konnte es aufführen, wenn er die Mensuralnotation beherrschte. Die Fähigkeit, den Rhythmus voll kontrollieren zu können, hatte einen sofortigen Effekt auf das Repertoire. Rhythmische Notation führte zu einer neuen Art von Komposition, und zwar zu etwas, das Jack Goody ›visual perception of musical phenomemon‹ nennen würde. Zunächst einmal war es wichtig, über die beängstigend große Anzahl von rhythmischen Möglichkeiten Kontrolle auszuüben. Aus eben diesem Grunde wurden die Noten in *taleae* gezwängt. Aber die Mensuralnotation hatte weitere Folgen: Sie führte zu Notationsspielen, die typisch für die Motette aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind. Ein Sänger wäre nicht in der Lage, eine Melodie im Krebsgang zu singen, ohne diese auf dem Notensystem oder auf der Hand zu visualisieren. Gleichfalls könnte er rhythmische Manipulationen im Tenor nicht ohne Notation durchführen. Im Übrigen könnte man sagen: Eine der Folgen der Erfindung der Mensuralnotation ist das moderne Kunstwerk, eine Komposition, bei der der Komponist jeden einzelnen Ton und Rhythmus in jeder einzelnen Stimme festlegte, eine Komposition, für die er ein Urheberrecht in Anspruch nehmen könnte.

Christoph Gaiser (Leipzig)

Die Verwendung der Sequenz im Gottesdienst der lutherischen Kirchen

I. Einleitung – Formen der Aneignung von Sequenzen in der lutherischen Liturgie

Es ist allgemein bekannt, dass die lateinische Sequenz in den hohen Kirchenkreisen der frühen Neuzeit nicht sonderlich wohlgelitten war. Das Konzil von Trient ließ nur vier von ihnen zum Gebrauch in der römisch-katholischen Liturgie zu, und bei dieser Zahl ist es bis heute geblieben: 1727 kam zwar das *Stabat mater* zum Fest der Sieben Schmerzen Mariens hinzu, doch das zweite Vatikanische Konzil beförderte in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts das vielgeliebte *Dies irae* ins liturgische Abseits. Auch Martin Luther hatte zu den Sequenzen eine eher distanzierte Haltung eingenommen. In einer seiner einflussreichsten liturgischen Schriften, der *Formula Missae* von 1523, schickte er sich an, das Repertoire der Sequenzen noch drastischer als in den römischen Konzilsdokumenten einzuschränken. Ganze drei Sequenzen hielt Luther demnach zu diesem Zeitpunkt zum Gebrauch im Gottesdienst der Stadtkirchen für geeignet: eine für das Christfest und zwei für das Pfingstfest, wobei er an der ersten ihre Kürze, an den beiden anderen ihre Gründung in der Heiligen Schrift hervorhob und gleichzeitig zu erkennen gab, dass deren Verwendung nicht

auf den angestammten Platz nach der Epistellesung des Hauptgottesdienstes beschränkt werden müsse.[1] Freilich darf diese Verfügung nicht als einziges Dokument für Luthers Verhältnis zur Gattung der Sequenz angesehen werden; beispielsweise hat August Jakob Rambach mitgeteilt, dass Luther mehrere lateinische Sequenzen persönlich sehr geschätzt und häufig gesungen haben soll, außerdem verweist Rambach auf einige Stellen in Luthers *Hauspostillen* und *Tischreden*, in denen von bestimmten Sequenzen die Rede ist.[2]

