

Werk

Titel: Die Entwicklung der Musik in England

Autor: Nagel, Wilibald

Ort: Berlin ; Leipzig

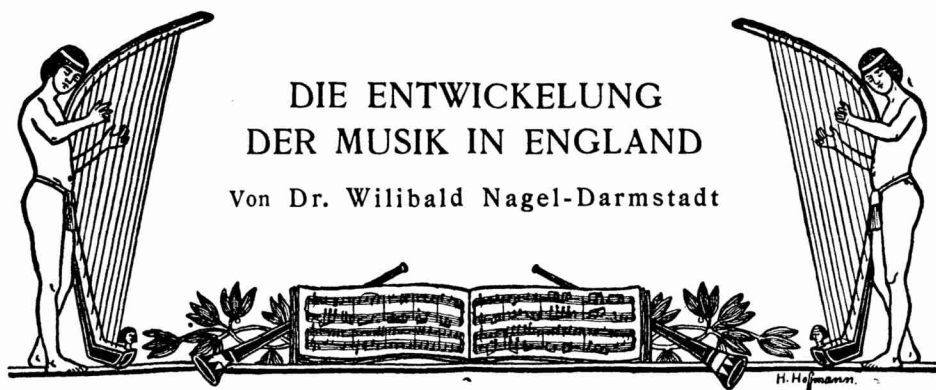
Jahr: 1903

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_002_01_5|LOG_0014

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

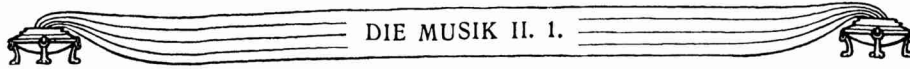


Wer im Hinblick auf die vielen Arbeiten des letzten Jahrzehnts, die sich in irgend welcher Weise mit der alten englischen Musik beschäftigen, annehmen sollte, diese sei im Publikum wieder bekannt geworden, habe in einer, wenn auch bescheidenen Weise im Volksempfinden wiederum Wurzel geschlagen, der irrt sich gründlich. Dem ist nicht einmal in England so. Als zuerst nachhaltig auf die Kunst Alt-Englands hingewiesen wurde, war das Publikum nur erstaunt darüber, dass die „Krämernation“ auch einmal in der Musik etwas geleistet haben sollte. Später empfing man dann die eine oder andere Probe wohl dankbar; dann aber folgte Publikation auf Publikation praktischer Musikwerke, um die sich höchstens der Historiker kümmerte, und heute ist man wieder so weit, die Musik vor lauter Musikwerken nicht zu sehen . . .

Einzelnes ist bearbeitet worden, für Männerchor oder gemischten Chor; das wird zuweilen gerne gehört. Es bleibt eben die alte Geschichte: das Publikum bekommt die Erzeugnisse älterer Kunst fast nicht mehr rein und echt zu hören, darum die überall zu vernehmenden schiefen und falschen Vorstellungen und Urteile. Zum „Publikum“ in diesem Sinne gehören übrigens auch die Musiker zu neun Zehnteln. Der Aufforderung, in kurzen Zügen die Entwicklung der englischen Kunst zu zeichnen, komme ich darum gerne nach, obwohl sich das reiche Leben der alt-englischen Kunst nur schlecht in eine Skizze einzwängen lässt; vielleicht wird der eine oder andere der Leser veranlasst, dem Gegenstande näher zu treten. Die Sache verdient es, dass man sich mit ihr beschäftigt, und das nicht allein um ihrer selbst willen: nirgendwo zeigt sich der enge Zusammenhang, in dem die Kunstentwicklung mit den Fortschritten des politischen und sozialen Lebens steht, in der scharfen Ausprägung wie hier.



Für den, welcher tiefer in den Gegenstand eindringen will, seien einige der führenden Arbeiten angegeben: A. W. Ambros, Geschichte

