



Spemanns goldenes Buch der Musik

Spemann, Wilhelm

Berlin [u.a.], 1900

I. Die Hochblüte der kathol. Kirchenmusik u. die mehrstimmige
Liedkomposition.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-70163](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-70163)

Epochen und Heroen

der

Musikgeschichte.

I.

Die Hochblüte der katholischen Kirchenmusik und die mehrstimmige Liedkomposition.

23. Kunstgenuss und historisches Studium. Für den ernstesten Musikfreund, der nicht durch trockene Beschreibungen oder phantastische Schilderungen, sondern durch lebendig klingende, wirkungskräftig durch die natürliche Pforte des leiblichen Ohres an seine Seele herantretende Musik sein Urteil bildet, ist die Musikgeschichte nach rückwärts abgeschlossen durch den gewaltigen Kunstbau der katholischen Kirchenmusik des 16., allenfalls noch des 15. Jahrhunderts. Was weiter zurück liegt, ist für ihn Vorgeschichte, von hohem Interesse für den Geschichtsforscher, der das Werden dieser in ihrem Vollendungsstadium bewunderungswürdigen, wirklich erhabenen Kunst aus den unscheinbarsten Anfängen heraus mit Liebe verfolgt und selbst Uebergangsbildungen würdigen lernt, welche dem heutigen Kunstempfinden barbarisch, roh erscheinen. Wohl vermag er sich noch an den schlichten Melodien zu erfreuen, welche aus einer weiter zurückliegenden Zeit auf uns gekommen sind, sei es an den weltlichen besonders der ritterlichen Sänger des 12.—14. Jahrhunderts, in denen sich ein gut Stück Volksmusik aus dem Mittelalter herübergerettet hat, sei es an den kirchlichen der Sequenzen und Hymnen, durch welche letztere so-

gar der Kontakt mit der Musik des Altertums erreicht wird, sei es endlich an den trotz des manche Schönheit zerstörenden Einflusses einer Jahrtausende langen Tradition noch immer als Emanation der von den edelsten Empfindungen gehobenen Menschenseele wirkenden, zum Teil wahrscheinlich in vorchristlichen Tempelgesängen wurzelnden Weisen des altkirchlichen Ritualgesanges: alle diese alten Melodien erscheinen aber vom Standpunkte der heutigen Kunstübung aus als etwa unserm Volksliede vergleichbare Grundlagen, als Uransänge, sozusagen natürliche Materialien der Kunst, aber nicht als eigentliche Kunstwerke, was sich schon darin offenbart, daß die Künstler der Gegenwart sich immer wieder die Einkleidung dieser altehrwürdigen Weisen in ein eigentlich künstlerisches Gewand zur Aufgabe machen, indem sie dieselben mehrstimmig bearbeiten oder mit einer harmonischen Begleitung versehen. Für das moderne Empfinden ist eben die Mehrstimmigkeit, die Harmonie, ein durchaus wesentlicher Faktor der musikalischen Kunstwirkung und besteht daher eine im Vollbesitz ihrer Mittel befindliche Kunst der Musik erst seit der Zeit, wo die durch Jahrhunderte sich überaus mühselig in hartem Ringen ent-

wickelnde mehrstimmige Musik feste Gestaltungen gewonnen und das technisch Formale soweit beherrschen gelernt hat, daß sie mit derselben überzeugenden Wahrhaftigkeit, aber weit eindringlicherer Kraft den Empfindungsausdruck beherrscht als die nur einstimmige Melodik, die unbegleitete Monodie der Volksmusik aller Zeiten und Nationen. Auf diesen Höhepunkt ist die mehrstimmige Musik im 15. Jahrhundert gelangt.

24. Die Uebertragung alter Notierungen. Bis vor gar nicht langer Zeit wußte man kaum, daß dieser erste wahrhafte Frühling der Kunstmusik auf den beiden Gebieten der kirchlichen und der weltlichen Musik die herrlichsten Blüten in schier unerschöpflicher Fülle getrieben hat, sondern schenkte beinahe ausschließlich der kirchlichen Kunst dieser Epoche Beachtung. Ja bis auf wenige Pflegestätten altkirchlicher Kunst, wie die Sixtinische Kapelle in Rom und einige Vokalkapellen an Fürstenthöfen (Paris, Wien, London, München) war die Erinnerung an diese große Zeit gänzlich erloschen und erst ganz allmählich lenkte das erwachende historische Interesse seit Ende des vorigen Jahrhunderts (Burney, Forkel, Gerbert) mehr und mehr die Aufmerksamkeit der Welt auf die überreichen Kunstschätze der Musik des 16. Jahrhunderts. Freilich stand der Erkenntnis des hohen Wertes dieser Schätze eine zunächst fast unüberwindlich scheinende Schwierigkeit im Wege, nämlich die Notierung derselben mit einer von der der letzten Jahrhunderte außerordentlich verschiedenen Art der Notenschrift, deren Verständnis ein weit ausholendes geduldiges Studium erforderte; selbst nach Wiedererlangung der vollständigen Kenntnis der Bedeutung der alten Notenzeichen ist aber die Uebertragung der alten Tonsätze in moderne Notierung

eine sehr zeitraubende Arbeit, da diese gesamte Litteratur nicht nach heutiger Weise mit Uebereinanderstellung aller Stimmen in Partitur, sondern vielmehr in einzelnen Stimmbüchern gedruckt ist. Deshalb ging es, auch nachdem das Interesse für dieselbe wach geworden, nur sehr langsam mit der Wiedererschließung des Inhalts der Werke des 16. Jahrhunderts vorwärts, und selbst heute existiert noch erst ein Bruchteil derselben in Neudrucken oder auch nur handschriftlich angefertigten Partituren. Einen gewaltigen Schritt vorwärts kam diese Bewegung nach dem Erscheinen von Heinrich Vellermanns systematischer Darlegung des Wesens der Notenschrift des 15.—16. Jahrhunderts („Die Mensuralnoten und Taktzeichen im 15. und 16. Jahrhundert“, Berlin 1858), welche mit einem Schlage alle Interessenten in die Lage versetzte, ohne umständliches Studium der alten Traktate Entzifferungsversuche unternehmen zu können.