Der vorliegende Beitrag möchte indes weniger eine Zusammenfassung der Aussagen Luthers zur Sequenz bieten, sondern vielmehr einen Überblick darüber verschaffen, in welcher Art und in welchem Umfang einstimmige lateinische Sequenzen in Quellen Eingang gefunden haben, welche wir heute als normativ für die Herausbildung einer eigenständigen lutherischen Gottesdienstpraxis im späten 16. Jahrhundert betrachten. Dazu gehören neben den Kirchenordnungen und Agenden vor allem die großen Kantionalien von Spangenberg, Lossius, Keuchenthal, Ludecus und Eler,[3] die weit über ihren eigentlichen Entstehungsort hinaus verbreitet waren und auf das junge Repertoire der lutherischen Kirchenmusik maßgeblich Einfluss genommen haben. Die Mächtigkeit der Quellenbasis macht es erforderlich, die Darstellung auf den deutschsprachigen Raum zu beschränken, wiewohl eine Berücksichtigung der skandinavischen Länder fraglos eine wertvolle Ergänzung darstellen würde. Auch kann im Rahmen des vorliegenden Beitrages die Frage nicht geklärt werden, inwiefern sich angesichts der beachtlichen Präsenz lateinischer Sequenzen in den einschlägigen Quellen gesicherte Rückschlüsse über deren tatsächliche Verwendung im Gottesdienst ziehen lassen. Hier könnte nur die Zusammenschau mehrerer Arbeiten, die jeweils die kirchenmusikalische Praxis einer Stadt bzw. eines musikalischen Zentrums im Detail erschließen, die gewünschten Erkenntnisse erbringen.

Vorausgeschickt werden muss schließlich, dass sich der Umgang der lutherischen Kirche mit der Gattung der Sequenz nicht in der selektiven Übernahme der einstimmigen lateinischen Originale erschöpfte, sondern mindestens drei weitere Arten der Aneignung zu unterscheiden sind. Zu nennen ist hier erstens die Übertragung der einstimmigen lateinischen Sequenzen ins Deutsche, die in allen genannten Kantionalien und etlichen Kirchenordnungen ihren Niederschlag gefunden hat.[4] Besonders charakteristisch ist das Vorgehen von Keuchenthal, der die deutsche Übertragung dem lateinischen Original nicht mit eigenen Noten nachfolgen lässt, sondern direkt – nach Art einer Interlinearübersetzung – unter die lateinische Textzeile setzt. Obwohl spätestens Anfang des 18. Jahrhunderts sowohl die lateinischen Sequenzen wie auch ihre deutschen Übertragungen flächendeckend außer Ge-

1 Vgl. *Die evangelischen Kirchenordnungen des XIV. Jahrhunderts*, Bd. 1,1, hrsg. von Emil Sehling, Leipzig 1902, S. 5.

2 August Jakob Rambach, *Ueber D. Martin Luthers Verdienst um den Kirchengesang* […], Hamburg 1813, S. 30ff.

3 Johann Spangenberg, *Cantiones ecclesiasticae* […], Magdeburg 1545 (DKL 1545[14]); Lucas Lossius, *Psalmodia* […], Nürnberg 1553 (DKL 1553[10], erweiterte Neuauflagen [2]1561, [3]1569, [4]1579 und [5]1598); Johannes Keuchenthal, *Kirchen Gesenge* […], Wittenberg 1573 (DKL 1573[11]); Matthaeus Ludecus, *Missale* […], Wittenberg 1589 (DKL 1589[17]); Franciscus Eler, *Cantica sacra* […], Hamburg 1588 (DKL 1588[14]).

4 Darüber hinaus sind als Hauptquellen die Gesangbücher der Böhmischen Brüder sowie das Gesangbuch von Valentin Triller aus dem Jahre 1555 zu nennen.

brauch kamen, konnten einige deutsche Übertragungen im Zuge der Neubewertung reformatorischer Gottesdienstordnungen und der dazugehörigen Quellen am Ende des 19. Jahrhunderts bzw. zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder Eingang in offizielle liturgische Bücher der lutherischen Kirche finden. So führt beispielsweise das *Kantionale für die evangelisch-lutherische Kirche in Bayern* aus dem Jahre 1942 nicht weniger als sechs einstimmige deutsche Sequenzen an, deren Übertragungen fast ausschließlich auf Quellen des 16. Jahrhunderts zurückgehen.

