Werk

Label: Review

Autor: Winterfeld, C. von

Ort: Mainz; Paris; Antwerpen

Jahr: 1836

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?472885294_0018|log47

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Recensionen.

Geschichte der Musik.

I.) Geschichte der europäisch-abendländischen, oder unserer heutigen Musik, Darstellung ihres Ursprungs, ihres Wachsthumes und ihrer stufenweisen Entwickelung, von dem ersten Jahrhundert des Christenthumes, bis auf unsere Zeit. Für jeden Freund der Tonkunst; von *R. G. Kiesewetter*, K. K. Hofrath. VI und 116 S. nebst XX S. Notenbeispielen, in gr. 4. 1834.

Leipzig, Breitkopf und Hartel.

II.) Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina, genannt der Fürst der Musik, Sängers, dann Tonsetzers der päpstlichen Kapelle, auch Kapellmeisters an den drei Hauptkirchen Roms. Nach den *Memorie storico-critiche* des Abbate Giuseppe Baini, Sängers und Directors der päpstlichen Kapelle, verfasst und mit historisch-kritischen Zusätzen begleitet von *Franz Sales Kandler*, Mitgl. mehrerer gelehrten Gesellschaften und Kunstakademieen Deutschlands und Italiens. Nachgelassenes Werk, herausgegeben mit einem Vorworte und mit gelegentlichen Anmerkungen von *R. G. Kiesewetter*. XXIV und 244 S. in 8. 1834.

Leipzig, Breitkopf und Hartel.

III.) Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Zur Geschichte der Blüthe heiligen Gesanges im sechzehnten, und der ersten Entwickelung der Hauptformen unserer heutigen Tonkunst in diesem und dem folgenden Jahrhunderte, zumal in der Venedischen Tonschule. Dargestellt durch *C. von Winterfeld*.

Erster Theil, XIV und 202 S.

Zweiter Theil, VI und 228 S. in gr. 4.

Dritter Theil, enthaltend eine Sammlung geistlicher und anderer Tonwerke vorzüglicher Meister des 16. und 17. Jahrhunderts, namentlich von Giov. Gabrieli, H. Schütz, seinem Schüler, Palestrina, Orlando Lasso, Claudio Merulo, Claudio Monteverde, Luca Marenzio, dem Fürsten von Venosa, theils vollständig, theils im Auszuge. 157 S. Folio. 1834.

Berlin, Schlesinger.

Der Gebildete erkennt im Zusammenhange, wo dem gewöhnlichen Menschen nur Einzelnes ohne Plan und Absicht in's Auge fällt. In dem kleinsten Puncte vernimmt er den Athem des Geistes, welchem das Ganze dient, und der Augenblick Gegenwart knüpft sich an alle Vergangenheit. Nicht nur die Entwickelung der Völker und Staaten gehorcht diesem Gesetze, auch Kunst und Wissenschaft haben ihre Geschichte, und Niemand darf ihrer vollständig Herr zu werden hoffen, dem das Frühere unbekannt geblieben. Die Kunst zwar ist lebendige Kraft, ein frisches Wehen des Geistes, der sich selbst Maass und Regel wird; nicht an verjährtem Herkommen, sondern an Begeisterung und Schönheit allein kann sie erstarken zu stets neuer Hervorbringung. Aber der Geist ist in manchem Betracht von Zeit und Umständen beschränkt, und wer seine Fülle zu erfassen begehrt, ist eben darum gehalten, einen Blick auf das Ganze der Kunst in ihrem geschichtlichen Gange zu werfen, damit sich zeige, was dauernd, was vergänglich, was wesentlich und zufällig sei. Irrthum und Fehlgriff scheiden sich dann von kühnem Streben und geistreichem Versuch, und aus allem Einzelnen tritt hervor das Bild der Kunst selbst in ihrer wahren Eigenthümlichkeit.

Dass auf die Tonkunst das Gesagte Anwendung finde, dürfte von keinem Einsichtsvollen bezweifelt werden. Sie

besitzt eine Geschichte, die mit der geistigen und sittlichen Entwickelung der Völker in engstem Bezuge steht. In so fern kann der Forscher der Geschichte überhaupt ihrer nicht entbehren. Sie bewährt ferner in ihrer Geschichte den Reichthum ihrer Kraft und Schönheit, gefördert oder gehemmt durch die Einwirkung der Zeiten. Darum bedarf ihrer der Musiker sowohl als der Kunstfreund. Lehrt sie auch nicht gerade überall, dass, (wie Salomon ausruft) nichts Neues unter der Sonne sei, so bezeugt sie doch auf jeder Seite, dass Neues und Grosses überall sich Bahn gebrochen durch Verblendung und Hinderniss, und kein schöpferischer Geist je an sich oder seiner Zeit zu verzweifeln Ursach' gehabt. Welche Ueberzeugung aber könnte werthvoller seyn für den strebenden Jünger und den schaffenden Meister! — Die Geschichte verweiset Jeden auf die Sache und auf sein eignes Wollen. Wer der Eingebung des Genius rein sich hingibt, darf seines Thuns froh werden, weil es zum grossen Ganzen dient. Falsches Wesen und Verirrung strafen sich allemal selbst, und sind sie leider auch nichts Neues unter der Sonne, ja vielmehr eben das ewig Gestrige, so zeigt doch die Geschichte, dass sie nie vermocht, die Sonne der Schönheit und Kunst dauernd zu verhüllen.

Mit diesen Betrachtungen wenden wir uns zu drei Werken neuerer Zeit, welche zu dem Bedeutendsten gehören, was über Geschichte der Musik nicht bloss seit lange, sondern überhaupt erschienen ist. Nicht allein das früher Bekannte wird hier mit Geist wieder behandelt, sondern eine Menge neuer Thatsachen mitgetheilt, welche zu den merkwürdigsten Aufschlüssen führen. Namentlich ist das Werk von Baini in dieser Hinsicht mit keinem früheren zu vergleichen, und es kann nicht als Uebertreibung gelten, wenn wir von demselben eine neue Periode geschichtlicher Kenntniss auf diesem Felde herleiten. Doch die Fülle des Inhaltes ist so gross, dass wir kaum hoffen dürften, unseren Lesern zu einer klaren Uebersicht des hier Gebotenen zu verhelfen, wenn nicht

zu erwarten stände, unsere kurzen Andeutungen gereichten Vielen oder den Meisten zum Antriebe, mit eigner Hand diese Schätze zu heben. Die damit etwa verbundene Mühe lohnt sich reichlich durch Anschauung grossartiger Bestrebungen unter mehr oder minder günstigen Verhältnissen, welche denn doch Jeder endlich auf seine Weise erfahren muss. Uebereinstimmung der Ansichten darf man auch hier nicht erwarten, und selbst dem schärfsten Forscherblick entzieht sich immer etwas. Aber Vieles, ja Alles ist gewonnen, wenn Theilnahme für die Sache geweckt, und durch verständige Uebersicht künftigen Untersuchungen vorgearbeitet wird.

I.)

Dieses Verdienst gebührt vorzugsweise dem ersten dieser Werke, Kiesewetter's Geschichte der Musik. „Meine Absicht ist (heisst es Seite 11 der Einleitung), der achtungswürdigen, zahlreichen Klasse der Musiker und der Musikfreunde ein Werk zu liefern, welches — ohne sie erst durch das Nebelland der (todten) Musik der alten Völker, oder wenigstens jener der alten Griechen, zu führen, in einem mässigen Bande beendiget, ihnen von der Geschichte ihrer Kunst eine klare Ansicht gewähre, die sie in Burney's grossem, überall seltenem, und schon in der fremden Sprache weniger zugänglichem Werke entweder nicht suchen, oder vor Menge des Stoffes kaum erlangen, und in Forkel's Geschichte, welche mit dem zweiten Bande noch unvollendet, nicht über das Jahr 1500 reicht, schon aus diesem Grund vermissen würden, in jenen niedlichen Büchelchen aber, welche in verschiedenen Sprachen mit dem vielversprechenden Titel: „„Geschichte (*Histoire, History*) der Musik"" erschienen und übersetzt worden sind, schwerlich finden dürften. Mögen es die Verfasser dieser letzteren, die ich meine, verantworten, dass ich mich entschlossen habe, gegenwärtiges Buch, das ursprünglich zu Vorlesungen „„über Geschichte"" bestimmt war, mit dem Titel einer „„Geschichte"" erscheinen zu lassen, wie wenig es auch den Forde-

rungen entspricht, die ich sonst selbst an ein so betiteltes Werk zu stellen gewöhnt bin. Da übrigens dieses Werk dem Inhalte so wenig, als dem Plane nach, ein Auszug aus Burney's oder Forkel's Geschichten, oder aus dem Buche sonst irgend eines mir bekannten Autors, sondern das Resultat mannichfaltiger Lectüre, selbst eigener Forschungen und Bemühungen um Quellen, selbst gepflogener Einsicht in eine grosse Zahl zum Theil sehr seltener Werke der musicalischen Literatur, und jedenfalls eigner Kritik ist; so mag es wohl seyn, — und ich besorge, es möchte oft so kommen, — dass ich mit den Ansichten und Behauptungen der genannten, sehr achtbaren Autoren, und mit manchen allgemein gangbaren Meinungen und Traditionen nicht übereinstimme; ich darf aber mit gutem Gewissen betheuern, dass ich von der eitlen Sucht der Neuerung, und von dem Geiste des Widerspruches mich immer frei erhalten habe, und dass ich wenigstens für die Richtigkeit der Thatsachen getrost einstehen kann; meine Urtheile als Folgerungen aus jenen, für untrügliche zu halten, konnte ich ohnehin nicht gemeint seyn."

Mit dieser einfach verständigen Aeusserung des rühmlichst bekannten Verfassers steht das Werk im besten Einklange. Ruhig und gemessen fortschreitend, stets den Hauptzweck im Auge, führt die Darstellung von Jahrhundert zu Jahrhundert, und verweilt nur da, wo Neues und Grossartiges hervortritt. Eigenthümliche Ansichten geben sich bei dieser Kürze dennoch auf jeder Seite kund.