Es ist Ehrenpflicht, hier die Namen der Männer zu verzeichnen, welche mit diesen mühseligen Uebertragungen ohne die heutigen bequemen Hilfsmittel den Anfang gemacht haben. Abgesehen von einigen theoretischen Werken, welche eine Anzahl Tonsätze alter Meister als Musterbeispiele einfügten (Paolucci, „Arte pratica di contrappunto“ Venedig 1765, Padre G. B. Martini „Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto“ 1774—75) bildet den Ausgangspunkt der Neudrucke Burneys: „La musica che si canta annualmente nelle funzioni della settimana santa nella Cappella pontificia composta dal Palestrina, Allegri e Bai“ (London 1771 mehrfach nachgedruckt); dazu kommen die Illustrationsbeispiele der Geschichtswerke von Burney (A general history of music, London 1776—89), Hawkins (A general history of the science and practice of music (das. 1776) und Forkel „Allgemeine Geschichte der Musik“ (Leipzig 1788—1801); auch Labordes „Essai sur la musique“ (1780) enthält einige alte Tonsätze. Eine Auswahl „Kirchengesänge der berühmtesten älteren italienischen Meister“ brachte G. v. Winterfeld (1827). R. v. Winterfeld gab einen neuen kräftigen Anstoß durch die um-

fangreichen Musikbeilagen seiner beiden Werke „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter“ (1834) und „Der evangelische Kirchengesang“ (1843—47). Es folgten Dehn (Sammlung älterer Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert. 1837), Koch (Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke (3 Bände, Mainz c. 1840), Rey de la Moëtwa (Recueil de morceaux de musique ancienne exécutée aux concerts de la société de musique vocale religieuse et classique fondée en 1843, 11 Bände, Fr. Commer mit den ersten 4 Bänden der später von Reidhardt fortgesetzten großen Sammlung „Musica sacra“ (Verlin, Vöte u. Bod) und den weiteren Sammelwerken „Collectio operum musicorum Batavorum saeculi XVI (12 Bde, Berlin bei Trautwein), R. Proste mit seiner Musica divina (4 Bde, Regensburg 1853) sowie dem „Selectus novus missarum“ (das 1855) und der Neuauflage der „Missa papae Marcelli“ Palestrinas in dreifacher Gestalt: 6st. [Original], 4st. von Amerio und 8st. von Suriano (Brüssel 1850), Schlesinger, Ausgabe des Repertoire des Berliner Igl. Domchors (1853), Stephan Lüds „Sammlung ausgezeichnete Kompositionen für die Kirche“ (1859) — damit ist aber bereits die Zeit der Inangriffnahme der großen Gesamtausgaben (siehe unten) erreicht; der erste Anlauf zu einer Ausgabe sämtlicher Werke Palestrinas ist der des Abbate Alfieri (Raccolta di musica sacra 1841—46).

Ergänzend seien aber gleich hier noch genannt der für die ganze Epoche orientierende 5. Band von N. B. Ambros' Musikgeschichte, Beispielsammlung, 1882 herausgegeben von D. Kade; die große Neuauflage der Werke spanischer Kirchenkompontisten von Don Esclava (Lira sacrohispana, 1869, 10 Halbbände) u. Felipe Pedrell (Hispaniae schola musicae sacrae, seit 1893), desgleichen die Neuauflagen der englischen Meister des 16.—17. Jahrhunderts durch die Musical antiquarian society (seit 1840) und die französischen: Henry Expert's Maîtres musiciens de la renaissance française (seit 1894) und die Anthologie des maîtres religieux primitifs der Schola cantorum de St. Gervais (seit 1894). Für die nächste Zukunft versprechen auch für diese Epoche bedeutende neue Aufschlüsse die großen Publikationen: „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich“ (redigiert von G. Adler seit 1892), „Denkmäler deutscher Tonkunst“ (seit 1892) und „L'arte musicale in Italia; Pubblicazione nazionale“ (redigiert von L. Torchi Bb. 1—2 1899).

25. Die Zeit 1430—1525.

Staunend stehen wir vor dem Erbe, welches das 15. bis 16. Jahrhundert hinterlassen hat; wenn auch erst ein

Teil desselben der allgemeinen Beurteilung zugänglich geworden ist, so ist doch bibliographisch sein Umfang jetzt annähernd festgestellt. Allzu kategorisch hat man diese ganze Epoche kurzweg die „Zeit der Niederländer“ genannt, wohl infolge der von der Niederländischen Akademie 1826 preisgekrönten Schriften der verdienten Historiker G. R. Kiese-wetter und Fr. J. Féris „Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst“. Denn es stellt sich in neuerer Zeit immer mehr heraus, daß die korrekte, auch heute noch befriedigende Technik des mehrstimmigen Satzes sich zuerst in England ausgebildet hat, dann aber sich schnell verbreitete, so daß bereits um 1450—70 deutsche Namen in größerer Zahl unter denen der Niederländer erscheinen (Heinrich Jsaak [† 1517], Heinrich Finck, Adam v. Fulda, Thomas Stoltzer [† 1526], Paul Hofhaimer [† 1537], Alexander Agricola [† 1506] u. a.); wie viele der französischen Namen aber nicht eigentlichen Niederländern, sondern Franzosen angehören, ist wohl kaum mehr festzustellen. Die in Jahresfrist zu erwartende Drucklegung der in Trient von Fr. K. Haberl gefundenen Manuskripte mit Werken englischer, niederländischer, italienischer und deutscher Komponisten aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (in den Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich) wird das Bild, welches wir bisher von dieser Zeit haben, wesentlich klären. Doch wird durch die neuen Forschungen die Aussage des großen Theoretikers und selbst namhaften Komponisten Johannes Tinctoris, daß (1477) „erst seit etwa 40 Jahren Kompositionen existieren, welche des Anhörens würdig sind“, nur bestätigt. Ueber der Pforte dieser ersten Ruhmeshalle prangen die Namen Dunstaple († 1453), Binchois († 1460) und Du-

fay (+ 1474); ein zweiter Triumphbogen zeigt die Namen der bereits genannten deutschen Meister neben den niederländischen Busnois (+ 1481), Ofeghem (+ 1495), Regis, Caron, Faugues. Aber immer breiter schwillt nun der Strom an, der um 1500 ganz Europa überflutet; schier endlos wird die Reihe der Namen von gutem Klange, selbst wenn wir nur die allerbedeutendsten nennen: Josquin de Prés (+ 1521), Jacobus Hobrecht, Pierre de la Rue, J. Ghiselin, de Orto, Brumel, Gombert, L. Compère, G. van Werbeke, J. Mouton, Er. Lopicida, Pipelare, Divitis, Fevin — der eigentliche Höhepunkt der Blüte der Tonkunst in den Niederlanden —, an welchen nun schnell die Zeit der Schulbildung in Frankreich, Spanien und Italien ansetzt, welche zum Uebergange der Hegemonie von den Niederländern auf die Italiener führt.

26. Schulbildung. Man ist mit der Aufstellung solcher Schulen in den Anfangszeiten der musikhistorischen Forschung etwas vorschnell gewesen, zum mindesten hat sich die angebliche Begründung der „Römischen Schule“ durch Goudimel als gänzlich unhaltbar herausgestellt. Wenn an der erst beinahe 100 Jahre nach dem Tode Palestrinas auftauchenden Erzählung, daß Palestrinas Lehrer ein gewisser Gaudio Mell gewesen sei, der später lange in Spanien lebte, überhaupt etwas Wahres ist, so wird man doch diesen Begründer der Römischen Schule nicht mit Goudimel identifizieren dürfen, der wahrscheinlich Frankreich nie verlassen hat und sich um die Mitte des Jahrhunderts der hugenottischen Bewegung anschloß. Von einer förmlichen Schule in Rom kann man erst seit Palestrina und den beiden Nanino, den beiden Anerio, Suriano u. s. w.