Als zweite alternative Form der Aneignung ist die Verwendung mehrstimmig gesetzter lateinischer bzw. deutscher Sequenzen zu nennen, wobei im Bereich der lateinischen Sequenzen zwischen zwei unterschiedlichen Repertoireschichten unterschieden werden muss. Die erste Schicht besteht aus der von Axel Emmerling ausführlich beschriebenen Produktion von Komponisten wie Isaac, Stoltzer, Finck oder Senfl, die auf das frühe reformatorische Repertoire unmittelbar eingewirkt haben.[5] Die zweite Schicht besteht aus Vertonungen von Komponisten einer jüngeren Generation, von denen man getrost sagen kann, dass sie bereits auf dem Boden der neuen Lehre aufgewachsen sind, etwa Johannes Galliculus, Bartholomäus Gesius oder Christoph Demantius. Als Musterbeispiel können hierfür die Oster- und Himmelfahrtsplenarien angeführt werden, die 1539 bei Georg Rhau in Wittenberg im Druck erschienen und die insgesamt sieben mehrstimmige Vertonungen der Sequenzen *Victimae paschali laudes* und *Summi triumphum regis* umfassen.[6] Mehrstimmige Sätze von deutschen Sequenz-Übertragungen finden sich beispielsweise in den Kantionalien von Sethus Calvisius (1597) und Michael Praetorius (1607) oder auch im *Florilegium Portense*; die Prominenz dieser Sammlungen hat dazu beigetragen, dass einige Sätze in historistisch orientierten Publikationen des 19. Jahrhunderts erneut kodifiziert worden sind. So hat Ludwig Schoeberlein in seinem einflussreichen *Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs* von 1865/68 insgesamt vier Sequenzen (mit drei verschiedenen Texten) in Sätzen des 16. bzw. 17. Jahrhunderts abgedruckt[7] und lediglich zu den Texten »Heut solln alle Christen loben« (nach *Victimae paschali laudes*) und »Tag des Zorns, o Tag voll Grauen« (nach dem *Dies irae*) neue Sätze bei Friedrich Riegel und Friedrich von Filitz in Auftrag gegeben.

Als dritte alternative Verfahrensweise der Aneignung von Sequenzen in der lutherischen Kirche ist die liedhafte Umbildung von Sequenzen in deutscher Sprache zu nennen, worunter Übertragungen von Sequenzen verstanden werden sollen, die nicht an einen überlieferten gregorianischen Cantus firmus angepasst, sondern auf eine gänzlich andere Melodie geistlicher oder weltlicher Provenienz gesungen wurden. Als Beispiele, die sich bis in das heutige *Evangelische Gesangbuch* erhalten haben, seien Martin Mollers Pfingstlied »Heil'ger Geist, du Tröster mein« (nach der Pfingstsequenz *Veni sancte spiritus*) sowie Bartholomäus Ringwaldts Lied »Es ist gewisslich an der Zeit« (nach dem *Dies irae*) angeführt.

5 Vgl. Axel Emmerling, *Studien zur mehrstimmigen Sequenz des deutschen Sprachraums im 15. und 16. Jahrhundert*, Kassel u. a. 1994 (zugleich Diss. Würzburg 1989).

6 *Georg Rhau, Musikdrucke aus den Jahren 1538–1545 in praktischer Neuausgabe*, Bd. 8: *Officia paschalia de resurrectione et ascensione Domini (Wittenberg 1539)*, hrsg. von Robert L. Parker, Kassel u. a. 1988.

7 *Grates nunc omnes* (Sätze: Erhard Bodenschatz 1608, Johannes Jeep 1629), *Mittit ad virginem* (Satz: Michael Praetorius 1607) und *Veni, sancte spiritus et emitte caelitus* (Satz: Sethus Calvisius 1597).

