WINFRIED KIRSCH / FRANKFURT AM MAIN

Grundzüge der Te Deum-Vertonungen im 15. und 16. Jahrhundert

Die frühe Geschichte der mehrstimmigen Vertonungen des *Te Deum laudamus* liegt bis heute noch nahezu vollständig im Dunkeln. Nur wenige Beispiele dieser Gattung wurden bisher in Neudrucken veröffentlicht. In der Fachliteratur finden sich hin und wieder kleine Hinweise zur Aufführungspraxis sowie einige wenige, meist kursorisch gehaltene analytische Beiträge zu einzelnen Stücken. Mit meiner in der nächsten Zeit erscheinenden größeren Arbeit über *Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts* (mit den vollständigen Literatur- und Quellenangaben zu den unten erwähnten Stücken) und einer weiteren, speziell die kompositorische Technik der *Te Deum* des 15. und 16. Jahrhunderts beleuchtenden Studie hoffe ich einen Teil dieser Forschungslücke zu schließen. Mit diesem Referat soll lediglich der erste Versuch gemacht werden, einige Grundzüge der frühen mehrstimmigen *Te Deum* mit lateinischem Text darzulegen, wobei es nicht zuletzt darauf ankommt, die Problemstellung jeder weiteren analytischen Betrachtung aufzuzeigen.

Das mehrstimmige *Te Deum* des 15. und 16. Jahrhunderts stellt wie die Hymnen- *Magnificat*- und Psalmvertonungen eine motettische Sonderform dar, deren eigene stilistische Stellung und Entwicklung gegenüber den anderen polyphonen Formen des Offiziums abzugrenzen sind. Im Vergleich zu den eigentlichen Hymnen und den *Magnificat* nehmen die etwa 60 bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts überlieferten *Te Deum*-Kompositionen zahlenmäßig einen bescheidenen Platz ein. Auf Grund des Fehlens eines breiten Überlieferungsmaterials sind also jeder umfassenden stilistischen Untersuchung der *Te Deum* von vornherein gewisse Grenzen gesetzt. Dennoch zeichnet sich unter den vorhandenen Werken deutlich ein Traditionszusammenhang, eine einheitliche formal-stilistische Entwicklungslinie ab. Diese Sondertradition der frühen *Te Deum*-Kompositionen basiert zum großen Teil auf der allen entsprechenden Stücken des 15. und 16. Jahrhunderts zugrunde liegenden speziellen Choralvorlage. Die Verbindlichkeit des *cantus prius factus* für die mehrstimmige Gestaltung dürfte kaum in einer anderen liturgisch-musikalischen Gattung so streng sein, wie gerade beim *Te Deum* der genannten Zeit. Die Choralvorlage bestimmt in weitestem Maße den formalen, melodischen und harmonischen Aufbau sowie den Ausdrucksgehalt der mehrstimmigen Komposition. Von ihr hat auch jede analytische Betrachtung auszugehen. Die polyphone Bewältigung der eigenartigen, zwischen echt choralem Melos und starrer psalmodischer Rezitation pendelnden Vorlage, d. h. die Ausschöpfung und Nutzbarmachung der mit dem Melodieschema gegebenen Möglichkeiten im mehrstimmigen Satz, bildet das eigentliche kompositorische Problem der frühen *Te Deum*-Vertonungen. Es ist äußerst interessant, anhand der Werke der einzelnen Epochen zu beobachten, wie die verschiedenen Meister die gleiche Aufgabe gelöst haben.

Um die unterschiedlichen Möglichkeiten und die gemeinsamen Grundzüge der frühen *Te Deum*-Choralbearbeitungen kurz zu skizzieren, halten wir uns am besten an die vier markantesten Beispiele dieser Gattung, die — wie sich aus der Quellenlage ergibt — zugleich als die zu ihrer Zeit bekanntesten Vertonungen des sogenannten Ambrosianischen Lobgesanges zu gelten haben.

