

anscheinend nach der Beschreibung des Vitruv. Diese Annahme leitet sich aus der Bezeichnung „*Hydraulica*“ her, die Einhard und die Fuldaer Annalen dem Instrument geben¹⁷. Es wird verschiedentlich als hervorragendes Kunstwerk erwähnt¹⁸. Nach allen Beschreibungen war es ein Orgelwerk, das nach den griechischen Vorbildern gebaut war, was auch aus folgender Aufzeichnung hervorgeht¹⁹:

„*Presbyter quidam de Venetia qui diceret Organum more Graecorum posse componere. Auctor Vitae Ludovici p. II.*“

Nach Dom Bedos soll die Wasserorgel noch im 12. Jahrhundert in England in einer Kirche im Gebrauch gewesen sein, was ein Bericht des Wilhelm Malmesbury besagt²⁰. Weitere Nachweise über die Verwendung der Wasserorgel in Kirchen sind nicht vorhanden.

Nach vorstehenden Angaben taucht also die Wasserorgel auch noch in späterer Zeit auf, als man schon die Winderzeugung durch Blasebälge kannte und anwendete. Trotzdem weist die Literatur über die Beschreibung der Wasserorgel Lücken auf und orientiert sich nur immer wieder an den ersten Darstellungen eines Heron und Vitruv, unter Heranziehung technischer Vorstellungen der jeweiligen Zeit. Die vorliegende Arbeit bemüht sich nun, die vorhandenen Lücken durch Auswertung aller Unterlagen, einschließlich der Funde von Karthago und Aquincum, auszufüllen, insbesondere jedoch diesem ganzen Material eine technisch-wissenschaftliche Deutung zu geben. Damit soll ein vollständiges Bild des Urahns der Königin der Instrumente geschaffen werden, nach dem eine einwandfreie historische Rekonstruktion möglich ist.

Die geistlichen Oden des Georg Tranoscius und die Odenkompositionen des Humanismus

VON HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, HALLE (SAALE)

(Schluß)

Die 20 vierstimmigen Musiksätze zu den geistlichen Oden wurden bisher irrtümlich für völlig eigene Kompositionen des Tranoscius gehalten. Man glaubte dies aus dem bereits erwähnten Epigramm schließen zu müssen, in dem aber lediglich ganz allgemein auf die Herkunft der Musik von Tranoscius hingewiesen wird. In Wirklichkeit hat Tranoscius für einen Teil der Oden die Hauptstimme, in anderen Fällen sogar die vollständigen Sätze mit geringen Änderungen von anderen, und zwar ausschließlich deutschen, Komponisten übernommen. Eine ganze Reihe der Stücke ist über protestantische Chormelodien gearbeitet^{50a}. In allen Sätzen gibt

¹⁷ Degering, S. 64.

¹⁸ Buhle, Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters, Leipzig 1903, S. 58.

¹⁹ Dom Bedos, S. 10, Anm. c.

²⁰ Dom Bedos, S. 10. Anm. d. und Gesta rerum Anglorum, Patol. lat. Bd. 179, col 1140, und Buhle, S. 56, Anm. 2.

^{50a} Alles dies wurde von Zdenka Bokeszová-Hanáková in ihrem Aufsatz über die Musik des Tranoscius (*Hudba v dile Tranoského*) in d. Zeitschrift Bratislava 1937, S. 313—354, noch nicht bemerkt. Die Odensätze wurden von ihr zwar alle zwanzig vollständig mitgeteilt, jedoch in einen modernen 4/4-Takt gezwängt, so daß der originale freie Rhythmus verloren ging.

Tranoscius einen Hinweis auf die melodieführende Hauptstimme jeweils durch ein Zeichen, das am Ende der Aufzählung der Versmaße folgendermaßen erklärt wird: „*Ubi nota * choralem indigitat*⁶⁰ *cantum*“ d. h. „wo das Zeichen steht, singt man einen Choralgesang“ („beginnt der Gesang einen Choral“ o. ä.). Mit Ausnahme von genus XIII haben alle Sätze das Zeichen in einer Stimme, oft ist das Zeichen freilich recht undeutlich angebracht und von einem \sharp kaum zu unterscheiden. In unserer Übertragung wurde die durch das Zeichen jeweils markierte Stimme mit der Bezeichnung „Choral“ versehen. Da es sich in den betreffenden Stimmen keineswegs immer um einen Choral handelt, so deutete das Zeichen vielleicht auch darauf hin, daß diese Stimme besonders hervortretend, d. h. in stärkerer Besetzung, oder womöglich daß diese Stimme überhaupt allein gesungen, die übrigen drei auf Instrumenten gespielt werden sollten⁶¹.

Hinweise auf fremde Vorbilder musikalischer Art enthält das Odenbuch nicht, mit Ausnahme von allgemein gehaltenen Verweisen auf Ammon, Oslander und Buchanan-Chytraeus. Die 20 Musiksätze mußten daher mit sämtlichen zeitgenössischen Oden- und Choralcompositionen sowie mit sämtlichen Choralmelodien verglichen werden, insbesondere mit den im Vorangehenden genannten Sammlungen, um die Herkunft der Melodien und der Sätze zu ermitteln. Diese Untersuchung ergab Folgendes: 10 Sätze, d. h. die Hälfte der ganzen Sammlung, sind mit geringen Änderungen von anderen Komponisten übernommen. Von *Tritonius*, dem Altmeister der Humanistenode, stammt das XIII. genus⁶². Tritonius hatte die Musik 1507 für die Horazode I, 2 (*Jam satis terris nivis atque dirae*) geschaffen. Die Hauptmelodie liegt im Tenor, der von Ludwig Senfl in den Alt seiner Komposition der gleichen Ode übernommen wurde⁶³. Diese Melodie wurde dann auch für das Kirchenlied „*Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*“ verwendet⁶⁴. Tranoscius führt den Alt in der 2. Zeile etwas anders als Tritonius, um die Stimmenüberschneidung zu vermeiden. Ferner fügt er in die Schlußkadenz der 3. Zeile ein *es* im Baß statt *g* ein und schafft so eine *chromatische Spannung*, die Tritonius nicht gehabt hatte. Für genus IV und V übernahm Tranoscius zwei Odenätze von *Hofhaimer* (dessen Oden Nr. 30 und 24)⁶⁵. Er transponierte die Sätze eine Quarte (resp. eine Quinte) tiefer, so daß die tiefste Stimme im Baßschlüssel (statt Hofhaimers Altschlüssel) notiert werden mußte. Die durchweg viel höher liegenden Odenätze Hofhaimers lassen erkennen, daß sie für Knabenstimmen gedacht waren, während Tranoscius auch die Männerstimmen heranzog. In genus IV änderte Tranoscius die altertümlische Schlußkadenz der 1. Zeile E-dur — F-dur in die modernere E-dur — A-dur. Am Ende der 3. Zeile behielt er dagegen die alte Kadenz bei. Ferner verkürzte Tranoscius immer den 4. Versfuß, der bei Hofhaimer ein vollständiger Jambus war, so daß jetzt jede Zeile durch zwei lange Silben abgeschlossen wurde, was einen wuchtigeren Charakter hervorrief als bei Hofhaimer. Im V. genus schärfte Tranoscius das Ende der 1. Zeile

⁶⁰ *indigi(e)tare* Gott anrufen, zu Gott beten.