II. Lateinische Sequenzen in den Kantionalien des 16. Jahrhunderts

Obwohl der Einfluss der Kantionalien von Spangenberg, Keuchenthal, Lossius, Ludecus und Eler auf das Repertoire der frühen lutherischen Kirchenmusik unbestritten ist, wurde bislang einzig dem Kantionale von Lossius und seinen Folgeauflagen eine ausführliche musikwissenschaftliche Würdigung zuteil.[8] An dieser Stelle kann nur eine summarische Annäherung an den Sequenzbestand der genannten Kantionalien geleistet werden, wobei es wichtig ist, für den Vergleich auch noch die Sammlung *Hymni et Sequentiae* des Lübecker Superintendenten Hermann Bonnus heran zu ziehen.[9] Diese hat in der musikwissenschaftlichen Literatur bislang wenig Beachtung gefunden, weil sich offenbar nur ein einziges Exemplar erhalten hat, das in der Königlichen Bibliothek in Stockholm (S-Sk) aufbewahrt wird.[10] Die Berücksichtigung der *Hymni et Sequentiae* ist deshalb von so großer Wichtigkeit, weil Bonnus bei insgesamt sechs Sequenzen seiner Sammlung[11] mehr oder minder umfangreiche Textkorrekturen im Sinne der reformatorischen Lehre durchgeführt hat, die wiederum in die bekannteren Kantionalien übernommen sind. Bei Keuchenthal findet sich dreimal, in der zweiten Auflage von Lossius' Kantional sogar viermal der explizite Hinweis auf eine Korrektur durch Bonnus.[12] Ein Grundzug der Aneignung traditionellen liturgischen Materials in der lutherischen Kirche trifft damit auch auf den Spezialfall der Sequenz zu: die sorgfältige Überprüfung der Texte auf deren Gründung in der Heiligen Schrift, welche zur Folge hat, dass problematische Texte entweder ganz weggelassen oder nur in korrigierter Gestalt in die lutherische Liturgie übernommen werden. Es ist bekannt, dass sich vor allem die liturgischen Stücke aus dem Proprium de sanctis als problematisch erwiesen und deshalb die lateinischen Gesänge zu vielen Heiligen- und Apostelfesten nicht ins lutherische Repertoire übernommen wurden, während es beim Proprium de tempore nur selten zu Ausschlussmaßnahmen kam. Vor diesem Hintergrund erscheint es logisch, dass alle von Bonnus korrigierten Sequenzen dem Proprium de sanctis zugehörig sind. Aufschlussreich ist nun die Tatsache, dass die Anzahl der Sequenzen im Zeitraum von 1545 (Spangenberg) bis 1589 (Ludecus) nicht etwa abnimmt, sondern stetig anwächst. Ein genauerer Blick auf die liturgische Bestimmung der Sequenzen lässt erkennen, dass der Zuwachs fast ausschließlich im Bereich der Marien-, Apostel- und Heiligenfeste stattfindet. Hinzu kommt, dass in den Kantionalien von Keuchenthal, Lossius und Ludecus nahezu alle Sequenztexte mit theologischen Erklärungen in Form von Vorbemerkungen und Randglossen versehen wurden, wobei biblische Nachweise zu den einzelnen

8 Vgl. Werner Merten, *Die Psalmodia des Lucas Lossius. Ein Beitrag zur reformatorischen Musikgeschichte Niedersachsens (Lüneburg)*, Diss. Göttingen 1951.

9 Vgl. Hermann Bonnus, *Hymni et sequentiae* […], Lübeck 1559 (DKL deest).

10 Besser zugänglich und für einen ersten Überblick zweckdienlich ist das Verzeichnis der Gesänge bei Johann Heinrich von Seelen, *Athenae Lubecensis* […], Bd. 4, Lauenburg 1722, S. 82–87.

