

Johannes Heugel (um 1500—1585), ein Musiker aus Deggendorf

Dr. Konrad Rubland

Keine Straße, keine Gasse, kein Haus und keine Schule trägt seinen Namen, und doch müssen wir ihn wohl als den bedeutendsten Sohn dieser Stadt im 16. Jahrhundert bezeichnen und das vermutlich nicht nur im 16. Jahrhundert. Sein Name: Johannes Heugel¹.

Sein Leben

Heugel wurde kurz vor 1500 in Deggendorf geboren, erhielt hier in der Lateinschulgasse vermutlich seinen ersten schulischen Unterricht und wohl auch seinen ersten Musikunterricht, nachdem der Deggendorfer „Lateinische Schulmeister“ zugleich auch die Knaben für den praktischen Einsatz in der Pfarrkirche im Singen zu unterrichten hatte².

Es ist unbekannt, warum Heugel plötzlich im Wintersemester 1515 sich als Student an der Universität Leipzig als „Johann Heygel ex Teckendorff“ immatrikulierte³. Hat ihn der frühe Tod seiner Eltern zu Verwandten nach Hessen getrieben — der Name Heugel kam damals in Oberhessen häufiger vor — oder ist er einfach im Zuge der Zeit den Wegen der begabten Söhne dieses Landes nach Prag, Leipzig oder Wittenberg nachgegangen? Diese Immatrikulation ist das erste faßbare Datum in Heugels Leben. Wir wissen nicht, wer ihn musikalisch ausgebildet hat, weder in Deggendorf noch in Leipzig. Daß in Leipzig unter den Studenten der Universität die Musik eine große Rolle spielte, ist uns hinreichend bekannt durch zahlreiche Namen von musikliebenden Studenten und Lehrern der Universität und aus zahlreichen Musikhandschriften⁴, die sich die Studenten in ihren Musikzirkeln angefertigt haben. Sie sind ein beredtes Zeugnis von der vielfältigen Musikpraxis in Studentenkreisen. Sollte Heugel ein erfolgreicher Autodidakt sein, geschult nur durch den intensiven Umgang mit Musik?

Die biographischen Daten bleiben auch weiter im Leben Heugels sehr spärlich. Wir wissen nicht, durch welche Vermittlung er nach Abschluß seiner Studien von Leipzig nach Kassel an den Hof gekommen ist.

Drei Datierungen musikalischer Werke aus der Hand Heugels besagen einiges von der wirklichen Nachweisbarkeit Heugels am Kasseler Hof. 1534 stirbt in Straßburg der deutsche Liedmeister Thomas Sporer, 1535 stirbt Balthasar Arthopius in Speyer. Für beide hat Heugel ein Epitaphium⁵, eine „musikalische Grabinschrift“, geschrieben. Heugel hat diese bekannten Musiker sicher in Leipzig kennen gelernt und war ihnen in Freundschaft zugetan, was der warme Ton besonders des Arthopius-Epitaphiums bezeugt. Die Distichen für diese Epitaphien hat Heugel selbst geschrieben. Damit lernen wir einen wichtigen Grundzug in Heugels Wesen kennen. Heugel hat vermutlich sehr gut Latein beherrscht oder zumindest die Sprache sehr geliebt. In seinen Handschriften stoßen wir immer wieder auf Verse aus seiner eigenen Hand, die sich geschliffen und glatt lesen lassen. Für viele Ereignisse am Hof, ob Tod oder Hochzeit, Geburtstage oder sonstige Feiern, für jede Gelegenheit hatte Heugel offensichtlich selbstgefertigte Verse zur Hand.

Das dritte Datum ist der berühmte Musikdruck „Gassenhawerlin und Reutterliedlin“ in der Offizin des Christian Egenolff zu Frankfurt am Main, der zwei Lieder unseres Meisters enthält ⁶.

Zwischen 1536 und 1538 wurde Heugel „Landgraf Philipps zu Hessen Gesangsmayster“ ⁷. Dies erfahren wir aus einer undatierten Besoldungsliste der Hofdiener; hier wird er als „Companist“ bezeichnet. 1547 wird Heugel endlich „Kapellmeister“

Hans Heugel: „Entlaubet ist der Walde“
Sopran – Alt
Tenor – Bass

bei Hof. Seine Aufgabe war, für Musikalien zu sorgen durch Kopierarbeit, also durch Abschreiben fremder Kompositionen, oder durch eigene Werke. Er hatte die Sängerknaben zu beherbergen, zu verpflegen und zu unterrichten, wie es landläufig Aufgabe der Hofkapellmeister war. Dabei hat „Johann Heugels Capellmeisters Hausfrau Margarita“ beste Dienste geleistet. In dieser Kapellmeister-Stellung verblieb Heugel bis zu seinem Lebensende 1585. Seine Frau überlebte ihn um fast 30 Jahre und starb 1612. Johannes Heugel blieb also ein halbes Jahrhundert, von etwa 1535 bis 1585, an dem kleinen hessischen Hof zu Kassel, reiste so gut wie nie, außer in die neue Universitätsstadt Marburg, in der manche staatliche Feierlichkeit die Anwesenheit der Hofkapelle notwendig machte.

So war der Wirkungskreis Heugels sehr eng begrenzt; seine Werke waren deshalb auch nicht sehr verbreitet. Der Landgraf Philipp von Hessen, der „Großmütige“, wie er genannt wurde, spielte in der Reformationgeschichte eine nicht unbedeutende Rolle. Seine Verbindung zur Kurpfalz als dem nächsten bedeutenden protestantischen Lande inmitten der katholischen Länder war sehr eng. Auch die Beziehungen zur reformierten Schweiz nach Zwinglis Tod 1531 waren den Hessen

viel wert⁸. Nicht zuletzt zeugt das Marburger Religionsgespräch zwischen Huldreich Zwingli und Doktor Martin Luther 1529 von dem Engagement, mit dem Philipp eine Einigung unter den Reformatoren erzielen wollte. Philipp selbst hat Huldreich Zwingli sehr geschätzt.

Als der Landgraf 1567 starb, hat sein Sohn Wilhelm IV., „der Weise“, sofort Hans Heugel als Kapellmeister bestätigt. Sicher ein Zeichen der Wertschätzung für den bereits 67jährigen Musiker. Freilich muß man die musikalische Situation am Hofe zu Kassel als Ganzes sehen.

Die von Hans Heugel unterschriebene Anstellungsurkunde lautet⁹:

Ich Hans Hougell bekenne hiran öffentlich, als der durchleuchtig hochgeborne furst und herr, herr Wilhelm landgrave zu Hessen, grave zu Catzenelnbogen, Dietz, Ziegenhayn und Nidda etc. mein gnediger furst und herr, mich zu seiner furstlichen genaden capellmeister bestellt, uff- und angenommen hat, vermög seiner furstlichen gnaden bestallungsbrief, der von worten zu worten lautet wie hernach volgt:

Wir Wilhelm von gottes gnaden landgrave zu Hessen, grave zu Catzenelnbogen, Dietz, Ziegenhayn und Nidda etc thun kund und bekennen hiran öffentlich, das wir unsern lieben getreuen Hansen Hougeln zu unserm capelmeister bestellt, uff- und angenommen haben, bestellen und nehmen inen auch darzu hirmit uff und abn, gegenwertig in und mit craft dieses briefs also und derogestalt, daß er unser capellmeister, uns treu, hold, gehorsamb und gewertig sein, zu beuen und anderm, daß wir ime bevelhen, vleißig zusehen, uffwarten, auch sich sonst zu allem andern, darzu er dueglich ist, gutwillig und unverdrossen gebrauchen lassen, unsern schaden allzeit treulich warnen, selbst keinen zufuegen, frommen und bestes werben, und in gemein alles das thun soll, das ein getreuer erbarer capellmeister seinem herrn zu thun schuldig und pflichtig ist, inmaßen er uns solches gelobt, einen leiblichen ayd zu Gott und seinem heyligen Wort geschworn und dessen uns seinen reversbrief übergeben hat. Darentgegen und von solches seines diensts wegen sollen und wollen wir ime alle jahr und eines jeden jahrs besondern, aldiweil diese unsere bestallung wehret, durch unsern cammerschreiber zwanzig vier gulden munz dienstgelds, zehen gulden von wegen des, daß er unsere vier capelnjungen herberget, iden gulden zu zwanzigsechs albus gerechnet, sechs viertel korns durch den fruchtschreiber, die cost zu hove oder ein benents darfur, desgleichen die gewohnliche hoifcleydung des jahrs zweimahl, ides mahl sechsthalbe elen Lundisch und vier elen barchens durch unsern hoifschneider geben und entrichten lassen. Des zu urkund haben wir uns mit eigen handen unterschrieben und unser secret hirauf trucken lassen. Geben und gescheen zu Cassell am ersten tag des monats Maii anno domini tausend funfhundert sechzig und sieben.

Daß ich demnach alles und jedes, was in disser bestallung begriffen ist, mich belangende, stet, vest, treulich und unverbruchlich halten will, inmaßen ich solches seinen furstlichen genaden mit handgebender treu zugesagt und einen leiblichen ayd zu gott und seinem heiligen wort geschworn hab. In urkund hab ich seiner furstlichen gnaden diesen meinen revers under meinem handzeichen und ringpittschaft bevestigt zugestellt am tag und jahr wie obstehet.

Johann Heugell.

Vor Heugels Dienstantritt, also vor 1535, waren die Hofmusiker fast ausnahmslos Trompeter. Mit Heugel wuchs die „Sengerei“ auf etwa fünf bis sieben Erwachsene und sechs Knaben an. Dazu traten bei großen Aufführungen bis zu 15 Instrumentalisten¹⁰. Im Zuge der Reformation aber kamen der Kantorei auch kirchliche Aufgaben im Gottesdienst zu, wie es Luther neben der Predigt wollte. Die Aufgaben des Chores waren aber nicht nur kirchliche Funktionen, sondern auch selbstverständlich die zahlreichen Hoffeste und repräsentativen Gelegenheiten des Landgrafen.

