, welche sich die Kunst des *bene et eleganter canendi* zu eigen machen will, sich einen guten Lehrer zu wählen — sich selbst erwähnt er bescheidenlich nicht —, einen Lehrer, der aus natürlicher Begeisterung heiter und schön singt, und der durch den effektvollen Vortrag der *clausulae* die Musik beseelt [*qui naturali quodam instinctu laete ac suaviter canit, ac clausularum lenociniis Musicam laetam reddit*]. Unter denjenigen, welche *admirandis et sua-*

¹ Hierin die bekannte Ligaturentabelle, welche in Bellermanns *Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts*, S. 32 f. übernommen worden ist.

vissimis clausularum elegantiss usi sunt, rühmt er insbesondere Josquin, Pierre de la Rue, Jacobus Scampion, u.a. Dann gibt er Beispiele, die uns nach Kroyer — der dabei ganz in Hubers Fußspuren tritt — „ein deutliches Bild der reservatischen Diminution verschaffen“ [47: 137]. Auf diese Auffassung kommen wir später noch zurück. Die Beispiele, welche Coclico als die *prima clausula quam Josquinus docuit suos* bezeichnet, sind ganz oder zum Teil bei Max Kuhn [48: 91], Ulrich [93: 142], Kroyer [47: 138] und Lucie Balmer [5: 92 f.] abgedruckt. Nach der josquinischen *clausula* gibt Coclico als weitere Beispiele ein paar *elegantiae* in Duoform über die Chansons *Languir me fault* und *Cest a grant tort* [vgl. ZfM XIII, 1931: 512], und einen vierstimmigen Kanon, zuerst *simplex*, dan *elegans*.

Das nächste Kapitel behandelt die *Regula contrapuncti secundum doctrinam Josquini de Pratis*, das heißt, die Regeln, nach welchen das Singen eines Kontrapunktes über einen Choral zu erlernen ist. Nachdem Coclico zuerst festgestellt hat, daß diese Kunst in Deutschland selten sei und dort selbst von vielen Musikern mißachtet werde, erwähnt er den großen Wert, welchen eminente Künstler wie Josquin, Pierre de la Rue und ihre Nachfolger darauf legten, und weist darauf hin, daß die Kaiser, Könige und Päpste die Beherrschung des Kontrapunktes von ihren Musikern unbedingt forderten [vgl. oben S. 55; ferner 82, I: 104 und 90: 72]. Dann gibt er die nötigen Anweisungen, wie man aus dem Stegreif einen Kontrapunkt über einen Choral singen lernen kann. Zuerst muß der Schüler die perfekten und imperfekten Intervalle [*species perfectas et imperfectas*] ¹, und die Regeln für ihre Verwendung im Kontrapunkt lernen. Dann muß er sich eine Schiefertafel anschaffen, sich irgend eine Chormelodie wählen, und auf der Tafel das über die Intervalle Gelernte im Kontrapunkt Note gegen Note üben. Hat er darin Leichtigkeit bekommen, so darf er zum figurierten Kontrapunkt übergehen, und wenn er diesen beherrscht, die Tafel beiseite legen, und zum Stegreifsingen eines Kontrapunktes über irgend eine Choral- oder Figuralmelodie aus einem Buch übergehen [vgl. oben S. 9 und S. 55; ferner 90: 72]. Jedoch, so fügt er hinzu, dabei ist fortwährende Übung notwendig. Er gibt daher eine ganze Menge Übungsbeispiele, und verweist am Schluß diejenigen, welche mehr Beispiele wünschen, auf den ersten Teil seines Lehrbuchs, namentlich auf die mehrstimmigen Beispiele über die Kirchentöne ².

Das Schlußkapitel behandelt die höchste Stufe, welche dem Musiker erreichbar ist, nämlich die Komposition. Die Überschrift dieses Kapitels lautet: *De compositionis regula, et notarum sincopis et ligaturis*. Gleich am Anfang betont Coclico die Notwendigkeit der Beherrschung des Kontrapunktes *supra librum*

¹ Vgl. für die verschiedenen Benennungen des Begriffs *Intervall*: LUCIE BALMER, *Tonsystem und Kirchentöne bei Johannes Tinctoris*, Bern und Leipzig 1935, S. 98 ff.

² Vgl. für die Diminutionspraxis und das Kontrapunktsingen: E. FERAND, *Die Improvisation in der Musik*, Zürich o. J. [1938], der auch über Coclicos diesbezügliche Vorschriften handelt [24: 183, 196–201, 259, 262, 264, 307].

für den Komponisten, und er beruft sich wieder auf Josquin, welcher — wie er sagt — diejenigen verachtete, welche komponieren wollten ohne diese Kunst zu beherrschen [vgl. oben S. 55]. Das erste, was er deshalb von einem guten Komponisten fordert, ist: *ut contrapunctum ex tempore canere sciat, quo sine nullus erit*. Die zweite Forderung ist ein natürlicher Antrieb zum Komponieren. Die dritte bezieht sich auf eine gründliche Kenntnis des Gebrauchs der perfekten und imperfekten Intervalle, welche — wie Coclico erwähnt — schon im Kontrapunktunterricht beigebracht worden ist, und nun in der mehrstimmigen Komposition mit größerer Freiheit gehandhabt werden darf. Die vierte Forderung lautet, daß der Komponist, welcher den Gebrauch der Intervalle beherrscht, darauf achten soll, daß er für jede seiner Kompositionen den richtigen Kirchenton wählt, weil es ihm zur Schande gereicht, und als ein Zeichen seiner Unwissenheit betrachtet wird, wenn er die *tonos regulares aut irregulares* nicht kennt. Als fünfte Forderung erwähnt Coclico eine genaue Kenntnis der geltenden Mensurallehre, als sechste einen richtigen Begriff des Verhältnisses zwischen Musik und Text. Der zuletzt genannte Punkt bezieht sich auf die Wahl des Kirchentons und der Harmonien, welche am besten zum Text passen, und ferner auf die richtige Textlegung. In diesem Zusammenhang vergleicht Coclico diejenigen, welche zu trostvollen Worten trübselige Noten setzen oder umgekehrt, mit den im Dunkeln umhertappenden Blinden [vgl. oben S. 42], und rügt es als den schlimmsten Fehler in einem Musiker, wenn dieser eine kurze Silbe einer langen Note zuerteilt [vgl. oben S. 51]. Die siebente und letzte Forderung ist die, daß der Komponist tunlichst darauf achten soll, die Stimmen am Anfang der Gesänge imitierend zu führen. Es folgen nun zuerst eine Anzahl zwei- bis vierstimmiger, und dann eine noch größere Zahl fünf- bis achtstimmiger Beispiele.

Wenn wir Coclicos Lehrgang, und insbesondere die letzten drei Kapitel überblicken, welche die höhere musikalische Ausbildung darstellen, leuchtet es ein, daß er es hierbei vor allem auf die begabteren Schüler abgesehen hatte. Letzteres — wie auch die Zusammensetzung des Lehrgangs — ist übrigens vollkommen im Einklang mit dem, was er am Anfang des zweiten Teils des *Compendium* in dieser Beziehung über seinen Lehrer Josquin mitteilt. Er weist dort nämlich zuerst darauf hin, daß in den belgischen Städten — wo nach ihm die Sänger Belohnungen erhielten, und deswegen alles darauf setzten um zu einem guten Gesang zu gelangen — keine Musiklehre geschrieben oder diktiert wurde, und fährt dann fort ¹:

Item Praeceptor meus Josquinus de Pratis nullam unquam praelegit aut scripsit Musicam, brevi tamen tempore absolutos Musicos fecit, quia suos discipulos non in longis et

¹ Der nachfolgende Passus ist zuerst [1801] von Forkel, und nicht lange darauf [1834] von Carl von Winterfeld ins Deutsche übersetzt worden [vgl. oben S. 9]. Die letztere Übersetzung ist von Kade wortgetreu in seinen Nachtrag zu Pasqués Coclicostudie übernommen worden, wobei Kade behauptete, er hätte dieselbe aus Voigt entnommen [vgl. oben S. 16]. Bei Voigt ist sie aber nicht zu finden.

*frivolis praeceptionibus detinebat, sed simul canendo praecepta per exercitium et practicum paucis verbis docebat. Cum autem videret suos utcumque in canendo firmos, belle pronunciare, ornate canere, et textum suo loco applicare, docuit eos species perfectas et imperfectas, modumque canendi contrapunctum super choralem cum his speciebus. Quos autem animadvertit acuti ingenii esse et animi laeti, his tradit paucis verbis regulam componendi trium vocum, postea quatuor, quinque, sex, etc., appositis semper exemplis, quae illi imitarentur. Non enim omnes ad componendi rationem aptos judicavit Josquinus, eos tantum eam docendos statuit, qui singulari naturae impetu ad pulcherrimam hanc artem ferrentur, quia multa dulciter composita esse aiebat, quibus similia aut meliora vix unus e milibus componere posset*¹.

Um die Ausnahmestellung des *Compendium Musices* inmitten der deutschen Schulmusiklehrbücher noch einmal scharf hervorzuheben — insofern es sich nämlich mit den letzten drei Sonderkapiteln über den Ziergesang, den Kontrapunkt und die Komposition an eine musikalische Elite richtete —, wollen wir unsere Betrachtungen mit einer Bemerkung Sannemanns über die deutschen Kompendien beschließen:

Es handelte sich beim Schulmusikunterricht nicht um Kompositionslehre, sondern nur um Gesangstechnik. Der Vorwurf, den man den Musikkompendien des [16.] Jahrhunderts gemacht hat, sie enthielten keine Anweisungen zur musikalischen Komposition, ist demnach unberechtigt. Aus diesen Lehrbüchern sollten die Schüler garnicht komponieren, sondern lediglich singen lernen [84: 28].

Die Musica Reservata. Es wurde schon darauf hingewiesen [vgl. oben S. 31], daß die *Musica Reservata* — im Gegensatz zum *Compendium Musices* — der Forschung erst verhältnismäßig spät bekannt geworden ist. Kade [1861] ist der erste gewesen, der den merkwürdigen Titel der Sammlung erwähnt hat, dessen Rätselhaftigkeit noch heute den Forschern viel zu schaffen macht; er hat auch als erster [1897] eine kurze Studie über die Motettensammlung veröffentlicht [vgl. oben S. 20; ferner 45: 19–26]. In dieser Studie gibt er eine kur-

¹ *Übersetzung:* So hat auch mein Lehrer Josquin nie Musiklehre gelesen oder eine solche geschrieben. Dennoch wußte er in kurzer Zeit vollkommene Musiker auszubilden. Er hielt nämlich seine Schüler nicht mit langen und wertlosen Vorschriften hin, sondern während des Gesanges lehrte er mit wenigen Worten die Regeln durch Übung in ihrer praktischen Anwendung kennen. Sobald er nun bemerkte, daß seine Schüler im Singen tüchtig waren, das heißt, eine schöne Aussprache hatten, den Ziergesang beherrschten und den Text richtig deklamierten, lehrte er sie die vollkommenen und unvollkommenen Intervalle, und die Kunst, unter Berücksichtigung derselben einen Kontrapunkt über eine Choralmelodie zu singen. Diejenigen aber, bei welchen er tiefere Anlagen und einen regen Geist beobachtete, lehrte er mit wenigen Worten die Kompositionsregeln für Gesänge zu drei, dann zu vier, fünf, sechs und mehr Stimmen, während er immerfort Beispiele zur Nachahmung hinzufügte. Jedoch nicht alle hielt Josquin zum Kompositionsunterricht für geeignet. Er war der Meinung, daß nur diejenigen denselben erhalten sollten, welche ein besonderer, natürlicher Drang zu dieser wunderschönen Kunst hinzog, denn — so sagte er — es bestehen schon viele herrliche Kompositionen, welche von kaum einem unter tausend Komponisten erreicht oder übertroffen werden können.

ze Inhaltsübersicht inbezug auf die von Coclico verwendeten Texte [45: 19] — deren Wahl er als ebenso „bunt, wechselhaft und regellos“ bezeichnet wie Coclicos Leben —; dann macht er einige Bemerkungen über Coclicos „Verwertung des eigentlichen Tonmaterials“, wobei, wie Kade es ausdrückt, „dieselbe Ungebundenheit der Behandlung herrscht“. Dies belegt er mit ein paar Beispielen [45: 19 f.], welche sich u.a. auf Freiheiten in der Rhythmik und auf das Vorkommen von Quinten- und Oktavenparallelen beziehen. Darauf erwähnt er einige Stellen, an welchen Coclico um des Wortausdrucks willen die Silben eines Wortes durch Pausen trennt. Diese Tonmalerei betrachtet er als „den hauptsächlichsten Grund, warum Coclico die klassische Formbildung der so überaus schön geschwungenen melodischen Tonreihe seines Lehrers Josquin nicht im entferntesten gelingen will“, was er an Hand eines Vergleichs zwischen Josquins und Coclicos Kompositionen über den Text *In te Domine speravi* deutlich zu machen versucht [45: 21 f.]¹. Nun kommt er zu der Besprechung einiger der von Coclico verwendeten „Kunstmittel“, unter welchen nach seiner Meinung „die enge Imitation einzelner kleiner Motive in erster Linie steht“ [45: 22]. Auch mit der *cambiata* „greift Coclico bisweilen ein kleines Imitationsspiel auf“ [45: 23]. Hierzu bemerkt Kade, daß es bisweilen „nicht klar ist, ob Coclico mehr die melodische Tonreihe der einzelnen Stimmen oder den akkordlichen Zusammenklang hat ins Auge gefaßt wissen wollen“ [45: 23]. Auf diesen Konflikt zwischen dem „horizontalen“ und dem „vertikalen“ Prinzip kommen wir noch zurück [vgl. unten S. 356]. Kade führt auch die schon [S. 57] erwähnte 33. Motette an, und zwar jene Stelle daraus, wo — wie er es ein wenig sonderbar ausdrückt — „durch thematische [*lies*: sequenzartige] Weiterführung des Themas“ eine Zusammenstellung entsteht, „bei welcher sich die Frage ob mit *b rotundum* oder ohne dasselbe zu konstruieren in erhöhtem Maße aufdrängt“ [45: 23]. Auf diese Stelle, wo Kade sich also nicht für eine tatsächlich vorhandene Modulation im Quintenzirkel zu entscheiden getraut, kommen wir noch zurück. Er gibt nun noch eine Reihe von Beispielen „ganz kurzer, höchst einfacher Motive, . . . die sich nur wenig von einander unterscheiden“ — in deren Verwendung Coclico jedoch nach ihm viel Geschick besaß [45: 24] —, und ein Beispiel aus der 5. Motette, um zu zeigen, daß Coclico es „auch versteht voller in die Saiten zu greifen und die Stimmen nicht in langsamen gemessenen Eintrittten, sondern in schneller Folge zusammenzubringen“ [45: 25]. Es scheint Kade entgangen zu sein, daß es sich bei diesem zuletzt genannten Beispiel um ein ähnliches Thema handelt wie in der oben angeführten Stelle

¹ Die von Kade angeführte Josquinmotette soll nach ihm im „Handexemplar Luthers von 1530“ [d.h. in dem von Kade selbst herausgegebenen sogenannten Lutherkodex] vorkommen. Hierin irrt er sich aber, denn die darin unter Nr 95, S. 148 vorkommende Motette *In te Domine speravi* ist von ihm selbst mit dem Namen Johann Walther bezeichnet, und hat obendrein gar keine Ähnlichkeit mit dem von ihm angeführten Beispiel.

aus Coclicos 33. Motette. In beiden Fällen haben wir es nämlich mit einem jener in der niederländischen Musik vielverwendeten, sogenannten „stereotypen Kontrapunkte“ zu tun [vgl. oben S. 87 und S. 98 Anm. 1; unten S. 350 f. und S. 356; ferner 102: 90–106]; wir kommen darauf unten [S. 281], bei der Besprechung der Modulation aus der 33. Motette wieder zurück. Auch die von Kade erwähnten „ganz kurzen“ Motive sind „stereotype Kontrapunkte“. Zusammenfassend muß man feststellen, daß er — von seinen Bemerkungen in betreff der Tonmalerei über einzelne Textworte und dem Konflikt zwischen dem melodischen und dem harmonischen Prinzip abgesehen — nicht nur nichts Wesentliches über die *Musica Reservata* ausgesagt, sondern selbst wichtige Dinge übersehen hat. So hat er die weit ausgreifende Modulation in der von ihm angeführten Stelle aus der 33. Motette nicht erkannt, während er den auch jetzt noch immer nicht geklärten Titel der Motettensammlung nicht einmal erwähnt, geschweige denn zu erklären versucht, wiewohl Sandberger schon drei Jahre vorher den Begriff der *musica reservata* zu deuten versucht hatte [82, I: 110]. Immerhin bleibt es Kades Verdienst, als erster Coclicos Sammlung aus dem Dunkel der Unbekanntheit hervorgeholt zu haben, während er durch den seiner Studie beigefügten Neudruck der 31. Motette [*Vigilate et orate*; 45: 26; vgl. oben S. 176] eine erste Bekanntschaft mit der *Musica Reservata* ermöglicht hat.

Auf den von ihm gemachten Anfang ist bisher merkwürdigerweise keine Fortsetzung gefolgt. Der Hauptgrund dafür mag wohl in Hubers abfälligem Urteil über Coclicos Motettensammlung zu suchen sein. Huber bezeichnet nämlich dieselbe als „ein praktisches Lehrbuch“ [40: 90; vgl. oben S. 53] der *musica reservata*. Eine Begründung dieser Behauptung gibt er nicht, und die Supposition: „Man könnte nun hoffen, aus einer Analyse dieser Kompositionen das Wesen des Reservatastiles festzustellen“, weist er zurück mit der apodiktischen Bemerkung: „Der Weg ist jedoch nicht gangbar, bevor nicht der Zusammenhang des Werkes mit der Person und Lehre seines Verfassers bekannt ist. Ist aber letztere Frage gelöst, so bieten die Kompositionen für unsere Untersuchungen selbst kaum mehr wesentliches Interesse“ [40: 90]. Die Lösung der Frage nach dem Zusammenhang der *Musica Reservata* „mit der Person und Lehre ihres Verfassers“ besteht nun nach Huber darin, daß die Motettensammlung „nur eine praktische Beispielsammlung“ zum „theoretischen *Compendium Musices*“ bietet; das heißt, mit anderen Worten, Coclico sei im eigentlichen Sinne des Wortes kein Komponist gewesen. Zu diesem Ausspruch paßt es nun vollends, daß Huber in der falschen Meinung befangen war, das *Compendium* sei im Jahre 1551, die *Musica Reservata* im Jahre 1553 erschienen [vgl. aber oben S. 103; unten S. 250]. So kommt er zum Schluß, daß die eigentlichen „Aufschlüsse über den Begriff der *musica reservata* im *Compendium* zu erwarten seien“ [40: 90], und er scheint nicht bemerkt zu haben, daß seine Meinung, die *Musica Reservata* sei nur eine praktische Beispielsammlung zum *Compendium*, eine rein apriorische ist. Es ist leicht zu verstehen, daß Hubers Urteil

über die *Musica Reservata* viele — wie beispielsweise Bernet Kempers [1928] und Engel [1935] — zu der Überzeugung brachte, Coclico komme als Komponist überhaupt nicht in Betracht [vgl. oben S. 52], und es lohne sich nach Hubers geistreichen Ausführungen über das Reservataproblem nicht mehr, die *Musica Reservata* im Zusammenhang mit diesem Problem zu erforschen, oder sie überhaupt stilistischen Untersuchungen zu unterziehen. Daß diese Überzeugung in letzter Zeit ins Wanken geraten ist, beweist eine Äußerung wie die nachfolgende des Helmuth Osthoff [1938]: „Es fehlt noch eine eingehende Untersuchung der praktischen, besonders der direkt als *musica reservata* charakterisierten Werke — der Davidischen Psalmen des Adrian Petit Coclicus[!] von 1552 . . .“, usw. [67: 274].

Als Ansatz zu einer solchen Untersuchung soll hier versucht werden, einen kurzen Umriß der *Musica Reservata* zu geben. Der Titel des Werkes lautet im Tenorheft:

MUSICA RESERVATA
Consolationes
piae ex psalmis Davidicis,
ornatae suavissimis concentibus
Musicis, a peritissimo Musico Adriano Petit Coclico,
Discipulo Josquini de Pratis.
Norimbergae in officina Joannis Montani,
& Ulrici Neuberi. MDLII.

Es sind nur noch 2 Exemplare der Sammlung vorhanden. Das eine befindet sich in der Münchener Staatsbibliothek, das andere in der Heilbronner Gymnasialbibliothek. Beide Exemplare sind mit anderen, ebenfalls bei Montanus & Neuber verlegten Sammlungen zusammengebunden. Das Münchener Exemplar gesellt sich zu den *Selectissimae Symphoniae* vom Jahre 1546 [vgl. oben S. 231]; der Pergamentband enthält die Notiz: *Variorum symphonetarum Cantiones et Adr. Petit Musicam reservatam continens*. Das Heilbronner Exemplar ist mit 4 anderen Sammlungen zusammengebunden¹; die *Musica Reservata* [56: 25] eröffnet den Band. Es folgen ihr:

1. *Carmina vere divina* vom Jahre 1550 [vgl. oben S. 232 und 56: 8].
2. Othmayrs *Cantilenae aliquot elegantes ac piae* vom Jahre 1546 [vgl. oben S. 231 und 56: 54].
3. Othmayrs *Symbola* vom Jahre 1547 [vgl. oben S. 231 und 56: 54 f.].
4. Die *Lamentationes Hieremiae Prophetae* vom Jahre 1549 [vgl. oben S. 232 und 56: 8]².

¹ Mitteilung von den Verwaltungen der Heilbronner Gymnasialbibliothek, und der Heidelberger Universitätsbibliothek, wo das Werk sich zur Zeit der Anfrage befand. Daß die 5 Sammlungen in einem Band enthalten sind — welcher natürlich in 4 Stimmbücher zerfällt —, geht auch aus der Numerierung im Katalog der Heilbronner Gymnasialbibliothek hervor; sie werden nämlich im Katalog angedeutet mit den Nummern LXXXVII, 1–5 bis XCI, 1–5 und XCII, 1–2 [56: 26, 9, 54, 56, 8].

² Die Mitteilung Lucie Balmers [5: 31]: „Diese Psalmen [*sc. die Musica Reservata*]

Im Tenorheft der *Musica Reservata* findet sich der folgende

INDEX CANTIONUM IN HIS LIBRIS CONTENTARUM.

- | | |
|---|--|
| 2. <i>Ardenti cordis te rogo.</i> | 32. <i>In te Domine speravi</i> ¹ . |
| 4. <i>Apud Dominum gressus.</i> | 34. <i>Junior fui.</i> |
| 9. <i>Afflictus sum.</i> | 35. <i>Juxta est Dominus.</i> |
| 1. <i>Cantabiles mihi erant.</i> | 3. <i>Lucerna pedibus meis.</i> |
| 5. <i>Cum ceciderit.</i> | 40. <i>Lavabit in sanguine.</i> |
| 7. <i>Corpus quod corrumpitur.</i> | 18. <i>Memento mei.</i> |
| 10. <i>Castigans castigavit.</i> | 6. <i>Ne projecias me.</i> |
| 17. <i>Contere Domine.</i> | 12. <i>Nolite confidere.</i> |
| 19. <i>Cur mundus militat.</i> | 33. <i>Non derelinquet.</i> |
| 21. <i>Clamavit ad me.</i> | 14. <i>Non salvatur rex.</i> |
| 24. <i>Cur mea viscera.</i> | 39. <i>Non auferetur.</i> |
| 28. <i>Congaudeat turba fide[lium].</i> | 23. <i>Omnia sunt hominum.</i> |
| 36. <i>Clamaverunt justii.</i> | 20. <i>Quomodo miseretur.</i> |
| 13. <i>Dominus dissipat.</i> | 25. <i>Sic Deus dilexit mundum.</i> |
| 29. <i>Delectare in Domino.</i> | 26. <i>Semper erit multis.</i> |
| 16. <i>Dominus dabit verbum.</i> | 27. <i>Sunt qui divitiis.</i> |
| 8. <i>Educes de tribulatione.</i> | 11. <i>Tibi vivo, tibi morior.</i> |
| 15. <i>Ego dixi dii estis.</i> | 38. <i>Tribulatio et angustia.</i> |
| 30. <i>Ecce oculi Domini.</i> | 31. <i>Vigilate et orate.</i> |
| 22. <i>Gustate et videte.</i> | 41. <i>Vidi impium superexaltatum</i> ² . |
| 37. <i>Hi in curribus et hi in equis.</i> | |

Hierauf folgt, ebenfalls im Tenorheft, die Vorrede an den Rat der Stadt Nürnberg [D 18: 396 ff.]. Im Diskant- und im Altheft findet sich ein Lobgedicht in Distichen des Magister Craco [vgl. oben S. 174], das auch abgedruckt ist unter Coclicos Bildnis auf einem losen Blatt mit der 28. Motette der *Musica Reservata* [vgl. die Faksimiles S. 273 und S. 274].³ Ein zweites Lobgedicht, ebenfalls in Distichen, und von einem M[agister] Joannes Stumelius herrührend [vgl. oben S. 30], ist im Baßheft abgedruckt; es lautet:

QUATUOR PRAESTANTISSIMI MUSICI.

*Scargo, Godinflao, Guingerlo, quoque Coclico parvus,
Hos mirata fuit Gallica turba viros.
Nam veluti sylvas Orpheus, Delphinus Arion
Movit et Amphion carmine molle pecus,
Ipsi sic homines mira dulcedine cantus*

sind . . . in eine Sammlung von Gesängen verschiedener Meister aufgenommen", ist also unrichtig und irreführend.

¹ Handschriftlich in *Ms. AR 940* [*Cantica Latina Germanica et Italica*] der Proskebibliothek, einer Hs. aus dem Jahre 1557 [Mitteilung der Bibliothekverwaltung].

² Vgl. oben S. 58 ff. und unten S. 424.

³ Es befindet sich ein Exemplar in der Preußischen Staatsbibliothek Berlin [*Mus. ant. pract. G 723*]. Dieses lose Blatt — vielleicht eins aus einer Serie — ist wohl von Montanus & Neuber zum Zweck der Reklame für die *Musica Reservata* und für Coclico herausgegeben worden [vgl. oben S. 8, 249 und 261].

EFFIGIES
ADRIANI PETIT
COCLICO,
M.



CARMEN IN HONOREM
Adriani Petit Coclico,

Iure tuum Coclico nomen Germania iactat,
Ars merito clarum te facit esse uirum,
Gallia te uidit, te uidit & Ausonis ora
Nunc quoque delectat Teutona terra senem,
Nam uincis reliquos uocis dulcedine, & arte,
Gutture nec suavis sic phomela canit,
Ergo tibi ut longam Christus perducere uitam
Concedat, summum uoce rogabo Deum.

CANTIO ADRIANI
 PETIT MUSICI IN LAUDEM NA-
 TALIS DOMINI NOSTRI IESU CHRISTI 1517.

DISCANTVS.



Ongau de at ij turba fide lium,
 ij uirgo mater peperit fi liū pepe rit fi lium in Beth leem.
 ij ij ij

ALTVS.



Ongau de at ij
 turba fide lium, fidelit um, uirgo mater peperit fi lium pepe rit
 fi lium in Beth leem. ij ij ij

TENOR.



Ongau de at turba fide lium, uirgo mater pepe-
 rit fi lium in Beth leem ij

BASSVS.



On gau de at ij congau de at turba fide lium
 turba fide lium, uirgo mater peperit filium in Beth leem. ij

*Dimulcent, ad se duraque corda trahunt.
 Concentu fuerat nullus praestantior ipsis,
 Quorum sunt coeli nomina nota plagis.
 Sed reliquis laetho defunctis, Coclico noster
 Heu super est, quem nunc Norica rura tenent,
 Qui latet, a patriae desjunctus finibus, exul,
 Quod Christum vera religione colit.*

Wir kommen nun zum eigentlichen Inhalt der *Musica Reservata*, den 41 vierstimmigen Motetten, und werden zuerst die Texte derselben kurz besprechen. Als Textquelle erwähnt der Titel der Sammlung die Psalme Davids; nach der Vorrede sind die Texte *ex psalmis et scriptis prophetis* genommen worden [D 18:398]. Tatsächlich bildet der Psalter die Hauptquelle; es sind nämlich 26 von den 41 Motetten ganz auf Psalmtexte komponiert, während bei zwei der Text aus einem Gemisch eines oder zweier Psalmtexte mit anderen Texten besteht¹. Bei 5 Motetten sind die Texte vollständig anderen Bibelbüchern entnommen worden. Zwei Motetten sind auf Hymnentexte, sechs auf andere metrische Texte komponiert. Von fünf der zuletzt erwähnten Texte konnte die Quelle nicht ermittelt werden.

Wir werden nun zuerst die Psalmtexte etwas näher betrachten. Bei den meisten — 20 von den 26 — reinen Psalmmotetten ist der Text einem einzigen Psalm entnommen worden; in 6 Motetten liegt eine Kombination zweier Texte aus verschiedenen Psalmen vor. Von den zwei auf ein Gemisch von Psalm- und anderen Texten komponierten Motetten enthält die eine — Nr 17² — neben einem Psalmtext ein Textfragment aus der Antiphon *Da pacem*, und Reminiscenzen aus *Proph. Aggaei 2, 23* und *Ecclesiasticus 36, 2*; die andere Motette enthält neben zwei Psalmtexten ein Zitat aus dem Buch *Nehemia, 2* Verse aus dem Buch *Job* und einen aus dem 2. Buch *Samuel*. Bei seiner Textwahl hat Coclico gewisse Psalmen bevorzugt. Es sind die Psalmen 32, 33, 36, 70 und 118, denen die Texte für nicht weniger als 16 von den 26 Psalmmotetten entnommen worden sind. Der 36. Psalm allein hat selbst für 5 Motetten den Text hergegeben. Die dadurch erreichte Konzentration auf eine bestimmte Gruppe von Psalmen erscheint noch dadurch gesteigert, daß einigen Motetten sogar die auf einander folgenden Verse eines selben Psalms zugrunde gelegt worden sind. So enthalten die Nummern 1 und 6 respektive die Verse 8 und 9 von *Ps. 70*; sind die Nummern 4, 5 und 34 respektive auf die Verse 23, 24 und 25 von *Ps. 36*, die Nummern 14 und 30 respektive auf die Verse 16–17 und 18–19 von *Ps. 32*, die Nummern 36 und 35 endlich, respektive auf die Verse 18 und 19 von *Ps. 33*

¹ Kades diesbezügliche Angaben [45: 19] sind also unrichtig.

² Der Text von Nr 17 ist in erweiterter Gestalt [mit dem vorgefügten Anfang *Congregati sunt inimici nostri*] auch von Leonardus Barre [52: 83], Josquin Baston [52: 69], Thomas Crecquillon [52: 62, 83] und Lasso [Gesamtausgabe Band 9, S. 186] komponiert worden.

komponiert worden. Die nachfolgende Tabelle gibt eine Übersicht der Texte, welche in den 26 reinen Psalmmotetten verwendet sind.

Nr	TEXTE	Nr	TEXTE
1	<i>Ps. 118, 54; Ps. 70, 8.</i>	20	<i>Ps. 102, 13-14.</i>
3	<i>Ps. 118, 105; Ps. 4, 7.</i>	21	<i>Ps. 90, 15-16.</i>
4	<i>Ps. 36 : 23.</i>	22	<i>Ps. 33, 9-10.</i>
5	<i>Ps. 36 : 24.</i>	29	<i>Ps. 36, 4-5.</i>
6	<i>Ps. 70, 9.</i>	30	<i>Ps. 32, 18-19.</i>
8	<i>Ps. 142, 11^{II}-12^I, 11^I.</i>	32	<i>Ps. 30, 2-6.</i>
9	<i>Ps. 37, 9.</i>	33	<i>Ps. 124, 3.</i>
10	<i>Ps. 117, 18.</i>	34	<i>Ps. 36, 25; Ps. 54, 23.</i>
12	<i>Ps. 145, 2^{II}-4.</i>	35	<i>Ps. 33, 19.</i>
13	<i>Ps. 32, 10; Ps. 93, 11.</i>	36	<i>Ps. 33, 18.</i>
14	<i>Ps. 32, 16-17.</i>	37	<i>Ps. 19, 8-9.</i>
15	<i>Ps. 81, 6-7.</i>	38	<i>Ps. 118, 143^I; Ps. 21, 12.</i>
16	<i>Ps. 67, 12; Ps. 70, 15.</i>	41	<i>Ps. 36, 35-36.</i>

Wenden wir unsere Aufmerksamkeit dem Inhalt dieser Psalmtexte zu. *Consolationes piae his temporibus calamitosis apprime utiles* [vgl. oben S. 230] werden sie von Coclico genannt, und mit Recht. Wir werden versuchen, den Inhalt der Texte *grosso modo* anzudeuten. Die Hauptgruppe derselben ermahnt zum Vertrauen auf die gerechte und fürsorgliche Leitung Gottes, der den Frommen und Gerechten inmitten der Trübsale des Lebens hilft, die Bösen und Gottlosen dagegen straft. Es gehören zu dieser Gruppe 10 Motetten, nämlich die Nummern 4, 5, 13, 22, 29, 30, 33, 34, 36 und 41. Eine zweite Gruppe von Texten betont gegenüber Gottes Allmacht und seiner Zuverlässigkeit in Not und Gefahr, die Nichtigkeit und Unzuverlässigkeit aller Menschen, selbst der mächtigsten auf Erden. Es sind dies die Nummern 12, 14, 15 und 37. Eine dritte Gruppe von Motetten, und zwar die Nummern 1, 3 und 16, singt das Lob Gottes und verherrlicht sein Wort, eine vierte — die Nummern 20, 21 und 35 — tröstet alle, die bedrückten Herzens sind, mit der Zuversicht auf Gottes Barmherzigkeit. Der Mischtext der 17. Motette schließt sich der zweiten Gruppe an; er ist ein Beruf auf Gottes Allmacht, die Feinde der Kirche zu vernichten. Allen diesen Texten ist gemeinsam, daß sie den beunruhigten Menschen beruhigen wollen, indem sie ihn auf Gott hinweisen, das heißt, ihm über Gott zureden. Die *Musica Reservata* enthält aber auch eine kleine Gruppe von Psalmmotetten, in deren Texten der zerknirschte oder reumütige Mensch sich nicht zugeredet fühlt, sondern sich selbst sprechen hört, das heißt, in welchen der Hörer oder Sänger der Motetten sich durch die direkte, subjektive Ich-Sprache des Textes völlig mit dem betenden oder klagenden Psalmisten identifizieren kann. Es sind dies die beiden Klagemotetten Nr 9 und 10, und die auf Gebetstexte komponierten Nummern 6, 8, 32 und 38. Zu dieser Gruppe gehört auch Nr 18, deren Gebetstext aus 2 Psalm- und 4 ande-

ren Texten zusammengestellt ist. Der zuletzt erwähnte Motettentext — ein wahres Mosaik — zeigt uns in anschaulicher Weise, wie sehr Coclico es verstand, die Bibelsprache seinem persönlich-subjektiven Ausdrucksbedürfnis dienstbar zu machen. Der einschlägige Text lautet:

*Memento mei Deus [Nehem. 5, 19; 13, 14; 13, 31], quia ventus est vita mea [Job 7, 7^I], nec aspiciat me visus hominis [Job 7, 8^I]. Et ecce omnes morimur, et tamquam aquae dilabimur in terram, quae non revertentur ultra [2 Sam. 14, 14]. Verumtamen universa vanitas omnis homo vivens [Ps. 38, 6^{II}]. Tibi enim solus derelictus est pauper. Orphano tu eris adjutor [Ps. 10, 14]*¹.

Dieses Beispiel erinnert uns an dasjenige eines derartigen Textmosaiks bei Josquin, und zwar an den Text der Motette *Absalon fili mi* [vgl. oben S. 97]. Von derartigen Textmosaiken bis zu völlig frei erfundenen Texten ist nur noch ein Schritt. Diese äußerst subjektive Anwendung der Schriftsprache findet ihr Gegenstück in Coclicos Briefen, von denen einige [D 8: 381; D 12: 385; D 15: 390; D 19: 399; D. 20: 401] auch von Bibelzitate durchsetzt sind, während drei dieser Briefstellen wieder als Motettentexte in den Nummern 5 [D 20: 403], 6 [D 15: 391] und 20 [D 20: 401] der *Musica Reservata* zurückkehren.

Wir kommen nun zu den dreizehn nicht auf Psalmtexte komponierten Motetten. Von diesen 13 Motetten sind 5 auf andere Bibeltexte komponiert worden, wie untenstehende Tabelle zeigt.

Nr	TEXTE
7	<i>Lib. Sap. 9, 15.</i>
25	<i>Joh. 3, 16</i> ² .
31	<i>Matth. 24, 42.</i>
39	<i>Gen. 49, 10.</i>
40	<i>Gen. 49, 11–12.</i>

Nr 7 bezeichnet den verweslichen Leib als eine Hemmung für den vieldenkenden Geist. Nr 25 ist der Text der Antiphon *Ad Benedictionem* der *Feria secunda infra octavam Pentecostes*³; dieser Text spricht von Gottes Liebe, welche ihn dazu getrieben hat, seinen Sohn zum Heil der Welt hinzugeben [vgl. oben S. 125]. Nr 31 ist ein eschatologischer Text; es sind die Worte, mit welchen Christus seinen Jüngern vom kommenden Weltende und von seiner eigenen Wiederkunft redet⁴. Die Nummern 39 und 40 schließlich sind eine messia-

¹ *Übersetzung*: Mein Gott, gedenke meiner, denn mein Leben ist nur ein Hauch, kein Menschaugen wird mich mehr erblicken. Siehe, wir alle sterben und werden ausgegossen auf die Erde wie Wasser, das nicht wiederkommt. Wahrlich, lauter Eitelkeit ist jeglicher Mensch, der da lebet! Dir aber ist allein der Arme überlassen. Dem Waisen wirst du ein Helfer sein.

² Derselbe Text [*Sic Deus dilexit mundum*] ist auch von Josquin komponiert worden [vgl. oben S. 107 und S. 125 ff.].

³ Die liturgische Melodie ist der Motette als wandernder *cantus firmus* in freier Mensurierung zugrunde gelegt.

⁴ Das in allen vier Stimmen durchimitierte Anfangsmotiv auf dem ersten Text-

nische Weissagung des Erzvaters Jacob zu seinen Söhnen. Mit Ausnahme der Nr 7 konzentrieren die Motetten dieser Gruppe sich also auf Christus als auf die Quelle des Heils für den Menschen. Die übrigen 8 Motetten der Sammlung haben metrische Texte. Zwei dieser Texte — die Nummern 19 und 28 — sind mittelalterlichen Hymnen entnommen worden. Motette Nr 19 ist auf die erste der 10 vierzeiligen Strophen des Hymnus *De contemptu mundi*¹ des Jacopone da Todi [†1306], Nr 28 auf die erste der 7 dreizeiligen Strophen des Hymnus *Nativitas Domini*² komponiert worden. Von den Texten der nun noch restierenden 6 Motetten wollen wir zuerst die fünf oben [S. 275] erwähnten besprechen, deren Quellen nicht zu ermitteln waren. Der erste dieser Texte, welcher der 2. Motette untergelegt ist, besteht aus 2 Distichen und ist ein Gebet um Gottes Hilfe, und um den Schutz seiner Engelscharen. Der zweite [Nr 11], ebenfalls ein Gebet, besteht aus 3 Hexametern, in welchen der Dichter in leidenschaftlicher Hingabe sein ganzes Leben, bis zu seinem letzten Atemzug, Gott widmet. Der dritte [Nr 24], ein längerer Text, besteht nach Kade aus 11 von Coclico selbst geschriebenen Distichen „auf seine eigene Lebenslage“ [45: 19]. Diese Behauptung entbehrt jedes Grundes, und könnte mit gleichem Recht für die beiden vorhergehenden Texte geltend gemacht werden. Auch mit den Distichen stimmt es nicht ganz. In den meisten derselben ist die zweite Zeile nur ein halbes Pentameter, und in einem Fall erscheint ein überschüssiger Hexameter. Überdies sind diese Hexameter inbezug auf die klassischen Quantitätsregeln nicht immer einwandfrei. Diese Unregelmäßigkeiten mögen Kade wohl dazu veranlaßt haben, Coclico als den Verfasser des Gedichtes hinzustellen. Der Inhalt desselben ist ein vom Dichter an die eigene Seele gerichteter Mahnruf, nicht zu verzweifeln inmitten der Drohungen der Welt, weil doch Christus, das einzige lebendige Heil der Frommen, alle beschützen wird, die auf ihn vertrauen. Der vierte Text [Nr 26] besteht aus 2 Distichen, und ist ein Gebet an Christus, seine Kirche gegen die gottlosen Türken beschützen zu wollen. Der fünfte [Nr 27] zählt 4 Distichen und weist auf die Nichtigkeit der irdischen Reichtümer für das wirkliche Heil des Menschen hin, weil er bei seinem Ableben doch alles hier zurücklassen muß. Der letzte zu besprechende Text [Nr 23] ist ein Distichon aus einem Gedicht *Amico instabili* von Ovid³; er erinnert daran,

wort *Vigilate* lehnt sich dem Anfang der *Communio* aus der Messe der *Feria tertia post Dominicam Septuagesimae* [*Orationis Domini Nostri Christi*] an. Die Motette ist von Kade veröffentlicht worden [45: 26].

¹ W. BÄUMKER, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, I: 176 und II: 316 f. DANIEL, *Thes. Hymn.* I: 373; II: 379; IV: 288–91. CHEVALIER, *Rep. hymn.*: 4146. DU MÉRIL, *Poésie populaire latine* [3 Bde, 1843–54] II: 125.

² CHEVALIER, *Rep. hymn.*: 3780. KLEMMING, *Hymni, seq.*, II: 17. Vgl. das Faksimile der Motette [oben S. 274].

³ *Ex Ponto*, Lib. IV, Epist. III: 35–36. Das von Coclico benutzte Distichon ist auch von Melanchthon — und zwar am Anfang eines Gedichtes *In imaginem illustrissimi principis Mauricij Ducis Saxoniae Electoris, Landgravii Thuringii, etc.* — verwendet

daß der Menschen Los an einem Seidenfaden hängt, und daß was stark war, plötzlich zugrunde geht. Es zeigt sich also, daß fast alle metrischen Texte sich ihrem Inhalt nach den anderen Texten anschließen: sie betonen nämlich die Unzuverlässigkeit der Welt und die Eitelkeit ihres Treibens, oder sind das inbrünstige Gebet des sich aus dieser Trostlosigkeit hinaussehenden Menschen. Zusammenfassend müssen wir also feststellen, daß der Inhalt sämtlicher Texte der *Musica Reservata* sich gut deckt mit der von Coclico geprägten Bezeichnung *Consolationes piae*.

Was die musikalische Komposition der Motetten betrifft, müssen wir es bei einigen Einzelbemerkungen bewenden lassen, welche das oben [S. 57 ff.] Gesagte einigermaßen ergänzen mögen. Übrigens werden wir bei der Besprechung von Coclicos Kopenhagener Kompositionen [vgl. unten S. 344 ff.] noch die Gelegenheit haben, auf seine Kompositionstechnik zurückzukommen. Das erste, was schon bei einer flüchtigen Durchsicht der *Musica Reservata* auffällt, ist die relative Kürze der meisten Motetten. Mehr als die Hälfte derselben — 24 Stück — gehen nicht über eine Länge von 50 *Tactus* hinaus, und zwar beträgt bei 12 Motetten die Länge 40–50 *Tactus*; 11 sind von 30–40 *Tactus* lang, während eine einzige [Nr 15] sogar nur 24 *Tactus* zählt. Von den größeren Motetten haben 7 eine Länge von 51–56 *Tactus*, 5 sind von 62–70 *Tactus* lang, und 5 von 93–113 *Tactus*. Von den 24 Kurzmotetten sind nicht weniger als 20 auf Psalmtexte komponiert worden. Wir haben schon darauf hingewiesen [vgl. oben S. 57 f.], daß von den in Lowinskys Lasso-Studie erörterten Kriterien der um die Mitte des 16. Jahrhunderts einsetzenden „Stilwende im Schaffen der Niederländer“ einige der wichtigsten dieser Kriterien ebenfalls bei Coclico anzutreffen sind. Als solche bezeichneten wir: grundtönige Bässe als Träger der Harmonik, syllabische Textdeklamation — bisweilen auf Semiminimen —, Modulation, und musikalische Darstellung des Textinhalts. Es erübrigt sich, hier Beispiele von grundtönigen Bässen zu geben; ebenso von syllabischer, meistens mit Homophonie verbundener Textdeklamation: beide sind nämlich bei Coclico in genügendem Maße anzutreffen¹. Übrigens war von seinem Verhältnis zur Homophonie schon die Rede [vgl. oben S. 43 f.]. Die Stellen, wo er syllabisch auf Semiminimen deklamiert, sind weniger an der Zahl. Es sind die folgenden:

Nr 2: *curriculumque* [sc. *vitae*].

Nr 6: *cum deficiet* [sc. *virtus mea*].

Nr 10: *et morti non tradidit me*.

Nr 32: *accelera*.

Im ersten und letzten Beispiel dienen die Semiminimen zum Ausdruck einer

worden [vgl. lib. II der *Epigrammatum reverendi viri Philippi Melanthonis, lib. VII; Witebergae, Haeredes Johannis Cratonis excudebant, Anno MDLXXIX*].

¹ Als leicht zugängliches Beispiel sei — außer den in der vorliegenden Studie abgedruckten Notenbeispielen — die von Kade veröffentlichte Motette *Vigilate et orate* erwähnt [45: 26; vgl. oben S. 277, Anm. 4].

schnellen Bewegung, sind sie also im direktesten Sinne illustrativ. Im zweiten Beispiel bekommen sie ihren Sinn im Zusammenhang mit der Komposition der auf die Worte *cum deficiet* folgenden Worte *virtus mea*. Nach den Semiminimen der Worte *cum deficiet* folgt nämlich bei dem Worte *virtus* im Diskant und im Tenor eine Brevis — das heißt, eine Note mit einem Wert von 8 Semiminimen —, auf welche wieder 2 Semibreven folgen. Die Absicht ist also ganz klar: die kleineren Notenwerte sollen das Abnehmen der Lebenskräfte darstellen. Weniger ansprechend ist das dritte Beispiel, das der 10. Motette entnommen ist. Der Text dieser 38 *Tactus* zählenden Motette lautet: *Castigans castigavit me Dominus, et morti non tradidit me*. Zur Komposition des ersten Textabschnittes verwendet Coclico 11 *Tactus*. Im 12. *Tactus* setzt der zweite Textabschnitt ein, welcher nicht weniger als 27 *Tactus* für sich in Anspruch nimmt, und deshalb öfters wiederholt wird. Drei dieser Wiederholungen finden syllabisch auf Semiminimen statt. Diese drei Stellen werden abgewechselt von Wiederholungen in langsamerer Bewegung, und zwar hauptsächlich auf Minimen und auf mit Semiminimen verbundenen punktierten Minimen. Die letzte Wiederholung geschieht jedoch auf noch längeren Notenwerten, nämlich auf punktierten Semibreven und Minimen. Hierdurch entsteht in der Komposition des zweiten Textabschnittes eine gewisse rhythmische Unruhe, welche jedoch am Ende der Motette in die ruhige und breite Bewegung der letzten Textwiederholung mündet. Die syllabische Textdeklamation auf Semiminimen hat also in diesem Beispiel an sich keine besondere Bedeutung; ihren Sinn bekommt sie erst im Zusammenhang des Ganzen, und der Sinn dieses Ganzen kann wohl kaum ein anderer sein, als der Ausdruck der durch Gottes Kasteiung hervorgerufenen inneren Unruhe und Todesangst, welche erst am Ende der Motette, und zwar infolge der anhaltenden Einwirkung der stetig wiederholten Worte *et morti non tradidit me* schwinden, welche Worte sowohl — nachträglich — ausdrücken, daß der Kasteite den Tod erwartet hat, als daß Gott ihn letzten Endes dafür gespart hat. Diese komplizierte Stelle gehört zu den psychologisch interessantesten aus Coclicos Kompositionen, weil sie über den naiven Realismus jener sich auf einzelne Worte beschränkenden Tonmalereien hinausgeht.

Wir kommen nun zu der schon früher erwähnten chromatischen Modulation aus der 33. Motette [vgl. oben S. 57 und S. 270]. Der Text dieser Motette lautet: *Non derelinquet Dominus virgam peccatorum super sortem justorum, ut non extendant justi ad iniquitatem manus suas*¹. Die Tonart der Motette ist — insofern man davon bei dieser „modernen“, modulierenden Komposition noch im Sinne der alten Tonartenlehre sprechen kann — *g-dorisch*. Die Worte *Non derelinquet* werden zweimal hinter einander syllabisch deklamiert auf einer in Sekunden aufsteigenden Fünftonreihe, welche in allen vier Stimmen in einer

¹ *Übersetzung*: Denn der Herr wird nicht liegen lassen die Zuchtrute der Sünder über dem Lose der Gerechten, auf daß nicht die Gerechten ihre Hände ausstrecken zum Unrecht.

Fuga sub semibreve geführt wird, das erste Mal respektive mit Einsätzen auf g^1 im Diskant, g im Tenor, d^1 im Alt und d im Baß. Dieses Thema besteht in rhythmischer Hinsicht aus einer punktierten Semibrevis, auf welche drei Minimen und eine Semibrevis folgen¹. Die zweite Durchimitation des Themas ist eine Wiederholung der ersten, nur ist sie eine Quarte hinunter transponiert. Nach der zweimaligen Wiederholung der Worte *Non derelinquet* folgt nun bei dem Worte *Dominus* ein abschließender *F-dur* Dreiklang, und während dieser Akkord im 7. *Tactus* ausklingt, setzt im selben *Tactus* die hier zu besprechende Modulation ein, welche — wie dargelegt werden soll — sich über 12 *Tactus* ausstreckt, sodaß im 19. *Tactus* die Ausgangstonart *g-dorisch* wieder erreicht ist. Wir werden nun an Hand des nachfolgenden Notenbeispiels der Technik dieser weit ausgreifenden Modulation nachgehen.

The musical score consists of two systems, each with four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The first system shows the first two entries of the theme. The second system shows the next two entries, which are transposed a fourth lower. The lyrics are Latin and are written below the staves, with hyphens indicating syllables across notes. The score includes clefs, a key signature of one flat (B-flat), and various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

¹ Der punktierte Pentachord — wie wir diese Tonreihe benennen werden — stellt eine jener von Zenck als „stereotype Kontrapunkte“ bezeichneten Tonformeln dar, welche zum ständigen musikalischen Idiom der Niederländer gehörten [vgl. oben S. 87, 98 Anm. 1, 270; unten 350, 356, 357; ferner 102:90–106], und ist eigentlich ein mit Durchgangstönen ausgefüllter gebrochener Dreiklang, der ebenfalls zu den „stereotypen Kontrapunkten“ gehört.

per sor-tem ju-sto-rum, ut non ex-ten-dant
 ca-to-rum su-per sor-tem ju-sto-rum, ut non ex-
 rum su-per sor-tem ju-sto-rum, ut non ex-ten-
 sor-tem ju-sto-rum, ut non ex-ten-dant ju-

Das Thema — das in dieser Modulationsfolge je im Abstand einer Semibrevis in allen vier Stimmen durchimitiert wird —, ist die Umkehrung des Anfangsthemas der Motette, das heißt, der punktierte Pentachord in absteigender Form. Nur ist — behufs der Textdeklamation — die punktierte Semibrevis am Anfang des Themas in eine Semibrevis und eine Minima, und die Semibrevis am Ende desselben in zwei Minimen aufgespaltet worden. Das Thema wird nun sequenzartig weitergeführt, und zwar im Baß fünfmal, in den anderen Stimmen je sechsmal auf einer anderen Tonstufe wiederholt. Diese thematische Sequenz — wodurch das Thema einer Reihe von Transpositionen unterliegt — bringt nun, wie sich zeigen wird, in Verbindung mit ein paar von Coclico auf zweckmäßige Weise angebrachten Akzidenzien, die Modulation zustande. Inbezug auf die sequenzartige Transpositionen des Pentachords fragt sich zuerst, ob dadurch die Ausgangstonart beibehalten wird, und infolgedessen das Thema sich an seinem neuen Ort der Diatonik dieser Tonart anpaßt, oder aber, ob die Transposition eine derartige chromatische Veränderung des Pentachords nach sich zieht, daß dieser seine anfängliche Gestalt *sol-fa-mi-re-ut* beibehält. Im ersteren Fall handelt es sich um eine bloße diatonische Versetzung, im letzteren um eine Modulation. Ob wir es hier tatsächlich mit einer solchen zu tun haben, hängt also ab von der Antwort auf die Frage, ob die ersten 12 *Tactus* unseres obenstehenden Notenbeispiels diatonisch oder chromatisch zu verstehen sind.

Nun ist eine konsequent durchgeführte diatonische Deutung schon von vornherein dadurch ausgeschlossen, daß Coclico im 5.–7. *Tactus* einige chromatische Zeichen angebracht hat, und zwar — in Übereinstimmung mit der bei den Niederländern gebräuchlichen Sparsamkeit in der Verwendung von Akzidenzien — deren nicht mehr, als zur Offenbarung seiner Absichten notwendig war. Daß diese durch die wenigen Akzidenzien den Eingeweihten vollkommen verständlich werden, wird eine fortgesetzte Analyse zeigen. Am Anfang tritt das Thema in den drei zuerst einsetzenden Oberstimmen in der Tonart *F* auf, und lautet es also *c-b-a-g-f*. Der am letzten — auf *f* — einsetzende Baß singt es

gleich in der Unterquinte [= Oberquarte], das heißt, in der ersten Transpositionslage, in welcher es in den drei Oberstimmen erscheint. Vom 2. *Tactus* an erklingt es also in der ersten Transposition sukzessive in allen Stimmen, und diese setzen in der Aufeinanderfolge Baß, Diskant [die Außenstimmen], Tenor, Alt [die Mittelstimmen], und zwar eine Semibrevis nach einander, damit ein. Technisch geschieht die Transposition in die Unterquinte [= Oberquarte] dadurch, daß der Schlußton des ersten Pentachords der Anfangston des nächsten wird, während dieser neue Anfangston im Oktavsprung erreicht wird, aufgenommen im 5. *Tactus* des Diskants, wo dies — im Hinblick auf die Grenzen der menschlichen Stimme — im Intervall der Prime geschehen muß.

Während nun die erste Transposition des Themas in allen vier Stimmen auftritt, ändert sich dies bei den folgenden Transpositionen in der Weise, daß abwechselnd eine solche in den Außen- und in den Mittelstimmen erscheint. Dies erreicht Coclico folgenderweise. Während die Außenstimmen bei der zweiten Transposition den Schlußton *b* der ersten Transposition als Anfangston bekommen, machen die Mittelstimmen anstatt eines ebenfalls in die nächste Unterquinte [= Oberquarte] führenden Oktavsprungs, einen in die zweitfolgende Unterquinte [= Untersekunde] führenden Quartensprung, wodurch die dritte Transposition herbeigeführt wird. Hierauf machen auch die Außenstimmen einen Quartensprung, welcher die vierte Transposition zur Folge hat, und von nun an erfolgen die Transpositionen ausschließlich durch Quartensprünge. Der Charakter dieser in den Außenstimmen zweimal, in den Mittelstimmen dreimal hinter einander erfolgenden Quartensprünge ist es nun, welcher über die Antwort auf die Frage *diatonisch oder chromatisch* entscheidet. Daß auch Coclico dies wußte, geht daraus hervor, daß er die Quartensprünge gleich bei ihrem ersten Auftreten — im 5. und 6. *Tactus* — auf unverkennbare und unzweideutige Weise charakterisiert, und zwar in dem Sinne, daß eine diatonische Interpretation der sequenzartigen Transpositionen des Themas von vornherein ausgeschlossen ist. Dies erreicht er dadurch, daß er zuerst in Alt und Tenor ein *es* setzt, wodurch er, anstatt des zweimaligen Tritonus *b-e*, zweimal die reine Quarte *b-es* bekommt, während er ferner im 6. *Tactus* des Basses zuerst ein durch das *es* im Alt eigentlich schon gesichertes *es* setzt, und außerdem ein *as*, damit auch hier nicht ein Tritonus, und zugleich eine letzte Möglichkeit zur diatonischen Interpretation entstehe. Die Wiederholung des *es* in Alt und Tenor, der „Pleonasmus“ des *es* am Anfang des 6. *Tactus* in Alt und Baß, schließlich das *as* im Baß, beweisen wie viel Coclico daran gelegen war, die ersten drei Quartensprünge richtig aufgefaßt, und die daraus für den weiteren Verlauf der Modulation hervorgehenden Konsequenzen gesichert zu wissen. Diese Quartensprünge sollten nämlich in jedem Stimmbuch gegen eine Mißdeutung im Sinne des Tritonus und der Diatonik geschützt sein. Und um seiner Sache noch sicherer zu sein, versieht Coclico in Tenor und Baß die in diesen Stimmen respektive auf *es* und *as* folgenden gleich hohen Noten ebenfalls mit Akzidenzien. Dadurch wird

der oben erwähnte „Pleonasmus“ in bezug auf den Ton *es* am Anfang des 6. *Tactus* sogar auf drei von den vier Stimmen ausgedehnt.

Wozu, so fragt man sich vielleicht, dieser fast übertrieben scheinende Nachdruck, mit welchem Coclico, anstatt sich mit einem für den gebildeten Musiker genügenden einzigen *es* und *as* in Tenor und Baß zu begnügen, viermal *es* und zweimal *as* vorschreibt? Wenn man diese förmliche Barriere von Akzidenzien, mit welcher er die drei zum ersten Mal in der thematischen Sequenz auftretenden Quartensprünge gegen eine Auffassung im Sinne des Tritonus und der Diatonik zu schützen bestrebt ist, nicht für völlig sinnlos halten will, kann sie nur bedeuten, daß Coclico sie auch im Hinblick auf die im weiteren Verlauf der Sequenz auftretenden Quartensprünge aufgerichtet hat. Es ergibt sich, mit anderen Worten, daß er auch diese Quartensprünge als reine aufgefaßt haben will. Die weitere Analyse der ganzen Stelle wird zeigen, daß die von Coclico vorgeschriebenen reinen Quartensprünge eine solche Menge chromatischer Töne zur Folge haben, daß es keine überflüssige Maßnahme von ihm war, diese von ihm gewollte Chromatik und die daraus resultierende Modulation durch eine Akzidenzienbarriere am Eingang gegen etwaige Ängstlichkeit von Sängern — und modernen Forschern! — in Schutz zu nehmen. Gehen wir also den Konsequenzen der von Coclico gesetzten Akzidenzien nach.

Durch das erste *es* im Alt wird natürlich die darauf folgende gleich hohe Note auch zu *es*; hierdurch geschieht dasselbe mit den beiden korrespondierenden Noten im 6. *Tactus* des Diskants. Ebenso werden im 7. *Tactus* die erste Note des Diskants und die beiden ersten Noten des Tenors zu *as*. Die von Coclico gesetzten Akzidenzien wirken aber auch rückwärts. Die beiden *es* im 5. *Tactus* des Tenors und im 6. *Tactus* des Alts lassen auf *es* im vorhergehenden *Tactus* dieser beiden Stimmen schließen. Dafür spricht außerdem ein weiterer Grund: ein *e* im 4. *Tactus* des Tenors und des Alts würde nämlich im Zusammenklang mit der Baßnote *b* einen harmonischen Tritonus zur Folge haben. Aus dem Vorhergehenden geht aber hervor, daß auch im 3. *Tactus* des Basses und des Diskants *es* gelesen werden muß. Wie man sieht, ist durch Coclicos Akzidenziensetzung der Notwendigkeit nicht zu entkommen, den punktierten Pentachord in seiner ersten Transposition — vom Anfangston *c* auf den Anfangston *f* — die Gestalt *sol-fa-mi-re-ut* beibehalten zu lassen, das heißt, ihn in allen vier Stimmen als *f-es-d-c-b* zu lesen. Was aber für die erste Transposition — von der Tonart *F* nach der Tonart *B* — gilt, muß logischerweise auch für die nächste — von *B* nach *Es* — durchgeführt werden. Diese zweite Transposition tritt nun nicht, wie die erste, in allen vier Stimmen auf, sondern — wie schon dargelegt wurde [vgl. oben S. 283] — nur im Baß und im Diskant. Genau so wie das *es* im 5. und 6. *Tactus* des Tenors und Alts auf *es* im 4. *Tactus* dieser beiden Stimmen rückschließen ließ, setzt das *as* im 6. *Tactus* des Basses ein *as* im vorhergehenden *Tactus* dieser Stimme voraus, und dieses letzte *as* erfordert seinerseits ein *as* im selben *Tactus* des Diskants. Die zweite Transposition des

Pentachords — in Baß und Diskant — lautet also *b-as-g-f-es*, das heißt, daß er auch hier die Gestalt *sol-fa-mi-re-ut* beibehält. Die dritte Transposition findet, im Gegensatz zu der zweiten, in den beiden Mittelstimmen statt, und zwar dadurch, daß diese nun den oben erwähnten Quartensprung *b-es* anstatt des Oktavsprungs *b-b¹* machen, und dadurch einen Vorsprung von einer Tonart vor den Außenstimmen bekommen. Das Resultat dieses Kunstgriffes ist, daß von hier an die Mittelstimmen einerseits und die Außenstimmen andererseits in einen Wechselschritt geraten, oder, mit anderen Worten, wechselweise eine Tonart im Quintenzirkel überschlagen. Während nämlich der anfängliche Oktavsprung eine Transposition in die nächste Tonart des Quintenzirkels zur Folge hatte, führt der Quartensprung — wie schon [S. 283] erörtert wurde — eine solche in die zweitfolgende Quintentonart [= Untersekunde] herbei. Indem nun die zwei Stimmengruppen abwechselnd eine Transposition von zwei Quinten im Quintenzirkel ausführen, wird das Tempo der Modulationsfolge vom Eintreten der Quartensprünge an verdoppelt. Die in den Mittelstimmen stattfindende dritte Transposition geht also von *B* nach *As*; währenddessen führen die Außenstimmen die zweite Transposition — von *B* nach *Es* — zu Ende; und sie beginnen mit der vierten — von *Es* nach *Des* —, noch bevor die Mittelstimmen mit der dritten fertig sind. Während nun die Außenstimmen sich noch in der Tonart *Des* bewegen, also den Pentachord *as-ges-f-es-des* singen, führen die Mittelstimmen die fünfte Transposition — von *As* nach *Ges* — aus, und noch bevor der Pentachord *des-ces-b-as-ges* in den beiden Mittelstimmen vollendet ist, schreiten die Außenstimmen zur sechsten Transposition — von *Des* nach *Ces* — und singen den Pentachord *ges-fes-es-des-ces*.

Am Ende dieser letzten Transposition, also wenn Baß und Diskant im 10. *Tactus* den Ton *ces* erreicht haben, tritt eine Änderung im Verlauf der Modulation ein, welche erkennen läßt, daß sie mit der Tonart *Ces*, der 6. Unterquinte von *F*, ihren tiefsten Punkt erreicht hat, und daß Coclico sich daran macht, wieder in die Ausgangstonart *g* der Motette einzulenken. Während nämlich im 9. *Tactus* die Mittelstimmen noch den Quartensprung *ges-ces* ausgeführt haben, der den Pentachord *ces-heses-as-ges-fes*, und damit die siebente Transposition — von *Ges* nach *Fes* — einzuleiten scheint, folgen diesmal die Außenstimmen nicht mit dem entsprechenden Quartensprung *ces-fes*, der die achte Transposition — von *Ces* nach *Heses* — herbeiführen würde, sondern machen sie auf *ces* einen Oktavsprung. Hierdurch nimmt das modulatorische Wechselspiel der Außen- und Mittelstimmen im 10. *Tactus* ein Ende, und gehen sie wieder im Gleichschritt, das heißt, das Tempo der Modulationsbewegung verlangsamt, sie wird gleichsam gebremst. Es zeigt sich sogar, wenn wir vom 13. *Tactus* aus zurückblicken, daß die Modulation sich schon in dem zuletzt in allen Stimmen auf *ces* einsetzenden Pentachord in der Richtung der Ausgangstonart zurückgewendet hat. Der 13. *Tactus* wird nämlich vom *g-moll* Dreiklang beherrscht, und daraus geht hervor, daß der in Baß und Diskant mit *ces* einsetzende Pen-

tachord im 12. *Tactus* dieser beiden Stimmen nicht auf *fes*, sondern nur auf *f* enden kann, weil sonst vom 12. zum 13. *Tactus* der Außenstimmen der Tritonus *fes-b* und der übermäßige Sekundschrift *fes-g* entstehen würden. Dieses *f* wird nun natürlich auch im 12. *Tactus* der Mittelstimmen gehört, und so ergibt sich, daß der mit *ces* anfangende Pentachord — der im Notenbild identisch ist mit demjenigen in *F* am Anfang der Modulationsfolge, und der diese von *Ces* nach *Ges* zurückleitet — den Umfang einer verminderten Quinte hat, und also lauten muß: *ces-b-as-ges-f* [solmisiert: *fa-mi-re-fa-mi*]. Es muß dazu gleich bemerkt werden, daß diese melodische verminderte Quinte — *mi contra fa* — dadurch gemildert wird, daß sie nicht sprung-, sondern schrittweise genommen wird. Aber auch im Zusammenklang tritt die verminderte Quinte auf; im 11. *Tactus* entsteht nämlich zweimal der Akkord *f-as-ces*.

Tinctoris hatte in seinem Traktat *De arte contrapuncti* diesen Klang in Kompositionen von Faugues, Busnois und Caron noch verurteilt, und auch Gafurius erklärte ihn in seiner *Practica musicae* [1496] für unerlaubt. Später aber — so in Arons *Lucidario in musica* [1545] und Zarlinos *Istitutioni harmoniche* [1558] — wurde die verminderte Quinte von den Theoretikern im Zusammenklang freigegeben [vgl. 51 : 194] ¹. Mit den beiden verminderten Quinten — der melodischen und der harmonischen — verstößt Coclico also nicht gegen die zu seiner Zeit von vielen — wenn auch nicht von allen — Musikern und Theoretikern anerkannten neuen musikalischen Gesetze.

Der Schlußton *f* des Pentachords *ces-b-as-ges-f* wird im 11. *Tactus* der Mittelstimmen erreicht, diese machen einen Oktavsprung und nun wird der Ton *f* Anfangston des letzten, allein noch in den Mittelstimmen erklingenden Pentachords. Dieser besteht aus den Tönen *f-es-d-c-b*, wie sich leicht dartun läßt. Das *ges* im 12. *Tactus* des Diskants erfordert nämlich ein *es* im selben *Tactus* des Tenors; außerdem macht die im 13. und 14. *Tactus* dreimal hinter einander erklingende *g-moll* Harmonie es notwendig, die erste Note im 13. *Tactus* des Alts als *d* aufzufassen. Während der Pentachord *ces-b-as-ges-f* noch zu der Tonart *Ges* gehört — wir würden heute den in diesem Pentachord enthaltenen Dreiklang *f-as-ces* als deren Leittondreiklang bezeichnen —, sind wir mit dem nächsten, in den Mittelstimmen erklingenden Pentachord *f-es-d-c-b*, plötzlich in *B* angelangt, das heißt, in unserer heutigen Terminologie ausgedrückt, durch die Umdeutung des *f* — von Leitton in *Ges* zu Quintton in *B* — sind wir 4 Tonarten im Quintenzirkel zurückgeeeilt. Indem nun dieser Pentachord im 12. *Tactus* der Mittelstimmen in Engführung vorbeigleitet, erklingt im selben *Tactus* des Basses zweimal hinter einander der Ton *f*. Das erste dieser beiden *f* ist noch der Grundton des Dreiklangs *f-as-ces* — welcher nur durch *f* und *as*

¹ Lowinsky gibt aus der Lassomotette *Heu mihi Domine* als Beispiel den verminderten Dreiklang *a-c-es*, den er aber irrtümlicherweise als Tritonusklang bezeichnet, und auch — im Hinblick auf die oben angeführten Theoretiker — wohl zu Unrecht noch unter die zu Lassos Zeit „verpönten Klänge“ rechnet [52: 25].

vertreten ist —, das zweite *f* dagegen ist — nach unseren heutigen Begriffen — der Grundton des vom Sext- und Oktavvorhalt eingeleiteten Dominantseptakkords *f-c-es* aus der Tonart *B-dur*. Wenn nun hierauf im 13. *Tactus* der *g-moll* Dreiklang folgt, entsteht die bekannte Trugschlußwirkung V–VI. Wie unsere Analyse zeigt, gelingt es Coclico auf eine ebenso einfache wie raffinierte Weise, die ganze Modulation sowohl ein- wie auszuleiten. Die von ihm hierzu verwendeten Mittel sind:

1° eine in der Gestalt eines strengen Kanons für alle Stimmen durchgeführte Sequenzkette von Quintstranspositionen eines Pentachords;

2° sechs an einem entscheidenden Punkt gesetzte Akzidenzien, welche nicht weniger als deren 66 weitere implizieren;

3° die Verkürzung des Pentachords bis zum Umfang einer verminderten Quinte, und die Umdeutung des dadurch erreichten Tons *f*, wodurch der zwangsläufige Abstieg im Quintenzirkel umgewendet und die Modulation wieder rückgängig gemacht wird ¹.