Das in fünf Manuskripten überlieferte *Te Deum* von Binchois schließt sämtliche 29 Verse des normalen, heute noch gebräuchlichen Textes ein. Jeder Vers bildet einen in sich geschlossenen musikalischen Abschnitt mit einem einfachen, in zwei Stimmen notierten Fauxbourdon-Satz. Die melodietragende Oberstimme lehnt sich durchschnittlich genau an die aus drei psalmodieartigen kurzen melodischen Modellen im III. und IV. Ton bestehende Choralvorlage an, wie sie auch im großen und ganzen von den späteren Meistern verwandt wurde. Diese Vorlage stimmt nicht in allen Teilen mit einer der heute noch gesungenen Weisen überein; sie erscheint uns vielmehr oft als eine Kombination des heutigen *tonus simplex* und *tonus*

solemnis und weist Kriterien sowohl der römischen als auch der monastischen Version auf. Da der Fauxbourdon-Satz das ganze Stück von Binchois hindurch strikt eingehalten wird, stimmen natürlich jeweils die Verse, denen dasselbe Melodiemodell zugrunde liegt bis auf die textbedingten unterschiedlichen Ausdehnungen musikalisch nahezu vollkommen überein. Diese Wiederholungsform ist jedoch keineswegs bezeichnend für die mehrstimmigen *Te Deum* dieser Zeit; denn der Versuch, die durch dieselbe Melodievorlage „gleichgestimmten" Verse satztechnich möglichst abwechslungsreich zu gestalten, ist schon in den frühen Stücken, mit freier Dreistimmigkeit, klar zu erkennen, und das Prinzip einer von Vers zu Vers fortschreitenden polyphonen Variation bildet auch im 16. Jahrhundert ein Hauptkriterium der mehrstimmigen *Te Deum*-Bearbeitungen. Es findet sich in verstärktem Maße in den *Magnificat*-Kompositionen mit der rein psalmodischen Vorlage (!) während die Hymnen-Vertonungen bis etwa 1500 nur einen musikalischen Abschnitt für alle Strophen (!) aufweisen und später auch nur selten als vollständig durchkomponierte Form auftreten.

Das vierstimmige *Te Deum* von Costanza Festa aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist formal ganz ähnlich angelegt. Während die Fassung in dem Mutii-Druck von 1596 (RISM, Sammelwerke 1596[3]) sämtliche 29 Verse der Reihenfolge nach bringt, sind in der Handschrift Q. 31 des Conservatorio von Bologna zunächst alle ungeradzahligen und anschließend alle geradzahligen Verse (nochmals mit Vers 29) notiert. Daraus geht hervor, daß entweder das ganze Stück oder nur jeder zweite Vers mehrstimmig gesungen wurde. Im letzteren Falle konnten die fehlenden Verse einstimmig choralisch angestimmt oder durch eine Orgelbearbeitung ersetzt werden. Der Wechsel von Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit, der sich von Vers zu Vers vollzieht, erstreckt sich auch auf die drei Teile des fünften *Te Deum*-Verses (1. *„Sanctus"*, 2. *„Sanctus"*, 3. *„Sanctus Dominus Deus Sabaoth"*). Im Gegensatz zu diesem Werk von Festa sind die meisten *Te Deum* des 15. und 16. Jahrhunderts wie die *Magnificat* und Hymnen von vornherein nur auf einen alternierenden Vortrag hin angelegt, wobei zahlenmäßig bei weitem diejenigen Kompositionen überwiegen, welche lediglich die geradzahligen Verse berücksichtigen. Auffallend in der Komposition Festas ist die schlichte, homophone vierstimmige Anlage der einzelnen kurzen Sätze, mit der durch das Melodieschema der Vorlage gegebenen klaren Gliederung eines jeden Verses in zwei Teile. Der *cantus firmus* liegt wie in den dreistimmigen Stücken des 15. Jahrhunderts (vgl. auch die Hymnen-Kompositionen dieser Zeit) überwiegend in der Oberstimme (seltener im Tenor). Der Text wird bevorzugt syllabisch vorgetragen. Wenn auch die Schlichtheit des an die Lauden-Vertonungen erinnernden Satzgefüges in dem Stück von Festa ein Extremfall darstellt, so kann doch die einfache Satzstruktur und die Textbehandlung im ganzen als symptomatisch für einen Großteil der *Te Deum*-Bearbeitungen bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts betrachtet werden. Die polyphone Arbeit beschränkt sich bei den Stücken dieser Gruppe häufig auf imitatorische Ansätze, die sich innerhalb der oft nur wenige Takte umfassenden, knappen Sätze nicht weiter entfalten können. Die einzelnen Verse der Kompositionen enthalten jeweils nur soviel an Ausdrucks- und Gestaltungsmomenten, wie die kurzatmige, strenge Choralweise zuläßt. Viele *Te Deum* der Zeit erweisen sich somit als schlichte liturgische Gebrauchsmusik.