So gleich anfangs die entschiedenste Abneigung gegen die sogenannten Griechischen Tonarten, und die noch immer nicht ganz verklungene Annahme eines genauen Zusammenhanges derselben mit den alten Kirchentönen. „Die altgriechische Musik, sagt Herr K., starb in in ihrer Kindheit; ein liebenswürdiges Kind, aber unfähig, je zur Reife zu gelangen. Für die Menschheit war ihr Untergang kein Verlust." Die neue Musik ist, nach Herrn

K., ganz aus dem Volk entstanden, ursprünglich ein kunst- und regelloser Naturgesang der ersten Christen, absichtlich ohne Aehnlichkeit mit den Gesängen der heidnischen Tempel und Theater, und erst seit allgemeiner Duldung des Christenthums (im 4. Jahrhunderte) unternahmen einige fromme und gelehrte Bischöfe, den Gesang zu ordnen und in gewissen Modulationen festzustellen. Aber auch dies geschah, ohne von der alten Tonkunst mehr aufzunehmen, als die einfachsten Grundverhältnisse der diatonischen Tonleiter, wie denn St. Ambrosius (374 - 397), Bischof zu Mailand, zuerst vier Töne, anfangend von den Grundtönen *d*, *e*, *f*, *g*, feststellte. Zu diesen vier alten (authentischen) Tönen fügte St. Gregorius der Grosse, von 591 - 604 Papst zu Rom, vier Nebentöne (plagalische), die eine Quarte tiefer anfingen, also *a*, *h*, *c*, *d*, und legte durchaus das natürliche System einer Folge von acht Tönen (Octave) zum Grunde, welche die Namen der sieben ersten Buchstaben des lateinischen Alphabetes erhielten (*a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*,), wenn auch die Tonschrift durch Buchstaben erst Jahrhunderte hernach vorkommt. In diesen acht gregorianischen Tönen erkennt Herr K. eine von dem Tetrachorden-System der Alten nicht nur grundverschiedene, sondern auch an Richtigkeit ihm weit überlegene Ansicht. Aber die folgenden Jahrhunderte haben sie nicht gleich gefasst und ausgebildet, ja man unternahm später mehrfach, die Griechische Tonlehre in ihre verlorene Stelle wieder einzusetzen, obgleich am Tage liegt, dass den Alten zwar Melodie, nicht aber Harmonie und Vielstimmigkeit des Gesanges und der Instrumente, bekannt war; es waren Versuche, die ihrer Natur nach nur misslingen konnten.

Gegen diese Ansicht, — deren Uebereinstimmung mit Gfr. Weber, in der Theorie der Tonsetzkunst, *) (vgl. auch Cäcilia, Bd. XIV. [1832] S. 184

*) § 579 bis 587 der dritten Auflage v. 1832, und der zweiten von 1824; — § 308 der ersten Aufl. schon von 1817.

210) sehr beachtenswerth ist. — möchte in Bezug auf Kirchentöne und neuere Musik wenig zu erinnern seyn. Dagegen scheint das Urtheil über das eigentliche Wesen der altgriechischen Musik bei dem Mangel jeder sicheren Ueberlieferung mindestens sehr schwierig. *) und gewiss ist die Möglichkeit nicht wegzuläugnen, dass sie volltönender, ansprechender, gefälliger geklungen habe, als die dürre Theorie einiger Spätlinge, wie Euklides, Aristoxenus, Plutarch oder Boethius, uns jetzt noch ahnen lässt. Sind die Alten in der Poesie und Plastik Bahnen gewandelt, die unsere Zeit ihnen kaum nachzumessen vermag, weil Gesinnung und Weltanschauung im Laufe der Jahrhunderte sich völlig geändert haben, — warum sollte es anders seyn mit der innigsten der Künste, der Musik? - Lassen wir den alten Sängern ihren halbpoetischen Lorbeer. Winken doch ewiggrüne Palmen dem Neuern, die so hoch über jenen erhaben sind, als der himmlische Geist des Christenthumes über die Naturandacht der alten Götterlehre.

Mit Recht wird die Harmonie als das Unterscheidende der neuern Tonkunst bezeichnet; und so beginnt die Geschichte derselben erst mit der Epoche, in welcher die ersten Spuren vom Gebrauch der Symphonien, d. h. Consonanzen, und deren Verbindung, hervortreten. Die Griechen erkannten nur Quarte, Quinte und Octave als Consonanzen und hielten Terz und Sexte für ganz unbrauchbare Dissonanzen. Erst mit dem 13. Jahrhundert fing man an, diesen Irrweg zu verlassen, und früher kann also von eigentlicher Harmonie kaum die Rede seyn. Den Gang der Kunstentwickelung nach äussern Zeitbegebenheiten zu bestimmen, ist ihrer selbständigen Erscheinung nicht angemessen. Auch lassen sich bestimmte Schulen nicht immer anführen. Die Kunst hat ihre eigenen Perioden, und diese bezeichnet allein das Hervortreten berühmter Männer, welche auf Sinn und Geschmack der

*) S. a. angef. O.

Zeit mächtig einwirkten. Solcher Abtheilungen, Epochen genannt, stellt Herr K. vom 10. bis zum 19. Jahrhundert siebzehn auf, welche wir demnächst anzugeben gedenken.

I. Epoche, Hucbald, das 10. Jahrhundert, 901 - 1000. — Hucbaldus aus St. Amand in Flandern, ein gelehrter Mönch (*monachus Elnonensis*) in hohem Alter 930 gestorben, schrieb eine Abhandlung über Musik, in welcher die Verbindung mehrer Stimmen, d. h. der von den Griechen schon anerkannten 4., 5. und 8., gelehrt, und als wohlklingend unter dem Namen *Diaphonia* (verschiedene Stimmen), *Symphonia* (Zusammenklang), oder mit einem neuen Namen *Organum*, welches seitdem herrschende Benennung ist, empfohlen wird. Wie unharmonisch dieses Organum klinge, so wird es doch nach dieser Zeit fast allgemein. Ob und wie der Name mit der Erfindung der Orgel zusammenhänge, bleibt auch, nach Herrn K., ungewiss. Die erste Orgel kam 756 von Konstantinopel nach dem Abendlande, also lange vor der Erfindung jener Art des Gesanges, welche auf den einfachen Choralgesang, den der Papst Vitalian (655-669) in seiner Kapelle einrichtete, in keiner Weise zurückzuführen ist.

Die II. Epoche, Guido, umfasst das 11. Jahrhundert. Um 1020 ersinnt Guido von Arezzo eine neue Tonschrift, zur genauern Bezeichnung der Töne, indem er die gregorianischen Neumen und Buchstaben auf und zwischen die Linien stellt. Erfinder der Noten, wie so oft behauptet worden, ist Guido nicht. Von dem Octaven-System ging er nicht ab, sondern erweiterte nur die Scala zum zweigestrichenen $\overline{\overline{d}}$. In der Harmonie bleibt Guido bei Hucbalds Organum.

Der III. Epoche, 1101 - 1200, gibt Herr K. keinen besondern Namen. Indess zeigt sie die ersten Versuche der Notenschrift, anfangs Kreise oder Vierecke, wenn auch die Erfindung selbst sehr unsicher bleibt (S. 27-28)

mit welcher Mensur (*Tempus*) und sogar die Anfänge des *Discantus*, d. h. Contrapunctes, scheinen verbunden gewesen zu seyn.

Wenigstens zeigt die folgende IV Epoche, Franco, das 13. Jahrhundert, 1201 – 1300, die Keime dieser Erfindungen, welche Franco von Köln, den Herr K. scharfsinnig dem 13., nicht, wie Andere, dem 11. Jahrhundert, zuzählt (vgl. seine schöne Beweisführung in der Leipziger Musik. Zeitung. 1828 N. 48, 49, 50, mit vorliegender Geschichte, S. 30), in seiner Abhandlung *Musica et Cantus mensurabilis* (bei Gerbert, *Scriptores de Musica Tom. III.*) ausführlich vorträgt. Aus dieser Abhandlung gibt Hr. K. S. 31 ff. dankenswerthe Auszüge. Dagegen finden wir eigentliche Harmonie, z. B. Regeln über erlaubte und unerlaubte Fortschreitungen, über Dissonanzen und deren Auflösung, in der folgenden

V Epoche, dem 14. Jahrh., 1300 – 1380, welcher Hr. K. den Namen des Marchettus von Padua (1309) und des Pariser Theologen Johannes de Muris, beide für jene Zeit ausgezeichnete musicalische Theoretiker, vorsetzt. Nebst andern wichtigen Bemerkungen, heben wir die, hier zum ersten Male entzifferte, altfranzösische Chanson (aus *Gerbert, de Cantu et Musica sacra, Tom. II.*) hervor, Notentafel, N. 3.

In der VI. Epoche, von 1380 bis 1450, finden wir zu Anfange weder in Italien, noch in Deutschland, England und sonst, mehrstimmigen Kirchengesang. Nur in Frankreich verbreitete der übellautende *Discantus* (*Déchant*) sich weiter. Da bildete das Bessere, der eigentliche Contrapunct, sich aus zuerst in den glücklichen Niederlanden, an den Höfen der Grossen, und fand bald auch den Weg in die Kirche. Niederländer brachten die ersten im Contrapuncte geschriebenen Messen nach Rom. Im Jahr 1380 wird unter den Sängern der päbstlichen Kapelle der Niederländer Wilhelm Dufay (aus

Chimay, im Hennegau), als Tenor aufgeführt, wie zuerst Baini in dem Werke über Palestrina nachgewiesen, und lebt in Rom hochgeachtet bis 1432. Dies bestätigt überraschend die schon 1828 von Herrn Kiesewetter in der gekrönten Abhandlung „die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst" aufgestellte Ansicht, dass die Blüthe der neueren Musik nicht aus Italien, sondern aus den Niederlanden stamme (vgl. Rochlitz, für Freunde der Tonkunst, Bd. 4, S. 38 – 40); aber dort wurde die niederländische Kunstblüthe erst mit Johann Ockenheim (1420) begonnen, und nun nimmt man vor diesem schon eine ältere Schule wahr, aus welcher Dufay selber kam (S. 48). In den Werken derselben ist die Harmonie durchaus rein, der Contrapunct meist über einen „*Tenor*", Choral, oder ein weltliches (oft ganz gemeines) Lied gesetzt; die Compositionen sind meist 4-, seltener 3- und 5stimmig. Sehr schätzbar und dankenswerth muss man die auf den Notentafeln 5, 6, und 7 hier zum ersten Male mitgetheilten Proben aus den Messen *se la face ay pale*, *Ecce ancilla Domini* und *L'homme armé* von Dufay, aus der Messe *Dixerunt discipuli* von Eloy *) und *L'homme armé* (dreistimmig) von Vincentius Faugues, nennen.

