

ADRIAN WILLAERTS „SALMI SPEZZATI“ (1550)

VON HERMANN ZENCK

Nach dem Zeugnis Zarlinos (Ist. harm. III, cap. 66) ist die Komposition doppelchöriger Psalmen für den Vespertagesdienst eine venezianische Gepflogenheit und überdies mit der Persönlichkeit Willaerts unmittelbar verknüpft. Merkwürdigerweise hat man sich bisher nicht an die von Zarlino zitierten Stücke oder an Willaerts Psalmenwerk von 1550 gehalten, sondern an zwei doppelchörige Psalmen („Cum invocarem“ und „In te domine speravi“) und ein Magnificat, die zwei Jahre nach Willaerts Tod (1564) im ersten Band des *Thesaurus musicus* bei Joh. Montanus und U. Neuber in Nürnberg erschienen sind. Von diesen Nürnberger Stücken ist aber nur „Cum invocarem“ im Index mit *Adrianus Willaert signiert*; „In te domine speravi“ sowie zwei weitere Psalmen („Qui habitat in adiutorio“ und „Ecce nunc benedicite“), die unmittelbar folgen, sind im Index wie im Notentext der acht Stimmbücher anonym. Die Psalmen „Cum invocarem“, „In te domine speravi“ und das Magnificat haben schon — wohl ihrer leichteren Erreichbarkeit wegen — C. von Winterfeldt und Fr. Commer benutzt, deren Sparten die Berliner Staatsbibliothek bewahrt; Commer hat sie dann in seiner *Collectio operum musicorum Batavorum* (1840) veröffentlicht. Auch Ambros (*Geschichte der Musik* III, 505) exemplifiziert an diesen Nürnberger Stücken, ebenso noch A. Orel (*Handbuch der Musikgeschichte*, hrsg. von G. Adler, I, ²/1930, 350) und O. Ursprung (*Geschichte der Katholischen Kirchenmusik*, 1931, 178). Ohne auf die Echtheitsfrage im einzelnen einzugehen, sei gleich bemerkt, daß sich die genannten Nürnberger Stücke in wesentlichen Zügen von den hier zu behandelnden *Salmi spezzati* Willaerts unterscheiden.

Die bisher von der Forschung nicht herangezogenen venezianischen Drucke *A. Gardanes*, die 1550 und 1557 — *ristampati e corretti* — unter den Augen Willaerts erschienen sind, seien kurz beschrieben, da Eitners bibliographische Angaben (*MfMG* 1887, 101) unzureichend sind und kein Bild von der Inhalt und Aufbau der Drucke geben ¹.

Die Drucke *Gardanes* enthalten außer der Gruppe der „*Salmi spezzati* (!) *di M. Adriano*“ noch zwei weitere Abteilungen: „*Salmi a versi con le sue Risposte*“, d. h. zwölf vollständige Psalmen, deren einzelne Verse jeweils als in sich abgeschlossene vierstimmige Stücke gesetzt

¹ Von Notenbeispielen sehe ich ab, da seit der Übernahme meiner 1937 (PÄM IX, Breitkopf & Härtel, Leipzig) begonnenen Gesamtausgabe der Werke A. Willaerts in das *Corpus mensurabilis musicae* des von A. Carapetyan geleiteten American Institute of Musicology in Rom in absehbarer Zeit auch mit der Edition der Psalmen zu rechnen ist.

sind („a versi . . . con risposte“, wie der Terminus auch bei N. Vicentino lautet). Sechs dieser Psalmen sind von Willaert und Jachet (da Mantova) gemeinsam komponiert: die ungeraden Verse von Jachet, die geraden Verse des zweiten Chores jeweils von Willaert; drei Psalmen stammen ganz von Jachet, zwei von Jachet und Finot, ein Psalm ist anonym. Diese Psalmen können ebenso „a uno choro“ aufgeführt werden wie „a duoi chori“; sie sind deshalb jeweils in den Stimmbüchern des I. und II. Chors enthalten. Die einzelnen Verse stellen in sich geschlossene Stücke dar, deren innerer Zusammenhang musikalisch durch die weitgehende Verwendung eines bestimmten Psalmtons gewährleistet ist. Nur auf Grund dieser liturgisch verbindlichen Choralbearbeitungstechnik und einer gesicherten lokalen Tradition ist eine solche Zusammenarbeit zweier Musiker an einem Werk überhaupt möglich und verständlich.