Es geht daraus mit Klarheit hervor, daß es sich hier — und dies mag *mutatis mutandis* für alle derartigen Quintenzirkelmodulationen der damaligen „modernen“ Komponisten der Josquin-Willaertschule gelten — nicht um eine Modulation im heutigen Sinne handelt, das heißt, daß sie, wiewohl sie auf das Klangliche hinzielt, nicht davon ausgeht, sondern der Effekt melodischer Mittel ist. Das wird dadurch bestätigt, daß wir der Modulation erst durch eine melodische Analyse völlig beikommen konnten ². Für das Bewußtsein des Komponisten vollzog sie sich also in erster Linie im Bereich des melodischen, nicht des klanglichen Vorstellungsvermögens, wenn auch das Klangliche das ersehnte Resultat war. Das Klangliche war noch zum größten Teil unexploriertes Neuland, es konnte noch nicht von einem organisierten Har-

¹ Es sei hier nur im Vorbeigehen darauf hingewiesen, daß durch unsere obige Analyse der Pentachord in die Nähe des Ostinato gerückt wird. Wir denken dabei u.a. an den von Lowinsky in seiner Lasso-Studie behandelten Fall des Ostinatorufs *Lazare veni foras* in Clemens' Motette *Fremuit spiritus Jesu*, und zwar weil jener Ruf die Töne des Pentachords *sol-fa-mi-re-ut* in der Folge *sol-mi-fa-re-ut* enthält. Er ertönt nun in Clemens' Motette abwechselnd im *hexachordum molle* und *naturale* als *c-a-a-a-b-g-f* und *g-e-e-e-f-d-c*, und setzt einmal auf *b* ein, was Lowinsky — wohl mit Recht — dazu veranlaßt, hier die chromatische Transposition *b-g-g-g-as-f-es* des Ostinato anzunehmen, wiewohl die Akzidenzien *as* und *es* in der Vorlage fehlen [52: 71]. Es handelt sich also auch hier um derartige Transpositionen eines „stereotypen Kontrapunkts“, wie in Coclicos 33. Reservatamotette, nur zeigt Clemens sich in bezug auf die Chromatik im Vergleich mit Coclico recht bescheiden [vgl. oben S. 98 Anm. 1].

² Klanglich haben wir es — nach heutiger Terminologie — mit einem ständigen Wechsel V–I zu tun, wobei jede Tonika durch Hinzufügung einer kleinen Septime und einer großen None in die Dominante der nächsten Tonart des Quintenzirkels umgedeutet wird. Die Septimen und Nonen erscheinen jedoch als Durchgangstöne im jeweiligen Pentachord, haben also zunächst wieder melodische Bedeutung.

moniesystem aus beherrscht werden, sondern einstweilen nur noch durch melodische Mittel, *in casu* durch systematische Transpositionen eines Pentachords.

Hiermit kommen wir von der musikalisch-technischen zu der musikhistorischen Bedeutung derartiger Modulationen im Rahmen des damaligen Schaffens: sie waren nämlich eine Vergewaltigung des alten Systems der Kirchentöne, und eine Durchbrechung der demselben inhärenten Diatonik. Wiewohl diese Modulationen also zu der Harmonik im heutigen Sinne führen sollten — deren erster theoretischer Begründer Zarlino [1558] gewesen ist —, hatten sie das System der Kirchentöne zur Voraussetzung und gingen davon aus. Der letzte Hüter des Kirchentonsystems — sei es auch in der erweiterten Form eines Zwölftonsystems — war bekanntlich Glareanus gewesen, der in seinem *Dodecachordon* [1547] rückschauend versucht hatte, die Musik aus den Jahren um 1470 bis um 1520 von der Tonartenlehre aus zu erfassen und zu werten, um sie seiner eigenen Zeit als Norm vorzuhalten. Dabei war ihm die Kunst Josquins oberste Norm und Grenze gewesen, „über die eigentlich nichts mehr hinausführen kann und darf“ [10: 10]. Als er denn auch die zu seiner Tonartenlehre gewählten Musikbeispiele in drei Gruppen einteilt, bezeichnet er die dritte Gruppe — zu welcher Werke Josquins gehören — als die Beispiele *hujus perfectae artis, cui ut nihil addi potest, ita nihil ei quam Senium tandem expectandum, quomodo à XXV. jam annis cecinerunt* [32: 241] ¹. Gleich darauf bemerkt Glareanus jedoch Folgendes:

At qui pro dolor in tantam lasciviam nunc devenit haec ars, ut doctis propemodum sit taedio. Idque multas ob causas, maxime vero, quod cum majorum vestigia, qui Modorum rationem exacte observaverunt, sequi pudet, incidimus in alium quendam tortum cantum, qui nulla ratione, nisi quia novus est, placet [32: 241] ².

Diese Kritik kann er auch dem von ihm so sehr verehrten Josquin nicht gänzlich ersparen. Nachdem er nämlich von Josquin gesagt hat, daß dieser *in . . . magna ingeniorum turba, multo maxime, nisi affectu fallar, eminent ingenio, cura ac industria* [32: 362] ³, fügt er hinzu:

Sed defuit in plaerisque Modus, & cum eruditione iudicium. Itaque lascivientis ingenii impetus, aliquot suarum cantionum locis non sane, ut debuit, repressit [32: 362] ⁴.

¹ Von Bohn übersetzt [33: 186]: . . . der vollkommenen Kunst, der nichts zugefügt werden, die aber auch nichts als das endliche Greisenalter erwarten kann, wie man sie vor 25 Jahren schon gesungen hat.

² Von Bohn übersetzt [33: 186]: Ist ja leider diese Kunst [er meint die „vollkommene“ Kunst der Jahre um 1520] jetzt in eine solche Ausgelassenheit geraten, daß sie den Gelehrten fast zum Ekel ist, und dieses aus vielen Ursachen, besonders aber deshalb, weil wir, indem wir den Fußstapfen der Älteren, welche das Verhältnis der *Modi* genau beachtet haben, zu folgen uns schämten, in irgend einen anderen verzerrten Gesang geraten, der auf keine Weise, außer dadurch, daß er neu ist, gefällt.

³ Von Bohn übersetzt [33: 323; vgl. 10: 32]: . . . in der großen Schar von großen Geistern weitaus, oder es müßte mich meine Zuneigung täuschen, an Geist, Sorgfalt und Fleiß hervorragt.

⁴ Von Bohn übersetzt [33: 323; vgl. 10: 32]: Aber es fehlte ihm meistenteils das

Zur näheren Erörterung dieser „Ausschweifungen“ von Josquins Genie kann vielleicht die folgende Stelle aus dem *Dodecachordon* beitragen. Hier weist Glareanus zuerst darauf hin, wie schön von vielen Komponisten die richtigen Kombinationen der Kirchentöne in den verschiedenen Stimmen ihrer Kompositionen beobachtet wurden. Nachdem er dann als ein Beispiel dafür Josquins *Agnus Dei* der Messe *Fortuna* erwähnt hat — in welchem der jonische Baß einen lydischen Tenor erhält —, fährt er fort:

Neque enim Cantores hoc studio aut suapte arte faciunt, excidit eis hoc magis naturae munere, quam ipsorum voluntate. Nec tamen perpetuo, quod nunc dixi observatum est, sed ut plurimum, nam saepe contrarium reperias, maxime in tortis cantibus. Verum ad hoc mihi haec dicuntur, ut Lectoris ingenium excitem ad expedite judicandum. Neque enim quicquam aequè acuit Musicum ingenium, imo nihil aequè est Musicum, atque de Modis erudite judicare. Mihi quidem hoc naturae miraculo factum videtur, qui Modorum rationem ignorarunt, ab iis tam eleganter saepe servatos esse Modorum limites, ac eorundem vim expressam. Nam quod ab eis aliquando deviarunt, nec naturam secuti sunt, non mirum, Quae enim naturae pars est, in qua non aliquando incidat error? Proinde partuum monstra vocare soleo Cantus extra Modi naturam praecipitatos, quales plurimos ubique reperias [32: 251] ¹.

„Wie weit — so ruft Riemann inbezug auf dieses Urteil aus [77: 366; vgl. 10: 15 f.] — ist doch Glarean hier noch entfernt von einer Erkenntnis des Wesens der Harmonie!“ Und *a fortiori* — so möchten wir hinzufügen — von einer Erkenntnis des Wesens der Modulation. Es unterliegt also wohl keinem Zweifel, daß Coclicos 33. Reservatamotette durch die darin vorkommende und oben analysierte Modulation zu jenen „außerhalb der *Modi* hinausstürzenden Gesängen“ gehört, welche von Glareanus als „Monstergeburten“ bezeichnet werden, wenn auch der Autor des *Dodecachordon* diese Coclicomotette damals nicht gekannt haben kann. Letzteres wird jedoch unzweifelhaft wohl der Fall gewesen Maß, und ein aus der Theorie geschöpftes Urteil, und so hat er die Ausschweifungen eines übersprudelnden Genies an einigen Stellen seiner Gesänge nicht so unterdrückt wie er es hätte sollen.

¹ Von Bohn übersetzt [33: 197]: Denn die Cantoren machen dieses nicht absichtlich oder durch ihre Kunst, sondern es entwischt ihnen mehr durch ein Geschenk der Natur als nach ihrem Willen. Jedoch ist das, was ich jetzt gesagt habe, nicht immer beachtet worden, sondern nur in den meisten Fällen, denn oft findet man das Gegenteil, besonders in verkünstelten Gesängen [Riemann übersetzt hier — 77: 366 —: . . . besonders in Stücken mit *chromatischen Wendungen*]. Aber das erwähne ich deshalb, um den Geist des Lesers zu schlagfertigerem Urteile zu erwecken, denn nichts schärft so den musikalischen Geist, oder nichts ist fürwahr so echt musikalisch, als ein treffendes Urteil über die *Modi*. Mir wenigstens wollte es als ein Wunder der Natur vorkommen, daß von denen, welche das Verhältnis der *Modi* nicht kannten, doch oft so schön die Grenzen der *Modi* beobachtet und ihr Wesen ausgedrückt worden ist. Denn wenn sie zuweilen von demselben abweichen und der Natur nicht folgten, so ist das nicht zu verwundern; denn wo gibt es ein Teil der Natur, in welchem nicht zuweilen ein Irrtum eintritt? Daher pflege ich solche außerhalb der Natur der *Modi* hinausstürzende Gesänge Monstergeburten zu nennen, welcher Art man überall findet.

sein mit einer der berühmten Spätmotetten Josquins, welche Coclico und anderen Josquinschülern zum Vorbild gedient haben mag bei ihren modulatorischen Versuchen, nämlich der Motette *Absalon fili mi*.

Diese Motette enthält nämlich eine ähnliche im Quintenzirkel verlaufende Modulation wie diejenige aus Coclicos 33. Motette [vgl. oben S. 88, 94 und 98]. Auch die Modulationstechnik ist bei Lehrer und Schüler — von einigen Unterschieden abgesehen — so ziemlich wohl die gleiche. Josquin moduliert in dieser Motette nicht mittels Transpositionen des Pentachords, sondern des Dreiklangs. Das ist jedoch, wie wir gesehen haben, kein wesentlicher Unterschied [vgl. oben S. 281 Anm. 1], und die Dreiklänge lassen sich denn auch, ohne daß dies den Verlauf der Modulation beeinträchtigt, mittels Durchgangstönen mühelos zu Pentachorden ergänzen. Wie bei Coclico die Transpositionen des Pentachords, erfolgen bei seinem Lehrer Josquin die Transpositionen des Dreiklangs im Quintenzirkel wechselweise in zwei Stimmengruppen. Während aber bei Coclico die Außen- und Mittelstimmen sich hierin ablösen, sind dies bei Josquin die Gruppen Diskant und Tenor einer-, Alt und Baß andererseits. Wie bei Coclico, imitieren auch bei Josquin die beiden Stimmen jeder Gruppe sich im Abstand einer Semibrevis. Der Verlauf der Modulation ist nun bei Josquin Folgender¹:

1. Tenor [imitiert vom Diskant]: der fallende Dreiklang *f-d-b*.
2. Baß [imitiert vom Alt]: der fallende Dreiklang *b-g-es*.
3. Tenor [Diskant]: *es-c-as*.
4. Baß [Alt]: *as-f-des*.

Die sinkende Sequenz von fallenden Dreiklängen² hört nun auf, und wird abgeschlossen vom Akkord *Ges-dur*, auf welchen die Kadenz *F-B* folgt³. Wir möchten auch diese Modulation als eine solche durch melodische Transposition bezeichnen, wobei die auf einander folgenden melodischen Gebilde die gebrochenen Dreiklänge auf *b*, *es*, *as* und *des* sind, sodaß die Modulationsfolge sich sukzessive durch die Tonarten *B*, *Es*, *As* und *Des* bewegt, um in der anschließenden Kadenz über *Ges* und *F* nach *B* zurückzukehren. Es besteht zwi-

¹ Zur Analyse dieser Modulation hat die schon oben [S. 88, Anm. 2] erwähnte Londoner Handschrift als Vorlage gedient.

² A. Gastoué schreibt in einem Artikel *Le Motet* [in der *Encyclopédie de la Musique* von A. Lavignac und L. de la Laurencie, 2e partie, p. 3037] über diese Stelle: „La fin du motet [*Absalon fili mi*], guidée par l'expression verbale du texte, amène un motif descendant syncopé“, etc. Ch. v. d. Borren erwähnt — mit einem Hinweis auf Gastoués Artikel — in der *Adler-Festschrift* [1930; vgl. 12: 83] ebenfalls „l'admirable passage *sed descendam in infernum plorans* [du] motet *Absalon fili mi*“. Keiner von beiden erwähnt aber die in der Stelle enthaltene Modulation.

³ Die zu dieser Modulation erforderliche Chromatik steht außer Zweifel, weil in der erwähnten Londoner Handschrift — im Gegensatz zu den beiden höher notierten Ausgaben EB 1540g und 1559a [vgl. oben S. 88, Anm. 2] — in den beiden Oberstimmen *b* und *es*, in den Unterstimmen *es* und *as* vorgezeichnet sind, während die Töne *des* und *ges* sich durch Akzidenzien vor den betreffenden Noten ergeben.

schen Coclicos und Josquins Modulation noch ein, wenn nicht prinzipieller, so doch quantitativer Unterschied. Bei Josquin streckt die modulatorische Sequenz sich nämlich, von *b* ausgehend, nur über die nächsten drei Tonarten des Quintenzirkels aus, und liegt der anschließende Akkord *Ges-dur* außerhalb dieser Modulationsfolge; bei Coclico dagegen durchläuft die Modulation, von *F* ausgehend, die nächsten sechs Tonarten des Quintenzirkels. Hiermit soll jedoch keineswegs gesagt sein, daß der Schüler den Lehrer auch qualitativ überboten hätte ¹.

Wir müssen uns nun noch mit der Frage beschäftigen, ob zwischen der Modulation in Coclicos 33. Motette und dem Text ein Zusammenhang besteht, und welcher Art dieser ist. Wenn man die der Modulationsfolge in allen Stimmen dreimal untergelegten Worte *virgam peccatorum super sortem justorum* an sich betrachtet, scheint ein solcher Zusammenhang überhaupt nicht vorhanden zu sein ². Wenn man aber dieses Textstück mit den vorhergehenden Wor-

¹ Lowinsky, der wie es scheint als erster auf diese Modulation bei Josquin hingewiesen hat, bezeichnet sie als das „erste und früheste Vorbild“ einer solchen [52: 72 Anm. 1]. Neuerdings hat Levitan in einer Studie in der *Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis* [51: 166–233] ein anderes Beispiel angeführt, das er ausführlich analysiert und theoretisch erörtert. Es ist dies Willaerts Duo *Quidnam ebrietas*, das im Notenbild mit dem Intervall der Septime endet, und dessen „Geheimnis“ darin besteht, daß durch die Hinzufügung einer Reihe von Akzidenzien die anscheinende Septime sich in eine Oktave verwandelt. Dieses Duo — dessen Lösung seit Hawkins mehrere Forscher, darunter Riemann, beschäftigt hat — wird von Levitan um 1518 angesetzt [51: 175 Anm. 32] und von ihm außerdem als das älteste Beispiel einer Modulation betrachtet [51: 197], während er konsequenterweise Willaert als den Vater der Modulation bezeichnet [51: 179, 231]. Diese Behauptung kann, angesichts der Josquinmotette *Absalon fili mi*, nur dann als bewiesen gelten, wenn der Beweis erbracht werden kann, daß Willaerts Komposition die ältere von den beiden ist — was nicht undenkbar ist, weil Josquin 1521 starb —, oder sogar, daß die Motette *Absalon fili mi* nicht Josquin, sondern einen späteren Komponisten — wie etwa Willaert selbst — zum Autor hat, und obendrein, daß keine anderen modulierenden Kompositionen bestehen, die älter sind als Willaerts Duo. Ein weites Feld für interessante Untersuchungen öffnet sich hier!

² Schmidt-Görg, der in seiner Gombertmonographie Coclico kurz erwähnt, erblickt in dem von Coclico zum Zweck der ersten und zweiten Transposition des Pentachords verwendeten Oktavsprung [vgl. oben S. 283] den musikalischen Ausdruck des Wortes *super*: „Deutlich ist auch — so meint er — der aufsteigende Oktavensprung (in sämtlichen Stimmen!) auf *super* in der Motette *Non derelinquet*, in seiner Absicht besonders unverkennbar wegen der widersinnigen hohen Betonung der Schlußsilbe“ [86: 207]. Daß die Oktavsprünge von der dritten Transposition des Pentachords an von Quartensprüngen abgelöst werden, auf welchen nun das Wort *super* deklamiert wird, hat Schmidt-Görg offenbar übersehen, wie ihm auch die Modulation überhaupt entgangen ist. Es soll hiermit indessen nicht die Möglichkeit abgeleugnet werden, daß Coclico bei seiner Textverteilung die aus modulationstechnischen Rücksichten notwendigen und nun einmal vorhandenen Sprünge nachträglich dem Ausdruck dienstbar gemacht hat, indem er Sorge dafür trug, daß das Wort *super* denselben untergelegt wurde.

ten *Non derelinquet Dominus* zu einem sinnvollen Ganzen zusammenliest — also: Der Herr *wird nicht liegen lassen* die Zuchtrute der Sünder über dem Lose der Gerechten —, so stellt die Absicht, welche der Komponist mit der Modulation hatte, sich sofort ein. Wenn diese nämlich etwas ausdrücken oder darstellen soll, so muß es wohl die durch die Worte *Non derelinquet* bezeichnete Ortsveränderung [*i. c.* der Zuchtrute] sein. Ebenso wenig nämlich, wie die Zuchtrute an ihrem ursprünglichen Ort bleibt — nämlich *super sortem justorum* —, ist dies der Fall mit dem sechsmal „transponiert“ werdenden Pentachord. Ob dieser Pentachord, als gerade Tonlinie, etwa noch die Zuchtrute darstellen soll, bleibe hier unerörtert, damit wir nicht der Gefahr der Deutelei verfallen.

Wir sind hiermit der von der Renaissance inaugurierten und seither immer wieder diskutierten Frage nahe getreten — die wir hier aber nur erwähnen wollen —, ob und inwiefern Musik überhaupt „etwas ausdrückt“ oder ausdrücken kann, ob sie in bezug auf ihren „Inhalt“ eine autonome oder eine heteronome Kunst ist, einen außermusikalischen „Inhalt“ hat oder nicht, ob die Kategorien „Form“ und „Inhalt“ auf sie anwendbar sind oder nicht — oder wie man sonst die Frage noch formulieren will. Schon der verschiedene Gebrauch, den Josquin und sein Schüler Coclico von demselben Ausdrucksmittel — *in casu* der modulierenden Transposition eines „stereotypen Kontrapunkts“ im absteigenden Quintenzirkel — gemacht haben, sollte die Anhänger der Heteronomieästhetik zur Vorsicht mahnen. Josquin verwendet die Modulation zum „Ausdruck“ der Worte *descendam in infernum*, bei Coclico illustriert sie den Satz *Non derelinquet Dominus virgam peccatorum super sortem justorum*. Und selbst diese unsere Deutung ist nicht gegen den Vorwurf der subjektiven Willkür gefeit. So deutet beispielsweise Lowinsky — in Abweichung von der obigen Auffassung — die Modulation bei Josquin als den Ausdruck von „Davids Weinen um Absalon“ [*sed descendam in infernum plorans*], und läßt er sich dazu verleiten, diese Deutung der Modulation als Ausdruck des Weinens auf die von Clemens in der Motette *Fremuit spiritus Jesu* bei den Worten *Et lacrimatus est Jesus* verwendete Modulation zu übertragen, weil es sich hier seiner Meinung nach um „einen genauen Parallelvorgang“ handelt [52: 72 Anm. 1; vgl. oben S. 98, Anm. 1]. Die klanglichen Phänomene der Musik¹ sind nun einmal nicht, wie die Sprachklänge, mit einer festen, allgemein anerkannten Bedeutung assoziiert. Musik ist, mit anderen Worten, zunächst ein System von ästhetisch wirkenden Klängen, nicht, wie die Sprache, obendrein — oder gar in erster Linie — ein System von konventionellen Zeichen.

Und hiermit müssen wir es, was die *Musica Reservata* betrifft, an dieser Stelle bewenden lassen. Wir haben schon früher [vgl. oben S. 58 ff.] ein merkwür-

¹ Der hier verwendete Begriff *Musik* ist in erster Linie nur auf die Kunstmusik anwendbar, nicht auf die im Vergleich zu ihr mehr peripheren Erscheinungsformen der Musik, welche — wie magische Gesänge, Signale u. dgl. — ausschließlich oder vorwiegend sozialen, nicht ästhetischen Zwecken dienen sollen.

diges Beispiel für musikalische Textdarstellung daraus besprochen, und werden im Zusammenhang mit Coclicos Kopenhagener Kompositionen noch die Gelegenheit haben, ein paar andere Beispiele dafür zu erwähnen [vgl. unten S. 351 ff.]. Jetzt müssen wir uns noch kurz mit dem Reservatproblem befassen.

Das Reservatproblem. Es wäre nicht angängig, in einer Studie über Coclico das Problem der *musica reservata* zu übergehen. Es ist aber schon soviel und von so vielen über dieses Problem geschrieben worden, daß es verfrüht erscheinen dürfte, darüber noch Neues vorbringen zu wollen. Dies wird hier aber nicht beabsichtigt, wohl soll dagegen versucht werden, der Geschichte des Problems kritisch nachzugehen und die Frage zu beantworten, wie es heute um seine Lösung steht. Diese Fragestellung, welche ihr Daseinsrecht erst im Verlauf der Untersuchung beweisen kann, dürfte vielen von vornherein eitel erscheinen. Der Umstand nämlich, daß die Wortkombination *musica reservata* seit einer Reihe von Jahren in fast jeder Studie über die Musik des 16. Jahrhunderts erscheint, und in mancher gedeutet wird, als vertrete sie einen schon feststehenden Begriff, hat die ziemlich weitverbreitete Suggestion hervorgerufen, daß Letzteres auch tatsächlich der Fall ist¹. Und so droht die Gefahr, daß die Forschung in dieser Richtung nachläßt oder versandet.

Wir werden nun zuerst das bisher vorhandene und über mehrere Publikationen zerstreute Quellenmaterial kritisch zusammentragen.

1. Der Terminus *musica reservata* kommt, soviel wir wissen, am frühesten bei Coclico vor, nämlich im *Compendium Musices* [vgl. oben S. 241 und S. 261], und als Titel seiner Nürnberger Motettensammlung. Eine Definition des Begriffs sucht man bei ihm jedoch vergebens, und der Versuch, diesen aus seinen 41 Reservatamotetten zu gewinnen, ist — wohl Hubers abfälligem Urteil zufolge [vgl. oben S. 270] — noch nicht unternommen worden.

2. Die nächste Quelle sind zwei Briefe des bayerischen Agenten am Brüsseler Hof, des Vizekanzlers Dr. Seld; sie sind respektive unter dem 28.4.55 und 22.9.55 datiert. Sandberger hat sie bekanntlich in den Jahren 1894–95 veröffentlicht². Im ersten Brief kommt der Terminus *musica reservata* zweimal vor. Die beiden einschlägigen Stellen lauten:

¹ Eine der wenigen Ausnahmen bildet eine kleine, bisher nicht veröffentlichte Studie von Eduard Lowinsky über *Das Problem der Musica reservata*, auf welche wir noch zurückkommen werden. Sie hat anregend gewirkt auf die nachfolgenden Untersuchungen, welche in der Hauptsache zu ähnlichen Ergebnissen geführt haben wie die, welche in Lowinskys Studie niedergelegt sind. Für die Überlassung seines Manuskripts behufs der vorliegenden Arbeit sei Dr. Lowinsky an dieser Stelle bestens gedankt.

² Er hat die im ersten Buch seiner *Beiträge* veröffentlichten Briefe jedoch nicht nach den Originalen herausgegeben, sondern — wie er selbst mitteilt [82, I: 53 Anm. 2] — nach LEIST, *Zur Geschichte der auswärtigen Vertretung Bayerns im XVI. Jahrhundert*, Bamberg 1889, S. 50 ff.

I. Gnediger fürst und herr. Meinem negsten schreiben nach, die singer betreffend, ist bisher allain der Altist von Gent, Egidius Fux genannt, so vormalis in Herzog Erichs von Braunschweig, nachmals in Herzog Augusti von Sachsen Curfürsten Capell gedient, alhie gewesen. Den hat der Capellmeister [Cornelius Canis] allhie mir zu gefallen in der khay. Capellen 2 *Duum* singen lassen. Gefelt mir vast wol, hatt ain gerade guette stimm, sonderlich in der kirchen. So hab ich ine volgends mitt mir haimb gefuert und zu gast gehapt, auch andere unsere gesellen mit ime. Da wir allerlay *Reservatam* und ime unbekhante Musick gesungen, befind, das er der aller gewiß genug, also das er, wie die andern all sagn, sich neben ainem jeden Altisten, so wir in der khay. Capell haben, wol vergeen möcht [82, III: 300].

II. Sonst füg ich E.F.G. undertheniglich zu wissen, das der Capellmaister Herr Cornelius Canis von seinem Dienst abstet, und khompt an sein statt Herr Niclas Payan, so E.F.G. gleichergestalt wol bekhannt, der auch zu Insprugk vilmals bey E.F.G. mitt uns gesungen. Gar ain frommer ehrlicher priester, dessen jedermann, wer der Music anhengig, hoch erfrewt. Und wirdt also die *Musica reservata* noch vil mehr dann hievor im schwanck geen. Dieweil sonst Cornelius Canis sich mitt derselben nitt wol vergleichen [= vereinbaren] khöndt. Wo dann E.F.G. für gut ansieht, mich hinfüran dieses newen Capellmaisters rhatt und hilff zu gebrauchen, dem khomm ich undertheniglich nach und thu mich E.F.G. in aller underthenigkait bevelhen [82, III: 302].

Den zweiten Brief hat Sandberger 1894 — mit Auslassung eines Teils desselben — im ersten Buch seiner *Beiträge* veröffentlicht [82, I: 55]; den zuerst ausgelassenen Teil hat er 1895 im dritten Buch nachgetragen [82, III: 303]. Die Trennung der beiden Teile — wobei der Nachtrag von vielen unbeachtet geblieben, oder nicht mit dem ersten Teil des Briefes kombiniert sein wird — mag wohl zu Hubers bekannter Auffassung beigetragen haben, die niederländische Kolorierungskunst gehöre zur Praxis der *musica reservata*. Es ist daher im Interesse der begrifflichen Klärung notwendig, die beiden Teile des Briefes wieder zusammenzubringen, und diesen dann mit Hubers Interpretation zu vergleichen. Den Schlußteil des Briefes, der für unser Problem nicht von Interesse ist, lassen wir weg.

Brüssel 22. September 1555. Allein *die Art des Colorierens, wie sie es alhie haben, ist etwas anmutig* und seind auch die singer im gesang gemainlich gewisser, dann die unsern. Sonst sollen mir E.F.Gn. glauben, daß aus der ganzen kais. Capell will ich allain 4 personen von Altisten und Tenoristen aus nemen; die übrigen all seind der stimmen halber nichts nütz und unseren Teutschen keineswegs zu vergleichen [82, I: 55] ¹. Nicht desto weniger soll an meinem fleiß nichts erwinden, wo ich E.F.G. noch ainen gutten Altisten und ainen gutten Tenoristen durch mich selbs, oder nach meinem abraisen durch andere zu wegen pringen khan, das soll beschehen. Fürnemblich dieweil zu vermutten, das die khay. singer selbs nitt gern all in Hispanien ziehen werden, müßt man sehen, ob man ainer oder zwen aus den pesten mit guttem fug heraus reißen khünd, da wirdt sich die gelegenhaitt villeicht bald zutragen. Dann ein

¹ Bis hieher sind wir *Beiträgen I* gefolgt; der nächste Teil ist also *Beiträgen III* entnommen. Weil eine Anfrage wegen einer Photokopie des ganzen Briefes zu spät beantwortet wurde, konnte er nicht nach dem Original abgedruckt werden.

jeder wirdt gern E.F.G. dienen wellen, dieweil man waiß, das E.F.G. selbs ein trefflicher *Musicus*.

Des alten Capellmaisters [*sc.* Cornelius Canis] halben füg ich E.F.G. undertheniglich zu wissen, das der selb lengst und vor 5 Monaten nitt mehr am Hof ¹. Man hett ine gern behalten, aber er hatt selber urlaub genommen, allain darumb, das er in seinem vatterland zu Gent bey seinem vatter und mutter wonen, und also sich gentzlich zur rhu thun will. Dann er hatt daselbs treffliche gutte *Beneficia* neben seinem aigen gutt, also das er ain jar wol 1000 gulden zu verzern. Trag also sorg, er werd schwärlich zu bewegen sein, sich an andern ort zu begeben. Ich habe ime aber danocht E.F.G. fürsschlag allain zu anzaigung ires gnedigen gemüts gen Gent zugeschrieben, aber bisher khain antwort von ime empfangen ².

Wo denn E.F.G. je gern ainen gutten Componisten haben wolten [82, III: 303] ³, so gedeucht mich, ich wolt an ainem andern ort ⁴ versuchen, ob ich sie wol versehen künd. So ist ainer jetzund in Engelland in der königs Capell, heißt Philippus de Monte von Mechel pürtig, mir ganz wol bekanntt, ist ain stiller eingezogener züchtiger Mensch wie ain junkfrau, hat den maisten theil in Italia gewont, kann sein Italienisch als wenn er ain geporener Italiener wär, daneben auch sein Latein, Französisch und Niderlendisch, und ist sonst one alles widersprechen der pest Componist, der in dem ganzen land ist, furnemlich auf die *new art und Musica reservata*. Nun vermerk ich, daß er in des königs Capell [vgl. hierzu unten S. 331 Anm. 1] nit wol zu pleiben hat, dieweil die andern singer all Spanier und er allain ain Niederlender. Glaub wann ich ine zu E.f.Gn. pringen könnt, er solt fro sein und sich vielleicht mit 100 Cronen aines Jars begnügen lassen. So wisst ich E.f.Gn. zu vergewisern, daß Sy mit ainem Componisten bas [= besser] ⁵ würden versehen sein, dann die kayserl. Mjt., könig von Engelland, könig von Frankreich, noch kain fürst im Teutschland [82, I: 55].

Wenn man diesen Brief in seinem ursprünglichen, ungebrochenen Zusammenhang liest, wird es ganz klar, daß er von drei verschiedenen Sachen handelt:

1° im ersten Abschnitt vergleicht Seld die niederländischen und die deutschen Sänger, wobei er die letzteren vorzieht, wiewohl er einräumt, daß „die

¹ Hiernach war Cornelius Canis also Ende April 1555 von seinem Amt zurückgetreten. Das stimmt vollkommen zu Selds Brief vom 28.4.55 [vgl. oben S. 294]. Die Mitteilungen Hubers [40: 89] und Schmidt-Görigs [86: 63], nach welchen Canis' Rücktritt „um 1556“ oder 1556 stattfand, sind also dementsprechend zu berichtigen.

² Herzog Albrecht von Bayern hatte also Canis durch Dr. Seld wohl die Kapellmeisterstelle an der Münchener Kapelle angeboten. Huber erwähnt diesen Antrag nicht, wiewohl er das Brieffragment vom 22.9.55 aus *Beiträgen III* gelesen hat [vgl. 40: 43 Anm. 2]. Auch Sandberger spricht nicht davon [82, I: 56].

³ Mit diesem Satz endet der Nachtrag in *Beiträgen III*, und beginnt die Fortsetzung des Briefs in *Beiträgen I*, wo aber nicht von einem *Componisten*, sondern von einem *Capellmeister* die Rede ist. Weil Sandberger in *Beiträgen III* das Original des Briefs als Vorlage benutzt hat, verdient die Lesart *Componisten* den Vorzug.

⁴ Also nicht länger in Gent, weil Canis eben nicht antwortete.

⁵ G. van Doorslaer hat das Wort *bas* nicht richtig verstanden; er übersetzt nämlich in seiner Studie *La vie et les oeuvres de Philippe de Monte*, Bruxelles 1921, S. 6, den Satz folgenderweise: „De sorte que vous auriez à votre service un compositeur, possédant une voix de basse, tel que n'en possèdent ni Sa Majesté Impériale, ni le Roi d'Angleterre, ni le Roi de France, ni aucun Prince allemand“.

Art des Colorierens, wie sie [sc. die Niederländer] es alhie haben, etwas anmutig ist, und auch die singer im gesang gemeinlich gewisser seind, dann die unsern”;

2° im zweiten Abschnitt berichtet er über Canis' Rücktritt aus der Brüsseler Kapelle und über sein Befinden inbezug auf den Vorschlag, den er dem „alten Capellmaister“ im Namen des Herzogs gemacht hat;

3° im dritten Abschnitt endlich schlägt er vor — da er vorhersieht, daß Canis nicht auf das Angebot des Herzogs eingehen wird, „sich an andern ort [sc. München] zu begeben“ —, Philippus de Monte für die Münchener Kapelle zu gewinnen.

Ferner ist es unmöglich, aus diesem Brief zu schließen, daß die niederländische Kolorierungskunst zu der Praxis der *musica reservata* gehörte. Daß das Kolorieren und die *musica reservata* beide in demselben Brief besprochen werden, ist an sich doch wohl kein ausreichender Grund für eine derartige Behauptung! Denn aus nichts geht hervor, daß die beiden Sachen einander irgendwie voraussetzen, oder in Abhängigkeit von einander gedacht sind. Erstens spricht Seld über das Kolorieren nur dort, wo er die Tüchtigkeit der niederländischen und der deutschen Sänger mit einander vergleicht, über die *musica reservata* jedoch nur dann, wenn er — in völlig anderem Zusammenhang — die Vorzüge des Komponisten Philippus de Monte erwähnt. Zweitens ergibt sich aus diesem Brief, daß es dem Herzog in erster Instanz um Canis zu tun gewesen war, sodaß schon aus dem Grunde der Passus über De Monte im Zusammenhang mit dem Abschnitt über Canis, und nicht mit demjenigen über die Kolorierungskunst der Niederländer und ihre größere Gewißheit im Gesang zu lesen ist. Hätte nämlich Seld dem Herzog berichten können, daß Canis seinen Vorschlag akzeptiert hätte, so wäre der Abschnitt über De Monte weggefallen, derjenige über die Sänger hätte hingegen bleiben können, ohne etwas von seiner Bedeutung zu verlieren. Dann wäre also in ein und demselben Brief sogar, außer von der niederländischen Kolorierungskunst, von einem Musiker die Rede gewesen, der — wie Seld am 28.4.55 über Canis berichtet hatte — sich mit der *musica reservata* „nitt wol vergleichen khöndt“ [vgl. oben S. 294]. Seld berichtet hier nämlich bloß, daß der Altist Egidius Fux bei zwei Gelegenheiten bewiesen hatte, ein tüchtiger Sänger zu sein: das erste Mal in der kaiserlichen Kapelle, wo Kapellmeister Canis ihn zwei — ihm wahrscheinlich bekannte — Duos hatte singen lassen, und Seld hatte feststellen können, daß der Sänger eine besonders in der Kirche gut klingende Stimme besaß; das zweite Mal bei Dr. Seld zu Hause, wo der Sänger mit der Gesellschaft „allerlay Reservatam und ime unbekante Musick gesungen“, und Seld von neuem seine Geschicklichkeit konstatiert hatte. Auch hier geht also aus nichts hervor, daß der Sänger bei der Ausführung der *musica reservata* seine Kolorierungskunst anzuwenden gehabt hätte, wenn auch zugegeben werden kann, daß er über diese Kunst verfügte.

Es gibt noch eine zweite, ebenfalls von Huber zur Unterstützung seiner

These zitierte Stelle, wo von der niederländischen Kolorierungskunst die Rede ist. Sie befindet sich in Selds brief vom 1.7.55, und lautet:

Denn ich hab . . . vil singer . . . gehört, hab auch etliche von anderen Orten hieher bescheiden; die seind gleichwohl gemainlich mit ihrem singen gewis, und haben *die art des Colorierns, wie in disem land gepreuchig*, aber sonst warlich durchaus so treffentlich übel bestimpt, daß sie meins erachtens in E.f.Gn. Capell gar nichts taugen, und ich wolt gern ainen aid schweren, daß der aller wenigst under E.f.Gn. singer besser zu hören ist, dann under diesen der aller best. Der Egidius Fux von Gendt, davon ich E.f.Gn. geschriben [am 28.4.55; vgl. oben S. 294], ist gleichwol ain guter singer und under denen, die ich gehört, vast der pest [82, I: 53 f.].

Auch in dieser Briefstelle kein einziges Wort über die niederländische Kolorierungskunst im Zusammenhang mit der Praxis der *musica reservata*; dieser Terminus kommt selbst im ganzen Brief vom 1.7.55 überhaupt nicht vor. Zusammenfassend läßt sich also aus den drei angeführten Briefen Folgendes feststellen:

1° der Altist Egidius Fux hat bei Dr. Seld zu Hause mit dessen Gesellschaft „allerlay *Reservatam* und ime unbekhante Musick gesungen“, und ist nach Selds Urteil ein tüchtiger Sänger;

2° der Kapellmeister Cornelius Canis, der sich mit der *musica reservata* „nitt wol vergleichen“ konnte, ist Ende April 1555 aus seinem Amt zurückgetreten, und sollte von Nicolas Payen ersetzt werden, was Seld lebhaft begrüßt, weil nun die *musica reservata* „noch vil mehr dann hievor im schwanck geen“ wird;

3° weil Canis wohl nicht bereit sein wird, nach München zu gehen, empfiehlt Seld dem Herzog den Philippus de Monte, den nach seinem Urteil „pest Componist, der in dem ganzen land ist, furnemlich auf die new art und *Musica reservata*“;

4° sowohl am 1.7.55 wie am 22.9.55 urteilt Seld über die niederländischen Sänger, daß sie zwar tüchtig sind in der in den Niederlanden gebräuchlichen Kolorierungskunst, und auch „im gesang gemainlich gewisser“ als die deutschen, daß sie jedoch sonst den deutschen unterlegen seien;

5° nirgends ist die leiseste Anweisung zu finden, daß die niederländische Kolorierungskunst zu der Praxis der *musica reservata* gehörte¹.

Mit diesen Tatsachen vor Augen staunt man über die von Huber daraus gezogenen Schlüsse. Er schreibt:

1° Inbezug auf die niederländischen im Vergleich zu den deutschen Sängern: „Nur in zwei Punkten räumt er [*sc.* Seld] ehrlicherweise den Niederländern einen Vorzug ein; sie haben eine neue, angenehme Art des Kolorierens und sind in der Ausführung eines neuen musikalischen Stils, der *Musica reservata*, besser bewandert als die Deutschen. Ja in Philipp de Monte empfiehlt er dem Herzog einen bevorzugten Vertreter der neuen *Musica reservata*“ [40: 51].

¹ Auf diesen letzten Punkt hat schon Lowinsky in seiner oben [S. 293 Anm. 1] erwähnten Reservatastudie hingewiesen.

Hierzu ist zu bemerken:

a. Das Adjektiv *neu* ist sowohl bei der Kolorierungskunst wie bei der *musica reservata* eine Erfindung von Huber.

b. Seld bezeichnet die Kolorierungskunst entweder als: „wie in disem land gepreuchig“, oder als: „wie sie es alhie haben“, und er findet sie „etwas anmutig“.

c. Nirgends vergleicht Seld die niederländischen und deutschen Sänger im Hinblick auf ihre Qualitäten bei der Ausführung der *musica reservata*.

d. Philippus de Monte wird von Seld nicht bezeichnet als ein bevorzugter Vertreter der „neuen *Musica reservata*“, sondern als der beste Komponist, „fürnemlich auf die new art u n d *Musica reservata*“.

e. Die Empfehlung des Philippus de Monte wird von Huber ganz zu Unrecht in Zusammenhang gebracht mit dem auch von ihm konstruierten angeblichen Vergleich Selds zwischen niederländischen und deutschen Sängern inbezug auf beider Tüchtigkeit in der Ausführung der *musica reservata*.

2° Inbezug auf die angebliche Zusammengehörigkeit der Kolorierungskunst mit der Praxis der *musica reservata*, und zwar anlässlich der von ihm angeführten Stelle über Egidius Fux: „Es kann ja kein Zufall sein, daß Seld auf die Praxis der *musica reservata* im engsten Zusammenhang mit seiner Erwähnung der „anmutigen art des Colorierens, so in disem Lande preuchig“, zu sprechen kommt. Und obige Stelle [sc. über Egidius Fux] ist auch Zeuge, daß diese Musik spezielle Forderungen an die bloße Fertigkeit des Sängers stellte. Der Vorlegung einiger „Duos“, die wohl die Stimmfähigkeit und Technik des Sängers erweisen sollte, folgt als Hauptprobe die Bewältigung „unbekannter“ *Musica reservata* vom Blatt“ [40: 88].

Hierzu ist zu bemerken:

a. Die Unhaltbarkeit von Hubers Behauptung, daß Seld über die Praxis der *musica reservata* „im engsten Zusammenhang“ mit der Kolorierungskunst gesprochen haben sollte, ist schon dargelegt worden, ja es wurde sogar gezeigt, daß Seld beide Sachen unabhängig von einander besprochen hat. Die obige Stelle aus Hubers Studie wird denn auch nur angeführt, um zu zeigen, wie willkürlich er mit dem Quellenmaterial verfährt. Was er an der vorliegenden Stelle über die Praxis der *musica reservata* sagt, bezieht sich auf die von ihm selbst angeführte Stelle aus Selds Brief vom 28.4.55, wo von Egidius Fux die Rede ist. Das soll nun, wie er behauptet, „im engsten Zusammenhang“ stehen mit Selds Erwähnung der „anmutigen art des Colorierens, so in diesem Lande preuchig“. Wie er zu diesem Schluß kommt, ist ein Rätsel, und zwar deshalb, weil er selbst in einer Anmerkung mitteilt, Selds Erwähnung der „anmutigen Art des Colorierens“ usw. sei aus dessen Brief vom 22.9.55, sodaß er also wissen konnte, daß zwischen Selds Bericht über Egidius Fux und dessen Erwähnung der „anmutigen Art“ usw., 5 Monate lagen! Es ist wahr, der Name Egidius Fux kommt noch einmal in Selds Brief vom 1.7.55 vor, jedoch nicht im Zusammen-

hang mit der *musica reservata*. Man muß also wohl annehmen, daß Huber sich dermaßen in seine Theorie festgebissen hatte, daß er den Quellen nicht mehr nüchtern und kritisch gegenüber stehen konnte. Das wird außerdem durch seine Nachlässigkeit beim Zitieren bestätigt. Von Selds Erwähnung der „anmutigen Art“ usw. kommt der erste Abschnitt nämlich in dem von Huber angeführten Brief vom 22.9.55 vor [vgl. oben S. 294], der zweite jedoch in Selds Brief vom 1.7.55 [vgl. oben S. 297]. Den letzteren erwähnt Huber aber nicht; in seinem Geist sind die Zitate über das Kolorieren zusammengelaufen, und mit Egidius Fux und der *musica reservata* zu einem einzigen Bild verschmolzen. Aus Hubers im Wortlaut freier Wiedergabe der Zitate ersieht man außerdem, daß er sie nicht mehr mit der Quelle kollationiert hat. Ein ähnlicher Irrtum passiert ihm, wenn er in einer Anmerkung mitteilt [40: 89 Anm. 1], Selds Empfehlung des Philippus de Monte komme in Selds Brief vom 1.7.55, anstatt in demjenigen vom 22.9.55 vor.

b. Aus nichts geht hervor, daß die *musica reservata* „spezielle Forderungen an die bloßen Fertigkeiten“ des Sängers Egidius Fux gestellt hätte. Aus Selds Brief scheint sogar hervorzugehen, daß dieser Sänger vom Beruf zusammen mit Seld und dessen Gesellschaft — also mit Laien — bei Seld zu Hause *musica reservata* gesungen hat [vgl. oben S. 294 und S. 297].

c. Auch Hubers Behauptung, das Singen von *musica reservata* sei für den Sänger Egidius Fux die „Hauptprobe“ gewesen, wird nicht durch den Inhalt von Selds Brief bestätigt.

d. Seld schreibt nicht, daß er Egidius Fux „unbekhante *musica reservata*“ hätte singen lassen, sondern „allerlay *Reservatam* und ime unbekhante Musick“, — was nicht gerade dasselbe ist.

Selds Briefe können also nicht länger als Grundlage in Betracht kommen für Hubers These, es handle sich bei der Ausführung der *musica reservata* um eine neue Praxis, bei welcher die Kolorierungskunst eines der wesentlichsten Elemente gebildet hätte.

3. Als dritte Quelle für den Begriff der *musica reservata* kommt in chronologischer Hinsicht der Titel einer bei Eitner [EQ VIII: 354] erwähnten Sammlung Madrigale des italienischen Komponisten Vincenzo Ruffo¹, aus dem Jahre 1556, in Betracht. Dieser Titel, auf welchen Helmuth Osthoff im Zusammenhang mit der *musica reservata* als erster hingewiesen hat [67: 274; vgl. 14: 76 Anm. 30], lautet nach Eitner:

Opera nuova di musica intitolata armonia celeste nella quale si contengono 25 Madrigali, pieni d'ogni dolcezza, et soavità musicale. Composti con dotta arte et r e s e r v a t o r d i n e dallo Eccellente Musico Vincenzo Ruffo.

4. Die vierte Quelle ist die von dem aus Antwerpen stammenden Arzt und Humanisten Samuel Quicquelberg [1529–68; vgl. 20: 13 Anm. 1; 82, I: 59

¹ Vincenzo Ruffo war seit 1554 Kapellmeister am Dom zu Verona, seit 1558 städtischer Kapellmeister ebenda.

Anm. 2] verfaßte Erklärung der Miniaturen, welche in der Prachthandschrift ¹ der um 1560 komponierten Lassoschen Bußpsalmen vorkommen. Die einschlägige Stelle befindet sich gleich am Eingang der Quickelbergschen Erklärung, und ist schon 1836–37 bei Delmotte-Dehn abgedruckt [20: 28 Anm. 1]. Sie lautet:

Ad imaginum inspectores et explicationum lectores. Mandavit itaque princeps illustrissimus (Albertus) excellentissimo suo Orlando de Lassus musico, quo praestantiorem ac suaviorem nullum nostra saecula tulere, hos psalmos quinque potissimum vocibus componendos, qui quidem adeo apposite lamentabili et querula voce, ubi opus fuit, ad res et verba accommodando, singulorum affectuum vim exprimendo rem quasi actam ante oculos ponendo, expressit, ut ignorari possit: suavitasne affectuum, lamentabiles voces, an lamentabiles voces, suavitatem affectuum plus decorarint. Hoc quidem musicae genus m u s i c a m r e s e r v a t a m vocant: in qua ipse Orlandus mirifice, ut quidem in aliis carminibus, quae sunt fere innumerabilia, sic etiam in his ingenii sui praestabilitatem posteris declaravit ².

5. Die fünfte Quelle ist ein kurzer Traktat aus dem 16. Jahrhundert über den Kontrapunkt, welcher im Jahre 1878 von W. Bäumker nach Akten der Synode von Besançon [1571] veröffentlicht worden ist [MfM X, 1878: 63 ff.]. Auch auf diese Quelle hat Helmuth Osthoff als erster hingewiesen [67: 275 Anm. 54; vgl. 14: 75]. Die einschlägige Stelle lautet:

[Praeceptum] tertium: Sic inclinet, ut voces diversis motibus contrariisque (quantum fieri potest) progredientes, tandem perfectis consonantiis jungantur et alicujus toni finem referant. In rhythmo autem continuo clausulam fugies [= fuggir la cadenza], ut fiat, quam vocat m u s i c a m r e s e r v a t a m.

Sämtliche bisher bekannte Quellen fallen also in den rund 20 Jahre umfassenden Zeitraum 1552–71. Wir werden nun untersuchen, wie dieses Material von der modernen Forschung verwertet worden ist.

S a n d b e r g e r [1894] ist der erste gewesen, der den Terminus *musica reservata* beachtet und zu deuten versucht hat. Zuerst stellt er fest, daß „München unter Lasso wohl die ausgiebigste Bekanntschaft machte mit der „anmutigen

¹ Eine ausführliche Beschreibung dieser Handschrift bei Delmotte-Dehn [20: 105–110].

² Von Dehn übersetzt [20: 28 f.]: An die Beschauer der Bilder und an die Leser der Erläuterungen. Der Herzog Albert hat seinem ausgezeichneten Musiker Orlando de Lassus — einen vortrefflicheren und zugleich anmutigeren Komponisten haben unsere Jahrhunderte nicht hervorgebracht — befohlen, diese Psalmen für 5 Stimmen zu komponieren, der seine Komposition, wo es nötig war, dem Gegenstande und den Worten anpaßte, ihr einen so klagenden und rührenden Ausdruck gab, die Sache selbst durch schöne Malerei der Affekte für den Hörer so gleichsam in die Wirklichkeit treten ließ, daß man nicht leicht entscheiden kann, ob die Schönheit des musikalischen Ausdrucks den rührenden Worten, oder ob diese jenem eine größere Zierde verleihen. In dieser Art der Musik, welche *musica reservata* heißt, hat Orlandus, wie auch in der Komposition anderer Texte, so auch in diesen Psalmen, sein erhabenes Talent der Nachwelt bewiesen.

Art des Colorirens", wie der neuen Art (zu Componiren), und *Musica reservata*" [82, I: 56], und ferner weist er auf die Quickelbergsche Definition der *musica reservata* hin [82, I: 56 Anm. 2]. Er hält also, im Einklang mit den Quellen, die drei obenerwähnten musikalischen Erscheinungen vorsichtig aus einander. An anderer Stelle [82, I: 110] spricht er über das Verhältnis Lassos zu Signor Stefano — dem der junge Künstler seine Sammlung vierstimmiger Madrigale, Villanellen, französischer Canzonen und Motetten *a la nouvelle composition d'aulcuns d'Italie* vom Jahre 1555 gewidmet hat [vgl. 82, I: 103] —, und er erwähnt dort aus der Vorrede zu dieser Sammlung eine Äußerung Lassos, welche sich — wie Sandberger glaubte — ebenfalls auf die *musica reservata* zu beziehen scheint. An jener Stelle seiner Vorrede nämlich nennt Lasso — wie Sandberger meinte — seinen Gönner Signor Stefano „einen Mann, der im Gegensatz zu dem allgemeinen Antwerpener Geschmack von der Musik verlange, daß man sie leicht verstehe (*fosse palese a tutti*) und sie jedermann gefalle (*a tutti piacesse*). Dieser Antwerpener Geschmack — so fährt Sandberger fort — ist aber (*musica*) *che qui se domanda osservata* (sonst *musica reservata* genannt), also Musik, die wirklich das Wort wiedergibt, Musik des gesteigerten Ausdrucks, der lebensvollen Vorführung des Inhalts vor den Hörer". Als Sandberger nun aber den seiner Meinung nach von Lasso angedeuteten Gegensatz — der sich, wie er glaubt, auf zwei verschiedene Musikarten bezieht — auf die Sammlung anwenden will, welche Lasso Signor Stefano gewidmet hat, stößt er auf einen Widerspruch. „Das Interessante — so sagt er — ist nun: einmal, daß Lasso einen Gegensatz ausspricht: *musica palese a tutti* und *musica osservata*; sodann, daß er, sonst der Meister der *musica reservata*, seine Musik hier für *musica palese a tutti* hält. Bei den sechs Villanellen des Werks kann man ihm da jedenfalls zustimmen; bei den Chansons und Madrigalen nur mit Vorbehalt. Nicht aber bei den Motetten, wenigstens sicherlich nicht bei *Audi dulcis amica* und dem hochmerkwürdigen *Alma nemes*, dem chromatischsten Stück der 5 Nummern *a la nouvelle composition d'aulcuns d'Italie*" [82, I: 110 f.].

Sandberger geht nicht weiter auf die Sache ein, er versucht also nicht, den von ihm festgestellten Widerspruch aufzulösen. Wohl teilt er mit [82, I: 110 Anm. 2], er wäre „anfänglich der Meinung, die Stelle habe den Sinn: In Antwerpen will man im allgemeinen Musikstücke für sich allein haben (deren Genuß man niemand Anderem gönnt), Signor Stefano aber sei der Ansicht, Musik müsse Gemeingut sein und sich jedermann daran erfreuen können"; er hätte aber diese Meinung wieder aufgegeben, weil dazu „keine der Erklärungen passen wolle, die das *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (Venet. 1741) von *osservare* gibt". Sandberger hat also von zwei Übeln das — seiner Meinung nach — kleinere gewählt, das heißt, er hat seine anfängliche Deutung der einschlägigen Stelle aus Lassos Vorrede im Sinne des [soziologischen] Gegensatzes Privatmusik *versus* Gemeinschaftsmusik aufgegeben, und die Stelle im Sinne des [stilistischen] Gegensatzes *musica osservata* [= *reservata*] *versus* populäre

[= leichtverständliche] Musik gedeutet, wenn auch letztere Deutung zum oben erwähnten, nicht aufgelösten Widerspruch führt. Keine der beiden Deutungen Sandbergers vermag uns zu überzeugen. Dennoch scheint seine anfängliche Deutung der Stelle in gewisser Hinsicht besser gerecht zu werden als seine definitive Übersetzung. Erstens hat sie den Vorzug, daß sie nicht zu dem von ihm festgestellten Widerspruch führt. Ferner hat er anfänglich den Ausdruck *musica palese a tutti* zutreffend dahin verstanden, daß es sich hier handelt um Musik als „Gemeingut“, das heißt für alle, mit dem Akzent auf dem Wort *alle*; ferner hat er richtig eingesehen, daß der Ausdruck *a tutti piacesse* eigentlich dasselbe bedeutet, nämlich, daß alle sich an der Musik müssen erfreuen können, — wieder mit dem Akzent auf dem Wort *alle*. Nur war er der Meinung, das Wort *osservata* ließe sich nicht, als Gegensatz zu *palese*, in dem Sinne „für sich allein“ verwenden. Er hat aber doch kein Bedenken dagegen getragen, das Wort *osservata* als Synonym von *reservata* zu betrachten, was auch „für sich allein“ bedeuten kann. Dabei hat er aber gleich die Quickelbergsche Definition assoziiert, welche sich nicht auf den Gegensatz *öffentlich-privat* bezieht, sondern etwas über den Stil der Musik aussagt. Dadurch wird er wohl dazu gekommen sein, *palese a tutti* nachträglich durch „leichtverständlich“ zu übersetzen, und die *musica reservata* hinwieder als nicht-leicht-verständliche Musik zu betrachten, und so entstand denn der von ihm festgestellte Widerspruch. Er hat also zu schnell seine anfängliche Meinung aufgegeben, und angenommen, daß Lasso mit dem Wort *osservata* genau dasselbe meinte wie Quickelberg mit dem Wort *reservata*. Solange dies aber nicht feststeht — und wir werden sehen, daß dies nicht der Fall ist —, beweist Lassos Ausspruch auch nicht, daß der allgemeine Antwerpener Geschmack die *musica reservata* im Quickelbergschen Sinne vorzog, wie Sandberger annimmt. Weil durch diese voreilige Annahme das Wort *osservata* im vorliegenden Zusammenhang von anderen Forschern übernommen worden ist — so u.a. von Ursprung [vgl. unten S. 308 Anm. 1] —, wollen wir die einschlägige Stelle aus Lassos Vorrede etwas näher betrachten. Sie ist vollständig abgedruckt in Eitners *Chronologisches Verzeichnis* von Lassos gedruckten Werken [in: *Beilage* zu MfM V und VI, 1874: XXIII], und lautet: *... e sotto tutela vostra, il quale innamorato della musica che qui se domanda osservata, vorreste ch'ella fosse palese a tutti e che a tutti piacesse*. Sandberger hat nun angenommen, das Wort *qui* [= hier] beziehe sich auf die Stadt Antwerpen, und dadurch kam er dazu, das Wort *osservata* auf den „allgemeinen Antwerpener Geschmack“ zu beziehen. Es ist aber nichts dagegen, ja es liegt auf der Hand, das Wort *qui* einfach als die Ortsbestimmung der von Lasso dargebotenen Kompositionen zu betrachten, und die Stelle *musica che qui se domanda osservata* folgendermaßen zu übersetzen: „... die Musik, welche hier [*i.e.* im vorliegenden Sammelwerk Lassos] die Aufmerksamkeit verlangt“, oder: „zur Kenntnis gebracht wird“ [buchstäblich: „beobachtet zu werden verlangt“]¹.

¹ Wir verdanken diese Übersetzung Prof. Romano Guarnieri, Amsterdam, dem

Hierdurch verschwindet aber der von Sandberger hineininterpretierte Gegensatz *musica osservata* — *musica palese a tutti* mit einem Schlag, und wird die ganze Stelle im Zusammenhang mit dem Reservataproblem bedeutungslos. Das einzige, was also von Sandbergers Untersuchungen inbezug auf das Reservataproblem übrig bleibt, ist seine Deutung von Quickelbergs Definition der *musica reservata* als „Musik des gesteigerten Ausdrucks, der lebensvollen Vorführung des Inhalts vor den Hörer“, welche Deutung in ihrer vorsichtigen Allgemeinheit von mehreren Forschern übernommen worden ist. Es hat verhältnismäßig lange gedauert, bevor auf Sandbergers Inangriffnahme des Reservataproblems weitere Untersuchungen auf dem neu entdeckten Terrain erfolgt sind, und es ist wohl kein Zufall, daß es in erster Linie eine Reihe seiner Schüler gewesen sind [Huber, Ursprung, Bernet Kempers, Kroyer], die sich nach ihm mit dem Problem beschäftigt haben. Dadurch bekommt die Reservataforschung zunächst den Charakter einer — musikwissenschaftlich gesprochen — lokalen, und zwar Münchener Angelegenheit.

H u b e r [1918] geht — wie Sandberger — zunächst von der Quickelbergischen Definition der *musica reservata*, und von Selds Briefen aus. Welche Fehlschlüsse er aus den letzteren gezogen hat, haben wir schon gesehen. Er beschränkt sich aber nicht auf das von Sandberger benutzte Material, sondern betont als erster Coclicos Bedeutung als Vertreter der *musica reservata*. Daß und weshalb er dabei Coclicos Motettensammlung nicht berücksichtigt hat, wurde schon erörtert [vgl. oben S. 53 und S. 270]. Umsomehr Bedeutung legt er aber dem *Compendium Musices* bei, ja er erblickt darin selbst — auf Grund von Coclicos Mitteilung an die Nürnberger Jugend, er wolle die *musica reservata* wieder *in lucem revocare*, und werde nun ein Büchlein schreiben über die Kunst, welche er von Josquin gelernt [vgl. oben S. 241 und S. 261] — ein *Com-*

wir Lassos Vorrede ohne Kommentar inbezug auf ihre Bedeutung für das Reservataproblem vorlegten, und der sie also vollkommen vorurteilslos [ins Holländische] übersetzt hat. Mit Prof. Guarneris Zustimmung — wofür ihm an dieser Stelle bestens gedankt sei — folgt hier [auf deutsch] die ganze [nicht wortgetreue] Übersetzung von Lassos Vorrede durch einen „nicht im Reservataproblem Eingeweihten“: „Ich veröffentliche, hochedler und verehrter Herr, hier einen Teil meiner Werke, welche ich in Antwerpen komponierte nach meiner Rückkehr aus Rom, Ihrem Auftrag zufolge und unter Ihrem Schutz; der Sie die Musik lieben, welche Ihnen hiermit zur Kenntnis dargeboten wird, damit sie aller Welt bekannt werde und sich jedermann daran erfreuen könne. Sie [*sc.* die Werke] tragen im Frontispiz Ihren erlauchten Namen, und zwar aus zwei Gründen. Der erste ist der, daß ich — weil ich Ihnen sehr ergeben bin (weshalb ich mich glücklich preise) — davon öffentlich profitieren will. Der andere Grund ist der, daß beim Erscheinen meiner Werke alle Ehre die mir dadurch zuteil wird, Ihnen zugute kommt — und Sie allein sind davon der Gläubiger; auch würde es Ihnen, glaube ich, nicht mißfallen, daß ich, da ich nicht allein mit meiner Dankbarkeit zurückzahlen kann was ich Ihrem Edelmut und Ihrem Wohlwollen schulde, wenigstens die Dankbarkeit anderer für Sie gewinnen kann; — und ich küsse Ihre Hände.“

pendium musicae reservatae. Sagt er doch: „Man sieht, wie auch Coclicus — ähnlich Seld und Quickelberg — die *musica reservata* als landläufigen *terminus technicus* für eine bestimmte musikalische Praxis hinstellt, deren Darstellung sein Büchlein gilt“ [40: 91]. Ob er, *mirabile dictu*, damit meint, daß der ganze Inhalt des *Compendium Musices* — welcher, wie wir gesehen haben, zum größten Teil demjenigen der damals gangbaren Lehrbücher gleich ist — der Darstellung der *musica reservata* gewidmet ist, wird nicht ganz klar, weil er sich nur über diejenigen Teile desselben äußert, welche zu seiner Theorie zu passen scheinen. Es sind dies: Coclicos Definition der Musik, seine Klassifikation der Musiker, und seine Abhandlung über den Ziergesang. Huber betrachtet also Coclicos Definition der Musik — *Musica secundum Josquinum est recte et ornate canendi et componendi ratio* [vgl. oben S. 263] — als eine Definition der *musica reservata*, und schreibt: „Definitionsgemäß behandelt er erst das *recte canere*, die musikalisch-technischen Grundlagen der Gesangkunst, dann das *ornate canere*, den Ziergesang, dessen stilgemäße Einbeziehung in die „*Musica reservata*“ hiermit allein schon erwiesen ist“ [bei Huber kursiv gedruckt; vgl. 40: 91]. Mit welchem Recht er diese mit Nachdruck hervorgehobene Behauptung aufstellt, ist nicht einzusehen, denn aus nichts geht hervor, daß Coclico mit dem Begriff *Musica* etwas Anderes als die Musik im allgemeinen andeuten wollte. Huber sah aber in Coclicos Definition eine Bestätigung seiner mit Selds Briefen [zu Unrecht] begründeten Inanspruchnahme des Ziergesangs für die *musica reservata*.

Ein zweites Element des „neuen Stils“, nämlich das Ausdrucksmoment im Sinne der Quickelbergschen Definition, gewinnt er aus der im zweiten Teil des *Compendium Musices* vorkommenden Stelle: . . . *ac vere Musicus est et habetur . . . qui docte et dulciter canit, cuilibet notae debitam syllabam applicans, et ita componit, ut laetis verbis laetos addat numeros et e contra* [vgl. oben S. 42]. Die beiden Hauptmomente der so von ihm konstruierten *musica reservata*, nämlich „die einseitige Betonung der Musik als Ausdruck und die eingehende Berücksichtigung der vokalen Ornamentik“ [40: 92], findet Huber nun vereint bei Coclicos Musikern der vierten Klasse, welche nach ihm „ihre satztechnische Kunstfertigkeit nur zum schönen und zierlichen Singen anwenden“. Diese sind für ihn denn auch „eben die Vertreter der *musica reservata*“, und er meint selbst, Coclico zeichne in seiner Klassifikation der Musiker „die historische Entwicklung der *Reservata*“ [40: 91]. Zur näheren Charakterisierung der „Meister der vierten Klasse“ fügt er noch hinzu, daß „ihre besondere Vorschrift“ darin bestünde, „den von den Komponisten als *cantus simplex* betrachteten Satz durch Kolorieren zum *cantus elegans* umzugestalten“. Diese von Huber aus Ambros [3: 137] übernommene Vorschrift stammt aus dem Kapitel über den Ziergesang im *Compendium Musices*. An jener Stelle spricht Coclico aber mit keinem Wort über die *musica reservata*; dennoch hat Huber die von Coclico für jeden wahrhaften Musiker bestimmte Vorschrift in ganz willkürlicher Weise

zur speziellen Aufgabe der „Meister der vierten Klasse“ umgedeutet. Auch ist er — wie schon dargelegt wurde [vgl. oben S. 52 ff.] — mit seiner Behauptung, die Musiker der vierten Klasse seien nur Sänger, im Irrtum. Ferner wird das Ausdrucksmoment der Musik nicht speziell von Coclico erwähnt in seiner Charakteristik der Musiker der vierten Klasse — welche zwar *ex tertii generis Musicorum gymnasio profecti sunt* [vgl. oben S. 53] —, sondern bei denjenigen der dritten: . . . *et vere sciunt . . . in ipsis [i.e. in ihren Gesängen] omnes omnium affectus exprimere*. Auch ist den Meistern der dritten Klasse der Ziergesang nicht unbekannt: . . . *sciunt cantilenas ornare*. Wir müssen also — wie bei der Besprechung von Selds Briefen — auch hier Hubers Schlüsse über den Ziergesang im Zusammenhang mit der *musica reservata* ablehnen. Damit wird aber das ganze spekulative Gebäude über die *musica reservata*, das er auf diesem lockeren Boden aufgezogen hat, hinfällig, wenn es auch interessante und anregende Einzelzüge enthält.

Auch Lowinsky haben Hubers Erörterungen nicht überzeugt. Wie läßt — so fragt er [vgl. oben S. 293 Anm. 1] — die Kunst des Kolorierens sich vereinbaren „mit der überall betonten Beziehung auf das Wort, das neue Deklamationsideal, die neue Art, jeder Silbe die zugehörige Note¹ zu geben? Wo Coclicos von der *musica reservata* spricht — so fügt er zutreffend hinzu — sagt er nichts vom Kolorieren, wo er vom Kolorieren spricht, sagt er nichts von der *musica reservata*“. Und um seine Kritik mit einem schlagenden Beispiel zu belegen, führt er Lasso als den anerkannten Meister der *musica reservata* an, und sagt: „Es ist vollkommen unmöglich, sich etwa die Hiobmotette in freien Koloraturen gesungen zu denken. Alles was für die neue Haltung dieser Musik charakteristisch ist, würde verloren gehen. Daß dennoch das Kolorieren eine Praxis der Zeit war, wird nicht bestritten. Aber erstens dürfte auch hierüber noch nicht das letzte Wort gesprochen sein, zweitens und vor allem enthält ihre grundsätzliche Verbindung mit der *musica reservata* einen inneren Widerspruch“. Lowinsky trägt auch Bedenken gegen Hubers Methode, das heißt, gegen die „völlig unkritische“ Weise, auf welche dieser die verschiedenen Aussagen über die *musica reservata* hinnimmt. Er weist darauf hin, daß „alle Berichte und Erklärungen der *musica reservata* von Laien stammen“, und daß die großen Theoretiker der Renaissance diesen Begriff nicht diskutieren oder selbst erwähnen. Als „einzigen Theoretiker“, der sich damit befaßt, erwähnt er dann „den Außenseiter und Sonderling Petit Coclicus“. Insofern Lowinsky Huber seine unkritische Haltung entgegenhält, kann man ihm beipflichten; ebenso, wenn er Seld und Quickelberg als Laien bezeichnet. Sein Versuch jedoch, Coclicos Zeugnis in bezug auf die *musica reservata* durch die Bezeichnung „Außenseiter und Sonderling“ zu entwerten, kann der Kritik nicht standhalten. Auch scheint es Lowinsky ebensowenig wie Huber eingefallen zu sein, Coclicos Mo-

¹ Zwar heißt es bei Coclico gerade umgekehrt: . . . *cuilibet notae debitam syllabam applicans*.

tettensammlung, die *Musica Reservata*, könnte in dem vorliegenden Zusammenhang verwertet werden. In der Hinsicht stand auch er wohl noch unter dem Banne von Hubers Auffassung, Coclico komme nicht als Komponist in Betracht. Die beiden erst von Helmuth Osthoff „entdeckten“ Quellen zum Begriff der *musica reservata* [vgl. oben S. 299 und S. 300] waren Lowinsky noch nicht bekannt; diesen konnte er also noch nicht Rechnung tragen. Sie entkräfteten seine Meinung, daß „alle Berichte und Erklärungen der *musica reservata* von Laien stammen“. Eine dieser beiden Quellen, nämlich der Titel von Vincenzo Ruffos Sammlung Madrigale, macht obendrein Hubers Meinung über die örtliche Ausdehnung der *musica reservata* hinfällig. Es war nämlich seine Auffassung, daß die *musica reservata* „in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden, vielleicht gerade in den kaiserlichen Kapellen von Brüssel, Madrid, dann Prag und Innsbruck gepflegt wird“, denn, so fährt er fort, „von Italien ist ja bis jetzt in den Berichten nirgends die Rede“ [40: 89] ¹. Und hierbei müssen wir es, was Hubers Theorie betrifft, bewenden lassen.

