

# Die den Brüdern Weitmoser gewidmeten *Sacrae Cantiones* von Sebastian Hasenknopf im Kontext der Musik der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts

Von Gerhard Walterskirchen

Nach derzeitigem Wissensstand begegnet die Bezeichnung *Cantio sacra* erstmals im Jahr 1533, als Clement Jannequin, der führende Repräsentant der französischen Chanson des 16. Jahrhunderts, den Band *Sacrae Cantiones seu motectae* publizierte. In knapp 100 Jahren folgte eine Reihe prominenter Editionen mit *Sacrae Cantiones*.<sup>1</sup>

- 1546/47: vier Sammelbände mit Motetten, die der niederländische Komponist und Notendrucker Tilman Susato verlegte.
- 1559: sechs Bände 4-stimmiger *Cantiones sacrae* von Clemens non Papa
- 1562–1566: vier Bände von Orlando di Lasso
- 1565: die *Cantiones sacrae* von Andrea Gabrieli
- 1581: die Publikation *Sacrarum Cantionum Liber secundus* von Leonhard Lechner
- 1582: die *Sacrae cantiuncule* von Claudio Monteverdi
- 1591: die 4- bis 12-stimmigen *Cantiones sacrae* von Hans Leo Hassler
- 1603: die 5–7-stimmigen *Sacrae Cantiones* von Carlo Gesualdo, Principe da Venosa
- 1616: die *Sacrae Cantiones* von Luca Marenzio
- 1619: die *Cantiones sacrae* von Jan Pieterszoon Sweelinck
- 1620: 40 4-stimmige *Cantiones sacrae* von Samuel Scheidt
- 1625: die *Cantiones sacrae* des sächsischen Hofkapellmeisters Heinrich Schütz, die einen Schlusspunkt mit motettischen Kompositionen markieren und den Begriff *Cantio sacra* dafür verwenden. Wie Schütz im Vorwort seiner *Cantiones sacrae* (1625) sagt, ist sein Opus bereits von „sehr verschiedener Art“ und repräsentiere teils die alte, teils die neue Art des Singens. Claudio Monteverdi spricht in diesem Zusammenhang von *prima und seconda pratica*<sup>2</sup> — der alten motettischen Kunst und dem neuen konzertierenden Stil, der seit dem Stilwandel um das Jahr 1600 den *Stylus antiquus* verdrängt hatte.

Dieser nicht taxativen Aufzählung sind auch die *Sacrae Cantiones* von Sebastian Hasenknopf — eine Sammlung von 27 lateinischen Motetten, die 1588 bei Adam Berg in München erschienen und den Brüdern Weitmoser gewidmet sind —, hinzuzufügen. Sie wurden bisher nur von der Regionalforschung wahrgenommen: 1997 widmete Elke Michel-Blaggrave diesem

Thema ihre Diplomarbeit am Institut für Musikwissenschaft der Universität Salzburg<sup>3</sup>.

Zunächst stellt sich die Frage nach dem Gattungsbegriff *Cantio sacra*. Wie wir aus den genannten Drucken ersehen können, war der Terminus *Cantio sacra* für lateinische Motetten in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts weit verbreitet. Explizit trägt der erste Band des Sammelwerkes von Tilman Susato 1546 den Titel *Liber primum Sacrarum Cantionum quinque vocum, vulgo moteta vocant*. Es handelt sich bei der *Cantio sacra* also um keine selbstständige musikalische Gattung, sondern bloß um eine neue Bezeichnung für Sammelwerke mehrerer, später — ab der Mitte des 16. Jahrhunderts — auch für Motettensammlungen einzelner Komponisten, von der sich die Verleger offensichtlich einen besseren Absatz erwarteten.

Als *Cantio sacra* wurde zunächst jede Komposition mit einem geistlichen lateinischen Text bezeichnet, gleichgültig ob es sich um eine liturgische oder nicht liturgische Vorlage handelte — um einen Evangelientext, einen Psalm, einen Hymnen- oder sonstigen Text katholischer oder evangelischer Provenienz<sup>4</sup>. In der Epoche der großen Bewegung der Reformation war es nur eine Frage der Zeit, dass Komponisten wie Samuel Scheidt in ihre *Cantiones sacrae* auch Motetten mit deutschem Text aufnahmen. Doch bei allem Bemühen um eine deutschsprachige verständliche Liturgie wollte Luther die universelle lateinische Kirchensprache nicht aufgeben, sondern behielt sie im ein- und mehrstimmigen Gesang bei festlichen Gottesdiensten bei. Die Auswirkungen waren für die Kunst günstig, weil durch die Konkurrenz in den konfessionellen Lagern letztlich die geistliche Musik profitierte — eine Musik, die, wie wir auch am Beispiel Hasenknopf sehen werden, über den Konfessionen stehen konnte.