Eine dritte Gruppe bilden die „Salmi a versi senza Risposte“, 11 Psalmen ohne vierstimmig gesetzte „Antworten“ des Gegenchors, die also von einem vierstimmigen Chor mit choraliter gesungenen ungeraden Versen (eventuell mit Orgel) vorzutragen sind. Die vierstimmigen Partien stammen von Jachet (8 Psalmen), M. Jan (Giovanni Nasco, 2 Psalmen) und (Heinricus) Scaffen (1 Psalm). Die venezianische Tradition des 16. Jahrhunderts kannte also, abgesehen von dem ursprünglichen gregorianisch-antiphonischen Vortrag der Psalmen, drei Aufführungsweisen und damit drei Gattungen der Vesperpsalmen für die Festtage („appertinenti aili Vesperi per tutte le Feste dell' anno“), die alle durch strenge Bewahrung der Verseinteilung des Vulgatatextes gekennzeichnet sind:

1. *Salmi spezzati*: die im strengen Sinne „doppelchörigen“ Psalmen, deren die Sammlung von 1550 nur die acht Stücke Willaerts enthält und die offenbar als eine besondere Errungenschaft des venezianischen Meisters gelten müssen;
2. *Salmi a versi con le sue Risposte*, bei denen die einzelnen Verse als in sich abgeschlossene, dem Psalmton folgende Stücke behandelt sind, die sowohl mit einem wie mit zwei Chören ausgeführt werden können — so die von Willaert mit Jachet gemeinsam komponierten Psalmen;
3. *Salmi a versi senza Risposte*, bei denen versweise einstimmiger gregorianischer Vortrag mit vierstimmigen Chorpartien wechselte; eine Praxis, der übrigens auch Willaert in seinen Vesper- und Complet-Psalmen von 1555 (²/1565, ³/1571) folgte („a uno choro e a 4 voci“); sie weisen z. T. eine schlichte vierstimmige „Harmonisierung“ des vorgegebenen Tenors, also eine falso-bordone-artige handwerkliche Satztechnik auf.

Alle drei Gattungen sind liturgische Kompositionen für das Officium und dadurch charakterisiert, daß sie versweise alternierend nach den

acht (bzw. neun) Psalmtönen gesungen wurden, wobei die ursprüngliche antiphonische Vortragsweise aufs getreueste gewahrt blieb. Alle drei Arten („maniere“) gehören zum Bereich der Choralbearbeitung, deren musikalisch anspruchslosere Formen stets von der kunstvolleren motettischen Setzweise abgehoben wurden. Innerhalb dieser Psalmengattungen stellen aber Willaerts Salmi spezzati die relativ kunstvollste Form des antiphonischen Psalmvortrags dar.

Offensichtlich sind Willaerts doppelchörige Psalmen ebenso sehr persönliche Prägungen ihres Schöpfers wie einer alten bodenständigen Tradition verpflichtet. Ohne die Herkunftsfrage aufzugreifen, darf als Beispiel an die gebrauchsmäßig-handwerkliche Stilisierung von Binchois' „In exitu Israel“ (in Modena A. 10. I. 11., ediert von J. Marix in „Les Musiciens de la cour de Bourgogne au XVe Siècle“, Paris 1937, p. 196) im dreistimmigen Fauxbourdon-Satz erinnert werden, ebenso an die wechselchörigen Psalmen, Hymnen und Magnificats in zwei Modeneser Großfolio-Handschriften. Solche dreistimmigen Fauxbourdon-Stücke wurden in Italien im Sinne der heimischen Klangkonzeption zum vierstimmigen Falso bordone umgeformt, dessen Züge noch die genannten vierstimmigen Psalmen Willaerts von 1555 tragen. Jedenfalls ist in Oberitalien, in Mailand und Venedig, solche schlichte mehrstimmig-wechselchörige Ausführung der Psalmen, Magnificats und Hymnen üblich gewesen.² Auf die oben genannten drei Gattungen liturgischer Psalmkomposition spielt Zarlino (Ist. harm. IV, cap. 15) an, wenn er von den „otto sorti di Salmodia“ und von den „Modi stabili“ der Officiumspsalmodie spricht, deren Formeln die Komponisten bei Psalmen und Magnificats befolgen müssen, und in ähnlicher Weise handelt der Willaert-Schüler N. Vicentino (L'Antica Musica etc. 1555 p. 48) über das „osservare il tono“ bei der Komposition von Messen, Psalmen und Hymnen „con risposte dal choro o dal organo“, wo also die Orgel die Chor-risposte vertreten kann. Die strenge Beachtung der Psalmtöne („Salmodia et la Itonazione“) gilt also ausdrücklich für die mehrstimmigen Psalmen der Vesper und der anderen Horen, wobei nach Zarlinos Zeugnis in drei verschiedenen Weisen verfahren werden kann:

Versweise alternierend zwischen einstimmigem, choralischem Vortrag und vierstimmigem Chor („che li suoi Versi si possano cantare con un'altro choro scambievolmente; come hà composte Giachetto e molti altri“); oder im Wechsel von zwei vierstimmigen, in sich abgeschlossenen und kadenzierenden Chorpharten („o pur siano tutti interi, si come compose Lupo li Salmi à Quattro voci sotto 'l Modo ottavo delle Salmodie“); und endlich in echter Doppelchörigkeit: „overamente siano composti a due chori; come li Salmi di Adriano: Laudate pueri

² Vgl. P. Arons Brief vom 13. März 1536 über die Ausführung der Vesper im Kloster S. Leonardo in Bergamo mit 22 Sängern „a chori spezzati“. K. Jeppesen, Eine musiktheoretische Korrespondenz des frühen Cinquecento, Acta musicologica XIII (1941), 38.