Die VII. Epoche, 1450 — 1480, nach Ockenheim genannt, zeigt uns die Niederländer im vollen Besitz des Contrapunctes, der jetzt schon in künstlichen Verschlingungen sich hervorthut. Für den grössten Meister dieses Stiles galt Johannes Ockenheim (Ockeghem), im Hennegau zwischen 1420 und 1430 (wahrscheinlich zu Bavay) geboren, von dessen Jugend und Lehrern nichts bekannt ist. Um 1455 war Josquin in seiner Schule. Im Jahr 1476 finden wir Ockenheim als *Thesaurarius* in der Abtei St. Martin zu Tours in Frankreich, berufen durch König Ludwig XI. Dort lebte er noch 1512 und

*) D. h. Eligius, vermuthlich Egidius Binchois, ein Niederländer, s. Kiesewetter, S. 116.

scheint gestorben zu seyn 1513. Von seinen gewiss zahlreichen Schülern werden acht namhaft angeführt, unter ihnen der berühmte Josquin des Prés. Neben ihm wird auch anderer Niederländer gedacht. Die Arbeiten dieser Männer unterscheiden sich durch grössere Gewandtheit und Reichthum der Erfindung; Umkehrungen, Nachahmungen Fugen, Canon kommen in mancherlei Gestalt vor, manchmal in räthselhafte Formen gehüllt. Aber nicht Alles, was sie lieferten, waren Räthselkanones, wie Hr. K. sehr überzeugend darthut (S. 52), insbesondere durch Mittheilung des *Kyrie* und *Christe* (4-stimmig) aus den Messen *Ad omnem tonum* und *Gaudeamus.*

Die VIII. Epoche, Josquin, reicht von 1480 – 1520. Niederländer verbreiteten und lehrten damals die Musik in Italien, namentlich in Neapel seit 1470; an den Höfen entstanden Kapellen; schon Julius II., Papst von 1503 – 1513, und besonders der kunstliebende Leo X. (1513 bis 1521, nicht 1517, wie S. 55 durch Druckfehler steht) *) berief Niederländer in grosser Anzahl nach Rom, und die Erfindung des Notendruckes mit beweglichen Typen, durch Ottavio Petrucci aus Fossombrone im Kirchenstaat (1502), leistete der Verbreitung edler Tonwerke grossen Vorschub. An der Spitze der Meister jener Zeit steht Josquin des Prés (*Jodocus Pratensis*), aus Cambray oder Condé, nicht aus Prato in Toscana, (wie einige Italiener behaupten,) unter Ockenheims Leitung (1455) gebildet, Sänger in der päpstlichen Kapelle unter Sixtus IV (1471 1484), dann wieder in Cambray, 1498 am Hofe König Ludwigs XII von Frankreich, später in Brüssel, zuletzt Hofkapellmeister Kaiser Maximilian's I., gestorben 1515. Sein reicher, tiefer Geist erregt Nacheiferung bei Deut-

*) Derselbe Fehler findet sich in Handler's Palestrina S. 60 Note, so wie dort S. 53 für Johannes XVII. zu lesen ist Johannes XXII. und S. 1 das Jahr 1557 mit dem richtigen 1527 (Zug des Karl von Bourbon) vertauscht werden muss.

schen und Italienern. Costanzo Festa ist der erste namhafte Contrapunctist in Italien, als Sänger angestellt in der päpstlichen Capelle um 1514.

Sehr unvollkommen waren noch die bloss zur Verstärkung dienenden Instrumente, obgleich ihre Zahl nicht eben geringe erscheint (S. 58 f.).

So gelangen wir zur IX. Epoche (1520–1560), die uns Hadrian Willaert, einen Niederländer, erst (1518) in Rom, dann in Venedig, seit 1527 als Kapellmeister bei der St. Marcus-Kirche zeigt, wo er bis zu seinem Tode (1563) thätig ist. Er setzt zuerst für mehrere (6 oder 7) Stimmen und zwei oder drei Chöre, und gründet eine in der Folge eigenthümlich hervortretende Kunstschule. In Deutschland thun sich tüchtige Setzer (Johann Walther und Ludwig Senfl, an den Höfen zu Wittenberg und München) hervor. Giuseppe Zarlino, Willaert's Schüler, versucht sich mit Glück in der Theorie der Musik, während Henricus Lorritus (*Glareanus*, d. h. aus Glarus) durch das *Dodecachordon*, Basel 1547, die acht Kirchentöne auf zwölf, seiner Ansicht gemäss, altgriechische Tonarten zurückzuführen strebt. Dagegen bringt die Erfindung des Madrigal's (um 1540), des weltlichen Gesanges, bald viele Veränderungen des Satzes, aus welchen endlich die Kammermusik entsprang. Auch Canzonen wurden jetzt sehr häufig gesetzt. Den höchsten Aufschwung geistlichen Gesanges zeigt die

X. Epoche, 1560 – 1600, welcher K. den Namen Palestrina (1524–1594) gibt. Die Lebensumstände dieses grossen Meisters werden, nach Baini, kurz angegeben, und seiner Hauptwerke, so wie der Nachfolger und Zeitgenossen gedacht. Unter diesen ragen hervor Andreas und Johannes Gabrieli zu Venedig, und Orlandus de Lassus aus Mons in den Niederlanden, der 1594 als Kapellmeister des Herzogs von Bayern zu München starb, der letzte grosse Tonsetzer seines Vol-

kes. Italien wurde jetzt das Vaterland der Musik, obgleich Deutschland in Jacob Gallus und Hans Leo Hassler ehrenwerthe Meister aufzuweisen hat. Höchst merkwürdige Erscheinungen bietet die XI. Epoche (1600 1640) dar. Fast zu gleicher Zeit entsteht zu Florenz die Monodie, darauf die Oper und zu Rom das Oratorium.

Claudio Monteverde, sonst ein tüchtiger Contrapunctist, erlaubt sich im dramatischen Stil grosse Freiheiten. Sein Orpheus (1607) gibt das Vorbild für eine später mehr entwickelte Richtung. Dies war die Operngattung, welche in der XII. Epoche (1640 1680), genannt nach Giacomo Carissimi, dem Erfinder oder doch Verbesserer der Kammer-Cantate, fast ausschliessend hervortritt. Jetzt verdrängt die Cantate das Madrigal, und daneben bildet sich die Form der Arie.

Mit der XIII. Epoche, (1680 - 1725), Scarlatti, gelangt der Opernstil in Italien zu hoher Ausbildung. Alessandro Scarlatti, geboren in Neapel (oder in Sicilien) um 1650, geniesst zu Rom Carissimi's Unterricht, entwickelt sich zu einem gründlichen Contrapunctisten und dringt zugleich tief ein in das Wesen der Oper, durch eigne Anschauung in Florenz, Venedig, München und Wien, componirt dann zu Rom mehre ausgezeichnete Opern, wird als Hofkapellmeister nach Neapel berufen, bildet vortreffliche Schüler und stirbt hochgeehrt 1725. Ihm verdankt man die Vollendung des Recitativs und der Arie.

Unter den Zeitgenossen sind zu nennen Antonio Lotti und Benedetto Marcello zu Venedig, Francesco Conti und Antonio Caldara zu Wien Vorzügliche Sänger bilden sich in den Schulen von Bologna, Rom, Florenz und besonders zu Neapel. Doch findet die XIV Epoche (1725 - 1760), welche den Namen der neuen Neapolitanischen Schule, des Leonardo Leo und Francesco Durante trägt, in der Form der

Melodie, die rhetorisch geregelt wird, besonders in der Arie, noch Manches zu verbessern, und auch die Orchester werden bereichert, namentlich durch Blase-Instrumente. Leider (S. 88) fand der Theaterstil jetzt Eingang in die Kirche, wo der Ernst nur noch durch die Orgel erhalten bleibt. Desto grösser und eigenthümlicher stehen die Deutschen in ihren Choralen und Oratorien da. „Händel und Johann Sebastian Bach, sagt schön Hr. K. (S. 90) haben eine eigene Periode begonnen und beschlossen.“ Auch die Instrumental-Musik wird von Deutschen vorzugsweise ausgebildet. Namentlich aber ist die Hauptrichtung der XV Epoche, 1760 – 1780, durchaus deutsch. Christoph Ritter von Gluck, geboren 1714 in der Oberpfalz, gestorben zu Wien 1787, erkannte, dass die Oper einer Verbesserung bedürfte, und zeigte 1764 zu Wien durch seinen Orfeo das Beispiel einer mehr auf den Ausdruck, als auf den Prunk der Gesangstücke berechneten Oper, ging 1772 nach Paris und führte dort seine Iphigenia in Aulis und Tauris, dann die Armide auf, welche über die Franzosen Lully und Rameau und den Italiener Piccini den ruhmvollsten Sieg errangen. In der XVI. Epoche, (1780 1800), führen Haydn und Mozart Instrumentalmusik und Oper auf den Gipfel, für welche in der XVII. Epoche, (1800 1832) Beethoven und Rossini mit reicher Erfindungskraft neue Bahnen eröffnen. Freilich liegt hier der Irrthum sehr nahe. „Indess ist die Macht der Instrumente und der Ueberraschungen allmählig auch wieder überschätzt worden; man überbot die Vorgänger und überbot sich selbst im Ringen nach Effecten; ein gefährlicher Luxus schlich sich ein; — — — — Unter der Hand des Genius freilich gedeiht jede Gattung in seinem Stile; aber sein Beispiel ist darum nicht immer ein erspriessliches für die Kunst; ein übermässiger Gebrauch der Kunstmittel verwöhnt sehr bald die Zeitgenossen; ihre Wirkung ist nicht bei jeder wiederholten Erscheinung mehr dieselbe, und zwei mal zwei ist endlich nicht mehr vier.“ (S. 98). Mit der ernsten Betrachtung, ob

die Tonkunst, gleich ihren Schwesterkünsten, nach der Blüthenzeit jetzt ihrem Verfall entgegeneile, schliesst der Verfasser, dessen Worte (S. 99) wir mit Ueberzeugung zu den unsrigen machen. „Sollte einst die schöne Kunst sinken, so müsste sich auch dann der oft wiederholte Spruch bewähren: „„Wo irgend die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler verfallen.““ Wir aber wollen uns gern überreden lassen, von diesem Puncte noch sehr fern zu stehen.“ —

Der Anhang enthält nach einer Uebersicht der Epochen grössere Anmerkungen, über die altgriechische Musik (S. 108), die Neumen (S. 113), Hucbaldus und Hermannus Contractus u. a. (S. 115).

Mit dem Gefühle der Anerkennung und Dankbarkeit scheiden wir von diesem in aller Kürze so reichhaltigen und belehrenden Werke. Wie vieles Tüchtige und Scharfsinnige hier geboten sei, muss schon die Angabe des Inhaltes darthun; selbst für denjenigen, welcher durch eigne Forschung auf diesem schwierigen Felde, zu abweichenden Ansichten gelangt seyn möchte, findet sich überall Anlass zur Prüfung und Berichtigung des Gefundenen, und jedenfalls bleibt die Gesammtansicht des Gegenstandes in ihrem hohen Werthe.

II.)

Palestrina; von Kiesewetter.