### Motettischer Stil

Neben der Messe war die Motette die zentrale Gattung der geistlichen Musik und richtete sich seit dem Mittelalter an diejenigen Adressaten, die in der Musik die Kunstfertigkeit besonders zu schätzen wussten. Wir dürfen also annehmen, dass auch die Brüder Weitmoser nicht nur zu den Mäzenen und Liebhabern von Musik, sondern auch zu den Kunstkennern zählten.

Als Hasenknopf seine *Sacrae Cantiones* mit tatkräftiger Unterstützung durch Weitmoser 1588 zum Druck gab, hatte sich der Typus der frühen Motette bereits gravierend verändert. Es war ein Typus der, der in Zahl und Ordnung von Musik und Theologie Ausdruck gefunden hatte. Dieses zahlhafte theoretische Gerüst hatte nicht bloß die Komposition, sondern lange Zeit auch die Musiktheorie bestimmt. Noch Martin Luther stand in dieser Tradition, wenn auch sein Denkansatz wesentlich „das Erlebnis der Musik als klingende Gestalt“<sup>5</sup> einbezog — ein Denkansatz, der sich von der mittelalterlichen theozentrischen Sicht radikal unterschied und in Abkehr von der starren Mensur und der Loslösung vom *cantus prius factus* zu einer akzent-

Abb. 1 Johannes Ockeghem, *Missa Caput*, „Et resurrexit“.

gerechten Textbehandlung und Deklamation geführt hatte<sup>6</sup>. Wurde in der Musiktheorie des Mittelalters dem textimmanenten Affekt kaum Bedeutung geschenkt, da Aristoteles, Thomas von Aquin und die christliche Askese eine Verdrängung der Affekte postuliert hatten, avancierte die Darstellung der menschlichen Leidenschaften im Zeitalter des Humanismus und der Renaissance für die Komponisten und Theoretiker zu einem zentralen Thema. Aus der Lehre Platons entwickelten sie eine spezifische Affektenlehre und setzten die Tonarten mit den vier Temperamenten in Beziehung. Auf der Ebene des Affekts war damit eine Annäherung von Wort und Musik verbunden, da die rhetorische Kategorie nicht mehr allein das „technische Rüstzeug“ lieferte, sondern zum „ästhetischen Maßstab“<sup>7</sup> wurde. Daher konnte der flämische Musiktheoretiker Adrian Petit Coclico in seinem *Compendium musices* 1552 sagen, wie herrlich es Musiker seiner Zeit — vor allem die führenden Komponisten Josquin, Pierre de la Rue, Antoine Brumel und Heinrich Isaac — verstünden, Gesänge „auszuschmücken“, um den Text zu explizieren und alle möglichen Affekte auszudrücken<sup>8</sup>.

Diese Art, Motetten und Messen zu komponieren wird durch den Begriff „motettischer Stil“ charakterisiert. Man versteht darunter das Verfahren, den Text abschnittsweise so zu vertonen, dass jedem Abschnitt ein eigenes motivisches Material zukommt. Dadurch war es möglich, auch im mehrstimmigen Tonsatz eine engere Beziehung zum Text herzustellen. Der „Wortsinn“ war somit besser erfassbar — Textworte wurden in musikalische Motive umgesetzt und eine eigene musikalische Rhetorik, die sogenannte Figurenlehre entwickelt<sup>9</sup>, die in der Auffassung von der Wechselbeziehung von Musik und Sprache gründet.

Musik war im System der *Septem artes liberales* den sprachlichen Disziplinen zugeordnet und daher einer Rede vergleichbar. Die rhetorischen Figuren sind als Abweichungen von der „gewöhnlichen Art“ zu sprechen, die musikalisch-rhetorischen Figuren entsprechend als Abweichungen vom regulären kontrapunktischen Satz zu verstehen, wobei ein Komponist mittels der musikalischen Figur versucht, der Bedeutung des Textwortes zu entsprechen. So wird z. B. der Passus „Et resurrexit“ im Credo des Messordinariums häufig durch eine aufsteigende Figur (Tonfolge) dargestellt, das Wort „leer“ bzw. „nichts“ durch eine Pause, „ruhen“ durch liegende Töne, „nachfolgen“ durch musikalische Imitation (Abb. 1).