Dominum, Lauda Jerusalem Dominum, e molti altri; che si chiamano a choro spezzato“. Auch an dieser Stelle (IV, cap. 15) wird also die Choro-spezzato-Manier speziell Willaert zugeschrieben und mit zwei Werken aus den Psalmen von 1550 belegt.

Alle drei Arten der liturgischen Psalmkomposition sind im Schaffen Willaerts exemplarisch vertreten; die letztere („a choro spezzato“) galt aber ungeachtet der voraufgehenden Tradition wechselhörigen Vortrags als seine eigenste Schöpfung. Von dieser Kompositionsweise, die durch strenge Befolgung der gregorianischen Psalmtöne und der auf ihnen basierenden kirchentonalen Harmonik charakterisiert wird, unterscheidet Zarlino dann ausdrücklich „altre cantilene, come sono Motetti“; d. h. die „echten“ Motetten, denen natürlich auch Psalmtexte zu Grunde liegen können, bei denen der Komponist aber nicht verpflichtet ist, einem bestimmten Psalmton zu folgen, — im Gegenteil: täte er das, so wäre es als Fehler anzurechnen „che non havesse inventione“. Bei der Komposition von Motetten ist der Komponist frei von den Psalm-tönen, er kann unabhängig von einem vorgegebenen gregorianischen soggetto erfinden („fuori delle Salmodie, allora sarà libero, e potrà ritrovare quella inventione, che li tornerà più commoda“).³ Man sieht, wie der spätmittelalterliche Gattungsunterschied zwischen der anspruchslöseren Choralbearbeitung der Officiumsstücke und der kunstvolleren, der freien Phantasie anheimgegebenen Motette noch immer Geltung besitzt. Gerade dieser Unterschied ist aber für die Beurteilung von Willaerts doppelhörigen Psalmen wesentlich, wie sie auch nur im Zusammenhang der oben genannten drei Arten der liturgischen Psalmvertonung verstanden werden können.

Die in Gardanes Drucken von 1550 und 1557 erschienenen „Salmi spezzati di Messer Adriano“ gehören sämtlich der Liturgie der Vesper an und sind dem Zyklus der Psalmen 109—147 entnommen. Text und Verseinteilung entsprechen im wesentlichen der Vulgata, kleine Abweichungen gehen wohl auf eine ältere in Venedig gebrauchte Übersetzung der Itala zurück. Es sind folgende acht Stücke:

- Confitebor tibi Domini, Psalm 110, Primi toni.
- Credidi propter quod locutus sum, Psalm 115, Quarti toni.
- De profundis, Psalm 129, Quinti toni.
- Domine probasti me, Psalm 138, Octavi toni.
- In convertendo Dominus, Psalm 125, Sexti toni.
- Laudate pueri Dominum, Psalm 112, Primi toni.
- Lauda Hierusalem, Psalm 147, Secundi toni.
- Memento Domine David, Psalm 131, Octavi toni.

³ Dies ist der Fall in Willaerts vierstimmigen Psalm-Motetten der frühen und mittleren Zeit (vgl. „Dominus regnavit“ und „Qui habitat in adjutorio“, 1539, PÄM IX, 1937, 83 u. 161), die mit ihrer scharf profilierten Motivik und weitzügigen Durchimitation an Josquins Vorbild anknüpfen, allerdings mit der Tendenz, Josquins klare Symmetrik und übersichtliche Paarigkeit zu verschleiern. Die vierstimmigen Psalmen des Alterswerks (Musica nova, 1559) weisen dagegen einen ganz persönlichen, konzentrierten und auf das Wesentliche beschränkten Deklamationsstil auf, der offensichtlich auch von der klanggesättigten späten Madrigalkunst Willaerts bestimmt ist.