sprechen, denen aber in Costanza Festa und G. Animuccia bereits zwei hochrespektable Meister römischer Abkunft vorangegangen waren; die durch die genannten Meister repräsentierte Römische Schule bezeichnet aber bereits die Emanzipation der italienischen Kunst von der der Niederländer. Die sogenannte Venezianische Schule ist dagegen allerdings als durch den Niederländer Adrian Willaert begründet anzusehen, dessen persönliche Schüler die hochangesehenen venezianischen Meister Andrea Gabrieli und Josseffo Zarlino sind, welche nunmehr ebenso wie in Rom Palestrina und Nanini die eigentlichen Lehrmeister einer neuen Generation wurden, während der ebenfalls durch Willaert in Venedig gebildete Niederländer de Kore nur als eine Art Nachschub angesehen werden kann, der ähnlich wie Arcadelt in Rom den weiter dauernden Einfluß der niederländischen Kunst während des selbständigen Aufblühens der italienischen belegt. Von einer in Deutschland durch Niederländer begründeten Schule hat man mit Recht niemals gesprochen, wenn auch gewiß die deutschen Meister, welche gleich neben und nach den ersten niederländischen auf dem Plane erscheinen, ebenso wie die italienischen, französischen und spanischen von den Leistungen der größten Niederländer gelernt und sich an ihnen weitergebildet haben. Weder von dem in Polen (Kraſau?) gebildeten Heinrich Finck, noch von dem königlich ungarischen Kapellmeister Thomas Stölzer ist bekannt, daß sie niederländische Lehrer gehabt hätten. Heinrich Jsaak war bereits in Deutschland ein bekannter Meister, ehe er an den kunstsinnigen Hof Lorenzo des Prächtigen nach Ferrara ging, und Alexander Agricola war vermutlich auch in Deutschland ge-

schult, ehe er Kapellfänger in Mailand wurde. Man hat bisher die Frage nicht ventilirt, inwieweit die Italiener Niederländer und Deutsche unter einen Begriff zusammenfaßten. Paul Hofhaimer war unbestritten ein hochangesehener deutscher Lehrer, ebenso Adam von Fulda und noch früher Konrad Paumann, der, nach den überschwänglichen Lobpreisungen seiner Zeitgenossen zu schließen, jedenfalls mehr geleistet hat als die ärmlichen auf uns gekommenen Orgel-Elementarübungen. Jedenfalls steht fest, daß Johann Walther, Wolf Grefinger, Ludwig Senfl, Arnold von Bruck, Stephan Mahu, Georg Rhau, Leonhard Paminger, Leonhard Lechner, Jacob Reiner, Jakob Händel (Gallus), Leonhard Schröter, Mathias Eckel u. s. w. für Deutschland eine ähnliche Selbständigkeit der Entwicklung belegen wie die Römische und Venezianische Schule für Italien. Daß in Dresden bereits um 1550 ein italienischer Meister auftaucht, der später zum Hofkapellmeister aufsteigt (Antonio Scandelli) und diesem ein Niederländer vorausgeht (M. Lemaitre) und nachfolgt (Kogier Michael) und in München als Nachfolger Senfls der letzte Großmeister unter den Niederländern, der Palestrina beinahe ebenbürtige Orlando de Lassus über dreißig Jahre als hervorragender Führer und Lehrmeister austrat, kann die Thatsache der vorausgegangenen und gleichzeitig fortgehenden selbständigen Entwicklung der Tonkunst in Deutschland nicht in Frage stellen.

In Frankreich datiert die selbständige Schulbildung ebenfalls bereits aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, ohne Zweifel unter dem direkten Einflusse der langjährigen Thätigkeit D'eghem's (1453—95) in Paris; es wäre daher durchaus nicht

verwunderlich, wenn man von einer Pariser Schule spräche, wenn auch zunächst die Mehrzahl der aus ihr hervorgegangenen Meister geborene Niederländer sind. Von dem Moment ab aber, wo der große Pariser Musikverleger Pierre Attaignant mit seinen Veröffentlichungen beginnt (1527), mischen sich zwischen die Namen der Niederländer bestimmt solche von Franzosen (Claudin Sermisy, Jannequin, Gascoigne, Pierre Certon und eine Anzahl fragliche); in erhöhtem Maße gilt das von den Drucken des Jacques Moderne in Lyon (seit 1532), in denen die Franzosen überwiegen (Beaulieu, Lheritier, Cadeac, Layolle, Manchicourt, Courtois, Pieton, Maillart, Moulou, de Villiers u. s. w.); dazu kommen die zu Avignon gedruckten Werke des Cl. Genet (Carpentras), sowie die Arbeiten Goudimels (der nicht ein Niederländer, sondern ein Franzose ist, geb. zu Besançon). Auch in Spanien wirkte seit 1530 einer der bedeutendsten Niederländer Nicolas Gombert, doch konnte sich Spanien selbst schon damals bedeutender Meister rühmen (Bart. Escobedo, Chr. Morales, Fr. Guerrero, Juan Vasquez, Juan Flecha, M. de Funellana, Antonio de Cabezon, J. L. de Vittoria, dazu die großen Theoretiker Ramos, Salinas und Spadaro). In England pflanzten sich zunächst die Traditionen der Epoche Dunstaple bis zu Rob. Fayrfax (+ 1514) fort mit einer Reihe von Meistern, deren Verdienste erst noch zu würdigen sind; im Laufe des 16. Jahrhunderts aber schließen sich ihnen die Tye, Tallis, Byrd, Dowland und Morley an, welche bereits genügend bekannt sind.

27. Motette, Messe und Hymne. Die Kunstformen, welche die Meister dieser überreichen Blüte-

periode bearbeiteten, sind abgesehen zunächst von der weltlichen Musik diejenigen der Messe, der Motette und Hymne, eine Dreiteilung, bei welcher die wegen ihrer häufigen Sonderbearbeitung vielfach neben diese gestellten kirchlichen Texte wie Magnifikat, Te Deum u. dgl. unter dem Begriff der Motette mitverstanden sind. Die Messe unterscheidet sich in ihren einzelnen Teilen allerdings auch nicht prinzipiell von der Motette, sondern erscheint als eine durch die Kirchenordnung bestimmte Folge einer Anzahl von motettenartigen Tonsätzen mit feststehendem Text (1. Kyrie. 2. Gloria. 3. Credo. 4. Sanctus. 5. Benedictus. 6. Agnus, bezw. da in dieser Zeit ausnahmslos die Anfänge der einzelnen Sätze vom celebrierenden Priester nach ihrer gregorianischen Melodie intoniert werden: 2. Et in terra, 3. Patrem, 5. Qui venit, 6. Qui tollis und als Teile des Credo oft noch besonders unterschieden: Crucifixus und Miserere, als Teile des Sanctus das Pleni sunt coeli und Osanna; ebenso ist die Gliederung des Kyrie in das erste Kyrie, das Christe und das letzte Kyrie selbstverständlich). Zwischen Motette und Hymne besteht der prinzipielle Unterschied, daß die letztere einen metrischen (gleichviel ob streng skandierten oder bezüglich der Silbenzahl der Verse fest bestimmten) Text hat, während der Motette ein Psalmenvers oder ein anderer der heiligen Schrift entnommener Prosatext zu Grunde liegt. Den Hymnen (und den ihnen nahestehenden Sequenzen) ist also die Form bereits durch den Text einigermaßen vorbereitet, während bei der Motette die Formgebung ganz dem Musiker überlassen bleibt. Die Hymnen sind daher durchschnittlich in ihrer ganzen Anlage einfacher, die Stimmen gehen meistens im Vortrage des Textes einträchtig mit ein-