Die Motette des 16. Jahrhunderts ist im Gegensatz zum konstruktiven Prinzip der mittelalterlichen Motette klar gegliedert und sangbar und gibt der menschlichen Stimme die Möglichkeit zu differenziertem Ausdruck. Sie wurde geradezu zum Experimentierfeld im Bestreben nach Ausdruck und der musikalischen Darstellung einzelner Textworte<sup>10</sup>.

Schließlich war Musik als „Rede“ eine der großen Neuerungen in der Musik um das Jahr 1600, auch wenn Komponisten bereits davor bemüht waren, einen Text musikalisch adäquat darzustellen. Orlando di Lasso war es gelungen, die vor allem Psalmtexten immanenten Seelenzustände in ihrer Gegensätzlichkeit zu nutzen und zu einer bis zu diesem Zeitpunkt nicht gekannten Fülle an musikalischen Kontrasten an die Grenze subjektiver Exaltation zu führen: einerseits durch Wechsel in der Satztechnik (homophon/polyphon), der Satzdicke (geringstimmig/vollstimmig), der unterschiedlichen Lage (hoch, tief), der Rhythmik (große/kleine Notenwerte) und der Melodik (großer/kleiner Ambitus).

Lassos Einfluss im deutschsprachigen Raum war groß, seine Musik lieferte eine Vielzahl an Anregungen, zugleich aber auch den Standard, der die Kantoren in den Stand setzte, auf der Höhe der Zeit zu komponieren. Bereits Lassos 1. Buch der Motetten (zu fünf und sechs Stimmen), gedruckt 1556 in Antwerpen, war „von erstaunlicher Vielfalt“<sup>11</sup>. 1559 folgten Lassos berühmte „Bußpsalmen“, Motetten mit besonders tiefer Textausdeutung, 1573–1576 (in München) schließlich die fünfbändige Sammlung *Patrocinium musices* mit Messen, Motetten, Magnificat und Passionen.

### Die *Sacrae Cantiones* von Sebastian Hasenknopf

Im dargestellten Kontext repräsentieren die *Sacrae Cantiones* von Sebastian Hasenknopf, die in Stimmbuchform<sup>12</sup> 1588 in München im Druck erschienen<sup>13</sup>, rein funktionale Musik für Messe und Stundengebet: 27 lateinische Motetten, deren textliche Grundlage Psalmen, Hymnen, eine große (dreiteilige) Evangelienmusik und die Pfingstsequenz „Veni sancte spiritus“ bilden. Sechs dieser Motetten basieren auf freien Dichtungen.

Ein Teil dieser 27 Motetten ist auch in Tabulatur überliefert, konnte so auch auf der Orgel gespielt werden. Eine weitere (= 28.) Motette („Quiescat ira tua“) ist nur in Tabulatur erhalten<sup>14</sup>. Im Druck von 1588 erfolgte die Reihung der Motetten nach der Stimmenzahl. Der Titel des Drucks lautet (Abb. 2): *Sacrae Cantiones / quinque, sex, octo et / plurium vocum, tum viva voce / tum omnis generis instrumentis / cantatu commodissime.*

Dieser Aufführungshinweis schafft Spielraum im Rahmen „angemessener“ Besetzungsmöglichkeiten. Instrumente — in der Kirchenmusik dieser Zeit waren es Zink, Altposaune, Tenor- und Bassposaune und Orgel — können colla parte mit den Singstimmen gehen, aber auch einzelne Singstimmen ersetzen. Doch entspricht auch eine rein vokale Ausführung der Aufführungstradition.

Nur eine der 27 Motetten geht über die reale Achtstimmigkeit hinaus: die



Abb. 2 Titelblatt der Discantus-Stimme.

Motette *Verba mea*. Sie hatte mit dem Tod von Erzbischof Georg von Kuenburg, der 1587, nach nur sechsmonatiger Regierungszeit, gestorben war, einen aktuellen Salzburg-Bezug. Hasenknopf kombiniert die 8-stimmige Motette *Verba mea* mit dem Introitus der Totenmesse „Requiem aeternam“ und widmet den 9-stimmigen Satz dem Verstorbenen als Epicedium.

