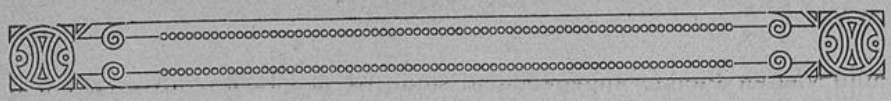

Eigenart und Blütezeit des A capella-Gesanges.

In der modernen musiktechnischen Terminologie hat das Wort *A capella* vielfach eine andere Anwendung gefunden, als der musikgeschichtliche Inhalt dieses Ausdruckes besagen will. Es sei darum an der Spitze dieser kleinen Studie vorerst gestattet, die mehrfache Bedeutung des Wortes *A capella* als musikalischen Kunstausdruckes zu besprechen.

Unter *Capella* ist, wenn man den rein historischen Ursprung des Wortes, soweit dasselbe in der musikalischen Kunstsprache seine Bedeutung und seinen Platz hat, ins Auge faßt, eine bestimmte Kapelle, man könnte sagen eine Kapelle kat'exochen, die Sixtinische Kapelle gemeint. In dieser päpstlichen Kapelle nun wird eine gewisse Stilart der Kirchenmusik ausschließlich gepflegt und zwar wird dieselbe, wie es übrigens in ihrem Charakter liegt, nur in rein vokaler Weise, die selbst die Orgelbegleitung ausschließt, vorgeführt. *A capella* oder *alla capella* heißt demnach „Musik wie in der päpstlichen Kapelle" und bedeutet:

1. eine kirchenmusikalische Stilgattung. *A capella*-Stil wird in dieser Bedeutung vielfach geradezu identifiziert mit Palestrinastil.

2. Gesang o h n e Begleitung von Instrumenten. In diesem Sinne bezeichnet man jeden, auch einen modernen Chor, der ohne Orchester- oder Klavierbegleitung zu Gehör gebracht wird, als einen *A capella*-Vortrag.

3. versteht man im neueren musiktechnischen Sprachgebrauche darunter auch Gesangstücke oder Chorgesänge m i t Instrumentalbegleitung, in dem Falle, daß sich die Instrumente mit den Stimmen der Sänger im *Unisono* (resp. in der *Oktave*) bewegen.

4. wird es gleichbedeutend gebraucht mit *alla breve*, so daß ein mit „*A capella*" gezeichnetes Tonstück in diesem Falle in doppelt so schnellem Tempo auszuführen ist, als die Noten nach der gewöhnlichen Mensur andeuten. (Vergl. Bremer, Handlexikon der Musik.)

Aufgabe dieser kleinen Arbeit ist es nun, die Eigenart und Blütezeit des *A capella*-Gesanges in der unter dem ersten Punkte angegebenen Auffassung zum Gegenstande der Behandlung zu machen. Die Verwendung des Wortes *A capella* in dem unter dem zweiten, dritten

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und vierten Punkte angegebenen Sinne ist ja gewiß eine abgeleitete; indeß ist der Zusammenhang mit der musikhistorischen Periode, aus welcher diese Verwendung abgeleitet wurde, jetzt ein rein äußerlicher geworden und sei hier nicht weiter mehr in Betracht gezogen.

Vor allem sei der Versuch gemacht, den *A capella*-Stil begrifflich zu bezeichnen. Wir verstehen darunter eine polyphone, rein vokalische Musik mit dem Charakter der kanonischen Imitation; und damit dieser Begriff sich auch besser abhebe, wenn er vor einen musikgeschichtlichen Hintergrund gestellt wird, so sei der Unterschied betont zwischen dem *A capella*-Stil und der historisch nachfolgenden harmonisierten Monodie. Nicht, daß der *A capella*-Stil keine harmonische Musik gewesen wäre: Im Gegenteil, der *A capella*-Gesang bewegt sich durch seine schlichte Diatonik in spiegelklaren Harmonien; aber die Harmonie ist in dieser Musik „nicht Zweck, sondern nur Folge. Erster Zweck ist die melodisch einheitliche Führung der Einzelstimmen, aber eben zur Harmonie. Die Harmonie ist das Resultat der richtigen Stimmführung.“ (Vergl. G. Jacob: Die Kunst im Dienste der Kirche.)

