



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Spemanns goldenes Buch der Musik

Spemann, Wilhelm

Berlin [u.a.], 1900

II. Der begleitete Sologesang und die Anfänge der Instrumentalmusik.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-70163](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-70163)

der Schreibweise für Singstimmen a cappella festhielten und sogar die Zahl der Stimmen noch weiter steigerten (Gregorio Allegri, Paolo Agostini, Antonio Cifra, A. M. Abbatini, P. Fr. Valentini, Dr. Benevoli, G. C. Bernabei, G. D. Pitoni, L. Bai). Hervorragende Pfleger der vielstimmigen Schreibweise in Deutschland sind Jacobus Gallus in Prag (1550—1591), Hans Leo Hasler in Nürnberg (1564—1612, Schüler von A. Gabrieli in Venedig), Johannes Eccard in Königsberg (1553 bis 1611, Schüler von D. Lasso, protestantischer Komponist), Philipp Dulichius in Stettin (1563—1631); auch Heinrich Schütz ist hier schon zu nennen (8 st. Psalmen, doppelchörige Motetten). Auch England stand in dieser Zeit nicht still, stellte vielmehr eine Reihe ausgezeichneten Tonkünstler neben die niederländischen, italienischen und deutschen Großmeister, welche ebenso wie diese die Stimmenzahl vermehrten und die Formen erweiterten: Thomas Tallis (c. 1520 bis 1585, 5—8 st. Motetten, eine 40 stimmige (!) für 8 fünfstimmige Chöre Spem in alium non habui), Will. Byrd (1538—1623, 5—6 st. Motetten, 5 st. Madrigale), Peter

Philippus (c. 1560—c. 1635, 5—8 st. Motetten, 5—8 st. Madrigale, 4—9 st. Vitaneien etc.), diese drei wie auch Chr. Tye, John Bull u. Mich. Deering Katholiken, ferner der „engl. Palestrina“, der größte Komponist der anglikanischen Kirche Orlando Gibbons (1583—1625, 5—8 st. Anthems, 5 st. Madrigalien), Thomas Morley (1557—1604, 5 st. Balletts, 5—6 st. Kanzonetten, 6 st. Motetten; doch ist Morley besonders als Instrumentalkomponist wichtig) und Michael Este (c. 1580 bis c. 1638, 5—6 st. Madrigalien). Die wichtigsten Werke der englischen Komponisten dieser Zeit liegen dank der Thätigkeit der „Musical Antiquarian Society“ (1840) im Neudruck in moderner Partitur vor. England gebührt das Verdienst, in einer Zeit, wo in Deutschland und Italien die Pflege des Chorliedes gänzlich eingeschlafen war, eine „Madrigal-Society“ begründet zu haben (1744!) mit der ausgesprochenen Tendenz, das mehrstimmige Kunstlied zu pflegen durch Aufführung der Werke der alten Meister und Preisausschreiben (seit 1811) für neue Kompositionen derselben Kunstgattung. Diese Gesellschaft blüht heute noch (in London).

II.

Der begleitete Sologesang und die Anfänge der Instrumentalmusik.

38. Die Entstehung des Generalbasses. Die auf die Spitze getriebene Künstlichkeit der mehrstimmigen Tonsätze des 16. Jahrhunderts mußte eine Reaktion heraufbeschwören. Wenn auch Partituren damals nicht gedruckt wurden, da die Komponisten die letzten Geheimnisse der technischen Faktur

streng zu bewahren suchten, so war doch für gewissenhafte Chordirektoren eine Uebersicht über den Gesamtaufbau gar nicht entbehrlich und unzweifelhaft fertigten sich dieselben durch Zusammenschreiben (Uebereinanderstellen) der Stimmen Partituren für ihren Privatgebrauch an: dabei stellte sich aber heraus,

daß es kaum möglich war, komplizierte sechs- oder achttimmige Tonsätze mit Sicherheit zu übersehen und gar etwa an der Orgel beim Einstudieren oder auch zur Verstärkung bei der Aufführung a vista fehlerlos zu begleiten. Die Orgel trat aber gerade in Italien dank einer Reihe bedeutender Organisten an der Markuskirche zu Venedig (Annibale Padovano, G. B. Grillo, Claudio Merulo, Andrea Gabrieli, Giof. Guami, Jacques Buus, auch den Kapellmeistern Willelaert und de Kore) und anderweit (Florenzio Maschera an S. Spirito in Venedig, Constanzo Antegnati in Brescia, Luzzasco Luzzaschi in Ferrara, Sperindio Bertoldo in Padua, Antonio Mortaro in Novara, Adriano Banchieri in Bologna und dem nicht einmal dem Orte seines Wirkens nach bekannten Bastian Chilesi) immer mehr in den Vordergrund und wurde bei allen Aufführungen zur Mitwirkung herangezogen; so kam es, daß gerade die Organisten auf eine vereinfachte Manier verfielen, sich den Inhalt eines Tonsatzes zum Zweck der Begleitung auf der Orgel zusammenzuschreiben, nämlich die Notierung der jeweilig tiefsten Stimme und allenfalls noch der Thema-Einsätze (Imitationen) der Stimmen, im übrigen aber nur Markierung der in den andern Stimmen gebrachten Töne nach ihrem Abstände vom Bass (mit Gleichsetzung der um eine Oktav verschiedenen Intervallen) mittelst Zahlen über der Bassstimme. Wer mit der Anfertigung solcher Klavierauszüge oder wie man sie nannte „Spartiture d'organo“ oder „Intavolature d'organo“ den Anfang gemacht hat, wird wohl nicht mehr festzustellen sein; gewiß ist, daß 1595 der Gebrauch bestand (die Spartitura d'organo in den Concerti

ecclesiastici des Adriano Banchieri und daß der Basso continuo oder Basso generale (Generalbass) sich mit Blitzesschnelle in ganz Europa einbürgerte. Wäre es bei der ursprünglichen Form und Verwendung desselben geblieben, so wäre davon nicht viel zu sagen; er gewann aber eine für die fernere Entwicklung der Kunst folgenschwere Bedeutung dadurch, daß sich die Komponisten seiner bemächtigt als bequemes Mittel einer Aenderung instrumentaler Begleitung einer oder weniger Gesangstimmen. Schon seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts hatten sich übrigen Arrangements von Vokalsätzen für eine Singstimme (Sopran) und Laute eingebürgert, welche an Stelle der selbständigen Melodik der andern Stimmen gelegentliche Akkorde setzten, die wohl oder übel als Supplement des eigentlichen Tonsatzes gelten mußten; eine gewisse Verwandtschaft mit diesen Arrangements mögen auch die an Stelle fehlender Sänger der Mittelstimmen helfenden Orgelbegleitungen gehabt haben, welche besonders an kleineren Kirchen ohne genügende Gesangskräfte oft einspringen mußten, und so war es wohl im Grunde keine unerhörte Neuerung, sondern nur eine praktische Anpassung, wenn die Komponisten anfangen, dergleichen Fälle selbst vorzusehen und gleiche Tonsätze für nur eine oder zwei Singstimmen zu schreiben mit Aenderung einer derartigen ergänzenden Begleitung durch Ziffern über den Tönen der Bassstimme.