11 *Concentu parili*, *Lauda Sion salvatorem*, *Ave praeclarum mundi lumen*, *Summe Rex Christe*, *Christe Sanctorum Praeceptor Apostolorum* und *O beata beatorum martyrum solemnia*.

12 Bei Keuchenthal und Lossius (²1561) sind dies die Sequenzen *Concentu parili* (fol. 100v bzw. fol. 199r), *Christe sanctorum* (fol. 508v bzw. fol. 250v) und *Summe Rex Christe Angelorum omnium* (fol. 512v bzw. fol. 236r), bei Lossius (²1561) zusätzlich die Sequenz *Ave praeclarum mundi lumen* (fol. 258v).

Textstellen eine besondere Bedeutung einnahmen. All dies deutet darauf hin, dass die junge lutherische Kirche im Laufe der Jahre einen gelasseneren Umgang mit den Apostel- und Heiligenfesten gewann: Schien sie zunächst in einer verständlichen Profilierungsreaktion diese Feste und ihre entsprechenden Gesänge aus dem liturgischen Kalender ausschließen zu müssen, dürfte sich ab etwa 1570 die Erkenntnis durchgesetzt haben, dass bei sorgfältiger Kommentierung der Texte bzw. Anbringung einiger Korrekturen das lateinische Repertoire nahezu vollständig wieder nutzbar gemacht werden konnte.[13] In diesem Zusammenhang muss auch auf die Stellung der Sequenzen im Gefüge zwischen Sonn- und Feiertagen eingegangen werden. In der römischen Tradition war es üblich, dass Sequenzen nur an Festtagen gesungen wurden, wohingegen die ersten lutherischen Kirchenordnungen – so sie der Gattung gewogen waren – dazu neigten, die Sequenz für die Hochfeste auch an den folgenden Sonntagen singen zu lassen. Mit dem Erscheinen der großen Kantionalien wurde diese Praxis des mehrmaligen Singens einer Festsequenz zumindest eingedämmt und stattdessen eine weitaus differenziertere Verteilung der Sequenzen auf die einzelnen Sonn- und Festtage des Kirchenjahres etabliert. Den Extremfall in dieser Hinsicht stellt das Kantional von Ludecus dar, welches an den Hochfesten, die mit drei Feiertagen begangen wurden, jeweils unterschiedliche Sequenz-Zuordnungen für die einzelnen Tage vornimmt und nur in Ausnahmefällen die Sequenz eines Hochfestes auch dem darauf folgenden Sonntag (im Sinne der alten Oktav), niemals aber einer ganzen Folge von Sonntagen zuordnet.

III. Lateinische Sequenzen und deutscher Gemeindegesang

Der Wunsch nach einer angemessenen Beteiligung der Gemeinde hinterließ auch beim Umgang der jungen lutherischen Kirche mit der Sequenz ihre Spuren. Entsprechend dem Charakter der Sequenz als Antwortgesang auf die Epistellesung, gewissermaßen als vertiefendes Seitenstück zum *Alleluia*-Vers, wurde in nicht wenigen lutherischen Territorien versucht, die an sich rein chorische Aufführung der einstimmigen Sequenz durch Interpolation von deutschen Liedstrophen zu ergänzen und damit auch der zuhörenden Gemeinde die Möglichkeit des aktiven Antwortens auf das verlesene Bibelwort zu geben. Zeigen sich die dem römischen Zeremoniell verpflichteten Kantionalien in dieser Hinsicht eher zurückhaltend – allein bei Keuchenthal und Eler finden sich explizite Hinweise auf die Verbindung von lateinischer Sequenz und deutschem Gemeindegesang –, lassen sich entsprechende Anweisungen in den Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts recht häufig auffinden.[14] Die ausführlichste Schilderung über die genaue Verteilung der lateinischen und deutschen Strophen findet sich in der Mecklenburgischen Kirchenordnung von 1540/45, die überdies detaillierte Hinweise für die Mitwirkung eines präludierenden Organisten

13 Bei einigen Texten schien die Unverträglichkeit mit der lutherischen Lehre jedoch zu groß; so gibt etwa Ludecus für das Fest der Verkündigung Mariae folgenden Hinweis: *Sequentia sive prosam ascribere non/placuit. Ejus autem loco germanica aliqua cantio/festo congruens cantari potest.* Zum Fest der hl. Katharina erfolgt eine nahezu gleich lautende Bemerkung.