U r s p r u n g hat sich zuerst im Jahre 1924 in einem Baseler Kongreßvortrag [94: 368, 374] über die *musica reservata* geäußert, im Jahre 1926 hat er das dort Gesagte in einer Studie über Josquin wiederholt [95: 12 f.], und dabei auch auf Huber Bezug genommen. Er erwähnt an letzter Stelle nämlich zuerst, daß Huber den Ausdruck *musica reservata* erklärt als „einen bestimmten Kompositions- und Ausführungsstil innerhalb der Vokalmusik“ ², und Josquin als den „Ausgangspunkt des Reservatastils“ bezeichnet. Dann zitiert er die diesbezügliche Stelle seines Baseler Kongreßvortrags, in welcher die nach seiner Meinung charakteristischen Merkmale der *musica reservata* aufgeführt werden. In textlicher Hinsicht bestehen diese nach ihm in einer „guten Textbetonung im Sinne des 16. Jahrhunderts, im Sinne eines Petit Coclicus usw., eines Zarlino, der die bekannten zehn Regeln für die Textbehandlung aus der klassischen Vokalperiode ausgezogen hat; [einer] guten Textbehandlung im Sinne der Humanisten“. In musikalischer Hinsicht bezeichnet er eine von Ockeghem und Josquin an einsetzende Kürzung der „Figuren“, wodurch diese „an Ausdrucksfähigkeit, an Eignung zu plastischer, „sprechender“ Themenbildung und Tonmalerei gewinnen“; ferner die Durchimitierung und Gleichberechtigung sämtlicher Stimmen, endlich die „neue Ausdruckshaltigkeit“, als die „Spezifika der Josquinperiode“, und es ist seine Meinung, daß jener Stil seinen „von den alten

¹ Herbert Birtner [1928] bezweifelt die allgemeine Gültigkeit des Begriffs der *musica reservata* für die Musik der Renaissance, und ist der Meinung, es habe den Anschein, „als handle es sich hier doch um eine durchaus partikuläre Angelegenheit, vielleicht des Münchener Hofes“ [ZfM X, 1928: 486 Anm. 5]. Demgegenüber meint Kroyer, es sei gerade Hubers Verdienst, „mit seiner Entwicklung des Reservatabegriffs aus der Enge des Wortes herausgeführt und sozusagen den neuen Kontinent entdeckt zu haben“ [47: 143 Anm. 1].

² Hubers örtliche und zeitliche Einschränkungen des Reservatastils [vgl. oben] läßt Ursprung also nicht gelten.

viel gebrauchten Namen *musica reservata*“ einem „formalen Charakteristikum“ verdankt, nämlich „der kompositionstechnischen Zurückhaltung des rein Musikalischen“, das heißt, „der Beschneidung der Figuren“, kurz: der „reservierten Melodiebildung“. Das „tiefere Wesen“ jenes „formalen Charakteristikums“ sei aber in „einer immer mächtiger sich steigernden inhaltlichen Bereicherung gegeben“. Zusammenfassend beschließt er: „Ockeghem bezeichnet in kompositionstechnischem Sinne (hinsichtlich der Durchimitation), Josquin in ausdrucks haltigem Sinne den Beginn einer neuen Musikperiode“. In seinem Baseler Kongreßvortrag bezeichnet er diese „neue Musikperiode“ als die Periode „des durchimitierten (*sc.* figurierten) Stils, des Reservatastils“ [94: 374].

Es geht aus diesen Ausführungen also hervor, daß Ursprung den Reservatastil von Ockeghem an für die ganze Josquinperiode in Anspruch nimmt. Und weil er an anderer Stelle [97: 237] Lasso als „den stärksten Reservatakünstler bezeichnet, muß man wohl schließen, daß nach ihm die *musica reservata* über die Josquinperiode hinaus auch die folgenden Jahrzehnte bis einschließlich die Lassoperiode beherrscht. Weil Ursprung außerdem — im Gegensatz zu Huber [vgl. oben S. 306 Anm. 2] — dem Reservatastil keine weiteren Einschränkungen setzt, die ihm einen Sondercharakter inmitten anderer Stilarten geben könnten, bekommt die *musica reservata* in seiner Auffassung den Charakter eines ein ganzes Zeitalter beherrschenden Universalstils. Das steht aber im Widerspruch mit dem Begriff der *musica reservata*, wie wir diesen aus allen diesbezüglichen Äußerungen kennen. Sowohl von Seld als von Quickelberg wird es klar ausgesprochen, daß es sich bei der *musica reservata* um einen besonderen Stil handelt, der sich von anderen Stilarten abhebt. Seld gibt dies beispielsweise dadurch zu erkennen, daß er den Sänger Egidius Fux nicht in der Kirche — wo er Duos singt — sondern bei sich zu Hause *musica reservata* singen läßt; Quickelberg bezeichnet die *musica reservata* als *hoc musicae genus*, das heißt: jene [besondere] Art der Musik. Wir müssen also Ursprungs Deutung des Terminus *musica reservata* zurückweisen, weil er damit einen nicht einmal geklärten Sonderbegriff einer allumfassenden Verallgemeinerung unterzieht. Aus diesem selben Grunde, also weil er dem Begriff „seine Sonderart nimmt, und ihn zum einheitlichen Stilbegriff für eine ganze Periode stemmelt“, verwirft auch Lowinsky Ursprungs Theorie.

Es muß zum Schluß noch im Vorbeigehen darauf hingewiesen werden, daß Ursprung bei der Anwendung seiner Theorie nicht konsequent ist. Am Ende seiner Josquin-Studie sagt er nämlich Folgendes: „Von Josquin gehen zwei Hauptlinien aus. Die eine, die betont ausdrucks haltige, führt über Willaert zu Orlando di Lasso; hier erblüht die *musica reservata* im engeren Sinne des Wortes . . . Die andere, betont rein-musikalische Linie, die sich enger an die Kirchenkunst hält, erreicht ihren Gipfelpunkt in Palestrina“ [95: 46]. Hiernach wäre man also berechtigt, die zu Palestrina führende Linie als die *musica reservata* „im weitesten Sinne des Wortes“ anzusprechen. Mit dieser Aufspaltung

des Begriffs in ein zum Unterscheiden ungeeignetes Begriffspaar, wozu er sich — den praktischen Denkmälern gegenüberstehend — genötigt sieht, wirft Ursprung seine eigene Theorie über den Haufen, und erschwert er die Einsicht in das stilistische Problem der *musica reservata* ¹.

B e r n e t K e m p e r s [1928] beschäftigt sich an mehreren Stellen seiner Clemensmonographie mit dem Reservataproblem, und kommt dabei zu teilweise eigenen Ergebnissen. Zuerst knüpft er bei Huber an, und zwar bei dessen Behauptung, die *musica reservata* bezeichne „einen bestimmten Kompositions- und Ausführungsstil innerhalb der Vokalmusik, der in den vierziger Jahren in den Niederlanden . . . gepflegt wurde“ usw. [vgl. oben S. 306]. Hierzu bemerkt Bernet Kempers, daß er, unabhängig von Huber, und schon bevor er dessen Dissertation kannte, genau dasselbe beobachtet hätte, was aber, im Hinblick auf den geringen Wert von Hubers diesbezüglicher Behauptung [vgl. oben S. 306], nicht viel besagt. Wichtiger ist, was er darauf folgen läßt. Huber, so sagt er, „behandelt natürlich eine spätere Zeit, als die Clemens non Papas, und somit eine weiter fortgeschrittene Stufe der *musica reservata*, sodaß vieles, was für ihren Stil in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts charakteristisch ist, nicht für ihre Anfänge gilt: so ist z.B. Worttonmalerei, die später für die *musica reservata* so wichtig wird, hier noch von sehr geringer Bedeutung“ [8: 47]. Bernet Kempers' Meinung, daß Huber eine spätere Zeit, als die Clemens non Papas behandelt, ist nicht ganz zutreffend. Huber spricht nämlich auf Grund von Coclicos Mitteilungen Josquin als den „Ausgangspunkt des Reservatastils“ an, und schließt dann, daß „die Probleme der *Reservata* ganz wesentlich älter sind, als dies Selds und Quickelbergs Ausführungen ahnen ließen“ [40: 91]. Und fallen nicht auch Coclicos Kompositionen, mit ihrer so auffälligen Worttonmalerei, noch in „die Zeit Clemens non Papas“? Das Wichtigste an der ganzen Stelle ist aber, daß Bernet Kempers zu erkennen gibt, daß er sich, trotz unserer mangelhaften Kenntnisse in bezug auf die *musica reservata*, dennoch eine Vorstellung von der Entwicklung des Reservatastils gemacht hat, und die „weiter fortgeschrittenen Stufen“ von den Anfängen zu unterscheiden weiß. Einen dieser Unterschiede erblickt er in der später allmählich frequenter werdenden Worttonmalerei.

An anderer Stelle spricht er sich dann über die „Anfänge“ der *musica reservata* aus, welche seiner Meinung nach mit dem Auftritt der nachjosquinischen Generation niederländischer Komponisten zusammenfallen, also in der Epoche

¹ In seiner in Bückens *Handbuch der Musikwissenschaft* erschienenen Studie *Die katholische Kirchenmusik* bringt Ursprung den Ausdruck noch in Zusammenhang mit *osservare*: „Kompositions- und Ausführungsstil bedingen sich gegenseitig. Die Zeitgenossen nennen ihn *musica reservata*, womit anscheinend ein Doppeltes gekennzeichnet ist, die jetzige echt renaissancemäßige vornehme Zurückhaltung (*reservare*) gegenüber den Übersteigerungen im Stil Dufays und Obrechts, aber auch die Beobachtung (*osservare*) der historisch gewordenen und feststehenden Regeln in Ton- und Sprachkunst“ [97: 177; vgl. oben S. 301 ff.].

Clemens-Gombert liegen. Wie charakterisiert er nun die „junge“ *musica reservata*? Sie ist für ihn die musikalische Erscheinungsform des Geistes der neuen Zeit, die das Mittelalter ablöst. Das Mittelalter hatte noch eine „kindlich-harmlose Auffassung der Gottheit“ gehabt, welche sich auch „in der Tonkunst deutlich spiegelt“ [8: 76]. Diese „kindlich-harmlose Auffassung“ demonstriert er an Beispielen aus Josquin, den er also zum Mittelalter rechnet. „Man höre — so sagt er — wie rührend und innig Josquin beten kann, wie er Gott selber reden läßt im zweiten Teil der Motette *Mittit ad Virginem*“. Und bei Josquins *Ave Maria* kann er sich „des Eindrucks nicht erwehren, eine liebe Verwandte sei zum Besuche gekommen, und die Kinder tanzten um sie herum“. Aber „nun kommt auf einmal der große Umschwung: die junge *musica reservata* kennt von alledem nichts mehr . . . Gott ist hoch, Gott ist fern, keinem Menschen ähnlich, mit keinem menschlichen Ausdruck zu rühren. Es ist ungebührlich, an ihn, wie an einen Menschen heranzutreten, jeder „rührende“ Ausdruck ist verfehlt“. Manches in der Kunst dieser Zeit scheint denn auch nach Bernet Kempers „auf den ersten Blick ausdrucksarm, ausdruckslos“, und er stellt ihr als Beispiel aus der Kunst der vergangenen Zeit Obrechts *Salve regina* gegenüber, aus welcher Komposition uns nach ihm — wie er es ein wenig „unreserviert“ ausdrückt — „eine urwüchsige Leidenschaft, eine fast barbarische Wildheit entgegentritt“ [8: 77]. Aber wenn auch — so fährt Bernet Kempers fort — bei „irgendeiner Komposition Clemens non Papas oder des älteren Josquin“ [für die *musica reservata* des älteren Josquin gibt er leider kein Beispiel] die erste Empfindung ist, sie sei „ausdruckslos“, so „wäre damit doch zu viel gesagt“. Das „richtige Wort“ ist hier nämlich nach ihm das von *reservata* abgeleitete Wort „reserviert“, das heißt, „möglichst verhalten im Ausdruck“.

Es ist hier nicht am Ort, die obige Darstellung im einzelnen zu analysieren. Hauptsache ist, daß Bernet Kempers, ähnlich wie Ursprung — wenn auch mit völliger Verlegung des Akzents, insofern es Josquin betrifft —, eine ganze Periode, und zwar die nachjosquinische Musik bis einschließlich Lasso, unter den Begriff der *musica reservata* stellt. Auch Bernet Kempers' Theorie kann man nur als spekulativ ansprechen. Sie setzt außerdem eine Einheitlichkeit im Stil der respektive von Gombert und Lasso beherrschten Epochen voraus, welche nicht vorhanden ist, ja selbst in der von Bernet Kempers als stilistisch-einheitlich beschriebenen Gombert-Epoche nicht existiert, wie Lowinsky in seiner Lasso-Studie dargelegt hat. Wenn denn auch Lowinsky in bezug auf Bernet Kempers' Theorie der *musica reservata* fragt, „ob der Musikwissenschaft damit gedient ist, wenn die heterogensten Stilarten und Epochen unter einen Begriff gebracht werden, der selbst noch der Klärung harret“ [vgl. oben S. 293 Anm. 1], kann man ihm darin nur beipflichten.

K r o y e r [1935] hat in einem kurzen Aufsatz in der *Wölfflin-Festschrift* [47: 127 ff.] den Versuch unternommen, von der „allgemeineschichtlichen Bedeutung“ der *musica reservata* einen Begriff zu geben. Dabei ist er Hubers

„genialer“ De Vento-Studie — der wir nach ihm „den ungeheuren Rundblick über die tausendfachen Verästelungen des ganzen Problems verdanken“ — „auf eigenen Wegen gefolgt“. Damit man sich von der Weite dieses Panoramas eine Vorstellung machen kann, fügt er hinzu: „Die reservatische Dünung gewissermaßen geht bis zu Bach, weiter — bis zu uns herab. Das alte und immer neue und ewig unlösbare Rätsel vom „Inhalt“ der Musik ist auch u n s e r e Qual. Letzte Frage an die Künste! Das Geheimnis ihrer Wesensgemeinschaft haben vor den Florentiner Hellenisten die Reservataleute zuerst erahnt“ [47: 142]. Daß Kroyer in einem derartigen und so groß angelegten Rahmen den Raum findet, um sich auf dem Strom seiner gedanklichen Assoziationen gehen zu lassen, wohin dieser ihn führen will, läßt sich schon vermuten. Es wundert uns denn auch nicht, eine bunte Menge von geistreichen Gedanken und Einfällen an unserem Geistesauge vorbeiziehen zu sehen. So spricht er uns von Josquin als dem „Urvater der *Reservata*“; von Willaert als dem „Vater der neueren *Reservata*“, als welchen nach Kroyers Mitteilung Zarlino ihn „gerühmt“ haben soll¹; von der „angenehmen, neuen art des Kolorierens“, die er an anderer Stelle selbst als die „neue, fein liebliche Art des Colorierens“ bezeichnet [vgl. hierzu oben S. 297 f.], und er verbreitet sich im Zusammenhang damit über das Klauselwesen — die „reservatische *Diminutio*“ —, wobei eine von ihm als „flandrische Klausel“ bezeichnete Figur, und die „Josquinschen Sehnsuchtsblicke“ speziell erwähnt werden, und er selbst auf die Landinosche Klausel zurückgreift, um schließlich festzustellen, daß „die Pressus-Klausel reservatisch ist, ja sogar threnodische Bedeutung haben kann“, und ferner, daß man in Coclicos Reservatamotetten „Unterlagen für den Schüler des *cantus elegans*“ zu sehen hat, deren „volle Wirkung nicht zuletzt durch die freie Diminution erreicht wird“. Zwar muß er sich dann bei der Besprechung der Motette *Afflictus sum* — welche er teilweise hat abdrucken lassen [47: 141; vgl. unten S. 353 Anm. 1] — eingestehen, daß man sich eigentlich „schwer vorstellen kann, wie dieser *simplex contrapunctus* zum *contrapunctus elegans* noch zu steigern sei“; dies wäre jedenfalls so schwer, daß das Stück „zweifelsohne in diminuerter Ausführung nur für Solostimmen denkbar“ wäre. Auch unterscheidet er neben der „reservatischen Chormusik großen Stils“ eine Art „vokaler Kammermusik“, die Domäne der „neuen Reservataleute“, und in diesem Zusammenhang äußert er die Meinung, aus dem Widmungsgedicht des Stumelius in Coclicos *Musica Reservata* [vgl. oben S. 272] ließe sich vielleicht entnehmen, daß Coclico „als Mitglied, Baß, oder Falsett, eines Ensembles nach Deutschland gekommen ist, sozusagen auf einer Kunstreise“ [47: 136; vgl. oben S. 30]. Schließlich bezieht er dann noch die Instrumentalmusik in seine reservatischen Betrachtungen

¹ So transponiert Kroyer die folgenden Huberschen Sätze: „Als Ausgangspunkt der *moderni* nennt Zarlino . . . Willaert“ [40: 93], und: „Wir dürfen kaum fehlgehen, wenn wir in Willaert den eigentlichen Vater der neueren *musica reservata* betrachten“ [40: 100].

tungen, wobei er die Meinung äußert, daß „die *Reservata* die Streicher und Akkordinstrumente bevorzugte“.

Bei diesem Auszug, der nur ein schwacher Nachhall von Kroyers weitgreifenden Ausführungen sein kann, müssen wir es bewenden lassen. Sie auf kritischem Wege werten zu wollen, wäre nicht am Platz. Am besten würdigt man sie, indem man sie einer freien Improvisation über ein gegebenes Thema vergleicht; als Beitrag zur wissenschaftlichen Forschung kommen sie nicht in Betracht, es sei denn zur Bestätigung der Richtigkeit von Kroyers eigenem Anspruch: „Die *Reservata*-Forschung ist erst in ihrem Aufgang“¹.

H e i n z B r a n d e s [1935] meint das Wesen des Reservatastils mit Hilfe der sogenannten „musikalischen Figuren“ erfassen zu können. Er weist zuerst darauf hin [14: 8], daß die Zusammenhänge zwischen der Figurenlehre und der *musica poetica*, und zwischen dieser und der *musica reservata*, schon einmal erwähnt seien von Huber, der, „sich stützend auf theoretische Formulierungen, Zeugnisse und Dokumente über die Musik des 16. Jahrhunderts, ohne genügende Berücksichtigung der Musik selbst, das Reservataproblem gelöst zu haben glaubte und die Lehre von den musikalischen Figuren in seinem Sinne auswertete“ [vgl. 40: 101 ff.]. Dann geht er, an Hand der Lehren des Theoretikers Joachim Burmeister [1599] über die musikalischen Figuren, deren Vorkommen in der Musik des 16. Jahrhunderts nach, und kommt dabei zum Ergebnis, daß die Figuren diese Musik in zunehmendem Maße durchsetzt haben, und schließlich deren ganzes Satzgefüge ausmachten. Dadurch „drängte die Entwicklungsrichtung in der praktischen Musik vom Traditionalismus weg, indem dem alten *cantus firmus*-Prinzip und der damit verbundenen melodischen Gestaltung eine Fülle von neuen zersetzenden Elementen gegenübergestellt wurde“ [14: 69]. Diese „Befreiung und Verselbständigung der Musik“ aus dem Traditionalismus „führte zu einem *Ars*-Begriff im heutigen Sinne, wodurch die Musik in eine ästhetische Sphäre gerückt wird“. Brandes „glaubt nun“, diese Verselbständigung sei „theoretisch in dem Begriff der *musica reservata* enthalten“. Mit dem Begriff „Verselbständigung“ sei aber „noch nicht das

¹ Bevor wir uns von dem Münchener Kreis von Reservataforschern verabschieden, wollen wir noch auf CARL WINTER, *Ruggiero Giovanelli (c. 1560–1625)*, eine Münchener Dissertation [1935 gedruckt; Selbstverlag und Auslieferung: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität München], hinweisen, in welcher die *musica reservata* den Ausgangspunkt einer einleitenden Abhandlung: *Die Stilbildenden Kräfte in der Musik des 16. Jahrhunderts*, bildet. Der Verfasser knüpft darin bei Sandberger und Huber an, und zeigt sich dabei *nourri dans le sévail*, auch, oder gerade dort, wo er die oben [S. 53] erwähnten Huberschen Irrtümer wiederholt, es wäre das *Compendium Musices* im Jahre 1551 erschienen, die *Musica Reservata* im Jahre 1553, und letztere wäre ein „praktisches Lehrbuch“ [o.c. S. 37]. Auch die Behauptung des Verfassers, wir begegneten „schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bei Samuel Quickelberg dem Begriff der *musica reservata*“, vermag das Vertrauen in seine Arbeit nicht zu verstärken.

Letzte, der Sinn dieser Musik erklärt" [14: 70]. Diesen Sinn sieht er in der veränderten Beziehung zwischen der Musik und den Affekten. Im Mittelalter, bis zum 15. Jahrhundert, und „vereinzelt noch im 16. Jahrhundert“, wird „die Erregung der Affekte ... als die vornehmste Fähigkeit der Musik betrachtet“. Das „ändert sich mit dem Aufkommen der *Reservata*. An die Stelle des alten *affectus movere* tritt das *affectus exprimere*. Die Musik will nicht erregen, sondern darstellen. Damit ist der Kern des Reservatastiles berührt. Die Musik rückt als darstellende Kunst neben die Dichtkunst und die bildende Kunst" [14: 71]. Dieser Bedeutungswandel der Musik hat nun nach Brandes nicht plötzlich stattgefunden, „sondern es handelt sich um einen Prozeß, der, nachdem Josquin den entscheidenden Anstoß gegeben hatte, allmählich die ganze Musik durchsetzte“. Zuerst „konzipierte man musikalisch-figürlich an den textlichen Höhenpunkten“, weil jedoch „die Tendenz dahin ging, den Affektgehalt möglichst vieler Worte einer Komposition musikalisch wiederzugeben, so rückten die Figuren immer mehr in den Mittelpunkt der Komposition“, so daß schließlich, „um die Mitte des Jahrhunderts, die Figuren die Musik so durchsetzt hatten, daß man von einer *musica reservata* sprechen konnte" [14: 71].

Für Brandes scheint also der Begriff *musica reservata* identisch zu sein mit „figürlicher“ Musik, und weil um die Mitte des 16. Jahrhunderts der oben skizzierte Entwicklungsprozeß so weit vorgeschritten war, daß die Figuren fast ausschließlich, wenn nicht ganz den Organismus der Musik ausmachten, hat nach ihm somit um 1550 die Musik sich zur *musica reservata* entwickelt. Das heißt mit anderen Worten, daß der Begriff Musik für jene Zeit gleichbedeutend geworden wäre mit dem Begriff *musica reservata*, daß der letztere also nicht mehr als Sonderbegriff zu gelten hätte. Dies alles steht aber im Widerspruch mit den historisch überlieferten Äußerungen über die *musica reservata*, welche dieselbe — wie oben [S. 307] dargelegt wurde — gerade als eine besondere Stilart unter anderen hervorheben, während aus Coclicos Äußerung, er wolle *nunc rursus musicam illam, quam vulgo reservatam jactitant, in lucem revocare*, hervorzugehen scheint, daß die *musica reservata* gerade um 1550 mehr oder weniger in Vergessenheit geraten war.

Verfolgen wir aber Brandes' Darlegung. Nachdem er auf obige Weise seinen Begriff der *musica reservata* statuiert hat, geht er nachträglich dazu über, eine Bestätigung desselben in der historischen Überlieferung des Begriffs zu suchen. Zu diesem Zweck versucht er darzulegen, daß Seld, Quickelberg und Coclico, wo sie über *musica reservata* sprechen, und Lasso, wo er die *musica che qui se domanda osservata* erwähnt, die von ihm als *musica reservata* angesprochene „figürliche“ Musik im Auge haben. Seine Methode besteht nun darin, daß er untersucht, ob das von ihm statuierte Kriterium der *musica reservata*, das heißt, ob die musikalischen Figuren bei denjenigen Komponisten zu finden sind, welche von der historischen Überlieferung mit der *musica reservata* in

Verbindung gebracht werden — es sind dies bekanntlich De Monte, Nicolas Payen, Lasso und Coclico —, und daß er mit dem positiven Ergebnis seiner Untersuchung bewiesen zu haben glaubt, daß die Äußerungen Selds, Quickelbergs, Lassos und Coclicos tatsächlich eine Bestätigung seines aprioristischen Begriffs der *musica reservata* sind. Weil wir aber schon von ihm vernommen haben, daß „um die Mitte des 16. Jahrhunderts die Figuren die Musik so durchsetzt hatten, daß man von einer *musica reservata* sprechen konnte“, fragen wir uns mit einiger Verwunderung, wozu Brandes es eigentlich noch für notwendig hielt, zu untersuchen, ob ein von ihm als allgemein bezeichnetes Charakteristikum der Musik um 1550, *in casu* die Figuren — die er beispielsweise ebensogut bei Palestrina wie bei Lasso festgestellt hat [14: 48 f.] —, etwa auch bei De Monte, Nicolas Payen und Coclico vorkommen sollte. Wir hätten nämlich nichts Anderes erwartet. Dennoch wollen wir kurz seiner Untersuchung nachgehen.

Für De Monte knüpft er an bei Selds Mitteilung, daß jener Komponist „fürnemlich auf die new art und *musica reservata*“ komponierte. An de Montes Werken lasse sich also nach Brandes, „die *neue* Kompositionsart studieren“ [14: 72]. Als er dann ferner auf Grund der von ihm bei De Monte angetroffenen musikalischen Figuren schreibt: „Wenn also De Monte als Komponist der neuen art und *musica reservata* hingestellt wird, so muß sich das auf die neue musikalische Grundhaltung beziehen, die in formaler Hinsicht ihre Verwirklichung in den musikalischen Figuren erhält“, sieht man erst recht, wie willkürlich er verfährt. Abgesehen nämlich von seiner schon erwähnten aprioristischen Annahme in bezug auf die Bedeutung der Figuren in Verbindung mit dem Begriff der *musica reservata*, deutet er ohne jegliche Begründung Selds Worte dahin, daß dieser mit der „neuen art“ die *musica reservata* meinte. Auch der von Brandes angestellte Vergleich zwischen Canis — der sich nach Seld „nitt wol vergleichen“ konnte mit der *musica reservata* — und Nicolas Payen — unter dessen Leitung die *musica reservata* „noch vil mehr dann hievor im schwanck geen“ würde — ist nicht überzeugend, und außerdem recht oberflächlich. Als Vergleichsmaterial erwähnt er nämlich neben „einer ganzen Reihe Chansons des Cornelius Canis“ die dürftige Zahl von nur drei Motetten des Nicolas Payen [14: 73], und er muß dann noch feststellen, daß nicht nur bei Payen, sondern auch bei Canis die „Figuren in großer Zahl vorhanden sind“. Von einem allgemeinen Charakteristikum der Musik um 1550 wundert uns dies wieder nicht; wohl aber ist es schwer zu verstehen, wie Brandes selbst seinem an Canis und Payen gewonnenen Ergebnis noch einigen Wert beilegen kann, wenn er auch bei Canis ebenfalls „einer älteren Schreibweise“ begegnet ist, „die uns auf Schritt und Tritt im Unklaren über die richtige Zugehörigkeit von Text und Melodie läßt“ [14: 73]. Das Nebeneinander von älteren und moderneren Charakteristika trifft man nämlich auch an bei Coclico, dem unbestrittenen Reservatamusiker. Wenn Brandes uns denn auch versichert, daß Coclicos Kom-

positionen „mit Hilfe der musikalischen Figuren restlos begrifflich zu erfassen“ sind, können wir diese Feststellung — selbst wenn sie der Nachprüfung restlos standhalten würde — ebensowenig als Beweis seiner These betrachten, wie seine anderen schon erörterten Darlegungen.

Von Lassos Äußerung über die *musica che qui se domanda osservata* sagt er etwas vorsichtiger, man könne „nur vermuten, daß der dort gebrauchte Begriff *musica osservata* dem *Reservata* gleichzusetzen ist“. Weil er aber meint, Lassos Kompositionen aus dem einschlägigen Sammelwerk vom Jahre 1555 [vgl. oben S. 301] „entfernen sich nicht von der bereits oben geschilderten musikalischen Grundeinstellung Lassos“, so liege es „nach der . . . Aussage Quickelbergs“ nahe, „in dem *Osservato* einen Schreibfehler oder eine Gleichsetzung mit *Reservata* zu sehen“ [14: 73; vgl. oben S. 301 ff.]. Es erübrigt sich, auch die Schwäche dieses Schlusses darzulegen. Zusammenfassend müssen wir also Brandes' Begriff der *musica reservata* als aprioristisch bezeichnen, während dieser Begriff außerdem nicht mit dem Sondercharakter der *musica reservata*, welcher uns von den Quellen überliefert wird, zu vereinbaren ist. Aus diesen Gründen muß Brandes' These zurückgewiesen werden.

Lowinsky [1935] steht dem Reservatproblem vorwiegend kritisch gegenüber. Seine Bedenken gegen Huber, Ursprung und Bernet Kempers wurden schon erwähnt. Auch der historischen Überlieferung des Begriffs begegnet er kritisch. „Die einzelnen Aussagen und die Rubrizierung einzelner Komponisten unter die *musica reservata* — so meint er — sind so fragwürdig, daß man zum Schluß kommen muß, es handelt sich um einen Stilbegriff, der von den Zeitgenossen in seinem Ursprung selbst nicht verstanden und der auf eine Musik übertragen wurde, für die er nicht geprägt war“. Selbst „ist nicht einmal sicher, ob er nicht auf einer mißverstandenen Überlieferung beruht“, weil — wie Lowinsky meint — Coclico deutlich zu erkennen gibt, „daß es sich um einen bislang verschollenen Begriff handelt, den er wieder aus dem Dunkel hervorholen wolle“ [*in lucem revocare*]. Lowinsky geht aber, in seiner Skepsis der Überlieferung gegenüber, nicht soweit, daß er dieselbe als völlig wertlos verwirft. Er meint nämlich erstens: „Wenn etwas am Begriff der *musica reservata* feststeht, dann ist es die überall betonte Beziehung auf das Wort, das neue Deklamationsideal, die neue Art, jeder Silbe die zugehörige Note zu geben“ [vgl. oben S. 305], und ferner kann nach ihm nicht genug betont werden, daß „aus allen Äußerungen über die *musica reservata* hervorgeht, daß es sich um eine besondere Stilart ¹ handelt, um einen Stil unter anderen, und im Gegen-

¹ Moser übersetzt *musica reservata* durch „Sondermusik“ [64: 14], was nicht unzutreffend ist, jedoch auch nicht viel besagt. Seine Deutung des Terminus — als „eine *Ausdruckskunst* im Dienst sinnfälliger Textverdeutlichung, wie auch eine *Zierkunst* in dem Sinne, daß eine reiche Stegreif-Koloratur ebenfalls zur musikalischen Hervorhebung der in die Dichtungen hineingebannten Leidenschaftszustände herangezogen wurde“ — schließt sich, wie mit Leichtigkeit zu erkennen ist, der Huberschen an. In

satz zu anderen". Seiner kritischen Haltung gemäß, bezeichnet Lowinsky Besslers und Van den Borrens Deutungsversuche des Begriffs *musica reservata* als einleuchtender als diejenigen Hubers, Ursprungs und Bernet Kempers'. Bessler erklärt nämlich nach Lowinsky den Begriff „durch den Hinweis auf die zunächst durchaus objektive Textauslegung in Motette und Madrigal" ¹. Van den Borren, der sich ihm anschließt, spricht — so fährt Lowinsky fort — „von einer Art Wortsymbolik". Das ist aber ein wenig zu knapp gesagt. Van den Borren pflichtet nämlich Bessler in dem Sinne bei, daß er — nachdem er an Hand der Quickelbergschen Definition die *musica reservata* als die musikalische Darstellung entweder einer „chose matérielle" oder einer „chose d'ordre affectif" gedeutet hat [12: 78] — sagt: „... il ne peut s'agir, dans cette seconde alternative [*i.e.* chose d'ordre affectif], d'une expression subjective à caractère personnel, comme l'a fort bien montré M. H. Bessler" ². Lowinsky hält aber Besslers und Van den Borrens Deutung, welche den extremen Subjektivismus ausschließen, für zu beschränkt, und er meint, daß sie insbesondere versagen „gegenüber einer menschlich-künstlerischen Erscheinung, wie sie Lasso darstellt". Lassos Musik hat für Lowinsky „so sehr Persönlichkeits- und

seinem Lexikon äußert Moser sich von neuem über den Begriff *musica reservata*; er weist darauf hin, daß „die Wortprägung sehr verschieden erklärt wird", meint aber, man erkläre sie „wohl am besten als eine für die Kenner „reservierte" *quasi* „Geheimmusik", deren Darstellung sowohl in der solistisch auszierenden Improvisation, als auch auf dem *Espressivo* besonderer Melodiesprünge, lebhafter Rhythmen, wortgezeugter akkordischer Textunisoni usw. beruht — erstes Stadium der schließlich im 17.–18. Jahrhundert durch den Rationalismus schematisierten Affektentheorie" [5: 32].

¹ Zum besseren Verständnis sei Besslers Meinung hier weiter ausgeführt. Er bezeichnet die *musica reservata* „der Niederländer und späten Venezianer" — ebenso wie die Balladenkunst Guillaume de Machauts — als die Herausbildung „eines spezifisch ausdrucksvollen Musizierens", das wieder durch „neue Sachlichkeit" rückgängig gemacht wurde. Während nun nach ihm „Motette und Madrigal des 16. Jahrhunderts ihrem Wesen nach musikalische Textauslegung" sind, und „sich als solche zunächst durchaus unpersönlich geben", folgert er, daß „die bekannten Charakteristiken der *musica reservata*", nämlich „*singulorum affectuum vim exprimere, rem quasi actam ante oculos ponere* usw., auf eine immer größere Schmiegsamkeit und Labilität der Einzelstimme wie des Satzes verweisen, wodurch der Textauslegung seit der Jahrhundertmitte ein stets gesteigertes Höchstmaß von Leidenschaft und „Ausdruckskraft ermöglicht wird", und er meint, daß „der erste Durchbruch der Monodie ja wohl als explosive Steigerung der *musica reservata* zu verstehen sein dürfte" [9: 67].

² Bessler sagt a.a.O. [9: 67]: „... die *musica reservata* fordert eine Abtrennung des musikalischen Ausdrucksphänomens von romantischer Ichlichkeit. Obschon die hohe Kunst des 16. Jahrhunderts in ganz anderem Sinne Schöpfung des autonomen Künstlers ist als irgendein mittelalterliches Werk, so widerstrebt bereits ihre polyphone, auf den Verband gleichberechtigter Stimmeneinheiten zugeschnittene Technik jeder subjektiv-bekennnismäßigen Deutung. Motette und Madrigal des 16. Jahrhunderts sind ihrem Wesen nach musikalische Textauslegung" usw. [vgl. ferner oben Anm. 1].

Bekenntnischarakter, daß man sie fast Bruchstücke einer großen Konfession zu nennen versucht ist", und er meint, daß sie „immer und immer nötig, auf ... den Willen hinzuweisen, die psychischen Vorgänge, das seelische Erleben musikalisch zum Ausdruck zu bringen". Er sieht denn auch bei Lasso den Anfang „jener grundlegenden Wandlung im Verhältnis des Musikers zu seinem Text, die sich nur durch die völlige Identifizierung des Komponisten mit dem Wort erklärt". Der überragenden Künstlergestalt Lassos gegenüber fühlt Lowinsky wieder seine Skepsis in bezug auf den Begriff *musica reservata* aufkommen, und er ruft aus: „Was besagt solch restloser Hingabe gegenüber die Bezeichnung „reserviert"? Was besagt einer solchen Musik gegenüber der Begriff *musica reservata*? Ich glaube, man kann vorläufig nichts Besseres tun, als das Rätselhafte dieses Begriffs feststellen und anerkennen". Ganz folgerichtig schließt er denn auch, indem er als seine Meinung ausspricht: „Die *musica reservata* kann nur Gegenstand geschichtlicher Forschung, nicht ästhetischer Deutung sein ... Geschichte, Theorie, Stil und Stilwandel der Renaissance-musik müssen darum in ganz anderer Weise erforscht sein, bevor in eine neue fruchtbare Diskussion des Begriffs der *musica reservata* getreten werden kann".

Insofern Lowinsky hier die Forderungen der kritisch-wissenschaftlichen Forschung den früheren, auch von ihm kritisierten, nur auf Spekulation beruhenden ästhetischen Deutungsversuchen gegenüberstellt und verteidigt, hat er zweifellos recht. Die Form der Antithese, in welcher er sich ausdrückt, dürfte aber das Mißverständnis herbeiführen, daß musikhistorische Forschung und ästhetische Deutung sich gegenseitig ausschließen sollten. Das kann er jedoch wohl nicht ernsthaft meinen, denn haben nicht seine eigenen Studien über Lasso ihn dazu geführt, dessen Musik als „Bruchstücke einer großen Konfession" zu deuten, und hat er sich mit diesem Versuch „subjektiv-bekennnismäßiger Deutung" [9: 67] nicht Besslers Deutung der Musik des 16. Jahrhunderts entgegengestellt, der ihr jeden Bekenntnischarakter abspricht und sie „ihrem Wesen nach" als „musikalische Textauslegung" bezeichnet?

Der Kulturhistoriker Huizinga hat den Begriff *Geschichte* definiert als „ein Erfassen, ein Deuten des Sinnes, den man in der Vergangenheit sucht" [121: 161]. Auf die Musik übertragen, besagt dies, daß die kritisch-wissenschaftliche Erforschung des musikhistorischen Materials und die ästhetische Deutung Hand in Hand gehen müssen. Wenn etwas aus unserer kritischen Schau des Reservataproblems deutlich hervorgegangen sein dürfte, so ist es wohl der Mangel der heutigen Forschung an Klarheit und Besinnung in bezug auf gewisse fundamentale musikästhetische Probleme, *in casu* das Ausdrucksproblem. Auf diesen Mangel hat schon Bessler in seinen *Grundfragen der Musikästhetik* mit Recht hingewiesen [9: 63]. Als Bessler seine Bemerkungen über die *musica reservata* machte [1926], stand Lowinskys Lasso-Studie noch in weitem Felde. Diese Studie macht eine erneute Auseinandersetzung zwischen den beiden ästhetischen Standpunkten in bezug auf die Musik des 16. Jahrhunderts

erforderlich. In diesem *Symposion* der Standpunkte müßte auch noch die in Leo Schrades Studie *Von der Maniera der Komposition des 16. Jahrhunderts* [1934] zum Austrag gebrachte Auffassung berücksichtigt werden: „Dieses leidenschaftliche Pathos der Gestaltung ist immer wieder als moderner (oder mindestens barocker) Subjektivismus des Künstlers angesprochen worden, als wäre es nicht der Affekt des Gegenstandes [?], der geformt wird, sondern der Affekt des Gestalters . . . Die Gestaltung schöpft nirgends das eigene Dasein des Künstlers aus, selbst dort nicht, wo er sich in unerhörte Kühnheiten steigert, wo er ganz ohne Vergleich ist. Er hat die Welt der Gegenstände in der Kunst enthüllen können, er vermochte aber nie eigenes Leben zu enthüllen, . . . er sprach nie die Sprache seiner Leidenschaften. Das ist der tiefste Sinn der *maniera* in der Musik des 16. Jahrhunderts“ [86: 166; vgl. 41: LIV Anm. 1]. Und schließlich können wir zum fortgesetzten „Gespräch“ einen wertvollen, in musikhistorischen Kreisen bisher nicht beachteten, und wahrscheinlich unbekanntem Beitrag eines Außenseiters beisteuern. Auch Huizinga hat sich nämlich in einer Studie *Renaissance en Realisme* zum Problem des „Ausdrucks“ in der Musik des 16. Jahrhunderts, und zwar folgendermaßen geäußert [121: 101 ff.]: „Es ist bekannt, daß gerade in derjenigen Kunst, wo das Prinzip der Abbildung am wenigsten zu Hause ist, nämlich in der Musik, die Lehre und das Bedürfnis der Nachahmung des Natürlichen eifrig gepflegt worden ist. In der Geschichte der Musik sind die Begriffe Kunst und Technik [*kunstvaardigheid*] noch inniger mit einander verbunden als sonst irgendwo. Vom 14. bis tief ins 16. Jahrhundert liebt man die musikalischen Formen, welche als Nachahmung natürlicher Klänge konzipiert sind: das Jagdgetöse, das Marktgeschrei, das Schlachtgewühl. Es ist nicht einzusehen, was dieses Streben nach musikalischem Naturalismus mit dem Geist der Renaissance zu tun haben sollte. Etwas ganz Anderes ist es, wenn Thomas Morus in den nachfolgenden Worten die Kirchenmusik *Utopias* preist:

In einer Sache sind sie uns jedoch weit voraus, und zwar darin, daß all ihre Musik — es sei, daß diese von Instrumenten oder von der menschlichen Stimme hervorgebracht wird — dermaßen die natürlichen Affekte nachahmt und ausdrückt, so sehr die Klänge der Sache anpaßt, daß sie, je nachdem es die Worte eines Flehenden sind, oder freudige, ruhige, unruhige, traurige, zornige Worte, durch die Gestalt der Melodie derart den Sinn der Sache wiedergibt, daß sie das Gemüt der Hörer in seltsamer Weise ergreift, durchdringt und entflammt ¹.

Auch hier — so fährt Huizinga fort — ein Realismus als Ideal, jedoch mit

¹ Huizinga gibt neben seiner Übersetzung auch den ursprünglichen Text des Zitats [nach der *Utopia*-Ausgabe von Michels und Th. Ziegler, 1895, S. 110]: *Verum una in re haud dubie longo nos intervallo praecellunt: quod omnis eorum musica, sive quae personatur organis, sive quam voce modulantur humana, ita naturales affectus imitatur et exprimit, ita sonus accommodatur ad rem, seu deprecantis oratio sit seu laeta, placabilis, turbida, lugubris, irata, ita rei sensum quandam melodiae forma repraesentat, ut animos auditorum mirum in modum adficiat, penetrat, incendat.*

ganz anderer Absicht als der naiven Sucht zur trügerischen Nachahmung: ein Realismus, der sich auf den Sinn der Dinge bezieht, und der den Gegensatz zwischen dem scholastischen Begriff *Realismus* und dem modern-ästhetischen vielleicht aufheben könnte. Hinter Morus' einfachen Worten kann man, wenn man will, Mozart und Beethoven hören, die ganze Musik des ewigen *Utopia*, das das wahre Land der Töne ist".

Was Huizinga hier über die Musik des 16. Jahrhunderts sagt, ist vor allem deswegen interessant, weil er ihr nicht als Musikhistoriker gegenübersteht, sondern im breiteren kulturhistorischen Rahmen seine These über das Verhältnis zwischen Renaissance und Realismus auf sie anwendet. Diese These richtet sich gegen die Burckhardtsche „Formel“, nach welcher der Realismus korrelativ zur Renaissance wäre [121: 86], sodaß es möglich wurde — wie beispielsweise in Courajods Deutung der Kunst der Brüder Van Eyck als Renaissancekunst —, den Begriff Realismus einfach für denjenigen der Renaissance zu substituieren [121: 87]. Huizinga betrachtet nun im Gegensatz dazu den Realismus vielmehr als eine Vorbereitung, ein Durchgangsstadium für die Renaissance, nicht als deren Endergebnis oder -Ziel [121: 104]. In diesem Zusammenhang bezeichnet er das 15. Jahrhundert als noch naturalistisch, das 16. Jahrhundert als nicht mehr, und für ihn liegt das Wesen der Renaissance denn auch in der Überwindung des naiven Naturalismus [121: 107]. Ähnliches meint Lowinsky, wo er, im Gegensatz zu Bessler und Van den Borren, „das Verhältnis des Komponisten zum Text“ nicht „in einer Art musikalisch-objektiver Symbolisierungskunst erschöpft“ sieht, sondern die höchste Potenz dieses Verhältnisses erst erblickt im Willen, „die psychischen Vorgänge, das seelische Erleben musikalisch zum Ausdruck zu bringen“, wie er das an Lassos Musik gezeigt zu haben glaubt. Und so betrachtet auch Huizinga diejenige Interpretation des Textes, welche diesen in naiv-naturalistischer Weise illustriert, als dem Geist der Renaissance wesensfremd, während dagegen die von Thomas Morus beschriebene Musik *Utopias* für ihn diesen Geist der Renaissance in überzeugender Weise verkörpert.

Was aber Huizingas Beitrag für die Musikgeschichte besonders wertvoll macht, ist die von ihm zitierte Stelle aus der *Utopia*. Diese zeigt nämlich, nicht nur der Bedeutung nach, sondern stellenweise selbst im Wortlaut, eine so große Übereinstimmung mit Quickelbergs Definition der *musica reservata* [vgl. oben S. 300], daß nicht an Zufall zu denken ist, sondern man in Morus' Beschreibung der utopischen Kirchenmusik wohl das Prototyp für Quickelbergs Definition der *musica reservata* zu sehen hat. Wo Morus nämlich spricht von einer Musik, welche *adfectus imitatur et exprimit*, in welcher *sonus accommodatur ad rem*, und welche *rei sensum quendam melodiae forma repraesentat*, drückt Quickelberg dasselbe aus mit den Worten *ad res et verba accommodando, singulorum affectuum vim exprimendo rem quasi actam ante oculos ponendo*.

Morus hat bekanntlich den zweiten Teil der *Utopia* — in welchem seine Be-

schreibung der utopischen Kirchenmusik vorkommt — im Jahre 1515 während eines Aufenthaltes in den südlichen Niederlanden geschrieben, wo er damals als Mitglied einer englischen Gesandtschaft verweilte, welche den Auftrag hatte, den Handelsverkehr zwischen England und Flandern wieder in feste Bahnen zu lenken. Morus machte sich in den Niederlanden viele Freunde, unter ihnen Pieter Gilles, den Sekretär der Stadt Antwerpen, der wieder befreundet war mit Morus' Freund Erasmus. Den ersten Teil der *Utopia* schrieb Morus im nächsten Jahr, als er wieder nach England zurückgekehrt war, und hierin erzählt er, wie er am Ausgang der *Lieve Vrouwe Kerk* in Antwerpen seinem Freund Pieter Gilles begegnete in Gesellschaft mit dem portugiesischen Seemann Hythloday, der seine Erfahrungen auf der Insel *Utopia* mitteilt. Das Buch wurde im Jahre 1516 in Löwen gedruckt. Es erfreute sich einer ungeheuren Verbreitung und wurde in mehrere Sprachen übersetzt. Der im Jahre 1529 in Antwerpen geborene Humanist Quickelberg wird es also sicherlich gekannt, und somit auch Morus' Beschreibung der utopischen Kirchenmusik — eine Definition *avant la lettre* der *musica reservata* — gelesen haben. Jedenfalls ist mit Morus' Äußerung der Beweis erbracht, daß die von Quickelberg um 1560 als *musica reservata* beschriebene Musik schon ein halbes Jahrhundert früher dem Kreise der führenden Humanisten bekannt war oder wenigstens als Ideal vorschwebte, wenn auch der Terminus *musica reservata* von Morus nicht verwendet wird. Daß dieser die von ihm beschriebene Kirchenmusik in *Utopia* erklingen läßt, und von deren Bewohnern sagt, daß sie seiner eigenen Zeit in jener Hinsicht weit voraus wären, gibt Anlaß zu der Vermutung, daß die damals in Wirklichkeit vorhandene Musik Morus' Ideal nicht entsprochen hätte. Andererseits darf man aber nicht vergessen, daß keine Idealbildung sich je von der vorhandenen Wirklichkeit vollkommen emanzipieren kann. Dies gilt im vorliegenden Fall umsomehr, weil Morus selbst kein Musiker war, sodaß die Annahme, daß er in seiner utopischen Musik das Streben einer musikalischen Elite — der Josquinschule? — idealisierte, nicht fern liegt ¹. Es muß der fortgesetzten Forschung überlassen werden, der Bedeutung von Morus' Äußerung

¹ Es sei in diesem Zusammenhang auf Herbert Birtners Habilitationsschrift *Studien zur niederländisch-humanistischen Musikanschauung* [1930] hingewiesen, wo er eine größere — bisher noch nicht erschienene — Arbeit ankündigt, in welcher die Musikauffassung von Morus' Freund Erasmus von Rotterdam den Ausgangspunkt bildet [10: 3], und auf einen im Oktober 1937 von Birtner auf der Sitzung der DGfMW in Berlin gehaltenen Vortrag *Die Musikanschauung des Erasmus von Rotterdam*, in welchem er dasselbe Thema behandelt, und auf die Zusammenhänge der erasmischen Gedankenwelt mit der *devotio moderna* hinweist [vgl. *Archiv für Musikforschung* II, 1937: 503]. Auch erinnert die von Morus im ersten Teil der *Utopia* geschilderte Begegnung am Ausgang der *Lieve Vrouwe Kerk* uns daran, daß er beispielsweise in Antwerpen sicherlich die vortreffliche und stark besetzte Kantorei der Kathedrale wird kennengelernt haben [vgl. hierzu 82, I: 104 und 90: 72].

für unsere Einsicht in die Musik der Renaissance, und insbesondere für die Ergründung der *musica reservata* nachzugehen.

Jeppesen [1935] geht — in seiner Studie *Die mehrstimmige italienische Laude um 1500* — zur Erörterung des Begriffs *musica reservata* davon aus, daß in der Musik um 1500 zwei „große musikalische Strömungen“ zu unterscheiden seien, welche in stilistischer Hinsicht einen Gegensatz bilden. Dieser Gegensatz beruhe vor allem auf dem Verhältnis der Musik zum Wort [41: LII]. Die eine Strömung, die ältere, zeige dem Wort gegenüber „eine mehr architektonische als interpretierende Tendenz“, die andere dagegen, die „moderne“, sei „in erster Reihe Textausdeutung und Affektdarstellung“. Die letztere Strömung sei nach Jeppesen die *musica reservata*, „wie man sie mit einem Ausdruck des Josquinschülers Adrian Petit Coclicus bezeichnet“, sie „führt als Devise das *dare spirito vivo alle parole*“. Die ältere Strömung bezeichnet er, im Gegensatz zur *musica reservata*, „mit einem dem Vicentino [1557] entlehnten Terminus“ als *musica comuna*, „das heißt die gewöhnliche, traditionsgebundene, mehr auf rein musikalischen Impulsen beruhende, vielleicht auch „akademische“ Musik“. Nach Jeppesens Meinung gehört die italienische Musik um 1500, gehören also „die Frottolen und Lauden zweifellos der *Reservata* an“, nicht nur „weil ihre Form worterzeugt ist, sondern weil sie auch inhaltlich in nicht mißzuverstehender Art Ausdruckstendenzen aufweisen“. Aber „auch die Absonderlichkeiten der *Reservata*, die Tonmalereien in mehr äußerlichem Sinne, fehlen nicht“, wie man ebenfalls „das für die *Reservata* so charakteristische Spielen mit den guidonischen Silben in den Lauden antrifft“. Als Parallelbeispiel „solcher Spielereien“ in den Niederlanden erwähnt Jeppesen dann die Josquinmotette *Ut Phoebi radiis*, welche er somit als eine Reservatamotette anspricht.

Er kommt nun auf Josquin zu sprechen, der — wie er meint — mit Recht „als Führer der Reservatabewegung angesehen worden ist“, weil „in vielen seiner Kompositionen die Ausdruckstendenzen und Tonmalereien außerordentlich stark hervortreten“ [41: LIII]. Zugleich muß er aber eingestehen, „daß Josquin eine gegen die *Reservata*-Idee so direkt oppositionelle Sache wie die große, mehrteilige Motette *Liber generationis Jesu Christi* geschrieben hat“ [41: LIII Anm. 4]. Andererseits aber, so fährt er fort, finden wir ganz ähnliche Aspekte [*sc.* Ausdruckstendenzen] in Kompositionen anderer niederländischer Meister dieser Zeit, und, wie bereits genannt, ebenfalls bei den Italienern um 1500“. Daher — und hiermit steht Jeppesen im Gegensatz zu Huber — „fragt sich, ob nicht diese Bewegung überhaupt italienischen Ursprungs ist“. In seinem Lehrbuch des Kontrapunkts kommt er auf die beiden gegensätzlichen Strömungen, die *musica reservata* und die *musica comuna*, zurück [42: 13 f.]. Hier erwähnt er sie aber nicht im Zusammenhang mit der Musik um 1500, sondern mit derjenigen um die Mitte des 16. Jahrhunderts, und er verwendet nun den Begriff *musica comuna* sogar als Synonym für Palestrinastil. Von Vicentino aber, dem er den Terminus *musica comuna* — auch zur Bezeichnung

der älteren Strömung um 1500 — entnommen hat, sagt er: „Vicentino ist indessen nur für eine bestimmte Seite des 16. Jahrhunderts charakteristisch, für die im Sinne der damaligen Zeit [sc. um 1560!] „moderne“; ihn als den universellen Vertreter des 16. Jahrhunderts aufzufassen, wäre irrig — dazu ist er zu sehr Individualist“ [42: 13]. Wir müssen also feststellen, daß es auch bei Jeppesen nicht ohne Willkür in der Terminologie abgeht, wenn man ihm auch einräumen muß, daß er dem Terminus *musica reservata* gerecht wird, insofern dieser eine „Sondermusik“ zu bezeichnen scheint. Mit welchem Recht er aber alle Musik des 16. Jahrhunderts in welcher sich die Ausdruckstendenz kundgibt, unter den Begriff der *musica reservata* stellt, ist nicht einzusehen, weil wir eben noch zu schlecht über den Inhalt dieses Begriffs unterrichtet sind. Das gegensätzliche Begriffspaar *comuna-reservata*, zur Charakterisierung der Musik des ganzen 16. Jahrhunderts, dürfte ferner das Mißverständnis herbeiführen, es stehe fest, daß dieser Gegensatz im 16. Jahrhundert ebenfalls in dem von Jeppesen erörterten Sinn empfunden wurde. Er gründet aber seinen Gebrauch des Terminus *musica comuna*, als Gegensatz zur *musica reservata*, nur auf eine Stelle aus Vicentinos *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* [1557], wo dieser bei der Behandlung der Kirchentöne darauf hinweist, daß der Komponist bei „besonders ausdrucksvollen und ausdruckswechselnden italienischen Texten *potra uscire fuore dell' ordine del Modo & intrerà in un' altro*“ — das heißt: sich nicht innerhalb des vorgeschriebenen Kirchentons zu halten braucht —, daß dies aber nicht der Fall sei in der *musica comuna* [41: LII Anm. 2]. Jeppesen nimmt nun ohne weiteres an, daß Vicentino in der von ihm erwähnten Freiheit in bezug auf die Kirchentöne „die ausgesprochene Reservatahaltung charakterisiert hat“, wiewohl dieser Terminus bei Vicentino nicht vorkommt.

Zusammenfassend müssen wir also auch Jeppesens Deutung des Begriffs *musica reservata* ablehnen, weil sie den Umfang desselben auf eine Weise umreißt und ausdehnt, welche nicht aus den Quellen zu rechtfertigen ist, und nicht durch ausreichende stilistische Untersuchungen belegt wird. Wie aber schon erwähnt wurde, muß anerkannt werden, daß der Gegensatz zur *musica comuna* dem Begriff seinen Sondercharakter läßt.

Schmid-Görg [1938] kommt in seiner Gombertmonographie ebenfalls kurz auf das Reservataproblem zu sprechen. Zuerst wiederholt er, von Josquin ausgehend, die bekannten Huberschen Bemerkungen über die richtige Textlegung, die musikalischen Figuren und die Kolorierungskunst als Wesensmerkmale der *musica reservata* [86: 121]. Dann betont er die Notwendigkeit, Gomberts Werke in bezug auf dessen Verhältnis zum „Problem[!] der *musica reservata*“ zu untersuchen [86: 122]. Viel mehr als eine gelegentliche Bemerkung über Gomberts fünfstimmige Bearbeitung der vierstimmigen Josquinmotette *Tribulatio et angustia* kommt dabei aber nicht heraus; die Bemerkung nämlich, daß „der Ausdrucksgehalt [bei Gombert] ein ganz anderer“, und zwar unbe-

stimmter geworden sei [86: 206], und daß man darin mehr zu erblicken habe „als eine Vorahnung der *musica reservata*“, der „Kunst des gesteigerten Ausdrucks“, nämlich „die *Reservata* im feinsten Sinne“, das heißt, „Ausdruck in der Zurückhaltung der Mittel, nicht in dem offenkundigen, groben Zurschaustellen, wie es spätere Jahrzehnte für notwendig hielten“ [86: 207]. Die Deutung des Wortes *reservata* im Sinne der Zurückhaltung haben wir schon bei Ursprung und Bernet Kempers angetroffen und erörtert; es erübrigt sich hier somit eine erneute Besprechung. Welche etwaigen Auswüchse und Entartungen der *Reservata* Schmidt-Görg bei der Erwähnung des „offenkundigen, groben Zurschaustellen“ späterer Jahrzehnte vorgeschwebt haben, läßt sich nur vermuten. Auch macht er uns nicht deutlich, wie er bei der Deutung des Begriffs *musica reservata* den „gesteigerten Ausdruck“ einerseits, mit dem „Ausdruck in der Zurückhaltung der Mittel“ andererseits zu vereinbaren gedenkt. Hat er Josquin und Gombert mit einander verglichen, er hält die Musik des letzteren auch gegen diejenige Coclicos. Zuerst macht er die gegen Huber gerichtete zutreffende Bemerkung, es wäre nicht unnötig gewesen, Coclicos Motetten zur Erörterung des Begriffs *musica reservata* heranzuziehen. Diese Motetten zeigen doch, wie er meint, „ganz offenkundig, was ihr Verfasser mit der neuen Richtung im Sinne hatte“ [86: 207]. Dieser Sinn soll nach Schmidt-Görg vor allem in einigen „Ohrenfälligkeiten“ liegen, das heißt, in der besonderen Betonung und Hervorhebung einzelner Textworte, durch entsprechende, meistens illustrierende Ausdrucksmittel. So erwähnt er u.a. raschere Tonfolgen bei Worten wie *accelera*, einen Oktavsprung auf dem Wort *super*, die Unterbrechung durch eine Pause in einem Wort wie *gemitu* [vgl. unten S. 353].

Daß er dabei gelegentlich Wesentliches übersieht, haben wir bei der Analyse der Modulation in Coclicos 33. Motette feststellen können [vgl. oben S. 291 Anm. 2]. Auf Grund seiner recht oberflächlichen Beobachtungen an Coclicos Motetten meint er nun, daß die „Ohrenfälligkeiten“ — welche er vielleicht zu den oben erwähnten Auswüchsen der *musica reservata* rechnet — „diese [sc. Coclicosche] *Reservata* eben von den Leuten der voraufgegangenen Jahrzehnte [sc. Gombert c.s.] unterscheid[e]n, die wohl auch solche Dinge kennen, sie aber weit häufiger dem großen Entwurf unterordnen und selten ihnen zulieb Satzgliederung, Melodik oder thematische Durchführung vernachlässigen“ [86: 208]. Gombert — so fährt er fort — „ist diese [Coclicosche] Art fremd in seinen Motetten, bei ihm ist tatsächlich *mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei*“.

Einerseits macht er also eine Generationsscheidung zwischen den Generationen Coclico und Gombert, andererseits stellt er es dar, alsob der Gombertstil der Universalstil von Gomberts Generation war, welcher auch Willaert angehörte! Zu welcher „*Reservata*“ Schmidt-Görg Willaerts Musik im Gegensatz zu derjenigen Coclicos einerseits und Gomberts andererseits rechnen möchte, läßt sich auf Grund seiner Auseinandersetzungen schwerlich bestimmen, für deren Unsicherheit und Willkür die Heranziehung von Beethovens

Pastorale, zur Charakterisierung des Ausdrucks in Gomberts Musik, symptomatisch ist.

Lucie Balmer [1938] betrachtet in ihrer Lasso-Studie die Musik des 16. Jahrhunderts unter dem Aspekt der „Auseinandersetzung zweier historischer Grundrichtungen“ [5: 16]: des Mittelalters und der Renaissance. Im Laufe des 16. Jahrhunderts wird nun, unter dem Einfluß humanistischer Bestrebungen, „die Forderung nach deutlicher Textdarstellung so stark, daß sich die beiden historischen Grundbewegungen Mittelalter-Renaissance zu den zeitbedingten Polen: absolutere Melodiegestaltung und *musica reservata* zuspitzen“ [5: 30]. Die *musica reservata* wird also von Lucie Balmer in stilistischer Hinsicht der „absoluteren Melodiebildung“ gegenübergestellt, und als die Verkörperung der renaissancistischen „Forderung nach deutlicher Textdarstellung“ betrachtet, oder — wie sie sich in Anlehnung an Sandberger auch ausdrückt — als das Erstreben eines „gesteigerten Sprachausdrucks“.

Aus diesen ihren Worten bekommt man den Eindruck, daß das Wesen der *musica reservata*, die Sache selbst, ihr kein Problem ist. Das Problematische scheint ihr denn auch nicht in der Sache zu liegen, sondern in deren Namen. „Es scheint rätselhaft — so meint sie —, aus welchen Gründen eine Musik, die einen gesteigerten Sprachausdruck erstrebt, mit dem Wort *reservata* umschrieben wird“ [5: 30]. Man sieht, in welcher gefährlichen gedanklichen Lage sie sich hier befindet. Sie fragt nicht: was ist *musica reservata* — weil sie *a priori* und ahnungslos davon überzeugt ist, daß diese Frage durch die Ausführungen Sandbergers, Hubers u.a. gelöst ist, und daß ihr diese Musik also durchaus bekannt ist —, sondern ihre Problemstellung lautet: weshalb wird diese Musik des „gesteigerten Sprachausdrucks“ gerade mit jenem paradox erscheinenden Adjektiv *reservata* bezeichnet. Die Folgen ihrer Fragestellung bleiben denn auch nicht aus, wie wir sehen werden: in ihrem Bestreben, die im Namen *reservata* gelegene Paradox zu lösen, und davon ausgehend, daß die Musik des „gesteigerten Sprachausdrucks“ in stilistischer Hinsicht schwerlich „reserviert“ sein kann, wird sie durch dieses „Vorurteil“ von vornherein veranlaßt, die Lösung des Problems anderswo als im Stil der Musik zu suchen.

Zuerst erwähnt sie die Verwendung des Terminus *musica reservata* in Coclicos beiden Druckwerken. Dann weist sie darauf hin, daß es „der späteren musikwissenschaftlichen Forschung“ — wiewohl diese „in verschiedener Weise den Ausdruck zu deuten“ versucht hat — nicht gelungen ist, „seinen Wortsinne restlos befriedigend zu erklären“. Als Beispiele erwähnt sie: Riemann — der sich „damit begnügt, darzutun, worauf sich der Ausdruck bezieht, aber die Untersuchung übergeht, wie das Wort *musica reservata* damit zusammenhängt“ [5: 31]; Moser — der die Wortbildung deutet als „eine für die Kenner „reservierte“, quasi „Geheimmusik“ [vgl. oben S. 314 Anm. 1]; Ursprung — der „den Ausdruck *reservare* auch noch im Zusammenhang mit *osservare* bringt“, das heißt, ihn sowohl im Sinne der „echt renaissancemäßi-

gen, vornehmen Zurückhaltung", als in dem der „Beobachtung der historisch gewordene Regeln" deutet [vgl. oben S. 308 Anm. 1]; Huber — der ihrer Meinung nach überzeugend dargelegt hat, daß der Ausdruck *musica reservata* sich sowohl auf eine Kompositionstechnik als auf eine Aufführungspraxis bezieht. „Zu einer völligen Klärung des A u s d r u c k e s *musica reservata* — so meint Lucie Balmer zusammenfassend — führt aber nur eine Lektüre des *Compendium* selbst" [5: 31]. Das Ergebnis ihrer Lektüre ist, wie sich zeigen wird, nichts weniger als verblüffend.

Nachdem sie ein paar durch Hubers Brille gelesene Stellen — in welchen Coclico ganz allgemein betont, er habe „seine Lehre nicht aus Büchern, sondern aus der lebendigen Gesangskunst Josquins geschöpft" [5: 32] — dahin gedeutet hat, daß „diese Musik, die *musica reservata*, . . . die Coclicus in den folgenden Kapiteln lehren will, sich durch ihre Aufführungspraxis, wie auch in ihrer Kompositionstechnik von früherer Musik unterscheidet", fährt sie fort: „Zu einer Klärung des W o r t s i n n e s von *reservata* aber dürfte die bei Coclicus folgende Einteilung der Musiker in vier Gattungen führen" [5: 33]. Hierauf folgt nun eine mit ausführlichen Zitaten belegte Darstellung von Coclicos Klassifikation. Dieser Berg gebührt aber eine Maus, und obendrein nicht einmal eine lebensfähige. Lucie Balmer greift nämlich zu ihrer „Klärung des Wortsinnes von *reservata*" nur die von Coclico zu jeder der vier Klassen von Musikern verwendeten Anfangsworte heraus, also für die erste Klasse: *Primum genus eorum est, qui primi Musicam invenerunt*, usw.; für die zweite: *Secundum genus est eorum qui sunt Mathematici*, usw.; für die dritte: *In tertio genere sunt Musici* [Sperrdruck von Lucie Balmer] *praestantissimi*, usw.; für die vierte: *Quartum genus est Poeticorum, qui ex tertii generis Musicorum gymnasio profecti sunt*, usw., und fährt dann fort: „In dieser Klassifikation verwendet Coclicus zwar den A u s d r u c k *reservata* nicht; er geht aber in seiner Einleitung von zwei untergeordneten Gruppen von Musikern, den *theorici* und *mathematici*, zu den eigentlichen *musici* über, das heißt er „reserviert" den A u s d r u c k *musici* einer bestimmten Gruppe von Komponisten, die — so läßt er weiter schließen — die von ihm geforderte wahre Art von Musik schaffen (*musica, quae certis musicis reservata est*). Der Ausdruck *reservata* bezieht sich somit gar nicht auf eine besondere Eigenart der Musik und ist seiner Entstehung nach auch kein Stilbegriff [Sperrdruck von Lucie Balmer]. Stilistische Bedeutung kommt ihm nur deshalb zu, weil die Musik jener *musici*, auf die er bezogen ist, ihre besonderen Stilmerkmale hat" [5: 37].

Dies alles lesend, fragt man sich mit Verwunderung, ob denn Lucie Balmer Coclicos Überschrift des Kapitels, das von seiner Klassifikation handelt, nicht gelesen hat, das lautet: *De Musicorum generibus*; nicht den von ihr selbst zitierten Satz: *Invenio autem quatuor Musicorum genera*, auf wel-

chen der Satz *Primum genus eorum est*, usw. unmittelbar folgt; ob sie denn nicht einzusehen imstande war, daß bei der ersten, zweiten, dritten und vierten Klasse hinter das Wort *genus* das Wort *Musicorum* in Gedanken ergänzend hinzugefügt werden muß; daß im Ausdruck *Musici praestantissimi* der dritten Klasse der Akzent auf *praestantissimi* liegt, und nicht auf *Musici*, wie sie meint, weil deren Superiorität im Vergleich zu den Musikern der ersten und zweiten Klasse ausgedrückt werden soll; ob sie schließlich nicht bemerkt hat, daß das Wort *Musici* auch bei der vierten Klasse fehlt, von welchen Coclico gerade sagt, daß sie *verum hujus artis finem consecuti sunt et in majore sunt admiratione et gratia quam caeteri omnes?*

Dies alles scheint ihr aber tatsächlich entgangen zu sein, denn sie meint, daß für ihre „Auffassung und Deutung von *reservata* noch eine andere Stelle des *Compendium* spricht, . . . wonach eine gewisse Weichheit der Melodik besteht in dem Gegenstand, und damit wieder bestimmten dort lebenden Musikern reserviert (*reservatur*) gewesen ist“ [5: 37]; die einschlägige Stelle lautet:

Vixerunt apud hos Musicorum principes plurimi, Josquinus de Pres, Petrus de la Rue, Jacobus Scampion, et alii, qui admirandis et suavissimis clausularum elegantissimis usi sunt, horum virorum relictus odor in scholis illarum regionum adhuc reservatur¹, ac a musicis studiosis hauritur, dum discipuli Praeceptores fideliter imitantur.

Es erübrigt sich darzulegen, daß auch diese Stelle in ihrer willkürlichen Deutung ungeeignet ist, Lucie Balmers „Deutung von *reservata*“ zu bestätigen. Wir müssen also leider feststellen, daß ihr Vorwurf, die von ihr angeführten Forscher hätten den „Wortsinn“ des Ausdrucks *musica reservata* „nicht restlos befriedigend erklärt“, sich nicht nur gegen sie selbst richtet, sondern daß sie es mit ihrer „Erklärung“ weitaus am schlimmsten gemacht hat.

Helmut Osthoff [1938] möge die Reihe derjenigen, die sich zum Reservataproblem geäußert haben, vorläufig abschließen. Er sagt nicht viel darüber, jedoch ist, was er sagt, umso beherzigenswerter: „Trotz Hubers geistvollen Ausführungen darüber . . . ist eine eindeutige und erschöpfende Interpretation dieser für die Stilkunde wie Aufführungspraxis des späteren 16. Jahrhunderts so wichtige Bezeichnung bis heute noch nicht gesichert“ [67: 274]. Er meint nun ferner: „Daß die Praxis des improvisierten Ziergesangs, daß die madrigalische Textinterpretation, insbesondere die musikalische Darstellung der Affekte, daß die spezielle Kompositionstechnik der Zeit und die Lehre von den musikalischen Figuren damit eng zusammenhängen, steht fest, bedarf aber noch einer systematischen Klärung“. In diesem Satz spürt man die Nachwirkung von Huber und Brandes. Aus dem Vorhergehenden dürfte deutlich geworden sein, daß all das, was Osthoff zu den gesicherten Charakteristika der *musica reservata* rechnet, nicht so fest steht, wie er meint. Seiner Schlußbemer-

¹ Vgl. hierzu Kroyers Deutung dieses Wortes [47: 128].

kung kann man aber wieder ganz beistimmen: „Es fehlt noch eine eingehende Untersuchung der praktischen, besonders der direkt als *musica reservata* charakterisierten Werke — der Davidischen Psalmen des Adrian Petit Coclicus von 1552, der Madrigale Vincenzo Ruffos von 1556, der Bußpsalmen Orlando di Lassos aus der Zeit um 1560, sowie der Werke Philipp de Montes, welcher als Vertreter des Reservatastils gerühmt wird —, unter dem Gesichtspunkte der verschiedenen literarischen Zeugnisse, welche sich auf den schwierigen Fragenkomplex beziehen. Im Zusammenhang mit der deutschen Liedliteratur sind bisher keine Erwähnungen des Begriffs *musica reservata* bekannt geworden, und es steht auch wohl außer Frage, daß eine restlose Aufklärung des Problems — denn um ein solches handelt es sich noch in der Tat — in erster Linie von der Erforschung der Motetten- und Madrigal-Literatur zu erwarten ist“. Die Schlußbemerkung Osthoffs ist im Einklang mit dem Ergebnis unserer kritischen Übersicht, in welcher wir der Behandlung des Reservataproblems während eines Zeitraums von fast einem halben Jahrhundert nachgegangen sind. Dieses Ergebnis ist nicht sehr erfreulich, insofern es zeigt, wie wenig die bisherige Forschung in einer langen Reihe von Jahren zur Klärung des Begriffs *musica reservata* beigetragen hat, und in wie vielen Fällen Mephistos zynische Bemerkung über das Verhältnis von Begriff und Wort noch immer aktuell ist. Es ist aber zugleich die Rechtfertigung unserer Untersuchung, ja der Beweis ihrer Notwendigkeit, insofern es, durch die Darlegung der Hinfälligkeit einiger Deutungen des Begriffs *musica reservata*, die Forschung von einigen unhaltbaren Voraussetzungen befreien dürfte. Kroyers Wort: „Die Reservataforschung ist erst in ihrem Aufgang“, hat eine weitere Gültigkeit, als er selbst wohl vermutete oder damit beanspruchte. Man wäre selbst geneigt zu der skeptischen Frage: Hat sie überhaupt schon angefangen?