39. Der Stile recitativo
Es kam aber noch etwas ganz anderes hinzu, dem Generalbass eine epochemachende Bedeutung zu verschaffen, nämlich die bewußte und nachdrückliche Auspielung desselben gegen den Kontrapunkt, seine Verwendung als Kampfmittel gegen

den Stil der vorausgehenden Epoche seitens einer Gesellschaft hochgebildeter Musikkreunde, welche inmitten der Renaissancebestrebungen des 16. Jahrhunderts auch eine Wiederbelebung der Musik der alten Griechen versuchten, der sogenannten *Camerata* in den Salons der Edelleute *Conte Barbi* und *J. Corsi* in Florenz. Ausgehend von dem Raisonnement, daß der gleichzeitige Vortrag derselben oder gar verschiedener Worte durch mehrere Singstimmen nur die Natürlichkeit und Stärke des Ausdrucks in Frage stellen könne, kam dieselbe zu dem Schlusse, daß nur die Beschränkung auf eine einzige singende Stimme und die möglichst sinn-gemäße Betonung der Worte dem wiederanzustrebenden griechischen Gesangsideal entsprechen könne, wobei nur eine die Tonhöhe stützende instrumentale Begleitung zulässig sei. Zu einer solchen schien nun der soeben aufgekommene *Generalbass* durchaus geeignet zu sein. So wurde, was die Not der Organisten erfunden, zu einer Tugend gestempelt, obendrein aber außer der Polyphonie auch noch der absolut musikalischen Melodik der Krieg erklärt und in dem sogenannten *Stile recitativo* tatsächlich eine ganz neue Kunstgattung geschaffen. Als Ziel wurde direkt ausgesprochen, die Nachahmung der musikalischen Ausgestaltung der antiken Tragödie.

Gesungene Dramen waren übrigens vor dieser Florentiner Reform durchaus nichts Unbekanntes; aber dieselben waren wie im 16. Jahrhundert alle Musik (wenigstens alle Kunstmusik) chormäßig komponiert und sogar die Sologesänge und Wechselreden wurden in der Gestalt 4—stimmiger *Madrigale* abgesungen, so z. B. noch in Luca *Marenzio's* Komposition von Ot-

tavio *Rinuccini's* *Intermezzo* „*Il Combattimento d'Apolline col serpente*“ (1585), in *Emilio del Cavaliere's* Musik zu den Dramen „*Il satiro*“ und „*La disperazione di Fileno*“ (beide 1590) und „*Il giuoco della cieca*“ (1595), in *Drazio Vecchi's* „*Amfiparnasso*“ (1594) und noch weiterhin in mehreren Musiklustspielen von *Adriano Bianchieri* („*La prudenza giovanile*“ 1598 u. a. m.).

Den ersten Versuch, sogleich für eine Singstimme mit instrumentaler Begleitung zu schreiben, machte *Vincenzo Galilei* (der Vater von *Galileo Galilei*) mit seinem „*Gesang des Grafen Ugolino*“ (aus *Dantes* göttlicher Komödie) und den „*Klageliedern Jeremia*“ (c. 1590). *Galilei* hatte kurz vorher die drei Hymnen des *Mesomedes*, die ersten überhaupt bekannt gewordenen Ueberbleibsel altgriechischer Musik gefunden, und dieser Fund mag, obgleich damals niemand in der Lage war, die griechischen Noten zu enträtseln, den ersten Anstoß zu dem angestrebten Zurückgehen auf die Griechen gegeben haben. Einen zweiten Versuch machte *Conte Barbi* selbst mit der Komposition einer Arie der von *Rinuccini* gedichteten „*Dafne*“. Die vollständige Komposition dieses Textes durch *Jacopo Peri*, welche 1594 mit größtem Beifall der *Camerata* zur Aufführung gelangte, markiert endlich die wirkliche Auffindung des gesuchten neuen Stils, des „*Stile recitativo*“.

In die große Öffentlichkeit trat der neue Stil mit *Peri's* ebenfalls von *Rinuccini* gedichteter Oper (*Tragedia per musica*) „*Euridice*“, welche am 6. Oktober 1600 zur Vermählungsfeier *Heinrich's IV.* von Frankreich mit *Maria von Medici* in Florenz aufgeführt wurde (gedruckt 1600; eine Neuauflage erschien 1860 in Florenz).

Jacopo Peri ist am 20. August 1561 zu Rom geboren und starb am 12. August 1633 zu Florenz, der Heimat seiner Familie (seine Eltern waren zur Zeit seiner Geburt vorübergehend in Rom); wurde früh Musikintendant und 1618 Oberstkammerer am Hofe der Medici zu Florenz. Von seinen Bühnenwerken sind außer der „Dafne“ und „Euridice“ den Namen nach bekannt „Tetide“ (Text von Cini, 1607, Aufführung fraglich), „Guerra d'amore“ (1615 für Florenz mit P. Grazi, G. B. Signorini und G. del Turco), „Adone“ (1620 für den Hof von Mantua, wahrscheinlich nicht aufgeführt) und „La precedenza delle donne“ (eine sogenannte Barriera [Kampfspiel] für den Hof von Florenz 1625). Für die Erstsingsoper Monteverdís „Adrianna“ (Mantua 1608) schrieb Peri die Recitative, auch war er an der Komposition von Gaglianos „Flora“ (1628 für Florenz) beteiligt. Ein Buch 1-stimmiger Gesänge mit Generalbaß „Le varie musiche del Signor P.“ ist 1610 gedruckt worden. Vgl. die „Commemorazione della riforma melodrammatica“ in den Jahresberichten der Florentiner Agl. Akademie (1895).

Nach den Versicherungen der Zeitgenossen lag die Stärke von Peris Begabung in seinem Talent für das eigentlich dramatische, in der Wahrheit des Ausdrucks bei der Betonung der Worte. Peri ist daher tatsächlich der eigentliche Schöpfer des Recitativs. Mit Unrecht hat man diesen Lorbeer lange Zeit zwischen ihm und Giulio Caccini geteilt, der auch nach den irrigen älteren Darstellungen Mitkomponist der Oper „Dafne“ gewesen wäre. Caccini hat aber ein anderes Verdienst: er ist der erste Pfleger des „bel canto“ unter den damaligen Komponisten, der Schöpfer dessen, was speziell die italienische Oper später zur Welt Herrschaft führte.