14 Genannt seien die Ordnungen von Braunschweig 1528, Wittenberg 1533, Pommern 1535, Mecklenburg 1540/1545, Calenberg-Göttingen 1542, Wolfenbüttel 1543 und Preußen 1568.

einschließt und somit in seltener Ausführlichkeit einen Spezialfall der in der lutherischen Kirchenmusik so wichtigen Alternatim-Praxis dokumentiert, der nicht nur vom Wechsel zwischen Klanggruppen (Orgel / Gemeinde / Chor), sondern auch vom Wechsel zwischen zwei verschiedenen Sprachen geprägt wird:

> In den winachten und vort bet to Purificationis schal me singen de sequentie: Grates nunc omnes, mit düsser wise. Wor ein orgel is, dar sla de organiste Grates. Dar na holde he stille unde de cantor vange an: Gelavet sistu. Dar na dat ander versch, des ewigen vaders, unde singe denn: Grates nunc omnes. Dar na sleit wedder de organiste Grates. De cantor: Den aller werlt kreis nu beslot. Dat ewige licht. Grates nunc omnes. Noch tom drüdden mal sla de organiste Grates. Dar na de cantor: De söne des vaders, he is up erden kamen arm, Grates etc. Dar na sleit de organista: Huic oportet. De cantor: Dat hefft he alle uns gedan. Huic oportet.[15]

Die von der Mecklenburgischen Kirchenordnung geschilderte Praxis, dass die lateinische Sequenz des Weihnachtsfestes durch den deutschen Weihnachtsleis »Gelobet seist du Jesu Christ« zu ergänzen sei, fand ihre Entsprechung auch bei den anderen beiden großen Hochfesten des Kirchenjahres. An Ostern sollte die lateinische Sequenz je nach Ordnung durch den Leis »Christ ist erstanden« oder Luthers darauf bezogenes Osterlied »Christ lag in Todesbanden« erweitert werden, die Pfingstsequenz durch den Leis »Nun bitten wir den heiligen Geist«. Ein Kuriosum bietet die Kirchenordnung für Calenberg-Göttingen, welche nicht nur die Interpolation deutscher Gemeindestrophen in die lateinischen Sequenzen forderte, sondern dieses Prinzip auch bei der Verwendung deutschsprachiger Sequenz-Übertragungen beibehielt.[16] Daraus kann geschlossen werden, dass zumindest in Calenberg-Göttingen die Ausführung auch der ins Deutsche übertragenen Sequenzen weiterhin Sache des Chores war und die Autoren der Kirchenordnung das Prinzip der Gleichrangigkeit von Chor und Gemeinde so hoch in Ehren hielten, dass für sie die Interpolation durch volkstümliche Leisen weiterhin das beste Mittel für eine angemessene Beteiligung der Gemeinde an dieser Stelle des Hauptgottesdienstes darstellte.

IV. Zur räumlichen und zeitlichen Ausstrahlung des lateinischen Sequenzrepertoires

Anhand der einschlägigen Kirchenordnungen, die Bemerkungen zur Sequenz enthalten, und auch anhand der Verlagsorte der Kantionalien lässt sich erkennen, dass das Singen lateinischer Sequenzen vor allem in den nord- und mitteldeutschen Städten gepflegt wurde, wohingegen für die fränkischen und schwäbischen Reichsstädte wie Nürnberg, Dinkelsbühl, Augsburg oder Memmingen in den entsprechenden Kirchenordnungen keine Verwendung von Sequenzen dokumentiert ist. Eine Ausnahme bildet die Reichsstadt Nörd-

15 Zitiert nach: *Die evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts*, Bd. 5, hrsg. von Emil Sehling, Leipzig 1913, S. 152f.