VII. WISMAR UND KOPENHAGEN

Wismar. Wir haben oben [S. 259] die beiden letzten Etappen von Coclicos Karriere im Vergleich zu der Nürnberger Episode als eine Antiklimax bezeichnet. Diese Qualifikation besagt nicht nur, daß Coclicos Wegzug aus Nürnberg, dem am Handelsweg Antwerpen–Venedig gelegenen, blühenden Kulturzentrum, wo er ein freier Mann und Bürger gewesen war — oder zu sein versucht hatte —, und sein darauf folgendes Dienstangebot beim abgelegenen Wismarer Hof, für einen Mann von seinen Anschauungen eine Art Kapitulation war, sondern auch, daß der Gang von Nürnberg nach Wismar keine Weiterentwicklung seiner künstlerischen und pädagogischen Möglichkeiten bedeutete. Während er nämlich durch seine Übersiedelung von Königsberg nach Nürnberg von einem bei Hofe dienenden zu einem „freien“ Musiker geworden war, also von der zweckgebundenen zu der zweckfreien Musikpflege übergegangen war, hat er durch seine Tätigkeit in Wismar, und später in Kopenhagen, diese Entwicklung vorwärts wieder rückgängig gemacht.

Wir haben schon [S. 190] darauf hingewiesen, daß er nicht zufälligerweise nach Wismar und Kopenhagen gekommen ist, sondern daß er sich mit den beiden Höfen in Verbindung setzen konnte auf Grund der Verwandtschaft und der weiteren Beziehungen der regierenden Fürsten mit Herzog Albrecht von Preußen. Den genauen Zeitpunkt von Coclicos Ankunft in Wismar kennen wir nicht. Seinen eigenen Mitteilungen zufolge muß er dort Ende 1554 oder in den ersten Wochen des Jahres 1555 eingetroffen sein [D 22: 408 Anm. 4]. Die Möglichkeit, sich in Wismar — sei es auch vorübergehend — zu ernähren, wurde ihm geboten durch die Vorbereitungen zu den Hochzeitsfeierlichkeiten des Herzogs Johann Albrecht I. Wie schon [S. 190] erwähnt wurde, hatte dieser Fürst sich am 24.2.50 mit Anna Sophia von Preußen, der Tochter seines Oheims, des Herzogs Albrecht von Preußen, verlobt. Diese Verlobung hatte stattgefunden während der Festlichkeiten zur Gelegenheit der Vermählung des verwitweten Herzogs mit Anna Maria von Braunschweig, der Schwestertochter des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg und der Mutter Johann Albrechts I. [D 12: 388 Anm. 3 und 4; vgl. oben S. 171 und S. 213; ferner 129: 24; 143, I: 39].

In den ersten Jahren nach der Verlobung hatten kriegerische und religiöse Angelegenheiten Herzog Johann Albrecht dermaßen in Anspruch genommen,

daß er seine Vermählung mit Anna Sophia von Preußen aufgeschoben hatte. Erst im Sommer 1554 konnte er — wie sein Biograph Schirrmacher bemerkt — „wieder sein Herz sprechen lassen. Er wünschte — so fährt Schirrmacher fort —, der Schwiegervater möchte in Person seine Braut nach Wismar bringen, wo die Vermählung am 24. Februar gefeiert werden sollte“ [143, I: 261]. Herzog Albrecht „gab seine Zustimmung zu dem für das Beilager festgesetzten Tage“ [143, I: 262 Anm. 1], und nun fingen die Vorbereitungen an. Hierzu gehörten auch die „an 39 fürstliche Häupter“ gerichteten Einladungen zur Beiwohnung der Festlichkeiten [143, I: 263]. Unter den Eingeladenen befand sich, wie wir später noch sehen werden, auch König Christian III. von Dänemark; er konnte aber wegen Krankheit den Festlichkeiten nicht beiwohnen. Wegen der Spannung zwischen Johann Albrecht und seinem Bruder Ulrich leistete auch der größte Teil der blutsverwandten Freunde der Einladung keine Folge [143, I: 264]. Inzwischen hatte Johann Albrecht schon im Sommer 1553, im Hinblick auf die bevorstehenden Hochzeitsfestlichkeiten, einen Anfang mit dem teilweisen Neubau des Wismarer Schlosses machen lassen [128: 15; 129: 49; 143, I: 262], weil darin „kein fürstlich Gelaß sei, um stattliche Gemächer einzurichten“ [128: 14]; der Bau war im Jahre 1554 vollendet.

Herzog Albrecht brachte selbst die Braut nach Wismar, und hatte sein Quartier im neugebauten Wismarer Schloß. Der Grund, weshalb die Trauung in Wismar stattfinden sollte, war nach Lisch der Umstand, daß Schwerin zu klein war, um alle zu erwartenden Gäste zu beherbergen [129: 53]. So war auch im Jahre 1513 die Vermählung des Herzogs Heinrich des Friedfertigen in Wismar gefeiert worden. Weil nämlich „das haus [= Schloß] und statt Schwerin gahr zu klein wahr, so viel vornehme Fürsten und Herrn einzunehmen“, hatte damals Herzog Heinrich „vorgesetzt, solches in seiner statt Wismar zuhalten“. Aus den Ausgaberegistern über die Vermählungsfeierlichkeiten des Jahres 1513 geht hervor, daß die Gäste alle in Herbergen in der Stadt Wismar einquartiert waren [128: 12]. Weil auch zu der Trauung des Herzogs Johann Albrecht „viele vornehme Fürsten und Herrn“ mit ihrem Gefolge nach Wismar kamen, und sie nicht alle in dem Schloß untergebracht werden konnten, werden bei dieser Gelegenheit ebenfalls viele Gäste in den Herbergen der Stadt Wismar gewohnt haben. Dies findet eine Bestätigung in Coclicos Wismarer Brief, in welchem er Herzog Johann Albrecht mitteilt, er habe schon drei Monate in einer Herberge [*in hospitio*] gelebt [D 22: 408]. Am Sonntag dem 24.2.55 wurde in der Hofkirche St. Georg die Trauung vollzogen. Am Montag darauf hielten die Vermählten ihren Kirchgang zu St. Marien, und dann folgten Turniere und andere Festlichkeiten, welche in den nächsten Tagen fortgesetzt wurden [D 12: 388 Anm. 4; D 22: 407 Anm. 9].

Uns interessiert hier am meisten die musikalische Ausgestaltung der Vermählungsfeier. Es gab in Schwerin eine Hofkapelle unter Leitung eines Kantors. Aus Coclicos Wismarer Brief erfahren wir, daß dieser Kantor sich nach

Ostern 1555 verheiratet und demzufolge das Kantorhaus verlassen sollte; seinen Namen teilt Coclico aber nicht mit. Aus dem Wismarer Brief erfahren wir weiter, daß der Musikunterricht der Chorknaben [Diskantisten] zu den ständigen Pflichten des Kantors gehörte [D 22: 406]. Aus alledem läßt sich entnehmen, daß, wie beispielsweise in Königsberg, auch in Wismar die Singknaben im Hause des Kantors wohnten, sodaß dieser sie fortwährend unter seiner Aufsicht hatte und sie jederzeit zu Übung und Unterricht sammeln konnte [vgl. 23: 14]. Aus Coclicos Brief geht nun hervor, daß er mit der musikalischen Ausgestaltung der Vermählungsfeier beauftragt wurde, insofern es sich hierbei um vokale Musik handelte, und daß es seine Aufgabe war, eine Anzahl der Gelegenheit angemessenen Gesänge [vgl. D 22: 408: *tot cantus*] zu komponieren und einzuüben, während er bei der Feier auch selbst gesungen hat. Er sagt nämlich, daß er für die Hochzeit des Herzogs komponiert, gesungen und die Chorknaben unterrichtet habe.

Wir ersehen hieraus also, daß nicht dem amtierenden Kantor, sondern dem hergewanderten Fremden Coclico die Komposition und Einübung der Festgesänge anvertraut wurden, und daß dieser dabei auch als Sänger, wahrscheinlich als Solist, aufgetreten ist. Weil der Kantor bei Coclicos Ankunft noch im Amt war — er sollte erst nach Ostern, dem 14.4.55, heiraten und das Kantorhaus verlassen [D 22: 406] —, geht daraus hervor, daß man bei Hofe gute Gründe dafür hatte, Coclicos Talente höher zu veranschlagen als die seinigen. Wahrscheinlich hatte der Herzog, der, wie wir wissen, Anfang 1550 den Hochzeitsfestlichkeiten des Herzogs Albrecht von Preußen in Königsberg beigezogen hatte [vgl. oben S. 190], Coclico damals singen gehört, und hatte er an dessen musikalische Talente überhaupt gute Erinnerungen. Insofern dies nicht der Fall war, konnte er sich bei Herzog Albrecht über dessen ehemaligen Musiker erkundigen.

Bei der Hochzeitsfeier erklang nicht nur vokale, sondern auch instrumentale Musik. Coclico selbst erwähnt letztere, indem er sich in seinem Wismarer Brief darüber beklagt, daß er seiner Meinung nach für seine Leistungen — im Vergleich zu denen der instrumentalen Musiker — eine zu niedrige Belohnung empfangen habe [D 22: 408]. Daß er sich als Sänger den Instrumentalisten überlegen fühlte, geht daraus hervor, daß, während er die instrumentale Musik als *Musica consonans instrumentis* bezeichnet, das heißt, als eine Musik die nichts weiter tut als klingen, die vokale Musik von ihm dagegen als *Musica loquens vocalis et naturalis* angedeutet wird; als diejenige Musik also, welche redet, das Wort ergreift und ausdrückt, und welche somit als die natürliche Musik betrachtet werden muß. Wir sind zu der Annahme berechtigt, daß Herzog Albrecht von Preußen, als er sich mit seiner Tochter Anna Sophia auf den Weg nach Wismar begab, seine Trompeter — unter Führung des Obertrompeters Barthel Horn — zum Aufwarten bei der Hochzeit mit sich genommen hat [vgl. D 22: 408 Anm. 1], und daß Coclico mit der *Musica consonans instru-*

mentis diese Königsberger Musiker meint. Was er für seine Dienste genau empfangen hat, wissen wir nicht. Er spricht von einem *stipendium*, wovon er in einer Wismarer Herberge lebe. Weiter teilt er mit, der Herzog hätte durch dessen Diener Daniel befohlen, man solle ihm auch einen Brustharnisch und Stiefel geben; er hätte aber außer 6 Ellen Stoff für ein Hofkleid nichts bekommen [D 22: 407].

Die von Coclico komponierte Festmusik ist nicht erhalten. Sie muß wohl allgemeines Gefallen erregt haben, wie auch der Herzog mit Coclicos Leistungen überhaupt zufrieden gewesen sein muß, denn wir erfahren, daß Johann Albrecht ihm durch seinen aus Antwerpen stammenden Organisten Hieronymus Mors, der die Orgel der Domkirche in Schwerin spielte, eine Stellung als Kantor hat anbieten lassen [D 22: 406]. Coclico hatte wohl Lust, dieses Angebot anzunehmen, er sagte wenigstens:

Also bitte ich Euer Gnaden demütig und angelegentlichst, in gutem Frieden und Ruhe meine Tage bei Euer Gnaden vollenden zu dürfen, weil ich die Welt genug durchwandert habe und unter meinem Alter gebückt gehe [D 22: 407].

Die ihm vom Herzog angebotenen Bedingungen waren, wenigstens im Vergleich zu Königsberg und Kopenhagen, günstig. Er sollte jährlich 50 Taler empfangen — in Königsberg hatte er jährlich nur 50 Mark erhalten, in Kopenhagen sollte er nachher anfangs 40, später nur 25 Taler oder 75 Mark bekommen [vgl. D 24: 410 ff.] —, weiter sollte ihm das Kantorhaus zur Verfügung gestellt und sollte ihm jährlich neue Hofkleidung verabreicht werden [D 22: 406]. Coclico war mit diesen Bedingungen aber nicht zufrieden, und feilscht über dieselben in seinem Brief an Herzog Johann Albrecht. Zuerst gibt er der Meinung Ausdruck, der Herzog könnte ihm, falls er mit seinem Musikunterricht bei den Chorknaben Erfolg haben sollte — was er für sicher hält, wenn die Knaben sich nur gelehrig und gehorsam zeigen werden —, heimlich Geschenke geben für den Fall, daß sein Gehalt nicht ausreichen sollte; oder der Herzog könnte dasselbe am Ende des Jahres erhöhen, denn er werde mit einem derartigen Gehalt nicht auskommen können, weil er wegen der Schwäche seines Magens des Weines nicht entbehren könne [D 22: 406]. Dann greift er, um seinen Vorschlägen mehr Nachdruck zu verleihen, zu dem schon in Wittenberg angewandten Mittel der Prahlerei mit seinen früheren angeblichen hohen Beziehungen und — denselben entsprechenden Gehältern [D 22: 406 f.]. Wir haben oben [S. 34 ff.] dargelegt, daß man diesen Mitteilungen, insofern sie sich auf den Pabst Paulus III. und den französischen König Franz I. beziehen, keinen Glauben schenken kann. An dieser Stelle müssen wir uns nun noch mit den von Coclico behaupteten Beziehungen zum englischen König beschäftigen. Daß wir darüber erst hier zu sprechen kommen, findet seine Begründung in dem Umstand, daß, während Coclico zum Pabst Paulus III. [1534–49] und zum französischen König Franz I. [1515–47] nur vor dem Jahre 1545 in Beziehung gestanden haben könnte, wir auf Grund seiner eigenen Worte einen etwaigen Aufent-

halt in England erst nach dem Jahre 1552 anzusetzen hätten. Er spricht davon nämlich erst in der Vorrede zu seiner *Musica Reservata*, wo er sagt, er hätte, als er sich noch in Frankfurt a.M. aufhielt — also im Jahre 1551 —, die Absicht gehabt, sich von dort nach England zu begeben, wäre aber davon durch Gerüchte über Krieg und andere Hindernisse abgehalten worden [vgl. oben S. 229].

Hatte er also im Jahre 1551–52 die Englandreise noch nicht gemacht, im Jahre 1555 gehörte diese, wie sein Brief an Herzog Johann Albrecht beweist, schon der Vergangenheit an. Hieraus geht hervor, daß ein etwaiger Aufenthalt Coclicos in England, als Mitglied der königlichen Kapelle, zwischen dem 12.7.52 — dem Tag, wo wir ihn zum letzten Mal in Nürnberg feststellen konnten —, und Ende 1554 oder Anfang 1555 — dem Zeitpunkt seiner Ankunft in Wismar — hätte stattfinden müssen. Nur während eines Teils dieses Zeitraums regierte in England ein König, nämlich Edward VI., der Sohn Heinrichs VIII. und der Jane Seymour. Er war 1547 als neunjähriger Knabe seinem Vater nachgefolgt, starb aber schon am 6.7.53 [D 22: 406 Anm. 8], und seine mit dem Beinamen *Bloody Mary* [1553–58] bekannte Schwester, die spätere Gemahlin des spanischen Königs Philipp II., folgte ihm nach. Hieraus ergibt sich, daß Coclico dem englischen König nur zwischen dem 12.7.52 und dem 6.7.53 gedient haben könnte, also noch kein Jahr¹. In dieser kurzen Zeit hätte es ihm

¹ Der bayerische Agent am Brüsseler Hof, Vizekanzler Dr. Seld, schrieb am 22.9.55 an Herzog Albrecht V. von Bayern inbezug auf den damals — also während der Regierung der *Queen Mary* — an der englischen Hofkapelle verbundenen Philippus de Monte u.a. Folgendes: „... So ist ainer jetzund in Engelland *in der königs Capell*, heißt Philippus de Monte... Nun vermerk ich, daß er [*sc. de Monte*] in *des königs Capell* nit wol zu pleiben hat, dieweil die andern singer all Spanier und er allain ain Niederlander... So wisst ich E. f. Gn. zu vergewisern, daß Sy mit ainem Componisten bas würden versehen sein dann die kayserl. Mjt., *könig von Engelland*, *könig von Frankreich*“, usw. [82, I: 55; vgl. oben S. 295]. Es ist klar, daß die Ausdrücke: *in der königs Capell* und *des königs Capell* die Übersetzung von *Chappell Royal* sind, und daß somit das Wort *königs* für *königlich* steht; ferner, daß mit dem *könig von Engelland* während der Regierung von *Queen Mary* nicht diese Fürstin, sondern nur die Königswürde gemeint sein kann. Wer auf Grund davon versucht sein sollte, Coclicos Ausdruck *a rege Angliae* [D 22: 406] auf eine derartige Weise zu deuten, und Coclico am Hof der *Queen Mary* zu suchen, sollte bedenken:

1° daß, wenn Coclico in seinem Brief an Herzog Johann Albrecht I. hinter einander sagt: ... *a rege Galliae*... *a rege Angliae*... *a Papa Paulo* ..., er offenbar über drei bestimmte *Personen* spricht, und nicht über die hohen Ämter, welche sie bekleiden;

2° daß unter *Queen Mary* die Protestanten blutig verfolgt wurden, sodaß namentlich eine große Anzahl Mitglieder der seit dem Jahre 1550 in London bestehenden Gemeinde niederländischer Emigranten protestantischen Glaubens sich zu Schiff nach Dänemark flüchtete [141: 423 ff.]; die letztgenannten Umstände machen einen Aufenthalt des protestantischen Musikers Coclico am Hof der *Queen Mary* wohl völlig undenkbar.

denn gelingen müssen, sich am englischen Hof eine Stellung zu erringen, die ihm jährlich 200 *anglicos* [*angels*], das ist 100 *sovereigns* eingebracht hätte. Schon dieser Betrag klingt verdächtig. Erstens hieß die Münze in England *angel*; die Bezeichnung *anglicus* ist von Ducange nur in der *Vita S. Donatiani Episcopi* angetroffen worden [D 22: 406 Anm. 9], sodaß wir den Verdacht hegen, Coclico habe nur den lateinischen Namen der englischen Münze gelesen, die Münze selbst aber nicht gesehen, geschweige denn in einer so großen Zahl empfangen. Ferner ist der von Coclico genannte Betrag zu hoch, um glaubwürdig zu sein. Wir können dies an Hand eines interessanten Dokuments aus dem *British Museum* beweisen, das von Hawkins [39: 541] und Burney [15, II: 16] mitgeteilt worden ist.

Dieses Dokument enthält die Zahl, die Namen und die Gehälter der Musiker, welche König Edward VI. sowohl im *Houshold* als in der *Chappell Royal* dienten. Erstere Gruppe umfaßt die *Musitions and Players*, das heißt, die instrumentalen Musiker, 73 an der Zahl; die zweite Gruppe bilden die 41 *Officers of the Chappell*, das sind die Musiker der Vokalkapelle. Der Leiter dieser Kapelle, Richard Bowyer, der *Master of the Children*, hatte ein Gehalt von £ 40. Der einzige Hofmusiker, der ein noch höheres Gehalt bezog, war John Heywoode, einer der drei *Players on Virginal*; er bezog jährlich £ 50. Mit diesen Zahlen vor Augen können wir das von Coclico erwähnte Gehalt von £ 100 nicht mehr ernst nehmen. Noch zweifelhafter wird die ganze Geschichte dadurch, daß sein Name in der hier erwähnten Musikerliste überhaupt nicht vorkommt, wenn auch zugegeben werden muß, daß diese Liste, welche weder bei Hawkins noch bei Burney datiert ist, aus der Zeit vor dem 12.7.52 stammen kann¹. Übrigens ist über die Hofmusik unter Edward VI. bisher noch nicht viel bekannt geworden².

Wie dem auch sei, das Obenstehende genügt, um Coclicos Behauptungen über eine Verbindung mit dem englischen Hof als völlig unbewiesen und unglaubwürdig abzuweisen, und sie bei den anderen Gelegenheitslügen über seine ehemaligen hohen Beziehungen unterzubringen. Man wundert sich nur darüber, daß er sich noch in Wismar dieses naiven Mittels, sich Geltung zu verschaffen, bediente, weil er doch hätte bedenken sollen, daß es für Herzog Johann Albrecht ein Leichtes sein mußte, von seinem Oheim und Schwiegervater Herzog Albrecht von Preußen — der nach der Wismarer Hochzeit noch bis Mitte März sein Gast blieb [D 22: 407 Anm. 9] — zu erfahren, daß Coclico in Königsberg die — im Vergleich zu den von ihm erdichteten Gehältern von 200

¹ Nagel, der diese Liste in seinen *Annalen der englischen Hofmusik* nur in Auszug mitteilt, setzt sie auf das Jahr 1552 an [66: 23]. Er führt auch eine Liste der unter *Queen Mary* dienenden Hofmusiker an; sie ist in der Hauptsache gleichlautend mit der vorhergehenden [66: 24].

² In De Lafontaines *The King's Musick* wird sie beispielsweise nicht erwähnt [vgl. 50: 1 ff.].

anglicos in England, 500 *coronatos* in Frankreich, und 5000 Dukaten in Rom — lächerliche Summe von 50 Mark an jährlichem Gehalt erhalten hatte. Nichtsdestoweniger bediente er sich dieser Prahlerei nicht nur um ein höheres Gehalt als Kantor bedingen zu können, sondern auch in der Hoffnung, noch eine Extra-Belohnung für seine musikalischen Leistungen bei der Hochzeit des Herzogs zu bekommen. Er weist nämlich auf nicht sehr taktvolle Weise darauf hin, daß, wenn er für irgend einen französischen oder italienischen Edelmann so viele Gesänge komponiert und eingeübt hätte wie bei der Hochzeit des Herzogs Johann Albrecht, er dafür wenigstens 100 Dukaten empfangen hätte [D 22: 408 f.]. Über den Verlauf der Verhandlungen zwischen Coclico und dem Herzog über die Kantorstelle sind keine Akten vorhanden; der Wismarer Brief ist der einzige direkte Beweis seines dortigen Aufenthaltes¹. Aus dem Umstand, daß wir ihn im Jahre 1556 in Kopenhagen treffen, können wir aber schließen, daß die Verhandlungen in Wismar zu keiner dauerhaften Beziehung Coclicos zum herzoglichen Hof geführt haben.

Wohl scheint er aber während seines Wismarer Aufenthalts solche dauerhaften Beziehungen zu einer Frau — seiner dritten — angeknüpft zu haben. Im Zeugebuch [1569–86] der Stadt Wismar kommt nämlich unter dem 6.3.82 ein zuerst von Ernst Praetorius aufgefundenes Dokument vor [D 25: 413 Anm. 1; vgl. oben S. 22 f.], in welchem von den Eheleuten Berendt und Anneke Koker die Rede ist, welche vor Bürgermeistern der Stadt Wismar und in Gegenwart von Zeugen das Abkommen trafen, daß beim Ableben der einen Eehälfte die andere sie beerben sollte. Hierbei teilte die Anneke Koker mit,

daß sie von ihrer vorstorbenen Schwestern Ilsebeen, welche einen *Musicum*, Adrian Kokliko genandt, zur Ehe gehabt, und in Dennenmarcken ohne leibes erben gestorben, ettlich gerete, neben zwanzig Taler bahres geldes ererbet [D 25: 414].

Hieraus geht hervor, daß Coclico in Kopenhagen mit einer aus Wismar stammenden Frau, und zwar mit Anneke Kokers Schwester Ilsebe, verheiratet gewesen ist, welche Frau ihn überlebt hat. Wir können somit annehmen, daß er die Ilsebe während seines Wismarer Aufenthalts kennengelernt hat, und daß sie ihm nach Kopenhagen gefolgt ist. Weil aus leicht zu verstehenden Gründen kaum anzunehmen ist, daß sie ihn dorthin unverheiratet begleitet haben sollte, wird die Ehe wohl in Wismar geschlossen worden sein. Ob man in Wismar von Coclicos früheren Beziehungen zum anderen Geschlecht und von den daraus hervorgegangenen Unannehmlichkeiten gewußt hat, stehe dahin. Wahrscheinlich ist es nicht — wiewohl Herzog Johann Albrecht es durch Herzog Albrecht von Preußens Anwesenheit in Wismar bis Mitte März 1555 [D 22: 407 Anm. 9]

¹ Auf eine diesbezügliche Anfrage hat das Hauptarchiv in Schwerin bereitwilligst die Durchsicht der Rentereiregister aus den Jahren 1554 und 1555, und des Briefwechsels des mecklenburgischen mit dem dänischen Hof vornehmen lassen, jedoch ohne Resultat. Übrigens sind von den Rentereiregistern aus den Jahren 1550–60 nur Bruchstücke vorhanden.

wohl hätte erfahren können —, sonst hätte Coclico auch in Wismar in dieser Hinsicht einen schweren Stand gehabt. Nicht unmöglich ist es deshalb, daß er in Wismar sein Vorleben in bezug auf seine Herzensangelegenheiten sorgfältig verborgen gehalten hat. In dem Falle hätte er also, indem er die Ilsebe heiratete, kirchenrechtlich Bigamie verübt. Wie wir uns aber aus dem Verlauf seiner Ehescheidungsangelegenheit erinnern, fühlte er sich moralisch nicht mehr an seine erste Frau gebunden, und so können wir uns auch vorstellen, daß er der Ilsebe in dieser Hinsicht sein Vertrauen geschenkt hat. Es bleibt natürlich noch die weniger komplizierte Möglichkeit offen, daß seine erste Frau inzwischen das Zeitliche gesegnet hatte. Wie dem auch sei, aus dem Umstand, daß die Wismarerin mit ihm ins fremde Land gezogen und dort bei ihm geblieben ist, können wir schließen, daß sie eine starke Hinneigung zum kurzbeinigen und langbärtigen Künstler gehabt haben muß, der — wie wir schon aus seinem Brief vom 19.3.50 an Herzog Albrecht von Preußen ersehen haben — ein so starkes Bedürfnis nach Häuslichkeit hatte, weil er die Einsamkeit nicht ertrug [D 12: 386]. Diese Häuslichkeit hat er also am Ende seines Lebens in Kopenhagen gefunden. Folgen wir ihm auf dieser letzten Etappe seiner Wanderfahrt.

Coclicos Anstellung als Hofmusiker in Kopenhagen. Wann Coclico Wismar verlassen hat, wissen wir nicht genau. Im Sommer 1556 war er aber in Kopenhagen, denn am 3.7.56, dem Datum seiner Bestallung, wird er als *Musicus oc sanger* in die Hofkapelle des dänischen Königs Christian III. aufgenommen [D 23: 408 f.]. Das Gehalt, das in seiner Bestallung in bar und *in natura* für ihn festgestellt wurde, war bedeutend besser als dasjenige, das er in Königsberg erhalten hatte. Außer 40 Talern in bar empfing er nämlich jährlich ein gewisses Quantum Korn und Butter; obendrein nicht weniger als 9 Stück Vieh, und zwar einen Ochsen, 4 Schafe und 4 Mastschweine. Schließlich hatte er eine freie Wohnung, ein Kantorhaus also [D 23: 409]. Was hierbei auffällt, ist der große Viehbestand, den er jährlich bekam; man fragt sich mit Verwunderung, wie Coclico und seine Frau in einem Jahr ein so enormes Quantum Fleisch bewältigen konnten, es sei denn, daß sie ein zahlreiches Personal, oder vielleicht die Diskantisten der Hofkapelle in der Kost hatten. Die Bestallung enthält weiter die Bedingungen, daß er ein ehrliches und christliches Leben führen, dem herrschenden Königshaus [D 23: 409 Anm. 2; 410 Anm. 3] treu sein und sich in jeder Hinsicht wie es einem ehrlichen Mann und treuen Diener geziemt, benehmen sollte. Falls er diesen Bedingungen nicht nachkommen sollte, hätte der König das Recht, ihn zu beurlauben und seine Besoldung einzubehalten [D 23: 409, 410]. Die Klausel über das ehrliche und christliche Leben haben Ravn, Hammerich und Maria Federmann als eine Schutzmaßregel des Königs gegen etwaige Ausbrüche von Coclicos Ungebundenheit angesehen [vgl. oben S. 19 und S. 24; ferner 23: 32]; jedoch zu Unrecht. Derartige Bestimmungen waren nämlich in Bestallungen keine Ausnahme [D 23: 410

Anm. 1] und trugen deshalb keinen persönlichen Charakter. Das geht im vorliegenden Fall auch daraus hervor, daß die Bedingung des ehrlichen und christlichen Lebens mit der dem herrschenden Königshaus gegenüber geforderten Treue in einem Atem genannt wird. Die Auffassung Ravns, Hammerichs und Maria Federmanns geht denn auch offenbar auf die bisherige, schon oben [S. 11 f.] erörterte und von Voigt stammende Legende zurück, nach welcher Coclico ein „durchaus liederlicher und lasterhafter Vagabunde“ gewesen wäre. Aber auch abgesehen davon, wenn die Stadt Nürnberg bereit war, ihm einen guten Abschied zu geben [D 21^{III}: 405], und Herzog Johann Albrecht I. von Mecklenburg ihm nach geleisteten musikalischen Diensten eine Kantorstelle anbot, ist schon auf Grund davon nicht anzunehmen, daß der dänische König Christian III. sich veranlaßt gesehen haben sollte, sich gegen mögliche Ausbrüche von Coclicos Zügellosigkeit zu sichern, umso mehr, da dieser — wie wir darlegten — als verheirateter Mann nach Dänemark kam.

Als Coclico in Kopenhagen ankam, war er dort kein unbekannter Musiker. Wie nämlich schon [S. 186 ff.] erwähnt wurde, waren in den Jahren 1548–50 bereits eine oder mehrere seiner Kompositionen in das Repertoire der dänischen Hofkapelle aufgenommen worden. Ob sein Eintritt in die Kapelle „auf Fürbitte Herzog Albrechts von Preußen geschehen ist“, wie Maria Federmann meint [23: 32], und auch Ravn für möglich hält [76: 8], stehe dahin. In den im *Rigsarkivet* zu Kopenhagen verwahrten Briefen des Herzogs von Preußen an König Christian III. ist wenigstens nichts über Coclico zu finden. Dasselbe gilt übrigens für die Briefe der mecklenburgischen Herzöge Johann Albrecht I. und Ulrich an den dänischen König ¹.

Die Dänische Hofkapelle um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Coclicos Eintritt in die Kapelle fällt in eine Zeit, da der König seiner Hofmusik erhöhtes Interesse zu widmen begann. Dies zeigte sich nach Thrane — dem Verfasser einer ausführlichen Monographie in dänischer Sprache über die Hofkapelle — nicht nur darin, daß im Jahre 1556 ein neues Musikrepertoire, die schon [S. 23] erwähnte Handschrift *Gly. kgl. Samling 1873*, für die Kapelle angelegt wurde, sondern geht auch hervor aus der Bestallung von nicht weniger als fünf neuen Musikern — darunter auch Coclico — in den Jahren 1556–57 [92: 2]. Im Jahre 1553 war Jörgen Preston, der nach Ravn bedeutendste unter den uns bekann-

¹ Auf eine diesbezügliche Anfrage hat das *Rigsarkivet* in der entgegenkommendsten Weise durch Herrn Archivar J. Bro Jörgensen, Kopenhagen, die Durchsicht der in den Jahren 1547–56 und 1563 eingekommenen Briefe des Herzogs Albrecht von Preußen und derjenigen der mecklenburgischen Herzöge Johann Albrecht I. und Ulrich aus dem Zeitraum November 1554 bis *ultimo* Dezember 1556 vornehmen lassen, jedoch ohne Resultat in bezug auf Coclico. Ebenso ergebnislos waren Untersuchungen in den ausgehenden Briefen der deutschen und dänischen Kanzleien, wie auch der in die letztere eingekommenen Sachen. Das *Rigsarkivet* besitzt ebenfalls keine Bittschriften oder andere Eingaben Coclicos.

ten Kapellmeistern [Sangmeistern], an der Pest gestorben [vgl. oben S. 189]. Er wurde von seinen Zeitgenossen höchlich geschätzt, und daß er auch als Komponist rege war, zeigt die große Zahl seiner Kompositionen, welche in das ältere Repertoire der Kapelle, die im Jahre 1541 angefangene und im Vorhergehenden schon mehrfach erwähnte Handschrift *Gly. kgl. Samling 1872*, aufgenommen worden sind [28: 28; 76: 7; vgl. oben S. 189]. Prestons Nachfolger war Rasmus Heinssen, der aber nach einigen Jahren seine Stellung in der Kapelle aufgab, um sich mit königlicher Unterstützung zum Universitätsstudium nach Wittenberg zu begeben. Es wurden nun um diese Zeit außer Coclico noch vier andere Musiker bestellt. Erhart der Trompeter schwur dem König Treue *for Livstid* und versprach, die Jungen zu unterrichten auf Trompeten, Zinken und anderen Instrumenten; Arnoldus de Fine wurde Organist ¹, und anstatt des einen Sangmeisters Rasmus Heinssen wurden in den Jahren 1556–57 deren drei in Dienst genommen. Es wurden nämlich, nachdem Coclico im Jahre 1556 in die Kapelle eingetreten war, im Jahre 1557 noch zwei Niederländer als Sangmeister bestellt, und zwar Johann Paston und Franciscus Marcellus; letzterer wurde nach dem Ort seiner Herkunft, der in der unmittelbaren Nähe von Utrecht gelegenen holländischen Stadt Amersfoort, auch wohl *Amsfortius* ² genannt [76: 7; 92: 2]. Über einen Trompeter hatte König Christian III. schon Anfang 1555 mit seinem Schwager Herzog Albrecht von Preußen verhandelt, jedoch ohne Resultat. Dies geht hervor aus einem am 18.1.55 von Herzog Albrecht an König Christian III. gerichteten und — wie es scheint — bisher unbekanntem Brief, der deshalb hier mitgeteilt sei ³.

Der Herzog bedauert, daß sein Schwager, König Christian — der zu der Wismarer Hochzeit der Prinzessin Anna Sophia von Preußen mit Herzog Johann Albrecht I. eingeladen war — wegen Krankheit „zu unserer Tochter ehelichem Beilager nicht kommen kann“ [vgl. oben S. 328], spricht gute Wünsche für seine Genesung aus, u.dgl., und fährt dann folgendermaßen fort:

Als uns auch E. kö. W. umb einen geübten Trometer, der ein Componist mit sein muchte, Ir denselben zuzufertigen freuntlich ersuchen und bitten thun, weren wir E. kö. W. nicht allein in einem solchen, sonder vilmehrern freuntliche wilfarung zuge-

¹ Nach Hammerich [38: 137] fing Arnoldus de Fine seine dänische Laufbahn im Jahre 1556 an, verschwindet er nach der Thronbesteigung Friedrichs II. aus den Registern, war er 1563 Organist, besaß er ein Vikariat im alten Dom zu Roskilde, wurde er 1571 Kapellmeister, und starb er 1586.

² Nach A. J. VAN DER AA, *Aardrijkskundig woordenboek der Nederlanden*, I, 1839, S. 145 und 149, ist *Amsfort* eine der vielen alten Formen, unter welchen der Stadtname in den alten Chroniken vorkommt.

³ Wir verdanken Herrn Archivar J. Bro Jörgensen, Kopenhagen, eine Abschrift dieses Briefes, der bei der oben [S. 335 Anm. 1] erwähnten Untersuchung im *Rigsarkivet* Kopenhagen zum Vorschein gekommen ist. Der Brief wird im genannten Archiv aufbewahrt unter *Tyske Kancellis udenrigske Afdeling, Preußen A.I.3 [Breve fra Hertug Albrecht til Christian III., 1544–58]*.

leisten unbeschwert, do nur ein solcher *Musicus*, damit E. kö. W. gedient, an unserm Hof verhanden wehre; weil aber unser besten Trometer vorsthiner Zeit mit Tode abgangen ¹, und wir seider nichts furtreflichs von Trumethern, allein junge gesellen, so noch zur Zeit der *Musica* nicht aller dinge geubt, in unsern Dinsten gehabt, und noch werden wir E. kö. W. hirinnen unsern dinstlichen willen, wie gern wirs theten, zuerzeigen verhindert. Bitten demnach zum freuntlichsten E. kö. W. wollen uns dis-fals entschuldiget nehmen, und das wir derselben itzo hirin nicht wilfaren können, keinem andern dan wie gemelt beymessen, wollen aber gerne, ob wohl solche ubel zube-kommen, nachforschung haben und E. kö. W. nicht alein in deme, sunder worin wir mogen, hertzlichen gerne und williglich dienen. . . Dattum Königspergk den 18 Januari Anno etc. 55 etc. [18.1.55].

Vom Jahre 1557 an besaß die dänische Hofkapelle also drei niederländische Sangmeister. Dies dauerte aber nicht lange. Am 1.1.59 starb König Christian III.; nach seiner Beisetzung in Odense verreiste Paston [92: 3] ², und Coclico kann nur bis zum September 1562 festgestellt werden [D 24^{VII}: 412], sodaß Amsfortius schließlich als einziger Sangmeister zurückblieb, und zwar bis zum Jahre 1571 [76: 7; D 24^{VII}: 412 Anm. 7].

In den *Rentemesterregnskaber* kommt Coclicos Name während des Zeitraums 1556–62 siebenmal vor. Das in der Bestallung vorgesehene Gehalt von 40 Talern hat er nur das erste Jahr empfangen; in den Jahren 1557–60 betrug es 25 Taler, vom Jahre 1561 an 75 Mark [D 24: 410 ff.]. Während seiner Dienstzeit unter Christian III., welche nahezu 2½ Jahre dauerte, finden wir seinen Namen in den *Rentemesterregnskaber* zwischen denen anderer Hofdiener, während er einmal als *Musicus*, ein andermal als *Sangemester* bezeichnet wird [vgl. D 24^{I-III}: 410 f.]. Unter Friedrich II., dem er soviel wir wissen 3½ Jahre gedient hat, treffen wir ihn in der ersten Hälfte des Jahres 1559 in den *Rentemesterregnskaber* zusammen mit seinen Kollegen Franciscus Marcellus Amsfortius und Johann Paston [D 24^{IV}: 411 Anm. 7]. Nach Pastons Wegzug, also seit der zweiten Hälfte des Jahres 1559, stehen Coclico und Amsfortius in der Sängerkapelle obenan, während sie wechselweise als erster und zweiter notiert sind. Auch hatten sie beide ein jährliches Gehalt von 75 Mark, während die anderen Sänger — im Jahre 1562 gab es deren 14 — nur 20 Mark bezogen [D 24^{VII}: 412].

Das Repertoire der dänischen Hofkapelle in den Jahren 1541–56, und während Coclicos Aufenthalt. Das Repertoire der dänischen Hofkapelle um die Mitte des 16. Jahrhunderts ist uns erhalten in den beiden schon mehrfach erwähnten, in der Königlichen Bibliothek zu Kopenhagen verwahrten Handschriften *Gly. kgl. Samling 1872* und *1873*. Die erstere wurde im Jahre

¹ Es ist nicht deutlich, welcher Trompeter hier gemeint ist, weil der damalige Obertrompeter, Barthel Horn, erst 1575 gestorben ist [vgl. 23: 153].

² Nach Hammerich [38: 137] wurde er an der ebenfalls reich besetzten Kapelle des Königs Erik XIV. von Schweden angestellt.

1541 angefangen, die andere im Jahre 1556. Angul Hammerich hat im Jahre 1921 die beiden Handschriften zuerst kurz beschrieben in seiner *Dansk Musikhistorie* [37: 130 ff.]. Auf seine Anregung hat Julius Foss der älteren der beiden Handschriften eine Studie gewidmet, auf welche wir unten zurückkommen. Von der jüngeren Handschrift sind nach Hammerich 5 Stimmbücher erhalten geblieben: Diskant, Tenor, Baß, Quinta und Sexta vox; die wichtige Altstimme fehlt. Auf der Rückseite des Diskantheftes ist in Gold der Name *Erhart Herdegen* eingedruckt, vermutlich — wie Hammerich meint — *Erhart Trommeter*, der damalige, schon oben [S. 336 f.] erwähnte Obertrompeter [37: 131 f.]. Der Inhalt der Sammlung besteht in erster Linie aus Kompositionen niederländischer Meister; als Komponisten nennt Hammerich: Josquin, Clemens non Papa, Gombert, Crecquillon, Lupi, Crespel, Hollander, Gallus, Tubal und Canis; ferner den Spanier Morales. Neben diesen Namen aus dem internationalen Repertoire werden noch Coclicos beide Kollegen in der dänischen Kapelle, die Sangmeister Amsfortius und Paston erwähnt. Wenn man weiß, daß in die ältere der beiden Handschriften schon drei Kompositionen Coclicos aufgenommen worden sind, bevor er noch in Kopenhagen tätig war [vgl. oben S. 189], muß man sich darüber wundern, ihn nicht auch neben Amsfortius und Paston unter den Komponisten der jüngeren Handschrift anzutreffen, welche doch im Jahre seiner Ankunft in Kopenhagen angelegt worden war. Die Handschrift enthält aber nach Hammerich auch eine Menge anonymer Kompositionen; möglich, daß sich unter diesen ein oder mehrere Gesänge Coclicos versteckt halten ¹.

Ein Teil der Kompositionen ist, wie Hammerich bemerkt, populären Charakters; von solchen erwähnt er als „Sensationsnummer jener Zeit“ u.a. *Die Schlacht paffia*, eine Schilderung der Schlacht zwischen Franz I. und Karl V. bei Pavia. Alle Kompositionen dieser Handschrift sind, im Gegensatz zu denjenigen der älteren, textlos; sie sind sowohl zum Singen wie zum Spielen eingerichtet [37: 132]. In dieser Hinsicht dürfte der auf der Rückseite des Diskantheftes vorkommende Name des *Erhart Trommeter* bezeichnend sein. Die ältere Handschrift ist, ebenso wie ihre jüngere Schwester, unvollständig. Vorhanden sind Diskant, Alt, Tenor, Baß, Vagant, Sextus[*sic*] und Septimus[*sic*] vox. Eine achte Stimme fehlt. In Coclicos achtstimmigem *Si consurrexistis* ist die Sexta vox der zweite Diskant, die Septima vox der zweite Alt, der Vagant der zweite Baß. Die achte Stimme, also der zweite Tenor, fehlt.

Wie schon oben erwähnt wurde, hat der Organist Julius Foss dieser Hand-

¹ Auf eine diesbezügliche Frage an die Königliche Bibliothek, Kopenhagen, lautete die Antwort, es befänden sich allem Anschein nach keine Kompositionen Coclicos in der Handschrift, „wo allerdings die Namen der Komponisten nicht verzeichnet sind“. Hiernach wären also — im Gegensatz zu Hammerichs Mitteilungen — alle Kompositionen anonym. Eine genaue Überprüfung ist zur Zeit unmöglich, da die Handschrift wegen des im September 1939 eingetretenen Kriegszustandes außerhalb der Bibliothek verwahrt wird und demzufolge vorläufig unzugänglich ist.

schrift eine Studie gewidmet; er hat sie im *Aarvog for Musik 1923* [28: 24–40] unter dem Titel *Det kgl. Cantoris Stemmeböger A.D. 1541*¹ veröffentlicht. Hierin teilt er mit, er habe die Arbeit — auf Anregung von Prof. Hammerich — schon im Jahre 1910 angefangen, und sei erst 1916 mit der Entzifferung und Spartierung aller Kompositionen fertig gewesen. Darauf sei dann die schwierigste Arbeit gefolgt, welche bei der Publikation seiner Studie noch nicht vollendet wäre, nämlich die Revision des Entzifferten, die Nachforschung der Herkunft der Kompositionen aus anderen Sammlungen, und der Komponisten der anonymen Werke [28: 25]. Ausführlich beschreibt Foss die Eigenheiten der Mensuralnotation, den Gebrauch der Schlüssel, u.dgl.; das Wertvollste an seiner Arbeit sind aber seine Angaben über den Inhalt der Handschrift, und ein Register. Diese Angaben beschränken sich übrigens auf die Zahlen der vorhandenen Kompositionen verschiedener Besetzung, ihre Titel, und die Namen der Komponisten, soweit diese bekannt sind. Der Inhalt der Handschrift besteht nach Foss aus:

4 Kompositionen für 4 Stimmen				
61	„	„	5	„
66	„	„	6	„
11	„	„	7	„
17	„	„	8	„
2	„	„	9	„
3	„	„	12	„
1	„	„	16	„

Insgesamt also 165 Kompositionen [28: 26]. Wie man sieht, bilden die fünf- und sechsstimmigen Werke weitaus die Mehrheit. Infolge des Fehlens eines achten Stimmheftes sind 23 Kompositionen unvollständig. Inzwischen war es möglich, 10 dieser Kompositionen zu vervollständigen, diejenigen nämlich, in welchen sich die jeweils fehlende Stimme als die kanonische Führung einer der existierenden Stimmen ergab. Hierdurch blieben also schließlich nur 13 unvollständige Kompositionen übrig, unter denen sich leider — wie schon [S 338] erwähnt wurde — Coclicos achtstimmiges *Si consurrexistis* befindet. Von den 165 Kompositionen ist nach Foss nur bei 55 der Komponist verzeichnet; die übrigen 110 sind also anonym. Die nachfolgenden Komponisten werden in der Handschrift erwähnt: David Abell [4], Coclico [3], Benedictus, Brumel, Matthias Eckel, Constanzo Festa, Fevin, Heinrich Finck, Nicolaus Gombrecht [2]²

¹ „Der königlichen Kantorei [dänisch: *Cantori*] Stimmbücher A.D. 1541“. Foss' Studie wird von Gurlitt in seiner oben mehrfach erwähnten Walther-Studie zitiert; dabei hat er aber offenbar die Form *Cantoris* für den Genitiv des lateinischen *Cantor* anstatt des dänischen *Cantori* angesehen, und spricht nun über die „aus dem Besitz des Kantors Stemmeböger[!] stammende Kopenhagener Handschrift von 1541“ [35: 37 Anm. 4, 54 f. Anm. 1; vgl. 35: 91 Anm. 1].

² Nach Foss' Register enthält die Handschrift von Gombert eine achtstimmige Motette *Constitues eos* [Text des *Graduale* und des *Offertoriums* der Messe *In festo S.*

Matz Hack, Johann Haygel [2], S. Jhan [2], Hans Kugelman [2], Paul Kugelman, Mouthon, Josquin [2], Preston [18], Senfl [5], Stoltzer, Johann Walther [5], Wannemacher, Verdelot [3]. Inzwischen ist es Foss gelungen, von 23 anonymen Werken den Komponisten ausfindig zu machen. So hat er beispielsweise neben den unter Josquins Namen aufgenommenen Motetten *Pater noster* und *Praeter rerum seriem*, noch 5 andere Werke dieses Komponisten feststellen können, nämlich: *Stabat mater*, *Huc me sydereo*, *O virgo prudentissima*, *In illo tempore* und *Nesse pas un grand déplaisir*. Ebenso hat er noch 6 Kompositionen Senfls identifiziert. Wir werden im Folgenden sehen, daß noch mehrere anonyme Werke identifizierbar sind. Am stärksten sind in der Handschrift vertreten: Josquin, Senfl, Johann Walther und der oben (S. 189 und S. 335) erwähnte dänische Kapellmeister Jörgen Preston, mit — nach Foss — respektive 7, 11, 5 und 18 Kompositionen. Die Komposition des Jörgen Preston über Herzog Albrecht von Preußens Wahlspruch *Vertrau Got allein* [vgl. oben S. 189] hat Foss unter die anonymen Werke notiert, wiewohl die Handschrift das *Symbolum* verzeichnet als *a Georgio P. musicis Numeris anno XLIII redditum*¹. Die Aufnahme dieses in Kopenhagen komponierten *Symbolum* des Herzogs von Preußen, und der schon oben erwähnten, in Königsberg entstandenen Kompositionen Coclicos und der Brüder Kugelman in die Kopenhagener Handschrift, weist darauf hin, wie lebhaft die Wechselbeziehungen zwischen den beiden Höfen waren. Dies mag wohl Müller-Blattau veranlaßt haben, die ganze Sammlung als eine „aus Königsberg stammende Kopenhagener Handschrift“ zu bezeichnen [65: 29]. Wir werden sehen, wie unhaltbar diese Behauptung ist, um von ihrer Einseitigkeit nur zu schweigen.

Mit obiger Aufstellung der vier Hauptkomponisten der Kopenhagener Handschrift: Josquin, Senfl, Walther und Preston, ist eigentlich zugleich ihre geistig-musikalische Haltung gegeben. Preston verdankt seine Vorrangstellung in der Handschrift dem Umstand, daß er Kapellmeister in Kopenhagen war. Er konnte aber durch seine kompositorische Tätigkeit nur einen Teil des musikalischen Bedarfs der Kapelle bestreiten; der Rest mußte aus Import gedeckt werden. Nun wenden wir aber bei den Namen Josquin, Senfl und Walther unsern Blick für diesen Import nicht nach Königsberg, sondern nach Wittenberg und Nürnberg. Die Beziehung zu Wittenberg ist vor allem durch Johann Walther, den musikalischen Berater Luthers, gegeben. Seine Kompositionen *Jesaia dem Propheten das geschah*, *Nun bitten wir den heiligen Geist*,

Apost. Petri et Pauli vom 29. Juni] und ein zwölfstimmiges [jedoch unvollständig notiertes] *Agnus Dei*. Da keine der beiden Kompositionen von Schmidt-Görg in seiner Gombertbibliographie erwähnt wird [vgl. 86: 360 f., 362 f.], und bisher überhaupt nur eine einzige zwölfstimmige Komposition Gomberts, nämlich die Motette *Regina coeli*, bekannt war [83: 366], verdient Foss' Mitteilung an Hand der Kopenhagener Handschrift eine eingehende Überprüfung.

¹ Maria Federmann meint, das Stück sei in Königsberg vertont worden [23: 140].

Gelobet seist du Jesu Christ, legen Zeugnis ab von der lutherischen Gesinnung des dänischen Hofes; seine Komposition der *1 Petr. 1, 25* entnommenen ernstlichen Devise *Verbum Domini Manet In Eternum* [VDMIE]¹ von der Verbindung zwischen dem dänischen und dem kursächsischen Hof. Für den Bezug der Werke des von Luther so hoch verehrten Senfl gab es auch andere, direktere Wege als denjenigen über Königsberg.

Auf einen dieser Wege werden wir durch das Vorhandensein gewisser Kompositionen Senfls, Josquins und einiger anderen Komponisten in der Handschrift aufmerksam. Wir meinen den Weg über Nürnberg, und zwar durch Johann Otts *Magnum et insigne opus musicum* [1537–38], die von Luthers Tischgesellschaft am 26.12.38 benutzte Motettensammlung [vgl. oben S. 113]. Auf diesen Gedanken werden wir in erster Linie durch die Josquinmotetten der Kopenhagener Handschrift gebracht. Die sechsstimmigen Motetten *Pater noster* und *Praeter rerum seriem* kommen nämlich respektive unter Nr 2 und 4 in *Ott 1537* vor; die fünfstimmigen Motetten *Stabat Mater*, *In illo tempore*, wie auch die sechsstimmigen *Huc me sydereo* und *Virgo prudentissima* findet man respektive unter Nr 10, 16, 1 und 2 in *Ott 1538*. Ferner begegnet man aber aus *Ott 1537* den Nummern 19, 5 und 17, nämlich: *Hierusalem, Agite poenitentiam*, 5 voc. [Constanzo Festa], *Verbum caro factum est*, 6 voc. [Ludwig Senfl], *Si bona suscepimus*, 5 voc. [Philippus Verdelot]; und aus *Ott 1538*: *Surge Petre*, 6 voc. [Jachet Berchem], *In civitate domini*, 5 voc. [Arnoldus de Bruck], *Anima mea*, 6 voc. [Ludwig Senfl]. Insgesamt also 12 Kompositionen, eine Anzahl, welche uns berechtigt zu der Annahme, daß für das Repertoire der dänischen Hofkapelle — soweit dies in der im Jahre 1541 angefangenen Handschrift vertreten ist — Anleihen aus der Nürnberger Sammlung des Johannes Ott aus den Jahren 1537–38 gemacht worden sind. Unsere Annahme gibt uns nun das Mittel an die Hand, eine nicht unbedeutende Anzahl anonymen, und von Foss nicht erkannter Kompositionen der Kopenhagener Handschrift zu identifizieren, während umgekehrt diese Kompositionen unsere Annahme bestätigen. Wir können nämlich den oben genannten 12 Kompositionen die folgenden 6 anonymen Werke aus der Kopenhagener Handschrift hinzufügen, welche sämtlich mit Autorangabe in *Ott 1537* vorkommen, nämlich: *Sancta trinitas*, 6 voc., [Antonius Févin; vgl. S. 110 Anm. 1], *Hodie in Jordane*, 6 voc. [M. Jehan], *Philippe qui videt me*, 6 voc. [Ludw. Senfl], *Benedicta es coelorum regina*, 6 voc. [Josquin], *Haec dicit Dominus*, 6 voc. [Josquin; vgl. oben S. 109 Anm. 1], *Si Deus pro nobis*, 5 voc. [Leonhard Paminger].

Das sind also insgesamt 18 fünf- und sechsstimmige Kompositionen, welche der Nürnberger — von Luther benutzten — und der Kopenhagener Sammlung

¹ Nach Gurlitt [35: 37 Anm. 3] ist diese Devisenkomposition nur in der Kopenhagener Handschrift erhalten, und hat Walther sie ursprünglich dem Rat der Stadt Nürnberg verehrt, der ihm dafür am 18.1.27 vier Gulden geschenkt hat [vgl. oben S. 247 Anm. 2].

gemeinsam sind. Schon diese große Zahl gemeinsamer Kompositionen — 18 von den insgesamt 59 fünf- und sechsstimmigen Motetten aus *Ott 1537* und *1538*, unter welchen sich nicht weniger als 8 von den 12 sechsstimmigen Motetten aus *Ott 1537* befinden — bildet einen Beleg für die Annahme, daß die jüngere Sammlung der älteren für diese gemeinsamen Werke verpflichtet ist. Es soll hier nicht verschwiegen werden, daß unser Vergleich der gemeinsamen Kompositionen in den beiden Handschriften sich für die anonymen Werke notgedrungen nur auf die Textanfänge und die Stimmenzahl beschränkt hat ¹. Wiewohl nun das Vorhandensein dieser beiden Kriterien mit ziemlicher Sicherheit die Identität der verglichenen Kompositionen verbürgt, muß zugegeben werden, daß die Identität der 6 obenerwähnten anonymen Werke an sich nicht in demselben Grade garantiert werden kann wie diejenige der anderen 12 Werke, weil bei den letzteren als drittes Kriterium zur Feststellung der Identität auch noch der Autornamen vorhanden ist. Glücklicherweise können wir aber zur Sicherstellung der Identität der 6 anonymen Kompositionen und ihrer Entlehnung aus *Ott 1537* auf eine wichtige Koinzidenz hinweisen. Es befindet sich nämlich unter den anonymen Werken der Kopenhagener Handschrift sowohl die Josquinmotette *Haec dicit Dominus* wie die Févinmotette *Sancta trinitas* [vgl. oben S. 103 ff. und S. 110 ff.], welche Motetten — wie wir oben [S. 112 f.] gesehen haben — in den meisten Quellen gesondert, dagegen — außer in der Kopenhagener Handschrift — nur in zwei Quellen vereint angetroffen werden, und zwar in *Ott 1537* und in dessen von Montanus besorgter Neuauflage vom Jahre 1558 [vgl. oben S. 235]. Hieraus geht hervor, daß die Kopenhagener Handschrift diese beiden, und somit auch die anderen oben erwähnten Motetten kaum einer anderen Quelle als *Ott 1537* entnommen haben kann.

Schon Hammerich hat, als er feststellte, daß der Inhalt der Kopenhagener Handschrift aus Kompositionen dänischer, deutscher, italienischer und niederländischer Komponisten besteht, darauf hingewiesen, daß die Niederländer die Mehrheit davon bilden [37: 130 f.]. Auf welchem Wege diese niederländischen Kompositionen in die Handschrift aufgenommen worden sind, hat aber weder er noch Foss erörtert. Die obige Darlegung hat klar und deutlich gezeigt, daß ein wichtiger Teil der niederländischen Komponisten, darunter vor allem Jos-

¹ Beim Vergleich des Inhalts der beiden Sammlungen konnte für die Kopenhagener Handschrift — wegen des oben [S. 338 Anm. 1] erwähnten Kriegszustandes — nur über das von Foss hergestellte und in seine obenerwähnte Studie aufgenommene Register verfügt werden, in welchem nur die Textanfänge und die Stimmenzahl der Kompositionen verzeichnet sind. Dieses Register — es sei hier nur nebenbei bemerkt — enthält mehrere Lesefehler. So z. B.: Johann Mouthon: *Nesticus noster* [*lies: nesciens mater*, eine achttstimmige Motette, abgedruckt bei Attaignant — vgl. EB 1534d — und in Glareans *Dodekachordon*; vgl. 33: 419 und H. RIEMANN, *Handbuch der Musikgeschichte*, II, 1, 1907: 249]; Josquin: *Hur me sideris* [*lies: huc me sidereo*]; Senfl: *Vino ego dicit Dominus* [*lies: vivo*]; Anon.: *Jam non dicam nos secuos* [*lies: servos*]; Josquin: *Her dicit Dominus* [*lies: hec*].

quin, dem lutherischen dänischen Hof aus einem deutschen Sammelwerk bekannt geworden ist, dem wir auch im Lutherkreis begegnet sind. So zeigen sich uns denn — wie auch kaum anders zu erwarten war — die musikalischen Beziehungen des dänischen Hofes zum lutherischen Deutschland, und vor allem zu Wittenberg, vollkommen im Einklang mit den politischen und religiösen Beziehungen, die zwischen den beiden Ländern obwalteten.

Bei diesen Bemerkungen über das Repertoire der dänischen Hofkapelle müssen wir es hier in der Hauptsache bewenden lassen, weil dasselbe uns nur insofern interessiert, als es uns die musikalischen Voraussetzungen kennenlernt, unter welchen Coclico in Kopenhagen tätig war. Mit der musikalischen Abhängigkeit des Kopenhagener Milieus von Königsberg und Wittenberg ist zugleich in musikalischer Hinsicht dessen relative Rückständigkeit im Vergleich zu den großen internationalen Zentren Antwerpen, Nürnberg, und vor allem Venedig gegeben, wenigstens für den Zeitraum 1541–46. Nach dem Jahre 1556 scheint mit dem Eintritt Coclicos und der anderen oben [S. 336] erwähnten Musiker in die Kapelle, und mit der Anlage der jüngeren Kopenhagener Handschrift eine Wendung in eine relativ mehr moderne Richtung stattgefunden zu haben. Zu dieser Annahme — welche aber nicht ohne eine gewisse Reserve ausgesprochen werden kann — fühlt man sich veranlaßt auf Grund der von Hammerich erwähnten Komponistennamen aus der Handschrift vom Jahre 1556. Namen wie Clemens non Papa, Gombert, Crecquillon, Lupi, Crespel, Hollander, Canis [vgl. oben S. 338], die Vertreter der nachjosquinischen, das heißt der Generation Coclicos, welche — mit Ausnahme von Gombert [vgl. oben S. 339 Anm. 2] — in der älteren Kopenhagener Handschrift fehlen, weisen in die Richtung des Nürnberger und des Antwerpener Repertoires der fünfziger Jahre des 16. Jahrhunderts, von welchen beiden Repertoiren schon oben [S. 233, 235 und 238 ff.] die Rede war.

Wenn man diesen Gedanken verfolgt, drängt sich die Frage auf, ob die Anlage der jüngeren Kopenhagener Handschrift im Jahre 1556, und Coclicos Eintreffen in Kopenhagen im selben Jahre, nur eine zufällige Koinzidenz war, oder ob es Coclico war, der den Anstoß zu der Anlage eines moderneren Musikrepertoires gab. Wenn wir uns erinnern, welchen Einfluß er auf das Nürnberger Musikleben ausgeübt hat, sind wir geneigt, ihm einen derartigen Einfluß auf die dänische Hofmusik zuzuschreiben. Durch seine Beziehungen zu Montanus muß es für ihn ein Leichtes gewesen sein, sich von seinem früheren Verleger und Wirt die neuesten Musikalien zusenden zu lassen und sie für die Kapelle zu benutzen. Mangels jeglicher genaueren Untersuchung und Beschreibung der jüngeren Kopenhagener Handschrift müssen wir die Frage unbeantwortet lassen. Für eine gründlichere Untersuchung der dänischen Hofmusik um die Mitte des 16. Jahrhunderts — von welcher hier aus leicht verständlichen Gründen abgesehen werden muß — ist die Beantwortung dieser Frage aber unerlässlich. Die erste Voraussetzung für ihre Beantwortung ist jedoch ein Vergleich der

jüngeren Kopenhagener Handschrift [vgl. oben S. 338 Anm. 1] mit dem Nürnberger Repertoire der fünfziger Jahre des 16. Jahrhunderts im allgemeinen, und mit Coclicos *Musica Reservata* insbesondere.

Die drei Kompositionen Coclicos aus dem älteren Kopenhagener Repertoire. Coclicos Kompositionen aus der älteren Kopenhagener Handschrift wurden im Vorhergehenden schon mehrfach erwähnt [vgl. oben S. 19, 23 f., 54, 186 ff.]. Es sollen nun an dieser Stelle noch einige Bemerkungen zur Charakterisierung derselben hinzugefügt werden; eine mehr erschöpfende Behandlung muß selbstverständlich einer Untersuchung von Coclicos sämtlichen Kompositionen vorbehalten bleiben. Was diese drei Motetten von den meisten Kompositionen der *Musica Reservata*, und vor allem vom Lied *Disce bone cle-ricae* schon auf den ersten Blick unterscheidet, ist ihre bereits erwähnte Länge [vgl. oben S. 186 ff.]. Das fünfstimmige *Nulla quidem virtus* zählt 82 *Tactus*, die zwei Teile des ebenfalls fünfstimmigen *Venite exultemus domino* haben insgesamt 172 *Tactus*, und das achtstimmige *Si consurrexistis* hat eine Länge von 101 *Tactus*. Auch sind diese drei Motetten die einzig bekannten Werke Coclicos, bei welchen die Stimmenzahl mehr als vier beträgt. Von den drei Motetten hat nur die erstgenannte einen vollständigen Text. Dieser ist aber einzig dem Baß untergelegt; die anderen Stimmen haben nur die Anfangsworte *Nulla quidem virtus*. Der Text hat eine metrische Form. Er besteht nämlich aus Hexametern und lautet folgendermaßen:

*Nulla quidem virtus est principe dignior ardens,
Quam pietatis amor: quocirca ante omnia curam
Religionis agas, et propagare memento
Hunc sacra quo gaudet Christi respublica cultum.
Jura deinde tuis sapienter ut aequa ministros
Civibus, officium poscit munusque regendi.
Clemens esse bonis debes et sontibus atrox,
Aequat enim superis animi clementia reges*¹.

Welchem Fürsten in diesen christlich-humanistischen Versen seine hohe Aufgabe als Herrscher vorgehalten wird, wobei der Dichter ihm einerseits die Verbreitung der christlichen Religion ans Herz legt, andererseits die heidnischen Götter als höchstes Ideal menschlicher Vollkommenheit vor Augen führt, ergibt sich aus dem Inhalt des Textes nicht. Wahrscheinlich aber wird Coclico dieses *Memento* ursprünglich wohl Herzog Albrecht von Preußen gewidmet

¹ *Übersetzung*: Selbst der feurigste Mut gereicht dem Fürsten zu keiner größeren Zierde als die Gottesfurcht. Darum sollst Du der Religion Deine besten Sorgen widmen, und Dir die Verbreitung jenes Gottesdienstes angelegen sein lassen, welcher die heilige Gemeinde Christi erfreut. Ferner ist es Deine hohe Pflicht als Herrscher, Deinen Untertanen mit Weisheit gleiche Rechte zuzuerteilen. Wohlwollend sollst Du für die Guten, erbarmungslos dagegen für die Missetäter sein, denn Großherzigkeit macht die Fürsten den Göttern gleich.

haben; es ist sogar nicht unmöglich, daß wir in dieser Komposition einen der vier Gesänge zu erblicken haben, welche er dem Herzog, schon bevor er sich in dessen Diensten befand, verehrt hatte [vgl. oben S. 39, 148, 173, 184]. Die musikalische Umkleidung des Textes läßt dessen metrische und gedankliche Struktur nicht hervortreten; sie gleicht mehr einem lose umgeworfenen Schleier als einem scharfgeschnittenen und passenden Gewand. Man braucht, um dies einzusehen, nur den Anfang der Motette zu betrachten [vgl. das Notenbeispiel auf S. 346]. Am auffälligsten ist hier wohl die vom Standpunkt des Textes aus unlogische Zäsur, welche in den beiden Unterstimmen zwischen den Worten *ignior* und *ardens* klafft.

Der Anfang der Motette ist durchimitiert: das erste Thema setzt zuerst im Vagant ein, und dann sukzessive in Abständen von $2^{1/2}$, 2, $2^{1/2}$ und $2^{1/2}$ *Tactus* in Diskant, Tenor, Baß und Alt, sodaß die letzte Stimme, der Alt, erst im 10. *Tactus* mit dem Thema einsetzt, und dessen Exposition sich nicht eher voll entfaltet hat, und abkadenziert, als im 15. *Tactus*. Auch diese musikalische Struktur offenbart sich dem Hörer nicht sofort; sie dämmert erst allmählich aus dem Zusammenklang der Stimmen auf. Zum Teil ist dies eine Folge der Langatmigkeit der Durchimitation; es wird aber in viel größerem Maße dadurch verursacht, daß, zugleich mit dem ersten Themeneinsatz im Vagant, der Alt und der Baß das Thema bis zum zweiten Einsatz [im Diskant] mit einer selbständigen, sich an das Thema anlehrenden, Phrase begleiten, um aber nach dem Einsatz des Diskants bis auf weiteres wieder zu verschwinden. Dieser gleichzeitige Einsatz von anscheinend drei realen Stimmen ist völlig dazu geeignet, den Anfang der Durchimitation als solchen zu verschleiern. Auch im weiteren Verlauf der Motette verlieren sich die Durchimitationen neu einsetzender Themen im ablaufenden Stimmengeflecht vorhergehender Themen; das *fuggir la cadenza* findet eine ausgiebige Anwendung. Die Kadenz im 15. *Tactus* ist eigentlich die einzige in der ganzen Komposition, welche zäsurbildend wirkt. Die Schlußkadenz ist, nachdem auf die Dominante — vier *Tactus* vom Ende — ein Trugschluß auf der 6. Stufe gefolgt ist, plagal. Die Tonart der Komposition ist die dorische; infolge der vom Komponisten wiederholt vorgeschriebenen Erniedrigung der Sexte nimmt sie aber einen aeolischen, das heißt Mollcharakter an. Interessant ist es, daß die Motette — in Abweichung von den beiden anderen — in Hoch-Chiavette notiert ist. Die rhythmische Bewegung des Ganzen ist, durch das Vorherrschen von Miniminen, ruhig und gleichmäßig. Infolge dieses fast ununterbrochenen Fließens unterbleibt jede plastische Hervorhebung des einzelnen Wortes, oder einzelner Textabschnitte. Wie locker der Zusammenhang zwischen Text und Musik in der Motette *Nulla quidem virtus* ist, geht am deutlichsten daraus hervor, daß sich bei der Textierung der textlosen Stimmen aus der Baßvorlage keine zwingende Textunterlegung ergibt. Mit „moderner“ Ausdrucksmusik im Sinne Coclicos haben wir es in dieser Motette also keineswegs zu tun.