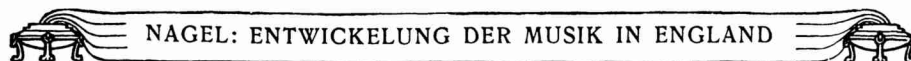


der Musik. Bd. 3. H. Davey, History of English Music. London, Curwen & Sons. o. J. Wilibald Nagel, Geschichte der Musik in England. 2 Bde. Strassburg, Trübner 1894/97. H. E. Wooldrigde, The Oxford History of Music. Vol. I. Oxford (Clarendon Press) 1901 (reicht nur bis 1330 und hat für den vollständigen Laien keinen Wert). Die Publikationen der Plain Song and Mediaeval Music Society, der von Rimbault u. a. 1841 gegründeten Musical Antiquarian Society (oft wenig zuverlässig), der 1876 ins Leben gerufenen Purcell Society. Neuausgaben von Madrigalen etc. durch W. Barclay Squire, Fuller-Maitland u. s. w. Seiffert, Geschichte der Klaviermusik. I. Bd. Leipzig. Breitkopf & Härtel 1899. In das Gebiet der Musiktheorie führt ein, soweit die historische Seite in Betracht kommt, neben den Spezialwerken: H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie. Leipzig, M. Hesse 1898. Unerlässlich sind R. Eitner's Quellen-Lexikon. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1900 ff., die Monatshefte für Musik-Geschichte, das Kirchenmusikalische Jahrbuch (Regensburg, Pustet), die Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft und deren Fortsetzung (sozusagen): die „Sammelbände“ und die „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel).



Wir wissen nur wenig über die Musik der Angelsachsen. Mit deren Eroberung des Inselreiches (6. Jahrh.) hebt die Geschichte des Landes an. Damals hatten die englischen Stämme noch keine Literatur, das Heldenlied pflegte der rechtlose Gleoman, von dem sich in der Folgezeit der Scop (gotisch scapjan = schaffen), der angesehene Hausgenosse des Königs, unterschied. Die Musik stand in hohen Ehren, wie Beda bezeugt: Schmach traf den, der nicht singen konnte. Und singen ohne Harfenbegleitung war nicht denkbar: so übersetzt König Alfred in einer Stelle von Beda's Kirchengeschichte cantare durch „zur Harfe singen“. Römische Missionare waren seit dem Ende des 6. Jahrhunderts in England tätig: ein hartnäckiger Kampf zwischen Rom und dem heidnischen Norden entbrannte, der sich auch in dem Widerstand gegen die offizielle römische Gesangsweise äusserte. Aber Rom triumphierte schliesslich, doch gewann auch die Volkskunst für Theorie und Praxis der Kirchenmusik grosse Bedeutung. Wie überall verblasste auch in England — Gesangschulen nach römischer Art waren bald entstanden — die Tradition, der gregorianische Gesang wurde nicht mehr in alter Reinheit gelehrt, und so hatten sich mehrere Konzilien der Frage der Wiederherstellung der alten Kirchenmusik zu widmen.

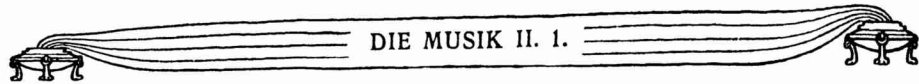
Es waren ausschliesslich Mönche, die sich mit der Musik-Lehre beschäftigten. Selbstverständlich: da die Staaten sich erst zusammenschlossen und ihre Grenzen noch stetem Wechsel unterlagen, boten Künsten und



Wissenschaften nur die Klöster bleibende Stätten. Es sind bedeutende Namen unter den Musikern der frühen Jahrhunderte in England: John Cotto (XI./XII. Jahrh.), Walter Odington (um 1280), John Hothby (ca. 1415 geb.) u. a. Ihre Arbeiten sind abgedruckt in Gerbers und Coussemakers bekannten Sammelwerken: *Scriptores etc.* und in des letzteren *Histoire de l'harmonie*. Späterhin verlor sich die Lust an der theoretischen Spekulation mit der wachsenden Freude an der Musik selbst. —