Wie für die Salmi senza und con Risposte ist für Willaerts Kompositionen der Salmi spezzati die strenge Beachtung der Versgliederung charakteristisch. Jeder Vers, der durch den Parallelismus membrorum wieder untergeteilt wird (Mediatio, ev. Flexa), erscheint als ein geschlossener Block, als ein fest in sich zusammenhängendes Gebilde, das jeweils von einem der beiden vierstimmigen Chöre vorgetragen wird. In allen acht Psalmen disponiert Willaert zwei in sich geschlossene und selbständige vierstimmige Chöre, jeder Chor für Knaben- und Männerstimmen (Cantus, Altus, Tenor, Bassus), die in wechselnden Schlüsselkombinationen notiert sind; auf Einzelheiten der Notierung und der Stimmlagen soll hier nicht eingegangen werden. Alle Stimmen sind aufs sorgfältigste textiert. Die antiphonale Struktur des Psalmgesangs, nach der die Verse auf die alternierenden Chöre verteilt werden, d. h. die Unversehrtheit und Unantastbarkeit der Verse werden vom Komponisten stets gewahrt. Im engsten Zusammenhang mit dieser liturgischen Forderung steht ferner die weitreichende Herrschaft der Psalmtöne, deren charakteristische Wendungen in Initium, Flexa, Mediatio und Finalis im Tenor und Cantus, zuweilen auch im Altus, oft getreu konserviert sind. Auf diesem festen Grund der gregorianischen Officiums-Psalmodie beruhen Willaerts Salmi spezzati, wenn auch in einzelnen Versen, zumal der textreichen Psalmen 131 und 138 vom Psalmtone abgewichen wird. Der großformale Aufbau ist also durch Versgliederung und Psalmtone vorgegeben; eine eigenwillige Architektur jenseits dieser monumentalen wechselchörig-alternierenden Reihung der Verse ist nicht erstrebt. Willaerts künstlerisches Interesse ist auf die deutliche Darstellung und epische Ausbreitung des Psalmtextes gerichtet, wie die Liturgie sie gebietet und wie sie der wortverpflichteten vokalen Tradition des Niederländers gemäß ist. Strenges versweises Alternieren der beiden Chöre, eindringliche Deklamation des Textes und weitgehende Herrschaft der Psalmtöne geben den Salmi spezzati das eigentümliche Gepräge — nicht das lebhaftes, kurzgliedrige Dialogisieren oder das barocke Konzertieren der Chöre, auch nicht der schlagkräftige Wechsel der Chorgruppen oder die ehomäßige Brechung der Chöre, wie sie etwa Lasso gestaltet hat.

Der liturgischen Forderung entsprechen auch das in allen Stücken gewährte gregorianische Initium und der Abschluß mit der Doxologie. Diese wird stets im Sinne einer Steigerung, eines krönenden Abschlusses gebildet. Nur hier wirken beide Chöre in lebhafterem Dialogisieren zusammen, nur im Gloria Patri verdichtet sich das bisherige ruhige Nacheinander zu einem lebhaften Miteinander der Chöre und zu mächtiger achtstimmiger Fülle und Klangpracht. Hier liegt eine bewußte formale Betonung des Schlusses vor, wie sie in den Motetten schon lange ausgebildet war, die aber bezeichnenderweise eingeschränkt wird durch die mit der Doxologie stets auftretende Psalmformel, durch die die liturgische Bindung nachdrücklich hervorgehoben wird.

Neben den choralgebundenen treten die gänzlich choralfreien

Verse zahlenmäßig in den Hintergrund; umso bedeutsamer sind sie aber als Zeichen selbständiger künstlerischer Gestaltung. Solche choral-freien Verse, die stets als geschlossene Einheiten behandelt werden, scheinen vor allem um des Kontrastes willen eingefügt worden zu sein. Manchmal zwingt eine textinterpretierende Absicht dazu, wie etwa in „Domine probasti me“ die Verse 4 („et posuisti super me“), 7 („si ascendero in coelum . . . si descendero in infernum“), oder im Psalm „In convertendo“ die Verse 6—8 („qui seminant in lacrimis, in gaudio metent; flebant . . . cum exultatione“). Trotz dieser Beispiele ist aber die zurückhaltende Art der musikalischen Textauslegung bezeichnend.

Im übrigen gehört solche Mannigfaltigkeit innerhalb der oben bezeichneten tonalen Grenzen zu Willaerts Stil auf allen Stufen seiner künstlerischen Entwicklung. Mit starken Kontrasten arbeitet der venezianische Meister in den beiden ausgedehntesten Stücken, in „Domine probasti me“ (23 + 2 Verse) und in „Memento Domine David“ (19 + 2 Verse): beide stehen im achten Ton, sind wegen ihres langen Textes im ganzen auffallend flächig-harmonisch im Sinne der Durtonalität (C- bzw. G-Dur) angelegt und enthalten neben zahlreichen choral-freien Versen in der Mitte große melismatische und imitierende Duo s (Psalm 138, Vers 9—11, Psalm 131, die Verse 5, 6, 9 u. 10), die im Gegeneinander der Chöre und im Wechsel hoher und tiefer Stimmen ihre altniederländische Herkunft nicht verleugnen. Neben diesen beiden auffallenden Duo-Kontrasten tritt im Psalm „Credidi“ als einmalige Besonderheit in der Mitte eine kurze achtstimmige Partie auf: hier erscheint der Anruf „O Domine, ego servus tuus“ in machtvollen homophonen Klangsäulen — eine wahrhaft monumentale Steigerung des in traditioneller Weise im Satz *Nota contra notam* erscheinenden Vokativs! Aber auch für diese wenigen auffallenden Kontrastbildungen ist bedeutsam, daß sie die Versgliederung und weitgehend auch die melodische Kontur des Psalmtons wahren.