Nul - la qui-dem vir - tus, nul -

Nul - la qui-dem vir - - - tus,

Nul - - Nul - -

Nul - la qui-dem vir - - tus est, nul - la qui-dem vir - tus est, nul -

Nul - - la qui - dem vir - tus,

- - la qui - - dem vir-tus, nul-la qui-dem vir - - tus est

- la qui-dem vir - tus est prin - ci-pe di - - gni-or, nul -

- la qui-dem vir - tus est prin-ci - - pe

Nul - la qui dem vir - tus est prin -

prin - - ci-pe di - - - - gni-or,

- la qui-dem vir - tus est prin - ci-pe di - - gni-or,

- la qui-dem vir - tus est prin-ci-pe di-gni-or ar-dens, Quam pi -

di - - - - gni-or ar-dens, Quam

ci - pe di - - gni-or ar-dens, Quam pi -

Die achtstimmige, in der mixolydischen Tonart komponierte Motette *Si consurrexistis* ist, von diesem in allen sieben vorhandenen Stimmen vorkommenden Textanfang abgesehen, durchaus textlos. Das Inzipit *Si consurrexistis* ist der Anfang der gleichnamigen *Communio* aus der Messe *Feriae tertiae post Pascha*, deren Text *Col. 3* entnommen ist. Inwiefern Coclico diesen Text für seine Motette verwendet hat, läßt sich schwerlich entscheiden. Im Hinblick auf die Länge der Komposition wären allerdings zahlreiche Textwiederholungen notwendig. Auch kommen im Verlauf der Komposition an etlichen Stellen ganz kurze, von Pausen eingeschlossene, melodische Motive von 4, 3 und selbst 2 Noten vor, welche auf die charakteristische, das einzelne Wort oft hervorhebende Textdeklamation hinzuweisen scheinen, welche wir in mehreren Kompositionen Coclicos antreffen. Es scheint kaum möglich, im Text der obengenannten *Communio* die zu diesen musikalisch auffälligen Stellen passenden Textabschnitte festzustellen. Die Melodie der *Communio* ist in der Motette überhaupt nicht verwendet worden. Das auf Dreiklangstönen aufgebaute Anfangsthema der Motette, wobei erst vom Grundton in die Terz, und nach Rückkehr in den Grundton in die Quinte gesprungen wird, treffen wir u.a. auch im Anfang des Basses der Motette *Nulla quidem virtus*, während es ebenfalls den Anfang der ersten Motette der *Musica Reservata* beherrscht. Das Auffälligste an der ganzen Komposition ist aber der stark ausgeprägte Ansatz zur Doppelchörigkeit, welcher am deutlichsten am Anfang hervortritt. Dieser Anfang weist eine unverkennbare Spaltung der ganzen Chormasse in zwei vierstimmige Chöre auf. [vgl. das Notenbeispiel auf S. 348] ¹.

Wie bekannt, ist Willaert nach dem Zeugnis seines Schülers Zarlino der Schöpfer der doppelchörigen Komposition gewesen, welche er zuerst in seinen im Jahre 1550 gedruckten Vesperpsalmen angewandt hat. Diese Schreibweise war übrigens nicht etwas Neues, da bekanntlich schon Josquin in vierstimmigen Kompositionen die Stimmen einander paarweise gegenübergestellt hatte — wie beispielsweise am Anfang des *Kyrie* der *Pange lingua*-Messe —, sodaß der Grundgedanke von Willaerts Neuerung eigentlich auf Josquin zurückgeht. Weil nun Coclicos Motette *Si consurrexistis* vor dem Jahre 1550 entstanden ist [vgl. oben S. 188], stehen wir hier der interessanten Möglichkeit gegenüber, daß Coclico — der seit dem Jahre 1545 wegen seines Aufenthalts in Deutschland nicht mit Willaert in Berührung hat kommen können — ebenso wie dieser auf eigenem Wege dazu gekommen ist, Josquins im vierstimmigen Chor angewandte Gegenüberstellung von zwei Stimmgruppen auf einen achtstimmigen Chor auszudehnen.

Die fünfstimmige und zweiteilige Motette *Venite exultemus Domino* ist in der lydischen Tonart komponiert, und wie bei der vorhergehenden sind vom Text nur die ersten Worte vorhanden [vgl. das Notenbeispiel auf S. 350]. Diese bil-

¹ Der [im Notenbeispiel eingeklammerte] Anfang des fehlenden 2. Tenors konnte nach der Vorlage des 1. Tenors einwandfrei rekonstruiert werden.

Si con-sur-re-xi-stis,
 Si con-sur-re-xi-stis,
 Si con-sur-re-xi-stis,
 Si con-sur-re-xi-stis,
 Si con-sur-re-xi-stis,
 Si con-sur-re-xi-stis,
 Si con-sur-re-xi-stis,
 Si con-sur-re-xi-stis,
 Si con-sur-

Si con-sur-re-xi-stis cum Chri-sto
 Si con-sur-re-xi-stis cum Chri-sto
 Si con-sur-re-xi-stis cum
 Si con-sur-re-xi-stis cum Chri-sto
 Si con-sur-re-xi-stis cum Chri-sto
 Si con-sur-re-xi-stis cum Chri-sto
 Si con-sur-re-xi-stis cum Chri-sto
 Si con-sur-re-xi-stis cum Chri-sto
 re-xi-stis, Si con-sur-re-xi-stis cum Chri-

den den Anfang des 94. Psalms, welcher in der römischen Liturgie mit wenigen Ausnahmen täglich als *Invitatorium* am Anfang der Metten gesungen wird, so daß er beispielsweise sowohl zu Weihnachten wie am Ostersonntag, und selbst im Totenoffizium verwendet wird. Der liturgische Text weicht an ein paar Stellen von demjenigen der Vulgata ab. Er ist, im Gegensatz zum Vulgatatext, der 11 Verse zählt, in fünf Verse eingeteilt, und infolge dieser ausgedehnteren Verse haben die Psalmtöne des Invitatoriums einen anderen Bau als diejenigen der Cursus- und Meßpsalmodie. Sie sind nämlich nicht zwei-, sondern dreiteilig. Uns interessiert hier vor allem eine der zwei Melodien, welche zum Invitatorium *Surrexit* am Ostersonntag verwendet werden, und zwar diejenige, welche im *Liber usualis* als *Alter tonus recentior ad libitum*¹ bezeichnet wird, weil Coclico diese in freier Weise zur Vorlage für seine Motette gebraucht hat.

Sie besteht, wie gesagt, aus drei Abschnitten, von denen die ersten zwei einander gleich sind, und eine verzierte Variante des 6. Psalmtons darstellen, wobei aber das *Initium* und der zugehörige Reperkussionston wie beim 5. Psalmton gebildet sind, welcher mit dem Dreiklangsmotiv *f-a-c-c* anfängt. Den dritten Abschnitt der Melodie können wir hier übergehen, weil er von Coclico überhaupt nicht benutzt worden ist. Zu jedem Textabschnitt gesellen sich also die folgenden musikalischen Elemente:

1° das *Initium f-a-c-c* [je am Anfang des ersten und zweiten Melodieabschnittes];

2° die *Mediatio a-g-b-a* [ebenfalls zweimal];

3° die *Finalis g-a-b-a-g-f-g-f*.

Diese Elemente der gregorianischen Melodie sind alle in Coclicos Motette verwendet worden. Zuerst wollen wir aber untersuchen, wie er den Text benutzt hat. Er hat ihn seiner Motette vollständig zu Grunde gelegt. Das ergibt sich daraus, daß — im Gegensatz zu den beiden vorhergehenden Motetten — der liturgische Text sich vom Anfang bis zum Ende der Motette mit Leichtigkeit und unzweideutig der Musik unterlegen läßt. Musik und Text passen also in deklamatorischer Hinsicht vollkommen zusammen; die Musik ist hier nicht, wie in der Motette *Nulla quidem virtus*, gleichsam ein lose um den Text geworfener Schleier, sondern ein eng anliegendes Kleid, das die Anatomie des Textes deutlich erraten läßt. Was wir bei der Coclicomotette *Vidi impium* beobachtet haben [vgl. oben S. 62], gilt — wie wir noch darlegen werden — ebenso für die Motette *Venite exultemus Domino*: man kann nämlich der Musik keinen anderen Text unterlegen, sie ist nur im Hinblick auf diesen Text komponiert worden und bekommt erst im Zusammenhang mit demselben ihren vollen Sinn. Was nun die Verteilung des Textes über die zwei Teile der Motette betrifft, enthält die *Prima pars* die ersten drei Verse, die *Secunda pars* die übrigen zwei. Musikalisch beanspruchen die fünf Verse respektive 26, 24, 43, 35 und 44 *Tactus*.

¹ *Liber usualis*, Desclée & Socii, 1937, S. 768.

Am Anfang der Motette wird der erste Abschnitt der gregorianischen Melodie von Coclico im Diskant [*Tactus* 1-5] fast notengetreu zitiert, während das einleitende Dreiklangsmotiv — zugleich einer der schon mehrfach erwähnten „stereotypen Kontrapunkte“ der Niederländer [vgl. oben S. 270] — in allen fünf Stimmen durchimitiert wird, und zwar, ausgenommen im Baß, im möglichst kurzen Abstand einer Semibrevis [vgl. das folgende Notenbeispiel].

Ve - - ni - te ex - ul - te - mus Do - mi - no, ju - - - - bi -

Ve - - ni - te ex - ul - te - mus Do - - mi -

Ve - - ni - te ex - ul - te - mus Do - mi - no,

Ve - - ni - te ex - ul - te - mus Do - - - - -

Ve - - ni - te ex - ul - te - mus

le - - mus, ju - - bi - le - mus De - o sa - lu - ta - ri no - stro, prae - oc - cu -

no, ju - - bi - le - mus De - o sa - lu - ta - - ri no - stro,

Do - - mi - no, ju - bi - le - mus De - o sa - lu - ta - ri no - stro, prae - oc -

- - - mi - no, ju - bi - le - mus De - o sa - lu - ta - ri no - stro, prae -

Do - - mi - no, ju - bi - le - mus De - o sa - lu - ta - ri no - stro,

Mit dem Eintritt des zweiten Melodieabschnittes der gregorianischen Melodie, also im 1. Vers zu dem Wort *praeoccupemur*, wiederholt sich das Dreiklangsmotiv, und parallel damit wird es in Coclicos Motette von neuem in allen Stimmen durchimitiert, wie in dem eben angeführten Notenbeispiel noch gerade zu sehen ist [*Tactus* 13 f.]. Auf diese Weise geht es, von ein paar unwesentlichen Abänderungen abgesehen, durch die ganze Motette hindurch; das durchimitierte Dreiklangsmotiv tritt also in jedem Vers zweimal auf. Eine Ausnahme bildet der zweite Vers, wo das Motiv bei seinem erwarteten zweiten Eintritt

einer anderen Absicht Coclicos, nämlich der Illustration der Worte *quoniam non repellet plebem suam* weichen muß, wie wir noch sehen werden. Auch wird es in diesem Vers bei seinem ersten Auftreten nur in drei Stimmen imitiert. Außerdem wird es am Anfang des 2., 3. und 4. Verses durch einen anderen „stereotypen Kontrapunkt“, nämlich den punktierten Pentachord in aufsteigender Form, ersetzt.

An den meisten Stellen die mit der *Mediatio* und der *Finalis* der gregorianischen Melodie korrespondieren, finden wir die entsprechenden Kadenzbildungen; bei der *Mediatio* die der gregorianischen Melodie entnommene Kadenzklausel *b-a*, bei der *Finalis* die Klausel *b-a-g-[f-e]-f*. Im Einklang mit der psalmodischen Grundlage der Motette, wobei der Diskant die frühere Rolle des Tenors übernommen hat, sind auch die mit dem gregorianischen Reperkussionston korrespondierenden, auf gleicher Tonhöhe rezitierten Passagen, wie beispielsweise die folgenden Stellen: *altitudines* [im 2. Vers]; *aridam fundaverunt; et procidamus* [im 3. Vers]; *in exacerbatione secundum diem; ubi tentaverunt* [im 4. Vers]; *non cognoverunt* [im 5. Vers]. Mit Ausnahme der ersten und letzten, sind diese Stellen homophon behandelt. Es gibt aber noch mehrere homophone Passagen in der Motette, ja die Homophonie nimmt nicht viel weniger als die Hälfte der ganzen Komposition in Anspruch. Hand in Hand hiermit geht die große Zahl der Generalpausen: es gibt deren nicht weniger als 17, während sie in den beiden anderen besprochenen Motetten völlig fehlen. Sie stehen, zusammen mit der Homophonie, im Dienst der Textdeklamation, und haben den Zweck, einzelne Satzabschnitte, oder selbst einzelne Worte, als wichtig hervorzuheben. So steht der Satz *et procidamus ante Deum* [im 3. Vers] zwischen Generalpausen; so wird der Satz *nolite obdurare corda vestra* [im 4. Vers] selbst folgendermaßen deklamiert: [Pause] — *nolite*¹ — [Pause] — *nolite* — [Pause] — *obdurare corda vestra*.

Coclico bedient sich aber nicht nur deklamatorischer Mittel um die Wirkung des Textes auf den Hörer zu erhöhen, er stellt den Text an bestimmten Stellen auch plastisch dar, das heißt, er verwendet die Musik als Ausdruck des Textes in dem Sinne, wie wir das an Hand von Coclicos Theorie und Praxis ausführlich dargelegt haben [vgl. oben S. 51 und S. 58 ff.]. Die erste von ihm auf diese Weise illustrierte Stelle ist der Satz: *quoniam non repellet Dominus plebem suam* [im 2. Vers]. Hier wird, wie das nächste Notenbeispiel zeigt, das *repellere plebem* dadurch ausgedrückt [oder: dargestellt, illustriert], daß aus dem

¹ Das Wort *nolite* steht auch in Josquins Motette *Planxit autem David* zwischen Generalpausen [WJ 6: 97]. Überhaupt fühlt man sich versucht, Coclicos Komposition zu dieser Josquinmotette in Parallele zu setzen, weil in letzterer ebenfalls ein psalmodischer *cantus firmus* verarbeitet ist, nämlich der mit dem von Coclico verwendeten *Tonus* des 94. Psalms musikalisch verwandte Lamentationston aus dem Karwochenoffizium [*Liber usualis*, S. 669]. Ursprung hat denn auch Josquins Davidsklage über Saul und Jonathan als „eine künstlerische Umschreibung und Ausführung der Lamentationsmelodie“ bezeichnet [95: 26].

-os, quo-ni-am non re-pel-let Do-mi-nus ple-bem su-am, qui-a in ma-nu e-jus

-os, quo-ni-am non re-pel-let Do-mi-nus ple-bem su-am, qui-a in ma-nu e-jus

-os, qui-a in ma-nu e-jus

-os, qui-a in ma-nu e-jus

-os, quo-ni-am non re-pel-let Do-mi-nus ple-bem su-am, qui-a in ma-nu e-jus

vor dieser Stelle vollstimmigen Gewebe plötzlich zwei Stimmen — Tenor und Vagant — verschwinden, das heißt: vertrieben werden, um aber gleich nach der verhängnisvollen Stelle wieder aus der *Diaspora* zurückzukehren.

ter - - - rae, et al - ti - tu - di -

- - rae, et al - ti - tu - di - nes mon - ti - um i - pse con - - spi -

- nes ter - - rae, et al - ti - tu - di - nes mon - ti - um

- rae, et al - ti - tu - di - nes mon - - - - ti - um i -

- mnes ter - - rae, et al - ti - tu - di - nes mon - ti - um i - - - -

nes mon - ti - um i - - - pse con - spi - cit,

cit, i - - pse con - - - spi - cit, quo - - - ni -

i - pse con - - - spi - cit,

- - - pse con - - - spi - cit, quo - - -

- - pse con - - - spi - cit, quo - - - ni - am

Die zweite von Coclico durch die Musik ausgedrückte Stelle ist der Passus *altitudines montium* [im 2. Vers], welchem er dadurch plastisches Relief verleiht, daß er im Alt und im Tenor zuerst von dem Wort *et* durch den Quartsprung $g-c^1$ und den Quintsprung $f-c^1$ auf *altitudines*, und darauf durch den Quartsprung c^1-f^1 von *altitudines* auf *montium* springt, welchen Effekt er nun aufs höchste steigert, indem er die beiden Sprünge eine Oktave höher im Diskant wiederholt — also f^1-c^2 und c^2-f^2 —, um schließlich, nachdem die Melodie wieder auf b^1 herabgesunken ist, aufs neue hinaufzusteigen und bei dem Wort *conspicit* mit f^2 abzukadenzieren, wobei dieses f^2 des Diskants in die Tiefe herunterblickt auf das eine Oktave und eine Quarte tiefer liegende c^1 des Altens. Das hohe f^2 wirkt umso stärker, weil es sonst in der ganzen Motette nur noch einmal — gegen Ende — vorübergehend verwendet wird [vgl. das Notenbeispiel auf S. 352].

Im nächsten Beispiel wird das *Trockene* aus dem Satz: *et aridam fundaverunt manus ejus* [im 3. Vers] dadurch illustriert, daß das Stimmengewebe auf die drei Oberstimmen zusammenschumpft, vertrocknet, und noch obendrein die Form des Fauxbourdon annimmt:

The musical score shows five staves with lyrics underneath. The lyrics are: *il - lud, et a - ri - dam fun - da - ve - runt ma - nus e - - jus, ve - ni - te, ve - ni - te, ad - o -*. The notation includes various rhythmic values and rests, illustrating the 'drying' effect described in the text.

Ein noch plastischeres Beispiel bietet das folgende Fragment, in welchem das Wort *ploremus* [im 3. Vers] zweimal hinter einander realistisch dargestellt wird, indem es durch eine Generalpause nach der zweiten Silbe unterbrochen wird, also Coclico hierdurch dem Hörer das Schluchzen vernehmlich machen will, welches das Weinen zu begleiten pflegt [vgl. das Notenbeispiel auf S. 354].

Derartige Stellen kommen auch in einigen Motetten der *Musica Reservata* vor. So werden in Nr 9, der Motette *Afflictus sum*¹, die Worte *a gemitu*, die in *Tactus* 24–30, 35–39 und 43–48 fortwährend wiederholt werden, durch eine Pause hinter der zweiten Silbe des Wortes *gemitu* unterbrochen. Diese Pausen fallen aber nicht zu einer Generalpause zusammen. Ebenso werden in Nr 11, der Motette *Tibi vivo*, in *Tactus* 30–32 die Worte *spiro, respiro* durch eine Pause

¹ *Tactus* 1–29 dieser Komposition hat Kroyer in der *Wöllflin-Festschrift* mitgeteilt [47: 141].

- te De - - um, plo - re - mus, plo - re - mus, co - ram Do - mi -
 - te De - - - um, plo - re - mus, plo - re - mus, co - ram Do - mi -
 an - te De - um, plo - re - mus, plo - re - mus, co - ram Do - mi -
 - te De - um, plo - re - mus, plo - re - mus, co - ram Do - mi -
 an - te De - um, plo - re - mus, plo - re - mus, co - ram Do - mi -

- no qui fe - cit nos qui - a i - pse est Do - mi - nus De - us no - ster,
 - no qui fe - cit nos qui - a i - pse est Do - mi - nus De - us no - ster,
 - no qui fe - cit nos qui - a i - pse est Do - mi - nus De - us no - ster,
 - no qui fe - - cit nos qui - a i - pse est Do - mi - nus De - us no - ster,
 - no qui fe - - cit nos qui - a i - pse est Do - mi - nus De - us no - ster,

— diesmal eine Generalpause — vor der Endsilbe unterbrochen. Schließlich wird in Nr 32, der Motette *In te Domine speravi*, im Schlußsatz: *In manus tuas*¹ *commendo spiritum meum*, das Wort *spiritum* ebenso durch eine Generalpause hinter der ersten Silbe unterbrochen². Im obenstehenden Notenbeispiel hebt Coclico die Stelle *ipse est Dominus Deus noster* dadurch hervor, daß er, zum Ausdruck der Majestät Gottes, ausschließlich Semibreven verwendet, das heißt, die größten Notenwerte, welche in dieser Motette überhaupt in Anwendung kommen.

Das letzte Beispiel von Ausdrucksmusik in dieser Motette bildet der Schluß. Hier wird erstens das Höchstmaß der Bewegung — in Semiminimen — erreicht, um das Wort *introibunt* zum Ausdruck zu bringen, worauf als Gegensatz dazu

¹ Schmidt-Görg zitiert in seiner Gombertmonographie die Motette irrtümlicherweise mit den Worten *In manus tuas* als Inzipit [86: 208].

² Die hier beschriebenen drei Stellen aus der *Musica Reservata* sind schon von Kade erwähnt worden [45: 21; vgl. oben S. 269].

das Wort *requiem* dargestellt wird, und zwar dreimal hinter einander. Das erste Mal geschieht dies durch den Übergang von den schnellen Semiminimen zu der langsameren Bewegung der Minimen, welche in die authentische Kadenz ausmündet. Diese bildet aber nicht den Abschluß der Motette, sondern es folgen — jedesmal nach einer Generalpause — noch zweimal die Worte *in requiem meam*, und zwar homophon, rezitativisch und in Form der jeweils zweimal wiederholten ruhigeren, mehr schwebenden Plagalkadenz; im ersten Absatz in enger, im letzten in weiter Lage. Hierdurch weiß Coclico diesen Schlußeffekt der zunehmenden Ruhe ¹ nicht nur bis aufs letzte zu steigern, sondern er erreicht auch mit einfachen Mitteln eine schöne Klangwirkung:

tro-i - - - - - bunt in re-qui-
 in-tro-i - - - - - bunt in re - qui-
 si in-tro-i - - - - - bunt in re - - - qui-
 si in-tro-i - - - - - bunt in re-qui-
 -em me - - am, in re-qui-em me-am, in re-qui-em me - - am.
 -em me - - am, in re-qui-em me-am, in re-qui-em me - - am.
 -em me - - am, in re-qui-em me-am, in re-qui-em me - - am.
 -em me - - am, in re-qui-em me-am, in re-qui-em me - - am.
 -em me - - am, in re-qui-em me-am, in re-qui-em me - - am.

Bevor wir uns von dieser in mancher Hinsicht modernen Motette Coclicos verabschieden, müssen wir noch auf eine auffällige Einzelheit in der Stimmfüh-

¹ Ein „auskomponiertes Ritardando“ [vgl. 52: 37, und oben S. 280].

rung hinweisen, wo in einem Konflikt zwischen dem imitatorischen Prinzip und den Forderungen des Wohlklangs, zwischen Melodie und Harmonie also, das horizontale Prinzip auf Kosten des vertikalen die Oberhand behält. Es handelt sich um den Einsatz des 3. Verses, welcher mit dem aufsteigenden punktierten Pentachord bei dem Wort *quoniam* in der Kadenz der eben besprochenen Stelle *et altitudines montium conspicit* [vgl. oben S. 352] stattfindet, wie das nachfolgende Notenbeispiel zeigt.

Das Thema, das in allen Stimmen durchimitiert wird, setzt im Alt ein, und wird im Abstand einer Minima zuerst vom Baß und Vagant übernommen, und zwar respektive auf der Unterquinte und der Unteroktave; erst im nächsten *Tactus* folgen Diskant und Tenor. Unmittelbar nachdem die erstgenannten drei Stimmen wie eine *Fuga sub minimam* eingesetzt haben, entsteht nun eine Häufung von Dissonanzen:

1° die Durchgangsdissonanz des e^1 im Alt gegen die liegenbleibenden f^2 , f und F im Diskant, Tenor und Baß, gleich am Anfang des *Tactus*;

2° die Septime g^1-f^2 zwischen Alt und Diskant auf der zweiten Minima des *Tactus*;

3° drei parallele Septimen zwischen Alt und Baß.

Weil es nicht anzunehmen ist, daß diese Härten im Zusammenklang Coclico selbst, diesem Apostel des *suaviter modulandum*, des *suavis cantus* [vgl. oben S. 43] entgangen sein könnten, werden wir die Stelle etwas näher betrachten. Es ist klar, daß die Härten durch die Führung des Altus entstehen, und also durch eine andere Führung dieser Stimme zu beseitigen sind. Das kann auf zweierlei Art geschehen:

1° indem der Alt eine Quinte tiefer, also auf f , mit demselben Thema einsetzt;

2° durch eine Änderung des Themas im Alt in dem Sinne, daß die Töne $e-f-g$ des aufsteigenden Pentachords durch die Töne $c-b-a$ ersetzt werden.

Bei beiden Änderungen verschwinden die klanglichen Härten und entsteht ein ausgezeichneter Zusammenklang. Die erstere Lösung hat außerdem den Vorteil, daß sie das Thema selbst unangetastet läßt, sodaß sie sowohl dem imitatorischen wie dem klanglichen Prinzip gerecht wird. Außerdem wäre bei dieser Lösung der Abstand zwischen Diskant und Alt noch größer gewesen als er jetzt ist, was dem Ausdruck des Wortes *conspicit* aus dem vorhergehenden Vers zugute gekommen wäre. Sie hat aber den Nachteil, daß sie eine Oktavenparallele — und zwar nicht schrittweise, sondern im Quintsprung abwärts — zwischen Alt und Baß unvermeidlich macht. Die zweite Lösung ist, im Gegensatz zu der ersteren, in bezug auf die Stimmführung einwandfrei; sie hat aber den Nachteil, daß sie die Gestalt des Themas, und sogar gleich am Anfang, antastet¹, und somit gegen das imitatorische Prinzip verstößt.

Es ist nicht anzunehmen, daß Coclico nicht imstande gewesen wäre, die obenstehende Analyse der betreffenden Stelle vorzunehmen, das heißt, die aus seiner Stimmführung resultierenden klanglichen Härten zu vermeiden. Das verbürgen uns nicht nur seine anderen Kompositionen, sondern auch seine theoretischen Ausführungen über Kontrapunkt und Komposition im *Compendium Musices*. Auch ist es undenkbar, daß es ihm als Komponisten aus der niederländischen Schule, obendrein als Josquinschüler, unbekannt gewesen wäre, wie der punktierte Pentachord — einer der geläufigsten unter den „stereotypen Kontrapunkten“ der Niederländer — in einer *Fuga sub minimam* geführt werden muß. Es ist nämlich sehr leicht einzusehen, daß der punktierte Pentachord sowohl steigend wie fallend in der Prime, der Ober- und der Unteroktave im Abstand einer Minima imitiert werden kann; daß dagegen die Oberquinte oder Unterquarte nur beim steigenden, die Unterquinte oder Oberquarte nur beim fallenden Pentachord in Frage kommen. Übrigens hat Coclico selbst in seiner hier besprochenen Motette den steigenden Pentachord im 1. Vers durch drei Stimmen in der Prime und der Oberoktave *sub minimam* imitiert, während er den fallenden Pentachord am Schluß der Motette auf diese Weise tadellos durch vier Stimmen in den Intervallen der Ober- und Unteroktave und der Unterquinte geführt hat [vgl. das Notenbeispiel oben S. 355]. Aus der obigen Darlegung geht hervor, daß die klanglichen Härten in der Stimmführung am Anfang des 3. Verses von Coclicos Motette keinesfalls auf einen Mangel an kompositionstechnischem Geschick beim Komponisten zurückzuführen sind. Wenn die Kopenhagener Handschrift die Originalfassung der Komposition einwandfrei wiedergibt, muß man also annehmen, daß Coclico sich dieser klanglichen Härten bewußt gewesen ist. Bei dieser Feststellung

¹ Jeppesen führt in seiner bekannten Monographie *The style of Palestrina and the dissonance* [Kopenhagen und London 1927, S. 78–80] einige Stellen aus Palestrinas Werken an, in welchen dieser, zum Zweck des Wohlklangs, im Verlauf einer Durchimitation kleine Änderungen am Thema vornimmt; keine dieser Änderungen tastet aber den Themenkopf an.

müssen wir es hier bewenden lassen; auf ihre mögliche Bedeutung kann nur im Zusammenhang mit Coclicos Gesamtwerk eingegangen werden.

Coclico exit. Im September 1562 finden wir Coclicos Namen noch in den *Rentemesterregnskaber* [D 24^{VII}: 412]; in der Sängersliste von Ostern 1563 fehlt er aber [D 24^{VII}: 412 Anm. 5]. Im Zeitraum vom September 1562 bis Ostern 1563 ist er also aus der Kapelle gegangen, und wahrscheinlich überhaupt vom irdischen Schauplatz abgetreten. Es läßt sich über seinen Tod aber nichts Näheres feststellen, weil Begräbnisprotokolle u. dgl. aus jener Zeit in Kopenhagen nicht vorhanden sind¹. Daß er tatsächlich in Kopenhagen gestorben ist, scheint wohl unzweideutig aus dem oben [S. 333] angeführten Wismarer Dokument hervorzugehen, laut dessen die Wismarerin Ilsebe ihn „zur Ehe gehabt und in Dennenmarcken ohne leibes erben gestorben“ wäre [D 25: 414], das heißt, ihn überlebt hätte². Der Umstand, daß er am dänischen Hof 6 Jahre hinter einander, also länger als sonst irgendwo gewirkt hat, läßt — mangels anderer Daten — darauf schließen, daß er seine letzten Jahre ohne eheliche, gesellschaftliche oder kirchliche Konflikte ernsthafter Art verlebt hat, daß er sich also tatsächlich den Worten seiner Bestallung gemäß benommen hat, welche ihm vorschrieb, daß er *skal holle et erligt oc christelit lefnet*, und *udi alle maade skicke sig som en erlig mand oc tro tiener bör at göre* [D 23: 409]. Das bedeutet, daß er sich in Kopenhagen der streng lutherischen Gesinnung des Hofes gefügt hat.

Vielleicht war es ihm bekannt geworden, wie es in den Jahren 1553–54 seinen wegen der Verfolgungen der englischen Königin Mary aus England nach Dänemark geflüchteten niederländischen Glaubensgenossen [vgl. oben S. 331 Anm. 1] ergangen war. Diese waren nämlich, nachdem sie in Dänemark gelandet waren, auf Befehl König Christians III. von dort vertrieben worden, weil sie von der lutherischen Abendmahlslehre abwichen und sich den lutherischen Abendmahlsbräuchen nicht fügen wollten. Als sie sich dann zu Schiff nach Rostock, Wismar und Lübeck begeben hatten, wurden sie dort ebenfalls verjagt, obwohl ihr Pastor Martinus Micronius [Marten de Cleyne] sich in Diskussionen mit lutherischen Theologen in den genannten drei Städten viel Mühe gab, zu beweisen, daß die niederländische Abendmahlslehre mit der Bibel in Übereinstimmung sei, und durch eine öffentliche Diskussion mit Menno Simons in Wismar sein Möglichstes tat, um zu zeigen, welche Kluft ihn und die Seinen von den Anabaptisten trennte [141: 425 f.]. Coclico hatte in Königsberg schon auf eine zu deutliche Weise erfahren, daß die lutherischen Theologen im Punkt der Lauterkeit in der Lehre keinen Scherz verstanden, als daß er sich in

¹ Mitteilung des Herrn Archivar J. Bro Jörgensen, Kopenhagen.

² Es soll nicht geleugnet werden, daß der Ausdruck „zur Ehe gehabt“ auch auf eine Ehescheidung hinweisen kann. Diese Deutung hat aber so wenig für sich, daß sie hier nur *pour acquit de conscience*, nicht aber mit der Absicht, sie im Ernst zur Diskussion zu stellen, erwähnt wird.

Kopenhagen einem derartigen Los wie demjenigen seiner obenerwähnten, aus England nach Dänemark eingewanderten und wieder vertriebenen Landsleute ausgesetzt hätte. Er hat in Kopenhagen also streng nach dem in einem seiner Nürnberger Briefe an Herzog Albrecht von Preußen niedergelegten Grundsatz gelebt: *Ego sum musicus, et non theologus* [D 20: 402].

In welchem Jahre seine Witwe, die Ilsebe, gestorben ist, können wir aus dem Wismarer Dokument vom 6.3.82 nicht entnehmen. Aus dem Umstand, daß sie — neben einer Anzahl Geräten wie Betten, Löffeln, Becken, Kesseln, einem Tisch u.dgl. — 20 Taler in bar, und eine Schuldverschreibung von zwei Kopenhagener Bürgern im Betrag von 300 Talern hinterließ [D 25: 414 f.], können wir schließen, daß es ihr, und somit auch Coclico, objektiv gesehen nicht allzu schlecht gegangen war. Daß die Wismarer Erbin, Anneke Koker, über die Erbschaft nicht in jeder Hinsicht günstig urteilte, weil dieselbe nach ihrer Aussage nur aus „geringschätzigen“, und, infolge der langen Verwahrung im Kopenhagener Rathaus, obendrein „zum theill vordorbenen undt vorrotteten gerten“ bestanden hätte [D 25: 414], kann nichts daran ändern, daß Coclicos Rechnung in materieller Hinsicht nicht mit einem Soll, sondern mit einem Haben schloß.

Ob er selbst mit diesem Resultat, und mit seiner Karriere überhaupt, soweit wir diese kennen, zufrieden gewesen ist? Auf Grund der im Verlauf der vorhergehenden Untersuchungen gewonnenen Einsicht in seinen Charakter und sein Temperament, seine Persönlichkeit als Künstler, seine Bestrebungen, Ziele und Anschauungen, und schließlich die äußeren Umstände, in welche das Schicksal, oder — sein Charakter ihn geführt hat, müssen wir die Frage verneinend beantworten. Die Ideale, die er als Renaissancekünstler hegte, gingen in der Richtung der Verweltlichung der Musik und der im Zusammenhang damit dem Musiker gebührenden gesellschaftlichen Stellung: hatte er doch in seinem *Compendium Musices* verkündet, daß der Sänger vor allem den Ohren der Menschen zu behagen habe, und daß er es verstehen solle, ihnen durch seinen Gesang Genuß zu bereiten, sich selbst aber ihre Bewunderung und Gunst zu erwerben [vgl. oben S. 43]. Aber nicht nur von künstlerischem Ruhm träumte er, auch nach den sinnlichen Genüssen des Lebens hatte er ein starkes Bedürfnis. Dem Herzog von Preußen gegenüber vertrat er offen die Ansicht, das *hilariter vivere* gehöre zum Naturell des Musikers, und der Wein feuere seine Inspiration an [vgl. oben S. 148]. Aus diesem heißen Bedürfnis nach einem guten Leben ist Coclicos unablässige Begierde nach Gold und Gut zu erklären, welche in seinen fantastischen Mitteilungen über die vom Pabst und von Königen erhaltenen Geldbelohnungen solche grotesken Formen angenommen hat. Zugleich sind diese Mitteilungen über seine angeblichen Beziehungen zu den Großen der Erde symptomatisch für seinen Ehrgeiz und Geltungsdrang. Neben diesem Bedürfnis nach Ruhm, Besitz und Genuß lebte in ihm aber auch — wenigstens in seinen späteren Jahren — ein Hang nach intimer Häuslichkeit.

Vielleicht ist dieser Drang stärker in ihm geworden, je nachdem er seine Wunschträume über eine glänzende Karriere einen nach dem anderen in Rauch aufgehen sah. Die Art des Mißlingens seiner Pläne streift bisweilen ans Tragikomische, wie beispielsweise bei seinen Verhandlungen mit Herzog Johann Albrecht I. von Mecklenburg, mit dem er feilschte über ein armseliges Gehalt von 50 Talern für eine Kantorstelle, und dem er zu imponieren versuchte, indem er ihm das phantastische Märchen über die vom Pabst erhaltenen Reichtümer vorzaubern versuchte [vgl. oben S. 34, 330 und 333]. Dasselbe Mißverhältnis zwischen Wollen und Erreichen zeigt uns die übereilte Wittenberger Ehe mit ihren bösen Folgen. Nein, glücklich und befriedigt kann er sich schwerlich gefühlt haben.

Es ist leider nicht zu leugnen, daß er an seinem Unglück zum Teil selbst schuld war. Sein zu Extremen neigendes Temperament verführte ihn oft zu übereiltem Handeln, er hatte einen schwach entwickelten Sinn für Maß und Proportion, wodurch ihm zu oft das richtige Verhältnis zwischen Gewolltem und Möglichem entging. Außerdem neigte er im Unglück dazu, sich selbst maßlos zu beklagen, anstatt das Unvermeidliche mit Würde und Zurückhaltung zu tragen. Hierdurch nahmen die Klagen über sein eigenes Unglück bei Coclico häufig jenen theatralischen Charakter an, der sich so oft beobachten läßt bei ausübenden Künstlern — welche alle etwas vom Schauspieler in sich haben —, sodaß man den Eindruck bekommt, daß er übertreibt. Im Zusammenhang mit dieser Eigenschaft muß man auch seinen dann und wann sich zeigenden Mangel an Wahrheitsliebe beurteilen, das heißt, man muß es ihm nicht allzu schwer anrechnen, daß er bisweilen Wahrheit und Dichtung nicht scharf von einander zu unterscheiden weiß, und sie durch einander mischt. Die Bezeichnung *Musicus fantasticus*, die er einmal auf sich selbst anwendet [vgl. oben S. 194], ist nicht nur eine Äußerung von Mangel an Selbstrespekt, es steckt auch ein Stück Selbsterkenntnis darin.

Aber nicht nur negative Eigenschaften haben seine Karriere ungünstig beeinflusst. Über alledem was wir an ihm auszusetzen haben, dürfen wir eins nicht vergessen, nämlich, daß er wegen seines Glaubens gezwungen gewesen war, seine Heimat zu verlassen und sein Glück in einem fremden Land zu versuchen, wo er sich nie heimisch gefühlt, dessen Sprache er sich nicht einmal angeeignet hat, und das den von ihm vertretenen künstlerischen Idealen noch kaum zugänglich war. Daß er sein Gewissen über ein ruhiges Leben gestellt, und die Aussichten auf eine vorteilhaftere Karriere in den traditionellen Bahnen, von welcher er durch ein Beharren beim katholischen Glauben sicher gewesen wäre, seiner Glaubensüberzeugung geopfert hat, wiegt nicht nur den weniger anziehenden Eigenschaften seiner Persönlichkeit auf, sondern macht es uns unmöglich, ihm unsere Sympathie vorzuenthalten. Mit Recht kann man behaupten, daß sein Übertritt zum Protestantismus das schwerste Handikap für seine Karriere gewesen ist. Nicht nur mußte er dadurch das ihm vertraute Milieu verlas-

sen und nach Deutschland emigrieren, sondern wegen der Differenzen zwischen dem niederländischen und dem deutschen Protestantismus war es ihm nicht gut möglich, den Anschluß an das orthodoxe Luthertum zu finden. Infolgedessen, wie auch wegen seiner Unkenntnis der deutschen Sprache und seines musikalischen Modernismus, war es ihm ebenfalls kaum möglich — wenn er dazu überhaupt Neigung gefühlt hätte —, sich der deutschen Liedtradition oder der aufkommenden evangelischen Kirchenmusik künstlerisch anzuschließen, und so — wie beispielsweise sein Landsmann Mattheus le Maistre — im deutschen Kulturmilieu Wurzel zu schlagen.

Aus diesen Bedingungen heraus versuchte er denn auch ganz folgerichtig, sich entweder als akademischer oder Gymnasialmusiklehrer — wie in Wittenberg, Frankfurt a.O. und Stettin —, als fürstlicher Kapellsänger und Komponist — wie in Königsberg, Wismar und Kopenhagen —, oder als selbständiger Musiker und Lehrer — wie in Nürnberg — zu betätigen. Letzteres wäre, wenn er es hätte durchsetzen können, für ihn als renaissancistischen Menschen und Künstler wohl die glücklichste Lösung gewesen, sowohl in religiöser und künstlerischer wie in gesellschaftlicher Hinsicht. Er hätte nämlich in Nürnberg — welche Stadt den Lehren der schweizerischen Protestanten zugänglicher war — nicht nur die orthodoxen Lutheraner weniger zu befürchten gehabt, sondern er wäre dort auch gesellschaftlich und künstlerisch freier gewesen als sonst irgendwo in Deutschland. Daß er es nicht vermocht hat, sich hier durchzusetzen, ist wohl hauptsächlich zwei Umständen zuzuschreiben. Erstens war der gesellschaftliche Boden für seine Tätigkeit als selbständiger Musiker und Lehrer noch nicht genügend vorbereitet; er kam als Pionier zu früh, um selbst die Früchte seines Strebens genießen zu können [vgl. oben S. 258 f.]. Zweitens hatte er nicht genügend Talent, um sich in der um die Jahrhundertmitte in Nürnberg einbrechenden neuen musikalischen Bewegung, als deren Sprachrohr wir ihn gekennzeichnet haben [vgl. oben S. 245 f.], und aus welcher die Gestalt Josquins turmhoch herausragt, behaupten zu können.

So war es denn infolge aller im Vorhergehenden erörterten persönlichen, künstlerischen und zeitgeschichtlichen Faktoren sein Schicksal, nachdem er in der Lutherstadt, dem Mekka aller damaligen Protestanten, aufgetaucht und in seinen Hoffnungen enttäuscht worden war, die übrigen Jahre seines Lebens als ein Entwurzelter umherzuirren, und, fern von den großen Zentren niederländischer Musikkultur, an der nördlichen Peripherie ihres Ausstrahlungsgebietes spurlos zu verschwinden.

DOKUMENTE

Die nachfolgenden sich auf Coclico beziehenden Dokumente sind direkt nach den Originalen, und in ungekürzter Form wiedergegeben worden; sie stellen die erste vollständige Ausgabe des bisher bekannten diesbezüglichen Aktenmaterials dar.

Zwanzig Schüler Coclicos an die Universität. Bitten um Vermittlung beim Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen wegen eines Stipendiums behufs ihres Musiklehrers.

Weimar: Staatsarchiv, Reg. O 353, fol. 4^r–5^v. Original, undatiert ¹. Adresse fehlt.

Non ignoramus, Magnifice Domine Rector, clarissimi Domini Doctores et Praeceptores summa reverentia observandi, quae vestra in nos atque adeo universam Scholam sint merita, tanta nimirum ut horum magnitudini nihil addi, multo minus quicquam in eis desiderari queat. Agnoscimus etiam, quantos Illustrissimus Princeps Johannes Saxoniae Dux labores pro hac Schola tuenda sustineat, quantos in ea alenda sumptus faciat, quanta denique — quod summum est — animi benevolentia eruditos, praecipue tamen verae Doctrinae Apostolicae sectatores, complectatur, et qua animi promptitudine eorum studia juvet atque promoveat: adeo etiam, ut si liberalitas ipsius ad reliquos Imperii — hujus et superioris seculi — Principes conferatur, longe illos vincat, jureque de eo dici queat, quod Plutarchus de Cimone, virtute et pietate praestante, ait: ἡδε Κίμωνος ἀφθονία καὶ τὴν παλαιὰν τῶν Ἀθηναίων φιλοξενίαν καὶ φιλανθρωπίαν ὑπερέβαλεν ². Et rectissime de Illustrissimi Principis eximiis erga Ecclesiam meritis addere possumus, quod omnibus piis, imo Deo ipso τὸ γινόμενον ἐφαίνετο ^a σεμνόν ³, ut addit item Plutarchus, Cimonis integritatem referens. Cum igitur — ut diximus — notum sit nobis, summa Illustrissimi Principis in omnes extare beneficia, vestraque haud postrema, merito omnibus modis nos operam dare conveniebat, ne ulla in re vobis —

^a Vorlage: φαίνηται.

¹ Die Datierung dieses Schreibens wird abgegrenzt durch: 1° das Datum 27.1.46 des nachfolgenden Universitätsschreibens [D 2: 368 ff.]; 2° die Immatrikulation der zwei Subskribenten Hermannus Levoniensis und Joannes Dantiscus im November 1545 [vgl. unten S. 368 Anm. 3, 4].

² „Kimon's Freigebigkeit übertraf sowohl die alte Gastfreundschaft wie die Mildtätigkeit der Athener“ [Plutarchus, *Kimón*: Cap. X, 485].

³ „Was da geschah, erregte die Bewunderung“ [Plutarchus, *Kimón*: Cap. X, 484; Kimon verschenkte einem armen Manne seinen Mantel].

sive petendo, sive negotiis injungendis — molestiam pareremus. Et quidem hoc ipsum in praesentia fecissemus, nisi aliqua — quod ad studia nostra attinet — urgeret necessitas, quae saepenumero etiam invitos aliquid tentare cogit. Quare non exigua nostri commodi spe, nemini ut arbitramur detrimentum allatura, adducti, vestra quoque erga omnes hujus Scholae studiosos benevolentia atque humanitate freti, nostris vos, et per vos Illustrissimum Principem, sollicitare precibus de re non magni laboris statuimus. Rogamus igitur ut nostras preces aequo animo accipiatis, et — si fieri potest — exoratores a vobis abire concedatis.

Venit in has terras vir, pietate atque eruditione haud vulgari praeditus: *Adrianus Petit*, qui — ob amorem Evangelii Dei — ingentia vitae commoda etiam cum vitae periculo deserens, exul Christi Jesu factus, in has potissimum regiones, atque adeo hanc civitatem — ubi ineffabili Dei gratia Evangelium, multis seculis observatum, refulsit — proficiscendum sibi censuit; existimans nostros homines, iisdem fortunae telis, propter easdem causas, expositos, maxime vicem suam dolentes, sibi prae caeteris inprimis opitulaturos esse, praesertim cum Evangelio — quod Dei gratia hujus terrae profitentur — omnium fortunarum suarum dispendio, ipsius quoque vitae discrimine, testimonium veritatis perhibuerit. Versatus est igitur in hac civitate aliquot jam hebdomadis, summo cum fructu omnium qui eo in arte musica institutore usi sunt. Non enim est ἐτώσιον ἄχθος ἀρούρησ¹. In posterum quoque suam operam in ea arte — in qua haud dubie nulli secundus est — omnibus quam diligentissime vel gratis navare, ac reliquum vitae apud nos absolvere cupit: si solummodo mediocre victum et honestam conditionem obtinere posset. Cum autem nos, quorum nomina subscripta cernitis², hactenus qualicumque salario eo praecceptore usi simus, ac fructum non contemnendum fecerimus, porro quoque — ut aliquam solidam artis cognitionem assequeremur — ejus in instituendo opera uti magnopere exoptaremus, si utrorumque ferret conditio. Nam quod ad nos attinet, plerisque res angusta domi³ est, ita ut mercedem debitam ac probe meritam solvere nequeamus, ipse vero fideliter docens — nobis e contra nihil largientibus — vitam ventis nequaquam sustentare possit. Itaque — nisi Deus utrimque prospexerit — futurum est, ut et hunc virum optimum ac nobis accommodatissimum amittamus, et illam operam, quam hactenus huic studio impendimus, in universum perdamus. Quod sane nobis acerbissimum accideret. Varia ergo in utramque partem consilia fuerunt, quanam ratione huic negotio mederetur.

¹ *Ilias*, XVIII, 104 sagt Achilles zu seiner Mutter: ἀλλ' ἤμει παρὰ νηυσίν, ἐτώσιον ἄχθος ἀρούρησ [Johann Heinrich Voß übersetzt: „Sondern ich sitz' an den Schiffen, der Erd' unnütze Belastung“].

² Vgl. das Faksimile der Namen unten S. 419.

³ Juvenalis III, 164: Haud facile emergunt, quorum virtutibus obstat, Res angusta domi.

Tandem ea sententia vicit, ut totam rem ad te Magnifice Domine Rector, et reliquos clarissimos Dominos Doctores ac Praeceptores reverenter colendos, deferremus, atque operam daremus ut per vos ab Illustrissimo Principe huic pio et docto viro Adriano aliquod stipendiolum impetraretur, quo commodius hic perdurare et nobis aliisque quamplurimis, et praesentibus et in nostrum locum succedentibus, sua eruditione prodesse possit. Obnixè igitur omnes ex aequo rogamus, ut nobis in hac parte — quantum quidem in vobis est — vestrum non denegetis studium. Et quidem magno ornamento huic Scholae foret, cum reliquarum artium habeat praestantissimos artifices, si in hac quoque arte — quae haud postrema est — aliquem praecipue foveat excellentem. Nec dubitamus quin Illustrissimus Princeps, ubi de hoc homine cognoverit, facile precibus nostris sit annuiturus. Quare iterum ex animo precamur, ut nobis ipsi quoque in hac parte non desitis. Qua in re et Deo gratissimum cultum praestabitis, cum eos, qui verbi sui confessioni omnes delicias hujus mundi posthabuerunt, vitam quoque pro gloria ipsius profundere parati fuerunt, suscipitis, et quantum in vobis est promovetis.

Et quidem ejusmodi beneficia Salvator noster uberrime remuneranda promissit, inquit: *Qui suscipit justum in nomine justì, mercedem justì accipiet. Et qui potum dederit uni^a ex pusillis istis calice aquae frigidae, tantum in nomine discipuli, amen dico vobis, non perdet mercedem suam*¹. Deinde quoque de communibus studiis bene merebimini, nosque vobis pro ejusmodi beneficio perpetuo devinctos et in omnibus paratissimos reddetis. Valetè.

Joannes Heubtman Leobergensis²
[= aus Lemberg]
Casparus Hofman
Michael Vogt³
Johannes Venlo Geldrus⁴
Silvester Henisch⁵

Joannes a Bert Wesaliensis⁶ [= aus
Wesel]
Engelbertus Juliensis [= aus Jülich]
Matthias Ercklentz Geldrus⁷
Joannes Gleius
Joannes Elburch

^a Vorlage: *potaverit unum*.

¹ *Matth. 10, 41–42*. Bibelzitate im Text der Dokumente werden durch Kursivdruck als solche gekennzeichnet.

² Immatr. Mai 1544 [110: 211a 33].

³ Michael Voit Mersburgensis [1526–1606], immatr. 13.12.44 [110: 218b 6], wurde am 23.2.49 Kantor an der Fürstenschule zu Meißen, und im Jahre 1550 Kantor der Lateinschule in Torgau als Nachfolger Johann Walthers [35: 58; vgl. ferner MfM IX, 1877: 195 und MfM X, 1878: 155. Ein Brief Melanchthons an Vogt CR VII: 872, Nr 5002, Dez. 1551].

⁴ Johannes Vendlou Geldriensis, immatr. 29.1.43 [110: 201a 38].

⁵ Silvester Henitsch Dibensis [= aus Düben], gratis immatr. 26.11.40 [110: 188b 7].

⁶ Joannes a Bertt Wesaliensis, immatr. Jan. 1544 [110: 209a 19].

⁷ Matthias Erkelens Novimagen[is], gratis immatr. 1543–44 [110: 211b 8].

Vincentius Czwik ¹
 Petrus Gladbach
 Albertus Eichner
 Henricus Erffordiensis
 Vitus Ortel ²

Joannes Nervius
 Jacobus Duisseldorp
 Hermannus Levoniensis ³ [= aus Livland]
 Joannes Dantiscus ⁴ [= aus Danzig]
 Hector Monstadt ⁵

2

Wittenberg: 27.1.46

Die Universität an den Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen.
 Bittet um ein *Stipendium* für Coclico, unter Bezugnahme auf ein beigelegtes
 Schreiben seiner Hörer [= D 1].

Weimar: Staatsarchiv, Reg. O 353, fol. 7. Original. Adresse, mit Ein-
 gangsvermerk und Verschußsiegel: Reg. O 353, fol. 9v.

Dem Durchlauchtigsten Hochgebornen Fursten
 und Herren, hern Johansfridrichen, Hertzogen zu
 Sachsen, des Heiligen Romischen Reichs Ertzmar-
 schall und Churfursten, Landtgraven in Doringen,
 Marggraven zu Meissen und Burggraven zu Magden-
 burg. Unserm Gnedigsten Herren.

Eingangsvermerk: Die Universität zu Wittenpergk verschreibt einen Musicum
 Adrianum Petit Coclico ⁶. Ant[word] hierin. 1546 Universitet,⁷

¹ Vincentius Zuickius Silesius, immatr. Nov. 1543 [110: 208b 4].

² Vitus Ortel Wittenbergensis junior, filius Rectoris [*sc.* Magistri Viti Ortel a
 Winsheym; dieser war im Sommersemester 1540 Rektor der Universität], immatr.
 12.6.40 [110: 179a 11; adscr.: J. D. Decanus Hamb. Consil. Daniae]. Der Jurist Vitus
 Ortel junior wurde 1560 Professor, war 1563 und 1575 Prorektor, 1574 und 1580
 Rektor der Universität [vgl. 111: 269, 316].

³ Hermannus Marsau Livonien[sis], immatr. Nov. 1545 [110: 229a 2].

⁴ Johannes Wullenbruch Dantiscus, immatr. Nov. 1545 [110: 229a 10]. Diese
 Identifikation ist nicht ganz sicher, weil es noch einen Joannes Lemam Dantiscus gibt,
 immatr. 8.6.35 [110: 158a 1], einen Joannes Lang Dantiscanus, immatr. 26.4.45 [110:
 221b 14], einen Johannes Hak Dantiscanus, immatr. Sommersemester 1539 [110:
 175a 9], und drei Johannes Gedanensis [= Dantiscanus].

⁵ Hector Manstadius Grimmensis [= aus Grimma], immatr. 2.12.44 [110: 218a 25].

Anmerkung. Von den 20 Jünglingen waren also 9 nicht immatrikuliert. Diese noch
 nicht als Student eingeschriebenen Schüler Coclicos können Alunnen des Pädago-
 giiums, des Unterbaus der Universität, gewesen sein [vgl. hierzu oben S. 179 f.]. Die
 Immatrikulation des Studenten Hermannus aus Livland im November 1545 [vgl.
 oben Anm. 3] dürfte ein Hinweis dafür sein, daß er erst um diese Zeit aus Livland in
 Wittenberg eingetroffen war [vgl. oben S. 365 Anm. 1].

⁶ Der Zuname *Coclico* war also auf der Kanzlei bekannt. Er fehlt aber nicht nur in
 diesem Universitätsschreiben, sondern auch in denjenigen der Studenten [D 1] und
 von Coclico selbst [vgl. auch D 5: 375].

⁷ 1546 *Universitet*: Registraturvermerk zur Klassifizierung des Schreibens.

Durchlauchtigster, Hochgeborner Churfurst, E. Churf. g. seint unser unterthenige, gantzwillige und gehorsame dienste in stetem vleiss zuvoran berait. Gnedigster herre. Es ist den vorgangenen sommer ein furnehmer *Musicus* hieher kommen, mit nahmen *Adrianus Petit* aus Flandern, der ein zeitlang alhie *musicam* profitirt, und wie wier bericht durch diejenigen so der kunst erfaren, dass er vor andern *musicis* im singen und leren ein sonderliche art und geschickligkait haben solle. Dieweil aber seine *auditores* den mehrern teil arme gesellen, die ime nicht sovihil geben können domit er sich in die lenge — bei der teuren und schweren zering die itzo alhie ist — mochte erhalten, zuvorderst weil er sich vor wenig wochen beweibet, und nuhn mehr auf ine gehet dan zuvor, do er alleine gewesen. Derwegenn dann gedachte seine *auditores* an uns suppliirt und gebeten, ine mit einem *stipendio* zu versehen, wie E. Churf. g. hie einligende gnediglich zu befinden. Wann aber bei uns nicht stehet newe *lection* aufzurichten, zudem dass kein uberschuss vorhanden, sondern das geordnete gelt und einkommen der Universitet disser zeit schwerlich raicht, domit die fundirte und vorhin geordnete *lectiones* dovon mogen vorsoldet werden, so haben vir uns solcher *lection musicis* halben in nichtes einzulassen wissen, sondern ine, den *Musicum*, an E. Churf. g. gewiesen. Und ist nicht an ¹, dass solche *lectio* vor die jugent — der eine grosse mennige alhie seint — wol nutze und notig were. Und darumb, wo es E.Churf.g. ze thun, bitten wir auch untertheniglich, E.Churf.g. wolten denselben *Musicum* etwa auf ein zeitlang mit einer besoldung oder sonst einer gnedigen vorehrung ^a vorsehen, dass er noch eine weile alhie beharren, und mit zuthuen seiner auditorn sich erhalten mochte. Solchs wurde sonder zweiffel vihielen, die sich sein bessern mochten, zu guetem gereichen, zudem es E.Churf.g. ehrlich und ruhmlich. So seint E.Churf.g. wir untertheniglich zu dienen berait, und alle zeit willig.

Datum Wittembergk, mitwoch nach *conversionis Pauli*, anno etc. xlvj [27.1.46].

E.Churf. g.

Unterthenige

Rector ², Magistri ² und
Doctores der Universitet
zu Wittembergk.

^a Vorlage: voreherung.

¹ an[e] = ohne. *Und ist nicht an* bedeutet soviel als: und es ist nicht ohne Grund, es ist nicht zu leugnen.

² Der Rektor war Augustin Schurff, Doktor der Medizin. Im Wintersemester 1545–46 hatte er zum dritten Male das Rektorat inne. Er war mit einer Nichte von Melanchthons Frau verheiratet, und stand somit Melanchthon — den er auch als Arzt beraten und behandelt hat — sehr nahe [111: 211]. Sein älterer Bruder Hieronymus, ein Freund Luthers, war der berühmte Jurist und das Haupt der juristischen Fakultät in Wittemberg. Dieser interessiert uns hier als Gegner Luthers und der Theologen in dem —

Coclico an den Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen. Bittet um eine besoldete Musikprofessur an der Universität.

Weimar: Staatsarchiv, Reg. O 353, fol. 1–3^v. Original, eigenhändig ²; undatiert ³. Adresse fehlt ⁴.

Etsi, princeps illustrissime ac clementissime, prospicio futurum ut multi in me modestiam, pudoremque requisituri sint, quod — homo conditionis tenuioris, et propemodum miserae — tam audacter tuam Celsitudinem hisce literis compellare non erubescam, tamen nihilo minus tum extrema necessitas et omnium rerum inopia, tum eximia tua erga omnes miseros et afflictos benevolentia — quae in ore est omnium, et ubique locorum honorifice praedicatur — huc me impulit, ut ad eandem beneficentiam — nemini non iniquioribus fortunae telis oppresso promptam ^a ac paratam — confugerem. Ista nimirum spe confirmatus Tuam Clementiam — quae hactenus aliis egenis semper opem tulit — mihi quoque non defuturam, si probe quibus aerumnis, et quanto omnis

Anfang 1545 — durch eine *Concordia* zwischen den Theologen und Juristen zum Aus-
trag gebrachten, und besonders auf die Gültigkeit heimlicher Ehen und die für Ehe-
scheidung maßgebenden Gründe zugespitzten Streit über das Fortbestehen des kano-
nischen Rechts, das Luther als papistisch verwarf, während Schurff und die anderen
Juristen es in Geltung belassen wollten. Es gelang Luther, die katholische Auffas-
sung von der Gültigkeit heimlicher Ehen zu beseitigen; in der Frage der ferneren
Geltung des kanonischen Rechts siegten aber die Juristen [111: 201; 134: 80; vgl.
oben S. 40 und S. 223 ff.]. — Zu den Magistri gehörten u.a. Philippus Melanchthon
und Vitus Ortel Winsheim.

^a Vorlage: proptam.

¹ Durch den Inhalt belegt: ... *venique ... in hanc celeberrimam toto terrarum
orbe Academiam Vitebergensem* [vgl. unten S. 372].

² Dieser Schluß gründet sich auf die Tatsache, daß die lateinische Handschrift des
Briefes dieselbe ist wie diejenige des Briefes vom 24.9.46 aus Frankfurt a. O. [vgl.
D 6: 376 Anm. 4]; es wurde nämlich angenommen, daß zwei an verschiedenen Orten
mit derselben Handschrift geschriebene Briefe von demselben Schreiber, *in casu*
Coclico, herrühren müssen [vgl. die beiden Faksimiles unten S. 420 und S. 421]. Das-
selbe gilt für vier andere Briefe Coclicos, die jedoch nicht in lateinischer, sondern in
deutscher [gothischer] Handschrift geschrieben sind [vgl. S. 390 Anm. 7]. Übrigens
haben die beiden Handschriften keine Ähnlichkeit unter einander, es sei denn viel-
leicht für den Graphologen.

³ Als Datum wird dasjenige des Universitätsschreibens vom 27.1.46 angenommen
[D 2: 368 f.]; die Universität schreibt darin: „... vir haben ... ine, den *Musicum*
[sc. Coclico] an E.Churf.g. gewiesen“ [vgl. oben S. 369].

⁴ Der Adressat wird ebenfalls durch den Inhalt belegt: ... *a te peto, ut C.T. istud
docendi munus in hac tua schola, nempe Musicam mihi tradere ac commendare velit*
[vgl. unten S. 372 f.].

generis calamitatum agmine affligar, prius cognoverit. Optime enim novit T.C. quam gratus cultus in hoc praestetur Deo, cum egenus aliquis, et in primis qui propter veritatis evangelicae confessionem facultatibus omnibus nudatus, patrioque solo expulsus¹, liberalitate quadam in peregrina terra sublevatur. Quare magnopere obtestor T.C., Dux clementissime, ut importunitatem hanc mearum literarum non tam morbo animi quam extremae necessitati — quo nullum est durius telum — imputare velit.

Brevibus autem in praesentia — nisi molestum sit — meorum malorum traegodiam narrare cupio, quo melius perspiciat T.C., quantum, e summo fastigio in infimam sortem et conditionem miseram, me impietas membrorum diaboli — magna autoritate praepollentium — dejecerit; idque non ob nefaria aliqua scelera, sed solum propter evangelicae doctrinae confessionem. Quamobrem T.C. celare non volo, me ante aliquot annos Romae fuisse Musicum primum², deinde poenitentiarium³ (ut vocant) summi pontificis, a quo postea sum evectus ad episcopatum oppidi cujusdam Ducati⁴ — non procul a Roma —, tenens opes amplissimas⁵. Sed postquam Deus optimus maximus, pulsus errorum tenebris, lucem verae doctrinae in me accendisset, coepi aliquando de saniore doctrina, contra praestigias et traditiones humanas teterrimas, disserere. Quam ob causam protinus incurri in odium cardinalium et reliquorum satellitum papae, qui me apud eum detulerunt et tanquam haereticum accusarunt. Itaque papa, cognita causa, me perpetuis carceribus damnavit, in quibus cum spatium trium annorum fere detentus essem, tandem, auxiliante Deo, opera

¹ Vgl. oben S. 36 f., unten S. 372 Anm. 3, 5; S. 397 Anm. 2.

² Hiermit kann wohl nur das Amt eines Kapellmeisters der sixtinischen Kapelle gemeint sein [vgl. unten S. 377 Anm. 4; allda: *Musicus pontificis*].

³ Ducange [*Gloss.* Ed. nova, Niort 1883–87] gibt i. v. *poenitentiarius* eine ausführliche Erklärung dieses Amtes, aus welcher hervorgeht, daß es im Laufe der Geschichte der Kirche nicht immer dieselbe Bedeutung hatte. Wir führen hier Ducanges Erklärung auszugsweise an: *Dignitas instituta in Ecclesiis Cathedralibus a Concilio Tridentino . . . Erant tamen longe ante Concilium Tridentinum Poenitentiarum, qui interdum ab Episcopis per villas et oppida in Quadragesima destinabantur, qui imbecilles, impotentes, et pauperes a casibus, qui Majoribus reservantur, absolvent, etc. . . . Ex Presbyteris Ecclesiae Romanae quosdam constituit Simplicius Papa [468–83] . . . super poenitentes, qui iis praessent, et eorum exomologeses audirent . . . Horum primus hodie Magnus Poenitentiarius dicitur, qua dignitate in Ecclesia Romana fungitur unus e Cardinalibus, etc.*

⁴ Ein Bistum *Ducatum* [die von Pasqué herrührende falsche Lesart *Duiatum* noch bei Maria Federmann; vgl. 23: 25] ist weder in Gams' *Series Episcoporum* [vgl. unten S. 372 Anm. 2], noch in Ughellus' *Italia sacra sive de episcopis Italiae* [vgl. auch unten S. 372 Anm. 2] zu finden. Hat Coclico in seinen Gedanken vielleicht das Bistum und die Dukaten [vgl. unten Anm. 5] mit einander identifiziert?

⁵ Über das Episkopat und die großen Reichtümer spricht er auch in seinem Brief vom 24.9.46 an Herzog Albrecht von Preußen [vgl. unten S. 377] und in seinem Brief vom Jahre 1555 an Herzog Johann Albrecht I. von Mecklenburg [vgl. unten S. 406 f.].

reverendissimi episcopi Laudensis ^{a1} domini Octaviani ², qui meo nomine multis precibus et flexis genibus sollicitavit papam ut me dimitteret et sibi donaret, e vinculis tam diuturnis liberatus sum, sed ea conditione ut — exutus omnibus bonis — in exilium discedere et finibus papae excedere ³ coactus sim.

Tali casu, princeps illustrissime, ex tantis periculis liberatus, tanquam *ovis errans* ⁴ per mundum nunc vagor, in hac mea tristi ac misera senecta ^b spoliatus omnibus facultatibus, et ob crimen haereseos patria insuper pulsus ⁵, nusquam *certam ac stabilem* ⁶ sedem inveniens. Ac cum jam aliquot menses sine certa aliqua sede ac conditione in plurimis locis versatus fuissem, neque mihi tutum esse viderem esse amplius in Italia, propter multas insidias quae mihi ab inimicis meis — qui ^c apud papam plurimum poterant — ponebantur, tandemque Germaniam attingerem, tenebar ingenti desiderio videndi duo illa lumina hujus nostri aevi, Reverendissimum Dominum Doctorem Martinum Lutherum ^d et Philippum Melanchthonem ^e, viros incomparabiles. Ejus autem voti me compotem fecit Deus, venique — post alias Germaniae lustratas civitates ac scholas — in hanc celeberrimam toto terrarum orbe Academiam Wittenbergensem, piorum exulum tutum asylum, et studiosis musices operam meam in docendo aliquamdiu ^f fideliter impertivi. Sed cum habeat Musica non multos purpuratos, verum tenuioris fortunae adolescentes sectatores, non video quo modo me inopem, et jam senio confectum, hic sustentare queam, nisi tua Majestas, quae toto pectore fovet, alit et complectitur bonas artes earumque cultores, mihi succurrerit.

Traduntur hic tuo beneficio, princeps illustrissime, summo studio magnaque cum laude, omnes artes liberales publice. Sola autem Musica, inter honestissimas artes nequaquam extrema, jacet hic neglecta ac sprete, sine professore publico aliquo qui eam tradat. Quae cum non infimum sit ornamentum alicujus scholae, multisque omnino ^g ejus cognitione opus sit, et praesertim iis, qui aut in scholis privatis aut in templis versari debent, necessaria, ego autem Dei beneficio — si opus sit — eam tradere optime et fidelissime possim, operam meam in hoc T.C. offero, ac obnixè a te peto, ut Celsitudo tua istud docendi

^a Vorlage: Loudensis. ^b Vorlage: sene. ^c Vorlage: quique. ^d Vorlage: Luterum. ^e Vorlage: Melanchtonem. ^f Vorlage: aliquandiu. ^g In der Vorlage nicht gut lesbar [*omnib* . . . ?].

¹ Laudensis = aus *Lauda Pompeja* oder *Lodi*.

² Octavianus Maria Sforza war mit längeren Unterbrechungen sukzessive Bischof von Lodi [1497–1519], Bischof von Arezzo [1519–25] und wieder Bischof von Lodi [1525–31]. Er abdizierte 1531 und starb 1540 [114: 794; 150: 682]. Nach 1531 lebte er in Mailand [150: 683].

³ Vgl. oben S. 371 Anm. 1; unten Anm. 5 und S. 397 Anm. 2.

⁴ 1 *Petr.* 2, 25: *Eratis enim sicut oves errantes*.

⁵ *Patria insuper pulsus*: vgl. oben S. 371 Anm. 1, oben Anm. 3 und unten S. 397, Anm. 2.

⁶ *Lib. Sap.* 7, 23: . . . *humanus, benignus, stabilis, certus* . . .

munus in hac tua schola, nempe Musicam mihi tradere ac commendare velit, et salarium aliquod publicum conferre, unde vitam meam sustentare possim. Hac in re primum Deo facies rem gratissimam, quod adolescentibus Musicae studiosis — qui in posterum juventuti hoc ornamento prodesse et in templis Dei gloriam concentibus eruditis illustrare cupiunt — pergratum officium praestabis, et quod me miserum — *destitutum*^a *omnibus humanis praesidiis*¹ — tuo beneficio sublevabis. Atque haec officia non vulgaria procul dubio Deus ingentibus praemiis compensabit. Deinde juventutem Musices studiosam — quam jam antea summis tuis beneficiis devinctam tibi tenes — multo arctius T.C. obligabit^b. Nam conqueruntur adolescentes, se vix posse nancisci conditionem² cum hinc discedunt, nisi Musicam teneant, atque ideo crebris petitionibus³ aures Magnifici Domini Rectoris onerant, ut publicum aliquem Musices professorem constituat.

Quare tuam Celsitudinem propter Dominum nostrum Jesum Christum obtestor atque oro, ut in hac re tam necessaria ac grata tum studiosae juventuti — quae tibi hoc novo beneficio a te affecta atque aucta plurimum debet — tum mihi, homini misero et egeno, ne desit, qui in hac calamitosa mea senecta praesidium apud T.C. in hac arte mea pono. Quae ut mihi auxilio sit, clementissime Princeps, neque frustra eam didicerim, te praecor ut efficere Clementia Tua velis. Misereat te, quaeso, juventutis illius optimae, quae discendae hujus tam pulchrae ac necessariae artis amore tantopere flagrat. Misereat te mei, qui in tam multam aetatem vitam meam produxi, in qua nihil nunc mihi ob oculos versatur nisi penuria extrema, miseraque calamitas et catastrophe durior quam vellem. Ne committas, quaeso, Princeps mitissime, ut propter hanc meam miseram senectam, quae ipsa per se est onus grave, etiam inopia supprimar ac peream. Quod si Celsitudo tua hac in re se facilem — ut speramus — praebebit, virtutes tuas heroicas magnificis laudibus feremus, et memoriam tui, beneficiorumque tuorum, numquam animo^c nostro excidere patiemur.

Quarum rerum indicium aliquod ut tua Celsitudo perspicere queat, offero in praesentia C.T. hanc cantilenam⁴ — ad declarandam animi mei erga te promptitudinem —, quam ego composui in laudem Dei et gratiam ac favorem C.T., per quem Deus fregit nefaria illa arma et conatus Lycaonis⁵ istius, qui

^a Vorlage: destitutumtu. ^b Vorlage: obligabis. ^c Vorlage: animae.

¹ *Ecclesiastes* [Prediger] 4, 1: . . . vidi [eos] *cunctorum auxilio destitutos* [vgl. unten S. 338 Anm. 2 und S. 391 Anm. 3].

² Stellung [gebildet nach dem franz. *condition*; vgl. unten S. 399 Anm. 7, S. 403 Anm. 5, S. 406 Anm. 2, S. 407 Anm. 5].