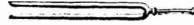
Es ist kein Zufall, dass die Geschichte der weltlichen Musik sich in der Frühzeit oft mit den englischen Verhältnissen beschäftigen muss: England ist niemals wie die anderen Länder in Rom aufgegangen, es hat immer und immer wieder seine Selbständigkeit in dem einen oder dem anderen Zuge zu wahren gewusst. Auch die originäre englische Volkskunst beweist das; aus ihr ging mancherlei in die römische Musikpraxis über. Das Organum, das die Gegenstimme zu einem gegebenen Gesange bis zur Quarte geführt hatte, war durch die Thätigkeit der Theoretiker zu einer Bildung parallel laufender Stimmen geworden. Schon Guido Aretinus war dagegen aufgetreten. Die Nachfolger entwickelten den Begriff der begleitenden Stimme immer mehr zu dem einer im eigentlichen Wortsinne zu nehmenden Gegenstimme. Hatte die Theorie die unvollkommenen Konsonanzen zeitweise verpönt, so gewannen diese im Fauxbourdon und Gymel der Engländer, volkstümlichen Musikformen, die höchste Bedeutung. Von hier aus drangen derlei Intervalle — schon das 10. Jahrhundert kannte in England zweistimmigen Kirchengesang, der Terzen und Quartan verwendete — in die kirchliche Musik ein. Aus dem Organum hat sich der Discantus, die Übergangsstufe zum eigentlichen Kontrapunkt, entwickelt. Gleichzeitig tauchten Versuche zu einer die Dauer der Töne fixierenden Notenschrift auf, die in Frankreich gefunden wurde. (Mensuralnotation.) Nachdem die Mensuralmusik eine Zeit lang (12./13. J.) auf die Verwendung von dreiteiligen Taktarten (unter Berufung auf die Dreieinigkeit) beschränkt worden war, ergab sich mit dem Auftreten zweizeitiger Taktarten die Möglichkeit der Verbindung beider Arten, und damit waren die Anfänge künstlicher Stimmverknüpfungen gegeben, die später zu subtilen Künsteleien führten. Aber geraume Zeit, ehe dies geschah, war in England schon ein echter und rechter Kanon: *Sumer is icumen in* geschrieben worden, der nach seinem Inhalt und seiner Tonalität (klares F-Dur) sich als Erzeugnis der Volksmusik ausweist.

Freilich geschah die systematische Ausbildung der kontrapunktischen Formen durch die Niederländer, und so müssen wir von einem niederländischen Zeitalter der Musik sprechen, wenn dies auch durch den Engländer John of Dunstable eingeleitet wird. Schon Tinctoris und andere haben ihn mit Binchois und Dufay als Vater des



DIE MUSIK II. 1.

Kontrapunkts bezeichnet. Ihm hat sich das Interesse der Forscher in letzter Zeit lebhaft zugewendet, und es steht zu hoffen, dass eines Tages seine Lebensarbeit der Hauptsache nach allgemeiner Benutzung zugänglich sein wird.



Mit der normannischen Eroberung Englands war das Schicksal der angelsächsischen Kultur besiegelt, französische Einflüsse durchsetzten englische Literatur und Kunst. Das romantische Zeitalter begann für das Inselreich. Der französische Troubadour — im innersten Kern war seine Kunst volkstümlich, aber sie entartete bald in höfische Weise — fand auch in England Boden: Richard Löwenherz und sein getreuer Minstrel Blondel, Heinrich III. u. a. m. Aber im allgemeinen war doch England der neuen Kunst nicht günstig, nur der Volksballadengesang (Minstrelsy) blühte und erhielt sich bis ins 17. Jahrhundert hinein. Ihm war die Geistlichkeit in keiner Weise gewogen; begreiflich genug, durfte doch der Verfasser der „Vision Peters des Pflügers“ einen Mönch sagen lassen:

I can rymes of Roben Hood and Randal of Chester,

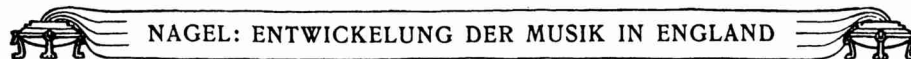
But of our Lorde and our Lady I lerne nothyng at all . . .

Die Minstrels schlossen sich, an manchen Orten schon im 13. Jahrhundert, zu Korporationen zusammen, die ihre Rechte nach aussen vertraten; einzelne Distrikte räumten ihnen für gewisse Zeiten Freiheiten ein, Tage, an denen sie ihre Oberhäupter wählen und Streitigkeiten austragen konnten. Ähnlich waren die Verhältnisse auf dem europäischen Kontinent, nur schlossen sich hier im allgemeinen die Bürger nicht so streng von den Minstrels ab wie in England, wo Laiengilden der Bürger nicht anzutreffen sind. Der Minstrel war Instrumentist und weltlicher wie geistlicher Sänger, er verstand sich auf allerlei Gaukelwerk und war bei höfischen Feiern und Festen des Volks der gern gesehene und, was ihm den Neid der niederen Geistlichkeit eintrug, zuweilen glänzend bezahlte Lustigmacher.