⁶¹ A. Schering nimmt an, daß in den Humanistenoden überhaupt immer nur die Hauptstimme gesungen, die übrigen Stimmen auf Instrumenten gespielt worden seien. Hierfür gibt er ein Beispiel von D. Michä, in dem die Gesangsstimme nur von einer Laute begleitet wird. (In: Geschichte der Musik in Beispielen. Leipzig 1931. Nr. 74.)

⁶² Tranoscius hat die 20 Musiksätze jeweils als „genus“ bezeichnet, da die verschiedensten Odentexte auf je einen Satz gesungen wurden. Im Gegensatz zu den römisch bezifferten „Genera“ sind die 150 Oden arabisch numeriert. Die in einzelnen Stimmen notierten Sätze wurden von mir in Partitur gebracht und der Übersichtlichkeit halber auf zwei Systemen notiert. Die Musik enthält bei Tranoscius keinen Text, ich habe jedoch überall die erste Strophe der jeweils zuerst zu singenden Ode über den Noten angegeben und hier auch die Versmaße des Originals mit verzeichnet.

⁶³ Vgl. Liliencron in Vierteljahrsschr. f. MW. III, 52 f.

⁶⁴ Joh. Zahn I. Nr. 966.

⁶⁵ Vollständig bei H. J. Moser, Paul Hofhaimer Anh. S. 126 u. 123.

durch das modernere *fis* (statt *f* bei Hofhaimer) im Sopran und fügte eine völlig neue dritte Zeile hinzu.

Genus V

Ode 5

Ur-bis mo-nar-cha-sep-ti-col-lis vi-vi-dus

* Choral im Tenor.

Eigenartig ist die Änderung des 3. Akkordes in der 2. Zeile aus c-moll in Es-dur, durch den Quintenparallelen in den Unterstimmen hervorgerufen werden. Auch in der letzten Zeile steht (zwischen 3. und 4. Akkord) eine Quintenparallele. Dies ist jedoch keineswegs als dilettantisches Versehen aufzufassen, findet man doch auch bei ersten Meistern jener Zeit in Choral- und Odensätzen ähnliche Quintenparallelen. Das Quintenverbot wurde damals meist nur für die beiden Außenstimmen (oberste und unterste) streng beachtet. Vielleicht hat man in den Quintenparallelen sogar noch eine besonders feierliche Wirkung zu sehen, wie sie im frühmittelalterlichen Organum üblich war. Auf eine Nachwirkung der Odensammlung des Tranoscius ist es zurückzuführen, daß die Tenormelodie dieses Satzes in einer anderen geistlichen lateinischen Odensammlung des aus Böhmen stammenden Tobias Hauschknönius⁶⁶ wenige Jahre später in einer Form (als Nr. 10) auftrat, die der Fassung bei Tranoscius sehr ähnlich war.

Aus den Kompositionen des Statius Olthof zu der Buchananischen Psalmenübersetzung (1585) übernahm Tranoscius nicht weniger als vier vollständige Sätze, nämlich genus X, XI, XIV und XVI. Genus XI und XVI entsprechen fast notengetreu Olthofs genus VII (Psalm 8) und XV (Psalm 26)⁶⁷. In genus X (nach Olthofs genus XIII) änderte Tranoscius die 3. Zeile des Vorbilds gänzlich um. Er schaltete den zweimaligen B-dur-Dreiklang (auf dem 3. und 7. Akkord Olthofs) aus zu Gunsten einer mehrfachen Wiederkehr des Grunddreiklangs g-moll, der in dieser Zeile nicht weniger als fünf Mal zu finden ist. Hierdurch erreichte Tranoscius ein viel stärkeres Herausarbeiten der Grundtonart gegen Ende des ganzen Satzes als Olthof. Ein ähnliches bewußtes Hinarbeiten auf den Schluß erzielte Tranoscius auch durch Veränderung von Olthofs genus VIII (9. Psalm) in seinem genus XIV. Hier ersetzte Tranoscius in der 4. Zeile die melodische Bewegung der vier Olthofischen Stimmen durch ein reines Kadenzieren, wobei allein die Subdominante (der a-moll-Akkord) vier Mal wiederkehrt. Außerdem veränderte Tranoscius die äolische Tonart Olthofs in diesem Satz zu einer Art von Mixolydisch, in dem die große Terz (*gis*) als Schärfung eingefügt wird⁶⁸. Durch den mehrfachen Wechsel von kleiner und großer Terz (*g-gis*) rief Tranoscius Überraschungswirkungen hervor, die Olthof fremd gewesen waren. Die 3. Zeile schloß Olthof mit der Paralleltonart G-dur, während Tranoscius diese durch die Subdominante a-moll ersetzte — durch das erstmalig auftretende *fis* (in der Wendung *fis-gis-a* im Sopran) stark zielstrebig

⁶⁶ „Pensum sacrum Academico-Evangelicum, centum et XX Odis Metro-Rhythmicis variatum. Auctore Tobia Hauschknöniio Tustá-Bohemo. Dresdae 1638.“ Exemplar in d. Stiftsbibliothek zu Merseburg. Sign. 412. Diese lateinischen Oden enthalten zum größten Teil Akrostichen, d. h. die Anfangsbuchstaben sämtlicher Verse ergeben jeweils einen Namen o. ä. (z. B. Jehova Deus, Gustavus Adolphus Rex Sveciae, Academia Wittebergensis). Im Anhang befinden sich 38 einstimmige Melodien, auf die sämtliche Oden gesungen werden können. In einem lateinischen Nachwort wird gesagt, die Melodien seien einfach und böhmisch („simplices ac Bohemicas“).

⁶⁷ Vgl. die vollständigen Sätze Olthofs bei Benedikt Widmann in der Vierteljahrsschr. f. MW. V, 300 u. 305.

⁶⁸ Ähnliches war damals mehrfach üblich. So wurde der 68. Psalm Olthofs bei der Neuauflage 1619 mit einer ähnlichen Schärfung versehen. Vgl. Vierteljahrsschr. f. MW. V, 307.

hervorgehoben. Tranoscius erreichte so am Ende der 3. Zeile eine stärkere harmonische Spannung als Olthof. Das Hervortreten der Subdominante zeigt außerdem die Herausbildung einer etwas planvolleren harmonischen Anlage bei Tranoscius. Durch diese Umänderungen der Vorlagen wird es ganz deutlich, daß Tranoscius sich wie in seinen Odentexten auch in seiner musikalischen Haltung bereits dem Barockstil näherte.