³ Vgl. D 1: 365 ff.

⁴ Vgl. D 5: 375.

⁵ *Lykaon*: der mythische erste König Arkadiens. Er und seine 50 Söhne luden den in dürrtiger Gestalt zu ihnen gekommenen Zeus zu Tische und setzten ihm Menschenfleisch vor. Der Gott aber stieß den Tisch um und erschlug Lykaon und dessen Söhne

omnes Christi fideles, hoc est Ecclesiam, funditus deleturus venerat. Versus cantilenae conscripsit praeceptor noster amantissimus ^a Dominus Philippus Melanchthon ^b.

Oroque Clementiam tuam ac Celsitudinem, ut hoc quaecumque munus, et animi mei erga T.C. testimonium, clementer suscipere dignetur. Cui me cum omni obedientia supplex committo et commendo. Deus Optimus Maximus perpetuo te nobis conservare velit.

Anno a nato Christo 1546.

T.C.

deditissimus et studiosissimus

Adrianus Petyt
Musicus.

4

Torgau: 31.1.46

Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen an die Universität Wittenberg. Ablehnende Antwort auf die Bitte um ein *Stipendium* für Coclico.

Weimar: Staatsarchiv, Reg. O 353, fol. 8^r. Konzept.

Cantzler Hain ¹. Johans F[riedrich] Churf[ürst] etc.

Unsern grus zuvor. Erwirdigen, wirdigen und hochgelarten, lieben, andechtigen Rethe und getrewen.

Wir haben ewer schreiben, so ir von wegen eins *Musici*, mit nahmen *Adrianus Petit*, an uns gethan, mit undertheniger bitt, inen, damit er zu Wittenbergk *Musicam* profitiren mochte, mit einem *stipendio* zu versehen, eins fernern inhalts allenthalb vernohmen. Wiewol wir ime nuhn — dieweil er ewerm antzeigen nach der Music erfahren, dieselbig auch zu lehren und lesen nicht ungeschickt sein soll — gern gonneten, das er sein underhaltung bequemlich haben und der jugent in dieser kunst nutzlich dienen mochte; Weil aber unser gelegenheit nicht sein will, und es auch bis anher in unser universitet der brauch nicht gewesen, das zu dieser *lection* ein sonderlich *stipendium* verordent oder ein sonderer professor derselben underhalten worden were; So haben wir ime dargegen, umb ewer beschehenen vorbitt willen, uf dismal ein trangkgeld ² geben und zustellen, und inen damit abfertigen lassen, welchs er auch mit under-

mit dem Blitz, oder verwandelte sie in Wölfe [Apollodorus III, 8; Ovid, *Metam.* I, 98]. Coclicos Hinweis auf den frevelnden, Menschen opfernden Wüterich Lykaon, zielt wohl auf Karl V.

^a amatissimus? ^b Vorlage: Melanchton.

¹ Jobst von Hain, zuvor Rat des Kurfürsten, wurde 1546 Kanzler [135: *passim*]. Sein Name auf dem Konzept bedeutet, daß er den vorliegenden Fall zu behandeln hatte.

² Vgl. oben S. 149 und daselbst Anm. 1.

theniger dancksagung empfangen und angenohmen. Und haben euch solchs hinwieder gnediger meinung nicht unangezeigt lassen wollen. Seind euch auch mit gnaden geneigt.

Datum Torgau, sontags nach *conversionis Pauli* [31.1.]1546.

An die Universitet ^a
zu Wittenpergk.

5

Torgau: 31.1.46

Extrakt aus den Kurfürstlichen Hofausgaben. Zahlung an Coclico für eine Komposition ¹.

Weimar: Staatsarchiv, Reg. Bb 5331², fol. 165^v. Gedruckt: 35: 57 Anm. 2.

Torgaw sontags nach *conversionis Pauli* [31.1.46] ... Extra: 11 gulden 9 groschen ³ an 10 guldengroschen ⁴, zu vorehrung dem Componisten Hadriano Petit Coclico, von wegen eines gesangs den ehr meinem gnedigsten herrn zu ehren gemacht, aus ansagen Hannsen Rudolfs ⁵ Walter dem Cantor ⁶ zugestellet.

5a

Wittenberg: 13.4.46

Anweisung zur Auszahlung einer „Verehrung“ an Coclico ⁷.

Weimar: Staatsarchiv, Reg. Aa 3004⁸, fol. 122^r. Auf der Rückseite [fol. 122^v] der Vermerk: *1546. Aus gnaden 5 gulden Adriano Petit Coclico.*

Aus bevehl des Churfursten zu Sachssen etc. und Burggraven zu Magde-

^a Vorlage: Universititet.

¹ Vgl. D 3: 373.

² Der Rechnungsband *Bb 5331* enthält die *Churfürstliche Hoffausgabe Lucie* [13. 12.]⁴⁵ *angefangen und Reminiscere* [21.3.]⁴⁶ beschlossen.

³ Der Gulden war eine Rechnungsmünze, das heißt, eine nur für den Rechnungszweck gültige Einheit von 21 Groschen; 11 gulden 9 groschen ist also 240 Groschen. Dieser Betrag wurde Coclico ausgezahlt in der Form von 10 Guldengroschen [vgl. unten Anm. 4].

⁴ Der Guldengroschen, der spätere Taler, war eine Silbermünze im Werte von 24 Groschen. Coclico empfing also 10 solche Guldengroschen.

⁵ Hans Rudolf war der kurfürstliche Kammersekretär [135: *passim*].

⁶ Johann Walther, Kantor an der städtischen Lateinschule und Leiter der Stadtkantorei zu Torgau [35: 39 ff.].

⁷ Dieses bisher unbekannte Dokument ist vom Archiv bei einer Nachfrage ausfindig gemacht, und bereitwilligst zur Verfügung gestellt worden.

⁸ *Reg. Aa 3004* ist ein Sammelband über die 1487–1547 ausgegebenen Beträge an Geldgeschenken, und trägt die alte Aufschrift *Vorehrung*. Der entsprechende Eintrag

burgk, unsers Gnedigsten hern, soll der Cammerschreiber ¹ kegenwertigem Adriano Petit Coclico uff dismal funf gulden aus gnaden reichen und zustellen. Actum Wittenpergk, dienstags nach *Judica* anno domini XV^cXLVI^{to} [13.4.46].
Churf. Sechsische Canzley etc.
Camerer subscripsit ²

6

Frankfurt a. O.: 24.9.46

Coclico an Herzog Albrecht von Preußen. erinnert an eine dem Herzog in Wittenberg verehrte Komposition, und übersendet drei neue Gesänge mit der Versicherung seiner Anhänglichkeit.

Königsberg: Staatsarchiv, HBA³- A4. Original, eigenhändig ⁴. Adresse, mit ausführlichem Eingangsvermerk der Kanzlei, vorhanden [vgl. unten]. Gedruckt [in deutscher Übersetzung]: MfM VII, 1875: 168 ff. ⁵.

Illustrissimo atque sanctissimo Principi Domino Alberto Marchioni Brandenburgensi etc. etc. et Principi Prussiae. Domino ac patrono suo clementissimo ad proprias manus.

Kanzleivermerk: Gegeben zu Franckfordt an der oder 24 september anno 1546. Adrianus Coclicon [*sic*] ^a zeigt alhier f. dht. ⁶ an, wie am nehesten mhal f. dht. zu Wittenbergk ankomen, hat Philippus Melanchton [*sic*] von seindt wegen f.g. ⁷ ein gesang uberandworth, damit s.f.g. zu ehrkennen gebe sein guttwilligkeit und underthenigkeit die ehr gegen s.g. stethe thregt. Und derneben bedanckt siech hochlich des endpfangenen geschencks. Auch weither anzeigt, das ehr itzo f. dht. drei schoner gesenge ubersenden thuet, die do wirdig geachtet werden, das s.f.g. sie magk haben, auf das auch f. dht. des selbigen mocht eingedechtsam sein, und ehr sich gegen solichen loblichen und christlichen fursten stethe danckbar ehrzeige.

S.D. ⁸

Etsi mihi dubium non est, illustrissime ac clementissime Princeps, quin ex

der Ausgabe in den gleichzeitigen Rechnungen ist nicht zu ermitteln, da die kurfürstlichen Reiserechnungen von 1545–46 fehlen [Mitteilung des Staatsarchivs Weimar; desgleichen das unten Anm. 1 und 2 Mitgeteilte].

^a In der Kanzlei wird man den in Coclicos Unterzeichnung strichförmigen Punkt für eine Abbeviatur des *n* angesehen haben [vgl. das Faksimile, unten S. 421].

¹ Kammerschreiber: Christoph Heinebohl.

² Der Kämmerer, Hans von Ponickau, bestätigte die Anweisung der kurfürstlichen Kanzlei.

³ HBA = Herzogliches Briefarchiv.

⁴ Vgl. oben D 3: 370 Anm. 2.

⁵ Ebenso D 19; vgl. unten S. 399 Anm. 1.

⁶ Fürstliche Durchlaucht.

⁷ Fürstlicher Gnaden.

⁸ Salutem dicit.

eo cantu quem clarissimus vir Philippus Melanchthon ^a ipse tibi meo nomine — cum proxime Wittenbergam venisses ¹ — obtulit, perspexeris meam erga te observantiam et pietatem, fueritque tibi grata qualiscumque haec animi erga te mei declaratio — praesertim cum, ut tua tunc opportunitas temporaque illa erant, me etiam remunerares ² —, tamen, cum nunquam ab eo tempore memoriam tui deposuerim, in diesque magis ac magis hunc meum in te animum, mirifica quaedam admiratio virtutum tuarum, augeat, ut saepe optem mihi hanc facultatem dari, ut eum erga te vere, et quemadmodum tu mereris, ostendere possim, effeci in eo quantum pro mea tenuitate potui ut meam in te observantiam et de praeclarissimis tuis virtutibus iudicium cognosceres, si non ex munere aliquo pretioso — quod ego tibi qui ipse pauperrimus ^b sum dare nequeo —, saltem ex eo quod e sincerissimo ^c affectu et mirifico tui amore proficisci potuit.

Et feci hic nuper honori ac nomini tuo inter omnes principes sanctissimo cantilenas tres, quas tibi nunc, Princeps augustissime, mitto; ac peto ut eas clementer et animo gratissimo, tamquam testimonium meae in te pietatis, et munus quod ab huiusmodi animo quem erga te gero, venire potuit, maximum, accipere velis, neque aspernari hoc tam exiguum monimentum meae erga te observantiae et voluntatis; ut quotiescumque vel id aspexeris, vel de eo etiam cogitaveris, recorderis etiam mei, et proponas tibi ante oculos quasi imaginem quandam meam, qui — propter eundem hunc affectum atque candorem, quo fui semper erga eos homines ac heroes qui puram Evangelii doctrinam amplectuntur et defendunt — amplissimis honoribus atque opibus, quibus Romae Episcopus ³ et Musicus pontificis ⁴ usus sum, spoliatus atque expulsus, et nunc hic quasi in exilium missus inter homines ignotos in maximis miseriis versor. Nam praeterquam quod pristinae meae quasi beatitudinis, et huius praesentis exilii recordatio magnam animo meo acerbitatem affert, ipsa quoque mihi senectus molestissima est, et hunc ^d dolorem auget, quae cum per se gravis est, tum si ad eas molestias quas ipsa habet accedant etiam penuria et egestas, illa quidem gravissima est; id quod mihi quoque nunc evenit propter stipendii mei — quo

^a Vorlage: Melanthon. ^b Vorlage: pauperimus. ^c Vorlage: syncerissimo.

^d Vorlage: huc.

¹ 9.12.45 [105: 58]. Albrecht war damals auf der Rückreise aus Naumburg [149, I: 375]. Während seines kurzen Aufenthalts in Wittenberg hat er Luther, Melanchthon, Bugenhagen u.a. zu sich „zu tische geladen, und . . . furstliche geschenke gnediglich geschenkt“, wie Bugenhagen an die Herzogin Dorothea schrieb [149, III: 114, Nr 1825]. Es war dies das einzige Mal, daß der Herzog zwischen 1530 und 1555 in Mitteldeutschland gewesen ist [149, I: 182 Anm. 2, 183. Vgl. auch CR V: 901 f., Nr 3328: Melanchthon an seinen Schwiegersohn Sabinus über Albrechts Besuch].

² Nicht zu kontrollieren, weil die Rechnungsbücher vom 29.9.45 bis zum 1.1.48 fehlen [vgl. D 9: 384 Anm. 6].

³ Vgl. D 3: 371 Anm. 4, 5; ferner unten S. 406 f.

⁴ Vgl. D 3: 371.

hic Musicam in Academia publice doceo — parvitatem plusquam nimiam. Tamen, quia haec fortuna quasi fatalis mihi — sic volente Deo — imposita est, fero eam patienter, dummodo sim inter homines pios, iisque in locis in quibus doctrina Evangelii palam profitetur, ut possim uti consuetudine illorum qui Deo curae sunt, et frui communibus bonis inter eos, quibus — ut Ecclesia membraque Christi — quotidie afficiuntur. Hac felicitate et beatitudine si modo fruar, non recusabo quidvis potius acerbius perferre, quam recurrere turpiter ad pollutas illas aras, templaque plurimis atque horrendis idolatriis contaminata papistarum, quibus olim servivi, etiamsi mihi fame pereundum esse viderem.

Tametsi plane non dubito quin, si Deus voluerit ut in his locis — ubi doctrinae professio purissima est — ipsam perfectius discam et ipsam colam his exercitiis, quibus vera in Christum fides testificatur, sit etiam mihi suppeditatus victus ad hanc vitam sustinendam necessarios, et excitaturus quosdam qui cum gerant curam omnium Christi membrorum, meis etiam necessitatibus liberalitate sua subveniant. Quorum in numero te quoque, sanctissime Princeps, non postremum fore confido. Nam et amplissimis beneficiis afficis scholas et Ecclesiam, et cum erga omnes bonarum artium atque literarum cultores — praesertim eos qui beneficio piorum principum ad sublevandas suas miseriae indigent — te praeter caeteros liberalissimum ostendis, — id quod per plurima exempla testantur —, tum me jam in illorum numerum recepisti; ut — cum jam semel institueris me tuis beneficiis augere ac amplecti ¹ — non diffidam quin id deinceps etiam sis, clementissime, erga me — qui tuus esse cupio — facturus; et cogitaturus id quod omnibus cantoribus atque musicis cum poetis commune est: ut praeter caeteros aliquando hilariter vivant, et naturam suam, impetumque illum musicum excitent vino meliore; ut verissimum sit illud poetae:

*Ille liquor docuit voces inflectere cantu,
Movel et ad certos nescia membra modos* ²,

hoc mihi etiam tamquam uni ex illis contigisse. Quod si videro meam hanc spem non inanem neque falsam fuisse, equidem perficiam, clementissime Princeps, ut deinceps magis atque melius perspicias meam erga te observantiam et pietatem.

Christus Dominus noster conservet te longo tempore incolumem, ut quemadmodum jam praeclare instituisti bene de Ecclesia Christi studiisque literarum mereri, sic deinceps sis illis praesidio atque saluti, quae [sc. Ecclesia] in te quidem uno, his periculosissimis temporibus — cum omnia mundi labant, et quasi ad perpetuam quandam ruinam inclinata esse videntur — spem suam et salutem omnem firmissime collocavit.

¹ Anspielung auf die oben [S. 377 Anm. 1, 2] erwähnte Belohnung, die er am 9.12.45 in Wittenberg vom Herzog empfangen hatte.

² Tibullus, *Carmina*, lib. I, Eleg. VII: 37–38.

Ex Francofurto cis Oderam, 24 die mensis Septembris, anno ab incarnato Christo 1546.

Illustris tuae clementiae
addictissimus

Adrianus Petit Coclico
artis Musicae professor
publicus in Academia Francofurtensi.

7

Stettin: 4.7.47

Coclico an Herzog Barnim XI. von Pommern-Stettin ¹. Bittet um eine Stelle als Musiklehrer am Stettiner Pädagogium ².

Stettin: Staatsarchiv, Rep. 4, Pars I, Tit. 92, no. 9, fol. 41–42^r. Original, nicht eigenhändig. Adresse fehlt. Fol. 41^r zwei Randnotizen von zwei verschiedenen Händen: 1547 *Coclius*[!] ³ *flandrus an Philipp I.*⁴, und: *bitte eines Musikus aus flandern im Stettiner pädagogio Musik zu lehren* ⁵. Gedruckt: *Monatsblätter der Gesellschaft für Pommersche Geschichte und Altertumskunde*, 1893: 75, und VfM X, 1894: 471.

Dorchleuchter, hochgeborner Furst, gnediger Herr, mein willigk underthenigk dienst, sampt andechtigem gebeth zu Godt, sein E.F.G. zuvoran bereit.

Gnediger Furst und Herr. Nachdem ich aus unfall und ungluck, sso mir meisten teilh umb freier bekenthniss des heiligen godtlichen worts widderfaren ist, aus einem landt ins ander zu z[ie]hen getrieben und benottiget werde, und ich also ouch nun in E.F.G. furstenthumb und landt gekommen, dringet mich die nodt, ouch das lobliche geschrei und loblicher name, sso ich von E.F.G. habe rhumen horen, an E.F.G. eine demuttige bitt und furzellung meines anliggents, ouch meines standes und meines lebendes gelegenheit zu thun. Wil derhalben

¹ In Abweichung von der Randnotiz des Briefes, die Philipp I., Herzog von Pommern-Wolgast als Adressat anzeigt, wird hier als solcher sein Onkel Barnim XI., Herzog von Pommern-Stettin, angenommen; im Brief heißt es nämlich: „... ouch gehoret, das E.F.G. hie in E.F.G. loblichen Stadt Stettin ein pädagogium ufgerichtet habe“, und am Schluß: „In E.F.G. Stadt Stettin“ [vgl. oben S. 173].

² Gründungsurkunde 25.10.43, eröffnet 1544 [152: 187; vgl. M. WEHRMANN, *Geschichte des Königlichen Marienstifts-Gymnasiums in Stettin 1544–1894*, Stettin 1904].

³ So auch bei Gerber [vgl. oben S. 6].

⁴ Vgl. oben Anm. 1. Philipp I. und Barnim XI. stifteten und unterhielten zusammen das Pädagogium aus den Einnahmen der Domstifte von St. Marien und St. Otten [152: 187].

⁵ Die zweite Randnotiz scheint die ältere; die erstere dürfte erst aus dem 19. Jahrhundert sein [vgl. auch oben S. 20].

E.F.G. underthenigk nicht bergen, das ich, nachdem ich in *flandren*^a geborn, und zu der erkenthniss des heiligen Evangelions gekomen, bin ich durch bevelh des pabsts ins gefengniss gezogen, und darin eine lange zeit gelegen. Dennoch — umb der kunst willen, der *Musicen*, darin ich mich sso geubet, das ich des fur andern ein preis und rhum habe — durch ethlicher¹ grosser herren furbitt widderumb erlöseth, hab mich darnach *ghen Wittenbergk*^b, in die loblichen universitet gegeben, dar ich aus Churfurstlicher^c mildicheit des loblichen Churfursten in Saxen² — dem nu Godt, wo er ist³, trost, gnade und gnedige erlosung beschere — ethliche zeit erhalten, und mich darnach von dannen in die universitet ghen Franckfort gegeben. In allen beiden universiteten die *Musica* profitirt und geleret, mith solcher massen als ich des E.F.G. offenthliche gezeugniss und schrift wil furleggen. Nachdem ich aber mich zu Franckfort nicht lenger habe konen enthsetzen, und willens bin in Preussen zu reisen, dennoch ouch gehoret, das E.F.G. hie in E.F.G. loblichen Stadt *Stettin ein paidagogium ufgerichtet*^d habe, derhalben ouch mich hieher furfuget; und wo mir eine geringe fursorgung von E.F.G. widderfaren mochte, Ewrer F.G. zu erhen und zu gevallen, solche freie und lobliche kunst die *Musica* und rechte art zu singen anrichten, und *andere zu leeren geneigt*^d were, welches — wo mirs widderfaren mochte — nichts liebers thun wolte. Wo aber solches mir nicht widderfaren mochte (nachdem ich denne eine lange reise ghen Preusen habe, und meine zerung, davon ich zeren sol, gering ist, E.F.G. aber als ein milter Furst gegen die gelarten gerumet wirth — als solches ouch loblichen fursten wol ansteet, und loblich, und ouch irem ampth und gottlichem bevelh nach geburlich —), bitt ich, E.F.G. wolt mich mith einer milten almosen und zerung uf solchen weg durch furstliche mildigkeit gnediglich fursorgen. Das wirt der Almechtiger, und unser heilandt Jhesus Christus, der da spricht: *Was ir den meinen thut, das thut ir mir selber*⁴, reichlich furgelten, und ich alezeit mith meinem gebet zu Godt, willigem dienst, und verkundigung und ausbreitung E.F.G. namens und rhums, alezeit gantz willigk furschuldigen.

Und damith ich ouch E.F.G. — aus dem das mir Godt furliehen^e hat — vorerhe, uberreich und schenck ich E.F.G. einen gesang mit vier stimmen, durch

^a Das Wort *flandren* in der Vorlage unterstrichen. ^b *ghen Wittenbergk* in der Vorlage unterstrichen. ^c Die erste Silbe ist in der Vorlage erst später hinzugefügt worden. ^d Die hier kursiv gedruckten Worte sind in der Vorlage unterstrichen. ^e Vorlage: furliegen.

¹ In dem Wittenberger Brief [D 3: 372] wird nur ein einziger „großer Herr“ genannt, nämlich Bischof Octavianus von Lodi.

² Johann Friedrich der Großmütige.

³ Der Kurfürst war damals der Gefangene Kaiser Karls V. Wie bekannt, war er in der Schlacht bei Mühlberg [24.4.47] von Moritz von Sachsen geschlagen und gefangen genommen worden.

⁴ *Matth. 25, 40.*

mich zusammengesetzt [= komponiert] uf den text: *Vigilate, quia nescitis qua hora Dominus vester venturus sit* ¹. Godt gebe, das E.F.G. — diesem gesang nach — sampt E.F.G. gantzem lande, also mugen zu Gotte wachen durch ware besserung des lebends und rechtvertige busse und gebeth zu Godt, das E.F.G. sampt allen E.F.G. landen und underthanen, allem zukunftigem und drawendem ubel mogen entfliehen; welches E.F.G. und uns allen der gutiger und barmharziger ^a Godt vorleie, amen. Welchem ich E.F.G. in sein gnedige und godtliche schutz und scherm bevelen thu, und bitte E.F.G. umb ein trostlich und gnedigk antworth.

Datum in E.F.G. Stadt Stettin, Mantages nach *visitationis Mariae* ^b, im xlvii [4.7.47].

E.F.G.

undertheniger w[illiger] diener
Adrianus Petit Coclico
flandrus

8

[Königsberg: 25.11.47]

Coclico an Herzog Albrecht von Preußen. Weist den Verdacht, öffentlich religiöse Irrlehren gepredigt zu haben, zurück, und bittet von öffentlichem Widerruf derselben befreit zu werden.

Königsberg: Staatsarchiv, EM 50b ². Wohl nicht eigenhändig. Adresse fehlt. Auf der Rückseite der Vermerk: *Adriani Petit Coclico supplication, ubergeben am 25. November anno xlvii* [25.11.47].

S.P.D. ³.

Cum scriptum sit, Princeps clementissime: *Si quis inter vos praeoccupatus fuerit in aliquo delicto, vos qui spirituales estis, illum corripite in spiritu lenitatis, considerans te ipsum, ne tu et tenteris* ⁴, quia *qui stat, videat ne cadat* ⁵, et *infirmum*

^a Vorlage: barharziger. ^b Vorlage: visitatonis Marie.

¹ *Matth. 24, 42*. Kade nimmt an, daß diese Komposition identisch ist mit Nr 31 der *Musica Reservata* [45: 25 f.]; die Texte sind aber nicht ganz identisch [vgl. oben S. 176 und S. 398 Anm. 2, 3].

² EM = Etatsministerium.

³ *Salutem plurimam dicit*.

⁴ *Gal. 6, 1*. Die Bibelzitate werden durch Kursivdruck als solche gekennzeichnet [vgl. oben S. 367 Anm. 1]. Bei sehr kleinen Textfragmenten oder freierer Handhabung der Zitate werden die als Vorlagen betrachteten Originaltexte zum Vergleich herangezogen, sonst wird nur die Stelle angegeben, wo der betreffende Text zu finden ist. Die bezeichnendsten Zitate sind diejenigen, die sich beziehen auf den Psalmen, den Propheten Jeremia, Christus in Gethsemane und den jüngsten Tag.

⁵ *1 Cor. 10, 12*.

*in fide assumite*¹. Sed nunc miror, quo consilio T.C. vult ut publice revocem illud, quod non sim memor. Nec etiam conscius sum de omnibus his quae accusor. Etiam non publice ista in ecclesia praedicavi, sed coram tribus aut quatuor, et latine loquebar et non germanice. Quomodo potero germanice revocare, cum latine locutus sum? Etiam parum scio loqui inferiorem linguam. Qualimodo potero proferre aut legere coram plebe germanicam [sc. linguam]? Bene sum contentus, sed erit *maxima confusio*² et *derisio coram populo*³, quia *non capient sermones meos*⁴, atque magis *erunt scandalisati*⁵, quam aedificati. Orabo Deum ut det mihi patientiam. Romae, neque in Tharascone⁶, in Toledo, in Senis⁷, Valencenis⁸, Divionis⁹, non fecerunt me publice revocare ubi palam praedicaveram, sed dicebant: Est Musicus fantasticus¹⁰, *nescit quid loquitur*¹¹, *vadat vias suas*¹². Sic me dimittebant ire. Hic autem *alieni insurrexerunt adversum me et fortes* [= tyranni] *quaesierunt animam meam*¹³. *Cooperuit con-*

^a Vorlage: Dduonis, mit zwei U-Strichen, und einem Punkt über dem letzten Zug des zweiten „u“, während der zweite U-Strich eigentlich zwischen den beiden „u“ steht. *Konjektur*: man lese anstatt des ersten U-Strichs einen Punkt, und aus den beiden „u“ wird die im gegebenen Zusammenhang einzig sinnvolle Kombination *i-u-i*. Es entsteht also *Divionis* anstatt *Duonis* [vgl. unten Anm. 9].

¹ Rom. 14, 1.

² Ecclesiasticus 25, 29: Mulieris ira, et irreverentia, et *confusio magna*.

³ Lam. Jerem. 3, 14: Factus sum *in derisum omni populo meo*.

⁴ Matth. 22, 15 [= Luc. 20, 20]: ... consilium inierunt *ut caperent* [= fingen] *eum in sermone*. Vgl. hierzu Matth. 19, 11: ... non omnes *capiunt* [= verstehen] *verbum istud*. Coclicos Worte scheinen eine Vermischung [Kontamination] dieser beiden Texte zu sein.

⁵ Matth. 26, 33: Respondens autem Petrus, ait illi: Et si omnes *scandalizati fuerint* in te, ego nunquam scandalizabor. Vgl. hierzu Matth. 24, 10 und D 20: 403, Anm. 4].

⁶ Tarascon.

⁷ Siena.

⁸ Valenciennes.

⁹ Divio [auch: Divionum] = Dijon. Die Form *Divionis* [recte: *Divione*] wahrscheinlich nach Analogie von *Senis* und *Valencenis*.

¹⁰ Nach Ducange [Gloss., Ed. nova, Niort 1883–87] ist *fantasticus* = *idiota, hebes, sensu carens*; Franz. *imbécile*. J. VERDAM, *Middelnerlandsch Handwoordenboek*, gibt für *fantastici*: *zwaarmoedigen* [Schwermütige]. In der Komödie *Warenar* [1616], einer niederländischen Bearbeitung von Plautus' *Aulularia* durch den niederländischen Dichter Pieter Cornelisz. Hooft, wird das Wort *fantastijk* in der 2. Szene [Zeile 46] des 4. Aktes verwendet mit der Bedeutung *verrückt*: *Jij raest, Godtbetert, of je bint fantastijk* [Du tobst, Gott besser' es, als wärst du verrückt].

¹¹ Joh. 16, 18: Dicebant [discipuli]: ... *nescimus quid loquitur*. Vgl. hierzu Matth. 26, 70; Luc. 9, 33 und Luc. 22, 60.

¹² Acta Apost. 14, 15: ... dimisit omnes gentes *ingredi vias suas*. Vgl. hierzu Acta Apost. 8, 39.

¹³ Ps. 53, 5. Vgl. S. 391 Anm. 9.

*fusio faciem meam*¹, sed melius est coram hominibus *erubescere*², quam *coram stricto iudice*². Libenter feram amorem Dei, sed utinam Deus suscitaret unum Daniele: bene ostenderet *omnes homines esse mendaces*³, et non esse omnia vera quae scripserunt⁴ contra me! Potest quidem esse — non nego —, quia illo vespero^a eram extra me ipsum, et spiritus Dei *a me discesserat*⁵. Sed miror in modum, quod non sum memor neque conscius, etiam quod putabam esse inter amicos et fratres. Et ita me accusarunt et diffamarunt! Ego *eruissem oculos meos*⁶ pro ipsis, si opus fuisset! Sed *Deus mihi vindictam*⁷, *Dominus faciet iudicium inopis et vindictam pauperum*⁸, postquam oportet ut ita fiat, in nomine Domini. Interim humiliter precor T.C. ut velit mihi ostendere — antequam discedam — suam benedictionem, quia oportet me multa exponere⁹; atque *fuga mea fit hiemali tempore*¹⁰, quia *nullus ordo*¹¹ est hic manere postquam me oporteat ita reclamare et revocare. Semper essem *Saul inter prophetas*¹², et *mente tristis et languens*¹³, atque omnibus suspectus, et tanquam *ethnicus et publicanus*¹⁴ reputatus, quia populus est hic rudis. Parum sciunt *ferre onera aliorum*¹⁵. Immo *melius est mendicare et fugere*¹⁶ quam hunc ruborem pati. Intendebam residuum vitae meae cum T.C. manere, si mecum mitius egisses, atque accepissem *coadjutorium*¹⁷, et dedissetis tale stipendium mihi, ut potuis-

^a Vorlage: vesperi.

¹ Ps. 68, 8 [= Ps. 43, 16].

² Eine Vermischung von *Ecclesiasticus* 41, 21–22: *Erubescite . . . a iudice*, und *2 Machab.* 12, 5–6: . . . Judas . . . invocato *iusto iudice* Deo, venit adversus interfectores fratrum.

³ Ps. 115, 11: . . . *Omnis homo mendax*.

⁴ Man hatte also eine schriftliche Beschuldigung gegen ihn eingereicht.

⁵ Ps. 34, 22: . . . Domine, *ne discedas a me*.

⁶ Gal. 4, 15: . . . si fieri posset, *oculos vestros eruissetis*, et dedissetis mihi.

⁷ *2 Sam.* 22, 48 [= Ps. 17, 48]: *Deus qui das vindictas mihi . . .*

⁸ Ps. 139, 13.

⁹ *Exponere* = auslegen?; *multa exponere* wäre dann: *viel zahlen*, und *exponere* eine Übersetzung des niederländischen *uitleggen* [mittelniederl.: *uteleggen*].

¹⁰ *Matth.* 24, 20: Orate autem *ut non fiat fuga vestra in hieme . . .* [Bezieht sich auf den jüngsten Tag; vgl. *Marc.* 13, 14–18].

¹¹ *Job* 10, 22: . . . ubi umbra mortis et *nullus ordo*, sed sempiternus horror inhabitat.

¹² *1 Sam.* 19, 11–12.

¹³ Eine Vermischung von *Matth.* 26, 38 [= *Marc.* 14, 34]: . . . *Tristis est anima mea* usque ad mortem, und *Lib. Sap.* 17, 8: . . . timores et perturbationes se expellere ab *anima languente* [vgl. unten S. 384 Anm. 4].

¹⁴ Ein Heide und Zöllner: *Matth.* 18, 17.

¹⁵ Gal. 6, 2: Alter *alterius onera portat*.

¹⁶ Eine Vermischung von *1 Sam.* 27, 1: Et ait David in corde suo: . . . *nonne melius est ut fugiam*, und *Luc.* 16, 3: . . . *mendicare* erubesco.

¹⁷ *Gen.* 2, 18: Non est bonum esse hominem solum: faciamus ei *adjutorium* simile sibi [vgl. unten S. 384 Anm. 3 und S. 388 Anm. 2].

sem cum illo honeste vivere¹, quia sum senex debilis, nullum servitium habeo, et solus sum. *Vae autem soli, quoniam si ceciderit, non habet sublevantem se, et si solus dormierit, quomodo calefiet?*² *Non est bonum hominem esse solum*³, ait Dominus. Bene illustrissime Princeps, *si non est possibile ut transferatur calix iste a me, nisi ut illum bibam, fiat voluntas tua*⁴. Vale in Christo Jhesu.

T.C.

deditissimus humilis
Hadrianus Petit Coclico
Musicus, *ut avis captus*⁵.

9

[Königsberg: 1548]

Gehaltszahlungen an Coclico über das Jahr 1548⁶.

Königsberg: Staatsarchiv, Os. F. 13465⁷, fol. 478^v.

Adrien Petitte oder Kocklicke [*sic*] hat ein Jahr [= jährlich] 50 mark, thut quartaliter 12¹/₂ mark⁸.

thut Remiscere	[26. 2.48]	12 ¹ / ₂ mark
thut Pfingsten.	[20. 5.48]	12 ¹ / ₂ mark
thut auf Michaelis	[29. 9.48]	12 ¹ / ₂ mark
thut Lucie	[13.12.48]	12 ¹ / ₂ mark

¹ Diese Bitte um ein gutes Gehalt dürfte ein Hinweis sein, daß er nicht fest angestellt wäre.

² *Ecclesiastes* [Prediger] 4, 10–11.

³ *Gen.* 2, 18 [vgl. S. 383 Anm. 17 und S. 388 Anm. 2].

⁴ *Matth.* 26, 39 [= *Matth.* 26, 42 und *Marc.* 14, 36: die Worte Christi in Gethsemane; vgl. die *Communio* der Messe *Dominica in Palmis*].

⁵ *Lam. Jerem.* 3, 52: *Venatione ceperunt me quasi avem inimici mei gratis.*

⁶ Die Rechnungsbücher von Michaelis 1545 [29.9.45] bis 1.1.48 fehlen.

⁷ Os. F. = Ostpreußischer Foliant.

⁸ Daß diese den Terminzahlungen vorangehende Anweisung und Spezifikation in den nächsten Folianten fehlt, ist vielleicht daraus zu erklären, daß Coclico im Jahre 1548 zum ersten Male in die Rechnungsbücher eingetragen, das heißt in diesem Jahre fest angestellt wurde. Die „phonetische“ Schreibart seines Namens, und die Bitte um ein gutes Gehalt in seinem Brief vom 25.11.47 [vgl. oben Anm. 1] könnten ebenfalls darauf hindeuten.

10

[Königsberg: 1549]

Gehaltszahlungen an Coclico über das Jahr 1549.**Königsberg:** Staatsarchiv, Os. F. 13466, fol. 388^v.

A d r i a n C o c l i c o 50 mark
 thut 12¹/₂ mark auf Reminiscere [2. 3.49]
 thut 12¹/₂ mark auf Pfingsten [25. 5.49]
 thut 12¹/₂ mark Michaelis [29. 9.49]
 thut 12¹/₂ mark Lucie [13.12.49]

11

[Königsberg: 1550]

Gehaltszahlungen an Coclico über das Jahr 1550.**Königsberg:** Staatsarchiv, Os. F. 13467, fol 353^v.

C o c l i c o 50 mark
 25 mark Reminiscere und phingsten [17.3 und 9.6.50]
 12¹/₂ mark auf Micheli [29.9.50]
 12¹/₂ mark Lutzie [13.12.50] 5 mark seines kock kwi . . .^a entphangen . . . [un-
 leserlich] ¹.

12

[Königsberg: 19.3.50]

Coclico an Herzog Albrecht von Preußen. Bittet um ein Empfehlungsschreiben an die Universität Wittenberg zum Zweck der Auflösung seiner dort geschlossenen Ehe ², damit er in Königsberg eine neue Ehe schließen könne.

Königsberg: Staatsarchiv, EM 50b. Original[?] ³, wohl nicht eigenhän-

^a kwi[ttung]? Vgl. das Faksimile dieser Zahlungsnotiz, unten S. 419.

¹ Diese schwer verständliche Stelle dürfte einen Sinn bekommen im Zusammenhang mit den folgenden Worten aus Coclicos zweitem Nürnberger Brief [D 20: 403]: *Quartale meum [sc. Lucie 1550] et vestis pannum non recepi cum discessi, sed dixi ut daretur parvo Coclico nato. Ignoro si recepit.* Die Zahlungsnotiz scheint dann zu bestätigen, daß er nicht selbst das letzte Quartel empfangen habe, und anzudeuten, daß der Koch für die Zahlung quittiert hätte [vgl. übrigens oben S. 222].

² Vgl. D 2: 369: „ . . . weil er sich vor wenig wochen beweibet“.

³ Coclicos Supplikation wurde mit dem herzoglichen Schreiben vom 2.4.50 nach Wittenberg geschickt [vgl. D 14: 389 Anm. 8]; es geht aber aus der betreffenden Mitteilung nicht hervor, ob es das Original war, oder eine Abschrift. Auf Grund des Verfahrens in der Oberratsstube und auf der Kanzlei [vgl. S. 386 Anm. 2, 3, 4, 5], und aus den Kanzleivermerken, wäre die Annahme berechtigt, daß das Original in Königsberg blieb, und eine Abschrift nach Wittenberg geschickt wurde.

dig 1; undatiert 2. Adresse fehlt. Auf dem Brief zwei Kanzleivermerke 3: *Coclico. Uberantwort den 20 Martii 4 Anno 50*; und: *Hirauß ist ime ein furshrift^a an den Rectorn und Senat der universitet zu Wittemberg geben. Actum am 2 Aprilis 5. Vide Register 6.*

S.P. 7.

Princeps illustrissime. Ego Deo optimo maximo immensas quas possum habeo gratias, tuaeque Celsitudini, quod mei immemor non fuerit, tanta mihi charitatis exhibendo officia. Nec enim plus aliud a me optabatur, quam ut haberem aedes, in quibus residuum vitae meae cursum transigere licet. Sed supervenientibus malevolis obviandum est, ut eorum quiescat procacitas, et dehinc maledicere desinant. Ipsi autem recta fari nescientes, *ad vaniloquia deflexerunt*⁸, eo quod in tanta rerum perturbatione viduam quandam pauperulam nactus sum, quae senectuti meae succurrat, et in crebris meis infirmitatibus mihi adsit; quam ipsi indies mihi improperant, eam scortum esse dicentes, ob id, quod Wittembergae incautus uxorem duxeram, credens eam mihi fore legitimam ac fidelem. Sed alius rei fuit eventus! Nam postquam per aliquod tempus mecum mansisset, subtracta mihi pecunia clanculum aufugit fidefraga, et meam turpiter laedens famam, suamque^b perdendo pudicitiam^c, — pro ut coram consistorio⁹ per Michaellem Erphordiensem¹⁰, Johannem Fabrum, et Marcum Dantiscanos¹⁰, idoneos testes, probavi. Insuper et Stephanus — T.C.

^a Vorlage: furshrift. ^b Vorlage: ejusque. ^c Vorlage: puditiciam.

¹ Die Handschrift ist einerseits zu sehr verschieden von der lateinischen Handschrift der beiden Briefe aus dem Jahre 1546, andererseits von der deutschen der 4 Briefe aus den Jahren 1550, 1552 und 1555 [vgl. D 15: 390 Anm. 7].

² Das Datum ergibt sich aber aus dem Protokollbuch der Oberratsstube, wo Coclico *Supplikation* am 19.3.50 behandelt und bewilligt wurde [vgl. D 13: 389].

³ Der zweite Kanzleivermerk ist gleichlautend mit dem *Abschied* vom 19.3.50 aus dem Protokollbuch der Oberratsstube [vgl. D 13: 389].

⁴ Am Tag nach der Behandlung der Supplikation in der Oberratsstube [vgl. oben Anm. 2] wurde das Stück der Kanzlei „überantwortet“ mit dem Auftrag, das von Coclico erbetene Empfehlungsschreiben auszufertigen.

⁵ Am 2.4.50 ging das Schreiben an die Universität Wittenberg von der Kanzlei aus [D 14: 389].

⁶ Das Register ist wahrscheinlich das Kopialbuch [Os. F. 31], wo auf S. 34–35 die Kopie des Briefes vom 2.4.50 an die Universität Wittenberg zu finden ist [D 14: 389 Anm. 6].

⁷ *Salutem Plurimam.*

⁸ *1 Tim. I, 6: ... conversi sunt in vaniloquium.*

⁹ Schon die *Foundation* vom Jahre 1536 [Neuordnung der Universität] erlegte den Theologen die Verpflichtung auf, „in ehe- und geistlichen Sachen, so wir oder unsere Erben und Nachkommen an sie gelangen lassen, zu raten und ihr Urteil und Bedenken darinnen mitzuteilen“ [111: 189]. Im Jahre 1539 wurde ein Konsistorium eingerichtet, bestehend aus zwei Theologen und zwei Juristen, später mit einigen Beisitzern vermehrt. Eine Konsistorialverordnung kam erst 1542 zu stande [134: 1 ff.].

¹⁰ Unter Coclicos Schülern [vgl. D 1: 368] findet man einen *Henricus* Erfordiensis und einen *Joannes* Dantiscus.

satelles, qui Wittebergam profectus est — plerumque gloriatus est se illi commiscuisse. *Estque multis notum, eam fama laborare* ¹. Nam Joachimus, ejusdem ² civitatis Guterbacensis ³ consul ⁴, eam aiebat reliquisse pudorem ⁵. Nihilominus dominus Mauserus ⁶, licentiatuſ Academiae Witebergensis, senatui tum temporis praeses, coram toto consistorio me monuit rogavitque, ut ei resipiscere volenti propter Deum veniam condonarem, quod et feci. His vero peractis, ipsa stipulata manu coram toto coetu promisit, infra triduum cum ablatis pecuniis ad me redire. Et tamen non stetit promissis, sed jam per quadriennium ⁷ ita contumax et perfida perstitit. Quid in me objicere velint obtrectatores, non video. Non enim haec ex mea promanant culpa, imo dominus Mauserus pollicitus fuerat, si infra annum ⁸ ad me non reverteretur, de omni negotio me absolvere. Sed ipse interim solvit jura naturae ⁹. Ego enim postea ipsiſ plerumque scripsi, nec tum quicquam in ea re efficiunt. Quid autem precor? Restat mulieri amissa pudicitia ^a. Quamobrem, illustrissime Princeps, supplex humiliter oro, ac tuam obtestor Clementiam, ut — ob Dei amorem, conscientiae meae tranquillitatem, atque proximi mei aedificationem — tuae Celsitudinis mandato literae Wittebergam rescribantur, quo ab ea divortium per Ecclesiae ministros obtinere queam ^b. Quoniam, si ex *hoc seculo* ¹⁰ me mi-

^a Vorlage: pudicitia. ^b Vorlage: quaeam.

¹ Ein Beispiel von bewußter oder unbewußter Bedeutungsverwandlung eines Zitats nur infolge Ersetzung des Wortes *fames* [Hunger] durch *fama*, bei übrigens ungefähr gleichbleibendem Satzgefüge: 4 Reg. [2 Kön.] 7, 12 lautet nämlich: . . . *Sciunt quia fame laboramus*.

² War die Frau also aus Jüterbog?

³ Aus Jüterbog.

⁴ Bürgermeister.

⁵ Vgl. hiermit D 15: 392, wo die Frau als *scortum, morbo gallico infectum*, und S. 393 f., wo sie als *scortum manifestum* bezeichnet wird [vgl. ferner S. 393 Anm. 2 und S. 403 Anm. 11].

⁶ Konrad Mauser hatte in Wittenberg studiert: 1530 licentiatuſ juris, 1531 professor; 1544 trat er als juristisches Mitglied in das Konsistorium ein. Der Schmalkaldische Krieg [1546–47] unterbrach seine Wirksamkeit. Ehe er sie in vollem Umfang wieder aufnehmen konnte, starb er im Oktober 1548 [111: 205 f.; vgl. ferner unten Anm. 9].

⁷ Nämlich von 1546–50. Vgl. aber D 15: 393: . . . et mansit ferme per *quinquennium* pertinax et infidelis. Das war im Jahre 1550, also vier Jahre nach der Eheschließung, noch nicht möglich [vgl. ferner unten Anm. 8].

⁸ Vgl. hiermit D 15: 392: . . . Mauser aiebat . . . de jure me aliam ducere, cum non redierit *infra quinquennium*. Die beiden Stellen stehen also mit einander im Widerspruch.

⁹ Am 23.10.48, dem Tag von Mausers Begräbnis, hielt der Rektor der Universität eine Gedächtnisrede, worin er des Verstorbenen Verdienste erwähnte *cum reipublicae in civilibus negotiis, tum vero Ecclesiae in Consistorio* [146, I: fol. f 3^v].

¹⁰ *Matth. 12, 32*: . . . neque *in hoc saeculo* neque in futuro [vgl. *1 Cor. 3, 18* und *Gal. 1, 4*].

grare contingeret, optarem iis aerumnis esse liberatus, ne hostis *praeoccupatos*¹ nos offenderet. Si autem diutius vivere concedatur, et tua ferat voluntas, aliam ducam, quandoquidem varia secum senectus trahit incommoda, *nec homini viribus destituto soli esse convenit*², et eo jam pervenere secula ut servorum fidelitati se concredere minime tutum sit.

Illustrissime Princeps, post Deum in te haeret refugium meum, cum mihi vice patris sis. Annosus ad te confugi, caducum non rejicis. O senectutis meae spes, in te enim mea est recondita virtus. Tua certe ineffabilis pietas meos dies accrescere facit, quoties in meam subeunt mentem ea, quae aevi mei cursus videre concessit. Etenim si divina effecit voluntas, ut tot lustratis regionibus^a, in quibus non parva erat meae qualiscunque vocationis merces, tamen melius visum est Deo, ut — relictis omnibus iis illecebris — ad potiora emergerem. Ideo me totum tuae Clementiae devoveo, ad ejus jussa paratum. Nam vitae meae tua tam propensa pietas illud animae meae saluti concedere dignabitur. Quod ut fiat oro, obsecro, et per adventum Domini nostri, Jhesu Christi, obtestor.

Deus Pater, et Dominus misericordiarum et totius consolationis, T.C. laetos thalami³ dies largiatur, et alterius⁴ pulchrae prolis te parentem reddat, ut *praesentem et aeternam vitam*⁵ una cum Christo *possideatis*⁵. Amen.

T.C.

Deditissimus

Humilis supplex

A[drianus] Coclico P[etit]

M[usicus]

^a Ein nicht gut konstruierter Satz. Besser: ... ut tot *lustraverim regiones*...

¹ *Gal. 6, 1* [vgl. D 8: 381 Anm. 4].

² Eine Vermischung von *Ecclesiastes* [Prediger] 4, 1: ... vidi [eos] cunctorum *auxilio destitutos* [vgl. S. 373 Anm. 1 und S. 391 Anm. 3] und *Gen. 2, 18* [vgl. S. 384 Anm. 3].

³ Am 17.3.50 vermählte der sechzigjährige Herzog sich mit Anna Maria von Braunschweig, der Schwestertochter des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg [149, I: 359 Anm. 2; 149, III: 252, Nr. 2331].

⁴ Des Herzogs erste Gemahlin Dorothea, Schwester König Christians III. von Dänemark [vgl. D 23: 409 Anm. 2], war am 11.4.47 gestorben. Aus dieser ersten Ehe des Herzogs war 1550 nur noch die Erstgeborene, Anna Sophia [geb. 1527], am Leben [149, I: 148]. Diese verlobte sich am 24.2.50 — dem 50. Geburtstag Kaiser Karls V. —, während der Hochzeitsfestlichkeiten ihres Vaters [vgl. oben Anm. 3], mit Herzog Johann Albrecht I. von Mecklenburg, einem Neffen ihres Vaters [145: 10], und wurde mit ihm am 24.2.55 — dem fünften Jahrestag ihrer Verlobung — vermählt [145: 35; vgl. D 22: 407 Anm. 9].

⁵ Eine Vermischung von 2 *Mach. 7, 9*: ... *in praesenti vita nos perdis, und Matth. 19, 29*: ... *et vitam aeternam possidebit*.

13

Königsberg: 19.3.50

Extrakt aus dem Protokollbuch der Oberratsstube. Abschied über Coclicos *Supplication* vom 19.3.50 ¹.

Königsberg: Staatsarchiv, Os. F. 1140, fol. 24^v.

A d r i a n u s C o c l i c o .

Bittet F.Dht. wolten ime an Rector und Senatam der universitet Wittenbergk eine Vorschrift in gnaden geben lassen.

A b s c h i e d t ².

Hierauf ist ime ein vorschrift ³ an den Rektorn und Senat der universitet zue Wittembergk geben. Actum am 19 Martii Anno etc. 1550. Vide Register ⁴.

14

[Königsberg]: 2.4.[50]

Herzog Albrecht von Preußen an die Universität Wittenberg ⁵. Unterstützt Coclicos Wunsch nach Auflösung seiner in Wittenberg geschlossenen Ehe, und bittet für sich selbst um Auskunft in dieser Angelegenheit.

Königsberg: Staatsarchiv, Os. F. 31 ⁶, S. 34–35. Kopie.

A n d i e U n i v e r s i t e t z u W i t t e n b e r g k , d e n 2 A p r i l i s .

Wes der Kunstreiche ⁷, unser *Musicus* und lieber getreuer Adrianus Petit Coclico, in seiner uns ubergebenen supplication underthenig sich erklagen und bitten thut, hapt ihr inligendt ⁸ zu vornhemen. Weil wir dann von diesem handel nichts wissen, weder was wir von bemeltem Adriano berichtet, und aber ime in allen pillichen — wie auch sonsten jedermann — gern geholfen, zu dem dieser seiner beschwerung und vilfaltigen klagens als viel zimlich einsmahls entnhomen sehen; so gelangt ahn euch unser gantz gnedigs sinnen und begeren, ir wollet — umb dieser unser furbeth willen — unserm diener und *Musico* die götliche billige gerechtigkeit die ehr sich bei euch zu haben verhofft — wir

¹ Vgl. D 12: 386 Anm. 2, 3, 4.

² Dieser *Abschied* wurde von der Kanzlei wortgetreu auf Coclicos Schreiben notiert [vgl. D 12: 386 Anm. 3].

³ D 14.

⁴ Vgl. S. 386 Anm. 6.

⁵ Vgl. S. 386 Anm. 2, 3, 4, 6 und D 13.

⁶ Kopialbuch [vgl. S. 386 Anm. 6].

⁷ Ein formelhafter Ausdruck [vgl. D 17: 395 und oben S. 27].

⁸ Coclicos Supplikation war also als Anlage beigefügt; ob *in originali* oder in Abschrift, geht aus den Worten des herzoglichen Schreibens nicht hervor [vgl. oben S. 385 Anm. 3, unten S. 392 Anm. 14 und S. 395 Anm. 7].

auch euch dieselben menniglich widerfaren zu lassen gewogen wissen —, mittheilen ¹, daneben uns des gantzen handels gelegenheit, wie es darumb ein gestalt; damit wir ferner unsern diener darauf zu bescheiden, zu berichten, unbeschwert sein. Versehenlich ihr werdet euch umb unsent willen, und unserm *Musico* zum besten — dem wir mit gnaden geneigt —, dermassen wilferig erzeigen, darob er unsere furderung genislich zu finden und zu spuren. Das seint wir, etc. ².

Relatio Cancellarii.

Albrecht Hack ³

15 ⁴

[Königsberg: 5.7.50]

Coclico an den Kanzler ⁵ des Herzogs von Preußen. Bittet um Reise-geld und ein neues Empfehlungsschreiben ⁶ an die Universität Wittenberg, um dort persönlich seine Ehescheidungsangelegenheit erledigen zu können.

Königsberg: Staatsarchiv, EM 50b. Original, eigenhändig ⁷; undatiert ⁸. Adresse vorhanden. Hierauf folgender Kanzleivermerk ⁹: *A d r i a n P e t i t C o c l i c o . B i t h u m Z e r u n g u n d v o r s c h r i f t e n , d a m i t e h r g e n W i t t e n b e r g z i e h e n , u n d s i c h v o n s e i n e m w e i b e n t l e d i g e n m o g e , e t c . A b s c h i d t . Z e r u n g w o l l e n i m e F . D t . n i c h t g e b e n . V o r s c h r i f t e n s o l e n i m e u n v e r s a g t s e i n .*

Registratum

Collationatum

Actum 5 Julii 1550.

¹ Dieser verschrobene Satz liest sich wie folgt: „... ir wollet ... unserm diener ... die ... gerechtigkeit ..., daneben uns des gantzen handels gelegenheit ... mitteilen“.

² Die Schlußformeln sind weggelassen.

³ Lateinischer Kanzleischreiber. Er hatte in Wittenberg studiert und wurde 1539 auf Luthers Empfehlung in Königsberg angestellt [149, II: 390, Nr 1213].

⁴ Nach Maria Federmann wäre dieses Schreiben nicht erhalten [23: 29]; demzufolge ist es von ihr nicht benutzt worden.

⁵ Johann [Hans] von Creytzen.

⁶ Vgl. D 12: 385 und D 17: 395.

⁷ Es ist nämlich genau dieselbe deutsche [gotische] Handschrift wie diejenige der zwei Briefe vom Jahre 1552 aus Nürnberg [D 19: 398 Anm. 8, D 20: 401 Anm. 1] und des Briefes vom Jahre 1555 aus Wismar [D 22: 405 Anm. 5]. Die deutsche [gotische] Handschrift dieser 4 Briefe steht in einem merkwürdigen Gegensatz zu der lateinischen der zwei Briefe vom Jahre 1546 aus Wittenberg und Frankfurt a. O. [vgl. oben S. 370 Anm. 2 und S. 376 Anm. 4; ferner die Faksimiles, unten S. 422, und S. 423].

⁸ Das Datum ergibt sich aus dem auf der Adresse befindlichen Kanzleivermerk, und aus dem damit gleichlautenden Auszug aus dem Protokollbuch der Oberratsstube [vgl. D 16: 395].

⁹ Aus diesem Vermerk und aus D 16 [unten S. 395] ergibt sich für dieses Schreiben dieselbe Behandlungsprozedur wie für D 12 [vgl. oben S. 386 Anm. 2, 3, 4 und oben Anm. 8].

Clarissimo ac discreto viro Domino Cancellario,
Illustrissimi Principis Domini Domini Alberti,
Marchionis Brandenburgensis, Prussiae ducis, etc.
Suo compatri¹ observandissimo.

S. ²

Gratiose ac humanissime mi domine Compater ¹. Cum nunc sim *omni humano presidio destitutus* ³, *ex omni parte angustiae me premunt* ⁴, ac ignoro ad quem confugere possum — nisi ad Deum primum et *ad domesticos fidei* ⁵ —, cogitavi praesentes literas ad T.H. ⁶ dirigere, si quomodo T.H. possit me *ex istis angustiis eripere* ^{a 7}.

Aliter *consumor tristitia* ^b et *desolatione* ⁸, quia *multi insurgunt adversum me* ⁹ *falsis mendaciis* ¹⁰, *ex malitia* ^c et *invidia*, non *ex zelo fraternae* ^d *charitatis* ¹¹. *Vim faciunt qui quaerunt animam meam* ¹².

Sed quemadmodum dixi illustrissimo Principi: Si non placeo, praesto ^e sum obedire in omnibus S.C.: manere aut discedere. Si Deus optimus sua providentia usque ad istud tempus me aluit, firmiter spero ut ^f etiam *in mea senectute non derelinquet[me]* ¹³. Sed *melior est mors quam mala vita* ¹⁴, aut *melius*

^a Vorlage: aeripere. ^b Vorlage: tristitia. ^c Vorlage: malicia. ^d Vorlage: fraterne. ^e Vorlage: presto. ^f Vorlage: quin.

¹ Ducange [Gloss., Ed. nova, Niort 1883–87] i.v. *compater*: quasi simul ejusdem filii pater, qui filium alicujus baptizat, vel christianum facit, vel ad baptismum, vel ad confirmationem tenet [vgl. unten S. 394 Anm. 8]. *Compater* ist aber auch eine übliche Anredeform [s.v.w. Freund, Gevatter].

² Salus.

³ *Ecclesiastes* [Prediger] 4, 1 [vgl. oben S. 373 Anm. 1 und S. 388 Anm. 2].

⁴ *1 Par.* [Chron.] 21, 13.

⁵ *Gal.* 6, 10.

⁶ Tuam Honestatem.

⁷ *Job* 36, 15.

⁸ Eine Vermischung von *1 Machab.* 6, 13: ... *ecce pereo tristitia* in terra aliena, und *Bar.* 2, 4: [dedit eos] *in improprium et in desolationem* in omnibus populis, in quibus nos dispersit Dominus.

⁹ *Ps.* 3, 2 [vgl. oben S. 382 Anm. 13].

¹⁰ Eine Vermischung von *Prov.* [Sprüche Sal.] 12, 19: ... *concinnat linguam mendacii*, und *Ecclesiasticus* 20, 71: ... *falsae linguae sunt*.

¹¹ Eine Vermischung von *Titus* 3, 3: ... *in malitia et invidia* agentes; von *1 Machab.* 8, 16: ... *et non est invidia, neque zelus* inter eos, und *Hebr.* 13, 1: *Charitas fraternitatis* maneat in vobis [vgl. hierzu *1 Thess.* 4, 9 und *2 Petr.* 1, 7].

¹² *Ps.* 37, 13.

¹³ *Ps.* 70, 9: *Ne projicias me in tempore senectutis*: cum defecerit virtus mea, *ne derelinquas me*. [Diesen selben Text hat Coclico in Nr 6 seiner *Musica Reservata* verwendet].

¹⁴ *Ecclesiasticus* 30, 17.

est mori quam indigere ¹, ait Salomo ². Quis posset hoc pati: assidue a *falsis testibus* ³ calumniari, accusari, insidiari? Satis peccavit, qui *resistere non potuit* ⁴. Etiam potens, si libet nocere, facile capit nocendi causam. Vetus dictum est: Ut canem caedas, facile inveniri baculum. Quid moror? *Adversarii mei* ⁵ cogere me volunt, ut debeam recipere illud scortum ⁶, morbo gallico ⁷ infectum, quod accepi Wittenbergae, ubi ille Mauser ^{a 8} aiebat ^b — cum mihi favebat — de jure me posse aliam ducere, cum non redierit infra quinquennium ⁹.

Bene sua Clementia dixit — coram domino Jona ¹⁰ atque domino magistro Rectore Codricio ^{c 10} et me — velle mihi dare literas et viaticum, causa eundi Wittenbergam. Sum maxime contentus, quamvis deberem mori, et precor T.H. instanter, ut quamcitus poteris me juves ^d, ut expediar.

Quamprimum convaluero ¹¹, illuc pergam, ut *liberer a labiis dolosis et meis angustiis* ¹². Sed miror, cum S.C. mittere fecit literas cum mea supplicatione ¹³ senatui Vitenbergensi per dominum Koenhem ¹⁴, nec recipimus a festo pascha-

^a Vorlage: monser. ^b Vorlage: aibat. ^c Vorlage: Koedricio. ^d Vorlage: juvare.

¹ *Ecclesiasticus* 40, 29.

² Hier irrt Coclico sich, denn er zitiert nicht — wie er selbst meint — die Sprüche Salomons, oder den *Ecclesiastes* [= Salomo], sondern den *Ecclesiasticus* [= Jesus Sirach].

³ *Deut.* 19, 18; *Prov.* [Sprüche Sal.] 19, 5 und 9; *Matth.* 26, 60; *Acta Apost.* 6, 13; *I Cor.* 15, 15.

⁴ *2 Par.* [Chron.] 13, 7.

⁵ *I Par.* [Chron.] 12, 17; *Job* 27, 7; *Jes.* 50, 8.

⁶ *Gen.* 34, 31; *Gen.* 38, 22; *Lev.* 21, 7, etc. [vgl. oben S. 387 Anm. 5, unten S. 393 Anm. 2, S. 394 Anm. 1 und S. 403 Anm. 11].

⁷ Geschlechtskrankheit. Luther richtete am 13.5.43 eine öffentliche Mahnung an die Studentenschaft gegen das damals in Wittenberg so schlimme Übel prostituiertes Frauen, „die da genezicht, schebigt, garstig, stinckend und *frantzosicht* sind, wie sichs leider teglich in der erfahrung erfindet“ [108, XV: 157; 111: 247].

⁸ Vgl. oben S. 387 Anm. 6 und 9.

⁹ Vgl. oben S. 387 Anm. 8 [dort: *infra annum*].

¹⁰ Christoph Jonas, Doctor Juris und Professor an der Universität Königsberg, Rektor im Sommersemester 1548 [149, I: 248, 262, 287], und Magister Wolfgang von Kötteritz [Codricius], zweiter Professor der Rechte, und Rektor im Sommersemester 1550 [149, I: 287, 304], wurden am 3.6.50 vom Herzog zu juristischen Mitgliedern des nach dem Wittenberger Vorbild [vgl. oben S. 386 Anm. 9] gebildeten Konsistoriums ernannt [149, III: 257, Nr 2349]. Sie hatten also in Coclicos Angelegenheit *ex officio* ein Wort mitzureden.

¹¹ Er war also krank, und konnte dadurch erst nach dem 13.8.50 die Reise nach Wittenberg antreten [vgl. D 17: 395].

¹² Eine Vermischung von *Ps.* 16, 1: *Auribus percipe orationem meam, non in labiis dolosis*, und *I Sam.* 26, 24: . . . et [Dominus] *liberet me de omni angustia*.

¹³ Vgl. D 14: 389 Anm. 8.

¹⁴ Vermutlich Erhard von Kunheim, der jüngere Sohn des Amthauptmanns von Tapiau, Georg von Kunheim. Der junge Von Kunheim war nämlich im Jahre 1548

li^a 1 responsum. Etiam bene septies rescripsi illis, ut velint mittere promissa, nec faciunt. Semel rescripserunt ut illuc venirem, vel mitterem pecunias pro viatico scorti², quia³ vult ad te redire³. Iterum mandavi ipsis: Cur⁶ non est reversa cum promisit, stipulata manu, reverti cum ablatis bonis — coram toto vestro consistorio — infra triduum, et mansit ferme per quinquennium⁴ pertinax et infidelis? Etiam rapuit mihi satis pecunias ut possit reverti. Et *venirem*⁵ ego pro scorto, *quia est me fortior*⁵! Pariter assidue mihi improperaret: Venisti pro me, non cupiebam te, — sed tuas pecunias⁶! *Vide, mi domine, afflictionem meam*⁷. Ego, senex debilis, cogor ire 200 miliaria⁸ pro literis divortii, ubi faciliter possint mittere. Et S.C. posset me alio modo⁹ juvare: Elector Joachimus¹⁰ Berlinii illam¹¹ proclamari per Eislebium^b 12 suum praedicatorum volebat coram ecclesia, ut acciperem alteram, quia sciunt omnes studiosi esse scortum

Student in Wittenberg [149, I: 237; 149, III: 343], und kann deshalb im Sommer 1550 sehr wohl der Überbringer des herzoglichen Schreibens und von Coclicos Supplication gewesen sein. Wenn Coclico in seiner Orthographie der Namen stets zuverlässig wäre [vgl. aber oben S. 392 Anm. c seine Schreibweise des Namens *Codricio*], könnte man mit Sicherheit die Schreibweise *Koehnem* [mit niederländischem *oe* = deutschem *u*; nicht mit *oe* = deutschem *ö*] als eine niederländische Wiedergabe des Namens *Kunheim* betrachten.

^a Vorlage: paschalis. ^b Vorlage: Euslebiu.

¹ Ostern 1550 fiel auf den 6. April, das herzogliche Schreiben war am 2. April datiert [vgl. D 14: 389].

² Vgl. oben S. 387 Anm. 5 und S. 392 Anm. 6; unten S. 394 Anm. 1, S. 403 Anm. 11.

³ *quia* . . . *redire*: direkte Rede.

⁴ Vgl. oben S. 387 Anm. 7; dort richtig: *quadriennium*.

⁵ *Num.* 22, 6.

⁶ *Cur* . . . *pecunias*: direkte Rede.

⁷ *Lam. Jerem.* 1, 9.

⁸ Meilen.

⁹ Coclico meint, der Herzog könnte ihm auf eigene Faust helfen, nämlich durch seinen Hofprediger, und ohne sich mit der Universität Wittenberg in Verbindung zu setzen. So hätte nach Coclicos nun folgender Mitteilung auch der Kurfürst Joachim II. von Brandenburg ihm helfen wollen, als er noch Professor an dessen Universität Frankfurt a. O. war.

¹⁰ Der Kurfürst Joachim II. von Brandenburg [1535–71], ein Vetter des Herzogs Albrecht von Preußen [149, I: 182 Anm. 2; 149, III: 302, 338].

¹¹ Die Frau, die er in Wittenberg geheiratet hatte.

¹² Johann Agricola von Eisleben [Islebius, Eyslebius, Grickel], Hofprediger des Kurfürsten Joachim II. [1540–66]. Ursprünglich ein Freund und Schüler Luthers; eine Zeitlang Leiter des Pädagogiums der Universität Wittenberg [111: 161, 169]; 1525–36 Rektor der lateinischen Schule in Eisleben [122: 57 ff.]; 1539–40 im Konsistorium der Universität Wittenberg [122: 199]; nach dem Jahre 1536 mit Luther im sogenannten antinomistischen Streit verwickelt [122: 129 ff.], das heißt, dem Streit über die Frage nach der Bedeutung des Gesetzes für den Christen, und nach dem Verhältnis von Buße und Glauben zu einander.

manifestum¹. Sed ob penuriam discessi a Francfordia², atque veni in Prussiam. Nunc de ista quae nunc peperit³, est magna pietas. Nescio ubinam deversetur^a: nullos habet parentes aut amicos. Quamvis ei^b non deero, quicquid potero! Vellem T.H. deprecari, quod si ipsa posset remanere in aedibus [sc. meis] usquequo revertar ex Vitenberga, quia maxime aegrotat, atque feci iuramentum coram Deo et domino Funckio⁴, et domino Nostitz^c⁵, et domino Georgio capellano⁶, non amplius *cognoscere*⁷ illam, nisi sim liberatus ab altera, et possim illam uxorem^d ducere coram ecclesia, si S.C. placuerit. Valeat H.T. semper in eo qui omnia valet. Immortales ago gratias T.H. de honore mihi exhibito in parvi Coclico baptismo⁸. Deus optimus reddat T.H. *in vita aeterna*^e⁹, et in praesenti^f: Amen.

T.H.

Paratissimus

A[drianus] Coclico P[etit]
M[usicus]

^a Vorlage: divertetur. ^b Vorlage: sibi. ^c Vorlage: Noswisth. Auch wohl geschrieben *Nostwitz* [149, III: 131, Nr 1897]. ^d Vorlage: in uxorem. ^e Vorlage: vitam aeternam. ^f Vorlage: presenti.

¹ Vgl. oben S. 387 Anm. 5, S. 392 Anm. 6, S. 393 Anm. 2, unten S. 403 Anm. 11.

² Als er noch Professor war an der Universität Frankfurt a. O. des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg, hatte Coclico schon in seinem Brief vom 24.9.46 an Herzog Albrecht von Preußen geschrieben über *stipendii mei . . . parvitatem* [vgl. D 6: 377 f.].

³ Seine Haushälterin, die Königsberger Witwe, hatte ihm einen [unehelichen] Sohn geboren [vgl. unten Anm. 7, 8; und S. 403 Anm. 15].

⁴ Johann Funck kam 1547 nach Königsberg und wurde zuerst Prediger an der Altstädtischen Kirche; 1549 übernahm Andreas Osiander dieses Pfarramt und Funck wurde nun Hofprediger und Rat des Herzogs. Im Jahre 1549 entbrannte der bekannte osiandrische Streit über die Rechtfertigungslehre, für welchen auch Coclico sich interessiert hat [vgl. D 20: 402 Anm. 2, 4, 5, 7], und in welchem Funck auf heftige Weise Osianders Partei ergriff. Osiander starb im Oktober 1552, Funck wurde 1566 enthauptet [142: i.v. *Funck* und *Osiander*].

⁵ Kaspar von Nostitz, Kammerrat, später Oberrat des Herzogs. Vgl. über ihn: KARL LOHMEYER, *Haushaltungsbuch des Fürstentums Preußen 1578*, Leipzig 1893.

⁶ Georg Dorinck [Döringk] wurde am 1.1.40 als Kaplan auf dem Schloß Königsberg und als Kanzleischreiber bestellt [149, II: 394, Nr 1225; 149, III: 194, Nr. 2134].

⁷ Coire, misceri: vgl. *Gen.* 4, 1; 17, 25; 19, 5 und 8; 38, 26; *Num.* 31, 35; *Matth.* 1, 25; *Luc.* 1, 34.

⁸ Der Kanzler, Hans von Creyzen, hatte also Pate gestanden bei der Taufe des unehelichen Kindes, und es wurde mit seines Vaters Namen getauft [vgl. oben S. 391 Anm. 1. und oben Anm. 3; unten S. 403 Anm. 15].

⁹ *Matth.* 19, 29.

16

Königsberg: 5.7.50

Extrakt aus dem Protokollbuch der Oberratsstube. Abschied über Coclicos Schreiben vom 5.7.50 ¹.

Königsberg: Staatsarchiv, Os. F. 1140, fol. 66^r. Gedruckt: 23: 30.

A d r i a n P e t i t C o c l i c o .

Bittet Fe. Dht. umb zerunge und vorschriften, damit er gkein Wittenbergk ziehen, und sich von seinem weibe entledigen möge.

A b s c h i e d t .

Zerunge wollen ime F.Dht. nicht geben, vorschriften ² sollen ime unversagt sein.