Die Instrumentalmusik nahm schon im 14. Jahrhundert einen gewaltigen Aufschwung, wie wir aus zahlreichen Zeugnissen entnehmen können. Praktische Werke dieses Abschnittes sind nicht auf uns gekommen. In der nächsten Zeit schon gewann England einen nicht unbedeutenden Einfluss auf die Instrumentalmusik anderer Länder, vor allen Dingen durch Vermittelung eines niederländischen Meisters, auf die Deutschlands.



Wir kehren zu Dunstable zurück. Er starb 1453. Von seinem Auftreten an bekam die Welt eine neue Kunst, die des kontrapunktisch gefügten Satzes. Aber eine spezifisch „englische Schule“ entwickelte sich



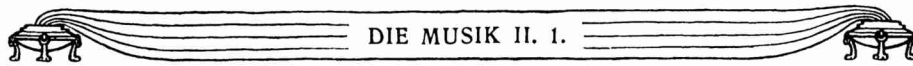
damals nicht; die englischen Schöpfungen der Folgezeit stehen im Zeichen niederländischer Kunst, soweit wenigstens die Vokalmusik in Frage kommt.

Die Einwirkung des Humanismus auf England ist eine ganz andere gewesen, als sie sich in den übrigen Ländern Europa's zeigte; die Einflüsse auf literarischem Gebiet waren denen auf sozialem um ein bedeutendes untergeordnet. Anfänglich beschränkte sich die Bewegung auf die Geistlichkeit, nach Thomas Morus' „Utopia“ ergriff sie die gesamte Bevölkerung. Den ganzen Umfang der Einwirkung des Humanismus auf die Musik können wir noch nicht übersehen: sicher ist, dass sie jetzt in England zu der Kunst wurde, der sich ein jeder ohne Rücksicht auf seine soziale Stellung hingeben durfte. Während es in Deutschland eines Edelmannes unwürdig war, zu musizieren, durfte Heinrich VIII., auch als Komponist thätig, mit fremden Gesandten in der Pflege der Musik wetteifern und in direkten Verkehr mit seinen Musikern treten.

Die Gruppe englischer Tonsetzer, die vor der Kirchenreform thätig waren, wird eingeleitet durch Rob. Fairfax (geb. ca. 1470), dem sich Musiker wie Baldwyn, Sheryngham, Pygott, J. Cole, Dr. R. Cooper, G. Banastir, J. Taverner, Bramston, Nich. Ludford, W. Cornysse anschliessen. Schon Tinctoris hat hervorgehoben, wie sehr Dunstable die nächsten auf ihn folgenden Meister des Kontrapunktes in England übertroffen habe. Die genannte englische Schule ist durchaus die Zwillingsschwester der niederländischen, aber ihr mangelt bei aller ihrer Keckheit die naive Frivolität jener, die humoristische Freude an der eigenen Kraft. Die Grundzüge des Satzbaues sind dieselben hier wie dort, dieselben Idiotismen, dieselbe Harmonik, dieselben Wechselbeziehungen der Einzelstimmen, dieselben Formen. Die technische Meisterschaft auch schon der älteren Engländer ist eine grosse, aber Gelungenes, schön und edel Klingendes mischt sich noch vielfach mit Unfertigem und Minderwertigem.

Eine einzigartige Erscheinung bietet Hugh Ashton, der älteste bekannte Klavierkomponist († vielleicht 1522), von dem auch Messen u. a. erhalten sind. Er darf als erster Verfasser von Variationen bezeichnet werden; sein Klaviersatz unterscheidet sich nicht unwesentlich vom gleichzeitigen Orgelstil.

Die Entwicklung der englischen Kirchenmusik erfolgte im engsten Anschlusse an die Vorgänge, welche zur Kirchenreform führten. Cranmer's Liturgie (1544), die Harmonisation Stone's († 1613), Marbeck's Common Prayer Book von 1550 waren von einschneidendster Bedeutung für die Fortbildung der englischen Polyphonie: möglichste Vereinfachung der technischen Seite des Satzbaues wurde das neue Ziel, dem die Tonsetzer jetzt entgegen strebten. Hierin und in der anderen Tendenz, den Sinn des Wortes durch



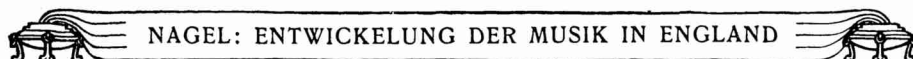
die Tonwellen nicht erdrücken zu lassen, zeigt sich die Verwandtschaft der ganzen Bewegung zu der anderen, welche in Italien eine Reform der Kirchenmusik hervorrief. Das klassische Musikwerk der Epoche sind Christopher Tye's „Acts of the Apostles“ (1553).