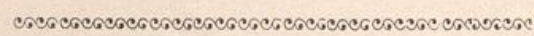
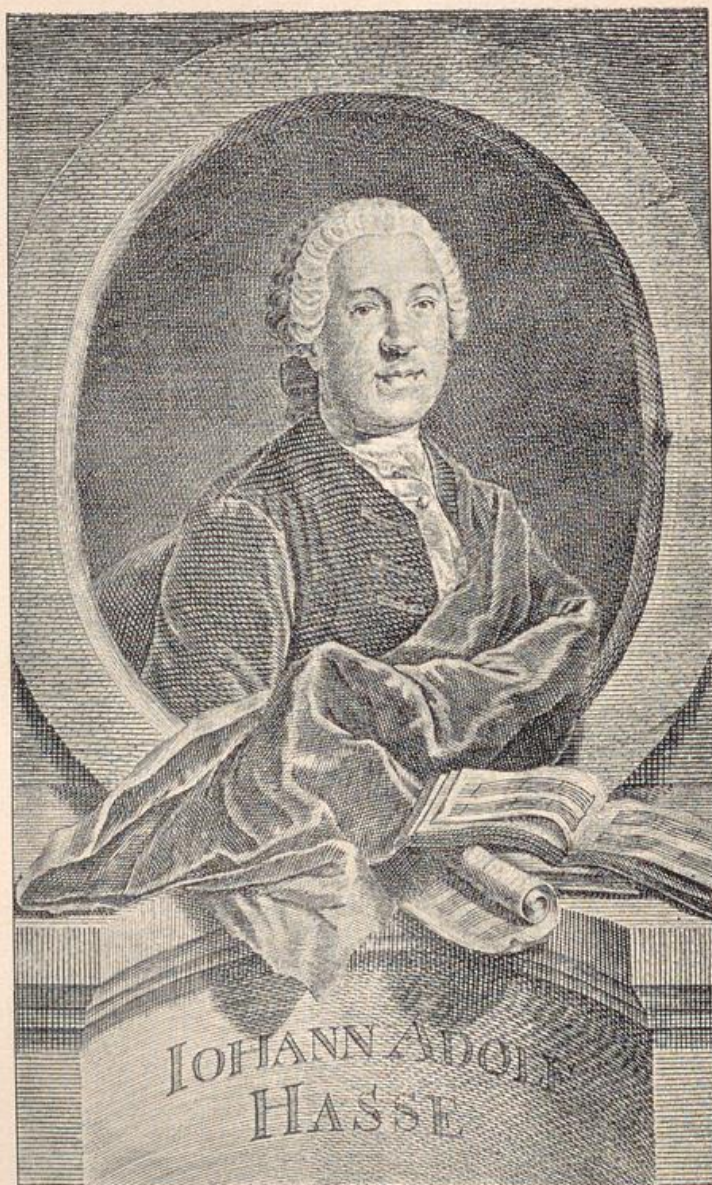
ander (Note gegen Note gesetzt), unter Wahrung des vom Dichter gewählten metrischen Schemas, oder Stimmengpaare wechseln ab mit dem Vortrage ganzer Textzeilen (Verse). Der Motette sind Note gegen Note gesetzte Teile zwar nicht prinzipiell fremd, aber sie sind nicht für dieselben typisch. Das Fehlen einer metrischen Unterlage in der Motette hat früh die Komponisten auf das Kunstmittel der Imitation geführt, dadurch, daß der Vortrag derselben Textworte mit gleicher oder doch ähnlicher musikalischer Ausgestaltung in den beteiligten Stimmen nicht gleichzeitig, sondern in noch bequem zu verfolgenden zeitlichen Abständen geschieht. Der Hörer bemerkt dann mit Wohlgefallen diese Uebereinstimmung im Vortrage der einzelnen Textteile und findet in ihr einen eigenartig ästhetisch wertvollen Ersatz für die schlichte lyrische Strophenbildung der Hymnen.

28. Kanon. Bereits im 13. Jahrhundert findet sich die Imitation bis zur äußersten Konsequenz des strengen Kanons (damals Rota [Radell] auch Rondellus [Rondeau] genannt) durchgeführt, d. h. alle Stimmen fangen genau dieselbe Melodie, aber nicht zusammen beginnend, sondern in vorgeschriebenen Zeitabständen einsetzend und nach ihrer Stimmlage tiefer oder höher anfangend. Das berühmte älteste Beispiel eines solchen Kanons ist das „Sumer is icomen in“, des Mönchs von Reading, John of Fornsate, geschrieben 1226 (sogar ein Doppellanone, in reizendes Frühlingslied für vier kanonisch geführte Tenore über 2 ebenfalls kanonisch geführten Bässen). Der Kanon ist nicht eigentlich eine Kunstform, sondern ein Kunststück; deshalb bleibt seine Anwendung immer eine ausnahmsweise. Der vorgesezte Zweck der von dem Hörer unmöglich genau zu kontrollierenden aber auch im Falle solcher Möglichkeit für ihn

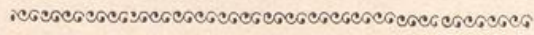


Orlando di Lasso,

geb. 1520 in Mons (Hennegau),
gest. 14. Juni 1594 in München.



Johann Adolf Hasse,
geb. 25. Mai 1699 in Bergedorf bei Hamburg,
gest. 16. Dezember 1783 in Venedig.



fein
den
stre
Zu
taji
an,
stin
der
pho
der
(da
rer
ma
Epu
dur
tig
der
übe
non
beh
selb
leif
viel
Hät
Die
de
Kra
ßer
Kun
beh
inn
We
als
der
ein
Ver
haf
dab
nich
vier
wei
scha
Zu
wer
In
Zes
legt
sche
Wo
Ter

keinen höhern Gewinn als die ange- deutete freie Imitation bedeutenden, streng bis zu Ende durchgeführten Identität der Melodie legt der Phantasie des Tonsetzers unnötige Fesseln an, da er ihm für die Technik bestimmte Wege aufzwingt. Gerade in der Zeit der Hochblüte des polyphonen Satzes, im 15.—16. Jahrhundert, sind allerdings strenge Kanons (damals Fuga genannt) in größerer Zahl geschrieben worden, aber man würde den Komponisten dieser Epoche unrecht thun, wenn man sich durch die Umständlichkeit und Wichtigkeit, mit welcher die Theoretiker der Zeit und die Geschichtsforscher über diese Zeit die mancherlei „kanonischen Künste“ der Niederländer behandeln, verleiten ließe, in denselben den Schwerpunkt ihrer Kunstleistungen zu sehen. Dieselben sind vielmehr doch selbst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (bei Oeghem, Josquin de Près, Pierre de la Rue) immer nur gelegentliche Kraftproben gewesen, sozusagen Aeußerungen des Uebermutes der die Kunstmittel ihrer Zeit souverän beherrschenden Meister. Sowohl innerhalb der Gesamtsumme der Werke eines und desselben Meisters als innerhalb der Gesamtproduktion der Zeit bilden sie durchaus nur einen kleinen Bruchteil. So starke Verirrungen auf das rein virtuosenhafte Gebiet der Kunsttechnik auch dabei vorgekommen sind, so ist doch nicht zu übersehen, daß die Kultivierung der kanonischen Schreibweise zu einer vollendeten Meisterschaft in der Handhabung der freien Imitation führt, deren hoher Kunstwert über jeden Zweifel erhaben ist. In vielen Fällen ist übrigens die Fessel, welche der Komponist sich auflegt, lange nicht so drückend, wie sie scheint, z. B. ist die Festhaltung eines Motivs von wenigen langen Noten im Tenor einer ganzen Masse (eventuell