Wenn die hessischen Landgrafen auch nicht so „musikbesessen“ waren wie die gleichzeitigen Wittelsbacher in Bayern-München, sondern ihre Hofkapelle aus einem gewissen höfischen Brauch unterhielten, so hatten die Musiker doch im Banne dieser zwei großen Persönlichkeiten gestanden. Heugels „Querela Hessiae“ auf den Tod Philipps des Großmütigen ist für dessen Wertschätzung kein geringer Zeuge. Landgraf Wilhelm der Weise hat Heugel nur um 6 Jahre bis 1591 überlebt. Unter Wilhelms Regierungszeit gibt es einige datierte „Cost- und Bestellsregister“ sowie Tischordnungen¹¹, aus denen klar hervorgeht, daß Johann Heugel zwischen dem 1. und 18. Januar 1585 gestorben sein muß.

Sein Werk

Auch wenn die biographischen Daten weithin fehlen, um einen klaren Lebenslauf unseres Meisters zeichnen zu können, so erfahren wir aus dem Werk Heugels selbst doch viel mehr als aus manchen Werkreihen anderer Meister. Bei ihm läßt sich das Werk direkt in sein Leben einordnen und damit manche Geschichte erhellen, die ohne direkten musikalischen Niederschlag kaum bekannt geworden wäre.

Heugels Werk stellt sich dem objektiven Betrachter in mancher Hinsicht als außerordentlich dar. Einmal ist dieses von Heugels eigener Hand geschriebene Werk überaus umfangreich, zum andern hat er gemäß seiner Aufgabe und Pflicht als Kapellmeister für das Repertoire seiner Sängerei in 12 eigenhändig geschriebenen Handschriften Sorge getragen und die meisten Stücke darin auf den Tag genau datiert. Von den über 730 Werken stammen 490 bis 500 von Heugel selbst. In den Kapell-Inventaren der Kasseler Bibliothek von 1613 und 1638 sind diese Werke noch alle nachgewiesen. Bis heute sind von vielen Werken jeweils einige Stimmbücher verloren gegangen, so daß eine Reihe von ihnen nicht mehr ganz erhalten ist und wohl ewig unvollständig bleiben muß.

Aber trauriger noch als der Verlust bestimmter Stücke muß es stimmen, daß der Hauptteil seiner Kompositionen in schönster Handschrift unberührt und unbeachtet in der Hessischen Landesbibliothek zu Kassel liegt.

Über Heugels Werk gibt es bis auf den heutigen Tag nur eine Dissertation¹², die den Krieg leider nur in einem einzigen Exemplar überlebt hat und bisher nicht gedruckt werden konnte. Das ist umso bedauerlicher, als dadurch mit so unqualifizierten Äußerungen, wie sie bisher über Heugel gemacht wurden, nicht aufgeräumt werden konnte. Die zu geringe Einschätzung Heugels hat viele Gründe. Der wichtigste ist wohl, daß die Forscher Heugels Werk nicht vom Musizieren oder Erklären her kannten, sondern nur aus den autographen Noten. Die wenigen bisher ver-

Ocho vocu. 2. Decet. Anno 1534
 Joan: Heugel

10. Dies est leticia In ori

Septe voc. 3. Decet. Anno 1538.
 Joan: Heugel

12. Dies est leticia

6. Ocho vocum! Joan: Heugel
 2. Decet. Anno 1539
 Conflamma papae meus

Ocho vocu. 3. Aprilis Anno 1544
 Joan: Heugel

21. Tenor Prim: Schip. An.

So. Voca. Aprilis. 13 April. 1538.
 Joan: Heugel

17. Schip. An.

Septem vocu. 17 Januarij Anno 1539.
 Joan: Heugel

18. 18. anno man Gons

Sechs verschiedene Datierungsvermerke aus dem Werk Heugels.

öffentlichten Stücke (siehe Verzeichnis!) erlauben keinen gültigen Schluß über Heugels Bedeutung als Komponist. Aber an dieser Krankheit des vorschnellen Urteils mancher Musikologen leidet eine Reihe von zu Unrecht vergessenen Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts, die eine leider nur allzu positivistische Musikwissenschaft schnell zu „Kleinmeistern“ gestempelt hat.

Heugels Werk war in der Tat schon zu seinen Lebzeiten und erst recht später nicht sehr bekannt. Das lag einerseits an dem kleinen hessischen Hof, der während der Reformation zeitweise durch verschiedene politische Konstellationen isoliert war, andererseits an der musikhistorischen Situation, die gegen den dem niederländischen Stil total verpflichteten Heugel stand. Italien war das Land der musikalischen Zukunft und brachte in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts in besonderem Maße jene musikalischen Strukturen hervor, die den Weg der Monodie, der solistischen Einzellinie, frei machten und schließlich zur Oper führten.

Umso behutsamer hätte man an das so zahlreich erhaltene Werk Heugels gehen und vor allem diejenigen Gattungen heranziehen müssen, in denen Heugel etwas Herausragendes geleistet hat. W. Nagel hat in seinem ersten Aufsatz 1904¹³ Urteile gefällt, die nur möglich waren, weil er die Musik Heugels nicht von der Ausführung her kennen konnte. Eine *conditio sine qua non* wäre es ja wohl für jeden Musikologen, den Hauptteil des Werkes eines Meisters zu spartieren, d. h. aus den Stimmbüchern eine Partitur zu erstellen. Dies ist die erste Bedingung, wenn man Schlüsse für die Bedeutung eines Musikers ziehen will. Das aber hat wohl keiner getan, der sich bisher mit Heugel beschäftigte.

Gerade da aber setzt die Forschungstätigkeit ein, die der Verfasser innerhalb seiner Arbeit mit der *capella antiqua* München und den Niederaltaicher Scholaren angefangen hat. In der musikalischen Praxis nämlich, wenn sich beim Umgang mit den Stücken, beim Musizieren die Aufführungsprobleme aktuell stellen und wenn man das musikalisch-historische Geschehen um Heugels Musik herum im Auge hat, dann fällt plötzlich ein anderes Licht auf diese vergessene und von den Forschern bisher mißachtete Musik.

Ist es Zufall, daß seit der Veröffentlichung und Schallplatteneinspielung einiger wichtiger Stücke Heugels¹⁴ sein Name auch wieder mehr in der Literatur auftaucht¹⁵?

Ja, man muß sagen, wer sich mit bestimmten, nicht gerade am Rande liegenden Fragen musikalischer Formen des 16. Jahrhunderts beschäftigt, der kommt auch an Heugel nicht vorbei, und wenn es auch nur darum geht, eine bestimmte Gattung erstmals in Deutschland nachzuweisen. (Siehe „*Consolamini popule meus*“ usw.!) Auch ist es für die Beurteilung und Einschätzung eines Meisters, der ein so umfangreiches Werk hinterlassen hat, von größter Bedeutung, welchen Werken man sich zuwendet. Natürlich können immer wiederkehrende Gelegenheitsmotetten, deren er sich quasi als Pflichtübung zu entledigen hatte, nicht immer so genial sein wie zum Beispiel Werke, denen er sich völlig frei, ohne Auftrags- und Terminzwang widmen konnte.

Aber noch ein anderer Gesichtspunkt bei der Betrachtung von Heugels Werken soll hier angesprochen werden. Seine Werke sind zwar heute unbekannt, wie aber war es mit ihnen im so druckfreudigen 16. Jahrhundert bestellt? Warum wurde so we-

nig in Drucke aufgenommen? Das ist eine Frage, die nicht zufriedenstellend beantwortet werden kann. Lebte Heugel am hessischen Hof zu weit ab vom musikalischen Geschehen? War er zu isoliert? Hatte er nicht die richtigen Leute — sein Fürst war ja bestimmt kein Musikfanatiker! —, die ihm gegen Dedizierung (Widmung) von Werken den Druck finanzieren konnten?

Die weltlichen Formen, z. B. Lieder und Madrigale, fehlen bei Heugel fast ganz. Die Messe als musikalisches Werk war von ihm nicht gefordert. Es bleibt als Hauptteil eine große Sammlung von vielstimmigen Motetten. Süddeutschland aber hat seinen Bedarf hieran zum allergrößten Teil via München und Augsburg aus Italien bezogen. Ein wichtiger Grund für die mangelnde Beachtung Heugelscher Werke war sicherlich auch der, daß Heugel sich ganz und gar dem niederländischen Stil der Josquin-Nachfolge verschrieben hat und damit alle italienisierenden Tendenzen des 16. Jahrhunderts negierte. Damit war er mit Sicherheit ab der Mitte des 16. Jahrhunderts außer Mode. So sind in den Sammeldrucken des 16. Jahrhunderts nur Werke von Heugel zu finden, für die wenigstens in Deutschland echter Bedarf vorhanden war:

1. das deutsche Tenorlied,
2. Psalmlieder für den Gottesdienst der Reformation,
3. Oden für den Lateinunterricht an den hohen Schulen.

Im folgenden seien die wichtigsten Drucke Heugelscher Werke im 16. Jahrhundert genannt:

- Christian Egenolff*: 2 deutsche Lieder in „Gassenhawer- und Reutterliedlin“, Frankfurt am Mai 1531
- Melcher Kriesstein*: 4 Motetten zu 2—8 Stimmen in „Selectae Cationes“, Augsburg 1540
- Hans Kugelmann*: 2 Psalmvertonungen in „Concentus novi trium vocum“, Augsburg 1540
- Christian Egenolff*: 3 Oden und 1 Motette in „Gemmae undeviginti odorum“, Frankfurt am Main 1551.

