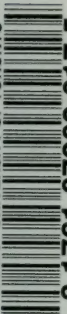


MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 07202 017 5

Ambros, August Wilhelm  
Abriss der Musikgeschichte

ML  
161  
A49



No. 550.

Bibliothek der **Gesamtlitteratur**  
des In- und Auslandes.



# Abriss der Musikgeschichte

von

A. W. Ambros.

Verlag von Otto Brendel, Halle 98.

Geb. 25 Pf.

Geb. 50 Pf.


E. Hbg.



Die Verlags-Handlung verfolgt in der im Jahre 1886 von ihr begründeten „Bibliothek der Gesamt-Literatur“ den Plan, das Beste von dem Guten, das die Literaturen der Kulturvölker aus Vergangenheit und Gegenwart bieten, in schönen und billigen Ausgaben dem deutschen Volke zugänglich zu machen.

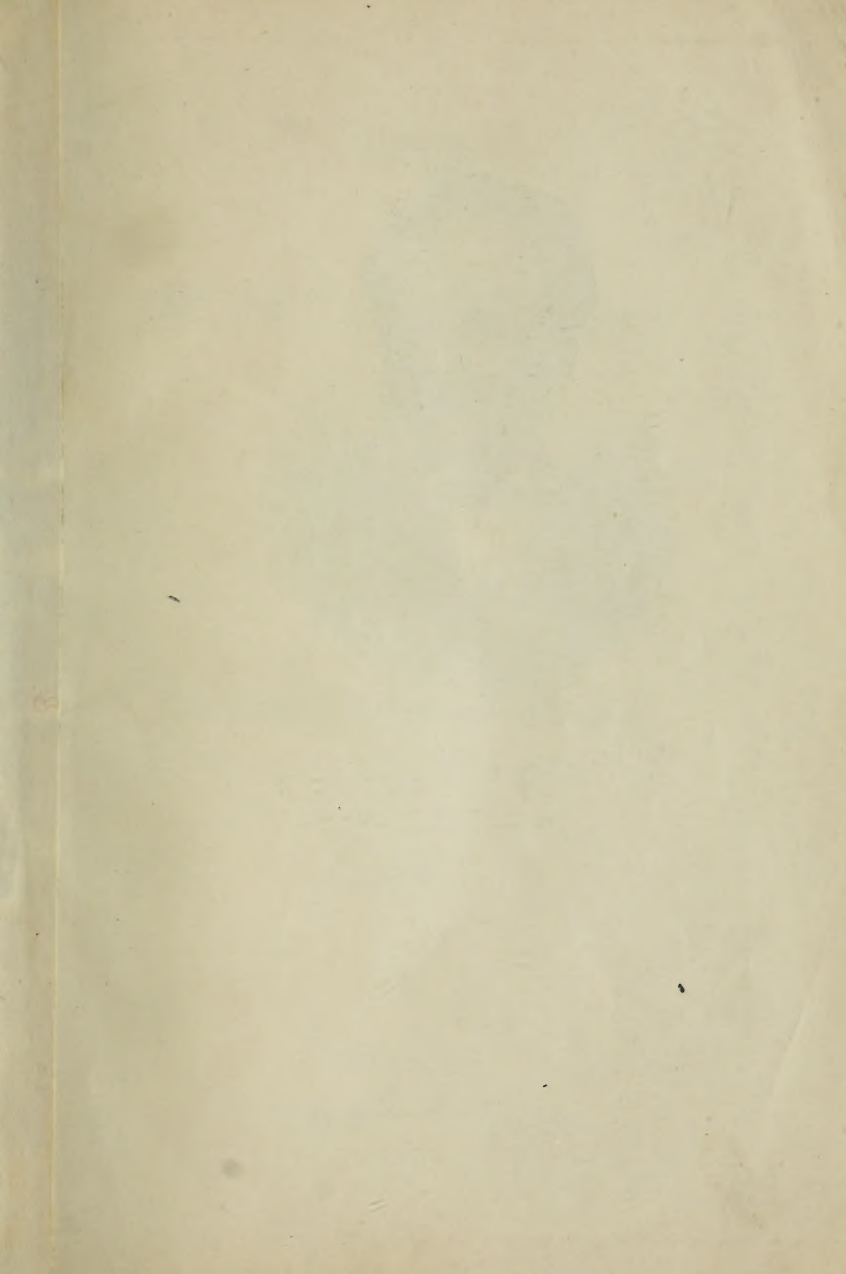
Die „Bibliothek“ ist seitdem auf ca. 1900 Nrn. angewachsen und ein Blick auf ihren Inhalt zeigt, daß bei der Auswahl stets das Bestreben maßgebend gewesen ist, die Bibliothek nach und nach zu einer annähernd vollständigen Sammlung einerseits des Wertvollsten, andererseits des für das Gepräge seiner Zeit besonders Bedeutsamen aus dem Schrifttume aller gebildeten Völker auszugestalten.

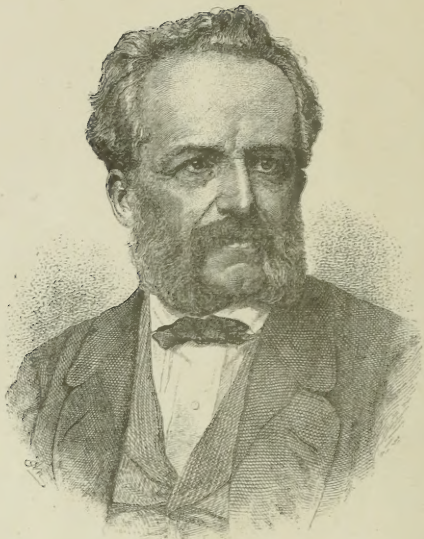
Der Preis einer Nummer beträgt 25 Pfennig. Jedes Bändchen ist auch in elegantem Leinenband mit Rückengoldtitel und Rotschnitt vorrätig; der Einband erhöht den Preis für einen Band um 25 Pfennig. Diese ungemein wohlfeilen schmucken Bändchen bilden eine ausgezeichnete Geschenk-Auswahl. — Außerdem sind ein Reihe von Werken in hocheleganten Original-Geschenkbinden, meist mit Goldschnitt, vorrätig. Ein Verzeichnis derselben siehe unten.

 Vollständige Verzeichnisse sind in jeder Buchhandlung vorrätig, auch sendet solche die Verlags-Handlung auf Verlangen gratis und portofrei.

In elegantem Geschenkband, mit Goldschnitt, ausgenommen mit † bez. Titel.

† Alexis, Posen v. Bredow 2,—	† Alexis, Siegrimm . . . 3,—	† Andersen, Bilderbuch o. B. 1,—
† Der Berwolf . . . 2,25	† Ruhe ist d. e. Bürgerth. 3,50	† Glückspeter . . . 1,—
† Der Roland v. Perlin 2,50	† Cabanis . . . . . 3,50	† Sämmtliche Märchen . 2,75
† Der falsche Woldemar 3,—	† Dorothee . . . . . 2,50	† — — — — — Ergänzungsband. 2,—





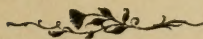
*Self Portrait 1848*

*J. Am. Kimball*

Abriß  
der  
Musikgeschichte

von  
A. W. Ambros.

Vorlesungen  
gehalten dem  
Kronprinzen Rudolf von Oesterreich.



Halle a. d. S.  
Druck und Verlag von Otto Hendel.



ML

161

A49



### **Dorbemertung.**

---

August Wilhelm Ambros (geb. am 17. November 1816 zu Mauth in Böhmen, gest. am 28. Juni 1876 zu Wien), dessen Name als musikalischer Schriftsteller und Komponist in weiten Kreisen bekannt und gefeiert ist, hatte ursprünglich in Prag die Rechte studiert und ist trotz seiner durchaus künstlerischen Beanlagung und seines überwiegenden Talentes für Musik doch ein langes Leben hindurch der juristischen Laufbahn treu geblieben.

Erst im Jahre 1847 trat Ambros, der bis dahin beim Fiskalamt in Prag angestellt war, mit musikalischen Leistungen an die Öffentlichkeit. Sein Erstlingswerk, eine Ouverture zu der Genovefasage, wurde mit großem Beifall aufgenommen, es folgte bald eine zweite zu Kleists „Rätchen von Heilbronn,“ eine Musik zu „Othello“ und mehrere kleinere Kompositionen für das Klavier, dann ein Stabat mater und zwei große Messen. Das meiste von diesen Sachen ist im Druck erschienen und alle lassen erkennen, daß er bestrebt war, sich an Mendelssohn und Gade anzulehnen. Im Jahre 1848 wurde Ambros zum Staatsanwalt in Preßangelegenheiten ernannt, 1850 wurde er Staatsanwalt beim Prager Landesgericht und bald darauf auch Mitglied des Direktoriums des dortigen Konservatoriums. In diesen Stellungen verblieb er bis zum Jahre 1870, wo er die Professur für Musik und Kunstgeschichte an der Prager Universität übernahm. 1872 wurde er nach Wien ins Justizministerium berufen mit dem ehrenvollen Nebenamte, den Kronprinzen Rudolf in der Musik und Kunstgeschichte zu unterrichten. Im Sommer 1876 erkrankte er plötzlich und verstarb am 28. Juni an der Kopfroße.

Als Schriftsteller und Kritiker auf musikalischem Gebiet nimmt Ambros eine der ersten Stellen ein, weniger bedeutend ist er als Komponist. Außer zahlreichen Aufsätzen in Zeitschriften verdankt ihm die Litteratur auch eine Reihe größerer Werke von bleibendem Wert, von denen wir hier folgende aufführen: „Die Grenzen der Musik und Poesie“ — „Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart“ — „Geschichte der Musik,“ 3 Bde. — „Bunte Blätter,“ 2 Bde. — Nach seinem Tode erschien eine „Sammlung kleiner Schriften“ aus seinem Nachlaß.

---



## I.

In der Geschichte der Menschheit mit ihren Phasen und Perioden der Entwicklung, der Blüte und des Sinkens der einzelnen Völker und des Hinstrebens nach einem letzten, unvergänglichen Ziele im großen Ganzen, bildet die Kunstgeschichte einen sehr wesentlichen Faktor. Wenn die politische Geschichte der Völker und Staaten darlegt, unter welchen Verhältnissen und Bedingungen die Völker- und Staatenindividuen auf den Schauplatz traten, wie sie in Streit und Frieden zu einander in Wechselbeziehungen gerieten, ihre Existenz und Unabhängigkeit zu wahren suchten, oder wohl gar andere Völker in Abhängigkeit zu bringen und zu erhalten wußten: so ist es die Geschichte der Religion, der Wissenschaft, der Kunst und der Sitte, die Geschichte der Kultur überhaupt, welche die Erinnerung an die Geistesthaten der Menschheit aufbewahrt und die letzten Ziele zeigt, zu denen jene Kämpfe um die eigene Existenz, um die Möglichkeit eines sich in Freiheit und Gesetzmäßigkeit bethätigenden Wirkens hinführten. Die politische Geschichte zeigt uns den im Boden wurzelnden Baum mit seinem festen Stamm und seinen vielverzweigten Ästen, aber eine andere zeigt uns die Blüten und Früchte, welche der mächtige Baum getrieben hat, die duftende Blüte der Kunst, die nährenden Früchte der Wissenschaft. Von dem Geiste und Charakter eines Volkes geben nicht die gewonnenen Schlachten, nicht die bürgerlichen Gesetze allein Zeugnis, ebenso sehr geben es die Schriften seiner Weisen, die Werke seiner Künstler, und oft sind es Trümmer von Bauwerken, Bruchstücke uralter

Dichtungen, halbvermischte Bildwerke, welche noch laut reden, wenn alle anderen Stimmen schweigen. Wir begreifen, daß das Volk, welches ein Parthenon baute, auch die Schlacht bei Marathon schlagen konnte, und die mehr und mehr sinkende Kunst der römischen Kaiserzeit spricht eindringlich von dem zugleich mit ihr mehr und mehr sinkenden Römerreich.

Die Strömungen der Kunstgeschichte folgen den Strömungen der Völgergeschichte. Den großen Abschnitt in der Geschichte der Menschheit bildet der Beginn der christlichen Ära. Die antike Welt geht zugrunde, als ihre Zeit erfüllt ist. Ihre Religion, ihre Sitte und Lebensweise verschwindet mehr und mehr, während die christliche Zeit beginnt, das überreiche Erbe der antiken, allgemach völlig überwundenen und verschwundenen Welt anzutreten und es zu tausendfachem Gewinn in ganz neuen, früher ungeahnten Richtungen und Bestrebungen zu verwerten. Jahrhunderte vergehen, dann senkt sich über die Erde die Nacht, welche die Völker des Orients „die Nacht des Ratschlusses Gottes“ nennen. Im stürmischen Andrang drohen die Völker des Islams, des asiatischen Ostens, den christlichen Völkern des Westens, den Völkern Europas Knechtschaft, den Staaten und der Kirche selbst Untergang. Feindlich stellen sich Orient und Occident gegen einander und aus ihren blutigen Kämpfen, den Kreuzzügen u., sprossen zahllose neue Kultur-elemente. Endlich verläuft der plötzlich wie ein reizendes Wildwasser angeschwollene Strom des Mahometanismus. Das christliche Europa steht ungebrochen, siegreich da. Aber in ihm selbst haben sich mittlerweile neue Kämpfe, Erschütterungen, Spaltungen vorbereitet und gezeigt.

Wie in der antiken Welt der Mensch völlig im Staate aufging, nur in dem Staate und für den Staat lebte, so lebte der Mensch des christlichen Mittelalters nur in der Kirche und für die Kirche, welche alle Kreise des Lebens, Kunst, Wissen, Sitte in großartiger Weise durchdrang, erfaßte, beherrschte und selbst den Fürsten der Welt und Beherrschern der Staaten gegenüber als Wahrerin des Ewigen und Himmlischen ihre Macht mit aller Energie bethätigte. Wo unbeschränkte Macht ist, kann sich sehr leicht Druck fühlbar machen, Mißbrauch auf-

tauchen. Es mußte geschehen, daß endlich gegen die Beschränkung auf Gebieten, wohin der geistliche Arm direkt einzugreifen gar nicht berufen war, Einsprache — im Namen des Individuums, erhoben ward. Die Söhne Mahomets warfen eben damals (1453) den griechischen Kaiserthron um, griechische Denkmale des Wissens, der Dichtung wurden flüchtend im Westen geborgen und mit unendlicher Begeisterung aufgenommen. Die antike Welt übte in der Renaissance einen unermesslichen Einfluß. Tausendfache Neugestaltungen der Dinge waren die unmittelbare Folge. Zugleich öffneten sich (1492 u.) in der Entdeckung neuer Weltteile voll Wunder, neue weite Perspektiven — noch weitere boten sich dem bewaffneten Auge am unendlichen Himmel wie in den Geheimnissen des unendlich Kleinen. Die Natur schien ihren Schleier zu lüften. Wichtigste Gesetze der Physik wurden entdeckt. Die blitzschnelle Trägerin der Gedanken, die Buchdruckerei, gab alledem gleichsam Flügel, während früher die Wissenschaft, an die Hand des schreibenden Mönches gebunden, nur langsam von Pergamentblatt zu Pergamentblatt rückend, ihre Erwerbungen in dauernden Zeichen zu befestigen vermocht hatte. Das Schießpulver änderte die Art der Kriegführung und mit ihr sehr viele damit in näherem oder entfernterem Zusammenhang stehende Verhältnisse. Endlich erfolgte Streit und Spaltung in der Kirche selbst. Die Zeit der Reformation (1517) kam herbei und wurde die Mutter zahlloser Verwickelungen, Kämpfe, Neugestaltungen. Von dort an datiert die Neuzeit.

Die Kunst hat an dem allen Anteil gehabt und nach der Gestalt der Zeiten ihre eigene gemodelt, denn nicht bloß die dramatische Kunst, sondern die Kunst überhaupt hat die Aufgabe, „dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen.“ Auch die Musik hat alle jene Gestaltungen der Dinge auf sich einwirken gefühlt und die großen Einschnitte und Wendepunkte in der Geschichte der Menschheit sind auch Einschnitte und Wendepunkte in der Geschichte der Tonkunst. Auch hier scheidet sich die Kunst der antiken Welt scharf und bestimmt von jener der christlichen. Mit der Bezeichnung der antiken Welt meinen wir aber nicht bloß die

vorzugsweise so genannten beiden Völker, die Griechen und Römer, sondern auch jene noch älteren orientalischen, von deren Kultur, wie wir heutzutage wissen, die zahlreichsten Anregungen und Elemente auf die griechische, verhältnismäßig junge Epoche übergingen. Wir wissen heutzutage, daß wir durch die düster-ernsten, aber erhabenen Tempel Ägyptens, durch die ninivitischen Paläste mit ihrer bunten Bilderwelt hindurchgehen müssen, ehe uns vergönnt ist, die Marmorstufen zu dem hell-heitern Tempel hellenischer Kultur hinaanzusteigen, daß am Nil, am Tigris und im kanaldurchschnittenen Tieflande am Euphrat hohe Bildung zu einer Zeit blühte, wo Griechenland noch nicht einmal seine Götter- und Heroenepoche erreicht hatte. In Ägypten, dessen Kultur die älteste uns bekannt ist, sehen wir schon in grauester Urzeit eine verhältnismäßig reich ausgebildete, reich ausgestattete Tonkunst, wir sehen Instrumente im Gebrauche, die wir noch heute anwenden, und dem ernstesten, religiösen Sinne der Ägypter entsprechend finden wir die Musik im Dienste der Götter, im Dienste des Totenkultes. Mit dieser ältesten Musik steht die Tonkunst des übrigen Orients (zu dem wir nach guter antiker Anschauung trotz aller geographischen Compendien auch Ägypten zählen wollen) in Verwandtschaft und Zusammenhang. In Phönicien, in Assyrien, in Chaldäa, in Israel, überall können wir eine Musikweise von unverkennbar ähnlichen Zügen auffinden, und die bei jedem Volke gebräuchlichen Musikapparate geben uns überraschende Aufschlüsse über Wechselverkehr und Kulturzusammenhang der Völker auch auf diesem Gebiete.

Freilich faßt jedes Volk nach seiner Religion, seiner Sitte, seinem Charakter das gemeinsame Gut von einer andern Seite. Während das Priestervolk von Israel seine Musik in erhabener Auffassung dem Jehovahdienste weihet, wird bei den Phönikiern und den kleinasiatischen Völkern, den Phrygern, Lydern, und was sich sonst dem ausschweifenden asiatischen Naturkult zuneigt, die Musik ein Behiel orgiastischer Extase, wilder Klage und ebenso wilden Jubels. Das ist nun die alte Welt des Orients. Daß orientalische Elemente fruchtbringend nach Hellas hinüberwirkten, ist um so minder in

Abrede zu stellen, als die aus Licht gezogenen Trümmer uralter Denkmale und Kunstwerke diese Wahrheit unwidersprechbar verkünden und die Griechen selbst an dem Zusammenhang mit Phönicien und Ägypten nicht zweifelten. Der Zusammenhang der griechischen Musik mit der weit älteren kleinasiatischen steht zweifellos sichergestellt, auch hier sind es vorzugsweise die Instrumente, die wir, zum Teil förmlich stationsweise, auf ihrer Wanderung aus dem assyrischen Osten nach Phrygien und Sydien und von da weiter in den griechischen Westen verfolgen können. Selbst Tonarten, Gesangs- und Tanzweisen (wie z. B. das kretische Hyporchem, das Linoslied 2c.) machen vor unseren Augen die gleiche Wanderung, ja es sind uns Künstlernamen aus uralter Zeit erhalten, wie der Kreter Thaletas, der Phryger Olympos, deren Träger selbst in der Überlieferung zu wenig Mythisches haben, um nicht für historische Personen gelten zu dürfen, und auf welche die alten Griechen selbst bedeutende Anregungen ihrer Tonkunst zurückführten. Der Einfluß mancherlei ägyptischer Religionsanschauungen und ägyptischer Weisheit überhaupt wird durch die Studienreisen gerade der bedeutendsten Weisen und Denker des älteren Griechenland nach Ägypten, durch die deutliche Übereinstimmung vieler religiöser Ideen 2c. beglaubigt.<sup>1</sup> Ohne die griechische Musik, wie es wohl geschehen, geradezu zu einer Tochter der ägyptischen zu machen, ist ein Zusammenhang beider um so glaubhafter, als gerade der Vater der griechischen Tonlehre, Pythagoras, ägyptischer Priesterzögling war.

Wenn nun der Orient den Griechen vielfache Bildungselemente zukommen ließ, so mußte Hellas diese zum Teil

<sup>1</sup> Darüber zu vergleichen Rötth Gesch. d. abendl. Philoi. Auf Rötth's Ideen baut in sehr anregender, geistvoller Weise Julius Braun seine „Studien aus den Ländern alter Kultur“ und seine sehr inhalt- und gehaltreiche „Geschichte der Kunst in ihrem Entwicklungsgang durch alle Völker der alten Welt,“ in welcher letzterem Buche besonders die lichtvolle Darstellung des inneren Planes und Zusammenhanges der Ilias und ebenso der Odyssee zur Widerlegung der Ansicht, als seien beide Gedichte von selbst „aus dem griechischen Volksgeiste“ aufgeschossen und eigentlich zusammengestellte Rhapsodiescherben, alle Anerkennung verdient.

mystisch dunkeln, formlosen Elemente mit der Kraft der genialsten Begabung umzubilden und zur idealen Schönheit zu veredeln. Was im geheimnisvollen Heiligtume der von ägyptischer Spekulation vergötterten, zu seltsamen Gestalten personifizierten Urkräfte der Natur finster genug da stand, wurde in der sonnigen Helle des griechischen Tages endlich eine heitere Götterwelt voll individuell lebendiger Gestalten; was der üppige, sinnliche asiatische Osten in weiche, kraftlose Formen zerfließen ließ, das vereinigte und festete sich unter den Händen jenes Künstlervolkes zu plastischen Gebilden, zu deren Resten wir noch jetzt pilgern, um daran zu lernen, was ewige Schönheit sei. Dieses Verhältnis der Griechen zu ihren orientalischen Lehrern ist auch in der Musik bemerkbar. Während bei diesen die Musik ein sinnliches Anregungsmittel bei Festschmaus oder Tanz blieb, oder wie anderweitiges Opfer- und Tempelgeräthe ganz äußerlich und zwar wieder als mächtiges sinnliches Anregungsmittel in den Tempel- und Götterdienst hineingetragen wurde, macht sich eine ähnliche Stellung der Musik bei den Griechen nur in der patriarchalischen, noch viele orientalische Beziehungen zeigenden, von Homer geschilderten Heroenzeit bemerkbar. Bald genug wird die Musik höher, und in ihrer ganzen Bedeutung als Kunst, als Trägerin des Schönen, als Mittel der edelsten Geistesbildung erfasst und an die Stelle des naturalistischen Musikmachens der Orientalen tritt eine durchgebildete griechische Tonkunst. Als Griechenlands Blüte endlich vorüber war und das Land als Beute dem kriegerischen Rom zufiel, erklärte dieses, das blutige Schwert in der Hand, die geistigen Schätze Griechenlands für gute Beute. Es fehlte der Musik in Rom nicht an Pflege, wohl aber an Verständnis ihres Wesens und ihrer Bedeutung. Sie sank am Ende zur Dienerin der Schwelgerei der Großen, der Belustigungssucht des Böbels herab. In Rom und mit Rom ging die antike Musik zu Grunde. Über den Trümmern der alten Welt erhob sich nun die christliche Ara.

---



## II.

Dieser Übergang geschah nun freilich nicht, wie man im Buche ein Blatt wendet. Mitten in jene ungeheuere antike Welt war das Senforn des „Reiches Gottes“ geworfen worden. Es brauchte Zeit um emporzusprossen. Jahrhunderte lang, und als schon christliche Herrscher auf dem Cäsarethron saßen, herrschte noch antike Sitte, antike Lebensweise, antike Sprache, antike Kunst. Die neugeborene christliche Kunst konnte gar nicht anders, als sich in Formen bewegen, die sie von der antiken und zwar von der altersschwach gewordenen, untergehenden antiken Kunst überkam. Die ersten Christen dachten insbesondere auch bei ihrer Musik, das heißt, bei ihren frommen Gesängen nur daran, Gott mit Herz und Mund zu preisen, nicht aber die Grundlagen einer Zukunftsmusik festzustellen. Sie sangen, wie man damals eben zu singen pflegte, in der Weise des Volkes, dessen Lieder doch wieder von der allgemein herrschenden, das heißt, antik-griechischen Musik so abhängig waren, wie es unsere Volkslieder unbewußt, aber deutlich bemerkbar von unserer Kunstmusik sind.

Der christliche Prudentius dichtete in der Sprache, Versart und Ausdrucksweise Virgils, das Motiv des Hermes Kriophoros wurde ganz unbefangen für die Darstellungen des guten Hirten herübergenommen und die heidnische Basilika bot das Vorbild zweckmäßig angeordneter Räume für die Bedürfnisse christlichen Gottesdienstes.

Die Christen bedienten sich solcher Dinge so unbefangen, als sie unbefangen mit den Heiden aus demselben Brunnen tranken oder dieselbe Luft atmeten. So war es ohne allen Zweifel auch mit dem Gesange. Antike Theatermelodien oder üppige Liebeslieder verabscheuten die Christen. Aber sie nahmen gewiß keinen Anstand, unverfängliche Liederweisen nachzusingen oder ähnliche schlichte Melodien zu improvisieren, wie es ihnen ihr frommer Sinn eingab. Die Ähnlichkeit einer erhaltenen Pindarschen Melodie mit einigen Melodien des Gregorianischen Gesanges ist denn doch zu auffallend, um unbeachtet

bleiben zu dürfen. Ebenso trägt die Auswahl von Grundsätzen zur Regelung des Kirchengesangs, welche Ambrosius und Gregor der Große trafen, entschieden das Gepräge antiker Musik und insbesondere antiker Harmonik, Metrik und Melopöie.