Die Musik des XII. genus übernahm Tranoscius aus der erwähnten Sammlung des Johannes Crusius (1592). Hier hatte sie einem ebenfalls im Phalazischen Versmaß stehenden Epigramm Martials und dessen geistlicher Umdichtung gedient. Tranoscius änderte Alt und Tenor etwas um und fügte eine Leittonschärfung durch Einfügung eines \sharp (auf der 3., 10. und 12. Note) hinzu. Crusius hatte für diesen Satz das genus XI des Olthof⁶⁹ verwendet, ihm aber einen gänzlich veränderten zweiten Teil gegeben — ein Beweis dafür, daß Crusius seinen Vorbildern gegenüber sich ähnlich frei verhielt wie Tranoscius.

Zwei Odensätze übernahm Tranoscius aus dem VIII. Teil (1610) der „Musae Sioniae“ des Michael Praetorius, nämlich genus VII und XIX⁷⁰. Im Sopran des VII. genus ist die alte weltliche Melodie „Herzlich tut mich erfreuen die fröhlich Sommerzeit“ verwendet, allerdings in einer stark veränderten Weise⁷¹. Diese Melodie war bei den protestantischen Kirchenkomponisten besonders beliebt. Johann Walter, der Freund und Mitarbeiter Luthers, hatte sie bereits aufgegriffen und umgebildet, indem er die vielen Sprünge und Dreiklangsbrechungen, die der alten weltlichen Weise ein sehr heiteres Gepräge gegeben hatten, durch ein mehr stufenweises Fortschreiten der Melodie ersetzte⁷². Praetorius verstärkte den diatonischen, stufenweisen Charakter des Melos noch. Bei ihm sind nur noch ganz wenige und kleine Sprünge in der Melodieführung anzutreffen (so die eigenartige kleine Terz a'-fis' zwischen 6. und 7. Note), so daß die heitere Beweglichkeit der ursprünglichen Melodie durch einen weichen, feierlichen Ausdruck ersetzt ist, der dem geistlichen Zweck besser entsprach:

Au-gu-stus il-le flo-ri-dus: Im-pe-ri-o plac-dus.

Herz-lích tut mich er-freu-en die fröh-lích Som-mer-zeit,

Herz-lích tut mich er-freu-en die fröh-lích Som-mer-zeit,

Tranoscius veränderte den Satz des Praetorius nur wenig, er brachte das Versmaß in reine Jamben, änderte einige Vorzeichen und strich die Wiederholung der 1. Zeile sowie einige Akkorde. Trotzdem blieb der eigenartige immanente Taktwechsel der alten Melodie (3/2 zu 4/2) in den ersten drei Zeilen erhalten:

⁶⁹ Vgl. Vierteljahrsschr. f. MW. V, 302.

⁷⁰ Bei Praetorius sind es die Nummern 236 und 189. Vgl. den Neudruck der Musae Sioniae in der Ges.-Ausg. d. Werke des Michael Praetorius, hrg. von Friedrich Blume.

⁷¹ Die Melodie diente auch dem weltlichen Liede „Wohl auf, gut Gsell, von hinnen“. Vgl. Zahn Nr. 5363.

⁷² Vgl. Wilibald Gurlitt, Johannes Walter und die Musik der Reformationszeit. Im Luther-Jahrbuch 1933, S. 89 f.



In genus XIX gab Tranoscus dem Satz des Praetorius einen etwas veränderten Schluß: in der 4. Zeile änderte er den 4. Akkord aus dem Tonika-Dreiklang g-moll in die Parallele Es-dur, da er das g-moll schon am Ende der 3. Zeile eingeführt hatte (Hierdurch wurde wieder eine Quintenparallele hervorgerufen). So geringfügig diese Änderungen waren, so zeigen sie doch, daß Tranoscus seinen Vorbildern gegenüber immer eine gewisse Selbständigkeit wahrte.

Für das VI. genus verwendete Tranoscus die Melodie „Vom Himmel hoch da komm ich her“, die durch Johann Walter in den protestantischen Gemeindegesang eingeführt worden war und zwar in der 5. Ausgabe des „Wittenbergisch geistlich Gesangbuch“ (1551) mit der Bemerkung „auf bergreien weis“⁷³. Zweifellos sind dem Tranoscus auch die Sätze dieser Melodie durch Praetorius im VI. Teil der *Musae Sioniae* (1609) bekannt gewesen⁷⁴. Tranoscus wählte nicht nur die gleiche Tonart und Höhenlage wie Praetorius, sondern lehnte sich auch in Diskant, Alt und Tenor an dessen Sätze an.

Genus VI

Coe-lestis au-lae con-ci-o, ru-ran-ti-um con-sor-ti-o,
re-ful-sit haec no-vi-ti-a il-lu-feren-do nun-cia-a.

* (Choral im Sopran: Vom Himmel hoch.)

Die Kadenzierung mit dem Dominantseptimenakkord (ohne Grundton) g'-b'-e'' am Ende der 1. Zeile ist der zweiten Fassung des Praetorius (Nr. 26) entnommen. Von ihm stammt auch der schöne Effekt der Terzverdoppelung auf der 5. Note der 3. Zeile (e'-e''). Im ganzen verwendete Praetorius eine feinere, abwechslungsreichere Harmonik. Tranoscus vereinfacht hier manches, besonders den Anfang der 2. Zeile und den Schluß der 4., indem er mehrfach die gleichen Akkorde wiederholen läßt. Trotzdem ist das Vorbild des Praetorius überall deutlich erkennbar.

Die bereits erwähnte 15. Ode des Tranoscus „Jesu, tibi sit gloria“ nach Luthers „Gelobet seist du Jesu Christ“, die ebenfalls auf die Melodie und die Musik des VI. genus (Vom Himmel hoch) zu singen war, konnte nach der Angabe des Tranoscus auch auf die Originalmelodie des deutschen Chorals, die ebenfalls von Johann Walter stammt, gesungen werden. Hierbei mußte am Schluß ein „Kyrieleis“ angefügt werden, das die Fassung Walters beschließt⁷⁵.

⁷³ Vgl. das vergleichende Inhaltsverzeichnis aller Ausgaben dieses Gesangbuches von 1524 bis 1551, das Robert Eitner im Vorwort der Neuausgabe in d. Publikationen d. Gesellsch. f. Musikforschung Bd. VII. 22 mitteilt.

⁷⁴ Vgl. die Neuausgabe durch Friedrich Blume Nr. 25 und 26.

⁷⁵ Die Melodie bei Zahn Nr. 1947.