Wenn das Kiesewettersche Werk einer Sammlung geistreicher Umrisse zu vergleichen ist, so macht die Darstellung Palestrina's dagegen Anspruch auf den Namen eines ausgeführten Gemäldes. Und doch ist, was hier vorliegt, selbst nur ein Auszug aus dem grossen Werke: *Memorie storico-critiche della Vita e delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, — detto il Principe della musica; compilate da Giuseppe Baini, Sacerdote Romano, Capellano Cantore e Direttore della capella pon-*

tificia. Roma, 1828, 2. *Volumi in* 4. Gewiss haben wir aber Ursache, diesen Auszug zu rühmen. Denn das Original leidet bei aller Trefflichkeit, an einer grossen Wortfülle, und ist ausserdem diesseit der Alpen höchst selten anzutreffen. Ein gedrängter Auszug des Herrn von Winterfeld (Breslau, 1832) genügt zwar dem Verlangen erster Bekanntschaft, nicht aber gewährt er den Genuss genauer Kenntniss. Daher ist das Verdienst des im September 1831 frühzeitig (37 Jahre alt) verstorbenen Franz Sales Kandler, der Baini's Ausführlichkeit zusammenzog, ohne der Gründlichkeit zu schaden, und gelegentlich Manches berichtigte, ehrend anzuerkennen, so wie Herrn Kiesewetter für die Herausgabe und manche gute Anmerkung reger Dank gebührt, wodurch Versehen oder Missgriffe des Italieners ihre Berichtigung erhalten. Denn in einem so umfassenden Werke, dessen Inhalt fast ganz aus dem päpstlichen Archive und den Schätzen der Römischen Hauptkirchen geschöpft und mit einer Fülle von anderweitigem Wissen ausgestattet ist, *) waren Irrthümer unvermeidlich, selbst abgesehen von dem eigenthümlichen Standpuncte jenseit der Alpen, der immer Manches anders erscheinen lässt, als unsere Wissenschaft es zu betrachten sich gewöhnt hat. Diese berichtigende, vermittelnde Arbeit ist nun hier mit Glück unternommen, und so liegt denn die grösste Entwickelung der neuen Musik innerhalb der katholischen Kirche in ihrer ganzen Wichtigkeit hier vor uns aufgeschlossen.

In XVI. Abschnitten wird die Darstellung des Lebens und der Werke Palestrina's abgehandelt und mit einer geschichtlichen Uebersicht des Musikzustandes seit dem 10. Jahrhunderte bis auf Palestrina beendigt. Diese letz-

*) So ist es in der That und Wahrheit, und aus dem Felde geschlagen sind durch das Erscheinen des Werkes selbst alle unberufenen Zweifel, dergleichen man unter andern auch in einem Aufsatze aus Rom, Cäcilia, Band IX. S. 2 f. (von 1828!) finden kann.

tere (um mit dem Schluss zu beginnen) ist von namhafter Wichtigkeit, indem sie in vier Epochen eine grosse Anzahl von Niederländern aufführt, welche von Guilleaume Du Fay (1380 – 1432) an in Italien grösstentheils in der päpstlichen Kapelle, die Musik ausbildeten. In Einzelheiten erfährt dieser Abschnitt (S. 146 – 166) gleichfalls Berichtigungen, aber er hat das grosse Verdienst, eine Menge von Thatsachen zum ersten Male bekannt zu machen, unter welche namentlich das frühzeitige Hervortreten der Niederländer noch vor Johann Ockenheim (1430 – 1480) gehört. Aus gleichem Grunde ist der Anhang, welcher Notizen über berühmte Musiker, ihr Leben und ihre Werke, als Ergänzung und Berichtigung des Gerberschen Tonkünstler-Lexikons enthält, von bedeutendem Werthe. Ungern versagen wir uns die Mittheilung mancher neuen und merkwürdigen Thatsache dieser Art. Aber die Fülle derselben ist zu gross, und Baini's Werk darf ja Keinem unbekannt bleiben, der in Zukunft über Geschichte der Tonkunst mitreden will.

Fassen wir nun zusammen, was über Palestrinas Leben und Wirken in den 15 ersten Abschnitten enthalten ist, so lässt sich das Biographische leider in wenigen Sätzen abthun. Giovanni Pierluigi (*Joannes Petrus Aloysius Praenestinus*) war zu Palestrina, dem alten Präneste, vier Stunden von Rom, am Fusse der Apenninen geboren, man weis nicht genau, ob 1514, 1528 oder 1524. Für das Erstere (1514) spricht Kandler, für 1524 Baini und mit ihm Kiesewetter (Geschichte der Musik, S. 64). Im Jahr 1540 schickten seine unbemittelten Aeltern ihn nach Rom, um sein musicalisches Talent hier, wo fremde Musiker aus Spanien, Frankreich und den Niederlanden wirkten und lehrten, auszubilden. Claudius Goudimel, ein berühmter Niederländer aus Franche Comté, wird sein Lehrer, wie Baini darthut (S. 4), und schon 1551 unter Julius III. finden wir Palestrina als Lehrer der Sängerknaben in der Capella Giulia im

Vatikan mit dem Titel eines Kapellmeisters im Vatikan, ausserdem aber sehr angesehen seiner vortrefflichen Messen wegen, deren er 1554 einen Band drucken liess und dem Papste widmete. Er nahm eine wackere Lebensgefährtin, Lucretia, die ihm vier Söhne brachte, Angelo, Ridolfo, Silla und Igino. Die drei erstern widmeten sich gleichfalls der Musik. Igino, der allein den Vater überlebte, verstand nur, nach des Vaters Tode Geld zu erwerben durch (selbst betrügerischen) Verkauf der väterlichen Werke. Auf ausdrücklichen Befehl Julius III. tritt Palestrina am 13. Januar 1555 in das Collegium der päpstlichen Sänger. Bald darauf starb der Papst, und Palestrina's besonderer Gönner, Papst Marcellus II., der ihm folgte, verschied schon nach 21 Tagen. Der neue Papst Paul IV. (1555 – 1559) wollte keine verheiratheten Sänger in seiner Kapelle dulden, und entliess am 30. Juli 1555 Palestrina nesbt zwei Andern. Darauf wird Palestrina am 1. October 1555 Kapellmeister der Lateranensischen Hauptkirche, und ist hier fünf Jahre hindurch (bis zum 1. Februar 1561) auf das Erfolgreichste thätig. In diese Zeit fallen ein Band vierstimmiger Lamentationen des Jeremias, Magnificat zu 5 und 6 Stimmen, Improperia und *Crux fidelis*, am Charfreitage 1560 zuerst aufgeführt, und seitdem bis auf unsre Zeit alljährlich in der päpstlichen Kapelle wiederholt. Von dem Kapitel der liberianischen Hauptkirche, S. Maria Maggiore, eingeladen, übernahm Palestrina 1561 den Chor derselben als Kapellmeister, und leitete ihn bis 1571; dies war für ihn die Blüthenzeit des Schaffens. Zu dieser Zeit kam auf dem seit 1562 wieder versammelten Concilium von Trident die Reinigung der Kirchenmusik zur Sprache. Weltliche, unheilige Lieder waren den Messen zum Grunde gelegt, und durch contrapunctische Verschlingungen oft der heilige Text der Gesänge ganz unverständlich geworden. Fast hätte man beschlossen, alle Figural-Musik aus der Kirche zu verbannen. Da setzte der Papst 1565 eine Commission von acht Cardinälen ein, welche die Sache prüfen sollte. Zuerst wurden die weltlichen Lieder völlig ausgeschlossen,

alsdann untersucht, ob nicht Verständlichkeit der Worte sich mit harmonischer Vielstimmigkeit verbinden lasse, und Palestrina, an dessen Improperien und Crucifixus man sich rühmend erinnerte, aufgefordert, eine Probe im einfachen, edlen Stile zu liefern. Er schrieb nun drei Messen, jede zu 6 Stimmen. Die dritte insbesondere erhielt den allgemeinen Beifall des Papstes und der Cardinäle. Es ist diejenige, welche Palestrina 1567 mit einigen andern dem Könige Philipp II. von Spanien widmete, und zum Andenken seines verklärten Gönners *Missa Papae Marcelli* nannte.

Dies ist der kurze Inhalt der vortrefflichen Auseinandersetzung Baini's (S. 10 – 51) über diese höchst wichtige Angelegenheit. Dass Palestrina damals in der That die Figuralmusik gerettet habe, liegt am Tage, wenn auch die gewöhnliche Annahme von einem Beschluss, den schon Papst Marcellus gegen dieselbe beabsichtigt, und nach Anhörung dieser Messe zurückgenommen habe, in Nichts sich auflöset. Ueber den Anlass jener Anklagen der damals gewöhnlichen Kirchenmusik genügt es, zu bemerken, dass die Tonsetzer des 15. und 16. Jahrhunderts gewöhnlich zum Thema ihrer Messen Melodieen der beliebtesten Volksgesänge nahmen, nach welchen jene alsdann genannt wurden. Dergleichen waren: *Mio marito mi ha infamato; Baciatemi o cara; Il Villano geloso; L'Amico o Madama; O Venere bella; Io mi son giovanetta; Adieu mes amours; Baisiez moi* u. s. w. Kein Zweifel, dass man so unheilige Themen auch durch allen Figurenschmuck herauserkennen musste, und so sehen wir schon damals die Kirche im Kampfe gegen eine auch zu unserer Zeit leider nicht unbekannte Verkehrtheit, Weltliches an heiliger Stätte einzuschwärzen. (Vgl. über katholischen Kirchengesang, Cäcilia, Bd. 17, S. 148.) Palestrina's herrliche Schöpfungen sind das gültigste Zeugniss dafür, dass Kunst an sich dem Heiligen nicht widerstrebt, wenn nur Aechtes und Wahres ihr zum Grunde liegt. Das Aechte kann jedoch nur die Begeisterung eines tief religiösen Gemü-

thes in's Leben rufen, und daher bleibt auch uns nur die Rückkehr zu dem Kirchlichen und Ernsten übrig, wenn nicht die geistliche Musik ihren Charakter allmählig ganz einbüssen, und weltliche Form annehmen soll, was für Andacht und Religion selbst keinesweges gleichgültig erscheinen kann.

Palestrina genoss nunmehr einer allgemeinen Anerkennung, und Papst Pius IV. ertheilte ihm die, für ihn neugeschaffene, Stelle eines Tonsetzers (*Compositore*) der päpstlichen Kapelle, (1565,) worin auch Papst Pius V., so wie dessen Nachfolger ihn bestätigten. Während dieser Zeit finden wir den grossen Meister unaufhörlich thätig im Hervorbringen geistlicher und weltlicher Werke.