Innerhalb dieser wohlcharakterisierten stilistischen Gesamtfaktur, durch die die *Salmi spezzati* als scharf umrissene liturgisch-musikalische *G a t t u n g* konstituiert werden, herrscht aber jene für Willaert so bezeichnende Mannigfaltigkeit und künstlerische Fülle. Die übergeordnete Einheit dieser Werke, die in der vorgegebenen Einheit des vollständigen Psalmtextes und seiner choris-alternierenden Reihung sowie in der musikalischen Einheit des Psalmtons und seiner harmonischen Ausdeutung besteht, umgreift eine außerordentliche Vielfalt im Einzelnen, die nur in der Besprechung der Eigenart jedes Psalms aufgezeigt werden könnte. Einige allgemeine Hinweise dürfen hier genügen.

Der innere Reichtum, die Mannigfaltigkeit und Spannweite der *Salmi spezzati* haben ihre Ursache in dem tiefsten und eigentlichen Anliegen von Willaerts Künstlertum überhaupt: in der schöpferischen Auseinandersetzung der angestammten polyphonen Konzeption des flämischen Musikers mit dem seit der Jahrhundertwende sich immer mächtiger ausbreitenden italienischen Klangstil, wie er uns in der vier-

stimmigen Lauda und Frottola anschaulich entgegentritt. Das vielfältige Schaffen Willaerts ist zu deuten als ein einziges Ringen um diese neue und zukunftssträchtige italienische Klangwelt, die in immer neuen Ansätzen und Versuchen angeeignet wird, bis im Alterswerk der *Musica nova* (1559) die ganz individuelle Lösung eines Ausgleichs erreicht wird. Die italienische Klangwelt, der Willaert in den Villanesken (1545) in besonderer Weise gehuldigt hat, strömt ein in seine Motetten, in seine Choralbearbeitungen und in die Psalmkompositionen, ebenso wie der genuin niederländische Kontrapunkt seinerseits die italienischen Madrigale durchdringt und überformt. In dieser Hinsicht darf Willaert als der eigentliche Schöpfer des neuen, seit den vierziger Jahren allgemein hervortretenden italianisierten Niederländer-Stils angesprochen werden. Als Flame lebte und wirkte er im venezianischen Ambiente; er nutzte dessen bodenständige Klangkultur und vollzog eine echte Aneignung des Fremden, indem er das nordisch-polyphone Element nicht preisgab, sondern verwandelte und mit der italienischen Harmonie- und Klang-Vorstellung verschmolz. Gerade davon legen die *Salmi spezzati* ein beredtes Zeugnis ab. Sie gehören Willaerts Reifezeit an: die Entscheidung für Italien und für die geschichtlich gültige Zukunft der europäischen Musik hatte er schon getroffen und damit als einflußreicher Lehrer bedeutender italienischer Schüler die italienische Epoche der europäischen Musik inauguriert. Schon zu Beginn der dreißiger Jahre liegt der neue niederländisch-italienische Stil in einzelnen Werken Willaerts ausgebildet vor. In den Großformen der *Salmi spezzati* verfügt er souverän über dessen vielfältige Technik; er greift aber auch in seinem charakteristischen Konservativismus unbedenklich zurück auf die altniederländischen Duos und dringt zu neuen, an der speziellen Aufgabe erwachsenen formalen Lösungen vor.

Die künstlerischen Probleme und Gestaltungsaufgaben, die die *Salmi spezzati* als liturgische Kompositionen stellten, liegen in der Bewältigung einer ausgedehnten, versweise alternierenden *Reihungsform*, die, wie wir schon sahen, vor allem durch Kontraste mannigfacher Art gebildet wurde. Der wesentliche Gegensatz war gegeben in der ursprünglichen Spannung zwischen Polyphonie und Homophonie, und eben diese immer wieder neu aufbrechende Spannung zwischen der Welt des Kontrapunkts und der Welt des Klangs, zwischen niederländisch-polymelodischer und italienisch-harmonischer Konzeption kennzeichnet den singulären geschichtlichen und persönlichen Charakter von Willaerts Musikertum. In den *Salmi spezzati* wird diese Spannung gleichsam thematisch-ausdrücklich gefaßt und zum Gestaltungsprinzip erhoben. Das gilt im Großen wie im Einzelnen. So sind, wie schon erwähnt, die beiden großen Psalmen 131 und 138 mehr homophon und auf breite harmonische Klangflächen hin angelegt, und gerade sie erhalten ihren Kontrast in den dünnstimmigen imitierenden Duos niederländischer Provenienz. Aber derselbe Gegensatz wirkt sich

auch innerhalb der einzelnen Chorpartien aus und führt zu eigentümlichen stilistischen Neubildungen.