40. Der Kunstgesang. Das bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts sich breit machende Gesangsvirtuosentum, welches sich in der Ueberladung der Werke des polyphonen Stils mit unnützen und geschmacklosen Zuthaten gefiel (worüber G. B. Bovicelli „Regole,

passaggi di musica, madrigali motetti passeggiati“ 1594 und Lodovico Zacconi „Prattica di musica“ 1596 erschreckende Aufschlüsse geben) ist eigentlich nichts anderes als die Uebertragung des für Laute und Orgel seit dem 15. Jahrhundert immer mehr überhandnehmenden Kolorierens und Diminuierens von Vokalsätzen auf das Gebiet des Gesanges selbst. Diese an sich zweifellos verwerlichen Unmanieren griff nun aber Caccini auf und brachte sie in ein System. Er stellte sie in den Dienst der eigentlichen Kunst, indem er anfangs, direkt für die Gesangsvirtuosen zu schreiben und bestimmte Regeln für die Entfaltung von deren Künsten an der rechten Stelle zu geben. Darum sind seine „Nuove musiche“ (Madrigalier für eine Solostimme mit beizifferten Baß, 1602) tatsächlich ein epochemachendes Werk, das erste rationale Gesangsschulbuch. Caccini war selbst Berufssänger, während Peri universeller veranlagt war, Orgel, Laute und andere Instrumente virtuos spielte, auch gezeichnet improvisierte, als Sänger aber mehr nur im seriösen Stil wirkte. Das Verhältnis Caccinis zu Peri war leider kein gutes. Neidisch auf Peris Erfolge schrieb Caccini eine Anzahl Arien und Scherzen zur „Euridice“ Rinuccinis und zwang seine Schüler, dieselben bei der Aufführung i. J. 1600 statt derjenigen Peris zu singen (dieselben erschienen ebenfalls 1600 im Druck; Neuausgabe von Citner 1881). Caccinis Charakter war überhaupt nichts weniger als tabellos; so spielte er in einer Liebestragödie am medicaischen Hofen elenden Verräter durch Verlesung des Briefgeheimnisses (vgl. die oben citierte Commemorazione).

Caccini, Giulio, ist um 1560 in Rom geboren (daher auch Giulio

mano genannt) und starb Anfang Dezember 1618 zu Florenz (begraben 10. Dezember). Er war speziell Gesangsvirtuose und kam um 1565 nach Florenz, wo er als Sänger am Hofe Anstellung fand. Von seinen beiden Töchtern war die eine, *Septimia*, eine geschätzte Sängerin, die andere, *Francesca* (genannt *La Cecchina*) ein Universalgenie, hochgefeiert als Sängerin, aber zugleich Malerin und nicht unbedeutende Komponistin (Ballettopern *La liberazione di Ruggiero dell'isola d'Alcina* und *Rinaldo innamorato*, auch ein Buch 1—2st. Kantaten mit Continuo).

41. Das erste Oratorium. Außer Peri und Caccini ist auch der Römer *Emilio de Cavalieri* (oder *del Cavaliere*) als Mitbegründer des neuen Stiles der begleitenden Monodie gefeiert worden; doch haben neuere Forschungen ergeben, daß derselbe auf alle Fälle nur als ein Nachfolger, nicht aber als Vorgänger von Peri-Caccini angesehen werden kann. Seine älteren dramatischen Musikwerke (s. o.) sind durchaus im Madrigalienstil geschrieben und erst mit der „*Rappresentazione dell'anima a del corpo*“ hat er sich den Florentiner Reformbestrebungen angeschlossen. Dieses Werk war die erste Uebersetzung des recitativischen Stils auf die musikalische Bearbeitung sogenannter Moralitäten, allegorischer Handlungen, in denen abstrakte Begriffe, Tugend und Laster redend und agierend eingeführt wurden (die Moralitäten reichen ohne Musik mehrere Jahrhunderte weiter zurück bis tief ins Mittelalter hinein, kommen aber auch bereits mit eingelegten Chören vor Cavalieris Zeit vor.) Das im Vetsaale (Oratorio) des Klosters S. Maria in Ballicella in Rom, der Stiftung des heil. Filippo Neri im Jahr 1600 aufgeführte Werk (in demselben Jahre gedruckt) bildet ebenfalls den Ausgangspunkt eines neuen Literaturzweiges, nämlich des Oratoriums. Tatsächlich scheint der Name dieser

der Oper dauernd verwandt gebliebenen Kunstform von dem Orte der Aufführung des ersten derartigen Werkes oder doch von dem diese Aufführung veranstaltenden, von Neri begründeten und vom Papste bestätigten „*Oratorier-Ordens*“ herzurühren. Die meisten späteren Oratorien sind zwar weniger abstrakt gehalten, behandeln vielmehr irgend eine der biblischen Geschichte entnommene Handlung (*Azione sacra*) musikalisch-dramatisch, doch erscheinen auch noch fortgesetzt unter denselben einzelne wirkliche Moralitäten bis in die Zeit Händels (vgl. dessen *Trionfo del tempo e del disinganno*).

Cavalieri, Emilio de, ist um 1550 zu Rom geboren und starb 11. März 1602 zu Florenz, wo er seit einer Reihe von Jahren Ober-Musikintendant *Fernando* von *Medici* war. Von seinen früheren Werken ist ein Buch *Madrigale* bis zu 6 Stimmen durch die Erwähnung in der Vorrede seiner *Rappresentazione* bekannt. Seine Intermedien „*Disperazione di Fileno*“, „*Satiro*“ (1590) und „*Gioco della cieca*“ gehören zu den Vorläufern der Oper, sind aber noch im Madrigalienstil geschrieben. Zu der *Camerata Bardic-Corsi* gehörte C. nicht. Seine Schreibweise steht der Peris ferner als der Caccinis (mehr Kantabel als bellamatorisch).

42. Kirchenmusik mit Generalbass. Eine bedeutsame Stellung nimmt unter den Neuerern um 1600 auch *Ludovico* (*Grassi da Viadana* (1564—1627) ein, der zwar mit der Mehrzahl seiner früheren wie auch seiner späteren Werke auf dem Boden der alten Kunst steht und noch 1612 achtstimmige *a cappella*-Werke schreibt aber mit seinen „*100 concerti ecclesiastici*“ für 1—4 Stimmen mit Generalbass (1602) einen praktischen Griff thut, indem er statt die Auslassung einzelner Stimmen eines voll ausgearbeiteten Motettensatzes und ihre Ersetzung durch die Orgel dem Zufall und der Willkür des Kirchenkapellmeisters zu überlassen, gleich

man *Susato* in Antwerpen, 1571: Paduanen, Gaillardien, Allemanden etc. gedruckt von P. Phalèse in Antwerpen, 1583: *Receuil de danseries* von Phalèse u. s. w.).