Auf das Titelblatt folgen das Wappen der Weitmoser und die Widmungsvorrede. Hasenknopf dedizierte seine *Sacrae Cantiones* den „edlen Herren und leiblichen Brüdern Johann und Christoph Weitmoser, Herrn in Winckl, Ramseidt und Grueb, Vorsteher der Bergwerke im Gasteiner und Rauriser Tal“. Der Autor nennt die Brüder Weitmoser seine „höchsten, würdigsten und einzig zu verehrenden Schutzherrn“, denen es „gefiel“, diesen *Cantiones* „ihren Namen zu geben und sie unsterblich zu machen“ (Abb. 3).

In einer Zeit „kleinlicher Kritiker“ war Hasenknopf dankbar dafür, dass sein Opus Schutz genoss und aufgeführt werden konnte. Es gibt nämlich nichts, sagt Hasenknopf weiter, was heutzutage nicht niedergemacht und demontiert würde, auch wenn ein Werk noch so sorgfältig ausgearbeitet, fromm und heilig ist.

Weshalb Hasenknopf zu solch bitteren Äußerungen kommen konnte, dürfte seine Vita erhellen. Wir kennen nur einige wenige Zeugnisse von der

# GENEROSIS DOMINIS, DOMINO IOHANNI ET CHRISTOPHORO

WEITMOERN, germanis fratribus, Dominis in Winckl, Ramfeldt, & Grueb,  
Vallis Gasteiniensis & Raurensis Fodinarum praefectis, supremis &  
dignissimis, &c. Patronis suis vnicē  
colendis.



Vm otium, praeter literarum bonarum, per

se fit perniciosum ac detestabile, summo conatu illud persequi, haec vero incumberis  
stades. Quoniam igitur ingenij mei pariter tenuitas, ad excellendam defensus sto-  
dium, quod (attestante Boetio) inter Maleficus disciplinas non minimam est, me con-  
ferendam duxi, in quo praesentes et acerbissimi Modales, Quos V. Gen. usque parum  
atque consecrere placuit, cum pedibus et late confectis, quanto animi ardore in eos, quae  
Musicae et Poetarum sunt optima studia propemodum ab ineunte aetate  
quasi propendeant, tunc si habeant huiusmodi mea lacubratione tales de-  
ferentur, ut in moderno saeculo rariorum plurimum, aliquo modo maneat et liberis  
in restitatur. Nobil enim tam excellentis bonorum, quam et secretum est, quod nec temporis non temere singulis  
tu aut zardacis dilaniatur, V. G. itaque officiosissime rogamus, ut tales ingenij nati fatias, et exiguas Musicae  
a j scale

scula exprobrella latas, excipiant fronte, saum in patrociniis admittant, saeque gratiosissimo favore me dignos  
habeant. Quod si mihi hoc contigisse sensero, nulli non morbo lapide, ut olim aspicias divinis V. G. maiori-  
bus et suavitibus Modis concelbrem, et ubi non sublimi serire vertice sidera possim, sament vnam non pa-  
stranas fertur putes. Deus opt. max. tuatur V. G. in ipsam aternitatem incolames. Datum 14. Augusti  
V. Generosi.

Additissimum et humilimum,  
Sebastianus Hasenknopffus Salisburgensis.



Abb. 3 Widmungsvorrede zu den *Sacrae Cantiones*.

Existenz des Komponisten Sebastian Hasenknopf. Kein Porträt ist von ihm überliefert, Geburt und Herkunft sind nicht näher bekannt. Über seine Ausbildung und seine Lebensumstände, die sich kaum über dem Existenzminimum bewegt haben dürften, wissen wir schon etwas mehr. Geboren wurde Hasenknopf um das Jahr 1550, vermutlich im Berchtesgadener Land, weil dort der Name mehrfach begegnet. Seine Ausbildung erhielt er an der Domschule in Salzburg als Kapellknabe. 1570 ist Hasenknopf in Nürnberg nachweisbar, heiratet dort die Witwe Barbara Manwinckler und wird Vorsänger und Kantor an der Kirche St. Lorenz, die neben St. Sebaldus evangelische Hauptkirche Nürnbergs war. Als Kantor oblag ihm die Führung des Gemeindegesangs und die Leitung der Kantorei, die mehrstimmig sang und alternatim mit Orgel und Gemeinde musizierte. 1578 ist Hasenknopf in Berchtesgaden — offensichtlich, um ein Erbe anzutreten, denn ein Sebastian

Abb. 4 Die Kirche von Kirchhofen, an der Hasenknopf offensichtlich in den 1590er-Jahren tätig war (Foto: Erzbischöfliches Archiv Freiburg).