Actum am 5 Julii Anno 1550.

G. Schultz.

17

[Königsberg]: 13.8.[50] ³

Herzog Albrecht von Preußen an die Universität Wittenberg ⁴. Bittet die Universität von neuem ⁵, Coclico in seiner Ehescheidungsangelegenheit zu Willen zu sein.

Königsberg: Staatsarchiv, Os. F. 31, S. 109–110. Kopie.

A n [d e n] S e n a t d e r U n i v e r s i t e t W i t t e n b e r g k , d e n 13 Augusti.

Wir zweiflen nicht, es sei bei euch in guttem frischem gedechtnus, wes wir unlangst an euch wegen des kunstreichen ⁶, unsers *Musici* und lieben getreuen Adriani Petit Coclico etc. sampt zugeschickter supplication ⁷ seine ehesachen betreffende, schriftlich gelangen lassen. Und wiewol wir uns verhofft, ir wurdet — unserm gnedigen ansinnen nach — uns dies handels gelegenheit, darnach wir uns zu richten, und unseren diener und *Musicum* bescheiden hetten mögen, schriftlich eroffneth haben. Weil aber ein solchs biesdaher verblieben, und vielgedachts unsers dieners gelegenheit und hohe notturft ⁸ erfordern wil, dieser sachen entschafft zu haben, ist er derwegen geursacht worden, sich —

¹ Gleichlautend mit dem Kanzleivermerk auf Coclicos Schreiben vom 5.7.50 [D 15: 390; vgl. S. 390 Anm. 9].

² D 17.

³ Vgl. oben S. 392 Anm. 11 und D 16.

⁴ Vgl. oben Anm. 1, 2.

⁵ Vgl. D 14: 389.

⁶ Vgl. oben S. 389 Anm. 7.

⁷ Vgl. oben S. 389 Anm. 8.

⁸ Vgl. D 15: 390.

mit unserm gnedigen verleubnus —, unangesehen seins leibs schwachheit und unvormugenheit ¹, hinaus und ahn euch persönlich zu begeben. Und so er dann unsers furdernusschrift bei euch zu schleuniger vortstellung ² seiner sachen, ime vortreglich und ersprischlich zu sein hoffet, haben wir ime — als unserm diener — deshalb nit versagen wollen. Gelangt demnach an euch unser gnediges sinnen und begeren, ir wollet — wie wir ohne dass nit zweiflen — vilbestimptem Adriano Coclico auf sein furbringen die heilige gotliche gerechtigkeit mitteilen und widerfahren lassen, umb unserntwillen aber, und in betrachtung seiner ungelegenheit, inen sovil schleuniger fordern und ime bevhel haben, damit ehr einmhal zur billichen entschafft, ruhe und frieden gelangen, auch unser furbith genossen empfinden möge. Das seint, etc. ³

Commissio principis
Relatio cancellarii

Greger[?]

18

Nürnberg: [vor dem 16.1.]52 ⁴

Coclico an den Rat der Stadt Nürnberg. Widmet dem Rat seine *Musica Reservata* ⁵, und empfiehlt sein *Compendium Musices*.

Gedruckt als Vorrede in der *Musica Reservata* [1552] ⁶. Keine anderen Vorlagen.

Amplissimo atque prudentissimo Senatorum ordini urbis Noricae, Dominis suis Clementissimis, Adrianus Petit Coclico, salutem.

Principio Deum aeternum, patrem liberatoris nostri Jesu Christi, oro ut det politis, quae sunt hospicia Ecclesiae, vobis universis et singulis annum tranquillum, faustum et foelicem ⁷. Ordiri sic a voto libuit, ne quid contra meam aetatem committerem, ut significatum est in veteri versu: ... εὐχὰς δέ ^a

^a Vorlage: τε.

¹ Er war krank gewesen, und infolgedessen noch schwach [vgl. oben S. 392 Anm. 11].

² Förderung.

³ Vgl. oben S. 390 Anm. 2.

⁴ Am 16.1.52 schickte er ein Exemplar der *Musica Reservata* an Herzog Albrecht von Preußen [vgl. D 19: 398].

⁵ Er schenkte dem Rat auch ein Exemplar, und wurde dafür belohnt [vgl. D 21^I: 404].

⁶ Teilweise abgedruckt im Katalog der Musikbibliothek des Heilbronner Gymnasiums [56: 26].

⁷ *annum ... foelicem*: dieser Neujahrswunsch bestätigt unsere Datierung der Vorrede.

γεροντῶν¹. Quare vos pro vestra prudentia id ut candidè accipiatis majorem in modum rogo. Inter caetera autem mala hujus postremae aetatis et senectae mundi, etiam hoc se profert, quod artes bonae et earum cultores negliguntur et contemnuntur.

Cujus ego rei magna cum jactura mea periculum feci, cum propter nomen Christi et religionis verae confessionem ab infidelibus patria ejectus² et omnibus^a bonis spoliatus, me conferrem ad Musicam, quae mihi sola adhuc ex naufragio (ut ita dicam) relicta erat, et quam a praestantissimo artifice, Josquino de Patris videlicet — cujus me discipulum esse profiteor —, hauseram, unde etiam me posthac vitam sustentaturum posse sperabam. Quantam tunc impietatem et ingratitude multorum erga me sum expertus! Peragrata igitur maxima Germaniae parte³, tandem⁴ perveni Francfordiam ad Menum⁵, et inde me in Angliam conferre statuebam⁶. At bellorum rumoribus⁷ et impedimentis aliis ex ea peregrinatione revocatus⁸, cum Montano typographo⁹

^a Vorlage: omnis.

¹ Ἔργα νέων, βουλαὶ δὲ μέσων, εὐχαὶ δὲ γεροντῶν [Übersetzung dieses aus *Hesiodi Fragmenta* zitierten Hexameters: Taten und Jugend, Klugheit und Reife, Wünsche und Alter passen zusammen].

² *Patria ejectus* kann schwerlich etwas Anderes bedeuten als: aus Flandern hinausgeworfen. Auffälligerweise spricht er in Nürnberg überhaupt nicht über seinen Aufenthalt in Rom, im Gegensatz zu Wittenberg, wo er sowohl erzählte: er sei vom Pabst *in exilium discedere et finibus papae excedere coactus* [vgl. D 3: 372], wie: er sei *patrio solo expulsus* [D 3: 371] und *ob crimen haereseos patria insuper pulsus* [vgl. D 3: 372], das heißt ebenfalls: aus Flandern hinausgeworfen [vgl. oben S. 36 f.].

³ Nach seiner Ausweisung aus Preußen, Ende 1550 oder Anfang 1551, nämlich *in aspera hieme* [vgl. D 19: 399 und 400 Anm. 1].

⁴ Nach längerer Zeit, also nicht gleich am Anfang des Jahres 1551, kam er in Frankfurt a. M. an.

⁵ Über Coclicos Aufenthalt in Frankfurt a. M. — welche Stadt er im Laufe des Jahres 1551 wieder verlassen hat, um sich mit Joannes Montanus nach Nürnberg zu begeben [vgl. unten Anm. 9 und S. 398 Anm. 1; D 19: 400 Anm. 3, D 20: 403 Anm. 6] — ist nichts bekannt. Auf eine diesbezügliche Anfrage an das *Frankfurter Stadtarchiv* ergab sich, daß weder in den *Ratsprotokollen* [Bürgermeisterbücher] der Jahre 1551 und 1552, noch in den Chroniken dieser Zeit etwas über Coclico zu ermitteln war.

⁶ Vgl. unten Anm. 7, 8 und D 22: 406 Anm. 8, 9.

⁷ Mit diesen *bellorum rumoribus* meint er wohl die Unruhen in Frankfurt wegen der Kriegsvorbereitungen des Königs von Frankreich und der evangelischen Fürsten gegen den Kaiser. Diese Kriegsvorbereitungen waren in Frankfurt bereits gegen Ende 1551 bekannt und führten im Sommer 1552 zu der Belagerung der Stadt durch die verbündeten Fürsten; vgl. hierzu: *Quellen zur Frankfurter Geschichte*, Band II: *Chronik der Reformationszeit*, Frankfurt a. M. 1888 [Mitteilung des Frankfurter Stadtarchivs].

⁸ *revocatus* bedeutet hier: abgehalten von.

⁹ *Johannes Montanus* [niederländisch: *Van den Berg*, deutsch: *Vom Berg*], Coclicos Verleger. Montanus war ein Landsmann Coclicos: er stammte aus Gent in Flandern; außerdem war er ein guter Musiker [19: 27 f.; vgl. D 19: 400 Anm. 3 und D 20: 403 Anm. 6].

ad vestram urbem appuli¹. Ne tamen hic interea tempus in otio ^a et desidia traducerem, collegi ² consolationes ex Psalmis et scriptis Prophetis ³ — his temporibus calamitosis apprime utiles —, quas Melodiis concinnavi ², et eas potissimum vestrae prudentiae dedicare conatus sum, ut θελατηρίον⁴ habeatis aliquod, quo animos vestros — praesertim hoc turbulento tempore in regenda republica, curis et sollicitudine ^b gravatos — reficiam atque recreem. Musica enim lenimen laborum et solamen mali esse perhibetur, id quod etiam sacrae literae testantur. Deinde — ut vobis hanc artem commendarem, ac ut etiam amplius meam operam vestrae prudentiae probarem — in honorem vestri, et juventutis vestrae nobilissimae usum, nunc simul ⁵ emitto Musicam ⁶, in qua tria praecipue — quae reliqui omiserunt — trado. Primum de modo eleganter canendi, deinde de contrapuncto, tertio de compositione. Quod opus propterea institui, cum urbs vestra alioqui multis praestantibus ingeniis et donis ornata sit, etiam hujus artis vero usu non destituatur. Hunc laborem igitur ut aequi bonique consulatis ⁷, submisso rogo. Valet!

Vestrae Excellentiae

Deditissimus Adrianus Petit.

19

Nürnberg: 16.1.52

Coclico an Herzog Albrecht von Preußen. Übersendet dem Herzog ein Exemplar seiner *Musica Reservata*, und versucht dessen Gunst wiederzugewinnen, welche er durch seine Ehescheidungsangelegenheit verloren hatte.

Königsberg: Staatsarchiv, HBA-A4. Original, eigenhändig. ⁸ Adresse

^a Vorlage: ocio. ^b Vorlage: solitudine.

¹ *appellere*: landen. Hieraus könnte man vielleicht schließen, daß sie zu Schiff den Main, die Regnitz und Pegnitz hinaufgefahren waren.

² Vgl. D 19: 400 Anm. 2, 4.

³ Die *Musica Reservata*. Diese Sammlung wäre also erst in Nürnberg entstanden [vgl. D 19: 400 Anm. 2, 4].

⁴ Zaubermittel [vgl. *Ilias* XIV, 215 und *Odyssee* I, 337].

⁵ Nach D 19: 400 Anm. 8, geschah dies erst 8 Tage später.

⁶ *Musica*: Musiklehre, nämlich das *Compendium Musices*. Er schickte nach dem 22.1.52 ein Exemplar an Herzog Albrecht von Preußen [vgl. D 20: 401 Anm. 8, 9], dem er am 16.1.52 schon ein Exemplar der *Musica Reservata* verehrt hatte [vgl. D 19: 399 Anm. 3, 400 Anm. 4, 7, und 401 Anm. 7].

⁷ *Boni consulatis* = günstig beurteilen, ein Zitat aus Ovid. [*Ex Ponto*, III, 8, 24]: *Tu tamen haec quaeso consule missa boni* [vgl. unten S. 400 Anm. 5].

⁸ Dieser Brief [vgl. das Faksimile unten S. 422] ist einer der vier oben [S. 390 Anm. 7] erwähnten Briefe Coclicos, welche an drei verschiedenen Orten [Königsberg, Nürnberg und Wismar] in genau derselben deutschen Handschrift geschrieben sind.

mit Kanzleivermerk vorhanden. Gedruckt [in deutscher Übersetzung]:
MfM VII, 1875: 170 ff. ¹.

Illustrissimo Principi Domino Domino Alberto,
Marchioni Brandenburgensi, Duci Prussiae, meo pa-
trono colendissimo ad manus proprias, Regiomonte².

Kanzleivermerk: A. Coclico Musicus uberschickt ^a F.G. sein in druck ausgegangenen
gesang 4 vocum. Datum Norimbergae ^b 16 Januarii anno etc. [15]52 ³.

Gratiam ^c et pacem, etc.

Etsi, Princeps Clementissime, *peccaverim coram T.C. ac sic indignus sum* ⁴
ut ad T.C. scribam, ob heroicas ^d tamen T.C. virtutes et has literas ad T.C.
ausus sum mittere. Spero enim inimicorum ^e meorum virulentas linguas non
tantum apud T.C. promovisse, ut de paupere tuo Coclico nihil audire vellet
T.C., postquam ^f jussus sum a T.C. Burgravio ⁵, *in aspera hieme* ^g ⁶ Prussiam
exire, ob casum illum qui mihi contigit per mulieres. Proh ^h Deum, quid non
miseriarum passus sum! Etsi mihi offeruntur conditiones ⁷ ob artem meam —
quam Dei gratia calleo —, et multis gratus sum, non desunt tamen vespae ⁱ,
linguae ^j *mendaces* ⁸ et venenosae, ^j, qui in T.C. patria etiam turpissimum mor-
tis genus [me] ^k commeruisse proclamant. Unus duas uxores me duxisse, alter
tres affirmat! *Sed gloria nostra haec* ⁱ *est, testimonium conscientiae* ^j *nostrae* ⁹.
Impedior itaque per hos undique. Sed Deus optimus me hactenus protexit et
juvit, et pios viros inveni, qui casum meum hunc — T.C. satis notum — non ita
exaggerant. Si enim ea, quam Wittenbergae duxi uxorem, non a me fugisset et
me secuta ^l fuisset, nunquam in ejusmodi casum incidissem. Post peragrata

^a Vorlage: uberschick. ^b Vorlage: Noriberht. ^c Vorlage: Graz. ^d Vorlage:
heroicas. ^e Vorlage: inimicorum. ^f Vorlage: posquam. ^g Vorlage: hyeme.
^h Vorlage: proch. ⁱ Vorlage: das nicht existierende *hespe*. Die Klangverschie-
bung *vespa-hespa* ist vermutlich eine nach Analogie des klangähnlichen Wortpaares
vesper-ἑσπέρα entstandene Bildung. ^j Vorlage: lingue, venenose, hec, conscientie,
nostre. ^k fehlt in der Vorlage. ^l Vorlage: sequata.

¹ Vgl. D 6: 376 Anm. 5.

² Königsberg.

³ Dieser Kanzleivermerk beweist, daß der Herzog ein Exemplar der *Musica Re-
servata* empfangen hat [vgl. oben S. 29].

⁴ Die Worte des verlorenen Sohnes an seinen Vater [*Luc. 15, 18–19*]: *Pater peccavi
in caelum et coram te, jam non sum dignus vocari filius tuus.*

⁵ Der Burggraf Christof von Creytzen war einer der Oberräte des Herzogs und ein
Bruder des Kanzlers Hans von Creytzen [149, III: 343; vgl. oben S. 390 Anm. 5].

⁶ *Matth. 24, 20* [vgl. oben S. 383 Anm. 10].

⁷ Vgl. oben S. 373 Anm. 2; ferner D 20: 403 Anm. 5 und D 22: 407 Anm. 5.

⁸ *Prov.* [Sprüche Sal.] 6, 17.

⁹ *2 Cor. 1, 12.*

multa itinera ¹ perveni Nurimbergam, ac meum cantum ² typographis ³ obtuli imprimendum, ex quo partem ad T.C. mitto, nempe Consolationes ex Psalmis quatuor vocum, quia scilicet nondum impressae ^a sunt quas apud T.C. et aliis in locis composui ⁴. Precor ac oro T.C., ut hoc munusculum boni consulat ⁵, et me in gratiam ^b pristinam T.C. iterum recipiat, quia *nullus est* ^c sub caelo ^e *qui non peccet* ⁶, et [non] egeat ^d misericordia Dei. Etiam mea Musica ⁷ in octiduo ⁸ finietur, quam etiam T.C. mittam ⁹. Altissimus *Deus* ¹⁰ optimus *custodiat* ¹⁰ et foveat *et protegat* ¹⁰ semper T.C. incolumem ^e. Valete ^f.

Datum Nurimbergae 1552, 16 Januarii ^g.

T.C.

Deditissimus

A[drianus] Coclico P[etit]
M[usicus]

20 ¹¹

[Nürnberg: zwischen 22.1.52 und 10.3.52]

Coclico an Herzog Albrecht von Preußen. Übersendet dem Herzog ein Exemplar seines *Compendium Musices* und zwei theologische Schriften, und wirbt von neuem um die Gunst des Herzogs.

^a Vorlage: impressa. ^b Vorlage: graz. ^c Vorlage: celo. ^d Vorlage: aegeat [das vorhergehende Wort *non* fehlt in der Vorlage]. ^e Vorlage: incolumen. ^f Vorlage: vale. ^g Vorlage: iannuarii.

¹ Vgl. D 18: 397 Anm. 3.

² *meum cantum*: Coclicos sämtliche Kompositionen, von welchen die *Consolationes ex Psalmis* [i.e. die *Musica Reservata*] einen Teil bildeten [vgl. unten Anm. 4 und S. 398 Anm. 2, 3; ferner oben S. 29].

³ Die Verlegerfirma *Montanus & Neuber*.

⁴ Übersetzung des Satzes *ex quo partem . . . composui*: Von welchen [sc. Gesängen: *cantum*] ich Euer Gnaden einen Teil übersende, nämlich die [schon gedruckten] vierstimmigen *Consolationes ex Psalmis* [i.e. die *Musica Reservata*], weil nämlich die Kompositionen, welche ich bei Euer Gnaden [in Königsberg] und an anderen Orten komponiert habe, noch nicht gedruckt sind [vgl. oben S. 398 Anm. 2, 3 und S. 399 Anm. 3].

⁵ *boni consulat*: vgl. D 18: 398 Anm. 7.

⁶ *3 Reg.* [1 Kön.] 8, 46; *2 Par.* [Chron.] 6, 36 und *Ecclesiastes* 7, 21.

⁷ Das *Compendium Musices* [vgl. D 18: 398 Anm. 6].

⁸ *in octiduo*: in 8 Tagen. Das *Compendium Musices* erschien also später als die *Musica Reservata* [vgl. D 18: 398 Anm. 5].

⁹ Nach dem 22.1.52 hat er dem Herzog tatsächlich ein Exemplar geschickt [vgl. D 18: 398 Anm. 5 und D 20: 401 Anm. 8, 9].

¹⁰ *Ps.* 120, 5: *Dominus custodiat te, Dominus protectio tua.*

¹¹ Dieser bisher unbekannte Brief ist — bei einer Nachfrage — vom Archiv aufgefunden und bereitwilligst zur Verfügung gestellt worden.

Königsberg: Staatsarchiv, EM 50b. Original, eigenhändig ¹; undatiert ². Adresse vorhanden.

Illustrissimo Principi Domino Domino Alberto,
Marchioni Brandenburgensi, Duci Prussiae, etc.,
suo patrono colendo. Regiomontanae.

Salutem, gratiam et pacem per Dominum nostrum Jesum Christum, Amen.

Etsi, Princeps clementissime, multi adultores et detractores lacerarunt famam tui Coclico, attamen *Deus non derelinquit unquam sperantes in se* ³; quamvis simus miseri peccatores, *ipse cognovit figmentum nostrum, quia terra et pulvis sumus* ⁴. *Superbis* ⁵ enim et pertinacibus ipse resistit, *humilibus et poenitentibus* ^a dat gratiam ⁵ et recipit. Ita humiliter T.C. ac instanter supplico, ut me iterum T.C. in pristinam gratiam recipiat. Quemadmodum nuper ⁶ T.C. scripsi — cum miserim ^b meas partes ⁷ —, nunc autem iterum T.C. transmittio Musicam ⁸ — sicut pollicitus fueram ⁹ —, cum libello novo ¹⁰ ex

^a Vorlage: penitentibus. ^b Vorlage: misserim.

¹ Für diesen Brief gilt das oben [S. 390 Anm. 7 und S. 398 Anm. 8] Gesagte.

² Die zeitliche Ansetzung des Briefes geht hervor: 1° aus Coclicos Worten: *sicut dixi domino Philippo, qui est apud nos Nürimbergae* [vgl. S. 402 und daselbst Anm. 6; hieraus geht zugleich *Nürnberg* als Absendungsort des Briefes hervor]; 2° aus der Übersendung des *Compendium Musices* [vgl. oben], welche nach dem Brief vom 16.1.52 in 8 Tagen erfolgen würde [vgl. D 19: 400 Anm. 8, und unten Anm. 8, 9: auf Grund des letzteren Umstandes wird der Brief wohl nicht später als in der letzten Woche vom Januar 1552 geschrieben sein]; 3° aus der Gründung einer Musikschule, wofür Coclico am 19.2.52 vom Rat der Stadt Nürnberg die Erlaubnis bekam [vgl. D 21^{II}: 405] für diese Schule brauchte er ein Musiklehrbuch, sodaß man annehmen darf, daß das *Compendium Musices* vor dem 19.2.52 erschienen ist; 4° aus Coclicos Worten: *Nullam conditionem adhuc habeo, sed temporizo apud conterraneum meum typographum* [vgl. S. 403 und daselbst Anm. 6]; hieraus geht nämlich hervor, daß er beim Schreiben dieses Briefes noch nicht „ain aigene wonung“ hatte [vgl. D 21^{II}: 405].

³ Eine Vermischung von *1 Reg.* [1 Sam.] 12, 22: *Et non derelinquet Dominus populum suum*, und *Ecclesiasticus* 24, 25: . . . *illuminabo omnes sperantes in Domino*.

⁴ Eine Vermischung von *Ps.* 102, 14: *Quoniam ipse cognovit figmentum nostrum*; *Recordatus est quoniam pulvis sumus*, und *Ecclesiastes* [Prediger] 12, 7: *Et revertatur pulvis in terram suam*, unde erat [*Ps.* 102, 13–14 ist der Text der 20. Motette der *Musica Reservata*].

⁵ Eine Vermischung von *Jac.* 4, 6: *Deus superbis resistit, humilibus autem dat gratiam*, und *Ecclesiasticus* 17, 20: *Poenitentibus autem dedit viam justitiae*.

⁶ Am 16.1.52 [vgl. D 19: 400 Anm. 8].

⁷ *partes*: die 4 Stimmbücher der *Musica Reservata* [vgl. D 19: 399 Anm. 3 und S. 400; ferner D 21^I: 404 Anm. 4].

⁸ *Compendium Musices* [vgl. D 18: 398 Anm. 6].

⁹ Vgl. D 19: 400 Anm. 8, 9.

¹⁰ Vermutlich der berühmte *Consensus Tigurinus*, oder *Züricher Konsens* [vollständiger Titel: *Consensio mutua in re Sacramentaria Ministrorum Tigurinae eccle-*

Tiguri ^a1, et responsione ² domini Philippi ³ ad dominum Osiandrum ^b4. Sed parum sal ⁵ reperio ^c in illa, sicut dixi domino Philippo [sc. Melanchthoni], qui est apud nos Nurimbergae ⁶. Docti parum laudant illam. Ego dixi illis: Repperi semper dominum Osiandrum ^d virum affabilem ⁵ et doctum ⁵, quia audiui suas lectiones ⁷. Ego sum musicus et non theologus ⁸, sed libenter saperem veritatem ⁸.

siae et D. Joannis Calvini Ministri Genevensis ecclesiae]; 1549 abgefaßt von Bullinger [Zwingli Nachfolger in Zürich] und Calvin; 1551 in Zürich im Druck erschienen: im Frühjahr in lateinischer, nachher auch in deutscher Sprache [140: 386]. Diese epochemachende Schrift, für die Kenntnis der allgemeinen reformierten Auffassung des Abendmahls — welche, wie bekannt, der lutherischen scharf entgegengesetzt war — eine Quelle ersten Ranges, war ein Kompromiß zwischen den beiden in der Schweizer reformierten Kirche bestehenden Richtungen in der Abendmahlslehre [142: i.v. *Bullinger* und *Zürcher Konsens*; vgl. oben S. 207 ff.].

^a Vorlage: Tuguri. ^b Vorlage: Ozeandrum. ^c Vorlage: repperio. ^d Vorlage: Ozeandrum.

¹ Zürich.

² *Antwort auff das Buch herrn Andrea Osiandri von der Rechtfertigung des Menschen*, von Philippus Melanchthon; erschienen im Januar 1552 [144: 559 Anm. 1], abgedruckt CR VII: 892 [vgl. D 15: 394 Anm. 4].

³ Melanchthon.

⁴ Andreas Osiander, der Nürnberger Reformator und Königsberger Streittheologe, hatte 1522 Herzog Albrecht — als dieser Nürnberg besuchte — durch seine Predigung für die Reformation gewonnen; von 1549 bis an seinen Tod [17.10.52] *theologiae Professor* in Königsberg. Vater des Lucas Osiander [Herausgeber der *50 geistliche Lieder und Psalmen mit 4 Stimmen kontrapunktweis . . .*, 1586] vgl. ferner oben S. 394 Anm. 4.

⁵ Hiermit gibt er seiner Sympathie für Osianders Person und Lehre Ausdruck, zugleich aber war er sich dessen wohl bewußt, daß Osiander bei Herzog Albrecht in hoher Gunst stand.

⁶ Am 22.1.52 kam Melanchthon in Nürnberg an, von wo er sich später auf das *Tridentiner Konzil* begeben sollte; am 10.3.52 kehrte er unverrichteter Dinge nach Wittenberg zurück. Während seines Aufenthalts hielt er eine Reihe Vorlesungen im Ägidiengymnasium, und er verkehrte mit dem Magistrat Hieronymus Baumgartner [vgl. D 21^I: 404 Anm. 7] und den Brüdern Fugger [144: 542, 554]; auch mit Coclico hat er sich offenbar unterredet.

⁷ Er hatte also in Königsberg Osianders Vorlesungen an der Universität gehört.

⁸ *Ego sum musicus et non theologus*. In der Vorrede zu seiner *Musica Reservata* sagt er aber: . . . *cum propter nomen Christi et religionis verae confessionem ab infidelibus patria ejectus, et omnibus bonis spoliatus, me conferrem ad Musicam, quae mihi sola adhuc ex naufragio . . . relicta erat* [vgl. D 18: 397]; das heißt, daß er vor seinem Übertritt zum Protestantismus nicht ausschließlich Musiker gewesen war, und gerade als Musiker wohl dem geistlichen Stande angehört hatte, also *ex officio* sowohl Musiker wie Theologe war. Letzteres zeigt sich nicht nur in seinem lebhaften Interesse für theologische Fragen [vgl. außer diesem Brief auch D 8: 381 ff.], sondern ebenfalls in seiner großen Vertrautheit mit der Bibel, deren Sprache ihm geläufig war wie seine eigene.

Non adest *Spiritus Dei*¹ ubi sunt *rixae*^a et *dissensiones*^{b2}. *Deus optimus apponat manum suam*³, quia *multi scandalizantur*⁴. Nullam conditionem⁵ adhuc habeo, sed temporizo⁶ apud conterraneum meum typographum, donec Altissimus provideat. Magister capellae⁷ Regis Romae⁸ mandavit me ut venirem ad illum, sed *potius*⁹ mendicare aut *mori*⁹, quam papistis inservire! Non doleo Prussiam dereliquisse — propter aerem mihi contrarium¹⁰ —, sed ita innocenter propter scortum¹¹ expulsus esse. Nihilominus^d, ubique terrarum fuero, semper ero tuus subjectus et tuas heroicas^e virtutes *narrabo et exaltabo*¹². Et nova aliqua de Musica mea scribam et mandabo. Quartale meum¹³ et vestis pannum¹⁴ non recepi cum discessi, sed dixi ut daretur parvo Coclico nato¹⁵. Ignoro si recepit¹⁶. Sis memor mei, si T.C. placet, et ero obligatus apud Deum pro T.C.

^a Vorlage: rixe. ^b Vorlage: dissentiones. ^c Vorlage: capelle. ^d Vorlage: Nihilominus. ^e Vorlage: heroycas.

¹ *Gen. 1, 2.*

² *Gal. 5, 20.* Wohl eine Anspielung auf den osiandrischen Streit und die theologischen Zänkereien überhaupt, an welche er selbst die unangenehmsten Erinnerungen hatte [vgl. D 8: 381 ff.].

³ *Ps. 36, 24:* Cum ceciderit, non collidetur: quia *Dominus supponit manum suam.* Derselbe Text unterliegt Nr 5 der *Musica Reservata*. Die Worte scheinen sich im vorliegenden Zusammenhang auf Osiander zu beziehen, wiewohl sie zu gleicher Zeit als eine Anspielung auf Coclicos eigene Schwierigkeiten in Königsberg aufzufassen sind [vgl. unten Anm. 4].

⁴ *Matth. 24, 10.* Man hatte sich in Königsberg zweimal über Coclico geärgert: im Jahre 1547 [vgl. D 8: 382 Anm. 5], und im Jahre 1550 [vgl. D 15: 391 ff.].

⁵ Vgl. D 3: 373 Anm. 2, D 19: 399 Anm. 7, D 22: 406 Anm. 2, D 22: 407 Anm. 5.

⁶ Ducange [*Gloss.*, Ed. nova, Niort 1883–87] gibt i.v. *temporizare*: Cunctari . . . vide *temporare*; und i.v. *temporare*: tempus ducere, vel in tempore vivere. Coclico wohnte also vorläufig bei seinem Landsmann, dem Verleger Johannes Montanus [vgl. D 18: 397 Anm. 9].

⁷ Petrus Maessens [*Massenus*] war von 1546–60 Kapellmeister der Wiener Kapelle Ferdinands I. [vgl. A. SMIJERS, *Die kaiserliche Hofmusikkapelle von 1543 bis 1619*, Wien 1922, S. 4, und unten Anm. 8.

⁸ *Ferdinand I.* [1503–64], der Bruder Karls V., war von 1531 bis an seines Bruders Tod [1558] römischer König, und wurde dann Kaiser.

⁹ *2 Machab. 14, 42.*

¹⁰ Vgl. D 15: 392, Anm. 11.

¹¹ Vgl. S. 387 Anm. 5, S. 392 Anm. 6, S. 393 Anm. 2, S. 394 Anm. 1.

¹² Eine Vermischung von *Ps. 117, 17:* Non moriar. sed vivam et *narrabo* opera Domini, und *Ps. 144, 1:* *Exaltabo* te Deus . . .

¹³ Vgl. D 11: 385 Anm. 1.

¹⁴ Stoff für Hofkleidung.

¹⁵ Vgl. D 15: 394 Anm. 3, 7, 8.

¹⁶ Vgl. D 11: 385 Anm. 1.

deprecari ut ipse det T.C. heredem ¹ superstitem ^a, qui regnet in tuo solio, et foelicem vitam et exitum. Amen. Vale in Christo.

T.C.

Deditissimus

Desperando spero ².

A[drianus] Coclico P[etit]

M[usicus]

21

Nürnberg: 1552

Auszüge aus den Ratsprotokollen der Reichsstadt Nürnberg. Drei Ratsverlässe über Coclico ³.

Nürnberg: Staatsarchiv.

I. S a m b s t a g s 23. J a n u a r y 1552.

Adrianus Pedit [*sic*] gegen seinen vereerten vier *partes* oder gesangpüchlein ⁴ wider ⁵ mit 20 talern vereern, und ine deshalb in die losungstuben ⁶ weisen.

Her J. Paumgartner ⁷

^a Vorlage: superstem.

¹ Anspielung auf des Herzogs zweite Ehe [vgl. D 12: 388 Anm. 3]: der Herzog hatte nämlich keinen Sohn. Am 29.4.53 wurde sein Sohn Albrecht Friedrich geboren.

² Diese Worte hat Coclico auch als Text zum Kanon verwendet, der als Motto auf seinem Bildnis im *Compendium Musices* vorkommt, von welchem Buch gerade in diesem Brief die Rede ist [vgl. S. 401 Anm. 8].

³ Das bayerische Staatsarchiv in Nürnberg hat anlässlich einer diesbezüglichen Anfrage in der entgegenkommendsten Weise die Durchsicht aller in Frage kommenden Dokumente vornehmen lassen, nämlich der Ratsverlässe für die Zeit von 1551–55, der Belege zu den Stadtrechnungen für dieselbe Zeit [von den in Betracht kommenden Jahrgängen der Stadtrechnungen ist nur derjenige von 1550 erhalten], der sogenannten Schenkbücher und einiger anderen Dokumente. Es wurde aber außer den drei hier mitgeteilten Ratsverlässen nichts über Coclico gefunden. Auch die beiden von ihm eingereichten Suppliken scheinen verloren gegangen zu sein.

⁴ Stimmbücher der *Musica Reservata* [vgl. D 20: 401 Anm. 7].

⁵ Er hatte also offenbar schon eher eine „Verehrung“ vom Rat empfangen.

⁶ Hauptzahlamt der Stadt.

⁷ Hieronymus [Jeronimus] Baumgartner der Ältere [1498–1565] gehörte zu den einflußreichsten Patriziern und Magistraten Nürnbergs. Er hatte in Wittenberg studiert und dort viel mit Melanchthon verkehrt, mit wem er auch später befreundet blieb. Schon 1525 wurde er Senator, vertrat die Stadt Nürnberg auf den Reichstagen zu Speier [1529] und Augsburg [1530], trat 1533 in die Reihe der älteren Bürgermeister, wurde 1549 Mitglied des Septemvirats und 1558 des Triumvirats der Stadt. Die Pflege der Schule und der allgemeinen Bildung lagen ihm sehr am Herzen. So war er besonders tätig bei der Umwandlung der niederen Schule zu St. Ägidien in ein Gymnasium, das 1526 auf seine Anregung durch Melanchthon mit einer Rede eröffnet wur-

II. Freitag 19. February 1552¹.

Adrianus Pedit dem *Musicus* auf sein suppliciren vergönnen, zu lernung der jugendt in der *Musica*, frantzösischen und welschen² sprachen, ain aigene wohnung und schul alhie zu halten, mit anzaig, das im meine herrn yetz zum anfang, und damit ers dester pass ins werck pringen müg, auf ain halbs jar dreisigk gulden zu ainer steur darzu geben wöllen.

B. Holtzschuher

III. Erich tags [Dienstag] 12. July 1552.

Adrianus Pedit sein supplicirendt begern umb lengere undterhaltung mit guten worten ablainen. Wöl er aber ain abschid haben, wiss man ime kainen andern zu geben, dann, weil er meinen herrn mit sondern diensten nichts verwant gewest, das er sich allain die zeit er hie gewont irs wissens ains gepürlichen wesens und wandels gehalten hab, und darüber auf in stellen ain sollichen abschid zu nemen oder nit.

B. Holtschuher
Ratsher

22

[Wismar³: zwischen 24.2.55 und 14.4.55]

Coclico an Herzog Johann Albrecht I. von Mecklenburg⁴. Verhandelt über das Gehalt für eine ihm angebotene Kantorstelle, und bittet um eine Belohnung für seine musikalischen Leistungen bei der Hochzeitsfeier des Herzogs.

Schwerin: Hauptarchiv, Schweriner Hofkapelle, Fasz. 3. Original, eigenhändig⁵; undatiert⁶. Adresse fehlt. Gedruckt [nebst deutscher Übersetzung]: MfM XXIX, 1897: 10 ff. [vgl. oben S. 21].

de. Im Jahre 1538 legte er den Grund zur Nürnberger Stadtbibliothek, der später seine eigene Büchersammlung zuwuchs [*Allgem. deutsche Biogr.*; 106: 61]. Sebald Heyden, Rektor der Schule zu St. Sebald, widmete ihm sein musiktheoretisches Hauptwerk [vgl. oben S. 231 Anm. 1].

¹ Vgl. D 20: 401 Anm. 2 sub 3°.

² welsch = italienisch.

³ Daß dieser Brief in Wismar geschrieben wurde, geht hervor aus dem Umstand, daß dort die Hochzeitsfeierlichkeiten des Herzogs Johann Albrecht I. von Mecklenburg stattfanden, für welche Coclico die musikalischen Veranstaltungen versorgt hat [vgl. unten Anm. 4, 5 und S. 407 Anm. 10].

⁴ Daß der Adressat Johann Albrecht I. von Mecklenburg war, und daß es sich in diesem Brief um dessen Vermählung handelt, geht hervor aus den beiden folgenden Stellen des Briefes: 1° *dominus Hieronymus [sc. Mors], Tuae Clementiae organista*: dieser Organist stand nämlich in Johann Albrechts Dienst [vgl. unten S. 406 Anm. 1]; 2° *in nuptiis Tuae Clementiae*: hier wird nämlich dieselbe Person angedredet wie sub 1° [vgl. oben S. 388 Anm. 4, unten S. 407 Anm. 9].

⁵ Für die Handschrift dieses Briefes [vgl. das Faksimile unten S. 423] gilt das oben [S. 390 Anm. 7, S. 398 Anm. 8, S. 401 Anm. 1] Gesagte.

⁶ Dieser Brief ist nach der Trauung des Herzogs Johann Albrecht I. von Mecklen-

Serenissime ac clementissime Princeps. Retulit mihi dominus Hieronymus^{a 1}, T.C. organista¹, conditionem² quam T.C. mihi offert, videlicet 50 taleros³, habitationem cantoris — quia post pascha⁴ ducet uxorem, et ei adhaerebit^{b 5} —, vestes annuatim honestas. Quod si fructum effecero^c pueros docendo — quemadmodum spero me facturum, dummodo fuerint dociles et obedientes —, T.C. mihi poterit gratificari clam muneribus, si deficeret mihi salarium meum; vel anno finito illud augmentari, quia vix me potero sustentare^d tali stipendio, ubi nequeo vino carere ob stomaci debilitatem.

Habui a rege Galliae⁶, pia^e memoriae^e, 500 annuatim coronatos⁷, a rege Angliae⁸ 200 anglicos⁹, a Papa Paulo¹⁰ quatuor praebendas¹¹, episcopa-

burg, also nach dem 24.2.55 geschrieben worden, weil Coclico spricht von seinen *laboribus, quos feci in nuptiis T.C.* [vgl. unten S. 407 Anm. 7, 8, 9]; jedoch vor dem 14.4.55, weil er sagt, daß der Organist Hieronymus Mors *post pascha ducet uxorem* [vgl. oben, S. 406], das heißt, sich nach dem 14.4.55 [vgl. unten Anm. 4] verheiraten wird.

^a Vorlage: Jheronimus. ^b Vorlage: adhaerebit. ^c Vorlage: effecero. ^d Vorlage: sustentari. ^e Vorlage: pie memorie.

¹ Hieronymus Mors war vom Herzog Johann Albrecht I. im Jahre 1552 als Organist an der Domkirche in Schwerin angestellt worden. Er stammte aus einer Antwerpener Organistenfamilie. Sein Bruder Antonius baute zwischen 1555 und 1560 im Dienst des Herzogs eine neue große Orgel in der Domkirche [MfM XXIX, 1897: 43; 58: 236 f.; 128: 54].

² Vgl. D 3: 373 Anm. 2, D 19: 399 Anm. 7, D 20: 403 Anm. 5, D 22: 407 Anm. 5.

³ Eine nicht unbeträchtliche Summe, wenn man sie vergleicht mit Coclicos Gehältern in Königsberg und Kopenhagen.

⁴ Ostern 1555 fiel auf den 14. April.

⁵ *Gen. 2, 24; Matth. 19, 5; Marc. 10, 7; Ephes. 5, 31.*

⁶ Der einzige französische König auf den die Worte *piae memoriae* sich beziehen könnten, ist Franz I. [vgl. aber oben S. 35 f.].

⁷ Ducange [*Gloss.*, Ed. nova, Niort 1883–87] gibt i.v. *coronatus*: Nummus aureus Ducum Burgundiae et Comitum Flandriae.

⁸ Dem am 28.1.47 gestorbenen Heinrich VIII. folgte sein neunjähriger Sohn Edward VI. nach, welcher schon am 6.7.53 als sechzehnjähriger Jüngling starb.

⁹ Ducange [*Gloss.*, Ed. nova, Niort 1883–87] gibt i.v. *anglicus*: Anglicae monetae species in Vita S. Donatiani Episcopi: *Filum argentum duos Anglicos valentem, pro munere tibi apportabit.* Auf Grund dieser Stelle erhebt sich gerechter Zweifel, ob Coclico aus eigener Anschauung, geschweige denn in England selbst die Goldmünze gekannt hat, welche dort *angel* genannt wurde, und unter Heinrich VIII. einen Wert von 7½ Shilling hatte, unter Edward VI. einen von 10 Shilling [vgl. H. W. C. DAVIS, *Mediaeval England*, Oxford 1924, S. 573 und S. 575].

¹⁰ Mit *Papa Paulus* kann nur Paulus III. [1534–49] gemeint sein [vgl. aber oben S. 34].

¹¹ Daß er in 4 Diözesen Pfründen genossen haben sollte, und daß diese ihm von Paulus III. verschafft sein sollten, klingt genau so unglaubwürdig wie Coclicos weitere Behauptungen über seine Vorzugsstellung in Rom [vgl. S. 407 Anm. 1, 2]. Diese Pfründen müßten dann nämlich Einnahmen aus Kanonikat, Parochien oder

tum¹, et alia officia², valoris annuatim 5 milia ducatorum³. Ac pro Evangelii confessione omnibus bonis paternis, et acquisitis mea arte, sum spoliatus et privatus, et ferme per 20 annos⁴ exulor et peregrinor per mundum, quaerens^a pacem et requiem nec reperire^b possum, quia ubique Sathan suscitatur adversarios et calumniatores adversum me. Nunc autem humiliter ac instanter T.C. supplico, ut possim cum bona pace et quiete cum vestra Clementia finire dies meos, quia satis perlustravi mundum, et senio confectus sum. Ac mihi velit T.C. literas sigillatas dare meae^c stabilitatis et conditionis⁵, atque ego vicissim promittam vivere et mori cum T.C., dummodo recipiam meum salarium omni quartali, ut valeam vivere, et sciam a quo postulem, ne sim semper T.C. molestus. Etiam T.C. iusserat per T.C. satellitem^d Daniele⁶ ut mihi darent thoracem et caligas⁷. Non recepi nisi 6 ulnas panni⁸ simpliciter. Pariter vellem T.C. deprecari, ut aliquam recompensationem reciperem pro meis laboribus, quos feci in nuptiis^e T.C. componendo^f, canendo, pueros instruendo¹⁰. Quod si pro aliquo

Vikariat gewesen sein, und unter Paulus III. war die Zeit, da Kurialen so maßlos bevorzugt wurden, vorbei: ja unter diesem Pabst wurde derartigen Mißbräuchen schon Einhalt getan, und obendrein zeichnete die Kontrareformation sich ab [Mitteilung von Dr. G. J. Hoogewerff, Direktor des *Istituto Storico Olandese* in Rom].

^a Vorlage: querens. ^b Vorlage: repperire. ^c Vorlage: mee. ^d Vorlage: satellem. ^e Vorlage: nuptii. ^f Vorlage: coponendo.

¹ Vgl. D 3: 371 Anm. 4.

² *alia officia*: in Wittenberg hatte er behauptet, er wäre auch noch *musicus primus* und *poenitentiarius* des Pabstes gewesen [vgl. D 3: 371].

³ Wie ungereimt diese Summe ist, leuchtet erst recht ein, wenn man sich erinnert, mit welchen Beträgen Josquin und Isaac nach der Mitteilung eines Agenten des Herzogs Hercules von Ferrara zufrieden wären: *Josquin . . . domanda CC ducati de provisione, e Isach stara per CXX* [89: 101; 90: 87].

⁴ Das wäre also seit ungefähr 1535, dem Anfang des Pontifikats des Pabstes Paulus III. [vgl. oben S. 35].

⁵ Vgl. D 3: 373 Anm. 2, D 19: 399 Anm. 7, D 20: 403 Anm. 5, D 22: 406 Anm. 2.

⁶ Ein *satelles Daniel* konnte nicht ermittelt werden.

⁷ Brustharnisch u. Stiefel gehörten also zu der vom Hofe verschafften Hofkleidung.

⁸ Er hatte nur Stoff für seine Kleidung bekommen.

⁹ Am 24.2.55, dem fünften Jahrestag seiner Verlobung [vgl. oben S. 388 Anm. 4], feierte Johann Albrecht I. von Mecklenburg seine Vermählung mit der Herzogin Anna Sophia von Preußen auf dem zu diesem Zweck neugebauten Schloß zu Wismar [128: 15]. Die Trauung fand in der Hofkirche St. Georg statt. Am nächsten Tag hielten die Vermählten ihren Kirchgang zu St. Marien, und dann folgten Turniere und andere Festlichkeiten [143: 265; 145: 35]. Herzog Albrecht von Preußen, der Vater der Braut, blieb wegen des Wismarer Erbvertrags noch bis Mitte März in Wismar [143: 266, 269; 145: 50]. Hieraus geht hervor, daß auch der Hof eine lange Zeit in Wismar verblieb, sodaß auch Coclico dort sein Unterkommen gefunden haben muß [vgl. oben S. 405 Anm. 4, sub 2° und unten S. 408 Anm. 2].

¹⁰ Coclico hat also in Wismar Dienste geleistet als Komponist, Sänger und *magister puerorum*.

nobili in Francia aut in Italia ^a tot cantus composuissem et laborassem, ad minus centum ducatos recepissem. Ideo scio T.C. fore benignam ^b, quod etiam possis mihi aliquid tribuere et dare. Quod si Musica consonans ^c instrumentis ¹ fuerit ita muneribus dotata, precor T.C. quod Musica loquens vocalis et naturalis non obliviscatur. Quia nunc sum in hospitio ^d ², ac meo stipendio ³ vivo, et jam sunt tres menses [quos] affui ^e apud ^f T.C. ⁴, itaque precor T.C., sis memor mei. Ita agendo, sum et semper ero obligatus, pro T.C. apud ^f Deum optimum deprecari, ut ipse det nobis foelicem vitam et exitum. Amen.

Tuae Clementiae

Deditissimus

humilis supplex

Adrianus Petit Coclico
Musicus

23

Kopenhagen: 3.7.56

Coclicos Bestallung als Musicus und Sänger in der dänischen Hofkapelle.

Kopenhagen: Rigsarkivet, Register paa alle Landene, Nr 6, fol. 81a og 81b. Kopie.

Adrians Petis bestelling paa hans underholling.

Vi Christian then tredie, etc. giore alle vitterligt, at, epherti thenne brefviser, Adrian Petit, hafver sagt os tieniste udi sin lifs tid for en *musicus* oc

^a Vorlage: Ytalia. ^b Vorlage: beginnam. ^c Vorlage: cosonans. ^d Vorlage: hospicio. ^e Vorlage: affuisse. Das vorhergehende Wort *quos* fehlt in der Vorlage. ^f Vorlage: aput.

¹ *Musica consonans instrumentis*: Wohl die von Herzog Albrecht von Preußen — zum Aufwarten bei der Hochzeit seiner Tochter — aus Königsberg mitgebrachten Trompeter. Anfang 1555 traf er nämlich in einem Zwist seiner Trompeter über die ungerechte Verteilung des sogenannten *Schanckgeldes* die Entscheidung, es sollten die Trompeter, weil manche „in der *Musica* und uf den Instrumenten ungleich“ wären, „diesen Zugk uber nachm Lande zu Meckelburgk, und sonsten uf den Kostungen [= Hochzeiten], einer umb den andern mit der Trummel ufwarten“. Obenstehender Schluß beruht auf der Mitteilung der die Trompeter betreffenden Urkunde durch Maria Federmann [23: 53]; sie selbst hat die Angelegenheit der Trompeter nicht zu der Wismarer Hochzeit in Beziehung gesetzt.

² *in hospitio*: er wohnte also nicht im Schloß.

³ Wohl eine Belohnung *ad hoc*, kein Gehalt.

⁴ *tres menses affui apud T.C.*: Weil Coclicos Brief zwischen dem 24.2.55 und dem 14.4.55 geschrieben wurde [vgl. oben S. 405 Anm. 6], liegt der Zeitpunkt seiner Ankunft in Wismar also — weil er dort beim Schreiben des Briefes schon 3 Monate gewesen war — zwischen dem 25.11.54 und dem 14.1.55.

sanger; Thaa hafve vi unt oc tilladet, oc nu met thette vort obne bref unde oc tillade, at forskrifne Adrian Petit skal hafve aarligen, til sin besolling udi hans lifs tid, thenne epherschrifne pension oc fitalie, som er: 40 Jochimsdaler — halfdelen til Sancti Hans dag mitsomer, oc anden half part til vor frudag Köndermösse —, oc thennom at fornögis hannom af vor rentemester; 3 pund malt, 3 pund rug, en ox, 4 faer, 4 olden svin, $\frac{1}{2}$ tönne smör; oc fri hus til hans verrelse. Dog saa, at forskrifne Adrian Petit skal holle et erligt oc christelit lefnet, oc verre os oc hogborne förste hertug Frederick ephther kommer, koninger udi Danmarck, oc rüget, huld oc troe, oc udi alle maade skicke sig som en erlig mand oc tro tiener bör at göre. Och ther som forskrifne Adrian Petit icke skicker sig christeligen oc tilborligen, tha mue vi hannem forlöfve oc hans besolding hannem afkortis. Bedendis oc bindendis vor rentemester oc lensmand paa vort slot Köpnehavn, ati aarligen til gode rede lade fornöge oc yde forskrifne Adrian Petit forskrifne pension oc fitalie, ephther som forskrifvit stoer, oc ingen hinder göre hannom ther paa.

Actum Hafnie then 3 dag Julii Aar etc. Mdlvi [3.7.56].

*Dominus rex manu
propria scripsit*¹.

Übersetzung:

Adrian Petits Bestallung auf seinen Lebensunterhalt.

Wir Christian der Dritte² usw., tun allen kund und zu wissen, daß, sintemal der Vorzeiger dieses Briefes, Adrian Petit, uns seine Dienste auf Lebenszeit als *Musicus* und Sänger zugesagt hat; So haben wir geruht, und geruhen auch jetzt kraft dieses unseren offenen Briefes, daß vorbemeldeter Adrian Petit jährlich, auf Lebenszeit, an Besoldung ein Jahrgeld und Viktualien haben soll wie hiernach verschrieben, nämlich: 40 Joachimsthaler — die Hälfte zu Johannistag [24. Juni] im Mittsommer, und die andere Hälfte zu unserer Frauen Tag Lichtmesse [2. Februar] —, und diese ihm zu entrichten von unserem Rentmeister; 3 Pfund Malz, 3 Pfund Roggen, einen Ochsen, 4 Schafe, 4 Mastschweine, $\frac{1}{2}$ Tonne Butter; ferner ein freies Haus zu seinem Aufenthalt; Jedoch unter der Bedingung, daß vorbemeldeter Adrian Petit ein ehrliches und

¹ Bezieht sich auf das Originalschreiben.

² König Christian I. [1426–81] hatte zwei Söhne: Friedrich I., Herzog von Schleswig-Holstein [1471–1533], und Johann II. [1455–1513]. Johann II. regierte von 1481–1513, sein Sohn Christian II. [1481–1559] von 1513–23. Letzterer hatte keine Kinder. Im Jahre 1523 wurde er von seinem Oheim Friedrich I. vom Thron verjagt, und dieser regierte bis 1533. In diesem Jahr folgte ihm sein Sohn Christian III. [geb. 1503] nach. Christian III. starb am 1.1.59 und sein Sohn Friedrich II. [1534–88] war sein Nachfolger. Coclico hat also am dänischen Hofe zwei Königen gedient. Dorothea, die Schwester Christians III., hatte sich 1526 mit Herzog Albrecht von Preußen vermählt [vgl. D 12: 388 Anm. 4].

christliches Leben führen wird ¹; ferner uns, wie auch des hochgeborenen Fürsten Herzog Friedrichs ² Nachkommen, Königen von Dänemark ³, und dem Reich hold und treu ist, und sich in jeder Hinsicht fügt, wie es einem ehrlichen Manne und treuen Diener zu tun geziemt. Und falls vorbemeldeter Adrian Petit sich nicht christlich und gebührendermaßen fügt, so mögen wir ihn beurlauben und ihm seine Besoldung abkürzen. Bittend und gebietend unseren Rentmeister und Lehnsman auf unserem Schlosse Kopenhagen, daß er vorbemeldetem Adrian Petit jährlich ordnungsmäßig das Jahrgeld und die Viktualien vorbenannt entrichten und leisten soll wie es vorgeschrieben steht, und ihm dabei keine Hindernisse in den Weg legen. Actum Kopenhagen, den 3. Juli des Jahres, etc. [15]56.

24

Kopenhagen: 1556-63**Gehaltszahlungen an Coclico über die Jahre 1556-63.**

Kopenhagen: Rigsarkivet, RR 4 for 1556 til 1563.

I. *RR for 1556, fol. 78a* [3.7.56].

A d r i a n P e t i t m u s i c u s .

20 daller ⁵. Then 3 dag Julii gifvit hannum ephther Barbi befalning paa hans besolding.

[*Übersetzung:* Den 3. Juli [1556] ⁶ auf Barbys ⁷ Befehl ihm von seiner Besoldung gegeben].

II. *RR for 1557-1558, fol. 68b*. [19.7.57].

A d r i a n C o c l i c o w ⁸.

12¹/₂ daler ⁹. Gifvit hannum thend 19 Julii hans halfve aars besolding, som

¹ Derartige Bedingungen tragen keinen persönlichen Charakter, sondern sind in Bestellungen üblich. Zum Beleg sei beispielsweise auf die von Sandberger angeführte Bestellung eines niederländischen Bassisten in der Münchener Hofkapelle verwiesen [82, III: 328; vgl. oben S. 19, 24 und 334 f.].

² Friedrich I. [vgl. S. 409 Anm. 2].

³ Der verjagte König Christian II. lebte nämlich noch [vgl. S. 409 Anm. 2]; daher war es notwendig, in die Bestellungen die Klausel aufzunehmen, kraft welcher nur die Nachkommen Friedrichs I. als Könige von Dänemark anerkannt werden konnten.

⁴ Rentemesterregnskaber.

⁵ daller = [Joachims-]taler.

⁶ Am Tag seiner Bestellung [vgl. D 23: 408] wurde ihm also die Hälfte seines Jahrgeldes vorausgezahlt.

⁷ Andreas von Barby war der Kanzler.

⁸ Coclicos Namen geht im Register voran Niels Glos, Schriffvere, und folgt Mester Villom, distilerer.

⁹ Das Jahrgeld war also schon von 40 auf 25 Taler reduziert [vgl. D 23: 408 und oben D 24¹]. Unter dem Betrag steht die [Quittungs-]Paraphe A. K. [= Adr. Koclico].

begjördis Sancti Hans midsomers tide, och endes kiöndermösse, epther hans bestellings lydelse.

[*Übersetzung*: Ihm den 19. Juli [1557] ¹ seine Besoldung gegeben für ein halbes Jahr, welches anfängt zu Johannistag im Mittsommer [24.6.57] und endet zu Mariä Lichtmesse [2.2.58] ², nach dem Wortlaut seiner Bestallung].

III. *RR for 1557-58, fol. 154a* [5.2.58 und 24.6.58].

12¹/₂ daler ³. *Adriann Coclicow* ⁴, Sangemester. Gifvit hannum paa hans besolding thendt 5 Februarii for ¹/₂ aar, fran kyndermösse och til Sancti Hans dagh nest komendis, epther hans bestilling.

12¹/₂ daler ⁵. End gifvit hannum hans besoldingh fran Sancti Hans dag och till kyndermösse nu komendis.

[*Übersetzung*: Adrian Coclicow, Singemeister. Ihm von seiner Besoldung den 5. Februar [1558] für ¹/₂ Jahr gegeben, von Mariä Lichtmesse [2.2.58] bis zum nächsten Johannistag [24.6.58] ⁶, nach seiner Bestallung. Ihm noch seine Besoldung von Johannistag [24.6.58] bis zu nächster Mariä Lichtmesse [2.2.59] ⁶ jetzt gegeben].

IV. *RR for 1.1.59-20.9.59, fol. 57b* [18.7.59].

Adrian Petit Coclicow, Musicus ⁷.

25 daler ⁸. Then 18 Julii gifvit hannum hans besolding som han hafde fortient til Johannis for 1 aar.

[*Übersetzung*: Ihm den 18. Juli [1559] ⁹ seine Besoldung gegeben, die er bis zum Johannistag für ein Jahr verdient hatte].

V. *RR for 20.9.59-20.9.60, fol. 121*.

Adrian Kückelico ¹⁰, *Sangemester* ¹¹.

12¹/₂ daler ¹². Gifvit hannum hans besolding som han hafde fortient til kün-dermyse for ¹/₂ aar.

¹ Eine Zahlungsnotiz für Lichtmesse 1557 fehlt.

² Also wieder eine Vorauszahlung.

³ Es folgt dem Betrag wieder die Paraphe A.K. [vgl. S. 410 Anm. 9].

⁴ Coclicos Name folgt im Register auf Mester Willem, distillerer.

⁵ Die Paraphe lautet hier A.z.K. [vgl. S. 410 Anm. 9].

⁶ Wieder zwei Vorauszahlungen.

⁷ Coclicos Name — mit der Bezeichnung *Musicus* — folgt als dritter nach Franciscus [Marcellus Amsfortius] Sangemester und Johann Paston, Sangemester.

⁸ Es folgt wieder die Paraphe A.K. [vgl. S. 410 Anm. 9].

⁹ Offenbar hat er am 2.2.59 kein Gehalt empfangen [vielleicht infolge des Thronwechsels nach dem Tode Christians III.; vgl. D 23: 409 Anm. 2], und ist ihm dasselbe am 18.7.59 für ein ganzes Jahr auf einmal ausgezahlt worden. Es ist aber nicht deutlich, welches Jahr gemeint ist, denn die vorhergehende Zahlung läuft bis zum 2.2.59 und die folgende erstreckt sich über das zweite Halbjahr 1559. Es scheint also, daß er über eine Halbjahrperiode zweimal Gehalt empfangen hat.

¹⁰ Vgl. oben S. 17.

¹¹ Coclicos Namen folgt Franciscus Sangemester [vgl. oben Anm. 7].

¹² Die Paraphe lautet hier A.P. [= Adrianus Petit; vgl. S. 410 Anm. 9].

12¹/₂ daler. End gifvit hannum hans besolding for 1/2 aar til Sancti Hans dag fortient.

[*Übersetzung*: Ihm seine Besoldung gegeben, die er bis zu Mariä Lichtmesse [2.2.60] für 1/2 Jahr verdient hatte. Ihm noch seine Besoldung für 1/2 Jahr gegeben, bis zum Johannistag [24.6.60] verdient].

VI. *RR for Michaelis 1560 til Aarsdagen 1561* [29.9.60–1.1.61], fol. 105.

Adriann Coclico¹.

37¹/₂ marc². Gifvit hannum hans besolding til kúndermösse for 1/2 aar.

37¹/₂ marc³. End gifvit hannum til Sancti Hans dag 1561.

[*Übersetzung*: Ihm seine Besoldung für 1/2 Jahr gegeben, bis zu Mariä Lichtmesse [2.2.61]. Ihm noch gegeben bis zum Johannistag 1561]⁴.

VII. *RR for 29.9.62–29.9.63, fol. 68a*⁵.

Gifvet Sangere theris besolding til Michaelis [= 29.9.]1562. [Den Sängern ihre Besoldung gegeben bis zu Michaelis 1562]⁶.

37¹/₂ marc. Adriann Coclico.

37¹/₂ „ Franndsiscus Marcellus⁷.

10 „ Niels Lauritzenn.

10 „ Frederich Sörenssenn.

10 „ Jochim Holst.

10 „ Affve Schoning.

10 „ Peder Nielssenn.

10 „ Kield Nielssenn.

10 „ Christiern Oelssenn.

10 „ Jörgenn Gullindtzfar.

10 „ Hanns Donnckelspill.

10 „ Jörgenn Coldinng.

10 „ Hanns Lanng.

10 „ Lauritz Holst.

10 „ Sacharias Lauritzenn.

10 „ Oluff Callundborg.

¹ Auf der Sängerliste steht Franciscus Marcellus als erster, Coclico als zweiter.

² 1 Taler = 3 Mark.

³ Die Paraphe lautet hier A.C. [vgl. oben S. 410 Anm. 9].

⁴ Die beiden Zahlungen für die Periode vom Sommer 1560 bis zum Sommer 1561 fallen also zwischen 29.9.60 und 1.1.61.

⁵ Fol. 68b bringt dieselbe Liste, mit den Besoldungen bis zu Ostern 1563. Auf dieser Liste kommt Coclico nicht mehr vor.

⁶ Sein letztes Gehalt wird Coclico wahrscheinlich im Sommer 1562 empfangen haben.

⁷ Franciscus Marcellus Amsfortius, von 1557–71 Kapellmeister.

Auszug aus dem Zeugebuch der Stadt Wismar ¹. Erbvertrag zwischen den Eheleuten Berendt und Anneke Koker, und Mitteilung von letzterer über die Erbschaft ihrer in Kopenhagen verstorbenen Schwester Ilsebe, der früheren Hausfrau Coclicos.

Wismar: Ratsarchiv, Zeugebuch 1569–86, fol. 246 und 247.

Zu wissen, das heuten dato in untergeschriebenen Zeugen gegenwart vor den hern Burgermeistern, hern Dionysio Sagern, Mattias Kock, Jurgen Treiman undt Heinrich Schabbeldt *Burgermeistern* ^a, in der Schreiberey Personlich erschienen sind Behrndt Koker undt sein hausfrowe Anneke; undt hat die frow anfanglich gebeten, die hern Burgermeister wolten ihr zu folgendem handell jegenwertige Peter Kochen undt Jochim Langen zu vormunden vorordnen; weill den Sie solche vormundtschafft guetwillig auff sich genomen, haben obgenante hern Burgermeister dieselben der frawen zu diesem handell undt *actu* zu vormunden gebuerlich vorordnet undt bestetiget; Undt hat demnach ihr Eheman Berendt Koker erstlichen an- und vorbringen lassen, weill er nun ein Zeit hero mit seiner hausfrowen im Ehestande gelebet, undt der liebe Gott inen keine kinder bescheret, auch vielleicht furstehende sterbliche leuffte vorhindern mochten, das sie mit einander nicht beerbet wurden; Als will ehr umb gepflogener Ehelicher liebe undt trewe willen ihr seine gueter beweglich undt unbeweglich auff den todesfall ubergeben undt aufflassen, dergestaldt, da er ehe dan sie mit tode abgehen wurde, das sie solche seine gueter eigenthumlichen krafft dieser ubergabe haben undt behalten solle; welche geschehene ubergabe gemelte fraw Anneke, so Personlich gegenwertig gewesen, von ihrem geliebten Eheman zu danck angenohmen undt folgents durch ire geordnete vormunde alsbaldt hinwider auch antzeigen lassen; Nachdem ir lieber Eheman Behrndt Koker je undt allewege wie einem frommen redtlichen Eheman getzimet sie in allen ehren gehalten, undt sich christlich undt friedtlich mit ihr begangen, das sie auch hinwider alle ire gueter beweglich undt unbeweglich, so sie von ihrem vorigen Eheman Hans Ripen seligen ererbet oder sonsten erworben hatt, genantem ihrem Eheman uff den todesfall ubergeben wolte, in massen sie dan durch ihre vormunder irem Manne dieselbigen alle auch als baldt uff den todesfall thett ubergeben; doch soll ehr von denselben ihren guetern den Armen im Schwartzten Closter zehen mark lubisch unweigerlich entrichten; In welche geschehene ubergabe ihr geordnete vormunder austrucklich gewilliget, ihr Eheman auch, so jegenwertig, dieselbe zu danck angenohmen.

Es hatt auch doselbst gemelte frow Anneke vor obgedachten hern Burger-

^a Das Wort *Burgermeistern* in der Vorlage unterstrichen.

¹ Inbezug auf Coclico von Ernst Praetorius angeführt [71: 213].

meistern freiwillig bekandt, das sie von ihrer vorstorbenen Schwestern Ilsebeen — welche einen *Musicum, Adrian Kokliko* genandt, zur Ehe gehabt, und in Dennenmarcken ohne leibes erben gestorben —, ettlich gerete, neben zwanzig Taler bahres geldes ererbett; welche gerete geringschatzig undt zu Kopenhagen im Rathhause gelegen undt zum theill vordorben undt vorrottet gewesen; undt ist die gantze Erbschafft gewesen wie folget ¹:

- 3 alte bette;
- 4 benckpale;
- 4 silbern leffel;
- 4 kettel, darunter ein halb Tunnen kettel;
- 2 bleckene vathe;
- 1 alte tinnen kanne;
- 3 becken;
- 1 disch, undt angeregte
- 20 Tahler, neben
- 1 remen von Sechszehen loth silbers;

das also die gantze Erbschafft nicht viel uber 30 thaler sich belaufen hette; dargegen aber hette sie an uncosten zu einforderung solcher Erbschafft anwenden müssen:

erstlich hette sie ettliche brieffe undt vorbittschreiben zu unterschiedlichen mahlen von unserm gnedigen fursten, undt hern Hertzogk Ulrichen zu Megkelnburgk, etc. ², auch von der Stadt Wissmar undt Schwerin ausgebracht, worauff uber 10 Thaler mit der uncost aufgewandt;

[zweitens] ³ dem volmechtigen der solche Erbschafft eingefordert für seine muhe 3 Taler gegeben;

[drittens] ³ 4 Thaler dem Denschen vorspraken;

[viertens] ³ dem Schiffern der das gerete von Kopenhagen bis Lubeck gefuhret 1 Thaler;

[fünftens] ³ Joachim Galdeboch vor das Zeug von Lubeck nach der Wissmar zu fuhren 28 Schilling; ist die *Summa* was zu einforderung dieser Erbschafft voruncostet 23 Taler 12 Schilling, das also gahr weinich von solcher Erbschafft ubrig geblieben.

Von diesen guetern soldte gemelter ihr Eheman iren negesten Erben, welche sich nach gebrauche dieser Stadt fur die negsten einzeugen lassen werden vorvolnkommen erbtheil 20 mark lubisch zukeren undt folgen lassen; hiruber [= darüber hinaus] soldte er von inen nicht molestiret oder beschweret

¹ Der bequemen Übersicht wegen sind — in Abweichung vom Original — die Objekte unter einander gestellt. Die Zahlen sind im Original ausgeschrieben.

² Herzog Ulrich von Mecklenburg [1527–1603] war ein Bruder Johann Albrechts I. [vgl. D 22: 405 Anm. 4].

³ Die zwischen Klammern stehenden Ordnungszahlen fehlen im Original [vgl. oben Anm. 1].

werden, sondern alle andere gueter, nichts ausbescheiden, vor sich behalten.

Ob auch woll ihr, bei entfangung gedachter irer schwestern Erbschafft, eine Schultvorschreibung auff 300 thaler — von zwehen Burgern in Kopenhagen ausgegeben — je geantwortet [= überantwortet] worden, So wehre ihr doch solcher Brieff von abhanden kommen, undt denselben uber ihr vielfaltigs bemühen nicht wider anwenden mugen, das sie also die 300 Thaler nicht hette einfordern können; da aber kunfftiglich von solchen 300 Thalern ettwas zuelangende wehre, soldte solchs gemeltem ihrem itzigen Eheman undt negesten Erben zu gleichen teilen zum besten sein. Undt haben beide theill mit fleis gebeten, solche beiderseits besehene ubergab undt vorgesatzte bekantnus von wegen der Erbgueter also in der Stadt Zeugebuch zum gedechtnus schreiben zu lassen, welchs die hern Burgermeister vorwilligt undt in dies buch zu schreiben bevohlen haben.

Actum den 6. Martij 1582. In beiwesen Heinrich Witten undt Hans Rolon, beide Burgere alhie, fur Zeugen hirtzu geeschet undt gebetenn.

FAKSIMILES UND NOTENBEILAGE

<p> <i>Joannes Heintzman Leobrigis</i> <i>Casparus Hofman.</i> <i>Michael Voß</i> <i>Johannes Venlo Seldrus</i> <i>Silvius Heintzsch.</i> <i>Joannes a Bert Wofatzenpö.</i> <i>Erich Hartig Scharpff.</i> <i>Matthias Ercklentz Adde</i> <i>Joannes Klein.</i> <i>Joannes Elbergh</i> </p>	<p> <i>Vincentius c. zwik.</i> <i>Petrus Gladberg</i> <i>Heinrich Einfur</i> <i>Hennicus Kuffeldensi</i> <i>Vincentius Orul.</i> <i>Tannus Hericus</i> <i>Jacobus Duffeldorp</i> <i>Herminius Kaminus</i> <i>Ioannes Dantiscus</i> <i>Johann. Nonstadt</i> </p>
---	--

D 1: Die Unterzeichnungen von Coclicos Wittenberger Schülern [vgl. oben S. 367 f.].

Coclico 502

25 S. Kaminus parv. und pfingst
12 1/2 S. König Miesel.
12 1/2 S. Ludwig 5 S. primum kost. Kamin
ausgang 1000

D 11: Zahlungsnotiz aus dem Haushaltungsbuch des preußischen Hofes [vgl. oben S. 385].