Von dem umfangreichen Werk Heugels sind also nur etwa 12 Stücke in zeitgenössischen Drucken erschienen. Ein Individualdruck mit ausschließlich Heugelschen Werken fehlt ganz. Interessant ist, daß beide Psalmvertonungen Heugels in Kugelmanns Werk¹⁶ in Nachbarschaft bedeutendster Musik stehen. In diesem sehr wichtigen Druckwerk für 3 Stimmen — die Tricinien-Drucke waren im 16. Jahrhundert besonders beliebt — gibt es einen Anhang: „Hiernach folgen etliche Psalmen und geistliche Lieder mit 8, 6, 5 und 4 Stimmen. Mancherlei Komponisten.“ Darin begegnen wir als Nr. 34 einem vierstimmigen Psalmlied „Hilf, Gott, himmlischer Vater“, im Stile eines deutschen Tenorliedes komponiert, also mit cantus firmus in der Tenorstimme. Von noch größerer Qualität ist Nr. 29, seine große Psalmvertonung des 3. Psalms zu 6 Stimmen: „Ach, Herr, wie sind unser Feind so viel“. Der in drei Teilen vertonte Psalm ist in seiner Länge von 261 Mensuren (Takten) ein sehr gewichtiges Werk. Er steht zwischen Kugelmanns eigener Psalmvertonung des 103. Psalms „Nun lob, mein Seel, den Herren“ für 8-stimmigen Doppelchor und dem bedeutsamen Werk Thomas Stoltzers, der Vertonung des

113. Psalms „Herr, wie lange willst Du mein so gar vergessen“ zu 5 Stimmen. Dieser letzte Psalm gehört zu den vier musikgeschichtlich hochbedeutenden Psalmversionen Thomas Stoltzers¹⁷, die dieser noch vor der Ausgabe von Luthers deutscher Psalmübersetzung auf Grund von Luthers Briefen an die Königin Maria von Ungarn noch vor 1525 nach dessen Übersetzung vertont hat. Diese vier Psalmen sind also wichtige Dokumente reformatorischer Musikgeschichte, sind die Hauptwerke eines der größten deutschen Meister (doch fast unbekannt) und von einer Höhe der Sprachvertonung, die an Leonhard Lechner und Heinrich Schütz heranreicht.

Wenn also Kugelmann und der Drucker Kriesstein Heugels Psalm 3 hier aufgenommen haben, können wir uns auch die Wertschätzung von Zeitgenossen vorstellen. In der Tat ist diese Komposition Heugels von sehr hoher Qualität; sie ist noch höher einzuschätzen, wenn man bedenkt, daß der Psalm 3 einige Jahre vor 1540 geschrieben worden sein muß. Vieles in diesem Stück erinnert an die großen Psalmen Stoltzers. Hat Heugel sie vielleicht gekannt?

Heugel verliert sich hier nicht in kontrapunktischen Verästelungen und Spielereien, sondern versucht, dem Stimmungsgehalt des ganzen Psalms gerecht zu werden, hebt wichtige Aussagen durch blockhafte Klangballungen hervor, geht stark auf den Wortakzent der deutschen Sprache ein — durchaus nichts Selbstverständliches in dieser Zeit. Er setzt zu alternierenden Chorgruppen an, in denen er die 3 Oberstimmen gegen die 3 Unterstimmen des 6-stimmigen Satzes singen läßt, und lockert

60

The image shows a musical score for a six-part setting of Psalm 3. It consists of six staves, three for the upper voices (Soprano, Alto, Tenor) and three for the lower voices (Bass, Tenor, Bass). The lyrics are written below the staves. The score is in a key with one flat (F major or D minor) and a common time signature. The music is characterized by block-like textures and clear word accents.

Lyrics (from top to bottom):

mich, der Schild für mich, der Schild für mich, und
 , der Schild für mich, der Schild für mich, und der
 , der Schild für mich, , der Schild für mich, und der mich
 mich, der Schild für mich, der Schild für mich, mich, der Schild für mich,
 mich, der Schild für mich, der Schild für mich, der Schild für mich,
 Schild, der Schild für mich, der Schild für mich, der Schild für mich,

damit den sehr breit angelegten, dunkel klingenden Satz (1 Sopranstimme und 5 Männerstimmen) durch quasi doppelhöriges Spiel der Chorhälften auf. Auch wenn hier nicht der Platz ist, eine musikologisch einwandfreie Beschreibung oder Analyse dieses bedeutenden Heugel-Psalms zu geben, so kann doch gesagt werden: Allein die Kenntnis dieses Psalms hätte Nagel zu einem anderen Urteil über unseren Meister führen müssen.

Im ganzen gesehen umfaßt Heugels Werk eine breite Palette von musikalischen Formen: Propriumsmotetten für die wichtigsten Feste des Kirchenjahres, Te deum- und Magnificat-Vertonungen, lateinische Psalmen, eine Vertonung des vollständigen deutschen Psalters zu 4 und 5 Stimmen, deutsche Liedmotetten, Kirchenlieder, politische und private lateinische Festmotetten (sog. Staats- oder Gelegenheitsmo-

tetten) für die verschiedensten Anlässe bei Hof, Instrumentalstücke, deutsche Lieder¹⁸ und lateinische Oden.

Vertonungen der Messe und Musik für Tasteninstrumente, ebenso genuine instrumentale Formen wie etwa Tänze fehlen ganz.

Da bisher nur ganz wenige Werke zugänglich waren, konnte auch kein wirklich gültiges Urteil über Heugels Musik gefällt werden. Ob Heugel wirklich einer der „Kleinmeister“ ist, als der er besonders durch Nagels Fehlurteil eingeschätzt wurde, wird sich erst erweisen, wenn ein größerer Teil seines Werkes bekannt, d. h. zugänglich sein wird¹⁹. Die vom Verfasser bislang erarbeiteten Werke Heugels lassen an der bisherigen Einschätzung des Meisters große Zweifel aufkommen. Heugels letzte datierte Komposition stammt vom 17. März 1577. Vermutlich lebte der hochbetagte Mann zurückgezogen bis zu seinem Ende 1585.

Nach diesem mehr summarischen Überblick über Leben und Werk Johann Heugels sollen einige wichtige Werke oder Werkgruppen herangezogen werden, um besser auf die musikalische Bedeutung unseres hessischen Hofkapellmeisters eingehen zu können. Zugleich sollen diese Werke die ganze Breite des Spektrums seines musikalischen Schaffens vertreten und charakteristische Züge in seinem Werk erhellen.

1. CONSOLAMINI POPULE MEUS — der erste deutsche Doppelchor

In der Kasseler Handschrift Mus. 4.38, die aus 7 erhaltenen Stimmbüchern besteht: Discantus I, Discantus II, Altus, Tenor, Bassus, Bassus II und Vagans, ist eine Reihe von für uns wichtigen Kompositionen enthalten, die alle auf den Tag genau datiert sind.

Da sie aber nicht der Reihe nach chronologisch, d. h. nach ihrer Entstehung aufgeschrieben sind, können wir zweierlei daraus schließen:

1. Die Daten über den Stücken, die besonders im Tenor-Buch, dem wichtigsten Stimmbuch, zu finden sind, sagen uns genau die Entstehungszeit der betreffenden Kompositionen, nicht aber das Datum ihrer Niederschrift.
2. Heugel muß also seine Handschriften nach schon bestehenden Vorlagen angelegt haben.

So sind alle Weihnachtsstücke in der Zeit des Advent, die Osterstücke vor Ostern komponiert etc.

Die Nr. 6 dieser Handschrift, das „*Consolamini*“, wurde am 2. Dezember 1539 für 8-stimmigen Doppelchor geschrieben.

Consolamini, consolamini popule meus
dicit deus vester.

Loquimini ad cor Jerusalem et advocate eam
quoniam completa est malitia eius.

Dimissa est iniquitas illius:
suscepit de manu domini duplicia
pro omnibus peccatis suis.

Vox clamantis in deserto:

Parate viam domini, rectas facite
in solitudine semitas dei nostri.

(Isaias Kap. 40)

Consolamini popule meus octo vocum

Johann Heugel
2. Dezember Anno 1539

Con-so-la-mi-ni, Con-so-la-mi-ni po-pu-le
 Con-so-la-mi-ni, Con-so-la-mi-ni po-pu-le
 Con-so-la-mi-ni, Con-so-la-mi-ni po-pu-le me-us,
 Con-so-la-mi-ni, Con-so-la-mi-ni po-pu-le
 Con-so-la-mi-ni, Con-so-la-mi-ni po-pu-le

me-us, di-cit de-us ve-ster.
 me-us, di-cit De-us ve-ster.
 us, di-cit De-us ve-ster, De-us ve-ster.
 me-us, di-cit De-us ve-ster.
 me-us, di-cit De-us ve-ster.
 po-pu-le me-us, di-cit De-us ve-ster.
 le me-us, di-cit De-us ve-ster.
 me-us, di-cit De-us ve-ster.

Anfang des 8-stimmigen Doppelchores „Consolamini“

de manu Do mi ni duplicia, duplicia
 de manu Do mi ni duplicia, duplicia
 pit de ma-nu Do mi-ni duplicia, duplicia
 de manu Do mi ni duplicia, duplicia
 duplicia, duplicia pro omni bus pecca-
 duplicia, duplicia pro omni bus pec-
 duplicia, duplicia pro omni bus pecca-
 duplicia, duplicia pro omni bus pecca-

pro omni bus pec ca tis su is. Vox cla man
 pro omni bus pec ca tis su is. Vox cla man
 pro omni bus pecca tis su is. Vox cla man
 pro omni bus pec ca tis su is. Vox cla man
 ca tis su is. Vox cla man
 ca tis su is. Vox cla man
 tis su is. Vox cla
 tis su is. Vox cla man

Ausschnitt aus dem Doppelchor „Consolamini“ mit der Stelle „vox“.