auch rückwärts gelesen, wie in Josquins berühmter Messe [L'homme armé]) kaum eine Fessel für einen gewandten Tonsetzer zu nennen.

29. Namen der Messen. Die meisten Messen des 15. bis 16. Jahrhunderts haben Namen, welche entweder den Solmisationsilben der Anfangstöne entsprechen (Missa MIMI, Missa LASOLFAREMI) oder den Textanfang einer dem Aufbau als Gerüst dienenden, meist im Tenor durchgeführten anderswoher entnommenen Melodie verraten (die bekannte Melodie einer Hymne, einer Antiphone oder aber — sehr häufig — eines Volksliedes, sei es noch so unkirchlichen, lasciven Charakters). Dieser letztere Gebrauch der Verbindung weltlicher Liedmelodien (mitsamt ihrem Text?) mit darüber gearbeiteten kirchlichen Texten reicht in die ältesten Zeiten der Motettenkomposition (12.—13. Jahrhundert) zurück (vergl. Couffemacher „L'art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles, 1865, eine große Beispielsammlung [Codex von Montpellier]).

30. Epoche Dufay. Nach Ansicht Haberls (Bausteine zur Musikgeschichte, 1885 S. 132) ist etwa gegen 1460 der Gebrauch aufgekommen, ganze Messen (mit der oben angedeuteten Teilung) mehrstimmig zu bearbeiten und als einheitliche Werke zu betrachten und zu behandeln. Jedenfalls scheint Dufay der älteste Komponist zu sein, von welchem vollständige Messen (8) existieren; vor ihm finden sich nur einzelne Messenteile mehrstimmig gesetzt, nach ihm wird die Messe als Ganzes von allen Meistern mit Vorliebe bearbeitet.

Wilhelm Dufay ist spätestens um 1400 zu Chimay im Hennegau geboren und starb 27. Mai 1474 zu Cambrai. 1428 wurde er Mitglied des Sängerkhors der päpstlichen Kapelle in Rom, gieng 1437 an den Hof von Burgund, empfing dann die Priesterweihe in Paris und lebte ehe er nach Cambrai ging 7 Jahre in Savoyen. Vgl. F. X. Haberl „Bausteine zur Musik-

geschichte" I. G. Dufay (1835, Separat-
abdruck aus der „Vierteljahrschrift für
Musikwissenschaft“).

Der Satz der Zeitgenossen Dufays ist noch in der Regel dreistimmig; doch scheint Dufay selbst den Uebergang zur Bevorzugung des vierstimmigen Satzes vermittelt zu haben. Vierstimmige, ja fünfstimmige Tonsätze sind allerdings schon viel früher versucht worden (die „Quadrupla“ und „Quintupla“ des 13. Jahrhunderts); doch tritt der voll ausgebildete Kontrapunkt bei Dunstaple, Binchois und Dufay durchaus zunächst dreistimmig auf und zwar sind die drei Stimmen nacheinander komponiert (successiv): der Tenor, in gemessener Bewegung gehend, ist gewöhnlich eine fertig übernommene Melodie (Choral oder Volkslied); ihm wird zunächst ein lebhafter figurierter Discant gegenübergestellt und diesen beiden endlich eine ergänzende Stimme, der Kontratenor, der bald über bald unter dem Tenor Fülltöne nimmt, beigegeben. Der große Umfang, den die Kontratenorstimme der dreistimmigen Sätze begehen mußte, wurde Ursache, sie in einen Kontratenor altus (Haute contre) und einen Kontratenor bassus (Bass contre) zu spalten, womit unsere Alt- und Bassstimme erst eigentlich entstanden. Zum Abgehen von der successiven Stimmenkomposition wurde in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die zunehmende Pflege der Imitationen Veranlassung, welche leichter durchführbar ist, wenn die Stimmen miteinander erfunden und weitergeführt werden.

31. Die Chansons. Die Kirchenmusik mit ihren lateinischen Texten hat allezeit leicht ein archaisches Gepräge angenommen und es ist nicht zu leugnen, daß auch bereits in dieser Zeit der Anfänge regelrechter mehrstimmiger Kunstmusik die kirchlichen

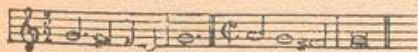
Sätze verglichen mit den weltlichen eine gewisse Härte u. Herbe zeigen, in den weltlichen Stücken mit Dufay in der Bulgärsprache strömt die Empfindung offenbar freier aus, sie sind geschmeidiger, manchmal sogar feiner und äußerst prägnant im Ausdruck. Mit Recht beginnt sich daher in neuerer Zeit ein lebhafteres Interesse für die Liedkompositionen auch des 15. Jahrhunderts zu entwickeln. Das bis jetzt zugänglich gemachte Material ist allerdings noch nicht sehr reich; doch befinden sich darunter bereits viele Perlen, Lieder, welche noch heute mit Vergnügen gesungen und gehört werden. Die Namen der ersten Meister der weltlichen Liedkomposition sind dieselben wie die der ersten kunstmäßigen Kirchenmusik: Dunstaple, Binchois, Dufay stehen auch hier im Vordergrund.

Lange hat das von Fr. W. Arnold in Chrysanders „Jahrbüchern f. Musikwissenschaft“ (II. Bd. 1867) veröffentlichte „Liedamerliederbuch“, welches für einzelne Tonsätze die Jahreszahlen bis zurück auf 1452 verbürgt, als das älteste Denkmal weltlicher mehrstimmiger Kompositionen gegolten. Heute, nachdem bessere alte Tonsätze in großer Zahl gefunden worden sind, darf man sowohl dieses Liederbuch als die wenig jüngeren, das „Berliner Liederbuch“, das „Münchener Liederbuch“ (beide herausgegeben von Robert Eitner als Beilage der „Monatshefte für Musikgeschichte“) als nicht eigentlich zur Kunstmusik gehörig betrachten, vielmehr in denselben Sammlungen von Volksliedern zum Teil mit dilettantischen Versuchen mehrstimmiger Bearbeitung sehen. Bisher war unsere Bekanntschaft mit besseren mehrstimmigen Liedern so hohen Alters auf wenige Stücke von Dunstaple („O bella rosa“), Binchois („Ce mois de May“) und Dufay („Cent mille œus“) in musikgeschichtlichen Werken beschränkt (vgl. Ambros „Musikgeschichte“, 2. Bd.). 6 vorher nicht bekannte dreistimmige Chantons von Binchois aus einem Münchner Fragment, etwa aus der Zeit von 1425 gab S. Niermann 1892 in moderner Notenschrift mit deutschem Text heraus. Einen gewaltigen Zuwachs erhielt unsere Kenntnis dieser Literatur allerneuestens durch J. Stainer „Dufay and his contemporaries“ (1899), eine Auswahl (50 Stücke) aus einem in Oxford befindlichen, aus Italien stammenden Manuskript, das nur Kompositionen