Man faßt sie am besten in dem neuartigen und prononcierten Verhältnis Willaerts zum Wort, das nicht umsonst von den Zeitgenossen in den Vordergrund gerückt wurde. Die mehr und mehr melismenlose, syllabisch-plastische und rhythmisch-prägnante Deklamation schließt sich der sinnlichen Erscheinung des Wortkörpers so eng an, daß die Musik jetzt wie eine Art „Sprache“ erscheint und oft genug in den Bereich der Grammatik und Rhetorik gerückt wird. Die freischwingende melodische Kraft und das gewichtslose Schweben der altniederländischen Musik läßt nach; an seine Stelle tritt eine an italienischen Vorbildern erwachsene Plastik des „Motivs“ und eine dem Wortleib angemessene „natürliche“ Rhythmik, die sich in der jetzt sehr sorgfältigen und durch Regeln fixierten Textunterlegung, d. h. in wirklicher „Deklamation“ äußert: das Wort in seiner „natürlichen“ Betonung erzeugt gleichsam das rhythmisch-melodische Motiv. Zugleich zwingen die vertikalen Kräfte der Harmonik die schwächere melodische Entfaltung zu einer eigenartigen Breite und Nachdrücklichkeit, die sich vor allem in den zahlreichen Vorhaltbildungen und dissonanten Überlagerungen kundtut und in einer zunehmenden Verbreiterung des rhythmischen Ablaufs und in gedehntem Tempo offenbart. Jeder einzelne Ton eines melodischen Verlaufs scheint wie beschwert und nachdrücklich-bedeutsam und gehorcht so Zarlinos Forderung des *Accento grammatico, musico und rhetorico*, von denen der letztere als Träger des Ausdrucks zunehmend wichtiger wird. Mit diesem eigentümlichen poly-homophonen Deklamationsstil versucht Willaert nun der liturgischen Forderung der Psalmverse gerecht zu werden. Seine nachdrücklich-expressive Melodik setzt sich gleichsam gegen den Klang durch; daher stammt ihre unruhig drängende, oft widerständige Bewegung, ihre fast gewaltsam treibende Kraft.

Hieraus ergibt sich weiter der auffallende Spannungsreichtum des Stimmgefüges. An die Stelle der strengen Durchimitation tritt eine ganz frei behandelte Nachahmung syllabisch deklamierter „Motive“, oft nur eine rhythmische oder intervallisch-modifizierte Imitation, ja sogar motivische „Verarbeitung“. Das polyphone Gefüge wird merkwürdig labil durch unregelmäßige Einsätze, synkopische und dissonante Überlagerung der Stimmen, die durch den bewußten Verzicht auf ausdrückliche Klauseln das Satzgefüge in ein unruhevolles Drängen und Pulsieren versetzen. Die Klangmaterie — von einer solchen darf man wohl reden — hat durch die zahlreichen grundtönigen Bässe ein wirkliches Schwergewicht erhalten, so daß die linear-melodische Bewegung der Stimmen oft von der Baßregion wie aufgesogen scheint. Diesem Prozeß entspricht die neue klanglich-harmonische Faktur: die in der kirchentonalen Harmonik so zahlreichen Grundakkorde der Dreiklänge und ihre Parallelen, die leitereigenen wie die künstlichen chromatischen Terzverwandten beginnen sich stark auszubreiten. Mit

der geschilderten melodischen Breite und Nachdrücklichkeit geht eine neuartige harmonische Dichte, ein klangliches Fluktuieren von Minima zu Minima Hand in Hand, dessen sinnliche Fülle und Farbigkeit durch zahlreiche chromatische Töne — auch Willaerts bekannte doppelte Leittöne —, durch verminderte und gelegentliche übermäßige Dreiklänge erhöht wird. So ist z. B. der tonale Ausschlag des Psalms „Memento Domine David“ im VIII. Ton (am Schluß Plagalkadenz C—G) bei Vers 15 („haec requies“) nach der „Subdominantseite“ erweitert zu einem F-B-F-Dur-Komplex; als wichtigste Dreiklänge erscheinen G, a, B, C, d, D, e und F. Allmähliche harmonische Entfaltungen im Quintenzirkel, die Willaert liebt, stehen neben Akkord-Rückungen, deren Bässe stufenweise fortschreiten („Palestrina-Klänge“).