Nur für die Laute und für die Orgel waren die Stimmendrucke der Vokalsätze nicht direkt zu verwenden und bedurfte es einer Zusammenziehung derselben in Partitur (Tabulatur) bezw. einer spielbaren Bearbeitung; in England tritt bereits im Laufe des 16. Jahrhunderts neben die Orgel auch das Klavier (Virginal) als eine gleiche Beachtung findendes Instrument. Für diese drei entwickelt sich daher bereits im 16. Jahrhundert eine Litteratur von einer gewissen Selbstständigkeit, da auf die doch einmal notwendige Umarbeitung natürlich die besondere Eigenart derselben mehr und mehr Einfluß gewinnt: der starre Vokallaut der Orgeltöne wird ebenso wie der mangelnde Nachhall der Lautentöne und Klaviertöne Veranlassung zur Auflösung in kleinere Werte und führt so ganz unmerklich auf ein fortgesetztes Colorieren und Diminuieren. Allmählich mehrten sich dann auch die direkt für diese Instrumente erfundenen Tonsätze, in welche mit mehr Glück und Geschick die Verzierungen sogleich als Bestandteil der melodischen Konzeption auftreten. Dieses Stadium der allmählichen Vorbildung eines besonderen Orgel- und Klavierstils reicht noch stark bis in das 17. Jahrhundert hinein.

44. Lautentabulaturen. Auf einer relativ niedrigen Kulturstufe bleibt dauernd die Lautenmusik stehen, welche bis zu ihrem Untergange (im 18. Jahrhundert) mehr oder weniger eine Art Surrogat bleibt; einer streng durchgeführten Polyphonie ist die Laute nicht recht fähig (als Gegenbeweis könnten nur einige Werke spanischer Lau-

tenmeister des 16. Jahrhunderts, besonders Luis Milan [El maestro. *Libro de vihuela de mano* 1535] und Miguel de Fuenllana [Libro de musica para vihuela, intitulado Orphenica lira 1554] angeführt werden); die zuletzt gewonnene Freiheit der Behandlung aber (bei Denis Gaultier, Mouton, Lesage de Richée u. a. gegen Ende des 17. Jahrhunderts) ist doch schließlich bestenfalls als Vorstufe des „galanten“ Stils der Klaviermeister des 18. Jahrhunderts zu bezeichnen. Das Gros der Lautentabulaturwerke sowohl des 16. als des 17. Jahrhunderts zeigt aber einen den Gesetzen des Kontrapunkt hohnsprechenden rohen Satz, der über den Standpunkt der Frottolisten nicht hinauskommt. Deshalb stehen auch thatsächlich die Lautenkomponisten im allgemeinen außerhalb der Reihe der großen Meister und letztere machen höchstens gelegentlich Lautenarrangements guter Vokalsätze (z. B. Willaert 1536).

Berühmte Lautenwerke sind die von Dalza (1506), Judenkönig (1523), Hans Gerle 1532–33; nicht nur für Laute, sondern auch für Streichinstrument, daher besser im Satz), Hans Newsidler (1535), Benedict de Drusina (1556), Seb. Dörsenkuhn (1558), Wolf Fedel (1562), Melchior Rejsidler (1566), Bernhart Jobin (1572), Caroso (1581), Barbetta (1582), Adriansen (1584), Sirt Kargel (1586), A. Denß (1594), M. Reymann (1598), Rube (1600), Gove (1601), Gainhofer (1603), Besard (1603) u. s. w. Zur Einführung in die Lautenlitteratur sind zu empfehlen die Arbeiten von J. v. Wasielwesti (Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert, 1878) und D. Chilesotti (Lautenspieler des 16. Jahrhunderts, 1891), für das 17. Jahrhundert D. Fleischer „Denis Gaultier“ (1886).

45. Orgelkompositionen. Anders ist es mit der Orgellitteratur. Wenn auch viele Feinheiten des ausgebildeten Vokalsatzes wie das Kreuzen der Stimmen im Orgelarrangement im allgemeinen

undeutlich werden müssen, so ist doch auf der Orgel jederzeit reale Stimmführung möglich und ein bloßes Stizzieren des Sazes daher nirgends geboten. Erst die Absicht, für ein lebhafteres Kolorieren Raum zu gewinnen, wird daher hier Veranlassung, die vollständige Fortführung der Stimmen gelegentlich fallen zu lassen; doch trifft das ja zunächst nur Bearbeitungen von Vokalsätzen für Orgel, nicht aber Originalkompositionen für Orgel, bei denen es natürlich dem Komponisten freisteht, wenn er sich in Passagen ergehen will, die Stimmenzahl vorübergehend beliebig zu reduzieren. Dieser Weg wird in der That bereits im 16. Jahrhundert betreten. Die ältesten Formen der Orgelkomposition sind das *Ricercar*, das dem Vokalsatz abgetauschte Fortspinnen eines längeren Sazes durch imitierend nach einander eintretende Stimmen und zwar (das ist der Unterschied von der späteren Fuge) mit immer neuen Motiven, sobald die Imitation durch alle Stimmen erledigt ist. Dieses Vorgehen ist insofern nicht streng logisch und nur als direkte Anlehnung an die Motettenkomposition erklärlich, als ein solches *Ricercar* der inneren Einheit entbehrt und eine Kette nur lose zusammengehängter Bruchstücke bildet. Für den Vokalsatz giebt der fortschreitende Text direkten Anstoß zur Einführung neuer Motive, derart, daß jedes neue Motiv dem Anfange eines neuen Textabschnittes entspricht: der Instrumentalsatz übernimmt nun aber diese Art der Struktur ohne solchen Anlaß, nur in Nachbildung der längst geläufigen Technik der Motettenkomposition. Der erste Fortschritt, den die Technik des instrumentalen *Ricercar* zu machen hatte, war daher die Ablegung dieser Willkür

und die Schaffung einer inneren Einheit dadurch, daß entweder ein Motiv durch das ganze *Ricercar* festgehalten wurde, wobei einzelne Beispiele zuerst bei Giovanni Gabrieli und Drazio Baccini gegen 1600 vorkommen, oder aber daß zwar ein oder mehrere neue Motive nach einem ersten verarbeitet werden, aber auf das erste am Schluß zurückgegriffen wird: dadurch entsteht dann der Begriff des *Canzone*, welcher bald (bereits vor 1600) sich durch Wechsel der Taktart (*Mensur*) weiter verschärfte. Stücke solcher Struktur wurden aber nicht mehr *Ricercari*, sondern *Canzoni alla francese* genannt, ein Name, dessen Ursprung bezw. Berechtigung noch nicht hinlänglich aufgeklärt ist. *Ricercari* der strengeren Art sind uns erhalten von Buus (1547), Willaert (1558) dem Spanier A. de Cabezon (nicht als *Ricercari*, sondern als „*Tientos*“ bezeichnet), Claudio Merulo und den beiden Gabrieli und anderen. Die ersten *Canzoni alla francese* für Orgel sind die des Andrea Gabrieli vom Jahre 1571. Die Form der *Canzone* wurde von der Orgel auf ein Ensemble von Streichinstrumenten oder beliebigen Kombinationen von Instrumenten übertragen, schnell außerordentlich beliebt (s. 48 f.). Neben dem *Ricercar* (das auch unter dem Namen *Fantasia* oder *Capriccio* vorkommt) und der *Canzone* (später auch *Sonata* genannt) bestand bereits im 16. Jahrhundert die wesentlich freiere Form der *Toccata*, deren Namen ihre ursprüngliche Entdeckung für Tasteninstrumente anzeigt. Die *Toccata* ist sozusagen die erste Form der virtuosen Orgelkomposition, bestimmt, die Eigenart des Instruments brillieren zu lassen durch Wechsel zwischen mächtigen Akkorden und glänzendem Läufere