aus der Zeit vor 1450 enthält; Stainer wählte aus den ca. 300 Tonsätzen des Manuskripts u. a. 7 bisher unbekannte dreistimmige Chansons von Binchois, 16 dreistimmige und 3 vierstimmige Chansons von Dufay (!). Dazu werden nun binnen Jahresfrist in den Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich die von Haberl in Trient aufgefundenen Codices mit vielen hundertem geistlicher und weltlicher Tonsätze englischer, niederländischer, französischer, italienischer und deutscher Komponisten aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts kommen.

32. Der vierstimmige Tonsatz.

Die Kunst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, der gewöhnlich sogenannten zweiten Periode der Niederländer, eine Bezeichnung, deren kategorische Gültigkeit bereits in Frage gestellt wurde, unterscheidet sich von derjenigen der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hauptsächlich durch das Ueberhandnehmen des vierstimmigen Satzes und den damit im allgemeinen durchführbaren größeren Vollklang; die der Terz entbehrenden Harmonien werden seltener und selbst die Schlußakkorde, welche vorher ziemlich regelmäßig nur aus Finalis und Quinte bestehen, treten öfter mit großer Terz auf. Natürlich ändert sich auch manches sonstige Detail; insbesondere verschwindet allmählich die für die Dunstaple-Epoche typische Schlußformel des Sopran(a):



zugunsten einer synkopierten Bildung (b), welche denn bereits bei Olegem die Norm ist. Die Formen werden erweitert, ganze Messen mit Festhaltung derselben Motive durch alle Sätze, nicht nur im Tenor, sondern auch in den frei imitierenden Kontrapunkten der andern Stimmen werden allgemein beliebt und die Technik der Beherrschung künstlicher Formen der Nachahmung wird zu schwindelnder Höhe gesteigert. Auch die Motetten werden gewaltig erweitert und gliedern sich häufig in mehrere Teile. Daneben blüht aber auch der schlichtere

Satz der Hymnen weiter; derselbe ist auf dem Gebiet der kirchlichen Komposition der Repräsentant des liedartigen Satzes, hat schlichte mehr harmonische Faktur, den Verszeilen entsprechende lyrische Cäsuren und strophische Gliederung.

33. Die weltliche Liedkomposition. Die weltliche Liedkomposition nimmt nun mehrerlei an Kunstwert sehr verschiedene Gestaltungen an. Am niedrigsten steht die schlichte Note gegen Note mit wenig Melismen in der Oberstimme gesetzte Komposition der Tanzlieder (Reigen im geraden und Springtänze im ungeraden Takt — erstere unter dem Namen Paduane [Pavane], Calata, oder wenn bewegter als Passamezzo, Branle, Basse Dance, letztere als Gaillarde, Romanesca, Saltarello, Forlana, Lordiglione zc.) welche vermutlich in Anlehnung an die, jedenfalls Jahrhunderte ältere primitive instrumentale Ausführung der Tänze die Melodie nur akkordisch begleitet und dabei allen Regeln der strengen Kunst ins Gesicht schlägt (häuf. Quinten u. Oktavenparallelen). Von diesen „Gassenhauern“, „Billanellen“ zc. aus, die wir allerdings bisher nur aus Drucken nach 1500 kennen, geht eine ansteigende Linie über die Frottole und Strambotti der Italiener zu den eigentlichen Kunstliedern, den französisch-niederländischen Chansons und schließlich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts den kunstvollen Madrigalien, der höchsten Blüte dieses Litteraturzweigs. In dem eigentlichen Kunstliede, nicht nur dem nach dem zu Grunde gelegten Texte (seit ca. 1530) so genannten Madrigal, sondern auch bereits dem vor 1500 unter dem Namen Chansons oder „deutsche Liedlein“ geschriebenen, entfaltet die Kunst der Zeit ihren vollen Reiz und eine noch heute imponierende Mannigfaltigkeit und feine Abtönung des

Ausdrucks. Irrig ist die Darstellung, daß mit den Frottole und Villanellen ein erster Haken eingeschlagen worden sei zur Niederwerfung des Kunstgebäudes des Kontrapunktes; vielmehr ist die umgekehrte Darstellung ohne Zweifel die allein berechtigte, daß das Lied ganz allmählich vom schlichten Tanzliede aus bis zum aristokratischen Madrigal sich fortbildete, indem es immer mehr mit allen Mitteln der hoch entwickelten Kunst durchtränkt wurde. Die vierstimmigen Lieder der deutschen Meister Heinrich Isaac, Heinrich Finck und Paul Hofhaimer stehen aber bereits auf der vollen Höhe wirklicher Kunstwirkung und sind noch heute durchaus lebensfähig.

34. Die Erfindung des Notendrucks. Um das Jahr 1500 beginnt die Vielfältigung von Musikwerken mittelst Typendruck durch Ottaviano dei Petrucci in Venedig (der Typendruck von Messbüchern war 20 Jahr vorher fast gleichzeitig von Jörg Keyser in Würzburg und Octavianus Scotus in Venedig in Angriff genommen worden (beide 1481)). Damit wurde nun eine viel schnellere Verbreitung der Werke möglich als bei dem vorher allein geübten Verfahren des Abschreibens, u. es entwickelte sich ein erhöhter Wettstreit der Komponisten; für uns heutige hat aber die Ausdehnung des Druckverfahrens auf die Musikwerke den großen Wert, daß uns in ganz anderem Maßstabe Denkmäler der Kunst überkommen sind als aus den Zeiten der Berufsschreiber. Zählen die erhaltenen Handschriften von Musikwerken aus dem 15. Jahrhundert nach wenigen Duzenden, so dagegen die erhaltenen Druckwerke aus dem 16. Jahrhundert nach Tausenden. Allerdings müssen, wie bereits betont, diese Drucke erst mühsam in eine heute lesbare Notierung übertragen werden; aber schon jetzt verfügen wir über einen recht stattlichen Vorrat von Neudrucken, von denen eine Anzahl oben genannt wurde. Von Neudrucken deutscher mehrstimmiger Lieder dieser zweiten Periode in Partitur sind besonders die von Robert Eitner herausgegebenen hervorzuheben: *Otto Liederbuch vom Jahre 1512*, *Ausgewählte Lieder von Heinrich Finck und Hermann Finck*, und *Johann Otto Liederammlung v. J. 1644*.