Übersetzung:

Tröstet, tröstet, mein Volk,
spricht euer Gott,
redet mit Jerusalem freundlich,
prediget ihr, daß ihre Ritterschaft ein Ende hat.
Denn ihre Missetat ist vergeben,
denn sie hat Zwiefältiges empfangen
von der Hand des Herren um alle ihre Sünde.
Es ist eine Stimme eines Predigers in der Wüste:
Bereitet dem Herren den Weg,
machet auf dem Gefilde ebene Bahn unserm Gott. (Dr. Martin Luther)

Dies ist der berühmte Isaias-Text zur 1. Lesung der Weihnachtsmatutin, der in der feierlichen Liturgie der Mitternachtsmette eine besondere Rolle zukommt. Schon das ganze Mittelalter hindurch wurden die Lesungen der Weihnachtsmatutin häufig mehrstimmig, in 2- oder 3-stimmigem organalem Satz vertont²⁰. Diese Lesungen gaben der Mette in ihren eigenen Vertonungen ein besonders feierliches Gepräge.

Unsere Heugel-Komposition ist wohl die gewichtigste Vertonung dieses Textes. Der Komponist wagt hier die scharfe Trennung in zwei 4-stimmige Chöre, die sich dialogisierend abwechselnd zusingen und bei wichtigen Aussagen zu großen Klangballungen zusammentreten. Der Wechsel der Chöre folgt manchmal nach einem ganzen Satz, den der andere Chor dann wiederholt, häufig aber auch nur nach einem einzigen Wort. Gewaltig steht der erste „Consolamini“-Ruf in vollem Chore da und setzt nach einer Generalpause wiederum neu an, um den Satz zu vollenden: „Consolamini, popule meus“. Schon dieser Überschrift-Charakter des Trost-Rufes wirkt für diese Zeit ungeheuer modern. Die nächsten Sätze werden von beiden Chören ganz vorgetragen, wobei der 2. Chor dem 1. jeweils wiederholend antwortet: von „loquimini . . .“ bis „quoniam“. Ein erster Höhepunkt ist das vom ganzen Chor gesungene „Dimissa est iniquitas illius“ (denn ihre Missetat ist vergeben), das gleich zweimal wie gemeißelt hingestellt wird und einen Klangraum von 3 Oktaven einnimmt.

Wieder folgt ein Wechselspiel der beiden Chöre von „suscepit“ bis „peccatis suis“. Da setzt in der Pause der Tenor des 2. Chores auf dem hohen f (f') plötzlich in einer langen Note mit dem Ruf „vox“ ein, auf den unmittelbar die übrigen Stimmen auch in breiten Notenwerten mit „vox clamantis in deserto“ (es ist eine Stimme eines Predigers in der Wüste) folgen. Eine treffende musikalische Darstellung des Mahners und Rufers!

Das „parate viam domini“ (bereitet dem Herren den Weg) wird noch vom ganzen Chor hinzugefügt, und wieder tritt eine Generalpause ein. So wird dieser ganze Satz programmatisch, plakativ hingesetzt. Diese musikalischen Mittel deuten den wichtigen Isaias-Text auf eindruckvollste Weise. Der Tenor ergreift dazu den wohl höchsten Ton liturgischer Deklamation, das f', das in Vertonungen liturgischer Lesungen mit verteilten Rollen (z. B. Passionsvortrag) dem höchsten Sänger jeweils zugedacht wird²¹. Viermal setzen dann die beiden Chöre mit „rectas facite“ an

und treiben ein schier nicht enden wollendes Spiel mit „dei nostri“, wobei die Worte auch oft einzeln hintereinander zwischen den Chören wechseln, als ob Heugel es noch nachdrücklicher sagen wollte, daß es sich um „unseren Gott“ handelt.

Verkündigung in Musik schon vor Heinrich Schütz? Mit Sicherheit! Am Schluß wird in eben solchen Notenwerten wie bei der Stelle „vox clamantis“ das „dei nostri“ vorgestellt; der Sopran I wird nochmals geteilt, und so steht „dei nostri“ in 9-stimmigem Klang durch 3 Oktaven vor uns in feierlichem F-jonisch, wie es immer die Weihnachtstonart der alten deutschen Meister zu sein pflegte.

Eine besondere Stelle in diesem großen Chorwerk, die für diese Zeit eine geradezu sensationelle Neuigkeit bringt, darf nicht unerwähnt bleiben: „Quoniam completa est *malitia* eius“ (wörtlich: weil ihre Boshaftigkeit erfüllt ist). Hier will Heugel die „malitia“ durch einen gewollten Mißklang (Dissonanz) deutlich musikalisch ausdrücken und das Nicht-in-Ordnung-Seiende auch hörbar machen. Im Wort „malitia“ erfolgt ein Klangwechsel von C nach A, indem der 2. Tenor von unten das C ergreift und der 1. Tenor von oben nach Cis springt! Schockartig prallt die Harmonie an unser Ohr, die „malitia“ bleibt uns unvergessen. Eine derartige Ausdeutung des Wortinhalts erwarten wir musikgeschichtlich erst viel später bei den großen Komponisten des italienischen Madrigals. Woher hat Heugel einen so ausgeprägten „Madrigalismus“? Er kann durchaus eine Eigenleistung sein, wie ja manche Züge dieses Werkes von starker Phantasie zeugen.

Die Vielstimmigkeit in der Musik, den Umgang mit acht und mehr Stimmen hat Heugel nachweislich schon früher geübt. Die 8-stimmige Instrumentalfantasie über das bekannte Weihnachtslied „Dies est laetitiae“²² vom 23. Dezember 1534 (eine der frühesten Kompositionen Heugels überhaupt!) zeigt einen flüssigen Stil. Heugel verwendet gleich dreimal die Liedweise als cantus firmus im Sopran II, Alt II und Tenor II. Damit legt er sich selbst eine ungeheure Beschränkung in den musikalischen Mitteln auf. Der ganz der tiefen Lage angehörende Satz wird getragen von 2 fast kanonisch in engem Abstand verlaufenden Baß-Stimmen²³. Unsere Handschrift enthält als weiteren Beleg für die erprobte Vielstimmigkeit eine Te deum-Komposition für 12 Stimmen unter dem Datum vom 28. Juni 1535. Nun ist nicht alles, was an 8-stimmigen Werken Heugels erhalten ist, auch zugleich doppelchörig im Sinne der italienischen Doppelchor-Praxis, wie sie in Venedig gepflegt wurde. Viele Werke sind real 8-stimmig, und wir können daraus ersehen, daß es Heugel mehr um die Erweiterung der klanglichen Komponente an sich ging. Er bevorzugte dabei immer die tiefen Lagen für Sing- und Instrumentalstimmen. Für die Aufführungspraxis ergeben sich daraus viele Fragen, die in der Wirklichkeit oft schwer zu lösen sind, da man bisher kaum das geeignete Instrumentarium zur Verfügung hatte. Erklären lassen sich diese für uns komplizierten Besetzungen leicht auch dadurch, daß Heugel mit einer sehr kleinen Hofkapelle arbeiten mußte, aber durch den vielstimmigen tiefen Satz zu sehr eindrucksvollen klanglichen Ergebnissen kommen konnte. Mit wenigen Sängern und einer Reihe tiefer Instrumente (vermutlich tiefen Baßgamben) konnte er so eine „wohlbestallte“ Hofmusik erzielen.

2. „LERMAN“ — Instrumentalsatz

Dieser 7-stimmige Instrumentalsatz, der in der gleichen Handschrift die Nummer 13 einnimmt, ist ein äußerst seltenes Stück. Neben den berühmten „Octo tonorum melodiae“²⁴ (Fantasien in den 8 Kirchentönen) des Thomas Stoltzer (1475 bis 1526) für 5 Instrumente, der ersten deutschen Instrumentalmusik überhaupt, ist unser „Lerman“-Satz eines der frühesten Zeugnisse reiner Instrumentalmusik in Deutschland. Das allein genügte schon, ihn hier zu behandeln und mit Nachdruck auf ihn hinzuweisen. Auch hier hat Nagel wieder ein unverantwortliches Urteil gefällt: „... ferner die überaus straffe Rhythmik aller, hauptsächlich aber der Begleitstimmen, die der an und für sich keineswegs bedeutenden Schöpfung in der Geschichte des Tanzes eine Ausnahmestellung gibt“²⁵. Nagel kannte um die Jahrhundertwende vermutlich nichts Vergleichbares. Noch gab es die vielen Tanzbücher des 16. Jahrhunderts nicht im Neudruck. So konnte er nur aus Unkenntnis über das instrumentale Umfeld zu einem solchen Urteil gelangen. Bei diesem Stück, dessen Titel gleich noch genauer zu klären sein wird, handelt es sich keinesfalls um einen Tanz. Dazu ist die metrische Anlage viel zu frei und unperiodisch, als daß man darauf tanzen könnte.

Das Stück erinnert freilich, speziell in seiner klanglichen Anlage, an ein bekanntes Tanzstück des 16. Jahrhunderts, die sogenannte „Ungarescha“ im Tanzbuch des Giorgio Mainerio aus dem Jahre 1578 zu Venedig²⁶. Hier bewegt sich diese (vielleicht ungarische) sehr lebendige, spritzige Melodie über einem Klanggrund, der nur aus dem Dreiklang über G besteht und von mehreren Instrumenten wie ein Bordun gespielt wird. Da diese Klänge nur ganztaktig angeschlagen werden, steht die Melodie um so mehr im Vordergrund.

Ähnliches liegt bei dem Satz von Heugel vor. Die 7 Stimmen teilen sich deutlich in 3 Ober- und 4 Unterstimmen. Letztere haben nur für den Klang zu sorgen, während die Oberstimmen das melodische Geschehen bestimmen. Eine Zwitterstellung nimmt die 3. Oberstimme ein, die sich manchmal mehr am melodischen Verlauf der anderen beiden Oberstimmen beteiligt, um sich dann wieder dem Klanggefüge der Unterstimmen anzupassen.