werk; hervorgegangen ist die Toccata aus den eigentlicher thematischen Gestaltung entbehrenden älteren Präambeln (Präludien), frei erfundenen Einleitungen zu eigentlichen gearbeiteten Stücken. Der Name Toccata kam in die Litteratur durch Andrea Gabrieli (1593) und Claudio Merulo (1598). Der größte Meister der Instrumentalkomposition um 1600 ist Giovanni Gabrieli, der Nefte und Schüler des Andrea Gabrieli.

Giovanni Gabrieli ist geboren 1557 zu Venedig und starb daselbst 12. August 1613. Er war seit 1586 als Nachfolger des Claudio Merulo erster Organist an der Markuskirche. Sein Schüler ist mit vielen anderen der berühmte Heinrich Schütz. Eine spezielle Würdigung der Verdienste Gabrielis verdanken wir Karl von Winterfeld mit dem Werke „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter“ (1834, 3 Bände). Von seinen Orgelkompositionen sind eine Anzahl neu gedruckt bei Ritter, „Zur Geschichte des Orgelspiels“ (1884) und J. v. Basilewsky „Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert“ (1878).

46. Virginalmusik. Die Klaviermusik entwickelte sich als selbständige Litteratur zuerst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in England und zwar um dieselbe Zeit, wo in Antwerpen die Familie Ruckers durch ihre vortrefflichen (auch äußerlich künstlerisch ausgestatteten), besonders nach London exportierten Klaviere berühmt wurde (seit 1575). Uebrigens lebten mehrere der bedeutendsten unter den ersten englischen Klaviermeistern (John Bull, Peter Philippus) ihres Glaubens wegen (sie blieben Katholiken) in den Niederlanden (Bull sogar in Antwerpen); möglicherweise sind daher die Niederlande selbst an dem Aufschwunge der Klaviermusik beteiligt gewesen. Außer den genannten sind Hauptrepräsentanten dieser ältesten Klavierlitteratur (in England Virginal-music ge-

nannt): William Byrd, Thomas Tallis, Thomas Morley, John Dowland, Giles Farnaby, Orlando Gibbons und Benjamin Cosyns.

Diese Erstlinge der Klaviermusik sind in einer Anzahl sogenannter „Virginal-Books“ handschriftlich erhalten, die zu Anfang des 17. Jahrhunderts geschrieben sind. Einige Stücke von Byrd, Bull und Gibbons wurden unter dem Titel „Parthenia or the maidenhood of the first musicke that ever was printed for virginalls“ 1611 gedruckt. Das größte der Virginalbücher, früher das „der Königin Elisabeth“ genannt (irrtümlich) ist als „The Fitzwilliam-Virginalbook“ neuerdings (seit 1896) von Fuller Maitland und Barclay Squire herausgegeben worden.

Diese ersten Klavierstücke sind zum kleinsten Teile arrangierte Vokalsätze, in der Mehrzahl vielmehr Tänze (Paduanen, Galliarde, Couranten, Branles, Allemanden, Volten, Jigs), aber auch Fantasien (Ricercari), Präludien und Variationen, stehen daher auf demselben Boden mit den in Stimmen für mehrere Instrumente gedruckten Tänzen der Sammlungen Attaignant's, Susatos und Phaléses, sind aber diesen gegenüber doch schon etwas verfeinert. Uebrigens gab Th. Morley auch ein Buch „Consort-lessons“ (d. h. Ensemble-Übungen) für 6 Instrumente heraus und stand damit nicht allein (1610). B. gab Orlando Gibbons Fancies [Ricercari] für Violen heraus). Kurz nach 1600 finden wir zwei Engländer, William Brade und Thomas Simpson, in Deutschland als angesehene Instrumentalkomponisten (4—6stimmige Tanzstücke, auch Kanzenen).

47. Die deutsche Tanzsuite. Zu einer bemerkenswerten Höhe künstlerischer Faktur steigert sich der Satz der Tanzstücke um 1600 bis 1620 in Deutschland aber nicht für Klavier, das noch nicht besonders kultiviert wird, sondern für Streichinstrumente. Valentin

Hausman, Christoph Demantius, H. L. Hasler, Melchior Franck, Johann Groh, Joh. Staden, Balthasar Fritsch, Jakob Praetorius, Johann Moller, Valerius Otto, Michael Praetorius, Daniel Se-lich, Georg Engelmann, Bartholomaeus Praetorius, Sargius von Hagen, Erasmus Widmann, Joh. Christenius, Samuel Scheidt (sämtlich vor 1620) und noch mancher andere treten in dieser Zeit mit 4—6stimmigen Paduanen, Galliar-den, Couranten, Intraden, Allemanden (oft kurzweg „Danz“ genannt) auf, gruppieren vielfach einen Tanz im geraden und einen im ungeraden Takt durch Einheit der Tonart und der melodischen Textur zusammen und bereits 1611 geht Paul Peurl in Steyer zur Aufstellung dreifäßiger Variationensuiten (Paduane, Galliarde, Danz) über und 1617 folgt Johann Hermann Schein in Leipzig in seinem *Banchetto musicale* mit 20 fünf-fäßigen Variationensuiten (Paduane, Galliarde, Courante, Allemande, Tripla). Damit ist die Tanzsuite oder Partite, welche noch über 100 Jahr später in Deutschland mit Vorliebe gepflegt wurde, thatsächlich ge-schaffen.

Die Existenz der Variationensuite in so früher Zeit wurde zuerst 1895 von H. Niemann in mehreren Fachzeitschri-fen nachgewiesen. Eine Auswahl von gebiegenen Paduanen, Galliar-den, Allemanden etc. aus dieser Zeit veröffentlichte derselbe als „Reigen und Tänze aus Kaiser Mathias Zeit“ (1897). Von einer größeren Sammlung „Alte Kammer-musik“ erschien bisher der 1. Teil bei Augener in London.