35. Der fünf- u. mehrstimmige Satz. Wenn auch, wie bemerkt, so-

gar schon im 13. Jahrhundert vereinzelte Kompositionen für fünf ja sechs Stimmen geschrieben wurden, so ist doch für die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts und zum Teil auch noch für dessen zweite Hälfte der dreistimmige Satz charakteristisch. Vom Ende des 15. Jahrhunderts ab bleibt der vierstimmige Satz der eigentlich normale und Tricinen oder gar Vicinen erscheinen in der Folge als Ausnahmen. Im 16. Jahrhundert aber kommt neben dem vierstimmigen Satze der mehr und mehr eine größere Zahl Stimmen beschäftigende in Aufnahme. Schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts sind fünfstimmige Sätze besonders solche, deren fünfte Stimme der kanonischen Doppelgänger einer der andern vier ist, nichts seltenes. Josquin de Pres Pierre de la Rue steigern sich sogar bereits gelegentlich zu Sechsstimmigkeit von Anton Brumel ist sogar eine zwölfstimmige Messe erhalten.

Zu typischer Bedeutung gelangt aber im 16. Jahrhundert der fünfstimmige Satz zuerst durch die Madrigalien, für welche seit dem Erscheinen der fünfstimmigen Madrigalien Verdelots (1538) und des „chromatischen Madrigalien“ von Cipriano de Rore (1542) die Fünfstimmigkeit besonders beliebt wurde. Beide sind Schüler Adrian Willaerts in Venedig, der übrigens bereits 1536 Madrigale von Verdelot in Lautentabulatur herausgab, also offenbar die neue Kunstgattung aus der Taufe gehoben hat (er schrieb auch selbst Madrigalien). Willaert war seit 1527 Kapellmeister an der Markuskirche zu Venedig, deren gegenüberliegende Orgel ihm zur doppelchörigen Schreibeise (für zwei getrennt aufgestellten Chöre) den Anstoß gegeben haben sollen. Daß Willaert eine Anzahl Motetten „a cori spezzati“ geschrieben hat, ist durch die Erzählung eines

seiner Schüler, des berühmten Zarlino, hinreichend verbürgt, da derselbe neun derselben nennt (dieselben sind aber nicht erhalten). Jedenfalls hat Willaert die Vermehrung der Stimmenzahl über vier hinaus im Prinzip begünstigt. In auffälliger Weise tritt der achtstimmige Satz bei seinem Schüler Andrea Gabrieli hervor, einem der ersten italienischen Meister, zu welchen Deutsche und auch Niederländer (Sweelinck) als Schüler eilten, einer von denen, welche das Ende der Hegemonie der Niederlande kennzeichnen. Noch weiter aber steigerte die Vielstimmigkeit Andrea's Nefte Giovanni Gabrieli. Der vielstimmige Satz fand aber gleichzeitig auch besonders in Rom mehr und mehr Pflege u. zwar durch Animuccia, Palestrina, Vittoria, die beiden Nanino, die beiden Anerio, Suriano u. s. w. Daß auch Orlando de Lassus, der letzte große niederländische Meister, die Anregung zur Pflege des mehrstimmigen Satzes in Italien erhalten (er lebte als Jüngling in Mailand), ist wohl wahrscheinlich. Immerhin ist es vielleicht nicht berechtigt, in der Vermehrung der Stimmenzahl über vier hinaus eine spezifisch italienische Einwirkung erblicken zu wollen, da das italienische Musik-Genium vielmehr zur freien Entfaltung der Melodie neigt, wie sich in der Folge bald genug zeigte. Das allmähliche Fortschreiten von der Vierstimmigkeit zur Fünf- und Sechsstimmigkeit und schließlich zur Acht- und Mehrstimmigkeit entsprang vielmehr wahrscheinlich dem verstärkten Begehren nach harmonischem Vollklange trotz wechselnden Pausierens der Stimmen. Doch ist zuzugeben, daß der Glanz des Kultus in den italienischen Kirchen, besonders in Rom und Venedig, die Unterhaltung starker Sängerkhöre wie auch reichbesetzter dieselben verstärkender Instrumental-

höre eine solche Entwicklung sehr begünstigte, deren erste Träger zwar Niederländer waren, deren Hauptrepräsentanten aber dann Italiener wurden.

36. Palestrina und Lasso.
Gleich zwei gewaltigen Berggipfeln ragen unter den Meistern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Palestrina und Orlando Lasso hervor; beiden setzt unsere Zeit durch kritische Ausgaben ihrer sämtlichen Werke bleibende Denkmäler. Beide Meister starben im Jahre 1594; zur dritten Centenarfeier im Jahre 1894 wurde die Gesamtausgabe der Werke Palestrinas beendet und diejenige der Werke Lassos in Angriff genommen (erstere redigiert von Fr. de Witt, Fr. Espagne und [Bd. 7-34] Fr. K. Haberl, letztere redigiert von Fr. K. Haberl und Ad. Sandberger, beide bei Breitkopf und Härtel in Leipzig).

Eine schöne Legende stellt Palestrina als den Retter der katholischen Kirchenmusik dar. Das gewaltige Anwachsen der protestantischen Bewegung hatte im Hinblick auf die Bedeutung, welche für dieselbe der protestantische Choral erlangte, den Kirchenfürsten die Frage nahe gelegt, ob nicht die Kirchenmusik einer Revision bedürfe, und durch das Tridentiner Konzil war die polyphone Musik in Gefahr gekommen, aus dem Gottesdienste verbannt zu werden. Palestrina gelang es, den Beweis zu erbringen, daß die Musik eine würdige Zierde des Gottesdienstes bilde, und die von Pius IV. ernannte Kongregation von Kardinälen stand daher von weitem Maßregeln ab. Freilich wurden aber nun die auf weltlichen Melodien als Tenor aufgebauten Mes-

fen und Motetten der niederländischen Meister vom Repertoire abgesetzt und nur Werke, gegen welche keinerlei derartige Bedenken vorgebracht werden konnten, wurden fürderhin zugelassen. Der Palestrinastil ist übrigens von dem Stile der Meister der nächst vorausgehenden Zeit keineswegs prinzipiell unterschieden und in keiner Weise etwa irgendwie theoretisch konstruiert. Es ist nur das größere Genie des Mannes, was Palestrina über die Zeitgenossen erhebt (auch noch über Lasso); ein ausnehmend starker Musiksinn, eine souveräne Herrschaft über alle Mittel der Technik, gepaart mit strenggläubiger Frömmigkeit befähigte ihn, das Höchste zu leisten, was auf diesem Gebiete geleistet worden ist. Palestrina hat auch nicht die Schreibweise der Niederländer vereinfacht, arbeitet vielmehr mit dem ganzen Apparate der von ihnen entwickelten Künste, aber dieselben treten nirgends aufdringlich als Selbstzweck hervor, sondern stehen stets im Dienste des beabsichtigten Ausdrucks. Wie eigentlich alle größten Meister hat Palestrina auch keine neuen Formen geschaffen, sondern nur die von seinen Vorgängern überkommenen mit vollwichtigerem Inhalte erfüllt.