Dr. Chr. Tye wurde etwa 1500 geboren und starb 1572; er stand in Beziehungen zu Heinrich VIII. Wohl war er Meister komplizierter kontrapunktischer Formen, sein Hauptwerk basierte er jedoch wesentlich auf dem einfachen Kontrapunkt. Seine Messen sind gut gearbeitete und schöne Sätze, innere Wärme geht ihnen freilich ab. Höher stehen einzelne Motetten, die ihn auch als fortschrittlichen Harmoniker zeigen.

Unter den neben ihm wirkenden Musikern ragt Rob. White als Komponist von grösster Begabung hervor: die technische Faktur seiner Schöpfungen ist meisterhaft, ihr Gehalt an edler, bestklingender Musik sehr reich. Dass er Palestrina's Werke gekannt habe, ist abzuweisen, aber er hatte verwandte Züge mit dem Meister von Praeneste: die hoheitsvolle, überirdisch-klare Weise, das Weihevollende von Palestrinas Musik ist bis zu einem gewissen Grade auch in White's Kunst vorhanden. Trotz der in sein Leben fallenden antirömischen Bestrebungen hielt er wie andere das hoch, was die ältere Kunst gross gemacht: Messe und Motette. Die folgende Zeit sah eine parallele Erscheinung: das Festhalten der Komponisten am Kontrapunkt nach „Erfindung“ der Monodie.

Ihren Gipfelpunkt erreichte die englische Kirchenmusik durch das Wirken von Tallis und Bird. Tallis's Zeitgenossen waren wie er selbst Diatoniker; das schliesst nicht aus, dass man in ihren Arbeiten gelegentliche Abweichungen von der starren Regel der Kirchentöne findet. England verhielt sich der neuen Kunstrichtung, die in Italien Zarlino, Vincentino, Cipriano da Rore, Carlo Gesualdo u. a. einleiteten und der wir die Chromatik verdanken, teilnahmslos gegenüber; darin zeigt sich der problematischem Experimentieren abgeneigte Volkssinn: mehr bedeuteten für die aus der Schule der Vergangenheit stammenden Meister die tastenden Versuche der Zeit nach neuen Ausdrucksmitteln nicht. Aber dem zähen Konservatismus der Engländer entsprang ein anderer, erfreulicher Zug: ihr Eifer, die Werke der Vergangenheit zu sammeln und zu verbreiten.

Thomas Tallis war ein Kontrapunktiker ersten Ranges; er starb, 70 Jahre alt, 1585, nachdem ihm das Leben Ehren und ein überaus glückliches Familienleben beschert hatte. Die Grabschrift rühmt ihm nach: In honest vertuous lyff he dyd excell. Seine Thätigkeit blieb im wesentlichen auf das Gebiet geistlicher Musik beschränkt; einzelnes davon lebt noch heute. Sein Ideal ist edle Einfachheit, ernste Würde und weise Selbstbeschränkung in den aufgewendeten Mitteln, wenn er sich auch, um sein



den Niederländern nicht nachstehendes Können zu zeigen, einmal an eine Arbeit für 40 reale Stimmen machte.

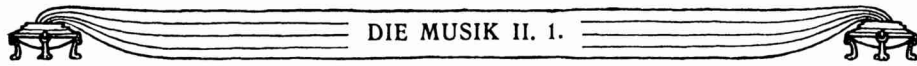
Ein würdiger Genosse steht William Bird neben ihm. Er überlebte die Königin Elisabeth. Bird war Katholik und in die papistischen Praktiken der Zeit irgendwie verflochten, was sein Leben einigemal in Gefahr brachte. Er starb am 4. Juli 1623. Ein Nachruf bezeichnet ihn als einen „Vater der Musik“. Bird's Können ist ein überaus grosses und vielumfassendes gewesen, seine Technik wunderbar vollendet, sein Ausdrucksvermögen innerhalb der von ihm angewendeten Mittel sehr reich, seine Fähigkeit, geistliche und weltliche Texte bei der Komposition auseinander zu halten, bemerkenswert gross. Darin zeigt sich wohl der Einfluss seiner bedeutenden Thätigkeit als Instrumentalkomponist. Tallis ist der Meister objektiver Ruhe, Bird's Kunst trägt subjektivere Züge, die seine lebhaftere innere Teilnahme an den Gebilden seiner Phantasie verraten. Man hat Bird, den man ohne Frage einen der bedeutendsten Tonkünstler aller Zeiten nennen kann, wie auch seinen älteren Genossen Tallis mit Palestrina in Parallele gestellt. Damit wird man keinem von ihnen gerecht; jeder von ihnen ist bedeutend genug, für sich selbst eintreten zu können.