Wir müssen aber noch mehr auf die Musik eingehen und die rhythmische Seite des Stückes beleuchten. Im 16. Jahrhundert gibt es viele Landsknechtslieder, -geschichten und -schwänke. Es wird auch berichtet, daß die Landsknechte auf ihren Beutezügen die Bauern in Schrecken versetzten mit dem Ruf: „Hüt' dich Baur, ich kumm“. Dieser Rhythmus war von ihrem Trommeln beim Marschieren abgeleitet:



Dies aber ist genau der Anfang des Tenor II unseres Instrumentalsatzes, der diesen Ruf gleichsam als rhythmische Devise vorstellt. Nach und nach nehmen alle Unterstimmen diesen Rhythmus auf und zwar jeweils auf einem gleichen Ton oder wan-

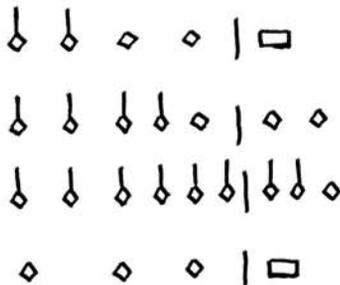
Lerman

Johannes Heugel
aus Deggenborf 1500 — 1585

The image displays a handwritten musical score for the instrumental piece "Lerman". The score is arranged in two systems, each containing seven staves. The top staff of each system is in treble clef, while the bottom staff is in bass clef. The music is written in a historical style, featuring a variety of note values including minims, crotchets, and quavers. The notation includes stems, beams, and various ornaments. The first system concludes with a measure marked with the number 10. The second system begins with a measure marked 15 and ends with a measure marked 20. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and slight fading.

Anfang des Instrumentalsatzes „Lerman“.

deln ihn ab, so daß hintereinander schier alle komplementären Möglichkeiten erklingen; übereinander erscheint aber fast nur derselbe Rhythmus in einer Mensur (Takt).



Durch die vielen Tonwiederholungen, die sich bläserisch ausnehmen, rückt das Stück nun viel näher an die sog. „Battaglia-Musik“, jene schlachtmusikartigen Stücke, die am Ende des 15. Jahrhunderts aufkommen. Besonders berühmt sind die Battaglia-Vertonungen von Heinrich Isaac, dem Schöpfer des Innsbruck-Liedes, und die Vertonung von Clement Jannequin, letztere auf die Schlacht von Marignano im Jahre 1515. Zahlreiche vereinfachte Sätze dieser Musiken haben sich in den Tanzbüchern²⁷ bis weit ins 17. Jahrhundert gehalten.

Damit haben wir nun auch die Brücke zum eigenartigen Titel dieses Stückes von Heugel: „Lerman“. Dieses Wort selbst begegnet uns auch im wohl beliebtesten Landsknechtlied der Zeit: „Und unser lieben Frauen vom kalten Brunnen“. Der Refrain dieses bekannten Liedes lautet: „Und die Trummen *lerman lerman lerman*, lustge Landsknecht voran!“

In den Söldnerheeren des 15. Jahrhunderts hieß der romanische Schlachtruf italienisch „all arme“, französisch „al arme“. Im Munde der burgundischen Söldner lautete er „al erme“. Von den Niederlanden her sprang dieser Schlachtruf auch auf die deutschen Heere über und gelangte so auch in die Lieder der Landsknechte. Aus dem Schlachtruf wird auch ein Substantiv, das die Aufforderung zum „Antreten“ bedeutet: *allerma*, *lerma* oder auch „lerman“²⁸. Sicherlich wird dann „Lerman“ auch im Sinne von „Lärmen“, also ‚Schreien‘, gedeutet oder mißverstanden.

So hat dieser „Lerman“-Satz Heugels einen gewichtigen Platz sowohl in der Geschichte der frühen deutschen Instrumentalmusik, als auch in der Geschichte der klangstarken Battaglia-Musiken, die seit dem 15. Jahrhundert sich über eine lange Zeit quasi als heroische Bläsermusik gehalten haben.

3. DIE PSALMVERTONUNGEN NACH BURKHARD WALDIS — Der deutsche Psalter

In der Vertonung des deutschen Psalters von Burkhard Waldis²⁹ haben wir vielleicht Heugels bedeutendstes Werk vor uns. Gleichwohl ist es bis heute unbekannt geblieben. Die handgeschriebenen 4 Stimmhefte in Kassel tragen die Signatur Mus. 4.94.

Bis heute wurde dieser Handschrift eine entsprechende Wertung versagt. Das resultiert aus verschiedenen Umständen. Das Manuskript trägt nirgendwo ein Heugelsches Signet, nur wenige Sätze sind datiert. Aus diesen aber geht eindeutig hervor, daß Heugel den Psalter zwischen 1555 und 1570 vertont haben muß. Er ist mit Sicherheit ein Werk Heugels. Er, der alle Autorennamen in den Handschriften peinlich genau aufgezeichnet hat, hätte den Verfasser eines so umfangreichen Werkes genannt, wäre dieser ein anderer als er selbst gewesen. Auch innermusikalische Gründe wie Heugels ausschließlich polyphone Schreibweise sprechen eindeutig für seine Autorschaft.

Das Werk enthält die 150 Psalmen in 156 Sätzen. Einige Psalmen wurden demnach doppelt vertont. Alle Psalmen sind 4- oder 5-stimmig gesetzt. Dem Tenor der Heugel-Kompositionen liegen die in Burkhard Waldis' Psalter³⁰ beigegebenen Melodien zugrunde, manche auch leicht verändert. Da im Tenor-Stimmbuch die Psalmen von 131—143 fehlen, müßte man diese leicht aus Waldis' Druck ergänzen und so vervollständigen können.

Es wäre eine eigene Arbeit, dem Psalmlied der Reformation nachzugehen. Für unseren Zusammenhang ist es nur wichtig zu wissen, daß im reformatorischen Kirchenliedbestand das Psalmlied eine nicht unerhebliche Rolle spielte.

Im 16. Jahrhundert, im Gefolge der reformatorischen Bestrebungen nach einer landessprachlichen Liturgie, treten plötzlich einige Dichter auf, die den gesamten Psalter in deutsche Verse, also Gedichte, übertragen, so daß jeder Psalm als gereimtes Gedicht wie ein strophisches Lied erscheint. Oft behalten diese Psalmübertragungen ihre erste lateinische Zeile als Überschrift bei. (Siehe Notenbeispiel des 150. Psalms!)

Auch der Passauer Meister Leonhard Paminger (1495—1567), ein niederbayerischer Zeitgenosse Heugels, hat uns als wichtiges Werk einen vollständigen Psalter in deutscher Sprache, doch auch mit lateinischen Überschriften (1. Verszeile des Psalms) hinterlassen³¹. Er hat die Psalmen zu 4, 5 und 6 Stimmen gesetzt.

Die deutschen Psalmübersetzungen in Gedichtform wurden von einigen Komponisten in ihrer Ganzheit vertont. Auf evangelischer Seite wurde der bekannteste Psalter der von Cornelius Becker in der Vertonung durch Heinrich Schütz³², auf katholischer Seite nimmt die gleiche Stellung der „Psalter deutsch“ von Caspar Ulenberg³³ in der Vertonung von Conrad Hagius ein.

Waldis' bewegter Lebenslauf vom Franziskanermönch in Riga bis zum evangelischen Pfarrer in Abterode bei Kassel ist symptomatisch für manchen geistigen Kopf in der Reformationszeit. Die vierjährige Gefangenschaft beim Deutschen Ordensmeister in Ostpreußen ließ ihn vermutlich reifen. Sein Trost war in dieser Zeit die Beschäftigung mit den Psalmen. Das Ergebnis war ein deutscher Psalter „mit ieder Psalmen besondern Melodei“, die ziemlich sicher auch von ihm selbst stammen. Waldis gibt sie später erst zu Frankfurt heraus „in newe Gesangsweise, und künstl Reimen gebracht“³⁴.

Heugel nimmt diese Waldis-Melodien als Vorlage für seine Kompositionen. Es sollte ihnen aber kein anderes Schicksal zuteil werden als später den hochbedeutenden Becker-Psalmen eines Heinrich Schütz.

Einige der Psalmlieder gingen — das war ja Absicht und Ehre für die Komponisten

1. Der Psalm ist 5-stimmig; aus dieser hier vorliegenden Tenorstimme muß eine zweite Tenorstimme abgeleitet werden, die eine Quarte tiefer (subdiatessaron) einsetzt.
2. Hier findet sich auch das wichtige Zeichen, das „signum congruentiae“, das besagen will, daß an dieser Stelle der Einsatz der neuen Stimme, also des Tenor II, erfolgen muß.

Der letzte Psalm hat 3 Strophen, die hier angeführt sein sollen, um von Waldis' sprachlicher Kraft in seiner Psalmdichtung einen kleinen Eindruck zu bekommen³⁷.

Psalm 150:

1. Lobt Gott in seinem Heiligtum,
Ihr Christen hier auf Erden,
Sagt ihm Lob, Dank, Preis, Ehr und Ruhm,
Sein Wort verbreit muß werden,
Sein Wundertat, dadurch er hat
Sein Macht uns wollt beweisen,
Sein Herrlichkeit zu preisen,
2. Daß er Christ, seinen lieben Sohn,
Für unser Sünd hat geben,
Durch den wir Gnad beim Vater han,
Durch seinen Tod das Leben,
Von Sünden fein die Gwissen rein
Fröhlich für Gott zu treten,
Abba zum Vater beten,
3. Daß solchs sein Wort verkündet werd
Bei allen Menschenkinden,
Sich vom Anfang zum End der Erd
All Völker zu ihm finden.
Was Atem hat, laß solche Gnad
Mit Lob und Dank erklingen
Und Halleluja singen.