Aus all diesen Erscheinungen geht der maßgebliche Einfluß der unverbrauchten harmonischen und klanglichen Substanz Italiens, wie sie in den Laude und Frottole lebendig ist, hervor, und es ist einleuchtend, daß unter solchen Umständen die plastische Fülle akkordischer Homophonie in den doppelchörigen Psalmen einen breiten Raum einnimmt. Wie ein treibendes Ferment durchwirken jetzt die mittels chromatischer Töne ermöglichten dominantischen Bezüge weitgehend das Stimmengefüge und offenbaren damit die geschichtlich folgenreiche Entwicklung der „Schwerkraft“ der Harmonik und Klang-Materie. Dabei darf nicht übersehen werden, daß solche dominantische Harmonik gewissermaßen inselhafter Natur ist und auf kürzere musikalische Zusammenhänge beschränkt bleibt; nicht etwa die Haupt-Dreiklänge oder deren Kadenzformel, sondern gerade die lockere Reihung gleichwertiger Nebendreiklänge bestimmt im allgemeinen den klanglichen Ablauf. Die letzten Endes entscheidende niederländische Grundkonzeption veranlaßt Willaert immer wieder zu den charakteristischen, melodisch geführten Baßlinien und zu ausgeprägten kirchentonalen Klangverbindungen. Denn in der Führung der einzelnen Stimmen, in ihrem melodischen Eigenwuchs und ihrer energischen linearen Geschlossenheit ist die stimmige Vorstellung des niederländischen Kontrapunkts wohl gewahrt, aber im Geiste raumhafter italienischer Musikalität versinnlicht und verklanglicht, und in solcher verwandelten Gestalt bildet er die eigentliche musikalische Substanz der Salmi spezzati. Die Vielfalt und Farbigkeit der erweiterten Tonalität, das drängende Fluktuieren der vollen und warmen Klänge, der venezianische Kolorismus irisierender Querstände, das leuchtende Aufblühen großer Terzen in den monumentalen achtstimmigen Moll-Dur-Plagalschlüssen — alle diese Momente wirken zusammen in der sinnlichen Schönheit, der prächtigen Außenwirkung und in dem feierlichen Glanz der neu entdeckten italienischen Klangwelt, über die der flämische Künstler nun souverän gebietet.

Die Frage der Aufführungspraxis sei hier nicht weiter verfolgt. Gewiß lassen die musikalische Faktur und die Textlegung der doppelchörigen Psalmen an der primär vokalen Erfindung und Bestimmung

keinen Zweifel, und die liturgischen Forderungen der Textverständlichkeit, die das Tridentiner Konzil stellte, dürften hier durchaus als erfüllt gelten. Dies schließt — zumal in S. Marco in Venedig — eine Mitwirkung von Orgel und Instrumenten (vor allem Cornetti und Posaunen) keineswegs aus; allerdings hat sich Zarlino über das Zusammengehen der Singstimmen mit den Instrumenten nicht gerade günstig geäußert und bekanntlich dem Vokalklang den Vorzug gegeben (Ist. harm. II, cap. 45). Die Disposition zweier selbständiger und in sich geschlossener vierstimmiger Chöre fordert endlich auch deren räumlich getrennte Aufstellung. Aber die einander gegenüberliegenden, mit Orgeln versehenen Emporen der Seiten-Apsiden in S. Marco können keineswegs als Voraussetzung oder gar Anlaß für die „Erfindung“ des doppelchörigen Musizierens betrachtet werden. Vielmehr stellten sie für den althergebrachten antiphonischen Psalmvortrag und für das in Oberitalien geübte chorische Alternieren, das wir eingangs erwähnten, nur eine besonders günstige und in der Architektur gegebene Gelegenheit und musikalisch nutzbare Möglichkeit dar, die dann erst in Werken wie den *Concerti ecclesiastici* Giovanni Gabriellis ihre barocke, instrumental-vokal konzertierende Verwirklichung finden sollten.

In meisterhafter und immer wieder neuartiger Verfügung über die künstlerischen Stilmittel seiner Reifezeit hat Willaert in den *Salmi spezzati* einen eigengearteten und selbständigen Psalmenstil geschaffen, der einmal den liturgischen Rücksichten des antiphonischen Vortrags und der Bindung an die gregorianischen Psalmtöne Genüge tut, dann aber den modernen musikalischen Forderungen des expressiven niederländisch-italienischen Stils nachkommt, der hier mit bemerkenswerter Strenge und Zurückhaltung des Ausdrucks gehandhabt wird. In der Tat stellen Willaerts doppelchörige Psalmen als musikalische Gattung eine neue und repräsentative Lösung der künstlerischen Aufgabe dar, die der Vortrag der Psalmen im *Officiumsgottesdienst* forderte: eine neuartige Lösung vermöge der oben beschriebenen polyphon-deklamatorischen und klanglich-harmonischen Mittel, die den Ausgangspunkt eines bestimmten Gattungsstiles zu begründen vermochten. Insofern besteht das bekannte Zeugnis Zarlinos: „*ritrovato dall' Eccellentissimo Adriano*“ (Ist. harm. III, cap. 66) durchaus zu Recht, wengleich die „Erfindung“ nur auf dem vorbereiteten Boden einer jahrzehntelangen heimischen Tradition möglich war. Zarlino zielt mit seiner Bemerkung offensichtlich auf die von Willaert geprägte Gattung der *Salmi spezzati* (zum Unterschied von den Gattungen der *Salmi a versi con* und *senza Risposte*), d. h. auf ein bestimmtes musikalisches Genus der Psalm-Komposition, nicht etwa auf die entweder achtstimmige oder streng doppelchörige Schreibweise schlechthin, die in einzelnen Stücken Josquins, Moutons, Gomberts u. a. bereits vertreten war. Und schon Vicentino dehnt diese mehrchörige und instrumental bereicherte Schreibweise aus auf weitere Textbereiche

und Gattungen in seinem Kapitel über den „Ordine di comporre à due chori Psalmi, e dialoghi e altre fantasie“ (L'antica musica etc. 1555 Cap. 28) und weist damit den Weg, den dann Andrea und Giovanni Gabrieli beschritten haben.

DIE SEBALDUS-KOMPOSITIONEN DER BERLINER HANDSCHRIFT 40021

VON RUDOLF GERBER

Die Erforschung der deutschen Musik des 15. Jahrhunderts stößt heute mehr denn je auf fast unüberwindliche Schwierigkeiten, weil die Hauptquellen nur sehr lückenhaft erschlossen und vorderhand überhaupt unzugänglich sind. Eine neuausgabefreudige Vergangenheit hat leider mehr dazu geneigt, diese bedeutsame Epoche deutscher Musikgeschichte am Vorabend der Reformation, in der die bewußte Rezeption der niederländischen Errungenschaften mit einem ersten Erstarren bodenständigen Schöpferdranges zu meisterlicher Reife zusammenfällt, vorwiegend im betrachtend-analytischen Sinne zu würdigen, und es versäumt, die zentralen Handschriften als geschlossene Quellen in kritischer Neuausgabe vorzulegen. Immerhin wurden in einigen Fällen bemerkenswerte Vorarbeiten für eine praktische Erschließung der Quellen geleistet, wie etwa die eingehende Beschreibung und teilweise Veröffentlichung einer aus dem schlesischen Raum stammenden Quelle durch Fritz Feldmann.¹ Von anderen Handschriften, wie den hochbedeutenden Jenenser Chorbüchern² oder den beiden Annaberger Handschriften,³ besitzen wir wenigstens ausführliche Beschreibungen und Thematische Verzeichnisse, die jedoch noch keine Sonderung des Quellenbestands nach seiner völkischen Zugehörigkeit ermöglichen. Als eine schmerzliche Lücke muß es jedoch empfunden werden, daß die drei zentralen Quellen: der Leipziger Apel-Kodex (UB. 1494), die Hs. Berlin St.B. 40021 und der Kodex des Magisters Leopold Nikolaus von Innsbruck (München St.B. 3154) bisher in Neuausgaben so wenig berücksichtigt, geschweige denn in kritischer Form zugänglich gemacht wurden. Unter ihnen hat der erstgenannte gleichwohl von jeher eine besondere Anziehungskraft ausgeübt.⁴ Dies hat sicher seine Berechtigung, da diese Hs. ein raumgebunden-deutsches Repertoire in großen Ausmaßen darbietet und damit wichtige

¹ Der Codex Ms. 2016 des Musikal. Instituts bei der Universität Breslau. Eine paläographische und stilistische Beschreibung. 2 Bände (Breslau 1932).

² K. E. Roediger, Die geistlichen Musikhandschriften der Univ.Bibl. Jena (2 Bände, Jena 1935).

³ H. Funck, Die Chorbücher der St. Annenkirche zu Annaberg i. S. (ungedr. Freiburger Hab.-Schrift 1935).

⁴ Beschreibung von H. Riemann im KmJb. 1897, ferner W. Ehm ann, Adam v. Fulda (Berlin 1936) und R. Gerber, Die Hymnen des Apelschen Kodex (Scherling-Festschrift 1937). Die vollständige Sparte der ganzen Hs. befindet sich in meinem Besitz und soll zu gegebener Zeit in kritischer Neuausgabe veröffentlicht werden.