Ueber den ernsten Kirchenstil und das Unzweckmässige voller Orchesterbegleitung zu heiligen Gesängen macht Baini (S. 61 und 62) sehr gute Bemerkungen. „Die Kirchenmusik" sagt er, „kehre zu ihrer ursprünglichen Pflicht zurück; sie gehorche, wie sie soll, dem Geiste und verachte die weltlichen Melodieen; sie lasse dem Theater seine militärischen Banden, sie begnüge sich mit jener unschuldsvollen Milde, die das Herz rein, den Sinn lauter und in Gottesfurcht erhält, und sie wird sich nimmermehr über die bitteren Vorwürfe wegen ihres Verfalls beklagen dürfen. Sie wird wieder Ansprüche auf jene Vollkommenheit machen dürfen, die sie erreichte, als der Genius Pierluigi's mit den harmonischen Klängen der menschlichen Stimmen ihr das Ziel des wahrhaft Schönen und Erhabenen anwies. — Ihre edle, grosse, erhabene Einfachheit, ihre natürliche, würdevolle Grösse, ihre unübertreffliche Schönheit muss Jeder fühlen, welcher den Tempel des Herrn als ein Bethaus, als einem dem Lobe Gottes geweihten, heiligen Ort verehrt. Hier wird Jeder, der sie hört, er sei einheimisch, oder fremd, er sei gebildet oder unwissend, er sei ein freier Mann oder Sclave der Leidenschaft, durch solche Musik erbaut. Jeder erkennt darin die Sprache der Andacht, des Gebetes zum Herrn, das

Lob des Allerhöchsten. „Das ist die Musik!“ rief Maestro Paer (1805) in der Sixtinischen Kapelle wunderbar ergriffen, „das ist die göttliche Musik, die ich lange suchte, die meine Phantasie nirgends finden konnte, von der ich aber wusste, dass sie da seyn müsse!“ — Auch an dem Hofe zu Ferrara wurde Palestrina von dem Kardinal Ippolito d'Este freundlich aufgenommen, und widmete dafür demselben 1569 einen Band 5-, 6- und 7-stimmiger Motetten, über deren Werth sich Baini sehr günstig ausspricht. Im Jahr 1571 starb Giovanni Animuccia, Kapellmeister zu St. Peter im Vatikan. Da berief der Kardinal Alessandro Farnese unsern Meister zu dieser Stelle, der bald darauf auch in Dienste der von dem heiligen Filippo Neri gestifteten Väter des Oratoriums trat. Schüler bildete Palestrina im Ganzen sieben, nämlich seine drei Söhne, die früh starben, Annibale Stabile, Antonio Dragoni di Meldola, Adriano Ciprari und Giovanni Guidetti. (B. S. 71). Endlich eröffnete Giovanni Maria Nanini eine Musikschule zu Rom, an welcher Palestrina Theil nahm. Aus ihr sind vorzügliche Talente hervorgegangen, und in allen lebte und wirkte der Geist Palestrina's. Selbst die spätere venezianische Schule erfuhr diesen gewaltigen Einfluss. Eine Reihe vorzüglicher Werke Palestrina's entstand immerfort in dieser Periode. Wir vermögen nicht, Baini hier Schritt vor Schritt zu folgen, wenn unser Bericht nicht alles Mass überschreiten soll. Es sind mehrere Bände Motetten und Messen, besonders aber die am 15. August 1585 in St. Maria Maggiore vor dem neuen Papste Sixtus V. zum erstenmal aufgeführte 6stimmige Messe *Assumpta est Maria*, die als eines der besten Werke Palestrina's noch heute in grossen Ehren steht, wie sie damals allgemeine Bewunderung erregte. Darauf setzte er 1587 die erste Lamentation für die päpstliche Kapelle, welche er mit andern Lamentationen und einem Verse des 50. Psalmes, *Miserere mei Deus* im Jahre 1588 Papst Sixtus dem V. widmete. Bei dieser Gelegenheit zählt Baini (S. 96) die berühmtesten Composi-

tionen des *Miserere* auf. Im Jahre 1514 unter Leo X. wurde zuerst in der Charwoche dieser Psalm von ungenanntem Meister aufgeführt; bald darauf (1517) nach Costanzo Festa's Musik; dann folgt Luigi Dentice (um 1550); unter den Spätern sind zu nennen Nanini, Felix Anerio und besonders Gregorio Allegri (1629), dessen Miserere bald über alle frühern den Sieg errang, und Mittwoch und Freitags in der Charwoche gesungen wurde. Auch Alessandro Scarlatti schrieb (1680) ein Miserere, desgleichen Tommaso Bai (1714), Tartini (1768), endlich Baini selbst (1821). Jetzt wird alljährlich dieses letztere mit denen von Allegri und Bai aufgeführt. Jedes Jahr wird (seit 1815) am Mittwoch der Charwoche die 1588 gedruckte erste Lamentation Palestrina's, und am Grünendonnerstage die erste noch nicht gedruckte, welche er 1587 setzte, gesungen. — Hierauf schrieb Palestrina eine Reihe von Hymnen, welche Baini mit dem grössten Lobe schmückt. Dann werden seine Ausdrücke oft überschwänglich, wie es im Strom des Bewunderns so leicht geschieht, und man muss, wenn auch lächelnd, den nüchternen Einwürfen Handler's (S. z. B. die Bemerkung S. 99) Recht geben. Im Jahr 1590 widmete Palestrina dem neuen Papste Gregor XIV eine Sammlung von Motetten, mit welcher auch das berühmte achtstimmige *Stabat mater* und das *Canticum S. Virginis* verbunden war. Der erste Theil des *Stabat mater* wird noch alle Jahre zum *Offertorium* des Palmsonntags gesungen. Der Papst vermehrte nun Palestrina's Einkommen im März 1591 auf jährlich 288 Scudi, die ihm dis an sein Ende blieben.

Eine Sammlung: *Magnificat* und eine: *Offertoria* gehören zu Palestrina's letzten Werken (1591 und 1593). Gegen Ende seines Lebens erfuhr er noch manches Freundliche von hohen Personen, welches er stets dankend erwiederte. Das Leben hatte auch ihn nicht über Rosen geführt. Er wusste jede kleine Huld des Geschickes zu schätzen. Zu Anfang des Jahres 1594 erkrankte der alte

Meister. Sein Freund, der heilige Filippo Neri, verliess ihn bei zunehmender Gefahr keinen Augenblick, und sprach ihm Worte des Trostes und Heiles zu. Am Morgen des 2. Februars 1594, am Feste der Reinigung Mariä, verschied er ruhig und selig. Sein Leichenbegängniss war sehr feierlich. Man begrub ihn zu St. Peter im Vatikan vor dem Altar der Apostel Simon und Juda. Sein noch ungedruckter Nachlass blieb in den Händen seines Sohnes Igino, der ihn, nicht immer rechtlich verfahrend (S. 119), theilweise zum Druck beförderte.

Von den gedruckten Werken gibt Baini im XIII. Abschnitt Nachricht, und zählt dann im XIV. auf, was sich in der päpstlichen Kapelle in den Archiven des Lateran, Vatikan, der Kirche St. Maria in Vallicella, in der Bibliothek des Collegio Romano so wie in der Vatikanischen Bibliothek noch an ungedruckten befindet (S. 126-138). — Eine sehr dankenswerthe Nachweisung, an welche sich Nachrichten über untergeschobene Werke und Einiges in Bezug auf Einwürfe Aelterer und Neuerer gegen die anerkannten schliessen. Der ungedruckten Werke findet man noch eine beträchtliche Anzahl *), unter ihnen Stücke von grösster Trefflichkeit. An die vorher erwähnte Uebersicht des frühern Musikzustandes schliesst sich dann (S. 167 - 174) eine Darstellung der zehn verschiedenen Stilarten, welche Baini in Palestrina's Werken gefunden haben will. Er steigt von dem kunstreich über-

*) Den Beweis liefert namentlich (S. 175 und 176) das Verzeichniss aller Werke Palestrina's, wie dieselben von Baini, zum Behuf einer zu besorgenden vollständigen Ausgabe, nach unserm Musiksystem in Partitur gebracht worden sind. Hier finden sich 3 Bücher Motetten, 1 Buch Hymnen, 2 Bücher Lamentationen, 1 Buch *Magnificat*, 1 Buch *Litanie*, 2 Bücher Messen; Alles noch ungedruckt. Mit dem Gedruckten zusammen bilden sie 36 Bände. Mit einer solchen Ausgabe würde die Welt freilich das dankenswertheste Geschenk erhalten.

ladenen Dunkel der frühesten Werke auf zu der siebenten, vollendeten Art, zu welcher die *Missa Papae Marcelli* gehört, und gibt einer jeden unter den andern besondere Schattirungen, wie Klarheit, Zierlichkeit, Lebhaftigkeit (*allegrezza*) und dgl. Schon Handler erklärt sich mit diesen Trennungen nicht einverstanden, und in der That fällt es schwer, sich von jeder Art eine deutliche Vorstellung zu machen, namentlich, wenn es heisst (vom zehnten Stil, S. 172): „dieser ist eine Vermischung des zweiten, achten und neunten Stils." Allerdings schreibt kein Dichter oder Setzer während eines langen Lebens immer gleich. Aber man hat sich vorzusehen, damit nicht statt der nothwendigen Verschiedenheit des Charakters in verschiedenen Lagen und Stimmungen, die durch das Kunstwerk selbst bedingte Verschiedenheit (z. B. eines Madrigales und Motette's) sich als eigene Stilart vordränge. Wir sind weit entfernt, dem würdigen Baini solche Verwechselungen Schuld zu geben. Desto leichter könnten Leser hinein verfallen. Sehr richtig bemerkt Kiesewetter (Geschichte der Musik S. 69), dass man für Baini's Ausdruck Stil immer das Deutsche „Setzart oder Schreibart" gebrauchen müsse, die gar wohl so verschieden genannt werden könne, wenn auch Palestrina's Stil nur Einer sei und bleibe. Aber Beispiele jeder Schreibart würden die Sache allein zur Klarheit führen, während jetzt nothwendig viel Unbestimmtes in den Vorstellungen der Leser zurückbleibt. Eine chronologische Reihenfolge der Kapellmeister an den drei Hauptkirchen Rom's: St. Johann in *Laterano*, St. Peter in *Vaticano* und St. Maria Maggiore, nach den Quellen entworfen, macht (S. 177) den Beschluss.

So reich an Belehrung und neuen Aufschlüssen ist dieses Werk. Böte es über Palestrina's persönlichen Charakter, über seine Neigungen und Ansichten eben so viel Auskunft dar, als über dessen Werke, so dürften wir es auch als Biographie zu den anziehendsten stellen. Aber die Sorglosigkeit der Zeitgenossen des Meisters,

Krieg und Verwüstung haben uns fast aller Erinnerungen dieser Art, — des eigentlich Belebenden in solcher Darstellung, — beraubt. Nur in den Werken tönt noch das edle Gemüth, die grosse Seele des Mannes, und wird so fort leben durch die Jahrhunderte.

III.)

Gabrieli; von Winterfeld.

