



ten, sie wird dabei nie sein Opus umgehen können. Sein eigener Geist und sein eigenes Werden zeigen mit schöner Klarheit, daß es nicht allein darauf ankommt, Resultate zu erzielen, sondern auch auf welchem Wege man dazu kommt. Das ist die schönste Lehre, die man seinem Schaffen entnehmen kann. Als ich im Jahre 1949 meinen Katalog der pharaonischen Musikinstrumente des Museums in Kairo veröffentlichte, schrieb Curt Sachs, in einer Besprechung im „Musical Quarterly“, er habe in Berlin vormals die Ouvertüre zu dieser „Oper“ der altägyptischen Musik geschrieben, zu der nun der Schüler fortsetzend die einzelnen Akte komponiere. Soll dieser Nekrolog nun das „Finale“ des Kunstwerkes werden? Ich glaube, daß es Schöneres gibt, was man seinem Lehrer als Nachruf widmen kann: das Versprechen, das Werk fortzuführen.

Andrea Gabrieli und die Entwicklung der „cori-spezzati“-Technik

VON DENIS ARNOLD, BELFAST

Es ist vielleicht nicht überraschend, daß Forscher, die sich mit der Technik der venezianischen Mehrchörigkeit beschäftigen, ihr Augenmerk vor allem auf zwei wichtige Problemkreise gerichtet haben: den Ursprung dieser Technik und seinen Zusammenhang mit dem ersten großen Komponisten, der sie angewandt hat: Willaert; sodann auf das Werk des vielleicht größten Vertreters dieser Kompositionsschule: Giovanni Gabrieli. Diese selbstauferlegte Beschränkung hatte zur Folge, daß so gut wie nichts über einen der charakteristischsten Vertreter der „cori-spezzati“-Technik bekannt ist, einen Meister zudem, der großen Einfluß auf die Komponisten vielchöriger Musik im 17. Jahrhundert auszuüben bestimmt war. Andrea Gabrieli war eine Zentralfigur in der Musik des 17. Jahrhunderts. Es ist schwer, eine Kompositionsgattung zu finden, die er nicht intensiv gepflegt hätte. Seine Madrigale und Orgelkompositionen haben mit Recht die Aufmerksamkeit jener Forscher erregt, die am Problem der Stilentwicklung interessiert sind; seine instrumentalen Ricercari sind ein wichtiges Glied in der Entwicklungsgeschichte der Fuge. Seine vielchörige Kirchenmusik ist nicht weniger bemerkenswert, sowohl wegen ihres Eigenwertes als auch weil sie in der Lage ist, ein merkwürdiges Phänomen zu erklären. Etwa zwischen 1570 und 1580 war

die Anwendung der cori-spezzati-Technik auf den Staat Venedig beschränkt; zwanzig Jahre später hatte sich diese Technik über einen Großteil Europas verbreitet. Die *Concerti* von A. Gabrieli sind ein wichtiges Glied für die Deutung der näheren Umstände dieses Wachstums.

Willaerts Anspruch, als Entdecker der cori spezzati zu gelten, ist gründlich untersucht und als hinfällig erkannt worden¹. Hermann Zenck hat in einer wertvollen Abhandlung² sogar nachgewiesen, wie konservativ Willaert war. Weit davon entfernt, ein Fortschrittmoment der Kompositionstechnik zu repräsentieren, wurde die Doppelchörigkeit in Willaerts Händen zum Rückgriff auf die traditionelle Praxis der Psalmenkomposition, eine Praxis, die auf jüdische Ursprünge zurückgeht. Willaert war bestrebt, durch Beibehaltung der antiphonalen Struktur der Psalmverse, durch Hörbarmachung des Bibelworts und durch Benutzung melodischen Materials, das auf den gregorianischen Choral und die Kirchentöne zurückweist, sich dieser Überlieferung in fast jeder Hinsicht anzupassen. Von den spezifisch musikalischen Möglichkeiten der cori-spezzati-Technik wußte er so gut wie nichts, und jene Charakteristika dieser Technik, auf die A. Gabrieli sich konzentrierte — lebhaftige Klangkontraste, hervorgerufen durch den plötzlichen Wechsel der chorischen Unterabteilungen und neuartiger Klang des achtstimmigen Chortutti —, fehlen bei Willaert fast gänzlich.

Die Musik des Italieners ist von der Willaerts tatsächlich so verschieden, daß man die Ursprünge von A. Gabrielis Stil anderwärts suchen muß. Das klingt an sich überraschend, ist doch Gabrieli höchstwahrscheinlich Willaerts Schüler gewesen und war ihm besonders in seiner weltlichen Musik in hohem Grade verpflichtet. Zarlino, ein anderer Willaertschüler, bemüht sich, die Vorzüge des Willaertschen Stils in seinen *Istituzioni harmoniche*³ zu preisen; er zeigt keine Spur von Abweichung. Man muß jedoch einen Umstand in Betracht ziehen, der von unzweifelhafter Bedeutung für das Leben A. Gabrielis war. In jungen Jahren hatte er Süddeutschland bereist und war mit Lasso zusammengetroffen⁴. Die volle Auswirkung dieser Begegnung auf Gabrielis Musik zu schildern, würde eine besondere Studie erfordern, die sich zweifellos lohnte, denn Spuren von Lassos Stil finden sich auch sonst in der oberitalienischen Musik.

Im Rahmen dieser Abhandlung müssen wir uns mit der Feststellung begnügen, daß Lassos kontrapunktische Technik stark auf die Kirchenmusik A. Gabrielis einwirkte und Lassos vielchörige Musik mittelbare und weitgehende Einflüsse ausgeübt hat⁵.

Wir wissen nicht, ob Lasso Willaerts Kompositionen dieses Typs gekannt hat; wo er auch die Doppelchortechnik kennen gelernt haben mag, sein stilistisches Ideal unterschied sich zweifellos völlig von dem des Venezianers. Dieser Gegensatz

¹ E. Hertzmann: *Zur Frage der Mehrchörigkeit in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, ZfMw XII (1929/30); R. Casimiri: *Il coro „Battente“ e „Spezzato“ fu una novità di Adriano Willaert*, Bolletino Ceciliano XXXVIII (1943); G. d'Alessi: *Precursors of Adriano Willaert in the practice of Coro Spezzato*, Journal of the American Musicological Society V (1950). Seit der Abfassung dieser Abhandlung hat d'Alessi in seinem Buch *La cappella musicale del duomo di Treviso* (Treviso 1954) neues Material zu dem Thema vorgelegt.

² *Adrian Willaerts „Salmi spezzati“* (1550) in *Die Musikforschung* III (1949).

³ Buch IV, Kap. 15.

⁴ Vgl. A. Sandberger: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, München 1921, S. 4.