48. Die italienische Kanzone (Sonate) und Symphonie. Wäh-rend Deutschland im Bewußtsein des wertvollen Besitzes seiner Tanz-suiten sich zunächst im allgemeinen abwehrend gegen die italia-nische

Kanzone verhielt, gelangte die-selbe in Italien schnell zu aller-meyner Verbreitung und sehr fleißi-ger Pflege. Eine prächtige Aus-wahl 4—16stimmiger Canzoni o-sonar erschien 1608 bei Rau-er in Venedig (G. Gabrieli, Cl. Marulo, Guami, Fl. Maschera, G. Antegnati, L. Luzzaschi, Lappi, Frescobaldi, Grillo, Chilese, B. Tolini und Massaini sind darin ver-treten). Diesen Kanzonen ist zwar ein Generalbaß beigegeben, doch hat derselbe nur die Bedeutung, da-er eine Verstärkung der Instrumen-tendurch die Orgel oder ein anderes „Fundamentinstrument“ ermöglicht, er ist durchaus entbehrlich (in deutschen Instrumentalkompositio-nen enthielten sich des Generalbasses bis um 1620 prinzipiell). Neben die-sen vollstimmigen Kanzone oder Sonate, welche G. Gabrieli in einem Jahr bis zur Zwanzigstimmigkeit steigerte (5 vierstimmige Instrumentalchöre entwickelt sich im Anfange des 17. Jahrhunderts eine schlichter ge-haltene Art vollstimmiger Instrumen-talstücke unter dem Namen *Sinfonia*. Dieselbe enthält sich gewöhnlich der fugenartigen Imitation und gliedert sich liedartig in zwei Hälften mit Reprise. Von solchen Sinfonien schrieb z. B. Viadana ein Buch zu acht Stimmen (1610). Die Sinfonien waren als Einleitungen kirchlicher Vokalsätze gemeint, späterhin auch als Vorspiele der Opern; doch kommt für diese schnell die mehrgliedrige Kanzone mehr in Aufnahme.

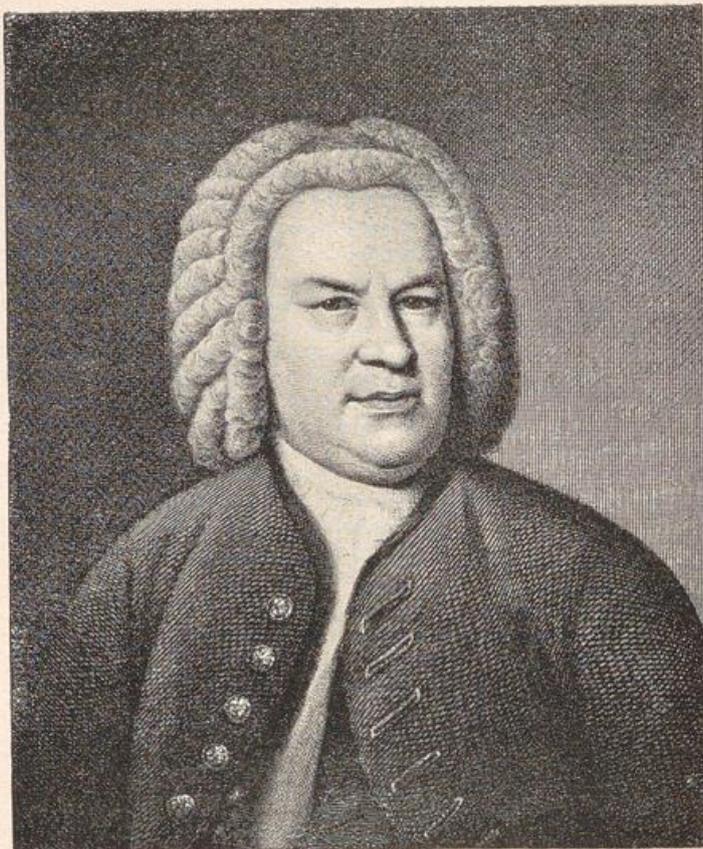
49. Die Uebertragung des mono-dischen Stils auf die Instru-mental-musik. Von entscheidender Bedeutung für die fernere Entwick-lung der Instrumentalmusik wurde nun aber die Uebertragung des neuen monodischen Stils auf dieselbe. Wer damit den Anfang gemacht ist in Dunkel gehüllt. Doch scheint es, daß im Jahre 1607 Salomon



Heinrich Schütz,

geb. 8. Okt. 1585 in Köstritz bei Oera,

gest. 6. Nov. 1672 in Dresden.



Johann Sebastian Bach.

~~~~~  
Johann Sebastian Bach,

geb. 21. März 1685 in Eisenach,

gest. 28. Juli 1750 in Leipzig.

~~~~~  
Mit Genehmigung von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

No
Ber
mit
liar
net
von
fitt
gele
lobi
wa
wir
nom
geb
funt
falt
mer
Sta
Bar
reid
eine
(im
161
auf
hum
n i c
und
auch
Sin
t e t
m e
erste
tate
weil
gelte
der
und
In
dem
den
r i n
ling
mus
weil
der
Mor
biet

Bi
M
S
w

Rossi, ein jüdischer Komponist in Venedig (er nennt sich selbst „Ebreo“) mit seinen Symphonien und Galliariden für 2 Violinen oder Kornette mit Generalbaß gleich die von Viadana inaugurierte Kompositionsweise für 2 alternierende und gelegentlich zusammentretende Melodiestimmen mit Basso continuo wagte, ehe noch die instrumentale wirkliche Monodie in Angriff genommen war. Rossi ist ein äußerst gediegener Tonsetzer, der eine gesunde ausdrucksvolle Melodik entfaltet und noch besonders dadurch merkwürdig, daß er — unter den Italienern wohl der erste — die Variationenform (in Gestalt immer reicherer melodischer Auszierung eines kantablen Themas) bebaute (im 3. Buche seiner *Varie sonate* 1613). Sein nächster Nachfolger auf diesem Gebiete war der stark humoristisch veranlagte Tarquinio Merula, Domkapellmeister und Organist zu Cremona, der auch als einer der ersten für Singstimme mit ausgearbeiteten begleitenden Instrumentalstimmen schrieb. Das erste Buch seiner „*Sonate concertate*“ erschien 1615. Dieselben beweisen bereits ein energisches Sichgeltendmachen der Spezialtechnik der Violine und bringen Reife und Verbe in die Themenerfindung. In erhöhtem Maße gilt das von dem ersten Berufsgeiger unter den Komponisten, Biagio Marini, der freilich als arger Wildling mit seinem op. 1 (*Affetti musicali*, 1617) auftritt, aber, soweit bisher bekannt, derjenige ist, der es zuerst mit der wirklichen Monodie auf instrumentalem Gebiete versuchte.