Worin besteht also vorerst das Wesen der kanonischen Imitation? Eine Stimme, ein Thema setzt ein, beispielsweise in der typischen Missa Papae Marcelli der 1. Tenor; nach einem halben Takte nimmt eine zweite Stimme, im gegebenen Falle der Sopran, dasselbe auf, während die erste ruhig weiter singt; im zweiten Takte setzt der 2. Baß und in der zweiten Takthälfte der Alt ein; bereits hat der Sopran in flüchtigerer Gangart eine thematische Periode geoffenbart, da beginnt im fünften Takte der 2. Tenor und in der halben Note drauf der 1. Baß das Thema. Manierlich und die Reihenfolge, die der Meister ihnen gebot, gehorsam einhaltend sind die einzelnen sechs Stimmen auf den Zehenspitzen auf den Reigenplatz getreten und beginnen sich, jede Stimme mit wundersamem Selbstbewußtsein sinnig dahinschreitend und doch dem Ganzen sich aufs Zarteste einordnend, zierlich und sicher zu umkreisen. Nun „singt und klingt alles; jede Stimme ist für sich ein schön belebtes, seinen Weg in edler Anmut hinwandelndes Gebild, der Zusammenhang aller aber formt das Tonstück. Ruhig und breit wogt ein Strom von Wohllaut vorüber, durch keine rauschende Stromschnelle, durch keinen jähen Sturz unterbrochen, aber auch nirgends träge schleichend, nirgends stagnierend.“ (Jungmann, Aesthetik.) „Dabei ist alles von dem Feuer des Genius durchglüht, frei und ungezwungen bei allen Schranken kontrapunktischer Polyphonie und übergossen von dem Hauche innigster und glühendster Frömmigkeit.“ (Bremer, Palestrina.)

Ueberkünstelung und Verweltlichung, diese beiden Feinde jedes kirchlichen Kunstwerkes, hatten sich auch an den polyphonen Gesang herangedrängt. Zwar hatten die wahrhaft großen Meister der Komposition diese beiden Faktoren des Verfalls auszuschalten verstanden und

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

dies mit umso besserem Erfolge, je entschiedener sie sich immer wieder auf den Boden der kirchlichen Ueberlieferung stellten und ihre Kunst nur im Dienste des Altars üben wollten. (Jacob, Die Kunst im Dienste der Kirche.) Es ist ja gewiß ein großer Unterschied im künstlerischen Schaffen, ob der Künstler sich selbst sucht und das Gebiet der Kunstbetätigung sich dienstbar macht, oder ob sich etwa die religiöse Muse den Künstler zum demütigen und begeisterten Diener ersehen hat.

„Und buhlt mein Lied, auf Weltgunst lauernd,
Um schnöden Sold der Eitelkeit:
Zerschlag' mein Saitenspiel, und schauernd
Schweig' ich vor Dir in Ewigkeit."

So legt der Größten einer, Josef von Eichendorff, seine Leier Gott zu Füßen. Nicht so hatten es manche Künstler bis an die Schwelle der Blütezeit des *A capella*-Gesanges gehalten: musikalische Kunstweberei hatte ihnen Alles gegolten; wahllos hatte man sich die Themen und Motive für kirchliche Kompositionen selbst aus dem Volksliede mit leichtfertigem Texte geholt, und man meinte, Schönes geschaffen zu haben, wenn man derartige Melodien in kontrapunktischen Künsteleien zu Rechnungsaufgaben gestaltete, mittels derer man die Sänger vexieren konnte. Diesem Subjektivismus konnte die kirchliche Musik auf die Dauer nicht überlassen bleiben, und die Auktorität der Kirche selbst mußte sprechen.

Und sie sprach. Auf dem Kirchenrate von Trient wurden durch die Konzilskommission für kirchliche Musik gegenüber den bestehenden Mißbräuchen u. a. folgende Forderungen festgestellt und zu leitenden Grundsätzen erklärt:

1. Messen, welche über ein weltliches Lied gearbeitet sind, seien für immer von der Kirche ausgeschlossen; (denn man hatte, wie gesagt, Volkslieder, als etwa „Ein fröhlich Wesen", „Der bewaffnete Mann", „Qual donna" vom Tenor, wenn auch gedehnt und mit umrankenden Stimmen verdeckt, tragen lassen.)

2. Motetten über einen Text, der nach Gutdünken von Privaten verfaßt ist, seien nie mehr aufzuführen; (hatte man doch zu Offertorien und Gradualgesängen Texte verwendet, die weder der hl. Schrift noch den von der Kirche anerkannten Dichtern der Vorzeit entnommen, sondern von der privaten Frömmigkeit geschaffen worden waren.)

3. Der Text sei nicht so verschlungen, daß er nicht verstanden werden könnte; man hatte nämlich die Texte vielfach so zerstückelt oder auseinandergedehnt, bis sie in das Prokrustesbett der kontrapunktischen Formalität gepaßt hatten.