Der eigentliche motettische Satzstil des 16. Jahrhunderts mit der Tendenz zur Durchimitation und Homogenisierung des Klangkörpers fand aber auch in die *Te Deum*-Kompositionen allmählich Eingang. Am Grundprinzip der Choralbearbeitung brauchte sich dabei zunächst nichts zu ändern. Wir finden weiterhin die kleinteilige, abschnittsweise Gliederung von Vers zu Vers. Es kommt lediglich zu einer Dehnung der einzelnen Sätze. Als Beispiel für diese Gruppe sei das in fünf deutschen Handschriften eingetragene und teilweise mit *„Ludwig Senfl"* signierte *Te Deum* genannt, das mit seinen 366 Mensuraltakten zu den umfangreichsten Vertonungen seiner Art im 16. Jahrhundert gehört; und dabei enthält es

nur die geradzahligen Verse und ausnahmsweise noch den ersten und letzten (29.) Vers. Auch hier prägt die bald in allen Stimmen imitatorisch verarbeitete, bald als langmensurierter *cantus firmus* in einer oder zwei Stimmen erscheinende Choralweise noch weitgehend das Gesicht der Komposition. Es ist die gleiche Bearbeitungsform, wie sie auch Orlando di Lasso für sein 1568 gedrucktes *Te Deum* wählte.

Das im deutschen Kulturraum im 16. Jahrhundert zweifellos bekannteste, in nicht weniger als 10 Quellen überlieferte *Te Deum* ist sowohl Andreas de Silva als auch Josquin Desprez und Jean Mouton zugeschrieben. Wie die Vertonungen von Binchois und Festa berücksichtigt auch dieses Werk sämtliche Verse des *Te Deum*; jedoch gehört es einer anderen, etwa die Hälfte aller durchkomponierten *Te Deum* des 15. und 16. Jahrhunderts ausmachenden Gruppe an, die den Text nicht von Vers zu Vers vertont, sondern jeweils mehrere Verse zu größeren Abschnitten zusammenschließt. Die hier vorliegende Dreiteilung (Vers 1—10, 11—19, 20—29) ist der Normalfall und ergibt sich aus dem dreiteiligen Sinnzusammenhang des *Te Deum*-Textes. Das Werk de Silvas (?) erscheint erstmalig in der Handschrift Q. 20 des Conservatorio in Bologna aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts und dürfte eines der frühesten Zeugnisse dieser *Te Deum*-Bearbeitungsform sein. Die Verwandtschaft mit der großen Motettenform und vor allem der Psalmmotette der Zeit ist deutlich, jedoch nicht allein entscheidend. Im Gegensatz zu den motettischen Psalmbearbeitungen, die häufig nur sporadisch die psalmodische Formel verwenden bzw. bald ganz in die *cantus-firmus*-freie Form übergehen (Josquin, Senfl), hält sich das De Silva-*Te Deum* streng an den *cantus prius factus*. Die Choralvorlage bleibt auch für derartig konzipierte Te Deum-Kompositionen bis in die zweite Jahrhunderthälfte verbindlich.

1450—1600

Vorsitz: Professor Dr. Karel Philippus Bernet Kempers, Amsterdam
Protokollführer: Dr. Martin Just, Würzburg

LOTHAR HOFFMANN-ERBRECHT / FRANKFURT A. M.

Heinrich Finck in Polen

In der Dedikation seiner *Practica Musica* an die polnischen Grafen von Gorka schrieb 1556 Hermann Finck: *„Es sind besonders die Melodien zu erwähnen, die von hoher Kunstfertigkeit zeugen, komponiert von Heinrich Finck, dessen Talent in seiner Jugend in Polen ausgebildet wurde. Durch die Freigebigkeit des Königs wurde er auch weiterhin gefördert. Daß jener mein Großoheim gewesen ist, bildet einen sehr gewichtigen Grund, dem polnischen Geschlecht ganz besonders zu huldigen. Infolge der Freigebigkeit des hochedlen polnischen Königs Albert und dessen Brüder erlangte mein Großoheim nämlich eine so hohe Stellung in der Musik"* [1].

Diese Bemerkungen Hermann Fincks über seinen Großonkel waren bisher nahezu die einzigen Nachrichten über das Wirken des hochbedeutenden deutschen Komponisten in Polen. Nach ihnen müßte also Heinrich Finck von seinen Jugendjahren an (er wurde 1444 oder 1445 höchstwahrscheinlich in Bamberg geboren) bis spätestens 1510, von kurzen Unterbrechungen

[1] Zitiert nach P. Matzdorf, *Die „Practica Musica" Hermann Fincks*, Diss. Ffm. 1957, S. 19.