Hasenknopf scheint in diesem Jahr als Mitbesitzer eines Lehens „von Kunigsee“ auf, trat jedoch sein Anteil bereits im Jahr danach ab und bezog ein Haus mit Garten in Neuhausen<sup>15</sup>.

Über die folgenden Jahre bis zur Publikation seiner *Sacrae Cantiones* ist bisher kein Dokument zu Hasenknopf bekannt geworden. Mit und nach dieser Veröffentlichung versuchte Hasenknopf erneut eine Anstellung zu erhalten. Er bewarb sich als Kantor in Linz und bei der Landschaft Graz, wurde in diesem Zusammenhang als „feiner Musikus“ mit „ehrlichen Testimoniis“ apostrophiert, dessen *Cantiones* „an der Prob [in der Praxis] auch wol bestehen“<sup>16</sup>, doch kam es zu keinem Engagement.

1590 widmete Hasenknopf dem Abt von St. Peter in Salzburg, Martin Hattinger, eine 8-stimmige Messe, die heute verschollen ist, 1591 ist er in Innsbruck als Sänger in der Kantorei von Erzherzog Ferdinand nachweisbar, davor oder danach im Gebiet von Freiburg i. Br., wahrscheinlich in Kirchhofen. 1596 schließlich schien Hasenknopf sein Ziel erreicht zu haben: In den Rechnungen der Stadt Überlingen (am Bodensee) wird er als „bischöflicher Kapellmeister zu Meersburg“ tituliert, der eine Gratifikation für eine Messkomposition und für mehrstimmige Hymnen erhielt<sup>17</sup>. Möglicherweise stand Hasenknopf bereits zuvor in Diensten des in Meersburg residierenden Bischofs von Konstanz, Kardinal Andreas von Österreich. Über die Existenz der erwähnten Werke ist nichts bekannt, ebenso wenig, warum Hasenknopf Meersburg 1597 wieder verließ oder verlassen musste. Vermutlich hatte ihn seine protestantische Vergangenheit eingeholt.

Noch im Jahr 1597 lässt sich Hasenknopf in Goldegg im Pongau nachweisen, wo er sein Leben als Schulmeister fristet. Wir wissen von dieser Tatsache aus einer Eingabe des damaligen Pfarrvikars Johann Angerer an das Konsistorium vom 16. März 1613, in der es über Hasenknopf heißt, „er sei ein guter Componist und stattlicher Musikus gewesen und seien von ihm der Composition nach gute lateinische Kirchengesänge vorhanden“<sup>18</sup>.

Goldegg dürfte die letzte Wirkungsstätte des Sebastian Hasenknopf gewesen sein. Auch sie war nur von kurzer Dauer, denn eine Steintafel an der

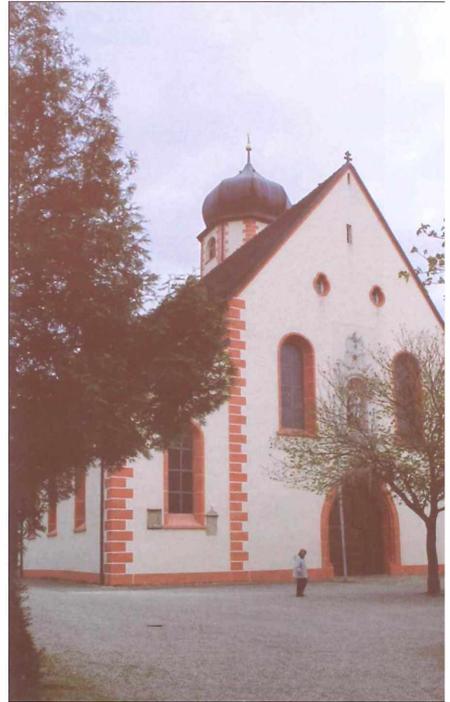




Abb. 5 Das Epitaph von Sebastian Hasenknopf an der Westwand der Kirnhofener Kirche (Foto: Erzbischöfliches Archiv Freiburg).

westlichen Außenwand der Kirche zu Kirnhofen bei Freiburg im Breisgau berichtet von Hasenknopfs Tod 1597<sup>19</sup> (Abb. 5).