Ipsi princeps illustrissime ac clementissime prospicio futu-
 rum ut multi in me modestam, pudoremq; regituri
 sint, quod homo conditiois tenuioris et propemodum mi-
 seræ, tam acidaliter tuam Celsitudinem infra literis com-
 pellare non erubescam tamen mihi minus tui extrema
 necessitas et omnium rerum copia, tu eximia tua erga
 omnes miseros & afflitos benignitas, quæ in ore est
 omnium. & ubiq; locorû honorifice predicatur, hinc
 me impulit, ut ad. eandem beneficentiâ, veremini non in-
 quioribus fortuna tehis oppresso propterea ac paratè cõ-
 fugerem: Ista mirè spe confirmatus, T. C. quæ
 hactenus aliis egens semper orem talit. mihi quoq; nõ
 defuturam, si probè quibus arumis, & quanto omnis
 generis calamitatû agmine affligar prius cognoverit.
 Optime enim novit T. C. qd gratus cultus in hoc præ-
 stetur Deo, cum egens aliis, & in primis qui propter
 veritatis Evangelicæ confessione, facultatib; oib; privatus,
 patriq; solo expulsus, libertate quadã in peregrina
 terra subleatur. Quare magnopere obsecro T. C.
 Qui clementissime, ut importunitatè hanc mearû literarû
 nõ tam morbo aij, & extreme necessitati, quo nullum b
 durus telum imputare velit. Brevis aut in
 presentia nisi molestû sit, meorû malorû Tragoediã
 narrare cupio, quò melius perspicuat T. C. quàm

q̄ tunc esse cupio, facturus, & cogitaturus ut q̄d oibz ceterisq; atq;
 om̄ibz cū poetis commune ē, ut q̄d ceteros aliquādo inlarit' inuāt,
 & naturā suā, impetūq; illū m̄sicū exaltet vino meliore, et uenit
 sermō sic illud poete. Ille liquor docuit uocem inflatere carum,
 Nonit & ad certos nescit mēbra modū.
 hoc mihi etiā rāq; unū ex illis cōgisse. Quod si uidero meā
 hāc spē nō inanē se neq; fallā fuisse, egō p̄ficiā clementissime
 princeps, ut demaps magis atq; meli' p̄spicias meā uigate obp̄
 uatū & pietatē. Obsecrus Dñy noster cōpnet te b̄go tepe
 incolunt, ut quādmōdū cū p̄cedare in statum bñ de Ecclā Chriſti
 studiisq; literarū mereri, sic demaps sic illis p̄fidio atq; saluti. quā
 in te q̄dem uno, his p̄iculosissimis tēp̄ibz cū oīa mūdi labat, &
 q̄si ad p̄petuā quāctā minā inchnata esse uident, spē suā & sa
 lute om̄e firmissime collocant. Ex Francofurto ois odora
 24 die mēsis septēbris. Anno ab incarnato Chriſtō 1546.

Illustris me clementiae

adulterissimus

Adriaenus Petri Coclico
 artis Musicae professor
 publicus in Academia Fr̄a
 cofurtensi.

Grās et pacem &c: Et si Princeps Clementiss: peccātorum
 coram T.C. ac sic indignis sumus. ut ad T.C. scribam ob hetero-
 tamen T.C. virtutes. et has literas ad T.C. ausus sum mittere
 Spero enim inimicorū meorū violentas linguas nō tātam
 apud T.C. promouisse. ut de paupere Tuo coclico nihil audire
 vellet. T.C. postq̄ iussus sum A.T.C. Burgamio in aspera hūmā
 prouisionem exire ob casum illum—qui mihi contigit per mulieres:
 Proch deus quid nō miseratum passus sum; et si mihi affectu-
 rationes ob autē meam quā dei grā calleo et multis gratias sum
 Non desunt tamen Gespe, lingue mendaces et venenose qui in T.C.
 patria etiam Turpissimū mortis genus cōmiserisse proclamant:
 Vnus dicit uxores me duxisse. Alter tres affirmat: sed gloria
 nostra hoc est. Testimonium cōscientie nre: Impediit itaq̄ per
 hos iudicq̄: sed deus opt: me hactenus protexit et iunxit. et
 pios viros inueni qui casum meū hūc. T.C. satis notū. non ita
 exaggerant. Si enī ea quā Wittenberga dixi uxore nō A me fugiss-
 set. et me sequuta fuisset. nūq̄ in eiusmodi casum incidissem.
 Post peragrata multa itinera. petueni Nurebergā ac mirū cātū
 typographis obtuli imprimendum. ex quo parte ad T.C. mitto
 nempe cōtolationes ex psalmis quatuor vo: p. 5. nōdum impressa
 sunt. quas apud T.C. et alijs in locis composui. p̄cor ac oro T.C.
 ut hoc mīnuscūlum boni consulat. et me in grās pristina T.C.
 iterū recipiat: quia nullus est sub celo qui nō peccet. et
 ageat mīa dei. etiam mea musica in octiduo finiet. quāq̄
 etiam T.C. mittam. Altijs: deus opt: custodiat et foueat et
 protegat S: T.C. incolumem. Vale: datū Nurebergā isse. 16.
iāmarū

T.C.

Deditiss:

A. Coclico p
M.

Sereniss: ac Clementiss: Princeps. Retulit mihi D. Hieronymus T. C.
 organista conditionem quam T. C. mihi offert: videlicet 50. Taleros Habita-
 tionem Cantoris (quae post pascha ducet uxorem et ei adheret) vestes animatas
 honestas: quod si fructum efficeret pueros docendo (quodammodo spero me facturum)
 dummodo fructus doctus et obediens. T. C. mihi poterit gratificari etiam muneribus. si
 deficeret mihi salarium meum vel anno finito illud augere: quod vix me potero sustinere
 tali stipendio ubi nequeo vixi carere ob stomachi debilitatem. Habui A. rex gallicus
 (pater memorie) 500. annuatus coronatus. A. rege anglie 200. anglicos. A. papa paulo
 quatuor pbeidas episcopatus. et alia officia Valoris annuati 5. milia ducatorum
 ac pro euangelii confessione omnibus bonis penis. et acquisitis mea arte. sum spoliatus et
 primatus. et feruic per 20. annos exulor. et peregrinor per mundum quereus pace
 et requiem nec deperire possim. quod vbiq. saltem suscipiat aduersarios et calumnia.
 toros aduersum me: Nunc aut humiliter ac instanter T. C. supplico. ut possim in
 bona pace. et quiete in vestra Clementia finire dies meos. quod satis perlongam
 mundum. et seruo confectus sum. ac mihi velis T. C. literas sigillatas dare meae
 stabilitatis et conditionis. atq. ego viciis promissa vivere et moxi in tua excellentia
 dummodo recipiam meum salarium omni quartali. (ut valiam vivere) et sciam in quo potestate
 ne sunt T. C. molestus. etiam T. C. iusserat per T. C. satellitem danielum ut mihi darent
 thronum et caligas: non recepi nisi. d. vnae pami simplicitate. paciter vellem T. C.
 deprecari. ut aliqua decompensationem deciperem pro meis laboribus. quos feci in multis
 T. C. componendo. canendo. pueros instruendo: quod si pro aliquo nobili in faciem
 aut in italia tot cantus composissem. et laborassem. ad minus centum ducatos rece-
 pisset. ideo scio T. C. fore benignam quod etiam possis mihi aliquid tribuere. et dare
 quod si musica consonans instrumentis fuerit ita muneribus dotata. pro T. C. quod
 musica loquens. vocalis. et naturalis. non obliuiscatur: quod nunc sum in Hospicio
 ac meo stipendio vixi. et iam sunt tres menses affuisse apud T. C. itaq. pro
 T. C. si memore mei. ita agendo. sum et se exo obligatus. pro T. C. apud deum opt:
 deprecari ut ipse det nobis felicem vitam et exitum Amen

Tua Clementia

Dedidiss:

Humilis Supplex

Aderamus penit Cochica

Musicus

VIDI IMPIUM SUPEREXALTATUM

Musica Reservata, Nr 41 [vgl. oben S. 58 ff.].

Vi - di im - pi - um su - per - ex - al - ta - tum,
Vi - di im - pi - um
Vi - di im - pi - um su - .
Vi - di im - pi - um

su - per-ex-al-ta - tum, su - .
-um su - per - ex - al - ta - tum, su - - - - per ex - al - ta -
- per - ex - al - ta - tum, su - - - -
su - per - ex - al - ta - tum, su - per - ex - al - ta - - - tum,

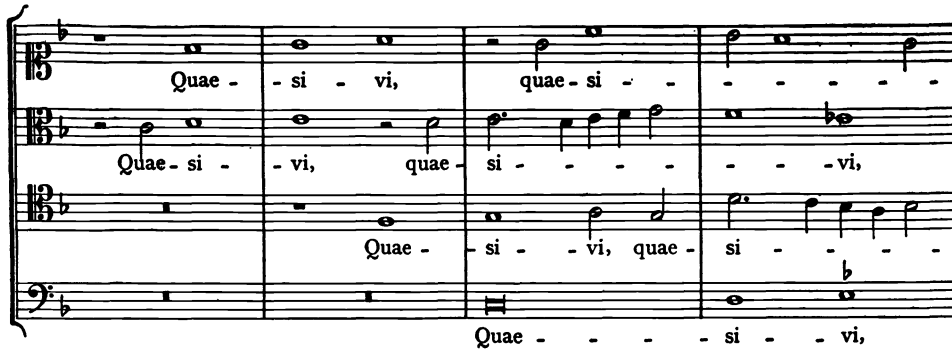
- per - ex - al - ta - tum, et e - le - va - tum,
- tum, su - per - ex - al - ta - tum, et e - le - va - tum, et
per - ex - al - ta - tum, et e - le - va - - tum, et e -
su - per - ex - al - ta - tum, et e - le - va - - tum, et e - le

et e - le - va - tum sic - ut ce - dros Li - ba - ni, sic - ut
 e - le - va - tum sic - ut ce - dros Li - ba - ni, sic - ut ce -
 - le - va - tum qua - si ce - dros Li - ba - ni, qua - si ce -
 va - tum qua - si ce - dros Li - ba - ni, qua - si ce -

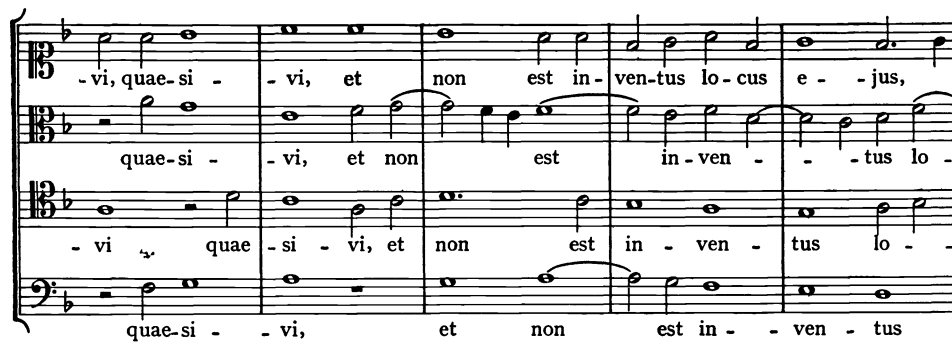
ce - dros Li - ba - ni,
 - dros Li - ba - ni, et trans - i - vi et ec - ce non e...
 - dros Li - ba - ni, et trans - i - vi et ec - ce non e...
 - dros Li - ba - ni, et trans - i - vi et ec - ce non e...

et trans - i - vi et ec - ce non e... et trans -
 et trans - i - vi et ec - ce non e... et trans -
 et trans - i - vi et ec - ce non e... et trans -
 et trans - i - vi et ec - ce non e... et trans -

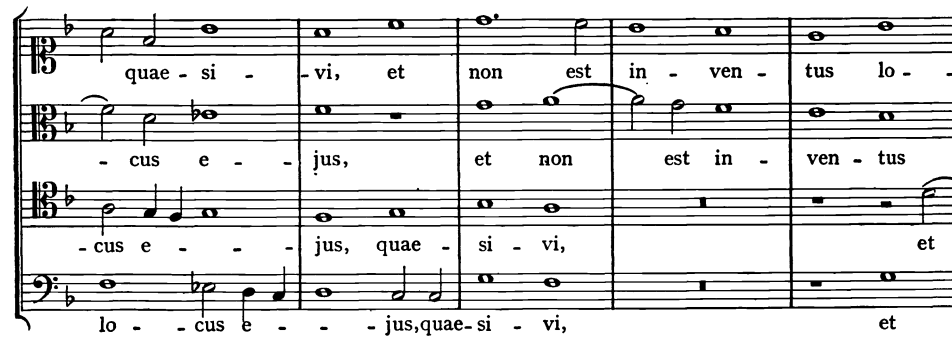
- i - vi, et trans - i - vi et ec - ce non e...
 - i - vi, et trans - i - vi et ec - ce non e...
 - i - vi, et trans - i - vi et ec - ce non e...
 - i - vi, et trans - i - vi et ec - ce non e...



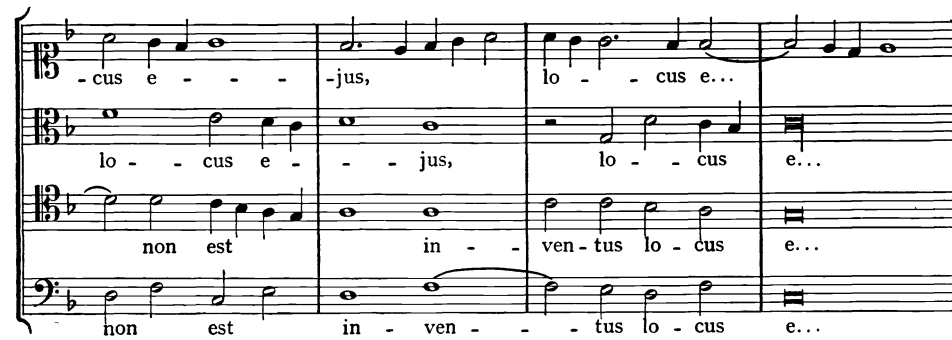
Quae - - si - vi, quae - si - - - -
 Quae - si - - vi, quae - si - - - - - vi,
 Quae - si - - vi, quae - si - - - -
 Quae - - - - si - - - vi,



- vi, quae - si - - vi, et non est in - ven - tus lo - cus e - - jus,
 quae - si - - vi, et non est in - ven - - - tus lo -
 - vi quae - si - vi, et non est in - ven - tus lo - -
 quae - si - - vi, et non est in - - ven - tus



quae - si - - vi, et non est in - ven - tus lo - -
 - cus e - - jus, et non est in - ven - tus
 - cus e - - - jus, quae - si - vi, et
 lo - - cus e - - - jus, quae - si - vi, et



- cus e - - - - jus, lo - - cus e...
 lo - - cus e - - - jus, lo - - cus e...
 non est in - - ven - tus lo - cus e...
 non est in - ven - - - tus lo - cus e...

LITERATUR

A. Musikgeschichte

1. ABER, A. *Das musikalische Studienheft des Wittenberger Studenten Georg Donat (um 1543)*. [In: SIMG XV, 1913: 68 ff.].
2. ABER, A. *Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern*. Bückeberg und Leipzig, 1921.
3. AMBROS, A. W. *Geschichte der Musik*, Band III. Breslau, 1868.
4. ANTON, K. *Luther und die Musik*, 3. Auflage. Zwickau, 1928.
5. BALMER, LUCIE. *Orlando di Lasso's Motetten. Eine stilgeschichtliche Studie*. Bern, 1938.
6. BECKER, C. F. *Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit*. Leipzig, 1836.
7. BECKER, C. F. *Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts*, 2. Auflage. Leipzig, 1855 [1. Auflage 1847].
8. BERNET KEMPERS, K. PH. *Jacobus Clemens non Papa und seine Motetten*. Augsburg, 1928.
9. BESSELER, H. *Grundfragen der Musikästhetik*. [In: *Jahrbuch-Peters* für 1926]. Leipzig, 1927.
10. BIRTNER, H. *Studien zur niederländisch-humanistischen Musikanschauung* [Habilitationsschrift-Marburg]. Heidelberg, 1930.
11. BLUME, F. *Die evangelische Kirchenmusik*. [In: *Bückens Handbuch der Musikwissenschaft*]. Potsdam, o. J. [1933].
12. BORREN, CH. VAN DEN. *Le madrigalisme avant le madrigal*. [In: *Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag*, S. 78 ff.]. Wien, 1930.
13. BOUWSTEENEN. *Eerste [-derde] Jaarboek der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis, 1869–1881*. Amsterdam, o. J.
14. BRANDES, H. *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*. Berlin, 1935.
15. BURNEY, CH. *A general history of music*. New edition. London, 1935 [1. Auflage 1789].
16. CASIMIRI, R. *I diarii Sistini*. [In: *Note d'Archivio* 1924, 1926, 1927, 1932–35].
17. CESARI, G. *Musica e Musicisti alla Corte Sforzesca* [In: *Rivista Musicale Italiana* XXIX, 1922, fasc. 1°].
18. CHORON, AL. et F. FAYOLLE. *Dictionnaire historique des musiciens*. Paris, 1817.
19. COHEN, P. *Die Nürnberger Musikdrucker im 16. Jahrhundert*. Erlangen, 1927.
20. DEHN, S. W. *Biographische Notiz über Roland de Lattre, bekannt unter dem Namen Orland de Lasso. Aus dem Französischen* [von Heinrich Delmotte] *übersetzt und mit Anmerkungen herausgegeben*. Berlin, 1837.

21. DOUEN, O. *Clément Marot et le Psautier Huguenot*, 2 volumes. Paris, 1878–79.
22. EPPSTEIN, H. *Nicolas Gombert als Motettenkomponist*. Würzburg, 1935.
23. FEDERMANN, MARIA. *Musik und Musikpflege zur Zeit Herzog Albrechts. Zur Geschichte der Königsberger Hofkapelle in den Jahren 1525–78*. Kassel, 1932.
24. FERAND, E. *Die Improvisation in der Musik*. Zürich o. J. [1938].
25. FÉTIS, F. J. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Tome II et VII, 2e éd. Paris, 1861 und 1864.
26. FORKEL, J. N. *Allgemeine Litteratur der Musik*. Leipzig, 1792.
27. FORKEL, J. N. *Allgemeine Geschichte der Musik*, Band II. Leipzig, 1801.
28. FOSS, J. *Det kgl. Cantoris Stemmeböger A.D. 1541* [In: *Aarborg for Musik 1923*, S. 24 ff.]. Kopenhagen, 1924.
29. FÜRSTENAU, M. *Zwei Briefe von Adrian Petit Coclico* [In: *MfM VII*, 1875: 166 ff.].
30. GERBER, E. L. *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*. Leipzig, 1790–92.
31. GERBER, E. L. *Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*. Leipzig, 1812–14.
32. GLAREANI ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΔΟΝ. *Basiliae per Henrichum Petri, Mense Septembri anno post Virginis partum MDXLVII*.
33. GLAREANI *Dodecachordon Basiliae MDXLVII*. Übersetzt und übertragen von Peter Bohn. Leipzig, 1888.
34. GOMBOSI, O. J. *Jacob Obrecht. Eine stilkritische Studie*. Leipzig, 1925.
35. GURLITT, W. *Johannes Walter und die Musik der Reformationszeit* [In: *Luther-Jahrbuch 1933*: 1 ff.]. München, 1933.
36. HABERL, FR. X. *Bausteine für Musikgeschichte*. Band III: *Die römische Schola cantorum und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*. Leipzig, 1888.
37. HAMMERICH, A. *Dansk Musikhistorie indtil ca. 1700*. Kopenhagen, 1921.
38. HAMMERICH, A. *Niederländische Musiker in Dänemark im 16.–17. Jahrhundert* [In: *Gedenkboek-Scheurleer*, S. 135 ff.]. Den Haag, 1925.
39. HAWKINS, J. *A general history of the Science and Practice of music*. New edition. London, 1875 [1. Auflage 1776].
40. HUBER, K. *Ivo de Vento*. Lindenberg i. Allgäu, 1918.
41. JEPPESEN, K. *Die mehrstimmige italienische Laude um 1500*. Leipzig und Kopenhagen, 1935.
42. JEPPESEN, K. *Kontrapunkt*. Leipzig, 1935.
43. KADE, O. *Nachtrag zu Adrian Petits Lebensskizze* [In: *Niederrheinische Musikzeitung IX*, 1861: 81 ff.].
44. KADE, O. *Der neuaufgefundene Lutherkodex vom Jahre 1530*. Dresden, 1871.
45. KADE, O. *Adrian Petit Coclicus (1500–1555/56). Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts* [In: *MfM XXIX*, 1897: 1 ff.].
46. KIESEWETTER, R. G. *Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst*. Amsterdam, 1829.
47. KROYER, TH. *Von der Musica reservata des 16. Jahrhunderts* [In: *Festschrift Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstage*, S. 127 ff.]. Dresden, 1935.
48. KUHN, M. *Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16.–17. Jahrhunderts (1535–1650)*. Leipzig, 1902.
49. LABORDE, J. B. DE. *Essay sur la musique ancienne et moderne*. Paris, 1780.
50. LAFONTAINE, H. C. DE. *The King's Musick. A transcript of records relating to Music and musicians 1460–1700*. London, 1909.

51. LEVITAN, J. S. *Adrian Willaerts famous Duo Quidnam ebrietas. A composition which closes apparently with the interval of a seventh* [In: *Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis* XV, 1938–39: 166 ff.].
52. LOWINSKY, ED. *Das Antwerpener Motettenbuch Orlando di Lassos und seine Beziehungen zum Motettenschaffen der niederländischen Zeitgenossen*. Den Haag, 1937.
53. LOWINSKY, ED. *Zur Frage der Deklamationsrhythmik in der a cappella-Musik des 16. Jahrhunderts* [In: *Acta Musicologica* VII, 1935: 62 ff.].
54. LUCKE, W. *Aus meinen Voruntersuchungen zur Ausgabe von Luthers Liedern* [In: *Lutherstudien zur 4. Jahrhundertfeier der Reformation veröffentlicht von den Mitarbeitern der Weimarer Lutherausgabe*]. Weimar, 1917.
55. LUCKE, W. *Die Lieder Luthers* [In: WA, Band XXXV: 1 ff.]. Weimar, 1923.
56. MAYSER, E. *Alter Musikschatz, geordnet und beschrieben. Mitteilungen aus der Bibliothek des Heilbronner Gymnasiums II*. Heilbronn, 1893.
57. MÉNIL, F. DE. *L'école de Josquin des Prés* [In: *La Tribune de St. Gervais* III, 1897: 115 f.].
58. MEYER, CL. *Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle*. Schwerin, 1913.
59. MOSER, H. J. *Der Zerbster Lutherfund* [In: AfM II, 1919–20: 337 ff.].
60. MOSER, H. J. *Geschichte der deutschen Musik*, Band I, 3. Auflage. Stuttgart und Berlin, 1923.
61. MOSER, H. J. [*Die Lieder Luthers*]: *Singweisen und Notentexte* [In: WA, Band XXXV: 487 ff.]. Weimar, 1923.
62. MOSER, H. J. *Die angeblichen Lutherschen Tonsätze* [In: WA, Band XXXV: 535 ff.]. Weimar, 1923.
63. MOSER, H. J. *Die Kantorei der Spätgotik*. Berlin o. J. [1928].
64. MOSER, H. J. *Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums*, 1. Teil. Leipzig o. J.
65. MÜLLER-BLATTAU, J. *Geschichte der Musik in Ost- und West-Preußen von der Ordenszeit bis zur Gegenwart*. Königsberg, 1931.
66. NAGEL, W. *Annalen der englischen Hofmusik von der Zeit Heinrichs VIII. bis zum Tode Karls I. (1509–1649)*. [In: *Beilage zu MfM* XXVI, 1894].
67. OSTHOFF, H. *Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640)*. Berlin, 1938.
68. PASQUÉ, E. *Adrian Petit. Ein verschollener niederländischer Meister* [In: *Nieder-rheinische Musikzeitung* IX, 1861: 17 ff.].
69. PASQUÉ, E. *Adrian Petit, genannt Coclicus, 1546* [In: *Weimarische Zeitung* 1897, Nr 268 und 273].
70. PIRRO, A. *Leo X and Music* [In: *The Musical Quarterly* XXI, Nr 1]. New York, 1935.
71. PRAETORIUS, E. *Mitteilungen aus norddeutschen Archiven über Kantoren, Organisten, Orgelbauer und Stadtmusiker älterer Zeit bis ungefähr 1800* [In: SIMG VII, 1905–06: 204 ff.].
72. PRAETORIUS, E. *Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*. Leipzig, 1905.
73. PREUSZ, H. *Martin Luther: Der Künstler*. Gütersloh, 1931.
74. RATTAY, K. *Die Musikkultur des deutschen Ostens im Zeitalter der Reformation* [In: *Bericht über den I. Musikwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig 1925*, S. 393 ff.]. Leipzig, 1926.
75. RAUTENSTRAUCH, J. *Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen*. Leipzig, 1907.
76. RAVN, V. C. *Konserter og musikalske Selskaber i ældre Tid* [In: *Festskrift i anledning af Musikforeningens Halvhundredaarsdag*, S. 6 ff.]. Kopenhagen, 1886.

77. RIEMAN, H. *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert*, 2. Auflage. Berlin o.J. [1920].
78. ROEDIGER, K. E. *Die geistlichen Musikhandschriften der Universitätsbibliothek Jena* [Textband]. Jena, 1935.
79. ROEDIGER, K. E. *Die geistlichen Musikhandschriften der Universitätsbibliothek Jena* [Notenverzeichnis]. Jena, 1935.
80. ROKSETH, YVONNE. *Notes sur Josquin des Prés comme pédagogue musical* [In: *Revue de Musicologie* XI, 1927: 202 ff.].
81. ROKSETH, YVONNE. *Treize motets et un prélude pour orgue, parus chez Pierre Attaignant en 1531, réédités avec une introduction et les originaux des motets*. Paris, 1930.
82. SANDBERGER, A. *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*. Erstes Buch: Leipzig, 1894. Drittes Buch: Leipzig, 1895.
83. SANDBERGER, A. *Bemerkungen zur Biographie Hans Leo Haßlers und seiner Brüder, sowie zur Musikgeschichte der Städte Nürnberg und Augsburg im 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts* [In: *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* V, 1]. Leipzig, 1904.
84. SANNEMAN, F. *Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den evangelischen Lateinschulen des 16. Jahrhunderts*. Berlin, 1904.
85. SCHMIDT, A. *Ottaviano dei Petrucci*. Wien, 1845.
86. SCHMIDT-GÖRG, J. *Nicolas Gombert, Kapellmeister Karls V. Leben und Werk*. Bonn, 1938.
87. SCHRADER, L. *Von der Maniera der Komposition in der Musik des 16. Jahrhunderts* [In: *ZfM* XVI, 1934: 3 ff., 98 ff. und 152 ff.].
88. SCHÜNEMANN, G. *Geschichte der deutschen Schulmusik*. Leipzig, 1928.
89. SMIJERS, A. *Josquin des Prez* [In: *De Muziek* IV, 1929: 98 ff.].
90. STRAETEN, E. VAN DER. *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*, Tome VI. Bruxelles, 1882.
91. TERRY, R. R. *Calvins first Psalter [1539]. Edited with critical notes, and modal harmonies to the melodies*. London, 1932.
92. THRANE, C. *Fra Hofviolonernes Tid. Skildringer af det kongelige Kapels Historie, 1604–1848*. Kopenhagen, 1908.
93. ULRICH, B. *Die Grundsätze der Stimmbildung während der a cappella-Periode und zur Zeit des Aufkommens der Oper, 1474–1740*. Leipzig, 1912.
94. URSPRUNG, O. *Der vokale Grundcharakter des diskantbetonten figurierten Stils* [In: *Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel 1924*, S. 364 ff.]. Leipzig, 1925.
95. URSPRUNG, O. *Josquin des Prés. Eine Charakterzeichnung auf Grund der bisher erschienenen Gesamtausgabe der Werke Josquins* [In: *Bulletin de la Société „Union musicologique“*, VI^{me} année, 1^{er} fascicule, S. 11 ff.]. Den Haag, 1926.
96. URSPRUNG, O. *Der kunst- und handelspolitische Gang der Musikdrucke von 1462–1600* [In: *Bericht des internationalen musikhistorischen Kongresses Wien 1927*, S. 168 ff.].
97. URSPRUNG, O. *Die katholische Kirchenmusik* [In: *Bückens Handbuch der Musikwissenschaft*]. Potsdam, o.J. [1933].
98. VOIGT, J. *Deutsche Musik im 16. Jahrhundert, insbesondere am Hofe Albrechts von Preußen* [In: *GERMANIA, Die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der deutschen Nation*, II, 1852: 207 ff.].
99. WALTHER, J. G. *Musikalisches Lexicon*. Leipzig, 1732.

100. WINTERFELD, C. VON. *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Band I. Berlin, 1834.
101. WOLF, J. *Luther und die musikalische Liturgie des evangelischen Hauptgottesdienstes* [In: SIMG III, 1901–02: 647 ff.].
102. ZENCK, H. *Sixt Dietrich. Ein Beitrag zur Musik und Musikanschauung im Zeitalter der Reformation*. Leipzig, 1928.

B. Allgemeine und Kirchengeschichte

103. ARNOLDT, D. H. *Ausführliche und mit Urkunden versehene Historie der Königsbergischen Universität*, 2 Teile. Königsberg, 1746.
104. BRAAK, M. TER. *De Augustijner monnik en zijn trouwe Duivel*. Den Haag, 1938.
105. BUCHWALD, G. *Luther-Kalendarium*. Leipzig, 1929.
106. DOPPELMAYR, J. C. *Historische Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern*. Nürnberg, 1730.
107. DRAUDIUS, G. *Bibliotheca classica, sive catalogus officinalis, in quo singuli singulorum facultatum ac professionum libri, qui in quavis fere lingua extant... recensentur...* Francofurti, Nic. Hoffmann, 1611.
108. ENDERS, E. L. [fortgesetzt von G. KAWERAU]. *Dr. Martin Luthers Briefwechsel*. 17 Bände. Frankfurt a. M., Stuttgart und Leipzig, 1884–1920.
109. ERLER, G. *Die Matrikel der Universität Königsberg i. Pr.*, Band I. Leipzig, 1910.
110. FOERSTEMANN, C. E. *Album Academiae Vitebergensis ab A. Ch. MDII usque ad A. MDCII*, Vol. I. Lipsiae, 1841.
111. FRIEDENSBURG, W. *Geschichte der Universität Wittenberg*. Halle a. S., 1917.
112. FRIEDENSBURG, W. *Urkundenbuch der Universität Wittenberg, Teil I [1502–1611]*. Magdeburg, 1926.
113. FRIEDLÄNDER, E. *Aeltere Universitätsmatrikeln, I: Universität Frankfurt a. O.*, Band I. Leipzig, 1887.
114. GAMS, P. B. *Series episcoporum Ecclesiae Catholicae, quotquot innotuerunt a beato Petro Apostolo*. Ratisbonae, 1873.
115. [GESNER, C.]. *Bibliotheca universalis, sive Catalogus omnium scriptorum locupletissimus... auctore Conrado Gesnero Tigurino doctore medico*. Tiguri [Zürich], Chr. Froschoverus, 1545.
116. [GESNER, C.] *Epitome Bibliothecae Conradi Gesneri, conscripta a Conrado Lycosthene Rubeaquensi: nunc denuo recognita et plus quam bis mille authorum accessione (qui omnes asterisco signati sunt) locupletata per Josiam Simlerum Tigurinum*. Tiguri... 1555.
117. [GESNER, C.] *Bibliotheca instituta et collecta primum a Conrado Gesnero, deinde in Epitomen redacta et novorum librorum accessione locupletata, jam vero postremo recognita... per Josiam Simlerum Tigurinum*. Tiguri... 1574.
118. [GESNER, C.] *Bibliotheca... locupletata, tertio recognita... per Josiam Simlerum: jam vero postremo... amplificata per Johannem Jacobum Frisium Tigurinum*. Tiguri... 1583.
119. HARTFELDER, K. *Philipp Melanchthon als Praeceptor Germaniae*. Berlin, 1889.
120. HOOP SCHEFFER, J. G. DE. *Geschiedenis der Kerkhervorming in Nederland van haar onstaan tot 1531*. Amsterdam, 1873 [Deutsche Übersetzung: Leipzig, 1886].
121. HUIZINGA, J. *Cultuurhistorische Verkenningen*. Haarlem, 1929.
122. KAWERAU, G. *Johann Agricola von Eisleben. Ein Beitrag zur Reformationsgeschichte*. Berlin, 1881.

123. KNAPPERT, L. *Het ontstaan en de vestiging van het Protestantisme in de Nederlanden*. Utrecht, 1924.
124. KOENIG, G. M. *Bibliotheca vetus et nova*. Altdorf, 1678.
125. KÖSTLIN, J. *Martin Luther, sein Leben und seine Schriften*, 2 Bände, 3. Auflage. Elberfeld, 1883.
126. LINDEBOOM, J. *Het bijbelsch humanisme in Nederland*. Leiden, 1913.
127. LIPENIUS, M. *Bibliotheca realis Philosophica omnium materiarum, rerum et Titulorum*, Tomus secundus. Francofurti ad Moenum, 1682.
128. LISCH, G. C. F. *Geschichte der fürstlichen Residenz-Schlösser in Wismar, Schwerin und Gadebusch* [In: *Jahrbücher des Vereins für mecklenburgische Geschichte und Altertumskunde* V]. Schwerin, 1840.
129. LISCH, G. C. F. *Andreas Mylius und der Herzog Johann Albrecht I. von Mecklenburg* [In: *Jahrbücher*, usw. XVIII]. Schwerin, 1853.
130. LUTHER, MARTIN. *Werke. Kritische Gesamtausgabe: Tischreden*, Band I–VI. Weimar, 1912–21.
131. LUTHER, MARTIN. *Werke. Kritische Gesamtausgabe: Band XXXV* [vgl. oben Nr 55, 61 und 62]. Weimar, 1923.
132. MATHESIUS, J. *Historien von des Ehrwürdigen in Gott seligen thewren Manns Gottes, Doctoris Martini Luthers, Anfang, lehr, leben und sterben...* Nürnberg, 1566.
133. [MATHESIUS, J.] *Luthers Leben in Predigten. Nach dem Udruck. Kritische Ausgabe mit Kommentar von G. Lösche*. 2. Auflage. Prag, 1906.
134. MEJER, O. *Zum Kirchenrechte des Reformationsjahrhunderts. Drei Abhandlungen*. Hannover, 1891.
135. MENTZ, G. *Johann Friedrich der Großmütige*. Band I: Jena, 1903; Band II–III: Jena, 1908.
136. MÜLLER, N. *Die Wittenberger Bewegung 1521 und 1522. Die Vorgänge in und um Wittenberg während Luthers Wartburgaufenthalts*, 2. Auflage. Leipzig, 1911.
137. MÜLLER, TH. *Aus dem Universitäts- und Gelehrtenleben im Zeitalter der Reformation*. Erlangen, 1866.
138. NEUDECKER, CHR. G. *Die handschriftliche Geschichte Ratzebergers über Luther und seine Zeit, mit literarischen, kritischen und historischen Anmerkungen zum ersten Male herausgegeben*. Jena, 1850.
139. PAULSEN, FR. *Geschichte des gelehrten Unterrichts*, Band I, 3. Auflage. Leipzig, 1919.
140. PESTALOZZI, C. *Heinrich Bullinger. Leben und ausgewählte Schriften*. Elberfeld, 1858.
141. PIJPER, F. *Polemische geschriften der Hervormingsgezinden* [Band I der *Bibliotheca Reformatoria Neerlandica*]. Den Haag, 1903.
142. REALENCYKLOPÄDIE für protestantische Theologie und Kirche. 3. Auflage. Leipzig, 1896–1913.
143. SCHIRRMACHER, F. W. *Johann Albrecht I., Herzog von Mecklenburg*. Wismar, 1885.
144. SCHMIDT, C. *Melanchthon, Leben und ausgewählte Schriften*. Elberfeld, 1861.
145. SCHREIBER, H. *Johann Albrecht I., Herzog von Mecklenburg*. Halle, 1899.
146. *SCRIPTA publice proposita a Professoribus in Academia Vuitebergensi ab anno 1540, usque ad annum 1553*. VVitebergae. Excudebant Haeredes Petri Seitzii, 1553.
147. SEHLING, E. *Die evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts*, Band I, 1. Leipzig, 1902.

148. TÖPPEN, M. *Die Gründung der Universität zu Königsberg und das Leben ihres ersten Rectors Georg Sabinus*. Königsberg, 1844.
 149. TSCHACKERT, P. *Urkundenbuch zur Reformationgeschichte des Herzogtums Preußen*. Band I: Einleitung; Band II–III: Urkunden, 1523–49. Leipzig, 1890.
 150. UGHELLUS, F. *Italia sacra sive de episcopis Italiae et insularium adjacentium*, Tomus IV, ed. secunda. Venetiis, 1719.
 151. WEHRMANN, M. *Die Begründung des evangelischen Schulwesens in Pommern, bis 1563*. Berlin, 1905.
 152. WEHRMANN, M. *Geschichte der Stadt Stettin*. Stettin, 1911.
-

PERSONENREGISTER

- Aa, A. J. van der 336.
 Abell, David 339.
 Aber, A. 66, 69, 153, 155 f., 159, 169.
 Abert, H. 75, 77.
 Agricola, Alexander 68, 80, 83.
 Agricola, Johann [von Eisleben] 172 f., 393.
 Agricola, Martin 153, 264.
 Aich, Arnt von 69.
 Albrecht V., Herzog von Bayern 295, 331.
 Albrecht, Herzog von Preußen 10 ff., 16, 18, 20, 26 f., 29, 33, 39, 148, 171 ff., 176 f., 179, 181, 183 f., 186, 190 ff., 197, 200 f., 203, 205, 207, 209, 213 ff., 219, 221, 223, 227, 249 ff., 261, 327 ff., 332 ff., 344, 359, 371, 377, 381, 385, 389, 391, 393 ff., 398 ff., 408 f.
 Albrecht Friedrich, Herzog von Preußen 404.
 Ambros, A. W. 76, 79 ff., 88, 90, 94, 98 f., 104, 107, 139, 145, 236 f., 304.
 Amerbach, Bonifacius 161, 164, 167 ff.
 Amerbach, Vitus 161.
 Amsdorf, Nic. von [Bischof in Naumburg] 205.
 Amsfortius, Franciscus Marcellus 336 ff., 411 f.
 Andre, Hieronymus [s. Grapheus].
 Anna Maria, Herzogin von Braunschweig 327.
 Anna Sophia, Herzogin von Mecklenburg 190, 327 ff., 336, 388, 407.
 Antiquus, Andreas 89 f.
 Aquilano, Serafino 136.
 Arcadelt, Jacob 69, 233, 262.
 Arnoldt, D. H. 179 f.
 Aron, Pietro 286.
 Ascanio, Lodovico [Kardinal] 136.
 Attaignant, Pierre 342.
 August, Kurfürst von Sachsen 225, 294.
 Aurifaber, Johann 107, 109, 117 f., 141.
 Bach, J. S. 160.
 Bäumker, W. 44, 278, 300.
 Bakker, Jan de 197.
 Ballart [s. Leroy].
 Balmer, Lucie 266, 271, 323 ff.
 Barbieri, F. 136.
 Barbireau, Jacques 68.
 Barby, Andreas von 410.
 Barnim XI., Herzog von Pommern-Stettin 20, 33, 173 f., 176, 379.
 Barre, Leonardus 275.
 Bastart 233.
 Baston, Josquin 275.
 Bauldewijn, Noel 68, 94, 231.
 Bauldouin, Natalis [s. Bauldewijn].
 Baumgartner, Hieronymus *der Aeltere* 205, 248 f., 253 f., 402, 404.
 Baumgartner, Hieronymus *junior* 258.
 Becker, C. F. 8, 10.
 Beethoven, L. van 75, 318, 322.
 Benedictus [s. Ducis].
 Bellermann, H., 262, 265.
 Berchem, Jachet 341.
 Berg, Adam 252 f.
 Berg, J. vom [s. Montanus].
 Bernet Kempers, K. Ph. 52 f., 56, 234 ff., 238 ff., 271, 303, 308 f., 314 f., 322.
 Bert Wesaliensis, Joannes a 367.
 Besseler, H. 76, 315 f., 318.
 Beurhusius, Friedrich 232.
 Birtner, H. 87, 140, 306, 319.
 Blanck, Christoph 156 ff., 160, 166.
 Blanck, Georg 141.
 Blaurer, Ambrosius 165.
 Blaurer, Thomas 165.
 Blume, F. 44, 47, 58, 63, 74, 78, 81 f., 85, 87, 94, 101, 138 f., 142, 234 f.
 Boers, J. C. 17, 19.
 Bohn, E. 112.
 Bohn, P. 288 f.
 Borren, Ch. van den 239, 290, 315, 318.
 Bowyer, Richard 332.
 Brandes, H. 311 ff., 325.
 Breidenstein, H. C. 14.
 Breitengraser, Wilhelm 94, 254, 256.
 Brenet, M. 15.
 Brießman, Johannes [Bischof von Samland] 199 f.
 Bruck, Arnoldus de 69, 87, 94, 112, 115, 134, 341.
 Brück [Kanzler] 208.
 Brumel, Antonius 68, 83, 94, 135, 339.
 Bucholtzer, Georg 224, 261.
 Bucholtzer, Noe 3, 261.

- Bücken, E. 308.
 Bugenhagen, Johann 148, 377.
 Bullinger, Heinrich 197 f., 207 ff., 402.
 Burck, Joachim a 87.
 Burman Becker, J. G. 17.
 Burmeister, Joachim 311.
 Burney, Ch. 136, 332.
 Busnois, Antonius 286.
 Busoni, F. XIII.
 Butzer, Martin 38, 105, 207 f.
- Cadeac, Pierre 233.
 Calvin, Johannes 77, 307, 209, 402.
 Canis, Cornelius 231, 294 ff., 313, 338, 343.
 Caron, Philippe 286.
 Casimiri, R. 35.
 Cesari, G. 136.
 Champion, Nicolas 68.
 Chevalier, U. 278.
 Choron, A. 9, 17.
 Christian I., König von Dänemark 408 f.
 Christian II., König von Dänemark 409 f.
 Christian III., König von Dänemark 19, 26, 188, 328, 334 ff., 358, 388, 409, 411.
 Claudin [s. Sermisy].
 Clemens VII., Pabst 35.
 Clemens non Papa 2, 52, 57, 65, 98, 144, 234 ff., 255, 287, 292, 308 f., 338, 343.
 Cohen, P. 231 f., 237, 253.
 Commer, F. 14, 99, 106, 108, 130.
 Compère, Loyset 68, 80, 83.
 Courajod 318.
 Cousse-maker, E. de 10, 110.
 Craco, Georg 4, 8, 174, 225, 272.
 Cracow, Georg 174 f.
 Crecquillon, Thomas 52, 57, 65, 144, 231 ff., 275, 338, 343.
 Crespel, Joannes 58, 338, 343.
 Creytzen, Christoph von 221, 399.
 Creytzen, Johann von 198, 215 f., 390, 394, 399.
 Crispinus 135.
 Crusius, Johann 264.
 Czwick, Vincentius 368.
- Daniel, H. A. 278.
 Dantiscanus, Marcus 211, 386.
 Dantiscus, Joannes 211, 365, 386.
 Dantiscus, Johann [Bischof von Erm-land] 199.
 Dascanio, Josquin [s. Prez] 136.
 Davis, H. W. C. 406.
 Dehn, S. W. 300.
 Delattre, Petit Jean 10.
 Delmotte, H. F. 300.
 Dent, E. XIII.
 Dietrich, Sixt 41, 69 ff., 87, 98, 145, 161 ff.
 Dietrich, Veit 162.
 Divitis, Antonius 68.
 Dorinck, Georg 220, 394.
 Donat, Georg [de Torgaw] 155.
- Donat, Georg [Wittenbergensis] 153, 155 f., 169.
 Doorslaer, G. van 66, 295.
 Doppelmayr, J. C. 249.
 Dorothea, Herzogin von Preußen 188, 201, 377, 388, 409.
 Douen, O. 76.
 Draudius, G. 3, 6.
 Ducange, Ch. 332, 371, 382, 391, 403, 406.
 Ducis, Benedictus 9, 87, 135, 339.
 Dufay, Guillaume 99, 103, 308.
 Duisseldorp, Jacobus 368.
 Dux [s. Ducis].
- Eckel, Matthias 87, 135, 339.
 Edemberger, Lucas 45.
 Edward VI., König von England 331 f., 406.
 Eichner, Albertus 368.
 Eitner, R. 10, 22, 104, 106, 108, 135 f., 231, 233 f., 237, 239, 299, 302.
 Elburch, Joannes 367.
 Enders, E. L. 135.
 Engel, H. 52, 54, 271.
 Entfelder, Christian 199.
 Eppstein, H. 56.
 Erasmus, Desiderius 47, 71, 165, 319.
 Ercklentz Geldrus, Matthias 367.
 Erfordiensi, Henricus 211, 368, 386.
 Erich, Herzog von Braunschweig 294.
 Erik XIV., König von Schweden 337.
 Erphordiensis, Michael 211, 386.
- Faber, Heinrich 232, 264.
 Faugues, Vincent 286.
 Fayolle, F. 9, 17.
 Federmann, Maria 11 f., 20, 25 ff., 30, 32, 179 ff., 185 f., 188, 190, 334 f., 371, 390, 408.
 Ferand, E. 266.
 Ferdinand I., Bruder Karls V. 135, 137, 403.
 Festa, Constanzo 15, 339, 341.
 Fétis, F. J. 3, 8 f., 17, 31.
 Fevin, Antonius de 68, 83, 110 ff., 134 f., 232, 339, 341.
 Finck, Christoph 170.
 Finck, Heinrich 68 ff., 72, 87, 93 f., 139 ff., 339.
 Finck, Hermann 145, 153, 170, 244.
 Fine, Arnoldus de 336.
 Flamingo, Johann 27.
 Forestier, Mathurin 68.
 Forkel, J. N. 7 f., 13, 31, 267.
 Formschneider [s. Grapheus].
 Forster, Georg 69 f., 135, 231.
 Foss, J. 109 f., 338 ff., 342.
 Franciscus Marcellus [s. Amsfortius].
 Franz I., König von Frankreich 35, 330, 338, 406.
 Friedensburg, W. 151.
 Friedrich, Abt im Ägidienkloster zu Nürnberg 205.

- Friedrich I., König von Dänemark 409 f.
 Friedrich II., König von Dänemark 17, 19, 337, 409.
 Friedrich der Große, König von Preußen 198.
 Friedrich der Weise, Kurfürst von Sachsen 66, 68, 71, 80, 83, 153 f., 159.
 Froschauer, Christoph 2.
 Fugger 205, 402.
 Fullonius [s. Gnapheus].
 Funck, Johann 204, 220, 394.
 Fürstenau, M. 18.
 Fux, Egidius 294, 296 ff., 307.
 Fux, Johann Joseph 262.

 Gafurius, Franchinus 265, 286.
 Galliculus, Johannes 69, 94.
 Gallus 338.
 Gallus, Jacob 96.
 Gallus, Johannes 231.
 Gamersfelder, Hans 231.
 Gams, P. B. 371.
 Gansfort, Wessel 195 f.
 Gardano, Johannes 232.
 Gastoué, A. 290.
 Gascoing, Johannes 68.
 Georg I., Herzog von Pommern 173.
 Gerber, E. L. 3, 6, 9 f., 17, 31, 379.
 Gesner, Conrad 1, 5 f., 31, 244, 260.
 Geytzenberger, Wolff 254.
 Ghiselin, Johannes 68, 83.
 Gilles, Peter 319.
 Glareanus 2, 111, 262, 288 f., 342.
 Gladbach, Petrus 368.
 Gleius, Joannes 367.
 Gnapheus, Guilelmus 178, 192, 194–203, 209.
 Godinflao 30, 272.
 Gombert, Nicolas 2, 52, 56, 69, 71, 94, 96, 124, 128, 133, 144, 234 f., 262, 309, 321 ff., 338 ff., 343.
 Goudimel, Claude 15.
 Grapheus 93 f., 102.
 Greff, Joachim 77.
 Grefinger, Johann Wolfgang 94.
 Griselius 261.
 Grove, G. 11.
 Guarnieri, R. 302 f.
 Guingerlo 30, 272.
 Gumpelzhaimer, Adam 265.
 Gurlitt, W. 30, 36, 66 ff., 71, 79 f., 101, 103 ff., 107, 143, 149, 151, 153 ff., 158, 247, 339, 341.

 Haberl, Fr. X. 35.
 Hack, Albrecht 390.
 Hack, Matz 340.
 Händel, G. F. 262.
 Haiden, Hans, 258.
 Hain, Jobst von 149, 374.
 Hammerich, A. XIII, 24, 26, 188 f., 334 ff., 342 f.
 Hartfelder, K. 71.

 Haßler, Hans Leo 160, 255.
 Hauck 87.
 Hawkins, J. 5, 31, 261, 291, 332.
 Hayd, Jörg 189.
 Haygel, Johann 340.
 Hayne van Ghizeghem 81, 91.
 Hegemon, Petrus 218.
 Heinebohl, Christoph 376.
 Heinrich VIII., König von England 331, 406.
 Heinrich der Friedfertige, Herzog von Mecklenburg 328.
 Heinessen, Rasmus 336.
 Hellink, Lupus 94, 135, 233, 338, 343.
 Hensch, Silvester 367.
 Hercules I., Herzog von Ferrara 80, 407.
 Herdegen, Erhard 336, 338.
 Heubtmann Leobergensis, Joannes 367.
 Heyden, Sebald 153, 231, 253 ff., 405.
 Heywoode, John 332.
 Hoen, Cornelis 196 f., 202.
 Hofhaimer, Paul 22, 104.
 Hofman, Casparus 367.
 Hollander 338, 343.
 Holzschuher, B. 405.
 Hooft, Pieter Cornelisz. 382.
 Hoogewerff, G. J. 407.
 Hoop Scheffer, J. G. de 196.
 Hoppe, Johann 178.
 Horn, Barthel 329, 337.
 Horner, Thomas 180 ff.
 Huber, K. XIII, 23, 52 f., 55 f., 241 f., 244, 259, 263, 266, 270 f., 293 ff., 303 ff., 311, 314 f., 320 f., 323 ff.
 Huizinga, J. 316 ff.

 Ilsebe [Hausfrau Coclicos] 333, 358 f., 413 f.
 Isaac, Heinrich 13, 34, 39 f., 52, 68, 70, 83, 87, 93 f., 135, 232, 253, 407.
 Isinder, Melchior 178, 218.

 Jachet 69, 94, 233, 262.
 Janin 231.
 Jehan, M. 341.
 Jeppesen, K. 90, 320 f., 357.
 Jhan, S. 340.
 Joachim I., Kurfürst von Brandenburg 171.
 Joachim II., Kurfürst von Brandenburg 171 f., 219, 224, 327, 388, 393 f.
 Johann II., König von Dänemark 409.
 Johann Albrecht I., Herzog von Mecklenburg 21, 23, 26 f., 33 f., 190, 327 f., 330 ff., 335, 360, 371, 388, 405 ff., 414.
 Johann Friedrich der Großmütige, Kurfürst von Sachsen 33, 36 f., 39 f., 151, 171, 198, 209, 224, 365, 368, 370, 374, 380.
 Jonas, Christoph 218 f., 392.
 Josquin [s. Prez].
 Judae, Leo 208.
 Juliacensis, Engelbertus 367.
 Juvenalis 366.

- Kade, O. XIII, 8, 11 f., 14, 16, 18, 20, 22, 23 ff., 29, 31 f., 76, 100, 102, 106 f., 167, 176, 261, 267 ff., 275, 278 f., 354, 381.
- Kalff, G. 198.
- Karl V., Kaiser des römischen deutschen Reichs 30, 36, 137, 197, 224, 338, 380, 388, 403.
- Kawerau, G. 101, 135.
- Kiesewetter, R. G. 9 f., 136.
- Kleber, Leonhard 22.
- Kling, Melchior 167, 171.
- Knappert, L. 201.
- König, G. M. 3, 5 ff., 18, 31.
- Köstlin, J. 136, 142 f.
- Kötteritz, Wolf von 218 f., 392.
- Koker, Anneke 333, 359, 413.
- Koker, Behrendt 333, 413.
- Koning, Felix 198 f.
- Kriesstein, Melchior 71, 88, 94.
- Kroyer, Th. 30, 82, 266, 303, 306, 309 ff., 325 f., 353.
- Krüger, E. 14.
- Kugelman, Hans 340.
- Kugelman, Paul 54, 182, 188, 340.
- Kuhn, M. 266.
- Kunheim, Erhard von 213, 392.
- Kunheim, Georg von 213, 392.
- Laborde, J. B. de 6 f.
- Lafaghe 135.
- Lafontaine, H. C. de 332.
- Land, J. P. N. 17, 19, 31.
- Lapicida, Erasmus 135.
- Lasso, Orlando di 40, 52, 57, 61, 238, 245, 247 f., 252, 255, 258, 275, 300 ff., 305, 307, 309, 312 ff., 326.
- Lavater, Ludwig 210.
- Layolle, François de 94, 233.
- Lechner, Leonhard 247, 255 f., 258 f.
- Leist 293.
- Le Maistre, Mattheus 14, 191, 361.
- Lemlin, Lorentz 70.
- Leroy, Adrien 17.
- Levitán, J. S. 291.
- Lohmeyer, K. 394.
- Lichtental, P. 17.
- Liliencron, R. von 77.
- Lindeboom, J. 201.
- Lindemann 225.
- Linder 161.
- Lipenius, M. 3 f., 6, 17.
- Lisch, G. C. F. 328.
- Listenius, Nikolaus 153, 232, 264.
- Lomer, Simon 153, 155.
- Lowinsky, Ed. 56 ff., 65, 91 f., 95, 98 f., 235 f., 238, 279, 286 f., 291 ff., 297, 305 ff., 309, 314 ff., 318.
- Lucke, W. 101.
- Lupi [s. Hellink].
- Lupus [s. Hellink].
- Luscinius, Othmar 22, 169.
- Luther, Martin 36 ff., 40 f., 58, 61–79, 82, 84–89, 93, 100 ff., 105, 109, 112 f., 117, 144, 147 f., 150, 157–163, 165 f., 170, 172, 192, 194 ff., 207 ff., 211, 214, 223 f., 231, 341, 369 f., 372, 377, 390, 392 f.
- Luther, Martin *junior* 145, 170.
- Luther, Paulus 145, 170.
- Lycosthenes, Conrad 1.
- Machaut, Guillaume de 315.
- Mahu, Stephan 70, 87, 135.
- Mailand, Jacobus 237.
- Maistre [s. Le Maistre].
- Major, Georg 225 f.
- Manchicourt, Petrus 231.
- Margarete von York 66.
- Marsau Levoniensis, Hermannus 365, 368.
- Martini, Johannes 68, 83.
- Martini, Padre 261.
- Mary Tudor, Königin von England 331, 358.
- Massenus, Petrus 231, 233, 250, 403.
- Mathesius, Johann 105, 139 ff.
- Mauser, Konrad 211 f., 223 ff., 387.
- Maximilian I., Kaiser des römischen deutschen Reichs 68, 83.
- Melanchthon, Philippus 13, 16, 23, 30, 36–42, 46, 48, 71, 144 ff., 152, 154, 158, 161 f., 167, 171, 177, 180, 192, 194 f., 202, 205–210, 218, 224 f., 231, 248 f., 254, 278, 367, 369 f., 372, 374, 376 f., 402, 404.
- Ménil, F. de 21.
- Merino 136.
- Meyer, Cl. 23.
- Micronius, Martinus 358.
- Molu, Petrus de 94.
- Monner, Basilius 225.
- Monstadt, Hector 368.
- Montanus, Johannes 33, 229 ff., 242 f., 249, 342 f., 397, 403.
- Montanus & Neuber 2, 8, 54, 106, 117 f., 130, 144, 186, 231 ff., 236 f., 240, 245, 253 f., 271 f., 400.
- Monte, Philippus de 295 ff., 313, 326, 331.
- Morales, Christobal 69, 231, 338.
- Mordeisen, Ulrich 39.
- Moritz, Kurfürst von Sachsen 174, 205, 224 f., 380.
- Mors, Antonius 406.
- Mors, Hieronymus 21, 330, 405 f.
- Morus, Thomas 317 ff.
- Moser, H. J. 22, 50, 75 ff., 96 f., 101, 104 f., 142, 156 f., 169, 234, 314 f., 323.
- Mouton, Johannes 68, 83, 89, 94, 135, 262, 340, 342.
- Mozart, W. A. 318.
- Müller-Blattau, J. 11, 24 f., 340.
- Nagel, W. 259, 332.
- Nervius, Joannes 368.
- Nostitz, Kaspar von 220, 394.
- Obrecht, Jacob 2, 68, 70, 80, 83, 87, 94, 96, 98, 100, 253, 308 f.

- Ockeghem, Joannes 76, 80, 87, 90, 94, 98, 306 f.
 Octavianus, Bischof von Lodi 35, 372, 380.
 Oekolampadius 48, 196, 208.
 Öglin, Erhard 69.
 Ornithoparchus, Andreas 64, 169.
 Ortel, Vitus [s. Winsheim].
 Ortel, Vitus *junior* 39, 145, 368.
 Orto, Marbrianus de 68, 83.
 Osiander, Andreas 39, 178, 192, 203, 205 ff., 210, 254, 394, 402 f.
 Osiander, Lucas 402.
 Osthoff, H. 271, 299 f., 306, 325 f.
 Othmayr, Kaspar 22, 231, 271.
 Ott, Johannes 69, 82, 93 f., 102, 106, 108–113, 115, 118, 123, 134 ff., 139, 144, 148, 163, 230, 341 f.
 Ovid 278, 398.
- Palestrina, G. P. da 15, 307, 313, 357.
 Paminger, Leonhard 94, 341.
 Pasqué, E. XIV, 1, 8, 13 ff., 18, 20 ff., 25, 30 f., 267, 371.
 Paston, Johann 336 ff., 411.
 Paulus III., Pabst 15, 34 f., 55, 330, 406.
 Payen, Nicolas 294, 297, 313.
 Petrejus, Johannes 92 ff., 144, 163, 230 ff., 243, 245.
 Petrucci, Ottaviano dei 76, 79 ff., 83 f., 89, 92, 136.
 Peutinger 69.
 Phalesius, Petrus 10, 235, 237 ff., 245.
 Philipp von Hessen 28.
 Philipp I., Herzog von Pommern-Wolgast 173, 379.
 Philipp der Schöne, König von Spanien 66.
 Philipp II., König von Spanien 331.
 Phinot, Dominique 233.
 Pionnier 233.
 Pipelare, Mattheus 68, 83.
 Pirro, A. 36, 136.
 Pistorius, Johannes [s. Bakker].
 Plautus 382.
 Plutarchus 365.
 Polentz, Georg von [Bischof von Samland] 214 f., 218.
 Poliander, Johann 199.
 Ponickau, Hans von 376.
 Possevino, A. 4, 17.
 Praetorius, E. 22 f., 26, 265, 333, 413.
 Praetorius, Michael 49, 138.
 Preston, Jörgen 189, 335, 340.
 Preuß, H. 44, 50, 71–78, 142 f.
 Prez, Josquin des XIII, 2, 9, 13 f., 17, 33 f., 39, 41 f., 51 f., 55 ff., 63, 68, 70, 72, 76, 78 ff., 87–117, 120 f., 123 ff., 128, 134–144, 230, 232, 234 ff., 238 ff., 243 ff., 247, 253 ff., 258, 261 f., 266 f., 269, 277, 288–292, 303, 306–310, 320 ff., 338, 340 ff., 347, 351, 361, 397, 407.
 Prioris, Johannes 68.
 Pryseus 199.
 Pijper, F. 201.
- Quickelberg, Samuel 62, 75, 299, 304 f., 307 f., 311 ff., 318 f.
- Rapagelanus 200.
 Rattay, K. 24, 177.
 Ratzeberger, Matthias 45, 48, 100, 102.
 Rautenstrauch, J. 101.
 Ravn, V. C. 19, 21 f., 24, 26, 31, 334 f.
 Reeser, E. 98 f.
 Reicke, R. 182 f.
 Rener, Adam 68.
 Resinarius, Balthasar 70, 87.
 Reuchlin, Johann 71.
 Rhau, Georg 45, 49, 70, 135 ff., 139, 145, 162 f., 169, 264.
 Richafort, Joannes 135.
 Riemann, H. 6, 11, 16, 25 f., 50, 75, 78, 136, 289, 291, 323, 342.
 Rode, Hinne 196.
 Roediger, K. E. 66, 81 f.
 Rokseth, Yvonne 110, 112.
 Roodhuyzen, H. 201.
 Rore, Cyprian de 69.
 Rotenbucher, Erasmus 231 f., 254, 256.
 Rudolf, Hans 375.
 Rue, Pierre de la 52, 68, 72, 83, 85, 94, 135, 139 f., 143, 232, 253, 266.
 Ruffo, Vincenzo 299, 306, 326.
 Rupsch, Conrad 73, 102 ff., 110, 113, 115 ff., 120 f., 123 f., 134.
 Rupsch, Konrad *der Jüngere* 104 f.
 de Rijcke [s. Divitis].
- Sabinus, Georg 171, 177, 202, 377.
 Saganus, Gregorius 196.
 Sandberger, A. 247, 252–256, 258 f., 270, 293 ff., 300 ff., 311, 323, 410.
 Sanneman, F. 253, 264, 268.
 Scampion [Champion], Jacobus 266.
 Scargo 30, 272.
 Schallenberg, E. W. 63.
 Scheidt, Samuel 160.
 Schein, Johann Hermann 160.
 Schering, A. 136.
 Schirrmacher, F. W. 328.
 Schmidt, C. 206.
 Schmidt-Görg, J. 261 f., 291, 295, 321 f., 340, 354.
 Schneidewein, Johann 225.
 Schrade, L. 317.
 Schultz, G. 395.
 Schünemann, G. 22, 78, 105, 232.
 Schurff, August 39 f., 369.
 Schurff, Hieronymus 40, 171, 369 f.
 Schütz, Heinrich 160.
 Schwartz, R. 20, 31.
 Schwenkfeld, Kaspar 197.
 Scotto, Geronimo 69.
 Seld 293, 295–299, 304 f., 307 f., 312 f., 331.
 Senfl, Ludwig 2, 13, 39, 50, 52, 69, 77 f., 85, 87, 94, 125, 135, 232, 254, 340 ff.
 Sermisy, Claudin de 135, 232 ff.

- Seymour, Jane 331.
 Sigismund I., König von Polen 214.
 Simler, Josias 1 f.
 Simons, Menno 358.
 Smend, J. 76.
 Smijers, A. 69, 81 89 f., 94, 96, 104, 108 f.,
 111, 136, 403.
 Spalatin, Georg 46.
 Spangenberg, Johann 153.
 Speratus, Bischof von Pomesanien 198,
 200, 214 ff., 218.
 Staphylus, Friedrich 177, 199 ff.
 Stefano 301.
 Stephen, Clemens 247.
 Störmer, Urban 179.
 Stoltzer, Thomas 69 f., 87, 94, 232, 340.
 Straeten, E. van der 18, 21 f., 26, 30 f.,
 261.
 Stumelius, Joannes 4, 272, 310.
 Susato, Tylman 10, 58, 76, 88, 235, 237 ff.
 245.
 Synesius, Bischof von Cyrene 214.

 Thrane, C. 23, 335.
 Tibullus 148, 378.
 Tinctoris, Johannes 82, 266, 286.
 Töppen, M. 171, 179 ff.
 Tschackert, P. 178, 180 ff., 202, 216.
 Tubal 338.

 Ughellus, F. 371.
 Ulrich, B. 266.
 Ulrich, Herzog von Mecklenburg 21, 26,
 328, 335, 414.
 Ungewitter, O. 182.
 Unterholtzer, Rupertus 135.
 Ursprung, O. 82, 90 f., 95, 303, 306 ff.,
 314 f., 322 f., 351.
 Uttenthal, Alexander 252.

 Vaet, Jacob 236.
 Venlo Geldrus, Johannes 367.

 Vento, Ivo de 23, 259.
 Verdam, J. 382.
 Verdelot, Philippe 94, 135, 340 f.
 Vergilius 63, 65.
 Vicentino, Nicola 320 f.
 Vinders, Hieronymus 238.
 Vogt, Michael 30, 145, 367.
 Voigt, J. XIV, 10, 16, 18 ff., 23 ff., 27 f.,
 31, 39, 50, 228, 267, 335.
 Voß, Joh. Heinrich 366.

 Waelrant, Hubert 91, 234 f., 237 ff.
 Walther, Anthonius 174.
 Walther, Christophorus 27, 184 f.
 Walther, Johann 30, 49, 55, 63, 65, 69–73,
 86, 100 ff., 106, 135, 138, 145, 149, 159,
 247, 269, 340 f., 367, 375.
 Walther, Johann *junior* 145, 170.
 Walther, Johann Gottfried 3 ff.
 Wannemacher, Johann 340.
 Weerbecke, Gaspard 68, 83.
 Wehrmann, M. 20, 31, 379.
 Weinmann, K. 104.
 Weinreich, Johann 181.
 Wenzelburger 20.
 Westerburg, Gerhard 199.
 Willaert, Adrianus 40, 52, 56 f., 69, 71, 76,
 94, 231, 291, 307, 310, 322, 347.
 Wilphlingseder, Ambrosius 253.
 Winsheim, Vitus Ortel 13, 39 f., 86, 145 f.,
 161, 368, 370.
 Winter, C. 311.
 Winterfeld, C. von 9, 16, 267.
 Wölbing, W. 139.
 Wolf, J. 22, 63 f., 75, 94.
 Wullenbruch Dantiscus, Johannes 368.

 Zarlino, Gioseffo 51, 136, 244, 286, 288,
 306, 310, 347.
 Zenck, H. 87, 98, 139, 161 ff., 281.
 Zwick, Conrad 165.
 Zwingli, 48, 162, 195 ff., 208, 402.

STELLINGEN

I

Het *triplum* en de *motetus* van Billarts motet *Salve Virgo* [*Polyphonia sacra*, blz. 159 vlg.] zijn niet — zooals Ch. van den Borren meent [a. w., blz. XXXIV] — gedeeltelijk, maar geheel isorythmisch.

II

De gronden, waarop K. Ph. Bernet Kempers aanneemt, dat Clemens non Papa in 1555 of 1556 gestorven is [*Jacobus Clemens non Papa und seine Motetten*, blz. 18, 21, 27], zijn niet overtuigend.

III

O. Ursprung heeft bij zijn „vollzählige Zusammenstellung” van Josquins canonische chansons [*Josquin des Prés*, Bulletin de la société „Union Musicologique”, VI^{me} année, 1^{er} fasc., blz. 38] het vijfstemmige *Plaine de deuil*, dat eveneens een canon bevat, over het hoofd gezien.

IV

De door E. W. Schallenberg uitgesproken meening, dat het bij de vaststelling van het auteurschap der melodie van *Ein feste Burg* „bovenal aankomt op wat *achter de noten leeft*” [*Muziekhistorische perspectieven*, blz. 72], opent niet zoozeer muziekhistorische als wel metaphysische perspectieven.

V

Voor de vergelijkend-stilistische bestudeering van de groote motetten-repertoires der 16e eeuw kan een op systematisch onderzoek naar samenstelling en herkomst der teksten gebaseerd tekstrepertorium niet gemist worden.

VI

De tegenstelling homophonie – polyphonie in de muziek der 16e eeuw is een der verschijningsvormen van de polaire spanning tusschen de beide grondelementen der muziek: klank en getal.

VII

Dat het gebruikelijke notenschrift, ondanks zekere gebreken, nog steeds weerstand kan bieden aan pogingen het te vervangen, berust in belangrijke mate op de omstandigheid, dat het tot nu toe de meest adequate weergave is van de in de vorige stelling bedoelde muzikale twee-eenheid klank – getal.

VIII

De bij Duitsche musicologen gebruikelijke, aan de moderne muziektheorie ontleende term *Takt* [maat] — met zijn samenstellingen Taktzeichen, Taktarten, Taktaufassung e. d. —, ter aanduiding van de begrippen *mensuur* en *tactus* uit de mensuraaltheorie der 16e eeuw, is zoowel symptoom als oorzaak van een begripsverwarring, die het inzicht in de rhythmische betekenis van de mensurale notatie der 16e eeuw, en haar historisch verband met de moderne, belemmert.

IX

De verklaring, die S. Dresden geeft van de *triole* [*Algemeene Muziekkeur*, 4e druk, blz. 12 en 18], is theoretisch onjuist, daar zij de onderscheiding van *mensuur* en *tempo* ignoreert.

X

Het *alla breve*-teeken als aanduiding eener $\frac{2}{2}$ maat heeft bij Chopin in een aantal gevallen louter fictieve betekenis.

XI

Het door S. Vestdijk in zijn essay *Het object der Muziek* [*Groot Nederland*, Juli 1939, blz. 40 vlg.] gekozen uitgangspunt: de „reine Musikfreude”, is principieel onjuist.

XII

R. Müller-Freienfels schenkt bij zijn analyse der intellectueele factoren in het kunstgenot [*Psychologie der Kunst* I, blz. 180 vlg.] te weinig aandacht aan de betekenis der vorm-apperceptie bij het aanhooren van muziek.

XIII

Zoowel op practische als op wetenschappelijke gronden verdient het overweging, de psychologie der kunst als verplicht bijvak voor het doctoraal examen in de muzikwetenschap te laten vervallen.

XIV

Een logisch-empirisch onderzoek der gebruikelijke muzikaal-aesthetische terminologie zou in belangrijke mate bijdragen tot verheldering van het muziekbegrip.

XV

De doelstelling der door Prof. Dr. F. Baur in zijn *Inleiding tot de Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden* [blz. LXXIX] als hoogsten trap der letterkundige studie geconcipieerde literatologie of wijsbegeerte der literatuur berust op een misvatting omtrent de taak en de grenzen zoowel van de letterkundige studie als van de wijsbegeerte.

XVI

Op pedagogische gronden verdient het in het algemeen aanbeveling, het muziekonderwijs in de lagere school op te dragen aan daartoe bevoegde klasseonderwijzers.

XVII

De cijfernotatie en de Guidonische syllaben vormen — ondanks het betrekkelijke nut, dat beide voor het elementaire zangonderwijs gehad hebben — een belemmering voor de invoering van meer doeltreffende didactische hulpmiddelen.