Von einem hohen Gesichtspunct ausgehend und diesen nie aus den Augen verlierend, hat Hr. v. Winterfeld den Johannes Gabrieli und seine Zeit dargestellt. Ihm ist die Kunst nichts Vereinzeltes, sondern die Blüthe aller menschlichen Bestrebungen, und zu ihrer genaueren Kenntniss trachtet er deshalb nach klarer Einsicht in das Gedanken- und Gefühlsleben der Zeit, so wie der besondern Heimath, welcher sie entstammte. Daher erscheint Gabrieli hier gleichsam nur stellenweise in dem Gemälde der geistig-sittlichen Entfaltung Italiens und namentlich Venedigs am Schlusse des sechzehnten Jahrhunderts, aber er tritt überall auf mit der Bedeutung, welche die Kunstgeschichte ihm mit Recht zuschreibt. Freilich ist eben dadurch der Plan des Werkes sehr in das Breite gerathen, und man müsste diese Ausdehnung eines, wenn auch umfangreichen Stoffes beklagen, hielte nicht die immer lebendige, geistreiche Darstellung des Verfassers uns bis zum Ende fest, selbst da fest, wo wir von seinen Ansichten uns nicht überzeugt finden. Dazu kommt der geschichtliche Blick, das Hervorheben des Menschlichen und eine Fülle ästhetischer Bemerkungen, durch welche das Buch selbst dem nicht musikalischen Leser bedeutend werden muss. So wagen wir denn nichts, wenn wir dieser Arbeit, die der Verfasser bescheiden als Mitarbeit an dem grossen Werke der Kunstgeschichte bezeichnet, auch für die Zukunft dauernden Einfluss vorhersagen, so wie kein Verständiger sich von dem Buche trennen wird, ohne ein dankbares Gefühl gegen den Verfasser, der selbst

Bekanntes auf anziehende Weise in neues Licht zu stellen gewusst. Der erste Band besteht aus acht Hauptstücken und zwei Beilagen, der zweite aus nur zwei, aber sehr grossen Hauptstücken und drei Beilagen.

Das erste Hauptstück „Venedig und die Kirche des heiligen Marcus im sechzehnten Jahrhundert" entwirft ein klares Bild des grossartigen Staatslebens jener wunderbaren Inselstadt, geknüpft an deren Hauptkirche, St. Marcus, welche, gegründet 827, aus den Trümmern herrlicher erbaut von 977 – 1071, auch in der Folge öfters erneuert und 1148 unter dem Dogen Domenico Morosini mit dem gewaltigen St. Marcusthurm geschmückt, beständig Zeugniss ablegt von dem Glanze, aber auch von den Wechselfällen Venedigs.

Der Verfasser hat diesem Abschnitt grosse Vorliebe zugewandt, und es wäre somit unbillig, mit ihm zu rechten über die Ausführlichkeit mancher Darstellungen, die, z. B. (S. 8 – 12) die Händel mit Papst Paul V. (Borghese) im Jahr 1605, nicht viel mit Gabrieli und der Tonkunst zu thun haben.

Das zweite Hauptstück (S. 19 – 33) macht uns bekannt mit „Venedigs Anstalten für kirchliche Tonkunst, und den älteren Tonmeistern bis auf Johannes Gabrieli."

Wahrscheinlich erhielt die St. Marcuskirche gleich nach ihrer Gründung einen Sängerchor, ohne dass jedoch die Häupter des Staates vorzügliche Aufmerksamkeit auf denselben richteten. Im Jahr 1318 endlich wird Meister Zucchetto als Organist von St. Marcus genannt, und seitdem ist die Namenreihe seiner Nachfolger ohne Unterbrechung bis zu den neuesten Zeiten aufbehalten. Wahrscheinlich ist in jenem Jahr auch die erste Orgel in der St. Marcuskirche (von einem Deutschen) errichtet, obgleich es schon früher Orgeln in Venedig gab (S. 20). Ueber die Beschaffenheit dieser ältesten Orgeln und nachmalige Verbesserungen wird manches Beachtenswerthe

mitgetheilt. Im Jahr 1491 besass die Kirche zwei Organisten und ein geübtes Sängerchor, aber der Anfang des 16. Jahrhunderts erst brachte den heiligen Gesang dort zur eigentlichen Blüthe. Am 12. December 1527 wird Adrian Willaert aus Brügge in Flandern zum Sängermeister in St. Marcus erwählt, von dem eine tiefsinnige, höchst eigenthümliche Entwickelung beginnt. Willaert hatte in Paris erst die Rechte studirt, dann den musikalischen Unterricht des Johannes Mouton, eines Schülers des berühmten Josquin des Prés, genossen. Seine vorzüglichsten Schüler wiederum sind Giuseppe Zarlino, der Manches über Tonkunst geschrieben, und Cyprian de Rore, geboren zu Mecheln, 1516, gestorben 1565, beide Nachfolger ihres Meisters, und, besonders der letztere, auch als Setzer ausgezeichnet. Nicht minder besass die Kirche treffliche Organisten, Jacquet von Berghem, der letzte Niederländer, welcher an derselben diente, Hieronymus Parabosco und Claudio Merulo von Correggio (geboren 1532), unter welchen besonders der letztere bis zu seinem Ende (vermuthlich 1604) grosses Ansehen genoss.

Mit dem dritten Hauptstück (S. 34 - 53) „Johannes Gabrieli, dessen Lebensverhältnisse und Zeitgenossen" nimmt die Hauptaufgabe des Ganzen ihren Anfang. Bald aber zeigt sich, dass des eigentlich Biographischen nicht viel sein könne, aus Mangel an Nachrichten. Johannes Gabrieli wurde zu Venedig, wahrscheinlich gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, geboren, und der Name deutet auf Abstammung von einem edlen Geschlechte. Sein Oheim, Andreas Gabrieli, einer der ausgezeichnetsten Tonkünstler seiner Zeit, wurde 1556 als Organist an der zweiten Orgel der St. Marcuskirche angestellt, und behielt diese Stelle dreissig Jahre.

Es war damals die Blüthenzeit Venedigs, dem die Liga von Cambrai (1508) zwar den Einfluss auf die grossen Staaten Europa's, aber nicht Selbstgefühl und Volkskraft

geraubt hatte. Das Siegesfest wegen des Seetreffens bei Lepanto gegen die damals noch gefürchteten Türken (1571), alsdann der Empfang Heinrich's III., Königs von Frankreich (1574), gaben Anlass zu grosser Pracht, und dabei auch zu musikalischen Hervorbringungen Andreas Gabrieli's. Im Jahr 1584 wird derselbe zum ersten Organisten an St. Marcus ernannt. Der Nürnberger Hans Leo Hassler, später als Tonsetzer in Deutschland hochberühmt, kam in demselben Jahre nach Venedig, um Andreas Unterricht zu geniessen, und wird Johannes Gabrieli's inniger Freund. Dieses Verhältniss blieb nicht ohne merkwürdige Folgen, so wie denn Johannes Gabrieli schon 1575 als tüchtiger Tonsetzer auch in Deutschland Ruf und dadurch die Zuneigung der edlen Fugger, besonders der Söhne des Marcus Fugger, Jacob und Georg, besass. Ob er selbst Deutschland besuchte, ist ungewiss. Nach seines Oheims Tode (1586) wird Joh Gabrieli Organist der ersten Orgel von St. Marcus. Im Jahre 1597 am 4. Mai feierte der Doge Marino Grimani die Krönung seiner Gemahlin Morosina mit verschwenderischer Pracht. Die Beschreibung derselben (S. 43–46) gehört zu den lebendigsten Stellen des Buches, (obgleich die Tonkunst dabei keine hervorleuchtende Rolle spielt,) weil der eigene, hochstrebende Sinn des Freistaates darin abermals, kurz vor dem Erlöschen, hervortritt. Spät erst erwachte hier die Liebe zur Tonkunst, und alsdann mit starker Neigung zu dem leidenschaftlichern Character der damals zuerst versuchten Oper. In diese Richtung hat Johannes Gabrieli eingegriffen, aber auf seine Weise Sein Ruhm war zu Anfange des 17. Jahrhunderts weit verbreitet. Im Jahr 1609 kam Heinrich Schütz, geboren zu Köstritz im Vogtlande den 8. October 1585, gestorben 1672 als Kurfürstlich Sächsischer Hofkapellmeister zu Dresden, nach Venedig, um Gabrieli's Schüler zu werden. Bis zu des Meisters Tode, 1612, verliess er denselben nicht, und bekannte stets mit grosser Ehrfurcht, wie viel er ihm verdanke.

Ausserdem wird als Schüler des Johannes Gabrieli genannt sein Landsmann Aloysio Grani, und als Amtsgenossen von Auszeichnung Balthasar Donato, als Sängermeister, nach Zarlino's Tode (1590), Johannes Croce, erst (1596) Mithelfer, dann 1603 Nachfolger des Donato, endlich Julius Cäsar Martinengo aus Verona (1609), Croce's Nachfolger, dem wiederum 1613 Claudio Monteverde aus Cremona, als Neuerer in der Tonkunst sattsam berufen, folgte. Auf diese Einzelheiten beschränkt sich fast Alles, was wir über Johannes Gabrieli's Bildung und Schicksale wissen. Nun macht der Verfasser grosse Anstalten, um über die innere Entwickelung seines Geistes höhere Klarheit zu verbreiten.

Dies geschieht durch das vierte, fünfte, 6te und 7te Hauptstück. Sie handeln: über „den gregorianischen Kirchengesang, dessen Bedeutung und das Verhältniss der alten belgischen Tonmeister zu demselben, zumal Adrian Willaert's, des Stifters der venedischen Tonschule, (S. 54 – 73), die Kirchentöne (S. 73 – 108), Willaert's Schüler und Nachfolger: Cyprian de Rore, Zarlino, Claudio Merulo, Andreas Gabrieli und deren Verdienste um harmonische Entfaltung (S. 108 – 124), endlich über die Rhythmik der älteren Tonmeister (S. 124 – 147).

Offenbar geht der Inhalt dieser Abschnitte weit hinaus über den Plan des vorliegenden Werkes, und gehört mehr zu einer selbständigen Geschichte der Tonkunst. Nicht minder liegt jedoch am Tage, dass gerade in diesen Untersuchungen über eine Reihe der schwierigsten Gegenstände, wesentlich der Werth des Ganzen begründet sei, und so wird der Fehler zum Lobe. In diese Untersuchungen indess tiefer einzugehen, erlaubt weder der uns hier verstattete Raum, noch die mit der Sache selbst verbundene Dunkelheit, welche nur zunimmt, wenn man Einzelnes ausser dem Zusammenhange behandelt. Für diejenigen unserer Leser, welche dem Gegenstande selbst nicht fremd sind oder bleiben wollen, ist ohnedies ge-

naue Prüfung der genannten Abschnitte in ihrer ganzen Ausdehnung unerlässlich. Nur aufmerksam machen wollen wir auf die hohe Bedeutung, welche den Kirchentönen hier siegreich gerettet, auf den bedeutenden Werth, der dem Volksgesang in der Kirche zugesprochen wird, wobei des Verfassers kirchliches Bekenntniss nur hin und wieder in einem leisen Schatten, geworfen auf die katholischen Kirchengesänge, hervortritt, während die sinnvolle Mystik des katholischen Ritus sonst überall die lauteste Anerkennung bei ihm findet. Nicht zu übersehen ist ferner die Nachweisung, wie durch Cyprian de Rore die Chromatik eingeführt wurde, um dem Worte lebendigere Betonung, der Harmonie besondere Kraft zu verleihen (S. 115 ff.). Damit war nun freilich dem leidenschaftlichen Streben, folglich der Weltlichkeit, Eingang in die Kirche eröffnet, aber sehr richtig bemerkt Herr v. W. (S. 120.), dass es sich eben um Vermittelung, Sänftigung, Verklärung des Leidenschaftlichen handele durch die Andacht des Gemüthes, welche dem Setzer freilich nie und nirgend fehlen darf. Diese Richtung bildet nun das Unterscheidende der venedischen Schule, während die römische bei Palestrina's heiligem Ernste beharrte. So steht die venedische Schule in der That der neueren Zeit näher, und beide Gabrieli, Oheim und Neffe, haben in diesem Sinne gewirkt, wenn es auch in Andreas Werken Hrn v. W. nicht gelungen ist (S. 121), chromatische Gänge aufzufinden. Nicht weniger lehrreich erscheint der Abschnitt über die Rhythmik, aus welchem wieder die Auseinandersetzung über Canon (S. 142), oder wie es damals hiess *Fuga* (ein mittelalterliches Wort für Jagd und Jagdrecht, s. *Du Cange*, *Glossar.*), als ein Treibjagen der Stimmen (die Regel ist *Canon*), Motette auf einen heiligen Spruch gegründet (*motetus* von dem franz. *mot*) und Madrigale (von *materialia*, weil sie irdische Gegenstände behandelten), welche beide jedoch bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts wesentlich nicht verschieden waren in Bezug auf Form und Behandlung.