Der völlige Umschwung des sozialen Lebens im England der Königin Elisabeth, die Konsolidierung einer Staatsreligion, die grossartigen politischen Erfolge nach aussen hin: all das führte die englische Literatur auf die Höhe, stellte die weltliche Musik in den Mittelpunkt des Interesses und weckte eine gewisse Geringschätzung der kirchlichen Kunst. Mit dem wachsenden Luxus wurde die Musik mehr als je zuvor Begleiterin des eleganten gesellschaftlichen Lebens der Zeit.

Als erster Führer der neuen, leichteren Kunstrichtung, deren Ideal die Formen des Madrigals, der Vilanellen, Canzonetten etc. sind, begegnet uns der überaus sympathische Thomas Morley, der 1557 geboren wurde und im Todesjahre der jungfräulichen Königin starb. Viele seiner leichtbeschwingten und graziösen Schöpfungen waren auch in Deutschland beliebt. Sein theoretisches Werk (*Plaine and Easie Introduction to Practical Music*) empfahl zuerst nachdrücklich das Studium der Italiener, die von da ab für England bedeutungsvoll wurden; auch Bird musste gelegentlich italienische Madrigale schreiben.

Die Einführung des Madrigals in England geschah — eine kaufmännische Spekulation — 1588 durch Nich. Yonge's *Musica Transalpina*, der bald andere Sammlungen folgten. Das Madrigal knüpfte an Stimmungen an, die jeder in seinem Leben empfunden, es vermied, wenn auch nicht durchaus, die komplizierte Technik und legte den Hauptwert auf leichte



DIE MUSIK II. 1.

Sangbarkeit, sein ganzer Ausdruck strebte danach, zugleich volkstümlich und vornehm zu sein: so wurde es das Gesellschaftslied der Zeit.

Die englischen Madrigale sind das frischeste und liebenswerteste, was die ältere Kunst des Landes geschaffen hat. 1601 gab Morley eine Sammlung von Madrigalen: *The Triumphs of Ariana* heraus, der Königin zu Ehren; darin sind u. a. folgende bedeutende Tonsetzer vertreten: M. East, John Bennet, J. Wilbye, J. Milton (der Vater des grossen Dichters).

Das Madrigal verschwand nach etwa 3 Jahrzehnten aus der Gunst der Gesellschaft, dem „Catch“, dem alten englischen Rundgesang, die Stelle einräumend: erste Sammlung Th. Ravenscrosts *Pammelia* (1609).



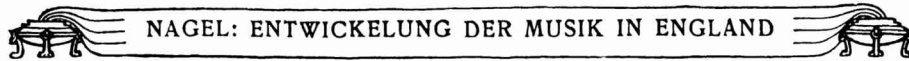
Die Instrumentalmusik hatte sich seit den Tagen H. Ashtons prächtig weiter entwickelt, ihren Höhepunkt erreichten einzelne ihrer Zweige im Zeitalter Elisabeths. Der bedeutendste Vertreter des virtuosen Klavierspiels, John Bull (geb. ca. 1563), gewann durch Sweelinck, der im übrigen mehr durch die venetianischen Orgelmeister beeinflusst wurde, auch für Deutschland Bedeutung. W. Bird entwickelte die Form der Variation in trefflicher Weise weiter; als Themen legte er gerne alt-englische Balladen zu Grunde, harmonisierte diese Gebilde im Verlaufe der Stücke aber schon ganz im modernen Sinne. Die Polyphonie tritt in seinen Variationenwerken vor der Homophonie zurück. Hauptsammelwerk von Klavierstücken der Zeit ist das Fitzwilliam-Virginal-Book (Virginal = Spinett; der Name hat nichts mit der „virgo“ Elisabeth zu thun; er kommt schon in Viridungs „Musica getutscht“ von 1511 vor).