Durch die beiden ersten Beschlüsse unterband die kirchliche Kommission die Verweltlichung der dem Gottesdienste dienenden Musik,

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

und zwar durch den ersteren die Profanation der Töne, durch den zweiten die des Textes; durch den dritten Beschluß endlich wurde der Ueberkünstelung ein Damm entgegengestellt.

Es war Palestrina vorbehalten, in glänzender und für alle Zeiten mustergültiger Weise zu zeigen, wie nach dem Vorgange der edelsten Meister die höchste Entfaltung des kontrapunktischen Gesanges mit diesen kirchlichen, liturgischen Forderungen in Einklang zu bringen sei. Gleichsam unter den Augen des Konzils komponierte Palestrina, vom heiligen Karl Borromäus persönlich angeregt, drei sechsstimmige Messen für Sopran, Alt und je zwei Tenöre und Bässe. Diese drei Messen wurden denn im Palaste Vitellozi am 28. April 1565 von den Sängern der päpstlichen Kapelle in Anwesenheit aller acht in Rom residierenden Kardinäle aufgeführt; die dritte davon, die Missa Papae Marcelli, errang den Preis, und Palestrina rettete so der Kirche die Kunstgattung der polyphonen Musik; denn man hatte, wohl in zu scharfer Reaktion gegen die bestehenden Mißbräuche, schon daran gedacht, dem schlichten, wohl aber überaus schönen einstimmigen Choral die alleinige Berechtigung in der Kirche zuzuerkennen. So aber verschaffte Giovanni Pierluigi (1524—1594), von seinem Geburtsort Palestrina, dem alten Präneste, nach der Sitte jener Zeit Palestrina genannt (vergl. Karlstadt u. a.) der farbenprächtigen Polyphonie das Heimatrecht in der Kirche und holte die Trophäe, um welche die großen Meister aller Nationen, besonders die der Niederlande, gerungen, unter den sonnigen Himmel Italiens heim.

Es hieße bei aller Bedeutung Palestrinas unvollständig sein, wenn man der eben erwähnten niederländischen Tonheroën, aus deren Werken ja übrigens auch Palestrina, der Schüler des zu Rom weilenden Niederländers Goudimel, Nahrung sog, bei der Behandlung des *A capella*-Gesanges nicht gedenken wollte.

Vor allem war es Johannes Ockeghem (geb. um 1415, gest. 1512 oder 13) gewesen, der im Jahrhunderte vor Palestrina das tiefste Verständnis der Kirchentöne mit einer erstaunlichen Fertigkeit in allen kanonischen Satzkünsten verbunden hatte.

Der genialste Schüler Ockeghems war Josquin de Près (Jodocus Pratensis, geb. um 1445, gest. 1521), der im Ausdrucke der kirchlichen Texte seine Vorgänger übertraf und unter seinen Nachfolgern vielleicht bloß von Orlando erreicht wird. „Josquin ist der Noten Meister“, sagt Luther; „die haben es müssen machen, wie er wollt', die andern Sangmeister müssen's machen, wie es die Noten haben wollen.“ Kommt bei Ockeghem noch immer die Kunstfertigkeit des Baues mehr auf die Rechnung als der natürliche Wohlklang, ja, sind die Harmonien sogar oft hart und rauh und Melodien wenig vorhanden, so erscheinen

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

bei Josquin alle Schwierigkeiten verhüllt durch den schönen Fluß und die melodische Führung der Stimmen.

Am würdigsten schloß die große Periode der niederländischen Schule der Meister Roland de Lattre, Orlandus Lassus (geb. 1520, gest. 14. Juni 1594), der eigentliche Zeitgenosse Palestrinas, welcher dem Orlandus am M. Lichtmeßtage desselben Jahres im Tode vorangegangen war. Wenn die Kunstkritiker (vergl. Nohl, Musikgeschichte) den Orlandus an Originalität über Palestrina stellen, so ist ihm hinwider Palestrina überlegen in der Schönheit des harmonischen Zusammenklanges. Im übrigen war nach dem Urteile des feinsinnigen Musikästhetikers Proske Orlandus eine ganz universelle Natur und hatte „das Nationale aller damaligen europäischen Musik dergestalt in sich aufgenommen, daß es als ein charakteristisches Ganze in ihm ausgeprägt lag, und man das speziell Italienische, Niederländische, Deutsche oder Französische nicht mehr nachzuweisen vermochte."