Hasenknopf starb demnach etwa 50-jährig. Einer seiner beiden Söhne, Simon, trat in die Fußstapfen des Vaters, war Kapellknabe am Salzburger Dom und wurde nach der Mutation mit 13. September 1599 und einer Abfertigung in Höhe von 8 fl verabschiedet<sup>20</sup>. Danach verliert sich seine Spur.

Der Prozess des Vergessens setzte bald ein. Im 1732 erschienenen „Musikalischen Lexikon“<sup>21</sup> des Bach-Schülers Johann Gottfried Walther, dem ersten Musiklexikon in deutscher Sprache, ist Sebastian Hasenknopf mit seinem Motetten-Druck von 1588 genannt, ebenso im „Neuen historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler“ von Ernst Ludwig Gerber<sup>22</sup>, in den großen Lexika des 19. Jahrhunderts nicht mehr.

Wenn sich die Existenz des Sebastian Hasenknopf trotz umfangreicher Nachforschungen nur mit wenigen Daten erhellen ließ, so tritt seine Komponistenpersönlichkeit wenigstens in Umrissen mit der 1588 publizierte Motetten-Sammlung hervor. Hasenknopf veröffentlichte seine *Cantiones* vor der Stilwende von der Spätrenaissance zum Generalbass-Zeitalter. Sie repräsentieren daher eine Auseinandersetzung mit der *prima pratica*, die im Bereich der katholischen Kirchenmusik im „Palestrina-Stil“ zum Synonym für den *Stilus ecclesiasticus*, ja zum Ideal durch die Jahrhunderte wurde<sup>23</sup>. Weite Verbreitung hatte das Vierte Buch der 5-stimmigen Motetten Palestrinas aus den Jahren 1583/84 gefunden — es erschien bis 1622 in 12 Auflagen<sup>24</sup> —, das durch „Ausgeglichenheit aller vokalmusikalischen Parameter“<sup>25</sup> charakterisiert ist. Diese Kongruenz ist in Melodieführung, Rhythmik und Textdeklamation gleichermaßen gegeben, ebenso im Korrektiv von homophonen und polyphonen Abschnitten.

1

Discantus  
Con - - - ser - va me Do - - mi - ne, quo - ni - am

Quinta vox

Altus  
Con - - - ser - va me Do - - mi - ne, quo - ni - am

Tenor  
Con - - - ser - va me Do - - mi - ne, quo - ni - am

Sexta vox

Bassus  
Con - - - ser - va me Do - - mi - ne, quo - ni - am

7

spe - ra - vi in te,  
Con - ser - va me Do - mi - ne, quo - ni - am spe - ra - vi in

spe - ra - vi in te, con - ser - va me Do - mi - ne, quo - ni - am spe - ra - vi

spe - ra - vi in te, con - ser - va me Do - mi - ne, quo - ni - am spe - ra - vi

Con - ser - va me Do - mi - ne, quo - ni - am spe - ra - vi

spe - ra - vi in te

Abb. 6 Sebastian Hasenknopf, Beginn der Motette *Conserua me, Domine* (Partitur und Notengrafik von Elke Michel-Blagrave).

Bereits mit der Motette „Conserua me, Domine“ (Abb. 6), die die Sammlung der *Sacrae Cantiones* eröffnet, greift Hasenknopf exemplarisch die Elemente dieses Stils auf: Die Melodik erhält durch die skalische Bewegung melismatischen Fluss, Sprachduktus und Wortinhalt durch Silbendehnung, wechselnde Wertigkeit oder Tonhöhe unterschiedliche Nuancierung. Der Verzicht auf Affekte in Harmonik und Melodik bedeutet für die liturgische Eignung dieses Stils eine weitere Qualität.

In einer Phase der sich mehr und mehr verdüsternden Lebensumstände hat der Komponist sein Opus nicht bloß als Äußerung seines Glaubens, sondern auch seines künstlerischen Ingeniums verstanden. In der zitierten Widmungs-Vorrede zu seinen *Sacrae Cantiones* spricht Hasenknopf von der Gewissheit, dass die Brüder Weitmoser mit diesem durch deren Munifizenz ermöglichten Druck sein Werk, seine *Sacrae Cantiones*, „unsterblich“ gemacht hätten. Wenn er, Hasenknopf, selbst mit erhobenem Haupte nicht „die Gestirne berühren könne“<sup>26</sup> — als schöpferischer Künstler hatte er die Gewissheit, „wenigstens nicht den letzten Platz einzunehmen“.

### Anmerkungen

Herrn Archivdirektor Dr. Christoph Schmider vom Erzbischöflichen Archiv Freiburg wird für die Überlassung der Bilder von der Kirchberger Kirche und des Hasenknopf-Epitaphs herzlich gedankt.

1 Vgl. *Heide Volckmar-Waschk*, Die „Cantiones sacrae“ von Heinrich Schütz. Entstehung — Texte — Analysen (Kassel 2001), S. 2 f.

2 *Claudio Monteverdi*, Vorwort zum 5. Madrigalbuch (Venedig 1605).

3 *Elke Michel-Blagrove*, Die Sacrae Cantiones von Sebastian Hasenknopf, Dipl.-Arb. (Univ. Salzburg 1997).

4 Vgl. *Anna Amalia Abert*, Art. „Cantio sacra“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 2, hg. v. *Friedrich Blume* (Kassel 1952), Sp. 781–784.

5 *Oskar Söhngen*, Die Musikanschauung der Reformatoren und die Überwindung der mittelalterlichen Musiktheologie, in: *Musa — Mens — Musici*. Im Gedenken an Walther Vetter (Leipzig o. J.), S. 51–62, hier S. 52.

6 Ebd., S. 54.

7 *Klaus Hortschansky*, Musikwissenschaft und Bedeutungsforschung. Überlegungen zu einer Heuristik im Bereich der Musik der Renaissance, in: *Zeichen und Struktur in der Musik der Renaissance*. Symposiumsbericht Münster 1987 (Kassel 1989), S. 65–86, bes. S. 79.

8 Ebd., S. 81.

9 *Hellmut Kühn*, Die Motette, in: *Funk-Kolleg Musik*, Bd. 1, hg. v. *Carl Dahlhaus* (Frankfurt/M. 1981), S. 175–195, hier S. 177.

10 Ebd., S. 182.

11 *Arnold Feil*, Metzlers Musikchronik vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart (Stuttgart 1993), S. 99.

12 Discantus, Altus, Tenor, Bassus, Quinta und Sexta vox.

13 Bayerische Staatsbibliothek, Sign. 4 Mus.pr. 200, Beibd. 2.

14 *Michel-Blagrove*, Sacrae Cantiones (wie Anm. 3), S. 2.

15 Ebd., S. 11.

16 *Hans Joachim Moser*, Die Musik im frühevangelischen Österreich (Kassel 1954), S. 31.

17 *Michel-Blagrove*, Sacrae Cantiones (wie Anm. 3), S. 13.

18 *Joseph Dürlinger*, Historisch-statistisches Handbuch von Pongau (Salzburg 1867), S. 191.

19 *Manfred Schuler*, Ein unbekanntes Magnificat von Leonhard Lechner?, in: *Die Musikforschung* 29 (1976), S. 463–465, hier S. 464. Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Prof. Dr. Hans Musch, Freiburg/Br.

20 SLA, Hofkammerprotokolle 1599, fol. 92<sup>r</sup>.

21 *Johann Gottfried Walthers*, Musikalisches Lexikon. Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1732. Documenta musicologica. Erste Reihe: Druckschriften — Faksimiles III, hg. v. *Richard Schaal* (Kassel 1953), S. 302.

22 *Ernst Ludwig Gerber*, Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler (Leipzig 1812), Teil II, Sp. 514.

23 *Hans Heinrich Eggebrecht*, Musik im Abendland (München 1991), S. 297.

24 *Feil*, Musikchronik (wie Anm. 11), S. 102.

25 *Eggebrecht*, Musik im Abendland (wie Anm. 22), S. 297.

26 Gemeint ist, nicht an das Werk der Großen der Zeit, etwa Palestrina oder Orlando di Lasso, heranreiche.

Anschrift des Verfassers:

Ass.-Prof. Mag. Dr. Gerhard Walterskirchen

Universität Salzburg, FB Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft

Salzburger Musikgeschichte

Akademiestraße 26

A-5020 Salzburg

# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Mitt\(h\)eilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde](#)

Jahr/Year: 2009

Band/Volume: [149](#)

Autor(en)/Author(s): Walterskirchen Gerhard

Artikel/Article: [Die den Brüdern Weitmoser gewidmeten Sacrae Cantiones von Sebastian Hasenknopf im Kontext der Musik der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts 75-84](#)