Giovanni Pierluigi Sante (so ist sein Familienname) ist 1514 (nach anderen 1526) zu Palestrina geboren und starb am 2. Febr. 1594 zu Rom. Seine musikalische Ausbildung erhielt er wahrscheinlich in Rom, spätere Berichte nennen einen Niederländer Gaudio Mell seinen Lehrer, der später nach Spanien gegangen sei. Nach Absolvierung der Schule war er zuerst Organist und Kapellmeister zu Palestrina, wurde aber 1551, als der Kardinalbischof von Palestrina als Julius III. zum Papst aufstieg, von diesem als Kapellmeister der Peterskirche nach Rom berufen. 1556 legte Palestrina die Kapellmeisterstelle nieder

und wurde Mitglied des Sängerkhors der Sixtinischen Kapelle, obgleich er verheiratet war (seit 1547 mit Lucretia de Sorio, die ihm eine reiche Mitgift mitbrachte). Als Julius III. starb, wurde Marcellus II. Papst, ebenfalls ein Gönner Palestrinas, der ihn im Amte ließ. Leider regierte der selbe nur wenige Wochen, und dieser wurde mit mehreren anderen verheirateten Kapellmitgliedern durch den neuen Papst Paul IV. aus der Kapelle ausgestoßen, da die alten Satzungen bestimmten, daß Kapellmitglieder unvermählt blieben. Doch erhielt er bald darauf die Kapellmeisterstelle an Lateran, 1561 die an S. Maria Maggiore und wurde 1571 wieder Kapellmeister der Peterskirche. Schon vorher war er zum Komponisten der Sixtinischen Kapelle ernannt worden. Palestrinas Gattin starb 1580 und schon nach 6 Monaten vermählte sich der bejahrte Meister nochmals mit einer reichen Witwe Virginia Dormani. Nur ein Sohn aus erster Ehe, Hyginus überlebte den Vater. Palestrinas Biographie schrieb der Abbate Baini „Memorie storico-critiche della vita e delle opere di G. P. da Palestrina“ (1828, 2 Bde. deutsch im Auszuge von Randler 1830). Seine berühmtesten Werke sind die Messe papa Marcelli (6 St.), die Improperia und die 4 St. Lamentationen (1588). Die Zahl seiner Messen (4—8 St.) ist 93.

Orlandus de Lassus ist geboren 1532 zu Mons im Hennegau, und starb 14. Juni 1594 zu München, wurde als Knabe von Ferdinand Gonzaga, Vizekönig von Sizilien mit nach Italien genommen, lebte bis nach 1550 in Mailand, dann einige Zeit in Antwerpen, von wo er 1566 von Herzog Albert V. von Bayern in die Münchener Hofkapelle berufen wurde. Deren Kapellmeister er von 1562 bis zu seinem Tode war. Sein Leben, von dem leider vor seiner Münchener Anstellung wenig bekannt ist, beschrieb Delmotte „Notice biographique sur Roland Delattre“ (1868) deutsch von Dehn 1887, für die Rindfleischgeschichte nicht zuverlässig. Vgl. auch Sandberger, „Beiträge zur Geschichte der bayrischen Hofkapelle unter D. de L.“ I. Bd. 1894). Lassus' berühmtestes Werk sind die 7 fünfstimmigen Bußpsalmen (1584); seine Fruchtbarkeit war eine außerordentliche (100 Magnifikat, 1200 Motetten, über 50 Messen, auch viele Madrigale, Chansons und deutsche Lieder).

37. Der vielstimmige Satz nach Palestrina. Die Traditionen des Palestrinastils wurden in Rom bewahrt und es standen noch eine ganze Reihe hochansehnlicher Meister, welche in der direkt nach Palestrinas Tode anbrechenden Zeit der Neuerungen an

der Schreibweise für Singstimmen a cappella festhielten und sogar die Zahl der Stimmen noch weiter steigerten (Gregorio Allegri, Paolo Agostini, Antonio Cifra, A. M. Abbatini, P. Fr. Valentini, Dr. Benevoli, G. C. Bernabei, G. D. Pitoni, L. Bai). Hervorragende Pfleger der vielstimmigen Schreibweise in Deutschland sind Jacobus Gallus in Prag (1550—1591), Hans Leo Hasler in Nürnberg (1564—1612, Schüler von A. Gabrieli in Venedig), Johannes Eccard in Königsberg (1553 bis 1611, Schüler von D. Lasso, protestantischer Komponist), Philipp Dulichius in Stettin (1563—1631); auch Heinrich Schütz ist hier schon zu nennen (8 st. Psalmen, doppelchörige Motetten). Auch England stand in dieser Zeit nicht still, stellte vielmehr eine Reihe ausgezeichnete Tonkünstler neben die niederländischen, italienischen und deutschen Großmeister, welche ebenso wie diese die Stimmenzahl vermehrten und die Formen erweiterten: Thomas Tallis (c. 1520 bis 1585, 5—8 st. Motetten, eine 40 stimmige (!) für 8 fünfstimmige Chöre Spem in alium non habui), Will. Byrd (1538—1623, 5—6 st. Motetten, 5 st. Madrigale), Peter

Philippus (c. 1560—c. 1635, 5—8 st. Motetten, 5—8 st. Madrigale, 4—9 st. Vitaneien etc.), diese drei wie auch Chr. Tye, John Bull u. Mich. Deering Katholiken, ferner der „engl. Palestrina“, der größte Komponist der anglikanischen Kirche Orlando Gibbons (1583—1625, 5—8 st. Anthems, 5 st. Madrigalien), Thomas Morley (1557—1604, 5 st. Balletts, 5—6 st. Kanzonetten, 6 st. Motetten; doch ist Morley besonders als Instrumentalkomponist wichtig) und Michael Este (c. 1580 bis c. 1638, 5—6 st. Madrigalien). Die wichtigsten Werke der englischen Komponisten dieser Zeit liegen dank der Thätigkeit der „Musical Antiquarian Society“ (1840) im Neudruck in moderner Partitur vor. England gebührt das Verdienst, in einer Zeit, wo in Deutschland und Italien die Pflege des Chorliedes gänzlich eingeschlafen war, eine „Madrigal-Society“ begründet zu haben (1744!) mit der ausgesprochenen Tendenz, das mehrstimmige Kunstlied zu pflegen durch Aufführung der Werke der alten Meister und Preisausschreiben (seit 1811) für neue Kompositionen derselben Kunstgattung. Diese Gesellschaft blüht heute noch (in London).

II.

Der begleitete Sologesang und die Anfänge der Instrumentalmusik.

38. Die Entstehung des Generalbasses. Die auf die Spitze getriebene Künstlichkeit der mehrstimmigen Tonsätze des 16. Jahrhunderts mußte eine Reaktion heraufbeschwören. Wenn auch Partituren damals nicht gedruckt wurden, da die Komponisten die letzten Geheimnisse der technischen Faktur

streng zu bewahren suchten, so war doch für gewissenhafte Chordirektoren eine Uebersicht über den Gesamtaufbau gar nicht entbehrlich und unzweifelhaft fertigten sich dieselben durch Zusammenschreiben (Uebereinanderstellen) der Stimmen Partituren für ihren Privatgebrauch an: dabei stellte sich aber heraus,