Entwuchs endlich auch die christliche Tonkunst diesen Windeln, in welche sie, neugeboren, gewickelt worden war, baute sich der christliche Geist, der ein ganz anderer ist als der antike, auch seine eigene Welt und insbesondere seine eigene Kunst, kann man unsere Musik auch nicht als bloße Fortsetzung und organische Weiterbildung der antiken gelten lassen, so ist die antike Kunst doch der Boden, in dem die christliche zuerst Wurzel schlagen konnte. Wie die christlichen Kunstwerke fast ein Jahrtausend lang stärkere oder schwächere Anklänge an antike Motive, antike Vortragweise erkennen lassen, so war es auch in der Musik. So wenig nun die vor dem neuen Geiste immer unlebendiger werdenden, endlich byzantinisch mumifizierten Formen eine fortgesetzte, reine Überlieferung der antiken bildenden Kunst heißen können, so wenig blieb die Musik bei ungetrübten antiken Traditionen stehen. In den Bauten der Karolingischen und der nächstfolgenden Zeit<sup>1</sup> treten noch immer entschieden und vorherrschend antike Motive auf, aber in seltsam romantischer Umstellung und Umformung. In ähnlicher Weise waren auch jene Kirchenhöre, deren Vortrag und Feinheit den großen Kaiser Karl zu Rom entzückte und welche nachzusingen den ungefügen Kehlen seiner Franken nicht gelingen wollte, gewiß noch Nachklänge antiker Kunst und doch von den Hören, die einst in Athen von der Bühne eines Sophokles erklingen waren, zuverlässig so verschieden, als etwa die *Ecclesia varia* zu Vorsch vom Theseustempel.

Die Völker des Nordens hatten schon vor Jahrhunderten in den Sturmfluten der großen Völkerwanderung die Länder alter Kultur überschwemmt, vieles verwüstet, vieles verdorben, viele barbaristische Elemente geschaffen, aber für die entsittlichte, geschwächte antike Welt auch die That gesunder unver-

<sup>1</sup> Nachner Münster, Kloster Vorsch 2c.

dorbener, naturwüchsigter Kraft mitgebracht. Für antike Kunst hatten diese Rieken wenig Sinn. Das beste Sinnbild dafür ist, daß sich Alarich vor der Ballas Bromachos des Phidias zur Flucht wendete oder, speziell von Musik zu sprechen, wie sich jene fränkischen Sängere vergebens abmühten, die Quilismen und andere Gesangmanieren ihrer römischen Kollegen nachzuahmen. Den Gesang der Bardiete vergleicht der Caesar Julianus dem Vogelgezwitscher und Meeresbrausen. Wenn nun die Stimmen, welche beim Singen der Bardiete, ihrer Schlachtlieder, die Schilde vor den Mund hielten, um einen rauh gebrochenen, furchtbar dröhnenden Klang hervorzubringen, christliche Psalmen anstimmen sollten, so mag es nicht eben viel anders geklungen haben.

Aber in diesen kräftigen, wackern Menschen lebte doch Kunst-anlage. Sie hatten ihre uralten Heldenlieder, ihre halb priesterlichen Sängere. Sie dachten freilich nicht daran, antike Kunst getreulich gepflegt auf die folgenden Geschlechter zu bringen. Die Kirche hatte auch hier die Vermittlerin gebildet. In ihr und durch sie hatten die rauen Völker Überlieferungen antiker Kunst, antiker Bildung erhalten, sie willig angenommen, aber auch umgeformt. Wie die antiken Sprachen durch Mischung mit den Mundarten der nordischen Fremdlinge neue Idiome ergaben und endlich das Lateinische vor der Volkssprache des Italienischen, Spanischen etc. zur bloßen Gelehrten- oder Kultursprache wurde, so entstand durch die Mischung mit fremdesten Elementen allmählig auch eine neue Kunst, die gegen die klassische Kunst geradezu als ein Kontrastierendes gefaßt werden kann.

Das Jahr 1000 n. Chr. mag (in runder Zahl) als ein Epochenjahr für die christliche Kunst überhaupt und insbesondere auch für die Musik gelten. Um diese Zeit entwickelt sich in unerhörter Triebkraft im Laufe von kaum drei Jahrhunderten rasch nach einander die romanische und die gothische Baukunst, erstere noch immer mit antiken Überlieferungen schaltend (freilich ganz frei schaltend), letztere auch die spätesten Anklänge an Antikes ausscheidend. Auch in der Musik beginnt gerade um diese Zeit eine Bewegung der Geister. Was dem ganzen

Altertume nicht eingefallen war wird versucht: einer singenden Stimme eine andere, selbständige, beizugesellen. Die Geburtsstunde der Harmonie, der Polyphonie schlägt. Die Zeit, welche in den Domen zwei architektonische Chöre, den Ost- und Westchor, gegen einander stellt, unter dem Tagbau die mystische Anlage der Krypta der Unterkirche stellt und in diesen Kombinationen eine wunderbar romantische Wirkung erzielt: diese Zeit stellt auch in den musikalischen Chören Stimmen gegen einander und unter einander.<sup>1</sup> Ein neues Tonssystem, die Solmisation, wurde gefunden.

Wie an den Anfängen der antiken griechischen Musiklehre Pythagoras, steht hier an den Anfängen einer neuen Tonkunst Guido von Arezzo, der daher auch (wie Pythagoras) neben den bestimmtesten historischen Zeugnissen und Daten eine halbmythische Gestalt geworden ist. Gleichzeitig mit den tieffinnigen Konstruktionsgesetzen und Bauhüttenprinzipien der gothischen Bauweise im 13. und 14. Jahrhundert ringen sich in der rastlosen Arbeit der Forscher, der priesterlichen Praktiker,<sup>2</sup> die Gesetze der musikalischen Konstruktion (wie man Tonmassen gegen Tonmassen aufzubauen habe), die Mensuraltheorie, die richtigen Prinzipien eines reinen mehrstimmigen Satzes und daneben in sinnreicher Notierung eine den gesteigerten Anforderungen entsprechende Tonschrift heraus.

In diesen vier Jahrhunderten (1000—1400) gewinnt die christliche Musik die Elemente, die Konstruktionsbedingungen eines organischen Körpers, in denen ihr Geist sich dann, freilich erst nach weiteren hundert Jahren, belebend zu versenken vermag. Wie nun die mittelalterliche Kunst im Wesentlichen eine kirchliche ist, am liebsten Dome baut, die Gestalten des christlichen Glaubens, der christlichen Überlieferung malt und ihren tief gläubigen Sinn in Dichtungen voll religiöser Glut ausdrückt, so ist die ganze Tonkunst im Wesentlichen dem

---

<sup>1</sup> Es kann nicht heissen, wenn dies vorläufig in dem sogenannten Organum auf die barbarischste Weise geschah. Der Grundgedanke war richtig und unendlich folgenreich. <sup>2</sup> Franco von Köln, Marchettus de Padua, Jean de Muris u.

Dienste der Kirche zugewendet. Raun denkt man daran, daß etwas anderes eine würdige Aufgabe für Musik sein könne als Messen, Psalmen, Antiphonen 2c. Neben der eigentlichen gottesdienstlichen Ritualmusik will aber doch das Volk seine geistlichen Lieder haben. Es entstehen tief ernste, aller Urkraft volle Chorale und Choralweisen, die oft in entscheidungsschweren Augenblicken vor dem Kampfe und sonst von allem Volke angestimmt werden.<sup>1</sup> Daneben singt das Volk seine unbefangenen, naiven Lieder (welche z. B. die Limburger Chronik für wichtig genug hält, um mit den Worten: in diesem Jahre sang man das und das Lied 2c. ihr Andenken aufzubehalten), und ergötzt sich an den heiteren Tanzweisen seiner Fiedler und Pfeifer. Die edeln ritterlichen Männer selbst verstehen es (so gut wie einst der ritterliche Achilleus die Lyra zu spielen wußte), die Fiedel zu streichen wie Volker im Nibelungenliede, oder noch öfter die Harfe zu rühren, wie Gottfrieds von Straßburg Tristan, der dazu manch' sinniges Minnelied zu singen weiß.

Im fröhlichen Frankreich ziehen Troubeurs und Canteurs von Burg zu Burg, ihr aus dem Orient herübergekommenes Geiglein, das Rebec, in der Hand. Dieses kleine Instrument war nicht das einzige musikalische Werkzeug, welches von den Kreuzfahrern aus dem Osten mit heimgebracht wurde.

Durch den kriegerischen Zusammenstoß mit den Saracenen lernte das Abendland eine Menge musikalischer Instrumente kennen, welche von jenen teils zu kriegerischer Musik, wie die dröhnenden Trommeln, die Trompeten, die schallstarken orientalischen Oboen, gebraucht wurden, oder die zu friedlicher Ergötzung dienten, wie der l'Gud, die nachher vielverbreitete Laute, jenes Rebab, oder wie man es im Abendlande nannte,

<sup>1</sup> Die gewöhnliche Meinung, als sei der Choral erst mit der Reformation entstanden, ist irrig. So sang man, um ein spezielles Beispiel anzugeben, einen uralten Choral an dem sogenannten Adalbertusliede, dessen Entstehung in das 10. Jahrhundert fällt. Die Bühnen sangen ihn als Schlachtgesang vor der Schlacht bei Groißenbrunn im 13. Jahrhundert. Ein anderer sehr ergreifender Choral, das Wenzelslied, stammt aus dem 14. Jahrhundert.

Rebec, das in seiner östlichen Heimat die Dichtersänger eben so benutzten und noch benutzen, wie nach ihrem Beispiele die Trouveurs das Santur und Nanon, ein psalterartiges Instrument, das von den italienischen Malern des 14. Jahrhunderts bei Darstellung lebensfroher Geselligkeit als charakteristisches Emblem angewendet wurde.

Wir müssen hier auf die orientalische Welt, aus welcher jene nachmals insbesondere für weltliche Musik so wichtig gewordenen musikalischen Instrumente herrühren, einen Blick werfen, weil sie sich der christlichen Welt in Lebensweise, Sitte und Kunst schroff gegenüberstellte und, wiewohl ohne mehr gefährdet zu sein, noch gegenüberstellt. Bis ins siebente Jahrhundert n. Chr. war das große Meeresbecken, welches von den drei alten Weltteilen umgeben ist, das Mittelländische Meer, von Ländern so ziemlich gleichartiger Kultur und (Sektirungen abgerechnet) gleicher Religion eingefaßt. Die Kultur wurzelte wesentlich in der antiken, die Religion war die christliche. Mit reißender Schnelligkeit unterwarf sich der kaum entstandene Islam die asiatischen Länder, Ägypten, Nordafrika, drang durch Spanien, und später von der andern Seite her durch das byzantische Reich in das christliche Abendland ein, und konnte nur durch blutige Heldenkämpfe (wie Karl Martells Sieg) von weiterem Vordringen abgehalten, erst 1492 aus Spanien, aus Europa aber nicht völlig verdrängt werden, wie er denn die Länder am Bosporus noch heute inne hat. Die mit Feuer und Schwert zum Islam bekehrten Länder verloren die alte, abendländische christliche Sitte, Bildung und Kunst, und eine ganz eigentümliche andere, orientalisches-mahometanische keimte auf. Die christliche Kunst und insbesondere auch die Tonkunst wurde auf einen kleineren Raum, zunächst auf Europa, und nicht einmal das ganze Europa zusammengedrängt. Hier konnte sie sich nun freilich desto rascher und mit intensiverer Kraft zu jener europäisch-abendländischen christlichen Musik entwickeln, die wir vorzugsweise meinen, wenn wir von Musik überhaupt sprechen, und welche als Tonkunst in der That die Kultur der Musik gegenüber der ihr entgegenstehenden asiatisch-orientalisches-mahometanischen mehr natura-

listischen Musik genau so vertritt, wie einst die antik-griechische Musik gegenüber jener des antiken Ostens.

Aber auch in diese orientalische Musik sind Bruchstücke antiker griechischer Musiklehre übergegangen, deren Bezugsquelle nicht zweifelhaft sein kann. Die Araber kannten die griechischen Autoren und wußten sie nicht nur zu schätzen, sondern überetzten auch deren Schriften fleißig in ihre Sprache. Das berühmte astronomische Werk des Claudius Ptolemäus von Alexandrien kam sogar dem christlichen Europa zuerst in der arabischen Übersetzung als „Almagest“ zu. Derselbe Claudius Ptolemäus schrieb ein musikalisches Werk, in dem unter anderm astronomisch-musikalische Symbolik eine bedeutende Rolle spielt, und, siehe da, dieselben Ideen finden sich bei den arabischen Autoren, die über Musik schreiben. Aber die antiken Ideen wurden hier nicht, wie in der christlichen Welt, ein treibendes, die Entwicklung unaufhaltsam beschleunigendes Ferment, denn der Islam ist nur bis zu einem gewissen Grade kulturfähig. Die griechische Weisheit und Kunst wurde von den Arabern ungefähr so verwendet, wie die antiken Säulen in der Hauptmoschee von Cordova als brauchbare Stützen, über welche, echt arabisch, phantastisch-abenteuerlich Bogen über Bogen gebaut wurden, so daß die klassischen Bestandteile nur dazu dienen, den orientlich-märchenhaften Eindruck des Ganzen noch zu erhöhen.

Wie nun aber die Geschichte der bildenden und bauenden Kunst von der Architektur des Islam nicht deswegen Umgang nehmen darf, weil die Alhambra-Architektur mit den Prinzipien des Vitruvius durchaus nicht in Einklang zu bringen ist, vielmehr eine eigentümliche, künstlerisch berechnete Richtung anzuerkennen hat, so darf die Geschichte der Tonkunst an dem Orient schon allein wegen der weiten Landstriche nicht vorbeigehen, welche von dieser Kultur beherrscht werden, wenn gleich die orientalische Musik in der Halbbildung stecken geblieben und verkümmert ist. Wenn man von arabischer, von indischer Musik spricht, hat man fast das Gefühl, als spreche man von den Früchten des Kaffeebaumes oder der Baumwollstaude, mehr von orientlich-eigentümlichen Naturprodukten,

als von einer Kunst. Die Musik, die Kunst der Innerlichkeit, des Gemütes, diese Botin aus einer unbekanntem Welt, die von den Wundern dieser Welt in einer unbekanntem Sprache zu erzählen scheint, konnte nur im Christentume, in der Religion des Geistes, ihre Vollendung finden.

Aber die orientalische Musik hatte auf die abendländische doch einen merkwürdigen Einfluß durch manche von dort nach Europa herübergebrachte Instrumente. Zwar hatte die antike Musik über eine sehr reiche Menge von Musikinstrumenten zu verfügen gehabt. Aber diese, bei Opfern, im Theater und bei Gelagen gebrauchten Instrumente waren den Christen der ersten Zeiten vielmehr ein Gegenstand des Ärgernisses und als Apparate der Zucht- und Sittenlosigkeit verhaßt. Die Opferflöte, die Lyra sollte nicht bei dem reinen Opfer des neuen Bundes ertönen. Wie Platon und Aristoteles die „organistische“ Flöte mißbilligen und jene Musik vorziehen, wo sich das deutliche Wort dem Tone gesellt, den Gesang, so mochten auch die Christen nur jene Musik beibehalten, über deren Tendenz, Gottes Lob und Anbetung zu verkünden kein Zweifel sein konnte, also nicht vieldeutige Instrumentalmusik, sondern Gesang zu frommen, heiligen Psalmworten und Hymnen. Die Notwendigkeit, den Sängern den Ton sicher anzugeben, auch wohl nach Bedürfnis den Gesang zu unterstützen, verschaffte später der Orgel den Platz in der Kirche. Sie blieb fortan vorzugsweise das kirchliche, das gottesdienstliche Instrument.

Die übrigen Instrumente ließen Christen mehrenteils wie wertloses Gerümpel unbeachtet liegen und in Vergessenheit geraten, wie z. B. die antiken Lyren und Kitharen, die Doppelpfeifen etc. und es ist fast ein Wunder zu nennen, wenn sich Spuren einzelner antiker Instrumente noch im Mittelalter finden, wie z. B. die Sambjut oder Sambuca, von der noch Gottfried von Straßburg redet.<sup>1</sup> Die Araber fanden in dem

<sup>1</sup> Zuweilen ging der Name eines Instrumentes im Laufe des Mittelalters auf ein ganz anderes über. So z. B. eben die Sambuca. Bei Gottfried von Straßburg wird damit noch ein harfen- oder lautenartiges



luxuriöseren Osten noch einen bedeutenden Apparat an Musikinstrumenten und bei ihrer orientalisches lebhaften Neigung zu starken sinnlichen Erregungen standen sie nicht an, diese Mittel zu einer rauschenden, aufregenden Musik willig anzunehmen. Die Ritter des Abendlandes spalteten sich zwar mit den Sarazenen wechselseitig die Köpfe, aber konnten nicht umhin, an dem edeln, ritterlichen Wesen der sarazenischen Krieger ihr inniges Gefallen zu haben.

### III.

Die abendländische Courtoisie, die Ritterspiele 2c. fanden wie allbekannt ihr Gegenbild an den ähnlichen Sitten der Mauren, und der geistvolle, hochgebildete Kaiser Friedrich II. umgab sich mit gebildeten Sarazenen, insbesondere aber auch zur Erheiterung und Ergözung mit sarazenischen Gauklern, Erzählern und Musikern. Unter solchen Umständen konnten sich die kriegerischen Fanzaren der maurischen Ritterspiele wie die Geigenmelodien sarazenischer Musiker leicht einbürgern und mit ihnen die Instrumente selbst, deren Bedenklichkeit längst verschwunden war, in jenen weitverbreiteten Gebrauch kommen, in den wir sie insbesondere vom 13. Jahrhundert an wirklich gelangen sehen. Wenn das christliche Europa bis dahin rastlos an Ausbildung des Gesanges zu einer geistlichen Tonkunst gearbeitet hatte, so erhielt es durch die in Gebrauch kommenden Instrumente die Mittel zu einer vorzugsweise weltlichen.

Die musikalische Theorie der für die Entwicklung der Musik so bedeutungsvollen Zeit von 1000 bis 1400 basierte sich auf antike Traditionen und war, dem Charakter der Zeit gemäß,

Instrument bezeichnet. Dagegen heißt es im „Tetrachordon“ des Johann Coileus vom Jahre 1516, *Sambuca nunc accipitur pro pastoralis et rustice instrumento, quod plures habet phystulas inaequales corio ad modum foltis insertos. Teutonice: ein Sackpfeuff. Antiquitus tamen pro alio accipitur instrumento.*

dogmatisch und scholastisch. So wie die scholastische Philosophie ein Gegebenes: die Lehre der Kirche, ihren Forschungen zugrunde legte, und die ganze Tiefe und Spitzfindigkeit ihrer Spekulation erschöpfend, diese Lehre mit ihren Sätzen und Systemen überbaute, so legten die musikgelehrten Mönche ihren Arbeiten vornehmlich das von Boethius hinterlassene Buch über Musik zugrunde. Es war ihnen völlig eine heilige Schrift, über welche sie ihre musikalischen Homilien und Exegesen schrieben. An irgend einem Satze des Boethius, des Pythagoras zu zweifeln, wäre geradezu Häresie gewesen. Neben Boethius war es vorzugsweise das seltsame halbwissenschaftliche, halbpoetische Werk des Martianus Capella „von der Hochzeit des Merkur mit der Philologie,“ aus dessen neuntem Buche die Grundsätze der Tonkunst entnommen wurden, ferner Macrobius, der Brief des h. Hieronymus an Dardanus, Einzelnes aus den Kirchenvätern u. Wie beliebt und bekannt aber im Mittelalter jene Mercuriushochzeit war, beweist der Umstand, daß in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts Hedwig von Schwaben dem Kloster von St. Gallen eine Albaschenkte, worauf die Vermählung des Merkur mit der Philologie nach Martianus Capella in Gold gestickt war, und, daß um 1200 die Äbtissin Agnes von Quedlinburg mit ihren Jungfrauen zur Ausschmückung der Chorbände ihrer Kirche Teppiche webte, welche bildliche Darstellungen desselben Gegenstandes enthielten.

Sehr fleißig beschäftigten sich die Theoretiker mit dem Monochord und hatten daneben alle Hände voll zu thun, die Lehre von den alten Tonarten u. auf die Kirchenmusik anzupassen. Die musikalischen Schriften, welche in dieser Zeit in den damaligen Pflegestätten der Wissenschaft, den Klöstern, entstanden, sind scholastisch tiefsinnig, grüblerisch, spitzfindig und ohne genaue Kenntniß antiker Musik gar nicht zu verstehen. Die Mystik der Sphärenharmonie, die Einteilung in natürliche und künstliche Musik u. war zu sehr im Geschmacke der scholastischen Musikgelehrten, um nicht, wie sich von selbst versteht, unter Berufung auf die Autorität eines Pythagoras, Boethius, Macrobius, Plato u. citiert und ernsthaften Er-

wägungen unterzogen zu werden. Aber schon Guido von Arezzo wagte es, die Ansicht laut werden zu lassen, Boethius sei sehr gut für den Philosophen, aber gar nicht für den praktischen Musiker. Die rastlos nach vorwärts drängende Entwicklung der Musik zwang über den Horizont der antiken Musikschriftsteller hinaus- und weiterzugehen.

De Muris und andere Theoretiker aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts entwickeln eine Menge von Ansichten und Sätzen, für welche sich ein Anknüpfungspunkt im Boethius 2c. durchaus nicht mehr finden läßt. Die Bande, mit denen sich die Musikspekulation an die antiken Theorien respektvoll gefesselt hatte, lockerten sich allmählich. Der Ernst, die aufrichtige Hingabe an die Sache, die Gewissenhaftigkeit, mit der jene Mönche in ihren einsamen Zellen den Geieken des musikalischen Zusammenklanges nachforschten, verdient die Achtung der Nachwelt für alle Zeiten.

Das Mittelalter übernahm vom Altertum die Musik als eine der freien Künste (*artes liberales*), d. h. als einen der sieben Zweige des Wissens, wie sie dem Freien, dem Edlen, dem Gelehrten ziemten.<sup>1</sup> In der bedenklichen Nähe der Geometrie, Dialektik 2c. und *sub umbra alarum* der Scholastik vergaß sie beinahe, daß sie von Geburt aus eine schöne Kunst war. Die Spitzfindigkeit und Grübelei der Theorie ging auf die musikalische Praxis über. Die harmonische Sehkunst, diese Schöpfung des Mittelalters, ging von dem einfachen Gegenüberstellen einer kontrapunktierenden, oder wie man es damals nannte, „organisierenden“ oder „diskantierenden“ Stimme Note für Note und parallel gegen einen gegebenen Ritualgeiang (*den cantus firmus*) allmählich zu größeren Freiheiten, zur bunteren Figuration in der Gegenstimme, zur komplizierten Mehrstimmigkeit über und geriet am Ende in so spitzfindige Probleme und Kunststücke hinein, als nur irgend ein *doctor profundissimus* hätte erdenken können. Seltsame Rätselanons über noch seltsamere Mottos galten als die höchsten Probestücke

<sup>1</sup> Grammatik, Dialektik, Rhetorik, Arithmetik, Geometrie, Astronomie, Musik.

der Meisterschaft, und wie der Prediger seiner Predigt notwendig irgend einen Text unterlegen mußte, an den er dann freilich Himmel und Erde anknüpfen, von der Eder bis zum Hof reden durfte: so bauten die Kirchenkomponisten ihre Messen auf irgend ein gegebenes Motiv gleichsam auf einen Text, auf ein Ritualmotiv, oft auch auf Volkslieder, deren ursprüngliche Worte mit den dafür substituirten geheiligten im grellsten Widerspruche standen. Dieses Motiv hielt der Tenor (der davon seinen Namen hat<sup>1</sup>) durch die Messe fest. Darüber aber bauten sich die anderen Stimmen in so überkünstlichen Verschlingungen, Nachahmungen zc., daß aus dieser minutiösen, strupulösen Harmonieen-Kasuistik das ursprüngliche Problem eigentlich gar nicht mehr herauszuhören, und an den Messen „vom bewaffneten Manne, fortuna desperata“ zc. eigentlich nur der Name anstößig war.

Man weiß, daß im Mittelalter alles, auch das gemeine Alltagsleben rein und ohne Rückstand in dem alles durchdringenden und beherrschenden kirchlichen Leben aufgehen sollte. Dafür trug das Alltagsleben seine Gemeinheiten unverändert und unveredelt in das kirchliche Leben hinein. Es gehörte die ganze unbefangene Naivetät des Mittelalters dazu, um in dem Gelfeste, den Narrenfesten zc. das Heilige geradezu blasphemisch zu parodieren, um in den Mysterienspielen, z. B. den Gang der drei Frauen zum Grabe durch einen burlesken Salbenkrämer aufhalten, oder bei Märtyrerszenen durch ein „stultus loquitur“ dem Schalksnarren, dem Sot, freie Hand zu lassen, seine „Sottisen“ und „Zoten“ zu extemporieren.

Die Leute konnten es also am wenigsten übel nehmen, wenn irgend eine Messe einen sehr profanen Namen führte. Die Kirche selbst aber, das heißt: die Leitung der Kirche gedachte des Spruches, man solle das Heilige nicht den unreinen Tieren vorwerfen, und nahm mit Recht auch Anstoß, wenn umgekehrt die unreinen Geschöpfe sich ins Heilige drängten.

<sup>1</sup> Von *tenore* festhalten. Der Ausdruck *tenor* für irgend etwas festgesetztes, bestimmtes, ist dem ganzen Mittelalter geläufig. Z. B. in den *libris feudorum* heißt es: *Vasallus accepit eo tenore feudum* zc.

Koncilienbeschlüsse eiferten gegen die anstößigen Feste und wendeten auch der überkünstlich gewordenen und obendrein wenigstens den Namen nach Weltlich=frivoles einmischenden Musik ihre Aufmerksamkeit zu. Schon Papst Johann XXII. (in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts) eiferte über die den alten Ritualgesang verschnörkelnden, verderbenden diskantierenden Sänger. Er eiferte einstweilen vergebens, obichon er in der Hauptsache sehr Recht hatte, denn der einmal in der Musik geweckte *nisus formativus* war zu stark, um durch ein päpstliches Dekret unterdrückt werden zu können. Der Unmut des Papstes findet in dem Tadel, den der h. Bernhard über gewisse phantastische Mißbildungen des romanischen Ornamentes aussprach, ein Gegenbild und erinnert man sich, wie laute und ernste Stimmen damals gegen tief eingreifende kirchliche Mißbräuche fruchtlos laut wurden (des h. Bernhard, später der h. Katharina von Siena, Dante des Dichters, Gerson des Pariser Kanzlers u. s. w.), so sieht man, daß auch die vom Papste fruchtlos angebahnte Musikreform mit den übrigen Zeitbewegungen in bedeutungsvollem Zusammenhange steht.

Ernster und bedenklicher standen die Sachen zweihundert Jahre später, als das Tridentiner Koncil daran war, gegen die Messen mit den profanen Titeln, gegen die verkünstelte, den alten Ritualgesang mit ihren unendlichen Kanons und ähnlichen Künsten überwuchernde, die Textesworte im Durcheinandersingen der Stimmen vollkommen unverständlich machende Musik die Verbannung auszusprechen. Glücklicherweise war aber die Tonkunst damals schon ausgebildet genug, um durch einen genialen Meister wie Palestrina den Beweis zu liefern, daß die gerügten, unleugbaren Übelstände nicht im Wesen der Sache lagen, daß die Musik vielmehr alles der Kirche Wünschenswerthe in hoher Vollendung zu leisten im Stande sei.