16 Vgl. *Die evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts*, Bd. 6,1, hrsg. von Emil Sehling, Tübingen 1955, S. 828–830.

lingen, welche die im Bezug auf Sequenzen besonders reichhaltige Naumburgische Kirchenordnung von 1537/38 übernommen hatte. Ein in Ansbach gedrucktes Kantionale von 1627 belegt überdies, dass zumindest in Mittelfranken einzelne lateinische Sequenzen auch noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im lutherischen Gottesdienst Verwendung fanden.[17] Bereits 1569 hatten die Autoren der Pommerschen Kirchenordnung die Sorge geäußert, dass die alten lateinischen Gesänge zu den Apostel- und Heiligenfesten trotz hoher dichterischer Qualität und theologischer Unbedenklichkeit alsbald verloren gehen könnten.[18] Rund hundert Jahre später sollte sich diese Befürchtung bewahrheiten: Die lateinische Sequenz kam im lutherischen Gottesdienst völlig außer Gebrauch. Und obwohl heute, am Beginn des 21. Jahrhunderts, der Einschluss lateinischer gregorianischer Stücke in die lutherische Liturgie wieder möglich erscheint und da und dort auch praktiziert wird, scheint die Ära des lateinischen Sequenzgesangs in der lutherischen Kirche definitiv abgeschlossen zu sein.

Daniel Glowotz (Münster)

Die scholastische Seite der musiktheoretischen Konzeption Marsilio Ficinos (1433–1499)

Zu den ältesten Dokumenten einer humanistischen, durch den Neoplatonismus beeinflussten Musikauffassung aus dem 15. Jahrhundert zählen die philosophischen Werke des Florentiner Gelehrten Marsilio Ficino (1433–1499).[1] Bildeten aber der Humanismus und die spätantike Platoninterpretation wirklich die beiden einzigen bedeutsamen Einflussfaktoren in seiner musiktheoretischen Konzeption? Es wurde oft übersehen, dass das gesamte Denken Ficinos sehr wesentlich auch von zwei Einflüssen geprägt worden ist, die nicht unmittelbar mit dem Renaissance-Humanismus und mit der Wiederentdeckung Platons im 15. Jahrhundert in Verbindung stehen, dafür aber um so mehr mit zwei Traditionen der

17 *Libellus continens antiphonas, responsorias, introitus, sequentias, hymni, versiculi, officia Missae Germanicae, quae in ecclesia Onoltzbacensi et Heilsbronnensi decantantur*, Nürnberg 1627 (DKL 1627[16]).

18 Vgl. *Die evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts*, Bd. 4, hrsg. von Emil Sehling, Leipzig 1911, S. 438.

1 Zum Beispiel in seinen philosophischen Schriften *De divino furore* (1457), *Theologia platonica* (1469–74) und *De vita* (1489); vor allem aber auch in seinen Briefen an Sebastiano Foresi (*Non est harmonice compositus, qui harmonia non delectatur*, 8. 9. 1479), Francesco Musano (*Medicina corpus, Musica spiritum, Theologia animam curat*, undatiert) und Antonio Canigiani (*De musica*, undatiert). Vgl. dazu Sabine Ehrmann, »Marsilio Ficino und sein Einfluß auf die Musiktheorie. Zu den Voraussetzungen der musiktheoretischen Diskussion in Italien um 1600«, in: *AfMw* 48 (1991), S. 234–249, und Sabine Ehrmann-Herfort, Art. »Ficino, Marsilio«, in: *MGG2*, Personenteil Bd. 6, Kassel u. a. 2001, Sp. 1128–1130.