4. KIRCHENLIEDFANTASIEN

Diese Gattung vermutet man in Heugels Werk am allerwenigsten. Seinen „Lerman“ haben wir als genuines Instrumentalstück kennen gelernt. Die Kirchenliedfantasien aber stellen etwas Neues dar, das sich im 16. Jahrhundert besonders in Deutschland immer wieder findet.

Wenn Paul Luetkemans³⁸ 1597 gedruckte instrumentale Choralfantasien als die ältesten rein geistlichen Instrumentalsätze³⁹ bezeichnet werden, haben Heugels Kirchenliedbearbeitungen den Vorteil, eine Generation älter zu sein. Wiederum liegt kein einziges Stück als Ausgabe vor, außer einer großartigen Weihnachtsmusik⁴⁰. Es gibt viele solcher untextierter und deshalb als Instrumentalsätze gedachter Kirchenliedfantasien oder auch Choralfantasien. Dies ist eine ganz bestimmte Art von geistlicher Instrumentalmusik, in der wenigstens eine, manchmal auch mehrere Stimmen einen cantus firmus (Hauptmelodie) eines bekannten Kirchenliedes aufweisen.

Heute stellen diese Stücke eine ganz besonders brauchbare Bereicherung der Kirchenmusik dar, da mit wenigen Spielern eine gute Kirchenmusik zu leisten ist. Beim heutigen Schwund der Kirchenchormitglieder eine willkommene, ja nötige Alternative für wenige Instrumentalisten. Daß man bei Aufführungen die Melodien der verwendeten Kirchenlieder auch singen lassen kann, steht außer Zweifel und ist historisch verbürgt. Man denke nur an die Praxis des deutschen Tenorliedes, bei dem meist auch nur der Tenor vokal ausgeführt wird, während die anderen Stimmen ein solch polyphones Gepräge zeigen, daß eine Textierung der übrigen Stimmen oft gar nicht möglich wäre.

Heugel hat über folgende Kirchenlieder Instrumentalsätze geschrieben:

Dies est laetitiae (mehrfach, von 4 bis 8 Stimmen)

Der Tag, der ist so freudenreich

Ein Kindelein so löblich

Surrexit Christus hodie (mehrfach)

Christ ist erstanden (mehrfach, von 6 bis 8 Stimmen).

Für die Gattung der geistlichen Instrumentalmusik sind dies sicher wichtige und bedeutende Zeugnisse aus den 30er und 40er Jahren des 16. Jahrhunderts, die alle einer Veröffentlichung und Wiederbelebung wert wären. Unser Wissen um das Repertoire einer so seltenen musikalischen Form erführe dadurch sicherlich eine beachtliche Bereicherung.

Heugel steht mit solchen Kompositionen nicht allein, wie ich gleich zeigen will, sondern er ist einer der ersten, die sich ihnen widmen. Dies und die Tatsache der mehrfachen Sätze in meist vielstimmiger Polyphonie machen seine Werke auch interessant.

Ein beachtliches Druckwerk mit ähnlichen Choralbearbeitungen gab Martin Agricola (1486—1556) im Jahre 1545 in Wittenberg heraus. Der seltsame Titel ist vielsagend: „Instrumentische Gesänge oder exercitia welche sonderlich und mit vleis nach Instrumentischer art gemacht sein.“¹⁴

Dieses Druckwerk stellt vermutlich die erste deutsche Instrumentalschule für verschiedene Instrumente (Violine, Blockflöte, Zink, Krummhorn etc.) dar und ist nach dem Wochenrhythmus des Kirchenjahres aufgebaut. Für jede Woche ist ein bestimmtes Übungsstück vorgesehen. Unter diese Übungsstücke mit verschiedener technischer Problematik sind immer wieder, im ganzen 15, Choralfantasien eingestreut über Luthers gebräuchlichste Kirchenlieder; sie sind als reine Instrumentalmusik zum Vortrag, also zum Gebrauch bestimmt und dem jeweiligen Stand der Schule angepaßt. Ein Werk, das bis heute noch nicht die ihm gebührende Beachtung und Würdigung erfahren hat⁴².

Auch in diesem Genre von Kompositionen steht Heugel durchaus im Glied der Tradition und hat dabei auch eigene Ideen hervorgebracht. Seine Kirchenliedbearbeitung über „Dies est laetitiae“ zu 8 Stimmen vom 23. Dezember 1534 trägt vielleicht die früheste Datierung eines Werkes von Heugel überhaupt. Der Ambitus der 8 Stimmen ist gering, nie größer als eine None oder Dezime, so daß für die Realisierung dieses klangvollen Satzes auch alle heute wieder gespielten sog. historischen

Ein Kindelein so löbelich

Johannes Heugel

The first system of musical notation consists of five staves. The top staff is the vocal line in G-clef, 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is the alto line in C-clef. The third staff is the tenor line in F-clef. The fourth staff is the bass line in C-clef. The fifth staff is the piano accompaniment in F-clef. The music begins with a series of rests in the vocal parts, followed by a melodic entry in the piano accompaniment.

The second system of musical notation continues the piece with five staves. The vocal parts enter with their respective melodic lines. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving bass lines. The notation includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests.

The third system of musical notation concludes the piece with five staves. The vocal parts continue their melodic lines, and the piano accompaniment provides a final harmonic resolution. The system ends with a double bar line.

Kirchenliedbearbeitung: „Ein Kindelein so löbelich“ zu 5 Stimmen, c. f. im Tenor, in der 4. Stimme.

Blasinstrumente in Frage kommen: Blockflöten, Krummhörner, Posaunen, Pomern etc. Auch die Familie der Viola da gamba ist in besonderem Maße dafür geeignet. Die Renaissance war in der Wahl ihrer Instrumente sehr freizügig, nicht so instrumentenspezifisch festgelegt wie die spätere Praxis; freilich sind auch hierbei sinnvolle Überlegungen für die Instrumenten-Kombinationen unerlässlich.

5. SPOTT- UND TRAUERMUSIK AUF HULDREICH ZWINGLI

Wie sehr in der Renaissance die Musik nicht nur im kirchlich-liturgischen Leben, sondern auch in der politischen Öffentlichkeit eine Rolle spielte, davon zeugen zahlreiche sogenannte Staats- oder Gelegenheitsmotetten⁴³. Ereignisse des kirchlichen wie politischen Lebens wurden oft mit höchst aktueller Musik gefeiert. Nicht selten wurden die Namen der Hauptpersonen selbst in lateinische Verse eingebunden und im musikalischen Satz besonders hervorgehoben. Geburtstags- und Hochzeitsfeiern, Totenklagen, Sieges- und Krönungsfeiern, Friedensschlüsse und Begegnungen wurden in Huldigungsmotetten gefeiert und klangvoll mit Musik beleuchtet. Das 15. und 16. Jahrhundert ist voll von derartigen Gelegenheiten und voll von dafür komponierter Musik. Heugel hat, das kann man wohl sagen, geradezu leidenschaftlich Verse geschmiedet und kaum Gelegenheiten ausgelassen, den Festen im oben geschilderten Sinn mit lateinischen Versen auf seine Weise einigen Glanz zu verleihen. Bei ihm finden wir immer wieder Kompositionen nach eigenen Versen, die sich auf Feste am Hofe, auf eigene Freunde oder große politische Persönlichkeiten beziehen, wie z. B. auf den besiegten Gründer der Liga, Herzog Heinrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, oder sogar auf Martin Luther.

Die Handschrift Mus. 4.43 beinhaltet als Nr. 6 und 7 zwei Kompositionen, mit denen es eine besondere Bewandnis hat. Sie sollen unseren kurzen Überblick über einige Werkgruppen Heugels abschließen. Zugleich führen uns diese beiden Kompositionen Heugels mitten in die tiefsten Auseinandersetzungen der Reformation, in aktuellste Geschichte und Zeitereignisse, die gemeinhin nur dem Theologen oder Kirchenhistoriker genauer bekannt sind. Doch kann und soll hier auch nicht weiter auf die theologische Problematik und die geschichtlichen Fakten der Reformation in Zusammenhang mit dem Marburger Religionsgespräch zwischen Huldreich Zwingli und Martin Luther um den Abendmahlsstreit eingegangen werden. Uns soll hier nur interessieren, wie dies auch einen musikalischen Niederschlag im Werk Heugels gefunden hat.

Hierfür ist Voraussetzung, die auf Anhieb ein wenig kompliziert anmutende Geschichte wenigstens in kurzen Zügen zu kennen:

Das Marburger Religionsgespräch, das Philipp von Hessen als eifriger Verfechter der Reformation angeregt und gefördert hatte, ging ohne die geringste Annäherung der beiden Reformatoren Zwingli und Luther zu Ende. Beider Anhänger sahen sich bestätigt.

Der treffliche deutsche Dichter Jacob Mycill, ein Anhänger Luthers, erfuhr 1531 vom Tode Zwinglis⁴⁴. Aus Freude darüber dichtete er die Spottverse⁴⁵:

Occubuit patrio bellator Cinglius ense,
Et pressa est armis gens populosa suis.

(Zwingli, der Krieger, fiel durchs Schwert seines eigenen Volkes;
dazu auch viel Volk Landsmanns Waffe traf.)⁴⁶

Zwinglis Anhänger Hermann von dem Busche schrieb dagegen ein ebensolches Distichon:

Occubuit iustus latronum Zwinglius ense,
Notus et es laruis, vane poeta, tuis.