Jenes obenerwähnte künstliche Musikwesen hatte dort seinen Anfang genommen, woher auch die künstliche, wunderbarste Konstruktionen liebende gotische Baukunst stammt, im Nordwestwinkel Europas. Selbst der allererste Versuch der Mehrstimmigkeit (das barbarische Organum) war einst von dort

ausgegangen, ein Mönch des flandrischen Klosters zu St. Amand, der alte Hucbald hatte es um das Jahr 900, wenn vielleicht auch nicht selbst erfunden, so doch der Erste schriftlich und wissenschaftlich behandelt. In Frankreich diskantisierte man fleißig und die Sänger ließen ihre dreistimmigen faux bourdons d. i. Gänge von Sextafforden ertönen, bei denen der Cantus firmus in der tiefsten Stimme lag.

Als es notwendig wurde bei verwickelteren Sätzen die Notenquantitäten gegen einander abmessen zu können, entstand eben dort jene Mensuraltheorie, die Franco von Köln zwar nicht erdacht, aber (wie Hucbald das Organum), der Erste schriftlich auseinandergesetzt hat. Als man von den ganz rohen Anfängen zu einer wirklich kunstvollen Sekweise gekommen, waren es Niederländer, die sich zuerst darin hervorthaten.

Die Niederlande gediehen in Handel, Gewerbefleiß und bürgerlicher, mackerer Sitte. Es gab dort blühende Städte voll reicher Bürger und gebildeter Handelsherren, welche sich das Leben durch die Werke und Genüsse der Kunst ausschmücken lassen wollten.

Dergleichen ist nun der rechte Boden für das Aufblühen einer lebensfreudigen Kunst. Die Bildung lehrt für feinere Genüsse, für Besseres und Edleres empfänglich sein. Die Wohlhabenheit bietet die Mittel, das Verlangen darnach befriedigen zu können und sich nicht bloß dürftig auf das zur einfachen Erhaltung des Lebens Unentbehrliche beschränken zu müssen. So blühten am Niederrheine und in Flandern schon früh nicht bloß Malerschulen (in Wolfram von Eschenbachs Parcial werden die Schilderer von Maestricht gelobt). Die reichen Städte liebten es, nicht bloß die Architekten im Bau glänzender Stadthäuser (Leuwen, Dudenarde u. a.), prachtvoller Dome und reichgeschmückter Bürgerhäuser, welche den Glanz der Stadt gleich dem Eintretenden verkünden sollten, zu beschäftigen, und nicht bloß die Weberei ließ in den reichgewirkten Teppichen, den sogenannten Arrazen (wie jene mit Bildern aus der Geschichte Alexander des Großen, welche Philipp der Kühne von Burgund 1397 an den Sultan Baza-

zeth als Geschenk sendete) den bildenden Einfluß der Künste auf das Gewerbe und Veredelung des Geräthes zum Alltagsgebrauche durch die Kunst erkennen, sondern es erschloß sich bald auch die Musik zu einer bedeutenden Blüte. Den von Natur aus offenen Sinn der Niederländer für gesellige Musik (Salonmusik im edlern, tüchtigeren Sinn) zeigen selbst die artigen Konversationsbilder der späteren Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts in den oft dargestellten Hauskonzerten, Lautenspielern 2c. Man wollte singen, heitere Lieder hören.

Die Tonmeister beeilten sich die Gefänge reich und kunstvoll auszuschnücken. Wenn der Vergleich nicht zu kühn ist: eine Art musikalischer Arrazi daraus zu machen, wo das gegebene Liedmotiv (oder das vom Tonsetzer selbst frei erfundene) im Tenor stand, wie auf dem gewirkten Kunstwerke die Figurengruppe die Mitte einnimmt — und die anderen Stimmen den Tenor kunstreich verflochten umgaben, wie dort Zier- und Arabeskenwerk jene Figurengruppe. Die Texte der erhaltenen Stücke aus dieser Zeit: *ce moys de Mai, vous m'avez prit le coeur, cent mille ecus* 2c. behandeln, wie man schon aus diesen Anfängen sieht, lauter Dinge, bei denen der reiche Herrscher seines Lebens froh werden konnte: Maienlust, Galanterie gegen schöne Damen, hunderttausend Thaler 2c. Eine der ältesten Proben eines rohen Versuches, ein gegebenes Chanson mit zwei kontrapunktierenden Stimmen zu überbauen, rührt aus dem Jahre 1280 und wirklich von einem Manne aus der Stadt der künstlichen Teppichweberei aus Arras her, von Adam de la Hale, genannt le bossu d'Arras und hat den Text: „tant que je vivrais je n'aimerai autrui que vous, je n'en partirai.“

Die Gewohnheit Volks- und Liebeslieder auf solche Art zu behandeln macht es begreiflich, daß die Tonsetzer, auch als sie an kirchliche Aufgaben, an Messen und dgl. gingen, zum Tenor solche ihnen zur Kontrapunktierung handlich gewordene Liedermelodien fast lieber nahmen, als eigentliche kirchliche Motive. Sie gingen sehr bald an geistliche Musik, denn diese schien, wie gesagt, doch die ienzig würdige Aufgabe. „Was

außer der Arche der Kirche ist, ertrinkt in der Sündflut" — das ward ein erschreckendes Donnerwort. Wie das Mittelalter in dem seltsamen Zwiespalte ist, kraft seiner gesunden, derben Krafnatur sich an das Leben „in derber Liebeslust mit klammernden Organen“ zu hängen, und dabei doch fortwährend zu ringen, Welt und Zeitlichkeit im schroffst ausgesprochenen Spiritualismus zu überwinden und von sich zu werfen, so ging es auch insbesondere mit der Musik. Wo eitle, vergängliche Lebenslust geschildert werden soll (Orcagnas *trionfo de la morte*, Antonio Venezianos Leben des h. Kanieri, beides Wandmalereien aus dem 14. und 15. Jahrhundert im Campo santo zu Pisa), erscheinen sicher Musikinstrumente als ein ganz besonders charakterisierendes Kennzeichen. In dem bekannten Wartburgspiele thun die thörichten Jungfrauen eigentlich nichts Schlimmeres, als daß sie singen und tanzen, und noch Raphael wirft zu den Füßen seiner heiligen Cäcilia Geigen, Flöten und Schallbecken zerbrochen hin, während sie dem Gesange der *musica sacra* lauscht, der im Engelschore aus dem sich öffnenden Himmel herabschallt. Es ist für die Zeit bezeichnend, daß sich Luca Marenzio (um 1599) auf dem Totenbette große Skrupel über die von ihm kombinierten weltlichen Madrigale machte und daß Palestrina in seiner Vorrede zu den Chören aus dem hohen Liede fast bereuend verspricht, statt wie bisher die irdische Liebe (in Madrigalen u. dgl.) hinfort nur die himmlische besingen zu wollen. Die Welt glich damals beinahe den Damen in Boccaccios *Decamerone*, die Freitags als Töchter der Kirche strenge fasten und beten, nachdem sie sich Donnerstags als Kinder der Welt an Liebesliedern und Tanz vergnügt und sich allerlei sehr bedenkliche Hiftörchen haben erzählen lassen.

---



## IV.

Es ist also ganz natürlich, wenn die Komponisten ihr Talent neben den nicht ohne Gewissensbedenken komponierten weltlichen Gesängen ganz vorzüglich kirchlichen Aufgaben zuwendeten. Wir besitzen eine Anzahl erhaltener Messen und dgl., welche uns von der ersten niederländischen Tonschule (wie wir sie einstweilen, da wir keine frühere kennen, nennen müssen) im 15. Jahrhundert, als deren Repräsentanten wir Guillaume Dufay, Egid Binchois, Vincenz Faugues, Bernhard Hykaert, Anton Busnoys u. a. anzusehen haben, ein anziehendes Bild geben. Bei Ungeschicklichkeiten und Nothheiten in einzelnen Zügen z. B. noch nicht völlig vermiedenen Quintparallelen, zeigen sie einen reichen, ausgebildeten, wenn auch noch nicht eigentlich fugirten Stiel — und was noch mehr ist: im Ganzen entschieden Sinn für Schönheit und Klang, so daß Kriesewetter mit Recht bemerkt, man könne sie ohne Anstoß und selbst mit Wohlgefallen hören. Sie finden eine Art Gegenbild in den Gemälden der älteren Kölner Schule, wo man trotz unproportionierter Köpfe und verzeichneter Hände eine solche Innigkeit und so viel Schönheitsfönn bemerkt, daß man begreift, wie sich solche Anfänge endlich zu einem Werke vom Range des Kölner Dombildes abklären konnten. Die Durchbildung der Kompositionen aus jener ersten niederländischen Schule setzt allerdings eine längere Übung und Bor-Dufaysche Schule voraus, von der wir freilich so gut wie nichts wissen — es müßte denn jenes Chanson des de la Hale, und was von Guillaume Machaud 2c. etwa übrig ist, Ersatz leisten. Wirklich ist der innere Zusammenhang jener noch monströsen ersten Versuche mit der verhältnismäßig schon ausgebildeten ersten niederländischen Schule durch die verwandte Art der Lösung der Aufgabe nicht zu verkennen. Daß übrigens die Niederlande nicht so unbedingt das musikalische Monopol, wenn auch einstweilen das musikalische Supremat, besaßen, daß auch in dem Lande, das später den höchsten musikalischen Ruhm erwerben sollte, Musik geübt wurde, zeigen einzelne erhaltene Stücke z. B. von Landino, einem berühmten Organisten, Kom-

positeur und Dichter aus Florenz, der in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts lebte, und Dante findet in Purgatorio den Musiker Casella, der also, weil er überhaupt genannt wird, eine Person von Belang gewesen sein muß, und für den der Dichter die zärtlichste Teilnahme äußert. Sein Gesang bezaubert alle:

„Amor, che nella mente mi ragiona  
Cominciò egli allor sì dolcemente  
Che la dolcezza ancor dentro mi suona,  
Lo mio maestro, ed io, e quella gente  
Ch'eran con lui, parevan sì contenti  
Come a nessun toccasse altro la mente.  
Noi eravam tutti fissi ed attenti  
Alle sue note: etc.<sup>1</sup>

Casella war der Komponist der Madrigale des Lemen von Pistoja, also auch weltlicher Singstücke. Senes „amor, che nella mente mi ragiona“ spielt auf eines davon an. Es wiederholt sich das Schauspiel, daß Anregungen, die von den Niederlanden, welche die Priorität darin behaupten, ausgingen, sehr bald in Italien einen Widerklang finden, ohne daß man den äußeren Zusammenhang, das Faktum der Übertragung, nachzuweisen vermag. So findet sich Huchalds Organum bei dem um hundert Jahre späteren Guido von Arezzo wieder, so ist die kontrapunktische Behandlungsweise der ältesten niederländischen Chansons in Francesco Landinos „non avra pietà questa mia donna“ nachgeahmt. Die Völker saßen auch jetzt nicht hinter trennenden Mauern. Der Ruf der Niederländer verbreitete sich durch die ganze gebildete Welt. Schon Wilhelm Dufay (1380—1432) wurde als Sänger in die päpstliche Kapelle gezogen. Busnoys (1467) stand in den Diensten Karl des Kühnen. Vorzüglich aber scharten sich Schüler um den hochberühmten Johannes Ockeghem oder Ockenheim (1450), der als Gründer der zweiten niederländischen Schule angesehen werden kann, welche sich von der ersten durch die dialektische Weise des Satzes unterscheidet, demzufolge ein Thema oder

<sup>1</sup> Purgat. canto II.

Tongang in Nachahmungen, Vergrößerungen, Umkehrungen 2c. gleichsam von verschiedenen Seiten dargestellt wird, obschon für die eigentliche thematische Arbeit die Kunst noch nicht reif war.

Diese Eigenheit der zweiten niederländischen Schule knüpft sich offenbar an die Eigenheit des Talentes Dickenheims, welcher der Mann dazu war, Stücke für 36 Stimmen zu setzen, oder eine Messe, die man „aus jedem beliebigen Tone und jedem Schlüssel singen konnte“ und die deshalb *missa ad omnem tonum* hieß. Man hat Dickenheim deswegen öfter, aber eigentlich nicht eben richtig, mit Sebastian Bach verglichen. In dieser zweiten niederländischen Schule überwiegt das Kunststück über das Kunstwerk. Die durch sie angebahnte Richtung war es vorzüglich, gegen welche die Kirche endlich auftrat. Unter Dickenheims Schülern glänzt vorzüglich Josquin des Brès, ein Mann von Genie, der nur in die von seinem Meister überkommene Tondialektik zu sehr verstrickt war, um sich zur vollen reinen Bildung des Schönen zu erheben. Neben ihm sind Gaspard, Antoine Brumel, Pierre de la Rue, Lonjet Compère, Alexander Agrikola zu nennen. Durch diese Schar von Schülern wurde der alte Dickenheim (dem das hohe Greisenalter, in dem er starb, und die Klagen seiner Schüler um ihren *maitre et bon père* etwas ehrwürdig Patriarchalisches geben) der geistige Stammvater einer reichen Nachkommenschaft. Josquin bildete selbst wieder zahlreiche treffliche Schüler, wie Jean Mouton, Clement Jannequin, Isaak Heinrich, Nikolaus Gombert, Jakob Arkadelt, Claude Sermisy, Adrian Petit Coclicus 2c., durch welche die Tonkunst in Deutschland und Frankreich Verbreitung und Pflege fand. Aus Heinrich Isaaks Schule ging Ludwig Senfl (ein Basler um 1520) hervor, aus der Schule Moutons der berühmte Adrian Willaert, der in den Jahren 1527—1563 als Kapellmeister von S. Marco in Venedig eine glänzende Wirksamkeit entfaltete und als Gründer der Venezianischen Musikschule, selbst wieder einer der großen geistigen Ausgangspunkte jener reichen, aufwärts strebenden Zeit ist. Berühmte Meister, wie Cyprian

de Kore, Johannes Gabrieli, Konstanzo Porta, der Theoretiker Gioseffo Zarlino u. a. dankten ihm ihre Bildung. Aus der Gabrieli'schen Schule kamen Meister, wie Hans Leo Hasler aus Nürnberg, eine der tüchtigsten Gestalten jener mannhaften Zeit (Schüler Andrea Gabrieli's), der mit Recht gepriesene nachmalige Dresdner kurfürstliche Hofkapellmeister Heinrich Schütz (gest. 1672), in dem sich die Eigentümlichkeiten der venezianischen Schule zu Elementen einer bedeutenden und anregenden Fortbildung insbesondere für die deutsche Tonkunst gestalten.

Es ist, wie man schon nach dieser kleinen Auswahl von Namen sieht, ein reicher geistiger Stammbaum, der seine Zweige und Äste über alle Lande zu breiten anfängt. Neben niederländischen Namen tauchen deutsche und italienische auf. Es naht die Zeit, wo die Niederlande ihr musikalisches Primat an Italien abgeben sollten. Der noch unter niederländischen Einflüssen gebildete Claude Goudimel aus Lyon, durch treffliche Kompositionen ebenso bekannt, wie ihm sein tragisches Ende in den Stürmen der Hugenottenverfolgungen 1572 eine traurige Berühmtheit verschafft hat, bildete den großen Pierluigi Palestrina, der nebst seinem Mitschüler Giovanni Maria Nanini Gründer der römischen Schule wird. In ihr blüht jene Schönheit, welche in der ersten niederländischen Schule sich noch als geschlossene Knospe gezeigt, voll und herrlich auf, ein sich mit der künstlichen Textur der zweiten niederländischen Schule und überwindet durch ihre befeelende Kraft die schroffen Herbheiten der letzteren völlig, so daß hier einer der geistigen höchsten Gipfel erreicht wird, von dem aus dann nur Umkehr und Verfall oder Einschlagen anderer Pfade möglich ist.

Es ist sehr charakteristisch, daß der niederländische Name Roland de Lattre, der einem der größten Meister dieser Schule angehört, bereits zum Orlando Lasso italienisiert wird. Daneben wirken Tonsetzer, wie Animuccia, die Spanier Morales und Lodovico de Vittoria, der schon genannte Luca Marenzio (aus der Lombardei), der jüngere Nanini u. a. In Deutschland fand die römische

Schule, wie sie durch ihre vorzüglichsten Repräsentanten heißen darf, an jenem Orlando Lasso (qui lassum recreat orbem wie seine Zeitgenossen sagten) einen großen würdigen Vertreter. Auch der Krainer Jakob Hänel, genannt Gallus, zählt zu den vorzüglichsten Meistern dieser Richtung in Deutschland,<sup>1</sup> ferner Philipp de Monte (aus Mons), Orlando Lassos Lieblings Schüler und andere schätzbare Tonsetzer. Die Niederlande behaupteten aber noch immer ihren alten, wohl erworbenen Ruf.

Wer für einen Meister der Tonkunst gelten wollte, mußte in den Niederlanden oder wenigstens durch einen Niederländer gebildet sein. Noch der kunstliebende Kaiser Rudolf II. (gest. 1612) zog für die Besetzung bedeutender musikalischer Stellen bei seinem Hofstaate Niederländer vor (Luyton Organist, Jakob Regnard Vizekapellmeister, Philipp de Monte Kapellmeister) und pflegte regelmäßig diejenigen seiner Singknaben, welche, heranwachsend, Talent für Komposition zeigten, zur Erlernung der Kunst des Tonsazes auf ein Jahr nach den Niederlanden zu senden.<sup>2</sup> Wie ein Säkulum später und bis zu Ende des vorigen Jahrhunderts die Fürsten für ihre Hofkapellen und Opern am liebsten italienische Kapellmeister beriefen,<sup>3</sup> so waren für die Fürsten des sechzehnten Jahrhunderts niederländische Komponisten und Kapellmeister der wünschenswerteste Besiz. Kaiser Karl V. hatte deren eine ganze Reihe in seinen Diensten: Cornelis Canis, Nikolaus Gumbert, Thomas Crequillon, Clemens non Papa, Kaiser Ferdinand I. in gleicher Art den Jakob Baet und Christian Hollander, wogegen Ferdinand II. schon einen Italiener, den in Naninis Schule gebildeten Cifra in Diensten hatte. Simon de Roy war zu Neapel vizeköniglicher Hofkapellmeister, Claude le Jeune bei Heinrich III. von Frankreich, Orlando Lasso am Hofe zu München etc. Auch in den Niederlanden selbst hielten sich geschätzte Meister der Tonkunst auf, wie Jakob de Wert zu Antwerpen u. a.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Gallus war bis zu seinem 1591 erfolgten Tode Kapellmeister Kaiser Rudolf II. in Prag. <sup>2</sup> Winterfeld: Gabrieli, 2. Band. S. 1. <sup>3</sup> Es genüge, auf Votti in Dresden, Zomelli in Stuttgart, Sarti in Petersburg, Salieri in Wien hinzuweisen. <sup>4</sup> Niederländer galten fast schon deswegen,

Aber schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verloren die Niederländer ihr ausschließendes Übergewicht — und im Laufe des 17. Jahrhunderts verschwinden die niederländischen Namen auffallend und plötzlich aus den Reihen der berühmten Musiker, während italienische in reichster Fülle, daneben Deutsche und einzelne Engländer und Franzosen auftauchen. Der Glanz der römischen und venezianischen Schule (welche beide auf niederländische Kunst basiert waren) verichaffte Italien in kürzester Zeit den musikalischen Vorrang, den es lange mit Ehren und auch dann noch behaupten sollte, als es eigentlich nur noch die Erinnerung an eine bereits vergangene Glanzepoche war, auf welche die Ansprüche gestützt werden konnten. Aber es war gleich auch das erste Auftreten Italiens so bedeutend, daß das plötzliche Verschwinden niederländischer Kunst vorzugsweise durch den übermächtigen Glanz der römischen und venezianischen Schule zu erklären ist, durch welche ihre beiderseitige Lehrerin, die niederländische Schule, rasch und für immer in den Schatten gestellt wurde. Wie die römische Schule vorzüglich durch Palestrinas Namen, wird die venezianische durch den Namen eines außerordentlichen Künstlers, des Johannes Gabrieli repräsentirt. Die Tonschule Benedigs sproßte aus denselben Wurzeln wie die römische, aber sie zeigt im Vergleiche zu letzterer merkwürdige Unterschiede, deren Grund in den Verhältnissen ihrer Pflegestätte lag.

Während die römische Musik etwas rein Gottesdienstliches hat, eine reine Priesterin ist, die auf Engelschwingen vom Himmel gekommen und ganz und gar ein rein geistiges Wesen scheint, trägt die für den ersten Anblick zum Verwechseln ähne-

---

weil sie Niederländer waren, für gute Musiker — insbesondere für geschickte Sänger. Einige Stellen bei Shakespeare spielen darauf an. In Heinrich IV. (1. Teil, Akt 2, Scene 4) wünscht Falstaff „Leineweber zu sein, um sich in Psalmen oder sonst in etwas ausfinden zu können.“ Anderswo ist die Rede von einem „Kanon, der drei Leinewebem die Seele aus dem Leibe haspeln könnte.“ Mit diesen Leinewebem sind jene Niederländer gemeint, die als Calvinisten sich vor den Verfolgungen der Spanier nach England geflüchtet hatten und dort meist Leine- oder Baumwollweberei betrieben.

liche venezianische Musik sehr kenntlich einen Zug glänzender Pracht und eines reichen, wenn auch edeln Luxus. Chöre und Stimmenmassen werden gegen einander gestellt, selbst prächtige Instrumente mischen ihre Klänge ein. Man hört hier den Schritt der Neuzeit vor der Pforte. Man hat die Verhältnisse Benedigs mit seinen reichen Kaufherren 2c., besonders was den Einfluß dieser Verhältnisse auf Kunst betrifft, den Niederlanden verglichen.

Wer in einer Gemäldegalerie die berauschende Farbenpracht Paolo Veroneses, den edlen Reiz der Frauengestalten Tizians, die figurenreichen Kraftstücke Tintoretto's gesehen, wird beim Eintreten in den Rubenssaal das alles derber, fleischiger, gleichsam ins Blämische übersezt, aber in unverkennbar verwandten Zügen wiederfinden — und die lebensvollen Bildnisse Tizians werden ihn als Verwandte der Bildnisse van Dyck's anmuten. Die Venezianer waren reich und gebildet wie die Niederländer und dachten wie diese sehr gern daran, daß das Leben unter solchen Umständen eigentlich eine sehr angenehme Sache sei.

Die Musik nahm daher in Venedig einen ähnlichen Gang wie sie ihn in den Niederlanden genommen hatte — nur bei erhöhter Ausbildung und noch günstigeren Bedingungen in allem und jedem potenziert. Wo der Niederländer für einen Gesang statt einer Stimme deren drei oder vier in Bewegung gesetzt hatte, stellte der in niederländischer Schule gebildete Venezianer ebenso viele Chöre auf. Der Niederländer hatte die Stimmen auf sich selbst angewiesen und begleitende Instrumente nicht angewendet. Der Venezianer, umgeben von den farbenglühenden Werken der Maler, von dem bunten Marmorreichtum der phantastischen Paläste der Lagunenstadt und dem ganzen farbigen, südlichen Leben griff zu der Farbenpracht der begleitenden Instrumente, und, wo Palestrina nur seraphische Chöre tönen läßt, schmetterten bei Gabrieli in die Freudenbotschaft „Surrexit Christus“ in Festpracht die ehernen Stimmen der Zinken und Posaunen hinein. Für die stolzen Herren der Adria war es gerade die rechte Weise. Eines schießt sich nicht für alle! Für das geistliche Rom Palestrina,

für das weltliche aber edle *Benedig Gabrieli*. Man darf das Vorstehende nicht in dem Sinne nehmen, als sei die musikalische Kunst *Benedigs* etwa eine entartete oder gar frivole gewesen. Vielmehr zählen ihre Leistungen zu den Schätzen der Kirchenmusik. Eine weltliche Tonkunst war damals eigentlich noch gar nicht erfunden. Die weltlichen *Madrigale* der damaligen Zeit, selbst *Scherzlieder* braucht man nur mit irgend einem geistlichen lateinischen Texte abzusingen, um darin ganz wohl passende Kirchenstücke zu hören. Höchstens in den *Willote*, *Vilanelle* und *Frottole* des 16. Jahrhunderts fängt ein nach dieser Richtung hin klingender Ton an, bemerkbar zu werden.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Stücke von *Gastoldi*, *Baldassare Donati* u. a., die man in Kieffeweters Geschichte des weltlichen Gesanges einsehen möge, haben schon einen recht munteren Zug von heiteren Trällerliedchen. Sie fallen sämtlich schon in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts und auch in ihnen pocht schon die Neuzeit an. Dagegen könnte z. B. *Stephan Wachus* „es wollt ein alter Mann auf Buhlschaft gahn“ (aus dem 15. Jahrhundert) oder *Heinrich Isaaks* „es hätt' ein Bauer ein Töchterlein“ (beide Stücke in *Forkels* *Gesch. d. Mus.* 2. B. S. 616 und 691 mitgeteilt) recht gut einen Psalm oder etwas Ähnliches vorstellen. Bei einem Stücke aus *Orlando Lassos* „neue deutsche Liedlein mit 5 Stimmen“ würde nach der Musik jeder ein tieferrnstes Kirchenstück zu hören meinen. Nun ist aber der Text: „die Fastnacht ist ein' schöne Zeit, darinnen sind fröhlich die Leut, doch ist sie kalt von Winden. Der ein' treibt viel Affenspiel, der andre auch darbei sein will, viel Narren thut man finden.“ Selbst wo ein Tonsetzer augenscheinlich es auf etwas Scherzhaftes anlegt, kam er aus dem gewohnten kirchlichen Ton, der die ganze Zeit beherrscht, nicht heraus. So läßt *Laurenz Vemlin* (1540) in dem Liede „der Gugagauch auf dem Zaune saß, es regnet sehr und er ward naß“ (*Beders* *Hausmusik* S. 791) zwei Soprane alternierend den *Gugagauch* nachahmen — aber die vier Stimmen, welche das Lied singen, bewegen sich um die wirklich natürliche, vermutlich einer Volksweise angehörige Melodie des Tenors so choralmäßig und so künstlich verflochten, daß die Melodie verschwindet und das Ganze wie ein Kirchenstück klingt, in welches zwei mutwillige Mädchen ihr profanierendes „Gugut“ hineinschreien. *Beder* (a. a. O. S. 11) sagt: „wer sollte nicht in diesen Liedern die Kunst erkennen, deren Blick immer auf die Kirche, als das Höchste für den frommen Menschen gerichtet war, und die sich von den dort gebräuchlichen und durch ihr Alter ehrwürdigen Formen nicht losreißen konnte? Wer wollte daher solchen Meistern, die



Weltliche Musik beruht wesentlich auf sinnlich wirkender Anregung. Zu dieser gehört Melodie und gehört der schon den Griechen nicht für ethisch geltende Klang der Instrumente. Beide waren aber damals in die Musik, wenigstens in die höhere Kunstmusik so gut wie noch nicht eingeführt. Die Instrumente gehörten nicht dem Musiker, sondern dem Musikanten, und die Bedingungen, eine Melodie als Melodie kunstgerecht zu behandeln, ohne sie durch Harmonie zu erdrücken und unkenntlich zu machen, waren einstweilen noch nicht bekannt.