Die Monodie, deren Anfänge sich an Caccini's Namen und Wirken knüpfen, fand auch in England Eingang, der italienische Meister selbst wurde mit einigen Arbeiten durch Rob. Dowland eingeführt. Es genügt, von Namen ähnlicher Tendenz diese zu nennen: Alf. Ferrabosco, J. Cooper, Rich. Lanier, Th. Campion, der den in Italien mit grosser Schärfe geführten Kampf gegen den Kontrapunkt — ein sehr schwacher Nachhall — auch in England begann. Gegen die dürftige Art psalmoidierenden Liedgesanges erhob sich der gesunde Sinn des Engländers gar bald, aber mangels besserer Schöpfungen verbrämte man die Ayres etc. mit ausschmückenden Rouladen.

Die Oper, welche in Italien aus den monodischen Tastversuchen erwuchs, fand in England zunächst noch keinen Boden.

Mitten unter den schmucklosen, dünnen Ayres der Campion u. A. stehen die wundersam tönenden Weisen eines Meisters von hohem Range, John Dowland's, der 1562 zu Westminster geboren wurde. Ihn feiert ein



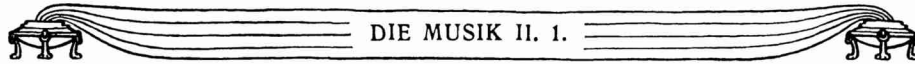
bekanntes Sonnett R. Barnfield's, das einst Shakespeare zugeschrieben wurde. Er war ein nationaler Meister. Intrikaten Satzgebilden war er mit seiner Zeit abhold, seine meist homophonen Gebilde sind nur hier und da mit kontrapunktischem Geflecht durchsetzt. Seine Melodik ist ungemein belebt und zierlich, der Ausdruck durch grosse rhythmische Straffheit belebt. Dowland war auch ein hervorragender Lautenspieler. Dies Lieblingsinstrument der Zeit (neben dem Klavier) war überall zu treffen; sieht man heute in den Cafés, den Barbierläden etc. die „Fliegenden Blätter“ u. a. m., so unterhielten sich die auf das Schermesser wartenden Engländer im Zeitalter Shakespeare's mit der für sie ander Wand hängenden Laute.

Das Instrumentalspiel war aber im Verlaufe von Dowlands Leben mehr und mehr verflacht. Dieser Umstand und der andere, dass die deklamatorische Musik an Boden gewann, verdrängten ihn am Abend seines Lebens aus der Gunst seiner Landsleute.

Die Kirchenmusik erhob sich damals in Orlando Gibbons nochmals zu bedeutender Höhe. Neben ihm wirkten Th. Tomkins jr., M. Peerson u. a. Aber das Interesse der Zeit an der kirchlichen Kunst war gering; wohl diesem Umstand ist es zuzuschreiben, dass Gibbons's Schöpfungen zum grösseren Teile der Welt lange vorbehalten blieben: erst Ousley hat sie 1873 vollständig herausgegeben. In der einfachen Grösse ihres Stils zeigen des Meisters kirchenmusikalische Schöpfungen eine entschiedene Hinneigung zur Kunst Tallis's, aber Gibbons's Satzbildung ist reicher, seine Ausdrucksweise bewegter und vielseitiger. Die italienische Musikreform hat ihn nicht berührt. Der Sitte der Zeit, welche das Gesellschaftslied bevorzugte, hat er in wundervollen und edlen Madrigalen Rechnung getragen („The Silver Swan“ u. a.), und auch als Instrumentalkomponist hat er Hervorragendes geschaffen.



Mit O. Gibbons schien die Produktionskraft des englischen Volkes auf musikalischem Gebiete erloschen. Der schnelle Niedergang der Kunst vollzog sich in engster Verbindung mit der die Verhältnisse von Grund aus umgestaltenden politischen Entwicklung. Sie möge durch die Schlagworte: König Karls Hinrichtung und Puritanisches Interregnum kurz angedeutet sein. Im England Cromwell's wurde trotz des Ansturms gegen die Kirchenmusik viel musiziert (Milton und der Protektor selbst waren begeisterte Kunstfreunde), auch fällt das erste Erscheinen der Oper in diesen Zeitraum. Was aber damals in England geschaffen wurde, hat keinen hohen künstlerischen Wert. Hauptvertreter des deklamatorischen Stils waren die Brüder Will. und Henry Lawes, von J. Hilton besitzen



wir ganz wirksame musikalische Dialoge und dreistimmige Ayres. Der typische Instrumentalkomponist der Zeit war John Jenkins.