(Zwingli, der Edle, fiel, vom Schwert der Räuber getroffen.
Eitler Dichter, erkannt bist du, der Maske zum Trotz.)⁴⁷

Beide Gedichte als Spott- und Trauerverse auf Zwingli wurden von Heugel im Auftrag seines Brotherrn Philipp von Hessen vertont. Da das Schmähdgedicht Mycills 1532, ein Jahr nach Zwinglis Tod erschien, konnte Heugel es kaum früher als 1532 oder 1533 in Musik gesetzt haben. Damit gerät auch das bisher immer angenommene Anstellungsjahr 1535 ins Wanken. Heugel muß also schon vorher in Kassel gewesen sein. Es fragt sich nur, in welcher Funktion. Die beiden Kompositionen sind vermutlich die ältesten bekannten Werke Heugels, der damals gerade 30 Jahre alt war.

Im ersten Spottgedicht, in dem „bellator Cinglius“⁴⁸ der Hauptgedanke des Verses ist, wird dies durch mehrfache Wiederholung besonders stark herausgehoben. Bei „gens populosa“ ist ein etwas fanfarenhaftes, kriegerisches Motiv unverkennbar.

Im Trauergedicht entsprechen sich musikalisch in ihrer Bedeutung das Wort „latronum“ und das „vane poeta“, die als „grimmige Worte“ ausführlich gemalt werden. Ein „markant spottendes Motiv“, syllabisch beginnend, endet jeweils in einem längeren Melisma über „va - - - ne“. Heugel hat also im zweiten Gedicht besonderen Wert auf die Verspottung des „vane poeta“ gelegt, womit niemand anderer als der Lutheraner Mycill gemeint war. War dies vielleicht gar der bewußte Wille des Landgrafen?

Die Vermittlerrolle zwischen den reformierten Parteien war Philipp gewiß teuer. Hessens Beziehungen zur reformierten Schweiz waren eng. Viele Schweizer studierten an der Universität Marburg⁴⁹. Das Vermächtnis des Züricher Reformators war Philipp sozusagen heilig. So schroff die beiden Texte als Schmähd- und Trauerverse auch aufeinander prallen, so sinnvoll sind sie als Musik in ihrer Zweiteiligkeit. So ist die wiederholte Aufführung vor dem Landgrafen verständlich, noch dazu wenn man seinen Willen zur Vermittlung zwischen den beiden großen Reformatoren vor Augen hat. Vielleicht hegte Philipp umgekehrt sogar eine große Zuneigung zur Reformation in der Schweiz. Wir wissen nämlich die ganze Geschichte aus einem Sammelwerk des Otto Melander (1571—1640), „Iocoseria“ betitelt und in Frankfurt 1617 veröffentlicht⁵⁰. Sein Großvater Dionys Melander wurde als Zwingli-Anhänger aus Frankfurt vertrieben und fand als Hofprediger Aufnahme am Kasseler Hof. Daraus erklärt sich bereits viel von der Haltung und Offenheit Philipps des Großmütigen.

So hat Heugel als Hofkapellmeister Philipps für Zwingli ein klingendes Epitaphium (Grabinschrift) geschrieben, das in seiner Verbindung mit dem Spottgedicht des Mycill ein musikalisches Ganzes, ein musikalisches Vermächtnis für den Schweizer Reformator bleiben sollte. „Spott- und Trauermusik auf Zwingli“ eines Deggendorfer Meisters am Kasseler Hof — in sehr geschichtsträchtiger Zeit.

Occubuit patrio (Huldreich Zwingli)

Johann Heugel

Oc-cu-buit, occubuit, oc-cu-bu-it pa-trio, occubuit pa-tri-o bel-
 la-tor **CINGLIUS**, bella-tor **CINGLIUS**, bellator **CINGLIUS** en-
 bu-it pa-trio bella-tor **CIN-GLIUS**, bellator **CIN-GLIUS**, **CINGLIUS** en-se. Et
 triobel-la-tor **CINGLIUS** bellator **CIN-GLIUS**, bellator **CINGLIUS** en-
 buit, oc-cu-buit patrio bella-tor **CINGLIUS**, bellator **CINGLIUS** en-
 se. Et pres-sa est, et pres-sa est et pres-sa est, et pres-sa est ar- mis gens populo-
 pres-sa est et pres-sa est ar-mis, ar- mis, ar- mis gens populo-sa, gens
 se. Et pres-sa est, et pres-sa est, et pres-sa est ar- mis gens popu-
 lo-se. Et pres-sa est, et pres-sa est, et pres-sa est ar-mis, ar- mis gens populo-
 sa, gens populosa, gens populo- sa su- is, gens populo- sa su- is.
 populo- sa, gens populosa su- is, gens populo- sa, gens populosa su- is, su- is.
 lo- sa, gens populosa su- is, gens populo- sa su- is, gens populo- sa su- is.
 sa, gens populosa, gens populo- sa su- is, gens populosa su- is, gens populo- sa su- is.

Oecubuit iustus (Huldreich Zwingli) — Trovato — Hans Heugel

5

Oc-cu-bu-it iu-stus, oc-cubuit, oc-cubuit iu-stus, oc-cu-bu

Oc-cu-bu-it iu-stus, iustus, oc-cubuit iu-stus,

Oc-cu-bu-it iu-stus, iu-

Oc-cu-bu-it iu-stus, iu-stus, oc-

10

it iu-stus, oc-cubuit, oc-cubuit iu-stus latro-num, latro-num

oc-cu-bu-it iu-stus, iustus, iu-stu la tro-num, la tro-num CINGLI-US

stus, oc-cu-bu-it iu-stus, iu-stus la tro-num, la tro-num CINGLIUS

cubuit iu-stus, oc-cu-bu-it iu-stus latro-num, la tro-num CIN-

15

CINGLI-US ense, en-se. No-tuset es lar-vis, vane poe-ta

en-se, en-se, CIN-GLIUS en-se. Notus et es larvis

en-se, CIN-GLIUS en-se. No-tuset es larvis, lar-vis, vane poe-

GLIUS en-se, CIN-GLIUS en-se. No-tuset es larvis, va-

20

vane poe-ta vane poe-ta vane poe-ta, tu-is, tu-is.

vane poe-ta, vane poe-ta, va-ne poe-ta, tu-is, tu-is

ta vane poe-ta vane poe-ta, va-ne poe-ta, tu-is.

ne poe-ta, tu-is, vane poe-ta tu-is va-ne poe-ta, tu-is, tu-is.

Al. Regni, 21. 11. 6

Sollten diese Ausführungen über Johannes Heugel aus Deggendorf nicht Anlaß sein, das Andenken an den allzu unbekanntem Meister wachzurufen? Wäre es nicht geradezu eine Pflicht, wenigstens einer Gasse oder einer Straße — von einer Schule kann wohl nicht mehr die Rede sein — seinen Namen zu geben?

Vielleicht sollte der Historische Verein in Deggendorf sich bemühen, wenigstens einen kleinen Querschnitt von musikalisch verwendbaren Werken als Freundesgabe zu drucken. Nicht nur für die engere niederbayerische Heimat wäre dies eine Tat.

LITERATUR

- Apel J. D. v., Galerie der vorzüglichsten Tonkünstler und merkwürdigen Dilettanten in Cassel, Kassel 1806
- Baumgartner Alfred, Der Große Musikführer: Alte Musik, Salzburg 1981, S. 322
- Clemen Otto, Kleine Beiträge zur Musikgeschichte der Reformationszeit, in: „Die Musikforschung“ 2, Kassel 1949
- Eitner Robert, Das alte deutsche mehrstimmige Lied und seine Meister, in: Monatshefte für Musikgeschichte XXI, 1894
- Fink P. Wilhelm O. S. B., Zwölfhundert Jahre Deggendorf (750–1950), Festschrift zum 1200-jährigen Jubiläum der unmittelbaren Stadt Deggendorf, Deggendorf 1950
- Israel C., Übersichtlicher Katalog der Musikalien der ständischen Landes-Bibliothek zu Cassel, Kassel 1881
- Jenny Markus, Spott- und Trauermusik auf Zwingli am Kasseler Hof, in: Zwingliana, Band X, Heft 4, 1955, Nr. 2, S. 216 ff.
- Knierim Josef, Die Heugel-Handschriften der Kasseler Landes-Bibliothek. Eine bibliographische Studie als Grundlage einer Monographie des hessischen Hofkapellmeisters Johannes Heugel (um 1500–1585) mit thematischem Katalog aller Stimmen und Teile. Phil. Diss. Berlin 1943
- Nagel Willibald, Johann Heugel (ca. 1500–1584/5), in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft VII, 1905/6, S. 80 ff.
- Nagel Willibald, Der Hofkapellmeister Johann Heugel, in: Philipp der Großmütige, Beiträge zur Geschichte seines Lebens und seiner Zeit, hrsg. v. Hist. Ver. f. das Großherzogtum Hessen, Marburg 1904
- Pietzsch Gerhard, Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, Darmstadt 1971
- Riedel Johannes, Leise Settings of the Renaissance and Reformation Era, AR-Editions, Madison 1980
- Zulauf E., Beiträge zur Geschichte der Landgräflichen Hess. Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten, in: Zs. des Ver. f. hess. Geschichte und Landeskunde, Neue Folge Bd. 26, Kassel 1903