Mit Recht hebt Basilewski („*Die Violine und ihre Meister*“, 3. Aufl. 1893) Marini als denjenigen hervor, der zuerst Solostücke für Violine (auch ohne Baß, wenigstens nur mit „*ad libitum*“-Baß)

geschrieben; mehrere derartige Stücke Marinis, z. B. auch eine vierstimmige Sonate, ausgeführt von 2 Violinen, die fortgesetzt in Doppelgriffe spielen, sind von hohem Interesse für die Technik des Violinspiels in so früher Zeit (ähnliche Künste entwickelt wenige Jahre später [1626] der erste Dresdener Kammervirtuos Carlo Farina). Für die Geschichte der Kunstformen und Stilgattungen sind aber viel bedeutsamer zwei „*Sinfonie a 1 Violino o Cornetto solo*“ mit Generalbaß (Nr. 18 und 19 der *Affetti musicali* Marinis), die erstere noch mit einem *ad libitum*-Streichbaß, der ein paar Imitationen macht, letztere nur mit einem fundamentierenden Generalbaß. Mit diesen beiden Stücken tritt die wirkliche instrumentale Monodie in die Erscheinung. Die ersten Nachfolger Marinis auf dem Gebiete der Sonatenkomposition für ein einziges Melodieinstrument mit Generalbaß waren Innocentio Vivarino (1620), Uranio Fontana (c. 1625) und Marco Uccellini (1639, besonders die 5. Sonate, *over Toccata* [!] *a Violino solo detta „la Laura rilucente“*).

Eine schier unübersehbare Menge Instrumentalmusik liegt uns in Stimmdrucken aus dem 17. Jahrhundert vor, Werke von sehr verschiedenem Kunstwert, da sich zwischen die Komponisten strenger Schulung im *Stile osservato* des 16. Jahrhunderts (die aber jetzt nur mehr zum kleinsten Teile Kapellfänger und Kapellmeister, vielmehr überwiegend Organisten sind) nun, wenn auch noch vereinzelt, die Instrumentenspieler von Profession mischen, die offenbar in ganz anderen Anschauungen aufgewachsen sind und vor allem in das Modulationswesen ganz neue Elemente bringen (vermehrte Chromatik) und zur endlichen Zurückdrängung der alten Kirchentonarten wesentlich helfen, während sie gegen die herkömmlichen Gesetze und Verbote oft arge Verstöße machen. Doch ändert sich das bald dadurch, daß auch die Geiger eine solide theoretische Schulung erhalten. Mit Uccellini ist die Kunst des Violinspiels bereits

bei einem respektablen Virtuositentum angelangt.

50. Der vollstimmige Instrumentalsatz (Orchesteratz). So finden wir um die Mitte des 17. Jahrhunderts die musikalische Kunst in ganz neue Bahnen geleitet. Neben einander flutet sie in den neuen Strombetten des reinen Stile recitativo (natürliche Wortbetonung ohne eigentliche Melodie), des auf Entfaltung reich verzierter Melodik abzielenden begleiteten Sologesangs, der Verbindung zweier oder auch mehrerer alternierenden Melodiestimmen über einer instrumentalen Begleitung und der Uebertragung nicht nur dieser neuen Schreibweise, sondern auch der vollstimmigen alten auf instrumentales Gebiet. Denn so sehr auch das Neue der begleiteten Monodie frappierte und die Tonsetzer anzog, so dauerte es doch nicht nur in Deutschland und England, sondern auch in Italien selbst geraume Zeit, bis die Monodie wirklich die Polyphonie aus dem Felde schlug, und auch in der Zeit ihrer ausgedehntesten Herrschaft blieben eine stattliche Anzahl ernster Komponisten dem voll ausgearbeiteten Satze treu, wenn sie auch ihren Werken, dem Usus nachgebend, einen bezifferten Baß gesellten. Das gilt ebenso von der Motettenkomposition wie von der Sonatenkomposition und der deutschen Suitenkomposition. Von den italienischen Meistern, welche an der vollstimmigen Schreibweise der Sonaten bezw. Ranzonen festhielten, seien besonders G. B. Buonamente, Massimiliano Neri und Giovanni Legrenzi hervorgehoben. Sie sind es, welche direkt zu Lully und Corelli, d. h. zum durchgearbeiteten Orchesteratz überführen. Es scheint aber, daß die deutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts einen hervorragenden An-

teil an der Fortbildung des vollstimmigen Instrumentalsatzes hatten, die bereits genannten Meister des 4-6stimmigen Suitenkompositors fanden in Nikolaus Bleyer, Jsaak Poschius, Joh. Schöndorfer, Andreas Hammerschmidt, Joh. Neubauer, J. N. Ahle, M. Briegel, Johann Rosenmüller, Werner Fabricius, J. Schmelzer, Ph. Fr. Buchner, Joh. Pezel, G. L. Agricola, David Pohle, David Funke, Adam Drese, Chr. S. Utschneider, Brenner, Cl. S. Abel, Joh. Furchheim, J. G. Ahle und manchem andern eine wackere Nachfolgschaft, welche wohl dem allerersten starken Vordringen der italienischen Triosonaten einen kräftigen Damm entgegenstellten.

51. Sonata da camera und da chiesa. Concerto grosso. Die italienische (ursprünglich französische) Ranzone oder Sonate mit ihren vielen kleinen Teilchen und ihren buntscheckigen Wesen konzentrierte sich allmählich mehr auf eine bescheidene Anzahl von gegeneinander kontrastierenden Teilen, wurde aber ihr schillerndes Wesen niemals gelöst. Selbst bei Giovanni Legrenzi, einem äußerst gebiegsamen Komponisten, der solid mit großer Originalität arbeitet, sind doch in einzelnen Sonaten zu finden, welche eine Art Dreiteilung erkennen lassen, nämlich einen Hauptsatz (fugiert), eine kontrastierende Mittelpartie (bestehend aus einem Adagio und einem lebhafteren, homophon gesetzten tanzartigen zweiten Teile) und die abschließende verkürzte Wiederkehr des Hauptteils. Freilich kann man ja auch noch bei Corelli feststellen, kurzen affordischen Adagios, welche eine Einleitungsbedeutung haben, viel Gewicht beizulegen. Die Ranzonteile sind in allen diesen Ranzonen

die ausgeführteren fugiert gearbeitet und die homophon gesetzten im Tripeltakt (Gallarden- oder Couranten-Typus), zu denen sich manchmal noch ein breiteres Sätzchen im Genre der Paduane gesellt. Um die Mitte des Jahrhunderts scheint die deutsche Tanzsuite in Italien Nachahmung gefunden zu haben, wahrscheinlich nach dem Erscheinen von J. Rosenmüllers „Sonate da camera“ (Venedig 1667), welche einer deutschen Tanzsuite eine italienische Sinfonie voranstellen; schon vorher kommt zwar der Name „Sonata da camera“ vor (bei Tarquinio Merulo 1637), doch für richtige Kanzenen, die nur durch ihren übermütigen Charakter für die Kirche unmöglich sind.