Mit dem achten Hauptstück kehrt der Hauptgegenstand zurück: „Johannes Gabrieli in seiner früheren künstlerischen Thätigkeit bis zum Ausgange des sechzehnten Jahrhunderts. Sein Verhältniss zu Palestrina und Orlando Lasso.“ (S. 147 – 196).

Sehr schön ist der Eingang über die innige Zusammengehörigkeit des künstlerisch Schönen und des Heiligen in der von himmlischen Gedanken durchwehten Tonkunst (S. 151). „So ist nun der Bund geschlossen zwischen zweien Künsten, welche an die zumeist entgegengesetzten Stoffe geknüpft (nämlich bildende Kunst und Musik) ihrem innersten Wesen nach einander zu widerstreben scheinen. Das irdische Heiligthum der Kirche ist nicht mehr ein kaltes Sinnbild des Dauernden, des Ewigen in dem Wechsel des Zeitlichen, es ist eine Heimath des Lebens geworden. Die Töne verhallen nicht mehr flüchtig, ein leerer Sinnenrausch; wie dem ewigen Leben der Quell des irdischen zuströmt, sind sie, dem Stoffe nach, dessen eigenstes Bild, zu Verkündigern des ächten Seyns geworden; und verklingen sie auch schnell dem äussern Ohre, ihr Bild vermögen sie fest dem Gemüthe einzuprägen, das sie in Glauben und Liebe bewahrt, in Hoffnung einer Zukunft entgegenschauend, wo einer seligen Gegenwart ewige Loblieder enttönen werden. So, in einem doppelten Gesichte, hat das Wesen des himmlischen Paradieses dem grossen Dichter sich erschlossen. Einen klaren Strom erblickt Dante, von dessen Ufern tausend Blumen hinunterblicken und sich spiegeln in ihm; leuchtende Tropfen sprühen aus ihm in die Kelche der Blumen; dann, durch ihren Duft erfrischt und berauscht, tauchen sie wieder hinab in die Fluth. Kaum aber hat nur der Saum seiner Augenlieder von jenen Tropfen getrunken, so thut in wachsendem Lichte seinem immer mehr gestärkten Auge die Schaar der Seligen sich kund, einer weissen Rose gleich, welche Duft des Lobes der ewigen Frühlingssonne zuhaucht, in welche die Schaar der Engel, Friede bringend, heilige Gluth anfachend, den

Bienen gleich sich hinabsenkt.“ (Dante, Paradies, Gesang 30, Vers 61 69 und G. 31, Vers 1 - 21).

So ist denn Fugenkunst und Chorgesang der Kirche eigen, und sehr richtig wird (S. 153) erinnert, dass zwar ein sorgfältig geübter Chor die Gemeinde vertreten, nie jedoch opernhafte Lebhaftigkeit des Ausdrucks den würdevollen Ernst, den innigen, tiefen Frieden des gläubigen, hoffnungsreichen Gemüthes verdrängen dürfe. Selbst Angst und Seelenkampf geben sich hier nicht in wild aufgeregten Klängen, sondern in dem grossartigen Ernst eines höhern Strebens kund. Dies war der Geist der kirchlichen Gesänge in der letzten Hälfte des 16. Jahrhundertes, und ihm entsprachen trefflich die Kirchentöne, die *Dur* und *Moll* so eigen mischen, und jedesmal in dem *Dur* Accord schliessen, wenn auch in den so häufigen halben Schlüssen dem schliessenden Dreiklange der auf der Unterquinte seines Grundtones ruhende (harte oder weiche) Dreiklang vorangeht. Aber mit dem Schluss des Jahrhunderts griff Weltlichkeit der Gesinnung überall ein, und die Kirchentöne hörten auf, wenn auch in dem Choralwesen der von der Kirche Getrennten ein schwacher Nachhall sich erhielt. — Gabrieli's frühere Werke erschienen zu Venedig 1587 und 1597. In jener Sammlung finden sich Johannes G. Arbeiten mit denen seines Oheims zusammengestellt, in dieser ist der erste Theil der *Symphoniae sacrae*, sechs und vierzig Gesänge und siebzehn Instrumentalstücke. Die fünf geistlichen Gesänge der Sammlung von 1587 bewegen sich in drei Kirchentönen, dem äolischen, phrygischen, in ursprünglicher Höhe und Versetzung, und dem dorischen allein in der Versetzung. Drei derselben werden von dem Verfasser einer genauern Zergliederung unterworfen, wobei stets auf die Zugabe, die Beispielsammlung im dritten Theile verwiesen worden ist.

Diese letztere Sammlung gereicht dem Werke zur besondern Zierde, und verschafft dem Leser den Vor

theil, mit eignen Augen zu sehen. Zugleich enthält sie eine Reihe anziehender Compositionen bequem in Partitur gesetzt, die man mit grösster Mühe vielleicht an wenig Orten Deutschlands so zusammen finden möchte. Auf ähnliche Weise betrachtet Herr von W. alsdann (S. 163 ff.) mehrere Stücke der zweiten Sammlung, Bittgesänge und Lobgesänge enthaltend. Das *Magnificat*, dessen einfache Grösse richtig erkannt ist, gibt Anlass zu einer Bemerkung (S. 174) über sogenannte „Verirrungen der Lehre und ausgearteten Dienst" in der alten Kirche, die, wenn sie je wahr seyn könnte, bei dem *Magnificat*, einem der erhabensten Lobgesänge des Herrn, ganz grundlos erscheint.

Warum erkennt man nicht vorurtheilsfrei an, was wahr ist, dass alles wirklich Tiefe und Grossartige in der Gottesverehrung der verschiedenen christlichen Bekenntnisse bereits in der alten Kirche da war? — Die Geschichte der Musik drängt, sollte man glauben, diese Ueberzeugung fast noch lebhafter auf, als selbst die Geschichte der kirchlichen Baukunst, Malerei und Bildhauerei. In der innigen Verknüpfung von Wort und Ton, dem höchsten Ausdruck des frommen Gemüthes, findet Herr v. W. ganz richtig den Kern des ächten Kirchengesanges (S. 191), und rühmt Johannes Gabrieli's Streben zu diesem Ziele. Wenn dagegen, in dem Folgenden, angedeutet wird, die wirkenden Ursachen der Kirchentrennung seien eben das Kräftigende und Erwärmende selbst in den Gesängen der spätern katholischen Meister gewesen, so lässt sich gegen diese einseitige Behauptung Vieles in Erinnerung bringen. Wenigstens bleibt unbestritten das Schönste und Erhebendste in diesen Gesängen eben der grossartige Einklang der Gefühle, das in Seligkeit Gott suchende, himmelwärts gewendete Auge, dem Alles Zeichen und Sinnbild des Ewigen, Ueberweltlichen wird, und eben darin zeigt sich ja der Geist der alten Kirche vorzugsweise von Anfang her wirksam, so verschieden auch die Gestalten seyn mochten.

Am Schlusse dieses Abschnittes werden Gabrieli's Tonfülle und Beweglichkeit mit Orlando Lasso's sinnigem Figurenprunk und Palestrina's erhabener Reinheit treffend zusammengestellt.

Die erste Beilage enthält das Verzeichniss der Sängermeister und Organisten an der Kirche des heiligen Marcus, laut deren Archiven, die zweite verbreitet sich über Notendruck und Musikhandel zu Venedig im sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderte. Den Anfang machte Ottavio Petrucci von Fossombrone 1502 mit einer Ausgabe von 5 Messen des Josquin. Eines der letzten in Venedig erschienenen grossen Werke scheinen die 50 ersten Psalmen von dem venedischen Patricier Benedetto Marcello zu seyn, die 1724 bis 1727 herauskamen.

Das erste Hauptstück des zweiten Theiles schildert die neue Richtung der Tonkunst zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts. Die geistliche Innigkeit und Reinheit mischte sich mit irdischer Leidenschaft; bald ward letztere Hauptziel alles künstlerischen Schaffens; so entstand die Oper, deren Einfluss sich schnell auf die andern Zweige erstreckte. Dies geschah zu Florenz, wo gegen Ende des 16ten Jahrhunderts im Hause des Grafen Johann Bardi sich eine Gesellschaft geistreicher Freunde des griechischen Alterthums zu versammeln pflegte. Einst kamen sie auf den Gedanken, die mit Gesang und Spiel begleitete Tragödie des Alterthums herzustellen. Giulio Caccini, Emilio del Cavaliere, Christofano Malvezzi und Luca Marenzio unternahmen 1589, in Wechselchören von Nymphen und Hirten, Bewohnern von Delos, Apollo's Kampf mit dem Drachen Python darzustellen. Aus diesem und ähnlichen Versuchen entstand um 1600 die Oper. Jacob Peri setzte um 1594 schon die „Daphne", eine Umarbeitung des Drachenkampfes, Emilio del Cavaliere liess 1600 eine