AUSGABEN

- Ameln Konrad u. Wilhelm Thomas: „Zu guter Nacht“ (Kleines Bärenreiterheft Nr. 30), Kassel 1929, darin: *Johann Heugel*, „Nun danket mit mir alle Gott“ (Musik zu Psalm 20 „Erhör mich bald in höchster Not“)
- Engel Hans: „Hans Kugelman, *Concentus novi 1540*“ in: Das Erbe Deutscher Musik, Sonderreihe, Band 2, Kassel 1955, darin: *Hans Heugel*: „Ach Herr, wie sind meiner Feind so viel“ zu 6 Stimmen (Psalm 3), *Hans Heugel*: „Hilf Gott himmlischer Vater mein“ zu 4 Stimmen.
- Mönckemeyer Helmut: „Christian Egenolffs Gassenhawerlin und Reutterliedlin 1535“, in der Reihe „Consortium“, Wilhelmshaven o. J., darin: *Johann Heugel*: „Entlaubet ist der Walde“
- Müller H. Ch.: „18 weltliche Lieder aus den Druken Christian Egenolffs“, in: „Das Chorwerk“, Nr. 111, Wolfenbüttel 1970, darin: *Hans Heugel*: „Es hätt ein Schwab ein Töchterlein“, *Hans Heugel*: „Entlaubet ist der Walde“
- Riedel Johannes: „Leise Settings of the Renaissance and Reformation Era“, Madison 1980, darin: *Hans Heugel*: „Christ ist erstanden“ à 6 von 1541
- Ruhland Konrad: *Johann Heugel*: „Dies est laetitiae“ à 8, in der Reihe „Instrumentaliter“, Stuttgart 1974

ANMERKUNGEN

- ¹ Alle biographischen Notizen stützen sich auf den Artikel „*Johannes Heugel*“ in: *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Band 6, Sp. 338–346, von Wilfried Brennecke, Kassel 1957, ebenso auf die Zusammenschau aller bisher erschienenen Literatur über Heugel (siehe jeweils Literaturhinweise.).
- ² P. Wilhelm Fink O. S. B., 1200 Jahre Deggendorf (750–1950), Festschrift zum 1200-jährigen Jubiläum der unmittelbaren Stadt Deggendorf, Deggendorf 1950, S. 114.
- ³ Gerhard Pietzsch, *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Darmstadt 1971, S. 82.
- ⁴ Z. B. Codex Apel–Leipzig, Codex Pernner–Regensburg (siehe eigene Artikel über diese Hss. in MGG.).
- ⁵ Zwei Epitaphien in der Landesbibliothek Kassel Mus. 118, Nr. 17 und Nr. 47.
- ⁶ Christian Egenolf, „Der Wald hat sich entlaubt“ und „Es hätt ein Schwab ein Töchterlein“, in: *Gassenhawerlin und Reutterliedlin*, Frankfurt 1535, Faksimile-Ausgabe durch H. J. Moser, Augsburg–Köln–Wien 1927.
- ⁷ Willibald Nagel, *Johann Heugel* (ca. 1500–1584/5) in: *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft* (SIMG) VII, 1905/6, S. 83.
- ⁸ Siehe Abschnitt 5 über Huldreich Zwingli.
- ⁹ Nagel, (wie Anm. 7), S. 89 f.
- ¹⁰ Nagel, (wie Anm. 7), *passim*.
- ¹¹ Nagel, (wie Anm. 7), S. 90.
- ¹² Josef Knierim, *Die Heugel-Handschriften der Kasseler Landesbibliothek. Eine bibliographische Studie als Grundlage einer Monographie des hessischen Hofkapellmeisters Johannes Heugel* (um 1500–1585) mit thematischem Katalog aller Stimmen und Teile. Phil. Diss. Berlin 1943.
- ¹³ Nagel, (wie Anm. 7).
- ¹⁴ J. Heugel, „Dies est laetitiae“ à 8 auf der Schallplatte „Altbairische Weihnachtsmusik“ in der Reihe *MUSICA BAVARICA* (MB 701), und J. Heugel, „Consolamini popule meus à 8“ auf der Schallplatte „Süddeutsche Mehrdörigkeit um 1600“ – *TE DEUM LAUDAMUS*, RCA RL 30389 SEON. Beide Einspielungen durch die *capella antiqua München* und die *Niederaltaicher Scholaren*.
- ¹⁵ Siehe Literaturverzeichnis: Baumgartner und Riedel.
- ¹⁶ *Erbe deutscher Musik, Sonderreihe*, Band 2, Kassel 1955.
- ¹⁷ „Die vier deutschen Psalmen“ von Thomas Stoltzer (ca. 1480–1526) auf der Schallplatte: Philips 6775 017 – SEON, eingespielt durch die *capella antiqua München*.
- ¹⁸ Wilfried Brennecke, (wie Anm. 1), Sp. 343.
- ¹⁹ Musikologisch wird sich das Bild erst dann verschieben, wenn – wie so oft in den letzten Jahren – in Amerika plötzlich eine Dissertation erscheint über Heugel und seine Musik und den Deutschen wieder einmal gezeigt wird, was sie auf dem Gebiet der Musikologie alles haben, wovon sie aber nichts wissen oder wissen wollen.
- ²⁰ Theodor Göllner, *Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen. Untersuchungen zur Lektionsvertonung von der frühen Mehrstimmigkeit bis zu Heinrich Schütz*. Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 15 (I/II), Tutzing 1969.
- ²¹ Theodor Göllner, (wie Anm. 20), Band II, S. 130 ff.
- ²² J. Heugel, „Dies est laetitiae“ à 8 in der Reihe „Instrumentaliter“ HE 13029, Neuhausen/Stuttgart 1974, ediert durch den Verfasser.
- ²³ Heugel hat – wie die Manuskripte zeigen – noch einige Male Sätze über dieses beliebte Weihnachtslied zu 4, 5, 6 und 7 Stimmen geschrieben und zwar in unterschiedlichster Satzfraktur.
- ²⁴ „Octo tonorum melodiae“ in: Thomas Stoltzer, *Ausgewählte Werke*, 1. Teil. *Reichsdenkmale* 22, hrsg. von Hans Albrecht, Leipzig 1942 und „Octo tonorum melodiae“, hrsg. von Otto Gombosi, Mainz 1933.
- ²⁵ Nagel, (wie Anm. 7), S. 97; von einem Tanzstück kann aber hier am wenigsten die Rede sein.
- ²⁶ Giorgio Mainerio, *Il primo libro de balli*, hrsg. von Manfred Schuler, in: *Musikalische Denkmäler*, Band V, Mainz 1961.
- ²⁷ Z. B. in den *Tanzbüchern des Attaingnant, Susato, Praetorius, Banchieri* etc.
- ²⁸ Nagel, (wie Anm. 7), S. 97.

- ²⁹ Siehe den Artikel „Burkhard Waldis“, in: MGG, Band 14, Sp. 146 f. von Konrad Ameln, Kassel 1968.
- ³⁰ Gedruckt zu Frankfurt am Main, bei Christian Egenolff 1553 im Mayen.
- ³¹ Leonhard Paminger, Opus Musicum, Tomus IV, Nürnberg 1580.
- ³² Der Becker'sche Psalter von Heinrich Schütz, Neuausgabe durch Walter Blankenburg, Kassel 1957.
- ³³ Cunradus Hagius Rinteleus, Die Psalmen Davids nach Kaspar Ulenberg . . . für 4 Stimmen, Düsseldorf 1589 und Oberursel 1606, hrsg. von Johannes Overath in den Denkmälern rheinischer Musik, Düsseldorf 1955. Im „Gotteslob“ der deutschsprachigen Diözesen haben verschiedene Ulenberg-Psalmen Eingang gefunden.
- ³⁴ Julius Mützel, Geistliche Lieder der Evangelischen Kirche aus dem 16. Jahrhundert, Berlin 1855; darin eine Reihe von Psalmtexten Waldis'.
- ³⁵ So wird die Musik genannt, die besonders im Frankreich des 16. Jahrhunderts bei Vertonungen der Chansons zur Anwendung kam. Der Text wurde nur je nach Länge und Kürze der Silbe in lange und kurze Notenwerte gefaßt und nicht in ein gleichmäßig betontes Taktgefüge eingezwängt.
- ³⁶ Mus. 4. 94, Nr. 56.
- ³⁷ Mützel, (wie Anm. 34), S. 281.
- ³⁸ Artikel „Paul Luetkeman“, in: MGG, Band 8, Sp. 1284 ff., von Erdmann Werner Böhme, Kassel 1960.
- ³⁹ Peter Thalheimer, in der Reihe „Instrumentaliter“, zwei Choralfantasien für 5 Instrumente von Paul Luetkeman, HE 13021, Neuhausen/Stuttgart 1975.
- ⁴⁰ Nur das schon erwähnte „Dies est lactitiae“ à 8, siehe Anm. 22.
- ⁴¹ Martin Agricola, „Instrumentische Gesänge“ um 1545, hrsg. von Heinz Funck, Wolfenbüttel 1933.
- ⁴² Da der Neudruck in loser Folge in den sog. „Lösen Blättern“ des Kallmeyer-Verlages erschienen ist (LB Nr. 301–325), findet sich, besonders auch durch die Kriegswirren bedingt, kaum irgendwo ein vollständiges Exemplar. So konnte z. B. das unvollständige Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek mit Hilfe des Verfassers komplettiert werden.
- ⁴³ Albert Dünning, Die Staatsmotette 1480–1555, Utrecht 1969.
- ⁴⁴ Tod Zwinglis in der Schlacht bei Kappel am 11. Oktober 1531.
- ⁴⁵ Veröffentlicht in Markus Jenny, Spott- und Trauermusik auf Zwingli am Kasseler Hof in: Zwingliana, Band X, Heft 4, 1955, Nr. 2, S. 216 ff.
- ⁴⁶ Jenny, (wie Anm. 45), S. 221.
- ⁴⁷ Jenny, (wie Anm. 45), S. 221.
- ⁴⁸ Nach Jenny (wie Anm. 45) liegt der Beigeschmack „Kriegstreiber“ beim Wort „bellator“ auf der Hand.
- ⁴⁹ W. Köhler, Hessen und die Schweiz nach Zwinglis Tod . . . in Festschrift „Philipp der Großmütige“, Beiträge zur Geschichte seines Lebens und seiner Zeit, Marburg 1904.
- ⁵⁰ Jenny, (wie Anm. 45), S. 221.