Die ausdrückliche Scheidung der Kammer-sonate (die aus Tanzstücken besteht) und der Kirchen-sonate (die früher Canzone da sonar genannt, nun geflissentlich die Aehnlichkeit mit den Kammerstücken meidet) tritt auffällig hervor bei G. B. Vitali (1669) und Antonio Veracini, zwei der allerhervorragendsten Sonatenkomponisten Italiens, und wird nun allgemein acceptiert (Colombi, Mazzaferrata, Grossi, Steffani, Corelli, Torelli, Mazzolini u. s. w.). Gegen Ende des 17. Jahrhunderts erfolgt dann die ausdrückliche Scheidung von Soloinstrumenten (Concertino) und Tuttiinstrumenten (Concerto grosso), welche zuerst bei G. M. Bononcini aufstaucht (op. 7 „a Violino solo e 2 Violini di concerto“ 1677), sodann bei Giuseppe Torelli (Concerti grossi, op. 8, 1709, für 2 Soloviolenen und

Streichorchester) und Corelli (Concerti grossi, op. 6, 1712, für Violine und Cello mit Streichorchester) sich endgiltig feststellt. Damit ist der Anschluß an die Kunst Händels und Bachs erreicht.

52. Die Kirchentöne. Eine kurze Orientierung über die alten Tonarten, welche nicht nur die Melodik des ganzen Mittelalters, sondern auch noch die ganze Periode der polyphonen Musik beherrschen, ist hier darum am Platze, weil sie die eigenartigen Schwierigkeiten wenigstens zum Teil erklärlich machen, mit denen die sich aller Fesseln überkommener Traditionen entledigende neue Kunst zunächst zu kämpfen hatte. Es ist schon lange bemerkt worden, daß die ältesten erhaltenen Denkmäler weltlicher Musik durchschnittlich unserem heutigen harmonischen Empfinden näher stehen, nach unserem heutigen Urtheil natürlich normaler verlaufen, als die aus dem ins Altertum zurückreichenden Gregorianischen Chorale erwachsenen kirchlichen Kompositionen, sofern dieselben mehr ausgesprochen den Charakter unseres modernen Dur oder auch Moll aussprechen, als die im Geleise der sogenannten Kirchentöne sich haltenden Kirchenkompositionen. Ueberall wo der Volkston zum Durchbruch kommt, so schon in den oben charakterisirten, niedriger stehenden Gattungen der weltlichen Lieder, besonders der Tanzlieder, desgleichen in der Lautenmusik, in den unkultivierten Ersfingen der Violinmusik u. s. w., oder auch schon in dem Sommerkanon aus dem 13. Jahrhundert u. s. w. lugt unser heutiges Dur mit hellem Auge hervor. Andererseits hatten aber auch noch der entwickelteren Instrumentalmusik häufig uns heute gar seltsam anmutende Ueberbleibsel der alten Scala an, die Modulation schlägt Wege ein, die uns so ganz und gar fremd geworden sind, daß wir wenigstens mit ein paar Worten den Unterschied der alten und der im 16. Jahrhundert zunächst neben dieselben gestellten allmählich aber jene ganz verdrängenden neuen Tonarten erklären müssen. Die alten Stalen mit ihren durch das Mittelalter giltigen Namen (die Griechen gebrauchten dieselben wieder in anderem Sinne, worauf wir hier nicht eingehen) sind:

$\widehat{d e f g a h e' d'}$ = dorisch	(1. Kirchenton), Schlußton [Finalis] d.
A $\widehat{H c d e f g a}$ = hypodorisch	(2. "), " " d.
$\widehat{e f g a h e' d' e'}$ = phrygisch	(3. "), " " e.
H $\widehat{c d e f g a h}$ = hypophrygisch	(4. "), " " e.
$\widehat{f g a h e' d' e' f'}$ = lydisch	(5. "), " " f.

- c d e f g a h c' = hypolydisch (6. Kirchenton), Schlußton [Finalis] f.
- g a h c' d' e' f' g' = mixolydisch (7. "), " " "
- d e f g a h c' d' = hypomixolyb. (8. "), " " "

Die Entwicklung der mehrstimmigen Musik führte dahin, daß der auf der Finalis basierte Dreiklang in ähnlicher Weise in allen diesen Tonarten als Hauptakkord betrachtet wurde, wie heute in C dur der C dur-Akkord und in A moll der A moll-Akkord, indem derselbe immer wieder sich in den Vordergrund drängte und auch für die Abschlüsse obligatorisch wurde. Das Bedürfnis einer befriedigenden

Schlußbildung führte dann zu manchen Abweichungen von der starren Diatonik der oben notierten Tonreihen (Einführung von eis im dorischen, fis im mixolydischen b im lydischen und auch öfter im dorischen, wodurch diese Skalen den modernen Dur und Moll-Tonarten ähnlich wurden, weshalb bereits im 16. Jahrhundert der Clavean (Dodekachordon 1547) 9.—12. Kirchenton aufgestellt wurden.

- a h c' d' e' f' g' a' = äolisch (9. Kirchenton), Schlußton [Finalis] a
- e f g a h c' d' e' = hypoäolisch (10. "), " " "
- c d e f g a h c' = ionisch (11. "), " " "
- g a h c d e f g = hypoionisch (12. "), " " "

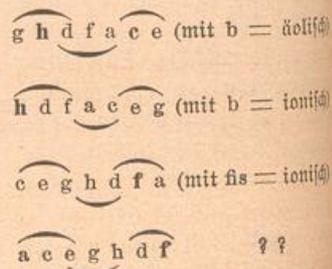
Die moderne Theorie führt die Harmonik einer Tonart auf die drei Funktionen der Tonika, Dominante und Subdominante zurück und denkt sich Dur und Moll als Ketten dreier Hauptakkorde:



Da stellt sich denn heraus, daß die Dreiklänge auf den Finaltönen sämtlicher alten Kirchentöne, welche doch von den Tonsetzern als tonische (den Angelpunkt und Abschluß der Harmoniebewegung bildende) Akkorde behandelt werden, nicht centrale Lage in solcher Kette dreier gleichgeschlechtigen Harmonien haben und nach moderner Definition nicht eigentlich Toniken, sondern Dominanten sind und nur durch die später eingebürgerten Abänderungen der Skalentöne bei den Kadenzen (Schlüssen) zu Toniken gemacht wurden:



wie folgende weiteren Schemata bezeichnen:



Diese harmonischen Schemata enthalten wenigstens einigermaßen das eigentliche Gefühl des Schwankens der Tonart, welches der Hörer von heute gewöhnlich über Tonarten in den alten Tonarten nicht los wird. Am fremdesten ist das heutige Gefühl das Phrygische, das stereotype Melodieschlüsse mit f e Einführung des Leittons (dis) nicht ließen, weshalb es sich als unangenehm erwies, für den E moll-Akkord am Ende die Schluszwirkung zu gewinnen. Der Weg, den man fand, war die Einführung von gis statt g, wodurch die Dominante Bedeutung des E moll-Akkords (im E moll unseres modernen A moll) noch etwas hervortrat. Der typische phrygische Schluß mit der Harmonie D moll—E dur eben für das moderne Ohr ein Schluß auf der Dominante.