Die übrigen neun Musiksätze (genus I, II, III, VIII, IX, XV, XVII, XVIII und XX) sind völlig eigene Arbeiten des Tranoscius. Im Stile der homorhythmischen vierstimmigen protestantischen Choralsätze legte er jedem genus eine bestimmte Melodie, meist eine Chormelodie zu Grunde. Für die altertümliche Haltung der Tranoscius-Sätze ist es jedoch bezeichnend, daß er diese Melodien oft noch nicht in die oberste Stimme legte, wie das Lucas O s i a n d e r zum ersten Male bei 50 protestantischen Choralbearbeitungen 1586 getan hatte⁷⁶. Noch in 14 Sätzen des Tranoscius liegt die Chormelodie in der alten Art im Tenor. Die verwendeten protestantischen Chormelodien sind folgende: „Ach, Herre Gott, mich treibt die Not“ (Zahn Nr. 163 und 247a) in genus III; die Melodie ist seit 1594 in Deutschland bekannt. Ferner „Ich glaub' an Gott und bin ein Christ“ (Zahn Nr. 413) aus der Sammlung von Selnecker 1587 stammend, in genus IX, dann „Jam moesta quiesce querela“ (Zahn Nr. 1454a) aus Luthers Wittenberger Gesangbuch (1542) in genus XVIII und das geistliche Kinderlied „O Jesu Christ, wir Kindlein dein“ (Zahn Nr. 421) unter starker Veränderung der 3. und 4. Zeile in genus XX. Diese Melodie stammt aus der zu Budissin (Budsin/Posen) 1587 erschienenen „Haus Kirchen Cantorei“ des Paschasius Reinigius, war aber wohl älterer, vielleicht sogar böhmischer Herkunft⁷⁷. Von den weiteren Chormelodien ist die zu genus II aus der bereits erwähnten, in Wittenberg 1555 erschienenen, Odensammlung des Matthäus Collinus entnommen, wo sie folgende Form hatte:



Die Melodie zu genus I (im Sopran) ist bisher nicht eindeutig zu bestimmen. Es handelt sich wahrscheinlich um die freie Weiterbildung einer deutschen Chormelodie, wie sie vorliegt in „Wies Gott gefällt, so g'fällt mirs auch“ (von Moritz von Hessen-Kassel 1601), zu der sich im einzelnen etliche Ähnlichkeiten finden⁷⁸:



Ein ähnlicher Melodietypus liegt auch vor in „Mag ich Unglück nicht widerstahn“, wie ihn Praetorius in den *Musae Sioniae* VIII, Nr. 42 verwendete; ferner bei Hans Leo Haßler (1608) und in dem katholischen Gesangbuch von Vehe (1537).

Tranoscius verwendete die Melodie seines genus I dann wieder in der *Cithara Sanctorum* mit dem Text „Ag divná maudrost, dobrotá / y moc Boha nassého (i. d.

⁷⁶ Vgl. Die Musikforschung VI, 307, Fußnote 40.

⁷⁷ Zahn teilt den Titel im VI. Bd., Nr. 270 mit, in dem es heißt: „In liebliche bekandte Melodeyen Gebracht“. Eine Beziehung zu Böhmen stellt die Vorrede dieser Sammlung her, die von dem Superintendenten von Eger, Johan. Habermann, stammt.

⁷⁸ Zahn teilt unter Nr. 7574 verschiedene Varianten dieser Melodie mit.

Ausg. v. 1636, die sich in der Landes- u. Univers.-Bibliothek zu Prag befindet, S. 258). Hierbei wurden sämtliche Vorzeichen weggelassen, so daß immer *g'* statt *gis'* steht.

Für die Melodie des VIII. genus (im Sopran) hat Tranoscius sich an einen älteren Melodietypus des protestantischen böhmischen Kirchengesanges angelehnt, wie er z. B. in dem *Böhmischen Cantional* von 1564⁷⁹ als Adventspsalmodie in zwanzig verschiedenen Varianten auftritt (Blatt 8 ff.), von denen hier eine zum Vergleich mitgeteilt sei:

*mehrfach wiederkehrende
Schlußformel.*

Genus VIII

Nicht nur der Anfang kehrt bei Tranoscius wieder, sondern auch die charakteristische Schlußformel in der 4. Zeile seiner Choralmelodie.

Die Psalmodien bewegen sich sämtlich im Abstand einer Quarte (*f-b'*), Tranoscius erweiterte den Umfang nach oben um einen Ganzton (bis *c''*) und nach unten um eine Quarte (bis zum *c'*). Ähnliche Psalmodien findet man auch im katholischen Graduale und Antiphonale⁸⁰, jedoch nicht mit der deutlichen Beziehung zu genus VIII des Tranoscius wie in dem erwähnten altböhmischen Kirchengesang. Dieser Melodietypus war auch später noch sehr beliebt, eine verwandte Melodie taucht noch im Gesangbuch der Böhmisches Brüder von 1694 auf mit dem Text „Auf, auf mein Herz, und du, mein ganzer Sinn“ (Melodie bei Zahn Nr. 825).

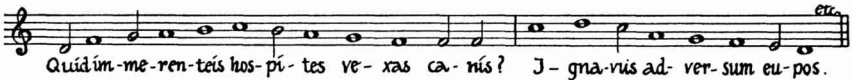
Auch für die Tenormelodie des genus XV scheint Tranoscius sich an eine Melodie der Böhmisches Brüder und zwar von 1566 angelehnt zu haben (Zahn 1961, hier transponiert):

Genus XV

⁷⁹ Der Originaltitel ist: „Pisně Duchownj Ewangelistské / opět znovu přehlédnuté.“ 1564. Hrsg. v. Jan Blahoslav, damals Diakon der Bunzlauer Brüdergemeinde. Dieses Werk, von dem sich ein Exemplar in der Bibliothek der Franckeschen Stiftungen zu Halle (Saale) befindet (Sign. 177 C 2), ist von Zahn weder benutzt noch erwähnt worden. Vgl. hierzu: D. Tschizewskij, Der Kreis A. H. Franckes und seine slawischen Studien. Zeitschr. f. slawische Philologie 1939, Bd. XVI, H. 1/2, S. 58. Anm. 1. In der erwähnten Hallischen Bibliothek befindet sich auch ein „Gesangbuch der Brüder in Behemen und Merherrn“ (Titel handschriftlich), Nürnberg 1590. Sign. 48 C 1. Format und Druck sehr ähnlich dem vorigen. Die Musik wie dort teils in Mensural-, teils in Choralnotation.

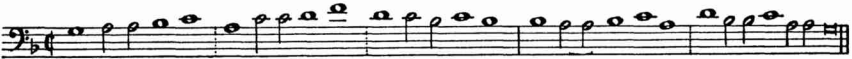
⁸⁰ Z. B. im Graduale... de tempore et de sanctis. Ratisbonae et Romae 1920 unter dem I. Advent. Im Antiphonale pro Diurnis horis, Romae 1919, in dem Antiphon de Tempore Paschali.

Vielleicht war ihm auch die Odenmelodie bekannt, die Glarean im *Dodekachordon* (Basel 1547) mitteilt:



Deutlich ist es jedenfalls, daß Tranoscius hier offenbar wie in genus I und VIII selbständige Umbildungen älterer deutscher und böhmischer Melodien vorgenommen hat.

Die einzige Choralmelodie, für die ich bisher überhaupt keine Vorlage finden konnte, ist die zu genus XVII:



Vielleicht stammt sie aus einer alt-böhmischen Quelle⁸¹, oder Tranoscius hat die Melodie ganz selbständig geschaffen. Betätigte sich Tranoscius doch auch in seiner „*Cithara Sanctorum*“ offenbar als Komponist; Julius B a t e l' nimmt an, daß er eine ganze Reihe der Melodien dort selbst geschaffen habe⁸². Die Herkunft der *Cithara*-Melodien, die sich übrigens keineswegs in allen Ausgaben befinden⁸³, scheint noch nicht restlos geklärt zu sein. Da in der „*Cithara*“ 22 Lieder nahezu wörtlich aus dem Deutschen übersetzt sind⁸⁴, und da meist die betreffende deutsche Melodie verwendet wurde, insbesondere Melodien Luthers, auch eine von Ph. Nicolai, so mag hier auch noch manche unbekannte Melodie deutscher Herkunft zu finden sein.

Die Ausarbeitung der Choralmelodien zu den vierstimmigen Odensätzen zeigt, daß Tranoscius durchaus selbständig vorging und daß sich eine ganze Reihe stilistischer Eigenheiten bei ihm nachweisen lassen. In genus III und XVIII verwendete Tranoscius bekannte deutsche Choralmelodien, die auch Praetorius in den *Musae Sioniae* VIII bereits vierstimmig gesetzt hatte. Tranoscius schuf diese beiden Sätze jedoch nicht in Anlehnung an Praetorius, der ihm ja bekannt war, wie gezeigt wurde, sondern in deutlichem Gegensatz zu ihm. Ein Vergleich des III. genus des Tranoscius

Genus III

⁸¹ Die folgenden beiden alten katholischen Gesangbücher mit tschechischem Text, die dem Tranoscius bekannt gewesen sind, enthalten freilich keine Beziehungen zu den Oden, nämlich Jan R o z e n p l u t z e Švarcenpachu: *Kancional Olmutz* 1601, und H l o h o v s k y : *Pisně katolické*. Prag 1622. Beide Werke konnte ich in der Prager Landes- und Universitätsbibliothek ansehen.

Die tschechischen Psalmen in antiken Versmaßen des Laurentius Benedictus (Vavrinec), *Aliquot psalorum Davidicorum paraphrasis rhythmometrica*, Praga 1606, die dem Verfasser durch Fotokopien der Prager Landes- u. Univ.-Bibliothek zugänglich gemacht wurden, enthalten keine Musik und haben keine Beziehung zu Tranoscius.

⁸² *Notovany vydania Tranoscia*. In d. Zeitschr. *Cirkedni listy* 1936, 399–402, wo nachgewiesen wird, daß von den 170 Melodien der Cithara mehr als die Hälfte altschechischer Herkunft sind. Hier wird auch ein kurzer Vergleich der verschiedenen Cithara-Ausgaben, welche die Musik enthalten, gegeben. Eine mehrstimmige Neubearbeitung der Cithara-Melodien gab J. B a t e l' : *Vel'ka partiture k Tranosciu*. 1937. Hier im Anhang auch die alten Melodien.

⁸³ Nämlich nur in den Ausgaben von 1636, 1653, 1674, 1684 u. 1696.

⁸⁴ J. V i l i k o v s k y , Bratislava 1936, 66–126.



* Choral im Tenor: Ach Herre Gott, mich treibt die Noz.

mit dem Satz des Praetorius (Nr. 251) zeigt Folgendes: Tranoscius hat die Choralmelodie etwas vereinfacht, Sprünge und Übergänge weggelassen, den Rhythmus zu reinen Jamben umgebildet. Während Praetorius durchweg den Leitton *e* verwendet, wechselt Tranoscius diesen mehrfach mit *es*, so daß eine überraschende Harmonieführung entsteht (vgl. z. B. den 1., 3. u. 4. Takt). Diese hat bisweilen einen altertümlicheren Charakter, nicht zuletzt durch die Verwendung der leeren Quintklänge zu Beginn und Schluß. In Harmoniefolgen wie *g-moll* – *C-dur* oder *F-dur* – *c-moll* darf man keine besondere nationale Eigenart des Tranoscius sehen, findet man doch ähnliches damals überall, dagegen scheint die etwas planlose, äußerst bewegte Art der Harmoniefortschreitungen, die dann viel später bei Mussorgsky wiederkehrt, slawisches Wesen anzuzeigen. Bei Praetorius verläuft der Satz nicht so sprunghaft in der Harmoniefolge, er ist vielmehr deutlich um die Pole der Tonika und Dominante und deren verwandte Dreiklänge gebaut. Ähnliches zeigt ein Vergleich des XVIII. genus des Tranoscius

Genus XVIII

* Choral im Tenor: Jam moesta quiesce querela.

mit den verschiedenen Sätzen des Praetorius über die gleiche Melodie „*Jam moesta quiesce querela*“ (*Mus. Sion.* VIII Nr. 164–168)⁸⁵. Während Praetorius immer kraftvolle Durakkorde bevorzugte (durch Verwendung des Subsemitoniums *e*) und so die Glaubenszuversicht auf ein neues Leben im Tode zum Ausdruck brachte, verwendete Tranoscius mehr Moll-Dreiklänge, so daß die Choralmelodie wie ein Klagegesang wirkt. Dies entspricht ja auch durchaus der barock-pathetischen Fassung des lateinischen Textes der Ode 25, welche auf diese Musik gesungen wurde. Die erwähnte Art der überraschenden Harmoniewechsel findet man auch in anderen

⁸⁵ Neuausgabe v. Fr. Blume, Bd. 8. S. 125 ff.

Sätzen des Tranoscius, wie vor allem in genus I, in dem nicht nur der Leitton *gis* oft zu *g* umgewandelt wird, sondern wo auch die Terz der Grundtonart bald klein, bald groß erscheint (c—cis). Im jonisch-F-dur des genus VIII treten in der zweiten Zeile überraschend A- und D-dur-Dreiklänge auf. In genus XV erscheint die moderne Moll-Tonart ausgebildet (äolisch-g-moll), jedoch wechseln die Vorzeichen noch ganz willkürlich. Ähnliches gilt für genus XVII. Ein reines Äolisch ist in genus XX zu finden. Das reine Mixolydisch von genus XVIII stellt eine Ausnahme dar, die übrigen Sätze des Tranoscius bevorzugen das zum moderneren Dur und Moll hinneigende Jonisch (nämlich genus II, VI, VIII, IX und III [hypojonisch]) und Äolisch (genus I, XV, XVII, XX), jedoch immer mit den erwähnten überraschungsvollen Abweichungen. Die von Tranoscius übernommenen älteren Sätze stehen dagegen vorwiegend noch in den alten Kirchentonarten wie mixolydisch (genus IV, V, XIV) und dorisch (genus VII, X, XII).

Die Oden des Tranoscius entstanden zu einer Zeit, als man in ganz Europa, insbesondere in Italien, begann, in der Musik subjektive Erregungen, gesteigerte individuelle Affekte darzustellen. Es fragt sich nun, ob dieses neue Bestreben in den Odenkompositionen des Tranoscius schon zum Ausdruck kommt. Auf den ersten Blick muß man diese Frage eigentlich verneinen, stellt doch jedes genus nur ein musikalisches Schema dar, auf welches nicht nur wechselnde Strophen, sondern ganz verschiedenartige Odentexte gesungen werden konnten. Eine individuelle Textausdeutung scheint in dieser Musik von vornherein so gut wie unmöglich. Und doch macht sich auch hier vereinzelt bereits eine gewisse Affektdarstellung bemerkbar. Es sei nur an das bereits erwähnte genus XVIII mit seinen trüben Mollakkorden erinnert, die so gut zu dem leidenschaftlichen Klagegesang der Ode 25 passen; einen ähnlichen Charakter hat auch das genus XIV. Die übrigen Odentexte, die auf diese beiden genera gesungen werden sollten, weisen nun mehrfach ebenfalls solche „klagenden“ traurigen Inhalte auf. Diese Oden behandeln nämlich Leiden (Ode 20), Klagen (Ode 25), Sterben (138), das jüngste Gericht (142), andererseits jedoch auch das Lob Gottes (85), die Freude über die Auferstehung (38) u. ä. Von einer restlos eindeutigen Affektbezogenheit dieser beiden genera XIV und XVIII kann also keine Rede sein. Ziemlich einheitlich sind alle Odentexte, die nach genus VI (*Vom Himmel hoch*) gesungen werden konnten, sie behandeln Freude, Rühmen, Bitten, Glauben (Ode 11, 15, 28, 44, 48, 53, 121, 137) u. ä. Bei den übrigen genera ist solche Einheitlichkeit der Texte freilich nicht zu beobachten.

Die eindeutige Affektzuordnung der verschiedenen Kirchentonarten, welche noch im 16. Jahrhundert durch Glarean vertreten wurde⁸⁶, ist jetzt weitgehend aufgehoben. Glarean sah das Jonische noch als weltliche, nur für „Tänze passende“ Tonart an, Tranoscius verwendete es dagegen mit Vorliebe für seine geistlichen Oden! Im Mixolydischen sah das Mittelalter „heitere Geschwätzigkeit“, „theatralische Sprünge“ wegen der leichten Beweglichkeit seines Melos⁸⁷, noch Glarean und Zarlino sahen im Mixolydischen den Ausdruck des Lieblichen und sogar des Lasziven — Tranoscius verwendete es jedoch in seinen genannten, besonders für

⁸⁶ Vgl. hierzu Margarethe Kramer, Beiträge zu einer Geschichte des Affektbegriffes in der Musik von 1550—1700. Diss. Halle 1924 (Masch. schr.).

⁸⁷ Hermann A b e r t, Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. Halle (Saale) 1905. S. 242.

schmerzvolle Inhalte bestimmten, genera XIV und XVIII! Es ist hier also ein ungeheurer Bedeutungswandel der Affektbeziehungen bei den Kirchentonarten festzustellen, der natürlich nicht nur bei Tranoscius, sondern in der gesamten Zeit anzutreffen ist⁸⁸. Für den Ausdruck gesteigerter Affekte wie Mitleid, Liebe, Bitte wurde von Sethus Calvisius in seiner *Melopoëia* (1592) die Verwendung chromatischer Versetzungszeichen vorgeschlagen⁸⁹ — man hat einen solchen Ausdruck also wohl bei derartigen Stellen in den genera I, XIV, XVII des Tranoscius anzunehmen. Für den Ausdruck von Schmerz und Grausamkeit empfiehlt Calvisius eine Führung der Melodie in großen Terzen und großen Sexten⁹⁰ — für den Ausdruck des Schmerzes verwendet Tranoscius jedoch nie große, sondern kleine Terzen, wie in der ersten Zeile des genus XV (g–b zuerst im Tenor, dann im Sopran), in dem der Text die Passion Christi behandelt. Auch bei dem folgenden genus XVI treten kleine Terzsprünge auf, sogar an rhythmischen Schwerpunkten. Ob Olthof, von dem dieser Satz stammt, an solchen Affekt gedacht hat, mag zweifelhaft sein, jedoch mag Tranoscius gerade diesen Satz ausgewählt haben, um dem schmerzlichen Entsetzen über den Verrat des Judas in seiner 22. Ode Ausdruck zu geben. Auf die kleinen (Moll-)Terzen in genus XVIII wurde bereits hingewiesen. Da die genera des Tranoscius dauernd an die zu Grunde liegenden Choralmelodien gebunden waren, war die Möglichkeit, in anderen Stimmen auf freie Weise einen Affekt auszudrücken, sehr stark eingeschränkt, aber keineswegs unmöglich.

Den geringsten Anteil an Affektdarstellung hatten die von Tranoscius verwendeten Versmaße. Von einer bestimmten Zuordnung derselben an bestimmte Ausdrucksgebiete kann keine Rede sein. Versmaße wie das Alcäische, in denen Horaz vorwiegend heitere und ironische Liebesgedichte geschrieben hatte (z. B. Horaz Ode I, 9 an Thaliarchus), wurden von Tranoscius für ernste Inhalte, wie für die Besingung der Armut Christi (in genus VIII) verwendet. In dem 4. Asclepiadeischen Maß, das Horaz dem heiteren Liebesgedicht an Pyrrha (I, 5) zu Grunde gelegt hatte, besingt Tranoscius Tod und Leiden Christi (genus XIV). Ein schwerer, feierlich-andächtiger Ausdruck wird oft durch den Spondeus (—) zwischen jambischen Rhythmen erzielt, worauf noch Vossius i. J. 1663 hinweist⁹¹. Auf diese Weise betont Tranoscius z. B. in genus X zu Beginn jeder Zeile Worte wie „*Exoptate*“, „*O Jesu*“, „*Quo te?*“, „*Tollemus*“ — eine Häufung dieser Wirkung, die man vielleicht schon als „barock“ bezeichnen muß. Ähnliches ist auch in genus XII (Anfang und Schluß) und in genus XIII (Anfang und 3. Zeile) zu finden.

Wenn Tranoscius sich in der Musik zu seinen geistlichen Oden auch stark an die Odenkompositionen des 16. Jahrhunderts anschloß, so dürfte es doch aus dem Vorstehenden deutlich geworden sein, daß er eine durchaus eigene Art der Weiterbildung geschaffen hat, die vereinzelt bereits Elemente des barocken Stils aufweist.

⁸⁸ Da es noch keine umfassende Untersuchung der Affektdarstellung in den Kompositionen (nicht nur in der Theorie) des Mittelalters und der Renaissance gibt, können diese Fragen hier nur angedeutet werden. Eine allgemeine Übersicht der „Affektenlehre“ gab neuerdings W. Serauky in MGG (Hsg. v. Friedr. Blume), Kassel 1949 ff.

⁸⁹ Vgl. zum Folgenden Heinz Brandes, Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert. Diss. Berlin 1935. Die für den Affektausdruck wichtigen Angaben des Calvisius befinden sich im 10. Kapitel (De oratione sive textu) der „Melopoëia“ (Exemplar i. d. Ratsschulbibl. Zwickau).

⁹⁰ *Asperitatem, crudelitatem, doloremque prae se fert, si progrediamur in intervallis semitonio destitutis. ut Ditono et Sexta Maggiore.*

⁹¹ M. Kramer, S. 19.

Um die Stellung der Odenkompositionen des Tranoscius in der Geschichte der Renaissance-Ode noch deutlicher werden zu lassen, sei zum Schluß ein kurzer Vergleich einiger Oden der bedeutendsten deutschen Meister des 16. Jahrhunderts vorgenommen. Insbesondere interessiert hierbei die Frage, inwieweit der Inhalt der Texte durch die Musik zum Ausdruck gebracht wurde, ist doch sowohl bei Senfl wie bei Hofhaimer von Zeitgenossen gelobt worden, daß sie dem verschiedenen Affekt musikalisch so ausgezeichnet gerecht geworden seien⁹². Für diesen Zweck seien je eine heitere und eine traurige Ode des Horaz in der Komposition von Tritonius (1507), Senfl (1534), Hofhaimer (1539) und Olthof (1585) betrachtet und die verschiedenen Sätze miteinander verglichen⁹³. Zuerst die Ode des Horaz I, 8 *An Lydia*, ein heiteres Liebesgedicht.

a) Tritonius (die folgenden Sätze auf $\frac{1}{4}$ verkürzt)

Ly - di - a, dū, per om - nes te de - os o - ro, sy - ba - rin cur pro - pe - res a - man - do.

b) Senfl

Ly - di - a, dū, per om - nes te de - os o - ro, sy - ba - rin cur pro - pe - res a - man - do.

c) Hofhaimer

Ly - di - a, dū, per om - nes te de - os o - ro sy - ba - rin cur pro - pe - res a - man - do.

d) Olthof

ly - di - a, dū, per om - nes te de - os o - ro, sy - ba - rin cur pro - pe - res a - man - do.

⁹² H. J. Moser, Paul Hofhaimer S. 167.

⁹³ Die originale Notierung bei Liliencron, Vierteljahrsschr. f. MW. III, S. 49 ff. Diese Notierung in den verschiedensten alten Schlüsseln ist oft recht unübersichtlich und macht es fast unmöglich, die Sätze in dem erforderlichen lebhaften Tempo wiederzugeben. Liliencron hat es auch unterlassen, einen stilistischen Vergleich der verschiedenen von ihm mitgeteilten Odenfassungen zu geben. Die Sätze Olthofs im Original bei B. Widmann, Vierteljahrsschr. f. MW. V, 297 ff. Die Oden Hofhaimers in neuer Notierung bei H. J. Moser, Anh. S. 112 ff.

Tritonius und Senfl wählten die äolische Tonart, während Hofhaimers Jonisch stark zur Durtonart neigt, insbesondere durch die Art der Kadenzierungen. Bei Tritonius und Senfl stehen Moll-Dreiklänge im Vordergrund, wie auch in vielen anderen ihrer Odensätze. Das gibt deren Musik für uns heute eine eigenartig düster-feierliche Wirkung, die sie wohl zur Zeit ihrer Entstehung nicht in dieser Weise gehabt hat. Hofhaimer bevorzugt dagegen Dur-Akkorde, er wird dem heiter-ironischen Text weitaus am stärksten gerecht. Statt der vielen Akkordwiederholungen bei Tritonius und Senfl gibt Hofhaimer eine viel bewegtere Abwechslung der Dreiklänge und hat vor allem schon eine eindeutige, planvolle Kadenzierung im modernen Sinne, es überwiegen bei ihm die I. und die V. Stufe. Zum Vergleich seien die Grundtöne aller Akkorde der vier Sätze mitgeteilt:

Tritonius: e e e a a e e e e e a a d d C C C C e d d a.

Senfl: e e e a F G e G G e a F F F C C e e d d a.

Hofhaimer: F F B F F g C F F C F E s F G F G C F d B C F.

Olthof: F d d C C g C F F d F F B B C d F F d B C F.

An die Stelle der Reihung gleicher Akkorde bei Tritonius ist bei Hofhaimer die Durchbrechung durch verwandte Akkorde und die Bevorzugung von Tonika und Dominante (F und C) getreten. Während Senfl von Tritonius abhängig ist (von dem er ja auch die Tenorstimme übernommen hat, die bei Senfl in der Oberstimme liegt) wie in allen seinen anderen Oden auch, ist Olthof deutlich von Hofhaimer beeinflusst: Tonart und Harmonik zeigen mehrere Entsprechungen, besonders an den beiden Zeilenschlüssen. Olthof macht aus der heiter-beweglichen, abwechslungsreichen Melodie Hofhaimers freilich eine wesentlich einfachere und reizlosere, die zu sehr auf den Tönen des F-dur-Dreiklangs hängen bleibt. Auch das häufige Auftreten der Parallele d-moll bei Olthof wirkt ermüdend. So klein alle diese Odensätze sind, so zeigt sich doch, daß auch in dieser musikalischen „Kleinkunst“, wie man sie nennen möchte, starke Unterschiede der Gestaltung und der Qualität anzutreffen sind. Hofhaimer erscheint hier als der weitaus überlegenste und „modernste“ Meister.