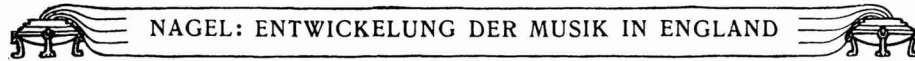


Am 29. Mai 1660 zog Karl II in London ein. Mit ihm, dem Söldling Louis XIV, kamen ungezählte Scharen Fremder über den Kanal, französischer Einfluss zeigte sich bald in Literatur und Kunst. Die Kirchenmusik lebte wieder auf, und an Stelle der puritanischem Fanatismus zum Opfer gefallen Orgeln wurden neue erbaut. Karl errichtete nach dem Beispiel des Sonnenkönigs ein Streichorchester, und die Violine gewann jetzt gegen früher erhöhte Bedeutung. Italienische Operngesellschaften erschienen in London, konnten sich aber zunächst nicht halten.

Die englische Musikerschule der Restaurationszeit wird durch Humphrey, Wise und Blow vertreten. Pelh. Humphrey wurde 1647 geboren, war auf des Königs Veranlassung eine Zeitlang in Paris (Lully) und starb, ohne zur vollen Reife gelangt zu sein, schon im Alter von 27 Jahren. Von ihm rührt eine mit Banister geschriebene Musik zu Shakespeare's „Sturm“ her; seine „Anthems“ brachten in die Kirchenmusik Englands einen dramatisch belebten Ton. Mich. Wise wurde wahrscheinlich 1648 geboren; er war ein bedeutendes Talent mit ausgesprochenem Sinn für edle Melodik. John Blow, mit Wise gleichaltrig, ist als produktiver Musiker weniger hervorragend gewesen, aber als Mensch höchst achtungswert. Er war mit Humphrey Lehrer Purcell's.

Der französischen Kunst erstand damals in England ein mächtiger Gegner im italienischen Gesang- und Instrumentalstil. Italienische Lehrer (P. Reggio u. a.) tauchten in London auf, Giov. Bapt. Draghi wirkte als ausgezeichnete Organist. Nic. Mattei, der vorzügliche Geiger, kam 1672 nach England und wurde mit offenen Armen empfangen. Von der nationalen Kunst war nur noch nebenbei die Rede. Aber gerade damals — zur unrichtigen Zeit — erstand dieser ihr genialster Vertreter in Henry Purcell.

Er wurde wahrscheinlich 1658 geboren, starb aber schon am 21. November 1685. Purcell, gross als Instrumentalkomponist, wie als Dramatiker und Schöpfer gewaltiger Chorwerke ist der Meister, der direkt auf Händel hinweist. In Purcell erwachte die alte kernige Melodik der Engländer zu neuem Leben; seine Melodien sind ebenso volkstümlich kräftig wie wahrhaft vornehm, seine harmonische Kraft ist hervorragend, sein rhythmisches Vermögen originell und reich. Im ganzen hat er sich selbst, wenig beeinflusst durch Italiener und Franzosen, seinen Stil geschaffen. Es ist unmöglich, seine zahlreichen Schöpfungen hier namentlich aufzu-



führen.*) Der Grössere, der nach ihm kam, Händel, hat ihn vergessen machen. Heute aber erinnert man sich gerne des wahrhaft Schönen und Bedeutenden, das der Meister, dessen Leben und Schaffen in eine der Kunst wenig günstige Zeit fiel, uns geschenkt hat. —

Mit Purcell's Tode schloss das englische Zeitalter der Musik. In der Folgezeit überwogen mehr und mehr fremde Einflüsse, die zum Teil so bedeutender Art waren, dass England heute z. B. noch nicht in den Besitz einer nationalen Oper gelangt ist. Nur in einer Form erhielt sich spezifisch englisches Leben, im Glee, worunter ein unbegleitetes Stück für drei oder mehr Solo-Männerstimmen zu verstehen ist. Das Wort Glee geht auf das angelsächsische *gleo*=Freude zurück. Die Form herrschte von etwa 1780—1860 und wurde in vielen, zum Teil heute noch bestehenden Klubs gepflegt. Als Komponist von Glee's ist in erster Linie Sam. Webbe († 1816) zu nennen.

*) Über Purcell als Opernkomponisten handle ich im letzten Abschnitt der demnächst in dieser Zeitschrift erscheinenden Aufsätze über die Entwicklung der Oper bis Gluck.