„Eurydice“ erscheinen. Aber auch Peri bearbeitete nach einem erweiterten Plane die Eurydice, und so gilt er mit Recht, obgleich von Caccini unterstützt, als Erfinder der neuen Gesangesart (S. 20). Nun bemächtigte sich ihrer Claudio Monteverde, dessen Orfeus (1607) und Ariadne (1608) am Hofe zu Mantua aufgeführt, bald grossen Ruf erhielten. Von der Würde und Herrlichkeit der alten Tragödie war in diesen Werken freilich keine Ahndung; sie gingen hervor aus der Prunksucht und Schwelgerei eines verderbten Hofes, und damit war auch ihr eigner sinnlich lebhafter, leidenschaftlich unsteter Charakter entschieden. Monteverde, lebhaft und geistreich, sucht in der Verbindung von Dissonanzen, in raschen Uebergängen ein Mittel, auch geistlichen Compositionen höheren Reiz zu verschaffen. Ihm war die neue Erfindung im höchsten Grade willkommen, um auch das Seltsamste zu wagen. Der „Tanz der Spröden“ (*ballo delle ingrate*), gedichtet von Ottavio Rinuccini, am Hofe zu Mantua, unter eigner Mitwirkung des Herzogs und seiner Hofdamen und Ritter aufgeführt, gränzt an das Abenteuerliche (S. 37 - 40). Aber nicht nur durch absichtliche Missklänge, durch Rhythmenwechsel haschte Monteverde nach Ausdruck, er bediente sich auch verschiedenartiger Instrumente, zur Begleitung und Ausfüllung. So ist die neuere Richtung vollständig gegeben. Auch nachdem er Sängermeister an St. Marcus zu Venedig geworden, blieb er auf diesem Wege, und setzte nun Messen und Motetten zwar kirchlich, doch mit Einmischung der erwähnten Ausdrucksmittel (S. 52 f.). Um dieselbe Zeit erfand Ludovico Viadana zwar nicht den Generalbass oder gar die Bezifferung, wie man irrig oft angenommen (S. 59 - 63), aber doch, wie er in der Vorrede seiner „heiligen Concerte“ (erst Venedig 1605, dann Frankfurt am Main 1609) selbst sagt, eine vollständigere Art der Partitur, welche den ganzen Zusammenhang des Harmonieen-Gebäudes enthielt, also dem Gesange wesentlich, nicht, wie bisher, zufällig, zur Grundlage diente. Bezifferung findet sich bei Via-

dana keine, wesshalb Prätorius ihn tadelt (S. 63). Immer aber bereitete Viadana eine höhere Entwickelung der Melodik vor.

Im zweiten Hauptstücke wird „Johannes Gabrieli in seiner spätern Kunstthätigkeit und seinem Einflusse auf die fernere Entwickelung der Kunst" dargestellt (S. 65 – 224). Hier tritt der in der Mitte zweier bedeutenden Zeitalter lebende und wirkende Meister in das wahre Licht. Wir sehen ihn als Chromatiker, aber auch in seinen weltlichen Gesängen (Madrigalen) entschieden dem Geistlichen zugethan (S. 72 f.). Seine Chromatik ist nicht mehr bloss „Umfärbung" der Töne, welche in der diatonischen Tonleiter ohne Schärfung oder Erniedrigung geblieben wären, sondern auch Anwendung solcher Tonverhältnisse, welche in jener Leiter gar nicht vorkommen, folglich Erweiterung derselben durch den kleinen Halbton, die übermässige Secunde, die verminderte und übermässige Terz, die verminderte Quarte, die verminderte und übermässige Octave, die verminderte Septime, die verminderte und übermässige Sexte, die übermässige Quinte, die nun mittelbar, wie es zum Theil schon Cyprian de Rore und Andere versucht, oder unmittelbar eintreten, wie von Johannes Gabrieli, namentlich in spätern Werken häufig geschehen ist. Doch war dies mehr in weltlichen Gesängen der Fall, als in geistlichen. Viel kühner verfuhren dagegen seine Zeitgenossen, der Fürst Carlo Gesualdo von Venosa und Luca Marenzio. In das Einzelne dieser scharfsinnigen, meist durch Beispiele erläuterten Erörterungen einzugehen, verbietet uns der Raum. Alsdann wird gehandelt von Gabrieli's Verdienst um begleiteten Gesang, Orgel- und Instrumentenspiel (S. 97 – 146), das allerdings sehr gross erscheint, indem Claudio Merulo und Johannes Gabrieli die Gründer unserer heutigen, selbständig ausgebildeten Instrumentalmusik, die Schöpfer der meisten derjenigen Formen gewesen, welche noch heute, wiewohl unter andern Namen, und eigner, feiner ausgearbeitet, vorwalten (S. 111).

Dies und Anderes wird demnächst an einer Reihe von Beispielen erwiesen, deren kunstverständige Erörterung musterhaft genannt werden muss. Daran knüpft sich eine Abhandlung über den Ursprung des Oratoriums und Gabrieli's Verhältniss zu demselben (S. 146 – 168). Die doppelte Art des Oratoriums, als Gespräche, Herzensergiessungen, Betrachtungen bestimmter Personen und als geistliches Drama, von welchen letztere mehr den Protestanten eigen ist, wird vorher bezeichnet, und der Ursprung solcher geistlicher Dramen aus den „Mysterien" des Mittelalters hergeleitet. Philipp Neri, um 1515 zu Florenz geboren, im Jahre 1551 in Rom zum Priester geweiht, richtete 1558 bei der Kirche *San Girolamo della carità* mit Bewilligung der Obern einen Betsaal, „*Oratorio*", ein, in welchem geistliche Zusammenkünfte mit Gebet und Gesang Statt fanden. Des edlen Mannes Bestreben fand Anerkennung und 1575 bestätigte Papst Gregor XIII. die Stiftung des „Vereines vom Oratorium", dessen Mittelpunct nun die Kirche *S. Maria in Vallicella* wurde. Milde Lehre, heiliger Ernst war dessen Zweck. Auch die Tonkunst wirkte dazu mit. Animuccia, Palestrina, Nanini, Anerio, Marenzio pflegten den neuen Zweig geistlicher Tonkunst, durch drei- und vierstimmige Gesänge. Als in Florenz das musikalische Drama erfunden wurde, führte man zu Rom geistliche Spiele dieser Art auf, zuerst eine Allegorie, *l'anima ed il corpo* (1600), gedichtet von Laura Guidiccioni, gesetzt von Emilio del Cavaliere. Aehnliche Werke folgten. Eines ganz andern Ursprunges ist das Oratorium in der protestantischen Kirche Deutschlands. Aus den heiligen Gesängen, namentlich in der Charwoche, entstand ein belebter Vortrag, durch den Gesang des Chores unterbrochen. Später trat dann auch das Dramatische hinzu. Gabrieli (S. 159) steht zu dem Oratorium weder nahe noch fern im Verhältniss, aber in seinen geistlichen Werken offenbart sich schon die rege Theilnahme der Gemeinde, Freude und Schmerz, welche dem deutschen Oratorium später das Daseyn gab. Dies wird an dem Todtenamt, besonders

dem *Dies irae* schön versinnlicht (S. 160 ff.), so wie an mehren Antiphonieen und Responsorien Gabrieli's.

Die V. Abtheilung handelt von Gabrieli's Schüler, Heinrich Schütz (S. 168 - 212), welcher die in Italien empfangene Anregung mit deutschem Gemüth fortbildete, so dass Wortausdruck, Gefühl und Andeutung jeder Seelen-Bewegung vernehmlich heraustraten. Die Verherrlichung des Wortes wird dabei als Hauptzweck des evangelischen Gottesdienstes und als des Schütz besonderes Ziel bezeichnet, und über seine Werke Treffendes bemerkt. Die VI. Abtheilung gibt zum Schluss einen allgemeinen Ueberblick des von Gabrieli und seinen Zeitgenossen Geleisteten. Zwei Richtungen der Tonkunst standen damals neben einander: die ernst abgeschlossene, die den Ton mit dem heiligen Worte verkörpernd, in jeder Entfaltung den ganzen Werth ihrer himmlischen Quelle auszusprechen schien, und die beweglichere, mehr auf das Leben und Empfinden der Einzelnen begründete, „das Wort in den Ton einbildende" (mit dem Verfasser zu reden), welche neuer Kunstmittel nicht entbehren mochte.

Dass Gabrieli zu der letzten neigte, die im Laufe der Zeit die ältere Schwester fast gänzlich verdrängt hat, ist augenscheinlich; schwer lässt sich über den Vorzug zwischen beiden entscheiden. Denn die ganze Weltanschauung der Menschen ist seit drei Jahrhunderten verändert. Die Kirchentrennung ist allerdings ein Zeichen dieser Umwandelung, wie der Verfasser S. 214 andeutet, und wahrlich nicht das geringste, und noch weniger ist Alles erfreulich, was damit zusammenhängt. Indess hat die Sache zwei Seiten *), und wir werden wohl thun, Träume

*) Darüber hat sich trefflich ausgesprochen das Büchlein über Reinheit der Tonkunst, Heidelberg 1826.

und Wirklichkeit nicht zu verwechseln. Keine Zeit kommt je so wieder, wie sie gewesen; denn ewiger Wandel ist der Grundzug alles Menschenwesens, und auch in dem Leben der Völker lässt sich Blüthe und Verfall nur in den seltensten Fällen als Gegenwart nachweisen. Sie ist ein Punct, der dem sinnenden, urtheilenden Geiste mehr oder minder klar vorschwebt, dem die einzelnen Thaten und Erscheinungen sich nähern, oder von ihm entfernen. Für die Kunst liegt das Wahre und Gewisse in einem höchsten Ziele, das wir Idee zu nennen pflegen. Aber wie verschieden sind die irdischen Gestalten, in welchen die Idee sich verkörpert! Wie selten erfüllt ein Kunstwerk uns mit dem Gefühle süsser Befriedigung, dass die Idee ihren wahrsten, eigensten Ausdruck gefunden! — Und wie schwer fällt es erst dem ungeübten Auge, in der fremdartigen Weise dennoch das Höchste und Schönste zu erkennen! — So ist es auch in der Tonkunst unendlich schwer, erfüllt von dem edelsten Verlangen nach Reinheit und Erhabenheit, mit demjenigen sich zu befreunden, worin dem Höchsten störende Nebenzüge beigemischt sind, und noch weniger vermag ein Auge, verwöhnt durch den trüben Lampenschimmer des modischen Treibens zur ewigen Sonne grossartiger Musik aufzublicken. Verlangen wir daher nicht Unmögliches, wenn uns dünken will, eine Zeit lasse sich in die andere gleichsam auflösen und so sich selbst, gleichviel als guter oder böser Geist, vorführen? — Genug, wenn nur die Hauptrichtung zum Wahren geht. Dante (um von der Poesie ein Gleichniss zu entlehnen) thut Himmel und Hölle vor unsern Blicken auf, so wie Shakspeare, alle Geheimnisse der Menschenbrust. Aber der Britte steht dem Florentiner, der, gleich ihm, der Grösste seines Zeitalters war, nicht so fern, als die neuere Tonkunst jener alterthümlichen; und doch sind diese Dichter im Innersten verschieden, wie ihr Himmel und ihre Hölle. Die Gegenwart, in ihrer Leidenschaft, ihrem ruhelosen Treiben, vermag jenes Frühere nicht mehr zu verstehen. Aber sie lebt, und was der Dichter sagt: „Der Lebende hat Recht", das gilt im besten Sinne auch von der Kunst.

Dr