⁵ Die vielchörigen Werke von Lasso sind nicht alle zugänglich. Die in dieser Abhandlung besprochenen Motetten sind in Bd. XIX der Gesamtausgabe veröffentlicht.

läßt sich am sinnfälligsten in der Textwahl beider Komponisten für doppelchörige Stücke beobachten. Willaert beschränkte sich auf die Vesper-Psalmen und das Magnificat, Lasso hingegen wählt vornehmlich nichtliturgische Texte. Dafür sind seine doppelchörigen Motetten fast durchweg festliche Kompositionen mit speziellen lateinischen Texten zu Ehren seines königlichen Herrn oder irgendeines vornehmen Mäzens. „*Ergo rex vivat per saecula nelle rex tantus, vivant regi qui foedere juncti Austriaci et Bogi . . .*“ Das entspricht weder der Tradition noch dem Charakter der Psalmenvertonung. Die Lobpreisung Gottes wird hier abgelöst durch das Lob des Vaterlandes und der Fürsten, und der Anlaß für die Verwendung des Doppelchors ist keineswegs im antiphonalen Versbau zu suchen. Lasso strebt nach Klangfülle und Klangzauber, um solchen festlichen Gelegenheiten erhöhten Glanz zu verleihen. Er entdeckt, daß eine größere Zahl gespielter und gesungener Stimmen diese Klangsteigerung ermöglicht. Dementsprechend wird in seinen Motetten mehr Gebrauch vom vollen achtstimmigen Chor gemacht und bemüht er sich an den Stellen für Einzelchor bewußt um Gegensatzwirkungen. Die Schlußsätze dieser Motetten verraten beträchtliche Geschicklichkeit im Gebrauch eines erweiterten Klangraums; in der Ausnutzung des Klanges an sich ignorieren sie völlig zahlreiche Regeln, die sich aus Willaerts Technik der *cori spezzati* ergeben. Die Verständlichkeit der Worte wird öfter beträchtlich durch komplizierte Kontrapunktik eingeschränkt; Wortwiederholungen werden mit großer Freiheit zum Zwecke der musikalischen Entwicklung angewandt. Obwohl die Worte „*Vivat Fernandus Caesar et orbis honos . . .*“ vielleicht nicht zu verstehen waren, spiegelt sich doch ihr Sinn in der Lebhaftigkeit der Musik. Auch wird kein Versuch unternommen, während der Tutti die Halbchöre in harmonischer Vollständigkeit, gemäß den Gepflogenheiten Willaerts, zu halten; man darf vielmehr annehmen, daß der Gebrauch frei hinzutretender Instrumente jeden Anlaß zu dieser Maßnahme ausschloß.

Die einzig wirkliche Ähnlichkeit zwischen diesen Werken und den Psalmkompositionen Willaerts liegt in der Technik des Chordialogs. Jede einzelne Chorgruppe spinnt ihren eigenen Themenkomplex in niederländischer Manier länger aus. Obwohl die blitzschnellen Imitationen und Echoeffekte der zeitgenössischen weltlichen Musik Lasso wohl vertraut waren und von ihm angewandt wurden, setzen sie sich in seiner Kirchenmusik kaum durch. Einige italienische Zeitgenossen und unmittelbare Vorgänger Willaerts hatten solche Effekte in ihre Kirchenmusik eingeführt⁶; durch niederländische Schulung müssen beide Komponisten für die Idee der verlängerten Themenkomplexe gewonnen worden sein. Nur gelegentlich finden wir in Lassos Motetten lebhaftere Gegensätze⁷; tatsächlich findet sich die Auswechslung thematischen Materials zwischen den Chorgruppen nur selten in homophonen Abschnitten, sondern beschränkt sich gewöhnlich auf kontrapunktische Imitation, sobald real achtstimmiger Kontrapunkt auftritt. Auch zeigt sich wenig Geschicklichkeit in der Verbindung der musikalischen Phrasen verschiedener Chorgruppen, wobei gewöhnlich eine Chorgruppe mit demjenigen Akkord einsetzt,

⁶ Für Beispiele vgl. d'Allessi, a. a. O.

⁷ Vgl. Lasso-GA, Bd. XIX, S. 145, 156, 163; vgl. auch van den Borren: *Roland de Lassus*, Paris 1930, S. 106 f.

auf dem die andere aufgehört hat, ohne daß jemals ein Versuch zu einer dichteren Verschmelzung gemacht würde. Nur wenn sich eine Chorgruppe im kontrapunktischen Gewebe aus dem Tutti herauslöst, bemerkt man eine Art von logischer Fortspinnung, wie sie in späterer Musik gebräuchlich wurde. Trotzdem wird selbst aus dieser kurzen Abschweifung ersichtlich geworden sein, daß Lasso einen großen Schritt in der Richtung auf eine bewußtere musikalische Anwendung der cori-spezzati-Technik hin gemacht hat und daß mehrere Komponisten viel von seiner Pionierarbeit profitiert haben⁸.

Es ist ferner nicht erstaunlich, daß der ältere Gabrieli den von Lasso vorgezeichneten Weg weiter beschritt, war doch seine Situation in Venedig der des Flamen in München sehr ähnlich. Lassos Stellung als der eines offiziellen Hofkomponisten entsprach die Position Andrea Gabrielis als die des führenden Komponisten der venezianischen Signoria. Man nimmt gewöhnlich an, daß musikalische Berufungen an die Markuskirche sich ausschließlich auf Kirchendienst beschränkten; tatsächlich umfaßten die Pflichten der an der Markuskirche tätigen Musiker auch die einer Stellung bei Hofe. Die große Verschiedenheit der A. Gabrieli gestellten Aufgaben macht das ganz deutlich. Da Zarlino auch als erster Kapellmeister vor allem Theoretiker blieb und Merulo, der erste Organist, sich hauptsächlich als Orgelvirtuose betätigte, fiel natürlich A. Gabrieli die Aufgabe zu, während des größten Teiles seiner an der Markuskirche verbrachten Dienstjahre die Musik der Feste und Feiern für die Serenissima Repubblica zu komponieren. Seine Madrigalbücher beweisen, daß er die Musik zur Feier der Seeschlacht von Lepanto, zu königlichen Staatsbesuchen und sogar zur Eröffnung des Theaters in Vicenza geliefert hat⁹. Seine Motetten waren ebenso eindeutig für religiöse Feste geschrieben, die man in Venedig so prächtig zu feiern verstand, und in dem 1576 veröffentlichten Buch vierstimmiger Motetten ist sogar jedes einzelne Stück ausdrücklich für den Namenstag eines bestimmten Heiligen komponiert, von denen einige dem Dogen Gelegenheit gaben, die Messe oder Vesper entweder in der Markuskirche oder in einer einem bestimmten Heiligen geweihten Kirche zu hören¹⁰.

Die mehrhörigen Motetten A. Gabrielis waren, wie zu erwarten, für diejenigen kirchlichen Feiern bestimmt, zu welchen der gesamte Senat von Venedig und alle hohen Staatsbeamten in feierlichem Ornat in der Markuskirche erschienen, um dem Gottesdienst beizuwohnen. Obgleich dieser Motettenzyklus nicht mehr vollständig vorhanden ist¹¹, unterliegt es keinem Zweifel, daß die ausschließliche Beschäftigung mit fast weltlichem Pomp einen ähnlich großen Einfluß auf Gabrielis Stil ausübte wie auf Lasso. Jedoch bleibt, im Gegensatz zu letzterem, A. Gabrieli in der Wahl seiner Texte der Liturgie treu. Das liegt hauptsächlich daran, daß

⁸ Seinem Stil am nächsten steht die Musik von Guisepppe Guami, dessen Karriere ein weiteres Bindeglied zwischen dem bayerischen Hof und der Signoria von Venedig bildete.

⁹ Vgl. A. Einstein: *The Italian Madrigal*, Princeton (USA) 1949, S. 523 f. und 549 f.

¹⁰ Sansovino gibt eine genaue Liste und Beschreibung dieser festlichen Gelegenheiten in seinem Buch *Venetia, citta nobilissima*, Buch XII. Alle Zeremonien spielen sich in Form von Dankgottesdiensten ab, deren Anlaß irgendein bedeutsames oder erfreuliches Ereignis aus Venedigs Geschichte ist. Daraus erklärt sich auch, warum alle venezianischen Komponisten die Neigung zeigten, lieber liturgische Texte zu vertonen als die anderwärts so beliebten weltlichen lateinischen Gedichte.

¹¹ Die Hauptquelle für unsere Kenntnis der mehrhörigen Musik A. Gabrielis sind die *Concerti* (1587), hrsg. von Giovanni Gabrieli. Andrea scheint eine merkwürdige Abneigung gegen die Veröffentlichung seiner Kompositionen gehabt zu haben; auch die meisten seiner Instrumentalwerke sind posthum erschienen.

venezianische Staatsfeste sowohl Anlässe zu religiösen Feiern waren als auch der Staatsregierung Gelegenheit boten, ihre Macht öffentlich zur Schau zu stellen. Diese Feste gipfelten meist in feierlichen Dankgottesdiensten zu Ehren verschiedener Schutzpatrone oder in kirchlichen Veranstaltungen zur Feier wichtiger und erfreulicher politischer Ereignisse. Überdies konnte der Doge zuweilen in seiner Eigenschaft als religiöses Oberhaupt in seiner Hauskapelle tätig werden, und so finden wir, daß Weihnachten, die Karwoche, der Tag des Hl. Markus und der Himmelfahrtstag die glänzendsten Motetten A. Gabrielis entstehen lassen. Darum verwendet er die für den betreffenden Tag des Kirchenjahrs vorgesehenen Motettentexte, ohne jedoch dafür den doppelchörigen Stil, ein Element der uralten Praxis des Psalmensingens, in Anspruch zu nehmen. Im Gegenteil, Psalmentexte werden selten verwendet und Gabrielis Typus des Messordinariums ist ein schlüssiger Beweis dafür, daß er mit seiner Anwendung der Cori-spezziati-Technik eher einem musikalischen Ausdrucksbedürfnis als einer liturgischen Tradition Genüge tat.

Die posthume Veröffentlichung der Werke macht es unmöglich, die Entstehungsdaten der verschiedenen Motetten einigermaßen verläßlich zu bestimmen. Es wäre sogar gefährlich, wollte man versuchen, Lassos unmittelbaren Einfluß bei manchen Stücken nachzuweisen, denn diesem Einfluß sind bis zu einem gewissen Grade alle Motetten unterworfen. Die Neigung zu reicher Klangfülle ist aus A. Gabrielis Werken sofort ersichtlich; nicht nur in der vielchörigen Musik, sondern auch in fünf- bis sechsstimmigen Stücken überwiegt abwechslungsreiche polyphone Behandlung gegenüber dem rein kontrapunktischen Kunststück. In dieser Hinsicht ist sogar ein deutlicher Unterschied zwischen den beiden Meistern zu beobachten. Während in Lassos Kirchenmusik kontrapunktische Nachahmungstechnik (bei der jede Stimme ihre Unabhängigkeit zu wahren weiß) immer spürbar bleibt, zeigen A. Gabrielis Motetten die Neigung, Einzelstimmen gruppenweise zusammenzufassen. Ausgesprochene Homophonie gelangt immer mehr zur Anwendung und wird ein Element jener Kontrasttechnik, die mit bemerkenswerter Feinheit gehandhabt wird. Die Wiederholung von Phrasen oder von Bruchstücken mit Hilfe neuer Stimmenkombinationen ist ein Charakteristikum des Gabrielischen Stils; sie bezeichnet das Ende der Vorherrschaft der niederländischen Polyphonie. Das Interesse an Klangkombinationen, wirkungsvoll angewandt in Kompositionen für nicht mehr als vier reale Stimmen, findet naturgemäß seinen kraftvollsten Ausdruck in den doppelchörigen Werken.

Die erste und auffallendste Erweiterung auf dem Gebiet satztechnischer Gegensatzwirkungen in den mehrchörigen Motetten ist in A. Gabrielis Verzicht auf den Gebrauch gleich zusammengesetzter Chorgruppen zu suchen. Sowohl Willaert wie Lasso hatten ihre beiden Halbchöre auf der Grundlage der Vierstimmigkeit zu je einer vollständigen Chorgruppe gemacht, die Cantus — Altus — Tenor — Bassus enthielt¹². Auch Gabrieli wendet einen solchen Choraufbau gelegentlich an, z. B. in den beiden achtstimmigen Stücken „*Benedictus*“ und „*Egredimini*“

¹² Es ist bezeichnend, daß diejenigen Motetten Lassos, die sich ungleicher Chorgruppen bedienen, ausschließlich in der posthumen Veröffentlichung des *Magnum opus* (1604) zu finden sind. Es handelt sich bei ihnen wahrscheinlich um sehr spät nach der Bekanntschaft mit den Werken A. Gabrielis entstandene Stücke.

et videte“. Es besteht kein Grund, für diese Stücke ein spätes Entstehungsdatum anzunehmen, denn der oben beschriebene Aufbau läßt sich bis ins 17. Jahrhundert verfolgen. Gabrieli macht jedoch viel öfter den Versuch, diese Kontrastwirkungen zu vertiefen, indem er zwei Halbchöre von verschiedenem Tonumfang ins Treffen führt. Diese Verschiedenheit ist manchmal geringfügig, wie im Fall der achttimmigen Weihnachtsmotette „*Quem vidistis, pastores*“. Die Schlüssel für die Singstimmen scheinen hier auf gleich zusammengesetzte Halbchöre hinzudeuten, aber eine genauere Untersuchung zeigt, daß der Tonumfang des 1. Halbchores von *g* bis *g'*, *e* bis *e'*, *c* bis *c'* und *a* bis *a'*, der des Cantus des 2. Halbchores jedoch von *c'* bis *a'* reicht. (Die Unterstimmen der Halbchöre zeigen die gleichen tonräumlichen Unterschiede). Diese Verschiedenheiten gehen aber zuweilen auch viel weiter, z. B. im achttimmigen „*Jubilate Deo*“, wo der 1. Halbchor ein ausgesprochener „*coro superiore*“ (nach der Terminologie des Prätorius) ist, der aus zwei Sopranen, einem Mezzosopran und einem Tenor besteht, während der 2. Halbchor mit gleicher Eindeutigkeit sich als „*coro grave*“ erweist, der aus drei Tenorstimmen (von denen nur die oberste über das *c* hinausgeht) und einer Baßstimme besteht. In den Kompositionen für mehr als zwei Chorgruppen wird diese Neigung zu verschärften Klangkontrasten noch mehr betont. Die Psalmkomposition „*Deus misereatur*“ für zwölf Stimmen (zu drei Chorgruppen) weist nur eine einzige Gruppe Cantus — Altus — Tenor — Bassus auf, während die anderen beiden aus einem hohen und tiefen Chor bestehen, deren Zusammensetzung der des „*Jubilate Deo*“ entspricht. Eine gleiche Stimmenverteilung findet sich in dreichörigen Magnificatkompositionen und in den Messen. Man kann sie geradezu als Gabrielis chorische Normaldisposition bezeichnen. Solche Dispositionen erweitern den Tonumfang beträchtlich, und ihre Tutti-Episoden sind — mehr als alles andere — als Glanzpunkte der Musik des 16. Jahrhunderts zu bewerten. Die Monumentalität dieses Stils muß noch gewaltig erhöht worden sein durch den Einsatz von Instrumenten, deren Verwendung möglicherweise der Hauptgrund für den neuen Stimmenaufbau war. Gabrieli wird gewöhnlich als einer der frühesten Komponisten bezeichnet, die Instrumente zur Ergänzung der Singstimmen verwendet haben; doch mag das auf einer Übertreibung beruhen¹³. Seine „*Concerti*“ unterscheiden sich jedoch von denen seiner Vorgänger dadurch, daß sie viel eindeutiger für eine bestimmte Gruppe von Instrumenten gedacht sind. Der Gebrauch von Singstimmen für die überwiegende Mehrzahl der Parte wird zum Hilfsmittel. Mehrere Forscher haben das vorstehendste Kennzeichen dieses Phänomens bemerkt, die Ausweitung des Tonumfanges zur oberen und unteren Stimmgrenze hin und die Einbeziehung von Tönen, die außerhalb des menschlichen Stimmumfangs liegen oder zumindest darin nicht mehr wirkungsvoll zur Geltung kommen können. Noch wichtiger ist die Stimmendisposition innerhalb der einzelnen Chorgruppen. Die Umfänge der Vokalparte etwa im „*coro grave*“ von Gabrielis Magnificat sind derartig, daß eine Aufführung ohne instrumentale Mitwirkung nur einen matten Klang erzielen und der der oberen Chorgruppe zweifellos als unerträglich schrill empfunden werden würde.

¹³ Vgl. Cl. Sartori: *Bibliografia della musica strumentale*, der Werktitel des 16. Jahrhunderts anführt, die auf instrumentale Mitwirkung hinweisen. Seine Aufzählung ist keineswegs vollständig.

Aufführungspraxis und Prinzipien der Instrumentation sind wohlbekannt aus den Schriften von Michael Prätorius¹⁴ und bedürfen hier keiner näheren Beschreibung, doch dürfte die Feststellung angebracht sein, daß die vielgerühmte Originalität des Giovanni Gabrieli größtenteils illusorisch wird, sofern man den Weisungen des Prätorius für die Aufführung vielhöriger Werke seines Oheims Andrea Folge leistet. Mehr noch: in den dreichörigen Kompositionen sind die chorischen Gruppeneinteilungen oft miteinander identisch, und wenn wir die zwölfstimmigen Magnificat-Vertonungen Andreas und Giovannis miteinander vergleichen, so finden wir, daß die Stimmendisposition in beiden Fällen so gut wie gleich ist. Die Schlüssel zu einer hohen Chorgruppe lassen die Vermutung zu, die drei Oberstimmen seien für Zinken und Violinen bestimmt, die zur Unterstützung für den vokalen Alt oder Tenor fungieren sollten. Eine andere Gruppe zeigt den Tonumfang eines vollständigen vierstimmigen Chores und trägt bei Giovanni Gabrieli den Vermerk „Capella“, was – laut M. Prätorius *Syntagma Musicum* III, S. 133/34 – „a cappella“ heißt; eine dritte Gruppe hat eine Oberstimme, die gut vom Tenor gesungen werden kann, während die Unterstimmen von Posaunen oder Fagotten, eventuell auch von beiden kombiniert übernommen werden könnten. Ohne Zweifel geht Andrea nicht so weit wie Giovanni, der die Solo-Vokalstimmen in innigere Beziehung zueinander bringt als zu den Begleitinstrumenten ihrer jeweiligen Chorgruppe¹⁵. Auch ist kein Zeichen einer grundsätzlichen stilistischen Verschiedenheit in der Behandlung von Vokal- und Instrumentalstimmen zu bemerken. Dessenungeachtet ergänzen diese Vokalsolisten der Chorgruppen I und III einander erstaunlich gut, wenn sie im Tutti zusammensingen; gelegentlich sind sogar Anzeichen für eine kommende Duett-Technik zwischen ihnen zu spüren.

Benedictus à 12 voci

Alto solo
Choir III

Tenor solo
Choir I

Ho-san-na, ho-san-na in ex-cel-sis, ex-cel-sis

Ho-san-na, ho-san-na in ex-cel-sis

Daß die Instrumentation nunmehr zu A. Gabrielis bewußter künstlerischer Planung gehörte, läßt sich durch andre Details seiner Doppelchorpraxis beweisen. Wie erinnerlich, hatte Zarlino behauptet, es sei Willaerts aufführungspraktischer Grundsatz gewesen, jede Chorgruppe harmonisch geschlossen zu gestalten. Wenn man G. d'Alessis Argumente übernehmen will, dann ist es diese grundsätzliche harmonische Vollständigkeit allein gewesen, die den Prioritätsanspruch auf die Anwendung der cori-spezzati-Technik für Willaert prinzipiell sicherstellen läßt¹⁶. Wir haben bereits festgestellt, daß Lasso diesem Problem wenig Aufmerksamkeit

¹⁴ *Syntagma Musicum* III, Kap. 7.

¹⁵ Vgl. C. v. Winterfeld: *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Bd. II, S. 143.

¹⁶ Vgl. a. a. O.

schenkte, soweit Tutti-Episoden in Frage kamen. A. Gabrieli geht viel weiter. In Tutti-Episoden gibt er den Anschein auf, als schreibe er für zwei bis drei Einzelchöre. Die hohen Chorgruppen sind vielmehr oft abhängig von den Unterstimmen, da diese ein wirkliches Baßfundament legen. Im Psalm „*Deus misereatur*“ beschränkt sich dieser Vorgang nicht nur auf Episoden für vollstimmigen Chor. An einigen Stellen werden zwei Stimmen aus jeder Chorgruppe herausgegriffen, um Kontrastgruppen zu je sechs Stimmen zu bilden¹⁷. Wenn jede Stimme tatsächlich gesungen werden sollte, läge wenig Sinn in dieser Umdisposition. Wenn man jedoch solche Stellen nach den Vorschriften des Prätorius instrumentiert, dann werden sie sogleich sinnvoll und lebendig¹⁸.

Deus misereatur à 12 voci Originale Fassung in A. Gabrieli,
Musiche di Chiesa, Milano 1942, S. 78/79

Solo. T₃
voices T₁

Ripiens
voices

Violini o
Cornetti

Tromboni
o Fagotti

Lae-ten - tur et e- etc.

Lae-ten - tur et e-xul-tent gen-tes. Lae-ten - tur et e- etc.

etc.

Man kann beobachten, daß kein Instrument und keine Vokalstimme sich gänzlich selbst überlassen bleiben, daß vielmehr die Art und Weise, in der Solo-Vokalstimmen mit zwei Ripien-Vokalstimmen kombiniert werden, fast durchweg eine vollständige vierstimmige Harmonie ergibt. Solche Feinheit und Neuartigkeit in der Stimmengruppierung findet man auch anderweitig, sowohl in Psalmen wie in Magnificats. Einzelstimmen werden einer Chorgruppe entzogen und einer anderen beigegeben, an einigen Stellen findet man eine bis zwei Stimmen einer Chorgruppe eliminiert, um noch größere Vielfalt der Stimmenverflechtung in den Tutti-Episoden zu erzielen. Diese Tutti-Episoden stehen jedoch stärker unter Lassos Einfluß; auch ist A. Gabrielis kontrapunktische Technik weniger originell. Besonders die zweichörigen Motetten weisen den komplizierten imitierenden Kontrapunkt

¹⁷ Diese Zerbröckelung des Chorstils ist von A. A. Abert: *Die stilistischen Grundlagen der „Cantiones Sacrae“* von H. Schütz, Wolfenbüttel 1935, S. 151, beobachtet worden. Ich verdanke H. F. Redlich den Hinweis auf A. A. Aberts verständnisvolle Analyse mehrerer dieser Motetten.

¹⁸ Vergleiche solche Stellen mit G. Gabrielis „*Surrexit Christus*“, wo das Orchester aus zwei Zinken, zwei Violinen (in Wirklichkeit Violen) und vier Posaunen besteht.

auf, den Lasso verwendet hatte. Ihr männlicher Rhythmus ergibt eine mächtige Klangmasse, in der Textverständlichkeit und Eleganz der melodischen Linie oft verloren gehen.

Jubilate Deo à 8 voci

Choir I
et us - que in ge - ne - ra - ti - o - ne

Choir II
et us - que in ge - ne - ra - ti - o - ne in ge - ne - ra - ti - o - ne

In solchen Abschnitten ist der Vorwand zum Musizieren die einzige *raison d'être* für die Textworte, und Willaerts deklamatorische Tradition ist fast ganz verloren gegangen. Die Wiederholung bloßer Bruchteile einer Textphrase findet man häufig, ihre Bestimmung ist es, den kontrapunktischen Fluß zu wahren. Lebhaftere rhythmische Spannung ist das natürliche Ergebnis des Arbeitens mit realen Stimmen. Obwohl das veraltete Mensurzeichen für das *tempus imperfectum diminutum* noch immer benutzt wird, weist die wachsende Zahl schneller Notenwerte auf den Einfluß des neueren Madrigals hin.

Die Kompositionen für zwölf und mehr Stimmen neigen aus dem gleichen Grunde zu einer Bevorzugung der Scheintaktigkeit. Sobald Giovanni Gabrieli mit bis zu 19 realen Stimmen operiert, wird die rhythmische Erregung ihrem logischen Höhepunkt zugeführt. Man kann sich unschwer vorstellen, daß manche dieser Stücke schwierig aufzuführen waren, wenn man bedenkt, daß die Chorgruppen an verschiedenen Stellen innerhalb des Gebäudes aufgestellt waren. Gewiß scheint die rhythmische Vielfalt hier besonders angebracht zu sein, um so mehr als die Tutti-Episoden in solchen Stücken fast immer wichtige Textstellen zum Lobpreise Gottes zum Ausdruck bringen. Da eben dieses kräftige rhythmische Leben hauptsächlich dem Versuch entspringt, Oktaven und Unisono-Verdoppelungen zu vermeiden, kann man begreifen, daß ein praktischer Musiker wie M. Prätorius die Schwierigkeiten der Realisierung solcher Stücke als einen der Hauptgründe für die Unterstützung seiner Theorie ansah, die solche Verdoppelungen ausdrücklich empfiehlt¹⁹. A. Gabrieli gestattet sich selbst keine Parallelfolgen außer zwischen den jeweiligen Bässen der verschiedenen Chorgruppen, und auch dann

¹⁹ *Синтаγμα* III, S. 91–92. Prätorius ist ersichtlich von der Wichtigkeit dieser Erkenntnis überzeugt, denn er kommt später (S. 242) nochmals darauf zurück.

nur in Gegenbewegung. Diese spartanische Einfachheit hat nicht nur komplizierte Rhythmen, sondern auch gewisse Härten zur Folge, die so oft wiederkehren, daß sie einen klischeehaften Eindruck erwecken.

Kadenzklauseln mit scharfen Dissonanzen und Querständen sind besonders häufig, sogar wenn im Worttext keinerlei Anlaß für ihr Auftreten zu finden ist²⁰. Das ist als besonders altmodischer Zug anzusehen, zumal in einer Zeit, da Madrigalkomponisten sich um eindeutige Beziehungen zwischen Affektwort und assoziativer Dissonanz bemühten und in Palestrinas Kirchenmusik alle Zufallsdissonanzen zu verschwinden begannen. Dieser altmodische Habitus der Harmonik bei Giovanni Gabrieli, G. Croce und anderen Venezianern entspricht sicherlich dem Bedürfnis, die große Zahl realer Stimmen in voneinander unabhängiger Bewegung zu halten. Obgleich solche Dissonanzen auch in einigen vier- bis fünfstimmigen Motetten vorkommen, treten sie doch in den groß angelegten Stücken viel häufiger auf und werden beinahe zu einer Notwendigkeit, bis sich im frühen 17. Jahrhundert die Oktavenverdoppelung allgemein durchzusetzen begann. Es läßt sich feststellen, daß als Ausgleichsmittel für diese komplizierte Tonsprache die Entfaltung einfacher Harmonik und — mehr noch — eines einfachen harmonischen Rhythmus von steigender Bedeutung wird. An Stelle der vorwiegend ausgeglichenen Baßlinien mit stark stufenweisem Fortschreiten, wie sie bei vielen Komponisten des frühen 16. Jahrhunderts beliebt war, zeigen A. Gabrielis Bässe eine starke Vorliebe für Sprünge; häufig sind Quartan und Quinten, die klare Diatonik zur Folge haben. Dieser Charakter gleichsam kadenzierender Fortschreitungen verleiht A. Gabrielis Musik einen Hauch von Modernität und ruft den Eindruck hervor, als beruhe sie auf dem Dur-Moll-Prinzip. Der Harmoniewechsel wird streng rational geregelt, und oft findet er konstant auf Minima oder Semibrevis statt. Auch dieses Phänomen schafft für die Harmonik eine moderne Atmosphäre und erweckt den Eindruck regelmäßiger Taktbildung; der 2. Baß der Motette „*Quem vidistis pastores*“ ist ein gutes Beispiel, und solche Einfachheit gibt den acht Stimmen die Möglichkeit, frei und logisch zu fließen.

Quem vidistis pastores à 8 voci

Bassus  The image shows a musical staff for the Bassus part of the motet 'Quem vidistis pastores'. The staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics 'Al - le - lu - ia al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia' are written below the staff, with some notes having a comma or a period underneath them. The word 'etc' is written at the end of the staff.

Auf allen diesen Wegen schreitet A. Gabrieli in die Zukunft, doch weist der Gebrauch eines anderen technischen Hilfsmittels eigentlich seiner Musik eine Führerstellung für spätere Komponistengenerationen zu.

Wir haben festgestellt, daß Willaerts Psalmenkompositionen im bezug auf die Technik des Dialogs und der alternierenden Chöre steif und verhältnismäßig un-

²⁰ Dieser Kadenztypus wird gewöhnlich mit englischen Komponisten in Verbindung gebracht; er findet sich jedoch tatsächlich in den Werken mehrerer Norditaliener und Niederländer. Vgl. M. Steinhardt: *Jacobus Vaet and his motets*, Michigan State College Press 1951, S. 50.

interessant waren. Seine italienischen Zeitgenossen und Vorläufer probierten mehr Möglichkeiten aus²¹. Diese wiederum wurden bestimmend für A. Gabrieli und seine Nachfolger.

Die Technik der *cori spezzati* erzielt ausgesprochen dramatische Effekte. Die plötzliche Umschaltung der Aufmerksamkeit von einem Platz zum anderen enthält ein Überraschungselement und die Möglichkeit lebhafter Kontrastwirkung; die Gründe für die weite Verbreitung dieser Technik in weltlicher Musik sind nicht nur in ihrer naturgegebenen Nützlichkeit bei der dialogischen Komposition dramatischer Vorwürfe (wie sie in verschiedenen Gegenden Italiens im Schwange waren), sondern auch in ihren rein musikalischen Wirkungen zu suchen. Vielleicht die größte Wirkungsmöglichkeit dieser Stücke ist in der variablen Länge ihrer musikalischen Phrasen zu suchen, deren Gestalt durch die verschiedenen Chorgruppen klar bestimmt wird.

Lange musikalische Phrasen zeigen in der Vokalmusik eine Neigung zur Gemächlichkeit. Kurze Phrasen sind sehr oft das Ergebnis oder die Ursache einer erregenden Steigerung. Fügt man diesen Faktoren schließlich noch die Befriedigung, ausgelöst durch klangvolle Tutti, hinzu, dann werden die ungeheuren Möglichkeiten des *cori-spezzati*-Stils evident. Diese Technik der dynamischen Kontraste gibt reiche Gelegenheit zu Licht- und Schattenwirkungen; es ist leicht einzusehen, daß solche Musik, wenn sie in einem Gebäude wie der Markuskirche aufgeführt wurde, allein durch die Stimmenanordnung innerhalb ihrer Chorgruppen eine Atmosphäre von Reichtum und Mysterium schaffen konnte.

Es ist weder überraschend, daß Willaert, aufgewachsen in der Tradition des typischen Renaissancekomponisten, solche geradezu laienhaften Wirkungsmittel außer acht ließ, noch daß Italiener vom Schlage eines Santa Croce und Fra Ruffino sie sich zu eigen machten. Willaerts Neigung zum Gleichgewicht der kontrapunktischen Phrase, wie seine ganze kompositorische Gelehrsamkeit, verminderten sein Interesse an solch primitiven, wenn auch eindrucksvollen Effekten; hingegen ist das ganze Schaffen A. Gabrielis auf Bewegung gerichtet, in der reine Gelehrsamkeit wenig Platz hatte. In der weltlichen Musik hatten die neuen Wege, die das Madrigal einschlug, Willaert und dem jüngeren Baldassare Donato Gelegenheit gegeben, den traditionellen Kontrapunkt zu vernachlässigen. Darum handhabten sie die Dialogform in viel freierer Art und Weise. Es gehört zu A. Gabrielis Vorzügen, daß er alle diese Möglichkeiten realisierte und sie in seiner Kirchenmusik anwandte. Seine Fortschrittlichkeit läßt sich gut beobachten, wenn man irgendeines seiner doppelchörigen Alleluja mit Donatos Komposition der Worte „*Viva Pluton, Proserpina e Himeneo*“ in dem Chordialog „*Ahi, miserelle*“ vergleicht²². Es besteht zwischen beiden Stücken praktisch kein Unterschied.

In keiner Motette A. Gabrielis läßt sich ständiger Gebrauch hochentwickelter kontrapunktischer Phrasen feststellen. Die einzige kontrapunktische Kombination dieser Art findet sich am Anfang des Stücks, wo eine Chorgruppe allein mehrere Takte hindurch exponiert wird, ehe sich die zweite dazugesellt. Nach diesem

²¹ Für Beispiele vgl. d'Allessi, a. a. O.

²² Vgl. A. Einstein: *The Italian Madrigal*, a. a. O., Bd. III, S. 158/59.

ruhigen Anfang erhöht sich die Spannung fast immer durch rasches Alternieren der Chorgruppen.

Egredimini et videte à 8 voci

Choir I
 Re - gi - nam ves - tram quam lau - dant etc.

Choir II
 Re - gi - nam ves - tram quam lau - dant a - stra etc.

Beide Gruppen benutzen hier das gleiche thematische Material, und Wortwiederholung ist etwas Selbstverständliches. Oft sind die dynamischen Gegensätze nicht so einfach angelegt. Schnelles Alternieren innerhalb einer Chorgruppe, dann Tutti, dann die zweite Chorgruppe — das ist der gewöhnliche *modus procedendi*; er ergibt eine Fülle von Klangkombinationen, die für das musikalische Gesamtinteresse mindestens so wichtig sind wie die melodische und harmonische Entwicklung. In den mehrhörigen Werken sind diese Möglichkeiten sehr vermehrt; Steigerungshöhepunkte werden oft hauptsächlich durch Veränderungen der Phrasenlänge und der Klangkombination erzielt. Jede Chorgruppe beginnt, indem sie eine thematische Phrase von etwa sechs Takten (im $4/2$ -Takt) entwickelt. Wenn diese Entwicklung zu Ende ist, nimmt die erste Chorgruppe die Melodie wieder auf und wird von der dritten Gruppe schon nach etwa einem Takt unterbrochen, worauf die letzte Gruppe in gleicher Weise von der dritten Gruppe unterbrochen wird. Die nächste Phase im Aufbau der Steigerung ist die Verwendung zweier Chorgruppen gegen die verbleibende dritte; das wird fortgesetzt, bis das prächtige und ausgedehnte Schlußtutti erreicht ist.

Ein solcher dauernder Wechsel und solche chorischen Steigerungen hätten leicht den musikalischen Eindruck verwirren und zusammenhanglos werden lassen können; darin ist auch der Fehler jüngerer, diesen Stil pflegender Italiener zu suchen — soweit man nach den erreichbaren Beispielen urteilen kann. A. Gabrieli hingegen verhindert ihn dadurch, daß er eine Technik entwickelt, in der die Chorgruppen miteinander in einer Art und Weise amalgamiert werden, die sich von der Musik aller seiner Vorgänger vorteilhaft abhebt. Nur selten nimmt die zweite Chorgruppe nur den letzten Akkord der vorhergehenden auf, fast immer entsteht vielmehr zumindestens der Eindruck der Verschränkung die von einer Phrase einer Chorgruppe zur nächsten natürlich überleitet.

Benedictus Dominus Deus Sabaoth à 8 voci

Choir I
Lae-ta-mi-ni, lae-ta-mi-ni etc.

Choir II
lae-ta-mi-ni et e-xul-ta-te etc.

Der Gebrauch des Tutti als Vermittlers zwischen den Chorgruppen war allgemein verbreitet und in Lassos Musik, wo Gabrieli ihn sicherlich kennen gelernt und von wo er ihn übernommen hat, stark entwickelt. Nur in den Tripeltakt-Abschnitten, meist Alleluja-Refrains, wird der Abteilungscharakter alternierender Chorgruppen betont; hierher paßt diese Technik, da es sich gewöhnlich um Steigerungshöhepunkte handelt. Selbst hier, und anderswo, wo die Verbindung zwischen thematischen Phrasen zufällig scheint, herrscht gewöhnlich Kontinuität des thematischen Materials, dem die Geschmeidigkeit des musikalischen Ablaufs zu verdanken ist.

Aus dem Gesagten lassen sich vielleicht einige allgemeine Gedanken über A. Gabrielis Stellung in der mehrhörigen Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts ableiten. Er ist kein sensationeller Neuerer, denn er hat viele stilistische Eigenheiten, vermutlich — wie oben gezeigt — von anderen übernommen. Er hält eher an der Überlieferung fest, faßt viele alte Bestrebungen zusammen und verschweißt sie zu einer neuen Einheit. A. Gabrieli war ein Konservativer, der zugleich auch in die Zukunft blickte. In der Tat, es ist fast unheimlich, wie er die Nebenwege der Musik des 16. Jahrhunderts meidet und auf der Hauptstraße bleibt. Die Sackgasse der übertriebenen Chromatik, zu deren näherer Erkundung ihn die Entwicklung Lassos und de Rores leicht hätte verleiten können, vermied er und nahm mit seiner Vorliebe für Diatonik und für Feinheiten der Stimmführung das 17. Jahrhundert vorweg. Winterfeld entwirft mit bewundernswerter Einfühlung ein Bild von Giovanni Gabrielis Persönlichkeit, nicht als eines der großen Begründer der neuen Musik, sondern als eines Januskopfes, als eines Komponisten der goldenen Mitte. Sein Oheim war sein Lehrer im wahrsten Sinne des Wortes, wie er der Lehrer vieler anderer war, die den venezianischen Stil vertraten.

Es war zu erwarten, daß Komponisten in Venedig und Süddeutschland viel von A. Gabrieli lernten. H. L. Hassler, Aichinger und sein Neffe Giovanni waren seine unmittelbaren Schüler; andere bedienten sich oftmals seines Rats. Die Doppelchorteknik erfreute sich bei ihnen einer viel größeren Beliebtheit als bei früheren Komponisten. Während doppelhörige Motetten im Lebenswerk Willaerts und Donatos nur einen bescheidenen Platz einnahmen, stellten jüngere Meister, wie G. Croce, G. Bassano und G. Gabrieli, die doppelhörige Komposition in den Mit-

telpunkt ihrer Kirchenmusik. Alle zeigen dieselbe Haltung. Die großen Festlichkeiten waren die Anlässe für diese Motetten; die Musik machte sich fast völlig von rein liturgischen Bedürfnissen frei, wie sie der Tradition des Psalmengesangs entsprangen. Jeder einzelne von diesen jüngeren Komponisten entwickelte seinen persönlichen Stil, indem er etwas zu den Stileigentümlichkeiten hinzufügte, die durch A. Gabrieli zum Allgemeinbesitz geworden waren. Die Aufteilung der Chöre in hohe und tiefe Chorgruppen, das dialogisierende Alternieren zwischen diesen, das komplizierte kontrapunktische Gewebe in den Tutti, alles das ist Gemeingut der neuen Generation. In der Ausnutzung dieser Hilfsmittel und in der wachsenden Verfeinerung ihrer Anwendung liegt das Moment der Neuerung bei den Zeitgenossen Giovanni Gabrielis. Dieser selbst erreicht es durch Ausweitung jeder Chorgruppe auf fünf bis sechs Stimmen und durch eine noch konsequentere Verwendung der Instrumente. Dennoch gibt es (abgesehen von der Einführung des Orgel-Continuo) nur wenig in seinem Werk, dessen Wurzeln nicht zur Musik Andreas zurückführten. Obgleich ein Stück wie „*In ecclesiis*“ mit seinen dekorativen Sololinien auf den ersten Blick revolutionär wirkt, dürfte seine Wirkung nicht allzu sehr verschieden gewesen sein von dem Eindruck der Aufführung eines dreichörigen Werks von A. Gabrieli, mit vollem Orchester und den improvisierten Gesangsornamenten, die in Venedig sehr beliebt waren. In seinen weniger fortschrittlichen Kompositionen schließt sich G. Gabrieli tatsächlich sehr eng an das Werk Andreas an. Die Anordnung der Chorgruppen ist, wie oben bemerkt, oft bei beiden nahezu identisch. Bei Giovanni ist nur der Chordialog in schnelle Bewegung geraten und der Gebrauch des gleichen Themenmaterials für beide Halbchöre zur normalen Prozedur geworden. Stärkere Verbindungsglieder schweißen jetzt die einzelnen Chorgruppen zusammen, und Andreas breit hingesezte Klangkontraste erhalten neue und zartere Tönungen; jedoch liegt Giovanni's wahre Eigenart in seiner Fähigkeit, diese Tendenzen einer neuen und ausdrucksvollen Melodik dienstbar zu machen, in der andere Einflüsse am Werke sind.

A. Gabrielis Wirkung auf andere venezianische Komponisten muß hier notgedrungen summarischer behandelt werden. Diese fühlten sich in mancherlei Hinsicht durch sein Vorbild ermutigt; da offensichtlich weltliche Einflüsse am Werke sind, treten Echostücke und anderer Ohrenkitzel auf und entweihen religiöse Texte²³. Doch scheint die Atmosphäre Venedigs bis in die Nähe des Jahres 1600 wirklichen Neuerungen im ganzen abhold gewesen zu sein. Die Musik von G. Croce z. B. verrät großes Interesse an der Entfaltung des imitierenden Kontrapunkts, ohne in der Erprobung von Klängen weiterzugehen als A. Gabrieli. Die diatonische Tonsprache ist nun völlig konsolidiert, und Gabrielis Dialogtechnik macht die Rückkehr zu den langatmigen Melodielinien des früheren 16. Jahrhunderts unmöglich. Dafür beobachtet man die häufige Wiederholung kurzer Motive, die Croce sicherlich durch den von A. Gabrieli selbst volkstümlich gemachten, canzonettenartigen Madrigaltypus kennen gelernt hatte. Dasselbe läßt sich von der Musik Giovanni Bassanos sagen, des „*maestro dei concerti*“ an San Marco, obwohl einige seiner Motetten bemerkenswerte Geschicklichkeit im Wechselspiel des Chordialogs

²³ Vgl. die Kompositionen des Textes „*Virgo decus*“ von Donato und von Croce, in denen das Echo den Sinn des lateinischen Textes völlig zerstört. Das Echo reimt „*Amor*“ auf „*Clamor*“, „*Agnus*“ auf „*Magnus*“ etc.

verraten. In anderen Stücken Bassanos stellt man interessante Versuche fest, Oberstimmen ohne ausgesprochenes Baßfundament miteinander zu kombinieren, was bei der Mitwirkung von Zinken und Violinen gut geklungen haben muß. Auch die Kompositionen von V. Bellhaver oder Donato bemühen sich um eine Ausweitung dieser Technik. Ihre Anlehnung an die Tonsprache A. Gabrielis allein macht es möglich, von einer venezianischen Schule zu sprechen. Keiner von diesen Komponisten hätte seine Festmusiken ohne genaue Kenntnis des Schaffens von A. Gabrieli schreiben können.

Das Ausmaß dieses Einflusses kann kaum überraschen, wenn die venezianischen Musiker wirklich A. Gabrieli des fast übertriebenen Lobes für würdig erachteten, das ihm sein Neffe in der Dedikation der *Concerti* gespendet hat. Viel überraschender ist vielleicht der Einfluß seines vielhörigen Stils außerhalb Venedigs. Während in seinen Jugendjahren vielstimmige Motetten verhältnismäßige Seltenheiten waren (zumindest in Publikationen), wurden solche Werke nach 1587 viel gebräuchlicher. Sogleich wurden viele dieser *Concerti* in zwei Sammelwerken nachgedruckt, die Lindner zusammenstellte und in Nürnberg — innerhalb von drei Jahren nach ihrem ersten Erscheinen — zusammen mit vielen anderen Kompositionen ähnlicher Art veröffentlichte. H. L. Hassler, der vermutlich um 1584 Schüler A. Gabrielis gewesen war, muß bei der Verbreitung des neuen Stils in Deutschland mitgewirkt haben. Seine eigenen Werke machen wie die seines Bruders Kaspar den neuen Stil nördlich der Alpen de facto heimisch. (Möglicherweise sind dabei manche Anregungen aus dem 1. Band der *Sacrae Symphoniae* von Giovanni Gabrieli mitaufgegriffen worden, von dem einzelne Stücke bereits vor dem Datum der Gesamtpublikation von 1597 bekannt geworden waren.) Veröffentlichungen von „musica spezzata“ sind in dieser Epoche zu zahlreich, als daß man sie aufzählen könnte; nach 1600 verbreitet sich die neue Stilart so weit, daß kaum ein Teil Italiens oder Deutschlands davon frei bleibt. Daß die späteren Publikationen in ihrem Stil von den *Concerti* des Jahres 1587 abstammen, kann man bereits nach flüchtiger Prüfung ihres Inhalts feststellen. Auch kann man dem Zeugnis des Giovanni Piccioni wörtlich glauben, der 1610 in der Vorede „a gli Eccellenti Musici et Organisti“ zu seinen *Concerti Ecclesiastici a 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8 voci* sagt: „Da poi ch'io viddi molti anni sono i bellissimi Concerti delli Signori Andrea e Giovanni Gabrielli, Zio e Nipote, ambi Musici et Organisti Eccellentissimi, invaghito di quella sorte di compositione sono andato di tempo in tempo facendo de simili Concerti . . .“

Diese Bemerkung bezieht sich auf Werke, die er nach dieser langen Zeitspanne für die Veröffentlichung gesammelt hat. Nicht nur in solchen unmittelbaren Zusammenhängen läßt sich der Einfluß A. Gabrielis konstatieren. In der Chordisposition folgen mehrere Komponisten fast wortgetreu seinem Beispiel. Zwei Komponisten aus Bologna, die für den großen Raum von San Petronio schrieben, müssen jedenfalls die Möglichkeiten der Gabrieli-Methode erfaßt haben. Obwohl sich ihre Werke in manchem kompositorischen Detail vom venezianischen Stil unterscheiden, nehmen sie nämlich doch manchmal fast die gleiche Orchesterbesetzung. Einer der beiden, Ascanio Trombetti, veröffentlichte sein *Primo libro de motetti, accomodati per cantare et far Concerti a 5, 6, 7, 8, 10 et 12* in Venedig 1589.

Der Gebrauch des Wortes „concerti“ im Titel ist bezeichnend; das „*Misericordiae tuae*“ in diesem Band ist zwölfstimmig für drei Chöre gesetzt²⁴. Die Disposition der Vokalstimmen ähnelt so sehr der Anordnung in A. Gabrielis Messen und Magnificats, daß man wohl schwerlich von einem Zufall sprechen kann. Der 1. Chor besteht aus drei hohen Stimmen und einem Bariton, der 2. aus einer Cantus-Altus-Tenor-Bassus-Gruppe, der 3. ist ein „coro grave“ mit zwei Tenor- und zwei Baßsystemen, von denen das eine den tiefen F-Schlüssel auf der 5. Linie und das große C benutzt, ein deutliches Zeichen dafür, daß Instrumente verlangt sind. In der Technik des Chordialogs und im Pomp der Tutti spürt man das Vorbild Gabrielis. Obwohl die für den großen Venezianer charakteristische rhythmische Energie hier fehlt, ist die Komposition doch glänzend und würdevoll ausgefallen.

Der andere Bologneser, G. Giacobbi, war maestro di cappella an San Petronio, als er 1609 seine *Prima parte dei Salmi Concertate a due et più chori* in Venedig veröffentlichte. Aus der Vorrede „*Ai Cortesi Lettori*“ ergibt sich, daß die variable Aufführungspraxis, die in vielen Musiktraktaten des frühen 17. Jahrhunderts zwecks weiter Verbreitung musikalischer Veröffentlichungen empfohlen wird, hier bereits Verwendung findet. Diese Psalmenkompositionen können, wie Giacobbi sagt, notfalls mit nur fünf bis sechs Stimmen aufgeführt werden; doch geht aus zusätzlichen Bemerkungen hervor, daß der Komponist Massenbesetzung vorzieht. In großen Kirchen, „*Nelle quali abbonda il numero si de' Cantori come de' Sonatori*“ (fährt Giacobbi fort), ist es wünschenswert, diesen wenigen Stimmen ganze Chorgruppen hinzuzufügen, und diese zusätzlichen Chöre sollen nicht die Hauptvokalstimmen verdoppeln, sondern in Gruppen, „*Così acuti, come gravi*“, durch den Kapellmeister verteilt werden. Überdies soll der „coro grave“ ganz in der Art der Chöre von A. Gabrieli behandelt werden: unter Verwendung eines „*contralto solo, al quale dovrà esser accompagnato un corpo d'Instrumento, per le Parti che restano, come Tromboni, Viole, o simili*“²⁵. Will man weitere Beispiele für eine ähnliche Instrumentierung heranziehen, so kann man sie — in einer noch etwas komplizierteren, aber grundsätzlich mit der A. Gabrielis identischen Setzweise — in Viadanas „*Salmi per quattro cori*“ (1612) und in den *Musae Sioniae* von M. Prätorius finden²⁶.

Es ist nicht nötig, diese Beispiele zu vermehren. Auch würde die Kette stilgeschichtlicher Einflüsse dadurch allzu straff gespannt werden. Es ist genug gesagt worden, um zu beweisen, daß die Vorliebe des Frühbarocks für vielchörige Musik dem Schaffen A. Gabrielis viel verdankt. In seinem Werk werden fast alle kompositionstechnischen Einzelheiten der Komponisten des frühen 17. Jahrhunderts entweder angewandt oder vorweggenommen: die Drei- oder Mehrchörigkeit, die Mitwirkung des Orchesters, die Solostimmen und — wichtiger als alles andere — die breit angelegten, plötzlich auftretenden Klangkontraste, die der Musik eine Atmosphäre mystischer Erregung verleihen, ein Analogon zur reich belebten Architektur der Jesuitenkirchen. Trotz alledem bleibt A. Gabrieli ein echter Mei-

²⁴ Vgl. Torchi: *L'arte musicale in Italia*, Bd. I, S. 450.

²⁵ Der vollständige Text dieser Bemerkung findet sich im Katalog des Liceo Musicale di Bologna, Bd. II, S. 233/34.

²⁶ Vgl. Riemann: *Handbuch der Musikgeschichte*, 2. Aufl., 1922 (durchgesehen von A. Einstein) II/3, S. 4—5.

ster der Hochrenaissance. Leidenschaftliche Kontrastmotive sowie gewagte Harmonien und Chromatismen liegen außerhalb seiner Eigenart, und obwohl Giovanni sich ihrer bedient hat, läßt sich kein Vertreter dieser Schule unter die eigentlichen Revolutionäre der Epoche einordnen. Die Mehrchörigkeit hielt bald ihren Einzug in Rom und knüpfte bald darauf ihre Verbindung mit dem *stilo antico*, eine Verbindung, die sie nie mehr aufgab und die sogar noch in J. S. Bachs Motetten wirksam ist. Diese Zukunft des mehrchörigen Stils ist bereits in klar zu erkennender Vorwegnahme bei A. Gabrieli zu spüren, ohne den dieser Stil wohl niemals eine so bedeutsame Fortentwicklung erfahren hätte. (Übersetzt von Hans F. Redlich)

Übertragung und Umformung

Ein Beitrag zur Klavieristik im 19. Jahrhundert

VON HANS HERING, DÜSSELDORF

Gegenüber dem Klavierstil, der alle Komponenten des Inhalts wie der Form bis in die Erfassung von Epoche und Persönlichkeit darstellt, bezeichnet die Klavieristik den mehr technischen Vorgang, einen musikalischen Inhalt in der spezifisch dem Klavier eigenen, nur seiner Spielweise entsprechenden Diktion wiederzugeben. Die bisher vorliegenden Monographien der Klaviermusik berücksichtigen diese Satzbilder nur anhangsweise. Ein näheres Eingehen scheint angemessen, um für die wie bei keiner Sololiteratur vorhandene Fülle der Gesichter eine Überblickbarkeit zu ermöglichen. Nicht etwa nur wegen der Themenstellung vorliegenden Versuchs, sondern aus der Anpassung an die Entwicklung der Klaviermusik überhaupt empfiehlt es sich, als orientierende Richtlinie die Stufen der Entlehnung und das Maß der eigengesetzlichen Vollendung in sich selbst zu wählen. Denn der ständige Wechsel im Strukturbild der Klaviermusik erfolgt im entscheidenden Antriebe immer wieder von außen her. Keine Sololiteratur weist ähnliche Prozesse der Assimilation auf; ihre Frühzeit verbirgt sich lange in völliger Anonymität; entscheidende Zeiten des Werdens hemmen den Drang zur Selbständigkeit durch Koppelung an Orgel und Laute; das Janusköpfige bleibt der klavieristischen Wesensart auch eigen, als sie im Verbanne der Kammermusik zur Einordnung verpflichtet ist, obwohl eigene Spielformen längst ihre Ausdrucksfähigkeit erwiesen hatten. Aber auch keine Instrumentalgattung verfällt schließlich einer solchen Hybris, alles aussagen zu wollen. Es sei etwa daran erinnert, daß Liszt in seinen Konzerten seit 1839 damit beginnt, auf die bis dahin übliche Mitwirkung anderer Künstler zu verzichten. Das bestätigt den Ruf, der ihm schon damals vorseilte, aber es beleuchtet auch die damalige klavieristische Situation, da das Klavier sich die Fähigkeit zumißt, auch ursprünglich nicht eigene Musikinhalte mit dem Anspruch eigener Erfüllbarkeit wiederzugeben. Jedenfalls standen originale Klavierwerke in den Konzertprogrammen Liszts zahlenmäßig weit hinter Bearbeitungen zurück. Die Möglichkeit, das Gefüge jeder instrumentalen wie vokalen, solistischen wie chorisches Besetzung im Part eines einzigen Spielers