## V.

Die Instrumente lagen aber deswegen nicht unbenutzt. Stadtmusikanten, das Musikantengefolge großer Herren, die sogenannten Kunstpfeifer und deren Gesellen, und, was es sonst an musikalischen Plebejern dieses Schlagens gab, blieb in fleißiger Übung. Die italienischen Fürsten, die Gesandtschaften zc. hatten ihre Musikbände im Solde, z. B. als Cesare Borgia 1498 mit Ludwig XII. zu Chinon zusammen kam, begleiteten ihn nach Brantomes Berichte seine Musikanten, ein Nebespieler, vier Trompeten, silberne Clarons zc., und als 1523 die Gesandten der Republik Venedig zu Rom von Papst Hadrian VI. festlich empfangen wurden, spielten bei dem vier- bis fünfstündigen Mahle die päpstlichen Pfeifer, Trommelschläger, Lautenschläger und andere Musiker.<sup>1</sup>

In welchem Ansehen aber diese Klasse von Menschen stand, dafür giebt ein etwa 1506 von Machiavell selbst aufgesetztes Memorial für einen nach Mailand und Frankreich geschickten Gesandten einen interessanten Beweis. „Nachdem ihr von

---

der Stolz ihrer Zeiten waren, zürnen, daß sie mit ihren Tönen und zwar aus innerer Überzeugung nicht tändeln konnten? — Nein, Dank verdienen sie, daß sie es wenigstens veruchten, heiter zu erscheinen.“

<sup>1</sup> Nach Marie Sanudos Diarien. S. Reumonts Beiträge zur italienischen Geschichte. 1. Band. S. 190.

der Audienz heimgekehrt“ heißt es darin „und die euch Begleitenden brevibus mit Dank entlassen, wird sogleich zu euch kommen der Schwarm der Trompeter, Pfeifer und Bedelle der Regierung. Diesen gebt im Ganzen nach unserer Sitte aquis portionibus durch die Hand eueres Säckelmeisters 30 Grossi, damit sie's statim vertrinken, ohne sie spielen, noch überhaupt vorzulassen. Trompeter und Pfeifer des erlauchten Herrn Giovanni: aquis portionibus 20 Grossi. Trompeter des Herrn Annibale Bentivoglio 4 Karlini. Desgleichen des Podest 2 Karlini. Si placet könnt ihr die des Podesta ohne Trinkgeld wegsenden.“ Und für Frankreich heißt es weiterhin: „den Trompetern gebt ihr nichts, ladet sie aber zum Trinken ein.“<sup>1</sup> Einzelne mußten sich aber aus dieser Helotenstellung doch zu einer geachteteren emporzurichten. Raphaels Violinspieler im Palaste Sciarra zu Rom hat den Geigenbogen mit Lorbeeren umwunden.

In Deutschland, wo alles in Zünfte und Gilden vereinigt war, stellte sich aus Achtung für die löbliche Korporation qualis die Sache etwas besser — selbst Grafen verschmähten es nicht, die Würde eines Pfeiferkönigs anzunehmen.<sup>2</sup> Zu dem bei Kavaliern und Damen sehr beliebten Tanze war Instrumentalmusik auch unentbehrlich. Giotto läßt auf einer Malerei in der Incoronata zu Neapel (14. Jahrhundert) einen Tanz edler Personen von einer Geige und einer oboartigen Pfeife begleiten, aber bei Domenico Ghirlandajo (um 1490) in St. Maria Novella in Florenz spielt zum Tanze der Herodias ein ganzes Orchester von Zinken- und Serpentbläsern auf. So hatte denn das musikalische Handwerk genug zu schaffen und zu üben, um mit seinen Musikinstrumenten zur Hand zu sein, als ihrer die Kunst endlich bedurfte.

Die Menge und Mannigfaltigkeit der Instrumente war in der That schon damals überraschend groß, wie wir aus Sebastian Virdungs 1511 erschienenener „Musica getutscht“ und aus

<sup>1</sup> Abgedruckt in den von Polibori besorgten Opere minori. Florenz 1852. In deutscher Übersetzung bei Reumont a. a. O. S. 261. <sup>2</sup> So 1480 ein Graf von Rappolstein. S. Beckers Hausmusik. S. 18.

des Brätorius um hundert Jahre jüngeren Syntagma sehen können: von den mächtigen, klangreichen Orgeln an, bis herab zu den, wie sich Brätorius ausdrückt „Glocken und Glöcklein, Källichen und Schellichen.“ Die Orgel war darunter das priesterliche und solglich geachtete Instrument. In Venedig, der Stadt der reichbesetzten Musikaufführungen, war um 1460 von einem Deutschen Namens Bernhard, genannt Bernardo Tedesco, an der Orgel das Pedal angebracht und damit dem Orgelspiel eine neue Bahn geöffnet worden. Zwei Orgeln standen in S. Marco einander gegenüber, bei denen uns die dortigen Archive eine Reihe tüchtiger Künstler als Organisten nennen. Der erstgenannte ist beim Organo primo 1318 mistro Zuchetto, bei Organo secondo 1490 Francesco Davo, und insbesondere 1557 bei der ersten Orgel der berühmte Claudio Merulo da Corregio, neben dem es auch anderwärts andere sehr tüchtige Orgelmeister gab, wie Gregor Michinger zu Augsburg, Paul Hofshaymer, Kaiser Maximilian I. Hoforganist, Frescobaldi (etwas später) in Rom, Tallis und Bird, die Orgelspieler der Königin Elisabeth von England 2c. In den Werken dieser Meister sehen sich bereits die Elemente an, die wir später in Sebastian Bach zur höchsten Vollendung ausgebildet finden. Vorläufig sehen aber manche dieser Toccaten von Merulo u. a. noch einigermaßen aus, als sei der Organist in Verlegenheit gewesen, was er mit all' dem Tonreichtum seines Instrumentes anfangen sollte: ein ziemlich schwankendes Ergehen in bunten Figuren, Fragmente polyphoner, thematischer Durchführung 2c. Erst die Reformation gab den Anlaß zur Ausbildung eines in allen seinen Feinheiten vollendeten Orgelspieles.<sup>1</sup> Doch hat auch schon Johann Gabrieli, der überhaupt den Übergang zur Neuzeit bildet, Orgelstücke geschrieben, deren marktiger, deciderter Stimmengang in fest ausgeprägten Themen und deren präzise ge-

<sup>1</sup> Um den Fortschritt einzusehen, vergleiche man die Toccata von Merulo in Winterfelds „Gabrieli“ 3. Teil, mit dem Es=dur=Präludium im ersten Teile von Seb. Bachs wohltemperierten Klavier — zwei Stücke, die einander wie Zwillinge gleichen, und doch, welsch ungeheurer Unterschied! Bach leistet, was Merulo zu leisten wünscht.

rundete Form an die Arbeiten der Orgelmeister der besten Zeit anflingt.

Mit dem Untergange des Rittertumes war auch die Kunst der Trouveurs und Minnesänger verschwunden. Unter dem Bürgertume der aufblühenden deutschen Städte hatte sich zum Erjaze eine eigentümliche Poesie und Gesangkunst gebildet, die Kunst der Meisterjänger, welche zunftmäßig, in handwerklicher Weise betrieben, Dichtungen und Melodien mit allen Formalitäten und Chitanen des Zunftreglements ungefähr so produzierte, wie die ehrbaren Poeten und Sänger sonst auf der Schusterbank ihren Stiefel fertigten oder wie sie ihre Wurst füllten. Die Meisterjänger von Nürnberg, Augsburg, Straßburg, Ulm zc. hatten ihren Vorrat an Weifen, die ihre wunderlichen Namen hatten: „kurze Affenweis, der goldene Ton, der gekrönte Ton Barthel Regenbogen“ zc. Die Merker hatten beim Singen darauf Acht, daß sich keine ungebührliche Neuerung einschleiche, daß kein Fehler gegen die Satzungen der Kunst unterlaufe. Eine breite Prosa lagerte sich schwer über diese zünftige Kunst, aber es war auch etwas Ehrenfestes darin. Durch das ehrerbietige Bewahren der Tabulatur und anderer Innungseigenheiten, durch das Wettjingen um die „Davidskrone“ wurde die edle Sing- und Klingkunst vor dem Makel der Leichtfertigkeit bewahrt, der ihr bei fahrenden Sängern und Spielern nur gar zu leicht anfliegen konnte, selbst die Magistrate erkannten sie als „löbliche“ und „christliche Kunst und Übung.“ Die ehrjamen Meisterjänger haben jedenfalls der Musik das ehrenwerte deutsche Bürgerhaus geöffnet, der Hausmusik den Boden bereitet, welche später in den Liedern Heinrich Alberts, in den Sonaten Kuhnau's gesunde Früchte zu tragen anfängt und bis heute in Deutschland bildend und erfreuend wirkt, während sie in den südlichen Ländern, denen sich aller Musikgenuß im Operntheater konzentriert, fast keine Pflanze gefunden hat.

Italien hatte in seinen cantori a liuto, die nach dem Gehöre zur Laute sangen (im Gegensatz gegen die cantori a libro, die aus ihren Notenbüchern ihre artifiziösen Gefänge vortrugen) eine Klasse von Naturalisten, welche, da ihr die

feste Geschlossenheit der Zunft deutscher Meistersänger, und  
 folglich deren zäh nachhaltiges Wirken fehlte, für die An-  
 bahnung einer echten Hausmusik ohne Folgen blieb. Übrigens  
 bekamen die Lautenspieler schon in der zweiten Hälfte des  
 15. Jahrhunderts ihre Tabulatur, d. i. ihre eigentümliche  
 Schreibweise, die heutzutage (gleich der ebenfalls seit mehr als  
 zweihundert Jahren verschollenen Tabulatur der Orgelspieler)  
 vergessen ist; wie ja auch die meist so beliebte Laute selbst durch  
 das bequemere zu spielende Klavier verdrängt worden. Noch im  
 16. Jahrhundert vertrat die Laute mit ihren Verwandten, dem  
 Chitarrone, der Theorbe 2c. das Klavier in solcher Art, daß,  
 wo man gezwungen war, einmal einen einzelnen Sänger, eine  
 einzelne Sängerin singen zu lassen, die übrigen Stimmen von  
 Chitarrones gespielt wurden. Man hatte so wenig eine Ab-  
 nung davon, daß eine Stimme allein, von einer accordmäßigen  
 sich unterordnenden Begleitung getragen, einen recitativischen  
 oder liedmäßigen Gesang vortragen könne, daß noch in Drazio  
 Vecchis *Antiparnasso* (1597), einer Art komischer Oper genannt  
*Comedia armonica*, alles durchweg in fünfstimmigen Madrigalen  
 gesetzt ist, wozu die dramatischen Personen auf der Bühne agierten.

Neben dem strebenden Fleiße der Komponisten hatten auch  
 die Theoretiker indessen eifrig fortgearbeitet. Nach den, noch  
 ins 15. Jahrhundert gehörigen Schriftstellern Adam von Fulda  
 und Franchinus Gafuri oder Gafurius von Lodi (*Theorica  
 Musice*. 1492. *Practica Musice*. 1496. 2c.) wird im 16. Jahr-  
 hundert auf diesem Gebiete eine ganz außerordentliche Thätig-  
 keit rege, welche kein geringer Beweis von der außerordent-  
 lichen geistigen Rührigkeit dieser Epoche ist. Petrus Aron  
 gab 1516 zu Bologna seine *institutio harmonica*, 1525 zu  
 Venedig seinen *trattato della natura e cognizione di tutti gli  
 tuoni di canto figurato*, 1530 sein *compendiolo di multi dubbi  
 etc.*, 1545 sein *lucidario* heraus. Eine namhafte Reihe be-  
 deutender musikalischer Schriften. An Aron schließt sich un-  
 mittelbar Gioseffo Zarlino (gleichfalls zu Venedig) an, der  
 schon 1558 seine *istituzioni armoniche* erscheinen ließ, denen  
 1571 die *dimostrazioni*, 1588 die *sopplimenti* folgten — Werke,  
 die für die Entwicklung der Musik von der größten Wichtig-

keit geworden sind und wiederholte Auflagen erlebten. Scharfsinnig, geistreich und gelehrt ist Zarlino über den Standpunkt eines einseitigen Nachbeters oder Regenerators antiker Musiktheorien erhaben, obwohl sich seine Bildung, wie alle höhere Bildung der damaligen Zeit, durchaus auf die „klassische“ gründet. Er faßt die Sache bei der Wurzel, er sucht alles auf die exakteste Weise, auf Mathematik zurückzuführen und zugleich für die neuen Erwerbungen der Tonkunst Regel und Gesetz zu finden. Seine klassische Bildung zeigt sich sehr eigentümlich und elegant in einer Art Einleitungen der einzelnen Kapitel, welche die Beziehungen aus der Mythologie, der alten Geschichte u. zu dem zunächst folgenden Gegenstände geistvoll und lebendig zusammenstellen. Man fühlt sich an die heitern, farbenreichen, mythologischen Supraporten und Deckenstücke der Säle gemahnt, in denen die Väter Venedigs ihren ernstesten Rat hielten. Zarlino, der auch als Komponist und von 1565—1590 als Nachfolger des göttlichen Cyprian de Rore in der musikalischen Großwürde eines Kapellmeisters von San Marco thätig war, verdient durch seine Schriften eine der bedeutendsten Erscheinungen der venezianischen Schule zu heißen. Venedig war überhaupt der Hauptstiz einer geistreichen Musiktheorie. Neben den Werken Arons und Zarlino's traten dort zahlreiche andere in das Fach einschlagende Schriften ans Licht, wie 1523 die *regula Musicae* von Bonaventura di Brixia, 1531 Giovanni Spataro's *trattato di musica* (vorzüglich von den Feinheiten der Mensuralmusik handelnd), 1562 Aliguino da Bressa's *illuminata di tutti i tuoni di canto fermo*, 1588 Tigrini's *Contrapunto*, 1596 Zacconi's *prattica di musica* u.

Auch in der andern Hauptstätte italisch-musikalischer Blüte, in Rom, erschienen theoretische Werke, wie 1555 von Nicolo Vincentino die *antica musica ridotta alla moderna prattica* — wie schon der Titel zeigt, ein Anknüpfungs- und Verbindungswerk zwischen alt und neu, und ein noch friedlicher Vorbote der Bewegungen, die sich bald in dem heftigen Streite und Zwiespalt äußern sollten, den die um 1600 beginnende neue Richtung, insbesondere aber das kühne Auftreten Claudio

Monteverdes 2c. hervorrief. Es ist ein bemerkenswertes Zeichen der Zeit, daß diese Schriften, obwohl spezifisch gelehrt, doch mit wenigen Ausnahmen in der lebend gegenwärtigen Sprache, das heißt: italienisch abgefaßt waren, während noch Gasorius durchweg, Aron wenigstens teilweise lateinisch geschrieben hatte. Es lag den Theoretikern nicht mehr ausschließlich daran, gelehrte Meinungen vor der gelehrten Welt geltend zu machen und auszufechten. Sie wollten auf das Leben, auf die Musikpraxis einwirken, in die große Bewegung der Geister ihrer Zeit kräftig mit eingreifen, was ihnen auch vollständig gelang.

## VI.

Auch Deutschland regte sich. Wie in Italien Venedig, wurde hier eine an Handel, Kunst und Reichtum verwandte Stadt, das ehrenfeste Nürnberg, der Zentralpunkt der Herausgabe musiktheoretischer Schriften. Hier gab 1516 Johann Cocleus (eigentlich Johann Dobneck) sein *Tetrachordum Musicæ*, Heinrich Faber 1550 seine *introductio ad musicam practicam*, 1573 sein *Compendium Musicae*, Sebaldus Henden 1530 seine *Institutiones seu rudimenta musicæ*, 1540 sein berühmtes Werk *de arte canendi* heraus, Adrian Petit oder Coclicus 1552 sein *Compendium musicæ*, in welchem er die Musiklehre nach den Prinzipien des großen Josquin des Brès, mit besonderer Rücksicht auf praktischen Unterricht zusammenstellt und erläutert. Auch in dem körnigen, kräftigen Deutsch, wie es uns in den Schriften des 16. Jahrhunderts in treuherziger Einfalt begegnet, fing man zu schreiben an; Martin Agricola schrieb so seine *Musica figuralis „Deutsch“* (1532), und ein anderes Buch „von den Proportionibus.“ Adam Gumpelzheimer handelte seine *Singekunst* in zehn Kapiteln ab (1604) und 1511 erschien zu Basel die „*Musica getutsch* und ausgezogen durch Sebastian Wirdung, Priesters zu Ambrenz, vmb alles Gesang aus den Noten in die tabulaturen dieser benannten dreyer Instrumenten, der Orgeln, der Lauten und der Flöten transferieren zu lernen.“

Daneben sind Wolfgang Figulus de musica practica (1565), Hermann Finck's practica musica (1556), Niklas Listenius musica (1549), Lukas Vossius Erotemata musica (1563), Monetarius Epitome (1513), des Andreas Ornthoparchus micrologus, Ottomarus Luscinus Musurgia (Straßburg 1536), Andreas Papius de consonantiis (1581) und zahlreiche andere Schriften Beweise des allgemeinen lebhaften Anteeiles an theoretischer und praktischer Musik. In diesen Schriften werden die Grundlagen der damaligen Musik mehr oder minder scharfsinnig und gründlich behandelt: die Colmisation mit den Regeln der Mutation, die Mensuraltheorie mit den Feinheiten der Prolation, Sesquialteration, der Ligaturen, die Kirchentöne. In der Rhythmit tauchen antike Reminiscenzen auf, so bei Coelicus, z. B. choriambiische, sapphische und andere Maße. Manche gehen auf Mittelalterliches, aber schon zu ihrer Zeit Veraltetes zurück, wie z. B. Hermann Finck eine ausführliche Abhandlung über die alten hinter räthelhafte Mottos versteckten Kanons hat, Adrian Petit Coelicus eine Anleitung zum improvisierten Kontrapunkt und zum „Faul-Bourdon“ giebt u. Die in vier Bücher getheilte Musica demonstrata des Faber Stapulensis (Paris 1496—1552) greift aber ganz und gar in die antiken Musiktheorien zurück, so daß sie eine ganz unbedingte Restauration derselben, selbst bis auf die Terminologie versucht, und, geschähe nicht im letzten Abschnitt eine flüchtige Erwähnung des „divus Gregorius,“ eines Theoretikers aus der pythagoräischen Schule, ganz gut für ein aus der römischen Zeit erhaltenes Werk passieren könnte. Faber Stapulensis ist der Vorläufer jener, fast ein Jahrhundert später versuchten vollständigen „Wiederbelebung“ der antiken Musik, welche so folgenreich werden, aber freilich ganz und gar andere Folgen haben sollte, als ihre Pfleger und Förderer voraussetzten und hofften.

Wie für Italien Zarlinos harmonische Institutionen, war für Deutschland das Hauptwerk des 16. Jahrhunderts, das Heinrich Lorritus aus Glarus, genannt Glareanus, verfaßte, 1547 zu Basel erschienene Dodecachordon — ein höchst einflußreiches Reformwerk ganz eigener Art, das inner der gewohnten.



überlieferten Kunst, auf wirkliche und vermeinte antike Traditionen und Prinzipien gestützt, vieles in ganz neuer Art auffassen lehrte, und, obwohl in vielem entschieden irrig, doch für die auf die Kirchentöne gebaute Choralkunst, welche eben damals durch den evangelischen Kirchengesang in eine neue Phase trat, höchst wichtig geworden ist. Man sieht, was bei dieser Überfülle großer und kleiner musikalischer Schriften die Buchdruckerpresse zu leisten hatte, während sich einst die Klöster und Bibliotheken mit dem Besiz einer Abschrift des Hucbald'schen Tractates de musica, des Guidon'schen Mikrologs, des Boethius zc. begnügt hatten. Dazu hatte Ottavio Petrucci von Fossembrone den Notendruck erfunden, und statt durch mühsame, oft inkorrekte Abschriften konnten die zahllosen Kirchenstücke und die ebenso zahllosen Madrigale zc. schnell und genau durch die Presse vervielfältigt werden und eine weite Verbreitung finden. Ottavio Petrucci, von Privilegien des Papstes und der Republik Venedig geschützt, schlug seine Druckerei in Venedig auf, das fortan auch für den Notendruck in Italien ein Centralpunkt bleiben sollte. Später druckte er auch in Fossembrone. Messen von Josquin machten 1502 den Anfang. Die berühmte Druckerei des Antonio Gardano wurde 1537 zu Venedig eröffnet, die „stampa di Gardano“ wurde der Verlag zahlreicher und trefflicher Werke. Daneben traten 1539 Marchio Sessa, 1540 Girolamo Scoto, 1566 Francesco Rampazotto und mehrere andere auf, selbst der Organist Merulo associierte sich 1566 mit Fausto Bethanio zu einer solchen Unternehmung. In Deutschland schloß sich vorzüglich das gewerbfleißige kunstreiche Nürnberg mit den Druckereien des Theodor Gerlach, Johann Montanus und Ulrich Neuber, des Johann Patrejus zc. an. In Paris blühte der Notendruck; die Messen und andere geistliche Musiken berühmter Komponisten, wie Goudimel, Mouton zc. wurden bei Adrian Le Roy und Robert Ballard in größestem Format mit typographischer Bracht gedruckt, lassen an Schönheit, Schärfe und Eleganz der Typen gar nichts zu wünschen übrig und übertreffen insbesondere den noch ziemlich rohen Nürnberger Notendruck bei weitem. In den Niederlanden entstanden

Notendruckereien zu Antwerpen, Löwen (Peter Phalesius) u. Auch in Prag wurden bei Negrin und später bei Anton Strauß schöne Arbeiten dieser Art geliefert und selbst Lissabon hatte an dem Niederländer Craesbete einen Notendrucker.

Die massenhafte Publikation musikalischer Druckwerke läßt auf eine überaus lebhafte Nachfrage und auf eine weit verbreitete musikalische Bildung schließen. Vom Jahre 1502 bis zum Schlusse des Jahrhunderts wurden allein an Messen 202 Druckwerke veröffentlicht. Da aber darunter Sammlungen zu 3, 4 bis 8 Messen einbegriffen sind und auf eine Nummer durchschnittlich mindestens vier Messen gerechnet werden können so ergibt sich die Zahl von 808 einzelnen Messen! Von nicht kirchlicher Musik zeigt das so beliebte Genre der Madrigale allein schon eine unglaubliche Massenproduktion. Von 1536 an bis Ende 1599 wurden nicht weniger als 487 Sammlungen von Madrigalen gedruckt, wo aber auf eine Nummer 20, 30 bis 50 und 54 Madrigale kommen, so daß also die Produktion in die Tausende ging — darunter Werke der berühmtesten Meister, wie Arkadelt, Cyprian de Rore, Anninuccia, Palestrina, Costanzo Festa, Hubert Waelrand, Orlando Lasso, Adrian Willaert, Claudio Merulo, G. M. Ranini, Vinci, Gastoldi, Marcencio, Felice Anerio, die beiden Gabrieli, Claudio Monteverde, Drazio Vecchi, L. Viadana, Hans Leo Hasler und eine Menge geringerer. Wie sehr Kompositionen dieser Art die zahlreichen Liebhaber derselben zu enthußiasmieren vermochten, beweist schon der Umstand, daß sich Luca Marcencio damit den Beinamen des „süßen Schwans von Italien“ (il più soave cigno d'Italia), Cyprian de Rore gar das Epitheton des göttlichen (il divino) verdienen konnte.

Einen Beweis der bedeutenden musikalischen Bildung der Zeit giebt aber die innere Beschaffenheit der Tonstücke noch mehr als ihre Zahl. Daß man selbst die Tonstücke für die gesellige Unterhaltung insgemein zu vier und auch fünf Stimmen setzte, zeigt, daß es in den damaligen geselligen Kreisen nicht schwer hielt, die erforderliche Zahl geübter Sängers zusammenzubringen. Geübt mußten aber die Sängers bei so kunstreich verschlungenen, eine überaus sichere Intonation erreichenden

Notafsäßen in einer Weise sein, an welche (man kann es ohne weiteres behaupten) die musikalische Bildung der späteren Zeit bei weitem nicht hinanreicht. Dazu mußten die Sänger mit allen Myfterien der Mensuraltheorie vertraut sein, um die geschriebene oder gedruckte Note auch nur lesen und in gehöriger Länge aushalten zu können. Sie mußten über die Stellen, wo zufällige Erhöhungen des Tones, welche die Komponisten oft gar nicht beachteten, observanzmäßig zu machen waren, im Klaren und folglich gebildete Harmoniker sein. Die außerordentliche Durchbildung, welche diese Anforderungen nötig machten, wird durch alle Fingerfertigkeit, Bravourtechnik und sogenannte Eleganz unserer Epoche nicht entfernt aufgewogen. Dort war die bescheidene Tüchtigkeit und Gediegenheit, während hier oft genug eine schimmernde Oberflächlichkeit für den Mangel alles Übrigen Ersatz leisten muß. Und wer, wie C. F. Brucker aus den Tonwerken selbst „eine Kraft und Macht, eine Herzenstiefe und Sinnigkeit herausfühlt, die man in der neuern Kunst oft vergeblich sucht,“ wer, wie Krause, die Überzeugung hegt, „daß der Palestrinastyl einen bleibenden Wert für alle Zeiten hat, als eine in ihrer Art vollendete, im Geiste und Gemüte des Menschen tief begründete Kunstgattung,“ der wird leicht geneigt, diese Periode für die goldene Zeit der Tonkunst zu erklären.

Für die aus den ersten Anfängen der christlichen Musik in stetiger, jahrhundertelanger Entfaltung entwickelte Tonkunst ist sie es auch wirklich. Die Intonationen des gregorianischen Ritualgesanges waren die Wurzel, aus welcher dieser Baum Gottes höher und höher sproßte, bis er in den Werken eines Palestrina seine Blütenzweige in reinstem Lichte des Himmels wiegte. Wenn Pius IV. bei einem Gesangstück Palestrinas den Chor der Himmlischen zu hören glaubte, so haben wir dabei noch heute dieselbe Empfindung. Es ist der höchste, reinste Spiritualismus in diesen aus Licht in Licht gewobenen Gesängen, so wie etwa in den verklärten Huldgestalten eines Fiesole oder Raphael (zumal in seiner früheren Periode), die keinen Schmerz, keine Leidenschaft kennen, ja ganz in einem Äther himmlischer Liebe, Ruhe und Seligkeit zu schweben

scheinen, wo höchstens ein Anhauch von heiliger Sehnsucht die Seligkeit zwar nicht trübt, aber doch verhindert zum lauten Jubel zu werden. Raphaels sogenannte Disputa (in der von Streit glücklicherweise nichts zu finden ist) macht in ihrer Art denselben Eindruck, wie etwa Palestrinas Adoramus, und mit Recht sagt Proske von Palestrinas Messe „Assumpta est Maria“: der Genius des unerreichten Meisters schwebt hier im reinsten Äther, es liegt eine Hoheit, Anmut und Begeisterung in dieser Messe, daß man sich unwillkürlich zu einer Vergleichung mit Raphaels Sixtiniſcher Madonna, ihrem würdigsten idealen Gegenbilde hingerrissen fühlt.<sup>1</sup> Wunderbar brachen sich die Strahlen desselben göttlichen Lichtes in den verschiedenen Künsten!<sup>2</sup>

Was aber den so einfachen anspruchloſen Meister Palestrina in einer Richtung, die er mit seiner ganzen Zeit gemein hat, persönlich auszeichnet (gerade wie Raphael unter den Malern) und was ihn, wie ihn seine Grabſchrift nennt, zum *musicæ princeps* macht, ist der unnennbare Zauber himmlischer Schönheit, der seine Musik bei gleicher Technik, Anlage, Durchführungsweise doch aus den Werken seiner Zeitgenossen so leuchtend hervorhebt. In gleichem Maße sollte sich dieser Zauber erst wieder nach zweihundert Jahren auf einen andern, einer anderen Richtung und Bildung angehörigen Musiker niederſenken — auf Wolfgang Amadeus Mozart. Aber es lagen in der Musik noch Anlagen zur Entwicklung nach Seiten hin, von denen die Richtung der Kunst Palestrinas keine Ahnung hatte und keine Ahnung haben konnte. Die Zeit war da, daß sich diese Anlagen entwickeln sollten.

<sup>1</sup> Vorrede zum I. Teile der Sammlung *selectus novus Missarum*.

<sup>2</sup> Es wird nicht überflüssig sein zu bemerken, daß Palestrina, als Raphael 1520 starb, noch gar nicht geboren war, sondern erst vier Jahre später das Licht der Welt erblickte.

## VII.

In Italien war es insbesondere die Renaissance, welche den Weg zu dieser Neugestaltung der Tonkunst anbahnte. In den übrigen Künsten hatte dieser mächtige geistige Hebel sein wirksames Eingreifen längst bethätigt und einen völligen Umschwung der Kunstweise und des Kunstgeichmades hervorgebracht, ehe die Musik auf dem Punkte ankam, wo auch sie in diese allgemeine Bewegung hineingezogen werden sollte. In der Skulptur war das entschiedene Zurückgehen auf die antike Kunstweise schon im 13. Jahrhundert durch den meteorgleich auftauchenden Nicola Pisano mit dem entschiedensten Glücke geichehen, aber erst im Laufe des 15. Jahrhunderts waren es Architekten wie Leo Battista Alberti und Brunellesco, Bildhauer wie Ghiberti und Donatello, Maler wie Mantegna, in denen der Geist antiker Kunst jene sogenannte „Wiedergeburt“ erlebte, welche den Werken der darnach benannten Renaissance ihr Gepräge aufdrückte. Aber nicht der Kunst allein — auch der Wissenschaft und dem Leben überhaupt.

Männer, wie Marsilio Ficino waren eifrige Vertreter griechischer, zunächst Platonischer Weltweisheit. Die „Platonische Akademie“ blühte in Florenz empor. Ein deutlicher Gelehrter konnte den Einfall haben, die Geschichte des schmalkaldischen Krieges in griechischer Sprache zu verfassen. Anspielungen auf die Gestalten und Begebenheiten der antiken Mythe, und Geschichte wurden Zier und Schmuck des Gespräches der Gebildeten, Namen antiker Helden und Heroinen wurden in den vornehmen Familien Modesache, wo die Atlanten, Dejaniren, Herkules 2c. den Heiligen des christlichen Kalenders den Vorrang abgewannen und die ganze bunte Götterwelt zog lachend in die Poesie, in die Malerei, in die Skulptur ein, bis endlich die Welt zu der festen Überzeugung kam, die antike Mythologie und Historie sei für die Künste so absolut unentbehrlich, daß ohne sie eine Kunst nicht möglich, und, wo sie fehlen, eigentlich gar keine Kunst sei. Die spezifische Kunst des Mittelalters wurde durchweg als „gotische“ bezeichnet und fiel in tiefe Verachtung.

Was nun aber die Musik betrifft, so war man ganz naiv des Glaubens, sich auf durchaus antiken Grundlagen zu bewegen und dieser Wahn rettete sie vorläufig vor gewaltsamen Experimenten im Sinne einer geträumten Antifizierung derselben. Franchinus Gafurius zweifelte nicht, daß die Griechen den Kontrapunkt besaßen. Zarlino erblickte in seinen eigenen Arbeiten, was sie in der That gar nicht waren: eine Fortbildung rein antiker Musiklehre. Glareanus war ein leidenschaftlicher Anhänger des antiken Wesens, ohne davon mehr wirklich zur Verfügung zu haben, als jene in die römische Spätzeit gehörigen Schriften des Boethius u. Die Namen des dorischen, phrygischen u. Modus waren den Kirchentönen angepaßt worden, die Traktate des h. Augustinus und des Martianus Capella über Rhythmik hatte man mit der Mensuraltheorie so gut es ging in gütlichen Einklang gebracht, nicht minder die Guidonischen Hexachorde mit den antiken Tetrachorden und selbst ein Faber Stapulensis konnten sich auf seinen rein antifizierenden Standpunkt der Theorie stellen, ohne gegen die Kunst seiner Zeit eine schärfere Polemik zu führen, als auf die Wunderwirkungen der altgriechischen Musik enthusiastisch zu verweisen freilich mit den unverkennbaren Hintergedanken, daß die neuere Kunst Ähnliches denn doch nicht vermöge. Die novantike Bildung erblickte aber auch ohne solche Wunder in den Tonmeistern der Zeit zweite Amphions und begrüßte sie allenfalls in lateinischen, etwas holprigen Gedichten, antiken Versmaßes, worin die halbe Mythologie herbeigeschleppt wurde, um vor dem neuen Amphion ihr Compliment zu machen.<sup>1</sup> Die Tonmeister aber setzten allenfalls ein griechisches Motto auf das Titelblatt ihrer Werke wie

<sup>1</sup> So besingt Willibald Pirtheimer den Cocleus unter Aufbietung eines halben Duzends Gottheiten:

Ad Joannem Coclitum Eq.  
 Ingenium, Cocles, tribuis tibi docta Minerva  
 Deliciasque Venus, pulcher Apollo lyram  
 At numeros faciles, varia et discrimina vocum  
 Mercurius pariter, Thespiadumque chorus

Sebalduß Heyden auf den Titel seiner ars canendi eine Stelle des Ziofrates).

Dieser friedliche Zustand der Dinge erhielt eine große Störung, als die Quellen der Kenntniß antiker Musik etwas reichlicher als früher zu strömen anfangen. Schon 1498 war eine lateinische Übersetzung des Euklid (von Balla) und 1532 des Plutarch'schen Traktats über Musik (von Valguaglio) in Venedig gedruckt worden, den sich 1562 die von Gogavino del Grave besorgte Übersetzung des Aristoxenos und Plutarch anschloß. Man konnte es sich endlich nicht verhehlen, daß die Musik der Alten, wie man sie nun genauer kennen lernte, etwas anderes gewesen sein müsse als die „moderne.“ Als aber Vincenzo Galilei den Mut hatte, diese Wahrheit offen auszusprechen, gerieth er mit seinem Lehrer Zarlino in erbitterten Streit, da Zarlino die Anschauungen, in die er sich einmal eingelebt hatte, nicht aufgeben mochte. Jetzt traten die Hellenisten mit offenen Anklagen gegen die moderne Musik auf. Artusi machte ihre Unvollkommenheiten (imperfezioni) zum Gegenstande eines eigenen Buches, Doni bewies in einem andern den Vorzug der antiken Musik, Galilei stellte in seinem Dialogo della musica antica e moderna (1581) Vergleichen an, die natürlich nur zum Nachtheile der neueren Kunst ausfallen konnten, ebenso 1602 Girolamo Mei. Konnte sich die neue Musik der alten in ihren staunenswerten Wirkungen zur Seite stellen? Wann hatte je ein Musiker die Pest vertrieben, Hüftwehe geheilt, einen Aufstand beruhigt, Betrunkene zur Besinnung gebracht, Delphine angelockt 2c.? Eine solche Menge von Stimmen, wie die neue Kunst sie häuft, meinte Artusi, in reinen Zusammenklang zu bringen, sei so gut wie unmöglich. Aus dem Gemische langsam und schnell, tief und hoch singender, ganz verschiedene Textesilben

Quid mirum superans si cunctos arte canendi  
Cum faveant coeptis numina tanta tuis.

Urd Ornithoparchus wird von einem Heinrich Cotherus art. mag. angefangen:

Di tibi Nestoreos vitam dent ducere in annos  
Grata juventuti qui modo dona dabis 2c.

zugleich aussprechender Stimmen könne nur Geräusch, nicht Harmonie entstehen. Auch Giulio Caccini, Sänger und Komponist erklärte die moderne Musik für eine Verderberin der Versmaße, für eine Verreißung (*laceramento*) der Poesie, da sie dem künstlichen Satz zu Liebe Silben dehne, verkürze, wiederhole u. und der Grundsatz Platons und anderer Philosophen völlig bei Seite gesetzt sei; in der Musik komme es zuerst auf das Wort der Rede, dann auf den Rhythmus und erst zuletzt auf den Ton an, wogegen hier der Ton vielmehr allem andern vorgezogen werde. Die neue Harmonie vergnüge das Ohr, nicht aber die höhere Erkenntnis (*intelletto*).<sup>1</sup> Der Gelehrte, der Unterrichtete, ruft Galilei, kann die moderne Musik nur verachten!

Der Hauptherd dieser Bewegungen war das Haus eines reichen Kunstliebhabers zu Florenz, des Giovanni Bardi, Grafen von Vernio. Hier trafen der schon genannte Mei, Caccini, Galilei, die sehr geschätzten Florentiner Tonkünstler Pier Strozzi und Jacopo Peri und noch andere gebildete Männer zusammen und beriethen sich über die Zurückführung der Tonkunst zu der allein wahren und schönen Weise der altgriechischen Musik, mit jener aufrichtigen Begeisterung, die solche geistige Centralpunkte, wie das Haus des Grafen Vernio einer war, bei derlei Anregungen zu erwärmen pflegt. Galilei, von allen Seiten angeregt, beschloß mit einem praktischen Reformversuche aufzutreten.<sup>2</sup> Er sang im Hause des Grafen Vernio die Episode des Ugolino aus Dantes *Inferno* und etwas aus den Klagen des Jeremias zur Laute. Jener ehemalige Zustand der Dinge, wo der Musiker und der Poet Hand in Hand gingen, ja, in derselben Person vereint waren, sollte auf solche Art wieder angebahnt werden. An die Stelle des Durcheinandersingens kontrapunktirender Chöre sollte wieder die recitierende Monodie treten. Der Versuch

<sup>1</sup> S. dessen Vorrede zu den *musiche nuove*. Der *intelletto* ist die treue direkte Übersetzung des griechischen *διανοια* und dieser kleine Zug läßt erkennen, daß Caccini und seine Gleichgesinnten recht ernst auf die Quellen eingingen. <sup>2</sup> Es ist gar nicht ohne Bedeutung, daß Vincenzo Galilei der Vater Galileo Galileis, des Astronomen und Mathematikers, war.



Galileis schien allen sehr gelungen. Dieser Vortrag, der weder ganz Gesang im gewohnten Sinne, noch bloß Deklamation war, schien der glücklichste Weg zu einer Musik im Sinne der Alten. Zwar hatte man auch schon früher Monodieren gekannt, aber man konnte sich so wenig von dem Gedanken losmachen, jede Musik als das Resultat mehrerer in künstlicher Verflechtung selbständig neben einander hergehender Stimmen anzusehen, daß, wie schon erwähnt, der einzige Unterschied einer solchen Monodie von den gewohnten mehrstimmigen Singesätzen darin bestand, einige von den chormäßig und kontrapunktisch behandelten Partierer durch Instrumente statt durch Menschenstimmen ausführen zu lassen. Was die Stimme dabei sang, war also nichts selbständiges — gleich von Hause aus nicht darauf berechnet, ein selbständiges Tonbild, eine gegliederte, gerundete, geschlossene Melodie zu geben, sondern ein aus dem Komplex sämtlicher Stimmen hervorgehendes kontrapunktisches Resultat, nur im Zusammenhange aller Stimmen verständlich und folglich weit entfernt, singbar und fließend zu sein.

Da die Gesangkunst selbst sehr ausgebildet war und die Stimmen der Sänger und Sängerinnen Volubilität besaßen, so wurden die einfachen, oft sehr schleppenden Noten des Originals auch wohl nach Geschmack und Einsicht der Sänger koloriert, das heißt in bunte Tonfiguren und Kouladen aufgelöst. Signora Vittoria Archilei (die „Euterpe ihrer Zeit“ wie sie Peri nennt), in Diensten des Großherzogs Ferdinand von Medici, sang bei dessen Vermählung mit Christiana di Loreno ein von ihrem Gatten Antonio Archilei komponiertes Madrigal mit Koloraturen, welche noch heute die Virtuosität der geübtesten Sängerin erheischen würden. Die andern drei Stimmen wurden von ihr selbst auf der Laute, von ihrem Gatten und von Antonio Maldi auf zwei Chitarrones ausgeführt.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Die Musik ist 1591 gedruckt worden. Proben daraus in Piesewetters „Schicksale des weltlichen Gesanges.“ Man sieht auf italienischen Gemälden aus jener Zeit im Geschmack Caravaggios u. a. oft drei oder vier Lautenisten oder Chitarronespieler. Nach jenen erhaltenen Musiken kann man sich recht gut eine Vorstellung von dem Ensemble machen. Das

Das Experiment Galileis wurde von Giulio Caccini aufgegriffen, der eine Reihe Alleingesänge unter dem Titel *nuove musiche* (gedruckt zu Venedig 1601) in der neuen Weise komponierte. Sie sind deklamatorisch, es fehlt aber nicht an lebhaften Figurationen und allerlei Manieren, an Trillern und Gruppetos. Die Begleitung ist ein einfacher Bass, der melodische Gehalt fast Null. Indessen hatten die gelehrten Freunde in Graf Vernios Hause an Wiederbelebung der antiken Tragödie mit ihren Monodien und Chören gedacht. Für die Monodie sollte jene recitierende Singweise dienen. Auch die Chöre sollten eine ganz andere Fassung als die gewohnten Madrigale oder Motetten erhalten; nämlich alles höchst einfach Note gegen Note ohne kontrapunktische Verschlingungen, die Stimmen immerfort affordmäßig einhergehend, alle dieselbe Textesilbe zugleich aussprechend, auf jede Note eine Textsilbe, keine Texteswiederholungen oder Zerstückungen. Die Monodie mußte durch einen mitgehenden Bass gestützt werden. Zum Stoff des Dramas sollte, da es ja auf eine Renaissance der antiken Tragödie abgesehen war, nach der Zeit Reigung und Geschmack, irgend eine mythologische Fabel dienen. Nach diesen Prinzipien dichtete der Poet Rinuccini ein Drama „*Curidice*,“ dessen Handlung die Geschichte des Orpheus enthält, wie er die verlorene Gattin aus dem Hades holt. Es wurde von Peri und von Caccini (von jedem besonders) in Musik gesetzt und 1600 in Florenz zu großem Entzücken aufgeführt.

Drei Jahre früher (1597) hatte Peri ein in ähnlicher Art komponiertes Schäfergedicht, *Dafne*, in Florenz aufführen lassen. Es ist ein ganz interessanter Zufall, daß ein Stoff, der in ältester griechischer Zeit zu Delphoi Gelegenheit zu musikalischen, ans Dramatische streifenden Aufführungen gegeben, Apollons Kampf mit Python, auch die musikalische

---

„Kolorieren“ war auch bei Orgel- und Klavierspielern beliebt. Ein Beispiel davon bringt Bruders Hausmusik in der von Amerbach vorgenommenen Kolorierung des vierstimmigen Liedes „Du schönes Bild“ von Paul Hofhammer für Orgel- und Cembalo solo. Das eigentliche Original wurde zwischen den bunten Figuren und Lauten fast zur Unkenntlichkeit verwischt.

Renaissancekunst einleitete. Der Intendant der großherzoglichen Hofmusik Emilio del Cavaliere, der die Anregungen aus dem gelehrten Florentiner Kreise nach Rom (wohin er um 1590 sich begab) mitgenommen, brachte dort verschiedene Schirfergedichte mit ungemein günstiger Aufnahme zur Aufführung. Eine „Ariadne“ (Arianna) des Peri, ein „Raub des Cephalus“ (rapimento di Cefalo) von Caccini kamen noch 1600 an die Reihe. Diese ganz neue, sich so schnell Bahn brechende Richtung, in Florenz entstanden, von Florentiner Künstlern zuerst ausgeübt, kann daher füglich als die Florentiner Renaissanceeschule bezeichnet werden.

Das Jahr 1600 bildet hier die Grenzscheide zwischen alt und neu — und einen ähnlichen Abschnitt, wie wir ihn vom Jahre 1000 bilden sehen. Jene kirchliche, auf den rituellen Gesang fortbauende Musik, die jetzt ihren Abschluß gefunden hatte, ging von der Kirche und der christlichen Religion aus. Die neue Renaissancekunst nahm ihren Ausgang von der dramatischen Schaubühne und der antiken Mythologie. Es ist fast wie eine Entschuldigung, wenn Emilio da Cavaliere 1600 zu Rom auch ein nach den neuen Prinzipien komponiertes, streng christlich moralisierendes Oratorium, *Panima e corpo*, aufführen ließ (dramatisch, mit Aktion und Kostüme), eine steife und frostige Allegorie, durch deren salbungsvolle Sentenzen die alten Fabelgötter nicht aus dem Felde zu schlagen waren.

---

## VIII.

Die großen Meister Palestrina und Orlando Lasso hatten das Auftauchen dieser Renaissancekunst nicht mehr erlebt, sie waren beide in demselben Jahre 1594 in die Heimat ewiger Harmonie heimgekehrt.

Der Umschwung war in der That ungeheuer. Bei diesen syllabischen, akkordischen Chören nützte alle kontrapunktische Gewandtheit so viel oder eigentlich so wenig, als etwa einem Schwimmer seine Kunst auf festem Lande. Dafür wurde es

doppelt wichtig, die Akkordfolgen, die bisher fast nur als ein Ergebnis der parallel hinströmenden Stimmen verstanden wurden, wie Säulen aufbauen, passend neben einanderstellen zu lernen und der Bewegung einen fest ausgeprägten Rhythmus zu geben. Sollte die Monodie nicht gar zu nackt dastehen, mußte man sie mit begleitenden, ergreifenden Akkordanschattieren. Die Monodie mußte ferner Fluß und Zusammenhang haben. Sie sollte dem Sinne und Inhalt des gesungenen Wortes angepaßt, das heißt ausdrucksvoll sein. Die Stoffe waren der Mythe entnommen. Im Texte machte sich irdischer Affekt, irdische Leidenschaft, Furcht und Hoffnung, Schmerz und Lust, Liebe, Sehnsucht, Wonne und Verzweiflung nach den bunt wechselnden Szenen der Handlung geltend. Die Musik sollte für alles dieses die angemessenen Klänge finden. So ungeheueren Anforderungen zu genügen, reichte die Übung der allerersten Tonsetzer auf diesen Pfaden noch nicht aus. Die Recitation hat (besonders bei Peri) einzelne empfundene Stellen, ist aber im ganzen noch ohne Schwung und Beweglichkeit. Meist auf lange, liegende Molldreiklänge gebaut, hat sie ein gewisses nicht unedles Pathos, aber auch den Charakter des Lamentösen und sehr Monotonen. Die Harmonie bewegt sich auf dem neuen Gebiete noch sehr un gelenk, innerhalb weniger Fundamente und doch gewaltjam. Die Kunst der Ausweichung, des natürlichen Übergehens in eine entferntere, das Verweilen in einer fingierten Tonart, die ungezwungene Rückkehr in die eigentlich zugrunde liegende, das alles waren Erwerbungen, zu denen der eingeschlagene neue Pfad der Kunst führte, die aber vorläufig noch nicht gemacht waren. Die schon „Arien“ genannten Sätze für lyrische, kontemplative Stellen sind unmelodisch und verschnörkelt. Die Kunst wagte auf dem neuen Gebiete vorerst nur befangene und ungeschickte Schritte.

Zum Glück für die neue Richtung wendete sich ihr ein Talent ersten Ranges zu: Claudio Monteverde, dessen Arbeiten gegen die Opern Caccinis, Peris und Emilio de Cavalieres bereits eine überraschende Entwicklung erkennen lassen. Monteverde war einer von den Künstlern, denen, wie ein neuerer Tonsetzer von sich sagt, „der Geist, der stets auf

Neues sinnt," zuteil geworden. Auch in den Tonstücken älterer Form, welche er in großer Menge schrieb, kamen überaus Kühne harmonische Experimente vor, welche ihn heftigen Angriffen, insbesondere vonseiten Artusis, aussetzten. Es war der Geist der Zeit, der sich in diesen Werken regte, der Drang nach Fortentwicklung, nach Lockerung der beengenden Bande. In den Madrigalen des Fürsten Gesualdo di Venosa aus Neapel steigert sich die Künstlichkeit bis zu Ungeheuerlichkeiten, und auch Cyprian de Rore hatte in sogenannten chromatischen, auch überkünstelten und verwürzten Madrigalen neue Wege anzubahnen versucht. Aber auf den Gebieten der bisherigen Aufgaben der vielsinnigen kunstvollen Singemusik war der Fortschritt, dessen Notwendigkeit jene Künstler fühlten, ohne zur Stunde zu wissen, wo und wie er zu machen sei, nicht möglich. Die Bedingungen für die Hervorbringung reiner Kunstwerke dieses Stiles waren durch Palestrina und die ihm geistverwandten Tonsetzer bereits vollständig erfüllt. Jedes „mehr,“ wie es Monteverde, Fürst Gesualdo, Cyprian de Rore versuchten, wurde ein „zu viel.“ welches manche dieser Compositionen überladen und neben bedeutenden Zügen zuweilen nahezu ungenießbar erscheinen läßt. Die neue Florentiner Manier aber war gerade das, was Monteverde brauchte, Unter seinen Händen belebt sich die Recitation, gewinnt Farbe, Ausdruck, ungeachtet sie auch bei ihm noch immer den Charakter großer Strenge und Gebundenheit an sich trägt. Man könnte durch die Art, wie Monteverde innerhalb noch sehr befangener Formen ausdrucksvoll, geistreich und sogar echt dramatisch zu erzählen, wie er mit höchst einfachen Mitteln zuweilen seine Aufgabe in der vollkommensten Art zu lösen, wie er zu rühren und zu ergreifen weiß, gewissermaßen an Giotto erinnert werden, der gegenüber den gleichzeitigen, einfachen Darstellungen eines reinen und seligen Seins (in Madonnen, Engeln 2c.) malenden Sienern so sehr Handlungen, Begebenheiten in einfacher, geistvoller, ergreifender Weise zu erzählen versteht, wie Monteverde gegenüber den musikalischen Madonnen und Engelsbildern Palestrinas.

Wie uns die Figuren Giottos trotz ihrer wenig schönen

Gesichtsbildung mit den schmalgechlitzten Augen, ihrer magern, unmodellirten Formen, ihrer wie mit Aquarell leicht getuschelten sichten Färbung, ihrer unperspektivischen Zusammenstellung durch die Kraft der einfach bezeichnenden Gebärde oft mehr eingreifen, als viele spätere mit allen Hilfsmitteln des Kolorits, des Hellbunkels, der Modellierung und Gruppierung gemalte Darstellungen, wie eine leicht gefaltete Braue, ein herabgezogener Mundwinkel hier den Ausdruck des erschütterndsten Seelenschmerzes, dort des heimlichen Mißtrauens und Verdrußes<sup>1</sup> u. zeigt: so weiß Monteverde oft mit beschränktesten, fast ärmlichen Mitteln und einfachsten Zügen und Wendungen tief Ergreifendes zu schaffen, wie z. B. die Worte der sterbenden Clorinde, die von Tancred die Taufe verlangt, die Klage der verlassenen Ariadne. Stücke, welche kein Meister schöner und rührender zu komponieren vermöchte. Die Klage der Ariadne hat sogar einen so großartigen Zug, ein so echt tragisches Pathos, daß sie für den Schmerz einer Niobe passender wäre als für das zarte, auf dem einsamen Naxos verlassene Mädchen. Zugleich ist es schon entschieden dramatische, entschieden weltliche Musik. Die Größe derselben ist nicht mehr die einfache Größe der Improperien Palestrinas, der leidenschaftliche Ton dieser Klage unterscheidet sich von dem heiligen Schmerze des Palestrinaschen Stabat mater wie Irdisches vom Himmlischen.

Monteverde selbst hat diesen Unterschied nicht empfunden. Ganz naiv und arglos theilte er später in einer geistlichen Musik den Gesang Ariadnes der Mater dolorosa zu. In der harmonischen Behandlung hat Monteverde die Hände auch schon ganz anders frei, als etwa Caccini in den nuove musiche. Er wendet bereits dissonierende Zusammenklänge, wie den kleinen Septimenakkord mit seinen Umkehrungen, den verminderten Septimenakkord u. mit großer Einsicht an. Übrigens kommen harmonische Gänge auf regelmäßig fortgehenden Fundamentalschritten mit konsequent fortgesetzten melodischen Figuren der obern Stimmen auch schon bei Johannes Gabrieli, bei Claudio Monteverde, bei Heinrich Schütz u. vor,

<sup>1</sup> der Schriftgelehrte, der auf den 12jährigen Zeisnaben blüht.

so daß sie vornehmlich bei Monteverde und Schütz bereits stark an die Manier der Folgezeit, wo derlei Gänge ein sehr beliebter Behelf (insbesondere der Orgelspieler) waren, mahnen. Ebenso erscheinen auch bereits wohlberechnete Modulationen in andere Tonarten, um in letztern zu verweilen. Wie in einer neuen Welt begegnen uns fast bei jedem Schritte neue und folgenreiche Entdeckungen.

Was die Orchestration betrifft, so hatte sie sich bisher darauf beschränkt, die Stimmen von denjenigen Instrumenten abspielen zu lassen, welche gerade die entsprechenden Töne des Soprans, Altcs, Tenores oder Basses hervorzubringen vermochten. So hörte z. B. noch Brätorius eine Motette von Lauten allein zu seiner großen Befriedigung ausführen.

Durch Gabrieli, Schütz und Monteverde beginnt sich das Orchester allmählich von den Singstimmen zu emancipieren. Schon in Gabrielis *Surrexit* sind die Fanfaren ein echtes Instrumentalthema, dessen kunstvolle Verflechtungen von dem Chorgesange ganz unabhängig bleiben. Monteverde (der sein Orchester sehr stark besetzt), behandelt die Instrumente bereits entschieden als eine selbständige Partie. Er teilt ihnen in Begleitung und Zwischenspiel oft rasche, thematisch fortgeführte, echt instrumentengemäße Motive zu. Auch beginnt er bereits die Wichtigkeit des Saitenquartetts zu ahnen. In der *Kantate vom Tode Clorindens* macht er z. B. schüchterne aber keineswegs mißlungene Versuche, den nachtllichen Zweikampf *Tancred's* und der Heldin im beweglichen Saitenquartett zu malen, wozu ihm, als ganz neues Kunstmittel z. B. Tremolos dienen müssen, und *Pizzicatos*, die er seinen Musikern in der Beischrift erst umständlich erklären muß. In seinem *Orfeo* wendet er sogar die Klangfarben der gewählten Instrumente zu ganz sinnreich charakterisierenden Effekten an. Selbst *Peri* flicht in seine *Euridice* ein ganz artiges Pastoralstück für drei Flöten ein, das der Hirte *Tirsi* auf einem „*Triflauto*“ spielt, und dazwischen Strophen singt.

Jetzt, da die ersten Schritte gethan waren, ging es rasch vorwärts. In des Cremonesers *Ludwig Viadana* sogenannten Kirchenkonzerten taucht endlich die entschiedene, gegliederte,

auf der musikalischen Periode beruhende Melodie auf. Während die frühere Melodik in der älteren Schule ein zufälliges Ergebnis der Kontrapunktierung und in der neuen ein eben so zufälliges Ergebnis der Recitation gewesen war, und an Kontrapunkt oder Recitation gebunden verkümmern mußte, wird sie hier Selbstzweck, kann die Glieder regen und darf sich frei entwickeln. Die naturalistische Musik des Volkes hatte freilich seit Jahrhunderten zweifelloste Melodien besessen. Wer so frischweg sang, wie z. B. Adam de la Hala in seinen Singspielen, konnte auch ein so hübsches Liedchen erdenken, wie das Robin m'aime. Die Tonkunst hatte bisher mit solchen Weisen nichts anzufangen gewußt, als sie zu langen Haltetönen auseinander zu dehnen, mitten in ein Harmoniegeflecht zu stecken und so doppelt unkenntlich zu machen. Nun aber die Melodie frei und allein ihren natürlichen Schritt gehen durfte, mußte man bald entdecken, daß sie diesen ihren leichten Schritt stets auf das Fundament gewisser letzter harmonischer Gründe setze — mit anderen Worten, daß jede Melodie Beziehungen auf einen gewissen natürlichen Baß in sich trage, der sie als treuer Begleiter zu stützen und ihr Halt zu geben geeignet ist. Der Baß seinerseits deutet auf gewisse Tontombinationen, die sich über ihm eben auch fast naturnotwendig aufzubauen haben, d. h. auf gewisse Akkorde und Akkordfolgen. Zu ähnlichen Wendungen des Basses merkte sich der den Gesang begleitende Musiker wohl in Ziffern an, welche Intervalle er hier zugleich mit dem Grundtone hören lassen sollte. So entstand der sogenannte Generalbaß, durch dessen fortgesetzte Übung gewisse Grundformeln und Fundamentalsätze der Harmonie die Bedeutung der Tonica und Dominante, die Tonarten- und Akkordverwandtschaft, Halb- und Ganzschluß, Ausweichung, Modulation u. endlich in klarer Erkenntnis erfaßt werden mußten.

An die Stelle der alten Mensuralkombinationen trat jetzt die melodische Periodik und die damit in engster Verbindung stehende neuere Taktweise mit abgetheilten Takten. Die alten Kirchentöne verschwanden, um unseren jetzigen zwei Stufen, der Moll- und Durscala, Platz zu machen: die Tonverbindung



wurde durch die Gesetze der Afford- und Harmonieverwandtschaft, und nicht mehr ausschließlich durch die Gesetze der Imitation und sonstigen Kontrapunktik geregelt. Diese Veränderungen erfolgten allerdings nur allmählich, waren aber selbst schon im Laufe des 17. Jahrhunderts in so durchgreifender Weise geschehen, daß die neue Musik in Melodie, Harmonie und Rhythmus als etwas wirklich Neues, von der bis 1600 herrschend gewesenen Kunstweise völlig Verschiedenes sich herausgestaltete. Man könnte strenge genommen sagen, daß unsere heutige Musik ihre Anfänge erst von dort an datieren darf. Die Tonkunst konnte jetzt mit bewußter Absicht auf Schilderung bestimmter Affekte und Seelenzustände ausgehen.

Monteverde beruft sich (und es ist für den Geist der Zeit bezeichnend) in einer seiner Vorreden ausdrücklich auf die Autorität des Plato, daß die Musik Gemütsbewegungen (Bornmut, Ruhe, Demut) auszudrücken im Stande sei.<sup>1</sup> Um den Beweis dafür mit der That zu geben, komponierte er (wie er selbst weiter erzählt) jene Episode der Clorinda aus der Gerasalemme liberata. Eine Wahl, die für seinen genialen Scharfblick zeugt, denn wirklich ist hier in einem engen Rahmen eine wunderbare Abwechslung starker und kontrastierender Affekte vereinigt. Außerordentliche Kunstmittel bot Monteverde besonders in seinem berühmten, als Wunder der Kunst angestaunten *ballo delle ingrato* zu den bedeutendsten Wirkungen in Tonmalerei und Ausdruck auf — harsche, aber wohlgewählte Dissonanzen, charakteristische Rhythmen 2c. Die Tonkünstler gingen von dem Grundsatz aus, daß die Musik die Betonung nach der natürlichen Ausdrucksweise eines jeden Affektes zu regeln, und so die eigentlichen Töne der Natur mit ihren Mitteln unmittelbar nachzuahmen habe. So setzte Carissimi ein kleines Duett (Demokritus und Heraklitus) über

<sup>1</sup> Die Clorinde wurde 1624 zu Venedig im Hause der edlen Mocenigo aufgeführt. Wir dürfen es dem Komponisten glauben, wenn er berichtet, daß die Hörer bis zu Thränen gerührt waren. Der *ballo delle ingrato* wurde 1608 zu Mantua bei dem Vermählungsfeste Franz Gonzagas und Margarethas von Savoyen aufgeführt.

den Text da per ridere, e da per piangere. Die eine Stimme ahmt darin den Ton des Lachens, die andere die Töne des Weinens nach.<sup>1</sup> Athanas Kircher behandelt in seiner 1650 erschienenen *Musurgia* bereits ganz ausführlich die Art, wie die Musik die verschiedenen Affekte ausdrücken könne und solle. Monteverde, der „stets Neues Sinnende,“ strebte, die neuen Erwartungen der Kunst sogar auf Sätze der älteren Form anzuwenden. Er gab 1638 zu Venedig *Madrigali guerrieri ed amorosi* heraus — Beiworte, welche man noch fünfzig Jahre früher nur auf die komponierten Worttexte bezogen haben würde. Die bisher üblich gewesene Art von Musik war aber mit der neuen, wie natürlich, nicht beseitigt.

Monteverde selbst setzte meisterhafte Stücke im alten Stile, welche die ausdrückliche Billigung Papst Paul V. erhielten,<sup>2</sup> und es wurde in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sogar üblich, solche Vokalsachen in sehr kunstvoller Weise für eine große Zahl von Stimmen zu setzen; so schrieben z. B. Bernardo Corsi aus Cremona, Stadelmeyer, Kapellmeister der Erzherzogin Claudia von Oesterreich, der Römer Agostini, der Preßburger Capricornus (Bockshorn, in dem sogenannten *opus aureum* 1670) u. a. Messen zu 10 und 12 Stimmen, Drazio Benevoli (1646 Kapellmeister bei St. Pietro im Vatican zu Rom) und dessen Schüler Giuseppe Bernabei sogar Stücke bis zu 24 Stimmen.<sup>3</sup>

Die Anzahl von im Laufe des 17. Jahrhunderts durch Druck veröffentlichten Messen, Motetten, Psalmen, Madrigale u. für mehrstimmigen Gesang ist noch immer sehr groß. An Messen allein erschienen 194 Nummern, wieder theils einzeln, theils in Sammlungen, darunter posthume Werke berühmter Meister des früheren Jahrhunderts — Palestrina,

<sup>1</sup> Es ist in Kirchers *Musurgia* mitgeteilt. <sup>2</sup> Wenigstens wird auf dem Titel der 1610 zu Venedig gedruckten sechsstimmigen Messen und Belpern ausdrücklich bemerkt: *nuper effecta, et sanctissimo Patri Paulo V. consecrata*. Der Papst würde die Dedikation ohne Gutheißung der Compositionen selbst gewiß nicht angenommen haben. <sup>3</sup> Die ungewöhnliche Zahl von 7 Stimmen verwendete G. Luyton in seinen 1609 und 1611 gedruckten Messen.

Orlando Lasso, Cl. Merulo (von letzterem 1609 zu Venedig acht- und zwölfstimmige Messen und Vitaneien). Doch zieht sich im letzten Viertel des Säkulums diese Art von Tonstücken ganz auffallend nach Frankreich hinüber. Werke dieser Art werden häufig in Paris gedruckt und eine ganze Reihe französischer Tonmeister tritt auf: Fleury, Cossiet, Douet, Menault, Cathala, le Comte u. a. Das so beliebt gewesene Genre der Madrigale kommt allerdings (besonders durch Carissimis allbeliebt werdende Kammerkantaten) allmählich aus der Mode, und verschwindet im letzten Viertel des Jahrhunderts.<sup>1</sup> Aber sogar die alte Manier, Messen über weltliche Lieder (als Tenor) zu setzen, ist nicht völlig in Vergessenheit gekommen. Luyton schreibt 1609 Messen: *Tirsi morir volea — vivat Caesar* 2c. Helfer 1658 eine Messe: *lorsque d'un desir curieux*. Fontenay 1622 „*voyez du' gay pintemps*“ 2c. Viel häufiger werden aber wirklich geistliche Motive zu Grunde gelegt, besonders von den französischen Komponisten.<sup>2</sup> Noch Alessandro Scarlatti, Votti u. a. sind Meister des Vokalsatzes im sogenannten *stile a capella*. Tommaso Baj (1650—1718) schrieb ein in die päpstliche Choralmusik aufgenommenes *Miserere* — und noch Fux lehrt in seinem 1725 erschienenen *Gradus ad Parnassum* die Regeln dieser Kunstart und erläutert sie mit Beispielen aus seinem hochverehrten Palestrina.

## IX.

So gingen alter und neuer Musikstil friedlich neben einander her; die Meister der Kunst übten beide Arten als ein lebendig Gegenwärtiges, so unbefangen, wie ein Dichter ohne

<sup>1</sup> Die letzten gedruckten Madrigale erschienen 1688. <sup>2</sup> Loubertjat, 1616 *Missa ad imitationem hymni „iste confessor“* und „*legem pone.*“ Gelone 1658: *M. ad im. moduli „virgo Maria, regina pacis.*“ Cossiet 1659 a. i. m. „*cantate Domino,*“ Cathala 1678 „*inclina cor meum Deus*“ und viele andere ähnliche Werke.

Bedenken etwa in antiken Maßen und in ottave rime dichtet, wie es für seinen Stoff zweckmäßiger ist, oder wie ein Maler nach gestellter Aufgabe mit gleich viel Lust und Geschicklichkeit al Fresko und in Del malt.

Aber zweifellos ist es auch, daß die neue Kunstweise nicht ohne Hinüberwirken auf die ältere blieb. Sehr charakteristisch tritt diese Einwirkung schon in Allegri's (1580—1640) berühmtem Miserere in einem einzelnen Zuge zu Tage — in jener innig ausdrucksvollen, rein melodischen Phrase des Altes im ersten Chor, welche der Sopran um eine Quinte erhöht, nachahmt und für welche sich in der älteren Schreibart kein Vorbild findet. Sehr fühlbar wird der Unterschied der Zeit auch schon in Tommaso Baj's Miserere, so entschieden und auffallend der Komponist auch bemüht ist, dieser Komposition die altertümlich geheiligte Färbung zu geben. Man braucht diese wirklich sehr schöne und edle Komposition nur mit Palestrina's Stabat zusammenzuhalten, um den Unterschied auf das lebhafteste zu empfinden. Auch das häufiger werdende Herbeiziehen von selbständig begleitenden (nicht bloß wie früher eine oder mehrere Singstimmen verdoppelnden oder ersetzenden) Instrumenten zu übrigens in der ernstesten Weise des älteren Stiles gesetzten Kirchenstücken ist ein Ergebnis der auf anderem Gebiete, dem Gebiete der Oper und weltlichen Kantate, gewonnenen Übung.

Schon Andreas und Johannes Gabrieli hatten damit wenigstens bei einzelnen Kirchenkantaten den Anfang gemacht; insbesondere aber in ihren Konzerten (1587), d. i. Madrigalen u. für Chor und Instrumente von 6 bis zu 16 Stimmen einen nicht unbedeutenden Luxus entfaltet. Hippolyt Baccusi, Kapellmeister der Kathedrale von Verona, hatte 1596 drei achtstimmige Messen herausgegeben: tum viva voce, tum omni instrumentorum genere cantatu accomodatissimi, wo aber die Instrumente, wie schon dieser Beisatz zeigt, nur in den Chor der Singstimmen als stellvertretende Lückenbüller hineingezogen sind. Monteverde ist hier wieder voran; 1603 setzt er in seiner sogenannten Selva morale eine ganze Sammlung von Messen, Psalmen, Hymnen, Magnificat, Motetten, Salve Regina

und Lamentationen für eine bis zu acht Stimmen mit obligat begleitenden Violinen. Auch durch Viadana geschieht das Unerhörte — 1605 erscheinen in Venedig Messen seiner Komposition für eine Solostimme, ohne daß die übrigen Stimmen durch Instrumente ersetzt werden. Die Begleitung ist schon ganz in der neuen, von Viadana selbst in seinen Kirchenkonzerten (1602) angewendeten Weise für Basso continuo, oder wie er ihn in der Vorrede der Konzerte nennt, basso generale, und ausfüllende Orgel. Von F. Merulo (mit Claudio nicht zu verwechseln) erschienen 1631 und 1639 Messen und Psalmen mit nicht obligater Instrumentalbegleitung (*con istromenti e senza, se piace; und con Violini e senza*).

Die Komponisten schrieben jetzt häufig Messen 2c. unter Anwendung der bereits observanzmäßig gewordenen zwei Violinen (Polidori 1631; Chinelli, Cazzati 1639; Reichwein in seinen *deliciae sacrae* betitelten Messen 1685), doch zog man auch bereits, nach dem Beispiele der Venezianer, andere Instrumente herbei — bald obligat, bald nicht. So sind in der 1671 gedruckten Sammlung vier-, fünf- und achttimmiger Messen, genannt *Sirenes sacrae*, zwei Violinen obligat, die übrigen Instrumente nicht (*cum duobus violinis necessariis, reliquis instr. ac rip. ad lib.*). Es ist für den Stand der Dinge bezeichnend, daß die Komponisten auf dem Titel *tum artis quam suavitatis musicae studiosi* genannt werden. Um jene Zeit florierte in der Baukunst bereits der Jesuitenstil und hatten in der bildenden Kunst die bedeutendsten Talente, wie Bernini der Bildhauer, Guido Reni der Maler u. a. durch eben jene Suavitas, durch ein über allen Werken schwebendes *dulcia sunt*, die Weltkinder teils mit sinnlichem Reiz anzulocken, teils durch Pracht zu blenden gesucht. Die heilige Kunst wurde, wie es der Titel jener Messen ganz naiv eingestuft, zu einer „heiligen Sirene,“ welche unwiderstehlich locken sollte, die (von Vielen um der mittlerweile in sich konsolidierten, nicht mehr zu unterdrückenden Reformation willen gemiedene) alte Kirche wieder zu betreten oder wenigstens nicht zu verlassen.

Zu den Kirchen voll Marmorsäulen und Goldschnörkel-

pracht, zu den neuen Heiligenbildern, die statt der schlichten Gottinnigkeit der älteren, ekstatische Verzückung oder süßlich-zerschmelzenden Affect in übertriebenen Gesten zeigten, wollte die alte gottinnige Weise Palestrinas nicht recht passen. Es sollte Alles sinnlicher, reizender, prächtiger werden, und dazu war der Luxus einer rauschenden Instrumentierung ein ganz vortreffliches Mittel. Die Zahl der Instrumente wurde daher bald vermehrt, z. B. setzte B. Molitor (1681) zu der Messe, die er für die Feier der Übertragung der Reliquien der S. S. Sergius und Bacchus schrieb, schon sieben Instrumente, und selbst die ehrwürdige Mutter Isabella Leonarda, Biskarin im Ursulinerinnenkloster zu Novara, komponierte (1696 zu Bologna gedruckt) vierstimmige Messen und Motetten für eine, zwei und drei Stimmen pure con stromenti. Es war für diese neukatholisch-kirchliche Kunst ein wahres Glück, daß sich ihr ein so hochbedeutender Künstler zuwendete, wie Giacomo Carissimi, um 1630 Kapellmeister bei St. Apollinare zu Rom, der Abgott seiner Zeit, Lehrer Buononcini, Bassani, Marcantonio Cestis, Alessandro Scarlatti u. und dadurch Gründer der zweiten römischen Schule, die freilich sehr bald durch die von Carissimi bestem Schüler, Alessandro Scarlatti gegründete, epochemachende, bis auf den heutigen Tag in ihren Eigenheiten nachwirkende neapolitanische Schule zurückgedrängt wurde. Carissimi wurde der Erfinder jener schon erwähnten, opernhafsten Kammerkantate. Überhaupt gilt er für den Erfinder des eigentlichen Kantaten- und Oratorienstiles, zu welchem Ende er das bis dahin noch ziemlich befangene Recitativ freier, schwung- und ausdrucksvoller zu gestalten wußte, und auch durch einen zweckmäßig geordneten Wechsel von Recitativen und ariosen Sätzen Reiz und Mannigfaltigkeit hervorzubringen verstand.

Das 17. Jahrhundert ist die Zeit, wo die noch heute gültigen Formen der Vokal- und Instrumentalmusik, vom Oratorium bis auf die flüchtige Toccate und leichte Gigue herab, sich allmählich feststellen. Früher war das Maß, der Bau und die Textur der Tonstücke wesentlich durch die nach Beschaffen-

heit eines Motives mögliche kontrapunktische Verwendung desselben bedingt gewesen. Seit man die melodische Periode kannte, war es wieder ganz natürlich, daß man bald lernte, melodische Perioden, wie auch architektonische Massen (z. B. eine symmetrische Palastfronte) gegen einander und in symmetrische Wechselbeziehung zu setzen, daß endlich jene sehr lange unverbrüchlich festgehaltene Arienform mit erstem Teile, kürzerem Mittelsatz und da Capo des ersten Teiles entstand, wo das Hauptthema mit seiner Wiederkehr in der zweiten Hälfte des ersten Teiles, und seiner Modifizierung im Mittelsatz *Coloratur*, *Schlusschiller* 2c. so genau bestimmt waren, alles so seinen bestimmten Ort hatte, daß es, wie eben in der Poesie, bei der festgegliederten Sonettform, nur an die Ausfüllung derselben ein für allemal gegebenen Form mit verschiedenem Inhalte ankam.

So löste sich auch die Instrumentierung mehr und mehr aus den kontrapunktischen Banden und schmiegte sich der Melodie begleitend in sich unterordnenden Figuren und Gängen an. Selbst wenn sie kontrapunktierend auftrat hatte sich in kraftvoll reichergehenden Bässen, reicherer Geigenfiguration 2c. eine nicht mehr von der Menschenstimme, sondern von den Eigenheiten und Fähigkeiten der Instrumente abstrahierte Art der Kontrapunktierung gebildet. Auch traten (wieder zuerst bei *Carissimi*) die Instrumente in bedeutenden Ritornellen und Zwischenspielen entschiedener in den Vordergrund. Die reicheren und lebhafteren Instrumentalgänge wirkten begreiflicherweise auch auf die Singstimmen zurück. Diese konnten nicht umhin, die Gänge zuweilen aufzugreifen, nachzuahmen, und so gestaltete sich auch in der Kirche der *stile da Capella* oder *stile da Palestrina* allmählich zu jenem sogenannten *stile concertante*, und zu jenem neukatholischen Kirchenstile, als dessen erster Vertreter eben *Carissimi* gelten kann. Das von diesem Meister gepflegte Genre der Kunst mutet uns schon sehr wie moderne Musik an. Er komponierte z. B. eigentliche Dramen (nicht mehr geistliche oder allegorische Dramen), als: *Sephta*, das jüngste Gericht, das Urteil Salomos u. a., ferner Kantaten und Serenaten (*li naviganti a 3 voci* u. a.). Eine

Anzahl wirklich scherzhafter, dabei aber sehr kunstvoller Kompositionen (*Testamentum Asini, rudimenta grammaticae* u.) läßt einen ganz weltlichen Ton von Heiterkeit durchklingen, dessen die Kunst noch kurz vorher gar nicht einmal fähig gewesen wäre, ja einige dieser „scherzi armonici,“ wie die venerabilis barba capucinatorum oder gar ein Requiem jocosum (ein dreistimmiger Kanon) lassen erkennen, daß man es im heiligen Rom mit dem Kirchlichen leicht genug nahm. Die Oper (das unendliche Entzücken aller Musikkreunde) voll Augenlust und Ohrenschmaus wurde vorzüglich in dem lebensfrohen, prachtliebenden Venedig gepflegt. Man nahm, um glänzende Musik zu hören, nicht mehr den Prätext eines heiligen Textes, sondern unverhohlen eine Götter- oder Heldengeschichte.<sup>1</sup> Seit 1637 fanden in Venedig unausgesetzt Operaufführungen statt; bis zum Jahre 1700 kamen in 7 Theatern 357 Opern von etwa 40 Komponisten zur Aufführung.<sup>2</sup> Unter den dortigen Opernkomponisten glänzte insbesondere Francesco Cavalli, Carissimis Zeitgenosse.

## X.

Wie nun in dem klassischen Erinnerungsvollen Italien, in dem Lande des Katholizismus, aus der antikisierenden Renaissance eine ganz neue Tonkunst in ungeahnter Weise emporblüht, so blüht in dem protestantisch gewordenen Deutschland auch eine ganz neue Kunstübung der Musik auf, die eine unmittelbare Folge der Reformation heißen darf. Renaissance und Reformation, die beiden großen Hebel, welche die gebildete Welt in Bewegung setzten, die das Mittelalter ver-

<sup>1</sup> Gian Bellino, Bonifacio Veneziano, selbst noch Giorgione zeigten auf ihren Gemälden schöne Frauengestalten, aber zumeist als Heilige. Tizian malt, ohne sich mehr so zu binden, seine Venus- und Danaabilder. Tizian sucht anfangs für seine bauernhaften Genrebilder den Vorwand in einer Geschichte Noahs oder Josephs, dann läßt er die biblische Episode weg und malt seine Bauern um ihrer selbst willen. Der Parallelismus dieser kunstgeschichtlichen Züge ist nicht ohne Bedeutung. <sup>2</sup> Ricewetter Gesch. d. abendl. Musik. 2. Aufl. S. 79.



drängten und der Neuzeit ihre Gestalt gegeben, haben auch die Musik des Mittelalters vollkommen umgebildet. Gleichzeitig als in Italien die katholische Kirchenmusik durch Palestrina sich zu einer glänzenden Höhe hob, gestaltete sich in Deutschland im evangelischen Kirchengesange eine spezifisch protestantische Musik. Allein die italienische Renaissance- und die deutsch-protestantische Musik standen einander nicht so feindlich gegenüber wie die Religionsparteien selbst. Die gelehrten Musiker, welche die ersten protestantischen Kirchengesänge setzten (Johannes Walter, Eccard, Senfl, Prätorius 2c.), waren Böglinge der alten, gemeinschaftlichen Schule und lösten ihre Aufgabe zunächst in der ihnen gewohnten, treulich erlernten Weise. Im Süden mußte man die Erwerbungen der Musiker *oltre monte* ganz gut zu schätzen. Kam der norddeutsche Jüngling irgend einer protestantischen Organistenschule (z. B. Händel) in das gelobte Land der Musik, nach Italien, so machte man allenfalls einen wohlgemeinten Versuch, ihn in den Schoß der Kirche zurückzuführen; gelang es nicht, so blieb man gut Freund wie vorher, bewunderte das Orgelspiel und die Kompositionen des „Sachsen,“ beschäftigte ihn für Kirche und Opernbühne, hörte mit Enthusiasmus und profitierte von der neuen Manier, was zu profitieren war. Die Wechselwirkung beider Länder erfolgte so rasch, so schnell flogen die neuen Ideen und Erwerbungen über die trennende Wand der Alpen, daß man versucht wäre, auch jetzt noch eine Solidarität der Bildung und nicht das Aufblühen einer eigenen italienisch-katholischen Renaissance-Musik und einer deutsch-protestantischen Musik anzunehmen, wenn nicht eine Vergleichung gerade der höchsten Entwicklung beider zeigen würde, daß bei aller von einer gemeinsamen älteren Grundlage herrührenden Verwandtschaft jede dieser Richtungen doch ihre eigene scharf ausgeprägte Individual-Physiognomie hat. Man vergleiche nur die Werke Seb. Bachs und Händels mit jenen der fast gleichzeitigen Meister Leo, Durante, Marcelllo. Es ist sehr bezeichnend, wenn der junge Händel beim ersten Einblick in italienische Partituren die Manier fremdartig und nicht nach seinem Geschmacke fand.

Wie rasch eben, trotz zur Zeit noch mangelnder Eisenbahnen und Dampfschiffe, der geistige Verkehr Deutschlands mit Italien war, zeigt allein schon der Umstand, daß z. B. jene früheste italienische Schäfer-Oper, die Dafne des Peri, schon 1627 eine deutsche Übersetzung des Textes durch Opitz von Hoberfeld und diese an Heinrich Schütz einen Komponisten fand — daß Hamburg dem Beispiele Venedigs schon 1678 folgte und eine stehende, glänzende Opernbühne errichtete, wo Meister wie Reinhard Kayser und Telemann für ihre Kunst eine willkommene Stätte fanden und auch Handel reiche Anregung erhielt. Dazu reisten deutsche Musiker gerne nach Italien, ja es war die Künstlerfahrt dahin gleichsam erst das Siegel auf ihren Meisterbrief. Treffliche italienische Meister waren dagegen an deutschen Höfen angestellt, und die Großen schwärmten für die italienische Oper, die fast den glänzendsten Luxus ihrer Hofhaltungen bildete. Ein rascher Austausch des beiderseits Gewonnenen fand in solcher Weise statt, bei dem jeder Teil gewann und das gute Fremde willig aufnahm, ohne die eigene Individualität darüber aufzugeben.

Die Reformation trat als die entschiedenste Opposition gegen die römische Kirche auf. Von den gottesdienstlichen Gesängen der letzteren mochte die Reformation nichts wissen. Sie brauchte aber ihre eigene Kirchenmusik zu ihrem geänderten, nach ihrer subjektiven Überzeugung gereinigten und verbesserten Gottesdienst.

Der gewaltige, kräftige Mann, der zu diesen ungeheuren Bewegungen zuerst den Anstoß gegeben hatte, war selbst ein einsichtsvoller und sehr eifriger Musikkund. Mit Hilfe des tüchtigen Tonkünstlers Johann Walter stellte Luther bereits 1524 das erste Gesangbuch zusammen. Senfl und Eccard schlossen sich in eifriger Arbeit an. Es waren sehr trefflich in der bisher üblich gewesenen Weise gebildete Meister. Es ist also ganz natürlich, wenn sie ihrer Aufgabe in der Weise, wie man eben damals komponierte, nach ihrem besten Wissen und Gewissen gerecht wurden. Und hier sollte sich nun genau wiederholen, was schon in der alten Kirche Anstoß gegeben hatte. Die eigentliche Liedweise wurde in den Tenor,

oder gar (wie in der ältesten Bearbeitung des „ein feste Burg“) in den Baß gelegt, mit kontrapunktierenden Stimmen überbaut, unkenntlich und für den nicht streng musikalisch Gebildeten unzugänglich. Und schon um 1571 fing man an, bekannten weltlichen Liedermelodien geistliche Texte unterzulegen. Dies konnte um so leichter geschehen, als selbst die Melodien, welche Heinrich Isaak, Paul Hoffhaymer u. a. zu weltlichen Liedertexten gesetzt hatten, zu diesen nicht recht paßten, vielmehr von Hause aus kirchlich, ernst und choralmäßig klangen. Wenn man in Sebastian Bachs Matthäischer Passion bei dem schwerdüstern Choral „o Haupt voll Blut und Wunden“ tief ergriffen die Wahrheit des Ausdruckes innerlichst fühlt, so ist es freilich befremdend zu hören, daß der ursprüngliche Text dieser von Hans Leo Hasler herrührenden Melodie lautet: „mein W'müt ist mir verwirret, das macht ein' Jungfrau zart“ — und der wehmütig sehnsuchtsvolle Ausdruck des Chorals „o Welt, ich muß dich lassen“ paßt zufolge der tiefsten Stimmung, welche durchklingt, zu diesem Liede des „nach dem himmlischen Vaterland“ wandernden Pilgers besser als zu dem „Inspruk ich muß dich lassen,“ zu welchem Heinrich Isaak es ursprünglich gesetzt. Aber dieses Aufnehmen weltlicher bekannter Liedermelodien hatte eine ganz andere Tragweite als weiland der omne armè oder die fortuna desperata in den Messen Dufays oder Josquins.

Die Reformation war aus einem theologischen Streit allgemach zu einer Volksache geworden. Das Volk in seinem Glaubenseifer, in seiner energischen Opposition gegen alles Römische wollte selbst aus voller Brust und lauter Kehle in seiner Muttersprache beim Gottesdienste singen. Da war es freilich sehr zweckmäßig, Liedermelodien zu wählen, die ohnehin in des Volkes Munde waren. Aber die Tonsetzer durften mit diesen Melodien nicht ferner versteckens spielen, die Weisen mußten im Gesange klar und jedem hörbar und mitsingbar hervortreten. Dies konnte nur durch ihre Verlegung in den Diskant geschehen. In dieser Art, „daß eine ganze christliche Gemeinde mitsingen kann,“ bearbeitete schon 1586 Lukas Otiander fünfzig geistliche Lieder und Psalmen, auch Eccard

griff mit höherem Talente die Sache von dieser Seite auf. Damit war ein unermesslicher Fortschritt gethan. Man kam auf anderem Wege genau zu demselben Resultat, wie die Renaissance-Musiker in Italien, das heißt: die bisher im Wortverstande unterdrückte, versteckt gewesene Melodie wurde plötzlich die Hauptsache, der sich die übrigen Elemente der Tonkunst unterordnen und anbequemen mußten. Eine ganze singende Gemeinde ist nur durch eine kräftig durchklingende Begleitung im Tone zu halten — dazu war nun die Orgel ein vortreffliches Instrument — und mit dem evangelischen Gemeindegesange war ihr ein ungeahnt weites Feld der reichsten Wirksamkeit eröffnet. Der begleitende Organist durfte die singende Gemeinde, welche zum größeren Teile aus musikalisch gar nicht gebildeten Leuten bestand, nicht durch künstliche Verschlingungen einer kontrapunktierenden Begleitung irre machen, er mußte, damit auch der Ungeübte sich der leitenden Orgel leicht anschließen könne, die Melodie in der Oberstimme hören lassen und Note für Note mit einfachen Harmonieen, mit Akkorden unterbauen, bei denen jede künstliche Ausweichung zu vermeiden war, um den singenden Zuhörer nicht etwa zu verwirren. Bei diesen Harmonieen mußte um so eindringlicher Akkord nach Akkord eintreten, als die Melodie sich in lauter gleichförmig langen, gehaltenen Noten bewegte.

Diese Harmonie vertrat dem unisonen Naturgesange der Gemeinde gegenüber die eigentliche Tonkunst. Sie gab dem Gesange Haltung und Körper, wozu ein entschiedenes Hervorheben der letzten Gründe der Melodie, eines fest einhergehenden, in sich wohl zusammenhängenden Basses besonders dienlich war. Diesen Bass in vollwichtigen Tiefklängen hören zu lassen, war das Orgelpedal wie geschaffen. Unter diesen Bedingungen mußte eine Übung und Ausbildung bald genug erreicht werden, welche unter andern Verhältnissen nicht, oder nicht so leicht zu erwerben gewesen wären. Einen merkwürdigen Einblick gewährt die Vergleichung der harmonischen Behandlung jener weltlichen Lieder in ihrer Urgestalt mit der Bearbeitung der darnach gebildeten Choräle durch die Meister

des 17. Jahrhunderts, und dieser letzteren mit der Behandlung durch die Meister des folgenden Säkulums.

Man vergleiche, um ein bestimmtes Beispiel zu geben, jenes von Heinrich Isaak 1539 gesetzte „Inspruch ich muß dich lassen“ (wie es mit der leeren Quinte anfängt, eine höchst fremdartige harmonische Ausweichung von f-dur nach es-dur und im nächsten Akkord gleich wieder nach d-moll macht 2c.), mit dem schon sehr klaren, einfachen, natürlichen und festen Gange der Harmonie in der Bearbeitung derselben Melodie in Johann Hermann Scheins Kantional 1627 — und diese in kleinen einzelnen Zügen doch noch etwas befangene Harmonisierung wieder mit jener der gleichen Choralweise in Sebastian Bachs Matthäuspassion, und die letztere wiederum mit der reinen, verständigen, gediegenen, aber auch nüchtern praktischen Fassung desselben Chorals in Schichts Choralbuche. Vier Kunstepochen und vier Jahrhunderte sind in der Behandlung dieser einfachen Melodie in ihrer Eigentümlichkeit deutlich zu unterscheiden.

Neben der Begleitung des Gesanges der Gemeinde fand der Organist oft Gelegenheit in Vor- und Zwischenspielen, in Begleitung feierlicher Akte 2c. seine Kunstfertigkeit in ungebundener, durch keine solche praktische Rücksichtnahme, wie die Choralbegleitung erheischte, bedingter Weise zu entwickeln. Hier konnte er allen Ansprüchen eines kunstreichen Sazes Genüge thun. Es war natürlich, daß er, wenn er einen Choralgesang durch ein Vorspiel einzuleiten hatte, in diesem Vorspiele die Chormelodie schon erklingen zu lassen liebte, und sie hier mit dem künstlichen Zierwerke begleitender Stimmen umgab, oder ihre gehaltenen Noten in ein reicheres Spiel von bunten Figuren (nach Art der schon früher beliebt gewesenen Kolorierungen) auflöste. Zugleich aber, um die ursprüngliche Melodie recht kenntlich zu machen, spielte der Organist sie etwa in einer anderen Stimme unverändert mit, oder ließ die Kolorierung nach mannigfachen Motiven wechseln, während er durch den gleichen Grundbaß die Einheit des anscheinend Verschiedenen andeutete, ein solches Kolorierungsmotiv in den einzelnen Stimmen nachahmte, damit das Spiel

der Umkehrung versuchte, eine tiefere Stimme jetzt ihre Gänge mit einer höheren tauschen ließ und durch die neue Kombination einen neuen Reiz hervorbrachte.

Um dem Überdruſſe eines stets in dieselben Akkorde bekannten Satzes zu begegnen wich der Organist unmerklich in eine fremde Tonart aus, entfernte sich von dort noch weiter und kehrte, um einheitlich abzuschließen, eben so unmerklich in wohl verbundenen Harmonieen in die allererste Tonart zurück. Ja, er erfand solche Folorierungsmotive, ohne sie einer ritualmäßigen Choralmelodie zu entnehmen, frei, und entwickelte ihre verschiedenen Seiten gleichsam dialektisch nach der genommenen Kunstübung und den daraus abstrahierten Kunstregeln in längeren Tonsätzen, führte sie thematisch durch, oder erging sich, wozu sein reich ausgestattetes, einem einzigen Spieler einen unendlichen Reichtum in Tönen und Zusammenhängen zur Verfügung stellendes, jede augenblickliche Erfindung zu verkörpern bereites Instrument wie von selbst einlud, dem Fluge seiner Phantasie folgend, in raschen, wechselnden Figuren, Läufern, Trillern &c. So konnte an der Orgel die ganze Kunst der neuen Kontrapunktik (im Gegensatz zur älteren des Stile da Capella ihre Schule durchmachen. Hier entwickelte sich jene Kunst der Variation, des figurierten Chorals, der thematischen Durchführung, der Kunst der Umkehrung, Augmentation, Diminution, der Fuge in ihrer fest ausgeprägten Gestalt mit der steten, fest normierten Wiederkehr des Themas in den Wieder schlägen, des begleiteten Kanons, der Foktate, der freien Phantasie. Die musikalischen Formen der verschiedenen Kategorien der Tonsätze konnten hier in wiederholter Übung und als Schultraditionen von dem Meister auf den Jünger übergehend ihre gesetzmäßige Gestalt ein für allemal erhalten.

Aber neben dieser Kunstübung eines reichen Orgelspieles wollte man bei besonders hohen Festen auch reichere Kunstmusik an Chören, geübten Solosängern und unterstützt vom Glanze begleitender Instrumente hören. Den Text mußten natürlich Bibelstellen, Psalmworte, oder auch neuern Dichtern angehörige fromme, mit der feierlichen Gelegenheit der Auf-

führung in irgend welchem inneren Zusammenhange stehende Betrachtungen bilden. In der Charwoche sollten Trauermusiken eine rührende Erinnerungsfeier begehnen helfen, zu Weihnachten eben so eine freudigen Dankes volle Musik erklingen und ihr wohl gar der Text der Evangelisten unverändert, aber von erbaulichen Betrachtungen unterbrochen unterlegt werden — oder es sollte überhaupt irgend ein Stoff aus den Geschichten des alten oder neuen Testaments in der von früher her bekannten Form des Oratoriums den Hörern eine andächtige Festfeier und zugleich auch einen edlen Kunstgenuß bereiten.

So konnten jene Kirchenkantaten, Weihnachts- und Passionsmusiken in großer Menge entstehen, wie dann insbesondere bei Sebastian Bach, dem höchsten, letzten, größten Meister dieser ganzen Richtung neben seinen eben so erstaunlichen Orgelsachen, wie im eigentlichen Oratorium bei dem geistesverwandten Händel. Die Gewohnheit beständig mit der Orgel umzugehen und orgelmäßig zu erfinden, bewirkte, daß alle die eigentlichen Böglinge der norddeutschen Organistenschulen (wenn sie nicht etwa wie z. B. Händel nach Stalien pilgerten und sich eine Zeit lang der Oper zuwendeten) auch die Instrumente, ja die Menschenstimmen wie Orgelregister behandelten, so daß der Satz ihrer Kantaten und Oratorien in den eigentümlichen Motiven, in der Art der Durchführung stets an Orgelsachen erinnert. Ein eigentümlicher, herber, großartiger, künstlicher, tiefsinniger Stil entwickelte sich auf solche Art. Man findet seine höchste Vollendung wieder in Sebastian Bach. Die Meister übertrugen die Weise ihrer Orgel auch auf das häusliche, der Orgel ohnehin nahe verwandte Klavier. Die auf der Orgel ausgebildeten Formen, die Toccate, die Fuge, die Variation, die Phantasie ließen sich minder klangvoll, aber wieder mit eigentümlichen Feinheiten auch auf dem Klaviere in ähnlichen Kompositionen anwenden. Die Melodien beliebter Tänze, der Courante, Sarabande, Gigue 2c. waren nicht für die kirchliche Orgel, wohl aber für die kleinere häusliche, oder das häusliche Klavier eine sehr willkommene Unterhaltungsmusik, denn ganz in diesem Sinne pflegten die Orgelmeister

ihren ernstesten Kompositionen einen Anhang von Tänzen beizufügen. Der treuherzige Heinrich Albert (1604—1668) meint, man soll das so verstehen, wie man, wenn man Sonntags in der Kirche andächtig gewesen, hernach wohl gerne in einem heiteren Garten spazieren geht. Eine anmutig zusammengestellte Reihenfolge solcher, in anziehender reicher Bearbeitung zu wahren Kunstgebilden veredelter Tänze gab die sogenannte Suite. Ein Wechsel anderer schneller und langsamer Sätze, wovon erstere an die gewohnte Form der Fuge, letztere an die eben so gewohnte Form des Chorals mehr oder weniger entschieden mahnten, ergaben die Sonate. Das waren Bildungen, in welchen die Instrumentalmusik eine ganz neue, früher gar nicht geahnte Bedeutung gewann.

---

## XI.

Wenn auch schon Monteverde seine Oper mit einer kurzen „Toccata“ eingeleitet, Carissimi bedeutende Ritornelle der Instrumente angewendet hatte, so war hier die Instrumentalmusik doch nur die schüchterne, dienende Schwester der herrschenden Vokalmusik gewesen. Auch hier war es sehr wesentlich die Orgel, an der sie zu selbständigem Wesen erstarken konnte. Für Deutschland sind die Arbeiten des tüchtigen Kuhnau (um 1680) der Anfang, zugleich aber auch schon eine bedeutende Ausbildung dieses Kunstzweiges. Der Einfluß des Orgelspiels zeigt sich unverkennbar in ihrem festen, mannhaften Gange, in ihrer wesentlich kontrapunktischen Fassung, wogegen die Sonaten des etwas späteren Italiensers Domenico Scarlatti in dem leichteren feurigen Schwunge glänzender Figuren, in dem häufigen Überschlagen der Hände, und ihrer ganzen freieren, flüchtigeren Gestaltung die Abkunft von der älteren, flüchtigen, bunten Toccate deutlich erkennen lassen. Daß man die gewonnenen Resultate mannigfach verwertete, sie insbesondere der vielbeliebten Laute anpaßte, versteht sich von selbst. Die Gewohnheit, Melodien der Chorale einfach harmoniemäßig



zu begleiten und sie insbesondere durch einen festen Grundbaß zu stützen, die Mittelstimmen aber in der Bezifferung anzudeuten, wirkte bald auch auf das weltliche Lied ein. Dieses wurde jetzt in gleichem Sinne behandelt.

Es war nicht mehr ein mehrstimmiges, künstliches Sangstück, wie die einst so beliebt gewesenen Madrigale, wie die Vilanelen oder Frottolen des 16. Jahrhunderts. Die eigentliche Melodie lag nicht mehr im Tenor. Das Lied gestaltete sich vielmehr zur planen, wohlgegliederten, präcis gefaßten Melodie für eine einzelne Stimme, welcher ein Grundbaß, zuweilen mit, oft auch ohne alle Bezifferung zur Begleitung diente. In Deutschland war es Heinrich Albert, der reizende, herzliche, schlichte, gemüth- wie gesangvolle Melodien dieser Art in bedeutender Anzahl schuf, neben ihm Johann Rist, Martin Schog u. A. Ein Beweis, wie schnell das eigentliche, auf solche Art endlich zu selbständigem Leben geweckte Lied Beliebtheit und Verbreitung fand. Im Süden gestaltete es sich in ganz ähnlicher Fassung zur Kanzone. Man ließ auch wohl zwei Stimmen, in liedmäßigen, aber meist kunstvoll einander nachahmenden Gängen zusammenwirken, gestützt von einem einfachen Grundbaß. In Kanzenen, Duetten etc. dieser Art haben italienische Meister wie Astorga, Steffani u. A. einen Schatz von schöner, ausdrucksvoller Melodie und edler Kunst niederzulegen verstanden.

In Italien hatte indessen die neapolitanische Schule einen so überwiegenden Einfluß erlangt, daß sie die Tonkunst nicht allein in den italienischen Landen, sondern auch in anderen Ländern, wohin italienische Kunst überhaupt Zutritt fand, vollständig beherrschte. Alessandro Scarlatti (1650—1725) ihr Gründer, in der Schule Carissinis musikalisch und durch Reisen in seinem Vaterlande wie in Deutschland auch sonst vielseitig gebildet und mit der Kunstübung der Zeit vertraut, war berufen für die neue Musik das zu werden, was für die zweite niederländische Schule Ockenheim, für die venezianische Willaert gewesen — der geistige Stammvater einer reichen Nachkommenschaft. Von erstaunlicher Fruchtbarkeit (man zählte seine Messen, Motetten, Opern, Kantaten etc. nach Hunderten)

erzog er auch eine Menge von Schülern, von denen Francesco Durante selbst wieder eine überaus große Schülerzahl ausbildete, in der sich ein glänzender Name dem andern anreihet, wie Vinci, Tomelli, Piccini, Teradeglias, Duni, Pergolese, Traetta, Sacchini u. Mitschüler Durantes bei Meister Scarlatti waren Leonardo Leo und Gaetano Greco, auch Haffe dankte ihm seine Bildung, und so wirkte der große Lehrer, wie er sich seine Bildung in ganz Italien und Deutschland geholt hatte, jetzt auf ganz Italien und (insbesondere durch Haffe und durch seinen in Wien angestellten Sohn Giuseppe Scarlatti) nach Deutschland hinüber, während durch Duni, der sich 1757 nach Paris begab, die italienische Opernmusik auch dort einen Vertreter fand. Auch Caragella, Perez, Feo, Piccini, Anfossi, Majo Caffaro und die späteren Paesiello, Cimarosa, Zingarelli gehören der neapolitanischen Schule an. Aus Porporas Schule ging Joseph Haydn hervor, der selbst wieder Lehrer Beethovens wurde; der alte Zingarelli aber unterrichtete noch als Greis den jungen Catanesen Vincenzo Bellini.

So streckt denn der glänzende Stammbaum der neapolitanischen Schule seine Zweige bis in die Tage hinein, denen wir selbst angehören — und die Melopöie, Rhythmit, Harmonik, Formenlehre und Instrumentationsweise unserer Musik trägt im wesentlichen noch immer die Physiognomie derselben, wie sehr individuell verschieden sich auch im einzelnen diese Elemente bei den einzelnen Meistern herausstellen. Die neapolitanische Schule gewann schon durch Alessandro Scarlatti manche, hernach höchst wichtig gewordene Kunstformen; so das begleitete Recitativ, den solennen Zuschnitt der Arie im Gegensatz gegen die kürzere einfachere Cavatine, die Eröffnung der Oper mit einer eigenen Ouverture u. Der schönste Fluß der Melodie, eine reiche, aber nicht überladene Harmonisierung, Feuer, Leben, sinnlicher Reiz und edle Durchgeistigung kennzeichnen die Werke der Meister aus dieser Zeit, die man als die „schöne Periode“ der italienischen Musik zu bezeichnen pflegt — zum Unterschiede von der vorhergehenden „großen Periode,“ womit gesagt sein will, daß hier das sinnlich Reiz-

zende, anmutig Gewinnende gegen die frühere strengere Erhabenheit vorwaltet.

Die Instrumentierung ist von der orgelmäßigen der norddeutschen Meister völlig verschieden. Nicht aus dem Orgelviel hervorgegangen, basiert sie sich wesentlich auf die leichte Beweglichkeit, das willig Anschmiegende und dabei Ausdrucks- und Seelenvolle des Streichquartettes, während die anfangs nur sehr sparsam, später reichlicher verwendeten Bläser (Hörner, Oboen, Flöten, die Fagotte fast nur zur Verstärkung der Bässe, Trompeten und Pauken sehr wenig und fast nur zu sehr rauschenden Kraftstellen) in gehaltenen Tönen neben den rascheren Figuren der Geigen der Orchestertration Bindung, Halt und dazu eine wärmere Färbung gaben. Weit entfernt, durchaus polyphon aufzutreten und neben der Singstimme selbständige Geltung zu behaupten, ordnet sich die Orchestertration oft in sehr einfachen Begleitungsformen unter.

Die Eigenheiten der neapolitanischen Schule wurden Eigenheiten der ganzen italienischen Musik — beinahe der ganzen Musik überhaupt. Aller Orten schlossen sich die Tonsetzer ihrer gewinnenden Liebenswürdigkeit, ihrer Zaubergewalt willig an, wie später noch für den wackern Hiller das erste Hören der italienischen Oper in Dresden ein „Tag von Damaskus“ wurde, und selbst Sebastian Bach (obschon dieser mächtige deutsche Eichbaum in keinen schlanken italischen Lorbeer mehr zu metamorphosieren war) die „schönen Dresdner Liederchen“ sehr gerne hören mochte. Der Florentiner Francesco Conti (seit 1703 in Wien) wendete sich den Neapolitanern so entschieden zu, daß seine Zeitgenossen, seine (geniale) Begabung verkennend, in ihm nur einen Nachahmer Alessandro Scarlatti erkennen wollten.

In Venedig hatte sich die dort blühende Schule glänzend zu erhalten gewußt. Die Reihe der Kapellmeister von S. Marco zeigt noch Namen ausgezeichnete Künstler: 1603 Juane Croce, genannt Ghiozotto (Barlino's Schüler), 1613 Claudio Monteverde, 1668 Francesco Cavalli, 1685 Juane Legrenzi, 1690 Battisto Volpe, genannt Moettino, 1736 Antonio Votti, 1762 Baldassare Galuppi, ge-

nannt Buranello. Noch Ferdinand Bertoni (1784 bis 1797) bewahrte in schon gesunkener Zeit die Überlieferungen der früheren Blüte der Kunst. Vor allen glänzt in dieser Reihe Antonio Votti als Stern erster Größe (Monteverde war wohl Kapellmeister von S. Marco, aber nicht eigentlich Angehöriger der venezianischen Schule). Neben Votti, der auch in Dresden die verdiente Anerkennung fand, ist Antonio Caldara (später in Wien bei Kaiser Karl VI.) und der Patrizier Benedetto Marcello (1680—1739) zu nennen. Während Votti sich in seinen Kirchensachen mehr noch an die Weise der älteren Venezianer hält (sein herrliches Crucifixus), klingt in den berühmten Psalmen Marcellos das Neapolitanische schon bedeutend an, ob er gleich gegen gewisse Manieren des spezifisch neapolitanischen Opernwesens in einem satyrisch geschriebenen Buche auftrat. Die Musik Caldaras und der späteren Galuppi, Furlanetto, Bertoni u. schließt sich der herrschenden neapolitanischen noch enger an. Der Umstand, daß die Neapolitaner Sacchini und Anfossi die Leitung des sogenannten Ospedaletto übernahmen, mag zur Verpflanzung der neapolitanischen Musik nach Venedig wesentlich beigetragen haben.

Für die reiche Musikpflege Venedigs sind die großen, ursprünglich Zwecken der Wohlthätigkeit gewidmeten Institute, welche allgemach wesentlich den Charakter von musikalischen Konservatorien annahmen, überhaupt wichtig geworden: Ospedale della pietà, wo gegen 70 bis 100 Mädchen (unter 1000 Verpflegten) musikalische Bildung erhielten, Mendicanti (zu dessen Leitern Bertoni gehörte, und wo vorzügliche Sängerrinnen erzogen wurden), Incurabili (eine Zeit unter Haffes, dann Galuppis Leitung), endlich Ospedaletto a. S. Giovanni e Paolo (eine besonders treffliche musikalische Pflanzschule). Trotz der sehr abschreckenden Namen waren diese Spitälere Pflagestätten des Schönen. Die weiblichen Pflöglinge thaten sich in Gesang und Instrumentenspiel ungemein hervor, Burney redet mit Entzücken von einer Symphonie für zwei Orchester mit Echo-Effekten, die er bei den Incurabili gehört. Noch Göthe hörte 1786 zu Venedig bei den Mendicanti ein Dra-

torium „Saul“ von Musikerinnen mit hoher Befriedigung aufführen, insbesondere erfreute er sich an einer Altstimme, „von welcher Art er noch gar keinen Begriff gehabt.“

Auch Neapel hatte sein Konservatorium dei poveri di Gesù Christo, dem Meister wie Durante vorstanden, und das 1740 vom Erzbischof Kardinal Spinelli aufgehoben wurde. Selbst Brescia hatte ein „Hospital,“ wo Burney Weiber mit Orgel, Geigen und Violoncellos eine künstlich fugierte Musik aufführen hörte. Merkwürdig ist es immer, daß sich in dem Musiklande Italien die Konservatorien anfangs von der jama-ritanischen Barmherzigkeit mußten ins Schlepptau nehmen lassen.

Schärfer hielt sich in Lokaleigentümlichkeiten die Schule von Bologna von der neapolitanischen getrennt. Schon 1610 hatte ein Bologner Girolamo Giacobbi mit seiner Oper „Andromeda“ den damals neu eröffneten Weg mit Glück betreten. Der berühmte Vater des Violinspielers Arcangelo Corelli war 1653 wenigstens auf bolognesischem Gebiete, zu Fusignano geboren, wenn auch in Rom gebildet. Als Gründer der Schule gilt erst Giovanni Paolo Colonna (1630 in Brescia geboren), zu dessen Schülern unter andern Buononcini und Giovanni Maria Clari (geb. 1669 zu Pisa) gehörten, von denen der letztere als Kapellmeister der Hauptkirche zu Vistoja zahlreiche Kirchenstücke, auch sehr geachtete Duetten und Terzetten komponierte. Ein anderer geachteter Meister war Giacomo Per ti (1661—1756), Kapellmeister bei St. Petronio in Bologna. Ihre eigentliche Konsolidierung, aber auch Verknöcherung erfuhr die bolognesische Schule durch die dortige philharmonische Akademie. Der Unsegen, der Corpsdünkel und das starre Festhalten an gelehrten Zunftvorschriften blieb auch hier nicht aus. Die Kompositionen der bolognesischen Komponisten waren im ganzen trocken und schwunglos, aber mit großer kontrapunktischer Gelehrsamkeit reichlich ausgestattet. Dafür wurde dort der eigentliche gelehrte Apparat, das theoretische und historische Studium der Musik in achtungswerter Weise gefördert, und Padre Martini (1706—1784) wurde eine europäische Autorität in Musik-

sachen. Wer nach glücklich ausgearbeiteter, zunftgerechter, Kontrapunktischer Probearbeit in die Akademie aufgenommen wurde, hatte damit seinen musikalischen Meisterbrief für ganz Italien in der Tasche. Auch der Gesang fand in Bologna eine vortreffliche Ausbildung. Es genügt, an Corelli zu erinnern.

In Padua entwickelte Padre Balotti ein ähnliches gelehrtes künstlerisches Wirken; neben ihm der als Theoretiker, wie als Schöpfer des virtuosenhaften Violinspiels gleichbedeutende Giuseppe Tartini.

## XII.

Italien und Deutschland wetteiferten einträchtig in Pflege der Tonkunst, und England hatte an seinem Heinrich Purcell einen Komponisten (auch von Opern), der neben den Italienern mit Ehren genannt werden konnte. Frankreich hatte schon unter Ludwig XIV. dem Florentiner Joh. Bapt. Lully als Komponist heldenhafter Opern höchste Anerkennung gezollt. Während aber in Italien bei der Oper die Musik sich auf Kosten der dramatischen Bedeutung der Handlung vordrängte und letztere oft nur das dürftige Gestelle war, um daran möglichst viele und möglichst schöne Musik anzubringen, wollte man nach dem eigentümlichen Geschmack der Nation in Frankreich, oder was eben so viel ist, in Paris, die ernstbedeutende Handlung der mythischen und heroischen Operntexte vorwiegend beachtet sehen. Es entstand daraus jener psalmodierende, schwerfällige, deklamatorische Opernstil Lullys, der den melodischen Teil der Musik fast nur auf die eingeflochtenen Tänze und Märsche beschränkte und in dem pathetischen Gesange und den heftigen Kontrasten der Deklamation, in der aufgesteiften Würde und im Stelzengange seines falschen Rhythmus sich der französischen deklamatorischen, alle Leidenschaften etikettenmäßig für den Hof des Erdengottes Louis le grand zurechtmachenden Tragödie vortrefflich anschloß. Ver-

breitung fanden über Frankreich hinaus Lullys Overturen, ein Wechsel gewichtiger, oft in punktirten Noten pathetisch einherziehender langsamer Sätze und leichtfugierter Allegro, welche vielfach als Muster für diese Gattung gedient haben. Lullys Nachfolger Rameau verfolgte in seinen Opern die bereits spezifisch französisch gewordene Richtung mit großem Beifall und erwarb sich daneben als Theoretiker einen bedeutenden Namen. Die erhabene Langweile und Monotonie dieser musikalischen Heldenaktionen erhielt eine gefährliche Opposition durch die reizende Musik der heiteren italienischen Opern, besonders als Duni persönlich in Paris zu wirken anfang. Diderot hat in dem bekannten Dialog „Rameaus Neffe“ diese Verhältnisse ungemein geistvoll und lebendig geschildert. Unter dem Einflusse dieser Musik gestaltete sich auch in Frankreich die heitere Oper durch Monsigny und Philidor zu einer erfreulicheren Blüte als die heroische (auch der Lütticher Gretry kann als ein Ausläufer der eigentlichen französischen Schule angesehen werden), obschon mittlerweile der deutsche Gluck seine Reform der Oper siegreich durchgeführt und in Frankreich alle bedeutenden Talente, wie Mehul, Catel u. a. für sich gewonnen und zu seinen Nachfolgern gemacht hatte. Von Geburt deutsch, im Sinne italienischer Musik gebildet und lange in Italien, Deutschland und England in diesem Sinne wirkend, beschloß Gluck, als er in reifem Mannesalter zu der Einsicht kam, daß die italienische Oper sich bereits vielfach in Manierirtheit und Unnatur verlaufen habe und weit entfernt sei, ein wahres musikalisches Drama heißen zu dürfen, entschieden reformierend aufzutreten. Er gab über seine Intentionen in klaren Worten Rechenschaft und begann mit seiner *Alceste* in Florenz. Man könnte in dieser recitierenden, mit ariosen Sätzen und kurzen Chören durchflochtenen Musik ein Zurückgreifen auf die erste italienische Oper im Sinne Paris und Caccinis erblicken, aber freilich mit Verwertung all' der Ausbildung, welche die Musik indessen erlangt hatte. Als Gluck nach Paris berufen wurde, kam ihm dieser Stil zugute da er vortrefflich geeignet war, den schleppenden Stil Lullys und Rameaus zu beleben und den Franzosen das Gewohnte

in unendlich höherem Sinne verarbeitet zu bieten. Der Erfolg war vollständig trotz der Opposition der Altkonservativen, die zur Fahne des himmlischen Gully ein- für allemal geschworen hatten, trotz der von den Freunden italischer Musik veranlaßten Herbeiholung eines trefflichen italienischen Meisters wie Piccini welche den heftigen Zwist der Gluckisten und Piccinisten zur Folge hatte. Statt des falschen antiken Wesens der französischen Hoftragödie wußte Gluck etwas vom echten antiken Geiste in seine Iphigenien zu bringen. Er ist der eigentliche Schöpfer der dramatischen Musik gegenüber der unmusikalischen Dramatik der Gullyschen Oper und der undramatischen Musik der italienischen Opernkomponisten.

Die Instrumentalmusik war in Frankreich noch zu Ludwig XIV. Zeit nur dürftig durch die vingt-et-quatre Violons du Roy vertreten. Doch gab es bald auch Klavier- und Orgelspieler von Ruf, wie Couperin. Ein wunderbar ver- schränkelter Stil arbeitete sich hier heraus, der jedoch selbst einen Sebastian Bach zur Nachahmung anregte. Die Künstler Italiens, Deutschlands und Frankreichs kannten damals höchstens persönliche, aber noch nicht nationale Eifersucht und tauschten das Gute gerne wechselseitig aus.

In dem außerordentlichen Manne, dessen Namen wir eben genannt, in Seb. Bach (1749), dem Sprößling einer überaus zahlreichen, im Dienste evangelischer Kirchenmusik treu und eifrig arbeitenden Musikerfamilie, und in dem gleich großen, gewaltigen J. Georg Friedrich Händel erreichte (wie schon gesagt), die evangelische Kirchenmusik ihren höchsten Aufschwung und zugleich Abschluß. Der tief sinnige Bach war sein Lebenslang der treue Kirchendiener, Zögling einer Organistenschule und selbst Orgelspieler, in dem feurigeren Händel zeigt sich mehr der Mann, der viele Menschen, Städte und Sitten gesehen, dessen Opern in Italien, dessen Oratorien in England unendlich und in weite Kreise wirkten, während Bach still und ohne Ansprüche für das Bedürfnis seiner Kirchengemeinde schuf.

So standen also um die Mitte des 18. Jahrhunderts fertig und abgeschlossen, wie Gipfel einander gegenüber: die melo-



dische, sinnlich=schöne, edle Renaissance=Musik der Italiener, die tiefsinnig=kontrapunktische, strenge, erhabene, ernste Musik der Norddeutschen. Bald darnach trat die dramatisch=wahre, antiker Einfalt und Großheit volle Musik Glucks als ein Drittes hinzu.

In verschiedenen Stätten waren die verschiedenen Seiten der Kunst in allerdings einseitiger Richtung zur gedentbarsten Vollkommenheit gebracht worden. Jede Richtung dankte eben ihrer Einseitigkeit nicht nur die Möglichkeit, jene Vollkommenheit zu erreichen, sondern auch eigene, nur durch Opferung der übrigen Seiten der Kunst zu erkaufende Vorzüge. Aber es war jetzt der Augenblick da, daß der Künstler auftreten konnte, berufen, das Getrennte zu vereinigen, die einseitigen Richtungen in ein Ganzes zusammenzufassen; der Künstler, dem es, wie einst unter ähnlichen Verhältnissen dem Raphael Sanzio für die Malerkunst, so für die Musik bestimmt war, der leuchtende Centralpunkt zu werden, zu dem seit Jahrhunderten die ganze Kunst von verschiedenen Seiten her zugestremt hatte. Dieser Tonkünstler war Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791). Durch ihn und seinen treuen Freund Joseph Haydn ward Wien die musikalische Hauptstadt der Welt. Ihnen schließt sich unmittelbar der gewaltige Beethoven an. Die Instrumentalmusik erblüht zu einer früher nicht gekannten Vollkommenheit, wunderbare Stimmen sprechen aus diesen Symphonien, Konzerten, Sonaten 2c., in denen insbesondere Beethoven alles ausspricht, was die menschliche Brust Tiefstes und Höchstes bewegen mag.

Diese Wiener Schule (aus der insbesondere auch die wunderbare künstlerische Persönlichkeit Franz Schuberts später hervorging) wirkte nun fast wie zu Anfang des Jahrhunderts die neapolitanische gewirkt. Trotz aller Rivalität der Italiener, wie Salieri, Sarti u. A. war ihr Einfluß auch nach Italien hin so bedeutend, daß selbst der größte Meister der neitalienischen Schule, Rossini, ihn deutlich erkennen läßt. In diesem Meister schien sich Alles konzentrieren zu wollen, was Musik an Glanz, Anmut und sprudelnd-

der Lebendigkeit vermag. Leider fehlte der sittliche Ernst, mit dem die alten Meister Italiens ihrer Kunst gedient, statt sie wie Rossini zum Spielzeug souveräner Laune und leichtsinniger Genialität zu machen. Nach Rossini trat der Verfall der Tonkunst in Italien so plötzlich und so rapid ein, daß sie kaum ein Menschenalter später, d. i. in unseren Tagen, für völlig barbarisiert und in der Auflösung begriffen angesehen werden kann. Ob die Kämpfe und Erschütterungen, in denen Italien jetzt ringt, für dieses Land und insbesondere für seine Kunst eine neue Ära begründen, ob sie die Luft für das Emporsprossen neuer Blüten reinigen werden, kann vorläufig keine menschliche Voraussicht bestimmen. Mit Verdis „Requiem“ und „Aida“ scheinen aber die alten ruhmreichen Traditionen zu neuem Leben zu erstehen.

In Frankreich wirkten einheimische Tonsetzer, wie Mehul, Catel, D'alayrac, Fouard, Boieldieu u. A. teils entschieden im Sinne Glucks, teils unter unverkennbarer Einwirkung der Mozartschen Weise — immer aber in spezifisch-französischem Sinne. Eine Fülle geistreicher, liebenswürdiger, zum Teile sehr edler Musik wurde durch sie geschaffen. Die Italiener Cherubini und Spontini schlossen sich an, ersterer noch entschiedener dem Mozartschen Wesen, letzterer mehr Gluck zugewendet — beide in reichster Verwendung der Kunstmittel, die besonders bei Spontini oft zur Verschwendung mit Effekthäufung ging. Der französische Geist machte sich in den leichten, pikanten Erzeugnissen Auber's Luft. Sie bezeichnen neben der neuitalienischen Schule der Rossinisten (Mercadante, Donizetti, Vaccaj, der frühere Verdi ic.) die neufranzösische. Beiden gegenüber stellte sich die nachmozartsche, spezifisch-deutsche Schule, deren trefflichste Vertreter Spohr und C. M. von Weber waren. An Weber schloß sich eine Reihe zum Teil bedeutender Nachfolger (Marschner u. A.) an. Wechselseitige Mißstimmung hielt diese drei Schulen von einander scharf getrennt. Meyerbeer hat ihre Vereinigung versucht, aber nicht wie einst Mozart, alle drei in sich aufnehmend und als ein einiges Ganzes in ganz neuer Richtung verwertend, sondern durch mosaikartiges

Nebeneinanderstellen des Dankbaren und Effektivollen jeder Richtung, wobei ein übertriebener Luxus an Kunstmitteln in Chören, Orchesterbesetzung 2c. noch insbesondere Alles in das glänzendste Licht stellen soll. Sein vielbewundertes Auftreten in Paris hat auf die französische Schule eingewirkt. Halevys Opern zeigten dies am deutlichsten. In Deutschland wendete man sich, neben dem meh. und mehr erwachenden Verständnis für Beethovens Bedeutung wieder dem Studium Sebastian Bachs mit Vorliebe zu. Diese Elemente, im Sinne reichster allgemeiner Bildung verwertet, erblühten in Felix Mendelssohn-Bartholdy zu einer der feinsten und liebenswürdigsten Erscheinungen. Die große, in Deutschland ganz allgemeine Einwirkung, die von diesem Meister ausging, war für die neueste deutsche Musik von größter Bedeutung. Die ganz besonders von ihm angeregte Schule der Leipziger sogenannten Neu-Romantiker, voran Rob. Schumann, vertrat glänzend den Geist und die Bildung der Zeit auch auf musikalischem Gebiete. Der wild-geniale Berlioz erschloß in seinen symphonischen Werken eine Fülle ungefannter und ungeahnter Instrumentaleffekte. Seitdem ist durch die Reformbestrebungen Richard Wagners und Liszts die Tonkunst in eine eigentümliche Gährung, wenn man will, in eine Krise geraten. Auch hier kann keine menschliche Voraussicht bestimmen, von welcher Art die Ergebnisse sein werden, die man mit Sicherheit wird als gewonnenes Resultat anprechen dürfen.





er Narund 2,-	+ Grimm, Märchen. Ausw. 1,50	Petersen, Die Krallächer . . . 1,-
auswahl 1,75	+ — Vollständ. Ausw. 3,-	— Bräutigam Aise . . . 1,-
Gauzichay 5,-	+ Habberton, Fel. Kinderch. 1,50	Petösch, Gedichte . . . 1,30
ichenbuch 1,30	+ — Anderer Leute Kinder 1,75	Platen, Sämtl. Gedichte . . 1,50
ohr v. Erjurt 3,-	+ — Weibes in einem Bde. 2,50	Prutz, Buch der Liebe zc. 1,50
oms Giltte 2,50	Hammer, Schau um Dich 1,20	Reuter, Ut mine Stromtid 3,-
Jane Eyre 1,50	+ Hartner, Schloß Hetdelb. 2,50	— Ut neue Zeitungstid —
orte f. Leben 2,-	+ — Ohne Gewissen . . . 2,50	Roans ist tau'ne Frau sammt 1 <sup>00</sup>
eden. 3 Bde. 7,50	+ — Hauff, Sämtl. Werke. 2 B. 4,50	— Ut de Franzrentid . . . 1,50
ottes Wege 2,-	+ — Lichtenstein . . . 1,50	— Länichen un Kimmels 2,-
aus China 2,-	+ — Märchen. Ges. = Ausg. 1,50	— Ganne Märe — Kein Hü-
ebe . . . 1,50	+ Hebbel, Werke. Auswahl 3,50	— jung — Schurr = Murr —
rgon. = Gesch. 2,50	+ — Gedichte. Auswahl . . . 1,50	Dörcklänching — Mon-
te Tage v. P. 2,50	+ Hebel, Schatzkästl. u. N. Folge 2,-	— techi un Capuletii — Reif
ram . . . 3,-	+ — Gedensferna, Novellen 2,-	— nah Bellingen . . . je 1,50
O — Belham 3,-	+ — Aus der Heimat . . . 2,-	Bücker, Liebesfrühling . . 1,75
id Morgen . 2,50	+ — Marie, Majoratsherr 2,-	— Gedichte . . . 1,75
chte . . . 1,50	+ — Kaleidoskop . . . 2,-	+ — Werke. Ausw. Halbfrzb. 4,50
Erzählungen 2,-	Heine, Buch der Lieder . . 1,20	Scharling, Pfarrhof v. H. 1,50
. . . 1,20	— Neue Gedichte . . . 1,-	+ — Kleine Frau und ich 1,50
a . . . 3,-	+ — Sämtl. Werke. 4 Bde. 7,50	+ Schaumberger, Girtenthaus 1 <sup>00</sup>
Gedichte . 1,50	+ — Halbfranzband . . . 10,-	Schäfer, Laienbrevier . . . 2,-
erste. 3 Bde. 8,-	Herder, Gedichte . . . 1,50	Schlenkerdorf, Gedichte . . 1,50
ranzbände . 10,-	— Stimmen der Völker . . 1,50	Schiller, Gedichte . . . 1,30
ber Selben zc. 2,50	— B. Erzähler d. Menschen 1,50	+ — Sämtl. Werke. 4 Bde. 7,50
volut. 2 Bde. 4,50	Herrh, König René's Tochter 1,20	+ — 4 Halbfranzbände . 10,-
lesartus . . 2,50	+ — Heyden, Wort der Frau 1,0	+ Schleitermacher, Christl. Gl. 4,-
edichte . . 1,50	+ Hoffmann, Cliriere d. Teuf. 2,-	+ Schopenhauer, Weit als
liche Komödie 3,-	+ Hugo, Notre Dame v. P. 3,-	— Wille u. Vorstell. 2 Bde. 5,-
ne Leben . . 1,50	+ — Jacobson, Marie Grubbe 2,-	+ — Parergon u. Paralip. 2 B. 5,-
stleh. d. Arten 3,50	+ — Niels Vyhne . . . 1,50	+ — Schruh, Verien. d. Borte 2,-
t. d. Menschen 4,50	+ — Zimmermann, Oberhof . 1,50	Schulze, Die bezaub. Rose 1,-
. . . 3,-	+ Josephus, Jüd. Altert. 2 B. 8,-	+ Schwab, Sagen d. N. Altert. 3,50
Gemüthsbeiv. 3,-	+ — Jüdischer Krieg . . . 4,50	+ Scott, Guy Rammring —
inson Crusoe 1,50	+ — Kleiners Schriften 2,50	— Ivanhoe — Kenilworth —
hnachtsgeichten	Drwing, Alhambra . . . 1,50	— Durward — Waverley —
G. — Weihnachte-	— Skizzenbuch . . . 1,75	— Talisman — Das Kloster
stvesterglocken) 2,-	+ Kant, Kritik d. r. Vern. 3,60	— Der Abt . . . je 2,50
n. in Einzel. je 1,-	+ Kingsley, Hypatia . . . 3,-	— Jungfrau vom See . . . 1,75
r — Ol. Wist je 3,-	+ Kipling, Ind. Geschichten 2,-	+ Stenkiemier, Quo vadis? 3,-
orrit — Nicholas	+ Der Koran . . . 2,50	+ — Ohne Dogma . . . 2,50
— David Copper-	+ Klingsg. Umg. m. Mensch. 2,-	+ — Amsonnigen Gestaberc. 2,-
leafhaus . . je 4,-	Körner, Leier u. Schwert 1,-	+ — Die Kreuzritter . . . 3,-
hoff, Gedichte 1,75	+ Kugeln, Jugenderinner. 2,25	+ — Smiles, Charakter — Pflicht
re drei Musket. 3,-	+ Kurz, Schillers Heimatjahre 2 <sup>00</sup>	— Selbsthilfe — Sparjamleit je 2,7 <sup>00</sup>
g Jahre später 4,50	Lavater, Worte d. Herzens 1,50	+ Spindler, Der Jesuit . . . 2,-
Christo, 2 Bde. 6,-	Lenau, Gedichte . . . 1,50	Spitta, Psalter und Harfe 1,-
Taugenichts 1,-	Lessing, Meisterdramen . 1,30	+ — Stifter, Hochwald. Haidedorf 1,50
. . . 1,50	Logan, Sinngedichte . . 1,50	+ — Bunte Steine . . . 2,-
ffays, 3 Teile 3,-	+ Gott, Islandfischer . . . 2,-	Strachwitz, Gedichte . . . 1,50
u. u. Einsamkeit 2,-	+ Ludwig, Werke. Ausw. 3,-	+ — Tausend und eine Nacht 2,50
Charz., Gesch. eines	Luther, Geistliche Lieder . 1,20	Teagar, Frithiofsage . . . 1,20
13. — Waterloo 2,-	+ Manzoni, Die Verlobten 3,-	— Die Nachtmahlkinder. 1,-
sayh. am Lit. 2,-	+ Maupassant, Gedichte . 1,-	Tennyson, Enoch Arden . . 1,-
on, Gott l. d. Nat. 2,-	+ Mengs, Raren . . . 1,50	+ — Thackeray, Jahrm. d. B. 4,-
bdine . . . 1,-	+ Meyr, Erzählgn. a. d. Ries 2,50	+ — Thomas v. B., Nachf. Chr 1,50
Regulatoren 2,-	+ Mügge, Afsaja . . . 3,-	+ — Thoresen, Kortv. Novell. 1,50
raten . . . 2,-	+ — Der Bogt von Spyt. 1,50	+ — Güter, Mein Onkel Benj. 1,50
. . . 2,50	Müller, Wiltz., Gedichte . 2,-	+ — Tolkol, Auferstehung . 3,-
ast, Gedichte je 1,50	+ — Munkatuli, Mar Havelaar 2,-	+ — Tschadow, Novellen . . 2,50
n u. Dorothea. 1,-	+ — Abenteuer d. N. Walthcr 2,-	Unland, Gedichte . . . 1,50
t u. N. Erzähl. 1,50	+ — Walthcr in der Lehre . 2,-	+ — Vertaine, Gedichte . . . 1,75
Ausw. 5 Bde. 12,50	+ — Walthcr in 1 Bunde . 3,-	Uoh, Julie . . . 1,-
hfranzung . 15,-	+ — Millionen = Studien . 2,-	+ — Wallace, Ben Hur . . . 3,-
n der Landstraße 2,50	+ — Minnedriele zc. . . 2,-	Wieland, Oberon . . . 1,50
Dram. Meistern. 2,-	+ — Ideen und Skizzen . . 2,-	+ Wiseman, Fabeln . . . 2,-
ographie . . . 1,50	+ — Musäus, Volksmärch. d. D. 1,50	+ — Zola, Germinal . . . 2,-

Nr.

— bis November 1905. —

geb

1879. Pierre Corneille, *Horatius*. Trauerspiel in vier Akten. Aus dem Französischen in deutsche Reime übertragen von Rudolph Wille. Mit dem Bilde des Dichters und einer Vorbemerkung
- 1880—1886. Hermann Kurz, *Schillers Heimatjahre*. Historischer Roman. Mit dem Bilde Schillers und einer Vorbemerkung
- 1887—1890. E. Th. A. Hoffmann, *Die Elgier: des Teufels nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Kapuziners*. Herausgegeben von dem Verfasser der Phantastische in Callot Manier. Mit dem Bilde des Dichters und einer Vorbemerkung
1891. 1892. Lord Byron, *Vermischte lyrische Gedichte*. Übersetzt und mit einem Vorwort versehen von Alexander Reihardt. Mit dem Bilde des Dichters
- 1893—1895. Fritz Reuter, *De Heiß' nah Velligen*. Poetische Erzählung in niederdeutscher Mundart. Mit einer Vorbemerkung und dem Bilde des Dichters
1896. Noderich Benedig, *Sandtheater*. Eine Auswahl der besten einaktigen Lustspiele, Vorspiele und Soloszenen für geistliche Kreise u. öffentl. Bühnen. Herausgegeben u. mit einem Vorwort versehen von E. W. Schmidt. Mit d. Bilde d. Dichters. Siebenter Band
1897. 1898. Friedrich von Logau, *Eingedichte und Epigramme*. Zusammengefaßt und mit einer Vorbemerkung versehen von Pfarrer Todt. Mit einem handschriftlichen Abdruckblatt des Dichters
1899. 1901. Leonid Andrejew, *Der Abgrund und andere Novellen*. Aus dem Russischen übertragen und mit einer Vorbemerkung versehen von Theo Krocziel. Mit dem Bilde des Dichters
1902. Don Pedro Calderon de la Barca, *Übers Grab hinaus soll leben*. (*Amar despues de la muerte*). Schauspiel in fünf Aufzügen. Frei übersetzt und für die deutsche Bühne bearbeitet von Adalbert Freiherrn von Malsen. Mit einer Vorbemerkung und dem Bilde des Dichters
- 1903—1905. Fritz Reuter, *Dörfläuchting* (Olle Kamellen). Mit einer Vorbemerkung und dem Bilde des Dichters
- 1906—1908. — *De meckelnbörgschen Montecchi an Capuleni od- De Heiß' nah Konstantinovel* (Olle Kamellen). Mit einer Vorbemerkung und dem Bilde des Dichters
- 1909—1911. Henrik Scharling, *Meine Frau und ich*. Erzählung. Aus dem Dänischen übersetzt von Margarethe Langfeldt. Mit einer Vorbemerkung und dem Bilde des Verfassers
- 1912—1915. Daniel Defoe, *Leben und Abenteuer des Robinson Crusoe*. Neu aus dem Englischen übersetzt und mit literarhistorischer Einleitung versehen von Dr. Hermann Ulrich. Mit dem Bilde Daniel Defoes
- 1916—1918. J. B. Jacobsen, *Niels Lyhne*. Aus dem Dänischen übersetzt von Margarethe Langfeldt. Mit einer Vorbemerkung und mit dem Bilde des Verfassers
1919. Friedrich Hebbel, *Herodes und Mariamne*. Eine Tragödie in fünf Akten. Mit einer Vorbemerkung und dem Bilde des Dichters . . . . .

PLEASE DO NOT REMOVE  
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

---

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

---

ML                    Ambros, August Wilhelm  
161                    Abriss der Musikgeschichte  
A49

Music

UTL AT DOWNSVIEW



D RANGE BAY SHLF POS ITEM C  
39 12 07 05 03 010 5