Der schmerzliche Affekt, der in Horazens Epode 11 *An Pettius*, einem klagenden Liebesgedicht an einen jungen Mann, dargestellt ist, wird im Tenor des Satzes von Tritonius durch absteigendes Melos zum Ausdruck gebracht (e'-d'-c'-b-a-g), in der zweiten Hälfte des Tenors wird dies auf höherer Stufe wiederholt (f'-e'-d'-c'-b-a).

a) Tritonius

Pet-ti-ni-hil-me, si-cut an-te-a, ju-vat scri-be-re ver-si-cu-los, a-mo-re per-cul-sum gravt.

b) Senfl

Pec-ti, ni-hil me-si-cutan-te-a, ju-vat scri-be-re ver-si-cu-los, a-mo-re per-cul-sum gra-vi.

The score for Senfl is in G-dur, 4/4 time. The vocal line (Tenor) is written in a soprano clef and features a descending melodic line with a final cadence. The lute accompaniment is in a bass clef, providing a steady harmonic support with chords and moving bass lines.

c) Hofhaimer (1. Fassung)

Pec-ti, ni-hil me-si-cutan-te-a, ju-vat scri-be-re ver-si-cu-los, a-mo-re per-cul-sum gra-vi.

The first version by Hofhaimer is in G-dur, 4/4 time. The vocal line is in a soprano clef and shows a more varied melodic contour than Senfl's. The lute accompaniment is in a bass clef, characterized by a more rhythmic and chordal texture.

d) Hofhaimer (2. Fassung)

Pec-ti ni-hil me-si-cutan-te-a, ju-vat scri-be-re ver-si-cu-los, a-mo-re per-cul-sum gra-vi.

The second version by Hofhaimer is in G-dur, 4/4 time. The vocal line is in a soprano clef and features a more direct, stepwise melodic path. The lute accompaniment is in a bass clef, with a focus on harmonic clarity and steady accompaniment.

e) Olthof

Pec-ti, ni-hil me-si-cutan-te-a, ju-vat scri-be-re ver-si-cu-los, a-mo-re per-cul-sum gra-vi.

Olthof's setting is in G-dur, 4/4 time. The vocal line is in a soprano clef and has a more declamatory, speech-like quality. The lute accompaniment is in a bass clef, featuring a more active and rhythmic bass line.

Calvisius empfiehlt noch 1592 absteigendes Melos zum Ausdruck des Schmerzes, aufsteigendes Melos zum Ausdruck der Freude⁹⁴. Senfl übernahm wieder die Tenormelodie von Tritonius in die Oberstimme (den 2. Sopran!), setzte sie jedoch einen Ganzton tiefer. Senfl bringt vier verdeckte Quintenparallelen nacheinander (vom 7. bis zum 11. Akkord), was wohl auch der Darstellung des Schmerzes dienen sollte. Von Hofhaimer liegen sogar zwei verschiedene Fassungen dieser Ode vor. In der 1. Fassung überwiegt trotz der mixolydischen Tonart die neuere Art der Kadenzierung: die Tonika ist durch die IV. und V. Stufe von Anfang an deutlich ausgeprägt. Während der 1. Teil zur Dominantregion neigt (G-dur, d-moll), ist der 2. Teil

⁹⁴ Brandes S. 79.

deutlich zur Unterdominante geführt (F- und B-dur), — der planmäßige moderne harmonische Aufbau, der schon häufig bei Hofhaimer zu finden ist. Die mehrfach auftretenden Dur-Dreiklänge in Hofhaimers 1. Fassung lassen die Ode keineswegs als Klagegesang erscheinen. Aus diesem Grunde entschloß sich Hofhaimer wohl zu seiner zweiten Komposition dieser Ode in äolischer Tonart (auf *d*)⁹⁵. Hier verwendet Hofhaimer in der Oberstimme ein ähnlich absteigendes Melos wie Tritonius und Senfl, sogar noch mehr in die Breite gezogen als dort. Von der 7. Note nach der Fermate bringt Hofhaimer eine freie Wiederholung des Anfangs (Melodieführung und Harmonisierung), eine Vorbildung der späteren *Da Capo*-Form auf kleinstem Raum. Auch hierin hat man das Bestreben nach übersichtlicher Gliederung und Gruppierung zu sehen, das Hofhaimer auszeichnet. Eigenartig ist hier bei Hofhaimer der ungewöhnliche Abschluß des Satzes auf der VII. Stufe (C-dur), durch den vielleicht das „*percussum gravi*“ des Textes charakterisiert werden sollte. Außerdem wird so ein fließender Übergang zur Wiederholung des ganzen Satzes geschaffen, besonders durch das *e*“ als Leitton zum Neubeginn auf *f*“ in der Oberstimme. Alle diese Odensätze wurden ja unmittelbar nacheinander mehrfach wiederholt in der Art eines Strophenliedes. Der Satz dieser Ode von Olthof wahrt die Einheit der Tonart (F-dur) so streng, daß vorwiegend die Tonika, Dominante und Subdominante auftreten. Der Satz nähert sich so bereits dem ausdruckslosen, fortwährenden Kadenzieren auf diesen drei Stufen, wie es dann in gleichzeitigen und späteren Choralätzen oft anzutreffen ist.

Die Musik des Tranoscius bewegt sich durchaus im Stile der genannten deutschen Odenmeister Tritonius, Senfl, Hofhaimer, Olthof. Geschickt vermeidet Tranoscius die Schwächen des Olthof und greift auf Eigenarten der älteren Komponisten zurück. Die feierlichen, leeren Quintklänge, die Tranoscius oft zu Anfang und Schluß seiner Odensätze verwendet, erinnern noch an Tritonius und Senfl, ebenso die mehrfachen Wiederholungen eines einzigen Akkordes unmittelbar nacheinander. Die bewegtere Harmonik bei Tranoscius geht jedoch zweifellos auf Hofhaimer und Praetorius zurück, wobei der häufige Harmonie- und Vorzeichenwechsel bei Tranoscius als eigenes Ausdruckselement slawischer Herkunft angesehen werden muß. Tranoscius vermittelte also in seinen Odenkompositionen wesentliche Eigenarten der deutschen Musik des 16. Jahrhunderts an den Osten Europas, nicht nur protestantische Chormelodien und ganze Sätze deutscher Komponisten, sondern auch stilistische Eigenarten der Humanistenode, wie sie in Deutschland gebräuchlich waren, wie vor allem die unmensurierte Art der Notierung und die freie Art ihrer Ausführung. Trotz dieser Anlehnungen wahrte Tranoscius durchaus seine persönliche Eigenart und gab der Humanistenode eine Wendung zur Affektdarstellung und zu gesteigertem barockem Ausdruck. Damit dürfte Georg Tranoscius nicht mehr nur in der Geschichte der Odendichtung, sondern auch in der Musikgeschichte einen zwar kleinen, aber doch deutlich umrissenen Platz erhalten müssen.

⁹⁵ Mitgeteilt bei Moser, Hofhaimer.