Wenn sich mit dem Namen Palestrina der Begriff Reformator der Kirchenmusik verbindet, so ist dieser Ausdruck „in seiner Art" aufzufassen. Er ist ein Reformator, aber ein Reformator nach innen, wie es eben auch das Tridentinum selbst war, „der nirgends mit dem Organismus seiner Kunst brach, der in dessen Tiefen drang, wie keiner seiner Zeitgenossen, ihn veredelte und verklärte. Neue Bahnen nach außen eröffnete er nicht, wohl aber neue, ungeahnte Zugänge ins Innere, ins unermeßliche Labyrinth der Harmonie. (Dr. Proske, Musica divina.)

Im ganz ähnlichen Sinne schreibt Ambros an einer Stelle (Geschichte der Musik, 4. Band): „Palestrinas Mission war eine ganz andere, als zu zerstören und zu beseitigen. Er kam, um zu vollenden. Man kann es nicht nachdrücklich genug betonen, daß er die letzte, höchste Blüte einer jahrhundertelangen Entwicklung ist, deren ganze Triebkraft dahin ging, endlich i h n hervorzubringen." Treffend zeichnet hiemit dieser bestgenannte Musikhistoriker die Stellung Palestrinas zu Musikkunst und -künstlern der Mit- und Vorzeit.

Zudem war ja auch Palestrina ein Schüler Goudimels und schlägt damit ebenfalls die Brücke von der niederländischen und französischen Schule zur italienischen.

Eine herrliche Schar volksgenössischer Tonheroën gruppiert sich um den größten italienischen Meister; aber wer „zählt die Namen"? Auch nur die Namen der hervorragendsten mit einer kleinen Würdigung des einzelnen zu nennen, überschreitet die Rahmen dieser Arbeit. Es seien nur einige herausgegriffen, die in persönlichen Beziehungen zum großen Meister gestanden: Giovanni Animuccia, Palestrinas Vorgänger im Kapellmeisteramte bei St. Peter in Rom; (übrigens hatte Palestrina nur den Titel eines Compositore der päpstlichen Kapelle);

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Giovanni M. Nanini, der vertrauteste jüngere Freund und „Mitschüler“ Palestrinas, da er gleichfalls aus Claude Goudimels Schule hervorgegangen; (von Animuccia und Nanini mußte der volle Name genannt werden, weil auch Brüder von ihnen als Komponisten — es sei dies nur ein Charakteristikon für die Fülle von Namen — in der Musikgeschichte mit Auszeichnung erwähnt werden). Giovanelli, Nachfolger Palestrinas bei St. Peter. Wer müßte nicht schließlich eines Vittoria, des Freundes Palestrinas, eines Felice Anerio, ebenfalls unmittelbar nach Palestrina Compositore der päpstlichen Kapelle, eines Giov. Francesco Anerio, Bruders des Vorigen, der u. a. Palestrinas sechsstimmige Missa Papae Marcelli zu vier Stimmen bearbeitete, eines Allegri, Schülers des Nanini, gedenken?

Mit Allegri ist auch der Uebergang gegeben zur nachpalestrinischen Zeit: zum Instrumentalsatz. Allegri selbst schrieb schon eine Sinfonia instrumentalis, Canzonen für Saiteninstrumente u. a. Allerdings ist alles dies noch im kontrapunktischen Stile gehalten, aber es bedeutet den Anfang vom Ende der *A capella*-Musik. Bald beginnt sich auch die Instrumentalmusik von der Vokalmusik zu trennen, die Tochter von der Mutter (Ambros, Gesch. d. Musik), und eigene Wege zu gehen.

Die reine Vokalmusik hingegen verfällt nun dem Steigerungsprinzip in der Kunst: der Vielchörigkeit. Wie Michelangelo in der Architektur und in der Plastik seine Kolossalbauten und Riesengestalten schafft: so entstehen nun Chöre zu 16, 32, 48, 96 Stimmen. Naninis Schüler, Valentini, schreibt einen Kanon mit mehr als 2000 möglichen Auflösungen und Athanasius Kircher bringt heraus, daß man diesen Kanon sogar zu 144.000 Stimmen singen könne (vergl. Ambros, Schluß des Teiles: Der italienischen Musik große Periode) — dadurch werde ein Gegenbild geschaffen zu den 144.000 Bezeichneten der Apokalypse (7. Kap., 4. Vers.). In dieser Richtung konnte es nicht weiter gehen; das Alte muß sterben, die Zeit sich ändern, doch neues Leben blüht aus den Ruinen: in unserer Zeit ist die Wertschätzung und das Studium der alten Meister des *A capella*-Gesanges in zukunftsfreudigem Kunstfrühling auf dem Gebiete der Kirchenkomposition wieder erwacht.

Dr. Viktor Wolff.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf